



Agnieszka  
Gronek

# OPUSZCZONE DZIEDZICTWO

O malowidłach w cerkwi św. Onufrego  
w Posadzie Rybotyckiej

# OPUSZCZONE DZIEDZICTWO

O małowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej



Agnieszka Groniek

# OPUSZCZONE DZIEDZICTWO

O małowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej



Kraków

© Copyright by Agnieszka Gronek, 2015

Recenzenci:

Prof. dr hab. Waldemar Deluga

Ks. dr hab. Przemysław Nowakowski CM prof. UPJP2

Opracowanie redakcyjne:

Diana Osmęda

Projekt okładki:

Emilia Dajnowicz

Na okładce: Mikołaj z Miry, fragment *Orszaku biskupów* na ścianie pn. w sanktuarium cerkwi w Posadzie Rybotyckiej, oraz widok na cerkiew od strony wschodniej, fot. P. Krawiec

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych  
i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN: 978-83-7638-513-6

KSIĘGARNIA AKADEMICKA  
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków  
tel./faks: 12 431-27-43, 12 663-11-67  
e-mail: [akademicka@akademicka.pl](mailto:akademicka@akademicka.pl)

Księgarnia internetowa:  
[www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)

Najbliższym



## Spis treści

WSTĘP .....	9
ANALIZA ŹRÓDEŁ PISANYCH DO DZIEJÓW CERKWI ŚW. ONUFREGO W POSADZIE RYBOTYCKIEJ.....	15
DZIEJE KONSERWACJI MALOWIDEŁ W POSADZKIEJ CERKWI .....	51
PROGRAM MALARSKI SANKTUARIUM.....	63
Opis i analiza historyczna .....	63
Analiza ikonograficzna tematów.....	76
Wątek doksologiczny .....	76
<i>Matka Boska Tronująca z archaniołami</i> .....	82
Prorocy.....	90
Wątek wielkoczwartkowy .....	94
<i>Komunia apostołów</i> .....	94
<i>Umywanie nóg</i> .....	101
<i>Ostatnia Wieczerza</i> .....	103
<i>Orszak biskupów</i> .....	108
Tematy wokół stołu ofiarnego .....	116
<i>Czuwający Emanuel</i> .....	116
<i>Król Chwały</i> .....	123
Archaniołowie – strażnicy .....	135
Wnioski.....	138
Analiza stylistyczna.....	139
Rozplanowanie malowideł – opis i analiza porównawcza .....	141
Sposób ujęcia przestrzeni.....	148
Sposób ukazania postaci .....	158
<i>Mistrz Orszaku biskupów</i> .....	158
Mistrz scen wielkoczwartkowych.....	169
Dekoracja ornamentalna .....	175
Wnioski.....	181
PROGRAM MALARSKI NAWY .....	183
Opis ogólny programu malarskiego .....	183
Analiza ikonograficzna tematów.....	186



Wątek doksologiczny.....	186
Sobory powszechne .....	197
Wydarzenia ewangeliczne.....	220
<i>Zwiastowanie</i> .....	220
<i>Boże Narodzenie i Kąpiel Dzieciątka</i> .....	223
<i>Obrzezanie</i> .....	233
<i>Ucieczka do Egiptu</i> .....	235
<i>Rzeź niewiniątek (Ocalenie Elżbiety i Jana)</i> .....	238
<i>Chrzest Chrystusa w Jordanie</i> .....	240
<i>Ofiarowanie w świątyni</i> .....	245
<i>Wjazd do Jerozolimy</i> .....	249
<i>Ostatnia Wieczerza</i> .....	251
<i>Umywanie nóg</i> .....	256
<i>Pojmanie</i> .....	258
<i>Sąd nad Chrystusem</i> .....	264
<i>Biczowanie</i> .....	272
<i>Prowadzenie na ukrzyżowanie</i> .....	275
<i>Ukrzyżowanie (Dobry i zły łotr)</i> .....	279
<i>Zdjęcie z krzyża</i> .....	280
<i>Oplakiwanie</i> .....	284
<i>Zmartwychwstanie</i> .....	287
<i>Zaśnięcie Marii</i> .....	290
Przedstawienia jednopostaciowe: prorocy i niezidentyfikowani święci.....	293
Prorocy .....	293
Postaci niezidentyfikowane.....	297
Tematy ikonostasu .....	299
<i>Matka Boska Opiekuńcza z postaciami starotestamentowymi</i> .....	301
<i>Chrystus z apostołami</i> .....	305
Wnioski .....	318
Analiza stylistyczna.....	321
Rozplanowanie malowideł.....	322
Sposób ujęcia przestrzeni.....	326
Sposób ukazania postaci .....	333
Dekoracja ornamentalna .....	349
Wnioski .....	357
ZAKOŃCZENIE .....	359
SPIS ILUSTRACJI.....	365
WYKAZ SKRÓTÓW .....	371
BIBLIOGRAFIA .....	373
SUMMARY.....	427
ZUSAMMENFASSUNG .....	431
АНОТАЦІЯ .....	437
INDEKS OSOBOWY .....	441
INDEKS GEOGRAFICZNY .....	453

# Wstęp

## *Opuszczone dziedzictwo...*

W tych słowach zawarta jest skarga, żal, poczucie krzywdy i nieodżałowanej straty. Cerkiew św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej to najstarsza świątynia prawosławna w granicach dzisiejszego państwa polskiego. Zbudowana na niewielkim wzgórzu, wśród malowniczych zarośli, tuż przy korycie potoku wpadającego nieopodal do rzeki Wiar. Urokliwa, murowana, o bielonych ścianach, niegdyś kryta gontowymi dachami. Jej średniowieczna kamienna struktura, zawierająca cechy już to architektury południowo-, już to zachodnioeuropejskiej, stanowi swoisty pomnik wielokulturowości Pierwszej Rzeczypospolitej. Wzniesiona zapewne w wieku XV przez szlachciców wołoskich, przez wieki trwała otaczana opieką możnowładców polskich, służąc głównie Rusinom, najpierw prawosławnym, potem greckokatolickim. Tradycja ustna ubarwiła jej dzieje, dodając nadto ariańskich użytkowników i tatarskich mieszkańców wsi. Tu wydarzenia historyczne przeplatają się z fikcyjnymi, zrodzonymi w wyobraźni rodzimych gawędziarzy, a jedno i drugie tak samo barwne, intrygujące, odsłaniają przed zdumionym badaczem obrazy z życia codziennego mieszkańców podkarpackiej wsi, które, nanizane na oś czasu, układają się w narrację sensacyjną, godną pióra Józefa Ignacego Kraszewskiego. Oto z zamierzchłych czasów wyłania się postać Stefana, ciemnowłosego szlachcica o śniadej skórze z wołoskiego rodu Dragów, potomka wojewodów mołdawskich, któremu za zasługi wojenne król Kazimierz Wielki ofiarował włości w ziemi przemyskiej. To protoplasta Rybotyckich, jednej z rodzin licznego zruszczonego rodu Dragów-Sasów, który w niedługim czasie zasiedla szerokie dobra, nie tylko w ziemi przemyskiej, ale i dalej, na wschód, za Halicz i Kołomyję. A w pobliskich lasach nad Wiarem okoliczni chłopcy wypasają stada świń, które podkradają sobie nawzajem panowie, jak dla przykładu w 1467 imię Jan Rybotycki staroście

Jakubowi z Koniecpola. Wspomnienia o kłótniach między szlachetnie urodzonymi sąsiadami, wzajemnych zatargach, zbrojnych najazdach, kradzieżach i zawłaszczeniach, aresztach domowych, skrytobójstwach i jawnych morderstwach, obok notatek o urodzinach i zgonach, ślubach i chrzcinach, anomaliach pogodowych i wyjątkowych plonach mogłyby wypełniać marginesy wszystkich ksiąg liturgicznych przechowywanych w tej cerkwi. Ale o nich informują głównie akta sądowe. One to, dla przykładu, odsłaniają mroczne oblicze referendarza koronnego i starosty przemyskiego Jana Tomasza Drohojowskiego, walecznego żołnierza, światowca, posła i dworzanina, który ciemniżył chłopów, napadał na majątki sąsiadów, grabił je i przywłaszczał. W dokumentach tych skrupulatnie odnotowano także przewiny innego właściciela Posady Rybotyckiej, Mikołaja Ossolińskiego, starosty piotrkowskiego, radoszyckiego, knyszynskiego, skolskiego i nowotarskiego, okrutnika i przestępca, gwałciciela i cudzołożnika, przynoszącego hańbę wielkiemu i zasłużonemu rodowi. To o Rybotycze i pobliskie wsie rozlokowane nad wijącym się meandrycznie Wiarem toczyli gwałtowne i zbrojne spory z Jadwigą Herburtówną Drohojowską dwaj bracia Stadniccy: Marcin i Stanisław, słynny warchoł i bandyta, zwany Diabłem Łańcuckim. Walki między sąsiadami to najczęstsze konflikty zbrojne, przed jakimi miały okazję bronić okolicznych właścicieli mury cerkwi. Choć czas był niespokojny, a region narażony na liczne napady hord tatarskich, Posada Rybotycka bodaj tylko raz doświadczyła tego nieszczęścia. Jednak już sam charakter cerkwi – kamienna, o grubych ścianach, z otworami strzelniczymi w koronie murów i miejscami do obrony na kolebce sklepiennej pod więźbą dachową – świadczy o realnym i stałym zagrożeniu najazdem. Średniowieczne mury ułożone z nieregularnych ciosów ze względu na swój wiek i surową formę pobudzały wyobraźnię miłośników pomników historii. Zapewne na kanwie romantycznych nastrojów narodził się pomysł o rzekomym połączeniu u schyłku średniowiecza budowli z zamkiem w Rybotyczach podziemnymi korytarzami. Miały one stanowić fragment długiego łańcucha fortyfikacji ochraniającego kraj od południa i wschodu. O randze cerkwi miał świadczyć także wybór jej na miejsce pochówku ostatniego prawosławnego biskupa przemyskiego, Michała Kopysteńskiego.

Pomnik tradycji, świadek dziejów, twierdza i zabytek, ale nade wszystko dom Boży wzniesiony na poświęconej ziemi, w której chowano jej pokornych użytkowników i prawdziwych właścicieli. To tu dokonywały się rzeczy dla człowieka wierzącego najważniejsze, stąd płynęły modlitwy do Boga, tu rozpoczynała się i kończyła ziemska wędrówka kolejnych mieszkańców Posady. Dzieje cerkwi to gruba księga zapisywana przez stulecia losami pojedynczych, zwyczajnych ludzi. Nieznanych z imienia mnichów, przybyłych w niewiadomych okolicznościach na te lesiste tereny, które dały im schronienie i stały się domem. „Chudego diaka” Jana, co to nie szczędził sił i talentu, by przepisać i podarować wiernym dwanaście grubych ksiąg liturgicznych. Niejakiego Jana Polańca, pielgrzyma do Rzymu, który zatrzymał się na chwilę i wydrapał piękną

minuskułą swoje imię na jednej ze ścian przedsionka. Małego Semiona Paclawskiego, syna Jana, nauczyciela posadzkich dzieci, i wnuka wielebnego parocha, zmarłego przed trzecimi urodzinami. Mikołaja Żyrawskiego, diaka w Posadzie, biednego jak mysz kościelna, wylewającego żale na kartach ksiąg cerkiewnych. Członków rodzin Truszów, Pachylów, Czutrów, Duczków, Pytlów, Telbaków, Migratów, Kuczerów, Wasyleczków, dla których ta starożytna budowla stanowiła przestrzeń sakralną, miejsce realnego spotkania z Bogiem. Tych ludzi już nie ma, zaginęła również po nich pamięć, gdy wydarzenia dziejowe wypędziły z tych ziem ich potomków i spadkobierców wspomnień. Pozostała jedynie cerkiew, оголоcona ze wszystkiego, co w wymiarze materialnym – cenne. Opuszczona, zamknięta i pusta. Okaleczony świadek dziejów, jedno z nielicznych źródeł wiedzy o żyjących tu przez wieki ludziach, ich religijności, duchowości, gustach estetycznych, systemie wartości, zwyczajach. Źródło szczątkowe i niepewne, jak szczątkowa i niepewna jest znajomość dawnych czasów.

*...O malowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*

Główny przedmiot zaprezentowanych tu studiów stanowią malowidła pokrywające ściany sanktuarium i nawy cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej. Pierwotnie znajdowały się one również w kaplicy w wieży nad kruchtą, jednak dziś istnieją już tylko niewielkie ich fragmenty z detalami ornamentalnymi. Ponadto na wschodniej ścianie przedsionka, wokół wejścia do nawy głównej, namalowany został portal nadsładowujący motywy architektoniczne i rzeźbiarskie.

Bardzo zły stan zachowania polichromii i bezpowrotna utrata wielu jej warstw znacznie utrudniały prace badawcze. Zakładały one znalezienie odpowiedzi na pytania dotyczące czasu ich powstania, pochodzenia warsztatu malarskiego oraz odczytania programu i zawartych w nim treści. Dla omówienia dwóch pierwszych zagadnień zostały odnalezione, uporządkowane i odczytane dokumenty dotyczące dziejów wsi i cerkwi oraz prac konserwatorskich przeprowadzonych w jej wnętrzu. W ustaleniu proveniencji twórców i wyszczególnieniu indywidualnych manier pomogła drobiazgowo analiza stylistyczna, a w odczytaniu treści – ikonograficzna i ikonologiczna. Wybór tradycyjnych, by nie rzec starych metod badawczych, był najwłaściwszy – jakby na przekór wszelkim nowinkom metodologicznym – dla znalezienia pewnych i wiarygodnych odpowiedzi na postawione tu pytania. Wpłynął on nie tylko na treść pracy, ale także wprost – na jej strukturę. Otwiera ją zatem rozdział omawiający wyniki badań archiwalnych, źródłowych, analizy wszelkich dokumentów pisanych, od wydawanych przez kancelarię królewską, poprzez akta sądowe, testamenty i listy, skończywszy na drobnych notatkach nabazgranych na marginesach ksiąg oraz wydrapanych w tynku na ścianach cerkwi. Drugi rozdział to dzieje odnalezienia malowideł

i relacja z ich konserwacji. Choć dokumenty nie zawsze mówią o tym wprost, to właśnie tu, między wierszami, można odnaleźć przyczyny obecnego stanu ich zachowania, tj. zniszczenia. Bezpośrednie badania nad malowidłami zostały opisane w dwóch kolejnych, najobszerniejszych rozdziałach książki. Już pobieżny ogląd wnętrza cerkwi utwierdził w przekonaniu, że mimo podobieństw i zależności polichromie wykonane zostały w innym czasie, przez dwa różne warsztaty, posługujące się odmiennymi technikami, w sanktuarium właściwymi dla malarstwa ściennego, w nawie – tablicowego. To spostrzeżenie pozwoliło na traktowanie programów tych dwóch przestrzeni niezależnie, nie pomijając jednak świadomych nawiązań i analogii, a nawet podobieństw stylistycznych. W pracy daje się zauważyć wyraźną dysproporcję między analizą cech formalnych a treściowych. W sztuce religijnej niemal zawsze styl jest drugorzędny w stosunku do wymowy ideowej. W Posadzie Rybotyckiej to zachwianie proporcji wymusił także stan zachowania polichromii, który w wielu wypadkach uniemożliwiał rzetelne, a nie spekulatywne odczytanie wartości estetycznych, a przez to pewne przypisanie ich konkretnemu warsztatowi.

Prezentowana tu analiza jest wynikiem dziesięcioletnich drobiazgowych poszukiwań. Przed tym okresem opisywane malowidła nie budziły większego zainteresowania badaczy, z wyjątkiem Anny Różyckiej-Bryzek, która w roku 1986 opublikowała artykuł na temat przedstawień w sanktuarium cerkwi (A. Różycka-Bryzek, *Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, w: *Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 349-365; wersja rosyjskojęzyczna: *Новооткрытые росписи церкви в Посаде Рыботыцкой и их иконграфическая программа*, „Памятники культуры. Новые открытия” 1993 [1994], s. 108-120).

W ostatnich latach na temat malowideł w posadzkiej cerkwi ukazały się dwa artykuły: Piotra Grotowskiego i Jarosława Giemzy (П. Л. Гротовський, *Стінопис нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій (вступні зауваги)*, „Студії мистецтвознавчі”, 3 (2009), s. 40-69; J. Giemza, *Malowidła ścienne w cerkwi p.w. Świętego Onufrego w Posadzie Rybotyckiej w świetle badań i dygitalizacji przeprowadzonych w listopadzie 2011 roku*, w: *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності*, red. О. Біла і in., Львів 2013, s. 509-518). Duże znaczenie dla badań nad programem malarskim cerkwi ma zwłaszcza ten drugi artykuł. Powstał on w wyniku dokładnej pracy dokumentacyjnej przeprowadzonej w końcu roku 2011 we wnętrzu cerkwi (projekt „Digitalizacja malowideł ściennych i gmerków cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej” zrealizowany w ramach programu Dziedzictwo Cyfrowe Instytutu Audiowizualnego, Giemza J., Myszką P., Myszką H., Młynarska J., Widzowski M., 2011). Dzięki wykonanym w tym czasie – specjalistycznym sprzętem i przy silnym oświetleniu – fotografiom Jarosławowi Giemzie udało się

zrekonstruować niedostrzegalne w normalnych warunkach napisy, a także fragmenty polichromii, co umożliwiło z jednej strony poprawne rozpoznanie kilku scen, z drugiej zaś wykazanie obecności niewidocznych wcześniej przedstawień. Te nowe ustalenia pozwoliły na właściwe odczytanie sensu ideowego pełnego programu malarskiego nawy, a także potwierdzenie datowania i pochodzenia warsztatu.

Choć trud przeprowadzonych badań i odpowiedzialność za ich końcowy efekt spada zazwyczaj na barki jednej osoby, to zawsze przebywa ona tę długą i żmudną drogę dzięki pomocy życzliwych ludzi. Ja już na samym początku miałam niezastąpionych i nieodżałowanych nauczycieli i mistrzów, Annę Różycką-Bryzek i Romualda Biskupskiego. Pani Profesor nie tylko była pierwszym i gorącym sprzymierzeńcem moich badań, ale również ofiarowała mi wszystkie materiały, jakimi dysponowała przy pracy nad swoim artykułem. Wśród nich znalazły się m.in. maszynopisy Wojciecha Kurpika, Renaty i Józefa Frazików oraz zbiór fotografii z l. 60.-80. Dzięki Jej rekomendacji mogłam zapoznać się z nieudostępnianą wtedy dokumentacją konserwatorską w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, jak też dokładnie przestudować i sfotografować malowidła, za co dziękuję również ówczesnemu dyrektorowi, Mariuszowi Olbromskiemu. Wielkie podziękowania winna jestem również pracownikom Muzeum Narodowego we Lwowie, przede wszystkim Romanowi Zylince za ogromną pomoc, cierpliwość i życzliwość, Marii Hełytowycz za cenne uwagi, Danucie Posackiej za wgląd do dokumentów muzealnych, Swietłanie Zinczenko za ułatwienie kwerendy w zbiorach rękopisów. Nieocenioną pomoc otrzymałam również od kierownika Działu Sztuki Cerkiewnej w Muzeum – Zamku w Łańcucie, Jarosława Gienzy, który przekazał mi całą dokumentację fotograficzną i plany wnętrza cerkwi sporządzone w listopadzie 2011 roku, a także cenne dokumenty archiwalne. Ponadto umożliwił mi, znacznie utrudniony po zmianie właściciela, dostęp do malowideł. Dwoje rumuńskich badaczy, Saveta Florica i Gabriel Herea, podarowało mi część własnych zbiorów ikonograficznych, ukazujących trudne do sfotografowania, a nawet zobaczenia polichromie ścienne z terenów Transylwanii i Mołdawii. Stanowiły one w moich badaniach bezcenny materiał porównawczy. Życzliwej pomocy udzielili mi także Joanna Daranowska-Łukaszewska, dr Małgorzata Lisowska-Rzepecka, dr Hałyna Kuź, profesorowie Zdzisław Budzyński, Władysław Zalewski, Ryszard Knapiński, Waldemar Deluga, Przemysław Nowakowski, a także Grzegorz Ossoliński, Maciej Augustyn, dr Andrzej Laskowski. Wyrażam także wdzięczność członkom Komisji przy Polskiej Akademii Umiejętności, przyznającej Stypendia Fundacji Lanckorońskich, którzy już po raz drugi dostrzegli wartość prowadzonych przeze mnie badań i postanowili wesprzeć je, umożliwiając tym samym jakże ważną kwerendę w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym, dawniej tzw. bernardyńskim, we Lwowie. Wszystkim raz jeszcze serdecznie dziękuję.



## Analiza źródeł pisanych do dziejów cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej

Niestety, do dzisiaj nie dotrwały żadne dokumenty, które zawierałyby dokładne informacje na temat czasu wzniesienia cerkwi, jej budowniczych i fundatorów, jak i przybliżające okoliczności pokrycia jej ścian malowidłami. Od końca wieku XIX, kiedy to Michał Kowalczuk po raz pierwszy w literaturze naukowej zamieścił wzmiankę o cerkwi<sup>1</sup>, narosło wokół niej wiele niedających się sprawdzić, a także mało wiarygodnych informacji. Tak więc miała być wybudowana w połowie wieku XV przez Waszka Rybotyckiego<sup>2</sup> lub w 1. połowie wieku XVI przez Stanisława Herburta<sup>3</sup>, zrujnowana w czasie najazdu Tatarów w roku 1524<sup>4</sup> i odbudowana w połowie wieku XVI z inicjatywy wspomnianego już jej kolejnego właściciela, Stanisława Herburta<sup>5</sup>, lub któregoś z Kormanickich<sup>6</sup>. Miała też być pierwotnie zbozem ariańskim<sup>7</sup>, później dopiero przejętym przez prawosławnych mnichów, a w czasach nowożytnych – popularnym ośrodkiem pielgrzymkowym, o czym miałyby świadczyć sgraffitowe napisy na murach przedsionka<sup>8</sup>. Na początku wieku XVIII<sup>9</sup>, a nawet

---

<sup>1</sup> M. Kowalczuk 1896, s. LXXVIII-LXXX.

<sup>2</sup> Taka hipoteza pojawiła się w: PSB 33, s. 361; Z. Beiersdorf 1968, s. 9, przyp. 6.

<sup>3</sup> M. Kowalczuk 1896, s. LXXVIII-LXXX; M. Orłowicz 1917, s. 142; M. Kornecki 1956, s. 21; J. T. Frazik 1967, s. 842 (841-843); J. T. Frazik 1968, s. 243 (243-247).

<sup>4</sup> Z. Beiersdorf 1968, s. 10.

<sup>5</sup> Tamże, s. 10.

<sup>6</sup> E. Naumow 1994, s. 338.

<sup>7</sup> L. Dzieduszycki 1887, s. 840; M. Orłowicz 1917, s. 142; M. Kornecki 1956, s. 21; A. Kunysz 1967, s. 40.

<sup>8</sup> A. Różycka-Bryzek 1986, s. 349-365.

<sup>9</sup> E. Naumow 1994, s. 336.





Il. 2. Cerkiew św. Onufrego, widok od strony południowo-wschodniej (widoczne nieistniejące dziś schody do sanktuarium kaplicy ponad przedsionkiem)

dokładnie w roku 1705<sup>10</sup> mnisi przenieśli się do Dobromila<sup>11</sup>, a cerkiew stała się parochialną. Tu miał być pochowany Michał Kopysteński, ostatni prawosławny biskup przemyski<sup>12</sup>. W końcu w średniowiecznym monasterze miał działać warsztat malarski, który dał początek znanemu od końca XVII wieku bardzo płodnemu i popularnemu środowisku malarstwa ikonowego, o charakterystycznym prymitywizującym stylu, nazywanym „robotą rybotycką”<sup>13</sup>.

Niestety, żadna z tych informacji nie znajduje potwierdzenia w zachowanych dokumentach. Wydaje się, zatem, konieczne ponowne przyjrzenie się źródłom historycznym, a dopiero na tej podstawie nakreślenie schematu dziejów cerkwi.

Nieliczne źródła pisane to dokumenty zaświadczone o najstarszych dziejach cerkwi i jej kłtorów, a więc

właściciele Rybotycz oraz Posady, akta sądowe, wizytacje biskupie i inwentarze cerkiewne, archiwalia prywatne, a także księgi liturgiczne, na marginesach których niekiedy umieszczano ważne informacje. Wśród źródeł niepisanych najważniejsze znaczenie ma, rzecz jasna, sam budynek cerkiewny, który został dokładnie przebadany, pod względem tak technicznym, jak i artystyczno-historycznym. Wiele ciekawych informacji dostarczyły również badania archeologiczne murów obronnych

<sup>10</sup> J. T. Frazik 1967, s. 842 (841-843).

<sup>11</sup> L. Dzieduszycki 1887, s. 840.

<sup>12</sup> Tamże; M. Orłowicz 1917, s. 142; O. B. Івануcів 1987, s. 178; E. Naumow 1994, s. 336.

<sup>13</sup> O ośrodku malarzy rybotyckich powstała już dosyć bogata, choć wciąż nie wyczerpująca literatura, por. J. Nowicka 1962, s. 27-43; M. Przeździecka 1973, s. 28-31; B. П. Откович 1983, s. 90-96; Tenże 1985, s. 323-333; Tenże 1990, od s. 48; Tenże 1997, s. 67-70; Tenże 2004, s. 295-313; R. Biskupski 1985, s. 162; W. Ałeksandrowycz 1994, s. 341-350; hipotezę o związku klasztoru w Posadzie z ośrodkiem malarskim w Rybotyczach wysunęli J. Nowicka, P. Żółtowski (П.М. Жолтовський 1978, s. 278), a podtrzymuje W. Otkowycz. Por. też E. Pudelko 1968, s. 138.

i budowli okołocerkiewnych, a także archeologiczno-antropologiczne przy-cerkiewnego cmentarzyska<sup>14</sup>.

Najstarsze źródła pisane zebrał i przeanalizował Zbigniew Beiersdorf<sup>15</sup>. Tak więc pierwsza wzmianka dotycząca monasteru w Posadzie Rybotyckiej pochodzi z przywileju wystawionego w Starym Sączu, jakim Kazimierz Wielki uhonorował Stefana Węgrzyna w 1367 roku, nadając mu wsie leżące nad Wiarem: Rybotycze, Huwniki, Sierakośce, a także trzy monaster; w jednym z nich, Honuffrym, już Krzysztof Wolski pewnie rozpoznał klasztor w późniejszej Posadzie Rybotyckiej<sup>16</sup>.

Dokument ten jest ważny nie tylko ze względu na najstarszą wzmiankę o Posadzie, ale także na jedyny oficjalny zapis świadczący, że we wsi tej znajdował się monaster<sup>17</sup>. Co prawda niektórzy badacze wskazują, że od roku 1407 należał on do włości biskupstwa ruskiego w Przemyślu<sup>18</sup>, czynią to jednak na podstawie błędnego odczytania dokumentu, w którym wymieniony monaster św. Onufrego odnosi się do Ławrowa<sup>19</sup>. Obdarowany Stefan



Il. 3. Cerkiew św. Onufrego, widok od strony zachodniej na wieżę

<sup>14</sup> J. T. Frazik 1967, s. 841-843; tenże 1968, s. 243-247; E. Pudelko 1968, s. 238-243; A. Kunysz 1967, s. 40-42; Z. Beiersdorf 1968, s. 5-13.

<sup>15</sup> Z. Beiersdorf 1968, s. 5-13.

<sup>16</sup> W dokumencie tym, wydanym po raz pierwszy przez Piekosińskiego, wymienione są trzy monaster: Syemionow, Gdycza, Honuffrij z komentarzem, że „zatraciły swą nazwę”, co należy zapewne rozumieć, iż nie można ich związać z nazwami jakichkolwiek znanych wtedy miejscowości; *Monumenta Medii Aevii...*, t. 10, *Codicis Diplomatici Poloniae Minoris*, t. 3 (1333-1386), s. 212 i nn., nr 807. Krzysztof Wolski natomiast, cytując fragment tego samego dokumentu, wymienia: Syemionow, Troycza et Honoffry, utożsamiając je z Siemienowem, dawną osadą koło Paclawia, Trójcą, osadą nad Wiarem w dolinie Jamny, oraz z Posadą Rybotycką, por. K. Wolski 1956, s. 12; taką identyfikację powtarza również Z. Beiersdorf 1968, s. 8.

<sup>17</sup> Warto zauważyć, że monasteru tego nie wymienia nawet w swojej pracy J. Krypiakewycz (I. Крипякевич 1926).

<sup>18</sup> Z. Beiersdorf 1968, s. 8; A. Różycka-Bryzek 1986, s. 350.

<sup>19</sup> Dokument ten tak w całości, jak i fragment wymieniający nadane wsie był kilkakrotnie publikowany. I choć niejednokrotnie zachodzą różnice w odczytaniu bądź brzmieniu nazw miejscowości, monaster św. Onufrego w żadnym wypadku nie może być identyfikowany z posadzkim. Jego

Węgrzyn, występujący w źródłach również jako Szczepan Wołoszyn<sup>20</sup>, w historiografii uważany jest za protoplastę Rybotyckich, herbu Sas wywodzącego się od wołoskiego rodu Dragów, wśród których Drag i Sas – rzekomo dziad i ojciec Stefana – byli wojewodami mołdawskimi<sup>21</sup>. Choć pochodzenie Stefana nie jest wiarygodnie udokumentowane, to chyba wydaje się pewne, co znajduje potwierdzenie również w Długoszkowskich *Znakach i klejnotach Królestwa Polskiego*, że pierwszy dom tego rodu na Rusi znajdował się w podprzemyskich Rybotyczach<sup>22</sup>.

4 listopada roku 1425 w Medyce został wystawiony dokument, w którym na prośbę Jana, Jerzego, Waśka i Aleksandra Rybotyckich Władysław Jagiełło podtrzymał nadanie Kazimierza Wielkiego dla ich dziada, Stefana<sup>23</sup>. Choć w dokumencie tym wymienione są jedynie Rybotycze, Huwniki i Sierakośce, to przytoczenie treści przywileju Kazimierza Wielkiego oraz wskazanie na prawowitość własności wszystkich tam wymienionych *villarim et monasteriorum* pozwalają sądzić, że monaster św. Onufrego w Posadzie ciągle znajdował się we włościach Rybotyckich. W roku 1443 bracia Jan, Jerzy, Waśko i Aleksander, gdy dzielili między siebie dobra, Rybotycze wraz z zalesionymi terenami wokół nich nad Wiarem, a także Świętej Trójcy, pozostawili przy Waśku<sup>24</sup>. Zapewne do niego należała w tym czasie także Posada. Waśko zajmował znaczącą pozycję wśród szlachty przemyskiej. Przed rokiem 1448 mianowany podsędkiem<sup>25</sup>, a następnie w roku 1458 sędzią przemyskim, często rozstrzygał sprawy majątkowe również możnowładztwa i samego króla, który to wyznaczał go jako komisarza<sup>26</sup>. Według Krzysztofa Wolskiego przeszedł on, podobnie jak jego bracia Aleksander i Jerzy, na obrządek łaciński, o czym miałyby świadczyć imię Stanisław używane razem z Waśkiem<sup>27</sup>. Jeżeli rzeczywiście Waśko przeszedł

---

nazwa wymieniona jest zaraz po miejscowości Ławrów, i choć Ksawery Liske uważa, że należał on do wsi Kanafosty w powiecie rudnickim, to chodzi tu jednak o znany monaster właśnie w Ławrowie; por. np.: M. Rither von Malinowski 1861, s. 443-446; AGZ, t. 7, nr 26, s. 50-51, komentarz, s. 51-56; M. Bendza 1982, s. 56, przyp. 156.

<sup>20</sup> AGZ VIII, s. 5, nr 3.

<sup>21</sup> W. Semkowicz 1908, s. 35-37; L. Wyrostek 1932. Z poczucia obowiązku należy wymienić również pracę Michała Terleckiego (M. Terlecki 2008), ale o jej wartości naukowej niech świadczy cytata: „Według polskich historyków i heraldyków Stefan Dżuła Sas, jeden z ośmiu synów naczelnika rodu Dżuły Sasa, założył jedną z halickich gałęzi. Za swe zasługi otrzymał od kniazia Lwa Danyłowicza [sic!] wsie Uholniki, Gruszew i Rybotycze pod Przemyśłem”; tamże, s. 19.

<sup>22</sup> M. Friedberg 1930, s. 86; L. Wyrostek 1932, s. 32.

<sup>23</sup> MRPS, t. IV, cz. 3, s. 381, nr 601; *Zbiór dokumentów małopolskich...* VII, s. 197, nr 1993.

<sup>24</sup> AGZ XIII, s. 144, nr 2022.

<sup>25</sup> AGZ XIII, nr 2689; *Zbiór dokumentów małopolskich...* III, s. 284, nr 805; *Zbiór dokumentów małopolskich...* VIII, s. 329, nr 2520.

<sup>26</sup> PSB 33, s. 361.

<sup>27</sup> K. Wolski 1956, s. 18.

na wyznanie rzymskokatolickie, to stało się to między rokiem 1437 a 1438, gdyż w dokumentach z lat 1436-1437 figuruje jeszcze pod jednym imieniem<sup>28</sup>, dwa pojawiają się dopiero w aktach z roku 1438<sup>29</sup>. Nie jest to jednak pewny dowód, gdyż w późniejszych dokumentach również zapisywany jest jako Waszko<sup>30</sup>.

Następne pisma wytworzone przez królewską kancelarię i administrację państwową wymieniają bądź samą osadę, bądź znajdującą się w niej cerkiew, najczęściej wskazując na ich właściciela, nie przynosząc jednak dokładniejszych informacji na temat jej fundacji, wyglądu, charakteru i funkcji. Tak więc wśród nich znajdują się np. akty fundacyjne, sądowe i rejestry podatkowe. Niestety najstarsze dokumenty sięgają końca wieku XV i początku XVI. I tak w aktach przemyskich zachowała się informacja na temat podziału dóbr w roku 1494 między Rybotyckimi: stryjem Janem i bratankiem Rafałem, w następstwie którego Posada znalazła się w posiadaniu tego pierwszego<sup>31</sup>. Rychłą śmierć Jana w roku następnym likwidowała podział ziem klucza rybotyckiego, niestety nie na długo. Kłopoty finansowe Rafała zmusiły go do zastawiania kolejnych wsi pod spłatę długów. Los ten spotkał również Posadę, która w roku 1500 za 75 florenów (złoty) została zastawiona szwagrowi Stanisławowi Jaksmanickiemu<sup>32</sup>, a następnie w roku 1503 – Stanisławowi Kormanickiemu<sup>33</sup>. Dwa lata później, w roku 1505, wraz z całym kluczem rybotyckim została sprzedana braciom Stanisławowi i Rafałowi Kormanickim za 1500 florenów<sup>34</sup>. Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej wykazana jest w rejestrze podatkowym z roku 1510<sup>35</sup>, nie ma

<sup>28</sup> AGZ XIII, s. 6, nr 32; s. 14, nr 95; s. 17, nr 132; s. 24, nr 218; s. 27, nr 275; s. 44, nr 525; s. 45, nr 548; s. 46, nr 561; s. 52, nr 671.

<sup>29</sup> AGZ XIII, s. 64, nr 874; s. 65, nr 875.

<sup>30</sup> AGZ IV, s. 168, nr 95; s. 191, nr 109; AGZ VIII, s. 136, nr 85; AGZ IX, s. 70, nr 55; AGZ XIII, s. 88, nr 1243, 1245; s. 90, nr 1260, nr 1261; s. 97, 1391; s. 107, nr 1523; s. 117, nr 1653; s. 121 i nn., nr 1718, 1753, 1755, 1765, 1796; s. 136, nr 1907; s. 138, nr 1942; s. 140, nr 1967; s. 143, nr 2013; s. 144, nr 2022; s. 598, nr 7278; s. 332, nr. 4417, 4419-4420; s. 496, nr. 6039-6042; s. 5743, nr 7000; *Zbiór dokumentów małopolskich...* III, nr 805, s. 284; cz. VIII, s. 329, nr 2520.

<sup>31</sup> AGZ XVIII, nr 2406, s. 351. Wraz z Posadą w posiadaniu Jana znalazły się także miasto Rybotyczne oraz wsie Borysławka (Borysławka), Trójca (Troycza), Jamna, Wola (Wolya), Łodzinka (Łodzinka), Syrokoszcze (Syrokoszczye); por. także AGZ XVIII, nr 3841, s. 418.

<sup>32</sup> AGZ XVIII, nr 2865, s. 421; nr 4093, s. 557-558; nr 4215, s. 571.

<sup>33</sup> AGZ XVIII, nr 3164, s. 453; nr 3200, s. 456; nr 4280, s. 578.

<sup>34</sup> AGZ XVIII, nr 3438, s. 480-481; nr 4355, s. 586-587; w pierwszym dokumencie wymienione zostały: „Rybothyczne opium cum suburbio alias Poszada Borysławska, Łodzinka, Troycza, Jamna, Grozyowa, Voythowa, Trzczyenyecz, Lomna”; dwie pierwsze nazwy dotyczą najpewniej dwóch odrębnych wsi Posady i Borysławki; por. K. Wolski 1956, s. 31, przyp. 165.

<sup>35</sup> Z. Budzyński 1990, s. 148.

w nim jednak na jej temat żadnych dodatkowych informacji<sup>36</sup>. Sama osada wymieniana jest m.in. w rejestrach z roku 1508 i 1515, w tym pierwszym jako własność Stanisława Kormanickiego<sup>37</sup>, co może świadczyć również, że Rafał już wtedy nie żył<sup>38</sup>. Imię Stanisława, podsędka przemyskiego, często występuje w aktach sądowych z lat 1513-1528, głównie w sprawach o długi i zawłaszczenia ze Stanisławem Jaksmanickim, Janem Herbertem, Mikołajem Waławskim, Jakubem Hermanowskim<sup>39</sup>; żadna z nich nie dotyczyła jednak klucza rybotyckiego. Żoną Stanisława była Anna z Tarnawy, a córką Katarzyna, żona Mikołaja Fredry<sup>40</sup>. W przemyskich aktach ziemskich z l. 30. jako dziedzic Kormanic i Rybotycz występuje Józef Kormanicki<sup>41</sup>. Niestety nie udało się ustalić, jakie pokrewieństwo łączyło go z poprzednimi Kormanickimi. Mógł to być syn Rafała lub Stanisława. Nie żył on na pewno w roku 1547, bo w tym właśnie czasie w dokumentach występuje Elżbieta jako wdowa po nim<sup>42</sup>. Ale zmarł zapewne wcześniej, bo już w roku 1542 jego synowie Marcin, Andrzej, Stanisław, Auctus (Zbożny) i Jan nazywani są dziedzicami Rybotycz i Posady<sup>43</sup>. Osierocił on również dwie córki, Martę, której prawnymi opiekunami zostali Jan Herbut i Piotr Boratyński<sup>44</sup>, oraz Małgorzatę<sup>45</sup>. Wiadomo, że w roku 1555 właścicielem Posady był Andrzej, jego to bowiem wymienia diak Jan, kopista zbioru dwunastu *Minei*, dziś przechowywanego w Bibliotece Narodowej w Warszawie<sup>46</sup> i Muzeum Narodowym we Lwowie<sup>47</sup>. Potwierdzenie tego znajduje się w przemyskich aktach grodzkich z roku 1554<sup>48</sup> i 1560<sup>49</sup>. W tym samym czasie jest

---

<sup>36</sup> Charakterystykę tych dokumentów zawdzięczam prof. Zdzisławowi Budzyńskiemu, za co serdecznie dziękuję.

<sup>37</sup> A. Jabłonowski 1902, s. 107, 126.

<sup>38</sup> A. Boniecki 1907, s. 156.

<sup>39</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 4, sprawa 11, s. 142, 144, 147, 150, 331.

<sup>40</sup> A. Boniecki 1907, s. 156.

<sup>41</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 12, ark. 553.

<sup>42</sup> W aktach ziemskich z tego roku Józef Kormanicki wymieniany jest jako zmarły; por. tamże, Zespół 14, opis 1, sprawa 13, s. 998.

<sup>43</sup> Tamże, Zespół 14, opis 1, sprawa 14, s. 771-778; AGZ XIX, s. 609, dok. DCCCXXXVI-VII, nr 3078; A. Boniecki 1907, s. 156.

<sup>44</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 14, s. 707.

<sup>45</sup> Tamże, Zespół 14, opis 1, sprawa 14, s. 89; Zespół 14, opis 4, sprawa 17, s. 329; Zespół 14, opis 1, sprawa 14, s. 850.

<sup>46</sup> Np.: BN, Akc 2627, k. 28r., 209v.; Akc 2811, k. 2r., 3v., 4r.; por. też: E. Naumow 1994, s. 338; A. Naumow, A. Kaszlej 2004, nr 584; A. Kaszlej 2011, s. 144-146, nr 12129 III.

<sup>47</sup> MNL, Pk 287, Pk 220.

<sup>48</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 16, s. 667.

<sup>49</sup> Tamże, Zespół 14, opis 1, sprawa 21, s. 2, 107.

on tam również nazywany dziedzicem Wojkowej, Jurkowej<sup>50</sup>, Łodzinki<sup>51</sup>, a Auctus – Trzcina<sup>52</sup>, Trójcy<sup>53</sup>, Łomny<sup>54</sup>, Jamny i gniazda rodowego Kormanic<sup>55</sup>. Jako dziedzic Łomnej wymieniany jest również Jan<sup>56</sup>, a Kormanic, Grąziowej, Łodzinki, Łomny – Stanisław<sup>57</sup>. Tymi dwiema ostatnimi miejscowościami mogła dysponować również jego małżonka – Katarzyna z Orchowa<sup>58</sup>. Tak więc w połowie wieku wszystkie wsie klucza rybotyckiego należały do licznej rodziny Kormanickich. Wiadomo, że w roku 1554 nie żył już Jan, a dwa lata później Stanisław. Pierwszy pozostawił żonę Zofię Straszównę<sup>59</sup>, a drugi nadto trójkę dzieci: Jerzego, Małgorzatę i Jadwigę, późniejszą żonę Andrzeja Jaskmanickiego<sup>60</sup>. Ich matka zapewniła im po śmierci ojca sumy z Kormanic, Łodzinki i Łomny<sup>61</sup>. Andrzej ożenił się w roku 1555 z Zofią, córką nieżyjącego już w tym czasie Jerzego Borkowskiego<sup>62</sup>, a Auctus rok później z Zofią z Kurowa, córką również zmarłego już Stanisława Zbąskiego, kasztelana lubelskiego<sup>63</sup>. Drugą żoną Auctusa była Anna z Lipnicy, a córką Elżbieta, późniejsza żona Adama Rzeszowskiego, a następnie kasztelana sandomierskiego Mikołaja Ligęzy<sup>64</sup>.

W świetle wizytacji biskupich Kormanicy jawią się jako hojni opiekunowie wiernych prawosławnych. Dla przykładu, Andrzej ufundował cerkiew w Borysławce<sup>65</sup>, Feliks [Auctus, Zbożny] w 1551 roku w Trójcy<sup>66</sup>, Jerzy w 1580 w Grąziowej<sup>67</sup>. W tym ostatnim przypadku zachował się nawet odpis nadania popostwa o treści: „ja niżej [podpisany Jerzy] Kormanicki zeznawam tym listem swym Izem przedał Łukaszowi Popowi Iwanemu Synowi Popostwo w Grąziowej y Synowi iego za złotych trzysta ze wszystkimi dochody, które to należą na to Popostwo. To jest Roli Łan

<sup>50</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 16, s. 739-741.

<sup>51</sup> Tamże, s. 826.

<sup>52</sup> Tamże, s. 680.

<sup>53</sup> Tamże, s. 692.

<sup>54</sup> Tamże, s. 545.

<sup>55</sup> Tamże, s. 762.

<sup>56</sup> Tamże, s. 227.

<sup>57</sup> Tamże, s. 626, 568; Zespół 14, opis 4, sprawa 19, s. 294.

<sup>58</sup> Tamże, s. 660.

<sup>59</sup> Tamże, sprawa 17, s. 232.

<sup>60</sup> Tamże, sprawa 33, s. 972.

<sup>61</sup> Tamże, sprawa 16, s. 1314-1318.

<sup>62</sup> Tamże, sprawa 17, s. 257-261.

<sup>63</sup> Tamże, s. 588.

<sup>64</sup> S. Uruski 1910, s. 214; K. Łodzia Czarniecki 1875-1882, t. 1. s. 766; CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 31, s. 38; opis 1, sprawa 31, s. 59; opis 1, sprawa 32, s. 885.

<sup>65</sup> APP, ABGK 6465, s. 9.

<sup>66</sup> Tamże, s. 35; MNL, РкЛ 2204, s. 707; РкЛ 2205, s. 94.

<sup>67</sup> Tamże, s. 20.

z Łakami do tej Roli należącymi na spokojne używanie [...] Działo się w Grąziowie, Przyczym był szlachetny Stanisław Prowaski Arendarz teyże wsi, Piotr Domaradzki, Łazarz Serednicki Kniaź Serednicki, Michał Pop Weluczyński, Teszcz Łukasz, Wójt Gromadzki Groziowski Hryz, Doktor Jan Przysiężnik, ale dla lepszej pewności Ręką swoją podpisałem y pieczęć swą przyłożyłem”<sup>68</sup>.

Dziedzic Rybotycz i dobrodziej cerkwi w Borysławce, Andrzej, zmarł prawdopodobnie w roku 1563, ponieważ wtedy po raz pierwszy wymieniany jest w aktach jako nieżyjący. Opiekunami jego dzieci, Jana i Anny, zostaje Jan Orzechowski<sup>69</sup>, a rok później brat zmarłego, Auctus<sup>70</sup>. W roku 1572 przepisuje on na bratanka Jana sumę trzech milionów florenów z Posady i częściowo Łodzianki, czyniąc go tym samym dziedzicem Posady<sup>71</sup>. W 1575 zaś doszło do ustaleń, na mocy których Jan otrzymał Rybotycze, a jego stryj Jamnę<sup>72</sup>. Odtąd też w dokumentach występuje on jako „Generosus Johanes Kormanyczky de Rybotycze”<sup>73</sup> albo „de Kormanice et oppidi Rybotycze”<sup>74</sup>. Jego stryj do roku 1576 zapisywany jest jako „de Kormanice et in Jamna”<sup>75</sup>, „de Komarnice, Jamna et Trzcianiec”<sup>76</sup>, „in Jamna Heres”<sup>77</sup>, a potem już jako „Castellanus Czchoviensis”<sup>78</sup>. Jak wynika z wpisów w przemyskich aktach sądowych z roku 1575, Jan zastawił Posadę i Łodzinkę burgrabiemu przemyskiemu Albertowi Lutoslowskiemu, a Borysławkę Tomaszowi Fredrze z Młodowic<sup>79</sup>.

Kormanicy herbu Junosza nie byli bogatą i szczególnie zasłużoną rodziną. Wiadocznymi są głównie w wieku XVI jako przedstawiciele drobnej polskiej lub spolonizowanej<sup>80</sup> szlachty osiadłej w dobrach nad Wiarem. Do większych zaszczytów doszedł jedynie Auctus *vulgo* Zbożny, od 1576 roku kasztelan czchowski i senator. Z niegdyś licznej rodziny po jego śmierci w roku 1579, jak wykazują dokumenty dotyczące podziału spadku zapisane w aktach z roku 1580<sup>81</sup>, pozostała tylko jego żona Anna

<sup>68</sup> MNL, РкЛ 360, s. 346.

<sup>69</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 20, s. 478 i nn; Zespół 14, opis 4, sprawa 24, s. 122.

<sup>70</sup> Tamże, Zespół 14, opis 1, sprawa 19, s. 926, 928.

<sup>71</sup> Tamże, sprawa 24, s. 1070.

<sup>72</sup> Tamże, sprawa 27, s. 743.

<sup>73</sup> Tamże, sprawa 32, s. 120.

<sup>74</sup> Tamże, sprawa 27, s. 1030.

<sup>75</sup> Tamże, sprawa 31, s. 38.

<sup>76</sup> Tamże, sprawa 27, s. 258.

<sup>77</sup> Tamże, opis 4, sprawa 28, s. 199.

<sup>78</sup> Tamże, opis 1, sprawa 32, s. 885.

<sup>79</sup> Tamże, sprawa 33, s. 97, 787.

<sup>80</sup> Kasper Niesiecki pierwsze gniazdo herbu Junosza wywodzi z Mazowsza z rodów pruskich; por. K. Niesiecki 1839-1845, t. IV, s. 514.

<sup>81</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, sprawa 37, s. 1071-1081.

z Lipnicy, córka Elżbieta – żona Adama Rzeszowskiego (w roku 1586 wymieniana już jako żona Mikołaja Ligęzy<sup>82</sup>), Jadwiga – córka brata Stanisława i wtenczas wdowa po Andrzeju Jaskmanickim, oraz dwaj bratankowie i dziedzice nazwiska: Jerzy, syn Stanisława, dziedzic Kormaniec i Grąziowej, oraz Jan, syn Andrzeja, dziedzic Rybotycz. Jak wykazują dokumenty w roku 1585, do dziedzicznego majątku tego ostatniego obok Rybotycz należały także Posada, Borysławka, Wójkowa, Jurkowa, Równie, Brzesko i Łodzianka<sup>83</sup>. Wydaje się jednak, że nie był on zbyt gospodarny i troskliwy, zastawiał bowiem często i zadłużał swoje dobra, np. u Mateusza Szymakowskiego, Stanisława Rakowskiego, Stanisława Strzeżowskiego, Alberta Lutosławskiego, Tomasza Fredry, by w końcu w roku 1585 sprzedać Posadę Janowi Tomaszowi Drohojowskiemu z Drohojowa<sup>84</sup>.

Jan Drohojowski, opracowujący na początku wieku XX dokumenty archiwalne swojego rodu, uważa, że pod koniec wieku XVI Posada znalazła się w posiadaniu Marcina Krasickiego, który dopiero za długi na sumę 3100 złotych zastawił ją Janowi Tomaszowi Drohojowskiemu. Miałby o tym świadczyć dokument, w którym to Jan Krasicki z Siecina, syn Aleksego, w roku 1605 na wieść o śmiertelnym zranieniu Drohojowskiego upomina się o te ziemie<sup>85</sup>. Ale już w roku następnym z podobnymi roszczeniami wystąpiła Jadwiga Herburtówna z Fulsztyna, wdowa po Janie Tomaszu Drohojowskim<sup>86</sup>, które wyegzekwowała siłą, nie czekając na wyrok sądu<sup>87</sup>. Władysław Łoziński, powołując się na zapisy w aktach grodzkich sanockich i przemyskich, w barwny sposób opisuje zmagania wdowy z wierzycielami, którzy w bezwzględny sposób odbierali swoje należności. Stanisław „Diabeł” Stadnicki z Łańcuta najechał na Wojutyce, a Jan Krasicki i następnie Marcin Stadnicki na Rybotycze i wsie klucza<sup>88</sup>. Ten ostatni po długotrwałym oblężeniu zamku w Rybotyczach zmusił Drohojowską do jego poddania, po czym wyniósł z niego klejnoty, sprzęt i broń o wartości 100 tys. florenów. Jednak dalsze dokumenty dowodzą, że Drohojowscy utrzymali się przy własności Posady i pozostałych ziem klucza<sup>89</sup>, choć pretensje do nich zgłaszali wierzyciele: Mikołaj i Elżbieta Sienieńscy, Mikołaj Leniek, kasztelan dorpacki i starosta rygski i nowogrodzki, a nawet krewny Andrzej Drohojowski<sup>90</sup>. W roku 1617

<sup>82</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 14, opis 1, opis 4, sprawa 46, s. 177.

<sup>83</sup> Tamże, sprawa 44, s. 387.

<sup>84</sup> APP, Zespół 158 (Archiwum Zamku Leskiego), nr 237, k. 1-46.

<sup>85</sup> J. Drohojowski 1904, cz. 1, s. 76; cz. 2, s. 72, nr 514.

<sup>86</sup> Tamże, cz. 1, s. 76; cz. 2, s. 80, nr. 556-557.

<sup>87</sup> Tamże, nr. 556-557.

<sup>88</sup> W. Łoziński 1932, s. 140.

<sup>89</sup> J. Drohojowski 1904, cz. 1, s. 76; cz. 2, s. 87, nr. 604-605.

<sup>90</sup> Tamże, cz. 1, s. 78-79; cz. 2, nr. 571, 627, 666.



syn Jana Tomasza i Jadwigi Mikołaj Marcin sprzedał klucz rybotycki Mikołajowi Wolskiemu, marszałkowi wielkiemu koronnemu<sup>91</sup>.

Niestety nie udało się do tej pory znaleźć dokumentów źródłowych, które wyjaśniłyby okoliczności przejścia tych dóbr w posiadanie Mikołaja Ossolińskiego, starosty radoszyckiego, piotrkowskiego, skalskiego, nowotarskiego, knyszyńskiego. Co prawda w literaturze pojawiają się informacje, że wniosła je we wianie jego pierwsza żona Anna Korniaktówna, nie są one jednak potwierdzone źródłowo<sup>92</sup>. W dokumentach nie ma także śladu dowodzącego, że te ziemie kiedykolwiek należały do Korniaktów.

W ostatniej ćwierci wieku XVII sprawa własności Rybotycz i Posady nie jest do końca jasna. W sumariuszu dokumentów z archiwum rzeszowskiej linii rodziny Lubomirskich przechowywanym w Zakładzie Ossolineum we Wrocławiu zachowały się wzmianki świadczące o tym, że w 1673 roku Stanisław Siciński przejął dobra rybotyckie od [Jerzego] Ossolińskiego<sup>93</sup>; niestety brak w nich wyjaśnienia, w jakich okolicznościach. Po jego śmierci w 1681<sup>94</sup> odziedziczył je syn, Mikołaj Siciński<sup>95</sup>. Równocześnie w Zbiorze Czołowskiego zachowały się wypisy z ksiąg sądu ziemskiego przemyskiego dotyczące spraw majątkowych Ossolińskich. Wśród nich znajduje się notatka o zatwierdzeniu podziału dóbr między Ossolińskich z roku 1675, w której wymieniono m.in. miejscowości tworzące klucz Rybotycki<sup>96</sup>. Być może Stanisław Siciński wszedł tylko w czasowe posiadanie klucza, np. w dzierżawę

<sup>91</sup> J. Drohojowski 1904, cz. 1, s. 80; cz. 2, [Akta rodzinne], s. 8, nr 57. Tu wśród sprzedanych dóbr dziedzicznych klucza rybotyckiego wymienione są: miasteczko Rybotyczne wraz ze wsiami: Borysławka, Posada Rybotycka, Brzoska, Jamna, Troyca, Łomna, Grąziowa, Trzcianiec, Rostoka, Krywe, Woykowa, Sienkowa, Jurkowa, połowa wsi Łodzianka i część dóbr Sopotnik.

<sup>92</sup> Np. A. Przybyszewski 2009, s. 11-12; źródła tej niepotwierdzonej informacji należy szukać zapewne w książce Władysława Łozińskiego *Prawem i Lewem*. Tu bowiem zostały opisane obok siebie dwa niezależne fakty: bogate wiano wniesione przez Korniaktównę i posiadanie przez Ossolińskiego Rybotycz. To zestawienie mogło być odczytywane łącznie, jako związek przyczynowy; por. W. Łoziński 1931, t. 1, s. 265.

<sup>93</sup> *Summarium Universale Documentarium Illustrissima Domui Lubomirsiana*, Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu, 12328/II, k. 221 (mf 33249 BN).

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> *Index archiwum dawnego rzeszowskiego zawierający prawa JOO XX Lubomirskich do różnych dóbr...*, Biblioteka Ossolineum, rkps 12334/II (mf 33252), k. 39.

<sup>96</sup> *Oblata Divisionis Inter Ossolinskie Bonarum Oppidi Rybotycke et Villarum Posada, Borysławka, Kopystno, Grąziowa, Woytkowa, Jureczkowa; Sienkow; Dzwiniacz, Laszczowate, Mackowa, Wola, Łomna, Sierakosce, Podmojsce, Truszowice, Miżyniec, Gdeszyce, Stroniowice, Balice et alis v...;* AGAD, Zespół 388, nr sygn. 302, s. 24 (mikrf. A 38909). Za wskazanie tej notatki serdecznie dziękuję Grzegorzowi Ossolińskiemu, badaczowi swego rodzaju i autorowi strony internetowej [www.ossolinski.info](http://www.ossolinski.info).

za długi, prawowiernymi zaś jego dziedzicami, przynajmniej w roku 1675, pozostali Ossolińscy. Dzierżawę zastawną mógł przejąć po śmierci ojca Mikołaj Siciński. Mało tego, jakieś prawa do Rybotycz zachowali najprawdopodobniej jeszcze Drohojowscy, bo w 1692 występowali oni do sądu przeciwko Mikołajowi Sicińskiemu, żądając zwrotu nielegalnie zagarniętych ziem oraz odszkodowania za niszczenie lasów<sup>97</sup>.

W wieku XVIII klucz rybotycki, a więc tworzące go Rybotycze oraz wsie: Posada, Borysławka, Kopyšno, Jamna, Trójca, Łomna, Krajna, należał do Lubomirskich z Rzeszowa. Łomna i Krajna w skład rodowego latyfundium podskarbiego koronnego Hieronima Augusta Lubomirskiego weszły w roku 1692, a Rybotycze i okoliczne wsie w 1696 – nabyte od niejakiej Bienieckiej<sup>98</sup>. Choć Hieronim zmarł w roku 1706, to podział jego majątku między synów nastąpił dopiero w 1722, w wyniku czego ziemie nad Wiarem przeszły w ręce Jana Kazimierza<sup>99</sup>. W dokumentach archiwum Lubomirskich zachowały się ślady jakichś spraw spornych z lat 1701-1722 przeciwko Karwowskiemu<sup>100</sup> dotyczących przychodów z dóbr rybotyckich, jednak szczegółów nie udało się ustalić.

Lubomirscy starali się dbać o dobre stosunki z duchownymi wschodnimi. Trochę widać np. w treści nadania popostwa w Łomnie podpisanego 15 września 1701 w Rybotyczach, gdzie Hieronim August Lubomirski honoruje i potwierdza zniszczone zapisy poprzedniego właściciela całego klucza, Mikołaja Sicińskiego: „Oznajmuję komu o tym wiedzieć należy, iż ponieważ Wielebny Ojciec Stefan Jarosiewicz dany sobie od nieboszczyka ś.p. Mikołaja Sicińskiego Kollatora Prezentę na Popostwo Łomieńskie przez nayscie zboyców razem i z Fortuną swoją utracił, będąc już na pomienione Beneficjum instituowany, tedy na to miejsce, aby Prawa Swego był pewien y Onego respektem wystawioney własnym kosztem Cerkwie Łomieńskiej, spokojnie z successorami swoimi zażywał, daję mu ten Przywilej, który dla lepszej wagi y pewności, przy zwykłej Pieczęci podpisuje”<sup>101</sup>. Dokumenty

<sup>97</sup> J. Drohojowski 1904, cz. 1, s. 123, 145, 148, 151, 166; cz. 2, s. 168, nr 1135.

<sup>98</sup> *Summarium Universale Documentarium Illustrissima Domui Lubomirsciana*, Biblioteka Ossolineum, 12328/II, k. 221; w dokumencie tym nie jest wymienione imię Bienieckiej, ale w kilku opracowaniach, zapewne na skutek pomyłki, przedstawia się ją jako Agatę; por. A. Myćka 1973, s. 17-109, 90, 96; R. Lipelt 2002, s. 19.

<sup>99</sup> A. Myćka 1973, s. 108; R. Lipelt 2002, s. 20. W Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym we Lwowie zachowały się kopie ugody zawartej między braćmi: Jerzym Ignacym, Janem oraz Aleksandrem, nie są w niej jednak wyszczególnione podziały ziem dziedziczonych po ojcu; por. Zespół 835, opis 1, sprawa 1505.

<sup>100</sup> *Index archiwum dawnego rzeszowskiego zawierający prawa J XX Lubomirskiego do różnych dóbr...*, Biblioteka Ossolińskich, rkp 12334/II (mf BN 33252), k. 40, nr 7.

<sup>101</sup> MNL, Dział rękopisów, Pкл 360, s. 810.

ujawniają także wieloletni konflikt o ziemię między parochem w Trójcy a jej dzierżawcą Tyszkowskim oraz próby jego załagodzenia podjęte przez Teodora Hieronima<sup>102</sup>. 27 lipca 1756, jak sam informował w rezolucji: „chcąc tendem po kilkuletnich Kłótniach uspokoić, umyśliłem Cerkwi Trójeckiej, nową dać Erekcycją; dawną [...] skasowawszy, nim zaś to nastąpi y nim będzie Cerkiew przyzwoicie przez Erekcycją opatrzona Obligacją Imci Pana Tyszkowskiego Dzierżawcę Klucza Trojeckiego, aby W.O. parochowie tamecznemu pozwolił Zbioru [...] z tych Gruntów, które zasiał, uczyniwszy z nim [...] pomiarkowanie takowe, żeby ani Dwór w swojej należytości, ani Duchowny [...] nieszkodował, a to dotąd poki przyrzeczona Erekcycja ode mnie nadana nie będzie”<sup>103</sup>. Widocznie nowe nadania na rzecz cerkwi nie poprawiły sytuacji, skoro po latach, 15 lutego 1761 w liście do samego zainteresowanego, [Tomasza] Tyszkowskiego, stolnika żytomierskiego i dzierżawcy dóbr grójeckich Lubomirski pisał: „[...] Lubo dawniej miałem Honor obligować W.W.M.M. Pana Usilnie mu insynuować, aby Duchowni Ritus Graece Latina Unita w Dobrach Moich Trojeckich będących, żadnych od Dworu tamtejszego nie ponosili przykrości ani dolegliwości, ile że Ja tego wcale nie chcę, aby gdziekolwiek w Dobrach Moich Clerus miał być oppressus, kiedy jednak znowu świeże dochodzą mnie od Tychże Duchownych – przez JEMci Księdza Officyała MMC Pana querymonie, więc jestem necessitowany ponowić moją tym żywszą WMMć Panu insynuację [...] abys przyrzeczoną Duchownym żadney a żadney uciążliwości tak względem Spokojnego Zażywania Ich dawnych Gruntów, iako y względem innych zachodzących wszelkich Okoliczności czynić nie dopuszczał oraz abyś im Wolnego Wywozu Drzewa na Reperacyję Cerkiewną i Budynków Popowskich, tudzież Drzew [...] na Opał, zabraniać nie Kazał”<sup>104</sup>.

Niestety nie udało się ustalić, czy po śmierci Jana Kazimierza Lubomirskiego w 1736 Posada Rybotycka przeszła w ręce jego bratanka, Teodora Hieronima, syna Jerzego Ignacego, czy od razu ziemię te otrzymała wdowa Urszula z domu Branicka, starościna Bolimowska. Jej imię jako dziedziczki Rybotycz zapisane zostało m.in. w aktach sądowych biskupstwa przemyskiego z roku 1761 (oblata z 1766) w sprawie dotyczącej parocha w cerkwi rybotyckiej Adama Jana Borysławskiego<sup>105</sup>. Kolatorką cerkwi w Posadzie i Rybotyczach została nazwana również w protokole wizytacji

<sup>102</sup> Pod dokumentami widniał podpis H. T. Lubomirski i T. Lubomirski, co może wskazywać jedynie na Teodora Hieronima, syna Jerzego Ignacego. Po śmierci Jerzego Ignacego, po rocznych przetargach, w 1754 doszło do rozdziału dóbr między braci, dzięki czemu Hieronim Teodor otrzymał Rzeszów oraz wsie: Krasne, Maławę, Trójcę, Polanę i Ciecchany; por. A. Myćka 1973, s. 92.

<sup>103</sup> MNL, Dział rękopisów, РкЛ 2204, ark. 709.

<sup>104</sup> Tamże, s. 710.

<sup>105</sup> Tamże, s. 379.

biskupiej z roku 1771<sup>106</sup>. Ją też, już jako zmarłą, wspomina Jerzy Rucki w liście wysłanym z Rybotycz 22 kwietnia 1779 roku, pisząc, że „sądząc dobrem Miasteczka co rocznie z opisanych Kontraktem [arend] defalkowała Żydom byle tamtejszym dwa tysiące Zlott. Pols<sup>107</sup>. Po jej śmierci w roku 1776 opisywane dobra przeszły w ręce jej córki Marii Radziwiłłowej, żony Karola Stanisława „Panie Kochanku”, o czym świadczy kolejna wizytacja z roku 1783<sup>108</sup>. Ona też wymieniana jest jako dziedziczka klucza rybotyckiego przez Bazylego Nowosielskiego w liście z 5 lipca 1779 roku napisanym w Przemyślu do księżnej Joanny z baronów de Stein, żony chorążego wielkiego koronnego Jerzego Ignacego Lubomirskiego (bratowej Urszuli i stryjenki Marii)<sup>109</sup>. Ta z kolei nazwana jest „possesorką zastawną” Rybotycz w jednym z dokumentów mówiącym o jakimś kontrakcie z tych dóbr z roku 1777 między nią a Rafałem Horodyńskim<sup>110</sup>. O tym, że Joanna Lubomirska czerpała dochody z folwarków klucza rybotyckiego, świadczy też kierowana do niej korespondencja posesora rybotyckiego Jerzego Ruckiego z roku 1779<sup>111</sup>. W dosyć obszernych listach, żywymi i barwnymi słowy donosi on o kłopotach ze ściąganiem podatków i egzekwowaniu innych powinności od poddanych („lud nieuciemiężony tylko zuchwale kłótlivy”), o sporach z Żydami („Żydy te gałgany obcego cierpieć nie mogą”), o nastrojach wśród ludzi („Ten klucz niejest bez powszechney Estymacyy, nie bez wstrętu dla Pieniężnych, że w nim choć w ubogich ciałach Harde y nieposłuszne Dusze<sup>112</sup>”), o stanie finansowym i fizycznym gospodarstw („Teraz dla spustoszenia Innych W.M. Panów Possesorów, którzy nie mogąc się dobrać smaku w tych dobrach corocznie ich porzucali, poprawiać mi nic nie zostaje, tylko po wszystkich folwarkach nowe stawiać Budynki, Ponieważ choć gęstym za mnie danym stęplowaniem y opatrzeniem Dachów, jak na folwarku Kopystenkim i Posackim, podczas przeszłorocznych wiatrów obaliły się stodoły, spichlerze we trzech folwarkach chociaż podparte y dachy za mnie opatrzone Jesieni doczekać trudno. Ani stodoły w Rybotyczach podeprzeć można, gdy tey połowa osiadła na ziemy dla zgniłych Krokwi, Płatwi i Belków<sup>113</sup>”). W świetle tych listów klucz rybotycki jawi się jako niedochodowy („w tych dobrach po pięć od sta Procentu od Summy lokowaney, choć w Ekonomice,

<sup>106</sup> ABGK 44, k. 34.

<sup>107</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 835, opis 1, sprawa 154, ark. 5.

<sup>108</sup> ABGK 6512, s. 23, 19.

<sup>109</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 835, opis 1, sprawa 15, ark. 36.

<sup>110</sup> *Index archiwum dawnego rzeszowskiego zawierający prawa J XX Lubomirskiego do różnych dóbr...*, Biblioteka Ossolińskich, rkps 12334/II (mf BN 33252), k. 41.

<sup>111</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 835, opis 1, sprawa 154, ark. 5-6, 39, 41, 58-59.

<sup>112</sup> Tamże, ark. 5-6.

<sup>113</sup> Tamże, ark. 58.

znaleźć nie można”<sup>114</sup>), zaniebany, ze sprawiającymi wiele kłopotów poddanymi. Sam Rucki konstatuje: „Rzecz prawdziwa te moje ludzkie z nimi obchodzenie się, do Którego przyzwyczajeni niebyli, jak Żydzi tak y Pospólstwo, przyprowadziło Ich do złego za życia mojej łaski, ale nie ma Przepisu podług którego Żyć by można z nimi spólnie. Ani znajdzie się taki na Świecie, któryby dogodził i dogodzić mógł temu Poddaństwu”<sup>115</sup>.

Dalsze losy Posady Rybotyckiej zdają się być łatwe do prześledzenia dzięki odpisom z akt znajdujących się w archiwum Tyszkowskich, XIX-wiecznych właścicieli klucza rybotyckiego i trójckiego<sup>116</sup>. Przez krótki czas dobra rybotyckie i połowa wsi Borysławka należały do Jana Lewickiego, który 5 marca 1793 roku nabył je na licytacji za 130 tys. florenów polskich. Ale niedługo scedował prawa do nich za tę samą sumę na rzecz ich poprzedniej właścicielki, wspomnianej wyżej Marii z Lubomirskich Radziwiłłowej<sup>117</sup>. Ta zaś w listopadzie 1793 roku sprzedała je, a więc Rybotycze z przyległościami, Kopyšno, Posadę Rybotycką i Borysławkę, Pawłowi i Janowi Tyszkowskim za 300 tys. florenów polskich<sup>118</sup>. Byli to synowie Tomasza Tyszkowskiego, herbu Gozdawa o przydomku „na Tyszkowicach”, który wykupił od Lubomirskich wcześniejszy zastaw – Trójcę<sup>119</sup>. Jego to upominał za kłótnie z parochem w przytoczonym wyżej liście ówczesny właściciel, nazywając równocześnie „kochanym bratem”<sup>120</sup>. Po jego śmierci w roku 1793 klucz trójcki przeszedł w spadku na jego dzieci, a więc oprócz wymienionych Jana i Pawła również Wincentego, Zuzannę Truskolaską i Józefę Wisłocką. 20 października 1800 roku doszło do ugody rodzinnej, na mocy której siostry zostały spłacone, zrzekając się tym samym pretensji do dóbr troickich<sup>121</sup>. Klucze rybotycki i troicki były niedzielne, a jak wynika z kolejnych aktów spadkowych, między członków rodziny dzielono zyski, nie ziemię. Po śmierci Jana w 1811 roku<sup>122</sup> dobra te przeszły na własność młodszych braci, a 15 października 1822 roku Paweł Wincentemu „daruje je wiecznymi czasami, odstępuje i w zarządzanie swoje natychmiast odebrać pozwala, tak iż Wielmożny Wincenty Tyszkowski [...]

<sup>114</sup> Tamże, ark. 59.

<sup>115</sup> CPAH we Lwowie, Zespół 835, opis 1, ark. 6r.-6v.

<sup>116</sup> BN PAU w Krakowie, nr sygn. 2631, *Papiery rodzinne i majątkowe Tyszkowskich z lat 1577-1914*.

<sup>117</sup> Tamże, k. 15, poz. 1, 2.

<sup>118</sup> Tamże, poz. 3, 4, 5.

<sup>119</sup> Tamże, k. 7.

<sup>120</sup> MNL, Ркл 2204, ark. 710. Niestety nie udało się ustalić, czy Tyszkowskich faktycznie łączyły jakieś więzy rodzinne z Lubomirskimi.

<sup>121</sup> BN PAU w Krakowie, nr sygn. 2631, *Papiery rodzinne i majątkowe Tyszkowskich z lat 1577-1914*, k. 31.

<sup>122</sup> Tamże, k. 3.

tak całego Klucza [Trójeckiego], to jest wsi Trójca, Łomna, Jamna Dolna i Krajna i Klucza Rybotyckiego, tj. miasteczka Rybotycz i wsi Borysławka, Kopysno i Posada Rybotycka w tabuli krajowej galicyjskiej za jedynego dziedzica i właściciela tych kluczów zapisanym być może<sup>123</sup>. Miał być to przedślubny podarunek, ponieważ jego młodszy brat w wieku 40 lat zamierzał pojąć za żonę 16-letnią Wiktorię, córkę Adama i Rozalii Giebułtowskich. Istotnie do zaślubin doszło 10 stycznia 1823, a już 7 października do chrztu niesiono ich pierworodnego Pawła. Niestety dziecko po dziesięciu dniach zmarło. O obu wydarzeniach informują zapisy w księgach w kościele Tomasza Apostoła w Rybotyczach, gdzie odnotowano, że był to „Vincentus Victiria Tyszkowski filus hearedorum in Trojca et Rybotycze”<sup>124</sup>. Małżeństwo to miało potem jeszcze dwóch synów, Józefa i Antoniego, którzy po śmierci ojca w roku 1847 stali się właścicielami „dóbr Trójca i Rybotycze z przyległościami, tudzież dóbr Huwniki i połowy wsi Lodzinka”<sup>125</sup>. Józef zmarł, nie pozostawiając potomka, natomiast Antoni usynowił Pawła Szylaka, przekazując mu szlachectwo, herb i nazwisko, a także cały majątek<sup>126</sup>. Tę przynależność Posady Rybotyckiej w wieku XIX do Tyszkowskich poświadczają i inne źródła. Wizytacja biskupia z roku 1815 wskazuje jako kolatora cerkwi w Posadzie Pawła Tyszkowskiego (brata Wincentego)<sup>127</sup>. Sporządzane w wieku XIX drukowane skorowidze wymieniają jako właścicieli wsi ogólnie Tyszkowskich<sup>128</sup> oraz Józefa<sup>129</sup> i Pawła<sup>130</sup>. Ten ostatni, zgodnie z wolą przybranego ojca, w chwili bezpotomnej śmierci w roku 1920 przekazał cały majątek, a więc i Posadę Rybotycką, Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie. 7 listopada 1932 cerkiew w Posadzie Rybotyckiej uznana została za zabytek i wpisana do spisu zabytków powiatu dobromilskiego. Jako uzasadnienie tej decyzji zapisano: „uznają za zabytek cerkiew parafialną w Posadzie Rybotyckiej z XVI wieku pod wezwaniem św. Onufrego (whl 79 Księga

<sup>123</sup> BN PAU w Krakowie, nr sygn. 2631, *Papiery rodzinne i majątkowe Tyszkowskich z lat 1577-1914*, k. 32r. Tę kolej rzeczy potwierdzają także inne źródła. W księdze zapisów dokumentów majątkowych mieszkańców Rybotycz w roku 1809 „dziedzicem wsi Posady y Kopystna” nazwany jest Jan Tyszkowski, a w roku 1823 – Wincenty; por. CPAH we Lwowie, Zespół 166, opis I, sprawa 1917, s. 49, nr 25; s. 103, nr 52.

<sup>124</sup> Tamże, k. 4-5.

<sup>125</sup> Tamże, k. 26v., nr 24.

<sup>126</sup> LNB UAN, Oddział rękopisów, Zespół 141 (Czołowskiiego), opis III, sprawa 495, ark. 16.

<sup>127</sup> ABGK 292, s. 28.

<sup>128</sup> *Skorowidz wszystkich miejscowości...*, s. 188.

<sup>129</sup> *Przewodnik statystyczno topograficzny...*, s. 72; tu jako właściciel Posady wskazany Józef Tyszkowski.

<sup>130</sup> T. Piłat 1890, s. 118,162; *Skorowidz dóbr...*, s. 118.

gruntowa Sądu Grodzkiego w Dobromilu) jako charakterystyczny typ architektury późno-gotyckiej wraz z otaczającym drzewostanem<sup>131</sup>.

Niestety przegląd dokumentów związanych z Posadą Rybotycką i ustalenie kolejnych jej właścicieli nie przyniosło pewnej i konkretnej odpowiedzi na pytanie dotyczące fundatorów cerkwi i malowideł. Jednak na ich podstawie można sformułować kilka ogólnych wniosków. Budowa cerkwi, jej uposażenie, a także wszelkie prace remontowe leżały w tym czasie w gestii właściciela ziemskiego, innymi słowy, jej kondycja i stan wyposażenia w dużej mierze zależały od pobożności kłtorora i stanu jego finansów. Można się chyba zgodzić z założeniem, że dbałość o swoich poddanych i troska o ich sprawy, nie tylko materialne, ale duchowe, była większa na ziemiach dziedzicznych i tych, które od lat należały do włości rodzinnych. Ale właściciel, który zastawiał wieś za długi, podobnie jak ten, który ją przejmował, nie czynił nakładów finansowych, gdy nie spodziewał się szybkiego i wysokiego zysku. Budowa cerkwi i ozdobienie jej malowidłami niewątpliwie nie należały do inwestycji przynoszących szybką i materialną korzyść. Badania, których rezultaty są prezentowane w niniejszej książce, dotyczą malowideł, nie architektury i czasu wybudowania cerkwi w Posadzie Rybotyckiej. Wyjaśnienie tego ostatniego problemu jest złożone, trudne i wymaga nowych, pogłębionych analiz, których wyniki wypełniłyby odrębną książkę o podobnej liczbie stron. W tym miejscu można jedynie stwierdzić, że na podstawie przebadanych źródeł nie ma żadnych przeciwwskazań, by uznać ją za budowlę tak XV-, jak i XVI-wieczną. W tym czasie Posada należała, wyjąwszy krótki okres, do dwóch rodzin szlacheckich, Rybotyckich i Kormanickich. Wśród tych pierwszych za godnych i dobrych gospodarzy można uznać Waśka i jego synów Rafała i Jana, wśród drugich braci Rafała i Stanisława oraz Andrzeja i Auctusa. Warto podkreślić, że ci ostatni ufundowali cerkwie w pobliskiej Borysławce i Trójcy. Na przełomie wieków XVI i XVII Posada należała do Jana Tomasza Drohojowskiego, referendarza koronnego i starosty przemyskiego. Ten wykształcony i obyty w świecie dostojnik, poseł i dworzanin, nie był troskliwym gospodarzem. Jego porywczy i gwałtowny charakter pozwalał na bohaterskie czyny podczas licznych wypraw wojennych, jednak w czasach pokoju przysparzał wielu wrogów. W sądach mnożyły się skargi wójtów, sołtysów, patrycjuszy, sąsiadów, nawet władcyki Michała Kopysteńskiego<sup>132</sup>. Wszczynał on bowiem prywatne wojny, siłą egzekwował postanowienia sądów bądź zmieniał niepomysłne dla siebie wyroki, przywłaszczał ziemie, grabił majątki. Skargi wpływały nie tylko do sądów, ale też do samego króla. Musiało być ich istotnie dużo, skoro w roku 1603 Zygmunt III

<sup>131</sup> LNB UAN, Oddział rękopisów, Zespół 26 (Czołowskiego), sprawa 24, ark. 93; sprawa 27, ark. 321.

<sup>132</sup> J. Drohojowski 1904, t. 1, s. 65-66.

niecierpliwie upominał referendarza, by raz na zawsze uwolnił go od zażeń podanych<sup>133</sup>. Nie wydaje się zatem, by ten awanturnik bez skrupułów ostrzeliwujący z armat katedrę przemyską, zagrabiający włości cerkiewne i uciskający włościan postanowił zadbać o małą cerkiew w Posadzie Rybotyckiej, wydając pieniądze na pokrycie jej malowidłami.

Tak więc hipotetycznie można stwierdzić, że to właśnie wśród wymienionych mężów z rodziny Rybotyckich i Kormanickich znajdują się fundatorzy i cerkwi, i malowideł. Tych drugich należy szukać raczej wśród Kormanickich, czego potwierdzenie przynoszą rezultaty badań prezentowane w dalszej części pracy.

W najstarszych źródłach nie ma żadnej wzmianki, która upoważniałaby do powtórzenia, jakoby cerkiew w Posadzie była pierwotnie przeznaczona na zbiór ariański<sup>134</sup>. Informacja ta musiała być popularna, skoro została zapisana również w *Inwentarzu cerkiewnym* z roku 1928<sup>135</sup>. Pojawienie się jej można łączyć z przypisywaniem fundacji cerkwi Stanisławowi Herburtowi, którego bracia Mikołaj i Jan byli kalwinami. Jednak on sam nigdy nie był właścicielem Posady, która niemal przez cały wiek XVI należała do rodu Kormanickich<sup>136</sup>. Tradycja wiążąca początki cerkwi z kasztelanem lwowskim i właścicielem Dobromiła, znana pod koniec wieku XIX, nie mogła być stara, skoro nie ma po niej żadnego śladu w wizytacjach XVIII-wiecznych i z początku wieku XIX. Przytacza ją Michał Kowalczuk w roku 1896, powołując się na *Pomiannik* z roku 1861<sup>137</sup>, a po nim Marian Kornecki w 1956<sup>138</sup>. Dokładniejsze informacje na ten temat miały znajdować się w archiwum monasterskim w Dobromilu. Dziś niestety nie można już zweryfikować tych notatek. Jednak jeżeli istotnie dokumenty fundacyjne zachowały się, dlaczego zapisane w nich fakty nie były znane w wiekach wcześniejszych i nie zostały odnotowane w dokumentach cerkiewnych, chociażby w wizytacjach? W rękopiśmiennej *Shużbie Jana Złotoustego* przepisanej przez Wasyla Łopatyńskiego w Posadzie Rybotyckiej w roku 1750, a подарowanej cerkwi św. Onufrego w roku 1801 przez Anastazję, wdowę po prezbiterze Jerzym Woroneckim, zachował się *Pomiannik* rozpoczęty przez ówczesnego proboszcza Mikołaja Ładyżyńskiego<sup>139</sup>. Niestety jego komentarz umieszczony pod listą wspomnianych w modlitwach żywych i zmarłych: „**Скѣтѣнїю в оуѣсопшыхъ и нашы вѣ**

<sup>133</sup> Tamże, t. 1, s. 66.

<sup>134</sup> M. Orłowicz 1817, s. 142; L. Dzieduszycki 1887, s. 840; Z. Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 640.

<sup>135</sup> ABGK 6226, s. 1, pkt 3.

<sup>136</sup> O wykluczeniu Herburtów z fundacji cerkwi pisała już Ewa Naumow, por. E. Naumow 1994, s. 338.

<sup>137</sup> M. Kowalczuk 1896, s. LXXVIII-LXXX.

<sup>138</sup> M. Kornecki 1957 (listopad), s. 21.

<sup>139</sup> MNL, Pk 286, k. 16r.



служебникахъ или въ Требникахъ, сеже вѣжди, да не токмо тѣ писаныхъ поманешы, но вбаче и Блаженныхъ ктыторей, и создапелей, со храма сего, всѣхъ послужившихъ въ немъ, прочыихъ вкресте с. храма сего почившихъ ихъ же имена zde писана несуть, поминати незабуди ерею благовинный”<sup>140</sup>, choć nakazuje pamięć o ktitorach, fundatorach, wszystkich służących w tej cerkwi, to nie wymienia ich imion<sup>140</sup>. Gdyby je znano, byłyby zapisane właśnie w tym miejscu.

Ale źródła informacji wiążącej cerkiew w Posadzie Rybotyckiej z arianami można szukać również w dziejach rodu Drohojowskich, zbór ariański bowiem znajdował się w Jaśmierzu w powiecie samborskim, który w latach 1559-1620 należał właśnie do nich<sup>141</sup>. A że w tym czasie, tj. na przełomie wieków XVI i XVII, byli oni także właścicielami Posady, mogło dojść do swoistej pomyłki, powtarzanej później w literaturze. Jest to jednak hipoteza mniej wiarygodna.

Nie wiadomo również, do kiedy istniał w Posadzie monaster, wymieniony w dokumencie z roku 1367<sup>142</sup>. W XVIII wieku rozpoczęto dążenia do likwidacji najmniejszych monasterów bazylikańskich. O tym traktowała bulla papieska z roku 1744 *Inter plures*, która zakładała istnienie monasterów z ośmioma mnichami, i dekret Marii Teresy z roku 1774 nakazujący łączenie małych w najmniej dziesięcioosobowe<sup>143</sup>. To zapewne te działania pozwoliły wysunąć hipotezę, powtarzaną w niektórych opracowaniach, o likwidacji w tym czasie monasteru w Posadzie Rybotyckiej i przejściu mnichów do Dobromila. Wiemy jednak, że co najmniej od roku 1765 była to cerkiew parafialna, w której proboszczem jeszcze w czasie wizytacji biskupiej w 1771 był Jerzy Wareniecki<sup>144</sup>, po nim zapewne Jan Kopysteński<sup>145</sup>, w latach 1789-1801 – Mikołaj Ładyżyński<sup>146</sup>, a wcześniej, od 1783, administrował nią Jan Borysławski, proboszcz cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w Rybotyczach<sup>147</sup>, który już w roku 1784 w posadzkich księgach metrykalnych podpisywał się jako paroch<sup>148</sup>. Wobec tych faktów jest zrozumiałe, dlaczego Posady Rybotyckiej nie ma wśród sporządzonego w 1787 spisu monasterów w Galicji przeznaczonych do likwidacji<sup>149</sup>.

<sup>140</sup> Tamże, k. 16r.

<sup>141</sup> A. Jabłonowski 1903, s. 183.

<sup>142</sup> Fragment pracy dotyczący istnienia w Posadzie monasteru ukazał się w wersji angielskiej w „Series Byzantina” 11, 2013, s. 15-24.

<sup>143</sup> W. Chotkowski 1922, s. 7-8.

<sup>144</sup> APP ABGK 44, k. 35; MNL, Pk 286, k. 1v.

<sup>145</sup> BN Akc 2811, k. 48v., 56r.

<sup>146</sup> MNL, Pk 222, k. 8r., 19r., 121v.; Pk 286, k. 1v., 16r.; APP ABGK 6787, s. 2-10.

<sup>147</sup> APP ABGK 6512, s. 29.

<sup>148</sup> APP ABGK 6787, s. 2.

<sup>149</sup> W. Chotkowski 1922, s. 313; por. także CPAH we Lwowie, Zespół 453, opis 1, sprawa 4, *Журнал облику майна ліквідованих монастирів 1780-1791*.

Nie wiadomo jednak dokładnie, kiedy monaster w Posadzie przestał działać. Na dosyć zniszczonej ostatniej stronie (297v.) rękopiśmiennego XVI-wiecznego *Triodionu Kwietnego* zapisano, że „мѣжъ Андреи изъ благородною вѣдѣю изъ благородными чады купилъ сѣю книгу тридѣ цветною за р гршъ И пердалъ сѣю Книгу села Посады выше Рыботичъ въ шибителъ стога преподобнаго отца нашего внофриа<sup>150</sup>. A jako że *obitel* w języku SCS oznacza m.in. *monaster*<sup>151</sup>, wpis ten świadczy o jego funkcjonowaniu jeszcze w wieku XVI. Niestety nie zapisano dokładnie, kiedy księga ta została подарowana posadzkiej cerkwi, wiadomo jedynie, że za jereja Stefana<sup>152</sup>.

W roku 1555, jak sam siebie nazywał, „hudyj diak” Jan przepisał dwanaście tomów *Minei*, zaznaczając, że czynił to przy cerkwi św. Onufrego, a nie w monasterze<sup>153</sup>. Czy zastąpienie słowa *obitel* mogłoby wskazywać, że już w tym czasie była to cerkiew parochialna, przy której owy diak pracował? Diak należał do służby przy cerkwiach świeckich, nie monasterskich, pełnił funkcję kantora, zwykle również zakrystiana i dzwonnika. Do jego obowiązków należało także prowadzenie katechezy. Pomagał on parochowi w pracach gospodarskich, które niejednokrotnie stanowiły jego źródło utrzymania<sup>154</sup>. Niemal identyczne noty odnośnie do kopisty i czasów, w których przepisywał *Mineję*, zamieszczone tak w dole kart początkowych kolejnych tomów, jak też w formie kolofonu, różnią się w jednym przypadku. W wolumnie zawierającym służby miesiący letnich na karcie 287r. zostały wykreślone słowa określające kopistę jako „Joana chudego diaka”, a nad nimi zapisano: „щено ермонаха іѡна<sup>155</sup>, co mogłoby wskazywać, że później, już po napisaniu ksiąg, został on mnichem Jonaszem<sup>156</sup>. Czy jest to jednak wystarczający dowód na to, że był on mnichem w Posadzie? A jeśli w istocie został mnichem, dlaczego w takim razie jego domniemany syn, Michał, określał siebie jako syna pisarza nieboszczyka Ivanka rybotyckiego?<sup>157</sup> Oczywiście nie można wykluczyć, że Jan pełnił funkcję diaka przy cerkwi w Rybotyczach, a dla Posady przepisał jedynie *Mineję*, za czym przemawiałby fakt nazwania go „Ivankiem rybotyckim”, a nie posadzkim; jednak i to nie przesądza o trwaniu w tym miejscu monasteru. Z drugiej zaś strony, Jan na końcu swoich wpisów umieszczał prośbę o modlitwę: „а за то пршѣ и молю тыхъ настаапелий которіи бѣдѣт при той стѣни цркви мешкапн а томѣ домѣ вѣіемѣ

<sup>150</sup> MNL, Pk 290, k. 297v.

<sup>151</sup> Г. Дьяченко 1993, s. 363; S. Stępień 1996, s. 112.

<sup>152</sup> MNL, Pk-290, k. 297v.

<sup>153</sup> BN Akc 2627, k. 209v.

<sup>154</sup> J. Półciwarteł 1974, s. 88.

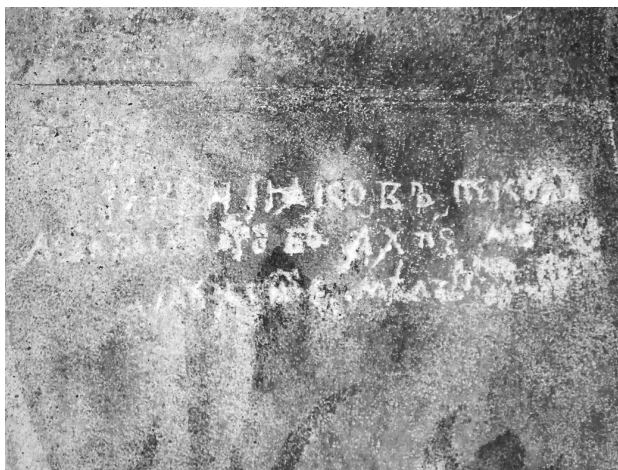
<sup>155</sup> BN Akc 2859, mf. 2859, k. 287r.

<sup>156</sup> Taką hipotezę wysunęli Ewa Naumow (E. Naumow 1994, s. 338) i Aleksander Naumow (A. Naumow, A. Kaszlej 2004, s. 298).

<sup>157</sup> A. Naumow, A. Kaszlej 2004, s. 387.

служити [...] [во] стых ѿлтвах не рачте мене грѣшнаго івана запоминати”<sup>158</sup>. *Nastojatelj* to termin określający przełożonego klasztoru, ale też i cerkwi parafialnej<sup>159</sup>. Andrzej w pozostawionej przez siebie notatce w darowanym *Triodionie Kwietnym* również prosi *nastojatili* o modlitwę, ale dopiero w zestawieniu ze słowem *obitiel* można domniemywać, że chodzi o mnichów. Nie ma pewności, że tak jest również w wypadku prośby diaka Jana.

Na marginesach kart ksiąg liturgicznych pochodzących z Posady Rybotyckiej, zapisywanych najczęściej przez diaków lub kapłanów, zachowały się niejednokrotnie liczne wpisy dotyczące np. anomalii pogodowych, ale również narodzin i śmierci różnych osób. I tak dla przykładu 18 lutego roku 1735 prezbiterowi posadzkiemu wielbnemu ojcu Semionowi Paślawskiemu urodził się wnuk, o tym samym imieniu, o czym nie omieszkał poinformować popowicz Jan Paślawski (54 r.)<sup>160</sup>. Z notatek na dalszych kartach wiemy, że tenże szczęśliwy ojciec, Jan Paślawski, urodził się w kwietniu roku 1701<sup>161</sup> i był zapewne nauczycielem „czył chłopców posadzkich”<sup>162</sup>. Na karcie 56v. *Ustawu* poinformowano, że 31 grudnia 1737 roku, a więc nie dożywszy swych trzecich urodzin, zmarł synek Jana Paślawskiego i wnuk Semiona, prezbitera posadzkiego<sup>163</sup>. W innym zaś tomie *Minei* zapisana została informacja o śmierci dziada, jereja Semiona, 21 października 1743, który był z kolei synem Wasyla Paślawskiego, również prezbitera posadzkiego<sup>164</sup>. Te lakoniczne i porzucane po różnych kodeksach glosy stanowią dowód, że w pierwszej połowie wieku XVIII w Posadzie nie było już monasteru, tylko cerkiew parafialna, gdzie postwo należało do rodziny



Il. 4. ІЄРЄИ ПАКОВЪ, napis wydrapany na południowej ścianie prezbiterium

<sup>158</sup> MNL, Pk 287, k. 5r.; BN Akc2811, nr mf. BN 69565, k. 10r.

<sup>159</sup> Г. Дьяченко 1993, s. 336; S. Stępień 1996, s. 111.

<sup>160</sup> BN Akc 2811, mf. BN 69565, k. 54r.

<sup>161</sup> Tamże, k. 177v.

<sup>162</sup> BN Akc 2859, mf. 15466, k. 281v.

<sup>163</sup> MNL, Pk 222, k. 56v.

<sup>164</sup> BN Akc 2804, mf. BN 15414, k. 60v.; BN Akc 2859, mf. 15466, k. 124v.

Pasławskich (Paclawskich?). Ale inne wpisy świadczą, że podobnie było w 2. poł. wieku XVII. O śmierci jereja Ioana prezbitera posadzkiego, dla przykładu, informuje notatka w *Minei* opatrzona datą 1698. Jakiś „**ІЕРЄИ ІАКОВЪ**” w roku 1685 wydrapał swoje imię i nazwisko na freskach w sanktuarium posadzkiej cerkwi. Niestety część liter uległa zatarciu i nie ma pewności, jaki charakter miała obecność tego kapłana w Posadzie. Bardzo biedny, jak wynika z wpisów, diak Mikołaj Żyrawski w roku 1680 przebywał w Posadzie i na karcie XVI-wiecznego *Oktoicha* zostawił zapewne próbę listu zaczynającą się od słów: „Mój łaskawy Panie popie posadzki. Dziękuję WM że mi WM pożyczył...”<sup>165</sup>. A być może zapisy kopisty diaka Jana pozwalają, choć hipotetycznie, przesunąć ten stan również na połowę wieku XVI? Wobec tych wszystkich rozmyślań zupełnie wyjątkowy i zagadkowy okazuje się wpis z 1801 roku do *Pomiannika* zachowanego w jednej z ksiąg liturgicznych pochodzących z posadzkiej cerkwi<sup>166</sup>. Tam bowiem na początku listy osób żyjących wspominanych podczas modlitw ówczesny prezbiter Mikołaj Ładyżyński umieścił jeromonacha Gerwazego, jeromonacha Mitrofana oraz jereja Symeona. Czy jest to dowód, że w tym czasie w Posadzie mieszkali jacyś mnisi? Być może, choć nadal to nie świadczy o nieprzerwanej ciągłości życia zakonnego w tym miejscu od wieku XIV, i raczej nie ma nic wspólnego ze średniowieczną tradycją. Warto zauważyć bowiem, że w tym samym *Pomianniku* wśród ludzi zmarłych i otoczonych modlitwą nie został wymieniony żaden mnich, a jedynie „jerrej Iwan”<sup>167</sup>, co potwierdzałoby ewentualną niedługą obecność zakonników w posadzkiej cerkwi. W piśmie dziekana ojca Jakuba Łukaszewicza z 29 stycznia roku 1877 wymienione zostały cztery miejscowości w dekanacie dobromilskim z cerkwiami murowanymi, z zaznaczeniem, że Posada Rybotycka nie była w tym czasie parafią, a kapelanią<sup>168</sup>. Jedyna monasterska cerkiew murowana w tym powiecie znajdowała się natomiast przy klasztorze Bazylianów w Dobromilu<sup>169</sup>. Ale była to zapewne sprawa przejściowa, bo jeszcze w *Przewodniku statystycznym* z roku 1870 wykazywano w Posadzie obecność urzędu parafii greckokatolickiej<sup>170</sup>, podobnie jak w *Słowniku geograficznym* wydanym w 1887<sup>171</sup>. Na podstawie inwentarza sporządzonego w roku 1928 wiadomo, że w roku 1913 postawiono tu murowany dom parafialny, kryty blachą, złożony z pięciu komnat, kuchni i spiżarki, a w 1926 nową stodołę<sup>172</sup>. W l. 30. docierała tutaj

<sup>165</sup> MNL, Pk 289, br. nr. k.

<sup>166</sup> MNL, Pk 286, k. 16r.

<sup>167</sup> Tamże.

<sup>168</sup> APP, ABGK 3776, s. 1.

<sup>169</sup> Tamże.

<sup>170</sup> *Przewodnik statystyczno-topograficzny...*, s. 72.

<sup>171</sup> L. Dzieduszycki 1887, s. 840.

<sup>172</sup> APP, ABGK 6226, s. 21-22.

oświatowa działalność Proswity, która w domu parafialnym zorganizowała czytelną pod kierownictwem tamtejszego księdza, Mikołaja Szczepańskiego. Zachowane sprawozdania z pracy tej czytelnicy obejmują lata 1933-1938<sup>173</sup>, co równocześnie pośrednio zaświadcza o istnieniu tu parafii do wybuchu wojny.

Przegląd archiwaliów nie potwierdził także istnienia w Posadzie jakiegokolwiek warsztatu malarskiego, ani w monasterze, ani poza nim. Wydaje się, że źródła tej informacji należy szukać w popularnym, także w kręgach naukowych, stereotypowym przeświadczeniu, że w monasterach prawosławnych przeważnie działały warsztaty malarski i skryptorium, które nie tylko zaspokajały własne potrzeby, ale także sprzedawały dzieła na zewnątrz. Stan badań na temat sposobu funkcjonowania średniowiecznych prawosławnych monasterów na terenach Pierwszej Rzeczypospolitej jest na takim poziomie, że na dobrą sprawę wyklucza pewną odpowiedź na każde szczegółowe pytanie. Ale rozsądek każe wątpić w twierdzenie, że w każdym monasterze znajdował się ktoś uzdolniony plastycznie i obeznany w rzemiośle malarskim. Także przykłady z innych terenów przekonują, że zapraszanie przez mnichów obcych malarzy do ozdobienia świątyni nawet wielkich monasterów nie było niczym wyjątkowym. Wystarczy przytoczyć wydarzenie z dziejów Cerkwi ruskiej, gdy dla ozdobienia soboru Zaśnięcia Matki Boskiej w Ławrze Peczerskiej sama Matka Boska czczona w cudownym obrazie w cerkwi blacherneńskiej przysłała z Konstantynopola malarzy. I nawet jeśli rzeczą oczywistą jest, że legenda nie może być traktowana jako w pełni wiarygodne źródło historyczne, to umieszczenie w niej motywu przybywania malarzy wędrownych z innych ośrodków religijnych do monasterów świadczy o znajomości takiego zwyczaju. To dopiero do tych greckich mistrzów na naukę malowania ikon został przysłany młody Alimpi, późniejszy mnich Ławry, kapłan i święty<sup>174</sup>. Możemy jedynie domniemywać, że przebywając w klasztorze i przez całe życie malując ikony, przysposobił do tego rzemiosła pomocnika, tworząc coś na wzór cechowego warsztatu malarskiego, nie ma jednak na to żadnego potwierdzenia we wczesnych źródłach, a tradycja mówiąca o współpracowniku Jerzym jest dużo późniejsza. Pewne dowody na istnienie pracowni malarskiej przy tym monasterze pochodzą dopiero z czasów nowożytnych<sup>175</sup>. Drugi znany z imienia średniowieczny zachodnioruski malarz prawosławny Hail był kapłanem świeckim, niezwiązanym z żadnym klasztorom, a z cerkwią Bożego Narodzenia w Przemyślu, po darowiźnie Władysława Jagiełły<sup>176</sup>. Wśród malarzy Rusinów z ziemi przemyskiej notowanych w dokumentach XV i XVI wieku wymieniani są kapłani, np. Fedir, Iwan, paroch

<sup>173</sup> CPAH we Lwowie, fond 348, opis 1, nr 4573.

<sup>174</sup> *Pateryk Kijowski*, s. 246-247.

<sup>175</sup> П. М. Жолтовський 1982.

<sup>176</sup> B. Wyrozumska 1997, s. 19-13; M. Salamon 2001, s. 115-119.

cerkwi św. Onufrego w Sośnicy, i jego wnuk, także Iwan, Taras, paroch z Tork, ale także malarze świeccy: Petro, Andrzej, Jacko<sup>177</sup>; nie są wzmiankowani natomiast malarze-mniisi, co oczywiście nie znaczy, że takich nie było. Mogli oni po prostu nie być odnotowywani w aktach, które były najczęściej sądowymi. Nie mamy także żadnych dowodów, że mnichami byli XVI-wieczni malarze, których imiona pozostały na wykonanych przez nich ikonach: Dionizy, Oleksy, Fedusko. Ten ostatni podpisał się „ФЕДУСКО МАЛІІ НО СІВРОІ”, a gdyby był mnichem lub kapłanem, na pewno by to zaznaczył. Rzeczywistość była zapewne dużo bardziej złożona, niż mogłoby ją opisać stwierdzenie: „średniowieczne ikony powstawały w monasterach”. Mogli tworzyć je i mniisi, i kapłani świeccy, jak też świeccy malarze. Twórcy mogli być rodzimi i przyjezdni, jak też ikony, które dotrwały do dziś, mogły powstać na miejscu bądź być kupione lub przywiezione z innych ośrodków malarskich. Podobnie zapewne wygląda sprawa powstawania ksiąg rękopiśmiennych. Kolofony i zapisy fundacyjne w XVI-wiecznych kodeksach przekonują, że były one przepisywane przez świeckich skrybów, bakałarzy, diaków, a nie tylko przez zamkniętych w klasztorach murach mnichów.

Drugą przyczyną, która mogła podsunąć hipotezę o istnieniu w Posadzie Rybotyckiej warsztatu malarskiego, jest z jednej strony jej położenie w pobliżu Rybotycz, w których to w wiekach XVII i XVIII pracowało co najmniej kilka pokoleń malarzy, z drugiej zaś dodanie do Posady określnika Rybotycka, co wpłynęło na utożsamienie tych dwóch różnych miejscowości. W dokumencie fundacyjnym Kazimierza Wielkiego dla Stefana Węgrzyna wymienione są trzy pobliskie monastery nad Wiarem, rozpoznawane dziś jako Siemionów, Trójca i Posada. Dlaczego więc tylko w tej ostatniej lokowany bywa warsztat malarski? Zapewne w utrwaleniu tego pomysłu pomagał fakt, że tylko tam zachowała się średniowieczna, choć przecież nie pierwotna, cerkiew, a w jej wnętrzu malowidła. Ale w należącej do klucza rybotyckiego Grąziowej również zachowały się malowidła, a nikt nie uczynił z niej centrum środowiska malarskiego. Utożsamienie czy łączenie w jedno Rybotycz i Posady Rybotyckiej jest wbrew rzeczywistości historycznej. Co prawda w literaturze przedmiotu pojawił się pomysł, że Posada została włączona do Rybotycz, stając się ich przedmieściem, nie ma jednak na to wystarczającego potwierdzenia w źródłach. Od najstarszych dokumentów, a więc od wieku XIV, obie miejscowości wymieniane są osobno. W akcie fundacyjnym Kazimierza Wielkiego są to jeszcze wieś Rybotycze i monaster św. Onufrego. W wieku XV wieś zamienia się w miasteczko, a wokół monasteru rozbudowuje wioska, zwana Posadą<sup>178</sup>. Tę miejscowość jako Posadę Rybotycką wymienia w roku 1555 diak Jan w spisanych przez siebie

<sup>177</sup> В. Александрович 2000, s. 47 i nn.

<sup>178</sup> AGZ XIII, s. 351, nr 2406.

*Mineiach*<sup>179</sup>, choć w oficjalnych dokumentach ciągle występuje ona jako Posada. Do „села Посады выше рыботич” w XVI wieku kupił *Triodę Kwietną* niejaki Andrzej<sup>180</sup>, a w wieku XVII zapewne diak Mikołaj Żyrawski zapisuje podziękowania dla „popa posadzkiego” na karcie XVI-wiecznego *Oktoicha*<sup>181</sup>. W roku 1750 Wasyl Łopatyński przepisał *Służebnik Jana Złotoustego* do chramu św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej<sup>182</sup>. XVIII-wieczny zapewne wpis w starszym *Ustawie* brzmi: „Ta xęga Jest cerkwi Posackiej”<sup>183</sup>. W wieku XIX w XVI-wiecznych Ewangeliach Homiletycznych (*Uczitelnych*) z cerkwi rybotyckiej zachował się wpis: „Ja Jendrzejy Mandrola Rejent Rybotjckjy j Kopjstensky a Posady Rybotjcky Zapisuje swojām własnom renkom Roku 1833 аоли”<sup>184</sup>. Przytoczone wyżej listy Jerzego Ruckiego w roku 1779 do Lubomirskiej nie pozostawiają wątpliwości, że w tym czasie Posada była wsią folwarczną, o słabej zresztą kondycji finansowej. Tak więc przez cały czas Posada Rybotycka była odrębną od miasta Rybotycze wsią nie tylko administracyjnie, ale także w powszechnej świadomości. Jest to ważne, ponieważ pochodzący stąd określani byli jako posaccy, posadcy, posadzcy lub z Posady Rybotyckiej, w odróżnieniu od rybotyckich pochodzących z Rybotycz. A właśnie tak nazywani byli najczęściej malarze, najwcześniej bodaj w wieku XVI, jak np. Prokopij Popowicz z Dubrowki zwany malarczykiem z Rybotycz<sup>185</sup>. Michałem Rybotyckim lub malarzem i obywatelem rybotyckim nazywany jest w aktach sądowych ojciec Katarzyny, która, przymuszona w wieku 10 lat przez rodziców do zamążpójścia, w roku 1679 wystarała się o unieważnienie małżeństwa z Janem Nahimikiem<sup>186</sup>. Ioan Srednicki, malarz rybotycki, podpisał się na ikonostasie w Niedzielnej, w *Pomianniku* monasteru w Ławrowie pozostało wspomnienie po *mnogopiscu* Isaji Herasymowyczu z Rybotycz<sup>187</sup>, a na ikonie namiestnej Chrystusa z Czerteża podpis Jana Królickiego, malarza rybotyckiego<sup>188</sup>. Tak więc, gdyby wskazani malarze, zwłaszcza XVI-wieczni, istotnie mieszkali w klasztorze św. Onufrego, zapisywani byłiby w źródłach jako posaccy, nie rybotyccy.

<sup>179</sup> LNM, Pk 287, k. 4v.

<sup>180</sup> MNL, Pk 290, k. 297v.

<sup>181</sup> MNL, Pk 289, br. nr. k.

<sup>182</sup> MNL, Pk 286, s. 1r.-v.

<sup>183</sup> MNL, Pk 222, k. 157v.-158v.

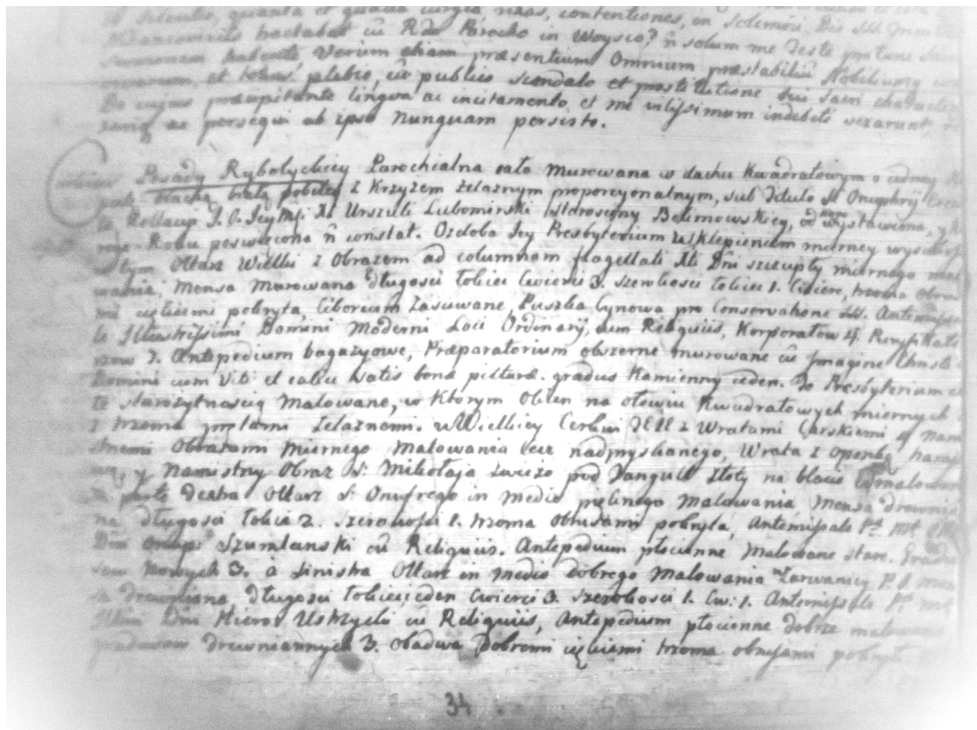
<sup>184</sup> Г. Чуба 2011, s. 84, nr 28; por. też *Metropolis kijoviensis...*, s. 110, nr 17, choć tu cytowany wpis skrócony.

<sup>185</sup> Według karty katalogowej w MNL, Pk 694, k. 1-14 (rękopis nieudostępniony z powodu restauracji).

<sup>186</sup> MNL, Pk 175, k. 1-2.

<sup>187</sup> П. М. Жолтовський 1983, s. 123; В.П. Откович 1990, s. 51.

<sup>188</sup> *Ikona karpacka...*, nr 96.



Il. 5. Strona z protokołu wizytacji biskupiej cerkwi Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej, 1771

Zachowana najstarsza wizytacja biskupia z roku 1771, choć obszerna i niezmiernie ważna dla dziejów cerkwi i jej wyposażenia, niewiele wnosi do badań nad malowidłami<sup>189</sup>. „Presbiterium caele starozhitynciu Malowane”, zanotował wizytator. Słowa te zaświadczejają jedynie o obecności w tym czasie malowideł w sanktuarium oraz o świadomości ich dawnego pochodzenia. Jeszcze mniej informacji przynosi na temat polichromii w nawie. W tym bowiem miejscu, gdzie mogła się znaleźć o niej wzmianka, karta została bezpowrotnie uszkodzona. Analiza porównawcza wielkości ubytku i treści zdania z fragmentem dotyczącym fresków w prezbiterium pozwala na przypuszczenie, że pierwotnie mogły znajdować się tam słowa: „malowana drzwi od”, co w logiczny sposób tworzyłoby całość: „W tej [w domyśle – nawie] okien kwadratowych na ołwiu 2. z trzoma prętami żelaznymi, cała intus m[alowana drzwi od] południa na dwóch zawiasach y hakach z zamkiem żelaznym i kluczem w [...] [fragment urwany]”. Dla porównania analogiczny fragment opisujący sanktuarium brzmi: „Presbiterium, caele starozhitynciu Malowane, w którym okien na ołwiu kwa-

<sup>189</sup> APP ABGK 44, k. 34.



dratowych miernych 2 z trzoma prętami żelaznymi”. Jednak jeżeli nawet przyjmiemy, że przedstawiona wyżej hipoteza jest prawdziwa, nie wnosi ona do badań żadnych zasadniczych informacji. Dowodziłaby jedynie o istnieniu w 2. poł. wieku XVIII malowideł w nawie, a pominięcie słowa „starożytnością” być może wskazywałoby na ich stosunkowo niedawne powstanie. Treść tego protokołu wizytacyjnego zawiera jeszcze mniej informacji na temat malowideł znajdujących się w cerkwi nad kruchtą, czyli pod wezwaniem Wniebowstąpienia Pańskiego. Tam fragment opisujący prezbiterium również został zniszczony: „Presbyterium ... wane, Mensa Murowana długości i szerokości łokieć...”<sup>190</sup>. Dziś możemy jedynie domniemywać, że zniszczone słowo to „[malo]wane”.

Wizytacje biskupie stanowią nieocenione źródło informacji o cerkwiach nowego obrządku, ich wyposażeniu, kondycji finansowej parochii i stosunkach panujących wewnątrz niej. Jednak informacji tam zamieszczonych nie można przyjmować bezkrytycznie. W żadnym z zachowanych protokołów powizytacyjnych w cerkwi św. Onufrego nie był wymieniony jej fundator. Ale jeśli nawet by zamieszczono taką informację, zwłaszcza w dokumentach np. XIX-wiecznych, przy jej pominięciu we wcześniejszych nie byłaby ona wiarygodna. Najstarsze wizytacje bowiem często opierały się na dokumentach fundacyjnych, których odpisy znajdowały się w cerkwiach, późniejsze zaś często tylko na tradycji ustnej, niepewnej, zwłaszcza co do faktów sprzed wielu wieków. Za taką właśnie „wieść gminną” należy zapewne uznać, wspomnianą już wyżej, zapisaną w *Inwentarzu cerkiewnym* z roku 1928<sup>191</sup>, a wcześniej w kilku pozycjach drukowanych<sup>192</sup>, notatkę, jakoby budynek cerkiewny był na początku użytkowany przez arian. Nie ma żadnych starszych dokumentów, które by ją potwierdzały. Ale zdarza się i odwrotnie, wiarygodne informacje pojawiają się dopiero w dokumentach późniejszych. Dla przykładu w sprawozdaniu z wizytacji dekanatu dobromilskiego z roku 1761 zapisano, że nie wiadomo, kto ufundował cerkiew Świętego Ducha w Trójcy<sup>193</sup> w kluczu rybotyckim, a w tym z roku 1783 wskazano na Feliksa Kormanickiego<sup>194</sup>. Ta ostatnia informacja znajduje potwierdzenie i w innych, nieco późniejszych dokumentach, ze wskazaniem na konkretne akty prawne<sup>195</sup>.

Ale nieścisłości i odstępstwa od stanu rzeczywistego można zauważyć również w tak wiarygodnym, jak by się wydawało, bo czynionym z natury, spisie majątku

<sup>190</sup> APP ABGK 44, k. 35.

<sup>191</sup> APP ABGK 6226, s. 1, pkt 3.

<sup>192</sup> M. Orłowicz 1817, s. 142; L. Dzieduszycki 1887, s. 840; Z. Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 640.

<sup>193</sup> MNL, P<sub>KL</sub> 2205, s. 130.

<sup>194</sup> APP ABGK 6465, s. 35.

<sup>195</sup> MNL, P<sub>KL</sub> 2205, s. 94, z roku 1799.

ruchomego cerkwi, to jest naczyń i bielizny liturgicznej, szat i ksiąg, nie mówiąc już o ikonach. Wizytującego w dużej mierze interesował stan zachowania sprzętu używanego do codziennej i niedzielnej służby, schludność wystroju i kompletność wyposażenia. Dlatego też gospodarze cerkwi mogli ukrywać stare i zniszczone szaty czy pokrowce, nieuwzględniane później w protokołach. Podobnie czyniono z księgami liturgicznymi: gdy posiadano nowe, drukowane, starych nie pokazywano wizytującym. Obecność nowych ksiąg stawała się ważna zwłaszcza po synodzie zamojskim z roku 1720, na którym zatwierdzono zmiany liturgiczne. Wizytujący sprawdzali, czy kapłani korzystają już z druków unickich oficyn, a jeśli nie, to czy w starych księgach naniesiono korekty. W najstarszej zachowanej wizytacji cerkwi św. Onufrego z roku 1771 obok dziesięciu ksiąg drukowanych wymienione zostały tylko trzy rękopiśmienne: *Triod Postny*, *Mineja Miesięczna* w 12 tomach oraz *Ustaw*<sup>196</sup>. Wskazana tu *Mineja* zachowała się do dziś i, mimo gróźb zapisanych przez skryptora na marginesach kart, została zabrana z posadzkiej cerkwi i rozdzielona między Muzeum Narodowe we Lwowie a Bibliotekę Narodową w Warszawie (wcześniej Bibliotekę Kapituły w Przemyślu). W Muzeum Narodowym we Lwowie przechowywane są i inne rękopiśmienne kodeksy pochodzące z tej cerkwi: *Psalterz Tolkowyj* (PK 288), *Triod Kwietny* (PK 290), *Oktoich* (PK 289), wszystkie przekazane przez ojca Mirosława Lisaka ojcu Andrzejowi Kowalskiemu podczas ekspedycji w roku 1908<sup>197</sup>. Zapiski na kartach tych ksiąg, zwłaszcza dwóch ostatnich, wyraźnie świadczą, że były w użyciu na długo przed wspomnianą wizytacją biskupią. Oznacza to, że nie zostały one wizytującemu pokazane. Żadnych ksiąg rękopiśmiennych nie notuje inwentarz z roku 1928, co jest zgodne ze stanem rzeczywistym, wszystkie bowiem zostały już stamtąd zabrane.

W protokołach nie uwzględniano również, co najbardziej bolesne dla historyków sztuki, wszystkich ikon. W XVIII wieku wymienianie ich w dużej mierze zależało od pracowitości i skrupulatności protokolanta. W wiekach XIX i XX, gdy wprowadzono ujednoczone protokoły, a nawet specjalne druki z rubrykami, nie było nawet miejsca, by takie informacje zamieścić. Zainteresowanie kościelnych administratorów ograniczało się do stwierdzenia obecności ikonostasu, obrazów przyzwoitych i liczby ołtarzy. Sprawdzano także obecność ikon św. Jozefata – pożądaną, i Focjusza – niepożądaną. W sprawozdaniu z wizytacji w posadzkiej cerkwi z roku 1771 zapisano: „Ołtarz Wielki z Obrazem ad columnam flagellati Xti Dmi szczupły miernego malowania [...], Praeparatorium obszerne, murowane cu[m] Imagine Christo Domini cum Viti et calice saris bona pictura [...], w Wielkiej

<sup>196</sup> APP ABGK 44, k. 35.

<sup>197</sup> Informacje zaczerpnięte z kart katalogowych i *Księgi wstępu w Muzeum Narodowym we Lwowie*.

Cerkwi DESE z Wratami Carskimi 4 namistnemi Obrazami Miernego Malowania lecz napryskanego, Wrata z oponką harassową Namistny Obraz S: Mikołaja świeżo pod fangult złoty na blacie odmalowany a porte extra ołtarz S: Onufrego in medio pięknego malowania [...] a sinistra Ołtarz in medio dobrego malowania w Zarwanicy P. J.”<sup>198</sup> W kaplicy nad kruchtą, traktowaną jako druga cerkiew pod wezwaniem Wniebowstąpienia Chrystusa, znajdowało się „Presbyterium [malo(?)]wane, mensa Murowana długości y szerokości łokieć, z Obrazem S: Bazylego Wielkiego, DEES z Wratami Carskimi trzoma namistnemi Obrazami marnego malowania”. Wiadomości o ikonach znalazły się także w miejscu, gdzie wymieniano przedmioty z metali szlachetnych: „Półsukienki marcyrobotą z rączką na Namiestnym Obrazie Nayś: Panny, na Panu Jezusie cała sukienka, wotow 2 na Obrazie S: Onufrego sztuk różnych srebra nowych 9 [...]”<sup>199</sup>. Tak więc na podstawie treści tego protokołu można jedynie wywnioskować, że w cerkwi w Posadzie znajdowały się dwa ikonostasy z rzędem *Deesis*, z czterema i trzema ikonami w rzędach *namiestnych*. W cerkwi głównej na ołtarzu umieszczony był obraz *Biczowania*, na stole ofiarnym *Chrystusa Eucharystycznego*, a wśród ikon namiestnych: *Chrystusa*, *Matki Boskiej*, *Św. Mikołaja*, i zapewne *Onufrego*. Ponadto przedstawienia *Onufrego* i *Chrystusa* wypełniały nastawy bocznych ołtarzy. W cerkwi górnej na ołtarzu w sanktuarium znajdował się wizerunek *Bazylego Wielkiego*. Bardzo sformalizowany protokół wizytacji biskupiej w roku 1815 stwierdza tylko obecność w cerkwi głównej czterech ołtarzy bocznych, w górnej zaś trzech<sup>200</sup>. Zastanawia jednak, czy wizytujący nie wymienił tu zamiast ołtarzy ikon *namiestnych* w ikonostasie, pod którymi zwykle umieszczano przykryte obrusami skrzynie. Na nich z kolei kładziono kwiaty i stawiano świece. W inwentarzu powizytacyjnym z cerkwi w Posadzie Rybotyckiej w roku 1928 wymieniono dwa ołtarze boczne: św. Onufrego i Matki Boskiej *Strastnej* („Сострадания Пр. Бороп.”)<sup>201</sup>. Na podstawie tych informacji trudno odtworzyć pierwotny wystrój cerkwi, który też, niewątpliwie, w ciągu wieków ulegał zmianom. Wśród zachowanych dziś ikon pewnie można rozpoznać jedynie tę ostatnią, dziś przechowywaną w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej w Przemysłu<sup>202</sup>. Tam też znajdują się dwie kolejne ikony maryjne z Posady Rybotyckiej, jedna datowana na wiek XVIII, druga – na XIX<sup>203</sup>. Pierwsza z nich mogła współtworzyć któryś z ikonostasów wymienianych już w roku 1771. W dokumentach Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie zachowały

<sup>198</sup> APP ABGK 44, k. 34.

<sup>199</sup> Tamże, k. 35

<sup>200</sup> APP ABGK 292, s. 28.

<sup>201</sup> APP ABGK 622, s. 3.

<sup>202</sup> Nr inw. 1473; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 212, il. 36.

<sup>203</sup> Nr inw. 536, 535; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 203, 327; J. Przędziecka 1973, il. 76.

się notatki z konserwacji w roku 1972 ikony *Św. Onufrego* i carskich wrót z posadzkiej cerkwi<sup>204</sup>. Ta sama ikona *Św. Onufrego* w Katalogu Muzeum Okręgowego w Przemyślu wymieniana jest jako pochodząca z Woli Korzenieckiej<sup>205</sup>. W Archiwum Działu Sztuki Dawnej w Muzeum – Zamku w Łańcucie zachowała się karta katalogowa ze zdjęciem ikony św. Mikołaja<sup>206</sup>. Ponadto, wśród dokumentacji fotograficznej po krakowskim PKZ znajdują się zdjęcia zapewne XVII-wiecznej ikony *Chrystusa Pantokratora* w bogatej architektonicznej ramie, z nastawioną na niej w kartuszu mniejszą z przedstawieniem *Przedwiecznego* i *Emanuela*<sup>207</sup>. Karta katalogowa z 1968 roku wskazuje, że pochodzi ona z cerkwi w Posadzie Rybotyckiej. Dziś jednak znajduje się w cerkwi św. Jakuba w Powroźniku, stanowiąc *pendant* pod względem stylistycznym i kompozycyjnym do ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* z kartuszą nastawą z przedstawieniem *Mandylionu*. Nie udało się znaleźć potwierdzenia, że istotnie ikony te pochodzą z posadzkiej cerkwi. Nie można ich również rozpoznać wśród wymienionych w protokołach wizytacyjnych. W łańcuckim Muzeum zachował się również częściowy protokół z wyjazdu służbowego Powiatowego Konserwatora Zabytków w Przemyślu Marii Ziębińskiej do Posady Rybotyckiej 18-19 września 1964 roku. Dzięki niemu wiadomo, że do „składnicy zabytków w Przemyślu przywieziono wszystkie cenne rzeczy: 115 przedmiotów, nie licząc pliku dokumentów pochodzących z wieku XX, bardzo zniszczonych”<sup>208</sup>. W dalszej części protokołu zapisano: „W cerkwi na ścianie pozostała dawna, zabytkowa konstrukcja nośna ikonostasu, XVIII w. ambona, dwie duże drewniane płyty ołtarzowe skromnie zdobione, niepolichromowane – podobnie jak poz. protokołu nr 22 oraz stół pingpongowy. Ponadto na zewnątrz 3 b. zniszczone obrazy malowane na płótnie w drewnianych ramach, zawieszane na ścianie szczytowej prezbiterium.” Opis ten znajduje potwierdzenie w dokumentacji fotograficznej z l. 60. zachowanej w Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie. il. 6 Na nich widać, oprócz ambony i rusztowania podtrzymującego ikonostas, także cztery skrzynie przy ścianie wschodniej nawy, pod ikony *namiestne*, i jedną przy ścianie północnej stanowiącą część ołtarza bocznego. Nadto przy ścianie zachodniej il. 15 znajdował się drewniany wąski chór, na który wchodziło po drabinie ustawionej il. 7 od południa, przy drzwiach. Do wskazanego protokołu Marii Ziębińskiej dodane były dwa schematy snycerskiego obramienia ikonostasu i wrót królewskich. Na ich il. 8 podstawie można wywnioskować, że na rząd *Deesis* składała się z ikony Chrystusa,

<sup>204</sup> Archiwum ROBiDZ w Krakowie, nr inw. K-340, *Dokumentacja konserwatorska 1972*, nr 2391.

<sup>205</sup> Nr inw. 105; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 115.

<sup>206</sup> Karta i ikona bez nr. inwentarzowego i wskazania miejsca przechowywania, udostępniona mi przez Jarosława Giezmę, za co serdecznie dziękuję.

<sup>207</sup> Archiwum ROBiDZ w Krakowie, nr. zdjęć 4196-4197, 4199-4200.

<sup>208</sup> Dokument bez sygnatury udostępniony mi przez Jarosława Giezmę, za co serdecznie dziękuję.



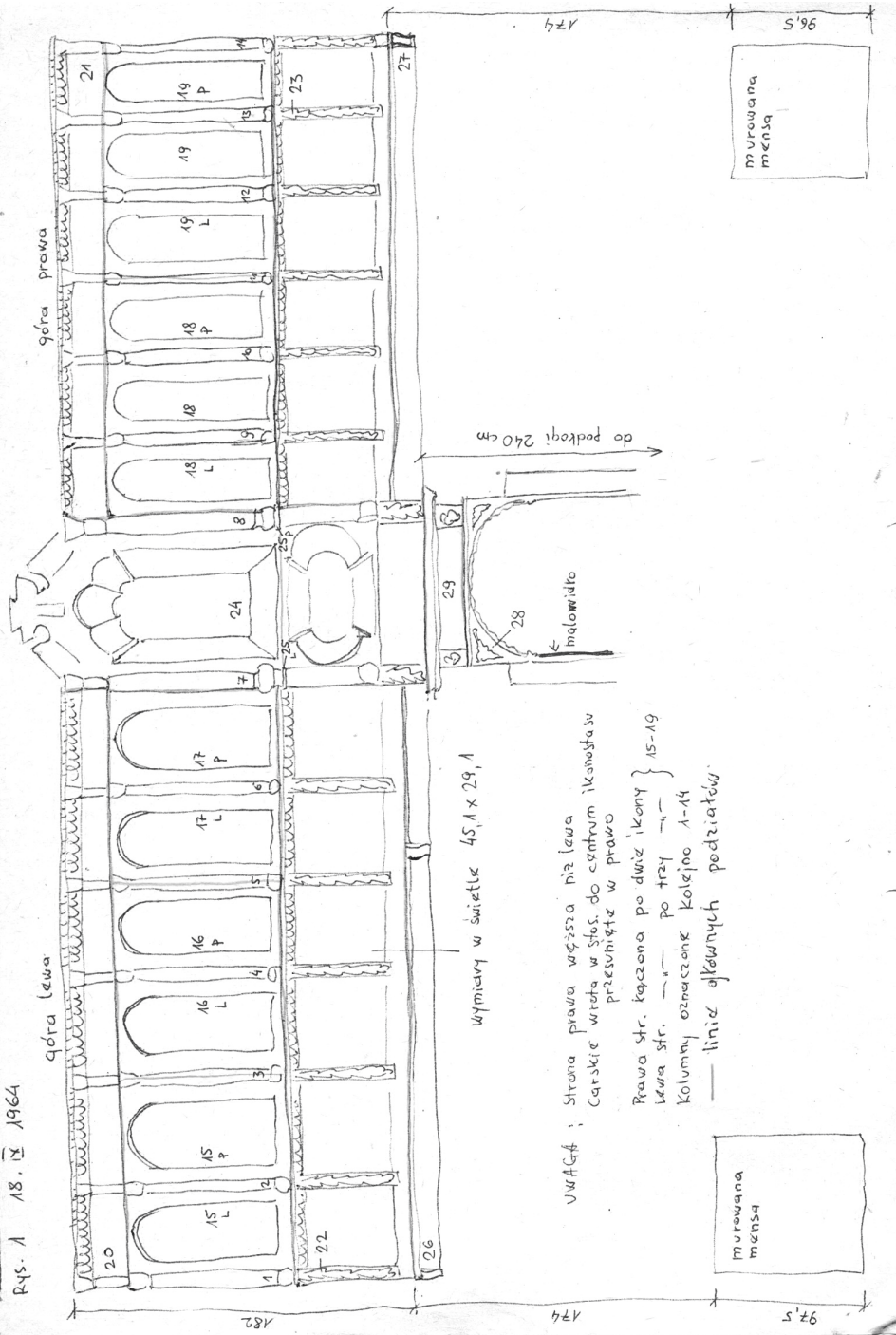
Il. 6. Wnętrze cerkwi, widok z nawy na wschód, fot. z lat 60.



Il. 7. Wnętrze cerkwi, widok z nawy na zachód, fot. z lat 60.

Marii, Jana Chrzciciela, a najpewniej i dwóch archaniołów umieszczonych na jednym podobraziu otoczonych głęboką rzeźbioną ramą tworzącą formę aediaculi. Po obu jej stronach ukazani byli na arkadowych polach apostołowie w całej postaci. Powyżej na wąskim pasie ograniczonym od góry ornamentalną listwą znajdowały się zapewne napisy z imionami apostołów. Poniżej zaś – rząd 12 ikon świętecznych, na osi z przedstawieniem *Ostatniej Wieczerzy*, w głębokiej snycerskiej ramie, o charakterystycznej formie. To właśnie te elementy architektoniczno-rzeźbiarskie pozwalają datować jej strukturę na wiek XVIII i wiązać z tzw. „robotą rybotycką”. Ikonostas najbliższemu pochodzi z sąsiedniej Grąziowej,

Rys. 1 18. IX 1964



II. 8. Schemat ramy ikonostasu i wrót królewskich dołączony do protokołu z oglądu konserwatorskiego Mari Ziębińskiej

dziś w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku<sup>209</sup>. Wspólne są nawet, nie tak częste, przedstawienia na ościeżach wrót królewskich: Bazylego Wielkiego i Jana Złotoustego. Na schemacie ukazującym ościeża wrót zaznaczono, że do ich wykonania użyto fragmentów starych ikon.

Wskazane informacje o ikonach niewiele wnoszą do badań nad malowidłami ściennymi. Asymetryczny, przystosowany do wnętrza cerkwi w Posadzie ikonostas został najpewniej wykonany w 1. poł. wieku XVIII, a więc to o nim w lakonicznych słowach pisał wizytator w roku 1771. Zachowana do roku 1964 struktura miała wysokość 453,5 cm. Mogły wieńczyć ją kartusze z przedstawieniami proroków oraz sylwetową *Grupą Ukrzyżowania*. Ale nawet bez nich zasłaniała ona częściowo znajdujące się na ścianie tęczowej malowidła. W całości widoczne mogło być jedynie przedstawienie *Matki Boskiej z prorokami* w najwyższych partiach ograniczonych łukiem sklepienia. W rzędzie *namiestnym* znajdowały się cztery ikony, a więc najpewniej ich układ dotrwał do l. 60., gdyż na fotografiach z tego czasu widać skrzynie pod obrazami *namiestnymi*: po jednej przy ścianie od północy i między wrotami oraz dwie od południa. Na nich zapewne stały ikony, od lewej: Mikołaja, Matki Boskiej, Chrystusa i Onufrego. W wizytacji z roku 1771 zostały one opisane jako „Miernego Malowania lecz napryskanego”, co mogłoby pasować jedynie do ikony Matki Boskiej w muzeum przemyskim (nr inw. 536). Mikołaj miał być „świeżo pod fangult złoty na blacie odmalowany”, co również może pasować do ikony znanej z fotografii w łańcuckim muzeum. Ale zachowane ikony nie są pomocne ani w odczytaniu niezidentyfikowanych scen ściennej polichromii, ani pierwotnego programu. Nie dopełniają go, są późniejsze, nie powtarzają żadnych motywów, tematów ikonograficznych ani rysów stylistycznych. W wizytacjach nie ma również informacji świadczących, że któraś z nich była czczona jako cudowna. Na ikonie Chrystusa znajdowały się dwa wota, a św. Onufrego „sztuk różnych srebra nowych 9”<sup>210</sup>. Nie jest to jednak liczba wskazująca na szczególną popularność wizerunku. W inwentarzu z roku 1928, w rubryce, gdzie należało zaznaczyć obecność cudownego obrazu, pozostawiono puste miejsce<sup>211</sup>.

il. 9

Na ścianie północnej w sanktuarium, po stronie południowej, zachował się fragment tablicy fundacyjnej, a na jej ciemnym tle, między wyrytymi w tynku liniami – napis białą: „ѢДИКОМНИКА СТРАТИЛАТА”. Zapewne wskazuje on na dzień uroczystego zakończenia prac malarskich. Święto Teodora Stratilatesa Cerkiew prawosławna obchodzi dwukrotnie, 8 lutego i 8 czerwca; tu chodzi najpewniej o tę drugą datę. Miesiące zimowe nie sprzyjały ani kładzeniu tynków, ani wysychaniu zaprawy, dlatego

<sup>209</sup> Nr. inw. 289-314; *Ikona karpacka...*, nr. 117-125.

<sup>210</sup> APP ABGK 44, k. 35.

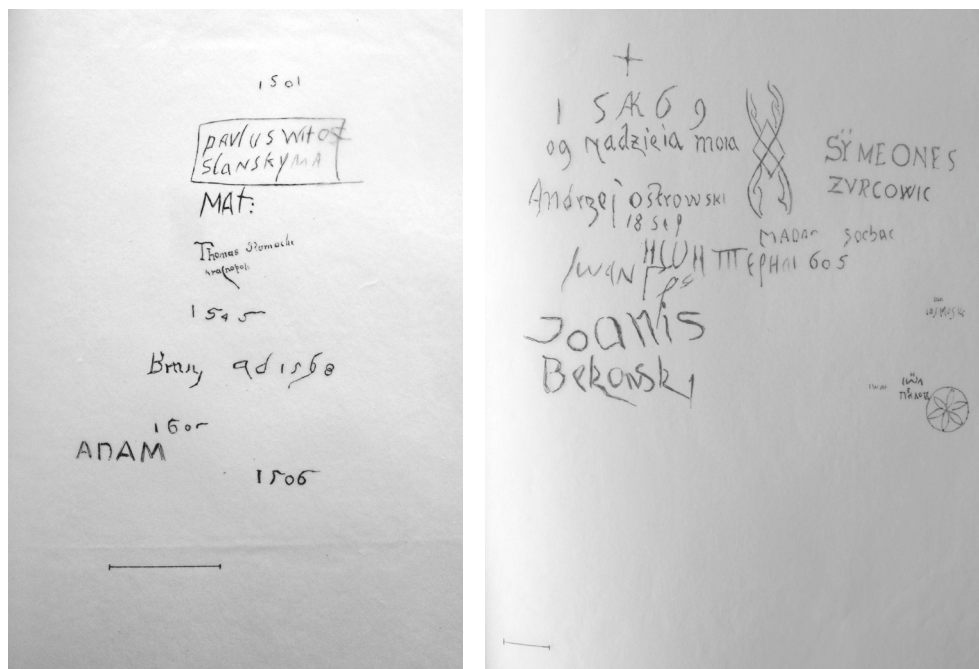
<sup>211</sup> APP ABGK 6226, s. 3.



Il. 9. Fragment napisu fundacyjnego na południowym filarze ściany tęczowej w sanktuarium

też zwykle wszelkie prace budowlane i remontowe przesuwano na wczesną wiosnę. Powierzchnia ścian i sklepienia sanktuarium w posadzkiej cerkwi nie jest duża, wydaje się więc, że okres dwóch–trzech miesięcy był wystarczający dla pokrycia ich malowidłami. Ponadto 8 lutego wypada również wspomnienie proroka Zachariasza, którego imię mogłoby być wymienione obok Teodora, gdyby poświęcenie malowideł miało miejsce właśnie tego dnia. Niestety, z pierwotnego napisu nie zachowało się nic więcej ponad tę opisową dzienną datę. Ponad ocalałym wersem widać jedynie pojedyncze litery, najpewniej „и” i „а” nad pierwszą sylabą słowa *stratilata*, i końcówki innych. A z tych zwraca uwagę zawinięta u dołu w lewo laseczka nad „о” w słowie *wielikomuczenika*, będąca dolnym wydłużeniem być może litery „ϕ”. Takie odczytanie niniejszego znaku jest bardzo kuszące, gdyż litera „ϕ” jest stosunkowo rzadka i oznacza liczbę 500. Gdyby w istocie w tym miejscu znajdowała się data roczna, oznaczałoby to, że malowidła powstały w wieku XVI. Ale równie dobrze mogłaby ona rozpoczynać wyraz „ϕεβραλιε” – luty, co pasowałoby do następnych odczytanych liter „и” „а” tworzących końcówkę: „иѣдиа”. Wtedy 8 lutego wskazywałby początek, a nie koniec prac malarskich. Nie ma jednak wystarczających przesłanek, by któryś z powyższych pomysłów uznać za przekonujący. Tak więc zachowane dziś fragmenty tablicy fundacyjnej nie wnoszą niczego istotnego i pewnego do badań nad okolicznościami powstania malowideł w sanktuarium posadzkiej cerkwi.





Il.10-11. Kalki odczytanych przez Wojciecha Kurpika napisów w przedsionku cerkwi

Takich informacji próżno szukać również wśród innych napisów, których sporo na ścianach cerkwi, zwłaszcza w przedsionku, pod wieżą. Jest to stosunkowo małe pomieszczenie, sklepienie kolebką, przeprute z trzech stron, poza zachodnią, otworami wejściowymi. Tu właśnie, na ścianach, znajdują się wyryte w tynku liczne inskrypcje, zawierające daty, imiona i nazwiska odwiedzających cerkiew wiernych, a także napisy wotywnie. Zostały one odkryte i zakonserwowane w latach 1966-1967. Wtedy też Wojciech Kurpik podjął próbę ich odczytania<sup>212</sup>. Najstarsze daty, które odnalazł to 1501 i 1506 zapisane cyframi arabskimi, które odnalazł na ścianie wschodniej, na prawo od wejścia, oraz „*ѣѡѡ*” (1574) i „*ѣѡѡ*” (1589) na tej samej ścianie. Dla poznania dziejów cerkwi ważne są zwłaszcza te dwie najwcześniejsze, stanowią bowiem *terminus ante quem* dla jej wzniesienia. Są tu napisy polskie, ruskie i łacińskie, pisane łacinką i cyrylicą, minuskułą, majuskułą i skoropisem. Niekiedy daty powtórzone są i cyframi arabskimi, i cyrylicznymi. Wśród odczytanych przez Wojciecha Kurpika nazwisk znajdują się: Józef Czechowicz 1673, jerej Stefan, Bazyl Mrozowski, popowicz z Pleszowic (?) nauczyciel – 1677 [„*Басилійа Мрозовики Поповича плѣшков [...] Рѡ Бо ѣѡѡз бы тѣ Бакалар*”], Jan Trojecki, Jan Morhowycz – 1676,

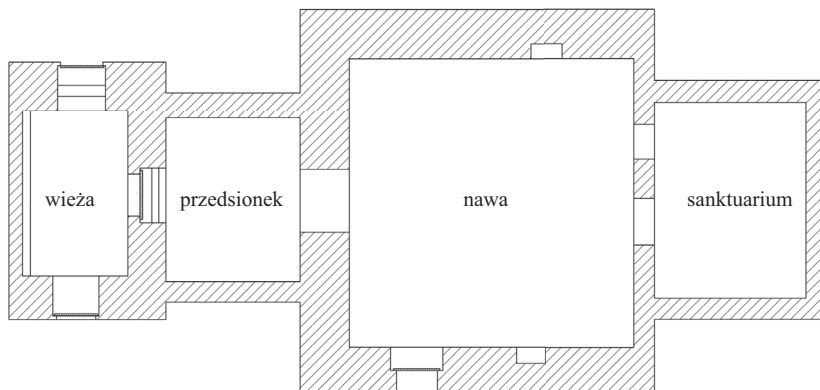
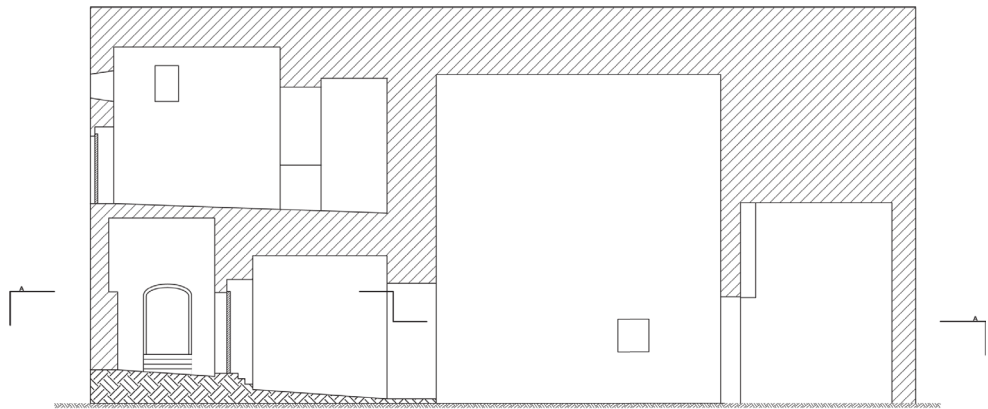
<sup>212</sup> W. Kurpik 1968, s. 53-56; Tenże, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie...* (mps).

Jan Sadenicki (?) – 1683, Michał Pochyljak, Andrzej Ostrowski, Jan Bekoński, Szymon Żurcovic, Paweł Witosłański, Tomasz Parnocki (?) z Krasnopola, Roman z Dobromila, Albert ze Lwowa (?) – Alberus Lelowiensis, Jan Trojecki, Jan, popowicz, Piotr, popowicz Arłamowski – 1667<sup>213</sup>. Jest ich tam znacznie więcej, zwłaszcza samych imion pierwotnie bez nazwisk bądź z zachowanymi jedynie ich fragmentami, także samotne daty, XVI-, XVII- i XVIII-wieczne. W roku 1606, dla przykładu, przez Posadę przejeżdżał w drodze do Rzymu niejaki Jan Polaniec i pozostawił na ścianie wschodniej napis: „Joanes Polaniec 1606 peregrini Roma”<sup>214</sup>. W górze ściany północnej, na lewo, stosunkowo dobrze zachował się napis epitafijny: „Помани Гѣндш оубовшѣи рабѣ сво матриа рокѣ бжиа ꙗѡѡди мѣца дека дна дѣ”. Z lewej strony ściany południowej zapewne jakiś kapłan w roku 1665 wyrył majuskułą: „BENEDYK DOMINE DOMO MIHIMET HABITANTES OMNES IN EA”<sup>215</sup>. Z wyjątkiem nielicznych napisów epitafijnych i wotywnych większość z nich stanowiła pamiątkę po odwiedzających tę cerkiew wiernych. Niektórzy badacze uważali, że jest to dowód na jej popularność jako ważnego miejsca pielgrzymkowego. Niestety, w źródłach nie ma żadnych śladów potwierdzających to przypuszczenie. Nie znajdował się tu ani cudowny obraz, ani ważne relikwie, a znany z XIX-wiecznej literatury pomysł na obecność tu grobu przemyskiego władcy Michała Kopysteńskiego także do tej pory nie znalazł potwierdzenia w dokumentach. Wśród tych napisów nie udało się znaleźć żadnych informacji, które mogłyby określić czas powstania malowideł w cerkwi i ich autorów. Poza tym jest raczej mało prawdopodobne, aby zostawili oni swoje podpisy właśnie na tych ścianach, a nie we wnętrzu cerkwi, którą zdobili.

<sup>213</sup> W. Kurpik *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie...* (mps), fot. 8-20.

<sup>214</sup> Tenże 1968, s. 55; Tenże, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie...* (mps), fot. 13.

<sup>215</sup> Tamże.



Il. 12-13. Schemat cerkwi, wg *Digitalizacja malowideł...* 2011

## Dzieje konserwacji malowideł w posadzkowej cerkwi

Na skutek przypadkowych odprysków pobiały na ścianach cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej spod wierzchnich partii zaczęły ukazywać się malowidła. W związku z tym w maju 1966 roku z inicjatywy Jerzego Tura, Głównego Konserwatora Zabytków w Rzeszowie, pracownia konserwatorska Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku pod kierunkiem Wojciecha Kurpika rozpoczęła prace badawcze, kontynuowane latem 1966 i jesienią 1967 roku. Sprawozdania z pracy zachowały się w Archiwum Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle i w Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie, a jej rezultaty opublikowano w Materiałach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku<sup>216</sup>. Odsłonięto wtedy znaczne partie malowideł, dzięki czemu możliwe było wstępne odczytanie schematu kompozycyjnego, określenie techniki, a nawet czasu ich powstania. Na podstawie przeprowadzonej analizy układu stratygraficznego okazało się, że malowidła w prezbiterium były pokryte dziewięcioma, a w nawie czternastoma warstwami pobiały. Odkryto także ślady dwóch poważniejszych renowacji, jednej starszej – stosunkowo bliskiej czasowo pierwotnej warstwie tynku, którą dzielą od wtórnych jedna bądź dwie warstwy pobiały – oraz drugiej, młodszej, oddzielonej od oryginalnej nawet sześcioma takimi warstwami. Tynki pierwszej renowacji pokrywały, jak wówczas stwierdzono, miejsca, gdzie nie zauważono malowideł, a więc na sklepieniu nawy, ścianach i sklepieniu przedsionka oraz na murowanej przegrodzie ołtarzowej. Ta ostatnia miała być późniejsza niż cerkiew, o czym świadczy brak powiązania konstrukcyjnego ze ścianami sanktuarium oraz częściowe zasłonięcie nią pierwotnych

---

<sup>216</sup> W. Kurpik, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich...* (mps); Tenże, *Badania malowideł cerkwi w Posadzie...* (mps); Tenże 1966, s. 72-74; Tenże 1968, s. 53-56; wyniki badań tu prezentowane były publikowane już wcześniej, por A. Groniek 2009.



Il. 14. Wnętrze sanktuarium przed usunięciem pobiał, fot. z lat 60.



Il. 15. Wnętrze nawy przed usunięciem pobiał, fot. z lat 60.

malowideł na podłuczcu ściany tęczowej. Czas jej wybudowania określono jako współczesny z pierwszą renowacją, ponieważ właśnie wtedy położono tynk bezpośrednio na jej murze. Tak więc malowidła, które odkryto na górnych partiach ściany tęczowej od strony nawy, należy uznać za późniejsze niż pierwsza renowacja. Po odnalezieniu zaś fragmentów malowideł na samej przegrodzie ołtarzowej od strony prezbiterium stało się jasne, że nie była ona wybudowana tylko w celu podtrzymania łuku ściany tęczowej, ale także ze względu na potrzeby liturgiczne.

Brak śladów malowideł na sklepieniu nawy wytłumaczono zniszczeniem dachu, które mogło przyczynić się również do odpadnięcia pierwotnych warstw tynku. O tym świadczyłyby zniszczenia górnych partii ściany południowej, gdzie wyraźnie widać, jak warstwy tynku pochodzące z renowacji nachodzą na oryginalny. Wojciech Kurpik już wtedy zauważył znaczne różnice stylistyczne między malowidłami w sanktuarium i nawie, technikę w obu wypadkach określił jako mieszaną, gdzie podmalówkę wykonano metodą fresku, a warstwy następne – temperą, oraz dokonał wstępnego ich datowania na wiek XVI. Jako główne przyczyny niszczenia malowideł obok mechanicznych wskazał zawilgocenie ścian powodowane uszkodzeniami dachu oraz użycie organicznego spoiwa, które pod wpływem mikroorganizmów uległo rozkładowi, a sproszkowana farba odpadała od gruntu, bezpowrotnie niszcząc wierzchnie warstwy malarskie.

Już wyżej opisane badania pozwoliły nabrać przekonania, że malowidła pokrywały wszystkie ściany i sklepienia tak sanktuarium, jak i nawy; w przedsionku jedynie na ścianie wschodniej zachowały się fragmenty iluzjonistycznie ukazanego wczesnobarokowego portalu, a w kaplicy na górnej kondygnacji – pozostałości po malowanej kotarze oraz pasach podziałów w narożniku i w miejscu zetknięcia się ściany z łukiem sklepienia.

Duże znaczenie miało również odkrycie i odczytanie napisów wydrapanych w tynku, szczególnie w przedsionku, ale także jednego w sanktuarium. Są to przede wszystkim imiona najpewniej pielgrzymów przybywających do Posady, a także daty



Il. 16. Ściana wschodnia sanktuarium, okno przed przywróceniem pierwotnych rozmiarów



Il. 17. Ściana południowa sanktuarium, okno przed przywróceniem pierwotnych rozmiarów

roczne, wśród których te najstarsze: 1501 i 1506 pozwalają przesunąć datowanie cerkwi co najmniej na wiek XV<sup>217</sup>. Odczytano również mały urywek napisu zapewne na tablicy fundacyjnej na przegrodzie ołtarzowej od strony sanktuarium: „лица”, a poniżej: „еликомчника стратилата”, gdzie pierwszy z zachowanych fragmentów miałby oznaczać rok 1401.

Równocześnie z pracami wewnątrz przeprowadzono również badania archeologiczne wokół cerkwi i na cerkiewnym wzgórzu, a także antropologiczne przycerkiewnego cmentarzyska<sup>218</sup>.

Wojciech Kurpik zakończył pracę w październiku 1967 roku, a kontynuować miała ją Pracownia Konserwacji Zabytków w Krakowie pod kierownictwem Władysława Zalewskiego<sup>219</sup>. Nie ma jednak jakichkolwiek śladów w dokumentach świadczących o podjętych tu pracach

nad dalszymi odkrywkami i renowacją polichromii<sup>220</sup>. W protokole ustalającym dane wyjściowe do konserwacji sporządzonym 20 listopada 1967 przez Władysława Zalewskiego zaznaczono, że malowidła pokryte są warstwą pobiał, która w miejscach zawilgoconych silnie jest z nimi związana. To też uznano za główne utrudnienia w dalszych zabiegach konserwatorskich. W przyszłości miałyby one polegać na

<sup>217</sup> W. Kurpik, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzkiej...* (mps); J. T. Frazik 1968, s. 243-247; Tenże 1967, s. 841-843 (maszynopis tej pracy w posiadaniu autorki, przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek).

<sup>218</sup> A. Malinowski, *Badania antropologiczne cmentarzyska...* (mps); Tenże 1968, s. 247-248; E. Pu-dełko, *Sprawozdania z badań* (mps); Tenże 1968, s. 238-243; A. Kunysz 1967, s. 40-42. Najpełniejszą analizę historyczno-artystyczną na podstawie wykonanych badań przeprowadził Zbigniew Beiersdorf, por. Z. Beiersdorf 1968, s. 5-13.

<sup>219</sup> R. Frazikowa 1967, s. 10, przyp. 10; maszynopis w posiadaniu autorki, przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek.

<sup>220</sup> Prac takich nie przypomina sobie również prof. Władysław Zalewski (rozmowa z 15 marca 2010 roku).



Il. 18. Fragment *Orszaku biskupów* na ścianie południowej sanktuarium



Il. 19. Fragment przedstawienia *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na łuku tęczowym nawy

mechanicznym zdrapywaniu przemalowań aż do warstwy leżącej bezpośrednio na malowidłach, a następnie na delikatnym usuwaniu jej za pomocą skalpela<sup>221</sup>.

W roku 1977 cerkiew przeszła w użytkowanie Muzeum Okręgowego w Przemysłu. Na zlecenie dyrekcji Muzeum w latach 1983-1985 prace konserwatorskie przeprowadziła warszawska spółka „Plastyka” pod kierownictwem Małgorzaty Wesołowskiej-Nowosielskiej<sup>222</sup>. Odkryto wtedy całą zachowaną polichromię tak w prezbiterium, jak i w nawie, częściowo odczyszczono i zabezpieczono, utrwalając całą jej powierzchnię. Dodatkowo w sanktuarium uzupełniono ubytki tynku zaprawą wapienną, a w nawie założono opaski wapienno-piaskowe. Powtórzono poprzednią ocenę techniki wykonania – w prezbiterium jako mieszaną, freskowo-temperową na cienkim, 1,5-2,5 mm tynku, miejscami na grubej pobiale; w nawie zaś jako temperową na pobiale. Przeprowadzona analiza układu stratygraficznego pozwoliła zauważyć, że w prezbiterium w większości malatura kładziona była na warstwie na-

<sup>221</sup> W. Zalewski, *Protokół ustalenia danych wyjściowych...* (mps).

<sup>222</sup> Obok kierownika, Małgorzaty Wesołowskiej-Nowosielskiej, która równocześnie wykonywała specjalistyczne badania pigmentów, w skład zespołu badawczego wchodził: Jerzy Nowosielski, Barbara Kaniewska, Ewa Laskowska, a badania specjalistyczne spoiw wykonała Elżbieta Mirowska; por. M. Wesołowska-Nowosielska, *Malowidła ściennie w cerkwi...* (mps).



rzutu, którą poprzedzały trzy warstwy pobiału i dwie tynku, przykryta zaś była dzieścioma warstwami pobiał wtórnych białych, szarych, błękitnych i ugrowych. Na łuku tęczowym warstwa malarska poprzedzona była jedną warstwą tynku, dwoma pobiału i kolejną tynku, a na sklepieniu warstwą tynku i trzema pobiału. Malowidła w nawie były wykonane w grubej pobiale wapiennej. Mur przykrywała warstwa tynku i dwie pobiału, a pierwotne malowidło skrywało osiem warstw pobiału wtórnej. Zidentyfikowano również użyte tu spoiwa, glutynowe i białkowe, oraz pigmenty: ugier, zieleń malachitową, azuryt, czerwień żelazową, a w nawie dodatkowo w karnacjach zaczerniała biel ołowiową  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$  oraz w czarnych podziałach zaczerniała minię ołowiową  $\text{Pb}_3\text{O}_4$ . Zauważono, że w sanktuarium na skutek wilgoci partie malowideł wykonanych temperą pozbawione zostały spoiwa, w wyniku czego sproszkowany pigment zaczął odrywać się od podłoża. W nawie zaś duże partie tynku na sklepieniu i ścianach, szczególnie północnej i zachodniej, uległy przebarwieniu w kolorze czerwonym tlenkiem żelazowym pochodzącym z kamienia murów<sup>223</sup>.

W Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej zachowały się sprawozdania z badań stratygraficznych i laboratoryjnych przeprowadzonych w roku 1984 przez dr. Janusza Lehmana<sup>224</sup>. Dotychczasowe ustalenia wzbogacone zostały o szczegółowe informacje dotyczące składu mineralnego i chemicznego zapraw, warstw tynku, pobiał i pigmentowej fresku. Podkreślono różnice między składem chemicznym zaprawy podrzutu a tej, którą użyto do spajania murów. Zauważono również, że w tej pierwszej obok piasku, skalnego i słabo przesianego, znajdują się także organiczne materiały włókniste, takie jak plewy owsiane, wióry drewna i sieczka. Między warstwami tynku stanowiącymi podrzut i wyprawę pod malowidło nieoczekiwanie występuje pobiała, która zwykle służy do wygładzania tynku, stanowiąc bezpośrednie podłoże pod warstwą pigmentową, tu zaś oddziela warstwy tynku. Badania wykazały używanie dwóch rodzajów pobiału, jednej z gorszego wapna, z wyższą zawartością tlenu glinu i krzemionki, drugiej z lepszego, z mniejszą zawartością tych związków. Dokładna analiza próbek pobranych z różnych miejsc cerkwi pozwoliła ustalić, że w prezbiterium wszystkie warstwy pod malowidłami, a więc podrzut, pobiała i wyprawa, powstały w tym samym czasie, natomiast znaczne różnice w zawartości krzemionki i tlenu glinu w pobiałach nawy wskazują na inny rodzaj użytego materiału, a więc również na inny czas powstania fresków. W nawie także nie ma warstwy pobiału między podrzutem a wyprawą. Badania tej ostatniej warstwy tynku, w prezbiterium leżącej na pobiale, a w nawie na podru-

<sup>223</sup> Do ważniejszych prac wykonanych w tym czasie, a niezwiązanych bezpośrednio z malowidłami, należy przywrócenie pierwotnej wielkości okien, co uczyniono po zdjęciu parapetów i domurowaniu kawałka ściany z rodzimego piaskowca na zaprawie wapienno-piaskowej.

<sup>224</sup> J. Lehmann, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej...* (mps); Tenże, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej. Sprawozdanie...* (mps).

cie, wykazały, że do jej wykonania użyto piasku, starannie oczyszczonego i raczej niemiejsowego pochodzenia, oraz czystego wapna. Według dr. Lehmana struktura, skład mineralny i chemiczny zbliżają ją do używanych w Europie w czasie renesansu, ale technika wykonania pozostaje zgodna z tradycją późnobizantyńską i malowidłami prawosławnej południowo-wschodniej Europy. Wśród rozpoznanych pigmentów znalazły się: biele wapienna i ołowiana (kalcyt i cerusyt), czerń kostna i sadza kominowa, bister i umbra palona, żółcień marsowa i ochra złocista, ochra czerwona, bolus armeński, lazuryt (ultramaryna naturalna) i błękit egipski, chryzokola i ziemia zielona (glaukonit). Jak zauważył J. Lehmann, wszystkie te pigmenty odznaczały się pełną odpornością na działanie wapna oraz najwyższą światłoczułością. Dużo gorszy jakościowo materiał, złożony z laków organicznych osadzanych na kredzie, został użyty we wtórnych przemalowaniach.

Przygotowywanie warstw pod malowidło odbywało się etapami, począwszy od sklepienia, a następnie na ścianach w dół aż do poziomu posadzki pasami o wysokości 1,2 metra w prezbiterium, w nawie zaś ponad 2-metrowymi. Tzw. dniówki w sanktuarium pokrywają się z wielkością scen, w nawie zaś były kilkakrotnie większe, bo bieging przez całą szerokość ściany. Tak więc nakładano dwuwarstwowy podrzut, pobiałę, a w prezbiterium tynk wyprawy, który starannie gładzono, a następnie pokrywano malowidłem. Na podstawie zachowanych śladów w przestrzeni ołtarzowej można stwierdzić, że dla utrwalenia rysunku, wcześniej zapewne naszkicowanego, wspomagano się niekiedy ryłcem. Malarze nawy wykonywali zaś tylko szkic czerwoną ochrą, co widać szczególnie w górnych partiach ścian.

Według ustaleń J. Lehmana duży wpływ na zły stopień zachowania malowideł w nawie miały ich późniejsze zamalowania. W prezbiterium pod warstwami pobiał freski zachowały swoją pierwotną barwę i kompozycję, w nawie uległy w większości zniszczeniu. Stało się to na skutek przeniknięcia do warstw chromatycznych spoiwa z przemalowań, przez co te doń bardziej przywarły, a ich usuwanie nie mogło odbyć się bez naruszenia pierwotnej malatury.

Analiza wszystkich badanych elementów, zwłaszcza techniki przygotowywania kolejnych warstw pod malowidło, pozwoliła dostrzec poznańskiemu konserwatorowi analogie z freskami w cerkwiach mołdawskich wieku XVI i XVII.

Po zakończeniu prac konserwatorskich Małgorzata Nowosielska w roku 1986 na Wydziale Konserwacji Dzieł Sztuki w warszawskiej ASP złożyła pracę doktorską, w której przeanalizowała dokładnie techniki wykonania posadzkich malowideł, wykorzystując także dotychczasowe wyniki badań, w tym głównie J. Lehmana<sup>225</sup>. Zgodnie z ustaleniami konserwatorki okazało się, że pod malowidłami w prezbiterium znajdują się dwie warstwy tynku. Pierwszy, pierwotny, jednowarstwowy, o gru-

<sup>225</sup> M. Nowosielska, *Technika i technologia malowideł...* (mps).

bości od 2 mm do 3,5 cm w zagłębieniach, który pokrywa ściany i sklepienia, sanktuarium, nawy, a także obie strony przegrody ołtarzowej, jest wapienno-piaskowy, o strukturze piaskowo-żwirowej i o 50% zawartości spoiwa (węglan wapnia –  $\text{CaCO}_3$ ) z dużą zawartością substancji białkowych i taką samą ilością wypełniacza mineralnego, wielkości ziaren będących mieszaniną piasku rzeczno i ziemnego (kwarc – 20%, 25%; skałek, biotyt, muskowitz, margle, okruchy skalne)<sup>226</sup>. W jego powierzchnię wtarto najprawdopodobniej pobiałę, przez co jest mocno wygładzona i integralnie związana z warstwą skalcytowanego wapna. Następnie przykryto ją, w stosunkowo niewielkich odstępach czasu, dwiema warstwami pobiały. Zabrudzenia mechaniczne na ich powierzchniach świadczą, że przez jakiś czas stanowiły one wykończenie zewnętrzne ścian sanktuarium. Dopiero gdy postanowiono pokryć ściany polichromią, nałożono na nie drugą warstwę tynku, o strukturze zbliżonej do pierwszego, co wskazuje na ich wspólne pochodzenie. Był on kładziony partiami umożliwiającymi pokrycie go malowidłami, zanim zdoła wyschnąć, czyli tzw. dniówkami, zgodnie z zasadami – od góry do dołu. Przy czym należy podkreślić, że wysychanie warstwy tynku, a co za tym idzie tzw. dniówek, mogło trwać kilka dni. Ich pionowe połączenia nie są widoczne, przebiegały zapewne w narożach ścian, poziome zaś pokrywają się z pasami malowideł. Tak więc na każdej z trzech ścian sanktuarium mamy trzy pasy. W najniższym warstwa tynku jest najgrubsza – od 2 do 6 mm, a równocześnie najbardziej chropowata, w środkowym od 0,5 do 6 mm o średniej chropowatości, najwyższa zaś jest bardzo gładka i tak cienka, że w wielu miejscach prześwituje przez nią spodnia pobiała. Natomiast inaczej pokryto nowym tynkiem sklepienie prezbiterium: w dwóch warstwach złożonych niemal z samego wapna z niewielkim dodatkiem pyłu piaskowego, nałożonych na siebie w krótkim odstępie czasu, po lekkim wyschnięciu pierwszej.

Przeprowadzona analiza struktury, składu mineralnego i chemicznego tynków w całej cerkwi wzbogaciła dotychczasowy stań badań o bardzo ważne ustalenia. Malowidła nie stanowiły pierwotnego wystroju wnętrza, powstały jednak stosunkowo niedługo po jej wzniesieniu, skoro ściany zdołano pobiałkować jedynie dwukrotnie. Ten sam tynk pierwotny przykrywa wszystkie ściany cerkwi, sklepienie, a co najważniejsze – obie strony przegrody ołtarzowej, co wskazuje na jej obecność od samego początku. Te ustalenia potwierdza również fakt, że w szparze między nią a ścianą południową nie znaleziono śladów tynku. Wtórna jest jedynie jej górna część, tzw. komin, oraz zwieńczenie nadproży wrót, które mogły powstać,

<sup>226</sup> Tamże, s. 33; szczegółowy skład mineralny wypełniacza autorka przytacza za J. Lehmannem; w dalszej części pracy (s. 59) wymienia następujący skład wypełniacza: „[...] przeważa kwarc o zróżnicowaniu pod względem obtoczenia i wielkości ziaren, też nieliczne okruchy piaskowca kwarcowego, ziarna krzemiankowo-żelaziste, okruchy piaskowca kwarcowego o lepszemu wapni-  
stym. Bardzo liczne punktowe nagromadzenia tlenków żelaza”.

jak wcześniej już sugerowano, dla wzmocnienia ściany tęczowej oraz pękniętego łuku<sup>227</sup>. Połowa wapna i połowa piasku, stanowiąca skład mineralny obu tynków, a szczególnie drugiego, spełniającego funkcję *intonaco*, tj. bezpośredniego podkładu pod malowidło, nie odpowiada tradycji malarstwa bizantyńsko-ruskiego, w którym zazwyczaj spoiwo znacznie dominuje nad wypełniaczem, najczęściej organicznym – mineralny bywa tylko dodatkiem<sup>228</sup>. Świadczy to o tym, że rzemieślnicy wykonujący narzuty nie wywodzili się z warsztatów wschodnich czy południowych, a raczej miejscowych<sup>229</sup>. Jednak wśród dzieł Małopolski nie udało się autorce znaleźć takich tynków gotyckich o budowie wapienno-piaskowej, w których zawartość spoiwa zbliżałaby się do 50%, a analogiczne rozwiązanie wskazała dopiero w dosyć odległej toruńskiej gotyckiej kamienicy „Pod Gwiazdą”<sup>230</sup>. Nie można jednak wykluczyć, że w Posadzie Rybotyckiej tynki pod malowidło położyli zwykli miejscowi budowniczowie, którzy swe umiejętności wynieśli właśnie z warsztatów małopolskich<sup>231</sup>.

Stan zachowania warstwy malarskiej w dużym stopniu zależał od grubości *intonaco* i chropowatości jego powierzchni: tam, gdzie tynku było więcej i charakteryzował się on większą grudkowatością, tam polichromia wykazuje najmniejszy stopień zniszczenia, a więc w pasach najniższych. W najwyższych zaś, gdzie warstewka tynku była nawet cieńsza niż pół milimetra i dodatkowo bardzo dokładnie wygładzona, tam przyczepność malatury była mała i z łatwością ulegała pudrowaniu<sup>232</sup>. Tak więc najlepiej zachowana jest partia najniższa, gdzie ukazana jest biała zasłona. Namalowana ona została poprzez nałożenie na mokry tynk grubej warstwy bieli wapiennej, a po wyschnięciu tynku zaznaczono schematycznie jej fałdy, kreśląc linie ugrem i czernią, oraz tło czerwinią żelazową, których pigment utarto w spoiwie jajowym. W tym też miejscu, jak również w pasie powyżej, gdzie ukazane zostały postacie dostojników kościelnych w arkadach, widać ślady rysunku wstępnego wyciśniętego w tynku; tam jednak trudno jednoznacznie określić technikę malowideł. Wydaje się, że wszystkie ugrówne karnacje zostały wykonane techniką freskową, ponieważ nie wykazują one tendencji do pudrowania. Wykończone zostały jednak najprawdopodobniej temperą, gdyż nie dotrwały do dziś ich wierzchnie warstwy. Stosunkowo

<sup>227</sup> Tamże, s. 72.

<sup>228</sup> Tamże, s. 46.

<sup>229</sup> Taką sugestią wysunął również prof. Zalewski po analizie wyników badań J. Lehmana i M. Wesołowskiej-Nowosielskiej, w czasie rozmowy z 15 marca 2010 roku.

<sup>230</sup> Autorka powołuje się na artykuł Z. Brochowicza, *Tynki gotyckie na elewacji kamienicy gotyckiej „Pod Gwiazdą” w Toruniu*, „Zeszyty Naukowe UMKW” 52, 1974, s. 61-67.

<sup>231</sup> Jest to tym bardziej prawdopodobne, gdyż tynki o podobnym stosunku wapna i piasku, bez domieszki wypełniacza organicznego, należą do typowych wykorzystywanych w małopolskim malarstwie gotyckim, por. J. Suder 1961, s. 34-35.

<sup>232</sup> M. Nowosielska, *Technika i technologia malowideł...* (mps), s. 39.

dobrze zachowały się białe szaty hierarchów, malowane ugiem z bielą wapienną, na które położono w miejscach wypukłych czystą biel, a wklęsłych – ugiem, i obwiedziono czarnym konturem. Partie tła natomiast wykonane azurytem i zielenią malachitową pudrują się, co mogłoby wskazywać na rozkład spoiwa organicznego. Ale równie dobrze mogło to być spowodowane złym przygotowaniem podłoża, za cienkiego<sup>233</sup>, a przez to niezdolnego do zachowania odpowiedniej ilości wilgoci, potrzebnej do prawidłowego procesu karbonizacji. Nie sprzyjało temu również położenie go na nieprzepuszczalnym podkładzie złożonym z dwóch warstw pobiałą. Zbyt szybkie wysychanie tynku, niekorzystne dla trwałości jego i malowideł, mogło być również spowodowane zbyt dokładnym wygładzaniem powierzchni, przez co wyciskana woda wyparowywała. Zapewne te czynniki wpłynęły również na to, że bardzo słabo zachowały się malowidła w górnych częściach ściany prezbiterium, gdzie *intonaco* jest najcieńsze i najlepiej wygładzone. Tu niszczeniu ulegały wszystkie partie malatury, szczególnie pokryte ugiem i żółcieniami, mniej natomiast azurytem, zielenią malachitową oraz czerwienią żelazową. Wszędzie pigmenty rozprowadzano w spoiwach organicznych, zapewne w kleju lnianym lub jęczmiennym, na co wskazywałaby obecność cukrów; natomiast z całą pewnością nie używano do tego celu klejów glutynowych<sup>234</sup>. Wykorzystana tu paleta barwna, złożona z czerwieni żelazowej ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), zieleni malachitowej ( $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ), ugiu ( $\text{Fe}(\text{OH})_3$ ), azurytu ( $2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$ ), bieli świętojańskiej, także miejscowo cynobru i mini ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ), znajduje analogie w malarstwie ruskim na terenach Polski. Nie ma natomiast wymienianych przez J. Lehmana ultramaryny naturalnej, błękitu egipskiego i chryzokoli. W nawie zaś wśród barwników brakuje zieleni i błękitów, a występują jedynie pigmenty żelazowe, tj. ugry, czerwienie, umbry. Zwraca uwagę również użycie do namalowania niektórych twarzy bieli ołowiowej ( $2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$ ) oraz, w pasach dzielących pojedyncze sceny, minii ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ), teraz zaczerniałych.

Podsumowując swoje badania nad techniką wykonania malowideł, Małgorzata Wesołowska skłania się ku opinii sformułowanej jeszcze przez Wojciecha Kurpika, że połączono tu fresk z temperą. Za tą pierwszą techniką przemawiałyby typowe dla niej nakładanie tynku partiami, umożliwiającymi pokrycie go warstwą chromatyczną przed wyschnięciem, a także wyciskanie w nim konturów. Znajdują się też tutaj dosyć duże miejsca barwne silnie związane z zaprawą. Natomiast niewłaściwa dla tej metody jest zbyt cienka warstwa wyprawy pod malowidło, położona, na domiar

<sup>233</sup> Na to zwrócił uwagę również Stanisław Stawicki, który zgadza się z opinią autorki, że wierzchnia warstwa leżąca bezpośrednio pod malowidłem jest za cienka, by mogła stanowić podkład pod freski; S. Stawicki 1993, s. 234.

<sup>234</sup> M. Nowosielska, *Technika i technologia malowideł...* (mps), s. 67.

złego, na starym, nieprzepuszczalnym narzucie. To mogło być główną przyczyną tak złego zachowania polichromii.

Prace konserwatorskie w cerkwi rozpoczęte przez zespół Małgorzaty Wesołowskiej-Nowosielskiej były kontynuowane w latach 1986-1988 pod kierownictwem Barbary Kaniewskiej<sup>235</sup>. Odczyszczono wtedy dokładnie freski w prezbiterium, usuwając resztki pobiał wtórnych i ślady okopceń, oraz zdjęto łąty cementowo-wapienne i uzupełniono ubytki tynku. Na koniec dokonano retuszu scalającego w 50%, wybierając metodę punktowania.

Dokończono również odcyszczanie przegrody ołtarzowej: usunięto wtórne pobiał, skuto stare tynki z wyższych jej partii i założono łąty wapienno-piaskowe, przykrywając je pobiałami wapiennymi. W nawie skuto zmurszałe tynki ze sklepienia i ścian, a także łąty cementowo-wapienne, założono łąty wapienno-piaskowe, uzupełniono ubytki tynków, przykryto je warstwą pobiał oraz zabezpieczono fragmenty polichromii na sklepieniu.

Dotychczasowe prace konserwatorskie zostały zamknięte w roku 1991, kiedy to Józef Steciński zakończył zabezpieczanie resztek malowideł w cerkwi nad przedsionkiem<sup>236</sup>. Oprócz tego odtworzono przejście prowadzące z wnętrza nawy cerkwi głównej do cerkwi nad przedsionkiem, a także rozebrano kamienne schody prowadzące do niej z zewnątrz.

Podsumowując wyniki wieloletnich prac konserwatorów oraz analizę stanu obecnego, możemy stwierdzić ponad wszelką wątpliwość, że pierwotnie malowidła wypełniały całą powierzchnię ścian i sklepień tak sanktuarium, jak i nawy, a także przegrody ołtarzowej, choć nie ma pewności, czy całej. Znajdowały się także w cerkwi nad przedsionkiem<sup>237</sup>. W chwili odkrycia były one zamalowane wieloma warstwami pobiał. Stosunkowo dobrze zachowały się malowidła na ścianach sanktuarium, gdzie można odczytać zarówno tematy i kompozycję scen, jak i pierwotną kolorystykę. Znacznie utrudnione natomiast będzie badanie środków artystycznych, nie sposób bowiem odtworzyć pierwotny modelunek twarzy, dłoni, sposób kształtowania draperii itp., a więc wszystkie subtelności stylistyczne, które mogłyby pomóc w atrybucji i datowaniu. Jedynie fragmentarycznie zachowały się motywy na kolebce sklepiennej prezbiterium. Tu, a także na łuku tęczowym widać ślady ryte w tynku zakreślone za pomocą cyrkla. Natomiast niemal całkowitemu zniszczeniu uległy malowidła na sklepieniu nawy oraz w niższych partiach jej ścian. Najlepiej zachowały się w najwyższym pasie ściany tęczowej, gdzie miejscami widać wszyst-

<sup>235</sup> B. Kaniewska, *Posada Rybotycka w w. przemyskim...* (mps).

<sup>236</sup> J. Steciński, *Sprawozdanie z wydzielonego zakresu prac...* (mps).

<sup>237</sup> Ślady polichromii odnaleziono również na zewnętrznej stronie ściany zachodniej nawy; por. J. T. Frazik 1968, s. 246.

kie warstwy malatury; na pozostałych powierzchniach muru dostrzec można jedynie niewyraźne zarysy bądź pozostałości po podmalówce karnacji. Dzięki badaniom konserwatorskim możemy wskazać główne przyczyny tak złego zachowania polichromii. Największe zagrożenie stanowiło znaczne zawilgocenie i zasolenie ścian, które przyczyniło się do zniszczenia malowideł zwłaszcza w dolnych ich partiach. Bezwrotnie warstwę malarską zniszczyły przebudowy cerkwi, tj. powiększenie okien i wejścia do przedsionka oraz podwyższenie przegrody ołtarzowej. Wszystkie wnętrza tak w sanktuarium, jak w nawie najpewniej wkomponowane były w schemat poszczególnych scen. Do nietrwałości malowideł przyczyniła się niewątpliwie technika ich wykonania, mieszana, gdzie fresku używano do podmalowań i głównych elementów kompozycji, natomiast szczegóły wykonywano zapewne temperą. Istnieje nawet przypuszczenie, że w nawie całość malowideł wykonana została techniką temperową<sup>238</sup>. Spoiwo organiczne pod wpływem mikroelementów uległo rozkładowi. Na zniszczenie malowideł w nawie wpłynęło także w dużym stopniu przeniknięcie do nich składników spoiwa przemalowań, przez co ich usunięcie łączyło się ze znacznym naruszeniem pierwotnej malatury. Tutaj także tynki na górnych i dolnych partiach ścian uległy silnemu przebarwieniu na kolor czerwony tlenkiem żelazowym z kamienia ścian. Zmieniła się także pierwotna kolorystyka niektórych fragmentów malowideł, np. szernieniu uległa biel ołowiowa karnacji, a także minia w liniach podziału scen.

Zakończone u schyłku l. 80. prace odkrywkowe i konserwujące nie były później kontynuowane.

W roku 2010 cerkiew w Posadzie na podstawie decyzji Komisji Majątkowej Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji została zwrócona Greckokatolickiej Parafii Archidiecezjalnej w Przemyślu. W listopadzie 2011 roku z inicjatywy Parafii, dzięki dofinansowaniu przez Narodowy Instytut Audiowizualny, dokonano pełnej inwentaryzacji malowideł ściennych i napisów we wnętrzu cerkwi<sup>239</sup>. Wtedy też zespół fotografów pod kierownictwem Pawła Myszkii dokonał cyfrowej dokumentacji faktograficzno-pomiarowej. Umożliwiła ona Jarosławowi Giemzie wykonanie schematów malowideł i przeprowadzenie ich analizy ikonograficznej i historycznej. Prace te, jak zapewniają ich autorzy i inicjatorzy, stanowią wstęp do pełnej konserwacji cerkwi.

<sup>238</sup> Wątpliwości co do wykonania malowideł techniką freskową podziela również Stanisław Stawicki, który uważa, że wierzchnia warstwa leżąca bezpośrednio pod malowidłem jest za cienka, by mogła stanowić podkład pod freski; S. Stawicki 1993, s. 234.

<sup>239</sup> Dokładnie o charakterze przeprowadzonych prac fotograficznych por. <http://www.posada-rybotycka.pl/Site/Digitalizacja.html>; por. też J. Giemza 2013, s. 516; *Digitalizacja malowideł...*

# Program malarski sanktuarium

## Opis i analiza historyczna

Przedstawienia figuralne ułożone w poziome pasy pierwotnie zajmowały całą il. 21-23 powierzchnię kolebkowego sklepienia, a także ścian sanktuarium, z wyjątkiem sfery najniższej pokrytej oddaną iluzjonistycznie zasłoną. Stosunkowo dobry stan zachowania partii naściennych umożliwia odczytanie tematów kolejnych przedstawień, inaczej niż na sklepieniu, gdzie większość malatury została zniszczona.

Tu, pośrodku kolebki pokrytej błękitem znajdowała się wielobarwna sfera, zapewne z przedstawieniem Chrystusa, o czym przekonuje siedem okręgów wyłobionych za pomocą cyrkla w zaprawie murarskiej oraz wypełnienie środka ochrą znaczącą partię odkrytego ciała, np. twarzy. Na wschód na osi sklepienia można odczytać zarys frontalnie ujętej figury serafina sześciokrzydłego. Symetrycznie, po przeciwnej stronie sfery mogło istnieć wyobrażenie analogiczne, dziś niemal w całości utracone.

Poniżej od strony północnej i południowej w dwóch rzędach po sześciu podążają ku wschodowi aniołowie ukazani w postaciach antropomorficznych i uskrzydłonych. Jeszcze niżej w błękitnych pasach umieszczonych zostało frontalnie po siedmiu aniołów sześciokrzydłych – zapewne serafinów.

W podłuczcu ściany tęczowej, w co najmniej ośmiu spośród dziewięciu medalionów rozłożonych wśród roślinnego wzoru ukazani zostali w popiersiach prorocy. Medalion na osi mógł zawierać inne przedstawienie, ale zniszczyła je i zakryła wtórna nadbudowa przegrody ołtarzowej. Na tej samej ścianie od strony sanktuarium, na wąskim pasie między krawędzią prześwitu a łukiem sklepienia umieszczone zostały również przedstawienia figuralne: na osi najprawdopodobniej popiersie Chrystusa, po obu jego stronach po dwóch mężczyzn w pozie zbliżonej do proskynezy.

W najwyższej partii ściany wschodniej, na polu ograniczonym od góry łukiem kolebkowego sklepienia znajduje się przedstawienie *Matki Boskiej Tronującej*





z *Dzieciątkiem* w asyście czterech archaniołów. Niżej, w dwóch pasach ciągnących się przez północną, wschodnią i południową ścianę sanktuarium: *Komunia apostołów*, *Ostatnia Wieczerza*, *Umywanie nóg* oraz pod nimi: *Orszak biskupów*, a także *Czuwający Emanuel* i *Mąż Boleści*.

Do programu prezbiterium należą również archaniołowie, zapewne Michał i Gabriel, umieszczeni na przegrodzie ołtarzowej przy obu wejściach. Obok jednego z nich, po lewej, na wysokości jego głowy ocalała część czarnej tablicy fundacyjnej, z niewielkim skrawkiem cyrylicznego napisu „*ѢЛИКОМѢЧНИКА СТРАТИЛА*”, odczytanego już dawno jako data dzienna zakończenia malowideł: 8 czerwca, kiedy to przypada święto Teodora Stratilatesa<sup>240</sup>. Całość programu dopełnia u dołu biała kotara modelowana ochrą, ozdobiona dwoma pasami z falistym szlakiem oraz kołami, zawieszona na ogniwach wzdłuż wszystkich ścian sanktuarium, także zachodniej.

Od samego początku kształtowania architektury chrześcijańskiej, a więc jeszcze zanim pojawiły się pierwsze komentarze liturgiczne odczytujące, zgodnie z ideami neoplatoników, w sposób symboliczny znaczenie jej poszczególnych części, sanktuarium było traktowane jako miejsce szczególne. Wytlumaczenia tego zjawiska można szukać zarówno w funkcji, jaką pełniła w bazylice rzymskiej bema – formalny wzór dla chrześcijańskiego sanktuarium – jak i w znaczeniu jego wzorca ideowego – Miejsca Świętego Świętych – najpierw w Namiocie Spotkań, potem w świątyni żydowskiej. Bema w bazylice foralnej była miejscem zarezerwowanym dla przewodniczącego zgromadzenia, mówcy oraz sędziego, w Świętym Świętych w Pierwszej Świątyni Jerozolimskiej natomiast przechowywano Arkę Przymierza, a dostęp do niej miał tylko raz w roku najwyższy spośród kapłanów. To właśnie w analogicznej przestrzeni chrześcijanie ustawili ołtarz, na którym dopełniano w czasie liturgii ofiary z ciała i krwi Chrystusa. Wyjątkowość tego miejsca podkreślano zrazu przez oddzielenie go niską barierką, potem wyższym templonem od pozostałej części świątyni, a także oryginalną dekoracją ornamentalną i malarską, aż wreszcie usankcjonowano orzeczeniem soboru piąto-szóstego *in Trullo* w latach 691-692, zabraniającym tam wstępu wiernym świeckim, z wyjątkiem cesarza (kanon 69). Wraz z rozpowszechnianym w epoce średniobizantyńskiej, zwłaszcza od wieku XII, zwyczajem umieszczania na ażurowej do tej pory przegrodzie ołtarzowej ikon izolacja tej przestrzeni od reszty świątyni stała się rzeczywista.

Ugruntowana już w tym czasie dzięki pismom Pseudo-Dionizego Areopagity, Kosmasa Indikopleustesa, Maksyma Wyznawcy i Germana, patriarchy Konstantynopola idea nadrzędna organizująca obrazy budujące program malarski wnętrza całej świątyni bizantyńskiej na zasadzie hierarchii zstępującej, mająca odzwierciedlać wieczny i teocentryczny porządek świata, tylko częściowo ogarniała i podporządkowywała

<sup>240</sup> A. Różycka-Bryzek 1986, s. 359 o interpretacji tego napisu por. wcześniej na s. 46-47, il. 9.

sobie przestrzeń ołtarzową, do pewnego stopnia samodzielną, bo oddzieloną templo-  
nem i przez to nie w pełni widoczną<sup>241</sup>.

Tak więc w świątyni kopułowo-krzyżowej przedstawienia na kopule tworzyły wątek doksologiczny przez ukazanie Boga w najwyższej chwale, w otoczeniu sił niebiańskich. Jeszcze długo przed ukształtowaniem tego niemal kanonicznego programu malarskiego ta sama intuicja, inicjowana przez idee antycznych kosmografów, budujących model wszechświata z dwóch boskich figur: koła i jego przestrzennego odpowiednika – kuli – jako obrazu nieba, oraz kwadratu/sześciąna – odpowiednika ziemi – kazała tak malarzom pogańskim, jak i wczesnochrześcijańskim, na kopułach grobowców umieszczać tematy niebiańskie<sup>242</sup>. Najstarsze przykłady obecności wizerunku Chrystusa Pantokratora w czaszy kopuły wschodniochrześcijańskiej świątyni pochodzą z rotundy św. Jerzego i bazyliki Mądrości Bożej w Salonikach, choć w obu przypadkach jako część *Wniebowstąpienia*, oraz zapewne jako samodzielne w świątyniach Konstantynopola, znanych jedynie ze źródeł pisanych: Matki Boskiej w Pharos w Wielkim Pałacu<sup>243</sup>, w monasterze Kauleas<sup>244</sup> czy świątyni o niewiadomym wezwaniu, fundowanej przez Stylianosa Zaoutzasa między latami 886 a 893<sup>245</sup>. Od początku drugiego tysiąclecia jest to stałe miejsce na ukazanie chwały najwyższego Boga, jak np. w kijowskim soborze Sofijskim, w Daphni, w Nea Moni w Nicei, w Karanlik Kilise w Göreme i in.<sup>246</sup> Zastępy anielskie, reprezentowane często przez czterech archaniołów, oczywiste w scenie *Wniebowstąpienia*, znane też jako podtrzymujące mandorłę z krzyżem lub barankiem np. z mozaik raweńskich (kaplica arcybiskupiego pałacu, San Vitale), wokół samodzielnych wizerunków Chrystusa w kopule znajdowały się zgodnie z opisem patriarchy Focjusza w kościele w Wielkim Pałacu<sup>247</sup>, a stały się motywem popularnym w ciągu całego okresu średniobizantyńskiego. Świadczą o tym chociażby mozaiki w soborze Nea Moni w Nicei, w Sofijskim w Kijowie, malowidła w soborach Sofijskim w Nowogrodzie, Przemienienia

<sup>241</sup> Poglądy komentatorów liturgii na temat symboliki kościoła i jego programu malarskiego scharakteryzowali np.: H. B. Покровский 1890, s. 210 i nn.; O. Demus 1976; H. Wybrew 1996; H. J. Schulz 2000; A. Różycka-Bryzek 1983, s. od 18; Taż 1997, s. 63-91; J. Hani 1998, tam dalsza literatura.

<sup>242</sup> Por. K. Lehmann 1945, s. 1-27.

<sup>243</sup> Znany z opisu zamieszczonego w X Homilii Focjusza, polski przekład tej homilii M. Dzielskiej, w: „Znak” 1994, 466 (3), s. 57-61; por. też np. C. Mango 1997, s. 185-186.

<sup>244</sup> Wspomina o nim Cesarz Leon VI w *Homilii* 28, por. C. Mango 1997, s. 202.

<sup>245</sup> Por. C. Mango 1997, s. 203.

<sup>246</sup> O źródłach ideowych i treści przedstawienia Chrystusa Pantokratora w czaszy kopuły por. chociażby: Th.F. Mathews 1995, s. 191-214. O wskazanych przykładach m.in. w: Г. Н. Логвин 1971; Г. Н. Логвин, 2001; В. Г. Брюсова 2001; В. Н. Лазарев 1962.

<sup>247</sup> Focjusz, patriarcha Konstantynopola, *Homilia* X, „Znak” 1994, 466 (3), s. 60; por. też np. C. Mango 1997, s. 186.

Pańskiego w Neredicy, Panagia Arakou w Lagoudera na Cyprze, w Capella Palatina w Palermo na Sycylii i innych.

Tak więc idea, która kazała na sklepieniu cerkwi w Posadzie Rybotyckiej umieścić wizerunek Chrystusa w mandorli w otoczeniu niebiańskich intelektów, trwa w kulturze bizantyńskiej niemal nieprzerwanie od czasów wczesnochrześcijańskich, z wyjątkiem okresu ikonoklazmu, a wyrosła z przedchrześcijańskich wyobrażeń, które siedzibę istot niebiańskich lokowały ponad ziemią, a więc w górze.

Niższe miejsca, w świątyni krzyżowo-kopułowej zazwyczaj na tamburze, zajmowali patriarchowie i prorocy, a na pendentywach ewangelisci. Ale zanim wykształcił się ten charakterystyczny dla okresu średniobizantyńskiego typ świątyni, proroków i apostołów już umieszczano w jej górnych partiach, zarówno w kopułach baptysteriów raweńskich, arian i ortodoksów, jak i w bazylikach na łuku tęczowym i u nasady konchy absydy, jak w klasztorze św. Katarzyny na Synaju, lub na ścianach nawy, jak w Sant'Apollinare Nuovo w Rawennie. Niestety na podstawie analizy tekstu *X Homilii* patriarchy Focjusza, zawierającego opis malowideł w kościele w Wielkim Pałacu w Konstantynopolu, nie można odgadnąć miejsca wymienionych tam przedstawień patriarchów, proroków i apostołów. Jest to szczególnie niekorzystne, ponieważ według ostatnich badań wewnątrz tego kościoła mogło stanowić pierwowzór dla wielu średniowiecznych programów malarskich<sup>248</sup>. Niemniej jednak przedstawienia proroków znajdują się w czaszy kopuły i bezpośrednio pod nią w cerkwiach różnych środowisk, np. w gruzińskiej Iszchani<sup>249</sup>, w Capella Palatina w Palermo na Sycylii, w San Marko w Wenecji, w nowogrodzkim soborze Sofijskim<sup>250</sup>, ale i w późniejszych, np. w świątyniach maryjnych w Mistrze (Peribleptos), w Gračaniczy, na Wołotowym Polu koło Nowogrodu<sup>251</sup>. W tej ostatniej popiersia proroków zostały umieszczone w medalionach na podłuczach przęsła podkopułowych<sup>252</sup>. Gdy świątynie nie były sklepione kopułą, postaci Starego Testamentu mogły znaleźć się w najwyższych partiach ścian, jak np. w kościele Hagioi Anargyroi w Kastorii. W cerkwi w Posadzie prorocy nie zajęli miejsca w pasach w górnej partii ścian sanktuarium, tuż pod serafinami, ale przeniesieni zostali na podłucze tęczowe. Takie rozwiązanie także nie jest niczym wyjątkowym i spotykane jest nie tylko we wspomnianej już

<sup>248</sup> А. М. Лидов 2000а, s. 37-40; Tenże 2003, s. 259.

<sup>249</sup> В. Н. Лазарев 1986, s. 213, przyp. 25.

<sup>250</sup> В. Г. Брюсова 2001, s. 40-64.

<sup>251</sup> Г. И. Вздорнов 1989, il. 10-17.

<sup>252</sup> Тамże, il. 28-43.

cerkwi na Wołotowym Polu koło Nowogrodu, ale także w Densuș w Transylwanii<sup>253</sup>, św. Jerzego w Woroncu<sup>254</sup>, a na terenach Rzeczypospolitej w kolegiacie wiślickiej<sup>255</sup>.

Zwyczaj umieszczenia wizerunków ewangelistów bądź ich symboli na pendentywach podtrzymujących główną kopułę, który narodził się w sztuce wczesnochrześcijańskiej, za czym przemawiają mozaiki w mauzoleum Galii Placydii, i stał się kanonicznym w czasach późniejszych, czerpał inspirację z kultury pogańskiej<sup>256</sup>. Przykładu dostarczają etruski nagrobek w Chiusi i antyczna świątynia w Palmyrze, gdzie ukazaną na kopule sferę symbolizującą niebo podtrzymują uskrzydłone syreny, istoty ponadziemskie, którym według Platona należy przypisać autorstwo niebiańskiej muzyki<sup>257</sup>. Te stworzenia, szczególnie na etruskim grobowcu, nie tylko przypominają formą aniołów z najwyższej triady, zwłaszcza czteroskrzydłych cherubinów, ale także spełniają analogiczne funkcje im przypisywane, bo podtrzymują majestat Pana oraz śpiewają hymn trishagion na Jego chwałę<sup>258</sup>. Symbolika tak przedchrześcijańska, jak i chrześcijańska wykorzystywała funkcję pendentywów jako elementów architektonicznych. One to bowiem nie tylko wspierały i dźwigały kopułę, ale również pozwalały na łagodne przejście między formą koła u jej podstawy i kwadratu z narożami wyznaczonymi przez filary przeseł krzyżowych. Nawijając do pitagorejskiej symboliki figur idealnych, pendentywy w warstwie semantycznej były zarówno podporą nieba, jak i pośrednikiem między nim a ziemią. Tak odczytany sens ideowy wyjaśnia zwyczaj umieszczania właśnie w tym miejscu tak cherubinów, np. w soborze Hagii Sophii w Konstantynopolu czy Panagia Chalkeon w Salonikach, wspierających, a nawet stanowiących tron Boga, jak i ewangelistów, którzy oprócz poprzedniej pełnili również funkcję pośredników między Bogiem a ludźmi. Dodatkową nicią łączącą niebiańskie intelekty z głosicielami prawdy o Chrystusie jest bliskość ich wizerunków: pierwszych, zgodnie z wizją Ezechiela (1,10; 10,14), jako istot tetramorficznych, czteroskrzydłych z czterema głowami: człowieka, lwa, wołu i orła, drugich zaś jako istot apokaliptycznych (Ap 4,7). Stałość zwyczaju umieszczania postaci ewangelistów lub ich symboli na pendentywach podtrzymujących kopułę z wizerunkiem Chrystusa Pantokratora w jej czaszy, co razem tworzyło przedstawienie *Maiestas Domini*, przyczyniła się do przeniesienia tego tematu do świątyń krytych także innymi sklepieniami. Ewangelisci mogli być wtedy umieszczeni w narożach kolebki, jak np. w XVIII-wiecznej cerkwi w Birtinie i XIX-wiecznej w Ociu w Transylwanii, lub w dalszym ciągu współtworzyć przed-

<sup>253</sup> E. Cincheza-Buculei 1976, s. 81-103.

<sup>254</sup> V. Bedros 2007, s. 103.

<sup>255</sup> A. Różycka-Bryzek 1965.

<sup>256</sup> K. Lehmann 1945, s. 1-27.

<sup>257</sup> Tamże, s. 3; tam dalsza literatura.

<sup>258</sup> O ikonografii i roli zastępów niebiańskich por. A. Różycka-Bryzek 1977; Taż 1983, s. 28-37.

stawienie *Maiestas Domini* umieszczone na sklepieniu, jak w kaplicy zamkowej w Lublinie czy kolegiacie sandomierskiej. Niestety, w Posadzie Rybotyckiej nie zachowały się żadne ślady świadczące o podobnych tym dwóm rozwiązaniach. Tu w narożach kolebki sanktuarium zaczynają się i kończą pasy wypełnione figurami sześcioskrzydłych aniołów, a wokół mandorli otaczającej najpewniej wizerunek Chrystusa brakuje miejsca na umieszczenie symboli ewangelistów. Jedynie na górnym skrawku ściany zachodniej ograniczonej łukiem tęczowym byłoby miejsce dla takiego tematu. Znajdują się tam nawet cztery postacie świętych klęczących przed Chrystusem Emanuelem, nie ma jednak żadnych przesłanek, aby odpowiedzialnie i pewnie rozpoznać w nich autorów ewangelii.

W myśl symbolicznego odczytania wnętrza świątyni, porządkującego świat zstępująco od sfer niebiańskich w górę, zobrazowanych na sklepieniu, ku sferom ziemskim, zamkniętym niejako w ścianach nawy, sceny z ziemskiego życia Chrystusa ukazywano właśnie w jej górnych partiach. Układane były one zgodnie z przejętą z kultury antycznej zasadą budowania narracji od lewej do prawej i częściej od góry ku dołowi niż w kierunku przeciwnym, zostawiając niekiedy miejsce w partiach najniższych na pojedyncze figury świętych oraz iluzjonistycznie ukazaną zasłonę lub kamienną okładzinę. Gdy pominiemy pojedyncze sceny z życia Chrystusa ukazywane na ścianach katakumb rzymskich, to można zauważyć, że bardziej rozbudowane cykle ewangeliczne pojawiły się na ścianach świątyni chrześcijańskich najpóźniej w wieku VI. W tym twierdzeniu upewniają nie tylko budowle niezachowane, jak np. św. Sergiusza w Gazie, znana z opisów Choriciusa z Gazy<sup>259</sup>, ale istniejące do dziś, np. Sant'Apollinaire Nuovo w Rawennie. Zwyczaj ten był utrzymany i po okresie ikonoklazmu, czego dowodzą najznakomitsze przykłady bizantyńskiej sztuki monumentalnej okresu średniobizantyńskiego: mozaiki w soborze Sofijskim w Kijowie oraz katolikonach w Hosios Lukas w Fokidzie, Nea Moni na Chios oraz w Daphni. Wszędzie tam sceny ewangeliczne, będące równocześnie ilustracjami wydarzeń czczonych jako największe święta, znajdowały się i w transepcie oraz nawie głównej, i niekiedy na pendentywach pod główną kopułą. Ściany nawy przez cały czas trwania sztuki bizantyńskiej i pobizantyńskiej były zarezerwowane przez tematy ewangeliczne, ale niekiedy przekraczały również granicę przegrody ołtarzowej, zajmując miejsce we wnętrzu sanktuarium, o czym w dalszej części pracy.

Wśród wielu prób symbolicznego odczytania treści zamkniętych w przestrzeni sanktuarium w okresie średniobizantyńskim dominowała ta, która widziała w niej obraz Kościoła ziemskiego. Za nią podążali twórcy malowideł, którzy w konsze absydy umieszczali Matkę Boską, uosabiającą dogmat wcielenia Syna Bożego; poniżej

<sup>259</sup> C. Mango 1986, s. 60-68; por. też: B.H. Лазарев 1986, s. 29, 201, przyp. 59; B. Baldwin, A. Cutler, *Chorikios of Gaza*, ODB I, s. 430-431; tam dalsza bibliografia.

*Komunię apostołów* wskazującą na wspólnotę Kościoła ziemskiego i niebiańskiego, tworzącą się podczas misterium Eucharystii, a jeszcze niżej ojców Kościoła i świętych biskupów jako strażników prawowierności doktryn prawosławia ustalonych i przypieczętowanych na siedmiu soborach powszechnych. Ten popularny w drugim tysiącleciu, niemal kanoniczny program malarski sanktuarium kształtował się w ciągu kilku wieków, a spośród tematów go budujących najwcześniej pojawiło się tu przedstawienie Matki Boskiej. W roku 433 cesarz Teodozjusz II uznał orzeczenia zakończonego dwa lata wcześniej soboru w Efezie, na którym odrzucono naukę Nestoriusza i oficjalnie nadano Marii tytuł *Theotokos*. Odpowiedzią na te decyzje były najwcześniejsze, pochodzące z VI wieku<sup>260</sup> przedstawienia Marii w górnej partii ściany wschodniej sanktuarium, wywyższające Ją jako Matkę Boga, podkreślające prawdę o Jego wcieleniu<sup>261</sup>. Dopiero różnorodne typy ikonograficzne zajmujące to szczególne w przestrzeni sakralnej miejsce, by wspomnieć tylko najstarsze, z kościołów cypryjskich: Tronującej z Dzieciątkiem na kolanach, pod wezwaniem *Virgin Kanakaria* w Lythrankomi, *Hodegetrii*, pod wezwaniem *Virgin Angeloktisti* w Kition, oraz *Oranty*, pod wezwaniem *Virgin Kyra* w Livadii<sup>262</sup>, dodawały do Jej podstawowej roli kolejne: orędownictwa, opieki, pośrednictwa itp. Zwyczaj umieszczania wizerunku Matki Boskiej właśnie w tym miejscu, szczególnie honorowym, które w świątyniach bezkopułowych zwykle zajmował obraz Chrystusa, stał się powszechny w epoce poikonoklastycznej. Przedstawienie to wraca na ścianę ołtarzowej absydy, skąd usunęli je wcześniej ikonoklaści w kościele *Koimesis* w Nicei, *Matki Bożej* w Wielkim Pałacu w Konstantynopolu, w *Hagia Sophia* w Salonikach, choć tu z pewnym opóźnieniem; zostaje umieszczone również w sanktuarium *Hagia Sophia* w Konstantynopolu, gdzie w epoce Justyniana nie było żadnych przedstawień figuralnych. Od czasów średniobizantyńskich najwyższa partia wschodniej ściany sanktuarium stała się trwałym miejscem wizerunku Matki Boskiej. Było tak również w realizacjach pobizantyńskich, a więc rozwiązanie w Posadzie Rybotyckiej w pełni wpisuje się w tę tysiącletnią tradycję.

Znacznie później, bo dopiero na przełomie wieków X i XI, na ścianach sanktuarium pojawia się *Komunia apostołów*<sup>263</sup>. Choć przedstawienie to wykształciło się w epoce Justyniana, gdzie umieszczane było na naczyniach liturgicznych (*patena Riha*) i kartach purpurowych kodeksów (*Rabulli*, z *Rosano*), to w malarstwie

<sup>260</sup> Najstarsze zachowane przedstawienia Matki Boskiej w konsze absydy sanktuarium pochodzą z VI i VII wieku, jednak źródła pisane przywołują wcześniejsze, V-wieczne przykłady: *Santa Maria Capua Vetere*, *Santa Maria Maggiore* w Rzymie i VI-wieczne w *Santa Maria Maggiore* w Równi, *St. Sergios* w Gazie, *Euphrasiana* w Parenzo; por. R. Cormack 2001, s. 91-105.

<sup>261</sup> I. Kalavrezou 1990, s. 165-172; Taž 2001, s. 41-45; E. Tsigaridas 2001, s. 125-137.

<sup>262</sup> H. П. Кондаков 1998, t. 1, tabl. IV, il. 149, 150.

<sup>263</sup> Ch. Walter 1992, s. 203-220; S.E.J. Gerstel 1999, 48.

monumentalnym najwcześniejsze przykłady pochodzą z wieku X: w kościele Bożego Narodzenia koło Sagri na wyspie Naksos i w Kilicar Kilise w Göreme w Kapadocji, gdzie były umieszczone w prothesis. Do sanktuarium temat ten został przeniesiony w wieku następnym, o czym świadczą malowidła na ścianie południowej w kościele Panagia Chalkeon w Salonikach oraz w samej absydzie, w soborach Sofijskich w Kijowie i Ochrydzie. Od tego momentu to było stałe jego miejsce, a środek ściany wschodniej, na którym ukazywano ołtarz, stanowił zarazem oś symetrii, rozwijającej się harmonijnie ku południu i północy kompozycji. Zupełnie wyjątkowe są natomiast takie realizacje, w których temat ten opracowany został nie symetrycznie, ale – jak w Posadzie Rybotyckiej – w dwóch samodzielnych scenach, skomponowanych podobnie: z Chrystusem po lewej i apostołami po prawej oraz umieszczonych na ścianie północnej i częściowo wschodniej prezbiterium. Trudny do pewnego wyjaśnienia wybór tak oryginalnej kompozycji zdecydowanie zmienił jej charakter. Aby nie wyprzedzać wyników dokładniejszej analizy ikonograficznej, przeprowadzonej w dalszej części pracy, tu wystarczy zauważyć, że tak zbudowana scena przenosiła uwagę z treści na akcję, a więc z przedstawienia symbolicznego czyniła narracyjne. Mogło być to zamierzone, by dopasować jego charakter do umieszczonych obok w tym samym pasie: *Ostatniej Wieczery* i *Umywania nóg*.

Wkraczanie tematów ewangelicznych do wnętrza prezbiterium i umieszczanie ich w miejscach eksponowanych i widocznych dla wiernych ponad przegrodą ołtarzową w czasach późno- i pobizantyńskich nie było zjawiskiem jednostkowym. Dobór ich jednak nie był przypadkowy i nierzadko wynikał z symboliki oraz funkcji tej przestrzeni. Dla przykładu już w wieku X w absydzie Tokali Kilise (nowy kościół) w Kapadocji umieszczono *Ukrzyżowanie*, *Złożenie do grobu*, *Zdjęcie z krzyża*, *Zejsście do piekieł*, *Niewiasty u grobu*<sup>264</sup>, a w soborze Sofijskim w Ochrydzie w XI wieku – przedstawienia podkreślające aspekt ofiary i uczty eucharystycznej. Jest tu więc złożony z wielu epizodów cykl Abrahama łącznie ze składaniem ofiary z syna, spotkaniem trzech aniołów i przygotowaniem dla nich wieczerzy, a także *Trzej młodziankowie w piecu ognistym*, *Drabina Jakuba*, *Sen Jana Chryzostoma* oraz *Liturgia Bazylego Wielkiego*. Sceny pasyjne znajdują się w sanktuariach XIV-wiecznych cerkwi nowogrodzkich, Przemienienia Pańskiego oraz pod wezwaniem św. Teodora Stratilatesa<sup>265</sup>. Analogiczne rozwiązania przyjęły, niekoniecznie pod wpływem zwyczajów zachodnich, ruscy malarze dekorujący katolickie świątynie z fundacji

<sup>264</sup> M. Restle 1967, t. 2, il. 117; A. Warthon Epstein 1986, s. 24-25; C. Jolivet-Lévy 1991, s. 96-97 pl. 6, fig. 1, pl. 64.

<sup>265</sup> Л. И. Лифшиц 1987, il. 233-248; Г. И. Вздорнов 1976, s. 87-93; por. też A. Różycka-Bryzek 1994a, s. 312-13. Wzdornow wymienione realizacje traktuje jako zupełnie wyjątkowe zarówno dla malarstwa ruskiego, jak i greckiego, inicjatywę rozmieszczenia scen pasyjnych w obrębie sanktuarium przypisuje zaś Teofanowi Grekowi.



Władysława Jagiełły na rdzennych ziemiach Rzeczypospolitej, a więc w prezbiterium kolegiaty wiślickiej, kaplicy zamkowej w Lublinie oraz katedry sandomierskiej<sup>266</sup>. Nie można zatem wykluczyć, że pomysł ozdabiania przestrzeni ołtarzowej właśnie przedstawieniami pasywnymi mógł narodzić się w wyniku nawiązania do idei Germana z Konstantynopola, który utożsamiał apsydę świątyni z grotą betlejemską i tą, w której pochowany został Zbawiciel<sup>267</sup>. Jego *Historia kościoła* cieszyła się dużą popularnością, o czym świadczy około 50 zachowanych średniowiecznych egzemplarzy tego dzieła<sup>268</sup>, a przez sześć wieków od chwili powstania miała dominujący wpływ na rozumienie i interpretację Świętej Liturgii i wynikającej z niej symboliki świątyni. Choć w XIV wieku dzieło konstantynopolitańskiego patriarchy utraciło swój prymat na rzecz *Świętej Liturgii* Mikołaja Kabasilasa, a później traktatów Symeona z Thesaloniki, to nadal cieszyło się dużą popularnością, czego dowodzi fakt umieszczenia go w pierwszym drukowanym bizantyńskim *Liturgikonie*, wydanym w Rzymie w 1526 roku<sup>269</sup>. Od XIII wieku komentarz Germana znany był także na Rusi, gdzie został włączony do *Liturgii*, a jego tekst znajdował się w niektórych egzemplarzach ruskich *Służebników*<sup>270</sup>. Ilustracje wydarzeń wielkoczwartkowych, tj. *Komunii apostołów*, *Ostatniej Wieczery* oraz *Umywania nóg*, a więc tak jak w Posadzie Rybotyckiej, od końca wieku XV zwyczajowo umieszczano w sanktuariach cerkwi mołdawskich, w Woroncu, Radowcach<sup>271</sup>, także Humorze, Arborei, Suczawicy<sup>272</sup>, choć i tu zdarzają się odstępstwa, które pozwalają na obecność w tym

<sup>266</sup> A. Różycka-Bryzek 1965, s. 47-82; Taż 1983; Taż 1994a, b.

<sup>267</sup> Przestrzeń kościoła ściślej powiązał ze znaczeniem liturgii German z Konstantynopola, który w *Historii kościelnej* pisał: „Kościół to jest raj na ziemi, w którym żyje i przebywa Bóg. On jest obrazem ukrzyżowania, pogrzebienia i zmartwychwstania Chrystusa [pkt 1] [...] Absyda symbolizuje betlejemską grotę, gdzie narodził się Chrystus, i pieczarę, w której był pogrzebany, jak mówi ewangelista Marek: [...] i położył Go w grobie, który był wyciosan z opoki (Mk 15, 46) [pkt 4] [...] Żertwiennik symbolizuje święty grób Chrystusa, gdzie On przyniósł siebie na ofiarę Bogu i Ojcu [pkt 6] [...] Ambona jest obrazem kamienia u świętego grobu”; z ros. tłum. A.G. na podst. Герман Константинопольский 1995, s. 43, 47; por. też H. Wybrew 1996, s. 123-4; R. Ousterhout 1998, s. 99.

<sup>268</sup> П. Мейендорф, *Мейсце Св Германа...*, w: Герман Константинопольский 1995, s. 40.

<sup>269</sup> R. Taft 1980-1981, s. 7, 74.

<sup>270</sup> Tamże, s. 7.

<sup>271</sup> L. Bătrîna, A. Bătrîna 2012, s. 482-484, il. 56-58.

<sup>272</sup> Zwyczaj umieszczania wielkoczwartkowych scen w sanktuarium cerkwi bukowińskich pojawił się najprawdopodobniej wcześniej, o czym mogłyby świadczyć malowidła w cerkwi w Łuzanach, dziś na terytorium Ukrainy. Tam na ścianie północnej sanktuarium I. D. Ștefănescu widział *Umywanie nóg*; por. I. D. Ștefănescu 1928, s. 91; M.P. Kruk 2007, s. 195.

miejscu np. scen rezurekcyjnych: *Zstąpienia do Otchłani* (Mołdowica), *Niewiast u grobu* (Pătrăuți) czy innych ewangelicznych i biblijnych<sup>273</sup>.

Niemal równocześnie z *Komunią apostołów* do wnętrza sanktuarium został przeniesiony również *Orszak biskupów*. W malarstwie monumentalnym ojcowie Kościoła stosunkowo późno zaczęli być wyodrębniani jako osobna kategoria świętych. Stało się to najpewniej dopiero po okresie ikonoklazmu, kiedy wzrosła ich rola jako obrońców ortodoksji. Sztuka wyrażała to przez przejmowanie niektórych motywów i rozwiązań z ikonografii apostołów oraz proroków, jak np. księga czy rozwinięty rotulus<sup>274</sup>. Dlatego też przedstawienia soborów powszechnych nawiązywały do ujęć apostołów z Chrystusem, które to z kolei powtarzały antyczne wzory ikonografii cesarskiej bądź filozofa wśród uczniów. Zapewne z tych samych przyczyn w momencie, gdy w uprzywilejowanej przestrzeni sanktuarium, już przez Maksyma Wyznawcę porównywanej z niebem, zaczęły być umieszczane postaci apostołów, stałe miejsce zyskali tu święci biskupi. W ciągu całego X wieku odbywał się proces przemieszczenia tych przedstawień z najwyższych partii ścian w nawie, znajdujących się tam jeszcze w soborze Hagii Sophii w Konstantynopolu, do niższych, ale w sanktuarium, jak w Panagia Chalkeon w Salonikach. I choć w wieku XI zwyczaj ten był już ugruntowany, to nadal sanktuarium nie było jedynym miejscem, gdzie mogły znaleźć się wizerunki tak pojedynczych świętych hierarchów, jak i ich grupy. Dla przykładu, w katedrze Hagia Sophia w Ochrydzie (1037-1056) znajdują się oni nie tylko na ścianach sanktuarium, ale również prothesis i diakonikonu. W katolicyzmie w Hosios Lukas, dodatkowo, podobizny czterech najbardziej czczonych – Jana Chryzostoma, Bazylego, Mikołaja i Grzegorza Cudotwórców – umieszczono w niszach pod kopułą centralną. W ciągu wieku XII rząd biskupów, ukazywanych dotąd na wprost, zaczął zamieniać się w rzeczywisty orszak z ujęciem hierarchów w trzech czwartych, zwróconych do środka i niekiedy wyraźnie kroczących w tę stronę, gdzie często malowano stół ofiarny. Niekiedy w „nowej” pozie ukazani byli tylko ci stojący najbliżej ołtarza, jak np. w Panagia Eleousa w Veljusa, w cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi, św. św. Anargyrów w Kastorii<sup>275</sup>, ale też znane są tak wczesne przykłady pełnych orszaków zwróconych ku ołtarzowi, np. w cerkwi Cyryla Aleksandryjskiego w Kijowie oraz św. Jerzego w Kurbinowie. Zmiany te spowodowane były zapewne rozwojem ikonostasu i większą izolacją przestrzeni ołtarzowej we wnętrzu świątyni. Zasłonięte przed wiernymi wizerunki świętych traciły funkcję pośredników modlitwy; mogły zatem w sposób bardziej wyraźny eksponować inne treści, np. eucharystycz-

<sup>273</sup> W. Podlacha 1912, s. 42-44; ostatnio V. Berdos 2007, s. 91-120.

<sup>274</sup> Ch. Walter 1992, s. 198 i nn.; S.E.J. Gerstel 1999, s. 15 i nn.

<sup>275</sup> Szczegółowe informacje na temat podobnych przedstawień, por. S. E. J. Gerstel 1999, s. 17-25, tam też wcześniejsza literatura.

ne<sup>276</sup>. Ukazanie biskupów w trzech czwartych, zwróconych ku ołtarzowi, wyrażało nie tylko adorację Sakramentu, ale czyniło z nich również współcelebrantów liturgii. Motyw ten utrwalił się w sztuce późno- i pobizantyńskiej, choć nigdy nie wyparł trwale ujęcia frontalnego. Zatem temat *Orszaku biskupów* w Posadzie Rybotyckiej w niższych partiach ścian, z hierarchami zwróconymi ku głównej osi sanktuarium, nie jest niczym wyjątkowym i ma za sobą tradycję sięgającą wieku XII.

W omawianej cerkwi orszak ten został przerwany przez dwa obrazy ahistoryczne i symboliczne, *Czuwającego Emanuela* oraz *Króla Chwały*. Zostały one umieszczone na ścianach w miejscu, gdzie stał stół do przygotowywania świętych darów (rus. *żertwiennik*, gr. *proskomidion*). Ich obecność ściśle związana jest z obrzędem proskomidii, który w większych świątyniach był czyniony w osobnym pomieszczeniu, w mniejszych – w sanktuarium. Podobne przerwanie *Orszaku biskupów* przez przedstawienie *Króla Chwały* widać w sanktuarium cerkwi w Densuș w Transylwanii<sup>277</sup> w wieku XV, a przez *Widzenie Piotra Aleksandryjskiego* – w Râu de Mori-Suseni o niepewnym datowaniu, wahającym się między XIV a XVI wiekiem<sup>278</sup>. *Czuwający Emanuel* natomiast na ścianach sanktuarium znajduje się w cerkwi Mołdawicy<sup>279</sup>. Umieszczony na osi absydy stanowi centrum kompozycyjne i ideowe *Orszaku biskupów*. Choć młodzieńczy Chrystus spoczywa w pozycji wpołleżającej na kamiennym sarkofagu, niewątpliwie nawiązuje On do przedstawień *Amnosa* umieszczonego na patenie i od końca wieku XII ukazywanego w tym właśnie miejscu.

Brak źródeł uniemożliwia pewne wskazanie funkcji, jaką pełniły pierwotnie pomieszczenia przy sanktuarium<sup>280</sup>. Liturgia mogła być w nich sprawowana regularnie, jak i okazjonalnie, gdy pełniły one rolę kaplic kommemoratywnych ku czci świętych bądź grobowych, np. zasłużonych fundatorów. Nie wiadomo również, kiedy dokładnie w kaplicach tych zaczęto przygotowywać święte dary. Nie ma dowodów na to, że od samego początku, gdy proskomidia stała się integralną częścią liturgii, była odprawiana właśnie tam. Zresztą wprowadzenie tego obrzędu do kaplic przy sanktuarium nie wykluczało ich poprzednich funkcji. Pomocne w odpowiedzi na pytanie o przeznaczenie mogą być programy malarskie umieszczone na ich ścianach. Wiadomo, że do IX wieku w kaplicach tych nie pojawiły się żadne przedstawienia o treści liturgicznej. Dopiero w okresie średniobizantyńskim stopniowo definiowały one tę przestrzeń, jak np. w monasterze Spaso-Mirożskim pod Pskowem, gdzie obok epizodów z życia Jana Chrzciciela i czynów archanioła Michała znajdowały

<sup>276</sup> Ch. Walter 1992, s. 226-230; S. E. J. Gerstel 1999, s. 15-36.

<sup>277</sup> M. Porumb 1998, s. 105; E. Cincheza-Buculei 1976, s. 81-103.

<sup>278</sup> M. Porumb 1998, s. 329.

<sup>279</sup> I. D. Stefanescu 1928, tabl. XLVI, il. 2.

<sup>280</sup> G. Babić 1969; por. też recenzję w: „Revue des études” 1971, 29 (1), s. 339-340 oraz „Art Bulletin” 1973, 55, nr 3, s. 448-451 (S. Ćurčić).

się sceny starotestamentowe, również te odczytywane w aspekcie eucharystycznym, jak np.: *Ofiara Abrahama* i *Gościnność Abrahama*<sup>281</sup>. W wiekach XII-XIV coraz częściej pojawiały się w tym miejscu przedstawienia: *Króla Chwały*, diakonów, np. Stefana, Euplosa, Romana, *Widzenia Piotra Aleksandryjskiego*, motywy pasyjne itp.<sup>282</sup> Tematy te zdobiły również wnęki w ścianie sanktuarium lub tęczowej, które przejmowały rolę pastoforiów w cerkwiach ich pozbawionych, jak np. św. Jerzego w Kurbinowie i św. Atanazego w Kastorii. O praktyce przygotowywania świętych darów w północnej części sanktuarium, na tzw. „małym ołtarzu”, zaświadcza już XII-wieczne księgi liturgiczne<sup>283</sup>. Zwyczaj ten potwierdzają wystroje cerkwi, zachowane kamienne stoły, nisze i malowidła je wypełniające, jak np. w cerkwi Zstąpienia do Otchłani w Veroi<sup>284</sup>, gdzie w niszy znajduje się wizerunek diakona Stefana, w Bălinești – *Króla Chwały* i *Ofiary Abrahama*, w Baji – wszystkie trzy: diakona, *Króla Chwały* i *Ofiary Abrahama*. Tak więc, gdy cerkiew nie posiadała pastoforiów, zwyczajowo dla obrzędu proskomidii w sanktuarium przeznaczano specjalne miejsce po stronie północnej, które najczęściej wyróżniała niewielka nisza w murze i odrębny program malarski. Wobec tego zbliżone rozwiązanie w posadzkiej cerkwi nie należy do wyjątkowych i w pełni odpowiada praktyce znanej w kręgach kultury prawosławnej, wynikającej z potrzeby pogodzenia skromnych form architektonicznych z rozbudowanym i bogatym rytuałem liturgicznym.

W sanktuarium cerkwi w Posadzie doszło zatem do integralnego złączenia tradycyjnych programów malarskich trzech przestrzeni sakralnych: kopuły jako obrazu świata transcendentnego, tu umieszczonego na sklepieniu i górnych partiach ściany tęczowej, ołtarzowej, liturgicznej, wyrażonej przez tematy wielkoczwartkowe rozłożone na ścianach, oraz prothesis – z przedstawieniami symbolicznymi o treści paschalnej i eucharystycznej. Dodatkowo znalazły się tu również postaci archaniołów przy wrotach ikonostasu, pełniących rolę strażników wrót do raj. Ta koncepcja wydaje się spójna, tworzy przemyślaną, integralną i zamkniętą całość, zupełnie niezależną od nawy oddzielonej kamienną przegrodą. Bez wyprzedzania rezultatów dalszych szczegółowych badań nad ikonografią, wymową pojedynczych przedstawień i związków znaczeniowych między nimi już teraz można wyrazić ogólne przypuszczenie, że w tak odizolowanym wnętrzu malowidła zapewne podkreślały i odzwierciedlały jego funkcje liturgiczne. Jednak z odpowiedzią na pytanie dotyczące kolejnych treści zapisanych obrazami na ścianach sanktuarium posadzkiej cerkwi należy jeszcze poczekać.

<sup>281</sup> V. Lazarev 1966, s. 103.

<sup>282</sup> Por. G. Babić 1969; S. Dufrenne 1968; M. Altripp 2002, s. 25-40; Ch. Walter 1992, 230-232; o przedstawieniach w prothesis dokładniej w dalszej części pracy.

<sup>283</sup> И. А. Шалина 2000, s. 567.

<sup>284</sup> S. E. J. Gerstel 1999, il V, 49.

## Analiza ikonograficzna tematów

### Wątek doksologiczny

il. 24 Pośrodku kolebkowego sklepienia sanktuarium pokrytego błękitem znajdowała się wielobarwna sfera, zapewne z przedstawieniem Chrystusa. Mimo znacznych zniszczeń malatury do takiego odczytania tematu przekonuje siedem okręgów wyślubionych za pomocą cyrkla w zaprawie murarskiej, ze śladami błękitno-szarej farby, oraz wypełnienie środka ochrą. Stanowiła ona zapewne podmalówkę pod partie odkrytego ciała, przypuszczalnie twarzy. Na wschód na osi sklepienia zachowała się kolejna warstwa ochry w kształcie rombu, a obok – bieli, której forma przypomina skrzydło. Najpewniej w tym miejscu znajdowało się przedstawienie serafina sześcioskrzydłego, z głową skierowaną ku zachodowi, a opuszczonymi bocznymi skrzydłami ku wschodowi. Symetrycznie, po przeciwnej stronie sfery najprawdopodobniej istniało analogiczne wyobrażenie któregoś z przedstawicieli najwyższej triady anielskiej, nie ma jednak wystarczających śladów, by to potwierdzić.

Poniżej od strony północnej i południowej w dwóch rzędach po sześciu podążają ku wschodowi aniołowie. Ukazani są jako istoty antropomorficzne, wysokie, z ciemnowłosymi głowami otoczonymi nimbem, z parą długich skrzydeł, które zakrywają ich korpusy, ale odkrywają długie, białe i bose nogi. Niestety utrata dużej części warstwy malarskiej uniemożliwia odpowiedź na pytanie, czy niosą oni coś w dłoniach wyciągniętych przed siebie, jakby w geście adoracji lub wstawienictwa. Żaden z nich nie podtrzymuje środkowej sfery, ale głowy dwóch (czterech?) zostały częściowo przez nią przesłonięte. Jest to zapewne wynik złego rozplanowania sceny.

Poniżej, po obu stronach, w bezpośrednim sąsiedztwie przedstawień narracyjnych na ścianach, w błękitnych pasach oddzielonych grubą białą ramą, umieszczonych zostało po siedmiu aniołów sześcioskrzydłych – zapewne serafinów. Jedna para skrzydeł – skierowana w górę – i druga – w dół – przykrywają całe ich ciało z wyjątkiem małego rombu twarzy; po bokach została domalowana ostatnia – służąca do latania. Skrzydła są u wszystkich białe z wyraźnie wykreślonymi piórami, tak samo ułożone, tylko u pierwszego na ścianie południowej u dołu dłuższe i skrzyżowane.

il. 26 Temat umieszczony na sklepieniu dopełniają malowidła na ścianie tarczowej łuku tęczowego. Tu, na środku wąskiej i stosunkowo niedogodnej powierzchni, ukazana została postać na wprost i w popiersiu. W tym młodym mężczyźnie, z krótkimi ciemnymi włosami, bez zarostu, którego głowa została otoczona nimbem, należy widzieć Chrystusa w typie Emanuela. Po obu Jego stronach umieszczeni zostali czterej mężczyźni, w jasnych tunikach i brunatnych płaszczach, na kolanach, z dłońmi wzniesionymi w geście adoracji. Poniżej, skierowane ku podstawom łuku, znajdują

się fragmenty malowideł, trudne do rozpoznania. Wydaje się, że są to nienacechowane semantycznie motywy ornamentalne naśladujące grzywy fal.

Bizantyński program malarski odzwierciedlał teocentryczny porządek świata, a kolejne motywy następowały po sobie zgodnie z zasadą hierarchii zstępującej<sup>285</sup>. Przedstawienia na sklepieniu tworzyły wątek doksologiczny przez ukazanie Boga w najwyższej chwale, w otoczeniu sił niebiańskich. Przedikonoklastyczne przykłady malarskie, a także ich opisy świadczą o wczesnym odczytaniu znaczenia przykrycia świątyni jako obrazu nieba. Metafizyczny sens ulegał wzmocnieniu, gdy sklepienie miało kształt kopuły – przestrzennego odpowiednika koła – idealnej figury symbolizującej niebo. Dlatego też jego powierzchnię zwykle zdobiono błękitem i złotymi gwiazdami oraz zapelniano wątkiem ukazującym chwałę Boga Najwyższego, którą śpiewem *trishagionu* głoszą trwające przy Nim najbliższej i wiecznie moce niebiańskie. Tak więc pokrycie sklepienia w cerkwi w Posadzie barwą niebieską jest oczywiste i naturalne, zgodne zarówno z doświadczeniem codziennym, pozwalającym widzieć nieboskłon w takim właśnie kolorze, jak i z wielowiekową tradycją obrazową i kulturową. Już bowiem w starożytnym Egipcie błękit był obrazem nieba i kolorem bogów. W szatach tej barwy był ukazywany babiloński Marduk, hinduski Mitra, germański Odyn<sup>286</sup>, a w kulturze greckiej, a za nią i bizantyńskiej, personifikacja nocy podnosiła nad głową błękitną, usianą gwiazdami tkaninę w kształcie firmamentu.

W samym środku tak zaznaczonej niebiańskiej przestrzeni znajdowało się przedstawienie Boga. I choć autor *Hermenei* w cerkwiach bez kopuły na kolebce sklepiennej sanktuarium zalecał umieszczać wizerunek *Platytery*<sup>287</sup>, to w Posadzie Rybotyckiej w tym miejscu znajdował się któryś z wizerunków Boga, zapewne w typie Pantokratora, być może Przedwiecznego bądź Emanuela. Uzasadnia to analiza zachowanych motywów ikonograficznych tworzących temat sklepienia, a także treść zapisana w całym programie malarskim posadzkiego sanktuarium, o czym w dalszej części pracy. Jednak najbardziej przekonujący jest brak wśród zachowanych w tym miejscu partii malowideł barwy brązowej, stanowiącej podstawę maforionu Bogurodzicy, na wzór umieszczonego tuż obok, na ścianie wschodniej sanktuarium, w wizerunku *Matki Boskiej Tronującej*. Mimo że istniejące fragmenty malatury nie pozwalają odczytać ukazanego tam przedstawienia, to przewaga plam ciemnej ochry każe widzieć w nich pozostałości po twarzy bądź popiersiu Chrystusa. Małe pole wnętrza mandorli w stosunku do postaci aniołów ustawionych w dwóch szeregach

<sup>285</sup> Poglądy komentatorów liturgii na temat symboliki kościoła scharakteryzowali np. H. B. Покровский 1890, s. 210 i nn.; H. Wybrew 1996; H. J. Schulz 2000; A. Różycka-Bryzek 1983, s. od 18; Taż 1997, s. 63-91; J. Hani 1998.

<sup>286</sup> M. Lurker 2011, s. 230.

<sup>287</sup> *The 'Painter's Manual'...*, s. 87; Dionizjusz z Furny, s. 281.

po bokach wyklucza raczej ukazanie Go w całej postaci. Byłby bowiem rażąco mały w porównaniu z wydłużonymi sylwetami długonogich niebiańskich duchów.

Choć znaczne zniszczenia nie dają pewności co do typu wizerunku Chrystusa, hipotetycznie można założyć, że był to Pantokrator. Nieliczne zachowane realizacje monumentalnego malarstwa ruskiego bliskie terytorialnie i kulturowo Posadzie Rybotyckiej upewniają, że tradycyjnie na sklepieniu świątyni umieszczano właśnie wizerunek *Chrystusa Pantokratora*, również w wersji rozszerzonej nazywanej *Chrystusem w majestacie (Maiestas Domini)*. Pierwszy z typów ikonograficznych do dziś znajduje się w soborze Sofijskim w Kijowie, a jak poświadczą źródła pisane, *Pateryk kijowsko-pieczerski* (słowo 34)<sup>288</sup> i diariusz Pawła z Aleppo, był on również w kopule soboru Zaśnięcia Matki Boskiej w Ławrze Peczerskiej<sup>289</sup>. Drugi z typów zachował się na sklepieniu kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie<sup>290</sup>, a znajdował się być może również w kaplicy Świętej Trójcy w katedrze krakowskiej<sup>291</sup>. Oba zaś tematy – i *Chrystusa Pantokratora*, i *Chrystusa w majestacie* – zostały niedawno odsłonięte w kolegiacie sandomierskiej. Znajomość i popularność tych przedstawień w zachodnioruskim kręgu kulturowym potwierdza również malarstwo ikonowe, które to z kolei nie zna samodzielnych tematów *Przedwiecznego* i *Emanuela*.

Wryte w tynku za pomocą cyrkla regularne okręgi przekonują, że wizerunek Chrystusa otaczała okrągła i siedmiosferyczna mandorla, na którą wskazują co najmniej dwie jej cechy: kształt i barwa. Ich symbolika jest powszechnie znana i niejednokrotnie omawiana w literaturze tak naukowej, jak i popularnej, nie wymaga więc szczegółowej analizy. Można jedynie przypomnieć, że koło w wielu kulturach było jednym z najstarszych znaków solarnych, symbolem kosmosu, nieskończoności, ciągłego biegu, wiecznego, cyklicznego ruchu, figurą idealną, boską, obrazem przestrzeni sakralnej, transcendentnej i znakiem Boga<sup>292</sup>. Właśnie kształt mandorli kieruje myśli ku jednemu z dwóch głównych jej znaczeń – ku przestrzeni, ale nie tylko kosmicznej, ale przede wszystkim niebiańskiej i teofanicznej, miejscu, gdzie nie tylko Bóg przebywa, ale gdzie objawia swą siłę i transcendencję. Tak postrzegana mandorla ma znaczenie i teofaniczne, i eschatologiczne. Symbolizowana bowiem przez nią przestrzeń stanowi najwyższy i ostateczny cel stworzenia<sup>293</sup>. Te treści wspomaga również jej barwa. Siedem sfer mandorli łatwo kojarzy się z tęczą, która w wielu kulturach i religiach uważana była za pomost łączący świat ziemski

<sup>288</sup> *Pateryk Kijowski*, s. 246.

<sup>289</sup> *Путешествіе Антіохійскаго патріарха...*, t. 2, ks. IV, cz. XIV, s. 51; M. Kowalska 1986, s. 55; *Pateryk Kijowski*, s. 246.

<sup>290</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, s. 21-25; *Taž* 2000, 38-39.

<sup>291</sup> *Taž* 2004, s. 178.

<sup>292</sup> M. Lurker 2011, s. 183-200; tam szczegółowa literatura.

<sup>293</sup> I. Trzcńska 1998, s. 49.

i boski, w judaizmie i chrześcijaństwie za znak przymierza Jahwe z człowiekiem (Rz 9,13), Bożej łaski, miłosierdzia na Sądzie Ostatecznym (Ez 1,28; Ap 4,3) oraz chwały<sup>294</sup>. Nie mamy jednak żadnych przesłanek, by twierdzić, że gloria na sklepieniu posadzkiego sanktuarium miała barwy rzeczywistej tęczy. Liczba siedem, zawarta dużo później w formule Newtona, jest tutaj raczej przypadkowa, i nie ma pewności, że wykreślone przez cyrkiel sfery były wypełnione kolorami odpowiadającymi widmu światła. I choć u schyłku średniowiecza niekiedy były malowane tęcze zdradzające znajomość spostrzeżeń, do których dochodzili prekursorzy badań nad rozszczepieniem światła, to przeważały jednak dwu- lub czterobarwne, o czytelnej mistyczno-moralnej symbolice<sup>295</sup>. Ślady farby szarej i błękitnej zachowane na tynku kolebki przekonują, że wnętrze mandorli wypełnione było tymi właśnie barwami stopniowo rozjaśnianymi do zewnątrz. Niebieska, różnicowana walorowo od tonów najjaśniejszych po ciemny granat, w sztuce bizantyńskiej jest najbardziej popularna. Ta kolorystyka odwołuje się tak do opisanych wyżej znaczeń, jak i do symboliki światła. Błękit bowiem, obok złota, bieli i czerwieni, rozumiany był jako chromatyczne, materialne, a więc ziemskie odbicie boskiego blasku. I choć dziś ze światłem nie kojarzy się on w pierwszym rzędzie, to wystarczy przypomnieć wyjątkowość i cenność szafiru, rzucającego błękitny blask, by zrozumieć jego biblijne i średniowieczne asocjacje z lśnieniem piękna nieba (Wj 24,10)<sup>296</sup>.

Na sklepieniu, które zgodnie z symbolicznym odczytaniem przestrzeni sakralnej przynależało strefie niebiańskiej, obok Boga zwykle umieszczano również duchy czyste. W tradycji malarstwa bizantyńskiego, zgodnie z opracowanym przez Pseudo-Dionizego Areopagitę porządkiem hierarchicznym, zwykle najbliżej Boga ukazywano anioły najwyższej triady: serafiny, cherubiny i trony bądź czterech najważniejszych archaniołów<sup>297</sup>. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa żywa jeszcze tradycja antropomorficznego kreowania świata nadprzyrodzonego pozwalała na ukazywanie aniołów w ludzkiej postaci. Od wieku V coraz częściej odchodzono od tej formuły ikonograficznej, zwłaszcza przy charakteryzowaniu istot najwyższej triady, i wspomagając się obrazami teofanicznymi zawartymi w księgach prorockich Izajasza i Ezechiela (1,4-28; 10,1-22), wypracowano nowe sposoby przedstawiania tych bezcielesnych stworzeń, równocześnie zachowując ich tajemniczą i niepoznawalną naturę. Najdoskonalsze i stojące na samej górze w hierarchii Pseudo-Dionizego serafiny w prosty i przystępny sposób zostały opisane przez Izajasza: „Serafiny stały ponad

<sup>294</sup> M. Lurker 1989, s. 245; J. Gage 2005, s. 93.

<sup>295</sup> M. Rzepińska 1989, t. 1, s. 122-123; J. Gage, s. 93-94; tam też dalsza literatura.

<sup>296</sup> Por. I. Trzcńska 1998, s. 74 i nn.; M. Lurker 1989, s. 47; J. Gage 2005, s. 71-75.

<sup>297</sup> O ikonografii aniołów powstała bogata literatura, tu można ograniczyć się do: K. Künstle I, s. 239-254; L. Réau II 1, s. 30-55; LCHI I, 626-642; D. J. Pallas 1972; A. Różycka-Bryzek 1977; Taż 1983, s. 28-37.



Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał” (6,1-3). Ukazały się one zatem jako istoty o cechach ludzkich, posiadające twarz i nogi, choć niewidoczne, bo skryte pod skrzydłami. Tak też zwykle przedstawiano je w sztukach plastycznych: sześcioskrzydłe, z małą twarzą, której rombowa forma wyznaczają pióra górnej i dolnej pary skrzydeł. W wizji Ezechiela cherubiny jawią się jako istoty znacznie bardziej tajemnicze: „miały one postać człowieka. Każda z nich miała po cztery głowy i po cztery skrzydła [...] miały one pod skrzydłami ręce ludzkie po swych czterech bokach [...] każda z czterech istot miała z prawej strony oblicze człowieka i oblicze lwa, z lewej zaś strony każda z czterech miała oblicze wołu i oblicze orła [...] skrzydła ich były rozwinięte ku górze; dwa przylegały wzajemnie do siebie, a dwa okrywały ich tułowia” (1, 5-11). Już VI-wieczni twórcy poradzili sobie z tym trudnym do wyobrażenia opisem, ukazując w sztukach plastycznych zwykle cherubiny jako postacie o cechach ludzkich i zwierzęcych, z nogami i rękami, z dwiema parami skrzydeł, z jedną głową ludzką i trzema zwierzęcymi, jak na miniaturze *Wniebowstąpienia Pańskiego* w Ewangeliarzu Rabbuli (Plut. I, 56) i srebrnym ripidionie z kolekcji Dumbarton Oaks (D.O.C., I, no. 11)<sup>298</sup>. I choć przedstawienia takie występują także w późnym średniowieczu, np. w XIV-wiecznych freskach w Ubisi, to popularniejsze stają się bardziej uproszczone, czteroskrzydłe, z rękami, nogami i głową ludzką, zwykle otoczoną nimbem. Tak więc zasadniczą różnicą w ikonografii aniołów z dwóch najwyższych chórów jest liczba skrzydeł i rysów antropomorficznych: serafiny są sześcioskrzydłe z ledwo widoczną twarzą, czteroskrzydłe cherubiny zaś oprócz ludzkiej głowy mają również widoczne nogi i ręce. Ta reguła nie była jednak zawsze przestrzegana, a cechy przynależne jednym w sztukach plastycznych mogły charakteryzować również i drugie. I tak, dla przykładu, na przedstawieniu *Adoracji Krzyża Świętego* na dwustronnej nowogrodzkiej ikonie z XIII wieku czteroskrzydłe serafiny z wyraźnie zaznaczonymi cechami ludzkimi w wysuniętych dłoniach trzymają ripidiony, cherubiny zaś skrywają romb twarzy pod piórami trzech par skrzydeł<sup>299</sup>. Zasadniczą różnicą między serafinami i cherubinami na sklepieniu sanktuarium katedry w Cefalu na Sycylii jest sposób ułożenia okalających ich głowy trzech par skrzydeł. U serafinów górne i dolne przylegają równolegle do siebie, a u cherubinów krzyżują się. Tu cherubiny trzymają skrzydła środkowe rozpostarte, jakby wznoszone do lotu, choć ta cecha zwykle charakteryzowała serafiny. To one bowiem w opisie Izajasza unosiły się nad Bogiem. Cherubiny zaś jako strażnicy tronu Pana, bram Raju (Rdz 3,24) czy Arki Przymierza (Wj 25,17-20) na wzór wschodnich bóstw opiekuńczych ukazywane

<sup>298</sup> *Handbook...*, nr 63.

<sup>299</sup> Moskwa, Trietiakowska Galeria, nr 14245; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, t. 1, nr 7, il. 27; В. Н. Лазарев 1983, s. 164, nr 5.

były raczej ze skrzydłami opuszczonymi; inaczej w Cefalu, gdzie ten rys przynależy serafinom. Również sposób ich umiejscowienia względem innych przedstawień nie zawsze pozwala na pewne ich rozpoznanie. Serafiny jako najdoskonalsze wśród duchów czystych powinny być umieszczane najwyżej, a i najbliżej Boga. W tematach *Maiestas Domini* czy *Maiestas Trinitas* serafiny powinny unosić się nad tronem Boga, a cherubiny trwać u podnóżka, jak np. na miniaturze w *Psalterzu Tomicza* w Moskiewskim Muzeum Historycznym (Muz. 2752, k. 129)<sup>300</sup>. Ale w XII-wiecznym Ewangeliarzu w wiedeńskiej Bibliotece Narodowej (Suppl. gr. 52) niebiańskie stworzenia otaczają mandorlę z wyobrażeniem Trójcy Świętej, przy czym te z najwyższej triady ukazane zostały najniżej. Ale i tu został ponownie zburzony porządek hierarchiczny, pośrodku bowiem zostały umieszczone trony-koła, a dopiero po ich obu stronach anioły sześciopiętne, a na skrajach, czteroskrzydłe.

Podkreślony tu brak rygoryzmu w przestawianiu w sztuce chórów anielskich najwyższej triady pozwala wątpić w możliwość prawidłowego i pewnego ich rozpoznania na sklepieniu posadzkiej cerkwi. Tym bardziej, że zniszczenia znacznie utrudniają odczytanie ich pierwotnej formy. Od wschodu na osi sklepiennej kolebki zachowały się fragmenty jednego z aniołów. Widać plamę ochry o kształcie rombu, co niewątpliwie jest pozostałością po jego twarzy, znacznie skrytej za skrzydłami. Na prawo i nieco poniżej plama jasnej farby wyraźnie układa się na kształt skrzydła. Jest to zapewne lewe z pary skrzydeł bocznych, górne i dolne zaś, złożone równolegle lub skrzyżowane, nie zachowały się. Stworzenia te według kanonu powinny być rozpoznane jako serafiny, sześciopiętne, z niewielką liczbą cech ludzkich, ograniczonych zwykle, jak i tu, do fragmentu twarzy, oraz umiejscowione najbliżej Boga. Jak zatem nazwać umieszczone poniżej, kroczące w orszaku długonogie anioły mające postać uskrzydłych figur ludzkich? Ich bliskie usytuowanie względem Boga i najwyższych serafinów wskazywałoby na cherubinów<sup>301</sup>, a ich antropomorfizm na aniołów najniższej triady. Jeszcze niżej w szeregu i frontalnie ukazane zostały duchy sześciopiętne. Ich cechy ikonograficzne pozwalają nazwać je serafinami, jednak zaprzecza temu ich miejsce – najdalej od Boga, najniżej w ukazanej tu trzystopniowej hierarchii anielskiej oraz u nasady kolebki sklepienia, a więc najbliżej symbolicznej strefy ziemskiej. To zburzenie porządku hierarchicznego i odstępstwo od tradycyjnej ikonografii należy zapewne tłumaczyć jej nieznanością. Nie ma to jednak większego znaczenia w odczytaniu treści zawartej w obrazach, gdzie celem najważniejszym było ukazanie chwały Boga, głoszonej przez wszystkie czyste intelekty bytujące w świecie pozaziemskim.

<sup>300</sup> Л. А. Петковская 1963, s. 255; В. Н. Лазарев 1970, s. 285; А. Sulikowska 2007, s. 243, il. 25.

<sup>301</sup> Tak też nazywa ją A. Różycka-Bryzek 1986, s. 351.

## *Matka Boska Tronująca z archaniołami*

il. 25 W sanktuarium, w najwyższej partii ściany wschodniej, na polu ograniczonym od góry łukiem kolebkowego sklepienia umieszczone zostało przedstawienie *Matki Boskiej Tronującej* z Dzieciątkiem w asyście czterech archaniołów. Mimo znacznych zniszczeń, zwłaszcza środkowej części sceny, gdzie utracona pierwotna warstwa tynku pokryta została wtórną, już bez malatury, wyraźnie widać zarys postaci ubranej w błękitną długą suknię oraz w brunatny płaszcz, zakrywający również głowę, okoloną nimbem. Siedzi Ona frontalnie na owalnej poduszce złożonej na masywnej ławie, która przybrała formę dużej skrzyni, opartej na czterech nieproporcjonalnie małych nóżkach; jej ścianki zostały przeprute prostokątnymi otworami: frontalna – w kształcie wąskiej i długiej szpary, boczna – zbliżonym do kwadratu. Ciemna plama przed Marią nie pozostawia wątpliwości, że pierwotnie w tym miejscu ukazany był Chrystus. Niestety dziś nie można stwierdzić dokładnie, w jakim typie ikonograficznym był przedstawiony oraz czy siedział bezpośrednio na Jej kolanach, czy też unosił się ponad nimi. Nieregularny kształt zachowanej warstwy podmalówki wyklucza jedynie przedstawienie Emanuela w *clipeusie*.

Po obu stronach tronu stoi po dwóch aniołów. Ujęci w trzech czwartych, zwracają się ku siedzącym z wyciągniętymi dłońmi w geście adoracji. Wydaje się, że nie jest możliwe dokładne i jednoznaczne rozpoznanie ich stroju. Ubrani zostali w białe tuniki lamowane u dołu i przy szyi, z naszytą ozdobną taśmą pionowo przez środek. Trudno jednak stwierdzić, czy w zamierzeniu miała to być tunika tzw. *laticlavica*, z szerokim purpurowym pasem pośrodku (*claus latus*), stanowiąca na dworze cesarskim wyłączny strój senatorów. Wątpliwości rodzą się bowiem z powodu braku możliwości odczytania szczegółów, zwłaszcza pierwotnej barwy i ewentualnych ornamentów zdobiących opisywane taśmy. Długi szeroki pas otaczający szyję i przewieszony przez środek piersi mógł być uproszczoną wersją lorosu, znanego na dworze bizantyńskim od wieku XI<sup>302</sup>. Najstarsze lorosy stanowił szeroki pas sztywnej tkaniny, zakładany wokół szyi i stanu, przecinający ukośnie piersi. Z czasem uległ uproszczeniu do wąskiej taśmy przywieszanej do wykonanego z tego samego materiału okrągłego bądź trójkątnego naszyjnika. Był on częścią ceremonialnego stroju cesarskiego, a także wysokich urzędników dworskich. Pasy cechujące tunikę senatorską były purpurowe, loros zaś niejednokrotnie bogato zdobiony, haftowany złotem i wysadzany szlachetnymi kamieniami. W sztuce tę późniejszą i uproszczoną formę lorosu często ukazywano jako taśmę przyszytą do dekoltu dalmatyki i przez jej środek, aż do dolnego skraju. A więc o tym, czy na przedstawieniu ukazany jest *clavus latus* czy loros, może decydować jego dekoracja. Nie można wykluczyć rów-

<sup>302</sup> M. Smorąg-Różycka 1999, s. 34; tam szczegółowa literatura.

niez, że w Posadzie Rybotyckiej podobna taśma przecinała, przynajmniej u dwóch aniołów, tunikę również poziomo na wysokości pasa, co miało przypominać loros bądź wręcz nim było. Obecności tego elementu stroju przekonują lepiej zachowane partie malowideł na prawo. Tu na ciemnym tle wyraźnie widać geometryczne wzory naśladowujące ozdobne hafty oraz białe okrągłe ślady imitujące kamienie szlachetne. Anioł na południowym skraju podtrzymuje prawą ręką koniec strojnego pasa, który przecina jego ciało horyzontalnie. Nie jest to więc orarion, który u diakonów zawieszony na ramieniu, luźno spływa ku dołowi, ani purpurowy pas senatorskich tunik. Zapewne ubiór aniołów tu ukazanych był zróżnicowany, starszą formę lorosu posiadał na pewno jeden z nich. Jego towarzysz stojący bliżej tronu mógł być odziany w dalmatykę z przyszytym uproszczonym lorosem i poziomą ozdobną taśmą. Być może podobnie wyglądał ubiór aniołów umieszczonych po stronie północnej, dziś jednak tylko widać, że ich tuniki były ozdobione lamówkami na skrajach i taśmą pionową z przodu, w której hipotetycznie można doszukiwać się uproszczonej formy lorosu.

Praktyka malarska średniowiecznej Rusi Kijowskiej z konchą apsydy sanktuarium wiązała wizerunek Matki Boskiej w pozie orantki. Takie przedstawienie zachowało się w soborze Sofijskim z wieku XI, a znajdowało się również w soborze Zaśnięcia Matki Boskiej w Ławrze Peczerskiej, Archaniola Michała o Złotych Kopułach, Cyryla Aleksandryjskiego, a także w Czernichowie w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej Jeleckiego Monastynu<sup>303</sup>. Ta, jak się okazało, silna tradycja została przeniesiona na Ruś Północną, do Nowogrodu<sup>304</sup>, Rostowa<sup>305</sup>, Pskowa, Włodzimierza. Popularność właśnie tego wizerunku Marii w apsydzie sanktuarium we wczesnym średniowieczu badacze tłumaczą analogią do czczonej w czasach pogańskich wielkiej bogini ukazywanej w całej postaci ze wzniesionymi ramionami<sup>306</sup>. Jednak pierwotna intencja bizantyńskich mozaicystów pracujących w Kijowie była inna. Napis nad Marią w soborze sofijskim, stanowiący wers Ps 45,6: „Ο Θεός εν μέσω αυτής, και ου σαλευθήσεται, βοηθήσει αύτη θεός το προς πρωί πρωί” („Bóg jest w jego wnętrzu, więc się nie zachwieje, Bóg mu pomoże o brzasku poranka”)<sup>307</sup>, jasno wskazuje na

<sup>303</sup> O niezachowanych mozaikach ze zburzonych kijowskich monasterskich soborów pisze Paweł z Aleppo, por. *Путешествие Антиохійска гонимпартха...*, kn. IV, cz. XIV, Москва 1897-1900, s. 52; tamże, kn. IV, cz. XX, s. 73.

<sup>304</sup> Matka Boska Oranta znajdowała się w soborze Sofijskim w Nowogrodzie, B. Г. Брюсова 2001, s. 81.

<sup>305</sup> Autor *Pateryku kijowsko-pieczerskiego* zaświadcza, że książę Włodzimierz przerysował schemat malowideł z soboru Zaśnięcia Matki Boskiej, by takimi samymi ozdobić ściany cerkwi w Rostowie, por. *Pateryk Kijowski*, s. 159.

<sup>306</sup> V. Lazarev 1966, s. 226.

<sup>307</sup> C. C. Аверинцев 1972, s. 25-49.

chęć wyrażenia tajemnicy inkarnacji Boga. Tak więc nawiązano tu do najstarszej, ukształtowanej po soborze w Efezie tradycji, która pozwoliła umieszczać wizerunek Marii, nazywanej oficjalnie Theotokos, na uprzywilejowanym i eksponowanym miejscu, jakim jest szczyt wschodniej ściany prezbiterium. Bezpośrednią zaś inspiracją mogło być np. przedstawienie w absydzie kościoła Matki Bożej w Pharos w Wielkim Pałacu w Konstantynopolu<sup>308</sup> czy w kościele w Blachernach<sup>309</sup>. Ale w sofijskim soborze przez słowa psalmu została wyeksponowana jeszcze jedna rola Marii – figury Kościoła, która obecna jest już w pismach Klemensa Aleksandryjskiego i św. Cyryla<sup>310</sup>. „Obejmującym Boga naczyniem i żywą świątynią najświętszego bóstwa Jednorodzonego” nazywa Ją św. German<sup>311</sup>, a Jan Geometres „Domem Bożych łask, królewską komnatą Trójcy”<sup>312</sup>. Te podstawowe treści z czasem zostały wzbogacone również o orędownicze i opiekuńcze, zwyczajowo łączone z postacią Bożej Rodzicielki. Nadany Jej tytuł, inspirowany akatystem „ściany niewzruszonej”, oddaje pewność szczególnej łaski opieki, jaką otoczyć miała mieszkańców Kijowa. Głęboka wiara widząca w tym wizerunku palladium stolicy, a także ranga katedralnego soboru zapewne zadecydowały o sile tradycji, która w średniowiecznych cerkwiach ruskich, nawet tak odległych jak Nowogród, kazała w konsze sanktuarium umieścić obraz Bogurodzicy w typie orantki. Jednak w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej znalazło się inne przedstawienie maryjne, zatem inspiracji należy szukać poza średniowieczną tradycją Rusi Kijowskiej.

Najstarszy wizerunek Matki Boskiej Tronującej powstał w czasach przedikonoklastycznych, by wspomnieć tylko znane VI-wieczne przykłady w św. Apolinarego w Rawennie, św. Demetriusza w Salonikach i św. Eufrasiana w Parenzo<sup>313</sup>. Pojawienie się takiej formuły ikonograficznej, ukształtowanej w wyniku orzeczeń soborów efeskiego i chalcedońskiego, uwypukla rolę Marii jako Matki Boga i Królowej

<sup>308</sup> Por. polski przekład Marii Dzielskiej X homilii patriarchy Focjusza, dz. cyt., s. 57-61; por. też np. C. Mango 1997, s. 185-186; A. Lidov uważa, że świątynia ta, stanowiąca konstantynopolitański „odpowiednik” jerozolimskiej Anastasis, stanowiła wzór dla wielu średniowiecznych budowli sakralnych (A. M. Лидов 2000a, s. 37-40).

<sup>309</sup> Szczególne związki między Kijowem a świątynią blacherneńską podkreślają głównie średniowieczne legendy związane z powstaniem soboru Zaśnięcia Matki Boskiej w Ławrze Peczerskiej, por. *Pateryk Kijowski*, s. 152 i nn. Późniejsza tradycja kształt architektury i wystroju soboru Sofijskiego odnosi, niesłusznie, do Hagii Sophii w Konstantynopolu, por. *Путешествие Антиохійскаго патриарха...*, kn. IV, cz. XIV, Москва 1897-1900, s. 52; tamże, kn. IV, cz. XX, s. 73.

<sup>310</sup> W. Kania 1981, s. 10; P. Evdokimov 2003, s. 158-163.

<sup>311</sup> PG 98, 339-347, tu za: *Ojcowie Kościoła greccy...*, s. 186.

<sup>312</sup> PG 106, 811-848, tu za: *Ojcowie wspólnej wiary...*, s. 77.

<sup>313</sup> H. П. Кондаков 1998, t. 1, s. 292 i nn.; R. Cormack 2000, s. 90-105.

Nieba<sup>314</sup>, choć ten ostatni tytuł został użyty po raz pierwszy oficjalnie dopiero przez papieża Innocentego III<sup>315</sup>. Ale już na Wschodzie Efrem Syryjczyk wołał: „Witaj, Królowo mieszkańców nieba i Pani aniołów”<sup>316</sup>. I choć w sztuce bizantyńskiej Jej królewska godność nie jest podkreślana przez insygnia czy strój, jak na Zachodzie, np. w rzymskiej Santa Maria Antiqua, to przekonują o niej: hierarchiczna poza nawiązująca do antycznych wizerunków cesarzy i cesarzowych<sup>317</sup>, jak też tron oraz towarzyszący jej aniołowie, niekiedy w dworskich strojach, ze sferą w dłoniach, jak w Nicei i w Hagii Sophii w Konstantynopolu<sup>318</sup>. Na przekonanie wiernych prawosławnych o rzeczywistej królewskości Marii, a nie jedynie symbolicznej i rozumianej przenośnie, wpływa wywodzenie Jej pochodzenia z rodu Dawida, o czym zapewniają już Justyn i Ignacy Antiocheński<sup>319</sup>, nadawanie Jej tej godności z racji urodzenia Boga, co znajduje potwierdzenie w pismach Pseudo-Atanazego i Jana z Damaszku<sup>320</sup>, jak też przekonanie o Jej królowaniu w niebie. O wierze wschodnich chrześcijan w rzeczywistą królewskość Marii przekonują również pisma Korippusa, Sergiusza i Andrzeja z Krety, jak też treść *Akatystu ku czci Bogurodzicy* oraz apokryfów, zwłaszcza *Protoewangelii Jakuba*<sup>321</sup>.

Typ ikonograficzny *Matki Boskiej Tronującej z Dzieciątkiem* w ciągu wieków zasadniczo nie uległ zmianom, ale po ikonoklazmie pojawił się jego wariant, z nowym ujęciem Emanuela. Nie siedzi On bowiem na kolanach Matki, ale w sposób nadprzyrodzony unosi się na wysokości Jej łona i piersi. Ten rys przejęty został z przedstawień stojącej Marii, wyróżnionych toponimicznym tytułem Nikopoi – od kościoła Koimesis w Nikei – lub Kiriotissy – od monasteru Matki Boskiej Kiriotissy w Konstantynopolu (Kalenderhane Camii)<sup>322</sup>. Jego irracjonalizm każe zwrócić uwagę na głębszą, symboliczną wymowę obrazu – na misterium inkarnacji Boga. W wizerunku *Matki Boskiej Tronującej* odczytanie tej doktrynalnej prawdy mogło

<sup>314</sup> Między IV w X wiekiem nie używano oficjalnie tytułu Królowej, ale o przekonaniu o Jej zwierzchności świadczą inne określenia, na Wschodzie *Despoina*, na Zachodzie *Domina*, por. L. Andrzejewski 1965, s. 387.

<sup>315</sup> O kształtowaniu się w tradycji Kościoła świadomości o królewskości Matki Bożej por. L. Andrzejewski 1965, s. 381-409.

<sup>316</sup> J. S. Assemani, S. *Ephrem Opera, quae extant graece*, 2, 575-577, tu za polskim przekładem: *Ojcowie Kościoła greccy...*, s. 69.

<sup>317</sup> Np. na monecie cesarzowej Eudoksji, por. H. П. Кондаков 1998, t. 1, s. 294, il. 198.

<sup>318</sup> B. V. Pentcheva 2006, s. 26.

<sup>319</sup> List do Efezjan 18, 2; por. W. Kania 1981, s. 9; *Ojcowie Apostolscy...*, s. 72; *Teksty teologiczne...*, nr 21, s. 57.

<sup>320</sup> L. Andrzejewski 1965, s. 391-392.

<sup>321</sup> R. Cormack 2000, s. 93; B. V. Pentcheva 2006, s. 12-16.

<sup>322</sup> M. Smorąg-Różycka 2003, s. 167 i nn.; tam szczegółowa literatura.

być utrudnione, bo zdominowane przez ideę królewskości. Wydaje się, że nowy wariant wydobywa obie treści: i Królowej Niebios, i Matki Boga w ciele człowieka.

Niestety stan zachowania malowideł w Posadzie Rybotyckiej uniemożliwia szczegółowe rozpoznanie formuły ikonograficznej maryjnego wizerunku. W jego identyfikacji nie pomaga również analiza porównawcza, gdyż brak przykładów bliskich mu czasowo i terytorialnie.

Najwcześniejsze znane na Rusi wizerunki hierarchicznej *Matki Boskiej Tronującej z Dzieciątkiem* pochodzą z wieku XI – w rękopiśmiennym *Kodeksie Gertrudy*<sup>323</sup> – i z XIII – na ikonie obdarzonej toponimicznym epitetem *Swenska* od Swenskiego monasteru Zaśnięcia Bogurodzicy koło Brańska, obecnie w zbiorach Trietiakowskiej Galerii<sup>324</sup>. Według niesprawdzalnej, mało wiarygodnej, ale powtarzanej przez badaczy hipotezy miałyby one stanowić kopię cudownego wizerunku czczzonego w Ławrze Peczerskiej<sup>325</sup>. Kolejne przykłady pochodzą z wieku XV, jak ikona w zbiorach Lwowskiego Muzeum Historii Religii<sup>326</sup>, i XVI – ikona z kolekcji Hryniwych<sup>327</sup>, z Libuchory w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie<sup>328</sup>, z okolic Turki w zbiorach prywatnych<sup>329</sup>, freski w cerkwi św. Onufrego w Ławrowie<sup>330</sup>, św. Mikołaja Mileckiego monasteru<sup>331</sup>, ikona *Pokłon Trzech Króli* z Cewkowa<sup>332</sup>. Te nieliczne przykłady wskazują na małą popularność opisywanego typu ikonograficznego, co jest czytelne zwłaszcza w porównaniu z dużą liczbą zachowanych ikon *Matki Boskiej Hodegetrii*<sup>333</sup>. Czy zatem podobny wniosek można wysunąć na temat obecności takiego wizerunku maryjnego w średniowiecznych soborach na Rusi Kijowskiej? Zachowane zabytki, jak i źródła pisane, dostarczają informacji o obrazach *Matki Boskiej Oranty*, nie zaś *Matki Boskiej Tronującej*. Na ziemiach zachodnioruskich najwcześniejsze analogiczne przedstawienie zachowało się dopiero z wieku XVI, w cerkwi św. Mikołaja Mileckiego monasteru<sup>334</sup>. Wcześniejszych, bo XIII i XIV-wiecznych przykładów dostarczają świątynie północnoruskie, św.

<sup>323</sup> Tamże, s. 164 i nn.

<sup>324</sup> Liczne publikacje, por. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, il. 32-35; В. Н. Лазарев, *Иконы XI-XII веков*, w: Tenże 1983, s. 169, nr 28, il. 28; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, il. XII.

<sup>325</sup> Krytycznie na ten temat: М. Smorąg-Różycka 2003, s. 169-184; por. też: Таž 2001, s. 99-114.

<sup>326</sup> П. Скоп 2007, s. 109-117.

<sup>327</sup> *Українська ікона та артефакти...*, nr 17.

<sup>328</sup> І. Свенціцький 1929, s. 78, il. 113.

<sup>329</sup> О. Ф. Сидор 2003, nr 7.

<sup>330</sup> А. И. Рогов 1973, s. 339-351; М. Гелитович 2006, il. 86-89.

<sup>331</sup> В. Цитович, Є. Осачий 2001, s. 105-108.

<sup>332</sup> *Ікона карпачка...*, nr 18.

<sup>333</sup> Por. np. М. Р. Крук 2000; М. Глитвич 2005a.

<sup>334</sup> В. Цитович, Є. Осачий 2001, s. 105-108.

Mikołaja na Lipnie w Nowogrodzie<sup>335</sup> i na Wołotowym Polu<sup>336</sup>. Nie można zatem wykluczyć, że to właśnie tam zwyczaj umieszczania tematu *Matki Bożej Tronującej* w apsydzie sanktuarium pojawił się najwcześniej. Jednak wobec ogromnych strat, jakie poniosła w ciągu wieków sztuka ruska, to twierdzenie należy traktować jedynie hipotetycznie. Nie ulega natomiast wątpliwości, że nie była to praktyka wypracowana w lokalnym środowisku cerkiewnym, a zaczerpnięta ze sztuki południowej, greckiej bądź bałkańskiej. Takie wizerunki średniowieczne do dziś zdobią główną apsydę w soborach Mądrości Bożej w Konstantynopolu i Salonikach, Hosios Lukas w Focydzie, Panagia Eleousa w Veljusa w Macedonii<sup>337</sup>, w Bojanie<sup>338</sup>, w Curtea de Argeș. W leżących stosunkowo najbliżej Posady Rybotyckiej północno-mołdawskich monasterach wizerunek *Matki Boskiej Tronującej* znajduje się m.in. w: Proboicie, Bălinești, Humorze, Woroczu, Mołdawicy. Należy także zauważyć, że Dionizy z Furny w XVIII-wiecznym podręczniku, opisując tradycyjne zwyczaje malarskie kultywowane przez wieki w monasterach na górze Athos, nakazuje w konsze apsydy sanktuarium umieszczać *Przenajświętszą Dziewicę na tronie, trzymającą Dziecinę*, opisaną tytułem *Matka Boża Wyższa nad Niebiosą*<sup>339</sup>, co również podkreśla Jej zwierzchność nad niebem.

W Posadzie Rybotyckiej po obu stronach Marii stoi czterech archaniołów, zwróconych w Jej stronę z wyciągniętymi dłońmi w geście adoracji. Choć nie są oni wyróżnieni inskrypcjami ani szczególnymi przymiotami stroju czy fizjonomii, które byłyby pomocne w ich indywidualnej identyfikacji, dzięki znajomości tradycji duchowej i przedstawieniowej możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa rozpoznać w nich czterech wielkich archaniołów: Michała, Gabriela, Rafała i Uriela. O aniołach w sztuce i kulturze powstała bogata literatura naukowa<sup>340</sup>, nie ma więc potrzeby powtarzać tu dawnych i zaakceptowanych ustaleń, wystarczy przytoczyć tylko najważniejsze z nich. O znaczeniu archaniołów zadecydowała ich popularność w żydowskich tekstach legendarnych i apokaliptycznych. Jedynie trzech z nich: Michał, Gabriel i Rafał zostali uznani przez Kościół chrześcijański, jednak ze względu na ich funkcję jako strażników tronu Boga i wypełniania Jego woli we wszystkich czterech stronach świata dołączano do nich również Uriela, wymienionego w apokryficznej Księdze Henocha (9,1; 20,2) i IV Ezdrasza<sup>341</sup>. Najważniejszym z nich

<sup>335</sup> B. H. Лазарев 1947, s. 37.

<sup>336</sup> Г. И. Вздорнов 1989, s. 47, nr 42.

<sup>337</sup> S. E. J. Gerstler 1999, s. 84-85.

<sup>338</sup> A. Grabar 1928, s. 137, il. 25.

<sup>339</sup> Polski przekład Ireneusza Kani, w: Dionizjusz z Furny, s. 274.

<sup>340</sup> D.I. Pallas 1972, w: RBK 3, k. 44-47; na gruncie polskim: A. Różycka-Bryzek 2977; Taż 1983, s. 28-37.

<sup>341</sup> *Apokryfy Starego Testamentu...*, s. 146, 150, 377.



był Michał, jedyny wspomniany z imienia przez Pseudo-Dionizego w *Hierarchii niebiańskiej*, który nawiązując do słów proroka Daniela (Dn 10,21; 12,1), nazywa go „przywódcą ludu Izraela”<sup>342</sup>. On też był najbardziej czczony w świecie bizantyńskim najpierw jako uzdrowiciel, zwłaszcza w Azji Mniejszej, a od wieku IX również jako przywódca wojsk anielskich, które w zaświatach walczą z siłami szatana, a na ziemi wspomagają armie wybranych. On też czuwa u wezgłowia umierających, by przyprowadzić ich bezpiecznie przed oblicze Boga, na sądzie waży ich dobre i złe uczynki. Na przedstawieniach indywidualnych ukazywany jest często w stroju żołnierskim, z bronią i w wysokich butach bądź owijkach. W parze z archaniołem Gabrielem lub w grupie aniołów często nie jest wyróżniany żadnym szczegółem ubioru czy też atrybutem. Archanioł Gabriel nie cieszył się tak wielkim kultem, znany był jako herold i zwiastun dobrej nowiny, choć w żydowskich apokryfach występował w roli opiekuna świata i pogromcy jego wrogów. Często ukazywany jest w stroju dworskim, niekiedy z laską w dłoni, świadczącą o jego posłanniczej roli. Dionizjusz z Furny w XVIII wieku zaleca, by po obu stronach Matki Boskiej z Dzieciątkiem na tronie umieścić „dwóch Archaniołów, Michała i Gabriela, oddających Jej cześć”<sup>343</sup>.

Rafał, Uriel, jak też i inni wymieniani w księgach apokryficznych archaniołowie nie są wyróżniani spośród innych szczególnymi rysami ikonograficznymi. Rafał w Księdze Henocha nazwany jest aniołem duchów ludzkich, Uriel zaś – gromu i drżenia<sup>344</sup>, nieznane są jednak przedstawienia, które podkreślałyby właśnie te cechy i misje. Rafał znajduje się na ilustracjach opowieści o Tobiaszu, obaj zaś najczęściej w scenach ahistorycznych, wokół Pantokratora w kopule, wśród strażników przy tronie Boga, w zgromadzeniach aniołów i świętych. Zwykle tam z grona innych niebiańskich dostojników rozpoznać ich można jedynie dzięki inskrypcjom.

Bez względu na typ ikonograficzny Matki Boskiej przy jej boku ukazywani są dwaj bądź czterej archaniołowie już na najwcześniejszych znanych przedstawieniach, choć wydaje się, że dużo częściej obok Tronującej z Dzieciątkiem, np. w nowej bazylice św. Apolinarego w Rawennie, św. Demetriusza w Salonikach, św. Eufrasiana w Parenzo, Virgin Kanakaria na Cyprze, Santa Prassede w Rzymie<sup>345</sup>, na ampułkach, drobnych reliefowych ikonach z kości słoniowej, okładach ewangeliarzy itp.<sup>346</sup> W większości są to przedstawienia hieratyczne, reprezentacyjne, podkreślające godność Marii jako Matki Boga. Aniołowie ukazani są na nich albo na wprost, albo lekko zwrócenii w Jej stronę. Ich szaty oraz atrybuty wskazują na funkcje reprezentacyjne, jakie pełnili według wyobrażeń współczesnych, na wzór dworzan cesarza

<sup>342</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita 1999, s. 84, 87.

<sup>343</sup> Polski przekład Ireneusza Kani, w: Dionizjusz z Furny, s. 275.

<sup>344</sup> *Apokryfy Starego Testamentu...*, s. 150.

<sup>345</sup> R. Cormack 2000, s. 90-97.

<sup>346</sup> Н. П. Кондаков 1998, т. 1, s. 206-230.

bizantyńskiego. Ubrani są bowiem zwykle w białe płaszcze z clavusami, stanowiące dworski strój wysokich urzędników, a ich długie jasne włosy podtrzymuje złota *taenia* – przepaska przejęta z ikonografii antycznej Nike/Viktorii. W dłoniach trzymają berło o długim drzewcu jako znak pełnionych ceremonialnych funkcji oraz kulę – symbol władzy, jaką w imieniu Boga sprawują na ziemi<sup>347</sup>. Sposoby ukazania archaniołów przy tronie Chrystusa i Marii nie różni się od siebie, stąd też wniosek, że pełnią oni w obu wypadkach taką samą rolę – strażników, dworzan, członków gwardii.

W Posadzie Rybotyckiej aniołowie zwróceniu się w stronę tronu, wznosząc dłonie w geście adoracji. Cześć, którą w ten sposób okazują, może być oddawana tak Chrystusowi siedzącemu na kolanach Matki, jak i Jej samej, choć, rzecz jasna, ta druga nie może być równa uwielbieniu należnemu Bogu. Przekonanie o dostąpieniu przez Marię pełni chwały niebiańskiej i wywyższeniu ponad wszelkie stworzenia, w tym także ponad będące najbliżej Boga niebiańskie intelekty, pojawiają się w pismach wielu ojców Kościoła, by wymienić tylko Atanazego, Efrema Syryjczyka i Germana z Konstantynopola. Pierwszy z nich, IV-wieczny patriarcha aleksandryjski, wychwalał Marię słowami: „Czy powiem, że wielcy są Cherubini? Tyś większa od nich; oni bowiem podtrzymują tron Boży, a Ty nosisz Boga na swych rękach. Czy powiem, że wielcy są Serafini? Tyś od nich większa; oni zakrywają swe twarze skrzydłami, nie mogąc patrzeć na pełnię chwały, a Ty nie tylko wpatrujesz się w Jego twarz, lecz Go pieścisz i pierś swą wkładasz w Jego święte usta”<sup>348</sup>. Św. Efrema, doktor syryjski, w swych pieśniach zamieniając prawdy wiary w język poezji, wołał: „Królowo wszystkich, nadziejo pozbawionych nadziei, Pani nasza najchwalebniejsza, wspanialsza od niebian, jaśniejsza od promieni słońca i błyskawic, czcigodniejsza od Cherubinów, świętsza od Serafinów”<sup>349</sup>. Podobne słowa odnajdujemy w pismach patriarchy Konstantynopola, św. Germana, np. w *Homilii na ofiarowanie Najświętszej Marii Panny*: „Usiądź, Pani, wypada bowiem, wypada Ci jako Królowej, sławniejszej od wszystkich królów, siedzieć na wywyższeniu! Tobie, co daleko przewyższasz

<sup>347</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, VI-wieczny twórca pism teologiczno-mistycznych, który uporządkował i ułożył w system hierarchiczny świat bytów niebieskich, scharakteryzował również cechy ikonograficzne przedstawień anielskich: „[...] Suknia pontyfikalna oznacza zdolność do prowadzania do boskich i mistycznych widzeń i poświęcenia im całego życia. Przepaski zaś pokazują, z jaką troską strzegą one płodnych mocy swoich intelektów, i że posiadają trwałą zdolność do skupiania się w sobie, do jednoczenia się i obracania się z harmonijną regularnością wokół samych siebie, w nienaruszonej identyczności. Łaski wskazują na ich monarszą i nadrzędną władzę i sprawność, z jaką wypełniają wszystkie swoje powinności [...]”; Pseudo-Dionizy Areopagita 1999, s. 108-109.

<sup>348</sup> Homilia przeciw Ariuszowi; tu za tłum. W. Kani, w: *Ojcowie Kościoła greccy...*, s. 12

<sup>349</sup> W tłum. W. Kani, w: *Muza chrześcijańskiego Wschodu...*, s. 230.

Cherubinów, przystoi najświętsza stolica na mieszkanie. Słusznie Ci jako Królowej wszystkich ofiaruję miejsce”. Albo nieco dalej: „Witaj, Maryjo, łaski pełna, świętsza od świętych, wyższa od nieba, sławniejsza od Cherubinów, czcigodniejsza od Serafinów, większa od wszystkich stworzeń”<sup>350</sup>. Tak więc archaniołowie trwający w adoracji przy tronie Marii utwierdzają w przekonaniu, że główna idea, którą posadzcy malarze chcieli wydobyć przez to przedstawienie, była królewska godność Bożej Matki.

## Prorocy

il. 27-29 W podłuczcu ściany tęczowej w zaprawie murarskiej za pomocą cyrkla wyłobiono dziewięć podwójnych okrągłych ram okalających dziewięć medalionów. W umieszczonych między ulistnionymi gałązkami ośmiu spośród nich ukazano wizerunki proroków, ujętych w półpostaci, w trzech czwartych, z nimbami wokół głów, w tradycyjnych antycznych szatach: chitonie – tu błękitnym, i himationie – brązowym. Za takim właśnie rozpoznaniem przemawiają przede wszystkim rozwinięte rotulusy w ich dłoniach – tradycyjny atrybut proroków. Dwa medaliony u szczytu łuku zostały zasłonięte przez nadbudowaną górną część przegrody ołtarzowej. Na jednym z nich, umieszczonym bardziej na południe, zachował się fragment przedramienia i zwoju, co świadczy o istnieniu w tym miejscu podobnego do pozostałych proroków wizerunku. Przedstawienie w drugim, położonym na osi kompozycji, niemal w całości zostało przysłonięte murem. Widać jedynie w środku pola wyrysowaną sferę wypełnioną ciemnym błękitem, jakby tworzyła mandorłę wokół osoby boskiej. Na jej tle wyróżnia się fragment modelowany ochrą, być może skrawek szat, np. rękawa.

Niestety stan zachowania malowideł oraz niemal zupełne zatarcie inskrypcji i napisów na zwojach uniemożliwiają pewną i jednoznaczną identyfikację przedstawionych tu postaci. Oczywiście na podstawie analizy ikonograficznej i porównawczej można dokonać takiej próby, jednak, co należy podkreślić, będzie to odczytanie tylko hipotetyczne.

Do dziś zachowała się zaledwie jedna pełna inskrypcja „ΠΙΓΡΕΜΑ”, która pozwala w mężczyźnie u południowej podstawy łuku rozpoznać proroka Jeremiasza. Jest to mężczyzna z krótką brodą i włosami, które wyglądają na ciemne, mogły być jednak oryginalnie modelowane, dziś utraconą, bielą. Zgodnie bowiem z tradycją przedstawieniową i wskazówkami zawartymi w podręcznikach malarskich: Stroganowskim, *Hermenei* i Bolszakowa był on zwykle ukazywany jako siwowłósy starzec z różnej

<sup>350</sup> PG 98, 291-310, tu wg tłum. W. Kani, w: *Ojcowie Kościoła greccy...*, s. 161, 163.

długości brodą<sup>351</sup>. Nie ma także jednej reguły dotyczącej tekstu na zwoju. Dionizy z Furny zaleca cytat Jeremiaszowej przepowiedni (Jr 1,5), a autor *Podlinnika* Bolszakowa – fragment Mt 24,35 lub Jr 11,20. Twórcy bizantyńscy wybierali różne cytaty z jego Księgi: 1,4-5; 11,18; 11,19; 17,7; 35,5; 50,2; ale także Ps 40,10; Iz 53,7; Ez 44,2; Bar 3,36; Bar 3,38 i in.<sup>352</sup>, co było powodowane treścią szerszego założenia malarskiego, którego część stanowił wizerunek proroka. Dla przykładu, na zachodnioruskich ikonach *Hodegetrii* prorok ten często trzyma zwój z cytatem Jr 31,31, odnoszący się do dogmatu o Inkarnacji Słowa Bożego<sup>353</sup>. Niestety zakrycie kamiennym murem wizerunku w centralnym medalionie uniemożliwia odczytanie kontekstu, w jakim prorocy zostali tu przedstawieni, a co za tym idzie utrudnia, nawet hipotetyczne, wskazanie przypominanej przez Jeremiasza przepowiedni.

Głowy dwóch spośród ukazanych tu mężczyzn wieńczą korony, co daje pewność, że są to dwaj starotestamentowi królowie, starszy – Dawid, młodszy – Salomon. Zgodnie z tradycyjnym układem hierarchicznym osoby ważniejsze powinny być ustawione po prawicy głównej postaci umieszczonej na osi. Mimo że przedstawienie w centralnym medalionie jest zakryte, to sposób zwrócenia proroków do wnętrza sanktuarium pozwala ustalić, że prawa część przedstawienia znajduje się od południa. Tak więc mężczyzna z krótką brodą zamknięty w medalionie trzecim od strony południowej to król Dawid, a w trzecim od północnej – jego syn, Salomon.

W sztuce bizantyńskiej nie obowiązuje ustalony kanon ukazywania tych proroków. Młodzięczy Dawid na wzór Orfeusza gra na harfie na miniaturze *Psalterza paryskiego* (cod. gr. 139, fol. 1v.)<sup>354</sup>. Jako starzec z krótką okrągłą siwą brodą ukazywany jest zwykle w gronie pozostałych proroków, jak w bębnie soboru Sofijskiego w Nowogrodzie<sup>355</sup>, a także zazwyczaj obok swojego syna, Salomona, w *Zstąpieniu do otchłani*. W podręczniku athoskim Dionizy zaleca, by Dawida, starca z okrągłą brodą, wyróżniał cytat Ps 104, 24: „Jak wielmożne są, Panie, uczynki twoje, wszystko w mądrości uczynił”<sup>356</sup>. Ten sam autor opisuje Salomona jako młodzieńca bez brody, z przepowiednią z Księgi Przysłów (9,1) „Mądrość zbudowała sobie dom”. Jest to jedna z bardziej popularnych starotestamentowych antycypacji Wcielenia i figur maryjnych, toteż najczęściej właśnie ją ukazuje Salomon na zwoju na ikonach *Hodegetrii*, popularnych na Rusi w wieku XVI<sup>357</sup>. Tu też zwykle ukazywany jest bez brody, z krótkimi ciemnymi włosami.

<sup>351</sup> F. Ch. Kelley 1999, s. 300-301; *An Icon Painter's Notebook...*, 1995, s. 148; Dionizjusz z Furny, s. 195.

<sup>352</sup> Tamże oraz A.-M. Gravgaard 1979, s. 59-65.

<sup>353</sup> M. P. Kruk 2000, s. 120-121; M. Гелитович 2005, *passim*.

<sup>354</sup> B. H. Лазарев 1986, t. 2, tabl. 101.

<sup>355</sup> B. Г. Брюсова 2001, s. 47.

<sup>356</sup> Dionizjusz z Furny, s. 89; cyt. psalmu za *Biblią w przekładzie księdza Jakuba Wujka...*, s. 1147.

<sup>357</sup> M. P. Kruk 2000, s. 108-111; M. Гелитович 2005, *passim*.

Hierarchia kompozycji osiowej i centrycznej pozwala sądzić, że ranga umieszczanych na łuku postaci maleje wraz z oddaleniem od środka. A więc, skoro w drugiej niejako parze ustawieni zostali starozakonni królowie, to zgodnie z tradycyjnym porządkiem, uwzględniającym także chronologię biblijną, najbliższej osi powinni znajdować się dwaj bracia: Mojżesz, od strony południowej, choć młodszy, to odgrywający ważniejszą rolę w historii zbawienia, i Aaron – od północnej. Niestety wizerunek pierwszego z nich został niemal w całości zniszczony późniejszą przebudową ściany ikonostasowej, za to zachowany po przeciwnej stronie upewnia w takiej właśnie identyfikacji. Jest tu bowiem ukazany mężczyzna w długiej, jasnej i spiczastej brodzie, z małym turbanem na głowie, co zwykle charakteryzuje wizerunki Aarona. Tak opisuje go w podręczniku Dionizy z Furny, tak też bywa ukazywany najczęściej w malarstwie zachodnioruskim. Wyróżnia go najczęściej cytata z Księgi Liczb (17,23), a w okresie późniejszym atrybut w formie kwitnącej różdżki. Na przedstawieniu w Posadzie widać jasny przedmiot o wąskim i podługim kształcie wyraźnie odznaczający się na tle podniesionej lewej dłoni. Według rekonstrukcji malowideł dokonanej przez Jarosława Giemzę ma być to trzonek rozkwitniętej gałązki<sup>358</sup>. A zatem istotnie w najwyższym z medalionów na łuku od strony północnej został ukazany starozakonny kapłan Aaron.

Kim są zatem trzej pozostali, nierozpoznani jeszcze prorocy? Na południowym skłonie łuku tęczowego, obok głowy mężczyzny w medalionie między Jeremiaszem a Dawidem, Jarosław Giemza dostrzegł fragment napisu „**ПРЕЗ**”, a na zwoju „**СИА ДВЕР ЗТЕ**”<sup>359</sup>. Liter tych nie widać w zwykłych warunkach i przy naturalnym oświetleniu. Jeśli w istocie odczytanie jest prawidłowe, świadczy to, że w tym miejscu ukazany jest prorok Ezechiel, który trzyma zwój z typowym dla niego werselem: *Ta brama ma być zamknięta* (Ez 44,1-2). Zaliczany do proroków większych, zajmuje stałe miejsce w programie malarskim świątyni, często w bębnie kopuły, w orszakach proroków, w śródownisku zachodnioruskim na ikonach *Matki Boskiej Hodegetrii*. Oprócz tego włączany jest do ilustracji swoich wizji, np. na miniaturze w Ewangeliarzu (gr. z 540) w Bibliotece Marciana w Wenecji i ikonie w Galerii Sztuki w Sofii<sup>360</sup>. Zawsze jest on siwobrodym starcem z rozwichrzonymi, opadającymi na ramiona włosami. Tak też zalecają malować go znane podręczniki malarskie, różnicują jednak wygląd brody, w *Hermenei* – spiczastej, w *Podlinniku* Bolszakowa – długiej i lekko falującej, jak u Eliasza i Jana Ewangelisty, z Ławry Troicko-Sergiejewskiej – rosochatej<sup>361</sup>. W Posadzie Rybotyckiej jest ona półdługa, zwężająca się ku dołowi,

<sup>358</sup> J. Giemza 2013, schemat na luźnej karcie dodany do artykułu.

<sup>359</sup> Tamże.

<sup>360</sup> В. Н. Лазарев 1986, t. 2, tabl. 258, 555.

<sup>361</sup> Jest to najstarszy zachowany ruski podręcznik, w zbiorach Ławry nr 4008-1245; por. П. Симони 1906, s. 7-8; zbliżone opisy zamieszczają również greckie *Synaksariony*, por. *Сказа-*

choć nie szpiczasta, co przy braku kanonicznego wzorca w malarstwie bizantyńskim nie wyklucza takiego rozpoznania.

Obok mężczyzny umieszczonego w analogicznym miejscu od strony północnej miał także zachować się fragment inskrypcji „ΓΕΔ”, w normalnych warunkach niewidoczny, co wskazywałaby na Gedeona<sup>362</sup>. Nie był on prorokiem, choć w podręczniku Dionizego właśnie tak jest nazwany<sup>363</sup>, ale wielkim sędzią Izraela. W sztuce bizantyńskiej ukazywany jest albo jako łysiejący starzec o krótkiej, zaokrąglonej brodzie, co zaleca *Hermeneia*, albo jako starzec z długimi siwymi włosami i średniej długości brodą, jak na znanej XII-wiecznej ikonie Matki Boskiej z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, *Homiliarzu* w paryskiej Bibliotece Narodowej (Par. gr. 1208, k. 149v.) czy athoskim „wzorniku” z XV wieku w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej (O.I. 58, k. 48v.)<sup>364</sup>. Jego wyróżnikiem bywa runo lub opisująca je inskrypcja z Księgi Sędziego (6,37), rozumiana jako figura niepokalanego poczęcia przez Marię. Stąd jego częsta obecność na ikonach maryjnych, nie tylko zachodnioruskich, ale greckich i bałkańskich. Na tych pierwszych umieszczany jest stale, często na dość wysokim w hierarchii ważności miejscu, bo bezpośrednio po królach Dawidzie i Salomonie, a niekiedy razem z Mojżeszem, jak na XVI-wiecznych ikonach z Czukwi i Busowisk<sup>365</sup>. Mimo niemal całkowitego zniszczenia warstwy malarskiej w Posadzie Rybotyckiej można dostrzec, że opisywany mężczyzna nie jest łysy, a jego broda jest krótka i okrągła. Takie przedstawienia Gedeona znajdują się np. na *Hodegetrii* nieznanego pochodzenia z kolekcji Studion i z Belza, obie w Muzeum Narodowym we Lwowie<sup>366</sup>. Tak więc, przy założeniu prawidłowego odczytania inskrypcji, mimo odejścia od tradycyjnej i zalecanej ikonografii, w drugim medalionie od strony północnej mógł być umieszczony Gedeon.

Ostatni z nierozpoznanych mężczyzn w medalionie umieszczonym najniżej po stronie północnej jest starcem o bujnej długiej brodzie. Poza wyżej wymienionymi postaciami starotestamentowymi w środowisku zachodnioruskim najczęściej ukazywani są jeszcze dwaj prorocy więksi: Daniel i Izajasz, patriarcha Jakub oraz prorocy mniejsi: Amos, Micheasz, Zachariasz. Na ikonach *Hodegetrii* jako para z Jeremiaszem najczęściej występuje Daniel. Jednak Dionizy z Furny zaleca ukazywać

---

ния о внешнем виде святых мужей..., s. 42. П. К. Симоны, *К истории обихода иконописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении*, „Памятники древней письменности и искусства” 161, 1906.

<sup>362</sup> J. Gienza 2013, schemat na luźnej kartce dołączony do artykułu.

<sup>363</sup> Dionizjusz z Furny, s. 90.

<sup>364</sup> Л. М. Евсеева 1998, s. 202.

<sup>365</sup> MNL, Кв – 3844, I-2605; Кв – 14711, I-1516; М. Гелитович 2005а, nr 35, 36.

<sup>366</sup> MNL, Кв – 36062, I-2091; Кв – 33613, I-964; М. Гелитович 2005а, nr 8, 10.

Daniela i Zachariasza jako bezbrodych młodzieńców, i tak też zwykle są malowani<sup>367</sup>. A więc ukazany tu starzec może być Izajaszem, Jakubem bądź Micheaszem, choć ten pierwszy jest najbardziej popularny.

## Wątek wielkoczwartkowy

### *Komunia apostołów*

il. 30-31 *Komunia apostołów* ukazana została w dwóch epizodach umieszczonych w sanktuarium na ścianie północnej, wschodniej i rozglifieniu wschodniego okna. W pierwszym z nich Chrystus po lewej stronie kompozycji, ubrany w strój biskupi – sakkos pokryty jak polistaurion krzyżami w kołach, oraz omoforion – rozdaje przeistoczony Chleb podchodzącym od strony prawej apostołom. Na czele dwunastoosobowego (wydaje się, że nawet trzynastoosobowego) orszaku stoi mężczyzna znacznie mniejszy od innych, któremu do wyciągniętych dłoni Chrystus podaje Sakrament. Tej symbolicznej ceremonii, odbywającej się przed ołtarzem zwieńczonym kopulastym cyborium i pokrytym obrusem białym pośrodku i purpurowym po bokach, asystuje trzech aniołów ubranych w stroje diakonów, sticharion i orarion. Architektoniczne tło stanowią tu różnego rodzaju budowle sklepione dachem kalenicowym i kopułą, ujęte bez zastosowania żadnych zasad odwzorowywania przestrzeni, przy ukazaniu na wprost zarówno elewacji frontowej, jak i bocznej.

il. 31 Kompozycja drugiej sceny jest zbliżona. Tu również po lewej stronie Chrystus odziany w sakkos w asyście trzech aniołów podaje w okazałym kielichu swą Krew Piotrowi, rozpoznawalnemu dzięki utrwalonym przez wieki cechom fizjonomii, zbliżającemu się od prawej strony na czele pochodzą dwunastu apostołów. Dziewięciu z nich umieszczonych zostało na ścianie wschodniej, trzech ostatnich na rozglifieniu okna. Chrystus stoi przed ołtarzem zapewne zwieńczonym dziś zniszczonym cyborium, podtrzymującym białą zasłonę z żółtymi smugami i poprzecznymi czarnymi pasami, której drugi skraj spoczywa na dwuspadowym dachu budowli na prawo. Całość kompozycji zamknięta jest prostym murem, ponad którym na ścianie ościeży okna wystaje mała kopuła pokryta dachówką.

Treści liturgiczne w symbolicznym i dogmatycznym przedstawieniu *Komunii apostołów* były czytelne już od wieku VI, kiedy to umieszczano je na patenie<sup>368</sup>. W tym samym czasie zaczynają wzbogacać iluminacje ewangeliarzy (Rabulli,

<sup>367</sup> Dionizjusz z Furny, s. 90; M.P. Kruk 2000, s. 115, 122; M. Гелитович 2005a, *passim*.

<sup>368</sup> Patena Riha, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, BZ 1924-5; *Heaven on Earth*, tabl. VIII; *Byzantium 330-1453*, nr kat. 20.

z Rossano), a od IX wieku również psalterzy<sup>369</sup>, ilustrując wersety psalmów 109,4<sup>370</sup>; 144,15-16<sup>371</sup>, przywoływane m.in. na początku czynu trapezy<sup>372</sup>. Na ścianach świątyń pojawia się w wieku X w pastoforiach, np. w kościele Bożego Narodzenia koło Sagri na wyspie Naxos<sup>373</sup> czy w Kiliçlar Kilise (Göreme) w Kapadocji<sup>374</sup>, by od wieku XI wejść na stałe do programu malarskiego sanktuarium: w Panagia Chalkeon w Salonikach, w soborach Sofijskich w Kijowie<sup>375</sup> i Ochrydzie, także w Karabas Kilise, w Soganli w Kapadocji (1060-1070) oraz z wieku XII w Panagia Phorbiotissa z Asinou koło Nikitari, św. Michała i św. Cyryla Aleksandryjskiego w Kijowie<sup>376</sup>.

Ukształtowany już w VI wieku typ ikonograficzny niewiele zmienił się w ciągu następnych stuleci. Środek kompozycji wyznacza zwykle ołtarz zwieńczony cyborium, za którym Chrystus, często ukazany dwukrotnie, zazwyczaj w obecności aniołów, rozdaje Sakrament pod dwoma postaciami podchodzącym z dwóch stron apostołom. Ci mogą tworzyć dwa orszaki sześcio- bądź dwunastoosobowe. Najczęściej na czele tego na lewo stoi Piotr, który otrzymuje Chleb, a po przeciwnej stronie Paweł, rzadziej Jan. Jednak znane są odstępstwa od tego zwyczaju, gdy np. obu grupom przewodzi Piotr, jak w kościele św. Katarzyny w Salonikach. Dwojaki może być również dobór apostołów, zgodny z obecnością przy ustanowieniu Eucharystii w czasie wielkoczwartkowej wieczerzy, albo taki, w którym Jakub Mniejszy, Szymon i Tadeusz są zastępowani przez Pawła oraz ewangelistów Marka i Łukasza. Z grona tego nie został wykluczony Judasz, niekiedy bywa ukazany na końcu, gdy odwraca się, jakby zamierzał odejść<sup>377</sup>, a zupełnie wyjątkowo na początku, jak w Wołotowie<sup>378</sup>. Zdarza się, że do przedstawienia zostaje włączony motyw pocałunku dwóch apostołów, co jest nawiązaniem do liturgicznego obrzędu pocałunku pokoju przekazywanego przez celebrantów<sup>379</sup>.

Niestety stan zachowania malowideł w Posadzie Rybotyckiej uniemożliwia identyfikację poszczególnych uczestników tej mistycznej liturgii. Podobnie trudno z całą pewnością w małym mężczyźnie odbierającym od Chrystusa Chleb rozpoznać

<sup>369</sup> Przykłady omawianego przedstawieniach w malarstwie miniaturowym zostały zebrane w: S. E. J. Gerstler 1999, s. 121, przyp. 3, tam też szczegółowa literatura.

<sup>370</sup> M. В. Щепкина 1977.

<sup>371</sup> Г. И. Вздорнов 1978; kolejne przykłady podaje Н. В. Покровский 2001, s. 367.

<sup>372</sup> М. Скабалланович 2004, s. 775.

<sup>373</sup> М. Panayotidi 1974, s. 112, il. 6.

<sup>374</sup> Ch. Walter 1992, s. 245.

<sup>375</sup> Г. Н. Логвин 1971; Tenże 2001.

<sup>376</sup> В. Н. Лазарев 1966; I. Марголіна, В. Ульяновський 2005.

<sup>377</sup> S. E. J. Gerstler 1999, s. 63-66.

<sup>378</sup> Г. И. Вздорнов 1989, nr 73.

<sup>379</sup> S. Gerstler 1996, s. 141-148; Taż 1999, s. 59-63.



Piotra. Ku takiej identyfikacji skłania tradycja obrazowania oraz kolor szaty; taką bowiem nosi apostoł na przedzie sąsiedniego orszaku, z krótkimi siwymi włosami i małą okrągłą brodą, które przeważnie wyróżniają właśnie Piotra. Tak jest on ubrany również w *Umywaniu nóg*. Ale zawsze pozostają wątpliwości, szczególnie że wyraźne pomniejszenie tej postaci nasuwa skojarzenia z Janem w przedstawieniach *Ostatniej Wieczery*. Umieszczanie ewangelisty na czele grupy w *Komunii apostołów* jest rzadsze i pojawia się bodaj najwcześniej na Cyprze, w XII-wiecznych cerkwiach św. św. Apostołów w Pera Chorio<sup>380</sup> i Panagia Phrobiotissa w Asinou<sup>381</sup>. Na niektórych obszarach zaś zdobywa nawet popularność, jak dla przykładu w Macedonii od końca wieku XIII w kościołach malowanych przez Michała Astrapasa i Eutychiosa<sup>382</sup>. Zawsze jednak Jan otrzymuje od Chrystusa Sakrament pod postacią Krwi. Również trudna do wyjaśnienia jest liczba apostołów na ścianie północnej, większa o jeden od tradycyjnego tuzina. Wydaje się, że za najbardziej rozsądne wytłumaczenie należy uznać zwykłą pomyłkę, wynikającą ze złego rozplanowania przedstawienia. Dzieli się ono bowiem wyraźnie na cztery części wyznaczone przez kolejne motywy architektoniczne w tle. Pierwsza z nich jest szeroka, każda z postaci stoi osobno, a ich sylwetki nie nachodzą na siebie. Na dwóch kolejnych, ukazanych przed budynkiem zwieńczonym dachem kalenicowym oraz następnym – centralnym z kopułą, apostołowie stłoczeni są czwórkami, jakby podążali nie jeden za drugim, ale w dwóch szeregach, tak że ci w głębi są w dużej mierze zasłonięci. Wygląda to tak, jakby malarz bał się, że nie wystarczy mu miejsca dla wszystkich zgromadzonych. Na końcu kompozycja znowu staje się mniej tłoczna i, mimo znacznych zniszczeń, wyraźnie widać szerokie sylwetki dwóch mężczyzn stojących swobodnie. Ich stopy oraz wzniesione prawe dłonie zwrócone są w kierunku kroczenia orszaku, stanowią więc jego część. Odrzucić zatem należy hipotezę o umieszczeniu tu odrębnego tematu bądź przypisaniu skrajnej postaci przedstawieniu sąsiedniemu.

Szaty liturgiczne Chrystusa – sakkos oraz omoforion – podkreślają Jego rolę kapłańską i wzmacniają symboliczny charakter przedstawienia. W patriarszym sakkosie, tj. ozdobionym krzyżami wpisanymi w koła, Chrystus ukazywany jest w malarstwie bizantyńskim od początku wieku XIV, jak np. w kościele św. Mikołaja Orfanosa w Salonikach<sup>383</sup>. W tym samym czasie na sakkos Chrystusa mógł być nakładany omoforion, co widać w absydzie cerkwi św. Archaniola w Lesnowie<sup>384</sup> czy Bălinești. Sakkos mógł być dowolnej długości, jak też mieć rękawy bądź nie. W tym

<sup>380</sup> A. H. S. Megaw, E.J.W. Hawkins 1962, il. 22, 24.

<sup>381</sup> S. E. J. Gerstel 1999, s. 50, przyp. 14; tam dalsza literatura.

<sup>382</sup> Tamże, s. 50, przyp. 12.

<sup>383</sup> Ch. Walter 1992, s. 234, il. 60; S. E. J. Gerstler 1999, s. 187-188, il. 54-55; por. też np. E. Kourkoutidou-Nikolaidou, A. Tourta 1997, il. 85, s. 79.

<sup>384</sup> Ch. Walter 1992, s. 234.

ostatnim przypadku, by przytrzymać rękawy sticharionu, używano epimanikii<sup>385</sup>. W sakkos bez rękawów z krzyżami Chrystus ubrany jest np. już w XIV-wiecznej *Komunii apostołów* w św. Nikity w Czuczer, a tak jak w Posadzie: bez rękawów i z krzyżami w kołach w *Liturgii niebiańskiej* w Rawanicy z 2. poł. wieku XIV<sup>386</sup>.

Przedstawienia *Komunii apostołów* umieszczane w absydzie prezbiterium są zawsze symetryczne, rozbudowane na prawo i lewo od ołtarza, za którym stoi Chrystus, ukazany najczęściej dwukrotnie. Taką kompozycję jak w Posadzie, niesymetryczną, a narracyjną, ciągłą, skomponowaną podobnie: z Chrystusem po lewej i apostołami po prawej, udało się znaleźć jedynie w sanktuarium cerkwi monasterskiej w Worońcu oraz na XVI-wiecznych carskich wrotach z Domażyru<sup>387</sup>. Na tych ostatnich również oba orszaki apostołów otwiera Piotr.

Dziś trudno jednoznacznie i pewnie wyjaśnić przyczynę takiego usytuowania *Komunii apostołów*, jak też jej oryginalnej kompozycji. Co prawda można podać co najmniej kilka rozwiązań, ale muszą być one rozważane tylko jako hipotetyczne. Czy jest np. możliwe, aby mnisi posadzcy nie znali kanonu malarskiego świątyni prawosławnej, a przesunięcie kompozycji względem osi centralnej wynikało po prostu z ignorancji? Bo choć monaster istotnie znajdował się w małej prowincjonalnej wsi, to tuż obok były inne cerkwie, a i odległość do Przemyśla nie wykluczała obejrzenia wystroju wewnątrz tamtejszych świątyni, w tym katedralnej, jeszcze przed pożarem w 1535, oraz późniejszej, pokrytej malowidłami w 1543<sup>388</sup>. Nie można również wykluczyć, że malarze posiadali wzorniki, na których oba wydarzenia były ukazane oddzielnie. Takie rozwiązanie znajduje się np. na XVII-wiecznej ikonie *Męki Pańskiej* z Radelicza<sup>389</sup>. W muzeum monasterskim w Putnej zachowały się dwa XV-wieczne pokrowce liturgiczne (nr. inw. 63 i 64), na których oba epizody potraktowane zostały jako niezależne kompozycje z Chrystusem w centrum, każda z szóstką apostołów po bokach w trójosobowych grupach. Podobnych przykładów mogło dostarczyć również malarstwo książkowe, w którym już od VI wieku, jak np. w kodeksie z Rossano, *Rozdawanie Ciała* i *Rozdawanie Wina* mogły być traktowane niezależnie. Niekiedy, np. w *Psalterzu kijowskim*, występował tylko jeden z epizodów: *Rozdawanie Wina*, bo drugi niejako zastąpiony był przedstawieniem *Ostatniej Wieczerzy*<sup>390</sup>. Po takie rozwiązanie sięgnął również twórca XVI-wiecznej

<sup>385</sup> H. Paprocki 2010, s. 145.

<sup>386</sup> Ch. Walter 1992, il. 60, 62.

<sup>387</sup> I. Свенціцький 1928, s. 18, il. 24; М. Станкевич 2002, s. 101.

<sup>388</sup> KZSwP, t. 10, cz. 1, s. XVII.

<sup>389</sup> A. Gronek 2007, nr 15.

<sup>390</sup> Г. И. Вздорнов 1978, k. 199v.-r.; kolejne przykłady przytaczane w: Н. В. Покровский 2001, s. 367.

ikony *Męki Pańskiej* z Osław, na której obok siebie umieszczone zostały właśnie *Ostatnia Wieczerza* i *Rozdawanie Wina*<sup>391</sup>. Przesunięcie w bok *Komunii apostołów* z dużym prawdopodobieństwem świadczy o nieznamości pełni tradycyjnej treści tego przedstawienia odczytywanej łącznie z *Orszakiem biskupów*<sup>392</sup>. Oba tematy bowiem w programie malarskim prezbiterium rozumiane były jako element teocentrycznego porządku świata ułożonego zgodnie z hierarchią zstępującą, od Boga, poprzez aniołów, patriarchów i proroków, apostołów i ojców Kościoła. Święci biskupi, których ranga wzrosła po zwycięstwie nad ikonoklazmem i zakończeniu siódmego soboru powszechnego, byli postrzegani jako bezpośredni następcy i spadkobiercy apostołów. W monumentalnym programie świątyni tę myśl obrazowało upodabnianie formalne *Orszaku biskupów* do umieszczonej powyżej *Komunii apostołów*. Bliską więź między dwoma grupami świętych podkreślały podobne pozy i analogiczne usytuowanie na ścianie sanktuarium. W Posadzie Rybotyckiej przez przesunięcie względem osi głównej *Komunii apostołów* idea ta nie jest czytelna, a oba orszaki dodatkowo nie zmierzają do środka, harmonijnie, w równych interwałach: *Komunii* nie porządkuje oś symetrii, a i biskupi, zwłaszcza ci zbliżający się od północy, nie tworzą regularnego szeregu, przerwane go przez sceny nad żertwiennikiem. Być może planujący rozkład malowideł mieli jedynie pewność, że obecność *Komunii apostołów* na ścianie prezbiterium jest konieczna, nie wiedzieli natomiast, że umieszczenie jej w miejscu centralnym, podobnie jak i *Orszaku biskupów*, może mieć głębsze znaczenie ideowe, nie tylko estetyczne. O przesunięciu mógł zatem zdecydować odmienny zmysł estetyczny, według którego harmonia i symetria nie stanowiły zasady naczelnej i wartościującej. O tym przekonuje zarówno sposób kompozycji pojedynczych scen narracyjnych, jak i ich rozłożenia na ścianach; wystarczy wskazać przesunięcie względem głównej osi kielicha, zapewne z Ciałem Chrystusa, w obrazie *Amnosa*, do którego zmierzają ojcowie Kościoła, oraz brak równowagi między *Rozdawaniem Sakramentu Krwi* i *Umywaniem nóg*, umieszczonymi na ścianie wschodniej, przy czym to drugie przedstawienie zostało rozciągnięte również na ścianę południową i gład okna (o tym w dalszej części pracy). Także kompozycja obydwu scen *Komunii apostołów* zdradza niejaką niefrasobliwość, gdy apostołowie w jednej części orszaku przystępują do Chrystusa swobodnie, w innej zaś są pomniejszeni i stłoczeni.

Nawet jeżeli dziś nie można podać pewnych powodów przesunięcia *Komunii apostołów* w kierunku północnym, należy zauważyć, że tym samym zmieniła się, świadomie bądź nie, treść całego programu malarskiego prezbiterium. Nie tylko bowiem

<sup>391</sup> Liczne publikacje, np. Д. В. Степовик 1975, s. 71, il. 74; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 47; *Шедєрви українського іконопису...*, nr 23; A. Gronek 2007, nr 11.

<sup>392</sup> S. E. J. Gerstler 1999, s. 15 i nn.

zachwiana została wertykalna i osiowa struktura hierarchii zstępującej, podkreślająca rangę i rolę biskupów jako spadkobierców apostołów, ale również nie eksponowano już momentu ustanowienia sakramentu Eucharystii, tylko traktowano go jako część misterium Wielkiego Czwartku, na równi z obrzędem umywania nóg i spożywaniem wieczerzy z uczniami. Tę ideę mogła wzmocnić również oryginalna kompozycja, zrywająca z symetrią i reprezentacją, a ukazująca epizody w kontynuacyjnym stylu obrazowania. Te rysy zamieniły tradycyjne przedstawienie symboliczne w narracyjne, upodabniając je tym samym do obrazów następujących po nim. Nie można wykluczyć, że podobna idea łączenia w jedną całość wydarzeń Wielkiego Czwartku przyświecała malarzom niektórych cerkwi bukowińskich, np. w Humorze, Mołdawicy i Petrowcach (Pătrăuți), którzy umieszczali je w tym samym pasie, nie oddzielając od siebie grubą ramą<sup>393</sup>. Taka interpretacja treści obrazów na ścianach sanktuarium może pokrywać się z nowym, propagowanym przez hezychastów, odczytaniem sensu liturgii nie jako symbolicznego obrazu, ale rzeczywistego udziału w życiu Jezusa, Jego śmierci i zmartwychwstaniu<sup>394</sup>. Jednak dla przekazania tej treści nie posłużono się realizmem historycznym, Chrystus bowiem ubrany jest w biskupie szaty liturgiczne, zadania diakonów wypełniają tu aniołowie, a na dachach budowli w tle zawieszona została tkanina, która odrealnia i sakralizuje przestrzeń. Ten ostatni motyw powtarza się również w sąsiednich scenach *Umywania nóg* i *Ostatniej Wieczerzy*.

Zasłona w tekstach Starego i Nowego Testamentu stanowiła ważny motyw przepełniony symbolicznymi znaczeniami, wśród których najistotniejsze wskazuje na niepoznawalność Boga. Treści te wynikają z codziennej funkcji tego przedmiotu, który służył głównie do skrywania czegoś dla ochrony, zarówno praktycznej, np. przed słońcem, wiatrem i owadami, jak i na poły magicznej, przed urokiem, złymi mocami czy wzrokiem. Jedną z najważniejszych zasłon w Starym Testamencie to ta, która oddzielała w przybytku Mojżesza miejsce Świąte od Najświętszego, gdzie znajdowała się Arka Przymierza (Wj 26,31). Ten podział powtórzony został w świątyni Salomona w Jerozolimie, a jego idea wpłynęła również na kształt świątyń chrześcijańskich. Teolodzy dostrzegli symboliczne znaczenie tej zasłony, która oddzielając dwie najważniejsze części przybytku, stanowiła granicę między światem ludzkim i boskim, poznawalnym i niepoznawalnym, zmysłowym i intelektualnym, materialnym i niematerialnym<sup>395</sup>. Porównywano ją także do firmamentu niebiańskiego, który stanowił barierę między światem ziemskim a ponadniebiańskim, tj. transcendentnym, jak również do ciała Chrystusa, które skrywało Jego boskość. Zasłona ta z jednej strony oddzielała człowieka od Boga, z drugiej zaś przybliżała, gdyż

<sup>393</sup> P. Henry 1984, tabl. XIV, XV, XX, XXI, XXXIV, XXXV.

<sup>394</sup> J. Meyendorff 1984, s. 256 i nn.

<sup>395</sup> N. P. Constat 2006, s. 163-183.

jedynie za jej pośrednictwem mógł on Go poznać. Już Dionizy Pseudo-Areopagita w *Hierarchii niebiańskiej* pisał, że „[...] nie jest rzeczą możliwą, by promień Boskiej Zwierzchności oświecił nas, nie będąc w swoim wynoszącym działaniu, zakryty różnorodnością świętych zasłon, które ojcowska Opatrzność dostosowała do naszych, ludzkich właściwości, w stosowny i odpowiadający naturze naszych potrzeb sposób”<sup>396</sup>. Różne zasłony, a więc znaki, symbole, alegorie, przypowieści, obrazy pozwalały zrozumieć działanie Boga, ale tylko jedna z nich, właśnie ta, której ideowych źródeł należy szukać w przybytku Mojżesza i świątyni Salomona, utożsamiana jest z Ciałem Chrystusa. W dopełnieniu tej analogii pomaga opowieść w apokryficznej *Protoewangelii Jakuba*, w której to Maria tkła zasłonę do świątyni jerozolimskiej<sup>397</sup>, oraz świadectwo ewangelistów, o jej rozdarcie w chwili śmierci Jezusa (Mt 27,51; Mk 15,38; Łk 23,45). To dzięki niej i przez nią wierni będą mieli dostęp do Miejsca Świętego, tj. nieba (Hbr 10,20).

Czy zatem zasłony zarzucone na dachy budynków w przedstawieniach w sanktuarium posadzkiej cerkwi zawierają właśnie sens chrystologiczny i soteriologiczny? Gdyby motyw ten znajdował się tylko w *Ostatniej Wieczery* i *Komunii apostołów*, jako symbol Ciała Chrystusa mógłby wydobywać sens eucharystyczny przedstawień. Najbardziej wymowny byłby on jednak w *Zwiastowaniu*, gdy archanioł Gabriel przybywa do Marii w chwili, gdy ta zajęta jest przedzeniem purpurowej nici na zasłonę do świątyni. Skoro zasłona wyobraża Ciało Chrystusa, to przedzenie nici i tkanie staje się symbolem wcielenia. W ten sposób treść przedstawienia o charakterze historycznym zostaje wzmocniona przez ukryte znaki, czytelne dla wtajemniczonych, podkreślające misterium zdarzenia. Ale w Posadzie zasłona nie jest umieszczona w *Zwiastowaniu*, a jest np. w *Umywaniu nóg*. Wydaje się zatem, że nawiązuje ona raczej do firmamentu niebiańskiego, który już w sztuce antycznej wyobrażany był w formie płótna rozpiętego nad głową podtrzymującego go boga Uranosa. Motyw namiotu porównywany do rozpiętego sklepienia niebieskiego nie jest w Biblii jednostkowy<sup>398</sup>. „Rozpostarłeś niebo jak namiot”, śpiewa Dawid, wielbiąc Pana (Ps 104,2), „On rozciągnął niebiosa jak tkaninę i rozpiął je jak namiot mieszkalny”, dodaje Izajasz (Iz 40,22). Na ziemi jego materialnym znakiem był Namiot Spotkania, którego tkaniny określały przestrzeń uświęconą, ale także ucieleśniały obecność Boga<sup>399</sup>. Zatem płótno zarzucone na dachy budynków, niejako osłaniające od góry bohaterów ilustrowanych wydarzeń, symbolizuje przestrzeń sakralną, świadcząca o obecności i działaniu w niej Boga. Motyw ten skrywa w sobie również

<sup>396</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita 1999, s. 48.

<sup>397</sup> *Apokryfy...* 2003, rozdz. 10, s. 275, przyp. 119; N. P. Constat 2006, s. 173-175.

<sup>398</sup> M. Lurker 1989, s. 134; tam szczegółowa literatura.

<sup>399</sup> F. L. Cross, E. A. Livingstone 2004, s. 593; tam dalsza literatura.

i pozostałe treści symbolicznej zasłony rozpiętej przez Pana, która ma z jednej strony ochraniać, zapewniając boskie błogosławieństwo, ale równocześnie zasłaniać niepojęte misterium, wskazując na jego niepoznawalność.

Tak więc pomimo że *Komunia apostołów* ideowo odwołuje się do wydarzeń wielkoczwartkowych, główną jej treścią, mimo zmienionej formy i miejsca, pozostaje ukazanie nieogarnionej, wielkiej tajemnicy niebiańskiej liturgii, którą sprawuje sam Chrystus w komunii z celebrantem i wiernymi na ziemi. Wydaje się, że treść ta jest wspólna także dla dwóch sąsiednich przedstawień, a więc *Umywania nóg* i *Ostatniej Wieczerzy*.

### *Umywanie nóg*

*Umywanie nóg* zostało umieszczone na czterech różnych powierzchniach: prawego rozglifienia okna wschodniego, przylegającej do niego części ściany wschodniej, następnie ściany południowej i lewego rozglifienia okna południowego. Najważniejszy fragment przedstawienia znajduje się na ścianie wschodniej. Tu na lewo Chrystus ubrany w strój kapłański, podriaznik i sticharion, z pasem tkaniny, jak epitachelionem, owiniętej wokół szyi stoi przez Piotrem, którego można rozpoznać dzięki krótkiej okrągłej brodzie, i ujmując prawicą jego prawą nogę, lewicę zaś nieznacznie wznosi. Uczeń siedzi na dużej ławie w kształcie skrzyni, której bok (lico) ozdobiono kwiecistym ornamentem. Prawą dłoń nieco unosi, lewą opiera o nogę, która, opuszczona, miała zapewne dosięgać, tu pominiętej, miednicy. Dwóch z czterech apostołów obok zajętych jest zdejmowaniem sandałów. Pozostali znajdują się na sąsiedniej ścianie oraz na rozglifieniu okna. Czterech z nich siedzi, trzech stoi, wszyscy zaś zwrócenii są w stronę Nauczyciela i wznoszą ku Niemu prawą dłoń, podobnie jak anioł w stroju diakona, w białym sticharionie i z orarionem na rozglifieniu okna wschodniego. Na architektoniczne tło składają się umownie oddane budowle, np. o ażurowych ścianach kryta kopułą za Chrystusem i Piotrem, dwie połączone zarzuconą na ich dachy symboliczną tkaniną, wystające ponad murem przeprutym dwoma oknami i ozdobionym fryzem ze stylizowanych liści akantu, a na rozglifieniu okna południowego – wysoka, prostokątna, zwieńczona jakby attyką z otworami zamkniętymi łukiem półokrągłym.

Sztuka wczesnochrześcijańska stworzyła dwa typy przedstawień tego tematu: idealistyczne i lakoniczne, ograniczone do dwóch lub, jak na sarkofagu z Arles, trzech osób: Chrystusa, Piotra i jeszcze jednego apostoła, oraz wieloosobowe, narracyjne, jak na karcie Ewangeliarza w Rossano czy Bibliotece Narodowej w Paryżu (gr. 74, k. 195v.), gdzie umieszczeni zostali także pozostali apostołowie, zajęci zdejmowaniem sandałów<sup>400</sup>. Jednak w sztuce Kościoła wschodniego przyjęty został wariant bardziej rozbudowany i ukształtowany w okresie średniobizantyńskim. Tu Chrystus

<sup>400</sup> Н. В. Покровский 1892, s. 296-298, il. 140; Tenze 2001, s. 385-387; il. 128-129; G. Millet 1916, s. 310 i nn.; B. Filarska 1986, s. 175, fig. 187.

z przewiązanym u pasa bądź trzymanym w dłoni ręcznikiem stoi przed siedzącym na wysokiej ławie Piotrem, pochyła się ku niemu i często – choć nie zawsze – ujmuje jego stopę; ten, zatrwożony, wznosząc rękę, wskazuje na głowę w myśl słów przytoczonych w Ewangelii Janowej: „Panie, nie tylko nogi moje, ale i ręce, i głowę”. Takie wyobrażenia znajdują się m.in. w Hosios Lukas<sup>401</sup>, Daphni, Nea Moni, na trzech ikonach z klasztoru św. Katarzyny na Synaju: jednej z wieku X<sup>402</sup>, dwóch z wieku XI<sup>403</sup>, w trapezunckim Ewangeliarzu [gr. 21]<sup>404</sup> oraz w paryskim Ewangeliarzu [gr. 74]<sup>405</sup>; tu też powtarza się motyw zdejmowania (zakładania?) sandałów przez jednego bądź kilku apostołów.

Ikonografia *Umywania nóg* niewiele zmieniła się w ciągu wieków, trwały pozostawał także zwyczaj ukazywania Zbawiciela stojącego – nie, jak w sztuce zachodniej, klęczącego przed uczniem – bardziej lub mniej pochylonego w stronę Piotra. Tej tradycji pozostał wierny również twórca malowideł w prezbiterium cerkwi w Posadzie, a jego wariant należy uznać za konserwatywny. W środowisku zachodnioruskim bowiem już od wieku XV znane były przedstawienia, na których Chrystus klęczy przed Piotrem, jak dla przykładu na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia i, z wyjątkiem kilku dzieł XVI-wiecznych, dominują one w realizacjach późniejszych<sup>406</sup>. W zbliżonych pozach jak w Posadzie ukazani zostali Chrystus i Piotr również na ścianach w bukowińskiej cerkwi w Bălinești. Tu też niejaki podobieństwa można dostrzec w ujęciu jednego z apostołów, który klęcząc, zakłada sandał, choć ta poza jest raczej konwencjonalna i często spotykana.

Jednak mimo że ikonografia *Umywania nóg* na ścianach cerkwi w Posadzie nie odbiega od kanonów bizantyńskich, to można tu zauważyć kilka znamienych szczegółów. Na ubiór Chrystusa, np., nie składają się tradycyjny chiton i himation, ale kapłański podризник i sticharion, co przenosi akcję z wielkoczwartkowego wieczoru poza czas i przestrzeń, nadając jednocześnie wydarzeniu historycznemu wymiar uniwersalny. Nie traci ono jednak związku z liturgiczną teraźniejszością, gdyż sposób obwiązania ciała Chrystusa ręcznikiem (prześcieradłem?) jak epitachelionem nawiązuje do współczesnych obrzędów umywania nóg. W późnej sztuce północnoruskiej znane są takie przedstawienia, gdzie ręcznik zawieszony na szyi Chrystusa zastąpiony jest

<sup>401</sup> B. H. Лазарев 1986, t. 2, il. 156.

<sup>402</sup> B. H. Лазарев 1986, t. 2, il. 182, na ikonie tej Chrystus stoi pochylony przed Piotrem, wyciągając ku niemu obie ręce, lecz nie dotyka jego stóp.

<sup>403</sup> G. M. Soteriou 1956, fig. 49, 66.

<sup>404</sup> Petersburg, Publiczna Biblioteka, gr. 21; B. H. Лазарев 1986, t. 2, il. 157.

<sup>405</sup> Paryż, Biblioteka Narodowa, gr. 74; H. Omont 1908 (1940) 2.

<sup>406</sup> Chrystus stoi w czasie umywania nóg na ikonach *Męki Pańskiej* z Uherzec, Drohobycza, Ilni-ka, Welykiego; por. A. Groniek 2007, s. 82-86, nr 3, 6, 7, 9.

epitrachelionem z krzyżami<sup>407</sup>, jednak jest to, jak się wydaje, wynik pomyłki. Przed obrzędem umywania nóg metropolita zdejmował omoforion, sakkos i epigonation, pozostając w przepasanym sticharionie i z epitrachelionem na szyi. Tak ubrany, obwiązywał się w specjalny sposób prześcieradłem: od lewej ręki przez plecy w stronę prawego ramienia i zarzucając koniec na lewą rękę<sup>408</sup>. Tak ułożona tkanina przysłaniała częściowo epitrachelion; jej podłużna forma mogła go przypominać, a na przedstawieniach zapewne i zastępować. Jednak w Posadzie Rybotyckiej Chrystus nie ma na szyi epitrachelionu, o czym niezbić świadczy deseń materiału, nieprzypominający krzyży, a zbieżny z drobnymi paskami zdobiącymi zasłony, obrusy czy tuniki na przedstawieniach sąsiednich. Motyw ten niewątpliwie nawiązuje do obrzędowego zwyczaju obwiązywania pleców i szyi prześcieradłem, a nie jedynie pasa, co charakteryzuje realizacje zachodnie od wieku XVI i pozostające pod ich wpływem zachodnioruskie<sup>409</sup>. Wydaje się, że do wielkoczwartkowego zwyczaju nawiązywali również twórcy ikon *Męki Pańskiej* XV-wiecznej ze Zwierzynia i XVI-wiecznej z Uherzec<sup>410</sup>. I choć w obu przypadkach sposób obwiązania i ułożenia prześcieradła, którym Chrystus wyciera nogę uczniowi, nie przypomina rozwiązania w Posadzie, to odbiega również znacznie od przedstawień późniejszych, komponowanych według zachodnich wzorów, najczęściej graficznych. Warto również zwrócić uwagę na podobieństwo wzoru na tej tkaninie we wszystkich trzech wskazanych scenach: w Posadzie i na ikonach pasyjnych. O bogatszej niż anamnesticzna treści omawianego przedstawienia przekonują jeszcze inne motywy. W przestrzeń ahistoryczną i sakralną przenosi to wydarzenie tkanina zarzucona na dachy umownie zarysowej architektury w tle. Wymiar transcendentny obrzędu podkreśla postać anioła, który tu pełni rolę diakona usługującego głównemu celebrantowi. Motywy nawiązujące do współczesnego rytu umywania nóg, kultywowanego w cerkwiach monastycznych i katedralnych, z jednej strony mają na celu podkreślenie roli kapłańskiej Chrystusa, z drugiej zaś aktualizację samej czynności, podkreślającej Jego realną obecność w obrzędzie liturgicznym. Każdy bowiem ryt, według wiernych, nie jest tylko pamiątką czy obrazem życia Chrystusa, ale jego uwspółcześnieniem, urzeczywistnieniem i współuczestnictwem w nim.

### *Ostatnia Wieczerza*

Dla *Ostatniej Wieczerzy* zostały wybrane dwie przylegające do siebie niemal pod kątem prostym powierzchnie: prawego rozglifienia okna południowego i fragmentu ściany na prawo. Przez to dobrze widoczna jest tylko prawa część kompozycji. Tu

<sup>407</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 386.

<sup>408</sup> К. Никольский 2008, s. 604-605.

<sup>409</sup> A. Gronek 2007, s. 82-86.

<sup>410</sup> Tamże, il. 36, 37; Taż 2014, s. 193-207.



dookoła prostokątnego stołu zasiadają uczestnicy wielkoczwartkowej wieczerzy: Chrystus pośrodku długiego boku dzieli okrągły bochenek chleba, Piotr po Jego prawicy spogląda Nań, Jan po lewicy nienaturalnie wygięty opiera głowę na blacie, za nim apostoł z długą szpiczastą brodą rozmawia z Nauczycielem, żywo gestykulując, a Judasz po przeciwnej stronie na planie pierwszym wyciąga rękę, dotykając czary. Przy lewej części stołu, już na glifie, zmieściło się jeszcze dwóch uczniów, jeden młody, bez zarostu, drugi z brodą i długimi włosami. Chrystus ubrany jest w brunatny chiton i błękitny himation, a Jego głowę okala nimb krzyżowy. Odzież apostołów również stanowią tradycyjne antyczne szaty, tylko u dwóch z nich rękawy białej, modelowanej żółcią tuniki mają charakterystyczny pas z krzyżujących się w ukośną kratę linii. Na jasnym obrusie – w czarne pasy pośrodku, po bokach w gęsty i duży kwiecisty deseń – obok wspomnianej czary leżą przed apostołami okrągłe bułki. Tło przedstawienia stanowią dwie centralne budowle spięte murem u korony ozdobionym uproszczoną wicią roślinną i połączone zasłoną zarzuconą na pokrywające je dachy: w kształcie stożka i kopułę. Tkanina zasłony przypomina centralną część obrusa, a więc białą z żółtymi podłużnymi pręgami, imitującymi zapewne zagłębienia fałd, oraz z podwójnymi czarnymi pasami poprzecznymi. Na ościeżach okna ukazany jest jeszcze jeden budynek, sklepiony dachem kalenicowym, ze ścianami przepnutymi czterema zakratowanymi oknami i arkadowym wejściem.

Na wczesnych ilustracjach *Ostatniej Wieczerzy*, wzorowanych zapewne na starszych przedstawieniach agapy, apostołowie zasiadali zwykle za stołem w kształcie sigmy: Chrystus wraz z Janem na zaszczytnym miejscu – w lewym dolnym narożu (*in cornu dextro*), a Judasz pośród uczniów, wyróżniony jedynie przez gest sięgania do miski. Z czasem stół zaczął przybierać kształt owalny, zmieniał się także sposób rozsadzenia biesiadników: teraz honorowe miejsce nie znajdowało się z boku, ale na środku, tam też zaczęto umieszczać Zbawiciela. Zmiany te następowały stopniowo w okresie późnobizantyńskim. Wtedy występowały równoległe obydwa warianty: tradycyjny, np. w kościele św. Andrzeusza nad Treską z lat 1388-1389<sup>411</sup> czy XIV-wieczny w cerkwi Matki Boskiej Peribleptos w Mistrze<sup>412</sup>, oraz nowy, np. w cerkwi św. Klimenta w Ochrydzie i w kaplicy zamkowej w Lublinie<sup>413</sup>. Obok tych przedstawień Chrystus mógł zasiadać również pośrodku za stołem w kształcie sigmy, jak w katolikonie w Wielkiej Meteorze<sup>414</sup>, w Deczanach<sup>415</sup>, w Markowym Monasterze<sup>416</sup>,

<sup>411</sup> O. Bihalij-Merin 1958, s. 65; B. J. Бурић 1974, il. 95.

<sup>412</sup> I. D. Ștefanescu 1973, br. nr. il.

<sup>413</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, il. 72-73.

<sup>414</sup> M. Gardis 1971, il. 1.

<sup>415</sup> В. Р. Петковић 1941, pl. CXCVI.

<sup>416</sup> Л. Марквић, Ж. Таћић 1925, il. 54.

bądź z boku stołu owalnego, co częste np. na ikonach północnoruskich<sup>417</sup>. Stół prostokątny, zapożyczony z zachodnich wersji tego tematu, we wschodnim kręgu kulturowym pojawił się najwcześniej w wieku XVI, o czym świadczą przedstawienia na ikonie Michaela Damaskenosa w katedrze św. Katarzyny Synajskiej w Iraklionie na Krecie<sup>418</sup>. Również w malarstwie zachodnioruskim motyw ten nie pojawił się przed wiekiem XVI<sup>419</sup>.

Historyczne warianty *Ostatniej Wieczery*, ukazujące zgromadzonych wokół stołu Nauczyciela i uczniów, w tradycji wschodniej miały przede wszystkim ilustrować moment ujawnienia zdrajcy<sup>420</sup>, który zwykle sięga do wspólnej misy ustawionej pośrodku stołu. W prezbiterium posadzkim ten tradycyjny motyw został zachowany, jednak przerzucenie Judasza na przeciwległą stronę stołu należy uznać za zwyczaj zachodni, znany na Rusi najpóźniej od wieku XVI, bo występujący również na ikonach *Męki Pańskiej* z Michowej i Welykiego<sup>421</sup>. Obcy jest także motyw łamania przez Chrystusa chleba, obrazujący moment ustanawiania Eucharystii. Wydaje się, że na to wskazuje także ustawiony na stole kielich, w miejscu tradycyjnej szerokiej misy. Treści tego wydarzenia w tradycji bizantyńskiej zwykło wyrażać się przedstawieniem symbolicznym i dogmatycznym, nazwanym w ikonografii *Komunią apostołów*. Dlatego też średniowieczne ujęcia wschodnie, w których Chrystus ujmuje chleb w dłoni, jak dla przykładu w cerkwi św. Andreasza nad Treską i Matki Boskiej Lewiszkiej<sup>422</sup>, należy uznać za wyjątkowe i raczej o proveniencji zachodniej. W malarstwie zachodnioruskim przedstawienie Chrystusa rozdającego chleb jest rzadkie i późne. Na XVII-wiecznych ikonach *Męki Pańskiej* z Lipia i Semeniwki podaje On kawałek chleba Judaszowi, co zgodnie z Ewangelią Janową oznacza wskazanie zdrajcy<sup>423</sup>. Na XVII-wiecznej ikonie *Ostatniej Wieczery* z ikonostasu cerkwi św. św. Piatnic we Lwowie błogosławi chleb trzymany w lewej dłoni. Motyw ten powtarza się na późniejszych dziełach, zwłaszcza XIX-wiecznych, ale do malarstwa wschodniego przedostał się w wieku XVI, o czym świadczy ikona Michaela Damaskenosa

<sup>417</sup> Prohora z Gorodca z cerkwi Zwiastowania moskiewskiego Kremla z roku 1405 (B.H. Лазарев 1983, il. 95), Andrieja Rublowa w soborze Troicko-Siergiejewskiego monasteru z lat 1425-1427 (B. H. Лазарев 1960, br. nr. il.; M. A. Ilyin 1967, il. 22; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 111; B. H. Лазарев 1983, il. 104), na tzw. tabliczce z soboru św. Zofii w Nowogrodzie (Nowogród, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, zob. E. C. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982, s. 514-17, il. 12-17).

<sup>418</sup> L. Evseyeva 2005, s. 95-118, il. 37.

<sup>419</sup> A. Gronek 2007, s. 79.

<sup>420</sup> Н. В. Покровский 1892, s. 267-295; Tenże 2001, s. 355 i nn.; W. Podlacha 1912, s. 90; Tenże 1957, s. 36; A. Różycka-Bryzek 1968 s. 243-244.

<sup>421</sup> A. Gronek 2007, nr. 5, 9.

<sup>422</sup> Д. Панић, Т. Бабић 1975, tabl. XVI.

<sup>423</sup> A. Gronek 2007, s. 80.

w katedrze św. Katarzyny w Iraklionie. Nie udało się tu natomiast odnaleźć gestu przełamywania chleba. Na Zachodzie również nie jest on popularny, ale znajduje się np. na rycinie Albrechta Dürera ukazującej *Wieczerę w Emaus* (B. 48). Nie jest natomiast wyjątkowo widoczne na ścianach prezbiterium cerkwi w Posadzie zastąpienie dużej wspólnej misy małą w kształcie kielicha, która przez podobieństwo do naczynia liturgicznego w naturalny sposób ewokuje treści eucharystyczne. Najbliższy terytorialnie zbliżony rys występuje w XV-wiecznych malowidłach w Wiślicy<sup>424</sup>, często też na ikonach północnoruskich z końca wieku XV i początku XVI<sup>425</sup>. Na Wschodzie znane są również takie przedstawienia, gdzie na stole przed apostołami leżą małe bochenki chleba, jak dla przykładu w św. Andreasza nad Treską, Matki Boskiej Peribleptos w Mistrze, w kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze i późniejsze w Humorze, Papąti, Mołdawicy<sup>426</sup>. Ten częsty w kręgu zachodnioruskim motyw bodaj po raz pierwszy umieszczony jest na ikonie *Męki Pańskiej* z Osław Nowych datowanej na koniec wieku XVI<sup>427</sup>. Na przedstawieniu w Posadzie Rybotyckiej zwraca uwagę również dziwna – zapewne przez nieudolność malarza – poza Jana, który, nienaturalnie wygięty, zamiast opierać głowę na ramieniu bądź piersi Chrystusa, skłania ją na blat stołu. Częste w sztuce zachodniej analogiczne ujęcia<sup>428</sup>, wynikające zapewne z różnicy w tłumaczeniu Ewangelii<sup>429</sup>, na Wschodzie pojawiają się dopiero w wieku XVI, np. na wspomianej już kilkakrotnie ikonie Michaela Damaskensa czy na XVII-wiecznej ikonie w cerkwi św. św. Piatnic we Lwowie, wzorowanej na rycinie Cornelisa Corta<sup>430</sup>.

Wśród badaczy od lat panuje przekonanie, że w sztuce prawosławnej główną treścią przedstawienia *Ostatniej Wieczerzy* jest ukazanie zdrady Judasza, podczas gdy znaczenie dogmatyczne ustanowienia Eucharystii przekazuje *Komunia apostołów*<sup>431</sup>. Jest to jednak wniosek ogólny, nieuwzględniający wielu wyjątków, indywidualnych rozwiązań, zwłaszcza sztuki późno- i pobizantyńskiej. Wieczerza Chrystusa z uczniami w Wieczerniku dzień przed Jego śmiercią była źródłem ideowym

<sup>424</sup> A. Różycka-Bryzek 1965, s. 47-82.

<sup>425</sup> E. Трубецкой 2006, il. 450, 453, 454.

<sup>426</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, s. 198, il. 20; P. Henry 1984, tabl. XV, XXI, XXXV.

<sup>427</sup> A. Gronek 2007, nr kat. 11, il. na s. 198.

<sup>428</sup> Liczne przykłady, np. w witrażu w katedrze w Chartres (poł. XII wieku), Taddeo Gaddi w Galleria Della Accademia we Florencji (l. 30. XIV wieku), Barna de Siena w kolegiacie w San Gimignano (1340-1350); Stefano di Antonio Vanii w San Andrea a Cercina we Florencji (1454); Fra Angelico w Museo di San Marco we Florencji; por. też B. Welzel 1991, il. 5a, 14a, 14b, 15, 18, 23, 26, 40, 44, 46, 48.

<sup>429</sup> Np. według tłumaczy tzw. Biblii Gdańskiej Jan złożył głowę na łonie Chrystusa.

<sup>430</sup> A. Gronek 2001a, s. 234.

<sup>431</sup> H. В. Покровский 1892, s. 267-295; W. Podlacha 1912, s. 90; Tenże 1957, s. 36; A. Różycka-Bryzek 1968, s. 243-244.

i podstawą liturgii, która u pierwszych chrześcijan polegała na spożywaniu posiłków. Na początku Eucharystia, najprawdopodobniej w formie łamania chleba, kończyła agapę – dziękczynną ucztę miłości, potem ją poprzedzała, aż na początku wieku II została zupełnie od niej oddzielona<sup>432</sup>. Tym samym liturgia utraciła pierwotny charakter dziękczynnej uczyty biesiadnej. Ta idea przetrwała w ograniczonej formie w monasterskim czynie trapezy – wspólnym posiłku mnichów spożywanym po zakończeniu liturgii. Ubogacona dziękczynnymi modlitwami i wzmocniona przez tzw. czyn panagii, tj. rozdzielenia prosfory, z której wycięto cząstkę Bogurodzicy, przybrała formę krótkiego nabożeństwa i mogła być sprawowana zarówno w cerkwi, przed ikonostasem lub częściej w przedsionku, jak też w refektarzu-trapezie<sup>433</sup>. Składały się na nią śpiewy psalmów, czytania, modlitwy dziękczynne, kończyło zaś zwykle rozdzielenie między braci panagii, niekiedy antidora, czyli prosfory pozostałej po wycięciu Agnca<sup>434</sup>. Czy zatem na treść przedstawienia *Ostatniej Wieczerzy*, obok idei eucharystycznych, nie złożyła się również pamiątka agapy, która przetrwała w czynie trapezy i panagii? Nie ma oczywiście przekonujących dowodów, by dać na to pytanie twierdzącą odpowiedź. Pewną przesłankę może stanowić, znana z późniejszych przykładów, praktyka umieszczania sceny *Ostatniej Wieczerzy* w trapezie, np. w klasztorze w Horezu, do czego zachęca też Dionizy z Furny w *Hermenei*<sup>435</sup>. Na ścianie w Posadzie Rybotyckiej na takie rozwiązanie może wskazywać kolejność scen. Ale umieszczenie obrazu *Ostatniej Wieczerzy* po *Umywaniu nóg* mogło być również powodowane słowami Jana, który zaświadczał, że obmycie nóg apostołom nie kończyło wieczerzy, a po nim Chrystus jeszcze długo rozmawiał z uczniami, udzielając im wskazówek i rad, przygotowując do samodzielnej służby po jego odejściu. Nie można jednak wykluczyć, że w jakimś stopniu mógł również na to wpłynąć zwyczaj przedłużania celebracji liturgicznej również na wspólny posiłek pielęgnowany w środowiskach monastycznych, nawiązujący ideowo do wczesnochrześcijańskich agap – uczt miłości.

*Umywanie nóg* i *Ostatnia Wieczerza* są jedynymi umieszczonymi na ścianach prezbiterium przedstawieniami o charakterze historycznym, które odnoszą się do wydarzeń wprost opisanych przez ewangelistów. Jednak ich dokładna analiza ikonograficzna pozwoliła wskazać na motywy ahistoryczne, z jednej strony anachroniczne, bo zaczerpnięte ze współczesnej liturgii, z drugiej zaś nielogiczne i racjonalnie niewytłumaczalne. Jedne i drugie nie pozwoliły zatrzymać się w interpretacji treści przedstawień jedynie na dosłownym odczytaniu słów Ewangelii. Nie ulega bowiem

<sup>432</sup> H. Paprocki 2010, s. 21.

<sup>433</sup> М. Скабалланович 2004, s. 774-790.

<sup>434</sup> Tamże, s. 784-785. Por. też opis tego zwyczaju Pawła z Aleppo w Hustyniu: *Путешествие Антиохійскаго патриарха*, ks. V, cz. 2, s. 91; też pol. przekł. M. Kowalska 1986, s. 86.

<sup>435</sup> Dionizjuisz z Furny, s. 280.

wątpliwości, że po odrzuceniu tych rysów, które mogły być wynikiem ignorancji i niedokładności malarza, pozostałe konsekwentnie i świadomie przenoszą akcję z ostatniego czwartkowego wieczoru ziemskiego życia Chrystusa w szykującej się do święta paschy Jerozolimie, zarówno poza czas i przestrzeń w świat transcendentny, jak i w czas konkretny – współczesny i realny, gdzie tu i teraz celebrowane jest misterium Eucharystii. Wymowę tego zjawiska uwypukla obecność dwóch scen symbolicznych *Komunii apostołów*. Zepchnięte z tradycyjnego, centralnego miejsca i ukazane w stylu kontynuacji, tracą niejako swoją tradycyjną rangę, ale równocześnie przez zastąpienie cech reprezentacji narracyjnymi upodabniają się do scen sąsiednich i wzmacniają ich wymowę. Spośród wszystkich bowiem wydarzeń tamtego wieczoru nie jest eksponowany już tylko moment ustanowienia sakramentu Eucharystii, ale wszystkie są równie ważne, budując misterium wielkoczwartkowej liturgii. Ta z kolei mogła stać się obrazem liturgii niebiańskiej. Przekonuje o tym wiele motywów nieprzypadkowo umieszczonych na ścianach posadzkowego sanktuarium. Chrystus nie jest zwykłym żydowskim mężczyzną, ubranym w chiton i himation, ale prawosławnym biskupem w sakkosie, któremu w sprawowaniu służby Bożej pomagają anielscy diakoni. Po ustanowieniu sakramentu i pokazaniu apostołom wzoru dla sprawowania liturgii Chrystus zdejmuje część swoich biskupich szat, pozostając jedynie w podrizniku i sticharionie, po czym obmywa uczniom nogi. Następnie, zgodnie ze słowami Ewangelii Janowej, „znów zajął miejsce przy stole”. Wielkoczwartkowe wydarzenia stały się podstawą późniejszych rytów liturgicznych, a więc dla wiernych mogły stanowić również wzór obrazowy dla liturgii niebiańskiej. Analogia obrazów: Wieczernik – liturgia ziemska – liturgia niebiańska wynika z głębokiej wiary w komunie tych wydarzeń, ogniskujących się w konkretnym momencie – w czasie sprawowania Eucharystii, i w konkretnym miejscu – sanktuarium cerkwi, które staje się przestrzenią transcendentną, rajska, niebiańska Jerozolimą, Bożym Królestwem<sup>436</sup>. Mówiąc inaczej, według teologii bizantyńskiej wierni w sakramencie Eucharystii łączą się ze światem transcendentnym, tworząc jeden, powszechny i apostołski Kościół, stanowiący antycypację świata eschatologicznie spełnionego, przemienionego i wypełnionego<sup>437</sup>.

### *Orszak biskupów*

*Orszak biskupów* znajduje się w pasie najniższym programu malarskiego sanktuarium. Każdy z jego uczestników umieszczony pod łukiem arkady został ujęty

<sup>436</sup> J. Klinger, *Prawosławne a heterodoksyjne rozumienie Eucharystii*, w: Tenże 1983, s. 248-269.

<sup>437</sup> J. Meyendorff 1984, s. 266.

w całej postaci i zwrócony w trzech czwartych w kierunku ołtarza, do którego podąża z wyciągniętymi dłońmi w geście adoracji. Na ścianie południowej i wschodniej pochód rozwija się nieprzerwanie. Rozpoczyna go anioł w szatach diakona. Stanowią je biały, nieco krótszy sticharion, spod którego wystaje brązowy podriaznik, oraz orarion na ramieniu luźno spuszczonego ku dołowi. Za nim podąża siedmiu hierarchów, dwóch na ścianie wschodniej, pięciu na południowej. Pierwszego z nich wyróżnia biały sakkos, w całości pokryty, jak polistaurion, czarnymi krzyżami wpisanymi w brunatne koła. Pozostali noszą białe feloniony na różnobarwnych sticharionach. Ich ubiór dopełniają epigonationy lub encheiriony, następnie epitracheliony oraz omoforiony naprzemiennie żółte i błękitne. Mimo znacznych zniszczeń można zauważyć zróżnicowanie rysów twarzy, długości włosów i bród. Przy ostatnim ze świętych dostojników zachował się napis „**СТЫ ДЕОНИИ**” – Dionizy. Orszak zamyka diakon w zbliżonym do anioła stroju, tylko tu podriaznik jest granatowy. Nad wyciągniętą prawą ręką, w której podtrzymuje koniec orarionu, widać ruską literę „**Д**” z przesadnie długimi szeryfami<sup>438</sup>. Jest to zapewne początek słowa *dikon*. Po drugiej stronie jego głowy Jarosław Giemza dopatrzył się, niewidocznego w normalnych warunkach, fragmentu imienia: „**СТЕФ**”<sup>439</sup>. il. 35

Część orszaku po przeciwnej stronie została przerwana dwoma przedstawieniami: *Czuwającego Emanuela* i *Męża Boleści*. Jest więc on tu mniej liczny, a zarówno na ścianie wschodniej, jak i północnej znajdują się po trzy postacie wpisane w pola ograniczone od góry arkadą. Tu również poczet otwiera anioł w stroju diakona, za nim podążają dwaj ojcowie, pierwszy w sakkosie ozdobionym krzyżami, drugi w felonionie. Niestety zniszczenia górnych partii malowideł uniemożliwiają charakterystykę ich fizjonomii. Na ścianie północnej kolejni trzej dostojnicy w felonionach zwracają się z wyciągniętymi ku ołtarzowi dłońmi. Środkowy z nich został wyróżniony napisem „**СТЫ ГРИГОРИ**” – św. Grzegorz. il. 36

Wyodrębniony w ciągu wieków spośród grona innych świętych orszak biskupów, których ranga stopniowo wzrastała jako obrońców prawowitej doktryny prawosławnej, w XI wieku zaczął być umieszczany w przestrzeni prezbiterialnej<sup>440</sup>. W najstarszych zachowanych przykładach w Panagia Chalkeon w Salonikach, soborach Sofijskich w Kijowie i Ochrydzie ukazani byli oni jeszcze na wprost, ale już od następnego stulecia przewagę zyskują przedstawienia mniej statyczne i reprezentacyjne, gdzie hierarchowie, lekko pochyleni i ujęci w trzech czwartych w dwóch równych orszakach podążają ku wschodowi. Tu na środku ściany apsydalnej naj- il. 37

<sup>438</sup> Ten nietypowy kształt litery był przyczyną wcześniejszego, błędnego rozpoznania tego motywu jako artoforionu podtrzymywanego przez diakona; por. A. Gronek 2013, s. 15, il. 11.

<sup>439</sup> J. Giemza 2013, schemat dołączony do artykułu.

<sup>440</sup> Ch. Walter 1992, s. 194-203.

częściej znajduje się ołtarz, na którym od końca wieku XII (Kurbinowo, 1191) na patenie umieszczano wyobrażenie Dzieciątka, a od XIV – martwego Chrystusa<sup>441</sup>. Dobór biskupów nie był ściśle określony, a zależał od zwyczajów lokalnych. Jednak najczęściej orszak otwierali dwaj wielcy ojcowie Kościoła i twórcy liturgii, z jednej strony Jan Chryzostom, z drugiej zaś Bazyl Wielki<sup>442</sup>. Bezpośrednio za nimi lub nieco dalej umieszczani byli Grzegorz z Nazjanzu, Atanazy i Cyryl Aleksandryjski oraz Mikołaj z Miry.

Nie ma podstaw, by wątpić, że orszak biskupów w Posadzie Rybotyckiej otwierają dwaj liturgiści. Ściśle przestrzegane w obrazowaniu cechy fizjonomii zwykle pozwalają bezbłędnie rozpoznać ich wśród innych hierarchów Kościoła wschodniego. Jana Chryzostoma wyróżnia ascetyczna twarz, z zapadniętymi policzkami i wysokim czołem. I choć *Hermeneia* zaleca malować go jako *młodego mężczyznę z krótką brodą*<sup>443</sup>, a i w *Podlinniku* Stroganowa widnieje jako młody człowiek, ale z kędzierzawą czupryną i gęstą krótką brodą<sup>444</sup>, to we wcześniejszych dziełach przedstawiany jest również jako łysiejący wychudły mężczyzna z krótką siwą i szpiczastą brodą<sup>445</sup>. Bazyl Wielki, który zmarł w wieku pięćdziesięciu lat, nie jest ukazywany jako starzec, a jego pociągłą, ale nieszczupłą twarz okalają czarne włosy i długa szpiczasta broda<sup>446</sup>. Tak więc mimo że w prezbiterium cerkwi w Posadzie twarz jednego z nich, tego na lewo, została całkowicie zniszczona, właśnie w nim należy widzieć Jana Chryzostoma, drugi bowiem, po przeciwnej stronie, o twarzy pełnej, z ciemnymi gęstymi włosami i długą szpiczastą brodą to niewątpliwie Bazyl z Cezarei. W takim rozpoznaniu utwierdza także, odczytana przez Jarosława Giemzę, ale niedostrzeżalna w normalnych warunkach, inskrypcja przy głowie biskupa na prawo: „**СТЫ БАСИЛ**”<sup>447</sup>.

Choć w najstarszych sanktuarijnych przedstawieniach ojców Kościoła w kijowskim i ochrydzkim soborze Sofijskim obaj ci święci mężowie ubrani są w zwykły felonion, to już od następnego stulecia Jan Chryzostom z reguły nosi jego specjalny typ – w całości pokryty krzyżami, czyli polistaurion. Tak wcześniej tą szatą oblekani bywają także Epifaniusz z Cypru, Grzegorzowie z Nazjanzu i z Nyssy, Bazyl

<sup>441</sup> Ch. Walter 1992, s. 223.

<sup>442</sup> S. E. J. Gerstler 1999, s. 22; ale zdarzają się również odstępstwa od tej reguły, jak np. w cerkwi we wsi Berende, gdzie orszak biskupów otwierają Atanazy Aleksandryjski i Grzegorz z Nazjanzu, a wielcy liturgiści podążają za nimi (E. Бакалова 1976, il. 7, 8).

<sup>443</sup> *The 'Painter's Manual'...*, s. 54; pol. przekł.: Dionizjusz z Furny, s. 195.

<sup>444</sup> F.Ch. Kelley 1999, s. 205.

<sup>445</sup> O. Demus 1960, s. 84-119.

<sup>446</sup> A. Chatziniolaou, *Basil*, w: RBK 2, k. 1041-1048; H. Maguire 1996, s. 25.

<sup>447</sup> J. Giemza 2013, schemat dołączony do artykułu.

Wielki i Atanazy Aleksandryjski, jak np. w cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi<sup>448</sup>. Jednak w Posadzie Rybotyckiej dwaj wskazani hierarchowie nie noszą polistaurionu, a ozdobiony krzyżami sakkos, podobnie jak Chrystus w *Komunii apostołów* umieszczonej powyżej. Od wieku XIV ubiorem tym bywał wyróżniany przede wszystkim Jan Chryzostom, choć zdarzało się, że tak ukazywani byli również i inni biskupi<sup>449</sup>. Najstarsze ruskie przedstawienia tego wielkiego hierarchy odzianego w sakkos ozdobiony w krzyże w kołach pochodzą z XV wieku, np. na ikonach z rzędu *Deesis* z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu<sup>450</sup> oraz ze Striłki koło Starego Sambora, z Jawory koło Turki, z Ilnika<sup>451</sup>. Obaj liturgiści w tak ozdobionych sakkosach występują niekiedy w malowidłach z 1. poł. wieku XVI na ścianach cerkwi mołdawskich, dla przykładu w *Sądzie Ostatecznym* w Woroncu<sup>452</sup>.

Kim są biskupi podążający bezpośrednio po twórcach liturgii, nie wiadomo na pewno. Według częstej praktyki malarskiej jednym z nich mógłby być Grzegorz Teolog, tak jak w cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi<sup>453</sup>, w cerkwi-kostnicy Baczkowskiego monasteru<sup>454</sup>, też często w Kastorii (Hagios Anargyros, Panagia Koubelidiki, Taxiarches, Hagios Athanasios)<sup>455</sup>, w św. Nikity w Czuczer<sup>456</sup>, Sopoćanach, Studenicy, St. Savior in Chora (Kariye Müzesi) w Stambule. Zaliczany do najważniejszych hierarchów Kościoła i wielkich Ojców Kapadockich, od wieku XI wspominany jest 30 stycznia, wraz z Janem Chryzostmem i Bazylim Wielkim. To wpłynęło na wzrost liczby ich wspólnych przedstawień, gdzie zwykle ukazywany jest on jako łysiejący starzec z gęstą, szeroko rozłożoną, jakby kwadratową brodą. Tak też zaleca go ukazywać *Hermeneia*<sup>457</sup>, a w *Podlinniku* Storganowa jego broda wydłuża się i zaokrągla<sup>458</sup>.

Jednak najprawdopodobniej w Posadzie Rybotyckiej ani za Janem Chryzostmem, ani za Bazylim z Cezarei nie stoi Grzegorz Teolog. Biskup na prawo ma pełną ciemną fryzurę i niewielką brodę, a zatem wygląd jego odbiega od ustalonej ikonografii Grzegorza. Górne partie ciała biskupa na lewo zostały zniszczone, jednak

<sup>448</sup> I. Sinkevič 2000; por. też Ch. Walter 1992, s. 30.

<sup>449</sup> Ch. Walter 1992, s. 32.

<sup>450</sup> Krajoznawcze Muzeum w Drohobyczu, nr inw. i-191; L. Miliaeva 1996, nr 92; Патриарх Димитрій (Ярема) 2005, il. 526.

<sup>451</sup> Wszystkie z 2. poł. wieku XV w Muzeum Narodowym we Lwowie; Патриарх Димитрій (Ярема) 2005, 513, 558, 564).

<sup>452</sup> A. Ogden 2001, s. 193.

<sup>453</sup> I. Sinkevič 2000.

<sup>454</sup> E. Бакалова 1973, s. 217.

<sup>455</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 25, 30, 86, 95, 108; S. E. J. Gerstler 1999, il. 21.

<sup>456</sup> Ch. Walter 1992, il. 60.

<sup>457</sup> Dionizjusz z Furny, s. 195.

<sup>458</sup> F. Ch. Kelley 1999, s. 205.



w miejscu pokrytym teraz przez plaster tynku bezpośrednio pod twarzą jest za mało miejsca, by zmieściła się tam broda tak szeroka, jak dla przykładu na jego przedstawieniu w kościele klasztorным Zbawiciela na Chora (Kahriye Camii)<sup>459</sup> i Panagii w Myriocephala na Krecie<sup>460</sup>, ani tak długa, jak na ścianie w cerkwi Matki Boskiej Peribletty w Mistrze<sup>461</sup>, ikonie *Trzech hierarchów* z 1. poł. XVI wieku w Trietia-kowskiej Galerii<sup>462</sup> czy w *Podlinniku* Stroganowa<sup>463</sup>. Grzegorza z Nazjanzu zatem należy widzieć w postaci biskupa umieszczonego pośrodku na ścianie południowej i wyróżnionego napisem „**СТЫ ГРИГОРИ**”. I choć częściej ukazywany jest on jako łysiejący starzec, a tu na zachowanym fragmencie malatury wyraźnie widać włosy na czole, to żaden z innych Grzegorzów nie może poszczycić się tak bujną i szeroką brodą<sup>464</sup>. Podobnej długości zarostem obdarzył go Andriej Rublow z Daniłem Czernym na ikonie z rzędu *Deesis* z cerkwi we Włodzimierzu Wołyńskim<sup>465</sup>, twórca ikony *Zstąpienia do Otchłani* z wybranymi świętymi z Ostrowa koło Pskowa<sup>466</sup> i tylko nieco krótszą na znany wyobrażeniu św. Paraskiewy z trzema hierarchami w Trietia-kowskiej Galerii<sup>467</sup>.

Bezpośrednio przed Grzegorzem stoi na czele części orszaku na ścianie północnej Mikołaj z Miry. Jego rozpoznanie ułatwia zgodna z tradycyjną ikonografią fizjonomii świętego i dostrzeżony przez Jarosława Giemzę fragment inskrypcji: „**СТЫ НИКО[Л]АЕ**”<sup>468</sup>. Jest on mężczyzną w średnim wieku, którego łysiejące czoło otaczają krótkie siwe włosy, a twarz o regularnych rysach dopełnia od dołu krótka okrągła broda. Wyobrażenie tego legendarnego świętego – czczonego na Wschodzie od wieku VI, a na Zachodzie od XI, gdy przeniesiono jego szczątki z Miry do Bari<sup>469</sup> – było od samego początku włączane w poczet biskupów umieszczany na ścianach sanktuarium, o czym świadczą mozaiki w kijowskim soborze Sofijskim<sup>470</sup>. Jego obecność w orszaku była częsta, ale miejsce zmienne. Dla przykładu, zwykle w cerkwiach

<sup>459</sup> В. Н. Лазарев 1986, il. 479.

<sup>460</sup> I. Spartharakis 1999, pl. 16a, fig. 176.

<sup>461</sup> В. Н. Лазарев 1986, il. 566.

<sup>462</sup> Е. Трубецкой 2006, il. 752.

<sup>463</sup> F. Ch. Kelley 1999, s. 205.

<sup>464</sup> Z wyjątkiem Grzegorza Palamasa, ale jego wyobrażenia są bardzo rzadkie; por. В.Н. Лазарев 1986, il. 546.

<sup>465</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, nr 223, il. 179; Е. Трубецкой 2006, il. 262.

<sup>466</sup> В. Н. Лазарев 1983, il. 82; Е. Smirnova 2005, il. 75; Е. Трубецкой 2006, il. 502.

<sup>467</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, nr 144, il. 97; Л. Большакова, Е. Каменская 1969, il. 40; В. Н. Лазарев 1983, il. 77; Е. Smirnova 2005, il. 74.

<sup>468</sup> J. Giemza 2013, schemat dołączony do artykułu.

<sup>469</sup> Pełną monografię tego świętego opracowała N. P. Ševčenko 1981.

<sup>470</sup> Г. Н. Логвин 1971, il. 73; Г. Н. Логвин 2001, s. 214, il. 156.

kreteńskich umieszczany był on bezpośrednio za którymś z liturgistów<sup>471</sup>. W tym miejscu znajduje się także w cerkwi Theotokos tou Arakos w Lagoudera na Cyprze<sup>472</sup>, św. Anargyrów w Kastorii<sup>473</sup>. Ale mógł być też odsunięty na dalsze miejsce.

Hierarcha ostatni w orszaku na ścianie południowej, stąpający tuż przed diakonem, to zapewne Dionizy Areopagita. Wskazuje na to zachowana inskrypcja „**СТЫ ДΕΘΝΙΧΙ**”<sup>474</sup>. Nawrócony przez świętego Pawła, został pierwszym biskupem Aten, a późniejsza zachodnia tradycja utożsamiała go również z apostołem Galów i pierwszym biskupem Paryża. Jednak o jego znaczeniu w Kościele powszechnym zadecydowało przypisanie mu autorstwa dzieł teologiczno-mistycznych, które uznane za prawowierne, wywarły wielki wpływ na średniowiecznych pisarzy religijnych, tak Wschodu, jak i Zachodu<sup>474</sup>. Sztuka tych kultur nie wykształciła jednak stałej formuły ukazywania tego świętego. W Synaksarionie Konstantynopolitańskim opisany jest jako mężczyzna „średniego wzrostu, wychudzony, z bladą i ziemistą skórą, płaskim nosem, ściągniętymi brwiami, o głębokich oczach zawsze zatopionych w myślach, dużych uszach, bujnych siwych włosach, z umiarkowanym zagłębieniem górnej wargi, potarganą brodą, z niewielkim brzuchem i długimi chudymi palcami”<sup>475</sup>. Biało-czarny rysunek w *Podlinniku* Stroganowa dopełniono lakonicznym opisem, dzięki któremu wiadomo, że gęste włosy i potargana u dołu broda świętego są siwe<sup>476</sup>. Dionizy z Furny zaleca ukazywać go jako „starca kędzierzawego, o włosach długich i rozdwojonej brodzie”<sup>477</sup>, a w *Podlinniku* Bolszakowa dokładniej opisano sposób ułożenia jego siwych i kręconych włosów: „jak u św. Klemansa”, u którego z kolei „układają się u dołu poniżej uszu jak u św. Jerzego”<sup>478</sup>. W Posadzie Rybotyckiej jest on młodym mężczyzną o ciemnych włosach i ze średniej długości brodą, podobnie jak w starej katedrze w Veroi<sup>479</sup> czy na miniaturze w Psalterzu Chludowa (fol. 45)<sup>480</sup>.

Rozpoznanie pozostałych biskupów przysparza więcej trudności i musi pozostać raczej hipotetyczne. Zastanawia zwłaszcza młody mężczyzna z niewielkim zarostem kroczący za Bazylim Wielkim. Jarosław Giemza koło jego głowy dostrzega litery „**СΠ**”, przez co identyfikuje go jako św. Spirydona<sup>481</sup>. Ale ten święty biskup

<sup>471</sup> I. Spartharakis 1999, s. 11, 49, 77, 88, 103, 162, 181, 238; S. E. J. Gerstler 1999, il. 22.

<sup>472</sup> A. Stylianou, J. Stylianou 1985.

<sup>473</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 25.

<sup>474</sup> T. Stępień 1997, 9-13; F.L. Cross 2003, t. 1, s. 519-520.

<sup>475</sup> A. Kazhdan, N. P. Ševčenko 1991, s. 629; tam dalsza literatura.

<sup>476</sup> F. Ch. Kelley 1999, s. 35-36.

<sup>477</sup> Dionizjusz z Furny, s. 195.

<sup>478</sup> G. Melnick 1995, s. 62, 86.

<sup>479</sup> S. E. J. Gerstler 1999, s. 170, il. 30.

<sup>480</sup> M. B. Щепкина 1977, 45.

<sup>481</sup> J. Giemza 2013, schemat dołączony do artykułu.

w reprezentacyjnych przedstawieniach bywa ukazywany jako starzec, z długą białą i szpiczastą brodą oraz z charakterystyczną czapką na głowie, która nawiązuje do jego pasterskiej przeszłości<sup>482</sup>. Tak zalecają go ukazywać znane podręczniki malarzkie: Stroganowa, Bolszakowa i Dionizego z Furny<sup>483</sup>, tak też go przedstawiono np. w *Orszaku biskupów* w sanktuarium w Humorze, Probocie, Mołdawicy. Dlaczego zatem w Posadzie Rybotyckiej miano by go ukazać w sposób zupełnie odmienny?

Spośród hierarchów umieszczanych w scenie *Orszaku biskupów* autor *Hermeinei* zaleca jako „młodzieńca o skąpej brodzie” ukazywać Grzegorza Wielkiego, na Wschodzie obdarzanego przydomkiem Dwojesłow (Dialogos)<sup>484</sup>. W takim razie, czy właśnie ten święty mógł znajdować się na tak zaszczytnym miejscu, zaraz za Bazylim Wielkim?<sup>485</sup> Z jednej strony należy podkreślić, że był on znany jako wielki propagator monastycyzmu. Sam z własnych funduszy założył siedem klasztorów, po czym wstąpił do jednego z nich, decydując się na niezwykle surowe warunki życia. W cerkwi monasterskiej taka postawa mogła być godna wyróżnienia. Z drugiej zaś strony, właśnie jemu od XVI wieku, w wyniku błędnego tłumaczenia na słowiański synaksarionu, przypisywano autorstwo Liturgii Upřednio Poświęconych Darów<sup>486</sup>. Zatem jego obecność jako trzeciego z liturgistów w bezpośrednim sąsiedztwie Bazylego Wielkiego byłaby uzasadniona. Jednak na potwierdzenie tej hipotezy brak wystarczających dowodów.

Innym częstym uczestnikiem procesji jest Atanazy Wielki. Biskup aleksandryjski, ojciec i doktor Kościoła stał się symbolem walki z arianizmem, a jego rangę podkreśla częste miejsce w czołówce orszaku. I tak dla przykładu w cerkwiach kretańskich nierzadko umieszczany jest on tuż za Bazylim Wielkim<sup>487</sup>. Bezpośrednio za jednym bądź drugim liturgistą znalazł się on także na ścianach cerkwi Cyryla Aleksandryjskiego w Kijowie<sup>488</sup>, Matki Boskiej w Studenicy, św. Mikołaja Orfanosa w Salonikach<sup>489</sup>, Mołdawicy<sup>490</sup>, Kastorii (Panagia Mavriotissa, Taxiarchów)<sup>491</sup>. Jest on ukazywany zwykle jako łysiejący starzec z szeroką brodą<sup>492</sup>, niekiedy nieco

<sup>482</sup> A. Kazan, N. P. Ševčenko 1991, s. 1940; tam szczegółowa literatura.

<sup>483</sup> G. Melnick 1995, s. 92; F. Ch. Kelley 1999, s. 114-115; Dionizjusz z Furny, s. 195

<sup>484</sup> Dionizjusz z Furny, s. 195

<sup>485</sup> Christopher Walter uważa nawet, że Grzegorz Wielki nigdy nie był umieszczany w orszakach świętych biskupów na ścianie sanktuarium; Tenże 1992, s. 238.

<sup>486</sup> H. Paprocki 2003, s. 221; tam dalsza literatura.

<sup>487</sup> I. Spartharakis 1999, s. 11, 77, 88, 162, 181, 238.

<sup>488</sup> I. Марголіна, В. Ульяновський 2005, s. 100-101.

<sup>489</sup> S. E. J. Gerstler 1999, tabl. II, il. 56.

<sup>490</sup> P. Henry 1984, il. XXI.

<sup>491</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 68, 95.

<sup>492</sup> B. Baldwin, A. Kazhdan, N. Peterson Ševčenko 1991, s. 217-218.

krótszą, jak we wspomnianej cerkwi kijowskiej<sup>493</sup>, albo dłuższą, jak w Hagios Athanasios w Kastorii<sup>494</sup>, często złożoną z grubych loków. O łysej głowie i rozłożystej brodzie wspomina przy opisie tego świętego także Dionizy z Furny<sup>495</sup>, a w *Podlinnieku* Stroganowa nad wysokim czołem zarysowują się drobne włosy, niższe zaś części twarzy giną w bujnym zaroście strzyżonym w dole na półokrągło<sup>496</sup>. W posadzkowej cerkwi do tego opisu pasuje jedynie biskup umieszczony jako drugi na ścianie południowej sanktuarium. Tu zwraca uwagę przede wszystkim kształt jego średniej długości brody, gęstej, półokrągłej, gdzie na ciemnym tle podmalówki widoczne są wyraźnie grube jasne pukle.

Atanazemu zwykle towarzyszy Cyryl Aleksandryjski, ojciec i doktor Kościoła. Choć żyli w innym czasie, zbliżyła ich wspólna godność patriarsza oraz obrona ortodoksji przed heretykami, w wypadku Cyryla – Nestoriuszem, co w konsekwencji tradycja Kościoła uczciła wspólnym świętem – 18 stycznia. W kijowskiej cerkwi pod wezwaniem Cyryla wśród scen z jego żywota kilkakrotnie pojawia się on razem ze swoim poprzednikiem na aleksandryjskim biskupim stolcu<sup>497</sup>. Znane są również ikony z wizerunkami obu dostojników, jak w Ermitażu z końca wieku XIV<sup>498</sup> i w Ruskim Muzeum w Petersburgu z przełomu wieków XV i XVI<sup>499</sup>, również z innymi świętymi, np. Leontynem Rostowskim<sup>500</sup> czy Ignacym z Antiochii<sup>501</sup>, obie z końca wieku XV. W orszaku biskupim we wnętrzach sanktuarium często występują blisko czy wręcz obok siebie chociażby w Mołdawicy, Woroncu<sup>502</sup>. Wszędzie Cyryl ukazany jest jako mężczyzna w średnim wieku, z długą ciemną brodą ze szpiczastym rozdwojonym końcem oraz z charakterystyczną okrągłą lub stożkową czapką pokrytą krzyżami. Podobnie zaleca go przedstawiać Dionizy z Furny, jedynie broda według jego wskazówek powinna być szpakowata<sup>503</sup>. Według *Podlinnika* Bolszakowa przypomina on Bazylego z Cezarei<sup>504</sup>. Wiedząc, że nieodłącznym atrybutem,

<sup>493</sup> W scenie *Cyryl naucza cesarza*; I. Марголіна, В. Ульяновський 2005, il. na okładce, też s. 128.

<sup>494</sup> Na ścianie południowej w polu wydzielonym architektoniczną ramą w kształcie arkady; M. Chatzidakis 1985, s. 109.

<sup>495</sup> Dionizjusz z Furny, s. 195.

<sup>496</sup> F.Ch. Kelley 1999, s. 192-193.

<sup>497</sup> W scenach *Cyryl naucza cesarza*, *Cyryl wypowiada prawdy wiary*, *Cyryl wyklada na Soborze*; I. Марголіна, В. Ульяновський 2005, s. 128-130.

<sup>498</sup> Nr inw. I-327; *Sinai-Byzantium...*, s. 157, nr B 131; *Byzantium. Faith and Power...*, nr 118.

<sup>499</sup> Nr inw. 2068; D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov 1983, nr 134.

<sup>500</sup> Nr inw. 10922, Nowogrodzkie Muzeum; D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov 1983, nr 112; E. Трубецкой 2006, il. 733.

<sup>501</sup> A. Tradigo 2006, s. 302.

<sup>502</sup> P. Henry 1984, tabl. X, XXI.

<sup>503</sup> Dionizjusz z Furny, s. 195.

<sup>504</sup> G. Melnick 1995, s. 107.

a więc i znakiem rozpoznawczym tego świętego jest czapeczka, a żaden z biskupów w cerkwi w Posadzie jej nie ma, można zatem przypuszczać, że znajdowała się ona w niezachowanych partiach malowidła. Cyrylem Aleksandryjskim mógł być więc biskup umieszczony na ścianie południowej bezpośrednio za Atanazym, z głową zniszczoną w całości, bądź kolejny, u którego zachowała się długa szpiczasta broda. Za tym drugim mogłaby przemawiać inskrypcja, w której zachowanych szczątkach na prawo od głowy kapłana można odczytać litery „Α” i „Η”, być może ze słowa „**ΑΛΙΚΣΑΝΔΡΥΣΚΑΓΟ**”?

Reasumując, spośród dwunastu biskupów w *Orszaku biskupów* pewnie rozpoznać można jedynie Jana Chryzostoma, Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nazjanzu i Dionizego Areopagite, Mikołaja z Miry. Identyfikacja kolejnych, a więc Grzegorza Wielkiego, Atanazego i Cyryla Aleksandryjskich, choć uzasadniona, musi pozostać w sferze hipotez, a ostatniej czwórki – niemożliwa<sup>505</sup>.

## Tematy wokół stołu ofiarnego

### *Czuwający Emanuel*

il. 38

Na ścianie sanktuarium posadzkiej cerkwi w centrum kompozycji, wśród drzew i krzewów, w pozycji półleżącej spoczywa młodzieńczy Chrystus. Ubrany w błękitny chiton i biały himation, okoloną nimbem głowę wsparł na prawej ręce, a drugą złożył wzdłuż ciała ze zwojem zaciśniętym w dłoni. U jego wezglowia stoi bądź siedzi Maria z wyciągniętymi lekko dłońmi w tradycyjnym ubiorze: błękitnej sukni i brunatnym maforionie. Anioł w błękitnej tunice stojący przy stopach Chrystusa trzyma *arma passionis*: krzyż i trzcinę z nabitą gąbką.

To ahisteryczne przedstawienie, o wielorakiej i złożonej symbolice, nazwane *Czuwającym Emanuelem* (gr. *ἀναπεσών*, Anapeson, rus. *Недреманное око*), najczęściej odczytywane było jako ilustracja Chrystusa oczekującego na zmartwychwstanie<sup>506</sup>.

<sup>505</sup> Jarosław Giemza proponuje taki porządek orszaku: za Janem Chryzostosem stoją św. Grzegorz z Nazjanzu (?), św. Mikołaj, św. Grzegorz z Nysy (?), św. Cyryl, za Bazylim Wielkim zaś: św. Spiridon, św. Dionizy Areopagita, św. Atanazy, nierozpoznany, św. Bazyl Wyznawca (?), św. Dionizy Aleksandryjski, św. Szczepan; J. Giemza 2013, s. 515.

<sup>506</sup> Nikodem Kondakow uważa, że samodzielne przedstawienie *Anapeson* powstało wskutek wyodrębnienia ze złożonej z wielu motywów ilustracji akatysty i miało wyrażać treść 10. kontakionu. Temat ten doczekał się kilku opracowań, por. H. П. Кондаков 2001, s. 65-68; K. Wessel, *Christusbild*, w: RBK 1, szp. 1011-1012; D. Pallas 1965, s. 181-196; N. Peterson Ševčenko, *Christ Anapeson*, w: ODB 1, s. 439; B. Todić 1994, s. 134-165; pozycje w j. polskim: A. Różycka-Bryzek 1986, s. 355-359; Taż 2006, s. 53-58; A. Sulikowska 2003, s. 185-202.

Jego treść wyrasta z opisanej w *Fizjologu* paraleli lew – Chrystus, a skupia się wokół misterium śmierci Boga. Według tego anonimowego pisarza najprawdopodobniej z IV wieku lew śpi z otwartymi oczami, a lwiatka rodzą się martwe i dopiero po trzech dniach ojciec pobudza je do życia swoim tchnieniem<sup>507</sup>. Niemal samonarzucającą się analogią do śmierci Chrystusa jako człowieka i czuwania jako Boga, oraz Jego powrotu do życia po trzech dniach z woli Ojca, uwiarygodniają wersy Starego Testamentu interpretowane jako prefiguracje Chrystusa, Jego śmierci i zmartwychwstania: Rdz 49,9-10<sup>508</sup>; Ps 121 (120) 2-4<sup>509</sup>; Lb 24,9<sup>510</sup>, a także w Ap 5,5<sup>511</sup>; bo to tu pojawiają się motywy lwa, jego snu i zwycięstwa. Takie właśnie odczytanie biblijnych tekstów proponują wielcy wschodni homileci, Orygenes, Cyryl Aleksandryjski, Teodor z Cyru, Epifaniusz z Cypru<sup>512</sup>.

<sup>507</sup> „Druga właściwość lwa. Lwica wydaje na świat martwe i ślepe szczenię, i przez trzy dni leży obok mając utkwione w nim oczy; po upływie tego czasu przychodzi lew – samiec, dmucha na potomka, a ten natychmiast wraca do życia i jednocześnie uzyskuje zdolność widzenia. Kiedy zaś lew śpi, jego oczy czuwają, a w ten sposób potrafi na siedem stadiów wyczuć myśliwych. Ucieka wtedy przed myśliwym i nie może zostać przez niego pojmany”, por. S. Kobielus 2005, s. 17-18.

<sup>508</sup> Łacińskie tłumaczenia wersu Rdz 49, 9: „Szczenie lwie, Juda: do łupu, synu mój, wstąpiłeś, odpoczywając ległeś, jako lew i jako lwica, któż go wzbudzi (Biblia Wujka); Judo, młody lwie, na zdobyczy rósć będziesz, mój synu: jak lew czai się, gotuje do skoku, do lwicy podobny – któż się ośmieli go drażnić” (Biblia Tysiąclecia) nie w pełni oddają jego sens i związek z omawianym przedstawieniem. W drugiej wersji, dla przykładu, pominięty został zupełnie motyw snu i czuwania, czytelny w słowiańskich przekładach Septuaginty: „снѣ ѿ ѹда скименѣ, ѡ лѣторасли снѣ мои възлѣде, възлеть ѡ поспѣ тако левъ ѡ тако скименѣ, кѣо възвѣдипѣ ѡ” (Biblia Ostrogska) – „Syn lwieć Juda, od latorośli wyszedłeś, legł i usnął, jak lew i lwieć, kto go obudzi?”

<sup>509</sup> „Помощь моя ѡ Га, сътворшаго нѣбо ѡ зѣмлю не даждѣ въ смѣпеніе ногы пвоеѡ, ниже въздрѣмлетъ хранай пѣо се не въздрѣмлетъ ни оуспеп хранай ѡнѣа” (Biblia Ostrogska); „Pomoc moja od Pana, który stworzył niebo i ziemię. Niech nie da zachwiać się nodze twojej i niech się nie zdrzemnie, który cię strzeże. Oto się nie zdrzemnie ani zaśnie, który strzeże Izraela (Biblia Wujka); Pomoc mi przyjdzie od Pana, co stworzył niebo i ziemię. On nie pozwoli zachwiać się twej nodze, ani nie zdrzemnie Ten, który cię strzeże. Oto nie zdrzemnie się ani nie zaśnie Ten, który czuwa nad Izraelem” (Biblia Tysiąclecia).

<sup>510</sup> „Położywszy się spał jak lew i jako lwica, której go żaden obudzić nie będzie śmiał (Biblia Wujka); Położył się, jak lew się przyczał lub niby lwica. Kto się odważy zbudzić?” (Biblia Tysiąclecia); „възлеть почи ѡки левъ ѡ ѡки лвищѣ, кѣо възпѣвипѣ ѡ”.

<sup>511</sup> „Oto zwyciężył lew z pokolenia Judowego, korzeń Dawidów, aby otworzył księgi i rozwiązał siedm ich pieczęci (Biblia Wujka); Oto zwyciężył Lew z pokolenia Judy, Odrośl Dawida, tak że otworzy księgę i siedem pieczęci” (Biblia Tysiąclecia); „се повѣдипѣ ѣспѣ левъ ѡж снѣ ѡ колѣна ѿ ѹдова корень двѣвъ разгнѣти кнѣгѣ, ѡ разрѣшипи седмѣ печѣпѣи ѣа”.

<sup>512</sup> PG 12, szp. 145; PG 69, szp. 353-354; PG 80, szp. 217; PG 43, szp. 517; por. B. Todić 1994, s. 142.

Odnajdujemy je również w tekstach liturgicznych, szczególnie budujących misterium Wielkiej Soboty. I tak na jutrzni *stichera enkomii* (scs. pochwał) śpiewana bądź wymawiana po 38 wersie 118 psalmu brzmi: „Zbawco, jak lew zasnąłeś w ciele, jako młody lew powstaniesz z martwych, odrzuciwszy cielesną starość”<sup>513</sup>, a po 75 wersie: „Chryste, zasnąłeś naturalnym snem natury w grobie i z ciężkiego snu grzechu podniosłeś ludzki rodzaj”<sup>514</sup>. Motyw snu Zbawiciela pojawia się również w kanonie Wielkiej Soboty: „Zbawco, stawszy się człowiekiem, zasnąłeś w nadprzyrodzony sposób i życie podniosłeś ze snu śmierci i zniszczenia, jako Wszchemogący” (pieśń 5)<sup>515</sup>, a jego ekspostilarion brzmi: „Dzisiaj grób ogarnął Tego, który w swojej dłoni trzyma całe stworzenie, kamień okrywa Tego, który niebo okrywa pięknnością, śpi życie i drży otchłań, Adam uwolniony zostaje z więzów [...] Przyjdźcie, zobaczmy nasze życie, leżące w grobie, aby ożywić leżących w grobach. Przyjdzie dziś zobaczyć śpiącego z pokolenia Judy i proroczko Jemu zaśpiewajmy: Spocząłeś i zasnąłeś jako lew, któż Ciebie podźwignie, Królu, powstań z własnej mocy, który siebie samego za nas wydałeś, Panie, chwała Tobie!”<sup>516</sup>. O żywotności treści zrodzonych w czasach patrystycznych i przywoływanych w tekstach liturgicznych świadczą nowożytnie zbiory kazań. Na Rusi powracają np. w wieku XVII w pismach Antoniego Radywylowskiego, który jedną z homilii na dzień Zmartwychwstania Pańskiego poświęcił interpretacji analogi Chrystus – lew<sup>517</sup>. Przywołuje w niej zarówno treści chrześcijańskie zapisane w *Fizjologu*, jak i wywodzące się z kultury pogańskiej, uwypuklając takie przymioty wspólne dla lwa i Chrystusa jak czujność, mądrość, odwagę, chwalebność. Większość tych cnót interpretuje w kontekście pasyjnym, a zdolność do świadomego i czujnego snu – śmierci i zmartwychwstania. Ta tajemnicza umiejętność wcielonego Logosu wynika ze złączenia dwóch Jego natur, boskiej i ludzkiej, co umożliwiło Mu pełne odczuwanie cierpień w czasie męki, gdy „oczy boskości miał zamknięte” oraz na zstąpieniu do otchłani w czasie trzydniowego pobytu w grobie, gdy „patrzył w dusze Ojców w piekle”<sup>518</sup>. W kazaniu drugim na Zmartwychwstanie z tego samego zbioru Radywylowski zatrzymuje się na analizie eschatologicznych konsekwencji zmartwychwstania Pańskiego, przywołując słowa Jana z Apokalipsy o zwycięstwie Lwa z pokolenia Judy (Ap 5,5)<sup>519</sup>.

Wszystkie wskazane teksty zawierają bezpośrednie inspiracje bądź interpretację kolejnych motywów ikonograficznych opisywanego przedstawienia. Młodzieńczy

<sup>513</sup> *Wielki Tydzień...*, s. 110.

<sup>514</sup> Tamże, s. 115.

<sup>515</sup> Tamże, s. 133.

<sup>516</sup> Tamże, s. 138-139.

<sup>517</sup> А. Радивилловський 1688, t. 2, k. 1v.-4v.

<sup>518</sup> Tamże, t. 2, k. 3v.

<sup>519</sup> Tamże, k. 6r.

Chrystus to lwie – młody Juda z Księgi Rodzaju, to lwiątko ożywiane tchnieniem ojca z *Fizjologa*, to młody lew powstający z martwych po odrzuceniu cielesnej starości z wielkosobotniej eukomii. Jego półleżąca pozycja, pomijając hellenistyczne wzory formalne w przedstawieniach bukolicznych<sup>520</sup>, ilustruje ideę snu i odpoczynku obecną w większości wskazanych źródeł literackich, odwołującą się niekiedy, jak np. w 4. pieśni kanonu Wielkiej Soboty, do odpoczynku Boga po stworzeniu świata dnia siódmego<sup>521</sup>, a rozumianą jako oczekiwanie na zmartwychwstanie. Jego otwarte oczy symbolizują czuwanie i opiekę, podkreślaną przede wszystkim w wersach Psalmu 121 (120), spopularyzowaną przez autora *Fizjologa*, a powracającą w tekstach liturgicznych, np. Północnego Czuwania<sup>522</sup>.

Powyższe interpretacje nie oddają jednak pełni treści zapisanych w pojedynczych znakach i motywach. Bo młodzieńcza postać Chrystusa Emanuela to jeden z obrazów wyrażających dogmat o wcieleniu Przedwiecznego Logosu. Tę wymowę podkreśla postać Marii, co przypomina nie tylko Jej trwanie przy grobie Syna, ale również czuwanie przy betlejemskim żłóbku. Z kolei aniołowie niosący narzędzia Męki uwypuklają aspekt pasyjny, a co za tym idzie również liturgiczny. Bogate w roślinność krajobrazowe tło, przywołujące obraz raj, wskazuje na sens zbawiennej śmierci Chrystusa i podkreśla wymowę eschatologiczną, a równocześnie kieruje myśli ku słowom Chrystusa do dobrego łotra: „Zaprawdę, powiadam ci: Dziś ze mną będziesz w raju” (Łk 23,43).

Najprawdopodobniej już na samym początku kształtowania się ikonografii tego przedstawienia, a więc u zarania wieku XIV, znane były główne jego motywy, choć nie zawsze musiały występować razem. Mogły być ograniczone do samej postaci Emanuela spoczywającego na owalnym materacu, jak w monasterze Protaton na górze Athos<sup>523</sup> i bułgarskiej cerkwi w Berende<sup>524</sup>, wzbogacone o postać Marii, np. w cerkwi Archanioła Michała w Lesnowie<sup>525</sup> lub na miniaturze z Ewangeliarza nr 45 w athoskim monasterze Stavronikita<sup>526</sup>, o Marię i archanioła w monasterze św. Nicetasa koło Skopje<sup>527</sup> bądź archaniołów z pominięciem Marii, jak w cerkwi

<sup>520</sup> A. Różycka-Bryzek 1986, s. 356; por. też np. zależność wczesnochrześcijańskich przedstawień Jonasza od antycznych ukazujących śmierć Endymiona (A. Grabar 1980, il. 2-4, 22, 31).

<sup>521</sup> „Zbawco mój, Ty uświęciłeś siódmy dzień, który dawno temu pobłogosławiłeś odpoczynkiem od wszelkich prac, odpoczywając w sobotę i przyciągając do siebie”; por. *Wielki Tydzień...*, s. 132.

<sup>522</sup> Н. П. Кондаков 1905, s. 65; por. też: К. Никольский 1907, s. 256-261; Р. Головацький 1998, s. 140.

<sup>523</sup> Н. П. Кондаков 1905, il. 26-27; D. I. Pallas 1965, il. 29; B. Todić 1994, il. 1.

<sup>524</sup> Е. Бакалова 1976, s. 36, il. 19; А. Tschilingirov 1978, s. 63; B. Todić 1994, s. 136, il. 6.

<sup>525</sup> B. Todić 1994, il. 5.

<sup>526</sup> Tamże, s. 139, il. 7.

<sup>527</sup> Tamże, s. 136, il. 4.



Matki Boskiej Peribleptos w Mistrze. Rozbudowywanie kompozycji o te czy inne elementy mogło przesuwac akcenty w odczytywaniu jej treści. Nie znajduje to jednak bezspornego potwierdzenia w jego umiejscowieniu w monumentalnym programie malarskim. Próbując bowiem odczytać jego treść, biorąc pod uwagę jedynie jego usytuowanie we wnętrzu świątyni, należałoby uznać, że został tu uwypuklony przede wszystkim jego aspekt apotropaiczny, a więc lwa stróża i opiekuna. Nie jest przecież dziełem przypadku, że temat ten, tak w wariacie lakonicznym, jak i bardziej rozbudowanym, znajdował się często przy wejściach, jak w athoskim Protationie na zachodniej ścianie nawy, w macedońskim Lesnowie i w athoskim Vatopedi w narteksie, macedońskim Seres, w athoskim Chilandarze, w bułgarskim Berende i w cerkwi św. Nicetasa koło Skopie na północnym filarze ściany tęczowej, a więc przy wejściu do sanktuarium.

Jednak funkcja ochronna przedstawienia *Czuwającego Emanuela* wynikająca z idei czuwania nie w pełni wyjaśnia jego zwyczajowe umieszczanie właśnie przy wejściu do sfer sacrum. Podczas analizy treści w szerszym aspekcie ikonologicznym nie sposób pominąć czytelnej i oczywistej symboliki bramy z prorocstwa Ezechiela (Ez 44,1-2) odnoszonej do dziewictwa Marii i wskazującej na Wcielony Logos. Łatwo zauważyć tu podobieństwo do zwyczajowego umieszczania nad wejściem, zwłaszcza do sanktuarium, *Mandylionu*, którego najważniejszą treścią jest również dogmat o Inkarnacji Boga<sup>528</sup>. W dogłębniejszym odczytaniu sensu omawianego przedstawienia w pierwszych dziesięcioleciach jego obecności w sztuce bizantyńskiej pomagają inskrypcje oraz towarzyszące mu osoby, np. proroków.

W athoskim monasterze Vatopedi na przedstawieniu *Czuwającego Emanuela* umieszczony został Jakub ze zwojem z przytoczonym już wyżej tekstem z Księgi Rodzaju (49, 9-10)<sup>529</sup>. Zbliżone inskrypcje odwołujące się do symboliki lwa i idei snu znajdują się również w cerkwi św. Nicetasa koło Skopie, w monasterach w Lesnowie i Zrze, w miniaturze w Ewangeliach monasteru Stavronikita nr 45. Podobnych przykładów dostarczają również dzieła późniejsze. I tak w wołoskim Horezu, w cerkwi św. św. Konstantego i Heleny, poniżej drzemającego Chrystusa spoczywa również lew<sup>530</sup>. W serbskim monasterze Manasija na podłuczcu lunety z tematem *Anapeson* znajdują się postaci starotestamentowych królów. Obaj zapisują na rozwiniętych rotulusach fragmenty biblijnych tekstów: Ps 44,24 „Ocknij się! Dlaczego śpisz, Panie. Przebudź się! Nie odrzucaj na zawsze!” Mdr 3, 1 „A dusze sprawiedliwych są w ręku Boga i nie dosięgnie ich męka”<sup>531</sup>, których zawarte idee eschatolo-

<sup>528</sup> Na tę analogię zwrócił uwagę D. I. Pallas 1965, s. 180.

<sup>529</sup> B. Todić 1994, s. 141.

<sup>530</sup> C. Popa, I. Iancovescu 2009, s. 221, il. 134.

<sup>531</sup> N. Costas 2001, s. 104.

giczne podkreślają mesjanistyczną rolę Chrystusa<sup>532</sup>. Na miniaturze tzw. Serbskiego Psalterza z Biblioteki Monacheńskiej (Cod. Slav. 4) obok motywów typowych dla tego tematu znalazły się również postaci proroków Ezechiela i Izajasza, co miało, według interpretatorów, nawiązywać do wersetów Iz 6,6 i Ez 2,1-7 i wskazywać na Chrystusa jako Zbawiciela<sup>533</sup>.

Treści eschatologiczne tego przedstawienia może zdradzać także jego umieszczenie we wnętrzu diakonikonu, jak np. w świątyni Matki Boskiej Peribleptos w Mistrze. W świadomości wiernych śmierć Chrystusa wskazuje i tłumaczy stan pośredni duszy człowieka między śmiercią a zmartwychwstaniem<sup>534</sup>. Teologia bizantyńska, nieuznająca istnienia czyśćca jako określonego w czasie i przestrzeni miejsca<sup>535</sup>, a równocześnie unikająca doktrynalnych i zamkniętych sformułowań na temat spraw ostatecznych, bo nieobjawionych człowiekowi przez Boga, skłania się do rozumienia stanu pośredniego jako trwania duszy w udoskonalaniu i oczyszczaniu<sup>536</sup>. Śmierć, którą liturgia nazywa zaśnięciem, polega nie tylko na oddzieleniu ciała od duszy, ale także na pogrążeniu się we śnie tej pierwszej części bytu oraz na dalszym czuwaniu i oczekiwaniu pozostałej – tej drugiej. I chociaż w Chrystusie podział na naturę ludzką i boską nie jest tożsamy z podziałem na ciało i duszę, to właśnie przykład Jego trwania między śmiercią a zmartwychwstaniem stał się dla wiernych obrazem ich własnego losu<sup>537</sup>. Ta eschatologiczna wymowa tematu *Czuwającego Emanuela* w pełni mogła tłumaczyć jego umieszczenie właśnie we wnętrzu diakonikonu; w nim to bowiem odprawiano nabożeństwo żałobne (panichidę), a także święcono pokarm, a zwłaszcza kوليو (kutię) – potrawę przynoszoną dla uczczenia świętych bądź za dusze zmarłych<sup>538</sup>.

W czasach nowożytnych nie zmieniło się zasadniczo miejsce tego tematu w świątyni i był on często malowany nad wejściem do nawy głównej i przy nim, jak np. z wieku XVI w monasterze Ksenofonata na Athosie, w mołdawskich monasterach w Humorze, Arborei, w wieku XVII w soborze Zbawiciela na Berestowie w Kijowie<sup>539</sup>; tu też poleca temat ten umieszczać Dionizy z Furny w XVIII-wiecznym

<sup>532</sup> D. I. Pallas 1965, s. 183.

<sup>533</sup> B. Todić 1994, s. 145; tam szczegółowa literatura.

<sup>534</sup> N. Constan 2001, s. 91-124.

<sup>535</sup> J. Meyendorff 1984, s. 281.

<sup>536</sup> P. Evdokimov 2003, s. 345-351.

<sup>537</sup> N. Constan 2001, s. 91-124.

<sup>538</sup> W ruskich służebnikach do XVI wieku południowe pomieszczenie przy sanktuarium nazywane było kutiejnikiem, por. И.А. Шалина 2000, s. 567. Por. też: К. Никольский 2008, s. 20, przyp. 1; G. Babić 1969, *passim*.

<sup>539</sup> О. В. Адамович 2003, s. 131.

podręczniku malarskim<sup>540</sup>. Ale bywa on również ukazywany przy wejściu do sanktuarium, jak w soborze Zwiastowania Marii moskiewskiego Kremla, czy małym kościółku Maryjnym w Archodochorii w Etolii<sup>541</sup>. Na filarze między apsydami sanktuarium i prothesis był umieszczany już w wieku XV, jak np. w cerkwi Panagii w Limpinii na Krecie<sup>542</sup>, ale nowym miejscem dla tego przedstawienia, jak się wydaje, nieznanym XIV- i XV-wiecznym malarzom, było samo sanktuarium oraz zertwiennik i nisza spełniająca jego rolę. Przykładem tego mogą być malowidła z 2. poł. wieku XVI w cerkwi Przemieniania Pańskiego w Klimatia (Veltsista)<sup>543</sup> i w monasterze w Mołdawicy<sup>544</sup>, XVII-wieczne w cerkwi św. św. Heleny i Konstantyna w Horezu<sup>545</sup>, w Rusi Północnej, np. na XVII-wiecznych malowidłach w soborze Świętej Trójcy w Perejasławiu Zalewskim<sup>546</sup>, w cerkwi Świętej Trójcy w Nikitnikach<sup>547</sup>. Umieszczenie tematu *Anapeson* właśnie w takim miejscu wynika z odczytania głównie jego pasyjnego i eucharystycznego sensu. Uwydatniają go, znane już ze wcześniejszych przykładów, narzędzia Męki Pańskiej w rękach archaniołów, np. w greckiej Klimatia, a charakter liturgiczny podkreślają rypidia np. w Nikitnikach, ale także sama poza Emanuela przypominająca Amnosa leżącego na patenie w przedstawieniach *Świętej Liturgii* i *Orszaku biskupów*. Nie ulega wątpliwości, że dużą rolę w przyjęciu tej praktyki malarskiej odegrał również wzrost znaczenia proskomidii, jej uporządkowanie i upowszechnienie oraz odczytanie zawartych w niej treści. Jeszcze w służebnikach XIV- i XV-wiecznych obrzęd ten różnił się między sobą bądź był zupełnie pomijany<sup>548</sup>. Rozbudowany i ujednoczony został dopiero dzięki działalności konstantynopolitańskiego patriarchy Filoteusza Kokkinossa w *Diatexeis*, na Bałkanach przez Eutymiusza, patriarchę tyrnowskiego, i na Rusi przez metropolitę Cypriana, a jego symboliczny sens wytłumaczyli Mikołaj Kabasilas i Symeon z Tessaloniki. Dla obu myślicieli i komentatorów liturgicznych obrzęd proskomidii odnosił się z jednej strony do wcielenia przedwiecznego Logosu,

<sup>540</sup> „Nad wejściem wymaluj Chrystusa jako Dziecię trzyletnie, śpiące na posłaniu i wspierające główkę na rączce, oraz Bogurodzicę ze czcią stojącą naprzeciwko Niego; w krąg stoją aniołowie machający nad Nim wachlarzami [...]” Dionizjusz z Furny, s. 287; por. też *The Painter's Manual*..., s. 85.

<sup>541</sup> <http://www.akarnania.net/arxontoxori/greek/zp.html>

<sup>542</sup> K. Kalokyris 1973, s. 111, il. 64.

<sup>543</sup> <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/86387>

<sup>544</sup> I. D. Stefanescu 1928, tabl. XLVI, il. 2.

<sup>545</sup> C. Popa, I. Iancovescu 2009, s. 221, il. 134.

<sup>546</sup> В. Г. Брюсова 1984, s. 80.

<sup>547</sup> Е. С. Овчинникова 1970, s. 93, il. 103.

<sup>548</sup> И. Мансвентовъ 1882, s. 15-16.

z drugiej do Jego cierpienia i śmierci<sup>549</sup>. Obie tajemnice zawiera temat *Anapeson*, wydaje się zatem naturalne i uzasadnione jego umieszczenie właśnie w kaplicy bądź niszy prothesis.

Nie odrzucając przeprowadzonej tu szczegółowej analizy treści tematu *Czuwającego Emanuela*, należy jednak stwierdzić, że nie jest ona wystarczająca do pełnego i właściwego jej odczytania w tym konkretnym wypadku. Aby to uczynić, należy uwzględnić nie tylko tradycyjną symbolikę zapisaną w znakach ikonograficznych, nie tylko jego umiejscowienie na ścianach sanktuarium posadzkiej świątyni, ale również wymowę przedstawień sąsiednich, szczególnie *Króla Chwały*.

### *Król Chwały*

Chrystus półnagi, przepasany jedynie perizonium, stoi w dużym sarkofagu, nieznacznie przechyliwszy na prawe ramię głowę otoczoną nimbem. Wysoka kamienna ścianka przykrywa w całości Jego nogi aż do wysokości łona, tak że ponad jej krawędzią widać jeszcze wąski pas przepaski biodrowej, której zawinięty zaokrąglony koniec luźno zwisa na brzuchu. Niemal zupełnie utracone wierzchnie warstwy malarskie uniemożliwiają odczytanie szczegółów kompozycji. Nie wiadomo zatem, czy oczy Chrystusa były zamknięte, a jego długie ciemne włosy okalał wieniec z cierni. Zgięte w łokciu ramiona najpewniej utrzymywane są z przodu na wysokości brzucha. Niestety nie można zgadnąć sposobu ułożenia skrzyżowanych dłoni. Wydaje się jednak, że nie były opuszczone bezwładnie, nie widać ich bowiem na tle przepaski biodrowej, a raczej przylegały do nadgarstków i przedramion. Sarkofag w formie kamiennej tumbi, ozdobiony bogatym deseniem złożonym z ulistnionych i ukwieconych gałązek, wypełnia całą szerokość kwatery. Ponad nim w tle rośnie drzewo o koronie w formie trójliścia z dwoma okrągłymi kępkami gałęzi poniżej. Strefa ciemna w górnych partiach tła jest zbyt szeroka, by można było ją uznać za poprzeczną belkę krzyża; jest to raczej niebo. Na lewo od Chrystusa malatura została zniszczona, a jej miejsce zakryto warstwą tynku. Obok niej na wysokości głowy Chrystusa widać jakby ślady brązowej podmalówki, układające się w półokrągłą plamę. Nie można wykluczyć, że w tym miejscu mogła znajdować się postać Marii. Temat ten znajduje jedynie dwie analogie w średniowiecznym malarstwie zachodnioruskim. Najstarszy przykład, podpisany jako „ВОСКРЕС ІГ ИЗЪ ГРОБА” znajduje się na XV-wiecznej ikonie *Męki Pańskiej ze Zwierzynia*<sup>550</sup>, gdzie nagi Chrystus bez korony cierniowej, z otwartymi oczami, z rękami złożonymi pod piersiami stoi w ka-

<sup>549</sup> H. Wybrew 1997, s. 158-171; Г. Й. Шульц 2002, s. 193-215; N. Cabasilas 1998, s. 25-42; PG 155, s. 263, rozdz. LXXXV.

<sup>550</sup> M. J. Batir, 1961, il. 2, s. 150; В. І. Свенціцька 1967, s. 228, il. 154, s. 231-233; Л. С. Міляева 1969, il. na s. 127; Таž 1971, s. 75, il. 45; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. Свенціцька 1976, tabl. XLI; Таž 1977, s. 273-290; S. Hordynsky 1980, nr 60; Д. В. Степовик 1996, s. 190, il. 51; L. Milyaeva

miennej skrzyni. Za sarkofagiem, na tle pagórków z symetrycznie pochylonymi zboczami, umieszczeni zostali dwaj aniołowie w diakońskich szatach i z nimbami, na pierwszym zaś planie – dwaj żołnierze pogrążeni we śnie. Drugi przykład pochodzi z XVI-wiecznej ikony ze Starego Sambora<sup>551</sup>, na której Chrystus z otwartymi oczami i cierniowej koronie stoi na tle krzyża w sarkofagu z dłońmi złożonymi wysoko na piersiach; adorują Go dwaj aniołowie. W narożach ikony w błękitnych i czerwonych medalionach ukazani zostali czterej ewangelści. Ten motyw mógł posłużyć za wzór dla późniejszych antymensionów<sup>552</sup>.

Najwcześniejsze przedstawienia *Króla Chwały* w malarstwie bizantyńskim pochodzą z wieku XII, choć najprawdopodobniej ukształtowały się w ciągu poprzedniego stulecia. Jego geneza tak formalna, jak ideowa nie jest do końca znana i od lat zaprzęta umysły badaczy<sup>553</sup>. Formuła ikonograficzna wywodzona jest zwykle od relikwii całunu<sup>554</sup> oraz od przedstawień *Ukrzyżowania*, *Zdjęcia z krzyża*, *Oplakiwania*, *Zmartwychwstania*. Nie ma również zgodności co do jej pierwotnych treści, funkcji, a co za tym idzie właściwego tytułu. Nie ulega wątpliwości, że jest to przedstawienie ahistoryczne, zawierające w sobie treści pasyjne, liturgiczne, eucharystyczne, mistyczne, rezurekcyjne i eschatologiczne, a o przewadze jednych bądź drugich decydowała ich lokalizacja i wypływająca z niej funkcja. W literaturze przedmiotu temat ten najczęściej znany jest jako *Chrystus w grobie*, *Chrystus w studni*, *Król Chwały* (gr. *Ο Βασιλευς της δόξης*, rus. *Царь славы*), *Mąż Boleści* (łac. *Vir Dolorum*), *Η Ακρα Ταπεινσις*<sup>555</sup>, *Chrystus umęczony*, *Imago Pietatis*, rus. *Унынние* lub *Смирение Нашого Господа*. Każdy z tytułów ma swoje uzasadnienie zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej.

Najstarsze znane miniatorskie przedstawienia *Króla Chwały* towarzyszą Mateuszowemu (27,35-37) i Łukaszowemu (23,35) opisowi ukrzyżowania<sup>556</sup>, czytaniu

1996, s. 108-109, il. 99-100; В. А. Овсійчук 1996, s. 197-200; М. Гелитович 2001, s. 108; В. Ярема 2005, s. 208-211; A. Gronek 2007, nr 1, il. 257.

<sup>551</sup> I. Свенціцький 1929, s. 109, il. 178.

<sup>552</sup> Por. O. Сидор-Ошуркевич 1994, il. po s. 176; A. Stepan 1999, il. na s. 162; *Скарби...*, il. 121.

<sup>553</sup> G. Millet 1916; J. Myslivec 1948; D. I. Pallas 1965, s. 197 i. nn; S. Dufrenne 1968; T. Dobrze-niecki 1971; H. Belting 1980-1981; H. Belting 1990; P. Skubiszewski 1998; G. Jurkowlaniec 2001; И. А. Шалина 2003, s. 305-336.

<sup>554</sup> T. Dobrze-niecki 1971, s. 77; H. Belting 1980-1981, s. 6; H. Belting 1990, s. 105; И. А. Шалина 2003, s. 305-336.

<sup>555</sup> Termin ten w dowolnym tłumaczeniu oznacza skrajne upokorzenie i został zaczerpnięty z proroctwa Izajasza 53,8, które przypomina jest w czasie Liturgii Godzin w Wielki Piątek, o szóstej godzinie liturgicznej i na wieczerni; D. I. Pallas 1965, s. 231; T. Dobrze-niecki 1971, s. 210; H. Belting 1980-1981, s. 4; Tenże 1990, s. 102.

<sup>556</sup> Ewangeliarz z Karahissar, ok. 1180, Petersburg, Biblioteka Publiczna, Ms. Gr. 105, fol. 65v. i 167v.; G. Millet 1916, il. 517, 519; J. Myslivec 1948, s. 18; D. I. Pallas 1965, s. 207, il. 40; T. Dobrze-

w czasie wielkopiątkowej jutrzni (7. i 8. Ewangelia Pasyjna), stąd dominacja treści pasyjnych wydaje się pewna, ze szczególnym podkreśleniem momentu krzyżowej śmierci Chrystusa. Można więc je uznać za ideowy odpowiednik *Ukrzyżowania*. Najprawdopodobniej bliski sens przekazują wizerunki tego tematu na ikonach, np. na najstarszej zachowanej XII-wiecznej w Kastorii<sup>557</sup>. Umieszczone po obu stronach deski przedstawienia: *Hodegetrii* oraz *Króla Chwały* zapewne wskazują na jej procesjonalny charakter. Mogła być zatem wynoszona w czasie obrzędów wielkopiątkowych i wielkosobotnich. Brak źródłowych informacji na temat momentu i funkcji, jaką miałyby pełnić w celebracji Męki Chrystusowej, uniemożliwia również powiązanie jej treści z konkretnymi wydarzeniami pasyjnym. Mogła ona, tak jak i XII-wieczna ikona jerozolimską<sup>558</sup>, spełniać rolę ikony świątecznej Wielkiego Piątku i Soboty, a więc związek z momentem ukrzyżowania, zdjęcia z krzyża i złożenia do grobu byłby czytelny<sup>559</sup>. W warstwie treściowej mogła sumować wszystkie te wydarzenia, rozszerzając je również na zmartwychwstanie, tak jak liturgia Wielkiego Piątku i Niedzieli spina w jedną całość misterium Triduum Paschalnego<sup>560</sup>. O tym mogłyby przekonać niestety nieznalezione do tej pory dowody na wynoszenie ikony w czasie procesji paschalnej.

Na znacznie późniejszym dyptyku ze zbliżonymi tematami z monasteru Przemienienia Pańskiego w Meteorze<sup>561</sup> znajduje się napis świadczący, że kładziony był on na epitaphionie (rus. *plaszczanicy*), tj. tkaninie przedstawiającej zmarłego Chrystusa, którą wykładano na symbolicznym Grobie Pańskim w Wielki Piątek i w Wielką Sobotę<sup>562</sup>. Obrzęd wynoszenia epitaphionu pojawił się najwcześniej w wieku XIV<sup>563</sup>, tak więc ikona z Kastorii nie mogła spełniać podobnej funkcji. Wykładanie ikony *Męża Boleści* na wielkopiątkowym Grobie Pańskim mogłoby świadczyć o blisko-

---

niecki, s. 10, il. 2; H. Belting 1980-1981; il. 7-8; Tenże 1990, s. 104-105, il. 57-58; G. Jurkowlanec 2001, s. 26, il. 7, 8.

<sup>557</sup> Kastoria, Muzeum Bizantyńskie, nr inw. 457/90; liczne reprodukcje, np. H. Belting 1990, s. 92-93, fig. 49-50; *The Glory of ...*, s. 125, nr 72; R. Cormack 1999, s. 184, il. 61-62; *Mother of God...*, nr 83; G. Jurkowlanec 2001, il. 1-2; *Byzantium 330-1453...*, s. 282-283, nr 246.

<sup>558</sup> Ikona się nie zachowała, a o typie ikonograficznym świadczy jej metalowy okład w bazylice Grobu Świętego w Jerozolimie; J. Myslivec 1948, il. 1; D. I. Pallas 1965, il. 39; T. Dobrzeński 1971, il. 1; H. Belting 1980-1981, il. 22; Tenże 1990, s. 117, il. 70; G. Jurkowlanec 2001, il. 9.

<sup>559</sup> Najstarsze źródła pisane zaświadczone o umieszczeniu ikony z tym przedstawieniem na anafory w czasie obrzędów Męki Pańskiej pochodzą dopiero z wieku XVI; por. J. Myslivec 1948, s. 47-48; D. I. Pallas 1965, s. 42-43; И. А. Шалина 2003, s. 308-309, też przyp. 15.

<sup>560</sup> W. Hryniewicz 1991, s. 147 i nn.; 238 i nn.; W. Hryniewicz 1981, s. 176.

<sup>561</sup> D. I. Pallas 1965, il. 50; H. Belting 1980-1981, il. 4, 5; Tenże 1990, s. 106-107, fig. 59, 60; D. Z. Sofianos 1991, s. 132; *Byzantium. Faith and Power...*, il. 331. I; G. Jurkowlanec 2001, il. 3-4.

<sup>562</sup> D. I. Pallas 1965, s. 198, przyp. 606; H. Belting 1980-1981, il. 4,5; Tenże 1990, s. 109.

<sup>563</sup> R. Taft 2004, s. 216; A. Gonosová 1991, s. 720-721.

ści ideowej z epitaphionem, który był przede wszystkim wizerunkiem martwego ciała Chrystusa. Łączy się to również z hipotezą Hansa Beltinga, który w przedstawieniu *Króla Chwały* z Kastorii widział portret trumienny<sup>564</sup>. Na późniejszych przedstawieniach tego tematu Chrystus był ukazywany ze skrzyżowanymi na brzuchu rękami, jak np. na XIV-wiecznej ikonie z kościoła Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie<sup>565</sup>, co było czytelnym nawiązaniem do sposobu układania zmarłego w trumnie<sup>566</sup>. Jednak cudowne utrzymywanie się ciała w pozycji pionowej świadczy o chęci ukazania nie tylko portretu zmarłego, ale przede wszystkim tajemnicy śmierci Boga oraz Jego życiodajnego snu, dopełniającego się w równoczesnym zstąpieniu do otchłani i wyprowadzeniu z niej starotestamentowych wiernych<sup>567</sup>.

Treści rezurekcyjne, a w dalszej perspektywie i eschatologiczne odgrywały najważniejszą rolę najpewniej również na XII-wiecznej ikonce steatytowej w Moskwie<sup>568</sup>, której niewielkie rozmiary (4,7 x 3,4 x 0,7 cm) zdradzają przeznaczenie dla kultu prywatnego, najpewniej jako amuletu. Wydaje się, że o właściwościach apotropaicznych nie decydowały tu idee pasyjne podkreślane zwykle przez termin *Η Ακρα Ταπεινοσις*, ale właśnie zwycięstwo nad śmiercią i Szatanem ujmowane w tytule *Ο Βασίλευς της δόξης*.

Od wieku XIII przedstawienia *Króla Chwały* włączane są również do programu malarskiego świątyń, bez z góry ustalonego miejsca. W gruzińskim Savane znajduje się on w absydzie sanktuarium<sup>569</sup>, w serbskim Gradacu w konsze diakonikonu<sup>570</sup>, a w Sopoćani – na zachodniej ścianie prothesis nad wejściem do nawy<sup>571</sup>. Częste od wieku XIV umieszczanie tego przedstawienia w prothesis<sup>572</sup> i niszy spełniającej

<sup>564</sup> H. Belting 1980-1981, s. 6-8.

<sup>565</sup> J. Myslivec 1948, il. 2; H. Belting 1980-1981, il. 17; Tenże 1990, s. 39, il. 14; Tenże 1994, s. 340, il. 207; P. Skubiszewski 1998, s. 330, il. 11; G. Jurkowlaniec, 2001, il. 11; *Byzantium. Faith and Power...*, nr 131; *Byzantium... 330-1453*, s. 260, nr 228.

<sup>566</sup> H. Belting 1980-1981, s. 6-7.

<sup>567</sup> Genezy wertykalnego ukazywania ciała zmarłego Chrystusa na omawianym przedstawieniu I. A. Szalina doszukuje się w sposobie eksponowania relikwii całunu w świątyni Blacherneńskiej w Konstantynopolu; por. И. А. Шалина 2003, s. 317, 334, il. 13.

<sup>568</sup> H. Belting 1990, s. 118, fig. 71; G. Jurkowlaniec 2001, il. 5.

<sup>569</sup> J. Myslivec 1948, s. 17; D. I. Pallas 1965, s. 207; S. Dufrenne 1968, s. 299, przyp. 10; T. Dobrzeńcki 1971, s. 17; G. Jurkowlaniec 2001, s. 27, przyp. 8.

<sup>570</sup> V. Petkovyc 1930, il. 154 b; V. Petkovyc 1934, il. 20; J. Myslivec 1948, s. 18; B. Петковић 1950, il. 188; D. I. Pallas 1965, il. 41; T. Dobrzeńcki 1971, s. 12; H. Belting 1990, s. 121, il. 74; G. Jurkowlaniec 2001, il. 10.

<sup>571</sup> J. Myslivec 1948, s. 17.

<sup>572</sup> XIV- i XV-wieczne przykłady podobnych realizacji zebrał J. Myslivec 1948, s. 18; D. I. Pallas 1965, s. 208 i nn., S. Dufrenne 1968, s. 299, przyp. 12; na Rusi: Nowogród (na Wołotowym Polu i Kowaljowie); w Grecji: Paleohora na Eginie (kościół św. Jana Chrzyciela), Geraki (kościół Zoo-

jego rolę<sup>573</sup>, a być może nawet w diakonikonie, jak w Gradacu<sup>574</sup>, świadczy o coraz częstszym wiązaniu go z czynem proskomidii (o czym w dalszej części pracy), a co za tym idzie podkreślanii w nim idei eucharystycznych. Wspomniana wyżej dwustronna ikona z Kastorii mogła być umieszczona również na przegrodzie ołtarzowej, od strony północnej<sup>575</sup>. Wówczas przedstawienie *Hodegetrii* zwrócone było do nawy, a *Króla Chwały* ku sanktuarium, właśnie w miejscu, gdzie przygotowywano święte dary. Ikona ta może więc wskazywać, że zwyczaj umieszczania tematu *Króla Chwały* w tej właśnie części cerkwi sięga nawet wieku XII.

Niezależnie od zmian w akcentowaniu treści tego tematu następowały też przekształcenia w sposobie ujmowania ciała Chrystusa, dodawano również nowe motywy, jak sarkofag, *arma passionis*, a także postacie Marii, Jana Ewangelisty. Obok najwcześniejszego typu popiersiowego (miniatury w Ewangeliarzu z Karahisar, ikona z Kastorii, jerozolimska, moskiewska, z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>576</sup>, z Tarana w Etolii<sup>577</sup>, w Meteorze, malowidła w Gradacu) w wieku XIII pojawiło się nowe przedstawienie półfiguralne, na którym Zbawiciel podtrzymuje ręce skrzyżowane przed sobą na wysokości brzucha bądź piersi (m.in.: malowidła w Savane, w Nowogrodzie w cerkwi Zaśnięcia MB na Wołotowym Polu<sup>578</sup> i cerkwi Zwiastowania na Grodiszczu<sup>579</sup>, ikona rzymska z Santa Croce). W kręgach zachodnich wykształciło się kilka odmian popiersiowych, np. takich, na których Chrystus opuszcza ręce, nie krzyżując ich, lub wznosi bądź rozkłada, ukazując ślady po gwoździach. Tu też na początku wieku XIV pojawiło się, nieznanne w świecie bizantyńskim, ujęcie całopostaciowe.

Na najstarszych przedstawieniach tego tematu Chrystus ukazywany jest na tle krzyża, od połowy wieku XIII – w sarkofagu, od wieku XIV z *arma passionis*. Motyw sarkofagu do tematu *Króla Chwały* został wprowadzony w środowisku włoskim, a dopiero stamtąd przeszedł na północ Europy, a także do sztuki wschodniej. Najstarsze zachowane przykłady pochodzą z XIII-wiecznych miniatur tworzących inicjał R przed liturgią Niedzieli Wielkanocnej<sup>580</sup>. Na Wschodzie spotykany jest od wieku

---

dochos Pigi), w Serbii: Kalenić, Rudenica, w Bułgarii: Tyrnowo (św. św. Piotra i Pawła); por. też: M. Altripp 2002, s. 25-40.

<sup>573</sup> Копорин, por. М. Радужко 2006, s. 499.

<sup>574</sup> S. Dufrenne 1968, s. 299, przyp. 11.

<sup>575</sup> S. E. J. Gerstler 2006, s. 142-143.

<sup>576</sup> H. Belting 1990, s. 118, il. 72.

<sup>577</sup> Tamże, s. 119, il. 73.

<sup>578</sup> Г. И. Вздорнов 1989, s. 84, nr 84.6.

<sup>579</sup> Л. И. Лифшиц 1987, nr 344.

<sup>580</sup> Np. w rękopisie przechowywanym w Perugii w Bibliotece Kapitułarnej (Ms. 6, fol. 187r.) czy w Mediolanie w Kolekcji Hoepli (H. Belting 1990, s. 169, il. 99; G. Jurkowlanec 2001, s. 40).



XIV, o czym świadczy gruzińska okładka Ewangeliarza z Vani w Muzeu Gruzjińskim w Tbilisi<sup>581</sup>, ale najprawdopodobniej dopiero w wieku następnym zyskał większą popularność, co unaoczniają malowidła w kaplicy Mikołaja Kabasilasa w Protaton na Athosie czy w Zoodochos Pigi w Geraki<sup>582</sup>.

Postać Marii z tematem *Króla Chwały* związana była od samego początku, o czym świadczy dwustronna ikona z Kastorii, a także późniejsze, np. dyptyk w Meteorach. Do nich dołączany bywał także Jan Ewangelista, jak we freskach w cerkwi na Wołotowym Polu. Jednak przedstawienia te nie stanowiły części jednorodnego układu kompozycyjnego, ale były niejako dostawione do głównego tematu przez umieszczenie ich na odrębnych skrzydłach tryptyku czy sąsiednich ścianach świątyń. Dopiero od XIV wieku pojawiły się, niewykluczone, że pod wpływem sztuki zachodniej, zwłaszcza włoskiej<sup>583</sup>, takie redakcje tego tematu, na których wszystkie trzy postacie, lub dwie z pominięciem Jana, tworzą spójną całość w ramach jednej kompozycji<sup>584</sup>. Tu często Maria obejmuje Syna i przytula się do Niego.

Jako źródło ideowe tej ostatniej kompozycji, ale też wcześniejszych z przedstawieniami Matki Boskiej, badacze często wskazują teksty liturgiczne Wielkiego Piątku i Soboty, zwłaszcza wers „Nie oplakuj mnie Matko widząc mnie w grobie” z kanonu Wielkiej Soboty przypisywanego Kosmie Majumskiemu, czy kanon Symeona Metafrastes (Symeona Logotety), tzw. *Placz Bogurodzicy*<sup>585</sup>.

Przedstawienie w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej należy do późniejszych wariantów, ukształtowanych być może pod wpływem sztuki zachodniej. Hipotetyczny układ ramion, zgiętych w łokciach pod kątem prostym, utrzymywanych na wysokości brzucha i z dłońmi przylegającymi do nadgarstków lub nieznacznie wzniesionymi, znany był w wieku XIV w obu kręgach kulturowych, najszybciej we Włoszech, o czym świadczy obraz w Museo Veneziano Torcello<sup>586</sup>, a także Rusi, np. w cerkwi na Wołotowym Polu, i Bałkanach, np. w Markowym Monasterze<sup>587</sup>. Nie wiemy, czy

<sup>581</sup> J. Myslivec 1948, il. V; D. I. Pallas 1965, s. 320, il. 46.

<sup>582</sup> D. I. Pallas 1965, s. 220, il. 47, 48.

<sup>583</sup> A. Drandaki 2002, s. 22.

<sup>584</sup> Np. w rumuńskim monasterze w Ramet (1330-1340; M. Porumb 1998, s. 230). W serbskich cerkwiach z końca wieku XIV i początku XV: Ramaća (1392-1393) i Jošanica (1400-1430) oraz na ikonie w Casa Horne we Florencji; И. М. Ђорђевић 1998, s. 185-198; E. Panofski 2001, il. 2; A. Drandaki 2002, s. 22, tam dalsza literatura.

<sup>585</sup> В. Н. Лазарев 1947, s. 81; J. Myslivec 1948, s. 37-39; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, t. 1, s. 380-381; t. 2, s. 186; D. I. Pallas 1965, s. 230; Н. Belting 1980-1981, s. 5; Г. И. Вздорнов 1989, s. 84.

<sup>586</sup> R. Pallucchinii 1964, il. 205; H. Belting 1990, s. 177, il. 103; G. Jurkowlanec 2001, s. 34, il. 15.

<sup>587</sup> Л. Милковић, Ж. Татић 1925, s. 60, il. 69; V. Petkovyc 1930-1934, t. 1, tabl. 142, il. b; В. Петковић 1950, s. 855, il. 530.

na przedstawieniu w Posadzie Rybotyckiej znajdowała się Maria, która mogłaby stać tuż obok Syna bądź obejmować Jego ciało. Ale jeżeli tak, to jak już zostało wyżej wspomniane, najstarszy XIV-wieczny zbliżony wariant pojawił się również w środowisku włoskim, ale niedługo potem również w serbskich cerkwiach<sup>588</sup>.

W cerkwi w Posadzie Rybotyckiej przedstawienie to nieprzypadkowo znalazło się na ścianie, przy której ustawiony był stół ofiarny (proskomidion, żertwiennik). W mniejszych cerkwiach, w których nie było pastoforiów, dary przygotowywano na specjalnie przeznaczonym do tego stole, ustawionym w prezbiterium przy ścianie północnej. Miejsce to bywało wydzielone z przestrzeni sanktuarium przez zwykle arkadowe zagłębienie w ścianie lub w sposób umowny i symboliczny przez odrębny program malarski, jak np. w Densuş (1443)<sup>589</sup>. Treść tych malowideł, podobnie jak umieszczonych na ścianach prothesis, mogła odnosić się do symbolicznego odczytania rytu proskomidii bądź ilustrować teksty liturgiczne przywoływane podczas tego obrzędu.

Już w *Historii Kościoła German*, biskup Konstantynopola (Pseudo-German?), odczytał pasyjny sens liturgicznego przygotowywania darów przy opisie wyjmowania Agnca z prosfory i dolewania wody do wina<sup>590</sup>, a sam stół ofiarny porównał do Golgoty<sup>591</sup>. XI- i XII-wieczne formularze Liturgii Jana Chryzostoma wskazują, że proroctwo Izajasza: „Jak baranek na rzeź prowadzony...” weszło na stałe do rytu proskomidii i wypowiada je kapłan w czasie wykrawania Agnca<sup>592</sup>. W ciągu wieku XIV i XV po położeniu Agnca na patenie kapłan przebija go nożem liturgicznym, przytaczając słowa Ewangelii: „tylko jeden z żołnierzy przebił Mu bok” (J 19,34)<sup>593</sup>. Tak więc ten okres należy uznać za ostateczny w kształtowaniu obrzędu przygotowania darów, który to opisany został przez konstantynopolitańskiego patriarchę Filoteusza Kokkinossa w *Diatexeis*. Ustaw ten, wkrótce przetłumaczony na język słowiański w Bułgarii przez Eutymiusza, patriarchę tyrnowskiego, i na Rusi przez metropolitę Cypriana, wpłynął w dużym stopniu na uporządkowanie i ujednoczenie Świętej Liturgii<sup>594</sup>. Zawarte w nim modlitwy, szczególnie takie jak tropar *Odkupileś nas z przekleństwa* tuż przed proskomidią, proroctwo Izajasza (53,7-8) oraz passus ewangelii Janowej (19,34) przy przygotowaniu darów pozwalają przenieść narrację tego obrzędu w czas Wielkiego Piątku, przypominając mękę i krzyżową

<sup>588</sup> И. М. Ђорђевић 1998, s. 185-198; A. Drandaki 2002, s. 22.

<sup>589</sup> E. Cincheza-Buculei 1976, s. 81-103.

<sup>590</sup> PG 98, 398 (c); Герман Константинопольский Св. 1995, s. 55, pkt 21, 22; por. też A. В. Петровский 1904 (март), s. 420; Н. Wybrew 1997, s. 125.

<sup>591</sup> PG 98, 395 (c); Герман Константинопольский Св. 1995, s. 67, pkt 36.

<sup>592</sup> A. В. Петровский 1904 (март), s. 420.

<sup>593</sup> Тамże; С. Д. Муретов 1895, s. 211.

<sup>594</sup> С. Д. Муретов 1895, s. 265.

śmierć Chrystusa. Dokładne objaśnienie treści tej części liturgii zamieścił Nicholas Kabasilas w *Wyjaśnieniu Świętej Liturgii*<sup>595</sup> oraz Symeon z Tessaloniki w *O świętej liturgii*<sup>596</sup>.

Według niego treści pasyjne zamknięte tu w słowach i gestach nie odnoszą się jednak wprost do wydarzeń sprzed dwóch tysiącleci, są jedynie ich zapowiedzią, jak starotestamentowe prorocтва. Agnec wyjęty z prosfory, dopóki znajduje się w prothesis, jest zwykłym chlebem, oczekującym, by stać się ofiarą, jak Jezus, dorastając, oczekiwał Swej męki i śmierci. Krzyż zakreślany przez kapłana na Agncu nie znamionuje samego momentu śmierci Chrystusa, ale wskazuje na nią jako na mającą się dopiero dokonać. Podobnie nakłucie go nożem liturgicznym i zmieszanie wody z winem nie oznaczają konkretnych momentów ukrzyżowania Pana, ale je ewokują<sup>597</sup>.

Przy takiej interpretacji proskomidii nie dziwią tematy pasyjne na ścianach prothesis, np. *Chrystus w grobie* w klasztorach św. Pawła i Dochiariou na Athosie<sup>598</sup>, *Król Chwały* np. w cerkwi na Wołotowym Polu czy Kowaljowie.

Po zakończeniu proskomidii kapłan albo diakon, okadzając z czterech stron ołtarz, wymawia troparion przypisywany Romanowi Melodosowi lub Janowi Damasceńskiemu: „W grobie Ciałem, w otchłani duszą jako Bóg, w rajcu zaś z łotrem, a na tronie z Ojcem i Duchem byłeś, Chryste wszystko napełniający, Ty którego żadne słowo opisać nie może”<sup>599</sup>. O tej praktyce zaświadcza już XIV- i XV-wieczne rękopisy<sup>600</sup>. Powtarzany jest on również na zamknięcie Wielkiego Wejścia, po złożeniu świętych darów na ołtarzu, wskazując na ostateczne ich przeznaczenie i łącząc niejako symbolicznie te dwie części liturgii, tj. proskomidię i liturgię wiernych. Warto w tym miejscu podkreślić, że właśnie w Wielkim Wejściu Symeon z Tessaloniki widział zarówno obraz pogrzebu Chrystusa, jak i jego powtórnego przyjścia na Sąd Ostateczny, tak więc moment przeniesienia świętych darów i złożenia ich na ołtarzu był, według niego, przepelniony treściami i pasyjnymi, i eschatologicznymi<sup>601</sup>. Sama zaś treść troparionu próbuje dotknąć tajemnicy wszechobecności, nieskończoności

<sup>595</sup> N. Cabasilas 1998.

<sup>596</sup> PG 155, k. 253-304, zwłaszcza od rozdz. 84, k. 263-264; Г. Й. Шульц 2002, s. 201-204.

<sup>597</sup> Г. Й. Шульц 2002, s. 208; N. Cabasilas 1998, s. 34-35.

<sup>598</sup> S. Dufrenne 1968, s. 301; tam dalsza literatura.

<sup>599</sup> *Liturgie Kościoła...*, s. 86.

<sup>600</sup> А. Дмитриевский 1884, 2, s. 99.

<sup>601</sup> PG 155, 727-728; H. Wybrew 1996, s. 164 i nn.; Г. Й. Шульц 2002, s. 199. Por. R. Taft 2004, s. 210-213. Według polskiego przekładu Anny Maciejewskiej passus ten brzmi: „Dlatego wejście to oznacza jednocześnie powtórne przyjście Zbawiciela i złożenie [Go] do grobu, bo Jego, jak powiedziano, w przyszłym [świecie] będziemy oglądać, On będzie królestwem i radością, którą przewidział i przepowiedział również łotr oświecony na krzyżu, mówiąc: *Pamiętaj o mnie, Panie, w Twoim królestwie*”; por. Symeon z Tessaloniki 2007, s. 70.

i nieograniczoności Boga przez miejsce i przez czas<sup>602</sup>. Chrystus wówczas, gdy leżał w grobie, zszedł do otchłani, przebywał z dobrym łotrem w raju i zasiadał na tronie wraz ze swym Ojcem. Właśnie w treści tej modlitwy Władysław Podlacha doszukiwał się źródeł ideowych dla tematu *Króla Chwały*<sup>603</sup>, a Sussan Dufrenne dla programu malarskiego prothesis<sup>604</sup>. Nie można nie przyznać racji obu badaczom, zwłaszcza kiedy zauważymy zbieżność treści wskazanego przedstawienia i troparionu. Zmarły Chrystus stoi, przez nikogo niepodtrzymywany, w sarkofagu. Ta rzeczywistość, oceniana przez racjonalny ludzki umysł jako sprzeczna i nielogiczna, stanowi obrazową próbę ukazania nieogarnionej tajemnicy, jaką jest śmierć Boga. Tej samej tajemnicy dotyka autor troparionu *Ciałem w grobie*, niejako opowiadając, co działo się z Chrystusem między piątkowym popołudniem a porankiem niedzieli paschalnej – był wszędzie, jako wszechobecny Bóg. O słuszności opisanego wyżej paraleli świadczy również drugie, umieszczone w sąsiedztwie, w sanktuarium parafialnej cerkwi, a opisane już wyżej przedstawienie *Czuwającego Emanuela*<sup>605</sup>. Tu Chrystus spoczywa na tle rajskiego krajobrazu, co odpowiada słowom wskazanego troparionu: *w raju zaś z łotrem*.

Jednak głęboka treść tego troparionu nie tłumaczy pełni związku i podobieństwa ideowego między oboma wskazanymi tematami. Warto zauważyć np., że Dionizy z Furny w swoim podręczniku malarskim wskazuje wersety Rdz 49,9; Ps 44,24; Pnp 5,2, a więc łączone zwykle z *Czuwającym Emanuelem*, jako właściwe do umieszczenia obok *Złożenia do grobu*<sup>606</sup>. Mimo że jest tu mowa o innym przedstawieniu niż *Król Chwały*, to wyraźnie podkreśla to zwyczajowe funkcjonowanie analogii Chrystus – lew oraz świadomość dychotomicznego charakteru śmierci Boga. Bo czyż przytoczony fragment Księgi Rodzaju: „jak lew czai się, gotuje do skoku, do lwicy podobny – któż się ośmieli go drażnić?” nie przywołuje apostychesy wielkopiątkowych niesporów: „Zbawicielu wszystkich, gdy zostałeś za nas złożony w nowym grobie, rozradowana otchłań, ujrzawszy Ciebie, ulękła się, więzy bowiem zostały skruszone, bramy złamane [...]”<sup>607</sup>? Idea czujnego i świadomego snu nie oznacza tu tylko boskiej opieki i wszechwiedzy, ale także siłę i wszechmoc, wyłamującą wierzeje otchłani i pokonującą szatana. To zwycięstwo poprzedziła śmierć

<sup>602</sup> И. И. Дмитревский 1894, s. 179, § 20 i s. 263, § 80. И. И. Дмитревский, *Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии...*, Москва 1993 (reprint z 1894).

<sup>603</sup> W. Podlacha 1912, s. 48.

<sup>604</sup> G. Millet 1916, 487-488; S. Dufrenne 1968, 300, 304 i nn.

<sup>605</sup> Por. też: M. Марковић 1998, s. 167-179.

<sup>606</sup> *The 'Painter's Manual'...*, s. 30; Dionizyusz z Furny, s. 93.

<sup>607</sup> *Wielki Tydzień...*, s. 95; o zstąpieniu do otchłani w liturgii Triduum Paschalnego, por. A. Naumow 1976, s. 99.

Wcielonego Logosu, przypominana poprzez gesty i słowa w obrzędzie proskomidii, a poprzez znaki i obrazy w przedstawieniach zarówno *Króla Chwały*, jak i *Czuwającego Emanuela*. Misterium śmierci Boga, rozumianej jako świadomy sen lwa, w dalszej części Świętej Liturgii, w rycie anafory przechodzi w misterium zmartwychwstania i wniebowstąpienia, a Wielkiego Wejścia – pogrzebu i Drugiej Paruzji. O dostrzeganiu przez wiernych w wycinanym w czasie proskomidii Agncu nie tylko zwykłego chleba, ale Ciała Chrystusa, nawet jeżeli ma się on Nim dopiero stać, zaświadcza przykłady oddawania mu szczególnej czci<sup>608</sup>, co uzasadnia i usprawiedliwia w swoim *O Świętej Liturgii* Symeon z Tessaloniki<sup>609</sup>. Tak wyraźne połączenie tych dwóch tematów malarskich z obrzędem proskomidii, a ukazanych na nich wizerunków Chrystusa z oddzielnym od prosfory Agncem, jeszcze niezłożonym na ołtarzu i niekonsekwentnym, wydobywa przede wszystkim aspekt eucharystyczny oraz podkreśla ścisły związek między wszystkimi częściami liturgii, zwłaszcza proskomidii i anafory<sup>610</sup>. Ale trzeba w tym miejscu uwyraźnić, że Izajaszowy Baranek wspomniany podczas proskomidii, niewinna ofiara, zabita i poniżona, zestawiony został z ukazanym na obrazach Lwiciem z pokolenia Judy, młodym i zwycięskim. Obudzenie z trzydniowego snu i zwycięstwo nad śmiercią podkreśla nie tylko rezurekcyjne, ale przede wszystkim eschatologiczne treści Świętej Liturgii, ukryte, według Symeona z Tessaloniki, w misterium Wielkiego Wejścia. Złożeniu darów na ołtarzu, który symbolizuje tak grób, jak tron sędziowski, towarzyszą słowa troparionu: „W grobie ciałem”, źródła ideowego obu omawianych przedstawień. Jednak wydaje się, że ich sensu nie można oderwać od Symeonowego symbolicznego odczytania znaczenia Wielkiego Wejścia. Wprowadzona przez niego dychotomia: pogrzeb Chrystusa – drugie Jego przyjście na Sąd narzuca analogię z oboma przedstawieniami: *Króla Chwały* z jego treściami pasyjnymi i rezurekcyjnymi oraz *Czuwającego Emanuela* – z rezurekcyjnymi i eschatologicznymi. Te ostatnie uwydatnia nie tylko przestrzeń prezbiterialna, w której są umieszczone, symbolizująca raj, ale również rajski krajobraz w ich tle.

<sup>608</sup> Zarzut o nieznamości przez Rusinów momentu przemieniania świętych darów w Sakrament i utożsamiania go z obrzędem proskomidii stawia np. Kasjan Sakowicz w *Perspektywie*. Zauważa on również zwyczaj oddawania pokłonów darom podczas Wielkiego Wejścia, gdy przenoszone są one z zertwiennika do ołtarza; por. K. Sakowicz 1642, s. 11; P. Mołyła 1645, s. 62; por. też: R. Taft 2004, s. 213-215. Warto także zauważyć, że Emanuel z rozdartą szatą ukazał się Piotrowi Aleksandryjskiemu według legendy nie przy ołtarzu głównym, ale właśnie przy stole ofiarnym w prothesis; stąd częsta obecność tego tematu właśnie w niszy prothesis; por. chociażby M. Janocha 2000a, s. 399-415; a także fragmenty w niniejszej książce o przedstawieniach I Soboru Powszechnego.

<sup>609</sup> PG 155, k. 728-729; H. Wybrew 1996, s. 169.

<sup>610</sup> H. Wybrew 1996, s. 169.

Czy zatem jest prawdopodobne, że to właśnie lęk przez Sądem Ostatecznym i zabiegi o zapewnienie zbawienia związały oba omawiane przedstawienia, a zwłaszcza *Czuwającego Emanuela*, z przestrzenią sanktuarium i Wielkim Wejściem?

Trzydniowy sen Chrystusa oznacza, a równocześnie zapowiada Jego zmartwychwstanie, dając nadzieję na powszechne zbawienie. Idee eschatologiczne wyprowadzone z symboliki snu Chrystusa – lwa znajdują potwierdzenie w nowożytnych ruskich homiliach, jak np. we wspomnianej już Antoniego Radywylowskiego.

Ale nastroje eschatologiczne na Rusi nie były w XVII wieku czymś nowym, a wręcz przeciwnie, towarzyszyły chrześcijaństwu od samego początku jego obecności na tych ziemiach. Świadczy o tym – przetrwała dzięki umiłowaniu do legend mnicha Nestora – opowieść o okolicznościach przyjęcia chrztu przez Włodzimierza Wielkiego. Pchnąć go do tego czynu miał przede wszystkim lęk przed Sądem Ostatecznym, którego malarska wizja została mu zaprezentowana i objaśniona<sup>611</sup>. Oczekiwanie na Drugą Paruzję nasilało się wraz z przybliżaniem do roku 7000 od stworzenia świata, tj. 1492 od narodzenia Chrystusa. Znane w całym świecie bizantyńskim przekonanie o mającym właśnie wtedy nastąpić końcu świata znalazło szczególnie silny oddźwięk na Rusi<sup>612</sup>. Tu znane były teksty apokaliptyczne Hipolita Rzymskiego, Efrema Syryjczyka, Pseudo-Metodego z Patary czy Palladiusza Mnicha<sup>613</sup>. Idea końca świata po upływie 7000 lat od jego stworzenia przedostała się tu z Bizancjum jeszcze w głębokim średniowieczu i znana była XII-wiecznym pisarzom: Nestorowi, Abrahamowi ze Smoleńska, Kirykowi z Nowogrodu<sup>614</sup>. Została wzmocniona także w XIV wieku przez wędrujących z Bałkanów na północ bogobojnych mnichów – hezychastów, jak również metropolitę Cypriana<sup>615</sup>. Na Rusi Północnej połączyły się one z wiarą w wyjątkową misję prawosławia moskiewskiego jako spadkobiercy cesarstwa bizantyńskiego, czemu sprzyjało ustanowienie tu w roku 1589 patriarchatu. O zbliżaniu się sądnego dnia przekonywała również sama natura, ukazując zatrwożonym ludziom szereg groźnych zjawisk, które ci skrzętnie zapisywali i interpretowali w duchu eschatologicznym, jak np. zaćmienie słońca czy księżycy, trzęsienie ziemi, susze, pożary, epidemie<sup>616</sup>. W podobnym duchu postrzegane były także wydarzenia historyczne, zwłaszcza takiej wagi, jak najazdy tatarskie<sup>617</sup>, upa-

<sup>611</sup> Polski przekład kroniki: *Powieść minionych lat...*, s. 84.

<sup>612</sup> Н. А. Казакова, Я. С. Лурье 1955, s. 391 i nn.; Л. М. Евсеева 2000, s. 413-414.

<sup>613</sup> Na teksty te wskazuje Waław Hryniewicz, por. Tenże 1993, s. 160; por. też E. Przybył 1996, s. 87.

<sup>614</sup> E. Przybył 1996, s. 88-90.

<sup>615</sup> Tamże, s. 93; por. też: J.H. Billington 2008, s. 51 i nn.

<sup>616</sup> Np. w homiliach Serapiona z Włodzimierza, por. G. Podskalsky 2000, s. 151; a także W. Hryniewicz 1993, s. 160; E. Przybył 1996, s. 93.

<sup>617</sup> G. Podskalsky 2000, s. 118-121.

dek Konstantynopola, który pogłębił mrok XV-wiecznych wizji apokaliptycznych, a także podpisanie unii brzeskiej, co według niektórych pisarzy ruskich, np. Stefana Zizanija i Zachariasza Kopysteńskiego, oznaczało proces rozszerzania władztwa Antychrysta także na cerkiew prawosławną<sup>618</sup>.

Nawet jeżeli w zachodnioruskich pismach późnego średniowiecza nie możemy odnaleźć tak zatrważających wizji nieuchronnej i bliskiej apokalipsy, jak u homiletów na Północy, o stałym lęku przed końcem świata przekonują nas chociażby liczne zachowane, niejednokrotnie ogromne, ikony *Sądu Ostatecznego*, umieszczane zarówno w nawie, jak i babinie<sup>619</sup>. Niewątpliwie lęk przed końcem świata i nadzieja bogobojnych na zbawienie kazała w centralnym punkcie przegrody ołtarzowej umieścić *Deesis*. Dotychczasowe badania wykazały, że centralnym i głównym tematem ikonostasu była właśnie ta grupa, a najważniejszą jego treścią – modlitwa wstawiennicza Matki Bożej, Jana Chrzciciela, patriarchów, proroków, apostołów i całego niebiańskiego Kościoła za zbawienie ludzkości<sup>620</sup>. Na dominację treści eschatologicznych w jego programie malarskim wskazuje nie tylko największy, złożony z całopostaciowych figur rząd *Deesis*, ale również uznawanie go jako synonimu ikonostasu, na co licznych dowodów dostarczają źródła pisane<sup>621</sup>.

Nie można zatem wykluczyć, że tak *Czuwający Emanuel*, jak i *Król Chwały* umieszczone w sanktuarium nad żerwiennikiem świadczą o chęci wydobycia przez posadzkich mnichów przede wszystkim eschatologicznego sensu Sakramentu – Ciała Chrystusa jako źródła i gwaranta życia wiecznego. To przypuszczenie uwiarygodnia przekonanie o bezpośrednim związku między przedstawieniami w żertwienniku a treścią troparionu *W grobie Ciałem*, a także ideowe odczytanie Wielkiego Wejścia jako Sądu Ostatecznego dokonane przez Symeona z Tessaloniki, przenikniętego tak ideami hezychastycznymi, jak apokaliptycznymi lękami epoki. O znajomości eschatologicznej symboliki Świętej Liturgii nie tylko w kręgach oświeconych erudytów komentujących pisma Symeona, ale też zwykłych wiernych<sup>622</sup> świadczą liczne

<sup>618</sup> E. Przybył 1996, s. 99-103; A. Naumow 2002, s. 204-206.

<sup>619</sup> Najnowsza monografia dotycząca tego przedstawienia na ziemiach zachodnioruskich: J.P. Himka 2009; tam szczegółowa wcześniejsza bibliografia.

<sup>620</sup> Rząd *Deesis* w ikonostasie, złożony z ikon Chrystusa, Matki Bożej, Jana Chrzciciela, a także archaniołów, apostołów i świętych, wyróżnił Symeon z Tessaloniki w *De sacro templo* (rozdz. 136). Temat ten miał uzmysławiać wiernym równoczesną obecność Boga we wnętrzu świątyni i w niebie oraz nieuchronność Jego powtórnego przyjścia; por. PG 155, kol. 345-346.

<sup>621</sup> Termin *Deesis* jako synonim ikonostasu występuje często w protokołach sporządzonych przez wizytujących grekokatolickie parafie w wieku XVIII i XIX.

<sup>622</sup> Choć do tej pory nikt nie podjął się syntetycznych badań nad przenikaniem idei Symeona z Tessaloniki wśród Słowian oraz brak XVI-wiecznych ruskich przekładów jego pism, o ich popularności wśród tak prawosławnych, jak i katolickich teologów mogą świadczyć chociażby pisma

apokryficzne teksty zawierające interpretację prawosławnych rytów. Do najbardziej znanych należy *Opowieść o królu Amfilochu* przełożona w późnym średniowieczu na Bałkanach z języka greckiego i stamtąd przeniesiona na Ruś<sup>623</sup>. Jego treść uzmysławia nie tylko naturalną wiarę w realną obecność Chrystusa i aniołów w czasie odprawiania liturgii i zjednoczenie w niej rzeczywistości niebiańskiej i ziemskiej, ale także świadomość symbolicznego sensu jej kolejnych części. Podkreślane przez Symeona idee eschatologiczne w *Opowieści...* wydobyte są za pomocą obrazów związania przez aniołów grzeszników i wyprowadzania ich ze świątyni po zakończeniu liturgii katechumenów<sup>624</sup>, palenia grzechów podczas *Institutio*<sup>625</sup>, nakładania wieńców na głowy wiernych pod koniec liturgii<sup>626</sup>. I choć na ścianach posadzkiej cerkwi nie jest umieszczone żadne z tych przedstawień, to nie można wykluczyć, że legendarna opowieść o widzeniu Amfilocha była znana mnichom i malarzom. A nawet jeśli nie, to nie ulega wątpliwości, że zarówno program malarski prezbiterium, jak i ten niekanoniczny tekst świadczą o naturalnej adaptacji idei Symeona Sołuńskiego, ich wielkości, żywotności i inspirującej sile.

## Archaniołowie – strażnicy

Na przegrodzie ołtarzowej od wschodu tuż przy wejściach ukazani zostali dwaj archaniołowie, zapewne Michał i Gabriel, choć ani cechy fizjonomii i elementy stroju, ani atrybuty czy inskrypcje nie pomagają w takim właśnie rozpoznaniu. Obaj ukazani zostali w całej postaci, uskrzydleni, z głową otoczoną nimbem i z wzniesionym nad nią prawym ramieniem. Ubrani są w długie jasne tuniki, zapewne błękitną i zieloną, wykończone u dołu ozdobną szeroką lamówką obramowaną perełkami. Anioł od strony północnej, ujęty statycznie, w lewej opuszczonej dłoni trzyma krótką laskę. Drugi, po przeciwnej stronie, z zarzuconym na ramiona czarnym płaszczem, dynamicznym gestem wznosi nad głową miecz, z którego zachowała się tylko rękojeść, a w lewej ręce podtrzymuje pustą pochwę<sup>627</sup>.

patriarchy Jeremiasza II i Stanisława Sokołowskiego, por. H. Cichowski 1929, s. 80, 84, 88-89, 95, 102.

<sup>623</sup> Г. Минчев 2001; Tenże 2003, s. 73.

<sup>624</sup> G. Minczew 2003, s. 80; I. Франко 1906, t. 4, s. 93, 96, 101.

<sup>625</sup> G. Minczew 2003, s. 81; I. Франко 1906, t. 4, s. 93, 97, 102.

<sup>626</sup> G. Minczew 2003, s. 81; I. Франко 1906, t. 4, s. 94, 98, 102.

<sup>627</sup> Przedmioty trzymane w rękach przez aniołów, ledwie widoczne w normalnych warunkach, odczytał Jarosław Giemza; por. rekonstrukcja na stronie internetowej <http://www.posada-rybotycka.pl>; J. Giemza 2013. Tu została przyjęta ta interpretacja.



Tradycja umieszczania aniołów jako strażników przy wejściu do przestrzeni sakralnej jest przedchrześcijańska i nawiązuje do słów zapisanych w Księdza Rodzaju: *Wygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połykające ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia* (Rdz 3,24). Wyrazem tej samej myśli było usytuowanie cherubinów na przebłagalni przy Arce Przymierza (Wj 25,18-20) oraz w sanktuarium i na wrotach prowadzących do miejsca Najświętszego Świętych w świątyni Salomona (1 Krl 6,23-28.35; 2 Krn 3,10-13). Oprócz niebiańskiej straży wejścia do świątyni strzegła także warta ludzka, założona przez kapłana Joadę za rządów króla Joasza (2 Krn 23,18). Odpowiedzią na tę ugruntowaną w tradycji żydowskiej konieczność ochrony domu Bożego był popularny w sztuce chrześcijańskiej zwyczaj malowania lub rzeźbienia przy wejściu do świątyni, obok świętych wojowników, zwierząt, bestii i znaków o charakterze apotropaicznym, także wizerunków aniołów. Jednak rzadko ich obecność oznaczała tylko ochronę miejsca świętego, a często niosła ze sobą również treści eschatologiczne. Wystarczy wspomnieć, że zwykle wśród aniołów przy drzwiach do cerkwi znajdował się archanioł Michał. To nie tylko najważniejszy, najgroźniejszy wśród archaniołów i dowódca wojsk Boga, ale również ten, który czeka u wezglowia umierającego i przeprowadza go na drugą stronę życia, wiedzie na Sąd Ostateczny i na szali sprawiedliwości waży uczynki dobre i złe. To on, wraz z Gabrielem – zwiastunem dobrej nowiny, która zapowiadała wraz ze wcieleniem Syna Bożego odkupienie i życie wieczne, wyobrażany jest na przedstawieniach *Deesis*, obok Marii i Jana Chrzciciela, jako orędownik za ludzkość na końcu świata. Archaniołowie ukazywani przy wejściach, trzymający w dłoniach zwoje, jak np. w soborze Narodzenia Pańskiego w monasterze Fieraponta<sup>628</sup>, zapisywali na nich przewiny i zasługi przekraczających próg świątyń. Miały być one ukazane Chrystusowi na Sądzie Ostatecznym<sup>629</sup>. Takie miejsce archaniołów w programie malarskim świątyni bizantyńskiej znane było tak na południu, np. w greckiej Kastorii<sup>630</sup>, mołdawskim Dobrovą, kosowskim Pećiu<sup>631</sup>, jak na północy, np. na Wołotowym Polu<sup>632</sup>. Mogli się znajdować na ścianie zachodniej i wschodniej przedsionka, jak też zachodniej nawy. Jednak wraz z niemal całkowitym odgródnieniem sanktuarium od pozostałych części świątyni właśnie ta niedostępna i tajemnicza przestrzeń, w wyobrażeniach wiernych coraz wyraźniej utożsamiana z rajem, wymagała straży anielskiej. Dlatego też samodzielne, a nie

<sup>628</sup> V. Lazariev 1966, il. 165-167.

<sup>629</sup> И. А. Шалина 2000, s. 568.

<sup>630</sup> Na ścianie wschodniej narteksu w cerkwiach św. św. Anargyrów i Panagii Koubelidiki, na zewnętrznej ścianie południowej w cerkwi katedralnej; por. M. Chatzidakis 1985, s. 49, 86, 105.

<sup>631</sup> Monaster Patriarchii w Peći, cerkiew Matki Boskiej, przy wejściu tylko archanioł Michał; por. G. Subotić 1997, pl. 7.

<sup>632</sup> Г. И. Вздорнов 1989, s. 56, il. 51.

tylko jako część *Deesis*, wizerunki archaniołów Michała i Gabriela zaczynają być włączane do programu ikonostasu, na wrotach diakońskich. Nie jest to praktyka powszechna także i z tego powodu, że drzwi zastępowały zasłony w przejściach bocznych powoli i stopniowo. Upowszechniły się dopiero w wiekach XV i XVI<sup>633</sup>. Nie można wykluczyć, że szczelniejsze zamknięcie sanktuarium wymuszały przemiany liturgiczne, np. wzrost znaczenia i rozbudowanie modlitw proskomidii dokonywanej na stole ofiarnym, za ikonostasem. Na ziemiach zachodnioruskich drzwi we wrotach diakońskich pojawiły się zapewne dopiero w wieku XVII, gdy przegroda ołtarzowa przybrała formę rozbudowanej drewnianej struktury architektonicznej, ale sposób ich ozdabiania nie był jeszcze ustalony. Przekonują o tym najstarsze zachowane zabytki. W cerkwi św. św. Piatnic we Lwowie umieszczone zostały tam wizerunki kapłanów starotestamentowych, Aarona i Melchizedeka, w Świętego Ducha w Rohatyniu i w Wolicy Derewłańskiej, w św. Mikołaja w Lubaczowie (dziś w katedrze greckokatolickiej w Przemyślu) – archanioła Michała i Melchizedeka. Dopiero Iwan Rutkowycz, bodaj jako pierwszy, ukazał na wrotach diakońskich w ikonostasie cerkwi Bożego Narodzenia w Żółkwi dwóch archaniołów: Michała i Gabriela. Powtórzył to Jow Kondzelewycz w ikonostasie bohorodczańskim. Takie rozwiązanie spotykane było w ikonostasach XVIII-wiecznych, np. w Gorajcu i Chotyńcu, ale też w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Ławrze Peczerskiej, nie było jednak jedyne. Oprócz archaniołów i starotestamentowych kapłanów umieszczano tu również chętnie wizerunki świętych diakonów, najczęściej Stefana i Laurentego, jak np. w cerkwi katedralnej Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Przegroda ołtarzowa coraz wyraźniej była postrzegana jako zasłona oddzielająca świat ziemski od niebiańskiego, jednak treści zapisywane na niej ikonami nie ograniczały się tylko do prostej i bezpośredniej eschatologii, ale uwypuklały jeszcze idee eucharystyczne, soteriologiczne i eklezjalne. Także umieszczenie na wrotach bocznych archaniołów nie zawsze musiało oznaczać tylko obronę dostępu do raju. Dla przykładu w apokryficznym tekście *Opowieść o królu Amfilochu* opisany jest moment, gdy podczas Wielkiego Wejścia aniołowie z ognistymi mieczami stoją przed królewskimi wrotami i przeganiają złe duchy, strzegąc świętych darów<sup>634</sup>. Jeśli zaś w czasie liturgii w akcie przeistoczenia dochodzi do zstąpienia niebios na ziemię i zjednoczenia Cerkwi ziemskiej i niebiańskiej, to archaniołowie pełnią rolę strażników i wejścia do raju, i rzeczywistego Boga ukrytego w Eucharystii. Tak też należy rozumieć znaczenie obecności wizerunków archaniołów przy wrotach królewskich i diakońskich w sanktuarium posadzkiej cerkwi.

<sup>633</sup> И. А. Шалина 2000, s. 580.

<sup>634</sup> G. Minczew 2003, s. 80; I. Франко 1906, t. 4, s. 93, 96, 101.

## Wnioski

Przeprowadzona wyżej szczegółowa analiza ikonograficzna pojedynczych obrazów i odczytanie treści w nich zawartych pozwalają na uzupełnienie spostrzeżeń dotyczących wymowy ideowej całości programu malarskiego w sanktuarium cerkwi w Posadzie Rybotyckiej. Pomimo że złożyły się na niego wątki wypełniające zwykle ściany trzech różnych przestrzeni: kopuły, prezbiterium i prothesis, to stworzyły one jednolitą całość o wyraźnej i czytelnej wymowie ideowej. Wydaje się, że na jego opracowaniu zaważyła w pierwszym rzędzie najstarsza interpretacja sakralnej przestrzeni dokonana przez Maksyma Wyznawcę, który w sanktuarium świątyni chrześcijańskiej widział obraz nieba. Myśl tę po wielu wiekach przypomniał Symeon z Tessaloniki. Na taką znaczeniową podstawę nałożyła się kolejna, którą przeniknęła głęboka wiara w zjednoczenie Kościoła niebiańskiego i ziemskiego w obrzędzie Eucharystii, dające nadzieję na wspólne przebywanie również w niebiańskiej Jerozolimie przedstawionej przez natchnionego malarza na ścianach sanktuarium tej małej monasterskiej cerkwi. To Królestwo Boże nie tylko zapowiadane, ale dokonujące się w obrzędzie Świętej Liturgii.

Tak więc wątek doksológiczny umieszczony na kolebce sklepiennej ukazuje Boga w najwyższej chwale bytującego w świecie transcendentnym, któremu cześć oddają anielskie chóry. Do tej rzeczywistości należy także Matka Boska – Władczyni Nieba, siedząca na tronie i adorowana przez archaniołów, jak też prorocy umieszczeni w medalionach na łuku tęczowym. Ukazanie w najwyższych sferach sanktuarium, przypuszczalnie, trzech obrazów Drugiej Osoby Trójcy Świętej: Syna bytującego w przedwieczności w wizerunku Emanuela na łuku tęczowym, w ludzkim ciele w przedstawieniu Matki Boskiej Tronującej na ścianie wschodniej oraz Pantokratora na kolebce sklepiennej wydobywa aspekt soteriologiczny, podkreślając rolę Chrystusa w dziele zbawienia ludzkości i świata. W tak opisanej przestrzeni dopełnia się misterium liturgii: ziemskiej – realne – oraz niebiańskiej – wyobrażone na ścianach. To drugie, zgodnie z anamnesticzną interpretacją, odwołuje się do wydarzeń Wielkiego Czwartku. Nie jest to jednak tylko literalne oddanie narracji ewangelistów – stworzone bowiem przez nich obrazy posłużyły za środek do ukazania również treści symbolicznych i ponadczasowych. Tu głównym celebrantem jest Chrystus, który składa siebie samego w ofierze. Jego kapłańską rolę podkreślają szaty liturgiczne. O głębszej wymowie scen związanych z wigilią śmierci Chrystusa świadczy również obecność motywów ahistorycznych: aniołów pełniących rolę diakonów oraz zasłon zarzuconych na budowie w tle. Pozbawiły one obrazy ich konkretnej i realnej przestrzeni, nadając jej charakter sakralny. O wyborze właśnie scen wielkoczwartkowych jako reprezentatywnych do ukazania niebiańskiej liturgii niewątpliwie zadecydowało odczytanie sensu uczynionych wtedy aktów jako ideowych źródeł kształtowanej przez wieki liturgii ziemskiej. Do wspólnej celebracji niebiańskiej służby dołączają także, ukazani poniżej, ojcowie Kościoła

prowadzeni przed ołtarz przez aniołów w strojach diakońskich. Orszak ich przerywają dwa przedstawienia symboliczne: *Czuwającego Emanuela* i *Męża Bolesci* ukazane na tle rajskiego krajobrazu, co podkreśla soteriologiczny i eschatologiczny aspekt liturgicznej ofiary. Na koniec, przy wejściu do sanktuarium ukazani zostali dwaj aniołowie; to strażnicy wrót rajskich, którzy złowrogo uniesionymi ramionami uzbrojonymi w miecze bądź włócznie próbują odstraszyć niedopuszczonych do wiecznej komunii z Bogiem. W ten sposób przestrzeń za przegrodą ołtarzową w posadzkiej cerkwi staje się obrazem przyszłego życia w niebie, gdzie liturgię sprawuje Boży Syn.

Przedstawiony tu program malarski w pełni wpisuje się w tradycję Kościoła wschodniego, a poszczególne jego tematy pozwalają dostrzec podobieństwo do praktyk malarskich w XV- i XVI-wiecznych monasterach mołdawskich. Tam bowiem do tradycyjnego programu wykształconego w wieku XI, na który składały się przedstawienia Matki Boskiej w konsze apsydy, *Komunii apostołów* i *Orszaku biskupów* poniżej, włączane były, najpóźniej od końca wieku XV, przedstawienia *Ostatniej Wieczery* i *Umywania nóg*. Zdarzało się, że umieszczane były one na ścianie sanktuarium nieoddzielone od siebie, co podkreślało ich wspólną treść wielkoczwartkowego misterium, jak w Humorze, Mołdawicy czy Petrowcach. Wydaje się, że właśnie taka idea przyświecała posadzkiemu malarzom, gdy rezygnowali z symetrycznego i centralnego rozmieszczenia tych przedstawień w sanktuarium, ukazując je w stylu kontynuacji. Dokładna analiza ikonograficzna tych scen pozwala z kolei stwierdzić, że nie mogły one powstać wcześniej niż w wieku XVI. Przekonują o tym np. motywy budujące *Ostatnią Wieczernię*, jak prostokątny stół, usadowienie Judasza po przeciwnej stronie oraz Jana spoczywającego na blacie. Święci biskupi składający pokłon Ciału Chrystusa umieszczeni są pod arkadami opartymi na wspornikach, co jest charakterystyczne dla realizacji mołdawskich w wieku XVI. Nieznane są również wcześniejsze niż XVI-wieczne przykłady umieszczenia tematu *Czuwającego Emanuela* w obrębie sanktuarium.

## Analiza stylistyczna

Poważne zniszczenia, zwłaszcza wierzchniej warstwy malarskiej, znacznie utrudniają jej szczegółową analizę stylistyczną. Nie ułatwiają jej również późniejsze uzupełnienia konserwatorskie oraz jedynie czarno-biała dokumentacja fotograficzna świeżo odkrytych i jeszcze nierestaurowanych fragmentów<sup>635</sup>. Badanie stylu

<sup>635</sup> Opieram się tu przede wszystkim na fotografiach wykonanych w l. 60. przez Eugeniusza Wilczyka w Przedsiębiorstwie Państwowym Pracowni Konserwacji Zabytków w Krakowie, w roku

będzie więc z konieczności ograniczone do omówienia sposobu rozmieszczenia pojedynczych scen na ścianach prezbiterium, kompozycji wewnątrz kwater, sposobu zaznaczania przestrzeni, budowania planów, scenografii, rodzaju motywów ornamentalnych. Utrata partii wierzchnich wykonanych techniką temperową uniemożliwia przeprowadzenie pełnej charakterystyki modelunku twarzy postaci, dłoni i innych nagich partii ciała, sposobu kształtowania draperii, pierwotnej kolorystyki, a więc tych wszystkich środków stylistycznych, które mogłyby pomóc w wyróżnieniu indywidualnych manier twórców, ustaleniu ich pochodzenia, wskazaniu analogii wśród dzieł innych warsztatów oraz datowaniu malowideł. Jednak należy żywić nadzieję, że na podstawie zachowanego materiału uda się odpowiedzieć na zadawane zazwyczaj w czasie takich badań pytania, dotyczące zwłaszcza atrybucji i datowania.

Od chwili odkrycia malowideł do dziś, choć nie przeprowadzono szczegółowych badań stylistycznych i ikonograficznych, w literaturze naukowej pojawiło się kilka pomysłów co do ich datowania i proveniencji warsztatowej. Jedynie w najwcześniejszych ekspertyzach Wojciecha Kurpika<sup>636</sup>, Józefa Tomasza Frazika<sup>637</sup> i Renaty Frazikowej<sup>638</sup> czas powstania malowideł w prezbiterium i nawie określony był na wiek XVI, który później konsekwentnie przesuwano na XV. W roku 1986 w pierwszym obszerniejszym opracowaniu malowideł prezbiterialnych Anna Różycka-Bryzek wyróżniła dwie odmienne maniery stylistyczne, dostrzegła podobieństwo do fresków fundacji Władysława Jagiełły w Wiślicy i Lublinie (tzw. III maniera), wskazała na lokalne pochodzenie warsztatu, zależnego od sztuki południowosłowiańskiej, a czas powstania ustaliła na pierwsze dziesięciolecie wieku XV<sup>639</sup>. Niejako dopełnieniem powyższych ustaleń może być hipoteza postawiona przez Wirę Swiencicką, która nie wykluczała, że przy powstaniu posadzkiej polichromii ściennej mógł być zatrudniony znany z imienia malarz króla Władysława Jagiełły, Hail<sup>640</sup>. Na przypisanie właśnie jemu fresków w Posadzie nie zgadza się Włodzimierz Aleksandrowicz. Według ukraińskiego historyka pochodzą one najwcześniej z 2. poł. wieku XV, choć

---

1978 przez Romualda Biskupskiego oraz w 1983 przez Stanisława Michtę, które otrzymałam od prof. Anny Różyckiej-Bryzek. Kolejne fotografie Eugeniusza Wilczka zostały mi udostępnione przez Oddział Terenowy Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Krakowie.

<sup>636</sup> W. Kurpik, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich...* (mps); Tenże, *Badania malowideł cerkwi w Posadzie...* (mps); Tenże, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich...* (mps), s. 3; Tenże 1966, s. 72-74; Tenże 1968, s. 53-56.

<sup>637</sup> J. T. Frazik 1967, s. 841-843 (maszynopis tej pracy w posiadaniu autorki, przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek); Tenże 1968, s. 243-247.

<sup>638</sup> R. Frazikowa 1967, s. 10; maszynopis w posiadaniu autorki, przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek.

<sup>639</sup> A. Różycka-Bryzek 1986, s. 362.

<sup>640</sup> B. I. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, s. 11.

równocześnie utrzymuje on, że medaliony z prorokami na podłuczcu ściany tęczywej są wcześniejsze i mogą pochodzić z czasów Jagiełły<sup>641</sup>. Romualda Grządziela natomiast przypuszczała, że wystrój malarski obu monasterskich cerkwi św. Onufrego, w Ławrowie i Posadzie Rybotyckiej, może być dziełem XV- i XVI-wiecznych warsztatów serbskich<sup>642</sup>. Ostatnio Piotr Łukasz Grotowski, skupiając się głównie na analizie ikonograficznej programu w nawie, zgodził się z wczesnym, XV-wiecznym datowaniem przedstawień w prezbiterium, określając czas powstania polichromii na ścianach nawy na 1. poł. wieku XVI<sup>643</sup>. Jarosław Giemza w ostatniej pracy proponuje szeroki przedział między XV a XVI wiekiem<sup>644</sup>.

## Rozplanowanie malowideł – opis i analiza porównawcza

Sceny zostały umieszczone w pasach dzielących ściany horyzontalnie i, jak wykazały badania konserwatorów, pokrywających się z tak zwanymi dniówkami. Załamania ścian w narożach prezbiterium oraz przy glich okiennych nie stanowią pionowych podziałów pojedynczych przedstawień. Rozciągają się one bowiem nawet na kilku tak rozczłonkowanych powierzchniach: *Umywanie nóg* na czterech, *Orszak biskupów* – trzech, *Rozdawanie wina* i *Ostatnia Wieczerza* – dwóch. Tak swobodne rozkładanie malowideł na różnych przełamanych powierzchniach jest charakterystyczne dla monasterów mołdawskich najpóźniej od wieku XVI<sup>645</sup>. I choć nie sposób tu wymienić wszystkich podobnych przykładów, można wskazać choć kilka reprezentatywnych. W XVI-wiecznych cerkwiach bukowińskich na załamanych powierzchniach, niekiedy kilkakrotnie, często przez wklęsłość apsyd w nawie oraz okienne glichy, umieszczano sceny bardziej rozbudowane, rozwijające się horyzontalnie. Mogły to być np. *Prowadzenie na ukrzyżowanie*, jak w Probocie, Humorze, Mołdawicy, *Komunia apostołów* w Probocie i Mołdawicy, złożona z kilku epizodów *Modlitwa w Ogrójcu* w Humorze<sup>646</sup>. Ale takie przeniesienie zdarzało się i w scenach skromniejszych. Dla przykładu w Humorze, w nawie na wschodnim glicie okna północnego umieszczona została scena *Zdjęcia z krzyża*, której tło wkracza w przedstawienie *Oplakiwania* umieszczonego już na ścianie równoległej do osi

<sup>641</sup> B. Александрович 1995a, s. 97; W. Aleksandrowycz 2004, s. 272.

<sup>642</sup> R. Grządziela 1994, s. 230.

<sup>643</sup> П. Л. Гротовський 2009, s. 40-69.

<sup>644</sup> J. Giemza 2013, s. 518.

<sup>645</sup> W najstarszej zachowanej cerkwi z malowidłami mołdawskimi w Łużanach, teraz na Ukrainie, niestety nie zachowały się malowidła w sanktuarium, które mogłyby potwierdzić podobną praktykę na tych terenach już w wieku XV; por. M.P. Kruk 2007, s. 189-207.

<sup>646</sup> P. Henry 1984, tabl. XIV-XVI, XX-XXIV, XXXIV-XXXV.

kościola<sup>647</sup>. W Mołdawicy jeden z żołdaków w *Pojmaniu Chrystusa* umieszczony został na styku ościeży okna południowego i ściany apsydy, znajdując się tym samym również w przedstawieniu *Ego sum*<sup>648</sup>. Oba wymienione wyżej rozwiązania nie były konieczne, tylko celowe, jakby świadomie próbowano scalić różne sceny, nie bacząc na kształt architektury. Właśnie we wskazanych zabytkach, Probocie, Humorze, Mołdawicy, a także w Papąuți, niekiedy dochodzi do, jak się wydaje, rozmyślnego zacierania granic między poszczególnymi przedstawieniami, zwłaszcza tymi, które łączy jakaś nadrzędna myśl czy ciąg narracji. Tak jest często w scenach pasyjnych w nawie, jak też wielkoczwartkowych na ścianie sanktuarium<sup>649</sup>.

Ani układu scen na ścianach prezbiterium parafialskiej cerkwi, ani kompozycji wewnątrz nich nie porządkuje ścisła symetria, harmonia i osiowość. Co prawda *Maria Tronująca z archaniołami* udanie została wkomponowana w stosunkowo niewygodną dla malarzy płaszczyznę ograniczoną dwoma nieregularnymi łukami: od góry – sklepiennym kolebki, od dołu – rozglifienia okna, a sama postać Bogurodzicy umieszczona została niemal pośrodku, to już w *Orszaku biskupów* kielich eucharystyczny, ku któremu zwracają się ojcowie Kościoła, został przesunięty znacznie na prawo. Takie rozwiązanie można tłumaczyć koniecznością umieszczenia od północy przedstawienia *Męża Boleści*, co zachwiało regularnością podziału malowideł w tym pasie. Ale równie dobrze mogło być dyktowane indywidualną manierą twórcy, odmiennej od gustów tzw. klasycznych, uzależnionych od ładu i symetrii.

Podobne zaburzenia harmonii można dostrzec w wielu innych miejscach. I tak dla przykładu w najniższym pasie malowideł kotara zawieszona jest na ogniach rozmieszczonych w nierównych odległościach od siebie. Pas oddzielający najwyższe partie malowideł na ścianie wschodniej nie pokrywa się z sąsiadującymi. Powyżej łuki arkad, pod którymi stoją święci biskupi, mają różną rozpiętość. U zwieńczeniu ścian sylwety serafinów szcupleją wraz z przesuwaniem od lewej ku prawej stronie. Apostołowie przyjmujący sakrament Eucharystii w jednym miejscu ustawieni są swobodnie, w innym zaś ciasno i chaotycznie. Przez rozciągnięcie *Ostatniej Wieczery* także na prawe rozglifienie okna południowego Chrystus, który zawsze siedzi na miejscu honorowym, czyli w tym wariacie – na osi kompozycji, tu został przesunięty znacznie w prawą stronę. Mandorla na sklepieniu, zapewne pierwotnie z wizerunkiem Chrystusa Pantokratora, zakrywała nimby i częściowo głowy aniołów umieszczonych poniżej.

Większość tych rysów powodowanych było pewną niefrasobliwością, żeby nie powiedzieć niedbałością w rozmieszczaniu malowideł na ścianach. Wydaje się, że

<sup>647</sup> Tamże, tabl. XVIII, il. 2.

<sup>648</sup> Tamże, tabl. XXII, il. 1.

<sup>649</sup> Tamże, tabl. XIV, XV, XX, XXI, XXXIV, XXXV.

można było tego uniknąć, gdyby wcześniej przeprowadzono pomiary i dopiero na tej podstawie zaprojektowano rozkład scen i postaci. Najpewniej nie uznano tego za konieczne i malowidła umieszczano bez wcześniejszych rozrysów na kartonie i ich rozplanowania na ścianach. Świadczyć mogą o tym wizerunki proroków na podłuczcu tęczowym, pod którymi widać wyryte w zaprawie okręgi ostatecznie niewykorzystane z powodu złego ich rozmieszczenia. Ale z drugiej strony, gdyby symetria i osiowość były cechami ważnymi dla pracujących tu malarzy, nawet bez dokładnych pomiarów mogliby je uzyskać. Np. sześciu aniołom ukazanym w pasie na sklepieniu mogłoby odpowiadać tyle samo serafinów poniżej, jest ich zaś siedmiu, przez co ostatni, z braku miejsca, musieli zostać pomniejszeni. Podobna harmonia mogła rządzić kompozycją pasów najniższych. Równy rytm arkad w *Orszaku biskupów* mógł zostać wzmocniony przez analogiczne podwieszenie zasłony poniżej, gdzie rozstaw zaczepów mógł odpowiadać rozpiętości łuków. Brak takich rozwiązań nie świadczy chyba już tylko o niedbałości malarzy czy słabym przygotowaniu warsztatowym, ale o innym guście estetycznym, nieukształtowanym na wzorcach kultury antycznej.

Niestety znaczne szkody, jakie poniosła kultura ruska w ciągu wieków, uniemożliwiają przeprowadzenie dokładnej analizy porównawczej. Stosunkowo dobrze zachowały się jedynie malowidła fundowane przez Władysława Jagiełłę i Kazimierza Jagiellończyka znajdujące się w znaczniejszych kościołach katolickich: w katedrze krakowskiej, kolegiacie w Wiślicy i Sandomierzu oraz w kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie. Malowidła fundowane przez króla Władysława zostały wykonane, jak zostało udowodnione w wyniku dogłębnych badań Anny Różyckiej-Bryzek, przez malarzy pochodzących z ziem ruskich należących do Rzeczypospolitej. Jednak nie tworzyli oni jednego zespołu malarskiego, ale kilka odrębnych, o czym świadczą znaczne różnice stylowe między zachowanymi zespołami w Wiślicy, Sandomierzu i Lublinie. Mimo to jedną z cech, która łączy te realizacje, jest niemal idealne wpisanie programu malarskiego w silnie rozcłonkowaną gotycką architekturę. To przystosowanie sprawia niekiedy wrażenie podporządkowania, gdzie kolejność scen bywała zaburzona przez chęć dopasowania ich do pól ograniczonych przez łuki sklepienia, krawędzie ościeży okiennych, ramiy wykreślone przez służki czy żebra. Za przykład mogą posłużyć tu freski w kolegiacie sandomierskiej, gdzie i tak trudnego odczytania celowości właśnie takiego porządku scen nie ułatwiają jego dodatkowe zakłócenia wprowadzone przez dyktat architektonicznych podziałów. Tu np. *Modlitwa w Ogrójcu* została wyrwana z ciągu narracji i umieszczona w idealnie pasujące pole ograniczone od góry ostrym łukiem gotyckiego sklepienia. W Lublinie podobnie uczyniono np. ze sceną *Zesłania Ducha Świętego*<sup>650</sup>. Dużą zależność od znacznie

<sup>650</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, s. 58; Taż 2000, s. 33.



rozcłonkowanych ścian wykazują malowidła w kolegiacie wiślickiej<sup>651</sup>. Przedstawienia tak narracyjne, jak i reprezentacyjne ułożone są według ściśle określonego porządku, idealnie zajmując każdą prostą powierzchnię. Liczne, dość głębokie glify okien i blend wypełniono ornamentami. Jednak i w tak harmonijnej realizacji dostrzec można pewne odstępstwa. Na dwóch stykających się pod kątem prostym powierzchniach ściany tęczowej i północnej prezbiterium została umieszczona scena *Wskrzeszenia Łazarza*<sup>652</sup>, podczas gdy po przeciwnej stronie w analogicznym miejscu znalazły się dwa odrębne przedstawienia świętych. Sceny narracyjne znajdują się także na załamaniach ścian wielobocznie zamkniętego prezbiterium. Ta trudna powierzchnia nie przeszkadzała zupełnie twórcom, skoro na ostrych wklęsłościach umieścili postaci Chrystusa w scenach *Biczowania* i *Naigrawania*.

Malowidła w kaplicy świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu zlecone przez Kazimierza Jagiellończyka wykonane zostały przez malarzy północnoruskich wywodzących się ze środowiska pskowskiego<sup>653</sup>. Tu sceny ograniczone wyraźnymi prostymi ramami, ułożonymi w pasy, jakby w karnym porządku, wypełniają każdą wolną powierzchnię, od posadzki po sklepienie. Nie przekraczają one podziałów architektonicznych, które podkreślone zostały dodatkowo ornamentальnymi pasami. I choć w nielicznych przypadkach reguła ta została zachwiana, jak w *Niewiernym Tomaszu*, *Prowadzeniu na ukrzyżowanie*, załamanych przez naroża ścian kaplicy, oraz *Oplakiwaniu*, *Chrystusie ukazującym się niewiastom*, *Złożeniu do grobu*, *Niewiastach u grobu*, umieszczonych na łagodnie ściętych ościeżach wejścia, to całość programu malarskiego sprawia wrażenie uporządkowanego, harmonijnie wkomponowanego i podporządkowanego architekturze.

Spośród nielicznych późnośredniowiecznych zachowanych realizacji malarskich w cerkwiach na ziemiach należących dziś do Ukrainy zwracają uwagę głównie freski w cerkwi św. Onufrego w Ławrowie<sup>654</sup>. Jest to ważny przykład ze względu na swoją bliskość czasową i terytorialną ze znajdującymi się w Posadzie Rybotyckiej. Pierwotnie program malarski zajmował zapewne całe wnętrze cerkwi<sup>655</sup>, dziś jego fragmenty zachowały się jedynie w przedsionku. Pobieżna analiza pozwala dostrzec główną myśl, tak tematyczną, jak i kompozycyjną, każącą pojedyncze sceny zamknięte w ramy ułożyć w sfery wpisujące się siatkę podziałów architektonicznych. Jednak bardziej szczegółowe badania wykazują szereg nieregularności. Jak udowodniły ostatnie badania, malowidła pierwotnie ułożone były w sześć pasów, obiega-

<sup>651</sup> Taż 1965, s. 47-82; Taż 2004, s. 172-174.

<sup>652</sup> P. Ł. Grotowski 2001, s. 145-155.

<sup>653</sup> A. Różycka-Bryzek 1968; Taż 2004, s. 177-184.

<sup>654</sup> A. И. Рогов 1973, 339-351; М. Гелитович 2006, s. 86-89; Н. Козак 2007, s. 34-43.

<sup>655</sup> Najnowsze badania pozwoliły wysunąć hipotezę, że malowidła wypełniające całe wnętrze cerkwi w Ławrowie nie pochodzą z tego samego okresu, por. H. Козак 2007, s. 34-43.

jących południową, zachodnią i północną ścianę przedsionka<sup>656</sup>. Trzy z nich miały charakter dekoracyjny: najniższy imitował białą zasłonę, wyższy wypełniony był ornamentem geometrycznym złożonym z czerwonych i błękitnych kostek, a jeszcze wyższy, oddzielający rzędy scen figuralnych – roślinnym, z ulistnioną wicią ułożoną w szereg sercowatych komórek. Treść programu malarskiego budowały trzy pasy przedstawień figuralnych – najniżej *Akatystu*, wyżej spiętych w łańcuch medalionów z półfigurami świętych pustelników, ponad nimi zaś *Soborów powszechnych*. Jednak pierwotny układ scen nie był regularny. Kwatery stanowiące pola dla przedstawień akatystowych na ścianie północnej są węższe niż na południowej i najpewniej pierwotnie było ich tam sześć, a nie pięć, jak naprzeciwko<sup>657</sup>. Na obu ścianach umieszczono po sześć regularnych medalionów z postaciami świętych ascetów równomiernie rozłożonymi na całej szerokości, dziś częściowo zniszczonymi przez wykute później okna. Na polach najwyższych, ograniczonych od góry łukiem sklepienia umieszczone zostały zapewne po dwie sceny ilustrujące sobory powszechne i choć znaczne zniszczenia tych partii uniemożliwiają wskazanie nawet ich dokładnej liczby, to nie ulega wątpliwości, że były one różnej szerokości. Bez opowiadania się tu po żadnej ze stron w sporze dotyczącym pochodzenia twórców<sup>658</sup> należy zauważyć, że wątpliwości nie budzą ich stosunkowo wysokie kwalifikacje i zdolności warsztatowe, które, jak widać, nie implikują rygorystycznego porządku i harmonii w rozkładzie scen.

Interesujący zespół malowideł zachował się także w Łuzanach koło Czerniowca, obecnie na terenie Ukrainy. Datowany na wiek XV, uważany jest za najstarszy zachowany przykład fresków mołdawskich<sup>659</sup>. Odkryto je w końcu l. 90., a także w pierwszych latach XXI wieku<sup>660</sup>; nie zostały jeszcze szczegółowo opracowane. Nie można więc odczytać pełnego programu i treści, ale można ocenić kompozycję, układ i sposób rozplanowania wewnątrz cerkwi. Pierwotnie zajmowały one zapewne całą powierzchnię wszystkich ścian. Nie ma pewności, czy w najniższych partiach znajdowały się iluzjonistycznie oddane zasłony. Wyżej natomiast dominują podziały horyzontalne, podkreślone przez szerokie, dwubarwne – pomarańczowe z jasną lamówką – listwy, w których umieszczono świętych w całości bądź półpostaci oraz przedstawienia wielofiguralne zamknięte w ramy. Są to sceny ewangeliczne, w tym

<sup>656</sup> Н. Козак 2007, s. 34-43.

<sup>657</sup> М. Гелитович 2006, s. 86-89.

<sup>658</sup> Część badaczy (M. Hełytowycz, W. Ałeksandrowycz) opowiada się za pochodzeniem rodzimym (przemyskim) twórców, część za mołdawskim, wywodząc je wprost z warsztatów bukowińskich (A.I. Rogow, M.P. Kruk).

<sup>659</sup> Ostatnio na ten temat M.P. Kruk 2007, s. 189-207; za zdjęcia malowideł dziękuję serdecznie dr Hałynie Kuź.

<sup>660</sup> Н. Сліпченко 1999, s. 165-168; О. Садова, Я. Скренкович, О. Рішняк 2007, s. 75-85.

*Pasji* w nawie, z żywotów świętych, jak również o charakterze moralizatorskim i symbolicznym w przednawiu. Na zachowanych partiach nie widać, by narracja była przenoszona poza znaczone pola kwater, które podporządkowane są ściśle rytmowi form architektonicznych. Kwatery wykreślane były przy poszanowaniu symetrii i osiowości, choć w nielicznych przypadkach, gdy wymagała tego kompozycja przedstawień, odstępowano od tych zasad. Tak jest np. w dolnej partii ściany północnej prytworu, gdzie w nierównomierny sposób wydzielono scenę z inskrypcją wotywną<sup>661</sup>. Podobne nieznaczne przesunięcia w podziałach wertykalnych można zauważyć w malowidłach w górnych partiach ściany zachodniej przednawia. Nie zmienia to jednak ogólnego wrażenia zachowania szczególnej dyscypliny i dbałości w ich rozkładzie.

Wśród zabytków bałkańskich, zwłaszcza najbliższych – w Siedmiogrodzie – można wskazać wiele przykładów z jednej strony obojętności na klasyczne poczucie piękna i harmonii, z drugiej zaś – przy łatwo wyczuwalnej ogólnej idei porządkującej obrazy w regularnych układach – łatwych od niej odstępstw, niekiedy, wydawać by się mogło, rażących i niewybaczalnych. Do pierwszej grupy, by skupić się tylko na późnośredniowiecznych, kwalifikują się: Strei, Streisângeorgiu, Crișcior, Santa Maria Orlea, Densuș<sup>662</sup>, do drugiej, analogicznie, zabytki w Suseni, Ribiciei<sup>663</sup>. Niedostatek materiału porównawczego wśród monumentalnego malarstwa cerkiewnego na terenach bliskich Posadzie Rybotyckiej w pewnym stopniu rekompensują dzieła ikonowe. Tu można dostrzec podobnie obojętny stosunek do porządku i symetrii w rozplanowaniu scen, co nie zawsze idzie w parze ze słabym poziomem technicznym i artystycznym.

W jednym z najlepszych spośród działających w końcu wieku XV na Rusi Czerwonej warsztatów – Mistrza z Węglówki i Zwierzynia (ukr. Waniwka i Zdwyżeń)<sup>664</sup> – powstała ikona *Męki Pańskiej ze Zwierzynia*<sup>665</sup>. Tu przedstawienia pasyjne otaczają umieszczone w środku większe *Ukrzyżowanie*. W pasie najniższym oraz po obu stronach sceny środkowej zamknięte są one w regularne kwatery rozłożone

<sup>661</sup> Por. M. P. Kruk 2007, il. 4.

<sup>662</sup> M. Porumb 1998, s. 385-388, 388-390, 360-362, 104-108.

<sup>663</sup> Tamże, 1998, s. 328-331, 333-336.

<sup>664</sup> Nazwy tej na określenie twórcy wielu zachowanych ikon użyła po raz pierwszy Wira Swiencicka, i do tej pory nie zostało to zakwestionowane przez żadnego z badaczy; por. B. I. Свенціцька 1977, s. 279-290.

<sup>665</sup> НМЛ, nr inw. 1-2121/36453; liczne publikacje, M. J. Batir 1961, il. 2, s. 150; B. I. Свенціцька 1967, s. 228, il. 154, s. 231-233; Л. С. Міляєва 1969, il. s. 127; Таž 1971, s. 75, il. 45; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І.Свенціцька 1976, tabl. XLI; Таž 1977, s. 273-290; S. Hordynsky 1980, nr 60; Д. В. Степовик 1996, s. 190, il. 51; L. Milyaeva 1996, s. 108-9, il. 99-100; В. А. Овсійчук 1996, s. 197-200; М. Гелитович 2001, s. 108; В. Ярема 2005, s. 208-211; A. Gronek 2007, nr 1.

równomiernie. W rzędach najwyższych jednak porządek zostaje zaburzony i choć kolejne wydarzenia nie są ukazane w manierze kontynuacyjnej, a oddzielone od siebie zwykle krawędziami architektonicznego tła, to ukazane są na polach różnej szerokości i ułożonych chaotycznie. Najpewniej ważniejsza była tu treść ukazywanych przedstawień i konieczność ich umieszczenia, nawet gdy brakowało już miejsca, niż wcześniejsze planowanie oraz przestrzeganie zasad symetrii i osiowości.

Aby pozostać w tym samym kręgu ikon wielokwaterowych, warto wskazać na *Pasję* z Truszwic, najpewniej z połowy wieku XVI<sup>666</sup>. Zgodnie z kształtowanym od co najmniej stulecia zwyczajem sceny pasyjne winny być ułożone w regularnych pasach, otaczając zamknięte w prostokącie *Ukrzyżowanie*. Tu jednak w takim porządku zostały ułożone jedynie trzy sceny rozpoczynające cykl, pozostałe zaś niejako włączono do przedstawienia głównego, gdyż ukazano je na jego tle, bez jakiegokolwiek próby separacji. Wydawać by się mogło, że wykreślanie regularnych kratownic na olbrzymich deskach i umieszczanie na ich polach kolejnych przedstawień stało się zwyczajem w czasach nowożytnych, być może pod wpływem renesansowych gustów. Mimo zdecydowanej większości właśnie takich rozwiązań można spotkać i inne, w których w dalszym ciągu regularny układ kwater nie wydawał się cechą niezbędną, by dzieło uznać za gotowe, użyteczne i dobre. Z okolic Starego Sambora pochodzi kolejna ikona *Męki Pańskiej*, datowana na połowę wieku XVII, znajdująca się w prywatnej kolekcji<sup>667</sup>. Tu równego i symetrycznego ograniczenia scen nie wymusiły nawet naturalne podziały podobrazia, złożonego z trzech szerokich desek. Sceny swobodnie przekraczają pionowe pęknięcia, burząc równocześnie ład i harmonię kompozycji.

Analiza powyższych przykładów pozwala zauważyć, że zakłócenie porządku, w klasycznym znaczeniu tego słowa, w układzie scen opartym na zasadzie symetrii i osiowości zazwyczaj jest wyrazem innego zmysłu estetycznego, a nie marnych umiejętności plastycznych. Wydaje się również, że w takich wypadkach dla malarzy nadrzędną sprawą jest realizacja programu malarskiego, a co za tym idzie zobrazowanie zawartych w nim treści, dlatego też przedstawień nie zamykają w jednokowych ramach, ułożonych w równych pasach idealnie wpasowanych w strukturę architektoniczną. I choć rzeczywiście w środowiskach prowincjonalnych takie zjawiska są nierzadkie, a na ikonach wielokwaterowych występują częściej do wieku XVI

<sup>666</sup> НМЛ, nr inw. 1-1601/15813; repr.: I. Свенціцький 1929, s. 121, il. 200; Г. Н. Логвин 1963, s. 96, il. 51; В. І. Свенціцька 1967, s. 238-9, il. 162; S. Hordynsky 1973, s. 99, il. 63; Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. LXIX; S. Hordynsky 1980, nr 63; R. Grządziela 1994, s. 241, il. 23; Д. В. Степовик 1996, s. 183, il. 44; В. А. Овсійчук 1996, s. 243; L. Milyaeva 1996, s. 117-18, il. 100-11; С. Шуляк 2000; М. Гелитович 2001, s. 109-110; Ф. С. Уманцев 2002, s. 64-66; В. Ярема 2005, s. 224-229; A. Gronek, 2007, nr 4.

<sup>667</sup> О. Ф. Сидор 2003, s. 62-63, nr 20; A. Gronek 2007, nr 22.

niz w XVII, to w wypadku malowideł w Posadzie Rybotyckiej nie mogą rozstrzygnąć o datowaniu czy atrybucji, jak też pomóc w określeniu zdolności ich twórców i poziomu umiejętności warsztatowych.

## Sposób ujęcia przestrzeni

Tematy reprezentacyjne ukazane zostały na neutralnym tle, niekiedy dwubarwnym, oddzielonym białym konturem, jak w *Matce Boskiej Tronującej z archaniołami*, gdzie pas zieleni ma imitować ziemię, a błękit – niebo. Podobne rozwiązanie znajduje się w *Orszaku biskupów*, z tym wyjątkiem, że w dolnych partiach ukazane zostały kępy ulistnionych wysokich łądyżek, zakończonych pąkami kwiatów. Nad głowami świętych mężów umieszczono arkady, złożone z dwóch pasów różnych odcieni ugru, zakreślone od dołu białym konturem, od góry bordowym tłem.

Motywy architektoniczne i krajobrazowe wynikają z treści przedstawienia, opisują ją i sytuują w określonej przestrzeni. Nie jest to jednak ani przestrzeń historyczna czy aktualna, ani też geometryczna, a raczej umowna i symboliczna. Innymi słowy, nie budują jej ani elementy zaczerpnięte z architektury Jerozolimy z czasów Chrystusa, ani też ze środkowej Europy, współczesnej twórcom malowideł. Nie zostały one również oddane zgodnie z prawidłami geometrii euklidesowej czy z jakimikolwiek zasadami odwzorowania przestrzeni na płaszczyźnie. Tła architektoniczne zamykają przedstawienia *Komunii apostołów*, *Umywania nóg*, *Ostatniej Wieczerzy*. Rotunda kopułowa, kryta dachówką, z rzędem zamkniętych półokrągłym łukiem okien w *Komunii apostołów* na ścianie północnej ukazana została frontalnie, z prostymi gzymsami między kondygnacjami, bez żadnych prób ich zaokrąglenia. Jedynie zróżnicowana grubość bocznych konturów okien mogłaby imitować głębię rozglifienia. Podobnie zaznaczono ościeże kwadratowych otworów we fragmencie *Umywania nóg* na ścianie południowej. Umieszczone poniżej ornamentalnych fryzów, jednego z liśćmi akantu, drugiego z kołami, zdają się być bądź oknami, bądź głębokimi blendami. Tu, jak i w *Ostatniej Wieczerzy* oraz *Komunii apostołów* na ścianie północnej, znalazła się prostokątna budowla z kalenicowym dachem przykrytym prostokątnymi dachówkami, cieniowanymi po skosie. Wszędzie fasady frontalne, jak i boczne ukazane zostały na wprost, bez jakichkolwiek skrótów czy skośnie zakreślonych gzymsów. W scenie *Umywania nóg* nad Chrystusem i Piłatem znalazła się trudna do rozpoznania konstrukcja – ażurowa, otoczona niską ścianką i przykryta kopułą wspartą na filarach z wąskimi blendami zwieńczonymi łukiem. Jej forma przywołuje skojarzenia z cyborium otaczającym ołtarz główny bądź budowlą ogrodową przypominającą grecki *monopteros*. Jednak obecności ani jednej, ani drugiej nie tłumaczy treść przedstawienia. Niestety, dopóki nie znajdzie się budowli analogicznej, która

mogła być wzorem dla tu zamieszczonej, trzeba przyjąć hipotetycznie albo świadome i celowe posłużenie się strukturą nierzeczywistą, albo błędne odtworzenie motywu ze wzornika malarskiego.

Sceny symboliczne i ahistoryczne *Czuwającego Emanuela* i *Męża Boleści* w znacznym stopniu definiuje tło krajobrazowe. To raj wypełniony drzewami, których konary zakończone są charakterystycznymi strzępiastymi kępami. Motywy roślinne, co dziwi, znajdują się także u stóp ojców Kościoła w *Orszaku biskupów*. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy one również dopełniają treść przedstawienia, podkreślając jego irracjonalność i transcendentny charakter, czy też jedynie zdradzają skłonność malarza do dekoracyjności.

Opisane wyżej motywy architektoniczne i pejzażowe budują scenografię dla przedstawień rozmieszczonych w dwóch planach: w *Ostatniej Wieczery* i *Umywaniu nóg* – głębszych, w *Komunii apostołów* i *Czuwającym Emanuelem* – płytszych. Na obu niezmiernie postacie – w domyśle usytuowane w oddali, zgodnie z zasadą piętrenia planów – znalazły się wyżej, jakby na podwyższeniu. Jedynie archanioł w *Czuwającym Emanuelem*, stojący tuż za Chrystusem, jest znacznie mniejszy, przez co wydaje się bardziej oddalony, a plan – głębszy. Wszędzie bohaterowie pierwszego planu znajdują się blisko dolnej krawędzi, nigdy jednak nie sięgają górnej. Sposób ich umieszczenia w polu kwatery w dużym stopniu dyktowany jest tematem: w scenach bardziej rozbudowanych postaci są mniejsze i bardziej stłoczone, ale równocześnie lepiej wpisane w tło, w reprezentacyjnych, gdzie jest ich mniej – większe, umieszczone swobodniej, ale dominujące nad otaczającą je małą przestrzenią. I tak w *Komunii apostołów* uczniowie w ujęciu izokefalicznym nie zajmują więcej niż dwie trzecie wysokości sceny, pozostawiając dużo miejsca do zaprezentowania zróżnicowanego repertuaru motywów architektonicznych na błękitnym tle. Jeszcze więcej przestrzeni ponad głowami apostołów znajduje się w podwyższonych scenach tego pasa na ścianie wschodniej. Tu, w *Umywaniu nóg*, nawet po rozmieszczeniu uczniów na względnie głębokich dwóch planach ich głowy niewiele przekraczają połowę wysokości kwatery. Nieco inaczej jest w *Ostatniej Wieczery*, ale tu stosunkowo mała powierzchnia ściany oraz temat wymusiły sposób rozbudowania sceny w głąb i umieszczenia najważniejszej osoby na planie dalszym, przez co w znacznym stopniu ograniczona została powierzchnia przeznaczona na architektoniczne tło.

Zupełnie innym charakterem odznaczają się przedstawienia poniżej. Stanowi o nim nie tylko treść symboliczna i ahistoryczna, ale również niekiedy z nią powiązane cechy stylistyczne, zwłaszcza kompozycja. I tak kwatery z *Mężem Boleści* zdominowana została przez obszerną skrzynię kamiennego sarkofagu, którego ściany ozdabia bogaty ornament roślinny. Ponad głową skrytego w nim do połowy Chrystusa pozostało niewiele miejsca, wypełnionego wąskim pasem błękitno-ołowianego nieba. Skromną, pustą przestrzeń zamkniętą białym tłem, na prawo

od Niego, zajmuje drzewo o kształcie trójliścia, który to uformowały ulistnione gałązki wokół głównych konarów, tworząc trzy postrzępione kępki. Partie malatury po stronie przeciwnej są całkowicie zniszczone. A więc pole obrazu wypełniają jedynie trzy motywy: Chrystus, sarkofag, drzewo. Tak lakonicznie i statycznie opisana scena tworzyła nastrój reprezentacji, pomagający w uwypukleniu treści symbolicznych i ponadczasowych, oraz sprzyjała modlitewnej zadumie. Podobne cechy wyrażające spokój i bezruch można dostrzec w sąsiednim *Czuwającym Emanuelu*. Tu kompozycja podporządkowana jest dużej postaci młodzieńczego Chrystusa, którego spoczywające ciało ułożone jest wzdłuż osi diagonalnej. Na jednym z jej końców umieszczona została Matka Boska, na drugim – archanioł. Te trzy postaci, w statycznych pozach, zostały harmonijnie wkomponowane w tło krajobrazowe, które tu nie jest obojętne znaczeniowo. I zapewne właśnie tej cesze, która wynikała z treści przedstawienia, należy zawdzięczać równowagę między postaciami a otaczającym je pejzażem. Jednak harmonia ta nie jest tego samego rodzaju, co w scenach narracyjnych znajdujących się powyżej, nie tylko bowiem opisuje ona miejsce akcji, ale również współtworzy symboliczną treść przedstawienia. Mówiąc prościej, w tym obrazie tło nie mogło zostać zmarginalizowane przez postaci, jak w *Mężu Boleści*, ponieważ współtworzy jego symboliczną treść; z tego samego powodu nie stanowi dla nich tylko otoczenia, jak w scenach wielkoczwartkowych, ale jest równorzędnym motywem nacechowanym semantycznie. Znacznie większe niż w pasie powyżej są również figury ojców Kościoła w *Orszaku biskupów*, które wypełniają na całej wysokości przeznaczone dla nich pola zamknięte od góry łukiem arkady. Ich statyczne, duże, niemal jednakie postaci, ujęte izokefalicznie, w monotonicznych, równych odstępach, zdają się tkwić nieruchomo w zastygłym, poza czasem i przestrzenią, misterium. Taki sposób ujęcia wypływa wprost z treści przedstawienia, które nie ma ukazywać konkretnego momentu liturgii, ale modlitewną zadumę i wieczną adorację Sakramentu.

Zbliżony nastrój, zdaje się, cechował również malowidła na sklepieniu, dziś znacznie zniszczone. Tu podobnie zbyt duże w porównaniu z przedstawieniami poniżej figury aniołów dominują nad otaczającą je płaszczyzną błękitu oznaczającego niebo; wypełniają całą szerokość pasa od dolnej krawędzi, do której niemal przylegają ich białe stopy, aż po wąską strefę osi kolebki, choć niewydzieloną ostrą ramą, to znaczoną wyraźnie innymi tematami: mandorłą, zapewne z wizerunkiem Pantokratora, oraz figurami serafinów. Aniołowie o nienaturalnie wydłużonych nogach, ustawieni w małych, ale równych odstępach, w zbliżonych pozach trwają w bezruchu albo w jednostajnym, powolnym kroczeniu, oddając najwyższą cześć Bogu. Stałość, medytacyjne skupienie i tajemnica – to treści, które można wyczytać tu również z cech stylistycznych.

Wykazana tu nierówność w proporcjach między postaciami a tłem w przedstawieniach o charakterze narracyjnym i dewocyjnym może wynikać z ich odmiennych treści i roli, ale równie dobrze może być wyrazem odmiennych manier malarskich i gustów ich twórców. Zresztą przyczyny te nie wykluczają się wzajemnie, a wręcz mogą być od siebie zależne. Jednak nie bacząc na to, czy były zamierzone, czy przypadkowe, warto zauważyć, że wpływały one w dużym stopniu na odbiór tematów malarskich, uwypuklając ich charakter i treść.

Świadomość – choć nie iluzję – trzeciego wymiaru budują nie tylko motywy architektoniczne i umieszczone na różnych planach postaci, ale również sprzęty, takie jak stoły, ławy, taborety itp. Nie są one jednak oddane według konsekwentnie wybranej jednej zasady, np. popularnej w średniowiecznym malarstwie perspektywy odwróconej, gdzie krawędzie prostopadłe do powierzchni obrazu w domyśle miałyby się przed nią zbiegać<sup>668</sup>. I tak, dla przykładu, krawędzie sarkofagu w *Mężu Bolesci* zostały wykreślone w sposób zbliżony do rzutu dimetrycznego, jednak próby powtórzenia tej zasady nie można dostrzec w żadnej innej scenie. W *Umywaniu nóg* krawędzie prostopadłościennej ławy, a w *Komunii apostołów* – ołtarza, zostały zakryte, nie można więc odczytać reguł, według których zamierzano oddać ich przestrzenność. Linie zamykające z boku blat stołu w *Ostatniej Wieczery* są poprowadzone skośnie, ale przez umieszczenie sceny na stykających się pod kątem powierzchniach trudno rozpoznać, czy jest to dzieło przypadku, czy w zamyśle miały się one zbiegać w jednym punkcie w tle obrazu, czego wymagały prawidła perspektywy geometrycznej odkrytej na nowo dla sztuki przez twórców włoskiego renesansu. Ale sądząc po sposobie ukazania stołków, na których spoczęli apostołowie w tej samej scenie, jej twórcy nie byli jednak znane nowinki zachodnioeuropejskiego malarstwa, a przynajmniej nie były one dla niego wiążące.

Sposób ukazania przestrzenności i motywów architektonicznych nie odbiega od zwyczajowego dla malarstwa zachodnioruskiego wieków XV i XVI. Tu na najstarszych, datowanych na wiek XV<sup>669</sup> ikonach narracyjnych, np. z Radruża<sup>670</sup>, ze

<sup>668</sup> O zasadach ukazywania przestrzeni na płaszczyźnie w malarstwie wschodnim oraz o tzw. perspektywie odwróconej por. m.in. Б. В. Раушенбах 1975a, b; А. А. Салтыков 1975; В. Успенский 1976; Tenże 1977.

<sup>669</sup> Stan badań nad najstarszymi warsztatami zachodnioruskiego malarstwa ikonowego opracował ostatnio M. P. Kruk 1997, s. 164-177. Praca ta stanowi punkt wyjścia dla poniższej analizy zjawisk artystycznych XV i XVI wieku.

<sup>670</sup> *Chrzest Chrystusa*, repr. В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991; *Św. Mikołaj ze scenami z życia*, repr. В.І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 7-8; В. А. Овсійчук 1996; s. 164-169; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 31; *Zesłanie Ducha Świętego*, repr. В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 10; M. Janocha 2001, il. 222.



Zwierzynia i Węglówki<sup>671</sup> czy Mistrza z Żohatyna<sup>672</sup>, kompozycje budowane są na płaszczyźnie, a postacie zajmujące niekiedy ponad trzy czwarte wysokości kwater (na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia<sup>673</sup>, *Ukrzyżowania* z Owczar<sup>674</sup>, *Św. Paraszkiewy* z Uścia Gorlickiego<sup>675</sup>) zwykle umieszczane są na pierwszym planie, często z zachowaniem zasad izokefalii. Te zaś, które powinny znaleźć się w głębi, jak apostołowie w *Zesłaniu Ducha Świętego* i aniołowie w *Bożym Narodzeniu* na ikonie *Podwyższenia krzyża* ze Zwierzynia<sup>676</sup>, apostołowie na ikonie *Zesłania Ducha Świętego* z Radruża czy w *Zaśnięciu Matki Boskiej* z Żukotyńca<sup>677</sup>, ukazano w górze sceny w niezmienionych proporcjach. Tu również tło przedstawień wypełniają umieszczone kulisowo motywy krajobrazu, najczęściej skaliste schodkowe pagórki, jak i architektury, sięgające od wąskiego pasa zieleni w dole aż do górnej krawędzi. W pustej przestrzeni między nimi zwykle znajduje się napis. Przy wykreślaniu motywów architektonicznych nie zastosowano zasad perspektywy linearnej, a tradycyjne dla malarstwa bizantyńskiego budowle centralne i bazylikowe, przykryte kopułami, dwuspadowymi lub płaskimi dachami, ustawiano zazwyczaj symetrycznie po obu stronach i ujmowano z różnych punktów widzenia bądź na wprost. W podobny sposób wyobrażane są także przedmioty i sprzęty.

Najczęściej nie podejmowano żadnych prób ukazania trzeciego wymiaru przy budowlach na planie koła, jak w przedstawieniach przypisywanych malarzom ikon z Żohatyna, z Węglówki i Zwierzynia, *Św. Mikołaja* nieznanego pochodzenia w Muzeum Historycznym w Sanoku (nr inw. 987) i *Św. Paraskewy Tyrnowskiej* z Uścia

<sup>671</sup> Po raz pierwszy wskazane ikony z Węglówki i Zwierzynia do jednej grupy stylistycznej zaliczył M. Dragan, por. M. J. Batir 1961, s. 148. Problem ten rozwinęła i szczegółowo scharakteryzowała W. Swiencicka, por. B. I. Свенціцька 1977, s. 279-290. R. Grządziela przypisała twórcy ikon z Węglówki kolejne dzieła i rozszerzyła krąg jego wpływów na malarza ikon z Żohatyna, por. R. Grządziela 1974, s. 51-80; *Taź* 1994, s. 247-248.

<sup>672</sup> R. Grządziela 1974, s. 51-80; *Taź* 1994, s. 247-248.

<sup>673</sup> M. J. Batir 1961, il. 2; B. I. Свенціцька 1967, t. 2, il. 154; Л. С. Міляєва 1969, il. S. 127; *Taź* 1971, il. 45; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. XXI; Д. В. Степовик 1996, il. 51; L. Miłyaeva 1996, il. 99-100; В.А. Овсійчук 1996, il. 197-200; М. Гелитович 2001, s. 108; В. Александрович 2001, s. 436.

<sup>674</sup> Monografię tego dzieła zawdzięczamy R. Biskupskiemu, por. Tenże 2000a; tam szczegółowa bibliografia i wypis publikacji (s. 17-18).

<sup>675</sup> Repr. J. Kłosińska 1989, nr 68; R. Biskupski 1991a, il. 7-8; Tenże 1991b, il. 12; R. Grządziela, 1994, il. 5; *Ikonu...* 2001, il. 132.

<sup>676</sup> B. I. Свенціцька 1967, s. 231; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 39; В. І. Свенціцька 1977, s. 283; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 29; M. Janocha 2001, il. 68.

<sup>677</sup> Ikona ta od dawna intryguje badaczy ze względu na cechy stylowe, niemające analogi na ziemiach ruskich. Ostatnio na temat tego dzieła szczegółowo M. P. Kruk 2003, s. 156-167; tam dalsza literatura.

Gorlickiego<sup>678</sup> czy *Św. Św. Kosmy i Damiana z Tylicza*<sup>679</sup>. Na wskazanej ikonie Paraskewy jedynie w otworach wejściowych rotund namalowano część ościeży, wskazując na ich głębię. Rzadziej podobne rozwiązanie stosowano również do innego typu budowli, gdzie pokazywano tylko jedną elewację, jak w scenach *Narodzin i Pogrzebu Paraskewy* na ikonie *św. Paraskewy* ze scenami z życia nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>680</sup>. Częściej natomiast zaniechano odwzorowywania przestrzeni i malowano na wprost zarówno fasadę, jak i ścianę boczną, co widać np. w *Narodzinach Marii z Węglówki*<sup>681</sup>, a wieże na planie kwadratu ujmowano od góry, wykreślając dach w kształcie rombu, jak na ikonie *św. św. Kosmy i Damiana z Tylicza*. Ten sposób łączył się często z ukazywaniem architektury w tzw. perspektywie rzutu skośnego<sup>682</sup>, kiedy ściany frontowe ujmowano na wprost, boczne zaś skośnie. Takie motywy występują na ikonie *Męki Pańskiej ze Zwierzynia, Św. Mikołaja z Radruża i z Wilszanki*<sup>683</sup>, *Zwiastowania Marii z Witryłowa*<sup>684</sup> i z Wólki Żmijowskiej<sup>685</sup>.

Zbliżone zasady kompozycyjne dominują na ikonach w wieku następnym. Tło większości kwater charakteryzuje wyraźny podział na trzy różnej szerokości pola, to jest pas zieleni u dołu, pośrodku szeroką strefę wypełnioną krajobrazem lub architekturą, u góry zaś – wąski pas neutralnego tła z napisem, często zakłócany przez wierzchołki skalistych gór oraz szczyty i dachy budynków. Pierwszy plan wypełniano postaciami ustawionymi niejednokrotnie w porządku izokefalicznym na pasie ziemi i zajmującymi większość środkowego pola, z rzadka jedynie przekraczając granice strefy górnej. Głębię ukazywano poprzez spiętrzenie planów, tak więc postacie mające znaleźć się dalej umieszczano bez perspektywicznego zmniejszenia ponad planem bliższym.

<sup>678</sup> Obie ikony wyszły spod pędzla tego samego malarza, por. R. Biskupski 1971, s. 35-53.

<sup>679</sup> Repr. Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 35; W. Swiencicka i R. Biskupski wyszczęgnili dużą grupę ikon bliskich stylistycznie, wśród których znalazła się również wymieniona ikona świętych lekarzy, por. M. P. Kruk 1997, s. 172-173; tu szczegółowa literatura.

<sup>680</sup> Nr inw. XVIII-57; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 19; J. Kłosińska 1973, nr 44; *Taž* 1989, il. 66.

<sup>681</sup> MNL, nr inw. Кв-34506, I-1182; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 27; В. А. Овсійчук 1985, il. s. 61; Ф. С. Уманцев 2002, il. s. 62; L. Miłyaeva 1996, il. 24; В. А. Овсійчук 1996, il. s. 179; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 19; M. Janocha 2001, il. 2; Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова 2004, il. 291; R. Biskupski 2004, il. 10.

<sup>682</sup> Por. K. Zwolińska, Z. Malicki 1990, s. 223.

<sup>683</sup> Ikona wiązana z warsztatem dzieł z cerkwi św. Paraskewy w Radrużu, por. M. Гелитович 2004, s. 63, nr 1, s. 97, il. 1, 1a.

<sup>684</sup> R. Biskupski 1991a, il. 24.

<sup>685</sup> Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 63I; R. Grządziela 1998, il. 3; M. Janocha 2001, il. 39.

Architekturę oraz sprzęt i meble ukazywano bez skrótów, coraz częściej w tzw. perspektywie rzutu skośnego bądź bez zastosowania żadnych zasad odwzorowywania przestrzeni, prezentując tylko fasadę budowli, względnie ukazywano na wprost zarówno elewację frontową, jak i boczną. Teraz również często rezygnowano z uchwycenia trzeciego wymiaru przy założeniach na planie centralnym. Motywy architektoniczne w stosunku do wieku poprzedniego zdają się być bardziej złożone i urozmaicone. Często przedstawiane są budowle z wysuniętymi przed fasadę kolumnowymi atryami, portykami i balkonami. Popularność takich rozwiązań jest duża i chyba nie można związać ich z jednym warsztatem czy środowiskiem artystycznym. Kolumnowe ganki, jeden zamknięty łukiem, drugi otwarty, znajdują się już np. na XV-wiecznej ikonie *Narodzin Marii z Węglówki* i zostały powtórzone na ikonie XVI-wiecznej z Terła<sup>686</sup>. Wzór dla ikony z Węglówki mógł pochodzić ze środowiska północnoruskiego, o czym świadczy ikona nowogrodzka z 2. poł. XV wieku w Instytucie Archeologicznym MAT w Moskwie<sup>687</sup>. Motywy te, choć popularne w malarstwie nowogrodzkim<sup>688</sup>, były znane również w innych środowiskach, np. moskiewskim<sup>689</sup>, twerskim<sup>690</sup>, także na Bałkanach i w Grecji<sup>691</sup>. W wieku XVI stają się one bardziej powszechne i zróżnicowane, pojawiają się atria i balkony. Wskazane elementy występują np. na ikonie *Pokłonu Trzech Króli* z Busowisk<sup>692</sup>, *Św. Jerzego z Welykiego* wiązanej ze środowiskiem przemyskim<sup>693</sup>, *Męki Pańskiej* z Welykiego, w której dostrzeżono wpływy pracowni Mistrza *Przemienienia* z Jabłonowa<sup>694</sup> i którą zaliczono do warsztatów samborskich<sup>695</sup>. Tej samej pracowni

<sup>686</sup> I. Свенціцький 1928, il. 59; J. Kłosińska 1991, nr 18; W. Deluga 2000b, il. 18; M. Janocha 2001, il. 3; R. Biskupski 2004, il. 12.

<sup>687</sup> M. Janocha 2001, s. 151, il. 4.; por. też R. Biskupski 2004, od s. 248.

<sup>688</sup> Por. D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov 1983, il. 99, 133, 154, 173, 175, 182, 216, 222; A. C. Косцова 1992, nr 3, 4, 6; R. Temple 2004, il. 63, 70, 94, 97, 98, 103.

<sup>689</sup> A. C. Косцова, 1992., il. 36, 41; B. Г. Брюсова 1998, il. 1, 17, 88, 94.

<sup>690</sup> G. Попов 1993, il. 159, 163.

<sup>691</sup> P. Henry 1984, tabl. XXIII(1), XXIV(1), XXV(1), XXXVL(2); *Byzantine and...* 1986, nr 85, 90, 123; M. Chatzidakis 1992, il. 53; V. Drąg 2000, s. 243; A. Efremov 2002, il. 116; A. Drandaki 2002, nr 19.

<sup>692</sup> B. I. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, s. 18; repr.: I. Свенціцький 1928; il. 102; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 91; L. Milyaeva 1996, il. 115-116; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 74; В. Александрович 2000, il. 1; М. Р. Крук 2000; il. 31; M. Janocha 2001, il. 76.

<sup>693</sup> B. I. Свенціцька, В. П. Откович 1990, nr 19.

<sup>694</sup> Тамże, nr 33.

<sup>695</sup> М. Гелитович 1999, s. 58; В. Александрович 2000, s. 163, przyr. 26.

przypisano ikonę *Zmartwychwstania* z Berezowa<sup>696</sup>. Motywy te występują również na ikonie *Zmartwychwstania* z Niemirowa koło Rawy Ruskiej<sup>697</sup>, *Zwiastowania* z Daliowej<sup>698</sup> i nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym we Lwowie<sup>699</sup>, *Narodzin Marii* z Weremienia<sup>700</sup>, z Liskowatego<sup>701</sup>, w Muzeum Historycznym w Sankoku<sup>702</sup> oraz niezachowanej z Królowej Ruskiej<sup>703</sup>, *Ofiarowania Marii do świątyni* w Muzeum Narodowym w Przemyślu<sup>704</sup>, *Zaśnięcia Marii* w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>705</sup>, *Archanioła Michała* z Jasienia<sup>706</sup>, *Dymitra Soluńskiego* z Cewkowa<sup>707</sup>, na *Mandylionie* z Lukov-Veneci<sup>708</sup> i Żohatyna<sup>709</sup>, i wielu innych.

Choć na ścianach posadzkiego sanktuarium brak tych najbardziej charakterystycznych dla realizacji XVI-wiecznych motywów architektonicznych, nie wyklucza to właśnie takiego datowania. Płytki ceramiczne na dachach budynków wyrysowane bywają tak na ikonach XV-, jak i XVI-wiecznych. Tu też są one modelowane ukośnie, często z jedną trójkątną połówką rozbieloną, drugą pozostawioną z niezmienioną barwą lokalną. W *Umywaniu nóg* na ścianie południowej i *Ostatniej Wieczery* na rozglifieniu okna są one przedzielone na ukos, co może świadczyć o podobnym, dziś niezachowanym, sposobie modelowania. Dachówki często pokrywały także sklepienia kopułowe budowli centralnych. Wtedy ich boczne krawędzie mogły zbiegać się promieniście ku wierzchołkowi, dolne zaś i górne zaginać po łuku. Takie rozwiązania, zbliżone do tych w *Komunii apostołów* na ścianie północnej, znajdują się np. na ikonach *Św. Paraskewy* z Nowego Jaru i Żohatyna<sup>710</sup>, *Św. Mikołaja*

<sup>696</sup> В. І. Свенціцька, В. П. Откович, nr 36; репр. І. Свенціцький 1928, s. 59, il. 70; Tenże 1929, tabl. VII, il. 2; M. Janocha 1998, s. 251-275, s. 262, il. 11; Tenże 2001, il. 189.

<sup>697</sup> Л. Міляєва 1971, s. 45, il. 24; L. Miliaeva 1996, s. 143, il. 135; *Шедерви українського іконопису...*, nr 17; M. Janocha 2001, il. 188.

<sup>698</sup> Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 81; Л. С. Міляєва 1991; il. 21; L. Miliaeva 1996, il. 38.

<sup>699</sup> L. Miliaeva 1996, il. 37; M. Janocha 2001, il. 42.

<sup>700</sup> J. Kłosińska 1989, il. 19; R. Biskupski 1991a, il. 47; M. Janocha 2001, il. 7.

<sup>701</sup> R. Biskupski 2004, il. 13.

<sup>702</sup> *Ikony* 2001, s. 63; M. Janocha 2001, il. II.

<sup>703</sup> R. Biskupski 2004, il. 9.

<sup>704</sup> B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, il. 4, poz. kat. 16; J. Kłosińska 1989, il. 21; M. Janocha 2001, il. 24.

<sup>705</sup> J. Kłosińska 1973, nr 22; *Taž* 1989, il. 38; M. Janocha 2001, il. 247.

<sup>706</sup> R. Biskupski 1991a, il. 55; J. Kłosińska 1989, il. 64; *Ikony* 2001, s. 100.

<sup>707</sup> *Ikona karpacka...*, il. 19; H. Duć-Fajfer 1994, il. 1; *Ikony* 2001, s. 116.

<sup>708</sup> A. Frycky 1971, il. 16; Š. Tkáč 1984, il. 1; R. Biskupski 2004, il. 7.

<sup>709</sup> R. Biskupski 2004, il. 6.

<sup>710</sup> MBL, nr inw. 1957; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 50; J. Kłosińska 1989, nr 67; *Ikona karpacka...*, nr 8.

z Gorlic<sup>711</sup>, Nakoniecznego<sup>712</sup>, Krosna<sup>713</sup>, w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>714</sup>, *św. św. Kosmy i Damiana* z Jabłonicy Ruskiej<sup>715</sup>, *Ofiarowania Pańskiego* z cerkwi Świętego Ducha w Potyliczu<sup>716</sup> i wielu innych z wieków XV i XVI. Ale w Posadzie, na kopule we wskazanym przedstawieniu, dachówki z czterech stron zostały zakreślone podwójną linią, a taki rys jest dużo rzadszy, np. w ikonie *Św. Mikołaja* z Hłomczy<sup>717</sup>, z okolic Sambora<sup>718</sup>, ale też w XVI-wiecznych freskach na zewnątrz cerkwi monasterskiej w Worońcu. Natomiast wśród prac zachodnioruskich nie udało się znaleźć XV-wiecznych przykładów ażurowego wypełnienia trójkątnego szczytu w dachu kalenicowym, podobnego do ukazanego na glifie okna w ścianie południowej sanktuarium. Tu, w prześwicie między dwiema połaciami dachu, umieszczona została, w domyśle kamienna, dekoracja w formie rozbudowanego trójdzielnego liścia. W realizacjach XV-wiecznych powierzchnia ta bywa zwykle niezamalowana, a tak ozdobiony szczyt pojawia się dopiero w wieku następnym, przy czym kształt wypełniającego go elementu może być różny. Zbliżony do posadzkowego trójliścia znajduje się, dla przykładu, na przedstawieniu ewangelisty na fragmencie carskich wrót z Suszycy Wielkiej<sup>719</sup>, *Św. Mikołaja* z Mrażnicy<sup>720</sup>, *Narodzenia Matki Boskiej* z Weremienia<sup>721</sup> i Grzęski<sup>722</sup>, *Św. Nikity* z Ilnika<sup>723</sup>. W scenach *Umywania nóg*, *Ostatniej Wieczerzy* i *Komunii apostołów* na ścianie wschodniej w oknach budowli w tle umieszczone zostały szczebliny. W wieku XV zbliżony motyw znajduje się najczęściej tam, gdzie, jak wynika z treści sceny, powinna być krata, np. więzienna bądź bramna; w zwykłych oknach pojawia się dopiero w wieku XVI.

Akcja przedstawień ukazanych w prezbiterium odbywa się we wnętrzu, dlatego też motywy architektoniczne przeważają nad krajobrazowymi. Te ostatnie

<sup>711</sup> MNL, nr inw. Кв-2527, I-111; repr. m.in. I. Свенціцький 1939, il. 39; В. І. Свенціцька 1967, s. 238, il. 161; Таž 1977, s. 285, il. 288 i nn.; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 17; В. Ярема 1994, il. 328; М. Гелитович 2008, nr 3.

<sup>712</sup> MNL, nr inw. Кв-6420, I-1305; I. Свенціцький 1939, il. 139; М. Гелитович 2008, nr 5.

<sup>713</sup> MNL, nr inw. Кв-28085, I-1822; М. Гелитович 2008, nr 6.

<sup>714</sup> Nr inw. 192; J. Kłosińska 1973, nr 42; Таž 1989, nr 58.

<sup>715</sup> MBL, nr inw. 493; liczne repr., np. Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 64; J. Kłosińska 1989, nr 57; *Ikona karpacka...*, nr 10.

<sup>716</sup> MNL, nr inw. Кв-33638, I-989; М. Гелитович 1994, s. 68.

<sup>717</sup> MHS, nr inw. 905; R. Biskupski 1991a, nr 52.

<sup>718</sup> MNL, nr inw. Кв-33428, I-914; М. Гелитович 2008, nr 4.

<sup>719</sup> MNL, nr inw. Кв-36464, I-2132; М. Гелитович 2010, nr 24; Ю. Юркевич 2012, nr 2.

<sup>720</sup> MNL, nr inw. Кв-6090, I-1294; М. Гелитович 2008, nr 15.

<sup>721</sup> MHS, nr inw. 47; R. Biskupski 1991, nr 47; M. Janocha 2001, il. 7.

<sup>722</sup> MZP, nr inw. 266; В. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 15; M. Janocha 2001, il. 5.

<sup>723</sup> MNL, nr inw. Кв-15573, I-1584; liczne reprodukcje, np. Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 87; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 31.

ograniczone są jedynie do pasa zieleni porośniętej kępkami kwiatów w *Orszaku biskupów* na ścianie południowej oraz roślinnością rajska, na którą składają się drzewa i krzewy, głównie w *Czuwającym Emanuelu*. Bez logicznego uzasadnienia krzaczaste kępy kwiatów znalazły się nadto w dole kwatery *Umywania nóg* na ścianach wschodniej i południowej.

Na średniowiecznych ikonach zachodnioruskich motywy roślinne na pasie stanowiącym podłoże nie są rzadkością. Drobne czerwone kwiaty na wąskich łądkach zebranych w pęki zdobią trawiastą łąkę na ikonie *Przemienienia Pańskiego* datowanej między wiekiem XIII a XV<sup>724</sup>. Ostro zakreślone liczne źdźbła traw i łądki zakończone okrągłymi lub łezkopodobnymi kwiatami niczym deseń kobierca wypełniają pas zieleni na ikonie *Narodzenia Marii* z Węglówki z wieku XV. Kępki małe, gęste, zbudowane z grubych łądek zakreślonych szybkimi i równoległymi pociągnięciami pędzla, skupione blisko siebie, wypełniają cały pas zieleni na XV-wiecznej ikonie *Św. Paraskewy* z Nowego Jaru<sup>725</sup> i XVI-wiecznym *Deesis* z Chrewtu<sup>726</sup>. Z kolei rzadkie a wysokie, zwieńczone biało-różowymi kwiatkami przypominającymi irysy zdobią dolne partie tła na ikonach *św. św. Kosmy i Damiana* z Jabłonicy Ruskiej<sup>727</sup> i *św. Mikołaja* w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>728</sup>, datowanych na wiek XV lub początek wieku XVI. Analiza tego roślinnego motywu na ikonach XV- i XVI-wiecznych prowadzi do wniosku, że jego charakter nie tyle zależy od czasu powstania, ile od warsztatu, stanowiąc jedną z cech indywidualnego stylu. W posadzkim sanktuarium kępy kwiatów są tworzone przez rzadkie i długie łądki, skąpo ulistnione, z wyrastającymi z nich załamanymi gałązkami, zakończone charakterystycznym kwiatem: ujętym z boku, z okrągłym środkiem, osadzonym na kielichu w kształcie łuku. W scenie *Orszaku biskupów* motyw ten jest bardziej graficzny, a łądki cieńsze, w *Umywaniu nóg* zaś pociągnięte z większym rozmachem i szerszym pędzlem, przez co gałązki są grubsze, a osadzone na nich kwiaty – większe. Takie długie i ostro wykreślone łądki bądź źdźbła trawy znajdują się np. na ikonach *Męki Pańskiej* i *Podwyższenia krzyża* ze Zwierzynia.

W scenach *Czuwający Emanuel* i *Król Chwały* umieszczone zostały także drzewa wyrysowane schematycznie i konwencjonalnie. Tu z ugrywych, ograniczonych

<sup>724</sup> MNL, nr inw. KB-14710/I-1515; liczne publikacje: I. Свенціцький 1928, il. 17021; Tenże 1929, tabl. 8. il. 11; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, il. 20; R. Grządziela 1994, s. 244, il. 24; В. А. Овсійчук 1996, s. 121; В. Ярема 2005, il. 17.

<sup>725</sup> MNL; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 9; В. Ярема 2005, s. 290, il. 351.

<sup>726</sup> MZP, nr inw. 1392; В. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 11, il. 2; В. Ярема 2005, s. 444, il. 540.

<sup>727</sup> MBL, nr inw. 493; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 64; *Ikona karpas-ka...*, nr 10.

<sup>728</sup> Nr inw. 192; J. Kłosińska 1973, nr 42; Taż 1989, nr 58; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 60.

czarną ostrą kreską pni wyrastają konary: jedne nagie, krótkie, jakby przełamane bądź ucięte, drugie dłuższe, ulistnione, co mają obrazować nasadzone na ich końcach zielone, postrzępione czapy, zamknięte zygzakowatym konturem. W tak nienaturalny sposób korony drzew oddane są także na miniaturach *Psalterza kijowskiego*, ikonie *Św. Mikołaja z Radruża*<sup>729</sup> czy *Podwyższeniu krzyża ze Zwierzynia*. Na tej ostatniej ukazane są również poucinane konary, tak jak w *Sądzie Ostatecznym z Mszańca*, *Zwiastowaniu św. Annie z Lubienia*<sup>730</sup> czy *Archaniele Michale z Równego*<sup>731</sup>. Ten typowy dla średniowiecznego malarstwa ikonowego sposób ukazywania drzew na ziemiach ruskich znany jest w wieku XV i XVI.

Tak więc mimo konwencjonalnych sposobów ukazania przestrzenności, bez śladów zdradzających znajomość nowożytnych rozwiązań, mimo mało wyszukanych form architektonicznych i krajobrazowych, oddanych według kanonów średniowiecznych, pojawienie się tu drobnych motywów, jak chociażby ażurowych wypełnień szczytów i szprosów w oknach, każe datować je najwcześniej na początek wieku XVI.

## Sposób ukazania postaci

### *Mistrz Orszaku biskupów*

*Orszak biskupów* jest przedstawieniem jednolitym stylistycznie, o harmonijnej kompozycji, gdzie święci kapłani w zbliżonych pozach, jakby odrysowani od dwóch układanych naprzemiennie wzorników, powolnie kroczą bądź stoją, trwając w adoracji Sakramentu. Ten nastrój spokoju i monotonii budują nawet rysy szat: wąskie stichariony układają się w długie, nieporuszone plisy, a krańce jasnych felonionów leniwie opadają łagodnym łukiem, niezburzone żadnymi kaskadowymi fałdami. Niekiedy tylko końce omoforionów, zarzucone na przedramię kapłana, odchylają się od pionu, jakby unoszone przez wiatr. Kompozycję scala także stonowana i raczej monotonna kolorystyka, z przewagą odcieni chłodnych, zwłaszcza z dominującym ciemnym zielono-błękitnym tłem. Wykorzystano tu dosyć ograniczoną paletę barwną, złożoną z azurytu i zieleni malachitowej, a także umbry, ugru, czerwieni żelazowej, minii, cynobru, bieli świętojańskiej, sadzy<sup>732</sup>.

<sup>729</sup> MNL, nr inw. Кв-28704, I-7844; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 44; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 4; В. Ярема 2005, il. 167.

<sup>730</sup> MNL, nr inw. Кв-43563; Г.Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 97.

<sup>731</sup> Szaryskie Muzeum w Bardejowie; A. Frický 1971, il. 6; Š. Tkáč 1984, nr 14; V. Grešlik 1994, nr 9.

<sup>732</sup> Pigmenty zostały rozpoznane w czasie badań konserwatorskich przez J. Lehmana i M. We-sołowską-Nowosielską; por. rozdz. niniejszej pracy pt. *Dzieje konserwacji malowideł w posadzkiej cerkwi* oraz: A. Groniek 2009, nr 4, s. 5-16.

Analiza archiwalna materiału fotograficznego dokumentującego stan zachowania malowideł po jego odkryciu pozwala stwierdzić, że na obecny ich wygląd duży wpływ miała żmudna praca konserwatorów. Tak więc dziś dokładniejsze badania oryginalnych cech stylistycznych są utrudnione z jednej strony przez ich ogromne zniszczenia, z drugiej zaś przez późniejsze, niezbędne zresztą, uzupełnienia restauratorskie. Z tych właśnie powodów, np., trudno na pierwszy rzut oka pewnie stwierdzić, że wszyscy członkowie *Orszaku biskupów* zostali namalowani przez jednego twórcę. Już bowiem po pobieżnej analizie można zauważyć wyraźne różnice stylistyczne między pojedynczymi przedstawieniami, nie ma jednak pewności, czy są one pierwotne czy wtórne.

W liturgicznej procesji najbardziej elegancka i niewątpliwie najlepiej zachowana, a i zapewne namalowana, jest postać biskupa rozpoznana jako Mikołaj z Miry, a więc trzecia od lewej na ścianie północnej, tuż przy *Czuwającym Emanuelu*. il. 43

Mężczyzna w średnim wieku, siwowłosa, z krótką, okrągłą brodą stoi lekko zwrócony w prawą stronę, z dwiema uniesionymi na wysokości piersi dłońmi. Ubrany został w pełny strój biskupi: w błękitny sticharion, od którego wyraźnie odznaczają się bordowy epigonation, epitachelion i epimanika, oraz w biały felonion i obwiedziony żółtą bordiurą omoforion. Jego smukła figura wykreślona została zgodnie z podręcznikowym kanonem ujmującym stosunek twarzy do całego ciała jako 1:9<sup>733</sup>.

Zniszczenia uniemożliwiają dokładny opis oryginalnego wyglądu wszystkich części ubioru. I tak, dla przykładu, w błękitnym sticharionie można jedynie domyślać się pierwotnego kształtu drapowania, które w formie regularnych fałd podnoszących się tam, gdzie błękit jaśnieje, oraz opadających wzdłuż czarnych linii łagodnie spływa aż do stóp. Przybiera kształt zagnieceń drobniejszych i chaotycznych jedynie w miejscu, gdzie prawa noga biskupa została nieco w tyle, co wskazuje na jego powolne kroczenie oraz tłumaczy wybrzuszenie bocznej krawędzi szaty w dole, wyraźnie widoczne na tle białego felonionu. Epitachelion, choć częściowo przykryty omoforionem, został oddany zadziwiająco starannie. Obwiedziony szeroką bordową bordiurą, być może z białymi plamkami imitującymi haft, ograniczoną ostrym czarnym konturem, podzielony został na w miarę równe prostokąty, rozjaśnione licznymi ukośnymi, równoległymi kreseczkami. Z dużo większą swobodą namalowany został omoforion, którego bieg wokół szyi i prosto w dół przez środek postaci świętego wytyczają dwie grube linie pociągnięte niedbale żółcią, zamykające między sobą białe tło z umieszczonymi na nim czarnymi krzyżami z rozszerzonymi na końcach ramionami, czyli tzw. bizantyńskimi, pomiędzy którymi postawiono ukośnie czarne kreseczki.

<sup>733</sup> Por.: *The Painter's Manual*..., s. 13-14; Dionizusz z Furny, s. 38-39.



Sposób ukazania miękkości i lekkości białego felonionu chyba najwyraźniej znaczy indywidualną manierę tego twórcy. Podmalówkę prawdopodobnie położono farbą o jasnoszarej barwie, na której zamaszystymi pociągnięciami pędzla nakładano czystą biel w rozjaśnieniach i wybrzuszeniach fałd, ciemnoszare i czarne linie w zagłębieniach oraz zielonkawy błękit w półcieniach, uzupełniające jeszcze partie odkrytej podmalówki. Część poły felonionu, lekko zawinięta i złożona na lewym przedramieniu świętego, została silnie pomarszczona, co próbują imitować rozchodzące się promieniście grube, odważnie zakreślone długie linie, opadające wraz z szatą, bądź krótsze, biegnące po przeciwnej stronie ku piersiom. Tuż pod lewym mankietem, gdzie cień jest najgłębszy, dukt linii pionowych przecięty został ukośnie biegnącymi, utrzymanymi w tym samym tonie ciemnej szarości, krótszymi i nieco delikatniejszymi. Mniej pozorne kreski, pozostawione przez szybki dotyk pędzla, zakłócają kształt środkowej fałdy gdzieś w połowie jej długości. Wybrzuszenia draperii na zewnątrz wydobyte są bielą, wewnątrz, tj. bliżej ciała, błękitem o zielonym odcieniu. Swobodniej układa się tkanina spływająca z prawego ramienia świętego. Tu trójkątny kształt zagnieceń wyznaczają dwie dłuższe proste linie, zbiegające się w jednym punkcie, oraz jedna pomiędzy nimi, rozdwojona i jakby rozpadającą się na poprzeczne, krótkie plamki. Jednak powyżej, na ramieniu kapłana linie stają się mniej czytelne, bardziej zygzakowate, zlewające się w trójkątną plamę.

- il. 50      Kształt głowy biskupa w jej górnych partiach zdaje się wykreślony za pomocą cyrkla, tak jak nimb, ze środkiem przy zewnętrznym kąciku prawego oka. Jej formę wyznacza ciemny, gruby i nieregularny kontur. Widać go także wewnątrz twarzy, gdy kreśli granicę zarostu, przybierając nad czołem formę zygzakowatą, reguluje grzbiet i dół nosa, prostego, o długości równej brodzie bez zarostu i wysokości czoła, oraz znaczy łagodnym łukiem kształt krótkich brwi. Warstwy ciemnej podmalówki pokryte zostały plamami ciepłego ugru i dodatkowo rozświetlone w największych wypukłościach. Plamy najjaśniejsze zachowały się gorzej, jedną widać na lewym policzku, gdy w górze omija półkołem cień pod okiem, w dole zaś przybierając kształt klinowaty, podkreśla szczupłość twarzy na wysokości ust. Skromne ślady na czole, drugim policzku i prawym brzegu nosa pozwalają jedynie domyślać się pierwotnego delikatnego modelunku. Podobnie w partiach zarostu, choć pozostały tu niekształtne plamy mające imitować siwe pasma, można domniemywać, że były to grube kosmyki i, co pewne, w dole brody ułożone wzdłuż łuku w dwie odrębne i uporządkowane warstwy.
- il. 44      Wskazane cechy można odnaleźć na ścianie południowej w smukłej postaci drugiego od lewej strony świętego biskupa, być może Atanazego Wielkiego. Choć rysunek draperii jest tu grubszy, a w partiach ugrowego sticharionu w konwencjonalny sposób dzieli go na równoległe, ciężkie fałdy, to na białej tkaninie rozchodzi się promieniście w drobnych zagłębieniach, a w głębokim cieniu tworzy ukośną kratę, jak

na felonionie św. Mikołaja. Podobieństwo wizerunków obu świętych ojców widać także w sposobie ukazania twarzy. Tu również górna część głowy jest kolista i sprawia wrażenie wykreślonej za pomocą cyrkla, który niewątpliwie posłużył do narysowania konturu nimbu, zostawiając ślad wkucia w miejscu lewego oka. W czasie nakładania kolejnych warstw partia włosów została zmniejszona, a pierwotny gruby kontur przebija spod żółcienia nimbu. Ogranicza on także łagodnym półkolem dół brody, górną krawędź czoła wdzierającego się zaoblonym klinem w partie włosów nad lewą skronią, wyznacza kształt krótkich brwi, zdaje się, połączonych płynnie jednym pociągnięciem pędzla miękkim łukiem nad nosem. Tak wykreślona forma wypełniona została warstwą ciepłego ugru i modelowana rozbieleniami. Nakładane grubym pędzlem, znaczą siwe pasma brody, kształtną małżowinę ucha, grube wargi małych ust, grzbiet prostego nosa z wydatnymi skrzydełkami, łagodne wzniesienia kości policzkowych, zostawiając niezamalowane miejsca oczu i półkoliste cienie poniżej nich. Ten modelunek zdaje się miękki, choć oczywiście nie można mieć pewności, że w tym fragmencie do dziś dotrwały wszystkie warstwy malarskie i że pierwotnie nie podkreślał go ostry rysunek.

Nieco inaczej modelowane są szaty, zwłaszcza felonionu, biskupa pierwszego od lewej na ścianie południowej. Tu biała tkanina otoczona czarnym zdwojonym konturem rozbita jest w dole przez grube, nieregularne i długie linie, w górze zaś, na wysokości ramion i piersi, przez zygzakowate, i delikatniejsze, i twardsze. Rysunek fałd w poprzednich przykładach, kreślony bielą i dwoma tonami szarości, wydaje się lżejszy i bardziej wyrafinowany niż ten prowadzony żółcieniami, ciężki, nietworzący iluzji miękkości i plastyczności. Nie są to jednak cechy, które wskazywałyby na odrębną manierę malarską i innego twórcę, zwłaszcza że inne rysy są wspólne z omówionymi wyżej przedstawieniami. Jest to np. płynna linia sticharionu przylegającego do lewej nogi kapłana, która podobnie jak u św. Mikołaja, została nieco w tyle, jakby po postawieniu kroku. Podobnie namalowany został także epitachelion podzielony na prostokątne pola, rozjaśniany drobnymi białymi kreskami i obramowany ciągiem białych okrągłych plamek. Także twarz świętego, choć znacznie zniszczona, była modelowana przez nałożenie plam jaśniejszego ugru na warstwę ciemniejszą, by wydobyć plastyczność formy łagodnie, bez gwałtownych przejść i ostrych konturów.

Spod pędzla tego samego malarza wyszły niewątpliwie wszystkie postacie świętych biskupów ukazanych na ścianie południowej, a i ostatniego na prawo na ścianie wschodniej. Zbliża je smukłość figur, małe, delikatnie modelowane twarze o regularnych, drobnych rysach. Przy konwencjonalnym i ogólnym traktowaniu szat spodnich wierzchnie ukazane są lżej przez rozbitcie jasnej tkaniny licznymi, często promieniście odchodzącymi i zygzakowanymi liniami. Mimo zniszczeń zewnętrznych partii malarskich można dostrzec dbałość o szczegóły, jak kropeczki naśladowujące haft bądź ozdobne koraliki, frędzelki wykańczające epitachelion i omoforiony, pompony na

rogu epigonationów. Wszystkie postaci wyróżniają również małe, delikatne dłonie i jeszcze mniejsze, niemal karykaturalne stopy; choć ten ostatni rys może być efektem zniszczeń, spod szat bowiem pierwotnie mogły wystawać tylko czubki butów.

Prawie zupełnie zrezygnowano z modelowania sakkosów Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego ustawionych na czele orszaków, tuż za aniołami. Powodowane było to niewątpliwie deseniem tkaniny pokrytej gęsto krzyżami w kołach, które i tak przykrywałyby ewentualny dukt linii wytyczających zagięcia i drapowanie. Ukazane więc zostały płasko, choć u Bazylego prawa poła przedniej części zawinęła się łagodnie do przodu, ukazując białą podszewkę zdobioną czarnymi paskami, niekiedy falistymi. Podobny wzór widać przy drugim boku świętego; to zapewne również wewnętrzna strona, tym razem tylnej części sakkosu.

Podobnie chaotyczne i zygakowate linie jak u Mikołaja znaczą kształt fałd i zagniecień również na białym felonionie ojca Kościoła zamykającego orszak biskupów na ścianie północnej. Na prawym ramieniu tworzą płamę o trójkątnym kształcie i załamują się ostro, przypominając „1”, a pod lewym mankietem – charakterystyczną ukośną kratkę. Te dwa przedstawienia zbliża również jednaka paleta barwna z czystą bielą, dwoma tonami szarości, czernią i charakterystycznym błękitem przełamanym zielenią. Inaczej jednak wydaje się być ujęta twarz: większa, o grubszych i bardziej wyrazistych rysach. Jednak jest to tylko złudzenie, bo oblicza obu świętych, jak też ich stosunek do długości całego ciała, równy 1:9, są takich samych rozmiarów. Ten efekt pozornego powiększania spowodowała ciemna, brunatna podmalówka, która nie tylko kryje partie włosów i zarostu, ale także podkreśla głębokie cienie i tworzy kontur twarzy. Znaczna różnica między tonami ugru spodniej i wierzchniej warstwy stanowiącej karnację nie pozwala na subtelną modelunek, przez co rysy wydają się bardziej grube i podkreślone graficznie.

- il. 45 Na tle ciepłego ugru na twarzy św. Mikołaja odznacza się blada i chłodna karnacja Grzegorza stojącego tuż za nim. Obok kolorystyki jego oblicze wyróżniają także grube rysy: pełne policzki i perkaty, załamany nos, a także, jak się wydaje, przewaga wartości linearnych nad malarskimi. Tu bowiem rolę konturu spełniają nie tylko wąskie plamy niezamalowanego ciemnego i brunatnego sankiru, ale również ostra kreska pociągnięta czerwoną ochrą<sup>734</sup>, a być może miejscami i czernią. To ona znaczy grzbiet nosa, zamyka skraj lewego policzka, a zapewne również podkreśla łuk brwi. Dzisiaj niestety trudno stwierdzić, czy wrażenie graficzności w partii brody było zamierzone i pierwotne, czy wtórne, powstałe po utracie wierzchnich warstw modelujących. Ta odmienność w ocenie oddania twarzy tego biskupa może być również powodowana wykorzystaniem innej palety barwnej, tu bowiem po-

<sup>734</sup> Na użycie takiego pigmentu wskazują badania konserwatorów: J. Lechmanna i M. Wesołowskiej-Nowosielskiej.

nownie, podobnie jak w kilku jeszcze innych przedstawieniach, jako podmalówki użyto ciemnej czerwonej ochry, co uniemożliwiało kształtowanie formy delikatnymi przejściami walorowymi.

Duża głowa i grube rysy wyróżniają jednego z archaniołów otwierającego szereg świętych biskupów na ścianie wschodniej. Tu też podmalówką karnacji była ciemna, czerwona ochra, przebijająca przez warstwy jaśniejszej i cieplej w nielicznych miejscach, tj. wzdłuż krawędzi prawego policzka i podbródka, przy skrzydełkach nosa i nieznacznie wokół oczu. Stanowi ona również podstawę pod partie włosów, ostro oddzieloną konturem o tej samej barwie od czoła i powierzchni nimbu. Plamy tej farby budują również usta anioła: gruba, długa linia – wargę górną, delikatniejsza i cienka – dolną. To właśnie one pozwoliły ocenić pierwotne szczegóły fizjonomii jako grube i mało subtelne. Niedbale i szablonowo ukazane zostały jego szaty, gdzie biała, niemal prostokątna plama stanowiąca sticharion diakona została rozbita przez dwubarwne, ugrowe, długie, grube i równoległe linie. W miejscu, gdzie pod szatami znajduje się lewe kolano anioła, zakreślone zostały dwie krótkie poprzeczne zmarszczki, które sugerują ruch nogi, choć tego nie zdradza wyprostowana i sztywna poza. Podobny rys znaczy białe szaty diakona zamykającego szereg świętych mężów na ścianie południowej, co każe przypisać ją również temu malarzowi.

Zapewne tą samą ręką została namalowana twarz biskupa stojącego za aniołem i rozpoznanego jako Bazyli Wielki. Duża okrągła głowa, o grubych policzkach, z dużym owalnym cieniem w miejscu oka, z graficznie wykreślonymi prostymi poziomymi brwiami, okolona wyraźnie oddzielonym ciemnobrunatnym zarostem, jest daleka manierze twórcy podobizny św. Mikołaja.

Jednak mimo znacznych różnic stylistycznych między pojedynczymi przedstawieniami świętych biskupów nie ma wystarczających podstaw, by stwierdzić, że wyszły one spod pędzla dwóch różnych malarzy. Są one raczej dziełem jednego, który nieznacznie zmieniał sposób kładzenia farb w zależności od ich rodzaju i kolorystyki. I tak, gdy włosy kapłana miały być siwe, kładł najpierw warstwę ciemnej, ale cieplej ochry, a następnie rozjaśniał ją innym ciepłym tonem i bielą. Wtedy twarze zyskiwały delikatniejszy modelunek, a rysy stawały się subtelniejsze. Pod partie włosów ciemnych kładł ochrę o ciemnym brunatnym odcieniu, co w partiach twarzy silnie kontrastowało z jaśniejszą warstwą, udaremniając możliwości miękkiego modelowania walorowego. Stichariony mężczyzn oddane były w zbliżony, raczej konwencjonalny i sztampowy sposób, przez podział jednolitej powierzchni długimi, szerokimi liniami. Różnią się natomiast feloniony; jedne modeluje bardziej urozmaicony i delikatniejszy zygzakowaty rysunek, inne – grube, mało wyrafinowane linie. Te próby odmiennego ukazania miękkości białej tkaniny związane były również z użyciem innych farb jako podmalówki. Szary podkład dawał możliwość pokrycia go większą liczbą warstw, zwłaszcza w cieniach i półcieniach, bo plamy czystej bieli

położone na samym końcu w rozświetleniach dominowały, nadając materii właściwą barwę. Inaczej było w wypadku białej podmalówki, którą zmieniał kładziony na nią każdy rysunek. Tak więc aby zachować barwę białą, należało wierzchnie warstwy nakładać wyjątkowo oszczędnie i stosować odcienie subtelne, mało dominujące.

Proporcje ciała, ale także warstwy podmalówki zachowane w partiach twarzy i rysunek szat pozwalają temu samemu malarzowi przypisać popiersia proroków w medalionach na podłuczcu ściany tęczowej, wizerunek Bogurodzicy z Dzieciątkiem w otoczeniu archaniołów na szczycie ściany wschodniej, a zapewne również niemal zupełnie zniszczone przedstawienia na sklepieniu.

Mimo znacznych różnic w sposobie tworzenia dużych przedstawień metodą fresku na ścianach, a małych temperą jajeczną na drewnianym podobraziu można jednak spróbować znaleźć analogie wśród zachodnioruskiego malarstwa ikonowego. Niestety, nie udało się znaleźć takich przykładów, które ponad wszelką wątpliwość można by było przypisać twórcom z Posady Rybotyckiej. Niemniej jednak pewne cechy stylistyczne grupy dzieł pozwalają wskazać środowisko artystyczne, które go ukształtowało.

Postaci o zbliżonych proporcjach i smukłej sylwetce, z łagodnie opadającymi ramionami, miękko modelowanymi karnacjami twarzy o prostych wąskich nosach i małych okrągłych oczach można znaleźć np. na niektórych ikonach przypisywanych Mistrzowi ikon z Węglówki i Zwierzynia (późny XV wiek) oraz wiązanych z jego kręgiem. Na ikonach *Sądu Ostatecznego* z Węglówki<sup>735</sup> i z Mszańca<sup>736</sup> ojcowie Kościoła ukazani zostali w podobnej pozie, pełnej powagi i dostojeństwa, niezakłóconej przez zbędny ruch czy gest. Tę statyczność podkreśla również modelunek sticharionów za pomocą długich równoległych i pionowych linii. Polistauriony w zbliżony sposób układają się na wysuniętych w geście adoracji ramionach, a niekiedy na jednym z nich opiera się omoforion. Ich białe powierzchnie ograniczane są i modelowane najczęściej liniami pomarańczowymi, różowymi, błękitnymi i zielonymi. Widać tu także charakterystyczne zdobienie epitachelionu, dzielonego haftem na prostokątne pola cieniowane drobnymi kreszczkami i otoczone lamówką z koralików; niektóre z nich kończą chwasty. Jednak te ostatnie rysy nie świadczą o zależności warsztatowej, a raczej o czerpaniu ze wspólnej tradycji malarstwa bizantyńsko-ruskiego, ponieważ należą one do obiegowych i znanych w wielu ośrodkach artystycznych, zwłaszcza ruskich. I tak epitacheliony z pomponami i otoczone

<sup>735</sup> MNL, nr inw. Кв-34503, I-1179; I. Свенціцький 1928, il. 52; О. Ф. Сидор 2008, il. 19.

<sup>736</sup> MNL, nr inw. Кв-34505, I-1181; datowanie tej ikony waha się między 2. poł. wieku XV a wiekiem XVI; por. I. Свенціцький 1928, il. 51; I. Свенціцький 1929, tabl. 85, il. 126; Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. Свенціцька 1976, tabl. XLVIII; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 18-20; О. Ф. Сидор 2008, il. 23.

jasnymi koralikami są częste nie tylko na zachodnioruskich ikonach<sup>737</sup>, ale i nowogrodzkich<sup>738</sup>, twerskich<sup>739</sup>. Malarze nowogrodzcy w XV i XVI wieku nawet w zbliżony sposób, tj. drobnymi, równoległymi, zakreślonymi po skosie liniami, imitowali miękkość tkaniny epitachelionów i epigonationów.

Rzadki jest natomiast tak oszczędny modelunek szat, sugerujący zupełny zanik ruchu. Pewne podobieństwa można dostrzec na XVI-wiecznej ikonie *Św. Bazylego z Cewkowa*<sup>740</sup>. Zagłębienia fałd na jasnym felonionie znaczą ciemne długie linie i odchodzące od nich pod kątem krótsze. Pod lewym ramieniem miejsce głębszego cienia imituje kratownica stworzona przez przecinające się gęstsze i drobniejsze kreski. Analogiczne rysy, choć kreślone grubszym pędzlem, znajdują się również na felonionach biskupów w Posadzie, zwłaszcza u identyfikowanego jako Mikołaj na ścianie północnej, oraz u nierozpoznanego, drugiego na ścianie południowej. W podobną fałdę zawią się też poła felonionu na wzniesionych ramionach Bazylego. Jego omoforion i epitachelion zdobi rąbek wypełniony białymi kropkami niby koralikami, a do ich końców doczepione są czarne chwosty. Podobieństwo ornamentyki szat dopełnia kształt krzyży na omoforionie z krótkimi kresczkami między ramionami.

Długie linie dzielą jasne feloniony, sakkosy i stichariony na XVI-wiecznej ikonie *Podwyższenia Krzyża Świętego z Żurawina*<sup>741</sup>. Jednak ich powierzchnie nie są regularne, dynamizują je, zakłócając spokój, krótkie skośne kreski, wyprowadzane od długich szybkimi pociągnięciami pędzla. Tu również epitacheliony zdobione są perełkowymi bordiurami, które dzielą wąskie pasy na kwadratowe pola cieniowane kreskowaniem. I choć nie są tu one zakończone chwostami, to na omoforionach widać wzór pociągnięty czarną drobną fałdą.

Ale pewne podobieństwa stylistyczne można odnaleźć także w dziełach mołdawskich. I tak, dla przykładu, na południowej ścianie zewnętrznej cerkwi monasterskiej w Woroncu znajduje się m.in. cykl z życia św. Mikołaja. I tu nie tylko postać biskupa ukazywana jest w zbliżonych proporcjach jak w Posadzie, a w stojącej, nieporuszonej pozie szaty układają się tak, jakby były odrysowane od jednego szablonu, ale i miękkość tkaniny imitowana jest długimi, szerokimi pociągnięciami pędzla: w sticharionie – prostymi, równoległymi do krawędzi tkaniny, w polistaurionie – poprowadzonymi po łuku. Tu też biel modelowana jest kolorem, ale nie błękitem i zielenią, jak w Posadzie, lecz czerwienią i żółcią. Taki barwny rysunek, złożony z długich prostych linii na wybrzuszeniach równoległych fałd, gdzieśgdzie szerszych, bardziej laserunkowych – w półcieniach, charakteryzuje białe szaty,

<sup>737</sup> Por. np. О. Ф. Сидор 2008, il. 76.

<sup>738</sup> D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov 1983, nr 95, 126, 127-128, 174.

<sup>739</sup> G. Popov 1993, nr. 70, 127.

<sup>740</sup> MBL, nr inw. 3062; *Ikona karpacka...*, nr 17; О. Ф. Сидор 2008, il. 33.

<sup>741</sup> MNL, nr inw. 2371, I-73; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, nr 84.

- il. 49 zwłaszcza diakonów, tak w cyklu Mikołaja, jak Jana Nowego Suczawskiego. Ale nie jest on znamienny tylko dla realizacji z połowy wieku XVI, podobny bowiem można dostrzec w przedstawieniach w sanktuarium, np. w *Orszaku biskupów* z końca wieku XV.
- il. 50, 52 Po analizie fizjonomii najlepiej zachowanych postaci w posadzkim *Orszaku biskupów*, zwłaszcza Mikołaja i Atanazego, a także cech stylistycznych pozwalających wydobyć plastyczność twarzy, najbliższe wydają się im postacie świętych ojców prowadzonych przez Piotra do raju na ikonie *Sądu Ostatecznego* z Mszańca, datowanej na koniec wieku XV i początek XVI. Owo podobieństwo widać w kształcie głów, okrągłych, z podłużną, zwężającą się ku dołowi twarzą, co podkreślają policzki wbijające się ostrym klinem w zarost brody, w małych oczach z półokrągłymi cieniami, wąskim prostym nosie z wyraźnymi długimi rozjaśnieniami wzdłuż grzbietu, w sposobie znaczenia siwych kosmyków brody, grubymi, uporządkowanymi pociągnięciami pędzla. Zwraca uwagę zwłaszcza nos średniej wielkości, którego grzbiet od zewnątrz ogranicza, niby graficzny kontur, wąska plama niezamalowanej warstwy spodniej, jego kształt zaś wyznacza prosta smuga rozjaśnienia, pogrubiona u dołu. Wewnętrzna „szersza” strona nosa osoby ukazanej w trzech czwartych rozlewa się plamą ciemną, zamkniętą od dołu trójkątnym jasnym skrzydełkiem, z boku zaś rozjaśnieniami policzka. Dzięki tym zabiegom modelunek tego trudnego do pokazania elementu nadaje twarzy charakter powagi i łagodności. Gdy do wskazanych cech fizjonomii dołączy się opisane wyżej spostrzeżenia na temat proporcji i póz postaci, sposobu modelowania szat i kolorystyki, okazuje się, że wszystkie wykazują podobieństwo do *Sądu Ostatecznego* z Mszańca.

Ikona ta włączana jest do szerokiej grupy dzieł nazywanej w literaturze naukowej *kołem Mistrza ikon z Węglówki i Zwierzynia* (ukr. Waniwki i Zdwyżenia). Jako pierwszy na podobieństwo stylistyczne *Narodzenia Matki Boskiej*, *Deesis*, *Mandylionu* i *Sądu Ostatecznego* z Węglówki koło Krosna przechowywanych w Państwowym Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie zwrócił uwagę Michał Drahan<sup>742</sup>. Wspólne rysy dostrzegł także w pracach innych malarzy, jak właśnie w *Sądzie Ostatecznym* z Mszańca, *Zstąpieniu do otchłani* z Radruża i *Męce Pańskiej* oraz *Św. Jerzym* ze Zwierzynia. Dalsze prace nad tą grupą ikon prowadziła Wira Swiencicka, wyróżniając i charakteryzując manierę Mistrza ikon z Węglówki i Zwierzynia, dodając do jego dorobku wymienioną już *Mękę Pańską* oraz *Podniesienie Krzyża Świętego* ze Zwierzynia. Ponadto temu samemu warsztatowi badaczka przypisała *Sąd Ostateczny* z Mszańca oraz pozostające w kręgu jego wpływów *Przemienienie* z Żohatyna,

<sup>742</sup> M. J. Barir 1961, s. 148.

*Deesis* z Jawory, *Św. Mikołaja* z Gorlic, *Narodzenie Marii* z Nowej Wsi<sup>743</sup>. Charakterystykę twórczości Mistrza ikon z Żohatyna omówiła szczegółowo Romualda Grządziela, a przypisane mu dzieła z Żohatyna: *Deesis*, *Przemienienie Pańskie*, *Matkę Boską Hodegetrię w otoczeniu apostołów*, *Św. Paraskiewę*, *Św. Mikołaja*, a także *Kosmę i Damiana ze scenami z życia* z Jabłonicy Ruskiej i *Matkę Boską z Dzieciątkiem* oraz *Św. Mikołaja* z Długiego włączyła z dziełami z Węglówki i Zwierzynia do jednego warsztatu<sup>744</sup>. W ciągu lat badań ta grupa ikon, tworzona przez różnych malarzy w 2. poł. wieku XV i na początku XVI, zwiększała się o kolejne prace, np. *Matkę Boską Hodegetrię* z Podhorodców<sup>745</sup> i Nowej Wsi<sup>746</sup>, *Mandylion* w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. 71)<sup>747</sup> i z Krempnej<sup>748</sup>, *Św. Paraskiewę Tyrnowską* w Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>749</sup>.

Styl Mistrza ikon z Węglówki i Zwierzynia, domniemanego kierownika prężnego warsztatu, porównywany był przez Swiencicką i Jaremę do manieri autora miniatur tzw. *Psalterza kijowskiego*, a także Andrzeja, współtwórcy malowideł kaplicy Świętej Trójcy w Lublinie<sup>750</sup>. Ukraińska badaczka nie wykluczała, że Mistrzem ikon z Węglówki mógł być Hail, którego utożsamiała także z twórcą malowideł ściennych w cerkwi pod wezwaniem św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej<sup>751</sup>. Hipotezę o powiązaniu królewskich fundacji autorstwa Haila ze wskazanym zespołem ikon odrzucił Włodzimierz Aleksandrowycz, choć nie negował ich podobieństwa do malowideł cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej<sup>752</sup>.

Podobieństwo stylistyczne ikon tego środowiska artystycznego do miniatur *Psalterza kijowskiego* czy mistrza Andrzeja jest dalekie, bez znamion wspólnoty warsztatowej, i wynika z przynależności do kręgu kultury bizantyńsko-ruskiej schyłku średniowiecza. Na ewidentną zależność ikon ze Zwierzynia i Węglówki od rozwiązań nowogrodzkich zwróciła uwagę już Wira Swiencicka<sup>753</sup>. Podobnie Romualda Grządziela w dziełach właśnie tego środowiska artystycznego widziała analogie do twórczości Mistrza ikon z Żohatyna<sup>754</sup>. Później jednak, wymieniając cha-

<sup>743</sup> B. I. Свенціцька 1967, s. 227-231; Таž 1977, s. 275 i nn.; B. I. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, s. 11-13; В. Ярема 1994, s. 51.

<sup>744</sup> R. Grządziela 1974, s. 51-80; Таž 1994, s. 247-248; por. też M.P. Kruk 1997, s. 169-172.

<sup>745</sup> М. Гелитович 2005a, nr 1.

<sup>746</sup> M.T. Maszczak 2010, nr 1.

<sup>747</sup> J. Kłosińska 1973, nr 4.

<sup>748</sup> Nr inw. 673; *Ikona karpacka...*, nr 11, s. 15.

<sup>749</sup> R. Grządziela 1994, s. 248, przyp. 201; R. Biskupski 1991b, nr 25; ostatnio A. Sulikowska 2009.

<sup>750</sup> B. I. Свенціцька 1967, s. 227; В. Ярема 2005, s. 233-240.

<sup>751</sup> B. I. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, s. 11.

<sup>752</sup> В. Александрович 1995, s. 161-162.

<sup>753</sup> B. I. Свенціцька 1967, s. 227-231.

<sup>754</sup> R. Grządziela 1974, s. 79.



rakterystyczne rysy stylistyczne dzieł ze Zwierzynia, Żohatyna, Jabłonicy Ruskiej, Węglówki i Długiego, takie jak oryginalne zestawienia kolorystyczne, barwny modelunek, rozświetlenia błękitem na warstwach barwy lokalnej, brunatnej, pomarańczowej lub różowej, wywiodła je ze sztuki bałkańskiej, zwłaszcza mołdawskiej (Woroniec) i serbskiej<sup>755</sup>. Te rozbieżne sądy świadczą nie o błędnej ocenie badaczy, ale o cechach stylistycznych i ikonograficznych wspólnych dla różnych środowisk, nawet znacznie odległych. Wynikało to z dużej mobilności warsztatów malarskich i przepływu tak wzorników, jak i nowych rozwiązań artystycznych, a także samych dzieł. Dzięki temu rysy znaczące na początku manierę indywidualną lub specyficzną dla jednego środowiska artystycznego mogły stać się cechami charakteryzującymi szersze zjawisko artystyczne, a nawet epokę.

W pracach opisywanego środowiska rysy późnego stylu Paleologów można dostrzec jeszcze w lekko przerysowanych proporcjach figur, dynamicznych lub pełnych gracji pozach, delikatnym modelunku. W lekkim kontraście ukazani są np. prorocy na ikonach *Matki Boskiej Hodegetrii* z Podhorodców i Nowej Wsi. Niekiedy szaty postaci są nadmiernie wybruszone, sprawiające wrażenie nadmuchianych, jak u Jana Chrzciciela w *Chrzcie Chrystusa* na ikonie *Podwyższenia krzyża* ze Zwierzynia czy Jana Damasceńskiego i proroka Amosa na polach *Matki Boskiej Hodegetrii* z Podhorodców. Kiedy indziej postaci przyjmują pozy przesadnie wygięte, wykręcone bądź poruszone, jak piastunka podtrzymująca Annę w *Narodzeniu Marii* z Węglówki, Jan ujmujący ciało Chrystusa w *Zdjęciu z krzyża* na dwóch ikonach ze Zwierzynia: *Podwyższenia krzyża* i *Męki Pańskiej*, mężczyzna zamierzający się na Chrystusa w scenie *Przyprowadzenia przed arcykapłanów* na ostatniej ikonie. W *Orszaku biskupów* w posadzkowej cerkwi trudno wskazać którekolwiek z wymienionych wyżej cech charakterystycznych dla stylu paleologowskiego. Brak wydłużonych proporcji, wyrafinowanych póz, a nawet jakiegokolwiek ruchu. Być może pewną lekkość, uzyskaną przez łukowate wygięcie ciała, można dostrzec w ujęciu biskupa pierwszego na ścianie południowej; ale jest to wyjątek, nieznajdujący analogii w przedstawieniach pozostałych postaci, które są proste, statyczne, ciężko stojące na obu nogach. Ale podobne oddalenie od zmysłu estetycznego tzw. renesansu Paleologów widać na wskazanej wyżej ikonie *Sądu Ostatecznego* z Mszańca. Choć jej kompozycja, motywy ikonograficzne, nawet paleta barwna znajdują bezpośrednie analogie w *Sądzie Ostatecznym* z Węglówki, to sposób ujęcia pojedynczych figur różni się znacznie. I tak, dla przykładu, szaty apostołów na ikonie z Węglówki są przesadnie szerokie, Mojżesz i archanioł Michał dźgający Lucyfera ukazani zostali w wyszukanych, nienaturalnych pozach, a pierwszy wśród proroków (Mojżesz?) i Żydów – w dynamicznym, szerokim wyroku. Analogiczne motywy na ikonie

<sup>755</sup> R. Grządziela 1994, s. 248.

z Mszańca pozbawione zostały wszelkiej paleologicznej manieri, a więc przerysowania, ekspresji i dynamizmu. Choć sama kompozycja jest bardziej ludna i przeładowana, to większość ukazanych tu postaci sprawia wrażenie zastygłych w bezruchu.

Wskazane podobieństwa stylistyczne między pracą, nazwanego tu umownie, Mistrza *Orszaku biskupów* a dziełami wiązаныmi z kręgiem Mistrza ikon z Węglówki i Zwierzynia nie przesądza o jego pewnej identyfikacji. Innymi słowy, mimo bliskości niektórych rozwiązań artystycznych nie można pewnie stwierdzić, że omówione partie malowideł w sanktuarium cerkwi św. Onufrego wykonał malarz ikony *Sądu Ostatecznego* z Mszańca. Niemniej jednak spośród zachowanych dzieł właśnie to jest mu najbliższe. Pozwala to wywieść posadzkiego twórcę z rodzimego środowiska malarzy cerkiewnych i określić jako wychowanego na wzorcach sztuki późnobiżantyńskiej, nie wykluczając mołdawskich inspiracji, zwłaszcza północnych, jak Woroniec. Przejmował z niej jednak tylko część rysów, odrzucając nienaturalność, wszelkie przerysowanie i nadmierny ruch.

### Mistrz scen wielkoczwartkowych

Odmienne cechy kompozycyjne i stylistyczne wyróżniają przedstawienia wielkoczwartkowe. Z jednej strony są one powodowane narracyjnym charakterem scen, narzucającym malarzowi określone rozwiązania, jak architektoniczne tło, ruch, budowanie kompozycji w kilku planach, ale z drugiej strony proporcje postaci oraz sposób ukazywania draperii wskazują na inny gust i praktykę warsztatową. Te partie malowideł są też dużo gorzej zachowane, zniszczeniu bowiem uległy niemal wszystkie twarze, a także wierzchni modelunek szat, wykonany zapewne temperą.

Figury są tu zdecydowanie mniejsze, o stosunkowo wąskich, silnie opadających i długich ramionach, niekiedy o zachwianych proporcjach, np. ze znacznie podniesioną linią bioder, które czasem, jak np. u Piotra w *Komunii apostołów*, zaczynają się już pod pachą. Stosunek wielkości twarzy do całego ciała waha się między 1:6 i 1:7. Oblicza najczęściej ukazane w trzech czwartych, ale też i z profilu, owalne, zróżnicowane, choć o rysach łagodnych, modelowane są dwoma odcieniami ugru, a szczegóły podkreślone ciemną, brunatną kreską. Zwraca uwagę wąski pas ciemnej ochry wokół głowy stanowiący podmalówkę pod partie włosów. Według kanonów bizantyńskich jego szerokość powinna być równa długości nosa lub czoła, tu zaś jest znacznie węższa. Pozy postaci są różne i uzależnione od treści przedstawienia, ale raczej konwencjonalne, powtarzające się, mało dynamiczne, ukazane zwykle w trzech czwartych, wyjątkowo tylko z profilu i od tyłu. Próby ukazania trudniejszej pozycji kończą się niepowodzeniem, jak dla przykładu w przypadku Jana w *Ostatniej Wieczery*. Apostołowie we wszystkich scenach noszą tradycyjne antyczne szaty, chitony, tu sięgające kostek, z okrągłymi dekolami często wykończonymi lamówką, oraz krótsze himationy. Dół tej szaty może być ukazany różnie: suto marszczona, może

być w dole zebrana przez wywiniętą krawędź gładką, poziomą bądź nieregularną, niekiedy załamana i puszczonej po skosie. Spod niej mogą wystawać pionowe plisy spodniej tuniki bądź gładka tkanina odkrywająca całe stopy.

Apostołowie w *Komunii apostołów* bez wątpienia idą w kierunku Chrystusa. Tego ruchu domyślamy się z treści przedstawienia, ale jest on również zaznaczony rysami stylistycznymi. Na kroczenie wskazują szeroko rozstawione stopy oraz układ szat, których krawędź niekiedy opiera się na postawionej w tyle nodze oraz których poły unoszą się jakby pod wpływem powiewu wiatru. W tych miejscach tkanina przybiera rozmaite formy, od prostych pasów, niekiedy kilkakrotnie ostro załamanych i zawiętych, po skłębione, tworzące wybrzuszenia i guzy. Główne kierunki drapowania tkaniny zostały najpierw wyryte w tynku, a dopiero później pokryte, ale zupełnie nieprecyzyjnie i raczej swobodnie, farbami. Wypełniały one pola wyznaczone przez wyżłobiony rysunek albo powtarzały jego linię. Mogła być ona zadziwiająco gruba, jak np. u jednego z apostołów w *Umywaniu nóg* na ścianie południowej, albo też stosunkowo cienka i precyzyjna, jak u Piotra w *Komunii apostołów*. Tu ostra linia pociągnięta czerwoną ochrą na warstwie ciepłego ugru nie tylko stanowi kontur formy głównej, ale również dzieli ją wewnątrz, wyznaczając załamania luźnych, biegnących ukośnie trójkątnych, niczym kliny, fałd. Na plecach apostoła rozgranicza krawędź płaszcza od tła, ale też jest wyraźnie odsunięta do wnętrza, znacząc zagłębienia głównych zagięć, w górze owalnego, pośrodku dwukrotnie ostro przeciętego, w dole stanowiącego grzbiet bufiastego skraju płaszcza. Tak zakończone, dynamiczne i podniesione poły wierzchnich szat widać jeszcze u kilku innych apostołów w obu scenach *Komunii apostołów*, podobnie jak owalną fałdę przylegającą do uda, podkreślającą jego kształt i ruch. Niekiedy, zwłaszcza na płaszczach białych, widać charakterystyczne długie diagonalne linie, rozłożone wachlarzowo, zbiegające się w jednym punkcie przy dolnej krawędzi, a rozchodzące się gdzieś na wysokości kolana. Dół spodnich tunik, wystających spod wierzchniego, biegnącego skośnie płaszcza, często ukazany jest w formie szerokiej oblamówki. Jest ona wyraźnie widoczna, ponieważ określa ją kontur, a jej gładka powierzchnia kontrastuje z suto marszczoną tkaniną powyżej. Wydaje się jednak, że pierwotnie nie była ona jednolita, ale rozbita przez równoległe pionowe fałdy, co potwierdzałyby ledwo zauważalne kreski u niektórych z apostołów, zwłaszcza na białej tkaninie.

Zgodnie z podręcznikiem Dionizjusza z Furny właściwe dla malarstwa bizantyńskiego, a zwłaszcza na górze Athos, proporcje ciała winien określać stosunek wielkości głowy do wysokości postaci równy 1:9<sup>756</sup>. W okresie tzw. renesansu Paleologów, a więc od 2 poł. wieku XIV i w następnym stuleciu, nienaturalnie wy-

<sup>756</sup> Por. *The Painter's Manual*..., s. 12-13. Według Dionizego z Furny modulem, według którego rysowano postać, była długość nosa; trzy takie miary tworzyły twarz, a więc czoło, nos i brodę

dłużano postaci, a wskazany stosunek wynosił 1:10 i 1:11. W malarstwie zachodnioruskim można dostrzec tendencję do wyraźnego zmniejszania proporcji ciała już w dziełach XV-wiecznych<sup>757</sup>. Jeśli jeszcze w miniaturach *Psalterza kijowskiego*<sup>758</sup>, we freskach kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze<sup>759</sup> oraz w kaplicy zamku lubelskiego<sup>760</sup>, a także w XV-wiecznym zespole dzieł z Węglówki (Waniwki)<sup>761</sup> i *Ukrzyżowaniu z Owczar*<sup>762</sup> wielkość głowy w wysokości całego ciała mieściła się dziewięć razy, to już w *Zejściu do piekła* z Polany<sup>763</sup> oraz *Ofiarowaniu Pańskim ze Stańczy*<sup>764</sup> – osiem, na ikonie *Przemienienia z Żohatyna*<sup>765</sup> mniej niż siedem, w *Przemienieniu Pańskim* z Olszanicy<sup>766</sup> oraz *Narodziinach Marii* z Nowej Wsi<sup>767</sup> – tylko sześć, a w *Św. Mikołaju* z Radruża<sup>768</sup> nawet pięć. I choć nie jest to tendencja charakteryzująca wszystkie warsztaty, bo postaci o proporcjach 1:9 można znaleźć na ikonach wszystkich wieków, to w XVI najczęściej malowano figury niższe, gdzie wielkość głowy względem ciała zwykle, tak jak w cyklu wielkoczwartkowym w Posadzie, była siedmiokrotnie mniejsza.

Niestety twarze większości postaci zostały zniszczone, a i te, które ocalały, zostały pozbawione wierzchnich warstw malarskich. Na podstawie zachowanych fragmentów można zauważyć, że odbiegają one od opisanych w podręczniku malarskim Dionizjusza z Furny, o czym świadczą dużo niższe czoła oraz partie włosów, które

---

(bez włosów, które zajmowały jedną miarę); wysokość postaci stanowiło dziewięć długości twarzy, mierzonych od końca czoła (bez włosów) do czubka palców wysuniętej w dół stopy.

<sup>757</sup> Por. też P.M. Kruk 2000, s. 235.

<sup>758</sup> Г. И. .Вздорнов 1978.

<sup>759</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, s. 194.

<sup>760</sup> Таž 1983.

<sup>761</sup> Por. В. І. Свенціцька 1977.

<sup>762</sup> MHS, nr inw. MHS/S/4153; monografia dzieła R. Biskupski 2000, tam szczegółowa bibliografia.

<sup>763</sup> MNL nr inw. Кв-2471, I-65; por. І. Свенціцький 1928, il. 62; Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 38I; Д. В. Степовик 1996, il. 42; М. Janocha 2001, il. 172.

<sup>764</sup> MNL, nr inw. Кв-36457, I-2125; por. Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1974, tabl. 30; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 5; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 3; М. Janocha 2001, il. 99.

<sup>765</sup> MNL, nr inw. Кв-36612,1-2281; por. Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1974, tabl. 37; R. Grządziela 1994, il. 15; Д. В. Степовик 1996, il. 38; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 26; М. Janocha 2001, il. 130.

<sup>766</sup> MNL, nr inw. Кв-30678, I-1913; por. В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 11-12; В. Александрович 1995, il. 32; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 18; М. Janocha 2001, il. 131.

<sup>767</sup> MNL, nr inw. Кв-36507, I-2175; por. Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1974, tabl. 67; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 7; М. Janocha 2001, il. 1.

<sup>768</sup> MNL, nr inw. Кв-28704, I-7844; por. Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1974, tabl. 37; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 7-8; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 31.

powinny być równe długości nosa. Modelują je dwie warstwy ciepłej ochry, a rysy są zaznaczone nie tylko przez warstwy niezamalowanej podmalówki, ale również kontur pociągnięty, jak wykazały badania konserwatorów, ochrą czerwoną. To ona wyznacza linię górnej powieki, określa grzbiet nosa, raczej prostego, niekiedy z lekko zadartym czubkiem, płynnie przychodzącego w rysunek krótkiej, łagodnie i nieznacznie zagiętej brwi. Ten wyraźny kontur zamyka także kształt głowy, odgranicza partie twarzy od włosów, które rozbija na równo zaczesane kosmyki, aż wreszcie wykreśla granice szyi i dekoltu. Najlepiej zachowane oblicze Chrystusa – w *Rozdawaniu Sakramentu Krwi* – cechują łagodne rysy, ciepła karnacja i miękki modelunek. Ma On stosunkowo krótką brodę i wąsy oraz małe usta. Przy charakterystyce ocalałego lica jednego z apostołów w *Ostatniej Wieczerzy* do wyżej wymienionych cech należy dodać małe, szeroko otwarte oczy wypełnione bielą i czarną tęczęwką. Inna, bo płaska i graficzna, jest twarz św. Piotra w *Komunii apostołów* na ścianie wschodniej, ujęta z profilu. Jej kontur najpierw zaznaczony czernią, a potem niedokładnie ciemną ochrą, zamyka powierzchnię niemal całkowicie wytartą z warstw malarskich, w obrębie której grubą kreską zaznaczono szczegóły fizjonomii: oczy u góry linią nieco dłuższą i bardziej zaokrągloną, w dole krótką i płaską, usta grubą, kształtującą wydatną wargę górną i nieco subtelniejszą – dolną, długi, wąski wąs i łagodny łuk modelujący policzek. Tą samą ciemną barwą stworzono zygzakowaną granicę włosów nad czołem, kontur ucha o regularnej formie oraz nieco szerszy pas okalający brodę i stanowiący podmalówkę pod zarost.

Na podstawie omówionych cech trudno pewnie wskazać na twórcę bądź warsztat, który je stworzył, niemniej jednak można spróbować wśród zachowanych dzieł tablicowych poszukać najbliższych analogii.

Chrystus o pociągłej, łagodnie modelowanej twarzy, z niskim czołem, prostym, zgrabnym nosem, małymi, ale wyraźnymi ustami znajduje się na ikonie *Męki Pańskiej* z Michowej. Tu również ciemny kontur wspomaga podmalówkę w regulowaniu owalu twarzy, kształtu nosa, brwi i oczu. Modelunek ugrowy i szerokie plamy rozświetleń na kościach policzkowych nadają obliczu plastyczności, a małe, szeroko otwarte oczy z wyraźnie zaznaczonymi białkiem i źrenicą – wyraz łagodności i smutku. Podobny nastrój, wyrażony również w rysach jednego z apostołów w *Ostatniej Wieczerzy*, charakteryzuje twarze i innych postaci na *Pasji* z Michowej, np. Piłata w epizodzie rozmowy z Chrystusem o prawdzie w tle sceny *Umycia rąk*. Na wskazanej ikonie znajdują się również analogiczne rozwiązania do graficznie oddanego i ukazanego z profilu oblicza Piotra z *Komunii apostołów*. Tam grubym, czarnym konturem wykreślono głowy wielu postaci, zwłaszcza negatywnych, np. żołnierzy, Żydów, pachołków urągających Chrystusowi. Tu w podobny sposób wyznaczono formę nosa, lekko wgłębionego u nasady, także oczu – dwiema niepołączonymi kreskami: górną dłuższą, bardziej wygiętą, dolną krótszą, z okrągłą źrenicą i białą plamką w zewnętrznym kącie oka.

Na ikonie z Michowej ukazanych zostało kilkadziesiąt postaci w różnorodnych pozach, wśród których można wskazać ujęte podobnie jak w prezbiterium posadzkiej cerkwi. I tak, dla przykładu, zbliżone drapowanie dolnych partii wierzchnich szat, którego rysunek rozchodzi się ku górze wachlarzowato, widać również u Jana w *Zdjęciu z krzyża* i Piotra w *Pojmaniu Chrystusa*. Duże zniszczenia fresków posadzki i odmienna technika temperowego malarstwa ikonowego utrudniają dostrzeżenie podobieństwa, jednak niezaprzeczalnie jest to jednakie rozwiązanie, mające na celu podkreślić ruch i zdynamizować kompozycję. Choć, rzecz jasna, nie przesądza o wspólnym autorstwie. Na obu dziełach, gdy bohaterowie ubrani są w chiton i himation, warstwa spodnia jest wąska, widoczna u dołu w formie prostej lamówki, niekiedy poprzecinanej pionowo równoległymi kreskami, wierzchnia zaś krótsza, suto i nieregularnie marszczona, nierzadko z wywiniętą dolną krawędzią, ale ciasno zawinięta wokół talii. W Posadzie niekiedy okrycia bywają zaznaczone niedbale, bez modelunku, ograniczone jedynie grubym konturem szeroko prowadzonym tak na granicach, jak i wewnątrz formy, np. u apostoła stojącego przy krawędzi okna w *Umywaniu nóg*. W podobny sposób ukazany jest np. płaszcz Piłata, gdy ten obmywa ręce, wydając wyrok na ikonie z Michowej; choć tu widoczne są jeszcze laserunkowe rozświetlenia. Ta sama postać apostoła w *Umywaniu nóg* il. 60 wyróżnia się zachwianymi proporcjami, zwłaszcza przesadnie długimi nogami, jak też pozą o kształcie odwróconej litery S. Przypomina tym Chrystusa w *Pojmaniu*, *Przyprowadzeniu do arcykapłana* i *Przyprowadzeniu do Piłata na Pasji* z Michowej. il. 61 Z kolei właśnie te ujęcia Chrystusa, z lekko zgiętymi w kolanach nogami, przywodzą na myśl Jego pozę z *Umywania nóg* w posadzkiej cerkwi. Geometryczne partie rozświetleń na grzbietach fałd, z jedną smugą szerszą, innymi wąskimi i ostrymi, niekiedy zaokrąglonymi i rozchodzącymi się promieniście, które zachowały się na rękawie jednego z apostołów w *Komunii apostołów* na ścianie północnej prezbiterium, łatwo znaleźć także na szatach ludnej ikony *Męki Pańskiej*, np. na udzie Chrystusa w *Umywaniu nóg*.

Takich drobnych rysów zbliżających obie realizacje można wskazać dużo więcej, np. poły płaszczy apostołów okalające ramiona niczym temblak, luźne, półokrągłe rękawy, jakby podwinięte przy krawędziach, wstawka w deseń skośnej kratownicy na rękawach apostołów w Posadzie i na tkaninie zawieszanej na dachach w tle *Umywania nóg* na ikonie, występują one jednak także na dziełach odległych czasowo i stylistycznie. Dla przykładu ozdobna lamówka z kratownicy jest jedną z najbardziej znamiennych cech dla dzieł zaliczanych do koła Malarza *Przemienienia* z Jabłonowa i występuje we wszystkich ikonach związanych z tym kręgiem<sup>769</sup>. Postaci

<sup>769</sup> Ten anonimowy malarz, który w literaturze naukowej zwany jest Mistrzem *Przemienienia* z Jabłonowa, wywarł duży wpływ na *ikonopistów* działających na ziemi przemyskiej w 2 poł. wie-

tam ukazane niejednokrotnie również mają zachwiane proporcje ciała, np. długie nogi i podwyższoną linię bioder, a często także krawędź płaszczu wywija się, sprawiając wrażenie temblaku podtrzymującego rękę.

Ikona *Męki Pańskiej* z Michowej została stosunkowo niedawno wprowadzona do obiegu naukowego<sup>770</sup>. Jest datowana na początek wieku XVI, ale pewne rozwiązania stylistyczne, widoczne wyraźnie chociażby w kształcie i rysach twarzy, np. w siwych włoskach nad nosem, łączących dwa łuki brwi, znajdują bezpośrednią kontynuację u tzw. Mistrza ikonostasu z Polany, działającego w połowie wieku XVI<sup>771</sup>. Z drugiej zaś strony ikona ta wykazuje dużą zależność tak ikonograficzną, jak i stylistyczną od ikony *Męki Pańskiej* z Truszowic<sup>772</sup>. Obaj autorzy ikon pasyjnych należeli zapewne do tego samego warsztatu i chętnie naśladowali kompozycje Martina Schongauera<sup>773</sup>. Jednak styl twórcy z Truszowic wydaje się bardziej zachowawczy, konserwatywny, mniej żywiołowy. Drobne rysy twarzy, takie jak wąski, słabo modelowany nos, niewielkie usta, brak wyraźnej kaligrafii powiek, łezkowate małe uszy, bardziej przypominają rozwiązania Mistrza z Węglówki i Zwierzynia niż Mistrza ikonostasu z Polany.

Dziś, przy braku archiwaliów i znacznej utracie zabytków, nie jest możliwe pewne odtworzenie obrazu funkcjonowania średniowiecznych warsztatów malarskich w diecezji przemyskiej, wykazanie zależności mistrz – uczeń, oraz wyrysowanie

---

ku XVI, a zapewne również na początku XVII. Jego określenie pochodzi od ikony *Przemienienia Pańskiego* z cerkwi Archanioła Michała w Jabłonowie koło Wysocka i Turki (MNL, nr inw. 3598, I-1281; często reprodukowana, por. I. Свенціцький 1928, il. 83; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 54; Д. В. Степовик 1996, s. 235, il. 93; L. Milyaeva 1996, il. 134; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 68; М. Janocha 2001, il. 138; L. Milyaeva 1996, il. 134). Najprawdopodobniej jest on tożsamy z Mistrzem *Deesis* z Bartnego, autorem m.in. trzech tablic składających się na rząd *Deesis* z ikonostasu w cerkwi św. św. Kosmy i Damiana, przechowywanych w dwóch sanockich muzeach: Historycznym i Budownictwa Ludowego (MHS, nr inw. 929, 930, MBL nr inw. 622; obecna MHS/S/4461; R. Biskupski 1982, s. 30-31, il. 5-5c; J. Kłosińska 1989, nr 11-12; *Ikony* 2001, s. 32-34; М. Janocha 2008, nr 201).

<sup>770</sup> М. Гелитович 2001, s. 110.

<sup>771</sup> Określenie malarza pochodzi od zespołu dzieł, jakie tworzyły ikonostas w cerkwi pod wezwaniem Pokrowy Matki Boskiej w Polanie, dziś w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie. Powstały one w jednym warsztacie, być może wykonane przez dwóch twórców, z którego ponadto wyszły ikony z Truszowic, Suszycy Wielkiej, Berezowa, także dziś w MNK (*Boże Narodzenie*, nr inw. XVIII-245; *Zaśnięcie Matki Boskiej*, nr inw. XVIII-19), w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu (*Ofiarowanie Marii do świątyni*, nr inw. М.Р.Н. 968, *Wjazd do Jerozolimy*, nr inw. М.Р.Н. 1433). Na ikony te pierwszy zwrócił uwagę I. Свенціцький 1928, s. 89; a najdokładniej omówiła je М. Гелитович 2003, s. 83-105; por. też: М. Гелитович 2010, nr 48-74.

<sup>772</sup> MNL, nr inw. I-1601/15813, liczne publikacje, najwcześniejsze: I. Свенціцький 1929, s. 121, il. 200; Г. Н. Логвин 1963, s. 96, il. 51; Г. Н. Логвин, Л. Миляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 69.

<sup>773</sup> A. Groniek 2007, *passim*; Таž 2009, s. 50-75.

pełnego schematu oddziaływań i zależności artystycznych. Niektóre rozwiązania stylistyczne, paleta barwna, rysy twarzy, jej modelunek, sposób kształtowania nosa, uszu i kosmyków włosów łączą obu mistrzów z Posady, twórców *Sądu Ostatecznego* z Mszańca, *Męki Pańskiej* z Michowej i Mistrza ikonostasu z Polany. Jednak różnice w ujmowaniu postaci, oddawaniu ruchu i plastyczności szat wskazują na różnych *ikonopiśców*, choć niewątpliwie wychowanych w bliskich i zależnych środowiskach artystycznych.

Jednak mimo tych wątpliwości, a przede wszystkim znacznych zniszczeń, zachowane rysy pozwalają dosyć przekonująco osadzić twórcę cyklu wielkoczwartkowego w rodzimym środowisku malarzy cerkiewnych pracujących na ziemi przemyskiej w 1. poł. wieku XVI.

## Dekoracja ornamentalna

Dekoracja ornamentalna w programie malarskim prezbiterium posadzkiej cerkwi nie odgrywa znaczącej roli, nie niesie w sobie głębszych treści, wypełnia najczęściej motywy architektoniczne, zdobiąc je i urozmaicając powierzchnię. Jedyнным elementem, który mógłby być odczytywany przenośnie, jest iluzjonistycznie namalowana il. 62 tkanina u dołu ścian. Interpretacja symbolicznego znaczenia zasłony, ale dotycząca draperii zawieszonych na dachach, znalazła się w rozdziale o analizie ikonograficznej scen wielkoczwartkowych. Tam czynność zasłaniania, zakrywania i ochraniania była ważna dla właściwego odczytania treści przedstawień. Choć dla wyjaśnienia obecności rozpiętej kotary wokół prezbiterium mogłaby posłużyć podobna argumentacja, to w tym przypadku motyw ten byłby raczej nadinterpretowany. Dlatego też jego analiza włączona została do rysów stylistycznych, nie ikonograficznych. Kotara została namalowana w dolnych partiach ścian i obiega ze wszystkich stron całe prezbiterium. Biała na ugrowym tle, jest zawieszona na wąskim białym pręcie za pomocą białych kólek. Dukt trójkątnych fałd zaznaczony został ugiem, barwą szarą zaś promieniste koła wypełniające przestrzeń między marszczeniami oraz dwa szlaczki poziome złożone z dwóch prostych równoległych oddzielonych linią zygzakowatą. Draperie są zakreślone schematycznie i umownie, w niczym nie przypominają rzeczywistej pomarszczonej i pospinanej w dole tkaniny.

Drapowana zasłona, obok płyt imitujących marmur, jak np. w Peci i Deczanach, jest częstym elementem dekoracji najniższych partii ścian w świątyni bizantyńskiej od wczesnego średniowiecza. Sposób jej ukazania zależy od środowiska malarskiego i umiejętności twórców. Może więc być oddana bardziej iluzjonistycznie, plastycznie, jak chociażby na ścianach w kaplicy zamkowej w Lublinie, jak i bardziej



il. 63-64 schematycznie, graficznie, jak w cerkwiach mołdawskich, np. w Petrowcach, Horezu, Probocie, Humorze. Warto zauważyć, że mimo znacznych różnic stylistycznych i estetycznych najbliższe tkaninie w Posadzie Rybotyckiej są właśnie mołdawskie, zwłaszcza w cerkwi św. Jana Nowego w Suczawie i w monasterze we wsi Dobrową. Średniowieczne kotary na ścianach cerkwi północnoruskich są na ogół bardziej płaskie, nieliczne marszczenia znaczą wąskie linie, choć biegnące po skosie, to nie układające się w ostre kliny. Zostawiona w ten sposób dosyć duża powierzchnia niepomarszczona może być pusta bądź wypełniona jakimś elementem zdobniczym, jak dla przykładu w nowogrodzkich soborach Przemienienia Pańskiego<sup>774</sup>, Narodzenia Marii w monasterze Fieraponta<sup>775</sup>, Sofijskim<sup>776</sup> – dużymi medalionami ze stylizowanymi motywami kwiatowymi. Sposób ukazywania tkanin suto marszczonych w klinowate, jakby spięte fałdy, z draperiami rysowanymi ugiem w załamaniach, znany był w średniowieczu na Rusi Kijowskiej, czego dowodzą freski w soborze Sofijskim i w cerkwi św. Cyryla Aleksandryjskiego<sup>777</sup>, ale jest najbardziej charakterystyczny dla malowideł bałkańskich, zwłaszcza Mołdawii i Wołoszczyzny.

Na kotarach w Posadzie Rybotyckiej umieszczone zostały okręgi z czterema kreszczkami po zewnętrznej stronie. Motyw ten jest dosyć popularny w malarstwie bizantyńskim i można go znaleźć w różnych czasach i środowiskach artystycznych, np. we freskach z roku 1311 w kościele Sântămărie Orlea w Siedmiogrodzie na obrusie w scenie *Błogosławieństwa kapłanów w pierwsze urodziny Marii*, w XIV-wiecznym wskrzeszeniu Łazarza na ścianach cerkwi św. Stefana w Kastorii<sup>778</sup>, w *Cudzie w Kanie Galilejskiej* w katolikonie św. Mikołaja Anapafsasa w Meteorach, w XVI-wiecznym *Narodzeniu Marii* w monasterze Roussano<sup>779</sup>, licznie w cerkwi w Suczawicy<sup>780</sup>; jest jednak niezwykle rzadki w malarstwie zachodnioruskim. Tu udało się znaleźć jedynie dwa przykłady XV-wieczne, na kotarze w prezbiterium kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie oraz na tunice Chrystusa w *Ofiarowaniu Chrystusa w świątyni* ze Staniły<sup>781</sup>. Natomiast wzór złożony z czarnych linii prostych, przerywany wraz z załamaniem materii, zwyczajowo zdoła kotary w mołdawskich cerkwiach, a dodatkowo linie faliste czy zygzakowate, jak w Posadzie, pojawiają się

<sup>774</sup> M. A. Alpatov 1971, il. 113; Г. И. Вздорнов 1983, nr kat. I. 55.

<sup>775</sup> M. A. Alpatov 1971, il. 185.

<sup>776</sup> В. Г. Брюсова 2001, s. 155.

<sup>777</sup> Г. Н. Логвин 2001, s. 265, il. 208; I. Марголіна, В. Ульяновський 2005, s. 126-127.

<sup>778</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 17, il. 11.

<sup>779</sup> D. Z. Sofianos 1991, s. 67, 82.

<sup>780</sup> A. Cojocariu 1995, s. 12, 16, 21, 30, 32, 70, 83.

<sup>781</sup> MNL, nr inw. 36457, I-2125; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 30; В.І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, nr 5-6; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 3; М. Janocha 2001, il. 99.

np. w Probocie<sup>782</sup>, Suczawicy<sup>783</sup>, a także w Horezu<sup>784</sup>, choć najbliższe są w *Sądzie Ostateczym* w Woroncu, na tkaniach podtrzymywanych przez patriarchów w obrazie *Lona Abrahama*.

W kilku miejscach sanktuarium umieszczony został stylizowany ornament roślinny. Imituje on relief na ściankach kamiennego sarkofagu w scenie *Króla Chwały*, jak też siedziska w *Umywaniu nóg*, deseń na obrusie przykrywającym stół biesiadny w *Ostatniej Wieczery*, a w podłuczcu ściany tęczowej wypełnia tło pomiędzy medalionami z przedstawieniami proroków. Tworzy go motyw mało wyrafinowany i raczej prosty do wyrysowania, który nie układa się w przemyślany, regularny wzór, jedynie wokół medalionów jest deli-



il. 65-66

Il. 67. Ornament kwiatowy na podłuczcu ściany tęczowej

katniejszy i symetryczny. Tworzą go wiązki ulistnionych i ukwieconych łodyżek, grubych, zakreślonych niedbale i szybko. Listki mają kształt laseczek uzyskanych przez położenie farby pojedynczymi, krótkimi ruchami pędzla. Kwiatki, jeśli nie są zwinięte w pąki, przybierają formę trójliścia. Takie jednobarwne, proste i graficzne ornamenty roślinne są popularne w średniowiecznej sztuce bizantyńskiej. Wśród licznych przykładów w malarstwie monumentalnym można wskazać te najbliższe terytorialnie: w kolegiacie sandomierskiej, wiślickiej i kaplicy zamkowej w Lublinie. Wszędzie tam jednak wzory te są przemyślane, regularne, dokładniejsze, o bardziej subtelnym detalach. Gałązki wiją się, zakreślając łagodne zakola, wypuszczają po obu stronach drobne, krągłe listki, a na końcu lilijkowate kwiaty. Ornament zbliżony do posadzkiego wypełnia bordiurę miniatur z przedstawieniami ewangelistów w ewangeliarzach ze Stryja z roku 1591<sup>785</sup> i 1594<sup>786</sup>. Tu gałązki są jednak ciągłe, ułożone w łagodną falę z delikatnymi leżkkształtnymi listkami, które, układane parami, tworzą formy kielichowate lub sercowate. I choć Jakim Zapasko

<sup>782</sup> C. Dina 2009, s. 44-45, 47, 52.

<sup>783</sup> A. Cojocariu 1995, s. 63.

<sup>784</sup> C. Popa, I. Iancovescu 2009, s. 112-113; 119, 128, 132, 159, 216, 222.

<sup>785</sup> Muzeum Historyczne we Lwowie, nr inw. Рук. 37; Я. П. Запасько 1995, nr 93.

<sup>786</sup> Biblioteka im. W. Stefanyka we Lwowie, nr inw. П 26; Я. П. Запасько 1995, nr 94.



Il. 68. Ornament kwiatowy na tronie w *Deesis* z Drohobycza

nazywa je renesansowymi<sup>787</sup>, i rzeczywiście na Zachodzie często zdobią karty XVI-wiecznych ksiąg drukowanych, to warto zaznaczyć, że mogą one nawiązywać do ornamentów znanych właśnie w średniowiecznym malarstwie cerkiewnym. Ale takie łagodnie zawinięte gałązki z lezkowatymi liśćmi i trójlistnymi kwiatami znajdują się również na XVI-wiecznych ikonach, np. *Narodzenia Marii* w Muzeum Historycznym w Sanoku<sup>788</sup>, a delikatna

witka o nieregularnie odchodzących na boki odrostach zakończonych trójliściami zdobi obrus na stole Mateusza na miniaturze Ewangeliarza z końca wieku XVI<sup>789</sup>. Zbliżony ornament roślinny, choć bardziej regularny, przypisywany malarzowi Fedusce z Sambora<sup>790</sup>, wypełnia ściany tronu Chrystusa na *Deesis* z Drohobycza w Mu-

zeum Narodowym we Lwowie oraz siedziska na miniaturze św. Marka w Ewangeliach z 2. poł. wieku XVI we lwowskim Muzeum Historycznym (nr 19)<sup>791</sup>. Podobny często występuje także w malarstwie monumentalnym na terenach dzisiejszej Rumunii, a zwłaszcza Mołdawii i Wołoszczyzny. Tu średniowieczne, delikatne motywy, zachowane fragmentarycznie np. w cerkwi św. Mikołaja w Curtea de Argeș, w wieku XVI stają się większe, rysowane zamasyście, dynamicznie i mniej dokładnie. Takie motywy wypełniają płaszczynny fryz wokół medalionów ze



Il. 69. Ornament kwiatowy na ścianie cerkwi św. Mikołaja w Curtea de Argeș

<sup>787</sup> Я. П. Запаско 1995, s. 373, 375.

<sup>788</sup> Nr inw. MHS/S/3413; repr. *Ikony* 2001, nr 63.

<sup>789</sup> LNB UAN, Dział rękopisów, HTIII-I 23, k. 8v.

<sup>790</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 49, il. 71; Л. Скоп 2004, s. 26, il. 21.

<sup>791</sup> Я. П. Запаско 1995, nr 90, il. s. 366; Л. Скоп 2011, il. s. 28.



Il. 70. Ornament kwiatowy na ścianie cerkwi w Târgu Jiu

świętymi w cerkwi w Târgu Jiu i Tysmanie, na ścianach monaster-skiej cerkwi św. Mikołaja w Pro-bocie<sup>792</sup>. W tym samym wieku, niewątpliwie pod wpływem mody renesansowej, ornament roślinny staje się bardziej urozmaicony, wielobarwny, a kwiaty i liście przy-bierają różne, niekiedy plastyczne formy. Wzór ten na ścianach po-

sadzkiego prezbiterium tworzą grube, mało subtelne elementy, wykreślone niedbale i szybko. Odmienność od zbliżonych realizacji średniowiecznych, symetrycznych, harmonijnych, złożonych z drobnych elementów, każe datować go najwcześniej na wiek XVI.

Na przedstawieniach w prezbiterium podprzemyskiej cerkwi zwraca uwagę pa-siasty szlak na wybrzuszeniach pomarszczonego materiału, jak na obrusie w *Ostat-niej Wieczerzy*, ręczniku na ramieniu Chrystusa w *Umywaniu nóg*, tkaninie zawie-szonej na dachach budynków w *Komunii apostołów* i *Ostatniej Wieczerzy*. Motyw ten znajduje analogie w XVI-wiecznym malarstwie zachodnioruskim, np. we fre-skach w cerkwi św. Onufrego w Ławrowie, na ikonie *Zwiastowania* nieznanego pochodzenia w Muzeum Historycznym w Sanoku<sup>793</sup>, *Trójcy Świętej* z Niemirowa<sup>794</sup>, *Ostatniej Wieczerzy* z Doliny<sup>795</sup>, na kilku wiązanych z kręgiem Mistrza *Przemienia-nia* z Jabłonowa<sup>796</sup>. Znany jest także w Meteorach, np. w monasterze św. Stefana, w mołdawskich klasztorach: w Probiecie, Suczawicy, Woroncu, ale i wcześniej, bo w XIV-wiecznych freskach Kastorii: św. Atanazego i Taxiarchów<sup>797</sup>. Długowiecz-ność i popularność tego motywu w całym świecie kultury bizantyńskiej nie pomaga w uściśleniu datowania malowideł w Posadzie, choć warto zauważyć, że w malar-stwie zachodnioruskim spotykany jest od wieku XVI.

Górne partie ścian budynków ukazanych w tle przedstawień poprzedzielane zo-stały gzymsami wykreślonymi bielą i ochrą oraz fryzami pokrytymi różnym orna-mentem. Najwyższy z nich, umieszczony niemal we wszystkich przedstawieniach wielkoczwartkowych, zdobiły zapewne ulistnione gałązki ułożone wzdłuż ostro

<sup>792</sup> A. Ogden 2001, s. 61.

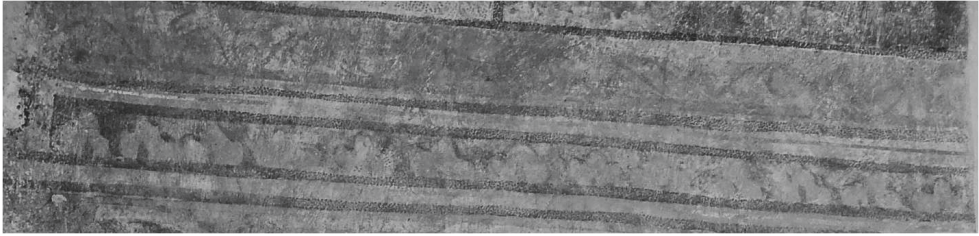
<sup>793</sup> *Ikony* 2001, nr 66.

<sup>794</sup> *Український іконопис...*, s. 63, il. 23.

<sup>795</sup> I. Свенціцький 1929, s. 37, il. 54.

<sup>796</sup> *Ikony Matki Boskiej Hodegetrii z prorokami* z Zadzielska, Łopuszanki, Terła (M. Гелитович 2005, nr 27, 28, 32).

<sup>797</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 100-101, 113.



Il. 71. Fryz ze stylizowanych liści akantu w *Umywaniu nóg* na ścianie południowej sanktuarium

załamywanej fali. Niestety, te partie zostały niemal całkowicie zniszczone, dlatego trudno pewnie odczytać szczegóły tej dekoracji. We fragmencie *Umywania nóg* na ścianie południowej zachowały się także niższe fryzy, jeden z ułożonymi na wprost il. 71 trójpłatkowymi uproszczonymi liśćmi akantu, drugi – kołami. Ten ostatni ornament, który zapewne naśladuje antyczny kimation joński, jest dosyć popularny w malarstwie zachodnioruskim w wieku XVI. Znajduje się on np. na ikonie *Narodzenia Marii* z Wyszenki koło Lwowa<sup>798</sup>, *Narodzenia Marii* z Liskowatego<sup>799</sup>, a podobny, ale z owalami – na ikonie *Zstąpienia do otchłani* z Cewkowa<sup>800</sup>, *Podwyższenia krzyża* z Werchraty (tego samego malarza)<sup>801</sup> i *Wjazdu do Jerozolimy* z Ruszelczyc<sup>802</sup>, zaś z owalami dwubarwnymi na ikonach wyobrażających św. Mikołaja z Dubowej<sup>803</sup> i Liskowatego<sup>804</sup>. Natomiast wśród średniowiecznego malarstwa cerkiewnego nie udało się znaleźć podobnego fryzu ułożonego z leżących obok siebie liści akantu. Ornament ten jest za to częsty w sztuce zachodniej od wieku XVI, rozpowszechniony zapewne przez ryciny, zwłaszcza o niemieckiej i niderlandzkiej proweniencji<sup>805</sup>. Stąd najprawdopodobniej przeszedł do sztuki cerkiewnej, bo widać go w bogatej dekoracji wypełniającej arkadowe ramki otaczające ewangelistów w *Ewangelionie* wydany w wileńskiej oficynie Mamoniczów w 1575 roku<sup>806</sup>, a także na cokole

<sup>798</sup> I. Свенціцький 1929, il. 20.

<sup>799</sup> MNL; В. Ярема 2005, il. 266.

<sup>800</sup> MBL, nr inw. 3070; *Ikona karpacka...*, nr 26; J. Kłosińska 1989, nr 37; *Ikony* 2001, s. 92.

<sup>801</sup> Muzeum Etnograficzne we Lwowie; В. П. Откович 1990, s. 8.

<sup>802</sup> Muzeum „Zamek” w Łańcucie, nr inw. 576; R. Biskupski 1991, nr 67; J. Giemza 2006, il. 126.

<sup>803</sup> W Szaryskim Muzeum w Bardejowie, nr inw. H 952; V. Grešlik 1994, nr 11.

<sup>804</sup> MNL, nr inw. 28067, i-1811; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, nr 95.

<sup>805</sup> Por. np. J. Muczowski 1849 (reprint 1985), nr. 30, 183, 532; też np. w stronach tytułowych druków oficyny Christophora Plantina, np. *Fabulae ex antiquis avtoribus delectae* z 1567 roku, u Wietora w Krakowie, np. *Psalterz* z 1535, u Jakuba Markowicza w Wilnie, np. *Postylle* Mikołaja Reja z 1594 (dostępne online).

<sup>806</sup> Z. Jaroszewicz-Pierśławcew 2003, il. 42-43.

pulpitu ewangelisty Mateusza na miniaturze w Ewangeliarzu z Wołynia<sup>807</sup>. Kolejne przykłady pochodzą z wieku następnego, np. na drewnianej listwie dwóch lwowskich ikonostasów: cerkwi brackiej (dziś w cerkwi Kosmy i Damiana w Grzybowicach Wielkich) i św. św. Piatnic, we fryzie budującym ramkę na stronie tytułowej lwowskiego *Ewangelionu* z roku 1636<sup>808</sup>, ikonie *Ofiarowania Marii do świątyni* z Wołkowa<sup>809</sup>. Uproszczone liście akantu, ale rozstawione rzadziej, znajdują się na budynku w tle ikony *Narodzenia Marii* z Wyszenki koło Lwowa. Wydaje się zatem, że ten rodzaj dekoracji na ściany posadzkiej cerkwi przedostał się ze sztuki zachodniej, zapewne z rycin zawartych w księgach drukowanych, co pozwala go datować najwcześniej na wiek XVI.

## Wnioski

Analiza stylistyczna malowideł w prezbiterium cerkwi w Posadzie nie należy do zadań prostych, a jej wyniki do ostatecznych. Na trudności w prowadzeniu badań złożyło się kilka głównych i obiektywnych czynników. Przede wszystkim bezpowrotne zniszczenia zewnętrznych warstw malarskich, które w największym stopniu znaczyłyby indywidualną manierę twórców. Następnie skąpy materiał porównawczy wśród współczesnych malowideł ściennych, zastępowany ikonami i miniaturami, od samego początku zwiększał margines błędu. Dysponując tylko takim materiałem badawczym, analizie można było poddać jedynie część rysów stylistycznych, które nie były zależne od rozwiązań technicznych, czyli takich jak kompozycja, stosunek postaci do otoczenia, sposób ukazania przestrzenności, ornamenty, już w mniejszym stopniu ruch, a w najmniejszym modelunek twarzy i szat. Choć dokładna charakterystyka tych ostatnich została przeprowadzona i pozwoliła wskazać analogiczne rozwiązania wśród zachowanych dzieł ikonowych, to wysuwanie na tej podstawie ostatecznych wniosków co do ich atrybucji byłoby dalekie od postępowania naukowego.

W programie malarskim prezbiterium wyraźnie zaznaczają się dwie odrębne maniere stylistyczne. Autor pierwszej z nich, tu umownie nazwany Mistrzem *Orszaku biskupów* – od tematu na ścianach w niższych ich fragmentach, namalował również *Czuwającego Emanuela, Króla Chwały*, proroków w medalionach na podłucz

<sup>807</sup> Państwowe Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Nowogrodzie, nr inw. КП 2192/KP-1; Я.П. Запачко 1995, s. 348.

<sup>808</sup> Ornament ten w malarstwie ikonowym nie jest częsty. W sąsiedniej Transylwanii udało się znaleźć bardzo bliski, na ikonie *Zwiastowania* autorstwa Parva Mutu w Filipeștii de Pădure, z roku 1692 (fot. w zbiorach autorki).

<sup>809</sup> Muzeum Architektury Ludowej we Lwowie, Н. Шамардіна 1994a, nr 9, Таž 1994b, s. 3, 57; М. Janocha 2001, il. 26.

tęczowym, a być może również *Matkę Boską Tronującą* i motywy budujące wątek doksologiczny na sklepieniu. Zdaje się, że był malarzem starszym, bardziej doświadczonym, świadomym średniowiecznej tradycji bizantyńskiej, odwołującym się do rysów stylowych dominujących w sztuce zachodnioruskiej w wieku XV, ale także północnomoldawskich, czego przykładem mogą być dzieła wiązane z szerokim kręgiem Mistrza z Węglówki i Zwierzynia datowane najostrożniej na koniec wieku XV i początek XVI.

Drugi z malarzy, tu nazwany Mistrzem scen wielkoczwartkowych, był zapewne młodszy i mniej wprawny zarówno w technice freskowej, jak i realizacjach monumentalnych. To pierwsze wpłynęło zapewne na dużo gorszy stan zachowania partii malowideł, drugie zaś na pewną niedbałość w ich wykonywaniu. Jego postaci są mniejsze, o mniej szlachetnych proporcjach, ruch ukazany nieporadnie, kompozycje ciasne i przeładowane. Nieliczne zachowane ślady modelunku twarzy i szat pozwalają wskazać na analogiczne rozwiązania wśród dzieł datowanych na 1. poł. wieku XVI, które są rozwijane także nieco później w kręgu Mistrza ikonostasu z Polany.

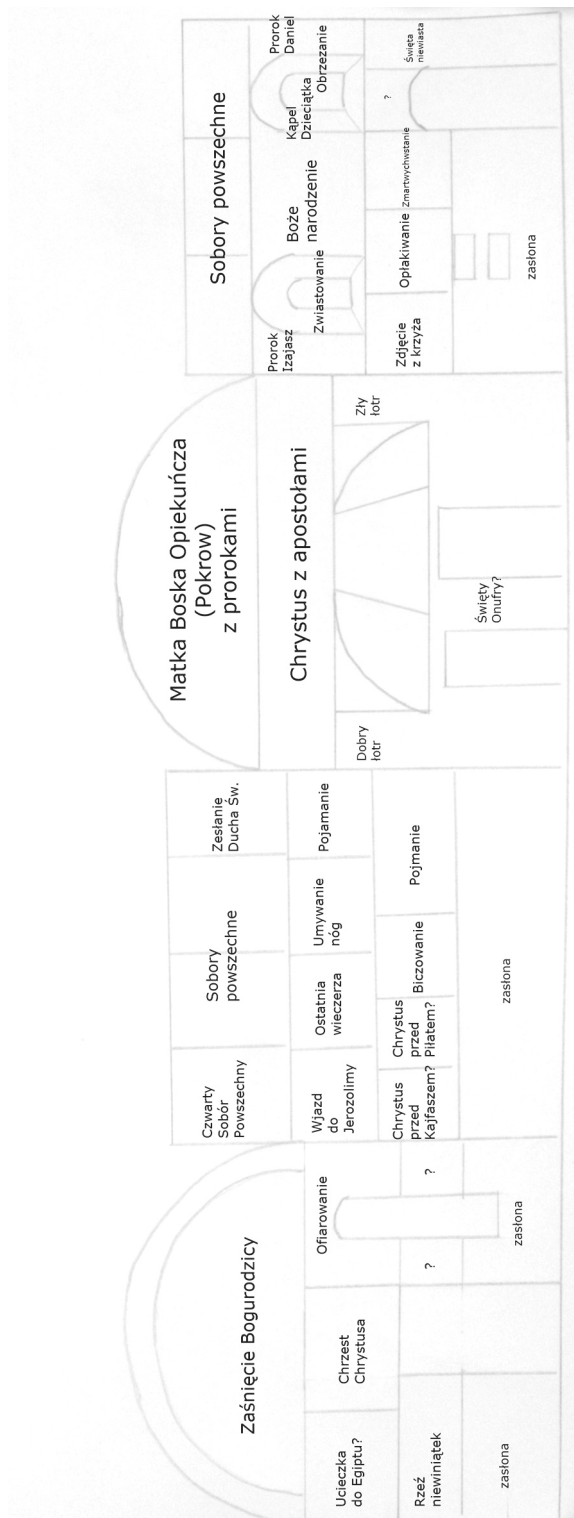
Ku XVI-wiecznemu datowaniu skłania także analiza ornamentów i drobnych motywów znajdujących się na przedstawieniach obu malarzy. I choć niektóre z nich wpisują się w tradycję średniowiecznego malarstwa bizantyńskiego, to np. szprosy w oknach czy fryz z uproszczonych liści akantu nie są spotykane w tym środowisku artystycznym przed wiekiem XVI.

# Program malarski nawy

## Opis ogólny programu malarskiego

Malowidła pierwotnie pokrywały całe kolebkowe sklepienie oraz wszystkie ściany, aż do posadzki. Przedstawienia figuralne ułożone zostały pasowo i w porządku tradycyjnym: od góry do dołu i od lewej do prawej. Wzdłuż grzbietu kolebki warstwa malarska została w dużym stopniu utracona. Tu, w trzech błękitnych mandorlach, ukazane były zapewne trzy Osoby Boga. Następnie, po obu stronach, w dwóch pasach u nasady sklepienia przedstawiono dwa orszaki antropomorficznych aniołów, podążających na wschód, ku stojącej i zwróconej do nich parze współbraci. Kolejny pas, na granicy sklepienia oraz ścian północnej i południowej, zajmuje siedem kwater obrazujących sobory powszechne, z dołączonym do nich *Zesłaniem Ducha Świętego*. Na ścianie zachodniej tej strefie odpowiada duża scena *Zaśnięcia Matki Boskiej*, rozciągnięta na całej jej najwyższej partii, zamkniętej od góry półokrągłym łukiem. Analogiczną, choć nieco większą powierzchnię naprzeciwko zajmuje *Matka Boska Opiekuńcza* z patriarchami i prorokami, a pod Nią znajduje się Chrystus z apostołami. Dwa kolejne pasy na ścianach bocznych nawy i częściowo wschodniej wypełnione są scenami ewangelicznymi. Wątek ziemskiego życia Chrystusa rozpoczyna *Zwiastowanie* na glifach wschodniego okna ściany południowej. Po nim ku wschodowi następują *Boże Narodzenie* i *Obrzezanie*. Narracja kontynuowana jest epizodami na ścianie zachodniej: *Ucieczki do Egiptu*, *Chrztu Chrystusa w Jordanie* i *Ofiarowania Chrystusa w świątyni* oraz na północnej: *Wjazdem do Jerozolimy*, *Umywaniem nóg*, *Ostatnią Wieczerzą* i *Pojmaniem*, po czym przechodzi na pas niższy tej samej ściany. Tu umieszczone zostały sceny *Chrystus przed arcykapłanem* (?), *Chrystus przed Pilatem* (?), *Biczowanie* i *Niesienie krzyża*, następnie na ścianie wschodniej *Ukrzyżowanie* i południowej: *Zdjęcie z krzyża*, *Złożenie do grobu* oraz *Zmartwychwstanie*. Ten logiczny i uporządkowany ciąg ewangelicznej narracji jest wzbogacony przedstawieniami jednofiguralnymi. I tak na obu skrajach ściany





II. 72. Schemat rozkładu malowideł w nawie na rysunku pomiarowym J. Griemzy

południowej, na wysokości okien, znalazły się dwie postaci proroków, Izajasza i Daniela, a na prawo od drzwi – niezidentyfikowana święta niewiasta. Na ścianie zachodniej *Ucieczkę do Egiptu* uzupełnia scena *Rzezi niewiniątek* i *Uratowania św. Jana*. Na prawo od przejścia do przedsionka znajdowały się dodatkowo dwie postaci świętych, dziś trudnych nie tylko do rozpoznania, ale i dostrzeżenia. Dodatkowo jakieś przedstawienia wypełniały na ścianie południowej ograniczone powierzchnie nad oknami i drzwiami. W pierwszym przypadku były to zamknięte w clipeusach popiersia jakichś postaci, zapewne Boga, w drugim zaś – przedstawienia wielopostaciowe, nierozpoznane. W pasie najniższym, wzdłuż całej długości ścian bocznych i zachodniej, umieszczona została iluzjonistyczna biała zasłona.

Pełny program malarski nawy posadzkiej cerkwi buduje kilka oddzielnych tematów, rozłożonych na ścianie zgodnie z obowiązującym w sakralnej sztuce bizantyńskiej porządkiem hierarchicznym. Tak więc najwyżej, na sklepieniu obrazującym sferę niebiańską, umieszczony został temat doksologiczny, ukazujący Boga w otoczeniu niebieskich duchów czystych. Poniżej, w miejscu zwyczajowo zajmowanym przez proroków, pośredników między Bogiem a ludźmi, znaleźli się ojcowie Kościoła i święci hierarchowie, obradujący nad prawdami wiary na soborach powszechnych. Wątek ten jest popularny w nowożytnej sztuce bałkańskiej, zwłaszcza na górze Athos i Mołdawii, jednak tam umieszczany jest on zwykle w najwyższych partiach ścian narteksu. W Posadzie Rybotyckiej został on włączony w program nawy, co należy uznać za rozwiązanie oryginalne, spowodowane zapewne szczupłością miejsca na ścianach, najprawdopodobniej istniejącego już wtedy, ciemnego i niskiego przedsionka<sup>810</sup>. Powierzchnie ścian zostały zdominowane przez wątek ewangeliczny z rozbudowanymi tematami bożonarodzeniowymi i pasyjnymi. Umieszczenie ich właśnie w tym miejscu jest powszechne i oczywiste, a za ciekawe należy uznać włączenie ciągu wydarzeń nowotestamentowych w program ikonostasu, który zajął całą ścianę wschodnią. Tu bowiem, pod pasem najwyższym, z ujęciem Matki Boskiej stojącej między mężami starotestamentowymi, i niższym, z Chrystusem i apostołami, umieszczona została rozbudowana scena *Ukrzyżowania*, która spaja oba wątki, zmieniając niejako ściany nawy w rząd ikon świątecznych ikonostasu. W ten sposób powstał program malarski spójny, jednolity i logicznie rozłożony na ścianach świątyni.

<sup>810</sup> W czasie wstępnych badań architektonicznych prowadzonych w Posadzie Rybotyckiej w l. 60. odkryto warstwę tynku i pobiałę między ścianami nawy a przedsionka, co może wskazywać, że pierwotnie cerkiew była dwuczłonowa; por. J.T. Frazik 1966, s. 247. Jednak obecność na zachodniej ścianie przedsionka napisu z roku 1506 niezbitnie dowodzi, że nawet jeśli ta część cerkwi jest późniejsza, to istniała od początku wieku XVI.

## Analiza ikonograficzna tematów

### Wątek doksologiczny

- il. 77-78 Malowidła na sklepieniu zostały w dużym stopniu zniszczone, mimo to z tych skrawków można odtworzyć ich pierwotny program. Tutaj kolejne tematy ułożone są pasowo w kierunku wschód–zachód i rozplanowane symetrycznie. Pośrodku pasa najwyższego, biegnącego wzdłuż grzbietu kolebki, widoczne są fragmenty okrągłej, kilkusferowej mandorli, w obrębie której na błękitnym tle znajdowała się postać ujęta w popiersiu. Dziś zachowała się jedynie lewa dłoń w geście błogosławieństwa i część przedramienia okoloną ciasnym rękawem z mankietem, na której opiera się kraj luźnej jasnoszarej szaty. Po przeciwnej stronie mandorli, nieco wyżej, widać fragment prawej dłoni – jej grzbiet albo wyprostowany palec. Już na tej podstawie można z całą pewnością stwierdzić, że ukazana tu postać wykonywała szeroki gest błogosławieństwa obiema rękami.

W tym samym pasie od strony wschodniej zachowane częściowo linie rdzawe i szare zakreślają, najprawdopodobniej takiej samej wielkości, drugą mandorlę. Niestety, w polu, które okala, tynk z malaturą odpadł niemal całkowicie, odsłaniając nagie partie nieregularnych warstw niedbale kładzionych kamiennych bloków sklepienia. Na zewnątrz mandorli można dostrzec zakreślone bielą wiązki złożone z trzech promieni: dwóch prostych i ostrych rozdzielonych przez jeden pofalowany.

Zakładając symetrię pierwotnego założenia, o której świadczy rozkład malowideł w niższych partiach ścian, można domniemywać, że podobnej wielkości i kształtu mandorla znajdowała się również od strony zachodniej<sup>811</sup>. Niestety w tym miejscu pierwotny tynk wraz z malowidłami został utracony niemal całkowicie. Jedynie na niewielkich plastrach widoczne są małe ugrowe plamki, co wskazuje tylko na obecność jakichś przedstawień, bez możliwości ich odczytania. Pola pomiędzy trzema gloriami wypełniały, podobnie jak w sanktuarium, sylwety niebiańskich intelektów. Były to najprawdopodobniej sześćoskrzydłe serafiny, których niewielkie fragmenty zachowały się między środkowym a wschodnim okręgiem.

- il. 78 W obu pasach przylegających, biegnących na północnym i południowym skłonie kolebki, znajdują się dwa orszaki aniołów. W uskrzydłonych ludzkich postaciach, w bieli, z głowami otoczonymi nimbami, kroczą ku wschodowi, kładąc bose stopy na podłożu porośniętym z rzadka ułożonymi w dwóch rzędach kępkami traw. Niektórzy z nich, a może i wszyscy, w prawych dłoniach na wysokości piersi trzymają

<sup>811</sup> Takie rozwiązanie proponuje również w swojej rekonstrukcji z roku 2011 J. Giezza, por. <http://www.posada-rybotycka.pl/Nawa/Sklepienie.html>; Tenże 2013, s. 515.



Nawa, sklepienie; oprac. i rys. J. Glemza 2011 r.

II. 81. Schemat rozkładu malowideł na sklepieniu, wg J. Glemzy

sfery z literami: „СѢ” w lewej zaś skeptrony (?) zakończone krzyżem. Pierwszy z aniołów od wschodu zwrócony jest w stronę przeciwną, ku nadchodzącym od zachodu współbraciom.

Kolejne pasy, północny i południowy, znajdujący się bliżej nasady kolebki, oddzielone są od poprzednich nie tylko szerszą jasną linią zamkniętą z dwóch stron cieńszymi ciemnymi, ale również przylegającymi do niej fryzami złożonymi z leżących obok siebie, iluzjonistycznie malowanych ochrą trójliści. Poniżej ukazane zostały najprawdopodobniej sześcioskrzydłe serafiny, z małymi twarzyczkami o kształcie rombu, ujęte w całości i frontalnie.

Nie ulega wątpliwości, że program malarski sklepienia w nawie wzorowany jest na sanktuarium tej samej cerkwi. Mimo wyraźnego i pierwotnego podziału tych dwóch przestrzeni tematy umieszczone na obu sklepiennych kolebkach zdają się je łączyć, ukazując ten sam świat niebiański, w którym Bóg otoczony jest przez głoszące Jego chwałę duchy czyste. Różnica w wielkości pola przeznaczonego pod malowidło wymusiły rozbudowanie wątku doksologicznego o dodatkowe dwie postaci otoczone wielosferycznymi gloriami oraz o kolejnych aniołów, zarówno tych antropomorficznych, kroczących w orszaku, jak i z przewagą cech zoomorficznych, ukazanych frontalnie, jakby zastygłych w kontemplacji.

Odczytane fragmenty przedstawień w pasie środkowym nie dają pewnej odpowiedzi na pytanie dotyczące postaci znajdujących się w mandorlach. Najbardziej oczywiste jest wskazanie na trzy Osoby Trójcy Świętej, ale również na trzy obrazy Chrystusa, a także *Deesis*.

Trudności, z jakimi spotykali się chrześcijanie przy próbach opisywania za pomocą słów, barw i kształtów nieopisywalnego, niepoznanego i nieogarnionego Boga, zostały już szeroko omówione w literaturze przedmiotu<sup>812</sup>. Nie jest więc w tym miejscu konieczne ponowne śledzenie wielowiekowej dyskusji, która w ostateczności doprowadziła Kościół wschodni do zdecydowanego odrzucenia idei ikonoburczych i wypracowania formuł ikonograficznych umożliwiających wiernym kontemplację przed obrazami tajemnicy Trójcy Świętej. Problem w ukazaniu Trójjedynego Boga w praktyce ikonopisarskiej sprowadzał się do znalezienia sposobu na obrazowanie niewcielonego i przez nikogo niewidzianego Ojca, jak też podkreślenie jedności substancji przy równoczesnym zaznaczeniu odrębności Osób i ich pochodzenia. Pomijając tu ilustracje narracyjne prorockich objawień, starotestamentowych znaków, intuicji i figur wyrażających obecność i ingerencję Boga, zagadnienie pierwsze można było rozwiązać tylko w oparciu o wiarę w poznanie Ojca przez Syna,

<sup>812</sup> W środowisku polskich badaczy problem ukazywania Trójcy Świętej w malarstwie bizantyńskim i ruskim podjęli: A. Różycka-Bryzek 1996; M. Smorąg-Różycka 1998, s. 201-208; A. Sulikowska-Gąska 2007; Taż 2011, s. 189-218.

co potwierdzają słowa ksiąg Nowego Testamentu, np. *Kto mnie zobaczył, zobaczył także Ojca* (J 14,9), *A kto Mnie widzi, widzi Tego, który Mnie posłał* (J 12,45), *On [Chrystus] jest obrazem Boga niewidzialnego, Pierworodnym wobec każdego stworzenia* (Kol 1,15), *Chrystus, który jest obrazem Boga* (2 Kor 4,4). Znajduje to rozwinięcie i dopełnienie w pismach ojców Kościoła, Atanazego, Grzegorza z Nisy, Cyryła Aleksandryjskiego, a także Maksyma Wyznawcy i innych<sup>813</sup>. Tak więc dla wyobrażenia Boga Ojca można było posłużyć się obrazem Syna, podobnie jak dla wyrażenia treści trynitarnych, które mogły być niekiedy wzmocnione przez dodanie postaci aniołów czy zwierząt apokaliptycznych śpiewających trishagion na chwałę Boga Trójjedynego<sup>814</sup>. Jednak gdy przedstawiającym Trójcę Świętą zależało na podkreśleniu odrębności każdej z Osób, samodzielny wizerunek Chrystusa, nawet z dodatkowymi motywami wyraźnie wydobywającymi aspekt trynitarny, nie był wystarczający. Dlatego też, obok znanego co najmniej od wieku IV narracyjnego obrazu starotestamentowego *Uczty u Abrahama*, najpóźniej w wieku XI w sztuce bizantyńskiej pojawiło się nowe wyobrazenie Trójcy Świętej – *Paternitas* (rus. *Otieczestwo*). Tu Syn Boży ukazany jako siwowłosy starzec trzyma na kolanach pomniejszoną figurę wcielonego Chrystusa trzydziesto- lub kilkunastoletniego. Obraz ten może dopełniać gołąb – symbol Ducha Świętego. Przy opracowaniu tego tematu posłużono się znaną zapewne już w czasach przedikonoklastycznych, o czym świadczy VII-wieczna ikona z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>815</sup>, formułą *Przedwiecznego* (gr. *ho palaios ton hemeron*, łac. *Antiquus Dierum*, rus. *Вемхуй Денми*, tłum. wg Jakuba Wujka *Starowieczny*) w białej szacie i jasnych *jakby z czystej wełny* włosach, nawiązującą do wizji Daniela (Dn 7,8). Jest to Przedwieczny Logos, Druga Osoba Trójcy Świętej, Syn Boży w preegzystencji. Na Jego kolanach, a raczej przy łonie, zgodnie ze słowami psalmu: *Z łona jutrzeńki jak rosę Cię zrodziłem* (Ps 110, 3), zasiada Jezus albo jako Emanuel Dziecko, np. na karcie *Drabiny* Jana Klimakta (Vat. Gr. 394, k. 7r.)<sup>816</sup>, *Ewangeliach* w athoskim Dionisju (Cod. 740, k. 3r)<sup>817</sup> czy w Psałterzu Tomicza w Moskiewskim Muzeum Historycznym (Muz. 2752, k. 129)<sup>818</sup>, albo w typie zbliżonym do Pantokratora, jak na miniaturze w Nowym Testamencie w wiedeńskiej Państwowej Bibliotece (supl. gr. 52, 1v.)<sup>819</sup>. Motyw zasiadania syna na kolanach ojca wykształcony w antyku jest wykorzystywany

<sup>813</sup> Szczegółowo na ten temat Ch. Schönborn 2001, zwłaszcza s. 15-148.

<sup>814</sup> A. Różycka-Bryzek 1996, s. 30-31.

<sup>815</sup> K. Weitzmann 1976, s. 41-42; *Icons from Sinai...*, s. 46, il. 44.

<sup>816</sup> S. A. Papadopoulos 1968, il. 8; B. H. Лазарев 1970, s. 287.

<sup>817</sup> B. H. Лазарев 1970, s. 283.

<sup>818</sup> Л. А. Петковская 1963, s. 255; B. H. Лазарев 1970, s. 285; A. Sulikowska 2007, s. 243, il. 25.

<sup>819</sup> S. A. Papadopoulos 1968, il. 9; B. H. Лазарев 1970, s. 289; *Троица Андрея Рублева...*, il. 11.

w sztuce bizantyńskiej dla podkreślenia więzi rodzicielskiej, jak również dla legitymizacji przybranego ojcostwa<sup>820</sup>. Jest to niewątpliwie gest archetypiczny obrazujący bliskość uczuciową i cielesną, jak też wskazujący na pochodzenie z łona jako źródła życia. Istotą Trójcy Świętej jest rzeczywiste, a nie przybrane ojcostwo i synostwo. I nawet jeśli w *Paternitas* nie został ukazany literalnie Bóg Ojciec, tylko reprezentujący Go Syn w preegzystencji, nie wydaje się słusznym pomysł, że wypracowana w sztuce bizantyńskiej formuła ikonograficzna na ukazanie legitymizacji adopcji miała wpływ na powstanie tego nowego tematu<sup>821</sup>. Obie praktyki raczej czerpały z jednego pierwotnego źródła, ukazującego rzeczywiste ojcostwo. W tym miejscu warto przypomnieć chociażby stary zwyczaj żydowski, kiedy to mężczyzna kładł na kolana nowonarodzone dziecko, czym potwierdzał swoje ojcostwo<sup>822</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że to nowe przedstawienie Trójcy Świętej w czytelny sposób ukazywało odrębność Osób, ich wzajemną zależność i pochodzenie. Ich współistotowość zaś malarze niekiedy próbowali zaznaczyć przez nadanie obu przedstawieniom Syna tych samych cech, jak nimb krzyżowy, chiton i himation, wspólne pozy i gesty. W *Paternitas* Trzecia Osoba ukazywana była w obrazie gołębia, co w oczywisty sposób nawiązywało do wielowiekowej tradycji przedstawieniowej znanej już w wieku III, czerpiącej z ewangelicznych opisów *Chrztu Chrystusa w Jordanie* (Mt 3,16; Mk 1,10; Łk 3,22). Biały gołąb przedstawiany był na tle nimbu podtrzymwanego przez Emanuela bądź Pantokratora. Niekiedy mógł unosić się między oboma mężczyznami. Zmiany w umiejscowieniu gołębia odczytywano jako odpowiedź na spory o *filioque*. Choć najstarsze przykłady *Otieczestwa* pojawiają się na kartach rękopisów, to niedługo po nich wchodzi do programów monumentalnych świątyń, o czym świadczy chociażby XIII-wieczne przedstawienie na kolebce sklepiennej w narteksie Panagii Koubelidiki w Kastorii<sup>823</sup>. Od XIV stulecia temat ten znany jest w ikonowym malarstwie nowogrodzkim, a z wieku następnego pochodzi najstarsze przedstawienie w apsydzie sanktuarium cerkwi św. Symeona w monasterze Zwierina w Nowogrodzie<sup>824</sup>. W wieku XVI coraz częściej *Otieczestwo* zastępuje w kopule *Chrystusa Pantokratora*, jak np. w klasztorze Nowodziewiczym w Moskwie czy Swiaskim pod Kazaniem<sup>825</sup>. Napisy wokół przedstawień, wzywające wiernych do oddawania czci Trójcy Świętej i śpiewania wraz z serafinami trishagionu, jasno wskazują na cel zmian programu malarskiego, zwracających uwagę na jedność w Bogu trzech

<sup>820</sup> Szerzej na ten temat: S.A. Papadopoulos 1968, s. 121-136.

<sup>821</sup> Pogląd ten zawarty został w: S.A. Papadopoulos 1968, s. 121-136 i powtórzony m.in. w R. J. Macrides, A. Cutlel 1991, s. 22.

<sup>822</sup> H. Daniel-Rops 1994, s. 94.

<sup>823</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 90, il. 7.

<sup>824</sup> Л. А. Петковская 1963, s. 235.

<sup>825</sup> Tamże, s. 237.

odrębnych hipostaz. Było to niewątpliwie skierowane przeciwko herezjom anytrynitarnym, rozpowszechniającym się na północy Rusi w wieku XVI<sup>826</sup>.

Dla wyrażenia idei trynitarnych obok Chrystusa, ukazanego w jednej bądź dwóch postaciach, można było umieścić również *Etimasję* (gr. *hetoimasia* – przygotowanie)<sup>827</sup>. Jest to tron przygotowany na przyjście Pana w dniu Sądu Ostatecznego. Sam motyw zapożyczony został przez dworski ceremoniał bizantyński ze zwyczajów władców pogańskich. Tam już w wieku II na początku uroczystości dworskich wystawiano pusty tron ozdobiony szlachetnymi metalami i kamieniami, na którym na purpurowych poduszkach składano insygnia władcy, co miało oznaczać jego obecność. Zwyczaj ten przejęty został nie tylko przez dwór bizantyński, ale również przez Kościół. Do wieku IV, najpierw w kościołach palestyńskich, później również w Bizancjum, liturgię rozpoczynało uroczyste wystawienie Ewangelii na katedrze biskupiej. I tak jak pusty tron z insygniami władcy oznaczał jego obecność, tak i złożony nań kodeks Ewangelii gwarantował przewodnictwo Chrystusa w Liturgii Świętej. Treści zapisane w znaku etimasji nie są jednoznaczne, zależą od kontekstu, w którym została umieszczona. Wydawałoby się, że tron przygotowany na przyjście Pana oznacza Jego nieobecność. Jednak, co należy podkreślić, w sztuce prawosławnej nigdy nie wykorzystywano tego motywu dla ukazania pustki czy przestrzeni i czasu bez Boga. Wręcz przeciwnie, *Etimasja* podkreślała Jego obecność w świecie, której charakter i przejawy, w kontekście eschatologicznym, trynitarnym, pneumatologicznym, soteriologicznym, eucharystycznym i innych, miały opisywać oraz uszczegóławiać dodatkowe motywy i przedstawienia, a także sposób umiejscowienia w programie malarskim i wnętrzu świątyni.

Tron bez oparcia (*solium regale*) z purpurowymi poduszkami i chustą (*sudarium*) nawiązujący do ceremoniału cesarskiego mógł zatem podkreślać wszechwładzę Boga, tak w czasie, jak i poza nim oraz w dniu Sądu Ostatecznego. Umieszczenie na siedzisku Ewangelii lub krzyża i narzędzi Męki Pańskiej mogło wypuklać rolę Druhej Osoby Boskiej w dziele zbawienia człowieka i świata. Gołabek spoczywający na tronie, bądź na leżącej nań księdze Ewangelii, wydobywał aspekt pneumatologiczny Boskiego działania w świecie. Umieszczenie *Etimasji* na przedstawieniach *Sądu Ostatecznego* (dla przykładu w cerkwi Panagii Chalkeon w Salonikach, na miniaturze w XI-wiecznym Ewangeliarzu w Bibliotece Narodowej w Paryżu, gr. 74<sup>828</sup>, XI-wiecznej ikonie z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>829</sup>) z jednej strony odwoływało

<sup>826</sup> Ostatnio szeroko temat ten opracowała A. Sulikowska 2007.

<sup>827</sup> Temat opisany szeroko w literaturze przedmiotu, tu wystarczy wspomnieć opracowania w j. polskim, gdzie została zebrana dokładna bibliografia: A. Różycka-Bryzek 1968, s. 224-227; Taż 1983, s. 41-42; H. Wagner 1985, k. 1162-1166.

<sup>828</sup> Liczne reprodukcje, np. w B. H. Лазарев 1986, il. 195; J. Lowden 1997, il. 176.

<sup>829</sup> J. H. Himka 2009, s. 32, il. 2.5.



się do jej pierwotnego znaczenia, tj. tronu przygotowanego dla Sędziego, z drugiej zaś ukazywało obecność Trójcy Świętej na Sądzie Ostatecznym. Bliskie treści, choć w kontekście liturgii, wyraża motyw *Etimasji* włączony do tematu *Orszaku biskupów* umieszczonego w dolnej partii ściany sanktuarium, np. w macedońskich cerkwiach Panagii Eleousy w Veljusie i św. Pantalejmona w Nerezi<sup>830</sup>. Tu nawiązuje on do idei, zgodnie z komentarzem Germana, patriarchy Konstantynopola, utożsamiania tronu Sędziego z ołtarzem<sup>831</sup>, co pozwala dodatkowo na wydobycie eschatologicznego sensu liturgii. Podobne treści można odczytać również w samodzielnym wizerunku *Etimasji* umieszczonym na sklepieniu ołtarza, jak np. w świątyni Zaśnięcia Bogurodzicy w Nikei, gdzie dodatkowo mógł on także podkreślać boską inspirację kapłanów sprawujących Eucharystię. *Etimasja* włączona do przedstawień o charakterze narracyjnym, także w monumentalnych programach malarskich świątyń, uwypukla udział Trójjedynego Boga w dziele zbawienia świata. Tak należy odczytywać chociażby przedstawienia *Zesłania Ducha Świętego* na sklepieniu sanktuarium Hosios Lukasa w Focydzie i w zachodniej kopule w św. Marka w Wenecji. Gołąbek siedzący na księdze Ewangelii nie tylko przedstawia Trzecią Osobę, ale równocześnie wskazuje na sposób działania Boga w świecie i Kościele. Opisane treści nie wypełniają jednak głębi tego wieloznacznego symbolu. Jeżeli w istocie *Etimasja* byłaby umieszczona na sklepieniu nawy w Posadzie Rybotyckiej wraz z dwoma przedstawieniami Chrystusa, należałoby widzieć w niej głównie miejsce przebywania Ducha Świętego oraz motyw wzmacniający treści trynitarnie. W takim kontekście nie tylko reprezentuje ona Trzecią Osobę w postaci gołębia spoczywającego na siedzisku, ale przede wszystkim całą Trójcę Świętą. Nie ma raczej podstaw do doszukiwania się w tym wypadku, zwykle łączonych z motywem *Etimasji*, treści eschatologicznych<sup>832</sup>.

Ale w trzech mandorlach na sklepieniu opisywanej cerkwi mogły znajdować się również trzy różne wizerunki Chrystusa: *Przedwiecznego*, *Emanuela* oraz *Pantokratora*. Temat ten, obok oczywistych treści trynitarnych, zawiera również chrystopologiczne i związane z nimi ściśle soteriologiczne. Ukazana została w ten sposób Druga Osoba Trójcy w trzech aspektach bytu, a więc Przedwieczny w preegzystencji, Emanuel we wcieleniu z Dziewicy oraz Chrystus po ukrzyżowaniu, co z kolei odpowiada, według komentarza Pseudo-Germanosa, trzem etapom historii zbawienia<sup>833</sup>. Te trzy wizerunki Chrystusa zaczęto umieszczać obok siebie od wieku XI, tak

<sup>830</sup> S. E. J. Gerstel 1999, s. 38-39, il.7-8, 15.

<sup>831</sup> Герман Константинопольский Св 1995, s. 43, pkt 4.

<sup>832</sup> Na treści eschatologiczne podobnego wyobrażenia Trójcy Świętej na kartach *Ewangeliarza suzawskiego* zwraca uwagę A. Sulikowska 2011, s. 189-218.

<sup>833</sup> N. Tsuji 1975, s. 181, przyp. 66; por. też PG 98, s. 396 C-D.

w malarstwie miniaturowym (Paryż, Biblioteka Narodowa, gr. 74<sup>834</sup>), jak i ściennym. W cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi znajdują się one w trzech kopułach, a w św. Stefana w Kastorii w trzech mandorlach na sklepieniu nawy<sup>835</sup>.

Obecność w posadzkowej cerkwi każdego z trzech wskazanych wariantów jest możliwa i równie prawdopodobna. Niestety, żaden z zachowanych programów malarskich najbliższych czasowo i terytorialnie nie pozwala na pewny wybór jednej z opcji. Trójca Święta to jeden z motywów na sklepieniu prezbiterium w kaplicy zamkowej w Lublinie<sup>836</sup>. Budują go dwie Osoby Boskie: Chrystus Pantokrator w rozbudowanym temacie ikonograficznym *Maiestas Domini* oraz gołąb jako symbol Ducha Świętego. *Maiestas Domini*, ale również samodzielny wizerunek Chrystusa Pantokratora wśród aniołów podążających w orszaku niebiańskiej liturgii, znajduje się na sklepieniu sanktuarium w kolegiacie sandomierskiej. Centrum programu malarskiego sklepienia kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze stanowi *Etimasja* otoczona dziewięcioma chórami anielskimi<sup>837</sup>. Dopełnia go *Maiestas Mariae*, a więc wizerunek Marii otoczonej mandorłą oraz czterema zwierzętami apokaliptycznymi symbolizującymi ewangelistów. Niestety dziś nie ma pewności, czy motyw ten znajdował się tu od początku oraz czy nie zastąpił pierwotnego i bardziej oczywistego w tym miejscu *Maiestas Domini*. W zachodnioruskim malarstwie tablicowym temat Trójcy Świętej z osobowymi przedstawieniami Chrystusa należy do rzadkich. Do dziś zachowały się jedynie dwie XVI-wieczne ikony *Święta Sophia – Mądrość Boża* z Busowisk<sup>838</sup> i *Trójca Święta* nieznanego pochodzenia z Muzeum Narodowego w Krakowie<sup>839</sup>. Na pierwszej z nich (pomijając inne osoby tworzące ten wyrafinowany intelektualnie temat ikonograficzny, łącznie z Mądrością Bożą w postaci anioła zasiadającego na tronie) w górnej strefie na osi kompozycji znajduje się otoczony dwoma rombowymi mandorlami *Przedwieczny* – starzec w białych szatach i o siwych włosach, błogosławiący otwartym gestem i obiema rękami. Poniżej Niego ukazany został Chrystus Pantokrator, ujęty w półpostaci i otoczony okrągłą mandorłą wypełnioną w dole obłokami. Pomiędzy nimi znajduje się niewielki biały gołąb z głową otoczoną nimbem. Na drugiej zaś, ponad typową sceną *Uczty u Abrahama*, a więc tak zwaną *Trójcą Starotestamentową*, umieszczone zostało

<sup>834</sup> Temat ten, analogicznie, zajmuje strony rozpoczynające Ewangelię Świętego Jana w kodeksach nawiązujących do paryskiego, np. w tzw. *Sucevita 23*, *Sucevita 24*; G. Popescu-Vilcea 1984, s. 74, il. 39.

<sup>835</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 8-9, 21, il. 18, 19.

<sup>836</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, s. 21-27; *Taż* 2000, 38-39.

<sup>837</sup> *Taż* 1968, s. 224; *Taż* 2004, s. 178.

<sup>838</sup> MNL, repr.: I. Свенціцький 1929, tabl. 11, il. 15; B. Ярема 2005, il. 493; M. Гелитович 2010, nr 76, il. 67.

<sup>839</sup> J. Kłosińska 1973, nr 1; *Taż* 1989, nr 1; B. Ярема 2005, il. 491.

*Otieczestwo – Przedwieczny z Chrystusem na kolanach*, otoczeni owalną granatową mandorlą. Chrystus ukazany jako dorosły mężczyzna, choć w pomniejszonej postaci, prezentuje swoje rany na rękach i w odkrytym boku. Gest rozwartych ramion powtarza również starzec. W źródłach pisanych zachowały się wzmianki o jeszcze jednej ikonie, najpewniej *Trójcy Świętej z Bogiem Ojcem*. Niezgodny z tradycją i, jak określono, „z prawem Chrystusowym” wizerunek starca polecono zmienić, podpisując go *Stary Dniami*<sup>840</sup>.

Temat *Trójcy Świętej z Przedwiecznym, Chrystusem Pantokratozem* oraz Duchem Świętym w znaku gołębia, podobnie jak w malarstwie bałkańskim i północoruskim, także i tu wszedł od wieku XVI do kompozycji *Sądu Ostatecznego*. Motyw ten dopełnia *Etimasja*, ze złożoną na niej księgą Ewangelii i wysuwającą się spod niej ręką Boga z wagą. Przykładem takiego rozwiązania mogą być ikony XVI-wieczne z Krajnej Bystrej<sup>841</sup>, Hańkowie<sup>842</sup>, Małej Horożanki<sup>843</sup> i inne<sup>844</sup>.

Wskazane przykłady nie przynoszą dowodów na to, że w malarstwie zachodnioruskim ukazywano wcześniej niż w wieku XVI Trójcę Świętą z *Przedwiecznym*. Z wieku XVI pochodzą najstarsze realizacje tego motywu w malarstwie ikonowym, ale nie samodzielne, a wchodzące w skład szerszego tematu. Nie można również wskazać podobnych programów malarskich w cerkwiach północnoruskich czy bałkańskich, które mogłyby stanowić inspirację dla posadzkich malarzy. Ten brak analogicznych rozwiązań może w jakimś stopniu wynikać z różnic architektonicznych, które determinowały rozkład malowideł. Jednak w podręczniku malarskim Dionizjusza z Furny znajdują się wskazówki rozmieszczenia tematów malarskich z uwzględnieniem różnych form świątyni, także krytej kolebką. W takim wypadku zalecał: „u góry, w centrum sklepienia, namaluj Wszechmogącego w kole; ku wschodowi, nad ikonostasem – Najświętszą Dziewicę, ku zachodowi – Poprzednika. W kierunku od Najświętszej Dziewicy do Chrystusa i od Chrystusa do Poprzednika namaluj

<sup>840</sup> Chodzi tu o głośny konflikt między biskupem lwowskim Gedeonem Bałabanem a parochem cerkwi Bożego Narodzenia w Rohatyniu oraz tamtejszym bractwem. Arcybiskup kijowski Michał Rahoza, przejeżdżając przez Rohatynie, zwrócił uwagę na „obraz bóstwa wyobrażony i czczony, który jako niezgodny z prawem Chrystusowym trzymać i malować zabraniamy” (*Monumenta Confraternitas Leopoliensis...*, s. 282). Biskup lwowski nakazał obraz podpisać *Stary Dniami*, a kapłana, który nie chciał tego uczynić, obłożył klątwą. Źródła wyjaśniają, że był to obraz właśnie Trójcy Świętej. Strony konfliktu doczekały się nawet odpowiedzi antiocheńskiego patriarchy Melecjusza Pagiasa (I. Szaraniewicz 1887, s. 296). Por. też A. Gronek 2000, s. 86-89; A Sulikowska-Gąska 2011, s. 201-202.

<sup>841</sup> Š. Tkáč 1984, il. 49.

<sup>842</sup> J. Kłosińska 1989, nr 40.

<sup>843</sup> В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 23.

<sup>844</sup> Więcej ikon Sądu Ostatecznego z motywem Trójcy Świętej wymienia J.P. Himka 2009, s. 263, przyp. 122.

niebo z zastępami aniołów, po obu zaś stronach nieba, w kołach, Patriarchów i Proroków”<sup>845</sup>. Nie ma jednak żadnych przesłanek, by z całą pewnością stwierdzić, że właśnie takie rozwiązanie, a więc przedstawienie *Deesis* znajdowało się na sklepieniu nawy w Posadzie. A nawet więcej, wydaje się to mało prawdopodobne. Ścianę tęczową bowiem wieńczy przedstawienie *Matki Boskiej Oranty* wśród proroków. Nie uprzedzając wyników analizy ikonograficznej tego motywu przeprowadzonej w dalszej części pracy, tu można podkreślić, że poza oranta wskazuje na modlitwę, a każda modlitwa ostatecznie kierowana jest do Boga. Tak więc jeśli na sklepieniu byłoby wyobrażenie tryzobowego *Deesis*, z Matką Boską od wschodu, to jej wizerunek dublowałby się z tym ze ściany tęczowej, stawiając ją w pozycji pośredniczki własnych modlitw. Zatem bardziej prawdopodobne, a na pewno logiczne jest umieszczenie w tym miejscu wyobrażenia Trójcy Świętej. Z drugiej zaś strony należy zauważyć, że *Deesis*, mimo że stanowiło jeden z najważniejszych tematów w programie ikonostasów, w Posadzie pominięto, o czym szerzej w dalszej części pracy. Wyjaśnieniem tego odstępstwa od tradycji mogłoby być właśnie przeniesienie tego przedstawienia na sklepienie. Dziś wobec zniszczeń i braku materiału porównawczego nie można odpowiedzialnie i pewnie wskazać na jedno z wymienionych rozwiązań.

Rozwikłać ten problem być może pozwolą tematy umieszczone obok, a więc orszaki kroczących antropomorficznych aniołów i dwa rzędy ujętych frontalnie sześcioskrzydłych serafinów. Ci pierwsi, zasłaniający nagie ciało jedynie skrzydłem, trzymają w lekko wyciągniętych przed siebie dłoniach laski – skeptrony (?) w kształcie krzyża oraz strefy z napisem: **CTB**, które stanowią popularne atrybuty aniołów, zwłaszcza archaniołów.

Przeznaczenie laski w Starym Testamencie nigdy nie ograniczało się do wspomaganie wędrowania lub wstawania, a jej drewniana materia, wywodzona od rajskiego drzewa życia i kojarzona z krzyżem Chrystusa, nadawała jej nie tylko symbolicznego znaczenia, ale także niezwykłych właściwości. To za jej pomocą Aaron i Mojżesz zamienili wody Nilu w krew oraz sprowadzili, a potem usunęli z Egiptu plagi żab, komarów, gradu i szarańczy (Wj 7,14-10.20). To kostur Aarona przeobraził się w węża (Wj 7,10-12) oraz zakwitł (Lb 17,17-26), to za jego pomocą Mojżesz rozdzielił wody Morza Czerwonego (Wj 14,16) i wyprowadził wodę ze skały na pustyni Sin (Wj 17,1-7). Kij – berło/scepter (skeptron) to oznaka panowania, królestwa, sprawiedliwości, potęgi (Rdz 49,10), a w kulturze judeochrześcijańskiej także wszechmocy Boga oraz władzy wykonywanej w Jego imieniu. W taki właśnie sposób należy rozumieć np. kij w ręku Dawida, który ruszył w *imię Pana Zastępów* do walki z Goliatem (2 Sm 40,45). To *żelazna różga* Masjasza (Ps 2,9)

<sup>845</sup> Wg tłum. Ireneusza Kani; Dionizjusz z Furny, s. 281.

i boskie *berło sprawiedliwości* (Ps 45,7, Hbr 1,8), ale także laska pasterza (Ps 23,4, Mi 7,14) i wędrowca (Mk 6,8). Laski stanowią także częsty atrybut aniołów, zwłaszcza archaniołów i *wskazują* – według Pseudo-Dionizego Areopagity w *Hierarchii niebiańskiej* – *na ich monarszą i nadrzędną władzę i sprawność, z jaką wypełniają wszystkie swoje powinności*<sup>846</sup>. Władzę tę powierzył im sam Bóg i sprawują ją z Jego polecenia (Sdz 6,21). Anioły w posadzkiej cerkwi trzymają laski w formie krzyża na wysokim drzewcu, co nie zmienia ich pierwotnego znaczenia, a raczej uzupełnia i uszczegóławia. Jest to nadal symbol wszechpotęgi Boga, a równocześnie znak Jego zwycięstwa nad grzechem i śmiercią.

Na moc i władzę Boga wskazują również trzymane przez aniołów sfery-kule z cyrylickim skróconym napisem „święty”. Kula jako wywodzący się ze starożytności model wszechświata już dla cesarzy rzymskich była czytelnym symbolem nieograniczonej nad nim władzy<sup>847</sup>. To monarsze insygnium wieńczyła często figurka bogini zwycięstwa Nike, która u władców chrześcijańskich zastąpiona została przez krzyż. W dłoniach aniołów wskazuje na pochodzenie mocy, którą dysponują, i władzy, którą sprawują. W późnych opisach apokryficznych wymieniana jest dodatkowo na poły magiczna cecha kuli. Tam staje się ona zwierciadłem, w którym aniołowie odczytują znaki i polecenia wydawane im przez Boga i zapisywane w niej jak *palcem na wodzie*<sup>848</sup>. Najczęściej znajdował się tu chrystogram – IC XC lub jego fragment w formie litery X albo motyw krzyża, nierzadko na Golgocie. Do wyjątków zaś należy odbita ręka Boga<sup>849</sup>. Skrót przymiotnika „święty” stanowi rozpoczęcie trishagionu – hymnu śpiewanego odwiecznie przez chóry niebiańskie na cześć Trójjedynego Boga. Był on zazwyczaj zapisywany na rypidach trzymanych przez aniołów i stąd zapewne przeszedł na kulę. Ten właśnie napis może przemawiać za trynitarnymi treściami tematu ukazanego w mandorlach na sklepieniu nawy, jeśli w istocie zbieżność w otwarciu trishagionu nie jest tu przypadkowa. Kule z takim napisem trzymają aniołowie np. w *Bożym Narodzeniu* z 2. poł. wieku XVI z Małnowa<sup>850</sup>, *Sądzie Ostatcznym* z Małej Horożanki z końca wieku XVI<sup>851</sup>, częściej na ikonach XVII-wiecznych. Motyw ten może mieć znaczenie tak trynitarne, jak chrystologiczne.

<sup>846</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita 1999, s. 108, pkt. 5.

<sup>847</sup> P. E. Schramm 1958, s. 78.

<sup>848</sup> *Хронографы Чудова монастыря...*, (k. 329), s. 50 *Хронографы Чудова монастыря*, wyd. М. Сперанский „Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете”, kn. 3, 1889, s. 1-72; por. też; Ф. Буслаев 1861, t. 2, s. 297, przyr. 3; Г. И. Вздорнов 1989, s. 58, przyr. 55.

<sup>849</sup> M. Smorąg-Różycka 1999, s. 35-37.

<sup>850</sup> В. I. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 14; M. Janocha 2001, il. 74.

<sup>851</sup> В. I. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 23.

Poza tymi zwyczajowymi atrybutami aniołów – pomocników i posłańców Boga nie ma żadnych innych, które mogłyby przybliżyć treść i znaczenie tego wędrującego ku wschodowi orszaku. Od końca wieku XIII w bizantyńskich świątyniach coraz częściej na sklepieniu była ukazywana *Niebiańska liturgia* w postaci rozbudowanej anielskiej procesji ze świętymi darami, wzorowanej na Wielkim Wejściu<sup>852</sup>. Jednak, mimo poważnych zniszczeń, można mieć pewność, że w posadzkiej cerkwi nie został przedstawiony ani ten temat, ani żaden inny o charakterze liturgicznym. Aniołowie bowiem są tu nadzy, a nie ubrani w szaty diakańskie, nie noszą również świec, kadzideł czy jakiegokolwiek innego sprzętu potrzebnego do odprawienia służby, jak księgi, naczynia, pokrowce, a zwłaszcza epitafion. Stanowią one zatem orszak aniołów oddających hołd Trójosobowemu Bogu i głoszących pełną uwielbienia chwałę przez śpiew trishagionu.

## Sobory powszechne

Pas malowideł w najwyższych partiach ściany północnej i południowej nawy il. 79-80 został podzielony na siedem kwater. Wyraźnie zachowany napis czernią w polu pierwszym od zachodu na ścianie północnej „СОБО[Р] ХА[Л]ДИЦОНЕ...” pozwalał sądzić, że zostały tu umieszczone przedstawienia 7 soborów powszechnych. W przekonaniu tym podtrzymywały również fragmenty ocalałej spodniej warstwy malatury, która zdradzała pierwotny wygląd kompozycji: ludnych, zbudowanych w większości z siedzących postaci. Niestety znaczne zniszczenia malowideł, niezachowanych wcale bądź tylko w formie mocno wyblakłej i ledwo widocznej ugrowej podmalówki, nie pozwalały na rozpoznanie pojedynczych scen i ich interpretację. Dopiero przeprowadzona w końcu roku 2011 cyfrowa dokumentacja fotograficzno-pomiarowa wykonana pod kierownictwem Pawła Myszkę pozwoliła Jarosławowi Giemzie sporządzić rysunkową rekonstrukcję programu malarskiego, również tych partii malowideł<sup>853</sup>. I chociaż nie wszystkie pomysły na odtworzenie pierwotnego wyglądu scen są przekonujące czy też znajdują wystarczające uzasadnienie w zachowanym materiale, to jednak ta rekonstrukcja, rozumiana jako hipotetyczna i poddana analizie krytycznej, będzie stanowić podstawę do przeprowadzonych tu badań ikonograficznych. Według Jarosława Giemzy w pasie najwyższym na ścianie południowej znajdowały się od wschodu *Dwunastoletni Chrystus w świątyni* oraz

<sup>852</sup> O ikonografii niebiańskiej liturgii powstała bogata literatura, zebrana w K. Wessel 1978, s. 119-131.

<sup>853</sup> Dokładnie o charakterze przeprowadzonych prac fotograficznych por. <http://www.posada-rybotycka.pl/Site/Digitalizacja.html>; por. też J. Giemza 2013, s. 516; *Digitalizacja malowideł...*

dwa epizody ilustrujące *Pierwszy Sobór Powszechny*, na ścianie przeciwnej zaś, od zachodu: *IV Sobór w Chalcedonie*, *VII Sobór Powszechny*, *Tryumf ortodoksji* oraz *Zesłanie Ducha Świętego*.

Przedstawienia soborów powszechnych, konwencjonalne, szablonowe i podobne do siebie, w ciągu wieków nie ulegały znacznym zmianom. Już Władysław Podlacha, widząc je w programach malarskich cerkwi bukowińskich, zniechęcony pisał: „Cały ten obraz, jakkolwiek tak właściwy Grekom, nie przedstawia dla historyka sztuki prawie żadnego interesu a jest nie tyle obrazem historycznym, co raczej manifestacyjnym, zbliżonym do kompozycji, przedstawiających cesarzy bizantyńskich w otoczeniu duchowieństwa, wodzów i innych funkcjonariuszów dworu”<sup>854</sup>. W tym krótkim opisie lwowski badacz zawarł kilka istotnych uwag na temat ikonografii tematu. Zwrócił uwagę na podobieństwo formalne kompozycji do przedstawień oficjalnych cesarza i jego dworu oraz na przewagę cech reprezentacyjnych nad narracyjnymi.

Istotnie, według badań Christophera Waltera źródeł formalnych dla tego tematu w malarstwie bizantyńskim należy szukać w obrazach reprezentacyjnych z jednej strony władców, z drugiej zaś mędrców głoszących swoje nauki<sup>855</sup>. Oba te schematy, wypracowane w antyku, zaadaptowała sztuka chrześcijańska już w pierwszych wiekach, wykorzystując zapisane w nich kody znaczeniowe dla ukazywania Chrystusa w majestacie i wśród apostołów<sup>856</sup>. Te same wzorce formalne i ideowe posłużyły do ukształtowania scen *Zesłania Ducha Świętego*, *Dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni*, *Kazania na górze*, *Sądu Ostatecznego*. Są to kompozycje centryczne, symetryczne, z jedną dominantą na osi, z rozłożonymi na półkolu kolejnymi motywami, składające się zazwyczaj z uczestników zgromadzenia. Według takiego właśnie schematu zostały stworzone jedne z najstarszych miniatur przedstawiające: II Sobór Powszechny w Konstantynopolu w roku 381 – w Homiliarzu Grzegorza z Nazjanzu (Paris. Gr. 510, k. 335) – oraz VII w Nicei w roku 787 – w Menologionie Bazylego Wielkiego (Vat, gr. 1613, k. 108). W pierwszym przypadku zwornik łuku kompozycyjnego stanowi otwarta księga Ewangelii ustawiona na bogato dekorowanym imperatorskim tronie, symbolizująca obecność Boga, Jego Słowa, mądrość i natchnienie. Nawiązuje to do zwyczaju intronizacji kodeksu Ewangelii (później także relikwii Krzyża Świętego) przed rozpoczęciem obrad soboru. Po obu jej stronach zasiadają dostojnicy dworscy i kościelni z cesarzem Teodozjuszem na czele, ukazany na prawo od tronu. I choć nie zachował się żaden dokument soboru poza wyznaniem wiary i kanonami, wśród uczestników umieszcza się zwyczajowo Grze-

<sup>854</sup> W. Podlacha 1912, s. 41.

<sup>855</sup> Ch. Walter 1970, od s. 165; Tenże 1990, szp. 142-143.

<sup>856</sup> A. Grabar 1980 (1968), s. 43-44; Tenże 2008 (1979), s. 83-85.

gorza z Nazjanzu, popieranego przez cesarza przeciw Maksymowi Cynikowi<sup>857</sup>. Na opisywanej miniaturze jest nim zapewne siwowłosy biskup na lewo ubrany w biały felonion i omoforion. W dole sceny w dynamicznej pozie i ze wzniesionymi rękami umieszczony został Macedonius – pneumatomach, którego nauki zostały na soborze uznane za heretyckie. Po przeciwnej stronie, dziś zniszczonej, ukazany był Apolinary, biskup Laodycei, monofizyta, którego poglądy również zostały w Konstantynopolu odrzucone<sup>858</sup>.

Duchową obecność Chrystusa w czasie obrad VII soboru w Nicei na drugiej z wymienionych miniatur symbolizuje krzyż umieszczony na osi kompozycji<sup>859</sup>. Tu obradom przewodniczy cesarz Konstantyn VI oraz patriarcha konstantynopolitański Tarazjusz. Dostojnicy zasiadają na tronie i ławach ustawionych w półkolu, a u ich stóp w pokornej pozie głębokiej proskynezy klęczy obrazoburca. Jako że brak tu motywów ikonograficznych pozwalających odróżnić obrady tego soboru od innych, jak np. ikony w rękach uczestników czy obecność cesarzowej Ireny, to najprawdopodobniej do jego namalowania posłużono się wzorem typowym, ukazującym zapewne obrady w Nicei w 325, gdzie krzyż wyróżniał cesarza Konstantyna Wielkiego, a poniżonym heretykiem był Ariusz<sup>860</sup>.

Takie kompozycje, na których symetria, harmonia oraz statyczność i hieratyczność w ujęciu postaci pozwalają wydobyć cechy reprezentacji oraz przenieść je z konkretnej historycznej przestrzeni w świat idei ponadczasowych i praw wiecznych, dominowały w sposobie obrazowania soborów powszechnych w malarstwie bizantyńskim przez wieki. Były one charakterystyczne nie tylko dla malarstwa książkowego, ale również tablicowego, a zwłaszcza monumentalnego.

Najstarszy zachowany przykład włączenia przedstawień ekumenicznych zgromadzeń do monumentalnego programu świątyni pochodzi z bazyliki Narodzenia Pańskiego w Betlejem i powstał najpewniej w VIII wieku (uzupełniony w XII). Nie są to jednak wyobrażenia figuralne, a symboliczne. Tu, na ścianach północnej i południowej nawy głównej, teksty postanowień soborów powszechnych i prowincjonalnych<sup>861</sup> umieszczone zostały w architektonicznych ramach o kształcie kopulastej

<sup>857</sup> *Dokumenty soborów powszechnych...*, t. 1, s. 66-67.

<sup>858</sup> Imię tego duchownego na miniaturze było widoczne jeszcze w XVII wieku, por. S. der Nersesian 1962, s. 206.

<sup>859</sup> O znaczeniu krzyża w tym przedstawieniu szerzej w dalszej części pracy.

<sup>860</sup> Ch. Walter 1970, s. 38.

<sup>861</sup> Pierwotnie znajdowały się tu przedstawienia wszystkich siedmiu soborów powszechnych oraz lokalnych w: Kartaginie (252), Laodycei (364), Gangarze (345), Sardyce (343-344), Antiochii (272), Ankarze (314). Do dziś zachowały się częściowo wyobrażenia soborów powszechnych w: Nicei, Konstantynopolu, Efezie, Chalcedonie oraz lokalnych w: Sardyce, Antiochii, Ankarze; por. L.-A. Hunt 1991, s. 79.



świątyni otwierającej się trójjarkadowym portykiem. Nad nimi znalazł się krzyż, a pod – złożony na ołtarzu kodeks Ewangelii. Każde z tych przedstawień jest oddzielone od sąsiedniego barwnymi kandelabrami złożonymi z liści akantu i winnej latorośli wyrastającymi z waz i rogów obfitości. Mozaiki te, choć niestworzone przez ikonoklastów, noszą wyraźne wpływy ikonoburczego myślenia, bo zbudowane są jedynie z nacechowanych semantycznie znaków i neutralnych ornamentów. Krzyż i księga Ewangelii będą powracać również na późniejszych ilustracjach najważniejszych zgromadzeń biskupów.

Pierwsze figuralne przedstawienie soborów powszechnych w malarstwie monumentalnym zachowało się fragmentarycznie w katolikonie w Gelati<sup>862</sup>. Tu symetryczna kompozycja z zasiadającym na tronie cesarzem w centrum została rozbudowana o ukazaną poniżej scenę dysputy między dwoma grupami duchownych: prawowiernych na lewo, heretyków na prawo. Podobne „pasowe” schematy znajdują się dla przykładu na ścianach serbskich cerkwi: Świętej Trójcy w Sopoćanach, św. Achiliasa w Arilje, św. Dymitra w Peci<sup>863</sup>. Taki „piętrowy” typ kompozycji<sup>864</sup>, choć zamknięty w ramach jednej kwatery, przeważał również w późno- i pobizantyńskich realizacjach północnoruskich: monumentalnych, jak Dionizego w cerkwi Narodzenia Bogurodzicy monasteru Fieraponta, i ikonowych, co poleca Strogonowski *Podlinnik*<sup>865</sup>. W cerkwi Chrystusa Pantokratora w Deczanach przedstawienia te zostały całkowicie oddzielone i umieszczone na osobnych polach ograniczonych sklepiennymi pasami<sup>866</sup>. Mimo że dyskusje na soborach prowadzono z gorliwością i zapałem, a ich przebieg był niekiedy bardzo dramatyczny, tu ukazywano je raczej w sposób konwencjonalny i statyczny. Jedynie wśród duchownych, często w hieratycznych pozach, ustawionych naprzeciw siebie symetrycznie w dwóch grupach, znajduje się któryś z heretyków ze wzniesionymi rękami, szarpiący brodę, zakrywający usta czy odwracający się od ortodoksów. Ci ostatni zazwyczaj trzymają księgi jako znak mądrości i wyciągają w stronę potępionych dłonie w geście nauczania. Jednak te epizody o charakterze narracyjnym nie zdołały zatrzeć i tu cech przedstawienia oficjalnego i reprezentacyjnego. Od wieku XIV znane są również takie obrazy, na których heretycy umieszczeni są w granicach jednej kwatery z przedstawieniem obrad, ale na jej skraju, gdzieś za plecami najważniejszych dostojników. Stosunkowo często powtarza się również motyw znany z opisanej już miniatury z Menologionu Bazylego II – heretyka w głębokiej proskynezie u stóp

<sup>862</sup> Ch. Walter 1990, s. 740.

<sup>863</sup> Tenże 1970, il. 54, 57-58, 63; il. dostępne online: <http://www.srpskoblago.org>.

<sup>864</sup> O kompozycji piętrowej tego tematu pisał m.in. Nazar Kozak, czyniąc z niej główne kryterium dokonanej klasyfikacji, por. H. Kozak 2008, s. 71-72.

<sup>865</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 384-395.

<sup>866</sup> V. Petkovyc 1930, il. 115 b).

hierarchów cerkiewnych. Tu zwykle wykorzystane jest puste pole, niczym arkadowa nisza w dole kompozycji, powstałe przez umieszczenie siedzisk dysputantów wzdłuż półkola. Takie rozwiązanie, zwłaszcza przy ilustrowaniu I soboru w Nicei, spotykane jest w cerkwiach athoskich (Dochiarion, Ławra)<sup>867</sup>, Meteory (Wielki Meteoron)<sup>868</sup>, mołdawskich (Mołdawica)<sup>869</sup>, wołoskich (Horezu)<sup>870</sup>, kreteńskich (Candie), bułgarskich (Arbanasi)<sup>871</sup> i innych.

Obok bardziej popularnych schematów symetrycznych w sztuce bizantyńskiej występują, choć znacznie rzadziej, również asymetryczne przedstawienia. Ten wariant reprezentują np. ilustracje obrad soborów I, VI i VII w bułgarskiej Kronice Manasievata (Vat. slav. 2)<sup>872</sup>. Tu główny akcent kompozycyjny i znaczeniowy nie znajduje się na osi, lecz jest przesunięty na lewo. W tym bowiem miejscu umieszczono cesarza przewodniczącego obradom. Nieco większy od pozostałych, ukazany w półprofilu, zasiada na tronie i zwraca się ku siedzącej obok licznej grupie biskupów. Na drugim skraju stoją heretycy. Część hierarchów prawowiernych odwraca się ku nim, część ku cesarzowi. Ich gestykulacja ilustruje ożywioną dyskusję. Na miniaturze ukazującej VII sobór w Nicei niewierni są odwróceniem od zgromadzonych i niejako wypychani na siłę z miejsca obrad<sup>873</sup>. Wybór właśnie takiego schematu dla przedstawienia miniatur w kronice wydaje się słuszny i uzasadniony. Nadaje on scenie charakter narracyjny i historyczny. Służy przede wszystkim do ilustracji konkretnego wydarzenia, podczas gdy symetria wydobywa głównie jego sens ideowy i dogmatyczny. Wariant asymetryczny, choć częstszy w malarstwie książkowym<sup>874</sup>, przedostaje się również do malarstwa monumentalnego. Podobna zasada porządkuje obrazy soborów na ścianach bułgarskich cerkwi św. św. Piotra i Pawła w Tyrnowie oraz Narodzenia Pańskiego w Arbanasi. Zgodnie z inskrypcją umieszczoną ponad przedstawieniem soboru w Chalcedonie (451 rok) w cerkwi tyrnowskiej obok cesarza Marcjana wzięli w nim udział wyróżnieni odmiennymi ubiorami: papież Leon, trzech patriarchowie: Konstantynopola – Anatol, Jerozolimy – Juwanal, Antiochii – Maksym oraz dwaj biskupi: Tessalonik – Anastazy oraz Efezu – Stefan. Ten ostatni, ukazany na skraju siedziska, szarpie brodę patriarchy aleksandryjskiego Dioskura, stojącego na czele grupy heretyków<sup>875</sup>. Motyw ten powtórzony został również na

<sup>867</sup> G. Millet 1927, I, s. 239; Ch. Walter 1970, s. 93, il. 48, 49.

<sup>868</sup> D. Z. Sofianos 1991, s. 116.

<sup>869</sup> P. Henry 1984, il. 27.

<sup>870</sup> C. Popa, I. Iancovescu 2009, il. 71, s. 126.

<sup>871</sup> Ch. Walter 1970, s. 81, il. 38; A. Божков 1972, s. 140, il. 66.

<sup>872</sup> Ch. Walter 1970, s. 47-498, il. 15; A. Божков 1972, s. 83, il. 40.

<sup>873</sup> A. Божков 1972, s. 89, il. 43.

<sup>874</sup> Inne przykłady, głównie z kodeksów zachodnich, podaje Ch. Walter 1970, s. 48-70.

<sup>875</sup> Ch. Walter 1970, s. 80.

freskach w Arbanasi. Dostojnik ów przewodniczył w 449 roku w Efezie tzw. soborowi zbójcekiemu, na którym rehabilitowano monofizytę, opata Eutychesa. Obrady zwołane w Chalcedonie miały na celu odwołać postanowienia z Efezu. Tu też Dioskur został złożony z urzędu, a eutychianie oficjalnie uznani za heretyków<sup>876</sup>. Nie wyprzedzając wyników badań nad funkcją i wymową ideową tych przedstawień w malarstwie monumentalnym, już teraz można zauważyć, że w tych realizacjach wybór kompozycji asymetrycznej nie miał na celu podkreślenia narracji kosztem reprezentacji. Cykl soborów powszechnych w bułgarskich cerkwiach jest bowiem złożony z kompozycji w obu wariantach, choć spełniają one taką samą, reprezentacyjną funkcję<sup>877</sup>. W Arbanasi np. cesarz umieszczony jest pośrodku na ilustracjach obu soborów nicejskich, a na pozostałych jest przesunięty na skraj kompozycji.

Przedstawienia kolejnych soborów często nie różnią się między sobą i gdyby nie napisy, to ich pewne rozpoznanie nie byłoby możliwe. W ciągu wieków kształtowania ikonografii tych tematów w kulturze bizantyńskiej zdołano jednak wypracować motywy wiązane z jednym konkretnym zgromadzeniem. Najwięcej z nich opisuje obrady I Soboru Nicejskiego w roku 325. Tradycja przedstawieniowa zapisana w atoskim podręczniku malarskim spośród 318<sup>878</sup> uczestników obrad każe wyróżnić papieża rzymskiego Leona, patriarchę aleksandryjskiego Aleksandra, Eustacjusza z Antiochii, Makariusza z Jerozolimy, Pafnucego Wyznawcę, Jakuba z Nisibis, Pawła z Neocezarei, Mikołaja z Miry, Spirydona z Theremitos, Atanazego Wielkiego, i oczywiście Ariusza<sup>879</sup>. Zgromadzeniu przewodniczy zwykle cesarz Konstantyn, ale niekiedy obok niego na tronie zasiada cesarzowa Helena, a ich postaci oddziela krzyż, jak dla przykładu we freskach w Suczawicy<sup>880</sup>. Cesarzowa najprawdopodobniej towarzyszy swojemu synowi również na miniaturze w Kronice Manasievata<sup>881</sup>. Na obradach w Nicei ustalono ujednoliconą wersję wyznania wiary. I choć nie od razu Kościół uznał ją za obowiązującą, zmieniając ją w Konstantynopolu, a zatwierdzając dopiero w Chalcedonie, to na przedstawieniach I soboru często biskupi trzymają zwój z pierwszymi słowami *Credo*. Ale motyw ten powtarzany jest również w przedstawieniach soboru I w Konstantynopolu i II w Nicei. Na ilustracjach obrad z roku 325 często u stóp dostojników, jak już zostało wspomniane wyżej, klęczy w głębokiej proskyniezie Ariusz, a na pobizantyńskich ikonach – niekiedy siedzi na skraju kompozycji, podczas gdy z jego rozprutego brzucha wydobywają się trze-

<sup>876</sup> F. Drączkowski, *Dioskur I*, EK 3, szp. 1343.

<sup>877</sup> Ch. Walter, s. 80-87; A. Божков 1972, s. 89, s. 140-141, il. 66-67.

<sup>878</sup> Liczba uczestników jest symboliczna, nawiązująca do Rdz 14,14, a zaczerpnięta z pism Atanazego; por. *Encyklopedia Kościoła*, t. 2, s. 800.

<sup>879</sup> *The 'Painter's Manual'*..., s. 64; Dionizjusz z Furny, s. 216.

<sup>880</sup> Ch. Walter 1970, s. 231, il. 112; P. Henry 1984, tabl. 57.

<sup>881</sup> A. Божков 1972, s. 83, il 40; por. też Ch. Walter 1970, s. 47.

wia<sup>882</sup>. Tę mało godną i dość gwałtowną śmierć heretyka w miejskiej latrynie opisał w obrazowy a drastyczny sposób Sokrates Scholastyk<sup>883</sup> i, nieco delikatniej, Sozomen Hermiasz<sup>884</sup>.

Choć nie ma na to potwierdzenia w źródłach, to wśród uczestników pierwszego soboru umieszcza się zazwyczaj Mikołaja, biskupa z Miry. W czasie obrad miał on pobić Ariusza w czasie kłótni na temat prawd wiary. Za to niegodne dostojnika kościelnego zachowanie został wtrącony do lochu i pozbawiony godności biskupiej. Na drugi dzień uwolniono go w następstwie cudownego widzenia hierarchów. W czasie snu miał im się ukazać Chrystus i Jego Matka nakazująca przywrócenie Mikołaja do łask i honorów. Ta legenda znalazła odzwierciedlenie przede wszystkim na ikonach świętego, gdzie zwykle umieszczone są pomniejszone postaci Chrystusa z księgą i Marii z omoforonem<sup>885</sup>. Trzymane przez nich przedmioty symbolizują mądrość i prawowierność oraz zwróconą Mikołajowi godność biskupią. Na ilustracjach soborów bywa ukazywany epizod albo rozmowy biskupa z Ariuszem, albo jego napaść, gdy Mikołaj policzkuje duchownego, jak w XVIII-wiecznych freskach cerkwi nadbramnej Świętej Trójcy w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej<sup>886</sup>. Ale motyw ten znany był już wcześniej, o czym świadczą przykłady m.in. w bukowińskich cerkwiach w Bălinești i Humorze<sup>887</sup>. W tej samej kijowskiej cerkwi ukazany został również, polecany przez Dionizjosa z Furny w podręczniku malarskim, epizod ze świętym Spiryonem<sup>888</sup>. Biskup stoi przed ariańskim filozofem Teodorem, ściskając w dłoni cegłę, z której bucha płomień i wycieka woda. To symbol Trójjedynego Boga, gdyż cegła stworzona jest z trzech żywiołów: ognia – oznaczającego Boga Ojca, wody – obrazu Ducha Świętego i ziemi – ciała Chrystusa. Na widok tego zadziwiającego zjawiska niewierny nawraca się na chrześcijaństwo. Rozmowa Spirydona z filozofem ukazana jest dla przykładu na ścianach athoskiego Dochiariou i Ławry, bukowińskiej Suczawicy i bułgarskiego Arbanasi<sup>889</sup>. Biskup jednak, jak się wydaje, trzyma w dłoniach księgę, a nie cegłę, choć w Deczanach – obie te rzeczy. Jednak motywem, który najczęściej łączy się z I soborem ekumenicznym, jest *Widzenie*

<sup>882</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 384-395; В. Антонова, Н. Мнева 1963, t. 2, nr 365, il. 3; nr 766, il. 100.

<sup>883</sup> Sokrates Scholastyk 1986, s. 149.

<sup>884</sup> Hermiasz Sozomen 1980, s. 138.

<sup>885</sup> Zagadnienie dotyczące sposobu przedstawiania św. Mikołaja w sztukach plastycznych zostało szczegółowo opracowane w literaturze naukowej. Najpełniejsze jej zestawienie dotyczące sztuki ruskiej por.: R. Biskupski 2006, М. Гелитович 2008.

<sup>886</sup> *Монументальный живопис...*, nr 67.

<sup>887</sup> Н. Козак 2007, s. 103.

<sup>888</sup> *Монументальный живопис...*, nr 70; por. też Dionizjusz z Furny, s. 216.

<sup>889</sup> Ch. Walter 1970, s. 81, 92-93, 102.

*Piotra Aleksandryjskiego*. Piotr, od 300 roku biskup Aleksandrii, poniósł męczeńską śmierć w roku 311 podczas prześladowań Maksymiana Galeriusa. Nie mógł więc brać udziału w obradach w Nicei, a w ikonografii jest z nim łączony, ponieważ zgodnie z tradycją chrześcijańską uznawany jest za pierwszego zdecydowanego wroga nauk Ariusza. Jego żywot, skompilowany najprawdopodobniej już w IV wieku<sup>890</sup>, a przetłumaczony na łacinę w wieku IX przez Anastazego Bibliotekarza, zawiera opis cudownej wizji, jakiej doświadczył biskup w czasie uwięzienia<sup>891</sup>. Wieczorem, dzień przed przybyciem do niego duchownych z prośbą o ułaskawienie Ariusza i przywrócenie go na łono Kościoła, biskupowi w czasie żarliwej modlitwy ukazał się dwunastoletni chłopiec. Blask bijący od Jego twarzy rozjaśnił celę, w której przebywał duchowny. Spostrzegł on, że chłopiec, ubrany w białą tunikę rozdartą od szyi do stóp, próbuje zasłonić swoje nagie ciało. Na pytanie Piotra o sprawcę owego rozdarcia wskazał Ariusza i zabronił mu przyjmowania heretyka do Kościoła. Ilustracje tego cudownego wydarzenia zyskały znaczną popularność w sztuce bizantyńskiej i pobizantyńskiej i, choć w kompozycjach nie można zauważyć znaczących różnic, to w zależności od ich umiejscowienia noszą i przekazują one inne treści. Mogą mieć zatem charakter narracyjny i służyć ilustracji żywota św. Piotra Aleksandryjskiego, jak w *Menologionie Bazylego II* (Vat. gr. 1613, k. 205), albo reprezentować jego święto obchodzone 24 listopada w malowanych cyklach kalendarzowych, jak w paryskim *Menologionie* (Paris. gr. 580, k. 2v.)<sup>892</sup>. Jako przedstawienie na poły historyczne i reprezentacyjne mogło dopełniać ilustracje I Soboru Nicejskiego oraz symbolizować go (lub łącznie wszystkie sobory) w niedzielę Wszystkich Świętych zamykającą cykl świąt ruchomych w prawosławnej cerkwi<sup>893</sup>. Aż w końcu, jako scenę dogmatyczną i symboliczną, przepełnioną głównie treściami eucharystycznymi (znaną już wcześniej w malarstwie miniaturowym od końca wieku XI)<sup>894</sup> od wieku XIII, umieszczano je w prothesis lub w sanktuarium przy żertwienniku<sup>895</sup>. Choć w najstarszej wersji legendy Piotr doświadczył cudownej wizji w celi więziennej podczas gorliwej modlitwy, to w późniejszych czasach utrwaliło się przekonanie, że kapłan w tym czasie odprawiał liturgię. Stąd też na ilustracjach tego tematu jest on ubrany w pełny strój liturgiczny, a młodzieńczy Chrystus ukazuje się, stojąc na ołtarzu, niejednokrotnie zwieńczonym cyborium, np. w katedrze w Mistrze<sup>896</sup>.

<sup>890</sup> G. Millet 1930, s. 99-100.

<sup>891</sup> Tekst żywota dostępny online: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/peteralex.asp>.

<sup>892</sup> G. Millet 1930, tabl. VI, il. 1.

<sup>893</sup> O przedstawieniach tych w rzędzie niedziel pięćdziesiątnicy ukraińskich ikonostasów od 2. poł. wieku XVII por. M. Janocha 2000a, s. 405-410.

<sup>894</sup> Por. A. Grabar 1954, s. 176, il. 18.

<sup>895</sup> Ch. Walter 1992, s. 114; S. Koukariaris 2011 (wersja dostępna online).

<sup>896</sup> G. Millet 1930, s. 100, il. 1.

A jako że sposób Jego przedstawiania przywołuje wizerunki *Amnosa* wiążanego z przygotowanymi świętymi darami znajdującymi się na początku liturgii w prothesis, to niekiedy właśnie tę przestrzeń uznawano za miejsce cudu, a podwyższenie, na którym stoi Chrystus – za stół do przygotowania darów, żertwiennik. Jednak ten ostatni motyw jest oddawany w różny sposób: we freskach w cerkwi św. Kilmenta w Ochrydzie młodzieniec stoi jakby na kamiennym tronie obok ołtarza, w atoskim Dionisiou – na wysokim pulpicie, w którego bocznej ścianie wycięto arkadową niszę żerwiennika z ukazaniem w proskynezie Ariuszem, a w niszy prothesis w sanktuarium cerkwi w Polovragi na Wołoszczyźnie – na płaskiej prostokątnej płycie położonej na ziemi<sup>897</sup>. *Widzenie Piotra Aleksandryjskiego* jako epizod dopełniający przedstawienie ekumenicznego soboru w Nicei umieszczane było najczęściej na osi, w tle kompozycji, rzadziej z boku, jak dla przykładu w bukowińskiej Suczawicy, *Podlinniku* Stroganowa i rosyjskich ikonach<sup>898</sup>. Ale znane są przykłady, kiedy ilustracja *Widzenia* była umieszczona obok przedstawień innych soborów, jak w monasterze Cozia, gdzie rozdziela kompozycje obrad w Chalcedonie (451 rok) i drugich w Konstantynopolu (553 rok)<sup>899</sup>.

Natomiast zupełnie wyjątkowy jest motyw umieszczony na rysunkowych miniaturach karolińskiego kodeksu prawa kanonicznego z Verceil (Verc. CLXV, k. 2v., 3v.-4), ukazujący palenie przez heretyków ksiąg<sup>900</sup>. Co prawda, historiografia notuje, iż obrady w Nicei przedłużały się do tego stopnia, że musiano spalić część petycji, z jakimi przyjechali biskupi, ale nie były to petycje heretyków, tylko wzajemne oskarżenia duchownych<sup>901</sup>. I choć nie są znane w sztuce prawosławnej przykłady ilustrowania momentu palenia ksiąg w czasie soboru, to można tu znaleźć motyw upuszczonej księgi, leżącej u stóp dostojników, symbolizującej odrzucenie nauk Ariusza, jak dla przykładu na XVII-wiecznej moskiewskiej ikonie w Trietiakowskiej Galerii<sup>902</sup>.

Przedstawień II, V i VI soboru nie wyróżnia żaden charakterystyczny epizod. Na pobizantyńskich północnoruskich wyobrażeniach obrad biskupów w Efezie (431 rok) umieszczany bywał motyw rozdzielania z biskupich szat Nestoriusza. *Podlinnik* Stroganowa proponuje kompozycję dwupasową<sup>903</sup>. Tu w sferze górnej ukazany jest młody cesarz Teodozjusz II na tronie pośrodku zasiadających na ławach

<sup>897</sup> Fotografia w archiwum autorki.

<sup>898</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 385; В. Антонова, Н. Мнева 1963, t. 2, nr 365, il. 3; nr 766, il. 100.

<sup>899</sup> П. Мијовић 1973, s. 75, 121.

<sup>900</sup> Ch. Walter 1970, nr kat. 24, il. 16-18.

<sup>901</sup> *Dokumenty soborów powszechnych...*, s. 22; M. Starowieyski 1994, s. 24.

<sup>902</sup> В. Антонова, Н. Мнева 1963, t. 2, nr 766, il. 100.

<sup>903</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 393.

duchownych. Wśród nich wyróżnia się Cyryl Aleksandryjski, główny oponent Nestoriusza, z charakterystyczną okrągłą czapką na głowie. W pasie niższym duchowni rozdzieleni zostali na dwie grupy: na lewo prawowierni, ujęci hierarchicznie, z głowami otoczonymi nimbami, na prawo zaś przeniewiercy, wzburzeni, poruszeni, bez nimbów<sup>904</sup>. Pośrodku pomiędzy obiema grupami umieszczono wskazany epizod. Herezjarcha ukazany został w dosyć poniżającej pozie. Stoi on znacznie pochylony, jakby bez głowy, którą skrywa ściągany przez jednego z ortodoksów felonion. W bardziej powściągliwy sposób został ten moment ukazany przez malarza Dionizego na ścianach cerkwi Narodzenia Bogurodzicy monasteru Fieraponta. Tu Nestoriusz jedynie skłania się ku duchownemu, który trzyma poły jego patriarchalnego polistaurionu. W taki sposób północnoruscy malarze próbowali zilustrować fakt pozbawiania duchownego godności biskupiej i odesłania go do swojego dawnego klasztoru w Antiochii. Zapewne nie znał tego epizodu Dionizjusz z Forny, ponieważ nie umieścił go w opisie III soboru w atoskim podręczniku malarskim. Nie udało się również znaleźć innych, poza późnymi północnoruskimi, przykładów włączania go do przedstawień efeskiego zgromadzenia<sup>905</sup>. Zwykle stary Nestoriusz z długą siwą brodą ukazywany jest konwencjonalnie, jak inni heretycy – z boku kompozycji na czele zwolenników; w rozmowie zwraca się do niego biskup prawowierny siedzący najbliżej, np. w Probocie i Horezu. Formę oficjalnej rozmowy przybrało przedstawienie heretyków, w tym również Nestoriusza, zgrupowanych naprzeciw ortodoksów w dolnym pasie sceny II soboru na ścianach narteksu w cerkwi w Sopoćanach.

Przedstawienie IV soboru w Chalcedonie niekiedy uzupełnia ilustracja legendarnego epizodu z żywotów św. Eufemii. Obrady rozpoczęły się 8 października w kościele św. Eufemii, patronki miasta. Zdający relację z wyników dysputy w liście do papieża Leona największe zasługi za zwycięstwo mądrości i prawdy na soborze przypisywali właśnie tej świętej<sup>906</sup>. Ten pobożny zwrot wskazujący na duchową opiekę patronki świątyni i miasta był zapewne później inspiracją do stworzenia opowieści o cudownej ingerencji w sposób bardziej obrazowy i trafiający do wyobraźni wiernych. W Synaksarionie konstantynopolitańskim, opracowanym najpewniej w wieku X, opisany został bowiem cud wyjaśniający, w jaki sposób święta wpłynęła na decyzję dyskutantów. Otóż duchowni zebrani na obradach włożyli do trumny męczenniczki pisma z wykładem swoich nauk i poglądów teologicznych. Po kilku

<sup>904</sup> O sposobie ukazywania heretyków w przedstawieniach soborów por. Ch. Walter 1970, s. 252-260.

<sup>905</sup> Nazar Kozak wskazuje, że motyw ten znajduje się również na ścianach soboru w Solwiczegodsku, por. H. Kozak 2007, s. 105.

<sup>906</sup> Por. Ch. Walter 1970, s. 248; tekst listu dostępny online: <http://www.synaxis.org/cf/volume35/ECF00014.htm>.

dniach, gdy ponownie podnieśli wieko trumny, okazało się, że dokumenty ortodoksów święta trzymała w dłoniach, a heretyków leżały u jej stóp<sup>907</sup>.

Na przedstawieniach plastycznych motyw ten ilustrowany jest podobnie – zgromadzeni wokół kamiennej tumbi dostojnicy pochylają się nad nią. W narteksie soboru w Cozii wieko trumny jest zdjęte, a przy nogach i w dłoniach świętej spoczywają dwa białe zwoje<sup>908</sup>. Scena ta jednak nie została umieszczona wewnątrz kwatery ukazującej zjazd w Chalcedonie, a jako odrębny epizod na końcu cyklu soborowego, a więc po ilustracji obrad w roku 787. Sztuka północnoruska proponuje natomiast kompozycje dwupasowe: w sferze górnej ukazuje konwencjonalną scenę obrad z cesarzem Marcjanem w środku i z patriarchami: Konstantynopola – Anatolem, Jerozolimy – Juwanalem, Antiochii – Maksymem i innymi dostojnikami po bokach, a w dole biskupów wokół grobu św. Eufemii. Na rysunkowym wzorze w *Podlinniku* Stroganowa kamienna trumna jest pusta lub zamknięta, jednak wyjaśniający go opis w *Podlinniku* Bolszakowa zapewnia, że spoczywa w niej święta<sup>909</sup>. Przedstawienie bliskie zaleceniom rosyjskiego wzornika znajduje się w cerkwi Narodzenia Bogurodzicy monasteru Fieraponta. Duchowni prawowierni w jasnych felionach lub polistaurionach, wyróżnieni nimbami wokół głowy, stoją na lewo, przy głowie świętej, przeniewiercy zaś, z Dioskurem na czele – po przeciwnej stronie, przy jej nogach. W górnej części kompozycji ukazano obrady w tradycyjnej i konwencjonalnej formie. Wyobrażenie *Cudu św. Eufemii* znajduje się jeszcze w metropolitalnej świątyni św. Dymitra w Mistrze oraz w monasterze Stavronikita na górze Athos<sup>910</sup>.

Spośród typowych ilustracji zgromadzeń biskupich mogło wyróżniać się także przedstawienie VII Soboru Powszechnego, ostatniego uznawanego przez Cerkiew prawosławną i Kościół katolicki. Cesarzowa Irena, pełniąca władzę w imieniu swojego małoletniego syna Konstantyna VI, na prośbę patriarchy konstantynopolskiego Terazjusza zaprosiła biskupów najpierw w 786 roku do Konstantynopola i powtórnie w 787 do Nicei w celu zakończenia sporu ikonoklastycznego. Obrady, którym przewodniczył Terazjusz, a papieża i pozostałych patriarchów reprezentowali zaśluzeni w obronie kultu obrazów mnisi, zakończyły się uroczyście w pałacu Magara w Konstantynopolu 28 października w obecności cesarzowej Ireny i cesarza Konstantyna. Oni też podpisali dokumenty zatwierdzające prawowierność kultu ikon. Ilustracje tego wydarzenia, zwłaszcza pobizantyńskie, ukazują zazwyczaj parę cesarską zasiadającą na wspólnym tronie pośrodku sali obrad, jak dla przykładu w monasterze Pantokratora na Athos, św. Mikołaja w Curtea de Arges, Świętej Trójcy w Cozii,

<sup>907</sup> A. Kazhdan, N.P. Ševčenko, *Euphemia of Chalcedon*, ODB 2, s. 747; tam dalsza literatura; także Ch. Walter 1970, s. 248-149.

<sup>908</sup> Zdjęcie w prywatnych zbiorach autorki.

<sup>909</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 395; *An Icon Notebook...*, s. 183.

<sup>910</sup> Ch. Walter 1970, s. 95, 249; H. Kozak 2007, s. 104.



mołdawskim monasterze w Dobrovăț, bukowińskich w Suczawicy, Mołdawicy, Humorze, Arbore, w rosyjskim monasterze Fieraponta, macedońskim soborze Sofijskim w Ochrydzie, w narteksie Daniela II w monasterze Patriarchii w Peci. Oboje ubrani są w ceremonialne stroje dworskie z koronami na głowach otoczonych nimbami. Młodociany Konstantyn z ciemnymi kręconymi włosami i z gładką twarzą pozbawioną zarostu ukazany jest na lewo, jego matka zaś, starsza, dojrzała – na prawo. Jak już zostało wspomniane wyżej, scena ta często powtarza schemat kompozycyjny I Soboru Powszechnego, gdzie na miejscu honorowym zasiadała cesarska para: Konstantyn I i jego matka Helena. To podobieństwo zapewne od początku było zamierzone, bo podkreślało więź ideową i doktrynalną między pierwszym a ostatnim soborem określającymi prawdy doktrynalne Cerkwi prawosławnej. Już sam wybór Nicei na miejsce obrad przez Irenę nie był przypadkowy. Po nieudanym zjeździe w Konstantynopolu rok wcześniej, gdzie zgromadzonych biskupów rozpedziło wojsko ikonoklastów, należało wybrać miasto ważne, ale odległe od stolicy cesarstwa, by nie narazić się na podobną interwencję wojsk<sup>911</sup>. Nicea – miejsce obrad czczonego I Soboru Powszechnego, „soboru 318 ojców”, na którym rozpoczęto walkę z herezją, ustalono główne prawdy, położono podwaliny dla ortodoksji – wydawała się idealna. Wymowne było również wskazanie świątyni – Mądrości Bożej – co zapewne miało zagwarantować i podkreślać prawowierność podpisywanych tam dokumentów. Na przedstawieniach owego soboru często para cesarska trzyma krzyż. Znaczenie tego motywu można odczytywać na kilka sposobów. Został on niewątpliwie przejęty z ikonografii I Soboru Nicejskiego. Tam stanowił atrybut wyróżniający cesarza Konstantyna i jego matkę Helenę, był znakiem wielokrotnego tryumfu: imperatora w bitwie z Maksencjuszem, jego matki w momencie znalezienia Krzyża Chrystusowego, chrześcijan po podpisaniu edyktu mediolańskiego i doktryny chrześcijańskiej w czasie obrad soboru<sup>912</sup>. Motyw ów, przechodząc z tamtego wyobrażenia, tracił cechy identyfikujące konkretne osoby cesarskie, ale zachowywał treści tryumfalne. Podpisanie dokumentów posoborowych w 787 roku oznaczało zwycięstwo nad ikonoklastami i kończyło kilkudziesięcioletni konflikt rozdierający i osłabiający Kościół wschodni. Było to wielką zasługą nie tylko patriarchy Tarazjusza i zgromadzonych tam duchownych, ale przede wszystkim pobożnej wychowanki mnichów i czcicielki świętych obrazów, cesarzowej Ireny. Tak więc w Nicei osobisty triumf władcy nad ikonoburczymi urzędnikami, generałami i biskupami przełożył się na zwycięstwo doktryny chrześcijańskiej nad herezją. Ale krzyż w rękach cesarskiej pary może być również odczytywany bardziej dosłownie. W dokumencie uchwalonym na siódmej sesji zapisano, że świętym obrazom należy się taka sama cześć,

<sup>911</sup> M. Starowieyski 1994, s. 122.

<sup>912</sup> Por. Ch. Walter 1972, s. 230-232.

jaką dotychczas otaczano „wizerunek drogocennego i ożywiającego Krzyża”<sup>913</sup>. Dopelnienie takiej ilustracji słów *horosu* mogą stanowić ikony trzymane niejednokrotnie przez uczestników obrad, np. w monasterze Fieraponta i w Stroganowskim *Podlinniku* lub wyłożone do adoracji, jak we freskach w cerkwi św. Dymitra w Mistrze. Ikony niekiedy podtrzymują także zamiast krzyża Irena i Konstantyn, jak w cerkwi Narodzenia Pańskiego w Arbanasi. Niektórzy malarze znaleźli jeszcze bardziej dosłowny sposób obrazowania treści soborowego dokumentu, umieszczając jego kluczowe słowa o czci krzyża i obrazów na zwoju w rękach jednego z biskupów, jak w monasterze Pantokratora na Athosie, czy pary cesarskiej, jak w cerkwi Narodzenia Pańskiego w Arbanasi. Motyw zapisywania na zwoju słów: „Każdy, kto nie będzie oddawał czci świętym ikonom i czcigodnemu Krzyżowi, niech będzie przeklęty”, jak też ikony w rękach cesarskiej pary poleca umieszczać na przedstawieniach II soboru w Nicei Dionizjusz z Furny<sup>914</sup>.

W athoskim podręczniku malarskim po siedmiu soborach powszechnych znajduje się opis przedstawienia *Przywrócenia czci świętych ikon*<sup>915</sup>. Odnosi się ono do synodu w Konstantynopolu w roku 843, który ostatecznie kończył spór ikonoklastyczny. Kompozycja, popularna zwłaszcza w sztuce pobizantyńskiej, ma charakter reprezentacyjny, hieratyczny i statyczny, choć ukazuje najpewniej procesję z ikonami z Blacherny do świątyni Mądrości Bożej, jaka odbyła się 11 marca 843 w pierwszą niedzielę Wielkiego Postu. Wtedy uroczysto ogłoszono decyzję synodu o przywróceniu prawowitej wiary i kultu obrazów, co Kościół wschodni czci jako zwycięstwo ortodoksji. Najstarsze zachowane przedstawienie na desce, z około 1400 roku, pochodzi najprawdopodobniej z Konstantynopola i jest przechowywane w londyńskim British Museum<sup>916</sup>. Ta kompozycja została ułożona w dwóch pasach. Górny zdominowany jest przez ogromny wizerunek Matki Boskiej Hodegetrii podtrzymywanej przez dwóch uskrzydłych diakonów<sup>917</sup>. Ta otaczana szczególną czcią w Konstantynopolu cudowna ikona umieszczona została na specjalnym stojaku (podea) przykrytym czerwoną tkaniną ze złotym deseniem; taka sama, poupinana kaskadowo, zabezpiecza czczony wizerunek również od góry i po bokach. O tym, że nie jest to proskynetarion, tj. ozdobna rama i pulpit wokół ikony wewnątrz świątyni, a podwyższenie ułatwiające przemieszczanie, często zaopatrzone w kółka, przekonują bliskie ikonograficznie przedstawienia uroczystych procesji ilustrujących strofę

<sup>913</sup> *Dokumenty soborów powszechnych...*, s. 337.

<sup>914</sup> Dionizjusz z Furny, s. 218.

<sup>915</sup> Tamże, s. 218

<sup>916</sup> Nr inw. 1988, 4-11.1; liczne publikacje: N.P. Ševčenko 1991, il. 8; R. Cormack 1999, s. 57, il. 11; *Mother of God...*, s. 340, nr 32; *Byzantium 330-1453...*, nr 57.

<sup>917</sup> Według Nansi Szewcenko ikony nie podtrzymują tu aniołowie, ale członkowie bractwa religijnego przewodniczącego uroczystościom w Konstantynopolu; N.P. Ševčenko 1991, s. 48, przyp. 24.

24 akatystu w Monasterze Marka w Sušicy i Mateicu<sup>918</sup>. Na ikonie w brytyjskim muzeum na lewo od ikony stoi cesarzowa Teodora i jej małoletni syn Michał III. Oboje ubrani są w purpurowe sakkosy ze złotymi i wysadzonymi kamieniami szlachetnymi lorosami, z pastorałami w dłoniach i koronami na głowach. Po stronie przeciwnej ukazani zostali: patriarcha Metody w sakkosie oraz trzech mnisi w brązowych riasach i czarnych mantijach, być może wskazywani w atoskim podręczniku malarskim Jan, Arsacjusz i Izajasz<sup>919</sup>. Pośrodku dolnego pasa kompozycji w hieratycznych pozach stoją Teodor Sudyta i Teofanes Wyznawca, trzymając wspólnie ikonę Chrystusa. Już to wskazuje, że dobór postaci na ikonie nie ma nic wspólnego z prawdą historyczną. Zgromadzeni zostali tu bowiem najwięksi obrońcy kultu wizerunków, nawet ci, którym niedane było dożyć ostatecznego zwycięstwa ortodoksji. Wśród innych zgromadzonych w jedności z zagorzałymi ikonodulami znalazła się również św. Teodozja, która według legendy ocaliła cudowny wizerunek Chrystusa nad bramą Chalke, tu ukazana na skraju z ikoną Chrystusa<sup>920</sup>.

Przedstawienia *Zwycięstwa ortodoksji* zyskały popularność od wieku XVI, a ich kompozycje nie odbiegały zbyt od opisanej. Dla przykładu w kathedronie athoskiego klasztoru Ławra znalazły się wszystkie wymienione motywy z tą jedynie różnicą, że na pierwszym planie, a więc w pasie niższym, znalazła się ikona Hodegetrii z parą cesarską i patriarchą Metodym, na dalszym zaś, a więc w pasie górnym, ujęci zostali w półpostaci pozostali święci mężowie i Teodozja.

Powracając do malowideł w Posadzie Rybotyckiej i porównując je z wyżej scharakteryzowanymi schematami kompozycyjnymi wypracowanymi w sztuce bizantyńskiej i pobizantyńskiej, można stwierdzić, że tak naprawdę pewnie rozpoznać da się jedynie przedstawienie soboru IV, inne natomiast należy uznać za hipotetyczne. Identyfikacja zgromadzenia biskupów w Chalcedonie umieszczonego na ścianie północnej, pierwszego od zachodu, jest oczywista ze względu na zachowaną powyżej inskrypcję. Wśród ocalałych szczątkowo fragmentów sceny można rozpoznać jedynie niewyraźne zarysy kilku stojących postaci na lewo i okazałą dwukondygnacyjną budowlę cylindryczną na prawo. Wśród niemal doszczętnie zniszczonej malatury w partiach środkowych sceny wyraźniej widać tylko układające się promieniście linie – ślady po draperii stojącej tu postaci. Wyłaniająca się z tych skrawków scena, a także jej schematyczna rekonstrukcja dokonana przez Jarosława Giemzę<sup>921</sup>, nie powtarza typowych schematów ikonograficznych. Nie jest to kompozycja syme-

<sup>918</sup> N. P. Ševčenko 1991, il. 9, 12.

<sup>919</sup> Dionizjusz z Furny, s. 219.

<sup>920</sup> Wśród pozostałych hipotetycznie zidentyfikowanych świętych mężów znaleźli się św. św. Joannikios, Theodor Graphos, Theofilaktos, Arcakios lub Thessakios; por. N. P. Ševčenko 1991, s. 48, przyp. 23; R. Cormack, w: *Mother of God...*, s. 340.

<sup>921</sup> [http://www.posada-rybotycka.pl/Sciana\\_F-1/Przedstawienie.html](http://www.posada-rybotycka.pl/Sciana_F-1/Przedstawienie.html).

tryczna, ułożona wzdłuż półkola, której środek wyznacza tron z zasiadającym nań cesarzem przewodniczącym obradom. Brakuje tu również epizodu z cudem św. Eufemii, choć ten w malarstwie bizantyńskim bywa rzadki. Przedstawienie w Posadzie przypomina raczej sceny rodzajowe dopełniające obrady, na których ukazane są dysputy między oponentami. Na tej podstawie można wysunąć ostrożny wniosek, że malarz z Posady mógł posługiwać się wzorcami odbiegającymi od schematów znanych i najbardziej popularnych w malarstwie monumentalnym.

Na sąsiedniej kwaterze wyraźniej widać dwie ławy ustawione na prawo i lewo od środka kompozycji oraz, mniej wyraźnie, zarysy dwóch postaci siedzących na nich. Ta po prawej stronie – a zwłaszcza jej dolne partie – zachowała się lepiej. Tu szare ciemne linie wyraźnie znaczą kształt drapowania i dukt zagnieć białej szaty, która z przodu ściśle opina nogi siedzącego, a z tyłu luźno, szerokimi fałdami spada w dół. Ta postać w lekko wzniesionej prawej dłoni trzyma jakiś przedmiot zamknięty w prostokątnym, niestarannie zakreślonym konturze. Druga postać jest prawie niewidoczna, a jej obecność zdradza jedynie biała plama odcinająca się od rdzawej powierzchni siedziska. Chaotyczny układ rzutów bieli, szarości, ochry, tynku i kamiennego podłoża nie pozwala w sposób pewny odtworzyć układu rąk, kształtu głowy czy detali stroju. Na lewo, za siedziskiem, na skraju kompozycji stoi jeszcze jedna postać w białej szacie, a po przeciwnej stronie, nieco w górze zachowały się zarysy kopolastej budowli. Według rekonstrukcji Jarosława Giemzy ukazane zostały tu dwie siedzące postacie: na prawo męska, na lewo żeńska. Głowy obu wieńczą korony i obie trzymają w dłoniach prostokątne przedmioty. Kompozycję zamykają mniejsze postaci ustawione w tle oraz na lewo. Jeżeli tak odtworzone przedstawienie uznamy za wiarygodne, to za takie możemy również uznać jego rozpoznanie. Pary cesarskie umieszczane są najczęściej na wyobrażeniach obu soborów nicejskich. Ze względu na porządek chronologiczny pierwszy z nich powinien znajdować się na ścianie sąsiedniej, zatem w tym miejscu może być umieszczony tylko drugi. Według takiej interpretacji mogli zostać tu ukazani regentka Irena i jej syn cesarz Konstantyn VI, a trzymane przez nich prostokątne przedmioty to ikony, których kult został właśnie przywrócony. Należy jednak podkreślić, że ta rekonstrukcja jest hipotetyczna – wydaje się, że nie ma wystarczającego potwierdzenia w zachowanym materiale. Równie dobrze można, dla przykładu, stwierdzić, że przedstawiona para cesarska to Marcjan i Pulcheria z księgami w dłoniach podczas obrad w Chalcedonie. Poświęcanie dwóch kwater jednemu soborowi, zwłaszcza gdy jedna z nich, o charakterze narracyjnym, ukazuje dysputę między ortodoksami a heretykami, a druga, reprezentacyjna – cesarza zasiadającego na tronie wśród biskupów, jest praktyką dosyć częstą, począwszy od najstarszych realizacji tego tematu w katolikonie w Gelati.

Podobnie nie można bez żadnych wątpliwości uznać próby odtworzenia kolejnej sceny, rozpoznanej jako *Tryumf ortodoksji*. Stan zachowania powierzchni malarskiej

jest tak niski, że trudno wśród linii i plam odczytać szczegóły kompozycji. Oczywiście widać zarysy niektórych postaci, zwłaszcza jednej, na lewo od środka, która siedzi na wysokim stolcu, ujęta w trzech czwartych i zwrócona w prawo. Wznosi ona nieznacznie obie dłonie: lewą ma otwartą, w prawej zaś może trzymać jakiś wąski przedmiot, być może zwój. Stosunkowo dobrze zachował się fragment jej szat: wierzchniej brunatnej i spodniej jasnej, dziś o odcieniu pomarańczowym. Za nią, nieco w głębi stoi kilka osób, co można wywnioskować jedynie po owalnych plamach ochry w miejscu ich twarzy. Po drugiej stronie kompozycji zapewne również ustawione było siedzisko, którego dolnej części fragment w formie profilowanej kostki widoczny jest w prawym narożniku sceny. Postaci, która pierwotnie na nim spoczywała, dziś można się raczej domyślać, niż ją zobaczyć, choć ślady szarej podmalówki mogą wskazywać, że była ubrana w błękitną szatę. Niestety, nie sposób tu dostrzec wyrysowaną przez Jarosława Gieźkę na schematycznej rekonstrukcji utrzymaną przez nią ikonę bądź tkaninę z wizerunkiem twarzy Chrystusa, tj. *Mandylionu*. Obecność tego motywu mogłaby przesądzić o rozpoznaniu przedstawienia jako *Tryumf ortodoksji*, nawet jeśli brak tu małoletniego Michała III, a ikonografia znacznie odbiega od tradycyjnej. Ów brak zaś nie pozwala uznać takiej interpretacji za pewną.

Inaczej jest z rozpoznaniem kolejnej sceny, odczytanej przez Jarosława Gieźkę jako *Zestanie Ducha Świętego*. Jej kompozycja podporządkowana została arkadowej niszy umieszczonej pośrodku przy dolnej krawędzi kwatery, a więc na planie pierwszym. To wokół niej zgrupowani zostali główni bohaterowie wydarzenia. Po obu jej stronach wyraźnie widać siedzących dwóch mężczyzn, pozostali, umieszczeni powyżej, zachowali się jedynie fragmentarycznie. Najważniejszym motywem, który przekonuje o właściwym odczytaniu przedstawienia, jest postać mężczyzny ukazana w prześwicie arkady. Z okrytą głową, długą brodą, w ciemnych szatach, z pasem oraz lorosem okalającym szyję i spuszczonej pionowo z przodu, trzyma przed sobą w wyciągniętych ramionach chustę. To personifikacja Kosmosu (Wszeczeświata). Motyw ten, naśladujący antycznego Celusa – personifikację nieba – i boga Uranosa, przeszedł do sztuki chrześcijańskiej już w pierwszych wiekach. Umieszczany np. na sarkofagowych reliefach (Lat. 174, Juniusa Bassusa), głównie pod stopami zasiadającego wśród apostołów Chrystusa, i odczytywany jako personifikacja wszechświata, współtworzył temat wszechwładzy Boga i Jego nieograniczonego panowania<sup>922</sup>. Zawiera tam postać nagiego starca trzymającego nad głową rozpostartą tkaninę symbolizującą niebo. W scenach *Zestania Ducha Świętego* zaczyna się pojawiać od wieku X, gdzie zastępuje grupę niewiernych świadków tego cudownego zdarzenia,

<sup>922</sup> Por. chociażby A. Grabar 1980, s. 43.

ukazanych w dolnej części kompozycji<sup>923</sup>. Tu, w porównaniu z realizacjami antycznymi, zmienia się sposób przedstawiania postaci. Nadal jest to leciwy mężczyzna z siwą brodą, ale jego głowę często wieńczy korona, a strój przypomina kapłański bądź cesarski. Tkanina rozpościera się już nie w górze, ale przed nim, a w jej zagłębieniu często leży 12 rotulusów, rozumianych jako symbol mądrości apostoelskiej otrzymanej w dniu Pięćdziesiątnicy. Pozostały one zwinięte, gdyż zapisane na nich słowo miało dopiero dotrzeć do całego świata. Sztuka prawosławna nieczęsto posługuje się symbolem czy alegorią. Zdecydowaną większość przedstawień figuralnych stanowią niemal literalne ilustracje słów biblijnych. Dlatego też personifikacja Kosmosu, mimo że niejednokrotnie zaopatrzona w taką właśnie inskrypcję, nie była zrozumiała, a co za tym idzie właściwie odczytywana. Tak więc, idąc za tekstem *Dziejów Apostolskich*, w postaci starego króla chętnie widziano Dawida albo proroka Joela, których to słowa przypominane są przez Piotra w pierwszym wystąpieniu po Zesłaniu Ducha Świętego<sup>924</sup>. Obecność obu proroków miała ideowo wiązać te dwa wydarzenia, uwypuklając ich znaczenie (a zwłaszcza ustanowienie wtedy sakramentu kapłaństwa) przez wskazanie starotestamentowej legitymizacji<sup>925</sup>. Te błędne interpretacje stanowią dowód na nieznaną treść średniowiecznej sztuki bizantyńskiej, niejednokrotnie czerpiącej inspirację dla form i idei z kultury klasycznej. Insignia i królewskie szaty starca zapewne nie nawiązywały do ikonografii związanej z królem Dawidem, ale wskazywały na jego zwierzchnią władzę w świecie pogańskim. A że nie dotarło tam jeszcze światło Ducha Świętego, umieszczony był on zwykle na tle ciemnej arkadowej wnęki. Oczywiście motyw wypełnionej mrokiem niszy nie współtworzył tego przedstawienia od samego początku. Ewoluuował przez kilka stuleci, zmieniając równocześnie treści, które z sobą wносił. Puste półokrągłe pole w dole sceny powstało, gdy w symetrycznej i centrycznej kompozycji motyw ułożono wzdłuż półkola. To miejsce u stóp siedzących wzdłuż łuku apostołów na planie pierwszym wypełniano w różny sposób. Często właśnie tu umieszczano postacie *Żydów, ze wszystkich narodów pod słońcem*, którzy, zgodnie ze słowami z *Dziejów Apostolskich* (Dz 2,5-13), byli świadkami tego cudownego zdarzenia. Są oni np. na miniaturze XII-wiecznego *Ewangeliarza* z monasteru w Gelati. W ewangeljach z kolekcji Roberta Harleya w British Museum w Londynie (Harl. 1810) wśród reprezentantów pogańskich narodów ukazani zostali kynokefale<sup>926</sup>. A na XI-wiecznej ikonie z kości słoniowej w Muzeum im. Wilhelma von Bode w Berlinie na

<sup>923</sup> Ikonografię *Zesłania Ducha Świętego* szczegółowo opracował M. Janocha 2001, s. 397-417; tam też została zestawiona podstawowa literatura.

<sup>924</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 546-553.

<sup>925</sup> Tamże.

<sup>926</sup> Н. В. Покровский 2001 (1892), s. 540.

czele zgromadzonych stoi dostojnik w cesarskim stroju i z diademem na głowie<sup>927</sup>. Ale przestrzeń ta może być również niezapełniona lub przemieniona w wejście do pomieszczenia, w którym zasiadają apostołowie. Św. Łukasz nie opisał dokładnie tego miejsca; tradycyjnie łączy się je z Wieczernikiem na Syjonie, w ikonografii bywa ono kształtowane na podobieństwo antycznego tryklinum, a niekiedy – sanktuarium z syntononem<sup>928</sup>. Na miniaturze syryjskiego rękopisu w klasztorze św. Marka w Jerozolimie (cod. 28) w przestrzeń między siedziskami apostołów, niczym klinem, wbijają się wysokie, zdobne i zwieńczone łukiem, dwuskrzydłowe drzwi<sup>929</sup>. Na bizantyńskim dyptyku z kości słoniowej w Ermitażu (nr 0-13) umieszczono tu arkadowy portyk z uskokowym gzymsem, który stanowi niejako ozdobną ramę do inskrypcji z tytułem przedstawienia<sup>930</sup>. Na ikonach najbliższych czasowo i terytorialnie malowidłom w Posadzie Rybotyckiej pośrodku w dole kompozycji zawsze umieszczona jest ciemna nisza, zazwyczaj z wyraźnie zaznaczoną ramą. I tak dla przykładu, zamknięta od góry trójkątnie, pięciokątna, przypominająca framugę okienną, okala czarną przestrzeń na dwóch ikonach z Wołczego<sup>931</sup>. Na ikonie z Potylicza jest ona podwójna, jakby profilowana uskokowo<sup>932</sup>, a ze Starej Skwariawy na wzór portalu zakończona trójlistnym łukiem i ozdobiona delikatną graficzną floraturą<sup>933</sup>. Delikatne dekoracje rzeźbiarskie w formie niewielkich dwu- lub trójliści wystających poza zewnętrzną krawędź widać na ikonie *Podwyższenia krzyża ze Zwierzynia*<sup>934</sup> oraz na *prazdnicznej z Daliewy*<sup>935</sup>. Jedynie na ikonie z Radruża brak wyraźnie określonej arkady czyni grotę niemal niewidoczną na czarnym tle<sup>936</sup>. Warto również zauważyć, że na ikonie ze wsi Nakonieczne rama, choć nieukazana w całości, bo ucięta u dołu w trzech czwartych ma wyraźny migdałowaty kształt, co przypomina mandorle<sup>937</sup>. Podobny motyw, choć kolisty, otacza postać personifikacji Kosmosu, niezależnie od arkady, na ikonie z nieznannej cerkwi w okolicach Kafusz<sup>938</sup>. Zatem arkadowa nisza

<sup>927</sup> A. Goldschmidt, K. Weitzmann 1934, cz. II, nr 216.

<sup>928</sup> Por. chociażby Ch. Walter 1970, s. 209-212.

<sup>929</sup> Tamże, s. 211, il. 98.

<sup>930</sup> A. Goldschmidt, K. Weitzmann 1934, nr 122, A. Bank 1985, nr 136-139; *The Glory of ...*, nr 91.

<sup>931</sup> Jedną, święteczną, publikuje I. Свенціцький 1929, tabl. 21, il. 31; drugą, na jednej desce z Mi-kołajem, również I. Свенціцький 1929, tabl. 22, il. 33 oraz Л. Скоп 2004, s. 171, il. 113.

<sup>932</sup> М. Гелитович 1994, il. na s. 95; *Відроджені шедеври* 2008, nr 14.

<sup>933</sup> Г. Скоп Друзюк – П. Скоп 2009, s. 70.

<sup>934</sup> MNL Кв-36612, i-2281; liczne publikacje: Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 39; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, nr 15; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 29; М. Janocha 2001, s. 68.

<sup>935</sup> I. Свенціцький 1929, tabl. 29, il. 43.

<sup>936</sup> MNL Кв-28705, i-1845; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, nr 9.

<sup>937</sup> I. Свенціцький 1929, tabl. 89, il. 137.

<sup>938</sup> НХМУ, И-445; *Український іконопис...*, nr 18.

wyraźnie zamykająca czarne wnętrza na ścianie posadzkiej cerkwi w pełni wpisuje się w lokalną tradycję i najbardziej zbliżona jest do ukazanej na ikonach z Polany<sup>939</sup> i Łopuszanki Chominy<sup>940</sup>, o ramie gładkiej, niczym nieozdobionej. Do XVI wieku na wszystkich znanych przedstawieniach *Zesłania Ducha Świętego* w prześwicie arkady umieszczony jest Kosmos. Jego postać, ujęta od kolan lub od pasa w górę, ukazana zawsze na wprost, w wyciągniętych przed sobą ramionach trzyma rozpostartą białą tkaninę. Na ikonach z okolic Kałusz i Polany wyraźnie widać leżące na niej małe zwinięte rotulusy. Starszy mężczyzna z siwymi włosami i brodą ubrany jest zwykle w czerwony płaszcz ze złotym lorosem, na głowie zaś nosi koronę. Na wskazanych dziełach przybiera ona różne formy: otwartą typu zachodniego na ikonach z Radruża, Łopuszanki Chominy, z okolicy Kałusz, Potylicza, otwarty diadem bizantyński na ikonach z Wołczego i Polany, wschodni zamknięty na ikonie z Daliewy. Niestety w Posadzie ten fragment został niemal całkowicie zatarty i nie można pewnie odtworzyć formy nakrycia głowy. Pewne jest jednak, że jego tunika, pierwotnie czerwona, była przepasana oraz ozdobiona lorosem. Ubiór ten, podobnie jak na innych przedstawieniach, mimo niewielkich różnic, nawiązywał do ceremonialnego stroju cesarzy bizantyńskich i jest najbliższy umieszczonemu na ikonie z Polany.

Niestety pozostałe partie sceny zostały niemal całkowicie zatarte, tak że nie jest możliwe pewne ich odtworzenie. Porównując je z innymi pobliskimi przedstawieniami *Zesłania Ducha Świętego*, możemy domniemywać, że powyżej, po obu stronach lub wokoło zasiadali apostołowie w konwencjonalnych, mało dynamicznych pozach. Najprawdopodobniej wśród nich nie zasiadała jeszcze Matka Boska, motyw ten bowiem pojawił się w malarstwie ruskim pod wpływem sztuki zachodniej dopiero w wieku XVII. Jego obecność mogłaby zatem pomóc w datowaniu, przesuwając je poza wiek XVI.

Cykl soborów powszechnych rozpoczyna się jednak na sąsiedniej, południowej ścianie sceną odczytaną przez Jarosława Giemzę jako *Dwunastoletni Jezus nauczający w świątyni*. Zachowane fragmenty przedstawienia i w tym wypadku nie dają pewności co do trafności tego rozpoznania. Z lewej strony tej niesymetrycznej i nierównomiernie skomponowanej sceny widać wyraźnie dwie postacie brodatych starców. Ukazani w popiersiach, z półprofilu, siedzą za ozdobną barierką i zwracają się w prawo, wyciągając w tym kierunku dłonie, co wskazuje na ożywioną rozmowę. Za nimi znajdowały się jeszcze inne postaci, dziś zachowane szczątkowo. Prawa partia kompozycji jest znacznie słabiej widoczna. Na bardzo cienkiej warstwie zachowanego tynku ciemne kontury zamykające białe smugi barwne pozwalają domniemywać,

<sup>939</sup> MNL Кв 2473, i-67; I. Свенціцький 1929, tabl. 102, il. 165; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, nr 32; М. Гелитович 2010, nr 66, il. 55.

<sup>940</sup> MNL Кв-36593, i-2262; М. Гелитович 2010, nr 89, il. 77.



że w tym miejscu na szerokim zdobnym krześle siedzi postać ubrana w białą szatę. Nieco na lewo od jej twarzy zachowały się dwie plamy rdzawej ochry, które pierwotnie mogły stanowić podmalówkę dwóch twarzy. Znaczyłyby to, że w tym miejscu mogły stać jeszcze jakieś postacie. Wśród zachowanych linii i plam nie udało się niestety odczytać żadnych innych motywów, które mogłyby pomóc w ich identyfikacji. Na tej podstawie można jedynie stwierdzić, że ukazane zostały tutaj dwie grupy rozmawiających ze sobą ludzi. Nie można natomiast być pewnym, czy są to: młodociany Jezus z rodzicami przed nauczycielami żydowskimi, dysputujący ze sobą duchowni na soborze powszechnym czy grupa heretyków przed cesarzem.

Kolejne sceny miałyby ukazywać dwukrotnie ilustrację I Soboru Powszechnego. Ku takiej interpretacji miałby skłaniać głównie epizod umieszczony na skraju ostatniej z nich, tuż przy ścianie zachodniej, odczytany jako *Widzenie Piotra Aleksandryjskiego*. Kompozycje obu przedstawień są zbliżone. Budują je dwie grupy siedzących naprzeciw siebie mężczyźn. Niestety górne ich partie nie zachowały się, nie można zatem odgadnąć, czy także i tu cesarz przewodniczył obradom, a jeżeli tak, to czy zasiadał na tronie umieszczonym na osi, czy z boku sceny. Na pierwszej z nich, pośrodku, u dołu, u stóp zgromadzonych został ukazany trudny do odczytania motyw. Od pochylonych, schodkowo ułożonych i zakończonych kulistymi występami wierzchołków odchodzi ku górze wąską smugą, w środku pociągnięta rdzawą ochrą, po bokach białą. Niestety nie udało się znaleźć przedstawienia analogicznego, które pozwoliłoby na pewne rozpoznanie tego częściowo tylko zachowanego motywu. Nie wiadać dokładnie, czy obok tych pochylonych górskich stoków w schematyczny sposób ukazano także budowle. Jeżeli tak, to mogłyby być to ilustracje starotestamentowych figur zwycięstwa nad złem i wrogami, jak zburzenie Sodomy i Gomory czy obalenie murów Jerycha. Ciemna smuga oznaczałaby wtedy nadprzyrodzoną interwencję. Ale wyrażona w taki sposób ingerencja Boga nie musi mieć charakteru karzącego i niszczycielskiego. W podobny sposób ukazywano, dla przykładu, cud z runem Gedeona. Interpretowane zwykle w kontekście Niepokalanego Poczęcia i dogmatu o Inkarnacji Boga, mogło być również znakiem zwycięstwa danym Gedeonowi przez Boga przed bitwą z Madianitami (Sd 6,36-40). To z kolei przypominało wydarzenie z żywota cesarza Konstantyna, którego przed bitwą z Maksencjuszem wzmocniło cudowne widzenie krzyża we śnie. Konstantynowi Wielkiemu i jego matce, Helenie, tradycyjnie przypisuje się odnalezienie w Jerozolimie relikwii Krzyża Świętego. Nie można zatem wykluczyć, że trudny do odczytania motyw na ilustracji soboru powszechnego ukazuje właśnie to wydarzenie. Według legendy w znalezieniu krzyża miał pomóc dym unoszący się z miejsca ukrycia<sup>941</sup>. Czy zatem pochylone skaliste

<sup>941</sup> O legendzie znalezienia Krzyża Świętego i uroczystości Podwyższenia Krzyża Świętego por. w j. polskim: A. Groniek 2001b, s. 187-210; L. Wojciechowski 2003, s. 1-15; M. Janocha 2007, s. 55-

pagórki jakby przykrywające grootę o nieregularnym zarysie to Golgota, a biegnąca ku górze smuga – dym wydobywający się z jej szczeliny? Niestety, na tym etapie badań pytanie to musi pozostać bez odpowiedzi. Pomysł ten jednak nie jest bezzasadny, gdyż znaki podkreślające zwycięstwo krzyża na trwałe weszły do ikonografii soborów powszechnych, a zwłaszcza pierwszego i ostatniego. Krzyż nie stawał się tu tylko atrybutem cesarza, ale przede wszystkim wiary chrześcijańskiej i doktryny Kościoła<sup>942</sup>. Choć do tej pory nie udało się znaleźć w kręgu sztuki prawosławnej przykładów włączenia sceny *Odnalezienia Krzyża Świętego* do ikonografii soborów powszechnych, to umieszczona jest ona obok trzech ilustracji pierwszych soborów w Nicei i Konstantynopolu oraz w Efezie, na kartach karolińskiego manuskryptu w bibliotece kapitulanej w Vercelli w Piemontcie (Verc. CLXV)<sup>943</sup>. Miniatury układają się tam w logiczny i spójny program ukazujący autorytet władzy cesarskiej w Kościele i państwie<sup>944</sup>.

Na zachodnim skraju ostatniej sceny na ścianie południowej Jarosław Giemza odczytał przedstawienie *Widzenia Piotra Aleksandryjskiego*. W miejscu tym można rozpoznać jedynie niskie cylindryczne podwyższenie oraz ponad nim dwie linie równoległe, które mogły stanowić zarysy gzymsów jakiejś struktury architektonicznej lub ramy otaczającej kwaterę. Trudno dostrzec tu, proponowaną w rekonstrukcji, postać małego Jezusa oraz stojącego obok biskupa z głową otoczoną nimbem. Sprzeczną z ikonografią pobizantyńską *Widzenia* jest cylindryczna forma, na której ukazał się Jezus. Jak już zostało to opisane wyżej, zgodnie z przekonaniem znajdującym również odzwierciedlenie w tradycji przedstawieniowej Piotr doświadczył tego cudownego widzenia, gdy odprawiał liturgię. Dlatego też Jezus ukazywany jest często na ołtarzu zwieńczonym baldachimem albo na żertwienniku. Oba mają zwykle kształt kamiennej skrzyni, co symbolicznie wiązało je z sarkofagiem Chrystusa, lub stołu o prostokątnym blacie, co nawiązywało do współczesnych przedstawień *Ostatniej Wieczerzy*. Nieznane są przykłady ołtarzy czy stołów ofiarnych o blatach i formach okrągłych. Podobnie nieznane są takie podwyższenia w ilustracjach *Widzenia Piotra Aleksandryjskiego*. To zadziwiające odstępstwo od ustalonych wzorców ikonograficznych nie pozwala bez wątpliwości przyjąć takiego właśnie rozpoznania przedstawienia. Nie ma jednak w materiale porównawczym scen ze zbliżonym motywem, dzięki któremu można by było zaproponować inne odczytanie zobrazowanego tu epizodu.

63; M. Janocha 2009, s. 169-100; M. Janocha 2009, s. 81-101.

<sup>942</sup> Ch. Walter 1970, s. 230-233.

<sup>943</sup> W kodeksie tym znajduje się 6 figuralnych miniatur: 2r. – *Znalezienie Krzyża Świętego*, 2v. – *Sobór w Nicei*, 3r. – *Św. św. Piotr i Paweł*, 3v. i 4r. – *Pierwszy sobór w Konstantynopolu*, 4v. – *Sobór w Efezie*, 5r. – *Chrystus w Majestacie*; por. Ch. Walter 1968, s. 100.

<sup>944</sup> Ch. Walter 1968, s. 107.

Tak więc, podsumowując powyższe rozważania, należy podkreślić, że znaczne zniszczenia malowideł w najwyższych partiach ścian nawy pozwalają na pewne rozpoznanie jedynie dwóch scen, *Soboru chalcedońskiego* oraz *Zesłania Ducha Świętego*. Próby odczytania pozostałych należy uznać za hipotetyczne, znajdujące większe bądź mniejsze uzasadnienie w zachowanym materiale malarskim, jak też porównawczym z całego terenu szeroko rozumianej kultury bizantyńskiej. Jednak wybór dla zobrazowania konkretnych zgromadzeń biskupich i ewentualne pominięcie innych nie zmienia wymowy ideowej cyklu.

Ilustracje wydarzeń ewangelicznych na ścianach nawy głównej rozmieszczone zostały w sposób jasny, logiczny, harmonijnie łącząc chronologię historyczną z liturgiczną. Jednak temat soborów powszechnych znajdujący się w najwyższych partiach u nasady kolebki sklepiennej nie podlega temu porządkowi. Obrady soborów są wspomniane w czasie uroczystości należących tak do cyklu triodionu, jak i minei. Do pierwszego, a więc świąt ruchomych związanych z Paschą Chrystusa, wpisują się Niedziela Prawosławia i Niedziela I Soboru Powszechnego. Pierwsza z nich, przypadająca na początek Czterodzieściny, poświęcona jest głównie zwycięstwu prawowiernych nad ikonoklastami, ogłoszonemu ostatecznie na synodzie w Konstantynopolu w roku 843, za panowania cesarzowej Teodory. Jednak w czasie uroczystych modlitw w tym dniu, zwłaszcza w czasie wygłaszanych anatem, wspomina się również postanowienia siedmiu soborów powszechnych, rzucając klątwę na wszystkich przeniewierców<sup>945</sup>. Niedziela I Soboru Powszechnego, zwana też Świętych Ojców, wypada tydzień przed Pięćdziesiątnicą. W tym dniu wspomina się tak 318 ojców biorących udział w soborze nicejskim w roku 325, jak też zwycięstwo nad herezją Ariusza<sup>946</sup>.

Ale w kalendarzu liturgicznym obejmującym święta stałe kilka z nich również poświęconych bywa ekumenicznym zgromadzeniom biskupów. I tak 29 maja wspomniany jest I Sobór Powszechny w Nicei, 16 lipca – IV chalcedoński, 11 października – VII powszechny, a II – nicejski<sup>947</sup>. Nie zawsze jednak święta te są uwzględnione w kalendarzach czy sobornikach, a niekiedy występują pod innymi datami. Dla przykładu wśród perykop w *Ewangeliarzu ławryszewskim* były wyszczególnione święta 11 października i 16 lipca<sup>948</sup>. W *Biblii ostrogskiej* pod datą 11 października wymieniona jest uroczystość na pamiątkę ostatniego soboru, ale 16 lipca – sześciu pierwszych<sup>949</sup>. Według XIII-wiecznego kalendarza ruskiego opublikowanego przez

<sup>945</sup> К. Никольский 2008, s. 588.

<sup>946</sup> Dokładniej na temat modlitw budujących nabożeństwa czczące pamięć soborów por. A. Dejniewicz, A. Naumow 2003, s. 47-53.

<sup>947</sup> П. Мижовић 1973, s. 127.

<sup>948</sup> Zestaw perykop w: T. Fiedelówna 1974, s. 249, 263.

<sup>949</sup> *Острозька Библия...*, t. 77, s. 51, 63.

Makarija 22 maja obchodzono wspomnienie II Soboru Powszechnego, 29 maja – I, 16 lipca (z przeniesieniem na najbliższą niedzielę) – chalcedońskiego, a w następną niedzielę po nim – soboru V, 11 października zaś VII powszechnego w Nicei<sup>950</sup>. W *Podlinniku* Stroganowa wzorniki dla ikon sześciu pierwszych soborów umieszczone zostały bez daty między 16 a 17 lipca, co mogłoby wskazywać na zwyczaj przesuwania tego święta na najbliższą niedzielę; wzór dla ikony VII soboru w Nicei umieszczono po 11 października, pomijając datę zapewne z tego samego powodu<sup>951</sup>. Z tego zestawu wynika, że w kalendarzu świąt stałych najbardziej powszechnymi były uroczystości obchodzone 11 października i 16 lipca, a wśród wyróżnianych soborów najczęściej pojawia się ostatni, czyli II nicejski, a także I nicejski oraz chalcedoński. Analiza tekstów liturgicznych pokazuje, że tylko im poświęcono osobne *propria*<sup>952</sup>, często jednak w jednym dniu przypominano najważniejsze postanowienia wszystkich soborów. Zwłaszcza podczas uroczystości 16 lipca odrzuca się herezje potępione przez ojców na kolejnych ekumenicznych zgromadzeniach, a więc ruchy arian, macedonian, nestorian, eutychan, dioskurian, apolinarian, sabelian i sewerian<sup>953</sup>.

Wobec braku możliwości pewnego odczytania ukazanych tu soborów nie wydaje się zasadne szukanie ideowych źródeł ich wyboru i uporządkowania na ścianach cerkwi. W świątyniach północnomołdawskich, gdzie zazwyczaj ukazywano ilustracje wszystkich siedmiu soborów, wyłączano je z cyklu kalendarzowego i umieszczano ponad nim, w najwyższych partiach ścian, jak np. w soborach św. Dymitra w Suczawie, monasterskich w Rasce, Dobrovąť, Romanie, Bai, Arbore, Suczawie. Być może podobnie postąpiono w Posadzie Rybotyckiej i umieszczono je tu, niezależnie od porządku kalendarza liturgicznego, ponad wątkiem ewangelicznym. Jednak należy zwrócić uwagę, że tu cykl soborów, bez względu na to, które zostały tu ukazane, kończy przedstawienie *Zesłania Ducha Świętego*, a uroczystość ta, zamykająca również cykl niedziel Pięćdziesiątnicy, jest poprzedzona Niedzielą I Soboru Powszechnego. Może więc jednak przy planowaniu rozkładu kolejnych scen programu malarskiego na ścianach nawy kierowano się nie tylko praktyką znaną w monasterach mołdawskich, ale także kalendarzem<sup>954</sup>. Nie zmienia to jednak w żaden sposób

<sup>950</sup> *Chronologia polska*, s. 267.

<sup>951</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 42-43, 384-395.

<sup>952</sup> A. Dejniewicz, A. Naumow 2003, s. 48.

<sup>953</sup> Tamże, s. 51.

<sup>954</sup> Jarosław Giemza, rozpoznając w pierwszej scenie otwierającej cykl soborów *Dwunastoletniego Jezusa nauczającego w świątyni*, odczytuje tu – niewykluczone, że słusznie – głęboką treść związku i bezpośredniego następstwa między nauczaniem prowadzonym przez Jezusa na ziemi a późniejszą działalnością duszpasterską Kościoła, ustanowionego w dniu Pięćdziesiątnicy; por. J. Giemza 2013, s. 516.

wymowy ideowej cyklu, której sens najpełniej oddaje treść Ewangelii przytaczana w trakcie liturgii 12 października, w czasie wspomnienia VII Soboru Powszechnego:

„Wy jesteście światłość świata. Nie może się ukryć miasto położone na górze. Nie zapala się też światła i nie stawia pod korcem, ale na świeczniku, aby świeciło wszystkim, którzy są w domu. Tak niech świeci wasze światło przed ludźmi, aby widzieli wasze dobre uczynki i chwalili Ojca waszego, który jest w niebie.

Nie sądźcie, że przyszedłem znieść Prawo albo Proroków. Nie przyszedłem znieść, ale wypełnić. Zaprawdę, bowiem powiadam wam: Dopóki niebo i ziemia nie przemienią, ani jedna jota, ani jedna kreska nie zmieni się w Prawie, aż się wszystko spełni. Ktokolwiek więc zniósłby jedno z tych przykazań, choćby najmniejszych, i uczyłby tak ludzi, ten będzie najmniejszy w królestwie niebieskim. A kto wypełnia i uczy wypełniać, ten będzie wielki w królestwie niebieskim” (Mt 5,14-19).

## Wydarzenia ewangeliczne

### *Zwiastowanie*

- il. 82 Scena została przedzielona na dwie części i umieszczona na obu glicach wschodniego okna na ścianie południowej. Na lewym znalazł się archanioł, na prawym Maria. Skrzydlaty posłaniec z głową otoczoną nimbem stoi przed Dziewicą z dłonią wzniesioną w geście błogosławieństwa. Ukazany został w całej postaci, w półprofilu, w statycznej i konwencjonalnej pozie. Bosy, ubrany skromnie w białą tunikę i błękitny płaszcz zarzucony na lewe ramię, pozbawiony jest jakichkolwiek odznak niekiedy wyróżniających tego niebiańskiego dostojnika. W lewej dłoni, choć zaciśniętej i wyciągniętej przed siebie, nie dzierży ani berła, ani laski, symbolu władzy danej od Boga i posłannictwa w Jego imieniu<sup>955</sup>. Maria, pierwotnie w błękitnej sukni i brunatnym maforionie, stoi zwrócona do przybysza z wyciągniętymi przed sobą obiema dłońmi w antycznym geście aklamacji. Za plecami obojga rysują się kontury motywów architektonicznych, wieże, blankowane mury opisujące miejsce akcji. Powyżej, na podłuczcu rozglifienia zachowały się fragmenty okrągłej ramy. Można domniemywać, że stanowiła ona część sceny *Zwiastowania* i otaczała dłoń Boga, wizerunek Chrystusa lub Ducha Świętego w obrazie gołębia.

Przedstawienie to należy uznać za kanoniczne, choć charakteryzuje je szczególna lakoniczność i bezruch. Mimo że w tradycji ikonograficznej często jest ograniczone tylko do dwóch osób, to na niewielu są one ukazane w tak statyczny i hieratyczny

<sup>955</sup> O symbolice laski zwanej rabdosem por. Ch. Walter 1992, s. 39-40.



Il. 82. Archanioł Gabriel, fragment *Zwiastowania* na glifie okna wschodniego w ścianie południowej nawy

sposób<sup>956</sup>. Maria siedzi bądź stoi, może, zgodnie z treścią apokryfów, trzymać w dłoniach purpurową przędzę przeznaczoną na świątynną zasłonę lub nabierać wody ze studni. Gabriel, ubrany w tradycyjny chiton i himation lub dworskie szaty ozdobione lorosem, ujęty w dynamicznej pozie kroczącej, zwykle zbliża się do niewiasty z wyciągniętą dłonią. Ruch boskiego posłańca przybywającego z nieba podkreślają często rozwiane szaty, których krańce unoszą się pod naporem powietrza. Główna treść rozmowy, zgodnie z prawidłami antycznej sztuki oratorskiej, przekazywana bywa za pomocą gestów. Otwarta wzniesiona dłoń Marii wyraża strach i wahanie, skierowana ku niebiańskiemu posłańcowi – przyzwolenie, a złożona na piersi – zgodę<sup>957</sup>. Anioł najczęściej wyciąga ku niewieście prawicę w tradycyjnym geście pozdrowienia i błogosławieństwa.

Przedstawienie w Posadzie należy do typu nazwanego w literaturze naukowej klasycznym; są na nim ukazane tylko dwie najważniejsze postacie w chwili rozmowy. Pominięte tu zostały wszystkie motywy budujące wariant tzw. apokryficzny,

<sup>956</sup> Ikonografia *Zwiastowania* została dokładnie opracowana w literaturze naukowej, por. chociażby H.B. Покровский 1890, s. 3-40; H. В. Покровский 2001, s. 89-130; G. Millet 1916, s. 67-92; G. Schiller 1966, t. 1., s. 44-62; na gruncie polskim głównie M. Janocha 2001, s. 185-213, tam też obszerna bibliografia.

<sup>957</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, s. 232; Taż 1983, s. 59.



Il. 83. Maria, fragment *Zwiastowania* na glifie okna wschodniego w ścianie południowej nawy

a więc przede wszystkim epizod z przędzeniem purpury i szkarłatu na zasłonę do świątyni czy chętnie włączane do cyklu akatysty tzw. *Zwiastowanie przy studni*. Tu należy zwrócić uwagę zwłaszcza na opuszczenie, popularnego w średniowiecznej sztuce bizantyńskiej i ruskiej, pierwszego motywu. Ta, wydawać by się mogło, prosta i bezpośrednia ilustracja słów apokryfów: Protoewangelii Jakuba, Ewangelii Pseudo-Mateusza, Ewangelii Dzieciństwa Orimiańskiej<sup>958</sup>, w warstwie symbolicznej głęboka, wzmacnia treści odnoszące się do inkarnacji Przedwiecznego Logosu. Zasłona świątynna z przędzy wykonanej przez Marię, ta sama, która rozdarła się w czasie śmierci Chrystusa, rozumiana jest jako symbol ciała Chrystusa już przez św. Pawła (Hbr 10,20). A zatem sama czynność wykonywania przędzy i tkania staje się znakiem wcielenia Drugiej Osoby Boskiej, a dosłownie, zgodnie z prawami biologii, Jego wzrastania i dojrzewania w łonie

Marii<sup>959</sup>. Rozumienie zasłony jako symbolu ciała Jezusa w pełni uzasadnia odwołanie się do apokryficznego epizodu z przędzeniem purpury na przedstawieniach *Zwiastowania* umieszczonych przy wejściu do sanktuarium. Tak bowiem jak zasłona ciała Chrystusa przykrywa Jego boskość, tak i zasłona ściany ikonostasowej przykrywa Królestwo Boże reprezentowane w architekturze świątynnej przez sanktuarium<sup>960</sup>. Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, co stało za zmianą w posadzkowej cerkwi kanonicznego miejsca *Zwiastowania* w programie malarskim i za jego przesunięciem ze ściany tęczowej na boczną. Nie można też raczej w owym przesunięciu widzieć przyczyny pominięcia apokryficznych motywów związanych z symboliką purpury i zasłony. Jest to widoczny przejaw zrywania z tradycją ikonograficzną,

<sup>958</sup> *Apokryfy...* 2003, s. 277, 305, 453.

<sup>959</sup> Por. M. Janocha 2003, s. 185-186, tam dalsza literatura z odwołaniami do tekstów liturgicznych i ojców Kościoła.

<sup>960</sup> O tym szerzej w N. P. Constat 1992, s. 163-183. Wydaje się, że wymownym odzwierciedleniem tej idei są malowidła w kaplicy zamkowej w Lublinie; por. A. Różycka-Bryzek 1983, il. 3. Tu na filarach ściany tęczowej umieszczone zostało *Zwiastowanie*, ponad nim na łuku *Mandylion*, a na osi ściany zamykającej sanktuarium – iluzjonistycznie oddana zasłona, imitująca odgrodzenie miejsca przechowywania Sakramentu. Przedstawienia te tworzą jedną wspólną myśl: objawienia i zarazem ukrycia boskości Jezusa zarówno w ciele fizycznym, jak i eucharystycznym.

powodowanego bądź jej nieznajomością, bądź znużeniem. Warto zauważyć, że w malarstwie zachodnioruskim motyw kłębka przędzy w rękach Marii był częsty w wieku XV, a niemal zupełnie zanikł pod koniec wieku następnego<sup>961</sup>. To skłania do późnego, XVI-wiecznego datowania tego przedstawienia. Za nim przemawia również postawa Marii, która wyciąga obie otwarte dłonie w stronę anioła. W takim geście, który w sztuce antycznej i wczesnochrześcijańskiej wyraża aklamację, ułożone są ręce świętej Dziewicy dopiero na wrotach królewskich z Woli Dobrostańskiej<sup>962</sup> i z Pławia z 2. poł. wieku XVI<sup>963</sup>, ikonie z cerkwi Świętego Ducha w Potyliczu z końca tegoż wieku<sup>964</sup> oraz na rycinie w *Anfologionie* wydanym w Kijowie w roku 1619<sup>965</sup>.

### *Boże Narodzenie i kąpiel Dzieciątka*

W centrum sceny, na ciemnym materacu, jakby złożonym z dwóch owalnych il. 84 poduch, wsparłszy głowę na lewej dłoni, siedzi Maria. Jej głowę otacza nimb, przykrywa zaś brunatny maforion zarzucony na czepek i spadający luźno na takiego samego koloru suknię, która na mankietach ozdobiona została haftowaną lamówką. Obok Matki, w kamiennym kubicznym sarkofagu spoczywa Dzieciątko, szczerze owinięte białymi opaskami. Maria kieruje twarz w Jego stronę. Za Nią stoi trzech mędrców: ostatni jest najmłodszy, bez zarostu, a dwóch pozostałych – starszych; środkowy z krótką okrągłą brodą. Niestety zniszczenia uniemożliwiają dokładne scharakteryzowanie ich strojów. W miarę czytelne są jedynie okrycia głów: u dwóch pierwszych są to kołpaki o niskich i okrągłych główkach obszyte szeroką, zapewne futrzaną otoczką, u ostatniego jest ona znacznie skromniejszych rozmiarów. Poniżej na lewo na ziemi siedzi Józef, a na prawo dwie niewiasty zajęte przygotowaniem kąpieli Dzieciątka. Miednica, nad którą stoi większa z kobiet, z głową przykrytą jasną chustką, ma kształt czary o wysokiej nóżce, z szeroką podstawą i wydatnym nodusem. W górze sceny na całej szerokości ukazani zostali aniołowie, którzy objawili się pasterzom, ogłaszając narodziny Zbawiciela i śpiewając hymn ku Jego chwale. Między nimi, na środku, na rozwiniętej banderoli zachował się fragment tytułu przedstawienia: „**РОЖДЕ...**” Nieco poniżej, na prawym skraju sceny umieszczony został mężczyzna z futrzaną czapką na głowie i dudami pod pachą – to pasterz, który wznosi rękę, wskazując na cudowne zdarzenie. Tuż obok, na rozglifieniu okna prawego znajduje się scena *Kąpieli Dzieciątka*. Na tle górzystego pejzażu, przy wielkiej il. 85 misie w kształcie kielicha ukazane zostały dwie niewiasty, z których jedna, ujęta

<sup>961</sup> M. Janocha 2003, s. 199.

<sup>962</sup> MNL, nr inw. Кв-36888/i-2557; Ю. Юркевич 2012, nr 7.

<sup>963</sup> MNL, nr inw. Кв-6487/ i-314; Ю. Юркевич 2012, nr 12.

<sup>964</sup> MNL, nr inw. Кв -14645, i-532; М. Гелитович 2004а, nr kat. 1.

<sup>965</sup> Т. Н. Каменева, А. А. Гусева 1978, nr 393.



w pozie siedzącej, trzyma przed sobą na kolanach nagiego małego Jezusa. Powyżej zachowany napis: „**СЛАВА ВЪ ВЫШНІХЪ БГѸ**”<sup>966</sup>.

Ukształtowana w pierwszych wiekach chrześcijaństwa formuła ikonograficzna *Bożego Narodzenia* w ciągu następnych stuleci była wzbogacana o kolejne motywy, a wariant tak rozbudowany jak w Posadzie pojawił się już w okresie poikonoklastycznym, zdobywając popularność zarówno w malarstwie monumentalnym, jak tablicowym i miniaturowym w sztuce średnio- i późnobyzantyńskiej<sup>967</sup>. Tu niezmiennie dominantą centrycznej kompozycji jest postać Marii ukazana obok Dzieciątka w powijakach na tle grotty betlejemskiej.

Początkowo przedstawiano Marię siedzącą i wyprostowaną, co miało podkreślać Jej dostojność i cudowność wydarzenia. Od wieku VI<sup>968</sup>, gdy wśród teologów zaczęło dominować przekonanie o naturalnym porodzie Chrystusa – wzmocnione dekretami pierwszych soborów, ustalających prawdę o wcieleniu Słowa Bożego, charakterze Jego dwóch natur i rodzicielstwie Marii – zaczęto ilustrować Ją jako położnicę, zwykle w pozie półleżącej, na charakterystycznym owalnym materacu, położonym bezpośrednio na ziemi, jak np. na wieku relikwiarza z kamieniami ze świętych miejsc w Muzeum Watykańskim<sup>969</sup>. Ta utrwalona przez tradycję, pozornie stała i niezmienna poza Marii w ciągu wieków i w różnych środowiskach prezentuje wiele wariantów. Mogła być bardziej lub mniej siedząca, umieszczona poziomo lub po skosie, na plecach albo na boku, z głową zwróconą ku Dzieciątku bądź od Niego odwróconą, a także skierowaną w stronę widza, wspartą na zgiętej w łokciu ręce, skłonioną lub godnie wzniesioną, z dłońmi wyciągniętymi ku Synowi lub opuszczonymi. Każdy z tych rysów opatrzony był pierwotnymi bądź wtórnymi znaczeniami. Poza Marii na ścianie posadzkiej cerkwi nie jest popularna, choć wszystkie jej pojedyncze rysy znane są w sztuce bizantyńskiej i często powtarzane. Jej hierarchiczna i wyraźnie siedząca pozycja z nogami opuszczonymi niemal pionowo przypomina realizacje z pierwszych wieków chrześcijaństwa, ale pojawia się również i później, np. w *Psalterzu Barberini* (k. 3v.) i *Chludowa* (k. 2v.), w Cappella

<sup>966</sup> Scena i tytuł rozpoznane i odczytane przez Jarosława Gieinę, dzięki specjalistycznym fotografiom; por. J. Gieina 2003. W normalnych warunkach opisane motywy, jak i napis są niemal niewidoczne.

<sup>967</sup> Ikonografia *Bożego Narodzenia* została już dokładnie opracowana, tak w językach obcych (H. B. Покровский 1890, s. 48-93; H. B. Покровский 2001, s. 138-190; G. Millet 1916, s. 93-169; G. Schiller, t. 1, 1966, s. 69-99; G. Ristow, *Geburt Christi*, w: RBK 2, szp. 637-662; R. Stichel 1990), jak i polskich (A. Różycka-Bryzek 1968, s. 233-237; Taż 1983, s. 62-63; M. Janocha 2001, s. 217-252, tam na s. 217 drobna bibliografia tematu; M. Smorąg-Różycka 2003, s. 129-141).

<sup>968</sup> G. Millet 1916, s. 99.

<sup>969</sup> Liczne reprodukcje, np. A. Grabar 1980, il. 260; J. Lowden 1997, il. 118.

Palatina i Martoranie w Palermo, freskach w cerkwi Jana Chrzciciela w Geraki<sup>970</sup> czy w kreteńskiej miejscowości Roustika<sup>971</sup>, ale także w grocie San Biagio<sup>972</sup>. Motyw wsparcia głowy przez Marię na zgiętej w łokciu ręce, a co za tym idzie przyłożenia dłoni do policzka, co zwykle symbolizuje stan zadumy, troski i smutku<sup>973</sup>, przez niektórych badaczy interpretowany jako zapowiedź cierpienia i śmierci Chrystusa<sup>974</sup>, w ilustracji tego tematu znany jest na pewno w sztuce średniobizantyńskiej, np. na miniaturach *Kodeksu Gertrudy*<sup>975</sup> i cod. Dionisiou 587<sup>976</sup>. W posadzkowej scenie Maria prawą dłoń wyciąga w kierunku Syna. Gest ten pojawił się już w okresie przedikonoklastycznym<sup>977</sup>, później stał się bardziej popularny, podkreślając troskę Matki, a co za tym idzie – ludzką naturę Chrystusa. Maria może tylko nieznacznie wznosić dłoń, jak np. w *Menologionie Bazylego II* (fol. 271v.), może składać ją na żłóbku lub lekko muskać go palcami, jak w Ewangeliach Parmeńskich<sup>978</sup>, *Psalterzu kijowskim* (fol. 128r., 159r.), może także dotykać Syna, jak w Hosios Lukas w Focydzie i na miniaturze w *Psalterzu kijowskim* (fol. 3v.), a nawet Go tulić, jak w cerkwi Jana Chryzostoma w Geraki<sup>979</sup>. W Posadzie Maria zwraca głowę ku Synowi, odwraca ją zaś od zbliżających się mędrców. Rys ten nie jest częsty, ale znany w sztuce wschodniego chrześcijaństwa. Wśród najbliższych terytorialnie analogicznych przedstawień można wymienić umieszczony w 1397 roku w *Psalterzu kijowskim* (fol. 3v.), w XV wieku na ścianach kolegiaty Mariackiej w Wiślicy, a dalszych np. w monasterze Dionisiou na Athosie<sup>980</sup>. Nie udało się natomiast znaleźć ilustracji wcześniejszych niż XVI wiek, na których Maria leżałaby na materacu o zbliżonej, dwuczłonowej formie. Już od VI wieku, kiedy utrwalił się motyw Marii spoczywającej po porodzie na ziemi, zapewne na wzór antycznej Gai, na przedstawieniach *Bożego Narodzenia* umieszczany jest najczęściej owalny materac, który później może być zasłany tkaniną o prostych skrajach, bądź, być może, podobną tkaniną zastąpiony, jak np. w miniaturze *Kodeksu Gertrudy*<sup>981</sup>. Materac może mieć zakończenia łagodnie zaokrąglone bądź szpiczaste, niekiedy zawiązane z jednej lub obu stron w supeł, co

<sup>970</sup> G. Millet 1916, il. 51, 63, 64.

<sup>971</sup> I. Spartharakis 1996, s. na tabl. 22, il. b).

<sup>972</sup> G. Millet 1916, il. 57.

<sup>973</sup> H. Maguire 1977, s. 125-174.

<sup>974</sup> Por. M. Janocha 2001, s. 224; tam dalsza literatura.

<sup>975</sup> M. Smorąg-Różycka 2003, tabl. III.

<sup>976</sup> Tamże, s. 134, il. 96.

<sup>977</sup> H. B. Покровский 2001, s. 143, il. 41.

<sup>978</sup> G. Millet 1916, il. 63

<sup>979</sup> Tamże, il. 65.

<sup>980</sup> Tamże, il. 36.

<sup>981</sup> M. Smorąg-Różycka 2003, s. 128, il. III.

widać już na miniaturze w Homiliach Grzegorza z Nazjanzu (Paris. gr. 543)<sup>982</sup>, ale co staje się bardziej popularne od wieku XVI<sup>983</sup>, także w środowisku zachodnioruskim, np. na ikonach z Truszowic<sup>984</sup>, Busowiska<sup>985</sup> czy z terenów Galicji w zbiorach prywatnych<sup>986</sup>. Tkanina zewnętrzna materaca może być jednolita o różnej barwie, najczęściej białej, czerwonej lub granatowej, a także ozdobiona pasiastymi wzorami, wąskimi bądź szerszym. Owal materaca zwykle otacza całą postać Marii, a jego kształt zmienia się zależnie od Jej pozy: gdy leży, przybiera formę regularnej elipsy, gdy siedzi, zagina się wraz z Jej ciałem. Niekiedy w miejscach załamania pojawiają się poprzeczne bądź ukośne fałdy, zmieniające obrys posłania, dzieląc pierwotny jednolity owal na dwie części. Właśnie na skutek takiego załamania mogła powstać forma materaca na przedstawieniu w Posadzie, sprawiająca wrażenie zbudowanej z dwóch członów. Podobne rozwiązania spotkać można np. na XVI-wiecznych ikonach północnoruskich<sup>987</sup>.

Sposób ukazania Nowonarodzonego – owiniętego szczelnie w wąskie pasy tkaniny podobne do opasek grobowych, położonego w kamiennym, prostopadłościennym żłóbku, przypominającym sarkofag – znany jest w malarstwie wschodnim co najmniej od wieku VI<sup>988</sup>, a staje się niemal stałym motywem ikonograficznym *Bożego Narodzenia* w okresie średniobizantyńskim. W Posadzie zwraca jedynie uwagę rzadszy wariant ułożenia Dzieciątka, z głową oddaloną od Matki, choć i ten znajduje swoje analogie, np. w kolegiacie wiślickiej czy monasterze Dionisiou. Motyw ten nie kryje raczej jakichś wyjątkowych treści, ułatwia jedynie ukazanie stosunku Matki do Syna, która teraz spogląda prosto w Jego twarz.

Niestety zniszczenia uniemożliwiają potwierdzenie obecności za żłóbkiem osła i wołu. Jednak motyw ten od czasów wczesnych chrześcijan jest stały w obrazach *Bożego Narodzenia*, nie ma zatem powodu, by domniemywać jego pominięcie na ścianie cerkwi w Posadzie. Tradycyjną obecność tych dwóch zwierząt można łatwo wytłumaczyć. Osiołek zapewne stanowił środek transportu dla ciężarnej, o czym

<sup>982</sup> G. Millet 1916, il. 43.

<sup>983</sup> Por.: R. Stichel 1990, il. 4-6, 8, 10, 12, 28, 30 i nn.

<sup>984</sup> MNL, nr inw. Кв-15814, i-1602; I. Свенціцький 1929, il. 199; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, nr. 33-34; Д. В. Степовик 1996, il. 82; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 70-71; М. Яноча 2001, il. 69; М. Гелитович 2010, nr 63, il. 58.

<sup>985</sup> MML, nr inw. Кв-14713, i-1518; I. Свенціцький 1914, il. XII; I. Свенціцький 1928, il. 103; I. Свенціцький 1929, il. 13; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, il. 28; М. Гелитович 2010, nr 77, il. 68.

<sup>986</sup> О. Ф. Сидор 2003, il. 10.

<sup>987</sup> R. Stichel 1990, il. 9, 10, 12.

<sup>988</sup> Np. na wieku relikwiarza z wieku VI z Palestyny, w Muzeum Watykańskim; repr. w: A. Grabar 1980, il. 260; A. Fuldy 1984, nr 9; J. Lowden 1997, il. 118.

wspomina anonimowy autor II-wiecznego apokryfu Protoewangelii Jakuba<sup>989</sup>, wół zaś tłumaczy obecność źłóbka z Łukaszowego opisu. Tę nieopisaną w Ewangeliach intuicję chrześcijan pierwszych wieków potwierdziły analizy egzegetyczne, np. Orygenes, który bodaj jako pierwszy z Narodzeniem Pana związał prorocstwo Izajasza: „Wół rozpoznaje swego pana i osioł źłób swego właściciela” (1,3)<sup>990</sup>. Najczęściej zwierzęta te stały za źłóbkim, który zasłaniał ich ciała, a ponad nim wystawiały jedynie głowy zwrócone ku Jezusowi. Najpewniej w podobny sposób ukazane były i na ścianie w Posadzie, powyżej źłóbka, gdzie warstwy farby zostały niemal zupełnie utracone. Wszystkie motywy *Bożego Narodzenia* w omawianej cerkwi umieszczone zostały na dosyć małej powierzchni między glistami okien. Przez to kompozycja jest bardzo ciasna, a głębię sceny, w której winny zostać rozpisane epizody odbywające się w różnym czasie, ukazano w sposób umowny przez spiętrzenie planów. To nagromadzenie blisko siebie wielu postaci uniemożliwia rozpoznanie motywów budujących tło przedstawienia, co jest ważne dla odczytania jego treści. Nie widać bowiem, np., czy Maria i Dzieciątko umieszczeni zostali na tle jaskini skalnej, której ciemny otwór otaczający źłóbk z Jezusem nawiązywał ideowo do grotu grobowej, do której Chrystus został złożony w piątkowy wieczór i z której na trzeci dzień powstał.

Tuż obok Marii, na lewo, stoi trzech mędrców. Motyw ten, znany już w III stuleciu w malarstwie katakumbowym, w wieku następnym na sarkofagach rzymskich ukazywany był zarówno jako samodzielny temat, gdzie mędrcy składają pokłon Dzieciątku siedzącemu na kolanach Marii, np. na sarkofagu Marcii Romanii Celsi<sup>991</sup>, jak i część *Bożego Narodzenia*, np. na sarkofagu Gorgoniusza<sup>992</sup>. Ten dwojaki sposób traktowania opisywanego tematu znany był w każdej epoce sztuki bizantyńskiej, o czym świadczą chociażby mozaiki w Dafni. Jednak należy zauważyć, że przewagę zyskują warianty rozbudowane, traktujące oba tematy łącznie, co niewątpliwie wynikało z praktyki liturgicznej Kościoła wschodniego, która nie obchodziła odrębnego święta Objawienia Pańskiego Trzem Królom. Przedstawienia samodzielne wiązały się natomiast, zazwyczaj, ze znacznie rozbudowanym tematem akatysty, gdzie opisywanemu wydarzeniu często poświęcano trzy epizody: przybycie i odjazd mędrców rozdzielone złożeniem przez nich darów.

Sens epifaniczny tego wydarzenia odczytany był już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, gdy zestawiano go ze starotestamentową opowieścią o trzech młodziankach, którzy odmówili oddania pokłonu przed posągami wykonanymi przez

<sup>989</sup> *Apokryfy...* 2003, s. 282.

<sup>990</sup> PG 13, kol. 1832.

<sup>991</sup> B. Filarska 1986, s. 159, il. 170.

<sup>992</sup> Tamże, s. 177, il. 190.

króla Nabuchodonozora (Dn 3), np. w reliefie sarkofagu Marcii Romanii Celsy i z kościoła św. Ambrożego w Mediolanie<sup>993</sup>. Choć ewangeliści nie wspominają o liczbie przybyszów ze Wschodu, już na najwcześniejszych przedstawieniach jest ich trzech, początkowo jednakich, o młodzieńczym wyglądzie, a od wieku VI najczęściej w różnym wieku, jak na raweńskich mozaikach w Sant'Apollinare Nuovo. Najbardziej charakterystycznym elementem stroju, który zdradzał ich wschodnie pochodzenie, były nakrycia głowy. Na najstarszych obrazach były to tzw. czapki frygijskie, których wydłużony, zwężony i zaoblony koniec mógł być zawinięty do przodu (na sarkofagu tzw. dogmatycznym w Muzeum Watykańskim<sup>994</sup>) lub swobodnie opuszczony do tyłu (Sant'Apollinare Nuovo). W okresie średniobizantyńskim forma nakryć głowy bywa bardziej urozmaicona, niekiedy różna u każdego z mężczyzn, jak np. na mozaikach w Dafni. Mogą to być małe, półokrągłe czapeczki ze sterzącą małą wypustką na czubku, jak w Nowym Kościele w Tokale Kilise, małe, czterograniaste, jak w Menologionie Bazylego II (fol. 105), lub wyższe, stożkowate, jak w Hosios Lukas<sup>995</sup>. Jednak w sztuce późnobizantyńskiej najbardziej popularne były małe turbany złożone w czerwonych obłych środków i białych zawojów.

Na najstarszych zachowanych w sztuce ruskiej przedstawieniach *Bożego Narodzenia* w Kodeksie Gertrudy nakrycia głowy mędrców mają formę czterograniastą<sup>996</sup>, na XII-wiecznych freskach w soborze Cyryla Aleksandryjskiego nieco wyższą, stożkowatą<sup>997</sup>, a na ikonie *Podwyższenia krzyża ze Zwierzynia* – turbanów z czerwonym półokrągłym środkiem<sup>998</sup>. Na ikonach XVI-wiecznych z Woli Gnojnickiej<sup>999</sup>, Truszowic, Radruża, Busowisk, Łopuszanki ich miejsce zajmują korony<sup>1000</sup>. Ten rys staje się niemal powszechny od wieku następnego. Niestety w tym środowisku malarskim nie udało się odnaleźć takich wariantów *Bożego Narodzenia*, na których mędrcy głowy mają przykryte kołpakami z wyraźnie odznaczającą się opuszką, jak w Posadzie Rybotyckiej. Jedynie na ikonie *Soboru Bogurodzicy* z Cewkowa obok jednego z królów klęczącego u stóp Marii leży szeroki futrzany kołpak<sup>1001</sup>.

<sup>993</sup> Tamże, s. 179, il. 194.

<sup>994</sup> Tamże, s. 162, il. 173; E. Kitzinger 1995, il. 41.

<sup>995</sup> O nakryciach głowy mędrców na bizantyńskich przedstawieniach Bożego Narodzenia, por. M. Smorąg-Różycka 2003, s. 140-141, il. 108, 105.

<sup>996</sup> Tamże 2003, s. 128, tabl. III, s. 140, il. 104.

<sup>997</sup> I. Марголіна, В. Ульяновський 2005, s. 104-105.

<sup>998</sup> MNL, nr inw. 36612, I-2281; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, il. 39; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 29; M. Janocha 2001, il. 68.

<sup>999</sup> I. Свенціцький 1929, s. 25, il. 36.

<sup>1000</sup> M. Janocha 2001, s. 235 i nn., il. 69, 72, 73, 76.

<sup>1001</sup> MBL, nr inw. 3069; M.P. Kruk 2000, nr 51; M. Janocha 2001, il. 75; *Ikona karpacka...*, nr 18.

Takie czapki występują w sztuce ruskiej od wczesnego średniowiecza. Są dla przykładu częstym elementem książęcego ubioru, np. Borysa i Gleba, jak na ikonach w Kijowskim Muzeum Sztuki Rosyjskiej<sup>1002</sup> i w Muzeum Historycznym w Moskwie<sup>1003</sup> oraz miniaturach, np. w XIV-wiecznym Sborniku Sylwestra<sup>1004</sup>. Mogą być one otoczone wąską małą opuszką, jak na miniaturach w XII-wiecznej Kronice Radziwiłłowskiej, albo wydatną, o długim włosiu, jak na przedstawieniu Jarosława Wsiewołodowicza na ścianach cerkwi w Neredicy<sup>1005</sup>. I choć od czasów tzw. czapki Monomacha, a więc co najmniej od przełomu wieków XIII i XIV, na północy Rusi kołpaki stanowiły insygnium władzy książęcej i carskiej i kojarzą się przede wszystkim z księstwem moskiewskim, to ich obecności na ścianach w posadzkiej cerkwi nie można pewnie tłumaczyć wpływami północnoruskimi. Mogły one bowiem zdradzać wyobrażenia współczesnych nie tyle o rodzimej władzy, co o władcach wschodnich. Zresztą grube kołpaki mogły znajdować się nie tylko na głowach książąt i carów, ale także bojarów, kapłanów, żołnierzy, a nawet zwykłych pachołków, jak np. na XVII-wiecznej ikonie *Męki Pańskiej* z okolic Starego Sambora, gdzie okrągła czapka z opuszką stanowi strój Kajfasza, Piłata, sotnika i żołnierzy pilnujących Chrystusa<sup>1006</sup>.

Pozostałe motywy budujące opisywaną scenę *Bożego Narodzenia* są tradycyjne i nie wnoszą niczego, co mogłoby pomóc w jej datowaniu. Józef od najwcześniejszych przedstawień tego tematu jest obecny obok Marii i Jezusa<sup>1007</sup>. Na najstarszych przykładach stoi obok żłóbka, później – co stało się regułą – siedzi. Już od VI stulecia, np. na wieczku palestyńskiego relikwiarza, ukazywany był w pozie antycznego filozofa, pochylonego, z głową wspartą na zgiętym w łokciu ramieniu. Wskazywało to zwykle na moment zadumy i rozmyślenia. Józef rzadko siedzi blisko Marii i Dzieciątka, jak na mozaikach w Hosios Lukas, z reguły raczej – w wyraźnym od nich oddaleniu. Często też odwrócony jest w stronę przeciwną, ale niekiedy, jakby ukradkiem, spogląda w kierunku żłóbka. Wszystkie te rysy zamykają w sobie głębsze znaczenia, które odczytywane są zazwyczaj jako wyraz wątpliwości,

<sup>1002</sup> Nr inw. ж-1; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, nr 13.

<sup>1003</sup> Nr inw. 5754; D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov 1983, nr. 37-38; tam bogata literatura.

<sup>1004</sup> W zbiorach Głównego Państwowego Archiwum Akt Dawnych w Moskwie, nr 53; *La Miniature Russe...*, nr 24-25.

<sup>1005</sup> V. Lazarev 1966, s. 252, il. 57.

<sup>1006</sup> Zbiory prywatne; О. Ф. Сидор 2003, s. 63, nr 20.

<sup>1007</sup> Znane są nieliczne przedstawienia pomijające postać Józefa bądź utrudniające jego rozpoznanie przez podobieństwo do pasterzy; o cechach fizjonomii i ubioru Józefa, por. Н. В. Покровский 2001, s. 174-177.

przestrachu, dystansowania się od cudownych wydarzeń, zaprzeczenia ojcostwa<sup>1008</sup>. Co najmniej od wieku XIII obok Józefa pojawia się postać starego mężczyzny, na ogół w stroju pasterskim, jak np. na freskach w Gradacu<sup>1009</sup>. Motyw ten, popularny na przedstawieniach późnobizantyńskich, nie jest do końca pewnie rozpoznany, a treść odczytana<sup>1010</sup>. Jego nieobecność na ścianie w Posadzie Rybotyckiej może zastanawiać, bo w tym środowisku malarskim jest on częsty; pominięty jednak został we wszystkich trzech miniaturach *Psalterza kijowskiego* (3v., 28r., 159r.), we freskach w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, na XVI-wiecznych ikonach z Wołczego<sup>1011</sup> i Powroźnika<sup>1012</sup>. Zniszczenia malowideł uniemożliwiają dokładne odczytanie pozy Józefa, a zwłaszcza układu jego rąk. Ujęty z trzech czwartych, zwrócony ku środkowi kompozycji, siedzi z podkurczonymi nogami, ale jest wyprostowany i spogląda przed siebie, tu na Marię lub Jezusa. W podobny sposób został on ukazany na XVI-wiecznych ikonach z Nakonecznego<sup>1013</sup> i nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>1014</sup>. Jest zatem bardzo prawdopodobne, że i na posadzkim przedstawieniu prawą rękę trzyma przed sobą złożoną na nodze, lewą zaś przykłada do policzka, na znak troski lub smutku.

Po przeciwnej stronie ukazany został epizod kąpeli Dzieciątka, powtórzony również na rozglifieniu okna. Motyw przejęty ze sztuki antycznej<sup>1015</sup> i powielany później wielokrotnie w ilustrowanych cyklach żywotów świętych chrześcijańskich, w scenach *Bożego Narodzenia* pojawił się jeszcze w okresie przedikonklastycznym<sup>1016</sup>, a stał się popularny w sztuce średniobizantyńskiej. W kąpeli Dzieciątka biorą zazwyczaj udział dwie kobiety, starsza, utożsamiana z Salome, która według apokryfów nie wierzyła w dziewictwo Marii, druga to położna, bezimienna w Protoewangelii Jakuba, w Ewangelii Pseudo-Matusza nazwana zaś Zahelą<sup>1017</sup>. Jest tak na najstarszych przedstawieniach w sztuce ruskiej, a więc w miniaturze w *Kodeksie Gertrudy*, na ścianie w cerkwi św. Cyryla Aleksandryjskiego w Kijowie, po czym powtarza się niemal we wszystkich późniejszych realizacjach, niekiedy jednak jed-

<sup>1008</sup> O interpretacjach ujęcia Józefa w tej scenie pisano już niejednokrotnie, por. chociażby pozycje w j. polskim: M. Janocha 2001, s. 225-226; M. Smorąg-Różycka 2003, s. 135; tam szczegółowa literatura.

<sup>1009</sup> G. Millet 1916, il. 88.

<sup>1010</sup> M. Janocha 2001, s. 226.

<sup>1011</sup> I. Свенціцький 1929, s. 21, il. 32.

<sup>1012</sup> Tamże, s. 98, il. 115.

<sup>1013</sup> Tamże, s. 87, il. 130.

<sup>1014</sup> Nr inw. XVIII-245; J. Kłosińska 1973, nr 13, tamże 1989, nr 24; M. Janocha 2001, il. 70.

<sup>1015</sup> A. Grabar 1980, s. 103.

<sup>1016</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 170 i nn.

<sup>1017</sup> *Apokryfy...* 2003, cz. 1, s. 285, 309.

na z kobiet może być pominięta, jak np. na ikonie z Nakonecznego i Daliowej<sup>1018</sup>. W Posadzie Rybotyckiej w scenie *Bożego Narodzenia* znacznie mniejsza niewiasta klęczy obok misy ukazanej, na wzór chrzcielnicy, na wysokiej nóżce, druga zaś, większa, stoi po przeciwnej stronie. Inaczej jest na odrębnej scenie *Kąpieli Dzieciątka*, gdzie niższa kobieta stoi, a większa siedzi. Różnicowanie wielkości położnych nie jest czymś wyjątkowym. Rys ten widać na zabytkach z okresu średniobizantyńskiego, np. na mozaikach w Hosios Lukas, a w sztuce zachodnioruskiej na XVI-wiecznej ikonie z wsi Wołcze. Na XVI-wiecznej ikonie z Powroźnika niewiasta ukazana na lewo od chrzcielnicy klęczy podobnie jak w Posadzie, druga zaś siedzi. Nie ma pewności, czy na pierwszej z opisywanych scen ukazany jest malutki Jezus, gdyż miejsce, w którym mógłby się znajdować, zostało zupełnie zatarte. W drugiej zaś siedzi nagi na kolanach jednej z położnic. Ewentualne pominięcie na ścianie posadzkiej cerkwi Dzieciątka w epizodzie kąpieli niewątpliwie należałoby tłumaczyć obecnością odrębnej sceny poświęconej temu wydarzeniu. We wschodnich ilustracjach *Bożego Narodzenia* z motywem *Kąpieli Dzieciątka* Jezus umieszczany był dwukrotnie, w żłóbku i na rękach położnej bądź w misie. Jednak w środowisku malarzy zachodnioruskich zdarzało się ukazać Go tylko raz, np. na ikonie z 2. poł. wieku XVI z Małnowa, na której misa z wodą i położna umieszczone zostały tuż przy Marii z Dzieciątkiem na rękę, któremu pokłon składają królowie<sup>1019</sup>. A nagi Jezus siedzi na kolanach starszej z położnych, np. na wymienianych już wyżej ikonach w Muzeum Narodowym w Krakowie i z Daliowej.

O obecności aniołów w momencie narodzenia Jezusa zaświadcza Łukasz Ewangelista (2,8-14). Najpierw jeden z nich zwiastuje dobrą nowinę pasterzom, potem chór anielski wyśpiewuje Bogu chwalebny hymn. Na przedstawieniach plastycznych występują oni najpóźniej od wieku VIII, stając się stałym motywem budującym scenę *Bożego Narodzenia*<sup>1020</sup>. Wskazane wydarzenia mogły być ukazywane oddzielnie jako *Zwiastowanie pasterzom* i *Adoracja Dzieciątka* albo łącznie. Zwykle odbywały się one jakby na dalszym planie, stąd ich stała obecność w górze kompozycji. Aniołowie mogli być ukazani w całej postaci, niemal realistycznie, jak schodzą z obłoków i stąpają po ziemi, niekiedy skryci częściowo za wzniesieniami zamykającymi głębię kompozycji, jak w Hosios Lukas. Mogą również być ukazani w popiersiu, ale też z poszanowaniem realizmu ewangelicznego, gdy w połowie są zasłonięci przez pagórkowate motywy pejzażu. Właśnie taki wariant malarze włączyli do *Bożego Narodzenia* w Posadzie Rybotyckiej, gdzie przy górnej krawędzi znajduje się ujętych w półpostaci siedmiu aniołów, trzech na prawo i czterech na lewo.

<sup>1018</sup> I. Свенціцький 1929, s. 30, il. 45.

<sup>1019</sup> MNL, В. I. Свенціцька, В. П. Откович 1991, il. 24; М. Janocha 2001, il. 74.

<sup>1020</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 170 i nn.



Zarówno jedni, jak i drudzy z wyciągniętymi dłońmi w geście adoracji zwróceni są ku środkowi kompozycji, a więc ku Jezusowi i Jego Matce. Do motywu tego nie przynależy ukazany poniżej pasterz, co oznacza, że nie tworzą wspólnego tematu *Zwiastowania pasterzom*. Mężczyzna ujęty w całej postaci, w trzech czwartych, ubrany w futrzany kołpak, o zbliżonej formie do tych na głowach mędrców, zwraca się w stronę Dzieciątka, wznosząc prawicę w geście wskazywania, lewą zaś ręką przytrzymuje dudy. Niemal regułą bizantyńskich przedstawień *Bożego Narodzenia* jest umieszczanie pasterzy przy prawym skraju kompozycji. Mógł być jeden rozmawiający z aniołem, jak w *Menologionie Bazylego II* (Cod. Vat. gr. 1613, fol. 272v.), a mogło być ich kilku, jak w *Homiliach Grzegorza z Nazjanzu* (Paris. Gr. 543, fol. 116), mogli być również rozdzieleni na dwie bądź kilka grup, niektórzy z nich mogli grać na fujarkach<sup>1021</sup>. Jeden z pasterzy, jak już zostało wspomniane wyżej, niekiedy rozmawiał z Józefem. Nie udało się znaleźć natomiast podobnego przykładu, na którym samotny pasterz stałby przy żłóbku, niezajęty rozmową ani z Józefem, ani z aniołem, dodatkowo trzymając dudy. Rys ten trzeba uznać za oryginalny. Postać dudziarza jest znana w malarstwie diecezji przemyskiej, ale występuje zwykle w *Sądzie Ostatecznym*. Na ikonie z Wołczego podąża za kolumną więźniów związanych i prowadzonych przez diabła do piekła<sup>1022</sup>, a z Małej Horożanki<sup>1023</sup> i w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>1024</sup> znajduje się wśród potępionych bywalców karczmy. Motyw ten staje się popularny od 2. poł. wieku XVI<sup>1025</sup>. Dudziarz, grajek popularny w środowiskach górskich, łatwo mógł stać się bohaterem motywów o charakterze obyczajowym i ludowym, włączanych do malarstwa religijnego.

Tak więc formuła ikonograficzna *Bożego Narodzenia* w Posadzie Rybotyckiej w pełni odpowiada tradycji malarstwa bizantyńskiego, która na ziemiach zachodnioruskich trwała nieprzerwanie do końca wieku XVI. Wtedy to dawny schemat kompozycyjny zaczął ustępować nowemu, o proveniencji zachodniej, na którym w miejsce grotty skalnej pojawia się szopka, Maria przestaje spoczywać na owalnym materacu, zastąpionym przez stołek lub tron, a mędrcy na stałe wdziewają szaty królewskie, niejednokrotnie z koronami tzw. otwartymi, typu zachodniego. Niewielkie odstępstwa od kanonicznych przedstawień, jak postać dudziarza czy oryginalne nakrycia głów mędrców, należy przypisać charakterowi i prowincjonalności środowiska artystycznego oraz indywidualności twórcy, nie zaś zachodnim wpływom. Scena ta zatem mogła powstać najpóźniej w końcu wieku XVI.

<sup>1021</sup> G. Millet 1916, s. 114 i nn.

<sup>1022</sup> I. Свенціцький 1929, tabl. 24, il. 35.

<sup>1023</sup> Lwowska Galeria Obrazów; B. I. Свенціцька, В. П. Откович 1991, il. 23.

<sup>1024</sup> MNK, nr inw. XVIII-32; J. Kłosińska 1973, nr 26; *Taž* 1989, nr 41.

<sup>1025</sup> J. P. Himka 2009, s. 126, il. 3.33-3.34.

## Obrzezanie

Ta ludna scena umieszczona na prawym rozglifieniu prawego okna na ścianie il. 86 południowej mogła być prawidłowo rozpoznana dopiero po zrekonstruowaniu i odczytaniu inskrypcji umieszczonej powyżej, dziś niemal całkowicie zatartej: **ОБРЕЗАНИЕ ГДА НАШЕГО**<sup>1026</sup>. Przy naturalnym oświetleniu widać stosunkowo dobrze zachowane na drugim planie stojące postacie: dwóch mężczyzn i kobiety z głową otoczoną nimbem, w sposób oczywisty odczytywanej jako Maria. Zarys małej główki obok sugeruje obecność Jezusa, lecz o błędzie w takim właśnie rozpoznaniu świadczy brak u dziecka nimbu. Niżej, po prawej stronie, a więc na planie pierwszym umieszczony został brodaty mężczyzna w długiej szacie z kapturem przypominającej mnisi habit. Ukazany w trzech czwartych, zwrócony w lewo, przykłęka na oba kolana z wyciągniętymi przed sobą dłońmi. W nieczytelnej brunatnej plamie po lewej stronie dopiero na fotografiach wykonanych przy bardzo silnym oświetleniu można rozpoznać zarys dwóch postaci: brodatego starca i starca trzymającego na kolanach Dziecko z głową otoczoną nimbem. Prawdopodobnie siedzący mężczyzna to kapłan Zachariasz z małym Jezusem, a drugi, klęczący przed nimi, to jego pomocnik dopełniający obrzędu obrzezania.

Początki obchodów tego święta, przypadającego w oktawę Bożego Narodzenia, to jest 1 stycznia, sięgają na Zachodzie wieku VI (choć w Rzymie nie uznawano go oficjalnie przed XI), na Wschodzie zaś najpewniej VIII, z tego bowiem czasu pochodzi najstarsza homilia wspominająca to wydarzenie, autorstwa Andrzeja z Krety, oraz kanon św. Stefana Sabbaity. Choć oznaczone w księgach jako wielkie, to nie jest zaliczane do dodekaortonu, czyli dwunastu najważniejszych świąt prawosławnych, a jego obchody trwają tylko jeden dzień<sup>1027</sup>. Być może właśnie to zaważyło na jego stosunkowo późnym pojawieniu się i rzadkiej obecności w sztukach plastycznych. Najstarsze przedstawienia znane są dopiero z okresu poikonoklastycznego i znajdują się w księgach liturgicznych jako ilustracja święta obchodzonego 1 stycznia, np. w *Menologionie Bazylego II* (cod. Vat. gr. 1613) i watykańskich Ewangeliach (cod. Vat. gr. 1156)<sup>1028</sup>. Już od samego początku są to kompozycje lakoniczne, przypominające scenę *Ofiarowania Pańskiego*, gdzie postać starca Symeona zastąpił kapłan, utożsamiany niekiedy z Zachariaszem. Podobieństwo między scenami może usprawiedliwiać bliskość ewangeliczna obu wydarzeń, połączonych w jedno w apokryficznej Ewangelii Pseudo-Mateusza (15,1)<sup>1029</sup>. Dlatego też niekiedy na ilustracjach *Obrzezania* Maria i Józef przynoszą gołąbki, co było, tą skromniejszą w po-

<sup>1026</sup> Rekonstrukcji napisu oraz całej sceny dokonał Jarosław Gienza na podstawie dokładnej specjalistycznej dokumentacji fotograficznej, por. [www.posada-rybotycka.pl](http://www.posada-rybotycka.pl); J. Gienza 2013.

<sup>1027</sup> К. Никольский 2008, s. 542.

<sup>1028</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 191-193.

<sup>1029</sup> *Apokryfy...* 2003, s. 313.

równaniu z jagnięciem, ofiarą za oczyszczenie niewiasty w czterdziestym dniu po porodzie. Obrzezanie w Kościele chrześcijańskim nabrało liturgicznego charakteru i świętowane było jako moment nadania Dzieciątku imienia Jezus. Ojcowie Kościoła widzą jednak w tym wydarzeniu dużo głębsze treści. Idąc za słowami św. Pawła (Kol 2,11-12), dostrzegają paralełę między obrzezaniem a chrztem – oba mają siłę oczyszczania z grzechu pierwородnego, oba mają też udział w dziele odkupienia. Obrzezanie Jezusa staje się prefiguracją Męki – dobrowolną ofiarą z krwi<sup>1030</sup>. Zapewne dlatego w sztuce religijnej postacie zawsze umieszczano w świątyni, a zabiegu dokonywał kapłan, nierzadko przy ołtarzu. W czasach biblijnych natomiast, choć była to ważna czynność rytualna i oznaczała włączenie do społeczności żydowskiej sprzymierzonej z Bogiem, była wykonywana w domu przez osobę świecką – dorosłego mężczyznę, tzw. *mohela* spoza rodziny<sup>1031</sup>, a wzorem Abrahama mógł to być również ojciec<sup>1032</sup>. Jeżeli by istotnie ceremonii tej dokonywano w świątyniach, matka dziecka nie mogłaby być przy nich obecna, jako pozostająca jeszcze w stanie rytualnej nieczystości. Maria natomiast stale jest włączana do przedstawień *Obrzezania*, bez względu na jego umiejscowienie, co można z jednej strony tłumaczyć bezrefleksyjnym kopiowaniem kompozycji *Ofiarowania*, z drugiej zaś wiarą w czystość i dziewictwo Marii również po narodzeniu Jezusa.

To rzadkie przedstawienie, znane w sztuce greckiej, na północy Rusi pojawiło się dopiero w wieku XVII. Natomiast najstarszy znany przykład w malarstwie zachodnioruskim znajduje się na polach ikony *Bożego Narodzenia ze scenami z życia Marii* z Truszowic, datowanej na środkowe lata wieku XVI<sup>1033</sup>. Tu, na pierwszym planie, we wnętrzu świątyni, przy ołtarzu stoją trzy postacie: na prawo Maria i Józef, na lewo Zachariasz. Maria trzyma przed sobą nagie Dziecko, a kapłan pochyla się ku Niemu z nożem w dłoni. Ubrany jest w dwie równej długości tuniki z ozdobnymi lamówkami u dołu oraz czerwony płaszcz zarzucony na ramiona i spięty pod szyją. Jego głowę przykrywa mały biały turban z czerwonym czubkiem; to nakrycie głowy zwykle w przedstawieniach plastycznych wyróżnia starotestamentowych kapłanów. Na szerokim nimbie zachowany fragment inskrypcji: *заха* nie pozostawia wątpliwości, że ukazany został tu mąż Elżbiety, co nie znajduje potwierdzenia ani w narracji ewangelicznej, ani apokryficznej. Scena budowana jest, zgodnie z tradycją ikonograficzną, wzdłuż linii prostej równoległej do powierzchni obrazu, na płytym planie pierwszym. W głębi ukazany został ołtarz i motywy architektoniczne ujęte w tzw. perspektywie odwróconej. Podobna ilustracja umieszczona jest także w *Podlinniku*

<sup>1030</sup> L. Steinberg 2013, s. 55.

<sup>1031</sup> *Słownik tła Biblii...*, s. 369.

<sup>1032</sup> H. Daniel-Rops 1994, s. 96.

<sup>1033</sup> MNL nr inw. Кв-15814, i-1602; I. Свенціцький 1929, il. 199; В. I. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 33, 35; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 71; М. Гелитович 2010, nr 63, il. 58.

Stroganowa: symetryczna, zbudowana blisko dolnej krawędzi obrazu, gdzie środek kompozycyjny i ideowy stanowi nagie Dzieciątko przyniesione do świątyni przez Marię i Józefa; przeciwwagę kompozycyjną stanowią postacie dwóch kapłanów<sup>1034</sup>. W opisie tej sceny w *Podlinniku* Bolszakowa wymieniony jest jeden kapłan *przypominający św. Bazylego, w szatach jak św. Zachariasz*<sup>1035</sup>.

Przedstawienie na ścianach posadzkiej cerkwi różni się znacznie od opisanych wyżej. Jest ono budowane w dwóch planach, przy czym postacie siedząca i klęcząca umieszczone są wzdłuż diagonalnej, która rozszerza znacznie plan pierwszy. Taki schemat, rozbudowujący scenę po skosie w głąb, jest rysem nowożytnym, przejętym ze sztuki zachodniej. Podobna kompozycja *Obrzezania* znana jest w sztuce niemieckiej, np. Michaela Wolgemuta (drzeworyt Antona Kobergera, 1491); Hansa Schaufeleina (obraz olejny w Muzeum w Ostrzyhomiu<sup>1036</sup>), Albrechta Dürera (rycina z cyklu *Życie Marii*, B. 68, H. 1745, kwatera na *Siedmiu troskach Marii* w dreźnieńskiej Galerii Starych Mistrzów). Również klęcząca pozycja mężczyzny dokonującego zabiegu jest wzięta ze sztuki zachodniej, czego przykłady znajdują się zarówno wśród malarstwa małopolskiego, np. w tryptyku z *Matką Boską Bolesną* w kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze<sup>1037</sup>, jak i zachodnioeuropejskiego, np. z *Liber Chronicarum* Hertmanna Schedela<sup>1038</sup> i w wymienionym wyżej olejnym obrazie Dürera oraz drzeworycie wg Wolgemuta. Ta pewna zależność kompozycji w posadzkiej cerkwi od zachodnich, zapewne niemieckich wzorców pozwala datować ją nie wcześniej niż na połowę wieku XVI.

### *Ucieczka do Egiptu*

Niemal całkowicie zatarte przedstawienie pierwsze na lewo w pasie wyższym na il. 88 ścianie wschodniej przez Jarosława Gieźkę zostało rozpoznane jako *Ucieczka do Egiptu*<sup>1039</sup>. Na lepiej zachowanej prawej części sceny plamy brunatnego maforionu zdradzają pozę Marii. Ukazana jest Ona na wprost, w pozycji siedzącej, co ujawnia obłą jasna plama stanowiąca ślad po błękitnej bądź zielonej sukni, przylegająca do zgiętej w kolanie nogi. Przed Nią, na wysokości piersi wyraźnie rysuje się postać Dzieciątka. Ujęte w całej postaci, na wprost lub w trzech czwartych, z głową otoczoną nimbem, siedzi podtrzymywane z lekka przez Matkę. Niestety nie sposób dziś odtworzyć układu dłoni Jezusa, jedynie można się domyślić, że prawą wznosi

<sup>1034</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition...*, 142.

<sup>1035</sup> *An Icon Notebook...*, s. 101.

<sup>1036</sup> [www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/schtaufel/circumci.html](http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/schtaufel/circumci.html).

<sup>1037</sup> J. Gadomski 1988, il. 125.

<sup>1038</sup> [www.magnoliabox.com/art/250720/Circumcision\\_from\\_Liber\\_Chronicarum\\_by\\_Hartmann\\_Schedel](http://www.magnoliabox.com/art/250720/Circumcision_from_Liber_Chronicarum_by_Hartmann_Schedel).

<sup>1039</sup> [http://www.posada-rybotycka.pl/Sciana\\_H-2/Przedstawienie.html](http://www.posada-rybotycka.pl/Sciana_H-2/Przedstawienie.html); J. Gieźka 2013, s. 517.



Il. 88. *Ucieczka do Egiptu* na ścianie zachodniej nawy, schemat J. Giemzy

w geście błogosławieństwa. Na lewo od nich częściowo widoczna jest ujęta z profilu głowa osiołka z wyraźnie sterującym trójkątnym uchem. Czytelność właśnie tego motywu zaważyła na rozpoznaniu tematu. Na rysunkowym schemacie zaproponowanym przez Jarosława Giemzę zostały umieszczone jeszcze dwie postacie, stojące po obu skrajach kwatery. I choć ich obecność uzasadnia treść przedstawienia, to zachowane fragmenty malowideł jej nie gwarantują. Podobnie trudne w jednoznacznym rozpoznaniu są plamy ugrowej podmalówki

w górnym lewym narożu, które mogły pierwotnie budować krajobraz pagórkowaty lub architektoniczny – oba usprawiedliwia treść i tradycja przedstawieniowa tego tematu.

Kanonicze źródło ideowe (Mt 2,13-15) dopełnione zostało przez teksty apokryficzne, zwłaszcza Ewangelię Pseudo-Mateusza (17-24). Nie jest to wydarzenie wyróżnione osobnym wielkim świętem w prawosławnym roku liturgicznym, dlatego też jest ono stosunkowo rzadko ilustrowane na ikonach. Najczęściej włączane jest do szerokich cykli ewangelicznych ze szczególnie rozbudowanym wątkiem bożonarodzeniowym, np. w ewangeliarzach w Bibliotece Laurenziana (Plut. VI 23, fol. 6v.), Watykańskiej (gr. 1156, fol. 280), Narodowej w Paryżu (gr. 115, fol. 26r.; gr. 74, fol. 4v.) oraz na ścianach cerkwi, jak w serbskim Gradacu<sup>1040</sup>. Ale przedstawienia te mogą współtworzyć również wielokwaterowy temat akatysty, jak w Roustice na Krecie<sup>1041</sup>, monasterze Cozia na Wołoszczyźnie<sup>1042</sup> i Probota w Bukowinie<sup>1043</sup>, a także ilustrowany kalendarz liturgiczny naścienny, np. w Deczanach, Staro Nagoričane<sup>1044</sup>, i rękopiśmienny, jak Bibliotece Watykańskiej (gr. 1613, s. 274) i athoskim Esfigmenu (cod. 14, fol. 343r.)<sup>1045</sup>.

Kompozycje te zwykle są podobne: w ich centrum Matka Boska z Dzieciątkiem na kolanach siedzi na grzbiecie osiołka. Zwierzę to najczęściej za uzdę prowadzi Józef, a za nimi podąża młodzieniec, niekiedy nazywany Jakubem, identyfikowany

<sup>1040</sup> G. Millet 1918, s. 143, il. 88.

<sup>1041</sup> I. Spatharakis 1999, il. 24, a).

<sup>1042</sup> C. Popa 1983, s. 93, il. 32.

<sup>1043</sup> C. Dina 2009, s. 86.

<sup>1044</sup> П. Мијовић 1973, s. 270, 332.

<sup>1045</sup> Л. М. Евсева 1998, s. 262.

z jego synem<sup>1046</sup>. Ale znane są i takie przedstawienia, gdzie na przedzie ukazany jest chłopak, a nawet kilku, Józef zaś zamyka orszak. Często do sceny włączone są kolejne motywy, np. górzysty krajobraz, mury Egiptu, mieszkańcy lub personifikacja miasta, wychodzący przed bramę i witający podróżnych, upadające przed zbliżającym się Jezusem posągi pogańskich bożków, jak np. w XIV-wiecznych freskach w Mateicu<sup>1047</sup>. Wprowadzenie tego apokryficznego motywu zaleca także athoska *Hermeneia*<sup>1048</sup>. Źródła niekanoniczne zresztą od samego początku dostarczały malarzom elementów uzupełniających lakoniczny opis Mateusza. To w Ewangelii Pseudo-Mateusza Maria podróżuje, siedząc na osiołku, co staje się stałym i głównym rysem wszystkich przedstawień *Ucieczki do Egiptu*, znanym już na najstarszym przedstawieniu tego tematu w watykańskim Menologionie<sup>1049</sup>. W tym też apokryfie wskazani zostali trzej chłopcy i dziewczyna, którzy mieli towarzyszyć Świętej Rodzinie. Pokłon palmy i odpoczynek w podróży to kolejne niekanoniczne motywy wzbogacające tak ustne, jak i plastyczne opisy tego tematu.

Niestety utrata większej części warstwy malarskiej uniemożliwia pewną odpowiedź na pytanie dotyczące obecności któregoś z opisywanych epizodów na ścianie w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej. Można jedynie zauważyć, że tu kierunek narracji odbiega od tradycyjnego, osiołek bowiem podąża od prawej strony kompozycji ku jej stronie lewej. Wyraźnie widać również, że Jezus w typie Emanuela ubrany w tunikę, nie zaś owinięty w pieluszki, siedzi na kolanach Matki, zwrócony ku widzowi lub w kierunku jazdy. Na bizantyńskich przedstawieniach niekiedy Jezusa podtrzymuje Józef, np. wysoko na barkach, jak na miniaturach XI-wiecznych ewangelarzy (Laur. Plut. VI 23, fol. 6v.), (Par. gr. 115, fol. 26r.), we freskach w Mateicu, kreteńskiej Roustice<sup>1050</sup>, ale na ogół siedzi On razem z Matką na osiołku i ujęty jest w dwojaki sposób. Na XI-wiecznej ikonie z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>1051</sup>, a także na późniejszych freskach w Gradacu, miniaturze Menologionu z athoskiego Iwerskiego monasteru<sup>1052</sup>, nowożytnych ikonach rosyjskich<sup>1053</sup> Maria i Jezus zwróceni są ku sobie, jak na przedstawieniach Bogurodzicy w typie Eleusy<sup>1054</sup>. Niejednokrotnie Dzieciątko jest tu owinięte w pieluszkę lub chustę przypominającą – jak w scenie *Bożego Narodzenia* – całun. Pozy postaci podkreślają bliskość

<sup>1046</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 233-234.

<sup>1047</sup> В. J. Бурић 1974, s. 145, il. 69.

<sup>1048</sup> Dionizjusz z Furny, s. 106.

<sup>1049</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 230-231, il. 62.

<sup>1050</sup> I. Spartharakis 1999, il. 24, a).

<sup>1051</sup> G. i M.G. Soteriou 1956-1958, t. 1, il. 43-45; *Icons from Sinai...*, 2007, nr 14.

<sup>1052</sup> Petersburg, Rosyjska Biblioteka Narodowa, nr syg. O.I. 58, Л. М. Евсеева 1998, s. 262, nr 106.

<sup>1053</sup> R. Stichel 1990, il. 5, 8-10, 12-15.

<sup>1054</sup> Por. też G. Millet 1914, il. 108-1012.

Matki i Syna, uwypuklają Jego ludzką naturę, wprowadzają do tematu pierwiastek emocjonalny i ocieplają jego wymowę i treść. Forma pieluszek nie tyle przywołuje przyszłą śmierć Chrystusa, ile wiążąc bezpośrednio ze sceną *Bożego Narodzenia*, podkreśla bliskie następstwo czasowe obu wydarzeń, co znalazło odzwierciedlenie również w kalendarzu liturgicznym; tu bowiem epizody te wspominane są 25 bądź 25 i 26 grudnia<sup>1055</sup>. Częściej jednak, podobnie jak w Posadzie Rybotyckiej, mały Jezus siedzi na kolanach Matki tyłem do Niej i spogląda przed siebie. I chociaż jest to rys znany już w czasach średniobizantyńskich, np. na miniaturze z petersburskich *Homilii* Grzegorza z Nazjanzu (gr. 334)<sup>1056</sup>, a także w czasach późniejszych, jak w XIV-wiecznych malowidłach w narteksie cerkwi monasteru w Cozii, to zdecydowanie dominuje w czasach nowożytnych, na ścianach bukowińskich monasterów, np. w Probocie, i rosyjskich XVI- i XVII-wiecznych ikonach<sup>1057</sup>. Trudno jednak tylko na tej podstawie jednoznacznie datować to przedstawienie. Warto także przypomnieć, że w tzw. warsztacie rybotyckim jeszcze w wieku XVIII popularne były ikony z rozbudowanym cyklem bożonarodzeniowym, na których opisywany epizod ukazywany był właśnie w takim kształcie<sup>1058</sup>.

#### *Rzeź niewiniątek (Ocalenie Elżbiety i Jana)*

- il. 87 Niewiasta ujęta na wprost w całej postaci, ubrana w tunikę i płaszcz szczelnie przykrywający głowę, stoi z dzieckiem na ramieniu na tle skalistej góry. Ukazane dynamicznie wzniesienie ma liczne formy cylindryczne, kominowate, rozczłonkowane i silnie wyciągnięte do góry, które niczym olbrzymie ramiona rozwierają się, by otoczyć i ukryć prześladowanych. Elżbieta spogląda na lewo w stronę ścigającego ich żołnierza, chroniąc równocześnie dziecko, odciągając je jak najdalej i podtrzymując wysoko na lewym ramieniu. Postać żołnierza nie zachowała się, pozostała jedynie dłoń podtrzymująca długi wąski przedmiot, mogący być drzewcem włóczni bądź mieczem.

Ten opisany w apokryfach epizod<sup>1059</sup> po raz pierwszy został włączony do przedstawienia *Rzezi niewiniątek*, dopełniającego opowieść o Bożym narodzeniu na miniaturze w *Homiliach* Grzegorza z Nazjanzu (Paris gr. 510, k. 137), później powtarzany był w Ewangeliach paryskich (Paris suppl. gr. 27, k. 173), laurentiańskich (Laur. VI 23, k. 4), watykańskich (Vat. gr. 1156, k. 280v.), gelackich (Tibil. Q 908, k. 19r.)<sup>1060</sup>.

<sup>1055</sup> Л. М. Евсева 1998, s. 261-262; nr 105, 106.

<sup>1056</sup> В. Н. Лазарев 1986, il. 202.

<sup>1057</sup> R. Stichel 1990, il. 1, 2, 4, 7, 16-21, 28-30, 32-35, 37 i nn.

<sup>1058</sup> J. Kłosińska 1989, nr 26; В. П. Откович 1990, s. 65; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 72, 76; M. Janocha 2001, il. 95.

<sup>1059</sup> *Apokryfy...* 2003, cz. 1, s. 288.

<sup>1060</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 239-241.

Ponadto w zbiorach klasztoru św. Katarzyny na Synaju zachowała się XI-wieczna ikona ukazująca rozbudowaną opowieść bożonarodzeniową złożoną z kilkunastu epizodów, w tym z *Rzezi niewiniątek*, *Ucieczki do Egiptu* oraz *Ocalenia Elżbiety i Jana*<sup>1061</sup>. Wydaje się, że takie złożone kompozycje *Bożego Narodzenia* w malarstwie ikonowym częściej powstawały w sztuce pobizantyńskiej, np. na Rusi Północnej od wieku XVI<sup>1062</sup>, w środowisku kreteńskim<sup>1063</sup>, a także, co ciekawe ze względu na badane malowidła, od wieku XVII na ruskich ziemiach Rzeczypospolitej<sup>1064</sup>, a w XVIII w środowisku malarzy rybotyckich<sup>1065</sup>. Motyw ten pojawia się również w malarstwie monumentalnym, zwłaszcza od wieku XIV, kiedy wątek rzezi niewiniątek zostaje znacznie rozbudowany i zawiera również tematy ukazujące rozmowę Zachariasza z Herodem i śmierć Zachariasza<sup>1066</sup>. Do najwcześniejszych zachowanych przykładów kapadockich<sup>1067</sup> dołączają również te w metropolitalnej cerkwi św. Demetriusza w Mistrze, w katolikonie Ławry na Athosie<sup>1068</sup>, w Curtea de Argeş<sup>1069</sup>, w cerkwiach Jana Chrzciciela i św. Teodora w Jarosławiu<sup>1070</sup>.

Na zachodniej ścianie w Posadzie Rybotyckiej motyw *Ocalenia Elżbiety i Jana* został umieszczony przy prawym skraju kwatery, co różni go od centralnej ekspozycji na ikonach północnoruskich, zbliża zaś do realizacji w Curtea de Argeş oraz athoskiej Ławrze. W obu bałkańskich przedstawieniach w podobny sposób ukazana jest również Elżbieta. Wszędzie unosi ona dziecko wysoko na lewym ramieniu, odsuwając je tym samym od prześladowcy i ochraniając przed śmiertelnym ciosem. W scenie athoskiej Elżbieta spogląda w stronę żołnierza, podobnie jak w *Psalterzu kijowskim*<sup>1071</sup> i na licznych ikonach północnoruskich od wieku XVI<sup>1072</sup>. Jednak również na późnych XVII-wiecznych freskach w cerkwi św. Jana Chrzciciela w Jaro-

<sup>1061</sup> G. i M. Soteriou 1956-1958, t. 1, il. 43-45; *Icons from Sinai...*, 2007, nr 14.

<sup>1062</sup> Najwięcej przykładów takich ikon zebrał R. Stichel 1990; por. też: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, nr 654; H. Skorbucha 1971, nr 13; В. Г. Брюсова 1984, tabl. 53, 60; *An Iconographer's Sketchbook: Drawings and Patterns*, nr 80; O. Tarasov 2002, s. 204-205, il. 72-73.

<sup>1063</sup> Por. ikona *Bożego Narodzenia* Georgiosa Klontzasa w Instytucie Hellenistyki w Wenecji (A. Drandaki 2002, il. 59).

<sup>1064</sup> Ikona nieznanego pochodzenia w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, nr inw. 1386; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 56, 15; J. Kłosińska 1989, nr 27; M. Janocha 2001, il. 94.

<sup>1065</sup> J. Kłosińska 1989, nr 26; В. П. Откович 1990, s. 65; В. I. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 72, 76; M. Janocha 2001, il. 95.

<sup>1066</sup> G. Millet 1960, s. 161.

<sup>1067</sup> Np. w kaplicy Tchaouch-In; G. Millet 1960, s. 161, przyp. 3.

<sup>1068</sup> G. Millet 1960, s. 160, il. 120.

<sup>1069</sup> V. Drăguț 2000, s. 97.

<sup>1070</sup> R. Stichel, il. 94; В. Г. Брюсова 1984, s. 118, il. 118.

<sup>1071</sup> Г. И. Вздорнов 1978, t. 2, k. 128v.

<sup>1072</sup> R. Stichel, il. 2, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 55, 56, 66, 72.



sławiu motyw z Elżbietą trzymającą Jana na lewym ramieniu i odsuwającą go od atakującego włócznią żołnierza został umieszczony na prawym skraju kompozycji. Tak więc wskazane podobieństwa i różnice nie pozwalają niestety na jednoznaczne opowiedzenie się za południową, tj. bałkańską czy też północną proveniencją motywu w cerkwi w Posadzie, choć ta pierwsza wydaje się bardziej prawdopodobna, bo wcześniejsza. Nie ulega jednak wątpliwości, że temat ten stanowi część większej kompozycji, być może takiej, jaka była znana później w środowisku malarzy rybotyckich. Można zatem domniemywać, że na lewo ukazany był Herod siedzący na tronie i wydający rozkaz wymordowania chłopców dwuletnich i młodszych z okolic Betlejem, pośrodku zaś wypełniający ten rozkaz żołnierze, zabite dzieci oraz rozpaczające matki; opisana scena z Elżbietą i Janem chroniącymi się we wnętrzu skały zamykała kompozycję od prawej. Zbliżony schemat porządkuje również tematy w malarstwie ściennym, np. w katolikonie athoskiej Ławry<sup>1073</sup>.

### *Chrzest Chrystusa w Jordanie*

- il. 89 Scena została bardzo zniszczona, pozbawiona zewnętrznych warstw malatury z zachowaniem jedynie ugrowej podmalówki w partiach karnacji i częściowo szat, niekiedy całkowicie zaczerniałej.

W środku umieszczonej nad wejściem do przedsionka kwatery widać zarys postaci, nagiej, z białą przepaską przykrywającą biodra, ukazanej na wprost z lewą ręką zgiętą w łokciu i uniesioną na wysokości piersi, drugą opuszczoną i lekko odsuniętą w lewą stronę. To zapewne Chrystus zanurzony w wodach Jordanu. Na lewo stoi mężczyzna ujęty z boku w długich, przykrywających nogi szatach, z dłonią wzniesioną i wyciągniętą ku głowie Chrystusa. Za nim ukazany został najprawdopodobniej anioł, za jego bowiem plecami rysuje się plama ciemnej ochry, przypominająca kształtem skrzydło. Po przeciwnej stronie kompozycji zwracają uwagę cztery zaczerniałe twarze zapewne młodych, bezbrodych i ciemnowłosych mężczyzn, których głowy zostały ujęte zgodnie z porządkiem izokefalicznym. Ciało dwóch z nich ukazane są od pasa w górę, jakby niżej zasłaniał je jakiś owalny przedmiot lub postać. Nieco niżej na lewo czarna okrągła plama sugeruje obecność kolejnej postaci, której poza dziś jest nie do odczytania. O rozpoznaniu w tym zniszczonym obrazie przedstawienia *Chrztu Chrystusa* zdecydowały przede wszystkim dwie postacie, wyżej opisane jako pierwsze, a więc Chrystusa i Jana. Pozostałe fragmenty znacznie odbiegają od tradycyjnej i popularnej ikonografii.

Najstarsze, lakoniczne, ograniczone zwykle do dwóch głównych postaci wyobrażenia *Chrztu Chrystusa* pojawiają się już na ścianach katakumb i reliefach

<sup>1073</sup> G. Millet 1960, s. 160, il. 120.



Il. 89. *Chrzest Chrystusa w Jordanie* na ścianie zachodniej nawy

sarkofagów w pierwszych wiekach chrześcijaństwa<sup>1074</sup>. Spotykane w programach malarskich najpierw jako przedstawienia samodzielne, np. w raweńskich bazylikach arian i ortodoksów, później jako element szerszych cykli ewangelicznych, np. w Hosios Lukas, w Dafni, umieszczane także na kartach rękopisów (Ewangeliarz Rabbuli, Psalterz Chludowa), w ciągu wieków wzbogacane zostają o kolejne postacie: personifikacje Jordanu i morza, aniołów, Izraelitów, szatana, smoka, a także motywy, np. chrzest Izraelitów, rozmowę Chrystusa z Janem i z apostołami o Janie, kuszenie Chrystusa.

Chrystus w omawianym przedstawieniu do XIII wieku ukazywany był nago, co ideowo nawiązywało do pierwotnej czystości Adama w raju. To odkrywało również sakramentalne treści wydarzenia jako figury chrztu świętego, a przez to najważniejszy sens tego sakramentu, zmywającego grzech pierworodny. Od wieku XIV pod wpływem sztuki zachodniej Chrystus zaczyna być ukazywany z opasanymi perizonium biodrami. W środowisku zachodnioruskim rys ten pojawia się już w wieku XV,

<sup>1074</sup> Ikonografia *Chrztu Chrystusa* została szczegółowo opracowana, np. K. Künstle 1926, t. 1, s. 375-380; L. Réau 1957, t. 2, s. 294-310; G. Schiller 1968, t. 1, s. 137-152, 346-388; H.B. Покровский 1890, s. 159-194; Tenże 2001, s. 251-286; G. Millet 1916, s. 170-215; M. Janocha 2001, s. 271-294, tam też pełna szczegółowa literatura.

np. we freskach kolegiaty w Sandomierzu<sup>1075</sup>, na ikonie z Radruża<sup>1076</sup> i *Podwyższenia krzyża ze Zwierzynia*<sup>1077</sup>, ale na stałe wchodzi do ikonografii tego tematu od wieku XVI.

W malarstwie bizantyńskim Chrystus zwykle ukazany jest na wprost, niekiedy tylko lekko zwrócony ku Janowi. Jego ramiona są opuszczone, ale częściej prawe nieznacznie unosi się z palcami dłoni ułożonymi w geście *benedictio graeca*, tzw. otwartym, a więc skierowanym na zewnątrz, jak np. na XIV-wiecznym poliptyku z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>1078</sup> czy na ścianach kaplicy lubelskiego zamku<sup>1079</sup>, lub tzw. zamkniętym, z dłonią utrzymywaną przed sobą na wysokości brzucha, jak na ikonie np. Andrieja Rublowa w soborze pod wezwaniem Zwiastowania Marii w moskiewskim Kremlu<sup>1080</sup> i wymienianej już wyżej ikonie *Podwyższenia krzyża ze Zwierzynia*.

Na ścianie cerkwi w Posadzie Rybotyckiej Chrystus lewą rękę opiera na piersiach, prawą opuszcza i lekko wysuwa w stronę Jana. Niestety zniszczenia uniemożliwiają odczytanie układu palców w obu dłoniach. Mogły być one otwarte, jak na ikonie z Radruża, albo ułożone w geście błogosławieństwa (w prawej, opuszczonej). Ten wariant jest popularny w malarstwie ruskim w wieku XVI (na ikonach z cerkwi Świętego Ducha i Świętej Trójcy w Potyliczu<sup>1081</sup>, ze Skwarzawy Starej<sup>1082</sup>), ale wtedy druga dłoń również jest opuszczona.

W uściśleniu datowania w niewielkim stopniu pomoże analiza pozostałych motywów przedstawienia, zniszczonych i trudnych do odczytania. Z pierwotnej odzieży Jana zachowała się tylko ugrowa podmalówka, uniemożliwiająca jej rozpoznanie. W sztuce bizantyńskiej w najwcześniejszych przykładach Jan mógł nosić, za słowami synoptyków, odzienie z sierści wielbłądziej (Mt 3,4; Mk 1,6) swobodnie narzucone na jedno ramię, jak na mozaikach raweńskich Baptysteriów Ortodoksów i Arian, bądź szczelnie przykrywające ciało i zaopatrzone w rękawy, jak np. w *Psalterzu Chludowa* (Ps 113). Mógł też być ubrany w antyczny chiton i himation,

<sup>1075</sup> Odczyszczony w ostatnich latach z wtórnych przemalowań sandomierskie freski nie zostały jeszcze opublikowane i opracowane; fotografie w zbiorach prywatnych autorki.

<sup>1076</sup> MNL, В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 5; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 44.

<sup>1077</sup> MNL, nr inw. Кв-26612/І-2281; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, il. 39; В. І. Свенціцька 1977, s. 231; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 29; А. Gronek 2001, il. 7; М. Janocha 2001, il. 68.

<sup>1078</sup> G. Soteriou i M.G. Sotiriou 1956-1958, t. 1, il. 208-213; *Icons from Sinai...*, il. 89.

<sup>1079</sup> А. Рóзыцка-Брызек 1983, il. 62; Таž 2000, il. 46.

<sup>1080</sup> Nr inw. 3245 соб/ж-1398; В. Н. Лазарев 1960, br. nr il.; В. Н. Лазарев 1983, nr 96; В. Г. Брюсова 2001, s. 27;

<sup>1081</sup> М. Гелитович 1994, s. 95; Таž 1998, nr 2.

<sup>1082</sup> Г. Скоп Друзюк – П. Скоп 2009, s. 51.

jak w mozaikach w Hosios Lukas, Dafni oraz miniaturze w paryskich *Homiliach* Grzegorza z Nazjanzu (Paris. Gr. 533). Niekiedy malarze, zwłaszcza od czasów późnobizantyńskich, łączyli obie tradycje i włosiennicę przykrywali himationem, o czym przypominają sceny w Ewangeliach w Bibliotece Narodowej w Paryżu (Paris. Gr. 54) i na ścianach monasteru Dionisiou na Górze Athos<sup>1083</sup>. Podobna różnorodność panuje też w środowisku zachodnioruskim: na freskach w Lublinie, Sandomierzu i kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu Jan ubrany jest w tunikę z wielbłądziej skóry przykrytą himationem, a Wiślicy – w chiton z himationem. W *Psalterzu kijowskim* na jednej z miniatur *Chrztu Chrystusa* Jan pod płaszczem skrywa włosiennicę (fol. 36v.), a na drugiej – tunikę (fol. 101r.). Tę dwojakość powtarzają twórcy ikon również w okresie nowożytnym<sup>1084</sup>. Na przedstawieniu w Posadzie Rybotyckiej mógł być zatem ukazany zarówno jeden, jak i drugi wariant.

Stały element wschodnich ujęć *Chrztu Chrystusa* co najmniej od wieku VI stanowią aniołowie. Zwykle umieszczeni są naprzeciwko Jana, po drugiej stronie Jordanu. Ich liczba bywa zmienna, choć najczęściej jest ich trzech. Uskrzydleni młodzieńcy, z głowami otoczonymi nimbem, ubrani w jasne tuniki, kłaniają się Jezusowi, często z wyciągniętymi przed siebie rękami, z przykrytymi na znak czci dłońmi. Umieszczeni są oni zwykle wzdłuż brzegu rzeki, zgodnie z regułą spiętrzenia planów, a więc jeden nad drugim. Opis ten jednak nie przystaje do analogicznego fragmentu kompozycji na ścianie w posadzkiej cerkwi. Umieszczone tu bowiem obok siebie w układzie horyzontalnym cztery głowy z zaczerńiałymi twarzami nie należą raczej do aniołów. Nie są one otoczone nimbami, a za nimi nie ma form, które mogłyby przypominać skrzydła. Mimo że niższe partie malowideł zostały znacznie zniszczone, to zachowane fragmenty pozwalają sądzić, że postaci te ukazano w pozycjach stojących i wyprostowanych, a nie zgiętych w ukłonie. Jedyne ich głowy zostały lekko zwrócone w lewo, ku Jezusowi. Ukazani tu mężczyźni mogą być natomiast Izraelitami, którzy przybyli, by Jan udzielił im chrztu, zgodnie z relacjami synoptyków, zwłaszcza Łukasza: *Kiedy cały lud przystępował do chrztu, Jezus także przyjął chrzest* (3,21)<sup>1085</sup>.

Ilustratorzy ksiąg najczęściej podążali za tekstem, oddając go dosłownie lub przekazując jego treść symboliczną, dogmatyczną, moralizatorską itp. Dlatego też malarstwo miniaturowe jest dużo bogatsze od monumentalnego, a zwłaszcza ikonowego, podporządkowanego w dużej mierze względem liturgicznym. W nich bowiem ukazywano zwykle te tematy, które były wspominane w czasie świąt, w księgach

<sup>1083</sup> O ubiorze Jana w bizantyńskich przedstawieniach *Chrztu Chrystusa* por. G. Millet 1916, s. 182-186.

<sup>1084</sup> Por. M. Janocha 2001, il. 114-129.

<sup>1085</sup> Н. В. Покровский 2001, s. 280 i nn.; G. Millet 1916, s. 186 i nn.

zaś ilustrowano większość wydarzeń opisanych przez autorów. Stąd, dla przykładu, we florenckich Ewangeliach w Bibliotece Laurenciana (Plut. VI 23) cykl *Chrztu w Jordanie* do słów Mateusza składa się z pięciu epizodów, a w paryskich *Homiliach* Grzegorza z Nazjanzu (Paris. gr 543) – z czterech. Rozbudowane cykle niekiedy, zwłaszcza w czasach pobizantyńskich, mogły być oddawane także w malarstwie ściennym, jak np. w refektarzu Dionisiou na Górze Athos<sup>1086</sup>. Ale nawet gdy opisy ewangelistów miniaturzyści zamykali w ramach jednego przedstawienia, to mogło być ono budowane z dodatkowych motywów. Tak więc opisywana grupa, rozpoznana jako Izraelici przyglądający się chrztowi Chrystusa i zapewne oczekujący na swój własny, pojawia się na miniaturach Ewangeliarzy: paryskiego (Paris. Gr. 75), watykańskiego (Urbin. 2)<sup>1087</sup>, athoskiego (Ivir., cod. 5, fol. 138r.), a w środowisku ruskim – w *Psalterzu kijowskim* (fol. 36v.). Motyw ten przechodzi również, choć rzadziej, do malarstwa ściennego, jak we freskach w Neredicy<sup>1088</sup> i w Peribleptos w Mistrze<sup>1089</sup>. W monasterze Protaton na górze Athos w ramach jednej kwatery znalazł się i *Chrzest Chrystusa*, i *Rozmowa Jana Chrzciciela z faryzeuszami*.

Niekiedy świadkami chrztu Chrystusa w Jordanie są również apostołowie. Ten motyw znany jest w malarstwie wschodnim już w wieku VI, o czym świadczy przedstawienie na wieczku relikwiarza w Muzeum Watykańskim<sup>1090</sup>, ale wraca w dziełach późniejszych, np. w Panagia Mavriotissa w Kastorii<sup>1091</sup>. Wydaje się jednak, że na ścianie w posadzkiej cerkwi nie są umieszczeni apostołowie, brak bowiem śladów nimbów wokół zachowanych głów mężczyzn. Niestety w pewnym rozpoznaniu tego motywu nie mogą pomóc dzieła bliskie terytorialnie, gdyż w malarstwie zachodnioruskim niezmiennie w *Chrzcie Chrystusa* naprzeciwko Jana Chrzciciela, przy drugim brzegu stoją aniołowie. Dopiero na XVII-wiecznych rycinach można odnaleźć dodatkowych świadków tego wydarzenia, ale stojących za plecami Jana Chrzciciela, jak na kartach *Anfologionów* (Kijów 1619, Lwów 1638)<sup>1092</sup>.

Jeszcze trudniejsza jest właściwa identyfikacja postaci ukazanej na prawo poniżej opisywanych mężczyzn, z której zachowała się jedynie głowa ze szerniałą twarzą, zwróconą ku środkowi kompozycji, umieszczoną na wysokości perizonium Chrystusa. Niestety, bezpowrotnie utracone warstwy tynku z malaturą uniemożliwiają odczytanie pozy postaci. Mogła ona stać na bliższym niż czwórka mężczyzn planie, mogła siedzieć lub klęczeć.

<sup>1086</sup> G. Millet 1916, il. 164-168, 173-174.

<sup>1087</sup> H. B. Покровский 2001, s. 264, il. 79; G. Millet 1916, il. 138-139.

<sup>1088</sup> V. Lazarev 1966, s. 125, il. 102.

<sup>1089</sup> M. Chatzidakis 1992, s. 82, il. 49.

<sup>1090</sup> A. Grabar 1980, il. 260; J. Lowden 1997, il. 118.

<sup>1091</sup> M. Chatzidakis 1985, s. 79, il. 13.

<sup>1092</sup> B. Стасенко 2003, il. 456, 465.

W tradycyjnym malarstwie bizantyńskim w realizacjach tego tematu obok Chrystusa, Jana i aniołów często ukazywane są personifikacje morza i Jordanu<sup>1093</sup>. Jeden z tych antycznych motywów znajduje się już na mozaikach w raweńskich baptysteriach. W starszym, Ortodoksów, brodaty starzec wylania się z głębin Jordanu, w młodszym zaś, Arian – siedzi na kamiennym tronie, dopełniając symetryczną trójosobową kompozycję. To personifikacja Jordanu, o czym przekonuje inskrypcja w pierwszym z przykładów: „IORDANN”. W zabytkach późniejszych najczęściej Jordan i Morze umieszczone są na tle wody, pierwszy zwykle jako stary mężczyzna z amforą, drugie jako kobieta lub dziecko płynące na zwierzętach morskich, najczęściej rybach i delfinach. W sztuce epoki Paleologów, lubującej się w gromadzeniu epizodów niekoniecznych dla oddania najważniejszych treści, w przedstawieniu *Chrztu Chrystusa* w wodach Jordanu chętnie ukazywano mężczyzn kąpiących się, jak np. w *Peribleptos* w Mistrze czy Gračanicy, szatana przygnięcionego przez kamień, a także ryby i inne morskie stwory. Dziś niestety nie jest możliwa jednoznaczna odpowiedź na pytanie, czy zachowana głowa w scenie w Posadzce Rybotyckiej należała do którejś z tych postaci. Ze względu na jej wielkość i usytuowanie od razu można wykluczyć postać diabła oraz pływających mężczyzn. Na przedstawieniach *Chrztu* postaci kąpiących się są zwykle znacznie pomniejszone, a diabeł umieszczony jest u stóp Chrystusa, nie zaś z boku. Natomiast jeżeli w istocie byłby to fragment personifikacji Jordanu lub Morza, byłoby to przedstawienie wyjątkowe, w tym bowiem środowisku artystycznym te motywy występowały bardzo rzadko. Morze w postaci nagiego dziecka siedzącego na przypominających delfiny stworach ukazane jest na ścianach kaplicy Świętej Trójcy na zamku w Lublinie<sup>1094</sup>, a półnagi starzec wylewający wodę z amfory jako Jordan – w kolegiacie w Lublinie. Obie personifikacje wodne pojawiają się jedynie w scenie *Chrztu* na ikonie *Podwyższenia krzyża* ze Zwierzynia, na późniejszych przedstawieniach są konsekwentnie pomijane. Ale w postaci zachowanej szczątkowo u stóp można widzieć również jednego z Izraelitów. Na miniaturze z athoskich *Homilii* Grzegorza z Nazjanu z klasztoru Dionisiou (cod. 61, fol. 77r.) po bokach w niższych partiach przedstawienia ukazani zostali mężczyźni, którzy głęboko pochylając się, ściągali przez głowę ubrania, by przygotować się do chrztu. Nie można zatem wykluczyć, że jakaś podobna postać ukazana była również na ścianach w posadzkiej cerkwi.

### *Ofiarowanie w świątyni*

Kwaterę z malowidłem najpewniej pierwotnie dzielił na dwie części otwór wejściowy prowadzący do pomieszczenia nad przedsionkiem. Prawa część kompozycji

<sup>1093</sup> Temat ten ma bogatą literaturę naukową, por. G. Rostow 1957, s. 120-126, tam dalsza literatura.

<sup>1094</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, il. 62; Taż 2002, il. 46.

została niemal całkowicie zniszczona, lewą zaś wypełnia duża postać kobiety ukazana na tle gór o cylindrycznych wierzchołkach. Niewiasta, ubrana w suknię i brunatny płaszcz przykrywający głowę otoczoną nimbem, ujęta została w trzech czwartych i zwrócona ku środkowi kompozycji. Na wyciągniętych przed sobą rękach unosi Dziecko, którego przesadnie mała postać, mimo dużych zniszczeń, jest wyraźnie zarysowana; widać nawet nimb wokół małej główki.

Zachowane fragmenty malowideł, jak i logika porządku liturgicznego, pozwalają rozpoznać tu scenę *Ofiarowania Chrystusa w świątyni*, która ze względu na szczupłość miejsca została ograniczona do trzech osób: Marii, małego Chrystusa i zapewne Symeona, dziś niezachowanego. Nie można wykluczyć, że w prawej części przedstawienia była jeszcze jedna postać, gdyż przy ścianie północnej zachowała się brunatna plama przypominająca fragment ludzkiej sylwetki. To mogła być prorokini Anna ubrana w brunatny maforion.

Ikonografia tego przedstawienia, ustalona zapewne w czasach przedikonoklastycznych, o czym świadczą rzymskie mozaiki w Santa Maria Maggiore, w ciągu wieków nie uległa znaczącym przemianom<sup>1095</sup>. Na ścianach tej stołecznej świątyni scena ta jest jeszcze rozbudowana, asymetryczna, o przewadze wartości narracyjnych, ale już na emaliowanym krzyżu z Santa Sanctorum z VIII-IX wieku – lakoniczna, o charakterze reprezentacyjnym. I nawet jeżeli później, zwłaszcza w epoce Paleologów, występują warianty bardziej rozbudowane i dynamiczne, to jednak dominujące i utrwalone w świadomości i tradycji bizantyńskiej są kompozycje symetryczne, statyczne, ograniczone do pięciu osób, najważniejszych i wymienionych przez ewangelistę Łukasza (2,22-38), to jest Jezusa i Jego ziemskich rodziców, starca Symeona i prorokini Anny. Tu oś wyznacza zwykle ołtarz, choć będący w synagodze, to na przedstawieniach bizantyńskich mający przeważnie formę chrześcijańskiego, z cyborium, niekiedy przykryty obrusem z chrystoplogiczną dekoracją, jak np. w Hosios Lukas w Focydzie oraz Mirożskim monasterze Przeobrażenia Pańskiego w Pskowie; niekiedy znajdują się na nim naczynia liturgiczne, np. na nowogrodzkiej ikonie z początku wieku XV w Rosyjskim Muzeum z Petersburga<sup>1096</sup>. Zgodnie z tradycyjną metodą budowania narracji z lewej strony ukazani bywali przybywający do świątyni Maria z Dzieciątkiem na rękę i Józef z dwoma gołąbkami, z prawej zaś oczekujący na nich Symeon i Anna. Jezus może przyjmować różne pozy i znajdować się na rękach Marii lub Symeona. Właśnie ten motyw jest najbardziej znaczący i zawiera klucz do odczytania głębszych treści przedstawienia. Proroc-

<sup>1095</sup> O ikonografii *Ofiarowania Pańskiego* por. chociażby H. B. Покровский 1892 (rep. 2001), s. 193-204; D.C. Shorr 1946; Я. В. Алпатов 1958; G. Schiller 1966, t. 1, s. 100-104; K. Künstle 1926, t. 1, s. 365-368; RBK 1, s. 1134-1145; ostatnio dokładną bibliografię dotyczącą tego przedstawienia zebrał M. Janocha 2001, s. 155.

<sup>1096</sup> В. Н. Лазарев, *Новгородская школа и северные письма*, w: Tenże 1983, nr 45.



Il. 90. *Ofiarowanie w świątyni* na ścianie zachodniej nawy

two Symeona o mieczu boleści, który w przyszłości przeszyje serce Marii, każe to wydarzenie interpretować w kontekście przyszłej męki i śmierci Chrystusa, a Jego zachowanie odczytywać jako wahanie wobec przyjęcia woli Ojca, analogicznie do modlitwy w Ogrójcu. Tak więc gest rąbek wyciągniętych w stronę Symeona – jak na mozaikach w Hosios Lukas w Focydzie, Capella Palatina w Palermo, freskach w Neredicy<sup>1097</sup>, a nawet przytulenia się do niego, jak we freskach w Mirożskim monasterze Przeobrażenia Pańskiego w Pskowie – wyraża akceptację, a odwrócenie i chęć ucieczki od starca, na freskach w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej na Wołotowym Polu<sup>1098</sup>, w kaplicy lubelskiego zamku, w katolikonie Wielkiej Meteory – strach przez męką i śmiercią. Podobną walkę musi stoczyć również Maria, która nie godząc się na wydanie Syna na poniżenie i śmierć, może Go tulić, jak na miniaturze w watykańskim *Menologionie Bazylego II* (Cod. Vat. Gr. 1613) i freskach w Rousospiti na Krecie<sup>1099</sup>, albo oddawać Symeonowi, jako gest akceptacji woli Boga, jak

<sup>1097</sup> V. Lazarev 1966, il. 101; H. B. Покровский 2001, s. 199, il. 54.

<sup>1098</sup> Г. И. Вздорнов 1989, nr 60.

<sup>1099</sup> I. Spartharakis 1999, il. 228-229.



w *Psalterzu Chludowa* (163v.), w kolegiacie wiślickiej i kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze<sup>1100</sup>.

Na zachowanym fragmencie w posadzkiej cerkwi widać, jak Maria wyciąga ramię z małym Jezusem, a Ten spogląda przed siebie, zapewne w kierunku Symeona. Jest to więc wariant podobny do znajdującego się np. w *Psalterzu Chludowa* (163v.), athoskich Ewangeliach (Dion., cod. 587, fol. 146r.) w cerkwi Hosios Łukas w Focydzie, Przemienienia Pańskiego w Neredicy<sup>1101</sup>, Świętej Trójcy w Sopoćanach. W malarstwie zachodnioruskim taka wersja, na której to Maria trzyma Dzieciątka, jest raczej wyjątkowa. Znajduje się jedynie na freskach w prezbiterium kolegiaty sandomierskiej oraz na XV-wiecznej ikonie ze Stańły. Choć ta ostatnia wyobraża *Ofiarowanie Marii do świątyni*, to jej lewa część niewątpliwie została zapożyczona ze *Спримення*<sup>1102</sup>. Jest ona rzadka również w innych środowiskach malarskich w okresie pobizantyńskim. Na przedstawieniu w *Podlinniku* Stroganowskim to Symeon trzyma Jezusa<sup>1103</sup>. Ten motyw powtarzają późniejsze rosyjskie zbiory przerysów ikon: Postnikowa i Tuliana<sup>1104</sup>. Również w athoskim podręczniku Dionizjusz z Furny zalecał podobną kompozycję: „Świątynia, baldachim, pod nim stół, a na nim złota kadzielnica. Święty Symeon „Ten-Który-Przyjął-Boga” [...] trzyma w ramionach Dzieciątka Jezus, które go błogosławi”<sup>1105</sup>. Wydaje się zatem, że przedstawienie na ścianie cerkwi w Posadzie odwołuje się do starszych wzorców ikonograficznych, znanych w tym środowisku artystycznym do wieku XV.

Na opisywanym przedstawieniu za postacią Marii znajdują się walcowate wierzchołki gór. Umieszczenie tego motywu w scenie *Ofiarowania do świątyni* wydaje się nielogiczne, bo sprzeczne z narracją ewangeliczną. W malarstwie bizantyńskim jednak znano dwa obrazy opisujące to wydarzenie – spotkanie z Symeonem przed świątynią i *Ofiarowanie w świątyni*. I choć ten drugi wariant w sztuce średnio- i późnobizantyńskiej staje się znacznie popularniejszy, to znane są przedstawienia i pierwszego, np. na greckiej ikonie z początku wieku XV w cerkwi Świętej Trójcy w Kastorii<sup>1106</sup>, na nowogrodzkiej ikonie z końca wieku XV

<sup>1100</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, s. 191, il. 13.

<sup>1101</sup> V. Lazarev 1966, il. 101; H. B. Покровский 2001, s. 199, il. 54.

<sup>1102</sup> MNL, nr inw. Кв-36457, I-2125; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 30; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, nr 5-6; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 3; M. Janocha 2001, il. 99.

<sup>1103</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, s. 206-207.

<sup>1104</sup> *An Iconographer's Sketchbook: (Drawing and Patterns)*, t. 1, il. 44; t. 2, il. 19.

<sup>1105</sup> Dionizjusz z Furny, s. 104.

<sup>1106</sup> Bizantyńskie Muzeum w Kastorii, nr inw. 46/47; *Holy Image...*, nr 32; *From the Incarnation of Logos...*, nr 9.

w Historyczno-Architektonicznym Muzeum<sup>1107</sup>. Wszystkie postaci ukazane są przed wejściem do świątyni, więc motywy pejzażowe, choć na wskazanych przykładach nieobecne, miałyby uzasadnienie. Ale góry w tle sceny na ścianie w Posadzie mogą być również zwykłym rysem stylistycznym, wyróżniającym manierę pracujących tu malarzy. Podobny bowiem motyw został umieszczony nieco dalej, w scenie *Ostatniej Wieczery*, również bez związku z miejscem akcji.

### *Wjazd do Jerozolimy*

W centrum ukazany jest Chrystus siedzący na osiołku. Niestety, dziś widać już tylko głowę pokrytą ciemnymi włosami i okoloną nimbem, fragment dłoni z wyciągniętymi dwoma palcami, zapewne w geście błogosławieństwa, oraz nieregularne plamy szarej sierści osiołka. Z lewej strony na tle górzystego krajobrazu umieszczeni zostali uczniowie. Pierwszy z nich, z siwymi krótkimi włosami, to Piotr, który podąża bezpośrednio za Nauczycielem z wyciągniętymi dłońmi, jakby w geście wstawienia. Z lewej strony sceny na architektonicznym tle ukazana została niewielka grupka ludzi zwrócona ku przybywającemu. Tu zachowały



il. 91

Il. 91. *Wjazd do Jerozolimy* na ścianie północnej nawy

się zaledwie fragmenty trzech głów: na pierwszym planie – zapewne kobiecej, przykrytej maforionem, bądź męskiej w żydowskiej chuście, za nią zaś dwóch męskich, odkrytych, z ciemnymi włosami. Dokładne kształty domów dzisiaj są nie do odczytania. Nad nimi szczątkowo zachowane litery, które pierwotnie układały się zapewne w napis: **ІЕРУСАЛИМЪ**. Obok widać konary drzewa; niestety te miejsca, na których mogłyby być namalowane dzieci zrywające gałązki, zostały zniszczone.

Temat ten pojawił się w sztuce chrześcijańskiej już w wieku IV, nawiązując formą do antycznych obrazów *Adventus Augusti*, czyli tryumfalnego wjazdu cesarza do miasta po zwycięskiej bitwie<sup>1108</sup>. Typ ikonograficzny charakterystyczny dla sztuki bi-

<sup>1107</sup> В. Н. Лазарев, *Новгородская школа и северные письма*, w: Tenże 1983, nr 45.

<sup>1108</sup> Szczegółową bibliografię dotyczącą ilustrowania tego tematu zebrał M. Janocha 2001, s. 321.

zantyńskiej ukształtował się już w wieku VI i obowiązywał z niewielkimi zmianami przez tysiąc kolejnych lat. Wszystkie stałe motywy tworzą ten temat już na miniaturze w Kodeksie z Rossano. Tak więc Chrystus zbliża się od lewej do murów miasta, siedząc na osiołku „po damsku”, trzymając w dłoni zwój i błogosławiąc, witany przez mężczyzn, kobiety i dzieci, którzy wyszli przed bramę, machając palmowymi gałęziami oraz ścieląc na ziemię szaty. Dzieci wspięły się nawet na drzewo, by stamtąd zrywać witki<sup>1109</sup>.

Prosty, symetryczny i raczej konwencjonalny schemat kompozycyjny – rozwijający narrację od lewej do prawej, z Chrystusem pośrodku, apostołami na lewo i mieszkańcami Świętego Miasta na prawo, z głębią ograniczoną przez krajobraz górzysty i architektoniczny – obowiązujący w malarstwie wschodnim, powtarza się również na ścianach cerkwi w Posadzie Rybotyckiej. Nie ma tu niestety żadnych rysów, które mogłyby przybliżyć jego datowanie. Niewielkie zachowane fragmenty postaci Chrystusa uniemożliwiają określenie jego pozy oraz sposobu dosiadania osła. Na XV-wiecznych zachodnioruskich ikonach *Męki Pańskiej* i *Podwyższenia krzyża* ze Zwierzynia, jak i XVI-wiecznych – z Polany<sup>1110</sup>, Lininki<sup>1111</sup>, Ruszelczyc<sup>1112</sup>, Potylicza<sup>1113</sup> Chrystus ma zarzucone obie nogi za grzbiet osła. Pierwowzorów tego motywu należy szukać zapewne na północy, np. w cerkwiach Zwiastowania w moskiewskim Kremlu i Troicko-Sergiejewskiej Ławry<sup>1114</sup>, w Pokrowskim soborze w Moskwie przy Cmentarzu Rogożskim<sup>1115</sup>, w zbiorach Tretiakowskiej Galerii<sup>1116</sup> oraz w nowogrodzkim Muzeum Historyczno-Archeologicznym<sup>1117</sup>. Wszędzie tam Chrystus błogosławi mieszkańców Jerozolimy, ale odwraca głowę ku apostołom, a więc kompozycja posadzka nie jest powtórzeniem tego wariantu. Nie nawiązuje również do schematów znanych z kolegiaty wiślickiej czy sandomierskiej, gdzie Chrystus ukazany jest na wprost, jakby ilustrując słowa modlitw jutrzni Niedzieli Kwietnej: *Ten, który*

<sup>1109</sup> Por. Н. В. Покровский 1890, s. 258-262.

<sup>1110</sup> MNL, nr inw. Кв-2468/I-62; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 15.

<sup>1111</sup> MZP, nr inw. 1433; В. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 12, il. 1; J. Kłosińska 1989, nr 29; M. Janocha 2001, il. 153.

<sup>1112</sup> Muzeum „Zamek” w Łańcucie, SZR – 576; R. Biskupski 1991, il. 67; *Ormianie polscy...*, nr 105; M. Janocha 2001, il. 154; J. Gienza 2006, il. 126.

<sup>1113</sup> MNL, В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 21; M. Janocha 2001, il. 156.

<sup>1114</sup> В. Н. Лазарев 1960, il. nr. br. 96; В. Н. Лазарев 1983, il. 96, 104; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 110; o charakterystycznej kopułowej świątyni na ikonie z soboru Zwiastowania por. М. А. Ильин 1960, s. 108, 110; o rotundach w tle przedstawień ikonowych ostatnio: M.P. Kruk 2000b.

<sup>1115</sup> Г. В. Попов 1977, nr 12; G. Popov 1993, il. 89-90.

<sup>1116</sup> Ikona szkoły nowogrodzkiej z przełomu wieków XV i XVI, por. K. Onasch 1971, nr 53, 54.

<sup>1117</sup> Dwustronne ikony świąteczne z soboru św. Zofii w Nowogrodzie, por. E. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982, s. 514-17, il. 12-17.

*zasiada na tronie cherubinów i na źrebięciu oślicy dla nas zasiadł*<sup>1118</sup>. Przypomina raczej wariant z kaplicy zamkowej w Lublinie lub XVI-wiecznej ikonie z Nakonecznego<sup>1119</sup>, gdy zwraca się ku mieszkańcom Jerozolimy z gestem błogosławieństwa. Różnica między tymi przedstawieniami polega na sposobie ułożenia nóg, na prawym lub lewym boku osiołka, a więc dotyczy fragmentu na ścianie posadzkiej cerkwi całkowicie zniszczonego. Zniszczenia uniemożliwiają dokładne odczytanie liczby apostołów, choć niewątpliwie jest ich kilku i są oni prowadzeni przez Piotra. Ale to nie ma większego znaczenia dla dokładnego określenia czasu powstania malowidła. Tylko na najwcześniejszych przedstawieniach tego tematu liczba uczniów była ograniczona do jednego czy dwóch. Ale już w okresie średniobizantyńskim zaczyna się zwiększać, co staje się regułą w sztuce paleologowskiej. Najczęściej też na czoło grupy wysunięci są Piotr i Jan.

### *Ostatnia Wieczerza*

Za stołem o prostokątnym blacie ukazany został Chrystus, a po jego obu stro- il. 92  
nach – po sześciu apostołów. Jego lekko zwrócona w lewą stronę głowa otoczona została nimbem krzyżowym. Po Jego prawicy zasiada Piotr, w którego rozpoznaniu pomagają krótkie siwe włosy. Jest on zwrócony ku Nauczycielowi, a jego prawa dłoń spoczywa na stole. Po przeciwnej stronie zgodnie z tradycją przedstawieniemą powinien znajdować się Jan. Tak jest najpewniej i tu, choć nie opiera on głowy na ramieniu ani piersi Chrystusa, tylko siedzi obok wyprostowany i wskazuje Nań utrzymaną na wysokości piersi otwartą dłoń.

Pozostali uczniowie rozsądzeni są wzdłuż dłuższej krawędzi stołu i dwóch krótszych. Wyraźnie po przeciwnej jego stronie, na pierwszym planie umieszczony został tylko jeden z biesiadników – zapewne Judasz. Ukazany jest od przodu, w trzech czwartych, z prawą dłońią położoną na blacie, z charakterystycznym gestem wskazywania, tak że wszystkie palce są zaciśnięte w pięść, tylko drugi pozostaje wyprostowany. Jego lewa ręka została najpewniej opuszczona, ale nie sposób dziś powiedzieć, czy z podtrzymywaną w dłoni sakiewką.

Stół przykryty został obrusem, pośrodku białym, wzdłuż krawędzi blatu z lamówką w czarny deseń, złożony z wici roślinnej lub kratownicy z guzami, oraz ciemniejszym po bokach, opuszczonym grubymi klinowatymi draperiami ku podłodze. Niestety zniszczenia uniemożliwiają odczytanie przedmiotów znajdujących się na nim, jedynie pośrodku, przed Chrystusem, można dostrzec zaledwie słaby zarys czaszy

<sup>1118</sup> *Triodion* 1663, k. 23r. (tłum. A.G.).

<sup>1119</sup> MNL, I. Свенціцький 1929, s. 88, il. 134; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 18; M. Janocha 2001, il. 155.



Il. 92. *Ostatnia Wieczerza* na ścianie północnej nawy

przy stole w kształcie litery sigma lub owalu. Chrystus mógł wtedy zasiadać z boku, *in cornu dextro*, bądź pośrodku, frontalnie, przy dalszej dłuższej krawędzi blatu. Takie też warianty dominowały w malarstwie zachodnioruskim w wieku XV, np. we freskach w Sandomierzu i Wiślicy<sup>1121</sup> oraz na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia, na których Chrystus siedzi z boku stołu, oraz w Lublinie i kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, gdzie zajmuje miejsce w centrum kompozycji. Na przedstawieniach XVI-wiecznych do znanych typów doszedł jeszcze nowy, ukształtowany niewątpliwie pod wpływem zachodnim, na którym uczniowie skupieni są wokół stołu o prostokątnym blacie, jak na ikonach pasyjnych z Żohatyna i Bahnowatego<sup>1122</sup> oraz we freskach w prezbiterium opisywanej cerkwi w Posadzie, zyskujący zdecydowaną przewagę w wieku XVII. Niemal stałym motywem w ilustracjach *Ostatniej Wieczerzy* jest ukazanie Jana opierającego głowę na ramieniu bądź piersi Chrystusa, odmiennie niż na przedstawieniu w nawie posadzkiej cerkwi. Tu bowiem Jan, choć siedzi blisko

kielicha<sup>1120</sup>, a nieco poniżej na prawo zapewne trzy małe okrągłe chleby leżące obok siebie.

Tło przedstawienia stanowi ściana z prostokątną wieżą pośrodku, zwieńczoną gzymsem przypominającym krenelaż. Po obu stronach w górnych narożnikach rysują się skały o cylindrycznych wierzchołkach.

Przedstawienie w nawie posadzkiej cerkwi znacznie odbiega od typu ikonograficznego tradycyjnego dla średniowiecznego malarstwa tak bizantyńskiego, jak i ruskiego. Tu bowiem apostołowie spożywali ostatni posiłek z Nauczycielem

<sup>1120</sup> Jarosław Giemza w swojej rekonstrukcji proponuje dość wysoki kielich, o szerokiej stopie i trzonie z nodusem.

<sup>1121</sup> A. Różycka-Bryzek 1965, il. 18.

<sup>1122</sup> MNL, nr inw. I-1711/23090; I. Свенціцький 1928, s. 4, il. 5, 6; Tenze 1929, s. 57, il. 79, 80; М. Гелитович 2001, s. 108; A. Gronek 2007, nr 2; MNL, nr inw. Кв-36508/І- 2176; В. І. Свенціцька 1967, s. 254-7, il. 173; S. Hordyński 1973, s. 157 il. 139; S. Hordynsky 1980, nr 139; М. Гелитович 2001, s. 109-110; A. Gronek 2007, nr 8; В. І. Свенціцька 1967, s. 254-7, il. 173; S. Hordyński 1973, s. 157 il. 139; S. Hordynsky 1980, nr 139; М. Гелитович 2001, s. 109-110; A. Gronek 2007, nr 8.

Nauczyciela, to jest tylko lekko zwrócony w Jego stronę i wskazuje Nań otwartą dłonią. Nie jest to jednak rys wyjątkowy w malarstwie wschodnim, i choć raczej rzadki, to jego warianty występują na realizacjach z pobliskich środowisk artystycznych. I tak dla przykładu, na ikonie z połowy XVI wieku ze Skwarzawy Starej obaj mężczyźni skłaniają ku sobie głowy, jakby pograżeni w cichej rozmowie, ale Jan dotyka jedynie dłonią ramienia Nauczyciela. Na *Pasjach* z Bahnowatego i Osław Nowych<sup>1123</sup> siedzący po obu stronach Chrystusa apostołowie lekko odwracają ku Niemu głowę, żaden jednak jej na Nim nie opiera. Na ikonie z Doliny nie można rozpoznać Jana, a Chrystus zwraca się w lewo ku Piotrowi, którego błogosławi<sup>1124</sup>. Od wieku XVII ryciny zachodnie wpłynęły na ujednoczenie ikonografii *Ostatniej Wieczery* przez rozpowszechnienie kilku jej wariantów. Ale w każdym z nich niemal niezmiennie po lewicy Chrystusa siedzi młody Jan, często dużo mniejszy od pozostałych apostołów, i skłania głowę na Jego ramieniu lub piersi albo na splecionych rękach ułożonych na blacie stołu. Rozwiązania podobne posadzkemu w realizacjach nowożytnych występują sporadycznie, np. na ikonach *Męki Pańskiej* z Izdebki<sup>1125</sup>, Reklińca<sup>1126</sup> i wsi Uličské Krivé<sup>1127</sup>.

Tradycja ikonograficzna bizantyńska wśród biesiadników często wyróżniała także Judasza, ukazując go w momencie, gdy niemal kładąc się na stole, wyciąga dłoń do misy. Ten inspirowany słowami ewangelistów motyw (Mt 26,23; Mk 14,20) umieszczany jest często na XV- i XVI-wiecznych zachodnioruskich ilustracjach, choć niekiedy może być również pominięty, jak dla przykładu na ikonie z Żohatyna. Na *Pasji* z Osław Nowych Judasz jedynie kładzie rękę na stole, a o jego identyfikacji decyduje podpis. Na XVI-wiecznych przedstawieniach, zapewne pod wpływem zachodnich kompozycji, Judasz może być jako jedyny umieszczony po przeciwnej stronie stołu. Tak właśnie został ukazany na ikonie z Michowej<sup>1128</sup>, gdzie dodatkowo wyróżnia go gest sięgania do misy oraz profilowe ujęcie twarzy, charakterystyczne dla złoczyńców i złych duchów. Z profilu ukazany został również na ikonie z cerkwi

<sup>1123</sup> Kijów, Ukraińskie Muzeum Sztuk Plastycznych, nr inw. И-459, И-460, И-486; Д. В. Степовик 1975, s. 71, il. na s. 74; М. Д. Факторович, Л. Г. Членова 1977, s. 28; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 47; Р. П. Білецький 1992, s. 18; *Шедеври...*, nr 23; A. Gronek 2007, nr 10.

<sup>1124</sup> І. Свенціцький 1929, s. 37, il. 54.

<sup>1125</sup> МНЗ, nr inw. 1035; R. Biskupski 1991a, il. 57-58; *Ikony* 2001, s. 80; A. Gronek 2007, nr 11.

<sup>1126</sup> Lwów, Galeria Obrazów (oddział Zamek w Olesku), nr inw. ж 6768, kb 18346, ж 6769, kb 18347; A. Gronek 2007, nr 37.

<sup>1127</sup> Б. Ковачовичова-Пушкарова, І. Пушкар, s. 411; М. Sopoliga, 1996, s. 107, il. 80; A. Gronek 2007, nr 38; *Таž* 2009с, s. 145, il. 85.

<sup>1128</sup> Symptomatyczny jest fakt, że większość z kwater tej ikony powtarza kompozycje z rycin Martina Schongauera; por. A. Gronek, *Inspiracje twórców zachodnioruskich grafiką niemiecką w XVI i XVII wieku*, w: *Таž* 2009a, s. 50-75.

Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu<sup>1129</sup>; tu wyciąga dłoń, ale w kierunku Chrystusa, nie misy.

Tak więc w wieku XVI kilka rysów mogło wyróżniać Judasza, w wieku następnym zaś dominują dwa o proveniencji zachodniej, występujące równocześnie. Zdradziecki uczeń niemal stale umieszczany jest na pierwszym planie, po przeciwnej niż Chrystus stronie stołu, a w dłoni niezmiennie trzyma sakiewkę. Ten ostatni motyw sporadycznie pojawia się i wcześniej, np. na ikonie z Wełykiego z roku 1593. Ponadto niekiedy, jak na ikonie z Lipia, Chrystus dzielił się z Judaszem kawałkiem [chleba], zgodnie z przekazem Janowym (J 13,26).

Nieszczęśliwie zniszczenia znacznie utrudniają rozpoznanie przedmiotów ustawionych pierwotnie na stole biesiadnym. Na przedstawieniach późnobizantyńskich, zwłaszcza bałkańskich, często wśród zastawy znajdowały się liczne talerze, misy, dzbany, czarki, noże, łyżki, świeczniki, ręczniki, a także bochenki chleba czy korzenie rzepy<sup>1130</sup>. W zachodnioruskim kręgu kulturowym nie ukazywano raczej tak suto zastawionego stołu, wyjątek mogą stanowić, powstałe niewątpliwie pod wpływem sztuki serbskiej, freski w kaplicy Trójcy Świętej na zamku w Lublinie oraz w prezbiterium kolegiaty sandomierskiej. Na ikonie pasyjnej ze Zwierzynia apostołowie zgromadzili się wokół płaskiej misy na niskiej szerokiej nóżce. Motyw ryby, która umieszczona została wewnątrz naczynia, znany jest w sztuce bizantyńskiej<sup>1131</sup>, ale w malarstwie zachodnioruskim nie przyjął się; występuje jeszcze jedynie we freskach kaplicy zamkowej w Lublinie<sup>1132</sup>. Tu natomiast znacznie częściej na misie paschalnej umieszczano baranka, zwłaszcza od wieku XVII, pod wpływem przedstawień zachodnich, choć występuje on już we freskach katedry w Sandomierzu<sup>1133</sup>. Na ilustracjach XVI-wiecznych głównym naczyniem jest duża głęboka czara na grubej stopie, zazwyczaj o niedającej się scharakteryzować zawartości. Może być sama, jak na ikonie z Uherzec, z pojedynczym kielichem – na ikonie z Drohobycza, choć częściej z co najmniej kilkoma czarkami i okrągłymi chlebkami – na ikonach

<sup>1129</sup> Drohobycz, Muzeum Drohobyczczyzny, nr inw. ДКМ I-113-117; Л. С. Міляева 1969, il. na s. 109, 129; Таž 1971, s. 53, il. 34; Г. Н. Логвин 1073, s. 24-25, il. 8; Л. С. Міляева 1991, il. 20; Таž, L. Milyaeva 1996, s. 117-18, il. 100-11; Л. Скоп 1997а, s. 128-132; Г. Скоп-Друзюк 2000, s. 39-68; A. Gronек 2007, nr 6.

<sup>1130</sup> Por. Markowy monaster k. Skopie, MB Peribleptos w Mistrze, św. Klimenta w Ochrydzie, Andreasza nad Treską, Deczanach, Wiślicy, Lublinie, Krakowie, zob. В. Р. Петковић 1941, pl. CXCVI; O. Bihalji-Merin 1958, s. 65; A. Różycka-Bryzek 1965, il. 18; Таž 1968, il. 20; I. D. Ștefanescu 1973, br. nr. il.; В. J. Бурић 1974, il. 95; A. Różycka-Bryzek 1983, il. 72-73.

<sup>1131</sup> Por. chociażby IX-wieczną miniaturę w Ewangeliarzu w Państwowej Publicznej Bibliotece w Petersburgu, gr. 21, na fol. 9v., por. В. Д. Лихачева 1977, il. 10.

<sup>1132</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, il. 72; Таž 2000, il. 72.

<sup>1133</sup> Таž 1992, il. 31.

z Żohatyna, z Michowej, Bahnowatego, dodatkowo z łyżeczkami – z Osław Białych, kubkiem i dzbankiem – z Wełykiego. Większa liczba zachowanych dzieł z wieku następnego przekonuje o dużej swobodzie w ukazywaniu tego motywu.

W wieku XVII coraz wyraźniej na ilustracjach *Ostatniej Wieczery*, można dostrzec rysy zaczerpnięte ze sztuki zachodniej, które podkreślają eucharystyczny sens wydarzenia. Od ustaleń Władysława Podlacha w literaturze przedmiotu dominuje pogląd, że główną treścią bizantyńskich przedstawień *Ostatniej Wieczery* jest ujawnienie zdrady Judasza<sup>1134</sup>. Do wydarzenia tego istotnie przywiązywano dużą wagę, co można wyczytać w treści nabożeństw Wielkiego Czwartku i Piątku<sup>1135</sup>. Jednak analiza ikonograficzna przedstawień *Ostatniej Wieczery* zwłaszcza późno- i pobi- zantyńskich, a także coraz częstsze umieszczanie ich w obrębie sanktuarium, może doprowadzić do wniosku, że stopniowo treści eucharystyczne zaczynają dominować nad narracją i historyczną opowieścią. Na XV-wiecznych freskach w kolegiacie wi- ślickiej, na stole przed Chrystusem znajdują się kielich i patena. Naczynia liturgiczne umieszczane były na ołtarzu w przedstawieniu *Komunii apostołów*, które poma- gało w przekazywaniu wiernym tajemnicy ustanowienia Sakramentu Eucharystii. W *Ostatniej Wieczery* ukazywano raczej naczynia codziennego użytku, historyczne lub współczesne. Obecność kielicha i pateny w kolegiacie wiślickiej można łatwo wytłumaczyć konfesją świątyni i wpływami łacińskimi, ale podobne rysy występują również dwieście lat później na ikonach zachodnioruskich. W cerkwi św. św. Piatnic we Lwowie Chrystus ujmuje w dłoniach chleb i go błogosławi. W malarstwie za- chodnim jest to moment oznaczający ustanowienie Eucharystii i niewątpliwie stąd przeszedł do sztuki zachodnioruskiej<sup>1136</sup>. Gest błogosławieństwa nieskierowany do uczniów, ale ku potrawie w głównym naczyniu na biesiadnym stole znajduje się już na ikonach z Żohatyna, Uherzec i Wełykiego. Tu Chrystus dłoń z palcami ułożonymi w geście *benedictio latina* niemal wsadza do misy. Jest to niewątpliwie połączenie dwóch tradycji obrazowych: wschodniej – ujawnienia zdrajcy przez wspólne umo- czenie kawałka w misie – oraz zachodniej – błogosławieństwa posiłku. Na zachod- nioruskich przedstawieniach XVII-wiecznych rys ten jest częstszy, ale występuje już w „czystej” formie zachodniej, gdzie Chrystus błogosławi, wznosząc rękę przed

<sup>1134</sup> W. Podlacha 1912, s. 90; Tenże 1957, s. 36.

<sup>1135</sup> Por. H. Paprocki 2003, s. 39-69.

<sup>1136</sup> Motyw ten występuje także w malarstwie kretańskim w końcu XVI wieku, np. na ikonie Mi- chaela Damaskenosa z monasterskiej cerkwi św. Katarzyny w Heraklinie; *The Origins of El Gre- co...*, s. 98, nr 36.



sobą, jak na ikonie z Radelicza<sup>1137</sup>, Kozuchowców<sup>1138</sup>, Bartnego<sup>1139</sup>, malowidłach z Sichowa<sup>1140</sup>. Ten motyw w środowisku twórców cerkiewnych najprawdopodobniej spopularyzowała rycina zamieszczona w Ewangeliach (Lwów 1636, 1644)<sup>1141</sup>.

Niestety na ścianie nawy w cerkwi w Posadzie trudno odczytać pierwotne ułożenie rąk Chrystusa. Na pewno nie wznosi ich, nie wyciąga przed siebie ani nie rozkłada na blacie stołu, brak bowiem jakichkolwiek śladów poza głównym zarysem jego ciała. Utrzymuje je zatem najpewniej przed sobą. Może wznosić w obu chleb i go rozdzielać, jak na ścianie sanktuarium tejże cerkwi, może czynić gest błogosławieństwa w typie tzw. *benedictio graeca*, jak np. w cerkwi refektarzowej Ławrze na Athosie<sup>1142</sup>, lub *benedictio latina*. Ten ostatni pozwoliłby ustalić datowanie obrazu najwcześniej na wiek XVII; pozostałe motywy, choć w tym środowisku artystycznym rzadkie, znane były w wieku XVI.

### *Umywanie nóg*

- il. 93 Na lewo Chrystus, w ciemnej tunice i przepasany, zapewne pierwotnie białym ręcznikiem związanym na plecach w gruby węzeł, ujęty z profilu, stoi przed uczniami z wyciągniętą ku nim prawicą w geście wskazywania lub błogosławieństwa. Przed Nim siedzi dwunastu apostołów; wśród nich dwóch zajmuje się zakładaniem sandałów<sup>1143</sup>. Na przedzie zasiada św. Piotr, pewnie rozpoznawalny dzięki niezmiennym w sztuce cechom fizjonomii, a także siwym włosom i krótkiej okrągłej brodzie. Prawą nogę zanurza on w misie, drugą swobodnie opuszcza, prawą rękę zaś, zgiętą w łokciu, wznosi na wysokość twarzy. Za Chrystusem ukazana jest mniejsza postać z głową otoczoną nimbem. Głębiej kompozycji zamyka ściana podzielona ornamentálnymi fryzami i zwieńczona trzema wyższymi wieżami: pośrodku niższą czworokątną z oknem, przykrytą zapewne dwuspadowym dachem kalenicowym zamykającym trójkątną ścianę szczytową z oknem poddaszowym, po bokach zaś szerszymi, na lewo zwieńczoną łukiem bądź sklepieniem kolebkowym, na prawo dachem dwuspadowym, z elewacją frontálną, przeprutą dużym wąskim prostokątnym oknem.

<sup>1137</sup> MNL, nr inw. 22995; A. Gronek 2007, nr 14.

<sup>1138</sup> Koszyce, Muzeum Wschodniosłowackie, nr inw. S 71; M. Keleti 1984, s. 42, poz. 22, il. 13; V. Grešlik 2002, s. 40-43; A. Gronek 2007, nr 16.

<sup>1139</sup> Muzeum „Zamek” w Łańcucie, nr inw. MZŁ-ZSR-740; *Cerkiew – wielka...*, nr kat. IV.36, il. 47; J. Giemza 2006, il. 116; A. Gronek 2007, nr 19.

<sup>1140</sup> A. Gronek 2007, il. 28.

<sup>1141</sup> Tamże, s. 79.

<sup>1142</sup> G. Millet 1916, il. 292.

<sup>1143</sup> O tym, czy apostołowie na przedstawieniu *Umywania nóg* zakładają, czy zdejmują sandały, por. A. Gronek 2014, s. 193-207.

Ikonografia tej sceny w pełni wpisuje się w tradycję malarstwa bizantyńskiego<sup>1144</sup>. Tu bowiem Chrystus stoi wyprostowany przed Piotrem, nie pochyla się jak w sztuce syro-palestyńskiej bądź klęczy jak w przedstawieniach zachodnich. Jednak niemal wszędzie obmywa On, wyciera lub ujmuje stopę ucznia. Takie przedstawienia, na których stoi wyprostowany i nie dotyka nóg apostoła, tylko wznosi dłoń w geście błogosławieństwa, znane są już w wieku IX, np. w Psalterzu w klasztorze Pantokratora na Athosie (k. 63r.)



Il. 93. *Umywanie nóg* na ścianie północnej nawy

i Psalterzu Chludowa (k. 50v.)<sup>1145</sup>, a potem powtarzają się zwłaszcza w sztuce serbskiej, w soborze św. Nikity w Czuczer, św. Andrzeusza nad Treską, w Staro Nagoriczane, Peciu<sup>1146</sup>. W środowisku zachodnioruskim wariant ten, choć rzadki, znany był na pewno w wieku XVI, znajduje się bowiem na ikonie *Męki Pańskiej* z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu<sup>1147</sup> i z Ilnika z okolic Turki w zbiorach prywatnych<sup>1148</sup>. Wyraźna zależność od realizacji serbskich wskazanych ikon, która znajduje potwierdzenie w podobieństwie innych postaci, zwłaszcza apostoła zawiązującego sandał na pierwszym planie, pozwala ostrożnie opowiedzieć się za taką proveniencją także przedstawienia w Posadzie. Obok bliskiej pozy Chrystusa na wszystkich przedstawieniach układ nóg Piotra w podprzemyskiej cerkwi przypomina scenę w św. Nikity w Czuczer<sup>1149</sup>; wspomniana już poza apostoła (Judasza?) zakładającego sandał na prawej nodze, który lewą trzyma w tyle w znacznym rozkroku, znajduje dalekie podobieństwa i we wspomnianych zachodnioruskich ikonach, i we freskach św. Nikity w Czuczer oraz w Starym Nagoriczynie. Na ikonie z Ilnika na

<sup>1144</sup> O ikonografii tematu: Н. В. Покровский 1890, 296-297; Н. В. Покровский 2001, s. 385-387; G. Millet 1916, s. 310-325; por. też: W. Podlacha 1912, s. 87-89; A. Różycka-Bryzek 1983, s. 68; A. Gronek 2007, s. 82-86; Taż 2014, s. 193-207.

<sup>1145</sup> G. Millet 1916, s. 316, fig. 310; М. В. Шепкина 1977.

<sup>1146</sup> V. Petkovyc 1930, s. 35, 43; V. Petkovyc 1934, tabl LXXXII; В. Петковић 1950, il. 618; В. Ј. Бурић 1974, s. 159, il. 96.

<sup>1147</sup> Muzeum Drohobyczczyzny w Drohobyczu, nr inw. ДКМ-1-113-117; por. przyp. 1129.

<sup>1148</sup> О. Ф. Сидор 2003, nr 17; Л. Скоп 2004, il. 44, 46; A. Gronek 2007, nr 7.

<sup>1149</sup> V. Petkovyc 1930, s. 35, il. a).

środku muru w tle przedstawienia sterczy wieża o zbliżonej formie jak w Posadzie, przykryta dwuspadowym dachem. Gest wskazywania przez Chrystusa, który uzyskał przez zaciśnięcie wszystkich palców z wyjątkiem drugiego, wyraźny w Posadzie, powtarza się także na ikonach z Drohobycza i Ilnika, choć w tym środowisku malarskim znany był już wcześniej, np. na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia, gdzie Chrystus klęczy przez Piotrem<sup>1150</sup>. Wydaje się, że rys ten mógł powstać przez przekształcenie bizantyńskiego gestu *benedictio graeca*, bądź też pod wpływem sztuki zachodniej. Nie można również jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, kto stoi za Chrystusem, skoro cała dwunastka apostołów została ukazana po lewej stronie sceny. Jeżeliby doszło tu do pomyłki, czy w odczytaniu liczby uczniów, czego nie można wykluczyć przy tak dużych zniszczeniach malowideł, czy też w czasie samego malowania, w postaci za Chrystusem można byłoby rozpoznać Jana. W tym środowisku malarskim najwcześniej motyw taki pojawił się na ikonie *Męki Pańskiej* z Welykiego, z zachowaną datą 1593 roku<sup>1151</sup>, a w wieku XVII staje się częsty; wtedy też młody bezbrody apostoł trzyma zwykle w dłoniach dzban<sup>1152</sup>. Jednak jeżeli świadomie umieszczono dwunastu apostołów przed Chrystusem, to postać za Jego plecami można byłoby uznać za anioła. Za tym przemawiać może nimb wokół jego głowy oraz analogiczny rys w *Umywaniu nóg* w prezbiterium cerkwi w Posadzie. Kielichowata forma naczynia, świadomie nawiązująca do mis chrzcielnych i przywołująca sakramentalny sens opisanego w Ewangelii Janowej zdarzenia (13,4-17), jest stałym motywem ikonografii bizantyńskiej *Umywania nóg*, a w sztuce zachodnioruskiej jest powszechna w wiekach XV i XVI, później częściej zastępowana przez przejętą z zachodnich rycin beznogą miednicę<sup>1153</sup>.

### Pojmanie

- il. 94 W lewej połowie tej nierównomiernie rozplanowanej kwatery umieszczony został Chrystus z Judaszem, a prawa została wypełniona przez horde żołnierzy. Chrystus, ubrany w bordowy płaszcz, ukazany został na wprost, gdy obejmuje oburącz przywierającego doń od prawej strony zdradzieckiego ucznia. Judasz ma odkrytą głowę, ciemne włosy, białą tunikę i zarzuca Nauczycielowi ręce na szyję, przywierając

<sup>1150</sup> MNL, nr inw. Кв 36453/I-2121; liczne publikacje, np. В. І. Свенціцька 1967, t. 2, s. 228, il. 154; Таž 1977, s. 279-290; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. XLI; L. Milyaeva 1996, il. 99-100; В. А. Овсійчук 1996, s. 197-200; A. Gronek 2007, nr 1.

<sup>1151</sup> MNL, nr inw. Кв 42405/I-2981; S. Horyduński 1973, il. 63; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. CV; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 56; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 34; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 65; М. Janocha 1998, il. 12; Tenže 2001, il. 161; A. Gronek 2007, nr 9.

<sup>1152</sup> O tym motywie szerzej w: A. Gronek 2007, s. 85.

<sup>1153</sup> Tamże, il. 38-51.

twarzą do Jego policzka. Tuż za jego plecami gotują się do związania i uwięzienia Chrystusa żołnierze i pachołki, zbici w co najmniej dwa nieregularne szeregi, ubrani w krótkie, sięgające kolan tuniki, zbroje płytowe i okrągłe hełmy. Tylko na prawym skraju jeden z mężczyzn ubrany jest w długą tunikę. Scena zdaje się mało dynamiczna, pozy żołnierzy statyczne, raczej konwencjonalne, pozba-



Il. 94. *Pojmanie* na ścianie północnej nawy

wione agresywnych gestów, wzniesionego oręża czy palących się pochodni. Od lewej strony kompozycję zamykają motywy skalnego krajobrazu z cylindrycznymi wierchołkami, od góry zaś cyryliczny napis wykreślony bielą. I choć dziś jest on znacznie zamazany, to można odczytać tytuł przedstawienia: **ПОИМАНІЕ**.

Ta asymetryczna i mało dynamiczna kompozycja jest w sztuce późnobyzantyńskiej rzadka i raczej archaiczna, w zachodnioruskiej zaś znana do wieku XVI. Niektóre wyróżniające ją cechy w tradycji malarskiej eksponowane były świadomie, w celu wydobywania konkretnych treści teologicznych. Umieszczenie Chrystusa po lewej stronie miało podkreślić Jego inicjującą rolę i czynne uczestnictwo w pojmaniu<sup>1154</sup>, jak na reliefie sarkofagu w S. Giovanni in Valle w Weronie<sup>1155</sup> i miniaturze w Kodeksie Rabbuli<sup>1156</sup>. Temu samemu mogło służyć ukazanie Chrystusa zmierzającego ku zdradzieckiemu uczniowi. Gdy natomiast Judasz obejmuje Nauczyciela, a Ten, ukazany frontalnie, zdaje się nie zwracać na niego uwagi, jak na mozaikach Sant'Apollinare Nuovo w Rawennie, może to oznaczać przemianę w postrzeganiu roli Chrystusa – z osoby decydującej o własnej śmierci staje się On tym, który pokornie godzi się na jej przyjęcie. Tak więc już najwcześniejsze przedstawienia *Pojmania* podążają za narracją wszystkich czterech ewangelistów, wśród których

<sup>1154</sup> A. Derbes 1996, s. 46.

<sup>1155</sup> Tamże, s. 47, il. 25.

<sup>1156</sup> G. Millet 1916, s. 327, fig. 324.

synoptycy podkreślają haniebną czynność Judasza, Jan zaś skupia się na woli i przyzwoleniu Mistrza. Na dziełach średnio- i późnobyzantyńskich Chrystus częściej bywa ukazany po prawej stronie, a Judasz obejmujący i całujący Go – po lewej, choć zdarzają się także zestawienia odwrotne<sup>1157</sup>. W tym także czasie ilustracje *Pojmania* stają się bardziej dynamiczne, realistyczne i dramatyczne. Zwiększa się liczba oprawców, którzy zwykle rozwścieczeni i gniewni, otaczając Więźnia, zarzucają sznur na szyję, ciągną za włosy (Curtea de Argeş<sup>1158</sup>), za ramię (Peć<sup>1159</sup>, Sandomierz, Lublin<sup>1160</sup>), uderzają pałkami (Staro Nagoričane<sup>1161</sup>, klasztor Dionizego na Athos<sup>1162</sup>, Sandomierz<sup>1163</sup>), nawet dźgają włóczniami (Prilep, św. Mikołaja<sup>1164</sup>). Ubrani są często w zbroje z epoki, zaopatrzeni w broń: w miecze, włócznie, maczugi, w rękach trzymają pochodnie, co wskazuje na wieczorną porę. Z dużej grupy apostołów, zwykle widocznych jeszcze w scenie sąsiedniej – *Modlitwy w Ogrójcu*, pozostaje tylko Piotr, który już od VI wieku ukazany był w chwili napadu na Malchusa<sup>1165</sup>. Epizod ten staje się niemal obowiązkowy od czasów średniobizantyńskich, przy czym w przedstawieniach greckich, bałkańskich i ruskich Chrystus zazwyczaj nie zwraca uwagi na atak ucznia, jedynie w malarstwie monumentalnym na obrzeżach imperium znany jest gest Chrystusa interpretowany bądź jako upomnienie apostoła<sup>1166</sup>, bądź jako błogosławieństwo mające uzdrowić Malchusa<sup>1167</sup>.

Do przedstawień monumentalnych stworzonych w XV wieku przez malarzy zachodnioruskich, a więc w kaplicy zamkowej w Lublinie i kolegiacie w Sandomierzu, przeniesiony został wariant bałkański, na którym Chrystusa umieszczonego pośrodku sceny otacza zgraja rozwścieczonych żołdaków. I choć ich pozy i gesty są konwencjonalne, mało wyszukane i wiernie powtarzają popularne wzorce<sup>1168</sup>, to i tak

<sup>1157</sup> G. Millet 1916, s. 335, fig. 341-343; I. Spartharakis 1999, fig. 246, E. Bakalova 1972, fig. 29.

<sup>1158</sup> M. A. Musicescu, G. Ionescu 1967, s. 23; D. Barbu 1986, il. 43.

<sup>1159</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. 82.

<sup>1160</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, il. 79; Taż 2000, il. 60.

<sup>1161</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. 47.

<sup>1162</sup> G. Millet 1927, s. 341, fig. 355.

<sup>1163</sup> A. Różycka-Bryzek 1994, il. 20.

<sup>1164</sup> B. J. Бурпић 1974, s. 115, il. 16.

<sup>1165</sup> Epizod z Szymonem Piotrem kaleczącym Malchusa na mozaikach kościoła św. św. apostołów w Konstantynopolu opisuje Mesaritesa na przełomie wieków XII i XIII. Pierwsze wydanie tego tekstu A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II, Leipzig 1908; tu za A. Różycka-Bryzek 1983, s. 73; A. Derbes 1996, s. 51.

<sup>1166</sup> A. Derbes 1996, s. 51-52.

<sup>1167</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, s. 73; w Peczu Chrystus, choć spogląda na Judasza, prawą rękę nieznacznie unosi w geście błogosławieństwa w kierunku przeciwnym, gdzie znajduje się Piotr z Malchusem, por. V. Petkovyc 1934, tabl. 82.

<sup>1168</sup> Por. A. Różycka-Bryzek 1968, s. 73.

w scenach tych udało się oddać gwałtowny ruch i brutalny dramatyzm. W kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze kompozycja ta została znacznie okrojona i zacieśniona, co wymusiła wąska powierzchnia przeznaczona pod malowidło, ograniczona gładkami i żebrami gotyckiej architektury. Pomimo tego ujęcie jest dynamiczne, a stłoczenie motywów zwiększa odczucie bezsilności i tragiczności, co dodatkowo podkreśla brutalność żołnierzy napierających na Chrystusa ze wszystkich stron, spośród których jeden zamierza się Nań otwartą dłonią, inny wiąże Jego ręce łańcuchem. Na wszystkich przedstawieniach ukazany jest atak Piotra na Malchusa, i choć motyw ten za każdym razem oddany jest w inny sposób, wszędzie sługa powalony jest na ziemię, a Piotr, klęcząc na nim bądź tuż obok, obcina mu ucho nożem.

Zupełnie inny charakter mają ujęcia tego tematu na najstarszych zachodnioruskich ikonach *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia i Żohatyna. Podobnie jak w cerkwi w Posadzie są asymetryczne, statyczne, dalekie od dramatycznych realizacji bałkańskich epoki Paleologów. Na obu przedstawieniach Chrystus ukazany jest na prawo, ujęty frontalnie, Judasz zaś na lewo, z profilu, gdy obejmuje i całuje Nauczyciela. Za zdradzieckim uczniem stoi kohorta, na ikonie ze Zwierzynia dość liczna, z Żohatyna – mniej, za Chrystusem zaś, w pewnym oddaleniu – Piotr, który trzyma przed sobą miecz schowany w pochwie. Zbawiciel odwraca głowę, spoglądając na zdrajcę, prawą dłonią dotyka ucha klęczącego poniżej Malchusa, lewą zaś wskazuje Piotra. Kompozycje, w których Chrystus nie stanowi ich centrum, a jest przesunięty znacznie na prawo, znajdują się jeszcze na XVI-wiecznych ikonach z Michowej, Drohobycza, Wetykiego; są one jednak ludne, zwykle dynamiczne, zawsze z ekspresyjnie oddaną grupą Piotra i Malchusa na pierwszym planie. Od XVII wieku dominują schematy, gdzie Chrystus ukazywany jest w środku sceny, częściej na lewo niż prawo od całującego Go i obejmującego Judasza, otoczony ze wszystkich stron uzbrojonymi żołnierzami i pachołkami z rozpalonymi pochodniami. I choć takie warianty znane są już w sztuce serbskiej w wieku XIV, tu zdradzają inspiracje sztuką zachodnioeuropejską, rozpowszechnioną za pomocą odbitek graficznych<sup>1169</sup>.

Na posadzkim przedstawieniu w zupełnie wyjątkowy sposób został ukazany Chrystus. Choć sposób ułożenia Jego stopy wskazywałby na zamiar oddalenia się od zdradzieckiego ucznia, to całe ciało i twarz skierowane są ku niemu. Ten przywiera całym ciałem do Nauczyciela, całując Go i zarzucając Mu na szyję ramiona. Chrystus natomiast obejmuje go, jakby odwzajemniał uścisk. W tym kontekście trudno odczytać gest Jego prawej dłoni z wysuniętym palcem wskazującym, bo dzisiejsze skojarzenie ze strofowaniem, choć wydaje się tu odpowiednie, jest raczej anachroniczne.

<sup>1169</sup> A. Groniek 2007, s. 92-93.

Wielowiekowa tradycja ukazywania tematu *Pojmania* we wschodniej sztuce przedstawieniowej pozwoliła stworzyć różne warianty póż Chrystusa i Judasza, tak by pozwoliły na oddanie i wydobywanie konkretnych treści. Tak więc jak winę Judasza mogło podkreślić nie tylko jego umiejscowienie w lewej części kompozycji, ale także gwałtowne objęcie Nauczyciela czy nastąpienie na Jego stopę, tak pokorę i bierne przyzwolenie Chrystusa ukazywała Jego statyczna, hierarchiczna poza, jak np. w cerkwi św. Mikołaja w Prilepie<sup>1170</sup>, Mikołaja Orfanosa w Tesalonikach<sup>1171</sup>, i zwrócenie się ku zdracy z opuszczonymi rękami, jak w monasterze Mileševa<sup>1172</sup>, św. św. apostołów w Peći<sup>1173</sup>, Ivanovie<sup>1174</sup>, Staro Nagoričane<sup>1175</sup>, kaplicy św. Trójcy w Lublinie, kolegiacie sandomierskiej i klasztorze Dionisiou na górze Athos<sup>1176</sup>. Jednak nierzadko pozę Chrystusa cechuje dynamizm, np. szeroki wyrok, jak na miniaturach ewangelarzy z Parmy i z Gelati<sup>1177</sup> czy znacznie późniejszych freskach w katolikosach monasterów Philanthropion w Joanie i Barlaama w Meteorach<sup>1178</sup>, gwałtowne odwrócenie głowy ku uderzającemu Go żołdakowi, jak w Curtea de Argeş<sup>1179</sup>, Koporinie<sup>1180</sup>, w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, szeroki gest upominania bądź błogosławieństwa w kierunku Piotra i Malchusa, jak w Ewangeliarzu w Bibliotece Ambrosiańskiej (D 67 supl.) czy we freskach w Rudenicy<sup>1181</sup>. Właśnie ten ostatni rys, interpretowany jako uzdrowienie Malchusa i oddany nieco odmiennie, jest dosyć częsty, choć nie obowiązkowy w malarstwie zachodnioruskim. Na najstarszych ikonach, ze Zwierzynia i Żohatyna, gdy Piotr i Malchus są oddaleni od siebie, Chrystus wyraźnie dotyka prawicą zranionego ucha chłopaka, wyciągając równocześnie drugą rękę w kierunku Piotra. Jawny gest uzdrawiania Malchusa, rzadszy w XVI, staje się popularny od wieku XVII pod wpływem wzorów zachodnich. Nie udało się natomiast znaleźć takiego przedstawienia, na którym Chrystus w tak wyraźny jak w Posadzie sposób otaczałby ramionami Judasza. Brak analogii wśród zabytków zachodnioruskich nie pozwala na stwierdzenie, że jest to rys specyficzny dla tego właśnie środowiska artystycznego. Wydaje się, że jest to raczej

<sup>1170</sup> B. J. Бурнѣ 1974, s. 115, il. 16.

<sup>1171</sup> M. Acheimastou-Potamianou 1994, s. 161, il. 140.

<sup>1172</sup> V. Petkovyc 1930, s. 10, il. b; C. Радойчић 1963, tabl. 36.

<sup>1173</sup> G. Subotić 1997, il. 4.

<sup>1174</sup> E. Bakalova 1972, il. 29.

<sup>1175</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. XLVIII.

<sup>1176</sup> G. Millet 1916, s. 341, il. 355.

<sup>1177</sup> Tamże, s. 335, il. 341, 345.

<sup>1178</sup> M. Acheimastou-Potamianou 1994, s. 192, il. 174, s. 200, il. 181.

<sup>1179</sup> M. A. Musicescu, G. Ionescu 1967, s. 23, il. 8; D. Barbu 1986, il. 37, 43.

<sup>1180</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. 189; B. Петковић 1950, s. 774, il. 418.

<sup>1181</sup> G. Millet 1916, s. 338, il. 348; s. 339, il. 350.

wynik indywidualnego wyboru twórcy malowideł w tejże cerkwi. W nieco podobny sposób te dwie postacie ukazane są na freskach w cerkwi Teodora Stratilatesa w Nowogrodzie, z tą różnicą, że Chrystus, choć stoi blisko Judasza, nie przytula go, a Jego wyciągnięte ramię skierowane jest w stronę Piotra i Malchusa<sup>1182</sup>. Wśród bliskich terytorialnie przedstawień *Pojmania* zupełny wyjątek stanowią takie, na których pominięty został epizod okaleczenia Annaszowego sługi. Na ikonie *Męki Pańskiej* z Izdebki można to tłumaczyć znacznie ograniczoną powierzchnią przeznaczoną pod kwatery oraz specyfiką lakonicznej wypowiedzi tego prymitywizującego twórcy<sup>1183</sup>. Poza tym jedynie w niektórych rozbudowanych cyklach pasyjnych, np. na ikonach z Uherzec i Osław Białych, motyw ten mógł być pominięty w scenie *Pocałunku* Judasza, bo umieszczony był w sąsiedniej. Dlatego też wydaje się nieprawdopodobna, a przynajmniej niezrozumiała nieobecność tego epizodu na ścianach omawianej cerkwi. Czy jednak istotnie motyw ten został tu opuszczony? Na lewym skraju kompozycji bowiem, za grupą żołnierzy, znajduje się postać ubrana w długą tunikę. Niestety zniszczenia uniemożliwiają odtworzenie rysów jej twarzy i układu rąk. Nie można jednak wykluczyć, że jest to właśnie Piotr. Jego sylwetkę wyznacza dwubarwna plama – rdzawy pionowy wąski pas na lewo to zapewne fragment himationu, szarozielonkawy to chiton. Na ich tle zaś odznacza się podłużna plama o nieokreślonym kształcie, która w dole wykracza znacznie poza granice szat, ciągnąc się wąskim pasem aż do partii ziemi. Ten ostatni element kształtem przypomina małą nogę zakończoną drobną stopą. Wydaje się zatem całkiem prawdopodobne, że pierwotnie tu właśnie znajdowała się postać Malchusa. Jej sposób przedstawiania w malarstwie wschodnim bywał różny. Chłopak mógł leżeć na ziemi, jak na freskach w Curtea de Argeș, Staro Nagoričane, klęczeć, jak w Prilepie, siedzieć, jak na miniaturze Ewangeliarza z Parmy, freskach w Sandomierzu i klasztorze Dionisiou na Athos, stać, jak na ikonie *Męki Pańskiej* z Osław Białych, czy w końcu biec, jak na ikonie z Lipia. Często był on pomniejszony i ukazany na pierwszym planie. Malchus na ścianie w Posadzie mógł klęczeć na jednym kolanie, z podniesioną głową, wyprostowanymi placami. W takiej właśnie pozie został on ukazany na XVI-wiecznej ikonie *Męki Pańskiej* z Uherzec. Stojący za nim Piotr mógł kaleczyć jego ucho bronią o krótkim ostrzu, co było charakterystyczne dla wariantów wschodnich. Obecność apostoła i Malchusa w tym miejscu przedstawienia tłumaczyłaby również gest Chrystusa, czyniony zaciśniętą prawą dłonią, z wyprostowanym placem wskazującym. Był on zatem skierowany nie ku Judaszowi, ale właśnie ku nim. Przeprowadzona tu analiza, choć pozwala pewnie wpisać posadzkie przedstawienie we wschodnią tradycję obrazową, to nie ułatwia jego datowania. Asymetryczna i statyczna kompozycja

<sup>1182</sup> Л. И. Лифшиц 1987, il. 235.

<sup>1183</sup> MHS, nr inw. 1035; R. Biskupski 1991a, il. 57-58; *Ikony* 2001, s. 80; A. Gronek 2007, nr 11.



zdecydowanie oddala je od wzorców bałkańskich, wskazując na środowisko lokalne, a niektóre oryginalne motywy znajdują analogie w XVI-wiecznym malarstwie ikonowym.

### *Sąd nad Chrystusem*

il. 95-96 Sąd nad Chrystusem na ścianach w cerkwi w Posadzie został ujęty w dwóch epizodach, jednak znaczne zniszczenia warstwy malarskiej uniemożliwiają niemal całkowicie odczytanie pierwszej ze scen, a drugiej w dużym stopniu utrudniają. Wydaje się, że obie zostały skomponowane podobnie: Chrystus ujęty w trzech czwartych i w całej postaci jest przyprowadzony od prawej strony przez żołnierzy do dostojnika umieszczonego w lewej części sceny. Niestety, w pierwszym wypadku właśnie te partie zostały w dużej mierze utracone i jedynie po sposobie ujęcia jednej z zachowanych stóp przy lewym skraju kwatery, z piętą znacznie uniesioną i palcami skierowanymi ostro w dół, można sądzić, że ukazany był na siedząco. Znacznie więcej można odczytać z przedstawienia sąsiedniego. Mężczyzna, do którego przyprowadzono Pojmanego, ubrany był w ciemny, zapewne brunatny płaszcz, z zarzuconym na głowę kapturem bądź chustą o barwie zbliżonej, oraz w jaśniejszą, ugrową szatę spodnią. Sposób ułożenia płaszcza, który nie spada do ziemi swobodnie, długimi, równoległymi fałdami, tylko marszczy się promieniście poniżej pasa i zawija w prawo, jakby opierał się na ułożonym poziomo udzie, wskazuje na siedzącą pozycję dostojnika. Równie wyraźnie widać przedmiot, który trzyma w prawej ręce – laskę zakończoną zgrubieniem o nieregularnej krawędzi, w górze przypominającą trójliść. Lewą dłoń, otwartą, wznosi w kierunku Więźnia. Chrystus przytrzymywany jest przez dwóch żołnierzy; ten z prawej nosi metalową zbroję, hełm i nakolanniki. Za nim stoi jeszcze co najmniej dwóch podobnie ubranych mężczyzn. Za dostojnikiem zaś, a więc ponad jego głową, zachowały się fragmenty motywów architektonicznych: połączy dachu kalenicowego i poziomych gzymsów lub belek go podtrzymujących. Mógł to być baldachim nad tronem bądź też budynek na dalszym planie. Natomiast czarne plamy znajdujące się za jego plecami mogą stanowić pozostałość po oparciu okazałego siedziska.

Rozszerzanie tematu *Sądu nad Chrystusem* na kilka odrębnych, często następujących bezpośrednio po sobie przedstawień jest praktyką popularną w sztuce bizantyńskiej, wykorzystywaną zwłaszcza w rozbudowanych cyklach pasyjnych<sup>1184</sup>. W takich przypadkach zazwyczaj umieszczano zarówno *Sąd arcykapłanów* w jednym bądź dwóch epizodach, jak też *Sąd Pilata*<sup>1185</sup>. Jedynie w cyklach skróconych

<sup>1184</sup> Szerzej na ten temat H. B. Покровский 1890, s. 301-308; G. Millet 1916, s. 381-385.

<sup>1185</sup> Mozaika w Sant' Apollinare Nuovo, por. G. Schiller 1968, il. 185, 208; miniatury w *Ewangeliarzu*, gr. 74, Paryż, Biblioteka Narodowa, fols. 55v., 56v., 57r., 57v., 87v., 89r., 159v., 160v., 203v.,

wybijano jedno ze zdarzeń, w okresie wczesnochrześcijańskim i wczesnobizantyńskim częściej *Sąd Pilata*<sup>1186</sup>, w wiekach IX-XIII zaś *Sąd przed Annaszem i Kajfaszem*<sup>1187</sup>. W literaturze przedmiotu zostało utrwalone przekonanie, że wybór ten zależał od zmniejszania bądź wzrostu nastrojów antysemickich. To właśnie niechęć do Żydów, nasiloną po okresie ikonoklazmu, miała przyczynić się do częstego umieszczania ilustracji *Sądu arcykapłanów* w malarstwie miniaturowym, zwłaszcza w psalterzach (Pantokrator, fol. 39v., Chludowa, fol. 31v.; Theodory, fol. 39r.)<sup>1188</sup>. Z tego samego powodu włączano postacie Annasza i Kajfasza do przedstawienia *Sądu Pilata*, nawet jeśli pojawili się oni już wcześniej

w ilustracjach kolejnych etapów tego niesprawiedliwego procesu, jak np. w soborze Przemienienia Pańskiego w Pskowie<sup>1189</sup>. W sztuce późno- i pobizantyńskiej panowała duża swoboda w doborze i ukazywaniu tych tematów. I chociaż często Annasza i Kajfasza ukazywano razem, gdy siedzą obok siebie na kamiennej ławie, to znane są również przykłady odrębnego ilustrowania tych wydarzeń, np. w Staro Nagoričane, Gračanicy, Markowym Monasterze<sup>1190</sup>. Ilustrację sądu nad Chrystusem



Il. 95. *Chrystus przed arcykapłanem* na ścianie północnej nawy schemat według J. Giemzy

204r., 204v., por. H. Omont 1908 (1940), t. 1, tabl. 46-48, 85-86; t. 2, tabl. 138, 173-175; w Ewangeliarzu, Plut. VI, 23, w Bibliotece Laurencjańska we Florencji; we freskach w Spaso-Mirożskim Monasterze w Pskowie, por. B. H. Лазарев 1962, il. 194; w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Neredicy, w licznych malowidłach bałkańskich; szerzej na ten temat por. A. Derbes 1996, s. 213, przyp. 12.

<sup>1186</sup> Szczególnie liczne przedstawienia na sarkofagach, np. tzw. Dogmatyczny, Dwóch Braci, Pasyjny w Museo Pio Cristiano w Watykanie, Juniusa Bassusa w Grocie św. Piotra w Watykanie, por. B. Filarska 1986, il. 172, 175-177, 180; E. Kitzinger 1995, il. 41-44; miniatury w Ewangeliarzach w Rossano, fol. 8r.-v. i Rabbulii, fol. 12v., por. G. Schiller 1968, il. 202-203.

<sup>1187</sup> A. Derbes 1996, s. 79, 213, przyp. 13.

<sup>1188</sup> Jako pierwsza wniosek ten wysunęła Kathleen Corrigan po analizie miniatur IX-wiecznych psalterzy (*The Ninth-Century Byzantine Marginal Psalters: Moscow, Historical Museum Cod. 129; Mt. Athos, Pantocrator 61; Paris, Bibliothèque Nationale gr. 20*, Los Angeles 1984; por. A. Derbes 1996, s. 79, przyp. 14).

<sup>1189</sup> B. H. Лазарев 1962, il. 194

<sup>1190</sup> Л. Милковић, Ж. Тапић 1925, il. 56, 57; V. Petkovyc 1934, tabl. 47, 64.



Il. 96. *Chrystus przed Pilatem* (?) na ścianie północnej nawy

kończyła zazwyczaj scena wydania wyroku przez Pilata, wyrażonego gestem umywania rąk. Prokurator zwykle ukazany jest sam, jak np. w cerkwi św. Mikołaja Orfanosa w Salonikach<sup>1191</sup> oraz w Pološko<sup>1192</sup>, ale też z dwoma arcykapłanami – w Starej Mołdawicy<sup>1193</sup>, i całą starszyzną żydowską, np. w Suczawicy<sup>1194</sup>. Niekiedy do narracji procesowej włączany był również epizod, opisany jedynie przez Łukasza (23,8), rozmowy Chrystusa z Herodem. Motyw ten, spopularyzowany zwłaszcza przez zachodnią sztukę graficzną, staje się popularny w sztuce pobizantyńskiej<sup>1195</sup>.

Choć w ciągu wieków sposób ukazywania tych tematów nie ulegał dużym zmianom,

to jednak można zauważyć tendencje do zacierania różnic między nimi. Zgodnie z przejętą z antyku zasadą ilustrowania akcji zwykle na lewo ukazywany jest Chrystus prowadzony przez żołnierzy przed oblicze dostojników, którzy siedzą na kamiennej ławie po prawej stronie. Zbawiciel w długiej tunice i płaszczu, ze związanymi rękoma (w Ewangeliarzu, Paris. gr. 74) lub z jedną wzniesioną (w Sant' Apollinare Nouvo w Rawennie; w Spaso-Preobrażeńskim Soborze w Pskowie), jest przytrzymywany za sznur bądź za ramię przez jednego ze zbrojnych. Nierzadko jeden z żołnierzy zamierza się na Chrystusa podniesioną otwartą dłonią (w Ewangeliach, ms. 105, w Bibliotece Narodowej w Petersburgu, fol. 103r.<sup>1196</sup>, w Markowym Monasterze, Staro Nagoričane, Pološko, Veroi<sup>1197</sup> oraz Lublinie<sup>1198</sup>). Na najstarszych przedstawieniach arcykapłani siedzą na ławie niemal nieporuszeni; w okresie średniobizantyńskim zaczęto ukazywać Kajfasza w pozycji stojącej, zgodnie ze słowami św. Marka (14,60)<sup>1199</sup>. Gdy sąd arcykapłanów był opisany na osobnych kwaternionach, pachołek zamierzający się na Więźnia umieszczany był zwykle przy Annaszu

<sup>1191</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, s. 76, ryc. 18.

<sup>1192</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. 153.

<sup>1193</sup> I. D. Ștefanescu 1973, br. nr. il.

<sup>1194</sup> M. A. Musicescu, M. Berza 1958, il. 127.

<sup>1195</sup> Por. Dionizjusz z Furny, s. 130.

<sup>1196</sup> A. Derbes 1996, s. 82, il. 52.

<sup>1197</sup> Tamże, s. 86, il. 55.

<sup>1198</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, il. 81; Taż 2000, il. 62.

<sup>1199</sup> A. Derbes 1996, s. 84.

i utożsamiany z jego sługą, Malchusem. Motyw ten jednak, podkreślający okrucieństwo żołdaków, szybko przeszedł do przedstawień ukazujących również i kolejne etapy tego nieuzasadnionego pojmania i uwięzienia. Od czasów Komnenów zaś na stałe Kajfasza zaczął wyróżniać gest rozdierania szat, według tradycji żydowskiej oznaczający reakcję na bluźnierstwo<sup>1200</sup>. Rzadkie i późne przedstawienia Heroda mógł odróżniał jedynie jego monarszy strój. Natomiast już od najwcześniejszych czasów sztuki chrześcijańskiej motyw umywania rąk charakteryzował temat osądu Piłata. I choć w środowisku syro-palestyńskim prokuratora ukazywano, gdy ze zwojem w ręku, w stroju namiestnika rzymskiego siedzi frontalnie na fotelu sędziego za stołem trybunalskim w otoczeniu straży przybocznej (*Ewangeliarz w Rossano*, fol. 8r.-v., *Ewangeliarz Rabbuli*, fol. 12v.), to właśnie w kręgach wpływów sztuki bizantyńskiej obowiązywał wariant, na którym służący z misą, dzbanem lub ręcznikiem pomagają Piłatowi obmyć dłonie.

Na przedstawieniach w Posadzie akcja budowana jest wbrew zwyczajom rzymskim i bizantyńskim – od prawej do lewej. Rys ten wyróżnia je spośród sąsiednich kompozycji, podporządkowanych tradycyjnemu kierunkowi, zgodnemu z pozornym ruchem słońca, i biegowi pisma, co widać chociażby we *Wjeździe do Jerozolimy* czy *Prowadzeniu na ukrzyżowanie*. Nie jest to jednak cecha, która mogłaby decydować o atrybucji bądź datowaniu malowideł, bo chociaż w zachodnioruskich średniowiecznych zabytkach zwykle w scenach sądu nad Chrystusem zachowywano regułę konstruowania narracji od lewej do prawej, a w czasach nowożytnych często od niej odstępowano, to jednak znane są również realizacje odwrotne. I tak w XV wieku na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia, freskach w kaplicy zamkowej w Lublinie, kolegiacie w Sandomierzu i kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu regułę tę zachowano, a w kolegiacie wiślickiej potraktowano bardziej swobodnie, bo Chrystus do arcykapłana przyprowadzony jest od strony prawej, do Piłata zaś od lewej. Na XVI-wiecznych ikonach pasyjnych z Żohatyna, Uherzec, Michowej, Drohobycza, Welykiego również zachowano tradycyjną regułę, a odstąpiono od niej na ikonie z Bahnowatego i Oślaw Białych. W scenie *Sąd Piłata* na ikonie z Michowej, wzorowanej zresztą na rycinie Martina Schongauera<sup>1201</sup>, Chrystus ukazany jest w prawej części kompozycji. Nie zrywa ona jednak z tradycyjną zasadą, gdyż Skazaniec nie jest tu przyprowadzany do prefekta, ale jest już po wydaniu wyroku – odprowadzany na ukrzyżowanie. Podobny układ znajduje się na ikonach z Welykiego i Drohobycza. Czy zatem ten sam moment mógł być ukazany na drugiej z dwóch opisywanych scen w Posadzie? Raczej nie, gdyż tu Chrystus wyraźnie skierowany jest w stronę

<sup>1200</sup> E. Dąbrowski 1965, s. 182; P. Święcicka-Wystrychowska 2005, s. 159.

<sup>1201</sup> A. Groniek 2007, il. 85-86; Taż, *Inspiracje twórców zachodnioruskich grafiką niemiecką w XVI i XVII wieku*, w: Taż 2009a, s. 57.

dostojnika, a żołnierze nie wykonują żadnych ruchów, które mogłyby świadczyć o odciąganiu Go w stronę przeciwną. Układ rąk mężczyzny siedzącego na lewo wyklucza gest umywania rąk. Nie ma też śladów po pachołku lub dwóch, którzy trzymaliby naczynia potrzebne do ablucji. Niekiedy obok Piłata stał sługa szepeczący mu na ucho prośbę żony: „Nie miej nic do czynienia z tym Sprawiedliwym [...]” (Mt 27,19), jak np. w Deczanach, w Pološko<sup>1202</sup>, kościele św. Mikołaja Orfanosa w Salonikach<sup>1203</sup>, jednak w Posadzie nie ma i tego motywu. Czy zatem, mimo pominięcia najbardziej charakterystycznych i popularnych rysów składających się na kanon ikonograficzny *Sądu Piłata*, w siedzącym dostojniku w drugiej ze scen hipotetycznie można rozpoznać właśnie namiestnika Judei? Zgodnie z relacją ewangelistów, mimo braku dowodów winy i pewnej początkowej przychylności Piłata, to właśnie jego wyrok doprowadził najpierw do umęczenia, a potem krzyżowej śmierci Chrystusa. Waga tego wydarzenia niejako wymuszała jego stałą obecność w cyklach pasyjnych, wydaje się więc nieprawdopodobne, by było tu pominięte. W środowisku malarzy zachodnioruskich umieszczane było zawsze, do XVI wieku najczęściej przed *Biczowaniem*, a od wieku XVII przed *Prowadzeniem na ukrzyżowanie*. Wyjątek mogą tu stanowić malowidła w kolegiacie wiślickiej, gdzie sceny męczeństwa Chrystusa: *Biczowanie* i *Naigrawanie* poprzedzają *Sąd arcykapłana* i *Wyrok Piłata*.

W malarstwie bizantyńskim, jak i ruskim, nie ma jednego sposobu na ukazanie ubioru Piłata. Mimo że był jedynie namiestnikiem Judei, często wyróżniano go atrybutami monarszymi, tak jak tetrarchę Heroda Antypasa, nazywanego przez synoptyków królem (Mt 14,9; Mk 6,14). Cesarską koronę typu stemma z prependiculariami nosi we freskach cerkwi w Pološko<sup>1204</sup>; bizantyńską zamkniętą, czyli tzw. kamilaukion, oraz płaszcz bogato haftowany i wykładany kamieniami szlachetnymi – w Studenicy<sup>1205</sup> lub tunikę (divitision?) z lorosem – na ikonach świętecznych z soboru Sofijskiego w Nowogrodzie<sup>1206</sup>; koronę szeroką, otwartą, a do niej również długą tunikę z lorosem – w Suczawicy<sup>1207</sup>, Mołdawicy, Popăuți<sup>1208</sup>, tunikę bez lorosu, ale z maniakionem – w cerkwi św. Demetriusza w Suczawie, a krótką tunikę bogato zdobioną w głównej cerkwi klasztoru Stawronikita na Athosie<sup>1209</sup>. Athoski podręcznik malarski zaleca ukazywać Piłata jako bezbrodego młodzieńca w *okazałych szatach i kołpaku*

<sup>1202</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. 153.

<sup>1203</sup> С. Радойчић 1971, il.1.

<sup>1204</sup> О insygniach i szatach cesarskich, por. ostatnio: E. Piltz 1997, s. 39-52; *Catalogue of the Byzantine Coins...*, t. 4, cz. 1, Washington 1999, s. 144 i nn.; w j. polskim: W. Ostasz 2006, s. 5-32.

<sup>1205</sup> П. Покрышкин 1906, tabl. XV.

<sup>1206</sup> Е. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982, s. 515, il. 156.

<sup>1207</sup> М. А. Musicescu, М. Berza 1958, il. 127.

<sup>1208</sup> P. Henry 1984, tabl. XXXVI, il. 2.

<sup>1209</sup> M. Acheimastou-Potamianou 1994, s. 193, il. 176.

ze złotym piórem<sup>1210</sup>. Przedstawianie go w stroju cesarskim, a zwłaszcza w koronie nie jest jednak bezwzględnie przestrzegany zwyczajem. Z odkrytą głową, ale w zdobnym kaftanie z długimi rękawami ukazany został na ścianie w cerkwi Matki Boskiej Peribleptos w Ochrydzie, w Deczanach w białym ciasnym czepku, który w charakterystyczny sposób odkrywa uszy, w Peći w podobnym białym czepku z tasiemką zawiązywaną pod szyją<sup>1211</sup>. W środowisku malarzy zachodnioruskich na wszystkich zachowanych XV-wiecznych realizacjach tego tematu Piłat nosi na głowie koronę: we freskach w kolegiacie w Sandomierzu i kaplicy zamkowej w Lublinie otwartą, gotycką, zwieńczoną trójliściami, wydaje się, że przerysowanymi i przesadnie sterczącymi; w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu – stemmę złożoną ze wzrastających schodkowo, półokrągło zakończonych, bogato zdobionych metalowych płytek; na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia – bizantyński kamilaukion. Tak odmienne warianty tego samego motywu zdradzają inspiracje o różnej proveniencji: w pierwszych dwóch przypadkach – zachodnią, w kolejnych – północnoruską (pskowską<sup>1212</sup> i nowogrodzką<sup>1213</sup>). W XVI wieku ta tradycja była stopniowo zastępowana nowożytną zachodnią, zgodnie z którą głowę Piłata przykrywano turbanem bądź mającym go naśladować kołpakiem. I tak jeszcze na ikonie pasyjnej z Uherzec Piłat upodobniony jest do bizantyńskiego cesarza: z zamkniętą półokrągłą koroną, w długiej tunice ozdobionej maniakiem i opasanej mieniącym się złotem lósem. Na ikonie z Żohatyna jego nakrycie głowy przypomina trójstopniową piramidę, z Drohobycza – stożkowaty zakręcony turban, a z Welykiego – ogromną mitrę. Ale już na ikonie z Michowej jest to turban, a z Bahnawatego i Osław Białych – duży kołpak z szeroką opuszką. To one będą trwale budować formułę ikonograficzną nowożytnych zachodnioruskich przedstawień Piłata. Żadne z opisanych tu okryć głowy nie przypomina jednak tego na przedstawieniu w Posadzie Rybotyckiej. I choć zachowało się ono jedynie częściowo, na pewno nie jest nim ani korona bizantyńska, ani zachodnia, ani też kołpak czy turban; przypomina raczej kaptur albo chustę. Niestety w sztuce bizantyńskiej przedstawienie Piłata w takim nakryciu głowy jest rzadkie, np. na miniaturach w cod. Dionisiou 587m (fol. 113) z roku 1057<sup>1214</sup>, Athens

<sup>1210</sup> Dionizjusz z Furny, s. 130.

<sup>1211</sup> B. J. Бурин 1974, il. 30.

<sup>1212</sup> O pskowskim pochodzeniu twórców malowideł w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu por. A. Różycka-Bryzek 1968.

<sup>1213</sup> Na zależności malarza ikon z Węglówki i Zwierzynia od malarstwa nowogrodzkiego po raz pierwszy zwróciła uwagę Wira Swiencicka; por. B. I. Свенціцька 1977, s. 279-290.

<sup>1214</sup> M. Smorąg-Różycka 2003, il. 116.

cod. 93 (fol. 51, 138)<sup>1215</sup>, freskach w cerkwi Matki Boskiej Blacherneńskiej w Arcie<sup>1216</sup>, stanowi natomiast częsty element stroju żydowskiego.

Zwyczaj przykrywania głów przez Żydów, nieopisany w Biblii, mógł być znany w czasach niewoli babilońskiej jako znak smutku, żałoby, ale przede wszystkim bojaźni Bożej<sup>1217</sup>. Codziennym nakryciem były różnobarwne chustki przymocowywane do czoła opaskami, swobodnie spadające na ramiona, na wzór arabskich kufij<sup>1218</sup>, często ozdobione frędzlami<sup>1219</sup>. I choć w sztuce bizantyńskiej już od wieku VI znane są przedstawienia Żydów, których głowy otula chusta, jak np. we *Wskreszeniu Łazarza w Ewangeliarzu z Rossano*, to dopiero w drugim tysiącleciu zwiększyła się ich liczba. Żydzi z chustą na głowie niejednokrotnie przypominającą kaptur często znajdują się w scenach *Wjazdu do Jeruzolimy*, wśród mieszkańców, którzy wylegli przed mury miasta, witając Chrystusa, by wymienić tylko wczesne realizacje w *Ewangeliarzu Laur. VI 23 (k. 42)*, *Paris gr. 74 (k. 41)*, w mozaikach w Dafni i Capella Palatina w Palermo<sup>1220</sup>; *Wskreszenia Łazarza* (wśród mężczyzn podglądających z oddali to cudowne wydarzenie), dla przykładu w *Ewangeliarzu Iviron 5*, we freskach św. Mikołaja Orfanosa w Kastorii<sup>1221</sup>; w *Pojmaniu Chrystusa* – w św. Mikołaja w Prilepie<sup>1222</sup>, w Ivanowie<sup>1223</sup>, Staro Nagoričane<sup>1224</sup>; *Prowadzeniu na ukrzyżowanie* – we freskach w Lesnowie<sup>1225</sup>, Staro Nagoričane<sup>1226</sup>. Chusta ta, gdy jest biała, ozdobiona wąskimi ciemnymi paskami, może być utożsamiana z tałesem (*talit*)<sup>1227</sup>. *Talit*, po hebrajsku płaszcz, była to prosta, długa szata, zapewne z jednego płatu materiału z otworem na głowę, którą ozdabiano dwoma równoległymi, pionowymi czarnymi pasami, a na rogach frędzlami, zgodnie z nakazami biblijnymi (Lb 15,38; Pw 22,12). Mogła spełniać także rolę pokrowca, koca, dywanu. Z czasem przekształciła się w szeroki szal o znaczeniu sakralnym, zakładany przez mężczyzn w czasie modłów porannych<sup>1228</sup>, a w ikonografii bizantyńskiej – wyróżniający kapłanów wyższej rangi, ale także nawróconych

<sup>1215</sup> E. Revel-Neher 1992, s. 78.

<sup>1216</sup> M. Acheimastou-Potamianou 1994, s. 193, il. 83.

<sup>1217</sup> E. Revel-Neher 1992, s. 73.

<sup>1218</sup> H. Daniel-Rops 1994, s. 194.

<sup>1219</sup> *Encyklopedia archeologiczna...*, s. 442.

<sup>1220</sup> G. Millet 1916, il. 237; E. Revel-Neher 1992, il. 30-32.

<sup>1221</sup> G. Millet 1916, il. 217, 212.

<sup>1222</sup> B. J. Бурнѣ 1974, s. 115, il. 16.

<sup>1223</sup> E. Bakalova 1972, il. 29.

<sup>1224</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. XLVIII.

<sup>1225</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. CLXII; B. Петковић 1950, s. 821, il. 482.

<sup>1226</sup> V. Petkovyc 1934, tabl. XLII.

<sup>1227</sup> E. Revel-Neher 1992, s. 73.

<sup>1228</sup> A. Unterman 2000, s. 282.

lub nowo ochrzczonych Żydów<sup>1229</sup>. Białe, ozdobione czarnymi paskami szale mają na głowach Annasz i Kajfasz we freskach soboru Przemienienia Pańskiego Mirożskiego Monasteru w Pskowie<sup>1230</sup>, w cerkwi Matki Boskiej Blacherneńskiej w Arcie<sup>1231</sup>, ale także i później, np. w Suczawicy<sup>1232</sup>. Częściej jednak obaj arcykapłani głowy mają okutane chustami o innych barwach, nieraz ciemnych. Mogły być one założone na różne sposoby: na tył głowy, odsłaniając sporą część włosów, jak np. w Pološko; na całą głowę, by zostawić z przodu jedynie wąski pasek zarostu – w Deczanach, Peći, Staro Nagoričane – oraz szczelnie zakrywać całe czoło – w Suczawicy. Do tej bizantyńskiej tradycji częściowo nawiązują przedstawienia zachodnioruskie, zwłaszcza średniowieczne. I tak na najstarszej ikonie z Zwierzynia, za swoim nowogrodzkim pierwowzorem<sup>1233</sup>, Kajfasz ma głowę odkrytą, Annasz zaś przykrytą białym tałesem. Białe szale stanowią nakrycia głowy obu kapłanów – na ikonie z Żohatyna, kolorowe – z Osław Białych. W czapy o różnorodnych, niekiedy fantastycznych kształtach ubrani są dostojnicy na ikonie z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu. Na większości zaś przedstawień, tak XVI-, jak i XVII-wiecznych, na których widoczne są motywy i kompozycje zaczerpnięte ze sztuki zachodniej, dominują mitry, turbany oraz przypominające je kołpaki. Tak więc zachowane w jednej ze scen *Sądu nad Chrystusem* w Posadzie nakrycie głowy przypominające kaptur wcale nie pozwala na pewne rozpoznanie dostojnika. Na podstawie porównania z innymi realizacjami tego tematu w zachodnioruskim malarstwie ikonowym można jedynie zauważyć, że chusty na głowach arcykapłanów należą raczej do rysów tradycyjnych i znajdują się częściej na przedstawieniach XV- i XVI-wiecznych. Nie znaczy to jednak, że motyw ten nie był znany twórcom ikon w czasach nowożytnych. Wyróżniał on faryzeuszy, starszyzną żydowską, być może i arcykapłanów, jak np. w scenie *Judasz oddaje srebrniki* na ikonie pasyjnej z Radelicza z roku 1620<sup>1234</sup>, ale nie Annasza lub Kajfasza w *Sądzie nad Chrystusem*. Jego obecność w malowidłach posadzkich może wskazywać na ich wczesne, XVI-wieczne pochodzenie, bądź na odwoływanie się do archaicznych, średniowiecznych wzorców zapożyczonych z Bałkanów lub Rusi Północnej. W bezspornym rozpoznaniu decydenta, do którego żołnierze przyprowadzili Chrystusa, nie może pomóc również laska trzymana przez niego w prawej dłoni, zwieńczona zgrubieniem o trójlistnym zakończeniu. Jej kształt oraz sposób trzymania – za końcówkę trzonka – przekonuje, że jest to berło w typie buławy.

<sup>1229</sup> E. Revel-Neher 1992, s. 72 i nn.; M. Smorąg-Różycka 2003, s. 149.

<sup>1230</sup> V. Lazarev 1966, s. 247, il. 45.

<sup>1231</sup> M. Acheimastou-Potamianou 1994, s. 193, il. 83.

<sup>1232</sup> M. A. Musicescu, M. Berza 1958, il. 127.

<sup>1233</sup> Bliskie przedstawienie znajduje się nowogrodzkich ikonach świętecznych, np. z soboru Sofijskiego; por. B. I. Свенціцька 1977, s. 279-290.

<sup>1234</sup> MNL, nr inw. 22995; A. Gronek 2007, nr 14.



Należy podkreślić, że przeprowadzona tu analiza cech ikonograficznych nie daje pewnych przesłanek dla bardziej konkretnego rozpoznania dwóch scen *Sądu nad Chrystusem*. Wiele motywów jest nietypowych dla przedstawień bizantyńskich i ruskich, niektóre są niespotykane w środowisku malarzy zachodnioruskich, a te, które zwyczajowo łączy się z opisywanymi tematami, jak motyw rozdierania szat przez Kajfasza czy umywania rąk przez Piłata, tu zostały pominięte. Dlatego tych dwóch dostojników, przed którymi został postawiony Chrystus, jedynie hipotetycznie i na podstawie częstej obecności w cyklach pasyjnych można uznać za arcykapłana Kajfasza i namiestnika Judei Piłata.

### *Biczowanie*

- il. 97 Pośrodku kwatery ukazany został Chrystus przywiązany do kolumny, a obok Niego wymierzający ciosy żołdacy. Ujęty w trzech czwartych, stoi z boku kolumny i przodem do niej, z rękoma zawiązanymi przed sobą na wysokości piersi, z szeroko rozstawionymi nogami. Trudno pewnie określić liczbę oprawców. Dwóch widać na pewno: na lewo – ze wzniesioną prawą ręką z pałką w zaciśniętej dłoni, na prawo – w szarym kaftanie z jednym ramieniem opuszczonym. Ten pierwszy ukazany jest na wprost, co do drugiego już tej pewności nie ma: może być ujęty w trzech czwartych tak od tyłu, jak od przodu. Nie widać układu jego drugiej ręki ani narzędzi katowskich w żadnej z nich. Między nim a Chrystusem pierwotnie znajdowała się jeszcze jedna postać. Zachowała się bowiem fragmentarycznie jej głowa w formie dużej ciemnej plamy, o regularnej okrągłej krawędzi, oraz ramię i dłoń wyciągnięta w stronę twarzy Chrystusa. Można jedynie domyślać się, że mężczyzna ten szarpie Więźnia za włosy. Kompozycja od góry ograniczona jest dwoma łukami wspartymi na kolumnie biczowania, co mogło stanowić próbę ukazania arkadowego krużganka bądź kamiennego sklepienia.

Średniowieczna sztuka bizantyńska bardzo powściągliwie i ostrożnie przedstawiała sceny męczeństwa i śmierci Chrystusa. Długo powstrzymywała się przed ilustrowaniem niektórych epizodów, jak np. biczowanie przy kolumnie, koronowanie cierniem czy wyprowadzanie umęczonego Chrystusa na taras i ukazywanie Go w poniżającej pozie Izraelitom. Wydarzenia opisane przez ewangelistów twórcy cerkiewni malowali w sposób idealizowany, np. przez ujmowanie postaci hierarchicznie, komponowanie scen ściśle symetrycznych czy rezygnowanie z nadmiernego ruchu. Sam temat *Biczowania* występował w sztuce wschodniej już w wieku XI, ale bardzo sporadycznie i tylko w malarstwie miniaturowym. Tu zwykle Chrystus stoi frontalnie, w pełnej gracji, niemal tanecznej pozie, wsparty o ramiona oprawców<sup>1235</sup>. Wariant, w którym jest On przywiązany do kolumny, pojawił się w malarstwie

<sup>1235</sup> Miniatury w Ewangeliarzu nr 74. w Bibliotece Narodowej w Paryżu, fol. 205v., Ewangeliarzu z Gelati, fol. 269r.; (H. Omont 1908 (1940), t. 2, tabl. 176; H. B. Покровский 1887, s. 50-51).

monumentalnym najwcześniej w wieku XIV, ale nadal nie był popularny, często pomijano go w cyklach pasyjnych. Jednak na tych niezbyt licznych realizacjach nie ujmowano Chrystusa na wprost, jak na Zachodzie, ale bokiem<sup>1236</sup>. Zapewne po to, aby nie ukazywać nagiego, zakrwawionego i okaleczonego ciała Zbawiciela, często skrywano je częściowo za słupem. Stał więc On zwykle przywiązany do niego przodem, z jego boku bądź za nim, z rękami skrępowanymi nad głową lub na wysokości brzucha. Trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy wariant zachodni, na którym Chrystus ukazany frontalnie stoi plecami do kolumny z rękami zawiązanymi z tyłu, przeniknął do malarstwa



Il. 97. *Biczowanie* na ścianie północnej nawy

wschodniego. Stało się to najprawdopodobniej najwcześniej w środowisku malarzy ruskich działających na terenie Rzeczypospolitej, bo znajdujemy je w XV wieku na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia oraz w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu<sup>1237</sup>. I choć nie wyparł on całkowicie wersji tradycyjnej, to w wieku XVI stał się dominujący. Jedynie na ikonie z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego z Drohobycza Chrystus stoi niemal frontalnie, ale za kolumną, z rękami zawiązanymi z przodu<sup>1238</sup>, jak w wariantach północnoruskich, np. na nowogrodzkich ikonach: z cerkwi Borysa i Gleba<sup>1239</sup> i soboru Sofijskiego<sup>1240</sup>, a także w cerkwiach kreteńskich, np. w Temeni<sup>1241</sup>. Motyw z Chrystusem stojącym z boku kolumny, np. w wiślickiej kolegiacie i kaplicy zamkowej w Lublinie, powraca w wieku XVII, ale w wersji zachodniej, przejęty z niemieckich lub niderlandzkich rycin bądź będący kopią ilustracji

<sup>1236</sup> Datowane na wiek XIV przedstawienia znajdują się w: Markowym monasterze, por. Л. Милкоић, Ж. Татић 1925, s. 54, il. 50; w Reczicy koło Ochrydy, por. Ц. Грозданов, Г. Суботић 1981, il. 11; w klasztorze Watopedi na Athos, por. A. Różycka-Bryzek 1968, il. 84; na ikonie ze scenami *Męki Pańskiej* z monasteru Vladaton w Salonikach, por. *Holy Image...*, s. 103, il. 25; *Byzantine and...*, s. 83, nr 85; w cerkwi św. Teodora Stratilatesa w Nowogrodzie, por. Л. И. Лифшиц 1987, il. 239.

<sup>1237</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, il. 26.

<sup>1238</sup> Drohobycz, Muzeum Drohobyczczyzny, nr inw. ДКМ I-113-117; por. przyp 1129.

<sup>1239</sup> E. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982, s. 400, il. 1.

<sup>1240</sup> Tamże, il. na s. 146.

<sup>1241</sup> *The Origins of El Greco...*, s. 12, il. 2.

zamieszczonej w *Trodionie Kwietnym* (Kijów 1636, s. 167)<sup>1242</sup>, naśladowanej rycinę Andriaena Collaerta<sup>1243</sup>.

Niestety, zniszczenia uniemożliwiają dokładne odczytanie kompozycji w Posadzie, a co za tym idzie wskazanie jej pierwowzoru. Wydaje się jednak, że nawiązuje ona do typów zachodnich. Na przedstawieniach wschodnich bowiem więzy krępują zarówno ręce jak i nogi Biczowanego, nie może On zatem stać przed słupem w szerokim wyroku, najwyżej w niewielkim, jak na ścianie w cerkwi monasteru Watopedi<sup>1244</sup>. Rys ten dynamizuje postać, wzmacniając jednocześnie realizm i dramatyzm sceny, a to chętnie wydobywają malarze zachodni. Chrystus przyjmuje zbliżoną pozycję – przodem do kolumny i z jej boku – na rycinach Albrechta Dürera (B. 8, B. 33) i Jana Collaerta wg Martina de Vos (H. 1582), aby wymienić tylko prace znane ruskim malarzom w czasach nowożytnych<sup>1245</sup>. Ci jednak nie kopiują jej wiernie, choć niekiedy Chrystus ukazany jest z rozstawionymi nogami, ale gdy stoi tyłem do kolumny, ujęty frontalnie, jak na *Pasji* z Welykiego, bądź z profilu, jak ze *Świątkowej Wielkiej*<sup>1246</sup>. Wpływowi zachodnim należy również przypisać zwiększenie liczby oprawców oraz gest szarpania włosów Chrystusa przez jednego z nich. Na przedstawieniach w cerkwiach prawosławnych najczęściej biczujących jest dwóch, ustawionych po obu stronach kolumny. Wydaje się, że wybór symetrycznej kompozycji był świadomy i miał na celu zmniejszenie odczucia realności zdarzenia na rzecz jego idealizacji. Jest zatem inaczej niż na przedstawieniach zachodnich, kiedy to chcąc wzbudzić w wiernych współczucie, celowo podkreślano cierpienie Zbawiciela i okrucieństwo oprawców. Dlatego też zwiększano ich liczbę, wydobywano brzydotę, urozmaicano pozy, mnożono i różnicowano katowskie narzędzia. Tak więc obecność trzech biczujących na freskach w kolegiacie w Sandomierzu oraz czterech na ikonach z Uherzec, Truszowic i Michowej należy uznać za rys zachodni<sup>1247</sup>. Stąd pochodzi również gest szarpania Chrystusa za włosy. Pojawił się on w malarstwie ruskim najwcześniej w wieku XV, o czym świadczy scena w kaplicy Świętokrzyskiej

<sup>1242</sup> A. Gronek, *Triodion Kwiecisty, Kijów 1631 jako nowożytny podlinnik twórców cerkiewnych*, w: *Taż* 2009a, s. 112-130.

<sup>1243</sup> A. Gronek 2014a, s. 139-140.

<sup>1244</sup> G. Millet 1918, il. 628.

<sup>1245</sup> A. Gronek 2007, s. 101-105.

<sup>1246</sup> W cerkwi św. Michała Archanioła; W. Karmazyn-Kakowsky 1975, s. 54-55, il. 144-5; A. Gronek 2007, nr 20.

<sup>1247</sup> Twórcy ikon z Truszowic i Michowej korzystali z rycin pasyjnych Martina Schongauera; por. A. Gronek 2003b, s. 159-178; *Taż* 2007, s. 101-105; *Taż*, *Inspiracje twórców zachodnioruskich grafik niemiecką w XVI i XVII wieku*, w: *Taż* 2009a, *passim*.

w krakowskiej katedrze<sup>1248</sup> i być może na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia<sup>1249</sup>, a w wieku następnym stał się bardziej popularny, wprost przejęty z rycin zachodnich.

Na *Biczowaniu* w Posadzie iluzja wnętrza została stworzona przez wyrysowanie podwójnej arkady w tle. Motyw taki w zachodnioruskim malarstwie pojawił się w wieku XVI, np. na ikonie *Męki Pańskiej* z Żohatyna w scenie *Zdrady Judasza* oraz z Truszowic i Michowej w scenach *Biczowania* i *Naigrwania*. W dwóch ostatnich rys ten został przejęty z rycin Martina Schongauera (B.12-13), gdzie ukazane było wnętrze przykryte sklepieniem krzyżowo-żebrowym i ograniczone ścianami z otworami wejściowymi zamkniętymi półokrągłym łukiem. W późniejszych, XVII-XVIII-wiecznych realizacjach ruskich ten motyw staje się częstszy i za każdym razem jest przejmowany z konkretnych rycin zachodnich. Na kompozycji posadzkiej jest najbliższy przedstawieniu na ścianach cerkwi św. Jura w Drohobyczu, który przerysowany został z miedziorytu Jana Collaerta wg Martina de Vos (H 1582)<sup>1250</sup>. Ciekawe, że także poza Chrystusa stojącego z boku kolumny na scenie w Posadzie przypomina tę z niderlandzkiej pracy. Niestety, szczątkowo zachowane malowidła nie przekonują co do inspiracji tym właśnie wzorem, ale taka zależność kazałaby datować scenę dopiero na wiek XVII.

### *Prowadzenie na ukrzyżowanie*

Nieco na lewo tej ludnej kompozycji Chrystus dźwiga krzyż, za Nim podążają il. 98 trzy niewiasty, przed Nim zaś grupa żołnierzy poprzedzona dwoma łotrami. Chrystus w szerokim rozkroku, ze zgiętymi w kolanach nogami, pochyla się głęboko pod założonym na ramiona krzyżem. Krzyż jest duży, pięcioramienny, a poprzeczne długie belki spoczywają na barkach Skazańca. Długi trzon podtrzymuje kroczący za Nim Szymon z Cyreny, ubrany w białą tunikę. Za Chrystusem, nieco w głębi idą trzy kobiety z głowami przykrytymi maforionami, spod których wystają białe dziś czepki; to zapewne Matka Boża, Maria Magdalena i Maria Kleofasowa. Przed Nim podążają żołdacy ubrani w zbroje płytowe i metalowe hełmy, dzierżąc w dłoniach broń drzewcową – jeden z nich trzyma buławę. Orszak otwierają dwaj łotry w białych krótkich tunikach. Ze związanymi na plecach rękami, najprawdopodobniej odwracają do tyłu głowy, spoglądając na Chrystusa. Ten ostatni rys nie jest pewny, a do takiej interpretacji skłania nie tylko kształt głowy, ale i drobne plamy zaczerniałej bieli, która pokrywała partie twarzy, co widać w innych scenach.

W sztuce wczesnochrześcijańskiej przedstawienia tego tematu podążały zarówno za słowami ewangelii synoptycznych, według których krzyż niósł Szymon z Cyreny,

<sup>1248</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, il. 84.

<sup>1249</sup> Tu widać, jak jeden z oprawców dotyka ramienia Chrystusa, nie ma pewności w jakim celu.

<sup>1250</sup> A. Groniek 2007, il. 122-123.

np. na reliefie sarkofagu ze scenami pasyjnymi w zbiorach Muzeum Pio Cristiano z roku ok. 340 (Lat. 171), jak i Ewangelii św. Jana, gdzie Chrystus sam go dźwigał na ramionach, np. na reliefie kasetki w zbiorach British Museum w Londynie z I. poł. wieku V<sup>1251</sup>. Sztuka bizantyńska skłaniała się częściej ku słowom synoptyków, niechętnie ukazując ponizenie Syna Bożego<sup>1252</sup>, inaczej niż zachodnia, która preferowała relację Janową, zgodną z realiami historycznymi<sup>1253</sup>. Ten bizantyński wariant znany był na Zachodzie do wieku XI<sup>1254</sup>, a nawet później, głównie w pracach powstających pod wpływem sztuki greckiej<sup>1255</sup>. Wariant zachodni zaś, z Chrystusem niosącym krzyż, występuje w sztuce bizantyńskiej w okresie Paleologów, co widać we freskach w monasterze Peribleptos w Mistrze<sup>1256</sup>, w księżęcej cerkwi w Curtea de Argeș<sup>1257</sup>, w Teodora Stratilatesa w Nowogrodzie<sup>1258</sup>, a także późniejszych, z przełomu wieków XV i XVI w cerkwi św. Eliasza pod Suczawą<sup>1259</sup> i z wieku XVI w Woroncu<sup>1260</sup>. W sztuce zachodnioruskiej motyw taki, nieznanymi zapewne jeszcze w wieku XV, pojawia się w następnym stuleciu, na ikonach *Męki Pańskiej z Żohatyna*<sup>1261</sup>, *Michowej*<sup>1262</sup>, *Drohobyca*<sup>1263</sup>, *Bagnowatego*<sup>1264</sup> oraz *Welykiego*<sup>1265</sup>, by od wieku XVII trwale wyprzeć inne rozwiązania. Jednak te przedstawienia różnią się znacznie od bizantyńskich i północnoruskich, na których nawet jeżeli Chrystus jest znacznie pochylony, jak na freskach w Mistrze, to krzyż ma zarzucony na ramię i skierowany ku górze, niby lekki kij. Na zabytkach zachodnioruskich, tak jak i w Posadzie Rybotyckiej, Chrystus podtrzymuje krótszą belkę, podczas gdy dłuższa leży na Jego plecach, przyniatając i ciężąc.

<sup>1251</sup> H. В. Покровский 1892, s. 310; G. Millet 1916, s. 362; G. Schiller 1968, s. 88; H. Laag, G. Jaszai, *Kreuztragung Jesu*, w: LCHI, t. 2, szp. 650-653.

<sup>1252</sup> Jedno z najstarszych przedstawień bizantyńskich, na którym krzyż niesie idący obok Chrystusa młody mężczyzna, zapewne Szymon, znajduje się na mozaikach w kościele Sant'Apollinare Nuovo w Rawennie.

<sup>1253</sup> Zgodnie z prawem rzymskim skazaniec sam powinien nieść narzędzie swej śmierci, por. E. Dąbrowski 1965, s. 219.

<sup>1254</sup> A. Derbes 1996, s. 119, przyp. 5.

<sup>1255</sup> G. Schiller 1968, fig. 290.

<sup>1256</sup> M. Chatzidakis 1992, s. 85, il. 52.

<sup>1257</sup> M. A. Musicescu, G. Ionescu 1967, s. 22, il. 7; I. D. Ștefănescu 1973, il. br. nr; D. Barbu 1986, s. 37.

<sup>1258</sup> Л. И. Лифшиц 1987, il. 241.

<sup>1259</sup> Tamże.

<sup>1260</sup> P. Henry 1984, tabl. XII, il. 1.

<sup>1261</sup> MNL, nr inw. I-1711/23090 por. przyp. 1122.

<sup>1262</sup> MNL, nr inw. I-2983/52507; M. Гелитович 2001, s. 110; A. Gronek, nr 5; M. Гелитович 2010, nr 8.

<sup>1263</sup> Muzeum Drohobyczczyzny w Drohobyczu, nr inw. ДКМ-1-113-117; por. przyp. 1129.

<sup>1264</sup> MNL, nr inw. Кв-36508/I- 2176; por. przyp. 1129.

<sup>1265</sup> MNL, nr inw. Кв-42405/I-2981; por. przyp. 1151.

W Posadzie Chrystus ukazany jest w szerokim wykroku, zgięty w pasie i znacznie pochylony. Ta poza najbliższa jest najstarszym, XVI-wiecznym wariantom tego motywu na zachodnioruskich ikonach *Pasji* z Żohatyna, Michowej, Drohobycza i Welykiego. Na późniejszych, XVII-wiecznych, powstających w znacznym stopniu pod wpływem wzorców zachodnich, Chrystus ukazywany jest w pozach bardziej wymownych, podkreślających ciężar krzyża i cierpienie. Tak więc jest On coraz bardziej przygniatany do ziemi, co przejawia się w głębokim pochyleniu ciała, opuszczeniu głowy, silnym ugięciu nóg, przyklęknięciu na jedno, a niekiedy na dwa kolana, a w skrajnych przypadkach nawet upadku<sup>1266</sup>. Brak tych rysów na przedstawieniu w Posadzie może wskazywać na jego XVI-wieczną proveniencję.

Na najstarszych wschodnich ilustracjach tego tematu Szymon z Cyreny sam dźwiga Chrystusowy krzyż. Do tej tradycji nawiązuje XV-wieczna scena z kolegiaty w Sandomierzu oraz z XVI-wiecznej ikony *Męki Pańskiej* z Uherzec, która przypomina wcześniejsze, nowogrodzkie, np. z końca wieku XV z soboru sofijskiego w Muzeum Historyczno-Archeologicznym<sup>1267</sup> i w Hann Collection (USA)<sup>1268</sup>, a także współczesne: ze zbiorów Muzeum Kultury i Sztuki Staroruskiej im. A. Rublowa w Moskwie<sup>1269</sup> oraz ikonę *Drzewa Jessego* i *Zejszcia do otchłani* z cerkwi Eliasza w Wołogdzie<sup>1270</sup>. Takie rozwiązanie nie jest jednak reprezentatywne dla XVI-wiecznego malarstwa zachodnioruskiego, gdzie dużo częściej Szymon jedynie pomaga nieść krzyż Chrystusowi, podtrzymując jego długi trzon. Ten wariant występuje na ikonach z Żohatyna, Michowej, Bagnowatego, Drohobycza i Welykiego, a staje się regułą w wieku XVII.

Na przedstawieniu w Posadzie za Chrystusem podążają trzy niewiasty. To zapewne te same, które później będą stały pod krzyżem, utożsamiane również z *mirronosicami*. Kobiety często umieszczane są na bizantyńskich ilustracjach *Prowadzenia na ukrzyżowanie*. Motyw taki najwcześniej pojawił się w wieku XI w malarstwie miniaturowym, szczególnie w ewangeliarzach, jako ilustracja tekstu św. Łukasza<sup>1271</sup>,

<sup>1266</sup> Najwcześniejsze przedstawienie Chrystusa upadającego pod krzyżem znajduje się na ikonie w ikonostasie w cerkwi św. św. Piatnic we Lwowie. Wzorowane jest ono na rycinie Johanna Sadelera I wykonanej w roku 1589 według projektu Christopha Schwarza, należącej do cyklu *Pręcipua Passionis D. N. Jesu Christi Mysteria*, H 238; por. A. Groniek 2001a, s. 237.

<sup>1267</sup> B. H. Лазарев 1947, tabl. 121; Я. В. Алпатов 1974, s. 117; E. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982, s. 514-17, il. 12-17.

<sup>1268</sup> T. T. Rice 1963, pl. XXI.

<sup>1269</sup> G. Kłokowa 1991, s. 88.

<sup>1270</sup> Ikona z 1568 roku malowana przez Dionizego Grinkowa, por. *Икона древней Руси...*, il. 111; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 82.

<sup>1271</sup> A. Derbes 1996, s. 120; np. XII-wieczne Ewangelie Plut. IV. 23, fol. 161r. w Biblioteca Madicea Laurenziana we Florencji.

lecz nie należał do zbyt popularnych w sztuce średniobizantyńskiej. Tu zazwyczaj Chrystus obojętnie mijają kobiety<sup>1272</sup>, a spogląda na niego żołnierz, który zgodnie z treścią apokryficznej Ewangelii Nikodema (Wersja B), napomina i próbuje zawrócić z drogi płaczącą Marię<sup>1273</sup>. Na freskach w Staro Nagoričane i Dionisou na Athosie za Chrystusem podąża Piłat wraz z żołdakami, a Matka Boska z Janem ukazani są daleko w tle, skryci za górami. Od wieku XIII, zapewne pod wpływem sztuki zachodniej, coraz częściej Maria wraz z innymi niewiastami zaczyna być ukazywana z Chrystusem, co staje się popularne zwłaszcza w sztuce późno- i pobizantyńskiej. W środowisku zachodnioruskim motyw ten, znany już z kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu, występuje w zasadzie na wszystkich XVI-wiecznych realizacjach *Prowadzenia na ukrzyżowanie*. Zmienna natomiast pozostaje liczba niewiast. Może być jedna, wtedy to niewątpliwie Matka Jezusa, jak na ikonach *Męki Pańskiej* z Drohobycza i Wełykiego, trzy – na *Pasji* z Żohatyna, więcej – z Uherzec, Michowej i Osław Białych<sup>1274</sup>. Różnice te nie oznaczają zmian treści, wynikają raczej z przyzwyczajenia, indywidualnych upodobań twórców czy wielkości powierzchni przeznaczanej pod malowidło; występują też w każdym środowisku artystycznym.

Straceńczy orszak na ścianie w Posadzie Rybotyckiej otwierają dwaj łotrzy. Motyw ten nie jest wyjątkowy w malarstwie zachodnioruskim, gdzie występuje co najmniej od wieku XV, np. na ikonie *Męki Pańskiej* ze Zwierzynia i kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Na obu przedstawieniach mężczyźni ubrani są w krótkie białe tuniki, na pierwszym jednak mają ręce związane z tyłu, na drugim zaś podtrzymują oparte na ramionach krzyże. Oba warianty występują jeszcze na XVI-wiecznych ikonach pasyjnych: pierwszy – z Żohatyna, Drohobycza i Bagnowatego, drugi – z Uherzec. W wiekach następnych są oni zwykle pomijani. Choć motyw ten jest popularny w średniowiecznym malarstwie w omawianym środowisku, to sposób jego ujęcia w posadzkiej cerkwi jest wyjątkowy. Zwykle bowiem łotrzy ukazani są w trzech czwartych od przodu albo na wprost, nigdy zaś od tyłu, by widoczne były ręce, wygięte i skrępowane na plecach. Jest to motyw obcy, przejęty zapewne ze sztuki zachodniej, a bezpośrednim wzorcem mógł być miedzioryt *Niesienie krzyża* Martina Schongauera (B 21). I choć powtarza się on na licznych późniejszych rycinach, to prawdopodobieństwo korzystania właśnie z niego zwiększa dowiedziona

<sup>1272</sup> Chrystus zwraca się ku niewiastom w Ewangeliarzu z Gelati, fol. 215r., por. Н. В. Покровский 1887, s.43; podobny motyw znajduje się we freskach kaplicy Świętokrzyskiej w krakowskiej katedrze, por. A. Różycka-Bryzek 1968, s. 246, il. 27.

<sup>1273</sup> A. Derbes 1996, s. 123 i przyp. 32.

<sup>1274</sup> Ukraińskie Muzeum Sztuk Plastycznych w Kijowie, Д. В. Степовик 1975, s. 71, il. na s. 74; М. Д. Факторович, Л. Г. Членова 1977, s. 28; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 47; Р. П. Білецький, 1992, s. 18; *Шедеври...*, nr 23; A. Gronek 2007, nr 11.

znajomość dorobku tego mistrza przez malarzy pracujących w XVI wieku dla pobliskich cerkwi w Truszowicach i Michowej<sup>1275</sup>.

### *Ukrzyżowanie (Dobry i zły łotr)*

Scena nie zachowała się w całości, najpewniej tworzyło ją przedstawienie krzyża Chrystusowego i stojących pod nim postaci namalowane na deskach ustawionych na belce architrawowej przegrody ołtarzowej oraz dwóch łotrów umieszczonych bezpośrednio na ścianie wschodniej nawy.

Na lewo od łuku tęczowego ukazany został dobry łotr na krzyżu. Jego przerzucone przez belkę poprzeczną ramiona oraz zgięte w kolanach nogi zostały przywiązane do krzyża sznurami. Swoją okoloną ciemnymi włosami głowę złożył na ramieniu, a szczupłe, nagie ciało, przykryte jedynie wąską opaską biodrową, zwrócił w stronę, umieszczonego w domyśle na prawo, Chrystusa. Obok głowy łotra mała postać anioła unosi personifikację jego duszy.

Po przeciwnej stronie, na prawo od przejścia do prezbiterium ukazany został zły łotr. Ciemnowłosy, bez brody, w skąpej przepasce biodrowej, o stosunkowo wydatnym brzuchu, wisi przywiązany do krzyża. Jego ramiona zostały przerzucone przez belkę, nogi podkurczone, a ciało, ujęte w trzech czwartych, odwrócone od Chrystusa znajdującego się kiedyś na lewo. Po prawicy łotra ukazany został diabeł unoszący na ramionach duszę zmarłego. Ujęty z profilu, kroczy na nienaturalnie długich, szczudłowatych nogach. Ma długi, zakręcony ku górze ogon, skrzydła nietoperza, duży ptasi dziób i włosy albo rogi, które, niczym lejce, ścisła dziecko – Judaszowa dusza. Na lewo od głowy łotra zachowały się litery „ГѢТІА”, a w górze całego przedstawienia napis: „САТІАНА ДѢШІШ ДО АДЪ ВЕДѢТЬ”<sup>1276</sup>.

W dole i po bokach obu przedstawień zachowały się partie ziemi z niewielkimi wzniesieniami o łagodnych zboczach, porośniętych kępkami traw, a obok nich cylindryczne, nagie skały, wypełnione ochrą i ograniczone podwójnym konturem: grubym białym i cienkim czarnym.

Dwaj łotry, wspomniani przez wszystkich ewangelistów, a przez autora apokryficznej Ewangelii Nikodema nazwani Dyzmą i Gestasem<sup>1277</sup>, co najmniej od VI wieku umieszczani bywają na przedstawieniach *Ukrzyżowania*, o czym świadczy miniatura w Ewangeliarzu Rabbulli, fol. 13r.<sup>1278</sup>, i VIII-wieczna ikona z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>1279</sup>. W ciągu wieków nie wykształcił się jeden ściśle określony typ fizjonomii tych złoczyńców, zwykle jednak dobrego umieszczano po

<sup>1275</sup> A. Gronek 2009a, s. 50-75.

<sup>1276</sup> J. Giemza 2013, schemat na luźnej wkładce dołączony do artykułu.

<sup>1277</sup> *Apokryfy...* 2003, s. 645-646.

<sup>1278</sup> Florencja, Biblioteka Laurenziana, Cod. Plut. I. 56 (liczne reprodukcje).

<sup>1279</sup> K. Weitzmann 1970, nr 6.



prawicy Chrystusa, zwróconego w Jego stronę, złego zaś odwróconego i po lewicy. Często też są oni przywiązani, nie zaś przybici do krzyży, na gołeniach mają ślady po łamaniu, a na średniowiecznych przedstawieniach zachodnich nad ich głowami znajdują się uskrzydleni anioł i diabeł, niosący ich dusze w postaci dzieci w powi-  
 jakach. Ten ostatni motyw pojawia się w ikonowym malarstwie zachodnioruskim najpóźniej w końcu wieku XV, na ikonie *Męki Pańskiej ze Zwierzynia*<sup>1280</sup>, a w wie-  
 ku XVI na stałe wchodzi do ikonografii *Ukrzyżowania*. Niestety, nigdzie nie udało się znaleźć takiego przedstawienia, gdzie diabeł niósłby duszę Gestasa na karku. Przedostało się ono tu zapewne ze sztuki zachodniej, choć już wcześniej zbliżony motyw – diabła siedzącego na Judaszu – znajduje się w scenie *Ostatniej Wieczery* w kaplicy zamkowej w Lublinie i być może na ikonie *Sądu Ostatecznego* w Muzeum Narodowym w Krakowie<sup>1281</sup>, a duszy grzesznika na ramionach diabła – na ikonie *Sądu Ostatecznego z Doliny*<sup>1282</sup>. Uskrzydłone, chudo- i długonogie figury diabłów z zawiniętymi ogonami występują np. w *Sądzie Ostatecznym* z Waniwki, choć najbliższy do tego z *Ukrzyżowania* w Posadzie znajduje się na XVI-wiecznej ikonie *Św. Niketasa z Ilnika*<sup>1283</sup>. Warto również zauważyć, że łotrzy w opisywanej cerkwi zasłonięci są krótką, przylegającą ściśle do ciała przepaską. Jej końce nie są jednak, jak zwykle, związane w supeł na brzuchu lub z boku, a jedynie założone jeden za drugi, a rąbek wierzchniego układu się łagodnym łukiem z przodu. Podobny motyw znajduje się na ikonach *Męki Pańskiej* z Truszewic i Michowej.

### Zdjęcie z krzyża

- il. 101 Ciało Chrystusa ukazane na wprost, lekko wygięte na kształt odwróconej litery S, z głową nieznacznie sklonioną ku prawemu ramieniu, wciąż jest przybite do krzyża. Odjętą odeń prawą rękę ujmuje w dłoniach Matka Boża. W takim rozpoznaniu utwierdza zachowany fragmentarycznie napis nad Jej głową: „МРЪ”. Po drugiej stronie krzyża stoi druga niewiasta z dłońmi nieznacznie wzniesionymi ku Chrystusowi. Obie ubrane są w brunatne maforiony zakrywające głowę. U kobiety na prawo, zapewne u Marii Magdaleny, zachowały się również czerwone partie sukni wystającej spod płaszcza. Po prawej stronie do krzyża dostawiona została drabina, na której stoi mężczyzna z głową otoczoną nimbem, ubrany w jasnoczerwony

<sup>1280</sup> MNL, nr inw. Кв-36453/I-2121; liczne publikacje, por. przyp. 1150.

<sup>1281</sup> MNK, nr inw. 32; J. Kłosińska 1973, nr 26; tu diabeł siedzi na plecach młodego mężczyzny. Nie ma jednak pewności, że to jest Judasz; może na to wskazywać, choć też niepewnie, powróż przy jego szyi.

<sup>1282</sup> MNL, nr inw. Кв-12381/I-451; I. Свенціцький 1928, il. 53; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il 41; О. Ф. Сидор 2000, s. 147.

<sup>1283</sup> MNL, nr inw. Кв-15573/I-1584; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 87; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 31.

plaszcz. To Jan próbuje uwolnić od gwoździa lewą dłoń Chrystusa. Kompozycję od lewej strony dopełnia starszy mężczyzna z siwą krótką brodą, zapewne Józef z Arymatei, a od dołu czaszka Adama złożona pod krzyżem. Na najwyższej belce krzyża na lewo zachowały się litery „IN”, na środkowej zaś, po obu stronach głowy Chrystusa – „IGXC”.

Najwcześniejsze ilustracje tego tematu pojawiły się w IX-wiecznym malarstwie miniaturowym, i już wtedy dostrzec można było wyraźną różnicę między realizacjami zachodnimi a wschodnimi. W tych pierwszych zwykle ukazywano ciało Chrystusa odjęte od krzyża i bezwładnie opadające na barki i plecy Józefa<sup>1284</sup>, w drugich podtrzymywane przez Józefa w pozycji pionowej<sup>1285</sup>. Dramatyzm i idealizm obu wariantów w pełni oddają różnice między pasywną duchowością chrześcijan tych dwóch kręgów kulturowych.

Kompozycja w posadzkiej cerkwi jest raczej archaiczna i nie znajduje analogii wśród dzieł późnośredniowiecznych na Rusi. W sztuce bizantyńskiej bowiem tylko na najstarszych przedstawieniach od krzyża odjęta zostaje wyłącznie jedna ręka Chrystusa. W późniejszych przedstawieniach zazwyczaj ukazywano moment, kiedy już obie dłonie są wolne od gwoździ. Nie zwisają one jednak bezwładnie na plecach Józefa, jak na wczesnych zachodnich miniaturach, ale ujmowane są z czułością i całowane przez Matkę Boską, Jana lub Marię Magdalenę<sup>1286</sup>. Ciało Zbawiciela z wciąż przybitymi do podnóżka stopami, załamujące się coraz to głębiej, osuwa się w dół, podtrzymywane w pasie przez Józefa. Przedstawienie rozwijało się w kierunku spotęgowania elementów realistycznych i dramatycznych. Takie właśnie kompozycje znajdują się na ścianach kolegiaty wiślickiej i kaplicy zamku królewskiego w Lublinie, a niemal jednakże na ikonach *Męki Pańskiej ze Zwierzynia*<sup>1287</sup>, *Żohatyna*<sup>1288</sup>,

<sup>1284</sup> G. Millet 1916, s. 467-468, fig. 429; G. Schiller 1968, il. 544-547.

<sup>1285</sup> Najstarsze przedstawienie w sztuce bizantyńskiej pochodzi z wieku IX z rękopisu Homilii Grzegorza z Nazjanzu w Bibliotece Narodowej w Paryżu, Ms. gr. 510, fol. 30v., por. G. Schiller 1968, il. 548; H. Maguire 1977, il. 37.

<sup>1286</sup> Wyjątkowe i zapewne powstałe pod wpływem Zachodu jest przedstawienie w centralnej części X-wiecznego tryptyku z kości słoniowej w Waszyngtonie w Dumbarton Oaks, 52.12, (por. K. Weitzmann 1972, nr 27; *The Glory of Byzantium...*, nr 100), na którym ciało Chrystusa ciężko opada w ramiona stojącego poniżej Józefa; na obce inspiracje wskazuje także postać Nikodema, który wyjmuje gwoździe ze stopy Jezusa za pomocą młotka i dłuta (motyw znany z zachodnich miniatur, por. G. Schiller 1968, il. 545); rysem niewątpliwie bizantyńskim jest umieszczenie w scenie postaci Matki Boskiej, która ujmuje opuszczoną bezwładnie dłoń Syna i tuli do twarzy.

<sup>1287</sup> MNL, nr inw. Kb-36453/I-2121; liczne publikacje, por. przyp. 1150.

<sup>1288</sup> MNL, nr inw. Kb-23090/I-1711; por. przyp. 1122.

Truszowiec<sup>1289</sup>, Michowej<sup>1290</sup> i Uherzec<sup>1291</sup>. Na tych ostatnich ciało Chrystusa przecięte w pasie niemal pod kątem prostym, ze stopami ciągle przybitymi do podnóżka bezwładnie opada w ramiona stojącego poniżej Jana. Obok niego na stołku Maria tuli do policzka twarz Syna i podtrzymuje ramiona. Jego ręce nie opadają, lecz przylegają do tułowia, całowane przez jedną bądź dwie kobiety stojące nieopodal. Są to najbardziej popularne w malarstwie zachodnioruskim warianty tego tematu, a ich źródeł należy szukać zapewne na Rusi północnej, np. w XIV-wiecznych freskach cerkwi Narodzenia Pańskiego w Nowogrodzie i XV-wiecznej ikonie Andrzeja Rublowa w Soborze Trójcy Świętej Troicko-Sergiejewskiej Ławry<sup>1292</sup> oraz ikonie najprawdopodobniej nowogrodzkiej w Tretiakowskiej Galerii<sup>1293</sup> (il. 212), a także XVI-wiecznych: na tabliczkach z soboru Sofijskiego w Nowogrodzie<sup>1294</sup>, ikonie z cerkwi Ofiarowania Pańskiego w Wołogdzie<sup>1295</sup> oraz drzwiach z cerkwi św. Izydora w Rostowie<sup>1296</sup>.

Tak mało dramatyczna, lakoniczna i spokojna wersja *Zdjęcia z krzyża* jak w Posadzie Rybotyckiej, choć charakteryzuje idealistyczne ujęcia sztuki środkowobizantyńskiej<sup>1297</sup>, niekiedy powraca w dziełach bałkańskich, na przekór modom, w epoce Paleologów. I tak Chrystus nadal przybity jest do krzyża z uwolnioną jedynie jedną ręką np. w cerkwi św. Nikity w Czuczer<sup>1298</sup> i monasterze Chilandar<sup>1299</sup>.

Zgodnie z głęboko zakorzenionym w tradycji poglądem, podzielanym już przez Juliusza Afrykańskiego i Orygenes<sup>1300</sup>, utwierdzanym później przez liczne legen-

<sup>1289</sup> MNL, nr inw. Кв-15813/I-1601; por. przyp. 772.

<sup>1290</sup> MNL, nr inw. Кв-42407/I-2983; М. Гелитович 2001, s. 110; А. Gronek 2007, nr 5.

<sup>1291</sup> MNL, nr inw. Кв-6656/I-1351; I. Свенціцький 1914, s. 86-9, il. VI; Tenże 1928, s. 40-41, il. 48-50; Tenże 1929, s. 128-131, il. 211-220; S. Hordynsky 1980, nr 84; М. Гелитович 2001, s. 108-109; В. Ярема 2005, s. 432-433.

<sup>1292</sup> М. А. Ilyin 1967, il. 21.

<sup>1293</sup> В. Н. Лазарев 1947, il. 1266; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, nr kat. 107, il. 75; *Государственная Третьяковская Галерея...*, il. 26; В. Н. Лазарев 1983, il. 66.

<sup>1294</sup> Nowogród, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, por. E. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко 1982, s. 514-17, il. 12-17.

<sup>1295</sup> Moskwa, Tretiakowska Galeria, por. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, t. 2, nr kat. 621, il. 74; Łazariew wymienia jeszcze nowogrodzką tabliczkę w prywatnej kolekcji w Oslo, por. Tenże 1983, s. 246.

<sup>1296</sup> Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын 1994, il. 68.

<sup>1297</sup> Zbliżone kompozycje znajdują się np w XI-wiecznych ewangeliarzach we Florencji, w Bibliotece Laurenziana, cod. Plut. VI, 23, fol. 59v.; w Paryżu w Bibliotece Narodowej, Ms. gr. 74, fol. 69r.; Н. Omont 1908 (1940), t. 1, tabl. 52 ; por. także G. Millet 1916, fig. 494-498.

<sup>1298</sup> G. Millet 1916, il. 515; V. Petkovyc 1934, tabl. LVIII.

<sup>1299</sup> В. Петковић 1950, s. 1231, il. 1066.

<sup>1300</sup> Т. Добрzeniecki 1966, s. 169, przyp. 15; por. też Н. В. Покровский 2001, s. 442-444.

darne opowiadania, grób Adama znajduje się nieopodal Jerozolimy, w miejscu ukrzyżowania Chrystusa. Fakt ten podkreślają również przedstawienia plastyczne i dlatego w bizantyńskich redakcjach *Ukrzyżowania* stale pod krzyżem Chrystusowym ukazywana jest czaszka praojca ukryta w jamie. Motyw ten przechodzi niekiedy także do ilustracji *Zdjęcia z krzyża*. Legendarne opowieści o przeniesieniu szczątków Adama zostały usankcjonowane przez Cerkiew i są przypominane w wielkopiątkowym synaksarionie<sup>1301</sup>. Według nich stało się to za sprawą anioła, a pochowania ich na Miejscu Czaszki dokonał król Salomon. Legendy te były popularne w świecie bizantyńskim, dotarły także na Ruś<sup>1302</sup>.

Tradycyjne umiejscawianie krzyża na miejscu grobu Adama łączy się również ściśle z ideą Chrystusa – Nowego Adama i wiarą w Jego odkupieńczą śmierć, która wyzwoliła ród ludzki od jarzma grzechu pierworodnego. Krew i woda wypływające z boku Chrystusa, rozumiane jako figura chrztu świętego, spływają na czaszkę prarodzica, obmywając jego przewiny. Wiarę w tę prawdę potwierdza ruski pątnik Daniel, który odwiedzając na początku wieku XII Ziemię Świętą, pisał: „[w chwili] ukrzyżowania Pańskiego, gdy na krzyżu Pan Nasz Jezus Chrystus oddał Ducha swego, wtedy katapetazma świątyni się rozdarła, skały popękały, tak i ta skała rozpękła się nad głową Adamową i tą szczeliną zesła krew i woda z boku Pańskiego na głowę Adamową i zmyła wszystkie grzechy rodu ludzkiego. Rozpadlina ta znajduje się w skale po prawej stronie miejsca ukrzyżowania Pańskiego i po dziś dzień można oglądać to święte znamię<sup>1303</sup>. W tajemnicy tej uwidacznia się sens paschy Chrystusa, Jego śmierci i zmartwychwstania, co ukazuje również ikona Zstąpienia do otchłani”<sup>1304</sup>.

<sup>1301</sup> *Trioda Kwietna*, Lwów 1663, Biblioteka Jagiellońska, nr sygn. 589131 II, fol. 92v.

<sup>1302</sup> Por.: I. Франко, t. 1, Львів 1896, s. 25, 30, 31; И. Я. Порфирьев 1877, s. 99, 104, 216-217; Н. П. Сумцов 1888.

<sup>1303</sup> *Ihumena Daniela z ziemi ruskiej*, s. 82.

<sup>1304</sup> W synaksarionie na Wielki Piątek podkreślona jest zbieżność czasowa popełnienia grzechu pierworodnego i męczeństwa Zbawiciela: „szóstego dnia tygodnia Bóg stworzył Adama i szóstego dnia tygodnia Chrystus skazany został na śmierć; o szóstej godzinie Chrystus był powieszony na krzyżu, o tej samej godzinie Adam wyciągnął ręce do drzewa poznania dobra i zła; o tej samej godzinie podano Chrystusowi gąbkę z octem i o tej samej Adam ugryzł jabłko; przez żebro Adama (Ewę) ludzkość została poniżona, przez żebro Chrystusa (z którego wypłynęła woda – symbol chrztu, i krew – królewski atrament, którym Chrystus wszystko przebacza i zatwierdza) zostanie wywyższona” (*Trioda Kwietna*, fol. 92 v.). We wstępie *Anfologionu* poprzedzającym rozkład nabożeństw w marcu wśród najważniejszych wydarzeń mających miejsce w tym miesiącu, wymienia się m.in. grzech Adama i wygnanie z raju pierwszych rodziców oraz dobrowolną śmierć krzyżową Chrystusa, dzięki której „grzech pierworodny zniweczył, cyrograf Adama podarł, swoją śmiercią śmierć uśmiercił, Adama i ród ludzki od więzów piekielnych oswobodził [...]” (*Anfologion*, br. r. wyd., Biblioteka Jagiellońska, sygn. 589189 III, fol. 429r.). Por. też: R. Catalamessa 1998, s. od 162;

W sztuce zachodnioruskiej czaszka Adama pod krzyżem na przedstawieniach *Ukrzyżowania* występuje już w wieku XI, na miniaturze w Kodeksie Gertrudy<sup>1305</sup>. I choć niekiedy pomijana, jak na miniaturze w *Psalterzu kijowskim*<sup>1306</sup> i ikonie ze Zwierzynia, to od wieku XVI jest niemal stałym motywem tego tematu. Rzadziej natomiast występuje w scenach *Zdjęcia z krzyża*, choć i takie rozwiązania nie należą do wyjątków i spotykane są już w wieku XV, jak na ikonie pasyjnej ze Zwierzynia, stosunkowo często w wieku XVI np., na ikonach z Żohatyna, Uherzec, Michowej, Truszczyca, Drohobycza<sup>1307</sup>, Bahnowatego<sup>1308</sup>, ale i później, choć już jedynie sporadycznie, np. z Doliny<sup>1309</sup> i Wisłoka Wielkiego<sup>1310</sup>.

### *Opłakiwanie*

- il. 102 Pośrodku, na kamiennej skrzyni sarkofagowej ułożone zostało ciało Chrystusa. Całkowicie zatarły się rysy Jego twarzy, nie można także dokładnie odczytać ułożenia rąk, zwłaszcza lewej. Widać, że jest ono podtrzymywane na białym płótnie opuszczanym na kamienny blok przez dwóch mężczyzn, zapewne tych samych, co w *Zdjęciu z krzyża*. A więc jeden z nich to Jan, o młodzieńczej bezbrodej twarzy, ubrany w jasnoczerwony płaszcz, stojący przy głowie Chrystusa. Drugi, z krótką brodą i okrytą głową, najpewniej Józef z Arymatei, umieszczony przed kamienną płytą, ujmuje nogi Zmarłego. Nieco w głębi kompozycji, za sarkofagiem stoją trzy niewiasty w brunatnym, czarnym i czerwonym maforionie. Pierwsza z nich, umieszczona najbliżej głowy Chrystusa, to Jego matka.

Dla ukazania czynności żałobnych po śmierci Chrystusa sztuka okresu średnio-bizantyńskiego wykształciła dwa różne przedstawienia: *Złożenie do grobu* o charakterze narracyjnym, obrazujące dosłownie tekst Ewangelii św. Jana, zgodnie z którym Józef z Arymatei i Nikodem owinęli szczelnie ciało Chrystusa w płótno i złożyli w nowym grobie (J 19,38-42), oraz *Opłakiwanie*, o charakterze kontemplacyjnym, z cechami reprezentacji, gdy wokół ciała Zmarłego złożonego na całunie zgromadzili się Jego najbliżsi, pogrążeni w rozpacz. Przedstawienia

J. Meyendorff 1984, s. 245-248; J. Klinger, *Wyjście i chrzest jako dwa zasadnicze punkty zbawienia w dziejach zbawienia*, w: Tenże 1983, s. 72-90; H. B. Покровский 2001, s. 439-446; W. Hryniewicz 1982, s. 306. O świadomości tej symboliki wśród duchownych ukraińskich przekonują ich homilie, por. np. K. T. Ставровецкий 1619, k. 111v.-112r.

<sup>1305</sup> M. Smorąg-Różycka 2003, s. 142, il. IV.

<sup>1306</sup> Г. И. Вздорнов 1978, k. 56, 92, 101.

<sup>1307</sup> Drohobycz, Muzeum Drohobyczczyzny, nr inw. ДКМ I-113-117; por. przyp. 1129.

<sup>1308</sup> MNL, nr inw. КВ-36508/I-2176; por. przyp. 1122.

<sup>1309</sup> MNL, nr inw. КВ-2423/I-19; A. Gronek 2007, nr 18.

<sup>1310</sup> MHS, nr inw. 999; J. Nowacka 1962, s. 32, il. 6; A. Gronek 2007, nr 31.

pierwszego typu pojawiły się już w IX-wiecznym malarstwie miniaturowym<sup>1311</sup>, drugiego – w XI-wiecznym, także w tablicowym i ściennym<sup>1312</sup>. W epoce paleologicznej w obrazach *Oplakiwania* coraz częściej umieszczano kamień namaszczenia. Był to prostopadłościenny blok skalny, na wzór relikwii przechowywanej w monasterze Pantokratora w Konstantynopolu, na którym złożono ciało Chrystusa w celu oczyszczenia i namaszczenia wonnościami. Natomiast zachodni wariant *Złożenia do grobu* przypomina wschodnie *Oplakiwanie*. Tu Józef z Arymatei i Nikodem nie niosą ciała Chrystusa do groty grobowej, ale opuszczają Je na całunie do kamiennego sarkofagu. Obok zazwyczaj stoją najbliżsi: Matka Boża, Maria Magdalena, Jan Ewangelista, niekiedy i inne postacie.

Na zachodnioruskich przedstawieniach *Oplakiwania* wysoka kamienna tumba grobowa pojawia się najpóźniej w wieku XV. W tym czasie najbardziej popularny jest wariant, w którym Matka Boska siedzi przy głowie Chrystusa, Józef albo Jan obejmują Jego nogi, Jan niekiedy całuje dłoń, a zgromadzone przy Zmarłym niewiasty na wzór żałobnych płaczek lamentują, wznosząc ramiona, odchylając ciała do tyłu, tuląc twarze w dłoniach. Zbliżone schematy kompozycyjne powtarzają się na ikonach *Męki Pańskiej* i *Podwyższenia krzyża ze Zwierzynia*<sup>1313</sup>, freskach kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu<sup>1314</sup>, ikonach *Męki Pańskiej* z Uherzec, Truszewic, Michowej i są popularne w całym kręgu kultury bizantyńskiej późnego średniowieczna, np. we freskach w cerkwi Przemienienia

<sup>1311</sup> Np. miniatura z Psalterza Chludowa, w Muzeum Historycznym w Moskwie, MS. Add, gr. 129, fol. 87; z Homilii Grzegorza z Nazjanzu, w Bibliotece Narodowej w Paryżu, gr. 510, fol. 30v; z Psalterza w klasztorze Pantokratora na Athosie, cod. 61, fol. 122r.; por. H. B. Покровский 1892, s. 388-390; Tenże 2001, s. 479, il. 170; G. Millet 1916, s. 489 i nn.; G. Schiller 1968, s. 181-185; C. Schweicher, *Grablegung*, w: *LCHI*, t. 2, szp. 193.

<sup>1312</sup> Liczne przykłady: np. na XI-wiecznej ikonie w klasztorze św. Katarzyny na Synaju (G., M. Soteriou, 1956, il. 146-149; K. Weitzmann 1971, il. 302); w XI-wiecznych Ewangeliarzach: w Bibliotece Morgana w Nowym Jorku, MS 639, fol. 280r.; Bibliotece Laurenziana we Florencji, cod. Plut. VI, 23, fol. 59v., 96r., 163r.; Bibliotece Palatina w Parmie, Palat. 5, 90v.; Bibliotece Watykańskiej, gr. 1156, fol. 194v. (G. Millet 1916, fig. 527-529, 531, 533; G. Schiller 1968, il. 594; H. Maguire 1977, il. 38, 77; B. H. Лазарев 1986, il. 246; J. Spartharakis 1996, il. 3; J. Lowden 1997, il. 117); na plakietkach w Niemieckiej Państwowej Bibliotece w Berlinie; w Dumbarton Oaks w Waszyngtonie, 87.2; w Ermitażu w Petersburgu, nr. ω 31 (G. Schiller 1968, il. 595; H. Maguire 1994, il. 111; *The Glory of Byzantium...*, nr 106; *Synai – Byzantium – Russia...*, nr B75); we freskach w cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi (A. Frolov 1954, pl. 19, il. 3; G. Schiller 1968, il. 596; H. Maguire 1977, il. 80; B. H. Лазарев 1986, il. 310).

<sup>1313</sup> MNL, nr inw Кв-36612/I-2281, B. I. Свенціцька 1967, s. 231; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. I. Свенціцька 1976, tabl. 39, 40; В. I. Свенціцька 1977, il. na s. 283; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 29; М. Janocha 2001, il. 68 por. też przyp. 1150.

<sup>1314</sup> A. Różycka-Bryzek 1968, il. 29.

Pańskiego w Kowaljowie<sup>1315</sup>, na ikonie Prochora z Gorodca w soborze Zwiastowania w moskiewskim Kremlu<sup>1316</sup>, w Troicko-Sergiejewskiej Ławrze<sup>1317</sup>, w XVI-wiecznych freskach athoskich klasztorów Dionisiou i Dochiariou<sup>1318</sup>, na pskowskiej ikonie tzw. *Czteroczęściowej* z moskiewskiego soboru Zwiastowania<sup>1319</sup> i w reliefie drzwi z cerkwi Izidora w Rostowie Wielkim<sup>1320</sup>. I choć różnią się one między sobą szczegółami, to powtarza się jeden stały schemat: ciało Chrystusa złożone jest na sarkofagu ustawionym na pierwszym planie, równoległym do powierzchni przedstawienia, a postaci przyjaciół otaczają je półkolem; tło zazwyczaj wypełnia pagórkowaty krajobraz i dominujący nad nim krzyż. Bardzo rzadko jakaś postać znajduje się na pierwszym planie przed sarkofagiem. Wyjątek stanowi scena w Kowaljowie, gdzie właśnie w tym miejscu umieszczona została pomniejszona postać Józefa bądź Nikodema, który ujmuje w dłoniach i przykłada do ust prawą dłoń Chrystusa.

Scena w Posadzie Rybotyckiej różni się od opisywanego schematu. Mimo że ujęcia niewiast nie charakteryzują gwałtowne i dramatyczne gesty rozpacz, a raczej powściągliwość w ukazywaniu emocji, bezruch i kontemplacja, przedstawienie to ma charakter narracyjny. Ciało Chrystusa nie spoczywa bowiem nieruchomo na kamiennym bloku, ale jest nań składane. Niestety zniszczenia nie pozwalają rozstrzygnąć, czy jest to otwarty sarkofag, czy tradycyjny kamień namaszczenia. Mimo to wydaje się, że jest to zachodni wariant *Złożenia do grobu*. Całun trzymają dwaj mężczyźni, przy czym jeden z nich umieszczony został przed sarkofagiem i ujęty z boku, od tyłu. Ten obcy motyw wszedł do malarstwa zachodnioruskiego najpóźniej w końcu wieku XVI, o czym przekonuje scena na ikonie *Męki Pańskiej* z Welykiego z roku 1593<sup>1321</sup>, i stał się popularny w wieku następnym, gdy twórcy ruscy coraz wyraźniej wzorowali się na rycinach zachodnich. I tak na ikonie *Pasji* z Radelicza<sup>1322</sup> mógł być przejęty z ryciny Albrechta Dürera z *Małej Pasji*, H. 153<sup>1323</sup> na ikonie z Kozuchowców<sup>1324</sup> – Krystyna Szarffenberga<sup>1325</sup>, wg Hansa

<sup>1315</sup> V. Lazarev 1966, il. 74.

<sup>1316</sup> Liczne reprodukcje, por. m.in. B. H. Лазарев 1983, il. 95; K. Onasch, A. Schnieper 1997, s. 225.

<sup>1317</sup> B. H. Лазарев 1983, il. 104; B. Г. Брюсова 1998, s. 43.

<sup>1318</sup> G. Millet 1916, fig. 562; Tenże 1927, s. 226, il. 2.

<sup>1319</sup> О. И. Подобедова 1972, il. 10-11.

<sup>1320</sup> Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын 1994, il. 68.

<sup>1321</sup> MNL, nr inw. Кв-42405/ I-2981; por. przyp. 1151.

<sup>1322</sup> MNL, nr inw. Кв-22995/ I-1695; B. А. Овсійчук 1985, s. 134-136, il. po s. 152; A. Gronek 2007, il. 240.

<sup>1323</sup> F. W. H. Hollstein, *German Engravings...*, t. 7, Amsterdam 1962, nr 153.

<sup>1324</sup> Koszyce, Muzeum Wschodniosłowackie, brak nr inw. M. Keleti 1984, s. 42, poz. 22, il. 13; V. Grešlik 2002, s. 40-43; A. Gronek 2007, il. 242; Taż 2009, s. 68, il. 26.

<sup>1325</sup> *Żywot Wszechmogącego Pana Jesu Krysta...*, fol. 178r.; por. też J. Muczkowski 1849, il. 268.

Schäuffeleina, B. 34-22 (253)<sup>1326</sup>, z Doliny<sup>1327</sup> – Henryka Wierixa wg Martina de Vos, M.-H. 158<sup>1328</sup>.

Na przedstawieniach bizantyńskich Matka Boża ukazana jest najczęściej przy głowie Jezusa, którą tuli, obejmuje, potęgując nastrój dramatyzmu i liryzmu zarazem. Rzadko nie patrzy na Syna i Go nie dotyka. Na freskach w Ochrydzie wznosi ramiona i pełne bólu oczy ku niebu, w Deczanach odwraca głowę, ale dłonie wyciąga, muskając opuszkami palców ramię Zmarłego. Na malowidłach w Posadzie można dostrzec, że wszystkie trzy niewiasty stoją za ciałem Chrystusa i spoglądają w kierunku Jego twarzy. Żadna z nich nie przykładą dłoni do policzka, nie wznosi jej w rozpacz ani nie targa włosów; Maria opiera dłoń o ciało Syna. Takie proste i niemal statyczne kompozycje w malarstwie zachodnioruskim pojawiły się w końcu wieku XVI, a stały się popularne w XVII. Już na wspomnianej ikonie *Męki Pańskiej* z Welykiego, tak jak w Posadzie, Matka Boża nie zajmuje uprzywilejowanego miejsca przy głowie Syna, tam bowiem stoi Jan. Ona zaś i dwie towarzyszące jej kobiety umieszczone zostały za sarkofagiem, a Józef i Nikodem przed. Mężczyźni podtrzymują całun, na którym spoczywa Chrystus ze skrzyżowanymi na brzuchu rękami. Ten rys jest również zachodniej proveniencji, ale nie można go rozpoznać na zniszczonym obrazie w Posadzie. Mimo to większość cech nowych, przejętych zapewne ze sztuki zachodniej, pozwala na datowanie tej sceny najwcześniej na 2. poł. wieku XVI.

### *Zmartwychwstanie*

W górnej części kwatery, niemal pośrodku, znajduje się Chrystus otoczony mandorłą, której owal zamyka podwójny kontur. Ukazany w całej postaci, ujęty w trzech czwartych, zwraca okoloną nimbem głowę w lewą stronę. Partie ciała zostały w dużym stopniu starte, jednak na podstawie zachowanych fragmentów podmalówki można wywnioskować, że był On półnagi, okryty jedynie przepaską biodrową i płaszczem luźno zarzuconym na ramiona. Najprawdopodobniej ukazany został tu moment unoszenia się Zmartwychwstałego ponad sarkofagiem, którego zarys zachował się poniżej. Ustawiony został lekko po skosie, co zdradza próbę komponowania sceny wzdłuż diagonalnej i tworzenia iluzji głębi. Na sarkofagu siedzi najprawdopodobniej anioł w białych szatach, lewą ręką wskazuje na pusty grób, prawą unosi, jakby w geście błogosławieństwa. Obok, na prawo, grupa żołnierzy, spośród których trzech śpi, dwóch stoi nieco w głębi; jeden z nich wznosi rękę ku Chrystusowi. Ubrani są w zbroję płytową i hełmy typu łebka. Dolna lewa część kwatery

<sup>1326</sup> *Speculum Passionis...*, il. po s. 238.

<sup>1327</sup> MNL, nr inw. KB-2423/I-19; A. Groniek 2007, il. 248.

<sup>1328</sup> Mauquoy-Hendrickx M. 1972, nr 158.



została całkowicie zniszczona, nie wiadomo zatem, czy znajdowały się tam niewiasty niosące balsamy. Jednak ich nieobecność czyniłaby zbędnymi gesty anioła, który to właśnie im pokazuje pusty grób. Scena rozgrywa się na tle pagórkowatego i górzystego krajobrazu, którego pozostałości widać w formie zróżnicowanych i dziś chaotycznych linii pociągniętych ciemną ochrą. Powyżej rysuje się gruby kontur, zapewne grzbietu pasma górskiego zamykającego krajobraz, choć z prawej strony, jeszcze ponad nim, widnieją budynki, kryte dachami dwuspadowymi.

Tę nieopisaną przez ewangelistów i niepoznawalną dla człowieka tajemnicę zmartwychwstania Chrystusa malarze bizantyńscy ujmowali za pomocą obrazów *Świętych niewiast u grobu* i *Zstąpienia do otchłani*, odrzucając popularne na Zachodzie przedstawienia Pana wychodzącego z grobu<sup>1329</sup>. Już pierwsi chrześcijanie wzbraniłi się przed dosłownym obrazowaniem tego wydarzenia, posługując się symbolami, jak ocalenie Jonasza lub Daniela, scenami historycznymi, np. śpiący żołnierze przy grobie, święte niewiasty w rozmowie z aniołem, bądź chrystofaniami: *Chrystus ukazuje się niewiastom*, *Niewierny Tomasz*<sup>1330</sup>. Motyw tak zwanego *Triumfalnego zmartwychwstania*, na którym Chrystus stoi na sarkofagu, powstał i zyskał popularność w sztuce zachodniej, skąd w wieku XVI przeniknął do wschodniego kręgu kulturowego. Przedstawienia takie najwcześniej pojawiły się w środowisku malarzy zachodnioruskich, w 2. poł. wieku XVI. Te wczesne kompozycje z Niemirowa<sup>1331</sup>, Potylicza<sup>1332</sup>, Berezowa<sup>1333</sup>, Bezmiechowej<sup>1334</sup>, Turzy<sup>1335</sup>, na ikonach pasyjnych z cerkwi Podwyższenia Krzyża w Drohobyczu<sup>1336</sup> i Narodzenia Marii z Wełykiego<sup>1337</sup> są bliskie ikonograficznie, a niekiedy i stylistycznie. Tam Chrystus z przepaską na biodrach i szkarłatnym płaszczem na ramionach, stojąc na kamiennej skrzyni grobowej, prawą ręką błogosławi (tzw. „gest zamknięty”), w lewej zaś trzyma czteroramienny trójlistny krzyż. Dookoła sarkofagu śpią w pozycji siedzącej lub półleżącej żołnierze uzbrojeni w halabardy. I choć nie udało się znaleźć pewnego i bezpośredniego źródła formalnego tej kompozycji, to jej zachodnia, zapewne niemiecka proveniencja nie budzi wątpliwości<sup>1338</sup>. Na póź-

<sup>1329</sup> J. Klinger 1968, s. 125-145.

<sup>1330</sup> Н. В. Покровский 1892, s. 391; Tenże 2001, s. 482 i nn.

<sup>1331</sup> MNL, nr inw. i-403; por. Л. Міляєва 1971, s. 45, il. 24; L. Miliaeva 1997, s. 143, il. 135; *Шедерви українського...*, nr 17; M. Janocha 2001, il. 188.

<sup>1332</sup> Л. Міляєва 1971, s. 45, il. 23.

<sup>1333</sup> І. Свенціцький 1928, s. 59, il. 70; Tenże 1929, tabl. VII, il. 2; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 36; M. Janocha 1998, s. 262, il. 11; Tenże 2001, il. 189.

<sup>1334</sup> MHS, nr inw. S/3583; por. M. Janocha 2001, il. 190; K. Winnicka 2013, nr 34.

<sup>1335</sup> MHL, nr inw. Кв17239/ i-1654; М. Гелитович 2010, nr 108.

<sup>1336</sup> Drohobycz, Muzeum Drohobyczczyzny, nr inw. ДКМ I-113-117; por. przyp. 1129.

<sup>1337</sup> MNL, nr inw. Кв 42405/I-2981; por. przyp. 1151.

<sup>1338</sup> Por. A. Gronek 2007, s. 149, il. 262.

niejszych przedstawieniach poza Chrystusa bywa bardziej swobodna i dynamiczna, niekiedy w kontrapoście, sprawiająca wrażenie kroczenia bądź wybijania się do góry. Prawą rękę zwykle wznosi, w lewej ściska trzon rezurekcyjnej chorągwi. Zazwyczaj Jego postać otacza mandorla, rzadziej pełna owalna, częściej stanowiąca jej wycinek, ograniczony, na modłę zachodnią, łukiem obłoków. Jednak na żadnym ze znanych przedstawień Chrystus nie znajduje się wysoko ponad sarkofagiem, ale zwykle stoi na nim, niekiedy obok, jak na ikonie *Męki Pańskiej* z Lipia<sup>1339</sup>, lub nieznacznie unosi się nad pustym otwartym wnętrzem. Zatem wariant przedstawiony na ścianie w posadzkiej cerkwi jest zupełnie wyjątkowy



Il. 103. *Zmartwychwstanie* na ścianie południowej nawy

i nie znajduje analogii ani wśród zabytków najbliższych terytorialnie, ani też dalszych. Znany jest natomiast w sztuce zachodniej, częściej włoskiej, w dziełach Andrei de Firenze, Jacopa i Giovanniego Bellinich, Perugina, Tycjana, Vasarięgo i innych<sup>1340</sup>, ale także północno-zachodniej, np. u Altdorfera<sup>1341</sup>. Na Wschodzie natomiast niekiedy w ramach jednej kwatery ukazywano dwa tematy: *Zmartwychwstania* i *Wniebowstąpienia*. Związek ideowy tych dwóch wydarzeń był czytelny dla chrześcijan już w pierwszych wiekach, o czym przekonuje m.in. znany monachijski relief w koście słońiowej<sup>1342</sup>. Tam w dolnej części sceny ukazany został moment przybycia do grobu niewiast z mirrą, w górnej zaś wstępowania Chrystusa do nieba. Grób przyjął tu kształt budowli centralnej sklepięnej kopułą na wysokim bębnie ozdobionym arkadami. Zmartwychwstały zaś został ujęty z profilu, gdy w dynamicznym wyroku wspina się po zboczach góry, prowadzony przez Boga za rękę wystającą z segmen-

<sup>1339</sup> MHS, nr inw. 976; Л. С. Міляева 1969, il. s. 131; Таž 1971, s. 77, il. 46; R. Biskupski 1991, il. 57-58; В. А. Овсіичук 1996, s. 314-15; M. Janocha 1998, il. 16; Tenże 2001, il. 163, 164, 191; *Ikony* 2001, s. 81; A. Gronek 2007, nr 13, Таž 2009, *Ikona Męki Pańskiej z Lipa w Muzeum Historycznym w Sanoku*, w: Таž 2009a, il. I.

<sup>1340</sup> H. Schrade 1932, tabl. 13, 16, 17, 30, 31, 41, 43, 44.

<sup>1341</sup> Tamże, tabl. 38, il. 147.

<sup>1342</sup> Tamże, tabl 1, il. 4; E. Kitzinger 1995, il. 76.

tu nieba. Późniejsze przedstawienia, w odmienny sposób nawiązując do motywów antycznych, tę samą myśl ujmowały za pomocą innych środków formalnych. Dla przykładu na ścianach cerkwi św. Demetriusza w Suczawie Chrystus w mandorli, unoszony przez anioły, ukazany jest ponad sarkofagiem, wokół którego spoczywają pogrążeni we śnie żołnierze. Czy podobny wariant znajdował się również w Posadzie Rybotyckiej? Analiza sposobu ukazania postaci Chrystusa nie potwierdza tego. W scenach *Wniebowstąpienia* bowiem Chrystus, zazwyczaj ubrany w chiton i himation, siedzi wewnątrz mandorli unoszonej przez dwóch aniołów. Niestety na przedstawieniu w Posadzie malatura wokół mandorli została niemal całkowicie utracona, nie można zatem pewnie stwierdzić, czy znajdowały się tam pierwotnie figury aniołów. Jednak zachowana fragmentarycznie postać Chrystusa pozwala opisać Jego strój i pozę. Jak już zostało wspomniane, Jego ciało okrywa jedynie perizonium, bo wyraźnie widać nagie nogi, i płaszcz na ramionach. Ponadto ukazany został w pozycji stojącej, a nie, co częste we *Wniebowstąpieniu* – siedzącej. Oba te rysy pozwalają stwierdzić, że jest to Chrystus zmartwychwstały. Do malarstwa zachodnioruskiego dopiero w wieku XVIII przedostały się, pod wpływem niderlandzkich i niemieckich rycin, takie warianty *Wniebowstąpienia*, na których Chrystus ukazywany jest w stojącej pozie, podobnej do rezurekcyjnej<sup>1343</sup>. Wtedy mogły być pomijane postaci aniołów, jak też mandorla, już wcześniej zamieniana w krąg bądź łuk obłoków. Tak więc na podstawie analizy ikonograficznej i porównawczej nie można dowieść, że przedstawienie w posadzkiej cerkwi łączy dwa tematy, *Zmartwychwstania* i *Wniebowstąpienia*<sup>1344</sup>. Jest to więc prawdopodobnie tzw. *Tryumfalne zmartwychwstanie*, które w zachodnioruskiej sztuce pojawiło się pod wpływem niemieckich rycin w 2. poł. XVI wieku. Jednak wariant, na którym Chrystus nie jest ukazany frontalnie i unosi się w mandorli wysoko ponad sarkofagiem, może świadczyć o inspiracjach innych niż niemieckie.

### *Zaśnięcie Marii*

- il. 104 W najwyższych partiach ściany zachodniej malowidła zachowały się jedynie w szczątkowej formie. Plany i linie rdzawej ochry zapełniają powierzchnię ograniczoną od góry na prawo łukiem zakreślonym grubym czarnym konturem, równoległym do kolebki sklepienia. Z prawej strony tak wykrojonej sceny widać zarysy

<sup>1343</sup> M. Janocha 2001, s. 349, il. 218-222.

<sup>1344</sup> Jarosław Giemza dostrzega tu połączenie tematów: *Świętych niewiast u grobu* i *Zstąpienia do otchłani*. Chrystus ukazany w mandorli ma podawać rękę klęczącej obok postaci, zapewne Adamowi; por. J. Giemza 2013, s. 517. Przy takich zniszczeniach trudno dać jakąkolwiek pewną odpowiedź, jednak takie rozwiązanie byłoby zupełnie wyjątkowe. Co prawda w sztuce północnoruskiej znane są późne ikony, na których razem występują tematy *Zmartwychwstania* i *Zstąpienia do otchłani*, ale ta druga scena, co logiczne, znajduje się zawsze poniżej pierwszej. Chrystus też zwykle ubrany jest w chiton i himation.

trzech męskich postaci, zwróconych ku środkowi, ujętych w półprofilu, w porządku izocefalicznym, z głowami okolonymi nimbami, z księgami w dłoniach. Nie można wykluczyć, że obok nich znajdowała się jeszcze jedna postać, jak też za nimi, bo ponad ich głowami widać plamy ochry układające się w regularny owal otoczony białym nimbem. Na planie najdalszym, zamykającym kompozycję, po części uchowały się motywy architektoniczne w formie prostopadłościennych wież, sklepionych dachem kalenicowym. Dwubarwny płaski mur, poprzedzony nieregularnymi wzniesieniami, ogranicza kompozycję również z prawej strony. Niestety lewa część sceny została znacznie zniszczona, dlatego też można jedynie domyślać się i tam podobnego rozwiązania.

Pośrodku pierwszego planu, w dolnych partiach sceny widać prostopadłościenny blok, na którym spoczywa niewiasta. To Matka Boska ubrana w brunatny maforion okalający głowę, przykrywający piersi i układający się wzdłuż nóg w dwie wąskie fałdy zamykające, niby ramą, dziś niezachowaną, ongiś zapewne błękitną suknię. Na lewo od łoża Marii malowidła zostały niemal w całości utracone. Widać jedynie trudne do rozpoznania motywy, jakby roślinne, oraz stojącą ponad nimi co najmniej jedną postać męską z siwymi włosami, której świętość podkreśla nimb. W rekonstrukcji tej sceny Jarosław Giemza umieszcza znacznie więcej postaci niż widać na ścianie w normalnych warunkach<sup>1345</sup>. W istocie, mężczyzn zgromadzonych wokół łoża Marii mogło być co najmniej kilkunastu.

Ikonografia *Zaśnięcia Marii* w sztuce bizantyńskiej została już szeroko i drobiazgowo opisana w literaturze naukowej<sup>1346</sup>, można więc tu jedynie przypomnieć, że tradycyjnie, co najmniej od wieków X-XI, wokół łoża Marii umieszczano dwunastu apostołów i dwóch lub czterech biskupów. Asumpcjonistyczne źródła apokryficzne, wśród których najstarsze datowane są na wiek V i VI, zaświadczały, że na specjalną prośbę Marii uczniowie Jej Syna w sposób cudowny przybyli z najodleglejszych zakątków świata, by czuwać w ostatnich chwilach Jej ziemskiego życia<sup>1347</sup>. Tradycja ikonograficzna wyróżnia kilku z nich: Piotra, który zwykle z kadzielnicą w dłoni stoi przy głowie Marii, Pawła pochylającego się do Jej stóp, Andrzeja i Jana w niskim pokłonie po drugiej stronie łoża. Później, gdy przedstawienie to bywa wzbogacane o motyw zanoszenia duszy Marii do nieba, umieszczany jest także epizod opisany w tzw. *Transitus Józefa z Arymatei*, ze spóźnionym Tomaszem, któremu Maria daruje opaskę<sup>1348</sup>. Czterech biskupi to wymienieni w *Imionach boskich* (3,2): Jakub, brat Pański – pierwszy biskup Jerozolimy, Hieroteusz – biskup Aten, a także domniemany

<sup>1345</sup> Por. rekonstrukcja na [www.posada-rybotycka.pl](http://www.posada-rybotycka.pl); J. Giemza 2013.

<sup>1346</sup> K. Kreidl-Papadopoulos, *Koimesis*, w: RBK IV, 132-182; na gruncie polskim A. Różycka-Bryzek 1983, s. 83; wyczerpująco M. Janocha 2001, s. 421-458.

<sup>1347</sup> *Apokryfy...* 2003, s. 776-834.

<sup>1348</sup> *Tamże*, s. 814.

autor wymienionego traktatu – Dionizy Areopagita oraz jego adresat – Tymoteusz, biskup Efezu<sup>1349</sup>. Już na najstarszych *Zaśnięciach* za łóżem Marii ukazywany jest Chrystus, który trzyma w dłoniach szczelnie zawinięte dzieciątko przedstawiające Jej duszę, jak np. na X-wiecznych ikonkach z kości słoniowej we wiedeńskim Kunsthistorisches Museum (nr inw. KK 8797) i w Stiftsmuseum w Klosterneuburgu (nr inw. 153)<sup>1350</sup>. Na tej ostatniej dodatkowo znalazł się epizod unoszenia przez anioła duszy Marii do nieba. Już w XI i XII wieku przedstawienia te stają się bardziej ludne, dodawane bywają motywy: przenoszenia apostołów na obłokach<sup>1351</sup>, okaleczenia przez archanioła Żyda Jefoniasza, który targnął się na ciało zmarłej, oraz mandorli otaczającej postać Chrystusa. Od wieku XIII ponad zgromadzonymi ukazany bywa moment unoszenia przez aniołów Marii siedzącej na tronie i otoczonej mandorlą. W czasach późniejszych ikonografia tego przedstawiania nie ulega zasadniczym zmianom, może zwiększać się liczba świadków wydarzenia i aniołów towarzyszących Chrystusowi; kompozycja może być budowana w głąb i wzbogacana o motywy aktualizacji, jak stroje czy detale architektoniczne.

Mimo znacznych zniszczeń można stwierdzić, że przedstawienie w Posadzie jest konwencjonalne, statyczne, uderza hierarchicznym ujęciem postaci, co nadaje mu charakter reprezentacyjny. Mimo że kompozycja jest zagęszczona, ludna, zamknięta urozmaiconym tłem architektonicznym, to sprawia wrażenie znacznie uproszczonej. Pominięte tu zostały popularne motywy, takie jak cudowne przybycie apostołów do Jerozolimy na obłokach prowadzonych przez anioły, przeniesienie duszy Marii do nieba oraz epizod z Jefoniaszem. Tak lakoniczny typ, nazwany w fachowej literaturze hierarchiczno-kontemplacyjnym<sup>1352</sup>, jest znany w tradycyjnym malarstwie tak tablicowym, jak i monumentalnym. Najbliższe terytorialnie przykłady znajdują się na XV-wiecznej ikonie z Żukotyńa<sup>1353</sup>, XVI-wiecznej ze Skwarzawy Starej<sup>1354</sup>, z 2. poł. wieku XVI ze Skola<sup>1355</sup>, a także na ścianach kolegiaty wiślickiej, kaplicy zamkowej w Lublinie i Świątokrzyżskiej na Wawelu.

Jednym z oryginalnych rysów budujących tę uproszczoną i mało dynamiczną kompozycję jest ujęcie ciała Marii. W tradycyjnej bizantyńskiej ikonografii zazwyczaj spoczywa Ona na łożu z głową lekko podniesioną i opartą na poduszce. Niejednokrotnie również łoże ukazane bywa albo po skosie, albo z podwyższonym wezglowiem. Motyw

<sup>1349</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita 1997, s. 75.

<sup>1350</sup> *Byzanz; Pracht und Alltag...*, nr. 40, 41.

<sup>1351</sup> O tym interesującym motywie por. A. Różycka-Bryzek 1991, s. 169-182.

<sup>1352</sup> A. Różycka-Bryzek 1983, s. 83.

<sup>1353</sup> MHS, nr inw. 986; S. Hordyński 1973, nr 33; R. Biskupski 1991b, nr 6; Tenże 1991a, nr 1; В. Александрович 1995, s. 4-6; М. Р. Крук 2003, s. 156-171.

<sup>1354</sup> Г. Скоп Друзюк – П. Скоп 2009, s. 84-84.

<sup>1355</sup> В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, il. 42; М. Janocha 2001, il. 247.

ten nie tylko dynamizuje kompozycję, ale również przywołuje wrażenie snu Bogurodzicy, nie zaś śmierci. Na malowidle w posadzkiej cerkwi ciało zmarłej ułożone jest płasko, a głowa nieuniesiona. Ten rzadki wariant występuje na ścianach monasterskiej cerkwi w Arbore, a w środowisku malarzy zachodnioruskich na ikonie ze Skola z 2. poł. wieku XVI, a następnie – w wieku XVII – na ikonach w Muzeum Zamku w Łańcucie: z Rokszyca (MZŁ-SZR – 1342) i z Bodaków (MZŁ-SZR 591).

## Przedstawienia jednopostaciowe: prorocy i niezidentyfikowani święci

### Prorocy

Na południowej i zachodniej ścianie nawy ciąg opowieści ewangelicznej, zbudowanej z przedstawień o charakterze narracyjnym, kilkakrotnie został zaburzony przez włączenie doń przedstawień jednofiguranych, reprezentacyjnych. Jedyne dwa z nich zostały rozpoznane, ale dzięki temu wiadomo, że owo, wydawać by się mogło, odstępienie od pierwotnie założonego porządku było zamierzone i dotyczyło jedynie formy zewnętrznej kompozycji. W warstwie znaczeniowej przedstawienia te bowiem wydobywają i podkreślają główne treści zawarte w ukazanych obok scenach narracyjnych. A zatem ich obecność właśnie w tym miejscu i w tak wyróżniającej się formie jest przemyślana i celowa.

Na południowej ścianie nawy, na wąskich polach między narożami a rozglifieniami okien, ukazani zostali dwaj mężczyźni: na lewo, przy ścianie tęczącej – starszy, siwowłosy, z długą brodą, trzymający w dłoniach rozwinięty rotulus, na prawo, przy ścianie zachodniej – młody, bez zarostu, z ciemnymi krótkimi włosami, również z rotulusem, pierwotnie białym z napisem, teraz całkowicie szerniałym. Pierwszy z nich to prorok Izajasz, drugi – Daniel. O takim rozpoznaniu przekonują przede wszystkim zachowane inskrypcje: „**ПР ИСАИА Ш ПР ДАНИИЛЪ**”, przy czym, ta druga na prawo, zapisana bielą, jest dość wyraźna, tę drugą zaś można odczytać tylko na fotografiach zrobionych specjalistycznym sprzętem przy bardzo silnym oświetleniu<sup>1356</sup>. Dzięki niemu Jarosław Giemza zdołał odczytać nawet napis na zwoju trzymanym przez Izajasza: „**СЕ ДВѦ ВЪ ЧРЕВѢ В СНАИ ИМѦ ЕМЪ**”<sup>1357</sup>.

Wskazany werset, brzmiący w całości (Iz 7,14): „**СЕ ДВѢЦА ВЪ ЧРѢВѢ ЗАЧНЕПЪ, И РОДИПЪ СНѢ, И ПРОЗОВЕШИ ИМА ЕМЪ ЕММАНУИЛЪ**” jest popularnym prorocstwem

<sup>1356</sup> Inskrypcję tę, jak też napis na zwoju, odczytał Jarosław Giemza po obróbce komputerowej zdjęć wykonanych w czasie przeprowadzania w listopadzie 2011 roku dokumentacji fotograficznej i pomiarowej w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej; por. J. Giemza 2013, s. 509-518 i drugi rozdział niniejszej książki.

<sup>1357</sup> J. Giemza 2013, schemat dołączony na luźnej kartce do artykułu.

inkarnacji Słowa Bożego, a jego obecność obok *Zwiastowania* i *Bożego Narodzenia* jest oczywista i częsta<sup>1358</sup>.

Izajasz, mędrzec zaliczany do proroków większych Starego Testamentu i najważniejszych mesjańskich, w sztuce ukazywany jest zwykle jako starzec z siwymi włosami i długą brodą<sup>1359</sup>, ubrany w tradycyjny strój antyczny, tj. chiton i himation, trzymający w dłoniach, poza zwojem z tekstem przepowiedni, najczęściej obcęg, którymi anioł ujmował żarzący się węgiel, oczyszczający język proroka (Iz 6,6), a niekiedy różdżkę, odnoszącą się do przepowiedni „I wyrosnie różdżka z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzeni” (Iz 11,1). W sztuce zachodniej do atrybutów wyróżniających tego proroka należą także sucha gałąź ilustrująca werset 11,1, piła – symbol jego męczeńskiej śmierci oraz siedem gołębi, jako dary Ducha Świętego. Według podręcznika Dionizego z Furny Izajasz powinien przypominać słowa, które otwierają jego księgę: „Wykarmiłem [i wychowałem] synów” (Iz 1,2), choć w praktyce malarskiej cytaty dobierano różnie: nawiązujące do momentu powołania proroka (6,5-7), przepowiadające przyście Mesjasza (7,14; 9,5; 11,1; 28,16; 53,2) i jego mękę (50,6; 53,5-12; 57,1; 63,1-2)<sup>1360</sup>. We wnętrzu świątyni bizantyńskiej najczęściej umieszczany jest wraz z innymi prorokami, zgodnie z porządkiem hierarchicznym, na sklepieniu i tamburze kopuły, jak w np. w katedrze w Monreale, kościele klasztornym Martorana i kaplicy pałacowej w Palermo na Sycylii, w San Marco w Wenecji, w soborze Sofijskim w Nowogrodzie<sup>1361</sup>, w świątyniach maryjnych w Mistrze (Peribleptos), w Gračanicy, na Wołotowym Polu koło Nowogrodu<sup>1362</sup>. Izajasz jest tam starcem z siwymi, najczęściej długimi włosami, półdługą lub długą brodą, ubranym w długą tunikę i zarzucony na ramiona luźny płaszcz. Tej tradycyjnej bizantyńskiej ikonografii pozostaje wierne również zachodnioruskie malarstwo ikonowe. Tu od wieku XV stają się popularne ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu postaci starotestamentowych ukazanych na ramie<sup>1363</sup>. Wśród nich często, choć nie zawsze, znajduje się tak właśnie ukazany Izajasz. Jednak na ścianie posadzkiej cerkwi, choć jest on siwowłosym starcem, to na głowie ma mały turban, a ubrany jest w długą wąską tunikę i założoną na nią – krótszą, co charakteryzuje głównie starotestamentowych kapłanów. Nawet w trzech tunikach, wymienianych w *Księdze Wyjścia*

<sup>1358</sup> Por. katalog wersetów prorockich w sztuce bizantyńskiej: A.-M. Gravgaard 1979, s. 51-53.

<sup>1359</sup> Jeden z nielicznych wyjątków znajduje się w klasztorze św. Katarzyny na Synaju, gdzie u nasyady absydy ołtarzowej, w madalionie ukazany jest Izajasz jako młody mężczyzna, z ciemnymi włosami i krótką brodą.

<sup>1360</sup> A.-M. Gravgaard 1979, s. 48-57.

<sup>1361</sup> В. Г. Брюсова 2001, 40-64.

<sup>1362</sup> Г. И. Вздорнов 1989, il. 10-17.

<sup>1363</sup> O tym szerzej: M. P. Kruk 2000, s. 120-121; М. Гелитович 2005a.

(28,139) i w *Dawnych dziejach Izraela* Józefa Flawiusza (ks. 3, VII, 3-6)<sup>1364</sup>, oraz w mitrze, zwykle w kształcie małego zawoju, mogli być ukazywani: Melchizedek, Hiob, Mojżesz, Aaron, Chur, Samuel oraz Zachariasz, ojciec Jana Chrzciciela<sup>1365</sup>, ale nie Izajasz. Cechy fizjonomii i stroju proroka w opisywanej cerkwi najbliższe są nowotestamentowemu Zachariaszowi<sup>1366</sup>. Nie wiadomo, skąd wzięło się to ustępstwo od tradycji tak bizantyńskiej, jak i lokalnej; powtarza się ono niekiedy w realizacjach późniejszych, np. w XVII-wiecznym ikonostasie w Dmytrowicach<sup>1367</sup> czy z cerkwi Królowej Ruskiej z 1685 roku<sup>1368</sup>, gdzie prorok jest ukazany w tunice i płaszczu, ale w zawoju na głowie. Przedstawienie Izajasza w Posadzie od jego wizerunków na wymienionych wyżej ikonach różni także cytat umieszczony na zwoju. Tam bowiem prorok nigdy nie prezentuje wersetu 7,14, mimo że obecność na ikonie maryjnej czyniła go jak najbardziej zasadnym. Są tam natomiast najczęściej fragmenty wersetów: 6,6 – opisującego moment powołania Izajasza – oraz 11,1: „I wyrośnie różdżka z pnia Jessego [...]” – odnoszącego się do tajemnicy inkarnacji Boga<sup>1369</sup>. Na ruskich ziemiach Rzeczypospolitej w 2. poł. wieku XVI pojawił się wysoki ikonostas, wieńczony rzędem ikon patriarchalnych i prorockich. Na jednym z nielicznych zachowanych XVI-wiecznych przykładów takiego rzędu, z cerkwi Świętego Ducha w Potyliczu, ukazany został Izajasz wyróżniony właśnie cytatem 7,14<sup>1370</sup>. Późniejszy przykład znajduje się np. w ikonostasie w cerkwi Królowej Ruskiej, wcześniejszy na ścianie kaplicy zamkowej w Lublinie.

Po przeciwnej stronie ściany południowej, na skrawku ściany między oknem a narożnikiem został umieszczony Daniel, o czym zapewnia zachowana inskrypcja ponad jego głową. Daniel tradycyjnie zaliczany jest do proroków większych. W księdze mu przypisywanej, w rzeczywistości mającej kilku autorów, powstałej w 2. poł. wieku II p.n.e., przeważają treści doksolologiczne, mesjanistyczne, angelologiczne i eschatologiczne<sup>1371</sup>. W tradycji literackiej, obrazowej i katechetycznej często

il. 106

<sup>1364</sup> Według wskazanych opisów źródłowych ceremonialny ubiór kapłana stanowiła tunika spodnia, lniana, długa, z wąskimi ramionami, zwana *chethomene*, na nią zakładano *meer* – długą, błękitną, zakończoną na przemian zawieszonymi frędzelkami w kształcie owoców granatu oraz metalowymi dzwonekami. Na wierzch zakładano *efod* – krótką, wzorzystą szatę z szerokimi rękawami, na którą naszywano *essen* – napierśnik z 12 kamieniami szlachetnymi, symbolizującymi synów Jakuba; por. J. Flawiusz, *Dawne dzieje Izraela*, Poznań–Warszawa–Lublin 1979, s. 196-199.

<sup>1365</sup> Dionizjusz z Furny, s. 88, 91.

<sup>1366</sup> *An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition* s. 7; *An Icon Painter's Notebook...*, s. 115.

<sup>1367</sup> Zdjęcia tego ikonostasu w zbiorach autorki.

<sup>1368</sup> Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu, nr inw. MNS/826/S; M. T. Maszczak 2010, nr 70.

<sup>1369</sup> M. P. Kruk 2000, s. 300-301; M. Гелитович 2005a, *passim*.

<sup>1370</sup> M. P. Kruk 2000, s. 287.

<sup>1371</sup> J. Synowiec 1999, s. 477-495.



przywoływane są obrazy proroka w jamie z lwami, trzech młodzianków w piecu ognistym, posągu ze snu Nabuchodonozora oraz wizji Syna Człowieczego<sup>1372</sup>. Cytaty właśnie z tych opowieści zamieszczone są często na zwoju trzymanym przez proroka w sztukach plastycznych<sup>1373</sup>. Tu Daniel zwykle ukazywany jest jako młodzieniec bez brody, odziany w krótką tunikę i ciasne spodnie oraz w płaszcz spięty pod szyją i mały turban. W lakonicznej notatce w athoskiej *Hermenei* Dionizjusz poleca ukazywać go jako bezbrodego młodzieńca<sup>1374</sup>. W *Podlinniku* Stroganowa znajdował się nie tylko rysunkowy wizerunek proroka, ale również wskazówki co do koloru elementów ubioru; tak więc czapka winna być czerwona, a zwój biały, płaszcz czerwony, tunika zielona<sup>1375</sup>. Podobny opis znajduje się w późniejszym *Podlinniku* Bolszakowa, a także w *Menologionie* z Zagorska<sup>1376</sup>. Najwcześniejsze przedstawienia tego proroka znane są już w sztuce wczesnochrześcijańskiej. Zwłaszcza treści rezurekcyjne i eschatologiczne przywołane poprzez obraz Daniela w pozie oranta między lwami uzasadniały jego popularność wśród motywów umieszczanych na sarkofagach i ścianach podziemnych cmentarzy<sup>1377</sup>. Tam też umieszczano, choć już nie tak często, tematy: *Trzej młodziankowie w piecu ognistym*, *Daniel broniący Zuzannę* i *Daniel depczący smoka*. W sztuce bizantyńskiej znane są tak ilustracje treści księgi starotestamentowej, jak i samej postaci proroka. W malarstwie monumentalnym ukazywany jest wśród innych proroków na bębnie kopuły, jak np. w soborze Sofijskim w Nowogrodzie<sup>1378</sup>, w Dafni, Panagia Chalkeon w Salonikach<sup>1379</sup>, Martorana i Capella Pallatina w Palermo.

W sztuce zachodnioruskiej często występuje, wraz z innymi prorokami, na ramie ikony *Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, a od wieku XVII w najwyższym rzędzie ikonostasu<sup>1380</sup>. Na ikonie maryjnej ukazywany jest zwykle w dole, na prawo, jako

<sup>1372</sup> *Hermeneia* opisuje jeszcze inne przedstawienia: *Daniel i trzech chłopcy jedzący jarzyny wyglądają ładniej i zdrowiej niż inni, karmieni delikatną strawą*, *Daniel ocalający Zuzannę*, *Daniel wykląda drugi sen Nabuchodonozora*, *Daniel objaśniający słowa pisane ręką na ścianie pałacu króla Baltazara*, *Widzenie Proroka Daniela* (Dn 7,1-27), *Daniel ujawnia oszustwo kapłanów, podpala świątynię i gruchocze Baala*, *Daniel zabijający smoka*; Dionizjusz z Furny, s. 81-83.

<sup>1373</sup> Por. A.-M. Gravaard 1979, s. 25-26.

<sup>1374</sup> Dionizjusz z Furny, s. 90.

<sup>1375</sup> W oryginalnym Stroganowskim *Podlinniku* nie zachowały się strony odnoszące się do 17 i 18 grudnia. W późniejszych opracowaniach zostały one zrekonstruowane na podstawie późniejszego *Podlinnika* Bolszakowa, por. *An Iconographier Tradition: The Stroganov Tradition...*, s. 122.

<sup>1376</sup> Tamże; *An Icon Notebook...*, s. 94-95.

<sup>1377</sup> B. Filarska 1986, s. 44; E. Jastrzębowska 2008, s. 47.

<sup>1378</sup> B. Г. Брюсова 2001, s. 46, il. 11.

<sup>1379</sup> E. Kourkoutidou-Nikolaidou, A. Toura 1997, s. 182, il. 216.

<sup>1380</sup> Daniel zapewne był umieszczany w rzędzie prorockim już wcześniej, ale niestety nie zachowały się przykłady to potwierdzające, a nie ma go na zachowanych XVI-wiecznych fragmentach

ciemnowłosa i bezbrody młodzieniec, ubrany w strój perski, a więc w krótką tunikę, płaszcz, mały dwubarwny turban. Jego tradycyjny atrybut, skała, odwołuje się do wykładni snu Nabuchodonozora o kamieniu, który oderwał się od góry i zburzył posąg zbudowany z czterech metali (Dn 2,31-45). Teologiczny sens tej wyrazistej metafory dostrzegli m.in. Cyryl Jerozolimski (PG 33,725-770)<sup>1381</sup>, Andrzej z Krety (PG 97,881-914)<sup>1382</sup>, Jan z Damaszku (S.C. 80,80-121)<sup>1383</sup>, Tarazjusz (PG 98,460-465)<sup>1384</sup>, Zachariasz Katolikos<sup>1385</sup>. Dla nich, jak i później dla wszystkich wiernych, był to czytelny symbol Wcielenia Boga, gdzie góra obrazowała Marię, a kamień – Chrystusa. Proroctwo o przyjściu Pana korespondowało z wizerunkiem *Matki Boskiej Hodegetrii w kowczegu* – ikony, jak i w najwyższym rzędzie ikonostasu, gdzie na osi zwykle umieszczana była ikona *Matki Boskiej* w typie *Znamienia*. Ukazana w półpostaci Maria w pozie orantki z medalionem z popiersiem Emanuela, który w cudowny sposób unosi się przed Nią, niemal dosłownie obrazuje proroctwo Izajasza: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna i nazwie Go imieniem Emanuel” (Iz 7,14).

Postać Daniela umieszczona na południowej ścianie nawy posadzkiej cerkwi niewątpliwie miała stanowić dopełnienie, a zarazem podkreślenie treści przedstawień ukazanych obok, a więc *Zwiastowania*, *Bożego Narodzenia* i *Obrzezania*. Jego postać, podobnie jak Izajasza, unaocznia wypełnienie starotestamentowych przepowiedni w Nowym Testamencie, sankcjonuje je, wskazując na ich obecność w odwiecznym boskim planie zbawienia człowieka. I choć Dionizjusz z Fourny na zwoju trzymanym przez proroka zaleca umieszczanie cytatu: „Bóg z nieba wzbudzi królestwo, które nigdy [nie ulegnie zniszczeniu]” (Dn 2,44), to wydaje się niemal pewne, że w tym miejscu i w takim kontekście ikonologicznym powinien znaleźć się werset o skale i oderwanym od niej w cudowny sposób kamieniu (Dn 2,34-35; Dn 2,44-45), co znajduje swe analogie nie tylko na ikonach maryjnych, ale również w malarstwie monumentalnym<sup>1386</sup>.

### Postaci niezidentyfikowane

Na ścianie południowej, na prawo od drzwi zachował się fragment kobiecej postaci, która wzrostem była podobna do znajdującego się tuż nad nią proroka Daniela. Niestety, dolne partie malowidła zostały całkowicie zniszczone, nie widać zatem, czy było to przedstawienie całopostaciowe, czy też ograniczone od dołu

ikonostasu z Potylicza i Zawadki; por. M. P. Kruk 2000, s. 287.

<sup>1381</sup> *Ojcowie Kościoła greccy...*, s. 81-97.

<sup>1382</sup> Tamże, s. 143-154.

<sup>1383</sup> Tamże, s. 231-242.

<sup>1384</sup> *Ojcowie wspólnej wiary...*, s. 32-42.

<sup>1385</sup> *Teksty o Matce Bożej...*, s. 145-155.

<sup>1386</sup> A.-M. Gravgaard 1979, s. 23-25.

iluzjonistycznie namalowaną zasłoną, rozciągniętą wzdłuż wszystkich ścian nawy. O tym, że została tu ukazana niewiasta, przekonuje układ szat – brunatnego maforionu, przykrywającego całe ramiona, z przodu układającego się łagodnym łukiem między podniesionymi rękami, po bokach zaś spływającego swobodnie, odkrywając, pierwotnie zapewne błękitną, suknię, po której dziś została jedynie jasna, niezamalowana, regularna plama. Niewiasta unosi przed sobą obie ręce zgięte w łokciach, w prawej dłoni trzymając krzyż, lewą ukazuje otwartą, w geście oznaczającym wyznanie wiary. Brak inskrypcji uniemożliwia pewne jej rozpoznanie, gdyż ubiór oraz gesty są tradycyjne dla wizerunków różnych świętych niewiast. Oczywiście można, na podstawie analizy porównawczej, spróbować nazwać tę postać, ale będzie to rozwiązanie tylko hipotetyczne.

Na Rusi spośród pobożnych niewiast największą czcią, od czasów metropolity Grzegorza Cambłaka, otoczona była Paraskiewa Tyrnowska<sup>1387</sup>. Do dziś zachowały się ikony ukazujące jej postać w takiej właśnie pozie, np. z Uścia Gorlickiego<sup>1388</sup> i Krempnej<sup>1389</sup>. Jej samodzielny i reprezentacyjny wizerunek, jako jedynej niewiasty, znalazł się na ścianach kaplicy zamku lubelskiego. Ale już w prezbiteriach kolegiat wiślickiej i sandomierskiej przedstawień kobiecych było więcej. Występowały one licznie na popularnych w bałkańskich cerkwiach cyklach kalendarzowych, niekiedy całe ich szeregi pokrywały ściany narteksów, jak np. w Patrowcach (Pătrăuți), Radowcach (Rădăuți), Bălinești, czy innych części cerkwi, jak w Humorze. I chociaż najbardziej prawdopodobną jest hipoteza o umieszczeniu tu wizerunku św. Paraskiewy Tyrnowskiej, nie można wykluczyć, że mogła to być również inna święta, np. Paraskiewa Męczennica, Anna, Barbara czy Maria Magdalena. Warto zauważyć, że w malarstwie ikonowym na tych ziemiach znane są także podobne ujęcia właśnie Paraskiewy Męczennicy, np. z Kulczyc Szlacheckich<sup>1390</sup>, Serednego<sup>1391</sup>, Ulicka Seredkiewicz<sup>1392</sup>, a niekiedy, nawet jeśli zachowała się inskrypcja, nie wiadomo, która

<sup>1387</sup> Na temat kultu i przedstawień Paraskiewy Tyrnowskiej powstała bogata literatura, także na gruncie polskim, por. M. Kuczyńska 1994, s. 141-144; J. Stradomski 2001, s. 83-93; M. P. Kruk 2007a, s. 331-348; A. Sulikowska-Gąska 2009, s. 99-124; R. Biskupski 2013, s. 140-161.

<sup>1388</sup> MHS, nr inw. MHS/S/3408, dawny nr 985; R. Biskupski 2013, nr 8.

<sup>1389</sup> MBL, nr inw. 385; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 57; *Ikona karpac-ka...*, nr 14; В. Ярема 2005, il. 75; В. Жишкович 2005, il. 5; M. Janocha 2008, nr 294.

<sup>1390</sup> В. Ярема 2005, il. 189; В. Жишкович 2005, il. 1.

<sup>1391</sup> J. Giemza 2006, il. 165.

<sup>1392</sup> MNL, nr inw. Кв-27649, i-1780; М. Гелитович 2004, il. 25.

z trzech obdarzonych tym imieniem świętych została ukazana, jak np. na ikonie z Jawory<sup>1393</sup> i Starzysk<sup>1394</sup>, Suszycy Wielkiej<sup>1395</sup>.

Na ścianie zachodniej nawy, na prawo od drzwi, po obu stronach wąskiego wejścia do kaplicy, Jarosław Giemza dopatrywał się zarysów dwóch postaci, ukazanych od pasa w górę, z półprofilu, zwróconych lekko w prawo. W naturalnych warunkach ślady malowideł nie są widoczne, a i na specjalistycznych zdjęciach blade smugi nie układają się w żadną formę, która upoważniałaby do jakichkolwiek prób rozpoznania ukazanych tu postaci.

## Tematy ikonostasu

Program malarski przegrody ołtarzowej w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej rozkłada się na ścianę wschodnią nawy ponad przejściem do sanktuarium i po obu jego stronach oraz na kamienną strukturę go wypełniającą ze ściankami pomiędzy otworami wrót carskich i diakońskich, a także belkę architrawową i tzw. komin, tj. nieregularny fragment muru ustawionego na niej i sięgającego podłucza tęczy. Powierzchnia tej ściany, ograniczona od góry łukiem kolebki sklepiennej, od dołu – tęczowym, stanowi stosunkowo korzystne i duże pole pod malowidło. Pozwoliło ono malarzom na rozwinięcie tradycyjnego programu złożonego w tej partii z trzech rzędów: postaci starotestamentowych, apostołów, *Ukrzyżowania*, w niższej zaś z jednego – namiestnego.

Na osi najwyższego rzędu umieszczono *Matkę Boską Orantę*, po Jej obu stronach aniołów podtrzymujących rozpostartą nad Nią tkaninę, i dalej patriarchów i proroków; w rzędzie poniżej – *Chrystusa Tronującego* z dwunastoma apostołami, z których każdy trzyma zwoje ze swoim imieniem.

Oba rzędy z przedstawieniami całopostaciowymi zajmują powierzchnię ściany ponad łukiem tęczowym. Scena *Ukrzyżowania* znajdowała się poniżej i że niejako „wdzierała się” w strefę prześwitu, była rozbita na trzy części: dwie skrajne z przedstawieniami łotrów umieszczone zostały na ścianach po obu jego stronach, a krzyż Chrystusowy najprawdopodobniej na tzw. kominie bądź w miejscu, gdzie teraz ten nadbudowany mur się znajduje. Do dziś zachowały się sceny z łotrami, nie pozostał zaś żaden ślad po przedstawieniu środkowym. Konserwatorzy badający cerkiew posadzką i malowidła w jej wnętrzu są zgodni, że trapezowy mur na przegrodzie ołtarzowej jest wtórny, a badania Małgorzaty Nowosielskiej dowiodły,

<sup>1393</sup> В. Ярема 2005, s. 456, il. 561.

<sup>1394</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 113, il. 185; В. Жишковиц 2005, il. 8.

<sup>1395</sup> MNL, nr inw. Кв-36519, i-2187; М. Гелитович 2010, nr 30; R. Biskupski 2013, il. 18.

że wbrew temu, co powszechnie uważano, kamienna struktura ikonostasu, z wyjątkiem jej górnych partii, została wzniesiona równocześnie ze ścianami cerkwi<sup>1396</sup>. Logika porządku programu przegrody ikonostasowej nie pozostawia wątpliwości, że temat *Ukrzyżowania* znajdował się właśnie bezpośrednio pod łukiem tęczowym, między przedstawieniami łotrów. Tak więc, zbierając wszystkie powyższe informacje, można wysunąć hipotezę, że ikona *Ukrzyżowania* albo tzw. Grupa Ukrzyżowania z przedstawieniem zmarłego Chrystusa na desce w kształcie krzyża oraz Matki Boskiej i Jana Ewangelisty na deskach wyciętych po konturach umieszczone były na kamiennym ikonostasie. Gdy względy techniczne, jak można przypuszczać, wymusiły budowę trapezowej podpory łuku tęczowego, przedstawienia te mogły zostać na niej powieszono.

Poniżej, na ścianach flankujących wrota carskie i diakońskie, zgodnie z programem ikonostasu powinny znajdować się ikony tzw. namiestne, a więc Matki Boskiej na lewo i Chrystusa na prawo od przejścia na osi, z boku zaś od północy któregoś z popularnych świętych, np. Mikołaja, od południa zaś chramowa, czyli św. Onufrego. Powierzchnia ścian w tej partii przegrody umożliwiała zrealizowanie pełnego programu rzędu ikon namiestnych, niestety obecnie nie jest możliwa odpowiedź na pytanie, czy tak było w istocie. Do dziś pozostały bowiem jedynie niezbyt czytelne ślady ugrowej podmalówki na ścianie między wrotami, gdzie zgodnie z tradycją winna znajdować się ikona Matki Boskiej. Jednak zachowane fragmenty wykluczają przedstawienie kobiece, ponieważ wyraźnie widoczna głowa nie jest przykryta czepkiem i mafionem. Może to być ikona chramowa – św. Onufrego. Na innych partiach ścian na wysokości wrót nie zachowało się nic, z wyjątkiem jakichś niezrozumiałych, zapewne późniejszych znaków graficznych.

Opisany wyżej program ikonostasu nie musiał być pierwotny i niezmienny. Nie można bowiem wykluczyć, że początkowo składał się on tylko z ikon rzędu namiestnego, zawieszonych bądź namalowanych na murze oryginalnej struktury przegrody, ewentualnie małych ikon rzędu *Deesis*, zwieńczonych Grupą Ukrzyżowania<sup>1397</sup>. Malowidła znajdujące się ponad łukiem tęczowym mogły w okresie późniejszym, wraz z rozpowszechnianiem się wysokiego ikonostasu, dopełnić początkowo jedno- bądź dwurzędowy program. Wiadomo, że w wieku XVIII na ścianie tej zamontowano architektoniczno-rzeźbiarską drewnianą strukturę wypełnioną ikonami tzw. *Wielkiego Deesis* oraz świętecznymi, która przykryła częściowo malowidła ściennie<sup>1398</sup>.

<sup>1396</sup> Por. rozdział niniejszej książki pt. *Dzieje konserwacji malowideł w posadzkiej cerkwi*.

<sup>1397</sup> Za taką formą pierwotnego ikonostasu w Posadzie Rybotyckiej opowiadał się m.in. W. Jarema: Tenże 1972, s. 22-32.

<sup>1398</sup> O tym szerzej w rozdziale niniejszej książki, pt. *Analiza źródeł pisanych do dziejów cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*

*Matka Boska Opiekuńcza z postaciami starotestamentowymi*

Na środku przedstawienia ukazana została frontalnie, w całej postaci, Matka Boska w typie orantki. Ubrana jest w tradycyjny długi brunatny maforion, który zarzucony na głowę, ukazuje znajdujący się pod nim czepiec, ujmujący szczelnie włosy na czole i skroniach, a odsłaniający nieznacznie uszy. Tak przykryta głowa przybiera formę niemal regularnej, wydawałoby się przesadnie dużej kuli, co jest znamienne dla wschodnich przedstawień Marii, a na Rusi znane od wczesnego średniowiecza, czego przykładem może być miniatura *Matki Boskiej Kyriotissy* w Kodeksie Gertrudy<sup>1399</sup>, ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej*<sup>1400</sup> czy *Matki Boskiej Piecherskiej (Swenskiej)*<sup>1401</sup>. Zgodnie z typem ikonograficznym orantki, Maria wznosi rozwarte ramiona w geście modlitwy. Tu motyw ten sprawia wrażenie nienaturalnego, choć jest zgodny z ruską tradycją przedstawieniową<sup>1402</sup>. Niewiasta wznosi jedynie przedramiona, nieznacznie odchylając je od pionu, bardziej na boki zaś kieruje rozwarte dłonie. Wydaje się, że tak skromny, jakby mało ekspresyjny gest pozwalał zamknąć całą postać w regularnym półowalnym łuku wykreślonym przez rozpostartą nad nią tkaninę. Na tak uniesionych ramionach swobodnie układa się płaszcz, który opadając łagodnym łukiem, odsłania podszewkę oraz znaczne partie sukni, a w dole marszczy się w duże, ostre, zygzakowate fałdy. Całkowite ubytki warstwy malarskiej pozwalają jedynie domyślać się obecności we wskazanych miejscach pierwotnie barwy błękitnej.

Po obu stronach Marii stoi dwóch aniołów z głowami otoczonymi nimbami. Ubrani są w tradycyjne stroje antyczne – himation i chiton z długimi rękawami ozdobionymi mankietami. Ukazani w pełnej postaci, w trzech czwartych, zwracają się ku Niej,

<sup>1399</sup> Liczne reprodukcje, monografię na temat miniatur Kodeksu Gertrudy opracowała M. Smorąg-Różycka 2003, il. V; tam też szczegółowa literatura.

<sup>1400</sup> Tretiakowska Galeria, nr inw. 14543; liczne reprodukcje.

<sup>1401</sup> Por. np. Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 12; В. Н. Лазарев 1983, il. 28; L. Milyaeva 1996, il. 84.

<sup>1402</sup> Por. chociażby dwie XIII-wieczne ikony w klasztorze św. Katarzyny na Synaju: *Matki Boskiej Blachernitissy*, *Matki Boskiej z Mojżeszem i Euthymiosem II Jerozolimskim* (często reprodukowane, np.: R. S. Nelson, K. M. Collins 2007, il. 130, nr 53; tam dalsza literatura). W środowisku ruskim tak *Matki Boskiej Oranta* została w podobny sposób przedstawiona już na XII-wiecznej nowogrodzkiej dwustronnej ikonie *Matki Boskiej Znamienie* oraz apostoła Piotra i męczennicy Natalii (В. Н. Лазарев 1983, t. *Иконы XI-XIII веков*, il. 12), a w środowisku zachodnioruskim: na ikonie *Pokrow Matki Boskiej* ok. 1500 z Riczycy na Wołyniu w Krajoznawczym Muzeum w Równym (В. Луць 1994, s. 40; В. Пуцко 1994, s. 35; В. А. Овсійчук 1996, s. 233; В. Ярема 2005, s. 400, il. 487), we *Wniebowstąpieniu Chrystusa z Podhorodców z XV wieku* w Muzeum Narodowym we Lwowie (В. Ярема 2005, s. 393, il. 480).

podtrzymując nad Jej głową rozpostartą tkaninę<sup>1403</sup>. Nadto archanioł na prawo w lewej opuszczonej dłoni trzyma laskę zakończoną krzyżem; niestety zniszczenia uniemożliwiają dostrzeżenie tego atrybutu również w dłoni drugiego archanioła.

Za nimi, na prawo i lewo ukazani zostali prorocy i patriarchowie. Wśród nich można rozpoznać dwóch: w starcu z siwą brodą tuż za aniołem na lewo – Dawida, a w bezbrodym młodzieńcu – jego syna Salomona. Za taką identyfikacją przemawiają korony na głowach obu starotestamentowych królów: u starszego, zapewne otwarta, obręczowa lub tzw. gotycka, choć wyraźniej widoczna jest jedynie dolna część w formie pasa okalającego czoło, na której nasadzone są albo trójkątne rogi, albo liście; u młodszego – o formie mniej czytelnej, o owalnym szerokim zamknięciu, osadzona na wąskiej opasce<sup>1404</sup>. Trudno pewnie stwierdzić, czy jest to przykrycie głowy przypominające mitrę księżęcą, czyli szeroki beret z dwoma przecinającymi się kabłąkami, jak na ikonie *Bożego Narodzenia z Małnowa*<sup>1405</sup>, czy też półokrągły kamelauchion lub szeroki kołpak. Wydaje się jednak, że najbliższa kształtem zamknięta korona z metalową obręczą i kabłąkami wyłożonymi kamieniami szlachetnymi przykrywa głowę Chrystusa na przedstawieniu wotywnym z Jeremim Mohyłą w monasterze Suczawicy. Pewne rozpoznanie innych mężczyzn jest raczej niemożliwe, nie trzymają oni ani atrybutów, ani zwojów z tekstem proroczym, nie są podpisani, nie można również odczytać ich rysów twarzy<sup>1406</sup>.

Podtrzymywana przez aniołów rozpostarta tkanina rozbudowuje tradycyjny, znany na Rusi od czasów Księstwa Kijowskiego temat Matki Boskiej Oranty o motywie Pokrowy (scs – *zasłona, pokrowiec, welon*), podkreślając orędowniczy i przede wszystkim opiekuńczy sens Jej modlitwy do Syna. Przedstawienie Pokrowy Matki Boskiej i święto o tej samej nazwie obchodzone w Cerkwi prawosławnej 1 października odnoszą się do legendarnej opowieści z *Żywota Andrzeja Szalonego*<sup>1407</sup>. Podczas nocnej modlitwy w świątyni blacherneńskiej w Konstantynopolu Andrzej wraz ze swoim uczniem Epifaniszem ujrzał orszak aniołów i świętych, wśród których

<sup>1403</sup> Rozpoznanie przez Jarosława Giemzę tego motywu, uznawanego wcześniej za mandorłę, było możliwe dopiero po wykonaniu dokładnych zdjęć pod koniec roku 2011 przez Pawła Myszkę, Hannę Myszkę, Joannę Młynarską i Macieja Widzowskiego; por. J. Giemza 2013, s. 511; <http://www.posada-rybotycka.pl>.

<sup>1404</sup> Jarosław Giemza zaproponował odczytanie jej jako płytowej, zamkniętej; por. J. Giemza 2013 (schemat na luźnej kartce dołączony do artykułu).

<sup>1405</sup> B. I. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 14; M. Janocha 2001, il. 74.

<sup>1406</sup> Jarosław Giemza wśród proroków rozpoznał obok Dawida i Salomona również Mojżesza, Aarona, Gedeona, Habakuka, Amosa i hipotetycznie: Daniela, Micheasza, Zachariasza i Izajasza; por. J. Giemza 2013, s. 516.

<sup>1407</sup> Temat ten został szeroko omówiony w literaturze przedmiotu, por. H. П. Кондаков 1998, t. 2, s. 92-101; M. Gębarowicz 1986; ostatnio również: В. Александрович 2010; wszędzie tam dalsza szczegółowa literatura.

podążała Matka Boska prowadzona przez Jana Ewangelistę i Jana Chrzciciela. Po zbliżeniu się do ołtarza Maria uklękała i długo modliła się, po czym zdjęła z głowy maforion i rozpostarła go nad zgromadzonymi ludźmi. Drugim źródłem ideowym dla kształtowania się ikonografii i święta Pokrowy miał być, według ustaleń Nikodema Kondakowa<sup>1408</sup>, cud unoszenia zasłony nad ikoną Matki Boskiej, jaki dokonywał się co tydzień, w piątek po nieszpórach, w świątyni w Blachernach.

Choć źródła ideowe łączą kult Pokrowy z Konstantynopolem, to jego początków należy szukać na ziemiach ruskich, w Kijowie i Włodzimierzu nad Kłajmą, gdzie przeszczepił i rozwinął go Andrzej Bogolubski<sup>1409</sup>. Na północy, najprawdopodobniej w wieku XIV, wykształciły się dwa odrębne typy ikonograficzne tematu Pokrowy Matki Boskiej, zwane nowogrodzkim oraz suzdalsko-włodzimierskim, później moskiewskim<sup>1410</sup>. Oba ilustrują widzenie św. Andrzeja, przy czym w wariacie pierwszym maforion nad Marią trzymają aniołowie, w drugim zaś unosi go Maria na wysokości piersi. Przedstawienia te zwykle są dwustrefowe, wieloosobowe. W pasie górnym obok Marii mogli być ukazani aniołowie, apostołowie, prorocy, święte niewiasty, a więc ci, którzy wkroczyli, zgodnie z legendą, w uroczystym orszaku do świątyni. W pasie dolnym umieszczani byli świadkowie zdarzenia, a więc Andrzej, Epifaniusz, ale także Roman Melodos, którego wspomnienie przypada na 2 października, oraz niekiedy apostoł Ananiasz, czczony w dniu Pokrowy.

Najstarszą zachowaną zachodnioruską ikonę tego święta można by było zaliczyć do wariantu nowogrodzkiego, gdyby nie powstała ona przed ostatecznym ukształtowaniem się typu ikonograficznego tego tematu. Przechowywana w Narodowym Muzeum Sztuki w Kijowie (И-14), datowana jest najczęściej na koniec wieku XII i początek XIII<sup>1411</sup>. Tu, w centrum kompozycji, Maria w typie Blacherniotissy, tj. orantki z popiersiem Chrystusa przed sobą, siedzi na wysokim tronie pod baldachimem (?), a nad nią dwóch aniołów, klęcząc, podtrzymuje rozpostartą wysoko tkaninę. Poniżej, jakby u stóp Marii, stoi pięciu mężczyzn: na lewo, zwróceni ku sobie święty

<sup>1408</sup> Por. Н. П. Кондаков 1998, t. 2, s. 97-99; temu twierdzeniu sprzeciwia się stanowczo M. Gębarowicz; Tenże 1986, s. 124-125.

<sup>1409</sup> O rozwoju kultu maryjnego za czasów Andrzeja Bogolubskiego por. chociażby: О. Е. Этингоф 1999, s. 290-305; Tenże 2000, s. 127-157.

<sup>1410</sup> Pomijając najwcześniejsze w sztuce ruskiej przedstawienie Pokrowy Matki Boskiej na drzwiach suzdalskich, gdzie Maria ukazana jest w typie Hagiosoritissy, dwie najstarsze ikony w pełni odpowiadające wzorcom obu wariantów znajdują się w: Muzeum Historycznym w Nowogrodzie z końca wieku XIV (nowogrodzkiego); Tretiakowskiej Galerii z 2. poł. wieku XIV (suzdalsko-rostowskiego; liczne publikacje, np. Н. Лазарев 1983, nr. 34, 137; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева 1963, nr 171; D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov 1983, il. 40).

<sup>1411</sup> Stań badań nad tą ikoną oraz kontrowersje wokół jej datowania szczegółowo ostatnio omówił: В. Александрович 2010, s. 86 i nn.



biskup<sup>1412</sup> i diakon z kielichem w ręku, na prawo zaś wznoszący rękę w stronę Marii Andrzej Jurodiwyj, za nim Epifaniusz i jakiś młodzieniec, może Ananiasz. Choć nie ma pewności co do rozpoznania tych postaci, to obecność dwóch kapłanów zapewne jest dyktowana treścią legendy, według której do cudownego objawienia doszło w czasie nabożeństwa całonocnego czuwania, które sprawuje zazwyczaj jerej z diakonem<sup>1413</sup>. W rozpoznaniu kolejnych mężczyzn również pomaga treść legendy, ale także, niestety najczęściej późniejsza, tradycja ikonograficzna. To oryginalne przedstawienie omawianego tematu z Matką Boską w typie Blacherniotissy siedzącej na tronie nie znajduje analogii w żadnym innym środowisku artystycznym, nieznane są także jego powtórzenia. Późniejsze, XV i XVI-wieczne zachowane zachodnioruskie ilustracje Pokrowy nawiązują do wariantów północnych, z Owczar<sup>1414</sup> do suzdalsko-włodzimierskiego, z Rzeczycy<sup>1415</sup> i Dubrowicy<sup>1416</sup> – nowogrodzkiego. Jednak przedstawienie na ścianach cerkwi w Posadzie Rybotyckiej nie przystaje do tych schematów, jest oryginalne i niespotykane<sup>1417</sup>. Tu aniołowie trzymają rozpostarty nad Marią płaszcz, co odpowiada ikonografii rozpowszechnianej w środowisku nowogrodzkim. Jednak po jej obu stronach stoją najpewniej postacie starotestamentowe, nie ma bowiem wśród nich nikogo, kto mógłby uchodzić za Romana Melodosa, Andrzeja Jurodiwego czy Epifaniusza. Ten oryginalny motyw mógł być inspirowany treścią legendy i tradycją przedstawieniową, bo wśród osób świętych tworzących orszak bywali ukazywani, obok aniołów, świętych biskupów i apostołów, również prorocy i patriarchowie, często prowadzeni przez Jana Chrzciciela, jak np. na ikonach XVI-wiecznych z Wołnowołoka w zbiorach Ermitażu<sup>1418</sup> lub w Państwowym

<sup>1412</sup> W. Александрович rozpoznaje w nim Jana Chryzostoma; В. Александрович 2010, s. 139 i nn.

<sup>1413</sup> Por. М. Скабалланович 2004, s. 492.

<sup>1414</sup> І. Свенціцький 1929, tabl.104, il. 168-169; R. Grządziela 1994, s. 218, il. 8; Л. Скоп 2004, s. 193, il. 124; R. Biskupski 2006, s. 36, il. 28; В. Ярема 2005, s. 402, il. 490; J. Giemza 2006, il. 65; В. Александрович 2010, s. 225.

<sup>1415</sup> Muzeum Krajoznawcze w Równem, nr inw. КП 642 Ж-39; В. Пуцко 1994, s. 35; В. Луць 1994, s. 40; В. А. Овсійчук 1996, il. 232-235; В. Ярема 2005, s. 400, il. 487; *Відроджені шедеври* 2008, nr 5; В. Александрович 2010, s. 297.

<sup>1416</sup> MNL, nr inw. 4297/I 1284; О. Ф. Сидор 2000, s. 149-152; Л. Скоп 2004, s. 190, il. 123; Я. Павличко 2007, s. 31; В. Александрович 2010, s. 363.

<sup>1417</sup> Do tej pory udało się znaleźć tylko jeden przykład umieszczenia przedstawienia Matki Boskiej Pokrowy na osi ikonostasu w rządzie prorockim, na XVIII-wiecznych malowidłach w Rozavlea w Maramureszu. Tu Maria w wyciągniętych przed sobą ramionach trzyma wąski pasek tkaniny, zapewne omoforion. Na Rusi znana jest praktyka włączania ilustracji widzenia Andrzeja Jurodiwego, ale w rząd ikon świętecznych.

<sup>1418</sup> Nr inw. ЭРИ-200; А. С. Косцова 1992, nr 89.

Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu<sup>1419</sup>. Także sama kompozycja Pokrowy mogła podsunąć malarzom z Posady Rybotyckiej pomysł umieszczenia tego przedstawienia w najwyższych partiach ikonostasu. Maria w pozie orantki, stojąc na obłoku, zwykle unosi się nad wrotami królewskimi. Ikonografia tego tematu zaczęła się kształtować, gdy nie znano jeszcze wysokich przegród ołtarzowych. Wrota w tych scenach miały zapewne zastępować cały niski ikonostas. Niekiedy na ikonach XVI- i XVII-wiecznych Bogurodzica umieszczana bywa ponad wyraźnie zaznaczoną strukturą przegrody, jak np. na wymienionej wyżej ikonie w muzeum w Sankt Petersburgu czy pięknej, barokowej z Sułymiwki, w Narodowym Muzeum Sztuki w Kijowie<sup>1420</sup>. W tym przypadku zwraca uwagę głównie ta druga, na której Matka Boska, otoczona aniołami i postaciami ze Starego Testamentu, unosi się w środku cerkwi przed ikonostasem w taki sposób, że widoczny jest rząd z apostołami, zasłonięty zaś – najwyższy; w tym czasie w ukraińskim ikonostasie tworzyły go ikony patriarchów i proroków, z Bogurodzicą w typie *Znamienia* (Blacherniotissy) na osi. Na ikonie z Sułymiwki realistycznie ukazana wizja św. Andrzeja przysłania i niejako zastępuje najwyższy rząd ikonostasu. A zatem jej twórcy, jak i malarzowi z Posady Rybotyckiej przyświecała podobna myśl włączenia treści przedstawienia Pokrowy do programu malarskiego ikonostasu, by podkreślić nie tylko orędownictwo Marii u Syna, ale też tak bliską pobożności ludowej wiarę w Jej osobistą i bezpośrednią opiekę nad wiernymi. Oczywiście, między wskazanymi pracami nie ma bezpośredniego związku, jednak ich podobieństwo ideowe nie jest przypadkowe. Pasowa, jakby piętrowa kompozycja przedstawienia Pokrowy, gdzie Bogurodzica unosi się nad wrotami królewskimi, a nawet nad całą przegrodą ołtarzową, mogła wywoływać asocjacje z programem wysokiego, wielorzędowego ikonostasu, który właśnie w wieku XV, ale przede wszystkim XVI, rozpowszechniał się na ziemiach ruskich. Mogło ją pogłębiać również zbliżone w obu obrazach ujęcie Marii – w pozie orantki. O ile na ikonie z Sułymiwki malarzowi chodziło o ilustrację objawienia Andrzeja Szalonego, wzbogaconą o motywy aktualizacji, o tyle w Posadzie z tradycyjnej ikonografii Pokrowy przejęty został jedynie płaszcz Marii, będący ważnym i czytelnym znakiem jej opiekuńczej roli.

### *Chrystus z apostołami*

Pas środkowy oddzielony został od góry czarną linią, od dołu zaś ochrą. Pośrodku il. 109 na drewnianym tronie z wysokim, prostokątnym oparciem, dekoracyjnie tłoczonymi nogami, na owalnej poduszce zasiada Chrystus. Większa część Jego postaci uległa zniszczeniu: wyraźnie widać jedynie obutą lewą stopę położoną na prostokątnym

<sup>1419</sup> Н. П. Кондаков 1998, t. 2, il. 28; М. V. Alpatov 1971, il. 208.

<sup>1420</sup> Nr inw. И-7; *Український іконопис...*, nr 68.

podnóżku oraz rozkowaną plamę ochry, która wypełniała pierwotnie część prawej nogi, zgiętej w kolanie i spoczywającej na siedzisku. Po obu Jego stronach stoi po sześciu apostołów. Ukazani zostali w całej postaci, ujęci w trzech czwartych, zwróceniu ku środkowi kompozycji. Nad nimbami okalającymi ich głowy zaznaczono czerwonym konturem i wypełniono ochrą fryz arkadowy z okrągłymi aplikacjami między łukami. Ubrani są w przykrywające kostki chitony i różnej długości himationy, każdy z nich trzyma zwój w kształcie małych chorągwi zakończonych lambrakinami. Dzięki umieszczonym na nich napisom wiadomo, że na lewo od Chrystusa stoją Szymon, Tomasz, Marek, Bartłomiej, Jan i Piotr, na prawo zaś Paweł, Jakub, Mateusz (?) Łukasz (?), Andrzej i Filip (?). Niestety, zniszczenia pozwalają na tylko hipotetyczne rozpoznanie trzech apostołów z grupy na prawo. Mężczyźni zostali ukazani w statycznych i niemal jednakich pozach, z wolnymi od chorągwi rękami wzniesionymi w geście aklamacji bądź rzadziej – uwielbienia i czci, to jest złożonymi na piersi. Stoją niemal nieporuszeni na gołej ziemi, porośniętej z rzadka kępkami wysokiej trawy.

Tak ukazany rząd ikonostasu nie znajduje analogii w malarstwie zachodnioruskim, a jego treść wynikająca z pojedynczych motywów wydaje się na pierwszy rzut oka niezgodna z tradycją bizantyńską i staroruską. Do najważniejszych rysów odbiegających od malarstwa zachodnioruskiego należy pominięcie grupy *Deesis* i zastąpienie jej przedstawieniem samego Chrystusa, kolejność apostołów oraz sposób ich ukazania, zwłaszcza z rozwiniętymi zwojami w kształcie chorągwi.

Pojawienie się na ziemiach północnoruskich wysokiego ikonostasu badacze z jednej strony wiążą z silnymi wpływami duchowości hezychastycznej reprezentowanej m.in. przez malarza Teofana Greka oraz metropolitę Cypriana<sup>1421</sup>, z drugiej zaś narastającymi lękami przed końcem świata wobec zbliżającego się roku 1492, tj. 7000 od jego stworzenia<sup>1422</sup>. Dlatego też program malarski współtworzący ikonostas skupia się wokół treści eschatologicznych, wysuwając na plan pierwszy temat *Deesis*. Ten monumentalny rząd, dla przykładu w soborze Zwiastowania na Kremlu o wysokości dwóch metrów, złożony z pełnifiguralnych postaci, pogrążonych w błagalnej modlitwie przed Chrystusem, stanowił główną dominantę kompozycyjną i ideową nowej przegrody ołtarzowej. To za ludem – stojącym teraz przed w pełni zagrodzonym i zasłoniętym sanktuarium wyobrażającym niebo – wstawiają się najwięksi orędownicy, Matka Boża i Jan Chrzciciel. Do tej przebłagalnej modlitwy dołączają apostołowie, wielcy biskupi i inni święci oraz ukazani w rzędach najwyższych starotestamentowi patriarchowie i prorocy. I choć Chrystus w bizantyńskich *Deesis* jest przede wszystkim sędzią u kresu świata, to w stworzonych na północy ikonostasach zastą-

<sup>1421</sup> Л. А. Щенникова 2000, s. 399.

<sup>1422</sup> И. М. Евсеева 2000, s. 411-430.

piony został obrazem *Maiestas Domini* (rus. *Spas w silach*). Ukazuje on Chrystusa w typie Pantokratora otoczonego glorią, którego boską chwałę głoszą stworzenia niebiańskie, tj. chóry anielskie, i ziemskie – tu najczęściej ewangelisci. Dzięki tej zamianie temat *Deesis* zostaje przepełniony nadzieją na zjednoczenie sprawiedliwych w miłości w Chrystusie bytującym transcendentnie<sup>1423</sup>. Ikona *Spasa w silach* przeszła na ziemię zachodnioruskie w wieku XV, rzadko jednak stanowiła centrum *Deesis*, a częściej umieszczana była w rzędzie namiestnym<sup>1424</sup>. To odstępstwo od pierwotnych założeń twórców wysokiego ikonostasu, świadomie bądź nie, wzmacniało idee eschatologiczne, rozszerzając je również na niższy rząd. Umieszczany tu bowiem *Chrystus w majestacie* trzyma księgę otwartą często na cytacie z Mt 25,34 opisującym Sąd Ostateczny, nie jest więc tylko nauczycielem, ale i sędzią.

Niestety, zbyt mała liczba zachowanych zabytków uniemożliwia pewną odpowiedź na pytanie, jak wyglądały XV-wieczne zachodnioruskie ikonostasy. Datowane na wiek XV ikony Chrystusa, Matki Bożej, popularnych świętych, a także rozbudowanych grup *Deesis* pozwalają wysunąć hipotezę o najstarszych przegrodach niskich i ograniczonych do dwóch rzędów, namiestnego i *Deesis*<sup>1425</sup>. Także analiza późniejszych zabytków, jak też dokumentów źródłowych, upewnia, że w programach ikonostasów z terenów najbliższych Posadzie Rybotyckiej, czyli z dawnej diecezji przemyskiej, temat *Deesis* był bardzo ważny. W dokumentach wizytacyjnych z cerkwi greckokatolickich jedno z głównych pytań o wystrój dotyczy właśnie *Deesis*<sup>1426</sup>. I choć dziś nie ma pewności, czy termin ten za każdym razem odnosi się do tematu ikonograficznego, czy też raczej do samego ikonostasu, to właśnie fakt utożsamiania *Deesis* z przegrodą ołtarzową świadczy o jego znaczeniu oraz utrwaleniu w tradycji malarskiej i świadomości wiernych. Dość podkreślić, że wśród zachowanych dzieł zachodnioruskich do XIX wieku nie ma ani jednego przykładu rzędu ikonostasu z Chrystusem i apostołami, a bez Marii i Jana Chrzyciela<sup>1427</sup>. Może to dowodzić przywiązania do tradycji, która wykształciła się na północy Rusi pod wpływem duchowości hezychastycznej, a przede wszystkim nastrojów eschatologicznych. Natomiast na Bałkanach, zwłaszcza w pobliskiej Mołdawii i trochę dalszej Wołoszczyźnie, znane są przegrody ołtarzowe z rzędem ukazującym Chrystusa pośrodku apostołów. Najstarszy przykład, który udało się znaleźć, pochodzi z klasztoru

<sup>1423</sup> Л. А. Щенникова 2000, s. 401.

<sup>1424</sup> М. Гелитович 2005, s. 5.

<sup>1425</sup> W. Jarema 1972, s. 22-32; С. Таранушенко 1994, s. 150.

<sup>1426</sup> Ostatnio pisał o tym M. P. Kruk, 2001, s. 207-230.

<sup>1427</sup> Na Łemkowszczyźnie dopiero w XIX wieku w ikonostasach staje się popularny rząd z Chrystusem jako wielkim kapłanem w otoczeniu apostołów, bez orędowników, co zmienia wymowę ikonostasu z eschatologicznej na liturgiczną; M. Przeździecka 1973, s. 47.

w Humorze i datowany jest na koniec wieku XVI<sup>1428</sup>, a późniejsze znajdują się w: soborze św. Mikołaja w Courtea de Argeș, w bazylice św. Mikołaja w Hunedoara (malarza Constantina)<sup>1429</sup>, cerkwi św. św. apostołów w Horezu, malowany przez Parvu Mutu w sinaiskim monasterze na Wołoszczyźnie<sup>1430</sup>. Takie ikonostasy współistniały obok bardziej powszechnych, posiadających rząd *Deesis*, o czym świadczą wystroje cerkwi np. w klasztorze w Horezu<sup>1431</sup>, gdzie w tym samym czasie powstawały i jedne, i drugie. Nie można zatem wykluczyć, że ten wyjątkowy w wystroju zachodnioruskich cerkwi rząd ikonostasu w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej zdradza inspiracje południowe, głównie z terenów dzisiejszej Mołdawii i Wołoszczyzny.

Analizując wczesne zachodnioruskie realizacje *Deesis*, zwłaszcza malowane na jednym podobrazu, łatwo zauważyć, że obok *Chrystusa Pantokratora* lub *Maiestas Domini*, Marii i Jana Chrzciciela, temat ten stale budują archaniołowie Michał i Gabriel oraz apostołowie Piotr i Paweł. Tę siedmioosobową grupę dopełniają ważni i popularni święci, ojcowie Kościoła, w cerkwiach monasterskich świątobliwi mnisi, np. Onufry<sup>1432</sup>. Dopiero około połowy wieku XVI ten typ rzędu *Deesis* zaczął być wypierany przez nowy, w którym obok trzech głównych postaci oraz archaniołów ukazani byli wszyscy apostołowie. Ten typ zdominuje programy malarskie ikonostasów epoki nowożytnej.

Rząd *Deesis* z apostołami znany był od początku drugiego tysiąclecia<sup>1433</sup>, o czym świadczą zachowany epistylion z Salonik z całopostaciowymi przedstawieniami apostołów<sup>1434</sup> oraz ikona powtarzająca program ikonostasu z klasztoru św. Katarzyny na Synaju<sup>1435</sup>. Na północy Rusi rząd *Deesis* z apostołami pojawił się stosunkowo późno, bo wieku XVII, wskutek działalności Nikona<sup>1436</sup>.

Bodaj najstarszy zachowany pełny rząd *Deesis* z dwunastoma apostołami pochodzi z ikonostasu ze Skwarzawy Starej; datowany jest na połowę wieku XVI<sup>1437</sup>. Tu po prawicy Chrystusa, wyliczając od lewej do prawej, znajdują się: Filip, Jakub, Andrzej, Marek, Jan, Piotr, archanioł Gabriel i Matka Boska, po przeciwnej zaś stronie,

<sup>1428</sup> M. Sabados 2008, s. 67-76; Taž 2008a, s. 27-43.

<sup>1429</sup> A. Efremov 2002, s. 56, il. 71.

<sup>1430</sup> Dokumentacja fotograficzna w zbiorach autorki.

<sup>1431</sup> C. Popa, I. Iancovescu 2009, s. 263.

<sup>1432</sup> Dokładna analiza programów najstarszych *Deesis* w sztuce zachodnioruskiej por. R. Biskupski 1986, s. 106-107; W. Jarema 2005, s. 109-126.

<sup>1433</sup> Takie wyobrażenia mogły być znane jeszcze wcześniej, por. np. S. Xydis 1947, s. 11, il. 17-18.

<sup>1434</sup> *The Glory of Byzantium...*, s. 43, nr 9; tam dalsza literatura.

<sup>1435</sup> G., M. Soteriou 1956, il. 57-61.

<sup>1436</sup> W. Deluga 2000, s. 91; I. Jazykowa 2009, s. 54.

<sup>1437</sup> Znane są też inne XVI-wieczne przykłady, ale albo niepełne, jak np. z Ilnika poł. wieku XVI (I. Свенціцький 1929, s. 63, il. 88), albo takie, na których apostołowie nie są podpisani, jak z Sołkowej Woli, w MBL (*Ikona karpacka...*, il. 21-23).

od lewej do prawej: Jan Chrzciciel, archanioł Michał, Paweł, Mateusz, Łukasz, Szymon, Bartłomiej i Tomasz<sup>1438</sup>. W przybliżeniu z tego samego czasu pochodzi *Deesis* z Polany, na którym ustawieni są od lewej: Filip, Bartłomiej, Szymon, Marek, Mateusz, Piotr, Maria, Chrystus między archaniołami, Jan Chrzciciel, Paweł, Jan, Łukasz, Andrzej, Jakub, Tomasz<sup>1439</sup>. W podobnej kolejności ukazani zostali apostołowie na *Deesis* z Bartnego<sup>1440</sup>: a więc najbliżej Chrystusa Piotr po prawicy, Paweł po lewicy, następnie ewangeliści: za Piotrem Łukasz i Jan, a za Pawłem Mateusz i Marek. Na lewo od głównej grupy *Deesis* znaleźli się także Andrzej i Szymon, a na prawo Jakub, Bartłomiej i Filip. Imię ostatniego z apostołów na lewo, zapewne Tomasza, nie zachowało się. Takie ustawienie apostołów można uznać niemal za modelowe. Na ziemiach zachodnioruskich bowiem najczęściej najbliżej Chrystusa ukazywani byli Piotr i Paweł, następnie ewangeliści, a dopiero potem pozostali apostołowie. Andrzej często był ustawiany po tej samej stronie, co jego brat Piotr – po prawicy Pana, Jakub zaś tam, gdzie Jan. Tomasz i Filip zazwyczaj ukazywani byli na skrajach rzędu. Jednak przy niezmiennym doborze całej dwunastki i stosunkowo stałej kolejności pierwszej szóstki w ustalaniu kolejności drugiej panowała duża swoboda. Ale wydaje się, że niekiedy na początku kształtowania się tego rzędu, w wieku XVI, nie zawsze wszyscy ewangeliści byli wysuwani na początek szeregów, gdyż na fragmentach rzędu *Deesis* z Troków, datowanego na wiek XVI, Szymon stoi przed Łukaszem<sup>1441</sup>. Można zatem postawić hipotezę, że apostołowie w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej zostali namalowani przed wiekiem XVII, kiedy jeszcze nie został na trwałe uporządkowany ich szereg w programie ikonostasu. Z drugiej zaś strony należy podkreślić, że podobna swoboda w sytuowaniu apostołów panowała na Bałkanach, a zwłaszcza na pobliskich terenach dzisiejszej Rumunii, jeszcze w wiekach XVII i XVIII. Dla przykładu w bazylice św. Mikołaja w Courtea de Argeș główny rząd ikonostasu tworzyli: Tomasz, Bartłomiej, Łukasz, Szymon, Mateusz, Piotr, Chrystus, Paweł, Jan, Andrzej, Marek, Jakub, Filip, a św. Archaniołów w Horezu: Tomasz, Bartłomiej, Szymon, Marek, Andrzej, Piotr, Chrystus, Paweł, Jan, Łukasz, Mateusz, Jakub, Filip.

Wybór apostołów do rzędu *Deesis* nie jest zgodny z prawdą i chronologią ewangeliczną i został ukształtowany przez wschodnią tradycję obrazową. Zgodna z Ewangelią jest jedynie ich liczba – trwała, zachowywana przez wieki przy zmieniającym się zestawie uczniów. Pełna dwunastka powołanych jako pierwszych przez Chrystusa

<sup>1438</sup> Г. Скоп-Друзюк, П. Скоп 2009, s. 13, 29 i nn.

<sup>1439</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 100 a, il. 158.

<sup>1440</sup> MHS, nr inw. MHS/S/4461; ikona ta, bez żadnych podstaw, datowana jest na rok 1630, choć najpewniej powstała w 2. poł. tego wieku. O tej nieścisłości dokładniej we fragmencie niniejszej pracy dotyczącym analizy stylistycznej manier malarzy sanktuarium.

<sup>1441</sup> J. Gienza 2006, il. 83-85.

jest ukazywana w przedstawieniach historycznych, tj. sytuacyjnych, np. w *Ostatniej Wieczerzy*. Ale już w *Komunii apostołów*, w sposób symboliczny i dogmatyczny odnoszącej się do tego samego wydarzenia, dobór apostołów jest ahistoryczny, bo do Chrystusa rozdającego swe Ciało i Krew często podchodzi również Paweł. I nawet jeśli mamy kłopoty z pewnym rozpoznaniem jego postaci na najwcześniejszych przedstawieniach, a więc na Patenie Riha z VI wieku czy XI-wiecznych miniaturach z Psalterza (British Museum, Add. 19352)<sup>1442</sup>, to widać go wyraźnie na czele orszaku w najstarszych realizacjach ściennych w soborach Sofijskich w Kijowie i Ochrydzie. Ale znane są i takie warianty, np. w cerkwi św. apostołów w Pera Chorio na Cyprze<sup>1443</sup>, w soborze Matki Boskiej Periblepty w Ochrydzie, św. Dymitra czy Mikołaja Orfanosa w Salonikach, gdzie Paweł jest pomijany, a do Chrystusa trzymającego kielich podchodzi jako pierwszy Jan<sup>1444</sup>.

Jednak przedstawienie *Komunii apostołów*, nawet mimo formalnych podobieństw tak całej kompozycji, jak i pojedynczych póz, nie mogło zaważyć na doborze postaci w rzędzie *Deesis*. Jedną z przyczyn wydaje się prozaiczna, ale i oczywista, ponieważ w *Komunii apostołów* uczniowie nie byli zwykle podpisani, a brak stałych cech fizjonomii, z wyjątkiem Piotra i Pawła, uniemożliwia ich pewne rozpoznanie. W przedstawieniu tym, zgodnie z treścią Ewangelii, często ukazywany był Judasz. Jego obecność pozwalała malarzom na wprowadzenie dodatkowych rysów o charakterze rodzajowym, jak lękliwe wymykanie się zdrajcy z grona towarzyszy lub wypluwanie przyjętego przed chwilą sakramentu. W rzędzie ikonostasu natomiast Judasz nie był umieszczany.

Szereg apostołski w ikonostasie pod względem obrazowym, ale też częściowo ideowym przypomina zachodnie przedstawienia *Kolegium apostołskiego* czy *Credo apostołskiego*<sup>1445</sup>. Jednak mimo tych podobieństw temat ten nie mógł mieć decydującego wpływu na dobór postaci w *Deesis*, tam bowiem, choć często był ukazywany Paweł, pomijano ewangelistów Marka i Łukasza, skupiając się na pierwszych uczniach Chrystusa.

Na bizantyńskich przedstawieniach apostołów rzadko ukazywano pierwszy skład wybrany przez Jezusa. Znana jest tylko jedna średniowieczna ikona z klasztoru Chrystusa Pantokratora na górze Athos, datowana na 1. poł. wieku XIV, na której ukazani zostali apostołowie wymienieni przez Mateusza (10,2-4), przy czym

<sup>1442</sup> B. H. Лазарев 1986, il. 190.

<sup>1443</sup> A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins 1962, s. 279-348, il. 22, 24.

<sup>1444</sup> W Macedonii Jan otrzymuje jako pierwszy wino w sześciu kościołach od końca XIII wieku, które malowane były przez Michała Astrapasa i Eutychiosa; por. S. E. J. Gerstel 1999, s. 50.

<sup>1445</sup> W Polsce ikonografią *Składu apostołskiego* zajmuje się m.in. R. Knapieński 1997a, 1997b, 2009.

Maciej zastąpił Judasza<sup>1446</sup>. W Nowogrodzkim Muzeum Historii Sztuki i Architektury znajduje się bliska ikonograficznie ikona dwunastu apostołów, z Piotrem i Pawłem w centrum; czterech z nich, w tym Paweł, trzyma kodeksy<sup>1447</sup>. Zwyczajowo do grona apostołów dołączano właśnie św. Pawła i ewangelistów. Były to najczęściej przedstawienia o charakterze reprezentacyjnym, na których uczniowie towarzyszyli Chrystusowi, jak np. na X-wiecznym okładzie stauroteki (Diecezjalne Muzeum, Limburg), Ewangeliarza (Biblioteka Narodowa Marciana, Wenecja, Ms. Lat. 1.100)<sup>1448</sup>, reliefie relikwiarza z kości słoniowej (Muzeum Metropolitalne, Nowy Jork, 17.190.238)<sup>1449</sup>. W nurt tej samej tradycji wpisują się ikony *Chrystusa Pantokratora w otoczeniu apostołów*. Na ziemiach zachodniej Ukrainy obrazy takie pojawiły się zapewne w wieku XV i stały się powszechniejsze w kolejnym stuleciu, kiedy to wraz z ikonami *Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków*, na wzór zwyczajów bałkańskich umieszczone po obu stronach wrót królewskich, stanowiły parę ideową, formalną, a i nierzadko stylistyczną<sup>1450</sup>.

Ale zbliżony dobór apostołów znajduje się również na przedstawieniach historycznych, a zwłaszcza *Sądu Ostatecznego*. Tu uczniowie zasiadają, zgodnie z obietnicą Chrystusa (Mt 19,28; Łk 22,30), po Jego obu stronach, i choć nie zawsze są oni podpisani, to łatwo wyróżnić Piotra najbliższej prawicy Pana i Pawła po przeciwnej stronie. Na XII-wiecznej ikonie z klasztoru św. Katarzyny na Synaju apostołowie na kartach otwartych ksiąg mają zapisane swoje imiona<sup>1451</sup>, jest więc pewne, że tam obok Piotra i Pawła zasiadają ewangeliści, następnie Szymon, Bartłomiej i Tomasz oraz Andrzej, Jakub i Filip. Na zachodnioruskich ikonach *Sądu Ostatecznego* w wielu wypadkach dzięki zachowanym inskrypcjom można rozpoznać apostołów zasiadających na sędziowskich tronach. Jest regułą, że znajduje się tu zwyczajowy ich skład, jednak zdarzają się odstępstwa w ich rozmieszczeniu. Oczywiście Piotr i Paweł za każdym razem siedzą najbliżzej Chrystusa, nie zawsze zaś wszyscy ewangeliści umieszczeni są obok nich. I tak dla przykładu, na zachowanej fragmentarycznie XVI-wiecznej ikonie z Paszowej za Piotrem siedzi Szymon<sup>1452</sup>, na XV-wiecznych

<sup>1446</sup> Moskwa, Muzeum im. Puszkina, nr inw. 2851; A. Bank 1985, nr 270; por. M. Smorąg-Różycka 2009, s. 281.

<sup>1447</sup> E. Трубецкой 2006, nr 602.

<sup>1448</sup> *Byzantium 330-1453...*, s. 137-139, nr 82.

<sup>1449</sup> *The Glory of Byzantium...*, s. 131, nr 78.

<sup>1450</sup> M. P. Kruk 2000a, s. 14; B. Ярема 2005, s. 357 i nn.

<sup>1451</sup> Por. XII-wieczną ikonę *Sądu Ostatecznego* z Monasteru św. Katarzyny na Synaju (G. M. Soteriou 1956-1958, t. 1, pl. 151, t. 2, pl. 130-131).

<sup>1452</sup> MBL, nr inw. 829; *Ikona karpacka...*, nr 20; *Ikony* 2001, s. 138; Ярема 2005, il. 313.



ikonach z Węglówki<sup>1453</sup> i Mszańca<sup>1454</sup> Łukasz umieszczony został niemal na końcu, tuż przed Filipem, bo ważniejszy okazał się Jakub. Widać więc, że hierarchiczna kolejność apostołów, każąca na pierwsze miejsce wysuwać Piotra i Pawła, a zaraz za nimi ewangelistów, choć znana i częsta w zabytkach średniowiecznych, nie zawsze była zachowywana. Ta prawidłowość znaczyła już wcześniej opisane apostołskie rzędy *Deesis* zachodnioruskich ikonostasów, co z jednej strony tłumaczy ideową zależność obu przedstawień, a z drugiej wskazuje na brak ściśle przestrzeganych kanonów i na pewną swobodę w ustalaniu programu i kompozycji pojedynczych scen.

Wschodnia ikonografia apostołów nie jest skomplikowana ani zróżnicowana. Są oni ukazywani niemal zawsze w szatach antycznych: chitonie i himationie, boso bądź w sandałach oraz z głowami otoczonymi nimbami. Mogli być młodzi, bez zarostu, jak na przedstawieniach wczesnochrześcijańskich, np. w rzymskich katakumbach Domitilli czy *Cubiculum 17* na Cmentarzu Wielkim, bądź w różnym wieku, z brodami lub bez, jak na sarkofagu z bazyliki św. Ambrożego w Mediolanie, Borgese w Luwrze, Gorgoniusa w katedrze w Ankonie. W tym czasie stałe cechy fizjonomii zaczynają wyróżniać Piotra, z krótką okrągłą brodą i stosunkowo bujnymi, acz siwymi włosami, oraz Pawła, łysiejącego, z brodą ciemną i szpiczastą. W sztuce bizantyńskiej tylko w wyjątkowych przypadkach świętych charakteryzowały atrybuty, np. anargyrowie trzymali skrzyneczki z przyborami medycznymi, żołnierze – broń, kefaloforosi – własne głowy, męczennicy – krzyż. Od wieku IV jedynie Piotra wyróżniają klucze, Pawła niekiedy zwój, potem kodeks. Jednak już od IV wieku, jak np. na sarkofagu Anastasis w Muzeum w Arles, zwoje trzymają wszyscy apostołowie, a na VI-wiecznych mozaikach w bazylice Eufrazjusza w Poreczu – obok zwojów, również kodeksy i diademy. Tabliczki, zwoje i kodeksy, występujące w sztuce antycznej jako atrybuty personifikacji Mądrości i Filozofii, przeszły do sztuki chrześcijańskiej, symbolizując mądrość i wiedzę chrześcijańską. Ten stały wyróżnik Sofii, Mądrości Bożej utożsamianej z drugą Osobą Boską, współtworzył ikonografię Chrystusa Pantokratora. Apostołowie, jako dopuszczeni do udziału w Tajemnicy i mający udział w wiedzy o Bogu, w sztuce obrazowej, na znak zachowania duchowej schedy po Chrystusie, przejęli także zwój i kodeks. Zwój charakteryzował również przedstawienia proroków, a jego rozwinięcie oznaczało przepowiednię, która się dopełniła. Zwoje, a potem księgi apostołów w sztuce bizantyńskiej były zwykle zamknięte, jako że pełnia tajemnicy Wcielenia Syna Bożego zostanie wyjawiona dopiero u kresu świata. Dlatego też apostołowie zasiadający obok Chrystusa na Sądzie

<sup>1453</sup> MNL, nr inw B. I. Свенціцька 1977, s. 279-290; В. Ярема 2005, il. 297.

<sup>1454</sup> MNL, nr inw. Кв-34505, i-1181; liczne publikacje, por. chociażby: I. Свенціцький 1914, il. 9; Tenże 1928, s. 43, il. 51; Tenże 1929, il. 126; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, il. 48-49; М. Гелитович 2010, nr 4, il. 3, s. 44.

Ostatecznym na prawosławnych ikonach często trzymają w dłoniach właśnie księgi otwarte. Na XII-wiecznej ikonie z klasztoru św. Katarzyny na Synaju na prezentowanych kartach zapisane są imiona apostołów<sup>1455</sup>, a na XVI-wiecznej nowogrodzkiej ikonie w Ermitażu cytaty o znaczeniu eschatologicznym<sup>1456</sup>. Na zachodnioruskich średniowiecznych i nowożytnych ikonach *Sądu Ostatecznego* apostołowie ściskają w dłoniach zwoje, niekiedy tylko lekko rozchylone, jak np. na XVI-wiecznej nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Przemyślu<sup>1457</sup>. Na ścianie tęczowej w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej apostołowie trzymają zwoje rozwinięte z inskrypcją imienia. Wprowadzenie tego motywu może mieć różne uzasadnienia. Może to być, świadome bądź nie, nawiązanie do przedstawienia *Sądu Ostatecznego* i mimo że apostołowie nie tworzą w Posadzie tematu *Deesis*, to zawarte w nim treści eschatologiczne tu reprezentowane są przez rozwinięte rotulusy – symbol wypełnienia zapowiedzi o końcu świata. Warto zauważyć, że na Bałkanach znane są takie realizacje rzędu apostołowego, na których apostołowie siedzą z otwartymi księgami, co jeszcze bardziej wiąże ten fragment ikonostasu z tematem *Sądu Ostatecznego*. Tak jest dla przykładu w cerkwi św. Mikołaja w Hunedoarze, gdzie treści eschatologiczne dodatkowo zostały wzmocnione przez rozszerzenie ich na rząd ikon namiestnych, na których w miejsce samodzielnej ikony Chrystusa umieszczono *Deesis*<sup>1458</sup>. Apostołowie z otwartymi księgami siedzą również na tronach w rzędzie *Deesis* np. w XVII-wiecznej przegrodzie z cerkwi w Vânători-Neamț w muzeum klasztornym w Văratecu<sup>1459</sup>, a z księgami zamkniętymi w Filipeștii de Pădure<sup>1460</sup>. Z drugiej zaś strony trzeba podkreślić, że na zachodnich przedstawieniach *Credo apostołowego* uczniowie zwykle trzymają rozwinięte filakterie z artykułami wiary, zastępowane z czasem własnymi imionami lub pozostawiane bez jakichkolwiek napisów<sup>1461</sup>. Niektóre z nich przybierają nawet formę długich, zakończonych lambrekiniem chorągwi, jak dla przykładu w kościele parafialnym w Muttentz w Szwajcarii<sup>1462</sup>. Sam kształt zwojów i sposób ich trzymania, za zwężający się koniec u dołu, jest

<sup>1455</sup> Por. XII-wieczną ikonę *Sądu Ostatecznego* z monasteru św. Katarzyny na Synaju (G. M. Soteriou 1956-1958; t. 1, pl. 151, t. 2, pl. 130-131).

<sup>1456</sup> A. C. Косцова 1992, nr 7, s. 47, 54.

<sup>1457</sup> Nr inw. 1134; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 14; R. Biskupski 1991b, nr 37.

<sup>1458</sup> M. Porumb 1998, s. 162-167; A. Efremov 2002, s. 9, 56, 172; tam dalsza literatura.

<sup>1459</sup> V. Drăguț 2000, s. 318.

<sup>1460</sup> Szczegółowe fotografie malowideł ściennych i ikonowych z tej cerkwi otrzymałam od siostry Savety Florica z prawosławnego klasztoru w Albie Julii, za co serdecznie dziękuję.

<sup>1461</sup> R. Knapieński, 1997b, s. 331-401, s. 331.

<sup>1462</sup> Tamże, il. 23. Za wskazanie tego przykładu i wszelką pomoc bardzo dziękuję ks. Prof. Ryszardowi Knapieńskiemu.

zapewne przejęty ze sztuki zachodniej<sup>1463</sup>, ale podobny motyw umieszczony został również na kartach Ewangelii peresopnickich (k. 291)<sup>1464</sup>. Jednak bez względu na proveniencję inspiracji opisywanego motywu należy podkreślić, że nie znajduje on bezpośrednich analogii wśród dzieł ruskich i bałkańskich i jest rozwiązaniem oryginalnym i prawdopodobnie rodzimym. Jednak najwidoczniej nie przyjął się, nie są bowiem znane późniejsze jego naśladownictwa.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że szereg apostołski na ścianie tęczowej cerkwi w Posadzie Rybotyckiej współtworzy program malarski ikonostasu. Jest jednak motywem oryginalnym, niespotykanym na zachodnich ziemiach ruskich. Zrezygnowanie z grupy *Deesis* na rzecz Chrystusa tronującego może być związane z wpływami południowymi, zaburzenia w zwyczajowym doborze i hierarchicznym ustawieniu apostołów mogą wskazywać na zależność od średniowiecznych przedstawień *Sądu Ostatecznego* i skłaniać ku datowaniu wcześniejszemu niż wiek XVII, zapewne na 2. poł. wieku XVI, a zastąpienie zamkniętych ksiąg lub zwojów rozwiniętymi chorągwiami – zdradzać inspiracje zachodnie i podkreślać idee eschatologiczne.

Cechą charakterystyczną programu ikonostasu w cerkwi posadzkiej jest umieszczenie go na całej ścianie tęczowej, od sklepienia do posadzki, nie zaś tylko na konstrukcji szkieletowej zamykającej prześwit sanktuarium.

Typowy i tradycyjny program malarski świątyni Kościoła wschodniego, obrazujący teocentryczny porządek świata i podporządkowany hierarchii zstępującej, nie włączał bezpośrednio doń przedstawień umieszczanych na przegrodzie ołtarzowej. Miało to zapewne związek ze stopniowym i stosunkowo późnym przekształcaniem templonu w ścianę ikonostasową. Ponadto program malarski w swoim zasadniczym zrębie ukształtowany w pierwszym tysiącleciu, nierozzerwalnie związany z symboliką świątyni jako niebiańskiej Jerozolimy, wynikający ze znaczenia Świętej Liturgii, która w sakramencie Eucharystii jednoczyła Cerkiew ziemską z Cerkwią niebiańską, miał niewątpliwie znaczenie dominujące nad programem malarskim ikonostasu – wtórnym, podległym mu, wynikającym z niego i niejako go dublującym.

Kanoniczny program malarski ściany tęczowej zakładał umieszczanie po obu stronach prześwitu stanowiącego wejście do sanktuarium przedstawienia *Zwiastowania* rozbitego na dwa motywy: archanioła Gabriela i Marię. Temat ten umieszczany jest w tym właśnie miejscu co najmniej od XI wieku, o czym świadczą chociażby mozaiki w soborze Sofijskim w Kijowie<sup>1465</sup>. Nad nimi od XII wieku często ukazywany

<sup>1463</sup> Podobny motyw jest częsty np. w ilustracjach *Godzinek* wydanych przez Philippa Pigoucheta w 1498.

<sup>1464</sup> Biblioteka Narodowa Ukrainy im. W. Wiernadskiego w Kijowie, nr inw. 15512; Я. П. Запасько 1995, nr 88, s. 359; Л. Скоп 2011, s. 55.

<sup>1465</sup> Г. Н. Логвин 1971, il. 38, 40; Г. Н. Логвин 2001, s. 118-121.

był *Mandylion*, jak np. w Mirożskim monasterze w Pskowie<sup>1466</sup>. Treści obu przedstawień skupiały się wokół dogmatu o Wcieleniu Boga oraz idei eschatologicznych związanych z symboliką Paschy – przejścia między światem doczesnym, ziemskim, uobecnionym w przestrzeni nawowej, a światem niebiańskim – w sanktuarium. Ponadto przejście to w świątyniach chrześcijańskich ograniczone było łukiem, przybierając kształt arkady, co stawało się czytelnym znakiem nie tylko przejścia, ale także i zwycięstwa. Wejście główne prowadzące do cerkwi, a potem również do sanktuarium, w wielowiekowej tradycji Kościoła, zbudowanej jeszcze w epoce patrystycznej, symbolizowało Matkę Boską oraz Chrystusa. Ezechielowa zamknięta brama to w egzegezyce biblijnej figura dziewiczej Marii, przez którą przechodzi Bóg, zstępując na ziemię. Postać Marii ukryta w znaku wrót ponownie przywołuje dogmat o Wcieleniu Słowa Bożego, unaoczniony już w scenie *Zwiastowania* i *Mandylionie*. Nic dziwnego więc, że właśnie te dwa przedstawienia na stałe weszły do nowożytnego programu malarskiego ikonostasu, niezmiennie znajdując się na wieżkach wrót carskich i bezpośrednio nad nimi. Niestety dziś nie możemy niczego powiedzieć na temat ewentualnej obecności tych przedstawień w niższych partiach ikonostasu posadzkiej cerkwi, możemy natomiast z całą pewnością stwierdzić, że nie było ich w miejscach kanonicznych – na filarach i nad łukiem tęczowym. Tu bowiem umieszczone zostały w trzech pasach tematy budujące program wysokiego ikonostasu: postaci starotestamentowych z Matką Boską Orantą na osi, apostołów pośrodku z tronuującym Chrystusem oraz najniższy z przedstawieniem *Ukrzyżowania*.

Wysoki ikonostas pojawił się w sztuce północnoruskiej w końcu wieku XIV i stopniowo rozpowszechnił się na południowych terenach Rusi, docierając w końcu wieku XVI na Bałkany<sup>1467</sup>. Jego struktura i program nie były jednolite i zmieniały się zarówno w ciągu wieków, jak i w zależności od środowiska artystycznego. Dokładna analiza dzieł północnoruskich pozwoliła badaczom na wyróżnienie kilku typów<sup>1468</sup>, przy czym najbliższy posadzkiemu byłby określony przez Melnika jako trzeci, dla którego pierwowzorem miałyby być ten znajdujący się w nowogrodzkim soborze Sofijskim. Tu bowiem na początku wieku XVI do starszego całopostaciowego *Deesis* dostawiono również całopostaciowy rząd proroków. Nie wiadomo dokładnie, kiedy w północnoruskich ikonostasach pojawił się rząd starotestamentowych patriarchów, pewne jest natomiast, że występował rzadko do wieku XVII<sup>1469</sup>; wtedy też zaczął się rozpowszechniać, przy czym mógł być cało- i półpostaciowy. W wieku XVI bywały również rzędy zbudowane z przedstawień zarówno proroków, jak

<sup>1466</sup> Na temat miejsca *Mandylionu* w programie malarskim prawosławnej świątyni powstała bogata literatura, por. najnowsza: III. Герстель 1996, s. 76-89; А. М. Лидов 2003, s. 249-280.

<sup>1467</sup> М. Sabados 2008, s. 67-76; Таž 2008a, s. 27-43.

<sup>1468</sup> А. Мельник 2000, s. 431-440.

<sup>1469</sup> И. А. Журавлена 2000, s. 490.

i patriarchów, jak np. w roku 1564 w znanym jedynie ze źródeł pisanych ikonostasie w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Możajsku<sup>1470</sup>. Niekiedy też rząd proroków był wzbogacony o postacie patriarchy Jakuba czy Judy Machabeusza<sup>1471</sup>. Natomiast najstarszy zachowany ikonostas pięciorzędowy z całopostaciowymi rzędami *Deesis*, proroków i patriarchów pochodzi z 1598 roku ze smoleńskiego soboru Nowodiewiczego monasteru<sup>1472</sup>.

Mimo że program malarski przegrody ołtarzowej w Posadzie Rybotyckiej nie odpowiada dokładnie strukturze żadnego z wyszczególnionych przez rosyjskiego badacza typów ikonostasów północnoruskich, to badania te mogą dostarczyć pewnych informacji ułatwiających jego datowanie. Skoro bowiem forma wysokiego ikonostasu ukształtowana w Nowogrodzie i Moskwie przechodziła w ciągu wieków XV i XVI z północy na południe, można założyć podobną ekspansję zmian, które zachodziły w obrębie jej struktury. Tak więc jeśli dopiero w wieku XVI program ikonostasu został wzbogacony o rząd złożony z całopostaciowych figur proroków, najprawdopodobniej na ziemiach południowych nie mógł się on pojawić wcześniej. Ten wniosek pokrywałby się z najstarszymi opisami ikonostasów znajdujących się na terenach dzisiejszej Ukrainy. Znany jest bowiem testament Bazylego Zagorowskiego z roku 1577, który zobowiązywał swoich spadkobierców do uposażenia cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Suchodołach na Wołyniu w: „obrazy, zarówno *Deesis*, jak namiestne ikony, święteczne i prorockie, aby odpowiednio do potrzeby i porządku cerkwi naszej chrześcijańskiej pięknie namalowane były”<sup>1473</sup>. Jest to najstarszy przykład świadczący o istnieniu w XVI wieku na ziemiach zachodnioruskich wysokich ikonostasów z rzędem postaci starotestamentowych<sup>1474</sup>. Niestety do dziś zachowały się tylko nieliczne XVI-wieczne ikony, które nie mogą świadczyć o powszechności tej praktyki<sup>1475</sup>. Wydaje się zatem bardziej prawdopodobne, że zmiany w strukturze i programie malarskim ikonostasu następowały powoli w ciągu całego wieku XVI, a rząd postaci starotestamentowych, choć znany, był w tym czasie dosyć rzadki. Sytuacja zmieniła się w wieku następnym, gdzie czterorzędowa struktura przegrody ołtarzowej stała się bardziej powszechna. Świadczą o tym zachowane

<sup>1470</sup> Tamże.

<sup>1471</sup> Tamże.

<sup>1472</sup> А. Мельник 2000, s. 453.

<sup>1473</sup> *Архив Юго-Западной России*, Київ 1859, cz. 1, t. 1, s. 797; por. też: С. Таранушенко 1994, s. 150.

<sup>1474</sup> W literaturze naukowej pojawiła się hipoteza, że w wieku XVI rząd ikon prorockich znajdował się także w soborze Zaśnięcia Matki Bożej w Ławrze Kijowskiej; С. Таранушенко 1994, s. 146-152; Tenże 2011, s. 45-48.

<sup>1475</sup> Np. rzędy prorockie ikonostasów w Muzeum Narodowym we Lwowie z Potylicza (nr inw. 2766) i Zawadki (nr inw. 2249); por. M. P. Kruk 2000, s. 287.

lub znane z dokumentacji fotograficznej zabytki tak pojedynczych ikon, jak i ca-  
łych struktur ikonostasowych<sup>1476</sup>: z Kamionki Strumiłowej<sup>1477</sup>, z Lipia, z lwowskiej  
cerkwi brackiej w Grzybowicach Wielkich, z cerkwi św. św. Piatnic we Lwowie<sup>1478</sup>,  
Jana Ewangelisty w Suchowoli<sup>1479</sup>, Świętego Ducha w Rohatyniu<sup>1480</sup>, św. Mikołaja  
w Zamościu<sup>1481</sup>, z Dniestrzyka Hołoweckiego, z monasteru werchrackiego<sup>1482</sup>, Iwana  
Rutkowycza z Wolicy Derewłańskiej. W żadnym jednak z zachowanych rzędów pro-  
rocy i patriarchowie nie są ukazani w pełnych postaciach, ale w popiersiach umiesz-  
czonych najczęściej w okrągłych polach. Proweniencja tego charakterystycznego  
dla ikonostasów zachodnioruskich motywu nie jest pewna. Rząd postaci starote-  
stamentowych w formie kartuszy z popiersiami umieszczonymi na owalnym polu  
wieńczy, dla przykładu, ikonostas w Worońcu z końca wieku XVI<sup>1483</sup>. Ale najwyższy  
rząd przegrody w soborze Zwiastowania w moskiewskim Kremlu, datowany nie-  
kiedy na wiek XVI<sup>1484</sup>, również oddany został jako szereg pojedynczych ikon, które  
na wzór architektonicznych kokoszników zamknięto oślimi grzbietami. Tu jednak  
figury patriarchów ujęte zostały w całej postaci. Wśród ornamentów oplatających  
ikony z prorokami na najstarszych zachodnioruskich ikonostasach odnajdzie się  
pełny wybór motywów zaczerpniętych ze sztuki renesansowej i wczesnobaroko-  
wej. Aby skomplikować wskazanie wzorów i inspiracji dla tej specyficznej formy  
najwyższego rzędu ikonostasów, warto zauważyć, że w tradycyjnych, bizantyńskich  
monumentalnych programach malarskich postaci starotestamentowe, już od mo-  
zaik w klasztorze św. Katarzyny na Synaju, często ujmowane były w półpostaci  
lub popiersiu i zamykane w clipeusach. Skoro zaś na ścianie wschodniej w nawie  
posadzkiej cerkwi patriarchowie i prorocy ukazani zostali w całej postaci, może to  
znaczyć, że albo malowidła zostały wykonane przez warsztat obcy, albo też powstały  
wcześniej, niż ukształtowała się forma wysokiego ikonostasu z rzędem najwyższym  
z postaciami w popiersiach ujętych w owalne tarcze, a więc w 2. poł. wieku XVI.

<sup>1476</sup> Większość zdjęć w: B. Konstantynowicz 1930; por. też Z. Szanter 1985, s. 93-135.

<sup>1477</sup> B. Konstantynowicz, *Ikonostasy w. XVII w granicach...* (mps), tabl. XXII; П. М. Жолтовський 1978, s. 109; М. Станкевич 2002, s. 67.

<sup>1478</sup> Ikonostas ten najwcześniej opublikował: M. Sokołowski 1886, s. 21, tabl. VIII; później często reprodukowany.

<sup>1479</sup> P. Зілінко 2009.

<sup>1480</sup> В. І. Мельник 1991.

<sup>1481</sup> B. Konstantynowicz 1930, tabl. XVI, il. 8-16; Z. Szanter 1985, il. 3, 22; archiwalia dostarczają kolejnych przykładów; por. A. Groniek 2007, s. 24.

<sup>1482</sup> P. Sygowski 2014, il. 5-6.

<sup>1483</sup> M. Sabados 2008, fig. 2-3.

<sup>1484</sup> И. А. Журавлена 2006, s. 497.

Jeżeli założymy, że malowidła rozłożone na ścianach nawy odpowiadają programowi rzędu ikon świątecznych w wysokim ikonostasie, to możemy określić jego typ jako czterorzędowy, z całopostaciowymi rzędami mężów starotestamentowych i *Deesis*, ikonami świątecznymi i namiestnymi.

## Wnioski

Pojawienie się wysokiego ikonostasu w sztuce północnoruskiej w końcu wieku XIV i jego stopniowe rozpowszechnianie się na południowych terenach Rusi, a potem również na Bałkanach, mogło wpłynąć na zmianę w programach malarskich świątyń, zwłaszcza nawy i jej ściany wschodniej. Obok tradycyjnych programów monumentalnych mogły pojawić się próby ich łączenia z tematami ikonostasowymi. Przykłady takich rozwiązań, ale znacznie późniejsze, można znaleźć na terenach stosunkowo bliskich Posadzie, jak na Roztoczu (Gorajec, Radruż), w Transylwanii (Tărcăița, Stăncești, Rădulești, Birtin, Ociu, Ocisor) i Maramureszu (Desești, Rogoz, Rozavlea, Ieud), ale także dalej, np. na Wołoszczyźnie (Dragoslavele, Polovragi). Niestety, brak syntetycznych badań na temat przemian w programach malarskich świątyń na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych, a przede wszystkim brak zabytków, szczególnie na terenach bliskich Posadzie Rybotyckiej, to jest północnego pogórza Karpat, uniemożliwia wiarygodną i pewną odpowiedź na pytanie co do ich zakresu, charakteru i dokładnego czasu. Wydaje się, że właśnie malowidła w posadzkiej cerkwi stanowią najstarszy przykład, na podstawie którego można moment tych przemian uchwycić. W sanktuarium bowiem umieszczone zostały tematy tradycyjne, z wątkiem doksologicznym na sklepieniu, *Matką Boską Tronującą* w otoczeniu archaniołów na ścianie szczytowej, z *Komunią apostołów* i *Orszakiem biskupów* poniżej, wzbogaconym jedynie, zgodnie z tradycją monasterów bukowińskich, o tematy wielkoczwartkowe. W nawie zaś tradycyjne wątki: doksologiczny na sklepieniu i soborów powszechnych u podnóża sklepiennej kolebki, połączone zostały z tematami ikonostasu, zgrupowanymi w większości na ścianie wschodniej. Częścią wspólną pozwalającą na owo połączenie i niemal niezauważalne przeniknięcie się tych programów jest cykl ewangeliczny rozłożony na wszystkich ścianach nawy, gdzie wielkie święta prawosławne zostały wzbogacone o dodatkowe tematy bożonarodzeniowe i pasyjne. Zapewne dla wzmocnienia prawd opisanych przez ewangelistów pojawiły się obok niektórych scen postaci proroków. Przedstawienia świąteczne najprawdopodobniej, przy założeniu poprawnego odczytania szczątkowo zachowanych scen na ścianie zachodniej nawy, zostały ułożone zgodnie z chronologią liturgiczną, o czym świadczy umieszczenie *Ofiarowania Chrystusa w świątyni* po *Chrzcie Chrystusa w Jordanie*.

Niestety wśród dzieł bizantyńskich trudno odnaleźć taki program monumentalny, gdzie wydarzenia ewangeliczne, ale nietworzące cyklu *Menologionu*<sup>1485</sup>, ukazane są zgodnie z chronologią kalendarzową, tj. liturgiczną. Christopher Walter zauważył nawet, że taki układ przedstawień nie występuje w cerkwiach średnibizantyńskich<sup>1486</sup>. Chociaż brak na ten temat syntetycznych badań dotyczących dzieł późno- i pobizantyńskich, nie można wykluczyć, że w tym okresie program realizacji monumentalnych mógł odpowiadać niekiedy porządkowi kalendarza liturgicznego, jak np. w kolegiacie w Wiślicy<sup>1487</sup> i w cerkwi pod wezwaniem Zwiastowania Marii w Supraślu<sup>1488</sup>. Warto zauważyć, że właśnie w tym czasie na ziemiach ruskich pojawił się zwyczaj – który w wiekach XVII i XVIII stanie się regułą<sup>1489</sup> – układania zgodnie z chronologią kalendarzową ikon w rzędzie świątecznym ikonostasu. Świadczy o tym np. XV-wieczna ikona z Wólki Żmijowskiej ze *Zwiastowaniem* i *Wjazdem do Jerozolimy* na jednej desce<sup>1490</sup>. Wydaje się, że właśnie taka kolejność scen ewangelicznych w cerkwi św. Onufrego wpisuje się w ten ciąg przemian programu monumentalnego wnętrza świątyni, dziś jednak trudno ostatecznie stwierdzić, czy w tym przypadku były one niezależne od rozpowszechniania się programu ikonostasu, czy wręcz przeciwnie – z niego wynikały.

Zajęcie ściany wschodniej przez tematy ikonostasu w cerkwi św. Onufrego spowodowało wyparcie *Zwiastowania*, tradycyjnie umieszczanego na filarach arkady tęczowej, na oba glify okna południowego, na sam początek narracji ewangelicznej, bezpośrednio przed *Bożym Narodzeniem*. Taka kolejność scen zakłóciła jednak porządek kalendarza liturgicznego. To odstępstwo można wytłumaczyć siłą tradycji, zgodnie z którą opowieść o ziemskim życiu Chrystusa zwykle otwierało właśnie *Zwiastowanie* na ścianie wschodniej nawy, po czym wątek podążał od lewej ku prawej zgodnie ze wskazówkami zegara na ścianach południowej, zachodniej i północnej. Warto przypomnieć, że niekiedy na Wschodzie za pierwszy miesiąc

<sup>1485</sup> Już w XIV-wiecznych cerkwiach serbskich przedstawienia święt stałych umieszczano dwukrotnie, w menologionach w narteksie, w porządku kalendarzowym, oraz w cyklu tzw. świątecznym w nawie, zgodnie z chronologią ewangeliczną; por. głównie П. Мијовић 1973; a także: Л. Милковић, Ж. Тагић 1925; V. Petkovuč 1930; Tenže 1934; В. Р. Петковић, Б. Бошковић 1941; В. Петковић 1950; S. Radojčić 1969; В. Ј. Бурић 1974.

<sup>1486</sup> Ch. Walter 1992, s. 265.

<sup>1487</sup> A. Gronek 2007a, s. 179-188.

<sup>1488</sup> A. Siemaszko 1995, s. 13-58.

<sup>1489</sup> J. Konstantynowicz 1939; W. Jarema 1972, s. 22-32; С. Таранушенко 1994, s. 141-170; В. М. Сорокатый 2000, s. 465-489; М. Јаноха, 2001, s. 102 i nn.

<sup>1490</sup> Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 63; R. Grządziela 1994, il. N; *Ikona karpacka...* 1998, il. 3; М. Јаноха 2001, fot. 39.



roku kalendarzowego i liturgicznego uważano marzec, jak np. w średniowieczu na Rusi<sup>1491</sup> i w Serbii<sup>1492</sup>. Wiązało się to z przekonaniem, że w tym właśnie miesiącu miały miejsce najważniejsze wydarzenia opisane w Starym Testamencie, jak np. stworzenie świata i człowieka<sup>1493</sup>. Nie można zatem wykluczyć, że *Zwiastowanie* wyobrażało nie tylko początek ziemskiego życia Boga, ale, jako ilustracja święta marcowego, również początek nowego roku. Kolejność następnych scen jest tradycyjna, ale rozszerzony został tu wątek bożonarodzeniowy i *Męki Pańskiej*. Zwłaszcza ten drugi temat jest bardzo popularny w zachodnioruskiej sztuce cerkiewnej, a najstarsze ikony z rozbudowaną narracją pasyjną pochodzą z wieku XV. Ponad opowieścią ewangeliczną umieszczony został cykl soborów powszechnych, do którego włączono *Zesłanie Ducha Świętego*. Ilustracje soborów najczęściej ukazywane były w malarstwie monumentalnym, a nie tablicowym czy książkowym, dlatego też trudno ocenić, jak popularne były na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej. Obok malowideł w Posadzie zachowały się one jedynie na ścianach przedsionka w monasterskiej cerkwi w Ławrowie. Pojawienie się tych tematów w programach malarskich świętyń prawosławnych na Rusi Czerwonej badacze łączą z rozprzestrzenianiem się od Zachodu idei protestanckich, które zagrażały nie tylko Kościołowi katolickiemu, ale i Cerkwi prawosławnej<sup>1494</sup>. Nie jest to twierdzenie bezzasadne, zwłaszcza, że w XVI wieku, obok ruchów reformackich, rozszerzały się także hereetyckie, np. antytrynitarские, bogomilskie, judaizanckie. Obecność przedstawień soborów powszechnych na ścianach cerkwi przypominała wiernym o prawowierności doktryny Cerkwi prawosławnej, co w Posadzie dodatkowo uwypuklała, umieszczona obok, scena *Zesłania Ducha Świętego*. Pomimo że w świątyniach mołdawskich –

<sup>1491</sup> И. Г. Бережков, *О хронологии русских летописей по XIV век включительно*, „Исторические записки” 23, 1947; tu za *Chronologia polska*, s. 54-58.

<sup>1492</sup> В. Петковић 1923; В. Мошин, *Мартовско датирање*, „Историјски гласник” 1-2, 1951, s. 20-21; tu za П. Мијовић 1973, s. 95-100.

<sup>1493</sup> Style marcowy i tzw. ultramarcowy, według których przyjmowano za początek roku 1 marca, były rozpowszechnione na Rusi w okresie średniowiecza, a dopiero pod koniec wieku XV zostały wyparte przez styl bizantyński, który rozpoczynał rok 1 września. Nie można wykluczyć, że również i później na Rusi przywiązywano szczególną wagę do marca, o czym świadczą zapisy w XVII-wiecznych księgach liturgicznych, jak np. *Anfologionie*, Lwów 1638 (?) (powtórzone też w *Anfologionie*, Lwów 1651, fol. 429r.), gdzie wprost nazwano go pierwszym miesiącem (za Wj 12,2) oraz wypisano najważniejsze jego wydarzenia: obok stworzenia świata i człowieka – wypędzenie Adama z raju, wyjście Noego z arki po potopie, opuszczenie przez Abrahama Ur chaldejskiego, wprowadzenie Izraelitów z Egiptu i przejście przez Morze Czerwone, przepowiedzenie przez Boga Dawidowi przyjścia z jego pokolenia potomka, „którego tron utwierdzi na wieki” (2 Sm 6,13); poczęcie przez Marię, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa oraz Sąd Ostateczny, por. egz. w Bibliotece Jagiellońskiej, nr inw. 589138 III, na fol. 429.

<sup>1494</sup> Н. Козак 2008, s. 79; В. І. Любащенко 2001, s. 491-505.

skąd zapewne przyszedł na ziemi ruskie zwyczaj ilustrowania tych wydarzeń – umieszczane były one na ścianach przedsionka, to w nawie cerkwi posadzkiej wraz z cyklem ewangelicznym, wątkiem ikonostasowym i doksologicznym na sklepieniu stworzyły one jednolity, zwarty i pełen treści program malarski. W Posadzce Rybotyckiej przestrzeń sakralna została wyraźnie podzielona na dwie części, między którymi stanął ciężki kamienny ikonostas. Sanktuarium zostało zasłonięte i niejako zamknięte przed wiernymi. To ono, według idei Symeona z Tessaloniki, stało się obrazem boskiej natury Chrystusa, duszy ludzkiej, niedostępności i niezrozumiałości Trójcy Świętej, aż wreszcie świata niewidzialnego – nieba<sup>1495</sup>. Na drodze do poznania tych tajemnic stoi kamienna przegroda, stworzona jako ideowa reprezentacja nieboskłonu zakrywającego świat transcendentny i Ciała Chrystusa zasłaniającego Jego boskość<sup>1496</sup>. Ale równocześnie daje ona jedyną możliwość przejścia na tamtą stronę, tak jak Ciało Chrystusa daje jedyną możliwość poznania Boga i szansę na życie wieczne. Przestrzeń po przeciwnej stronie ikonostasu, czyli nawa, jest obrazem człowieczeństwa Chrystusa, ciała człowieka, poznawalności Trójcy Świętej przez objawienie i działanie, a także świata widzialnego, ziemskiego, poznawalnego przez zmysły. Tu Boga można poznać dzięki wcieleniu, objawieniu i działaniu. Prawdę objawioną o Wcieleniu Logosu ilustrują przedstawienia ewangeliczne umieszczone na ścianach nawy, a działanie przez tchnienie Ducha Świętego od ustanowienia Kościoła w dniu Pięćdziesiątnicy reprezentują obrazy soborów powszechnych. W ten prosty i czytelny sposób ukazano nowotestamentową historię zbawienia, która dokonuje się do dziś za sprawą Ducha Świętego w Cerkwi prawosławnej, osadzonej na autorytecie ojców Kościoła.

## Analiza stylistyczna

Źle wybrana technika malarska, znaczne zawilgocenie i zasolenie ścian oraz późniejsze zaniechania konserwatorskie i błędy przy odkrywaniu i ochronie malowideł spowodowały niemal zupełną ich utratę w nawie. Badania konserwatorów, choć niepełne i niedające jednoznacznych wyników, skłaniają do konkluzji, że zostały one wykonane w całości bądź w przeważającej części techniką temperową<sup>1497</sup>. Zastosowane organiczne spoiwo uległo rozkładowi, a sproszkowany pigment odpadł od podłoża. Ten proces mógł rozpocząć się nawet niedługo po położeniu malatury, ale

<sup>1495</sup> PG 155, k. 703-704; polski przekład A. Maciejewskiej: Symeon z Tessaloniki 2007, s. 38; por. też *Nowe tablice...*, s. 10.

<sup>1496</sup> N. P. Constat 2006, s. 163-183.

<sup>1497</sup> Por. II rozdział niniejszej książki, pt. *Dzieje konserwacji malowideł*.

najprawdopodobniej w XIX wieku<sup>1498</sup> zdecydowano się na jej przykrycie warstwą pobiałą. Przez ponad sto lat warstw tych narosło osiem. Składniki ich spoiwa częściowo przeniknęły do pierwotnej warstwy chromatycznej, wiążąc się z nią na trwałe. Usunięcie przemalowań spowodowało również utratę dużej części warstwy malarskiej. Wilgoć doprowadziła do całkowitych zniszczeń w najniższych partiach ścian, w najwyższych zaś do przebarwień na czerwono za sprawą tlenku żelaza przenikającego z kamiennego podłoża. Szczernieniu uległy także pierwotnie białe partie karnacji wypełnione bielą ołowiową oraz pasy dzielące sceny zakreślone minią. Na skutek tych wszystkich zmian zniknęła pierwotna wielobarwna warstwa malarska, pozostawiając na ścianach jedynie plamy ugrowej podmałówki. Wyznacza ona w wielu przypadkach pozy postaci, kontury motywów architektonicznych i krajobrazowych, ogólny układ kompozycji. Analiza stylistyczna z konieczności musi być więc jedynie cząstkowa, ograniczona głównie do scharakteryzowania wskazanych motywów, jak też omówienia sposobu rozmieszczenia kwater na ścianach nawy, ujmowania przestrzeni, konstruowania kompozycji, tworzenia postaci, jej proporcji, ruchu, rodzaju motywów ornamentalnych.

## Rozplanowanie małowideł

Ściany nawy zostały podzielone grubymi liniami teraz na ogół szerniałej minii na horyzontalne, różnej szerokości pasy. W nich stosunkowo regularnie i harmonijnie rozłożono kwatery z przedstawieniami narracyjnymi i reprezentacyjnymi, wielo- i jednopostaciowymi. Sceny figuralne zostały umieszczone także na glicach okien, tak bocznych, jak i górnych.

Ornament jedynie z rzadka zdobi puste powierzchnie niezapełnione wyobrazeniami figuralnymi. Trójkątne pola między przedstawieniami łotrów a rzędem apostołskim na ścianie wschodniej, po bokach łuku tęczowego, wypełnia stylizowany liść akanthu, symetryczny, regularny, rozłożony na wzór palmety. Ornament roślinny zamyka również od góry scenę *Zaśnięcia Matki Boskiej* na ścianie zachodniej. Tu stosunkowo szeroki pas ograniczony od góry łukiem kolebki, od dołu zaś krawędzią sceny wypełniony został grubą ukwieconą i ulistnioną gałązką wijącą się meandrycznie szerokimi, nieregularnymi zakolami. Dolne pasy ścian południowej, zachodniej i północnej wypełnia biała kotara, pasiasta, modelowana ugrem, pomarszczona i podwieszona do dziś białej listwy.

<sup>1498</sup> Por. I rozdział niniejszej książki, pt. *Analiza źródeł pisanych do dziejów cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*.

Sposób rozłożenia malowideł w nawie nawiązuje do prezbiterium. To naśladownictwo widać przede wszystkim w rozplanowaniu programu sklepienia podzielonego na pasy, z symetrycznymi orszakami antropomorficznych aniołów i szeregami sześcioskrzydłych serafinów. Większa powierzchnia sklepiennej kolebki umożliwiła dodanie il. 81 poniżej, po obu stronach, pasów z przedstawieniami głównie soborów powszechnych. Te dwie przestrzenie cerkwi zbliżają także najniższe partie ścian, gdzie wymalowana została biała kotara.

Rozmieszczenie przedstawień na ścianach zdradza jednak inny zmysł kompozycyjny, większe przywiązanie do symetrii i harmonii. Widać to szczególnie na ścianie wschodniej, gdzie Matka Boska Oranta i – niżej – Chrystus Tronujący znajdują się niemal na osi kompozycji, której regularność podkreślają bliskie pozy proroków w scenie najwyższej, niżej – rytmiczny ciąg łuków zakreślających od góry pola z apostołami, najniżej zaś symetrycznie usytuowane jednakże kwatery z łotrami i dwa trójkątne pola wypełnione identycznym stylizowanym, płaskim akantem. Podziały te nie zostały, rzecz jasna, wykreślone z matematyczną dokładnością, niemniej jednak znać tu ogólny zamiysł przystawalności treści programu i sposobu jego eksponowania. Symetria i regularność bowiem pozwala, na ogół, nadać przedstawieniu charakter reprezentacji, a kompozycje centryczne i ściśle osiowe ułatwiają wydobyć ich treść, eksponując w środku motywy najważniejsze. Tu oba te rozwiązania zostały prawidłowo wykorzystane.

Nieco inaczej wygląda rozkład malowideł na pozostałych ścianach, wypełnionych w większym stopniu ilustracjami o charakterze historycznym. Ale i tu nie ma przypadkowości i chaosu. Podział na kwatery uwzględnia kształt ścian i jest mu podporządkowany. Przedstawienia zajmują przeznaczoną dla siebie kwaterę, a ta nie załamuje się nagle, przechodząc swobodnie na sąsiednią ścianę, co jest charakterystyczne dla malowideł w prezbiterium. Nawet jeżeli jakiś motyw zostaje wyłączony ze sceny głównej i przeniesiony na ścianę sąsiednią, jest to przemyślane i dopasowane kompozycyjnie.

Tak zostało rozdzielone *Zwiastowanie* na dwóch bocznych glicach okna. Jednak podział sceny na dwie części nie razi, jest on bowiem zgodny z tradycją malarstwa bizantyńskiego, gdzie temat ten często umieszczano po obu stronach łuku tryumfalnego lub, później, na dwóch skrzydłach wrót królewskich ikonostasu. Na glicach okna sąsiedniego znajdują się: na lewo – *Kąpiel Dzieciątka*, na prawo – *Obrzezanie*. I choć ta pierwsza scena przynależy do sąsiedniego *Bożego Narodzenia*, to jest ona ukazana jako odrębna kompozycja zaopatrzona w samodzielny tytuł.

Wydaje się, że twórcy malowideł w nawie całą powierzchnię ściany południowej, podobnie jak wschodniej, traktowali jako samodzielne pole kompozycyjne. Oczywiście narracja ewangeliczna jest rozciągnięta na całą cerkiew, a program malarski stanowi pełną, przemyślaną i zamkniętą całość, ale przy wykreślaniu kwater każdą ze ścian traktowano indywidualnie. il. 73

Następujące kolejno po sobie ilustracje wydarzeń ewangelicznych budują opowieść o Passze Chrystusa. Do ukazania narracji rozciągniętej w czasie zwykle wykorzystywano kompozycję pasową, pozwalającą na swobodne ukazanie sekwencji płynnie i naturalnie następujących po sobie zdarzeń. Jednak przy rozmieszczeniu scen na ścianie południowej w Posadzie wykorzystano zarówno schemat kompozycji centrycznej, jak i pasowej. Tu nieprzypadkowo linie osi całej ściany i sceny *Bożego Narodzenia* pokrywają się, a na nich umieszczona została Maria spoczywająca na łożu tuż obok Syna. Początek ziemskiego życia Jezusa został uwypuklony nie tylko przez powiększenie kwatery i umieszczenie jej w środku kompozycji, ale także przez usytuowanie jej między dwoma przedstawieniami reprezentacyjnymi – całopostaciowymi ujęciami proroków przepowiadających przyjście Mesjasza. W skupieniu uwagi na wydarzeniu stanowiącym centrum ideowe i kompozycyjne pomagają również umieszczone symetrycznie po bokach dwa okna, co wskazuje na inteligentne wykorzystanie zastanych form architektonicznych dla uwypuklenia treści programu.

Niestety przeprucie ściany otworem wejściowym umieszczonym z boku osi uniemożliwiło kontynuowanie również w dolnych partiach schematu centrycznego. Pas na lewo od drzwi został podzielony na trzy niemal jednakie i zbliżone do kwadratu kwatery, wypełnione ilustracjami wydarzeń ewangelicznych, a wąski pas nad drzwiami sceną trudną do rozpoznania. Przedstawienie postaci świętej niewiasty umieszczone na prawo od drzwi zakłóca ciąg narracji i zrywa z oboma schematami.

il. 74 Nie ma wątpliwości, że duży wpływ na rozkład malowideł na ścianie wschodniej i południowej w nawie posadzkiej cerkwi miało dążenie do wydobycia ich wartości ideowych. Inaczej jest w wypadku dwóch pozostałych powierzchni. W kompozycji il. 74 ściany zachodniej dominuje przedstawienie *Zaśnięcia Bogurodzicy*, zajmujące, wraz z otaczającym go roślinnym ornamentem, całą jej szerokość. O jego miejscu i wielkości nie decyduje jednak znaczenie przedstawionego tu wydarzenia w historii zbawienia, a raczej tradycja malarska. Wśród ilustracji ukazujących ziemskie życie Chrystusa i Jego Matki jest kilka takich, których kompozycja, a niekiedy również wymowa ideowa, doskonale wpisuje się w powierzchnie wyższych partii ścian, ograniczonych od góry łukiem sklepienia. Do nich należą m.in.: *Modlitwa w Ogrójcu*, *Przemienienie*, *Ukrzyżowanie*, *Wniebowstąpienie*, *Zesłanie Ducha Świętego*, a także *Zaśnięcie Bogurodzicy*. Często, nawet jeśli nie wynika to z kolejności ewangelicznej czy liturgicznej, ta ostatnia scena umieszczana jest, tak jak w Posadzie Rybotyckiej, na zachodniej ścianie nawy. Jest to również najbardziej popularne miejsce dla *Zaśnięcia Bogurodzicy* w cerkwiach bukowińskich, np. Humorze, Mołdawicy i św. Jerzego w Suczawie<sup>1499</sup>.

Niższy pas na tej ścianie został podzielony na trzy nierówne kwatery z ilustracjami wydarzeń ewangelicznych. Trudno dziś pewnie stwierdzić, czy Chrystus w scenie

<sup>1499</sup> Por. W. Podlacha 1912, s. 52; tam dalsze przykłady.

*Chrzta w Jordanie* został umieszczony blisko osi ściany celowo, właśnie ze względu na wagę tego wydarzenia, czy stało się to przez przypadek, a to miejsce narzucała chronologia kalendarza liturgicznego. Wątpliwości te budzą się, gdy dostrzeżemy, że ani to przedstawienie, ani Chrystus zanurzony w wodach Jordanu nie zostali umieszczeni dokładnie na środku. Wyrysowanie osi ściany w tym wypadku było łatwe, ponieważ wyznaczał ją otwór wejściowy. Właśnie na niej umieszczone jest łożo ze zmarłą Bogurodzicą powyżej, ledwie widoczna postać Chrystusa i serafin ponad Nim. Zaniechano dopasowania osi przedstawienia i powierzchni ściany, gdyż zapewne uznano to, w tym wypadku, za mało istotne. Szczególnego wyróżnienia *Chrzta w Jordanie* spośród innych wydarzeń ewangelicznych, a zarazem świąt liturgicznych, nie uważano zatem za konieczne i stworzono kompozycję pasową. Ten system decyduje o sposobie rozłożenia scen także na ścianie północnej. Tu ilustracje kolejnych epizodów z ostatnich dni ziemskiego życia Chrystusa następują rytmicznie jedna po drugiej, ułożone po cztery w dwóch pasach. Kwatery wyższego są zbliżonej wielkości i kształtu, w niższym większe jest jedynie *Prowadzenie na ukrzyżowanie*. Wybór takiej powierzchni pod to właśnie przedstawienie nie był powodowany względami ideowymi; wymuszał ją raczej sam temat – wieloosobowy, rozciągnięty horyzontalnie. il. 75

Ponadto warto zauważyć zgodność podziałów najwyższych pasów na ścianach północnej i południowej z rzędem przedstawień w najniższej partii kolebki sklepiennej. Wydaje się, że ta zależność nie jest przypadkowa. Przedstawienia soborów powszechnych o charakterze narracyjno-reprezentacyjnym, symbolizując dzieje Kościoła powszechnego, stanowią część historii zbawienia, jako kontynuacja dzieła Chrystusa. Tę jedność podkreśla rozmieszczenie scen na sąsiadujących powierzchniach oraz analogiczne podziały na kwatery o zbliżonej szerokości. Jednak dzieje inkarnacji Słowa Bożego i dzieje Kościoła powszechnego oddziela granica, tu zaznaczona przez podziały architektoniczne: ściany i sklepienie. Podziały i motywy architektoniczne budowli sakralnych od najwcześniejszych wieków chrześcijaństwa były nacechowane semantycznie. W odkrywaniu tych symbolicznych znaczeń niejednokrotnie pomagały malarstwo i rzeźba, które mogły też dodawać im kolejnych treści. Architektura zaś mogła porządkować tematy malarskie, zamykać bądź oddzielać odrębne wątki, łączyć podobne ideowo, wydobywać lub podkreślać ich treść.

Dziś trudno jednoznacznie stwierdzić, czy to błyskotliwe wykorzystanie podziałów architektonicznych w Posadzie Rybotyckiej było świadomie czy przypadkowe, pewne jest jednak, że wpisywało się w tradycję monumentalnego malarstwa cerkiewnego.

## Sposób ujęcia przestrzeni

Ze względu na duże zniszczenia warstwy malarskiej właściwe scharakteryzowanie wszystkich motywów, które pierwotnie określały przestrzeń, nie jest dziś możliwe. Nie jesteśmy w stanie pewnie odpowiedzieć na pytanie dotyczące barw, jakie wypełniały tło, i określić, w jakim stopniu pomagały one w uzyskaniu iluzji trzeciego wymiaru. Tło mogło być podzielone kolorystycznie na kilka planów, barwy mogły zmieniać się walorowo, mogły je znaczyć partie zacienione i oświetlone. Wszystkie te cechy stylistyczne, które ułatwiłyby w dużym stopniu datowanie malowideł, dziś są nie do odczytania.

- il. 108 Na najlepiej zachowanej najwyższej partii ściany wschodniej niemal zupełnie zaniechano budowy przestrzenności. Prorocy oraz Matka Boża stłoczeni zostali na wąskim pasie ziemi, wypełniając całą szerokość pierwszego planu. Powierzchnia pod ich stopami nie jest jednak płaska, jednolita kolorystycznie i strukturalnie, ale została lekko pofałdowana i urozmaicona przez kępki traw rosnących na niewielkich wybrzuszeniach. Mimo wszystko nie pomogło to w pogłębieniu pierwszego planu, który pozostał płytki. Zamykała go wysoka ściana, bogato pokryta ornamentem, ponad którą – w domyśle za nią – rysowały się małe budynki zwieńczone dachami dwuspadowymi.

- il. 109 Druga kompozycja o charakterze reprezentacyjnym, umieszczona poniżej, a ukazująca tronującego Chrystusa pośród dwunastu apostołów, jest całkowicie pozbawiona głębi. Postaci zostały ukazane na neutralnym tle ograniczonym od góry, niby częściowymi ramami, płaskimi arkadami na wspornikach. Nie sprawiają one jednak wrażenia realistycznego motywu architektonicznego, ale wykreślonego ornamentu, który porządkuje kompozycję, uspokaja i podkreśla jej reprezentacyjny charakter. Inaczej natomiast zostały oddane jej dolne partie, gdzie znajdował się zapewne pierwotnie zielony pas ziemi, zamknięty od góry nieregularną linią z kępkami trawy. Wydaje się, że rys ten, podobnie jak w scenie powyżej, choć nieco stylizowany, imituje rzeczywistą trawę, co można uznać za cechę nowożytną. Na średniowiecznych ikonach zachodnioruskich niejednokrotnie znajdują się kępki traw i kwiatów. Ich obecność w obrazach narracyjnych jest oczywista, zwłaszcza gdy wymaga tego temat, umieszczenie ich zaś na przedstawieniach o charakterze reprezentacyjnym, właśnie takich jak *Deesis*, zazwyczaj nie wnosi nowych treści, a ma charakter ornamentu, często znamionującego konkretne środowisko malarskie, warsztat czy nawet manierę indywidualną twórcy. Moda na wypełnianie pasa ziemi drobnymi motywami roślinnymi na ikonach rzędu *Deesis* pojawia się w końcu wieku XV (z Żohatyna<sup>1500</sup>, Węglówki), a staje się popularna w wieku następnym (z Wołczego<sup>1501</sup>,

<sup>1500</sup> I. Свенціцький 1929, tabl. 55, il. 77; В. Ярема 2005, s. 446, il. 543.

<sup>1501</sup> I. Свенціцький 1929, tabl. 19-20, il. 28-29; В. I. Свенціцька, В. П Откович 1991, nr 26.

Mszany<sup>1502</sup>, Daliowej<sup>1503</sup>, Polany<sup>1504</sup>). Jest widoczna również na ikonach o charakterze dewocyjnym z przedstawieniami świętych, np. *Św. Męczennicy Paraskiewy ze wsi Serednie (MNL)*<sup>1505</sup>, *Archanioła Michała z Suchego Potoku*<sup>1506</sup>, *Św. Piotra, Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nazjanzu nieznanego pochodzenia*<sup>1507</sup>, *Bazylego Wielkiego z Cewkowa*<sup>1508</sup>, *Św. Mikołaja z Butelki Niżnej*<sup>1509</sup> i wielu innych. Motywy te mogły mieć różne kształty, w wieku XVI jednak najczęściej były to łodyżki nagie, ukwiecone bądź ulistnione, jedno- lub wielobarwne skupione w pęki przypominające drobne krzaczki. Mogły być one umieszczone bezpośrednio na podłożu, mogły również wyrastać z poziomych wałeczków, jakby podstawek, niekiedy nawet kilku, jak np. na ikonach z Busowiska, np. *Bożego Narodzenia*<sup>1510</sup>, *Św. Mikołaja*<sup>1511</sup>, *Soboru Bogurodzicy*<sup>1512</sup>, oraz z Wołczego: *Ukrzyżowania*<sup>1513</sup>, *Deesis, Św. Mikołaja*<sup>1514</sup>, *Archanioła Michała*<sup>1515</sup>.

Na ścianie wschodniej nawy w Posadzie Rybotyckiej kępki traw są rozmieszczone z rzadka. Żdźbła grube, plastyczne, o formie dynamicznych płomieni wykreślonych czernią, wzrastają stopniowo ku środkowi, przybierając kształt regularnych, podobnych do ogniska kęp. W scenie najwyższej są szerokie, złożone z kilkunastu pędów, niżej, zapewne ze względu na szczupłość miejsca – z kilku. Wyrastają one z podłoża, które przybrało kształt pojedynczego poziomego wałka w środku znaczonego drobnymi kreskami, który stanowi równocześnie grzbiet łagodnych wzniesień. Podobne do nich znajdują się częściej na ikonach z 2. poł. wieku XVI, np. wiązanych z kręgiem malarza nazywanego w literaturze naukowej Mistrzem

<sup>1502</sup> MNL, nr inw. Кв-36076/i-2106; С. Дмитрух 2008, s. 50-51; О. Ф.Сидор 2008, s. 128, il. 24.

<sup>1503</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 27, il. 40; В. Ярема 2005, s. 118, il. 121.

<sup>1504</sup> MNL, nr inw. Кв-2462-2466/i-56-60; І. Свенціцький 1929, il. 158; М. Гелитович 2010, nr. 50-54.

<sup>1505</sup> MNL, J. Giemza 2006, il. 165.

<sup>1506</sup> Тамże, il. 167.

<sup>1507</sup> MNL, nr inw. Кв-2554/i-1260; О. Ф.Сидор 2008, il. 32, s. 144.

<sup>1508</sup> MBL, nr inw. 3062; *Ikona Karpacka...*, nr 17; О. Ф.Сидор 2008, il. 33, s. 145.

<sup>1509</sup> MNL, nr inw. Кв-2426/i-22; М. Гелитович 2008, s. 52, nr 13.

<sup>1510</sup> MNL, nr inw. Кв-14713/i-1518; І. Свенціцький 1914, il. 12; Tenże 1928, il. 103; В. І. Свенціцька, В. П Откович 1991, s. 74, nr 28; М. Гелитович 2010, nr 77.

<sup>1511</sup> MNL, nr inw. Кв-14716/i-1520; І. Свенціцький 1928, s. 73, il. 89; Tenże 1929, tabl. 12, il. 16; М. Гелитович 2010, nr 78.

<sup>1512</sup> Л. Скоп 2004, s. 23, il. 19.

<sup>1513</sup> MNL nr inw. Кв-25366/I-1730; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 94; В. І. Свенціцька, В. П Откович 1991, nr 25; Л. Скоп 2004, s. 84, il. 62.

<sup>1514</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 23, il. 34; В. І. Свенціцька, В. П Откович 1991, nr 32.

<sup>1515</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 20, il. 30.



*Przemienienia* z Jabłonowa: *Męki Pańskiej* z Welykiego<sup>1516</sup>, *Matki Boskiej Hodegetrii* z Terła<sup>1517</sup>, z Jasionki Masiowej<sup>1518</sup> i Doliny<sup>1519</sup>, a także Mistrza ikonostasu z Nakońiecznego, np. w *Zmartwychwstaniu* z cerkwi Świętego Ducha w Potyliczu<sup>1520</sup>. Na ikonach budujących rząd *Deesis* z ikonostasu z Bartnego ułożone są one, podobnie jak w Posadzie, wzdłuż prostej, po jednej między postaciami.

Ograniczenie przestrzeni, a nawet zaniechanie jej ukazania w opisanych kompozycjach w górnej części ściany wschodniej nawy można tłumaczyć ich reprezentacyjnym charakterem. Inaczej w scenach ukazujących dwóch lotrów, które stanowiły dopełnienie *Ukrzyżowania*. Choć i tu malatura została w dużym stopniu zniszczona, to zachowany ugrowy rysunek pozwala zauważyć przekonywujące próby ukazania głębi przedstawienia. Powierzchnia ziemi nie została ograniczona do wąskiego pasa, ale znacznie rozszerzona, zamknięta falistą linią i urozmaicona nieregularnymi pagórkami. Te partie scen, nawet pozbawione pierwotnej warstwy chromatycznej, wskazują na nowożytne praktyki podglądania świata rzeczywistego i włączanie jego cech do malarstwa cerkiewnego. To nowatorskie rozwiązanie zostało jednak połączone z tradycyjnym, ponieważ na planie dalszym, a więc powyżej pasa zieleni, umieszczone zostały kulisowo, po obu stronach, skaliste góry o wypiętrzonych i wyciągniętych łysych, kamiennych grzbietach. Sam ich kształt – walcowatych kominów – niewątpliwie stanowi cechą indywidualnej manieri malarza. Podobne próby ukazania głębi sceny poprzez poszerzenie pasa ziemi, który został podzielony przez pofałdowane linie wyznaczające grzbiety wzniesień, porośnięte kępami traw, pojawiają się np. na ikonie *Św. Jerzego* z cerkwi Narodzenia Pańskiego w Żółkwi, związanej z kręgiem malarza Feduska z Sambora, a nawet z nim samym<sup>1521</sup>. Ale jest to również cecha charakterystyczna ikon z kręgu Mistrza *Przemienienia* z Jabłonowa, np. na *Bożym Narodzeniu* z Łopuszanki-Chominy<sup>1522</sup> i *Zmartwychwstaniu* z Bezmiechowej<sup>1523</sup>. Niestety, nie udało się znaleźć, w pracach bliskich terytorialnie

<sup>1516</sup> MNL, nr inw. Кв-2981/І-42405; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, il. 105; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 55-63; В. П. Откович 1990, s. 14; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 34; В. П. Откович 1997, s. 77-70; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, nr 65; М. Janocha 1998, il. 12; Tenże 2001, il. 161; А. Gronek 2007, nr 9.

<sup>1517</sup> MNL, nr inw. Кв-42508/І-3008; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 35; М. Гелитович 2005а, nr 32.

<sup>1518</sup> MNL, nr inw. Кв-29284/І-1900; М. Гелитович 2005а, nr 31.

<sup>1519</sup> MNL, nr inw. Кв-2530/І-112; І. Свенціцький 1928, s. 1, 3, 8, il. 2, 4, 9; Tenże 1929, tabl. 43, il. 61-62; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 38; М. Гелитович 2005а, nr 26.

<sup>1520</sup> MNL, nr inw. Кв-33642/І-993; М. Гелитович, 1998, nr 10.

<sup>1521</sup> MNL, nr inw. Кв-42463/І-2993; М. Гелитович 1994, s. 66 (fragment); В. Александрович 2000, il. 11; Л. Скоп 2004, s. 36, il. 32; *Відроджені шедеври*, nr 13; Л. Скоп 2011, s. 21, 58.

<sup>1522</sup> MNL; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 33; М. Janocha 1999, il. 2; Tenże 2001, il. 73.

<sup>1523</sup> MHS, nr inw. S. 3583; М. Janocha 2001, il. 190; К. Winnicka 2013, nr 34.

i czasowo, podobnie ukształtowanych gór. Łagodne grzbiety wzgórz z wypiętrzonymi gwałtownie wierzchołkami, w kształcie kominów lub stożków o czubkach płaskich, okrągłych bądź owalnych, znajdują się dla przykładu w miniaturach Psalterza Chłudowa (k. 41v., 46v., 64r., 67r., zwłaszcza 88v.), ale podobieństwo do malowideł w Posadzie jest tam przypadkowe. Góry o zbliżonych walcowatych kształtach są cechą charakterystyczną dzieł anonimowego malarza, nazwanego przez Wirę Swienicką opisowo i swoiście „Mistrzem ikon otoczonych ramą z malowanym ornamentem na czarnym tle”, np. poczwórnej ikony z Pławia<sup>1524</sup>. Ale podobne tendencje do wydłużania wierzchołków i łagodzenia graniastych do tej pory grzbietów można zauważyć np. na ikonie Św. Jerzego z Daliowej<sup>1525</sup> lub pracach wiązanych z kręgiem Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego, np. na ikonie *Bożego Narodzenia* i wrotach królewskich z Busowiska<sup>1526</sup>, czy ikonach świątecznych z cerkwi Świętej Trójcy w Potyliczu<sup>1527</sup>. Nie są to, co prawda, rozwiązania identyczne do posadzkich, ale stanowią analogiczną próbę zmian tradycyjnych motywów. Za to w scenie *Wjazd do Jerozolimy* wierzchołki te są wyciągnięte i zamknięte od góry płaskimi, owalnymi czapami, przez co przypominają właśnie motywy umieszczone na ikonach *Chrztu Chrystusa* z Nakoniecznego oraz *Wjazdu do Jerozolimy*, *Zstąpienia do otchłani* i *Chrztu Chrystusa* z cerkwi Świętej Trójcy w Potyliczu. W tym środowisku artystycznym można dostrzec jeszcze jedną, podobną do omawianych malowideł ściennych, cechę: łączenie dwóch sposobów ukazywania krajobrazu: średniowiecznego, w formie nierealistycznie ukazanych wierzchołów w tle, i nowożytnego – łagodnych pagórków porośniętych trawą na planie pierwszym. Takie połączenie, może jeszcze niezbyt harmonijne, widać np. na ikonach *Męki Pańskiej* z Drohobycza i Ilnika, całkiem zaś płynne na wymienionym wyżej *Bożym Narodzeniu* z Busowiska czy miniaturze św. Jana w Ewangeliach peresopnickich<sup>1528</sup>. Na ikonach z kręgu Mistrza *Przemienienia* z Jabłonowa, na których pierwszy plan jest zwykle szeroki, a partie podłoża zróżnicowane poprzez faliste linie wzniesień porośnięte kępami traw bądź miniaturowych choinek, na ogół nie występują już skaliste, schodkowo ułożone wierzchołki skał, tylko łagodne pagórki. Ale i tu niekiedy można znaleźć prace jakby z fazy przejściowej, z ukazanymi na „starą modłę” górami w tle, np. na *Bożym Narodzeniu* z Wołczego<sup>1529</sup>. Do ikon z kręgu Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego przedstawienia posadzkie zbliża także brak drzew. Na ścianach cerkwi zostało

il. 91

<sup>1524</sup> В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 50.

<sup>1525</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 36, il. 53.

<sup>1526</sup> MNL, nr inw. КВ-14715/І-539; І. Свенціцький 1929, tabl. 12, il. 17; Ю. Юркевич 2012, nr 10.

<sup>1527</sup> М. Гелитович 1994, s. 68-69, 95.

<sup>1528</sup> Biblioteka Narodowa Ukrainy im. W. Wiernadskiego w Kijowie, nr inw. 15512; Я. П. Запасько 1995, nr 88, s. 356; Л. Скоп 2011, s. 16.

<sup>1529</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 21, il. 32.

umieszczonych sporo scen rozgrywających się na zewnątrz, gdzie krajobraz można byłoby urozmaicić nie tylko trawiastą, ale i drzewiastą roślinnością. A motyw ten znalazł się jedynie w scenie *Wjazdu do Jerozolimy*, bo, jak się wydaje, został tu niejako wymuszony treścią przedstawienia. Na nim bowiem ukazywany jest zazwyczaj chłopiec, niekiedy utożsamiany z Zacheuszem, zrywający gałązki, którymi witano wjeżdżającego na osiołku Syna Dawida.

- Przedstawienia o charakterze narracyjnym na ścianach nawy posadzkiej cerkwi zazwyczaj nie mają rozbudowanej głębi. Postacie są umieszczone na stosunkowo płytkim planie pierwszym, zamkniętym od tyłu skromnymi motywami architektonicznymi lub pejzażowymi. Niestety, tylko gdy scena jest bardziej ludna, pas ziemi pierwszego planu rozszerza się, a kolejne motywy i postacie są umieszczone w różnych oddaleniach od dolnej krawędzi obrazu, wypełniając nawet całą wysokość kwatery, jak np. w *Pojmaniu* czy *Niesieniu krzyża*. Wszystkie kompozycje są przeładowane, zdają się być na siłę wciśnięte w ramy kwatery. Brak tu konsekwencji w umiejscawianiu postaci względem siebie. Niekiedy, jak np. w *Umywaniu nóg*, *Chrzcie Chrystusa*, *Zaśnięciu Matki Boskiej*, są one ustawiane w porządku izokefalnym, w *Bożym Narodzeniu* zgodnie z zasadą tzw. perspektywy hierarchicznej, a w *Zesłaniu Ducha Świętego* przez spiętrzenie planów. Perspektywa hierarchiczna porządkuje również kompozycję *Ostatniej Wieczerzy*, gdzie Chrystus jest znacznie większy od apostołów, oraz *Chrystusa przed Piłatem*, w której prokurator i sądzony górują wzrostem nad eskortą żołnierzy. Także Chrystus niosący krzyż jest większy od pozostałych nie dlatego, że znajduje się na najbliższym planie, ale dlatego, że jest najważniejszy. Tam, gdzie temat wymaga ukazania większego zgromadzenia, zza postaci na pierwszym planie wystają fragmenty głów ustawionych w głębi. Nie jest to w pełni nowożytnie rozwiązanie, ale odchodzące stopniowo od średnio-wiecznego spiętrzenia planów. Głębię scen, których akcja rozgrywa się wewnątrz, jak np. *Ostatniej Wieczerzy* i *Umywania nóg*, ogranicza wysoka ściana, ponad którą wystają wierzchołki gór czy szczyty i dachy budynków. Epizody dziejące się na zewnątrz są przedstawione w dwojaki sposób. W takich scenach jak np. *Zdjęcie z krzyża*, *Chrzest Chrystusa w Jordanie* czy *Pojmanie* postacie wypełniały niemal całą powierzchnię kwatery, pozostawiając niewiele miejsca na zbudowanie pejzażu, reprezentowanego jedynie przez pojedyncze pagórki z boku czy w górze. Inaczej rozplanowane są natomiast *Złożenie do grobu* i *Zmartwychwstanie*, gdzie za głównym przedstawieniem umieszczonym na pierwszym planie rozciąga się szerszy krajobraz, zwieńczony małymi motywami architektonicznymi. Wydaje się, że właśnie te pomniejszone budowle w tle zdradzają nowożytnie próby iluzyjnego przedstawiania przestrzeni, przy wykorzystaniu zasady stopniowego zmniejszania motywów wraz z oddalaniem się od planu pierwszego. Motywy architektoniczne również ukazane są w różny sposób. Płaskie ściany zamykające głębie przedstawień, np.

w *Matce Boskiej z prorokami* i *Umywaniu nóg*, zdobiły gzymsy pokryte ornamentem falistym, zygzakowatym i arkadkowym. Na rogach budowli oraz przy otworach widać białe krótkie kreseczki naśladujące gradzinowanie. Nad murami lub głowami postaci umieszczonymi na planie pierwszym górują dachy kalenicowe, namiotowe i kopułowe. Często te fragmenty ukazane są w tak zwanej perspektywie rzutu skośnego, w której szczyty i fasady frontowe ujęte są na wprost, boczne zaś skośnie ze skrótem, ale bez zbieżnych linii poziomych. Jest to niewątpliwie stosunkowo udana próba zaznaczenia trzeciego wymiaru na płaszczyźnie, choć nie zdradza jeszcze znajomości nowożytnych zasad wykreślenia siatki geometrycznej. Warto jednak zauważyć, że budowle ukazane w tle nie są abstrakcyjne, i choć nie naśladują najprawdopodobniej rzeczywiście istniejących, to można tu rozpoznać bazylikowe kościoły, baszty z krenelażem oraz wieżyczki zwieńczone krzyżami. Taki sposób ukazywania motywów architektonicznych jest raczej konwencjonalny i tradycyjny, znany w malarstwie zachodnioruskim tak w wieku XV, jak i XVI. Próby perspektywicznego ujęcia budynków poprzez wykreślenie po skosie ścian bocznych znane są w wieku XV, choć znacznie częściej kalenice wznoszą się wraz z oddalaniem się od planu pierwszego. Podobnie jak w Posadzie Rybotyckiej dachy obniżają się od ściany frontowej np. na ikonie *Św. Mikołaja z Żohatyna*<sup>1530</sup>. Warto zwrócić uwagę na pewną zachowawczość w ujmowaniu architektury. W malarstwie ikonowym XVI wieku coraz częściej do fasady głównej dostawiano elementy przypominające portyki, atria czy balkony. Jest to motyw charakterystyczny dla prac powstających w kręgu Mistrza ikonostasu z Polany i Mistrza *Przemienienia* z Jabłonowa, ale znany również w innych środowiskach kultury prawosławnej, bałkańskiej i północnoruskiej<sup>1531</sup>. Bardzo rzadko natomiast wykorzystują go malarze pracujący w kręgu wpływów Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego. Udało się go znaleźć jedynie w ikonie *Zesłania Ducha Świętego z Nakoniecznego*<sup>1532</sup> i miniaturze ze św. Markiem w Ewangeliach peresopnickich. W tym kręgu bardziej popularne są konwencjonalne budynki kryte dachami kalenicowymi z charakterystycznym szerokim płaskim gzymsem, ukazane w rzutach zbliżonych do aksjometrycznych. Niekiedy znajdują się tu również budynki ze szczytami półokrągłymi, a także wsparte na czterech kolumnach kopuły sferyczne. W scenie *Umywania nóg* na lewo widać budowlę właśnie z półokrągłym szczytem, na prawo zaś o dziwnym kształcie, jakby z dostawioną z boku inną strukturą krytą półkolebką. Zbliżone rozwiązania architektoniczne, bazylikowe z nawami bocznymi o dachach z obłymi

<sup>1530</sup> MBL, nr inw. 5899; *Ikona karpacka...*, nr 6.

<sup>1531</sup> Por. bardziej szczegółowe opracowanie tego zagadnienia w rozdziale dotyczącym malowideł w sanktuarium, podtytuł: *Sposób ujęcia przestrzeni*.

<sup>1532</sup> I. Свенціцький 1929, tabl. 89, il. 137.

połaciami, lub z jedną taką nawą, występują na ikonach z kręgu Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego, np. *Zesłania Ducha Świętego* z Łopuszanki Chominej<sup>1533</sup> i *Uzdrowienia paralityka* z cerkwi Świętego Ducha w Potyliczu<sup>1534</sup>. W pracach tego środowiska artystycznego, podobnie jak na przedstawieniach w Posadzie, zaznaczone są rozglifienia okien w formie prostokątnych wąskich pasków umieszczonych przy jednej, zazwyczaj prawej krawędzi otworu. W taki sposób ukazywana jest także trójwymiarowość blankowania, co w Posadzie widać wyraźnie w scenie *Zwiastowania*. Tu też ukazano krenelaż nie tylko jako koronę muru, ale także jako biegnący poniżej, sprawiający wrażenie fryzu z małymi prostokątnymi otworami, może strzelnicami. Takie rozwiązanie też jest charakterystyczne dla ikon powstałych w kręgu Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego, np. *Św. Mikołaja* z cerkwi Świętej Trójcy w Potyliczu<sup>1535</sup>, *Zaśnięcia Matki Boskiej* z Kalnikowa<sup>1536</sup>, ale też Mistrza *Przemienienia* z Jabłonowa, np. *Zmartwychwstania* i *Świętej Trójcy* z Niemirowa<sup>1537</sup>, oraz innych, np. na *Bożym Narodzeniu* z Truszowic<sup>1538</sup>, *Św. Archaniele Michale* z Jasienia<sup>1539</sup>. Na ścianach opisywanej cerkwi szczyty budynków wieńczą krzyże i chorągiewki. Te motywy występują w malarstwie zachodnoruskim już wcześniej, np. na XV-wiecznej ikonie *Św. Jerzego* ze Zwierzynia<sup>1540</sup>, ale znane są także w kręgu Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego, np. na wymienionej wyżej ikonie *Uzdrowienie paralityka* z cerkwi Świętego Ducha w Potyliczu. W pracach tego środowiska również często występują drobne i łatwe do wykreślenia ornamenty, na które składają się ostre linie, np. esowate, ułożone na kształt fali; zgięte łukowato i uszeregowane w ciąg arkadek bądź umieszczone wokół otworów, imitujące wzory kwiatowe. Nawet jeżeli pojedyncze motywy występujące na ścianach posadzkiej cerkwi są konwencjonalne, tradycyjne, spotykane w różnych środowiskach artystycznych XV-XVI wieku, to ich duża część wspólna z pracami z kręgu Mistrza ikonostasu Nakoniecznego każe poważnie zastanowić się nad zależnością od tego środowiska malarskiego.

<sup>1533</sup> MNL, nr inw. Кв-365993/i-2262; М. Гелитович 2010, nr 89.

<sup>1534</sup> MNL, nr inw. Кв-33641/i-992; М. Гелитович 1998, nr 9.

<sup>1535</sup> MNL, nr inw. Кв-27783/i-1788; М. Гелитович 2008, nr 28.

<sup>1536</sup> Narodowe Muzeum Sztuki w Kijowie, Л. Скоп 2004, s. 28, il. 23.

<sup>1537</sup> Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainińskiej w Kijowie, nr. inw. И-403-404; *Український іконопис...*, nr. 21, 23.

<sup>1538</sup> MNL, nr inw. Кв-15814/i-1602; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, nr. 33-34; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, s. 71; М. Janocha 2001, il. 69.

<sup>1539</sup> MHS, nr inw. S/3887; J. Kłosińska 1989, il. 64; R. Biskupski 1991, il. 55-56; *Ikony* 2001, s. 101; K. Winnicka 2013, nr 33.

<sup>1540</sup> Państwowe Muzeum Sztuki w Kijowie, И-324; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 43.

## Sposób ukazania postaci

Przy tak znacznej utracie warstw malarskich na ścianach nawy nie jest możliwa pełna analiza stylistyczna, podobnie jak dokonanie nawet wstępnego i hipotetycznego rozdziału partii malowideł między konkretnych twórców, co pozwoliłoby na bliższą charakterystykę artelu tu pracującego. W miarę kompletnego materiału badawczego dostarcza jedynie przedstawienie *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami*, ale wobec zniszczeń pozostałych nie może ono stanowić dla nich punktu odniesienia. Jest bowiem na tym tle tak różne, jakby stanowiło jednostkowe dzieło obcego twórcy. Z drugiej zaś strony, daje choć częściowe wyobrażenie, jak pierwotnie mogły wyglądać malowidła w nawie.

W celu uporządkowania i omówienia sposobu ukazania postaci na ścianach nawy scharakteryzowane zostaną maniery malarskie związane z konkretnymi przedstawieniami, bez ostatecznego przypisywania ich określonego twórcy. Dostrzeżona bowiem, nawet wyraźna, różnica w ukazywaniu sylwetek postaci i rysach ich twarzy nie musi wynikać z innego autorstwa, a do ich wiarygodnej atrybucji, przy takich zniszczeniach, nie ma podstaw.

Wśród utraconych całkowicie lub zachowanych w formie ugrowej podmalówki malowideł w nawie wyróżnia się przedstawienie *Matki Boskiej z prorokami* wzbogacone o temat *Pokrow*, umieszczone w najwyższej partii ściany wschodniej. Tylko tu bowiem ocalały warstwy chromatyczne pozwalające prześledzić sposób oddania szat, prowadzenia rysunku draperii, rozkładu rozświetleń, w mniejszym stopniu modelunku karnacji.

Kompozycja dosyć szczerze wypełnia powierzchnię zamkniętą od góry łukiem. Na jej środku umieszczona została Maria, po Jej bokach zaś dwaj aniołowie i mężczyźni, których postaci stopniowo maleją wraz z obniżaniem się splotów sklepiennej kolebki. Powoduje to nie tylko ich zmniejszanie, ale również zmiany proporcji. Duża sylwetka Matki Bożej ujęta została w stosunku wysokości twarzy do całego ciała – 1:7. Głowa, która otoczona czepkiem i maforionem przybrała formę kolistą, zdecydowanie dominuje nad resztą figury o dużych dłoniach i krótkich nogach. Znacznie mniejsi są stojący tuż obok dwaj archaniołowie, choć ujęto ich w zbliżonych proporcjach. Ale już stojący za nimi jeszcze niżsi mężczyźni mają większe głowy, które zawierają się w całej wysokości najwyżej sześć razy. Sylwetki niektórych z nich, np. młodszego króla, charakteryzują szerokie ramiona, krótka, jakby w nie wbita szyja i zakrzywiona lina pleców, która sprawia wrażenie przygarbienia. Jak już zostało wyżej wykazane, w malarstwie zachodnioruskim od końca wieku XV można zauważyć dążność do zmniejszania proporcji ciała; nie tak rzadkie do tej pory postaci ukazane w stosunku 1:10, nawet 1:11, ustępowały miejsca znacznie bardziej korpulentnym i przysadzistym, z dużymi głowami, krótkimi korpusami i nogami, opisanymi stosunkiem 1:7 i 1:6.

- il. 115 Zniszczenia uniemożliwiają dokładną analizę oddania plastyczności nagiego ciała, ale wyjątek stanowi stosunkowo dobrze zachowana twarz Matki Boskiej. Została ona zamknięta w regularnym owalu i ograniczona pasem rdzawej podmalówki, na zewnątrz grubszej i ciemniejszej, łagodnie modelowanej ku środkowi. Partie niezamalowanej ochry zakreślają także kształt brwi, nosa, cienie pod oczami i ustami. Niemal półokrągły łuk prawej brwi płynnie przechodzi w krawędź nosa, rozlewając się nieco niżej w pas szerszy, znacząc na policzku wyraźny cień. Jest to rys oryginalny, gdyż w tradycyjnym malarstwie ikonowym, w ujęciach frontalnych, cienie modelujące powierzchnię twarzy układają się tak, jakby umowne źródło światła padało z lewej strony obrazu. Tak więc zwykle bardziej oświetlona jest prawa połowa twarzy, a cień rzucany przez wzniesienie nosa pada na jej lewą stronę. Podobne rozwiązanie jak w posadzkiej cerkwi można dostrzec np. na XVI-wiecznych ikonach *Chrystusa w Chwale* i *Jana Chrzciciela z Jasienicy Zamkowej*<sup>1541</sup> oraz wiązanych z kręgiem Twórcy *Przemienienia z Jabłonowa* i *Deesis z Bartnego*. Odpryski tynku z warstwą chromatyczną nie pozwalają odczytać kształtu ust ani dolnych partii nosa, za to dobrze widoczne jest prawe oko, stosunkowo małe, o regularnym migdałowatym wykroju, szeroko otwarte, z widocznym pełnym kręgiem tęczówki. Jeszcze szerzej ma rozwarte źrenice starszy król na lewo. Jednak takie ukazanie oczu nie jest niczym wyjątkowym w tradycyjnym malarstwie ikonowym, gdzie zwykle mają one nienaturalnie rozchylone powieki, sprawiając nawet wrażenie wytrzeszczonych, jak np. na ikonach *Matki Boskiej Hodegetrii* z Bolechowa, Uherzec, Węglówki czy Terła<sup>1542</sup>. Również ich migdałowaty kształt nie należy do rysów rzadkich i wyjątkowych, a jest np. częsty na ikonach wiązanych z Mistrzem ikonostasu z Nakoniecznego, np. namiestnych z cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej w Busowiskach<sup>1543</sup>. Pod oczami Marii podkreślono szeroki cień, który częściowo rozjaśnia biała plama przypominająca kształtem trójkąt o zaoblonych kątach. Tak wyraźnie zaznaczone zagłębienia w tym miejscu, łagodzone jasnymi, najczęściej półokrągłymi plamami, są częste w malarstwie zachodnioruskim wieku XVI, choć najbardziej wyróżniają manierę kręgu Mistrza ikonostasu z Polany<sup>1544</sup>. Zatarty częściowo nos Marii jest stosunkowo długi, z szerokimi okrągłymi skrzydełkami i białymi okrągłymi widełkami u nasady.

<sup>1541</sup> MNL, nr inw. Кв-26103/i-3805, Кв-26105/i-1757; I. Свенціцький 1929, il. 233-237; М. Гелитович 2010, nr. 34, 36, il. 30, 32.

<sup>1542</sup> Wszystkie w MNL Кв-33616/i-967; Кв-6655/i-1350; Кв-34501/i-1177; Кв-42508/i-3008; М. Гелитович 2005a, nr. 2, 22, 24, 32.

<sup>1543</sup> MNL, Кв-14712/i-1517; Кв-14711/i-1516; М. Гелитович 2005, nr 12; М. Гелитович 2005a, nr 36.

<sup>1544</sup> Jako pierwszy na ten zespół ikon zwrócił uwagę I. Свенціцький 1928, s. 89; najdokładniej omówiła je М. Гелитович 2003, s. 83-105; Таž 2010, nr. 48-74.

Choć sposób ujęcia Jej twarzy, z nielicznymi wyjątkami, należy do zwyczajowych w malarstwie wschodnim, to jednak wśród zachowanych przykładów zachodnioru-  
skich trudno znaleźć taki, który powieliłby wszystkie jego cechy, zdradzając wspólną  
proweniencję warsztatową. Najbliższy typ fizjonomii prezentuje XVI-wieczna ikona  
*Wniebowstąpienia Pańskiego* z cerkwi w Polanie<sup>1545</sup>, stworzona przez anonimowego il. 110  
twórcę, nazywanego w literaturze przedmiotu Mistrzem ikonostasu z Polany, oraz *Św.* il. 111  
*św. Joachima i Anny* nieznanego pochodzenia z Muzeum Narodowego we Lwowie,  
wiązana z kręgiem Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego, a nawet samym Feduskiem  
z Sambora<sup>1546</sup>. Przy tak dużych zniszczeniach malowideł w Posadzie trudno o do-  
kładną analizę stylistyczną, a podobieństwa między wskazanymi przedstawieniami  
sprowadzają się do proporcji twarzy, kształtu i wzajemnego stosunku poszczególnych  
jej elementów, nie zaś do plastycznego sposobu ich oddania. Ale mimo tych trudności  
przy porównaniu twarzy Marii z wizerunkami innych świętych malowanych właśnie  
w tych kręgach artystycznych, jak np. w *Chrystusie w Majestacie* z Melnicznego,  
Niedźwiedzy, Tysowicy<sup>1547</sup>, widać najwięcej cech wspólnych. Są to dla przykładu:  
owal twarzy; podobne proporcje wewnątrz niego (przy niskim czole stosunkowo dłu-  
gi nos z szerokimi skrzydełkami i widełkami u nasady); migdałowe, ostro wycięte  
oczy, a nad nimi, w miejscu górnych powiek – jasne linie, lekko wybrzuszone, z łą-  
godnie opadającymi kocówkami; grube regularne brwi względnie nisko umiejscowio-  
ne. Tak wielu bliskich rysów nie udało się znaleźć w żadnych innych środowiskach,  
co może wskazywać na wywodzenie się posadzkiego twórcy z kogoś z nich bądź  
znajomość obu. Stosunkowo dobrze zachowało się również oblicze starego króla sto-  
jącego na lewo od Marii. Warstwy niezamalowanej rdzawej ochry kreślą owal twarzy, il. 112  
szeroki i głęboki łuk brwi, kontury mocno rozwartych oczu, deltowatych zmarszczek  
ułożonych na czole równoległe i gęsto, cienie wzdłuż nosa i szczelinę między wargami.  
Boki twarzy modelowane są łągodnie pasem laserunkowo położonej bieli, która  
tworzy wraz z warstwą spodnią barwę jaśniejszą i cieplejszą. Kolejne, grubsze już  
plamy zajmują część środkową twarzy w miejscach najbardziej wypukłych i rozświet-  
lonych. To nią malarz znaczy grzbiety nosa, powiek i bruzd na czole. To ona tworzy  
kontur ucha i niecierpliwie zaznacza w dwuwarstwowej brodzie starca pojedyncze  
siwe i grube kosmyki, przypominające bardziej igły jeża niż ludzkie włosy. Mimo  
modelunku walorowego ugrowej karnacji właśnie te dynamiczne i grube linie bieli  
nadają obliczu charakter graficzny, uproszczony i mało subtelny. Taki kilkuwarstwo-  
wy sposób ukazywania zarostu nie jest niczym wyjątkowym w malarstwie ikono-

<sup>1545</sup> MNL, nr inw. Кв-2472/i-66; I. Свенціцький 1929, il 164; М. Гелитович 2010, nr 59.

<sup>1546</sup> Ostatnio taką atrybucję zaproponował Lew Skop, zapisując, że ikona ta pochodzi z cerkwi  
św. św. Joachima i Anny w Stanile; Л. Скоп 2011, s. 22; por. też М. Гелитович 1995, s. 78.

<sup>1547</sup> MNL, nr inw. Кв-36535/i-2203; Кв-36539/i-2207, Кв-17157/i-1633; М. Гелитович 2005,  
nr 18, 19, 21.





Il. 110. Maria na ikonie *Wniebowstąpienia Pańskiego* z cerkwi w Polanie



Il. 111. Anna na ikonie *ŚŚ. Joachima i Anny* nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym we Lwowie

wym, podobnie jak zaznaczanie siwych włosów przez nakładanie wyraźnych białych kresek na ciemne tło, co szczególnie wyróżnia np. warsztat Mistrza ikonostasu z Polany. Są one jednak zwykle poprowadzone równoległe do powierzchni głowy, jedynie na brodzie odstają od niej, skierowane w dół. Wśród ikon ruskich trudno znaleźć analogię do takiego jak w Posadzie nastroszonego owłosienia. Siwe, sterczące, lekko faliste krótkie linie tworzą fryzurę np. Symeona w *Ofiarowaniu* i Adama w *Zstąpieniu do otchłani* z Libuchory<sup>1548</sup>, co jednak nie decyduje o pokrewieństwie warsztatowym.

il. 121-123 Porównując dwie zupełnie różne twarze: Marii ze szczytu ściany tęczowej oraz jednego ze starców w pierwszej scenie od wschodu na południowym skłonie kolebki, wchodzącej w skład cyklu soborów powszechnych, można dostrzec wiele podobieństw. Obie charakteryzują zbliżone proporcje. W obu ciemny, wyraźny pas niezamalowanej warstwy ochry dość zdecydowanie wyznacza kontur twarzy: u Marii regularnego owalu, u starca – zwężającej się ku dołowi, przypominając kształt odwróconej gruszki. Regularne łuki brwi umieszczone tuż nad oczami przechodzą w cienie przy krawędziach nosa, a smugi bieli nad nimi płynnie znaczą jego grzbiet. W obu twarzach jest on długi, prosty, z okrągłymi skrzydełkami. Oczy, choć mają różne kształty, są okonturowane ochrą, wąskie powieki podkreślone bielą, a głębia cienia pod nimi zlagodzona rozkowatą plamą bieli. Modelunek walorowy w brązach

<sup>1548</sup> I. Свенціцький 1929, il. 117, 120.

oraz szerokie smugi bieli kładzione w rozświetleniach w jednaki sposób wydobywają ich plastyczność. To podobieństwo środków wyrazu, mimo tak dużych zniszczeń, znamionuje tę samą manierę artystyczną. Może to świadczyć, że najwyższe partie ścian – Marię Opiekuńczą i cykl soborów powszechnych – wykonał ten sam malarz.

Bardziej oczywista jest chęć porównania dwóch stosunkowo dobrze zachowanych twarzy starców: opisanego wyżej króla Dawida i Józefa w *Bożym Narodzeniu* na ścianie południowej. Są to bardzo bliskie typy fizjonomiczne, z podłużną twarzą okoloną białym, niejako nastroszonym zarostem, ostro wykrojonymi oczami, białą, falistą smugą w miejscu górnej powieki, długim, prostym nosem. W podobny sposób wydoby-



il. 112

il. 114

Il. 112. Król Dawid w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej nawy

wano plastyczność, rozkładając szerokie plamy bieli w największych rozjaśnieniach. I choć oblicze króla Dawida wydaje się bardziej graficzne, z linearnymi podziałami i podkreśleniami, to nie można wykluczyć ich wspólnego pochodzenia. Warto zauważyć, że wszystkimi wymienionymi cechami można opisać również twarz wskazanego już wyżej starca z kwatery cyklu soborów powszechnych. Ponadto u niego i u Józefa twarz w sposób szczególny zwięża się ku dołowi, co podkreślają trójkątne plamy bieli wdzierające się klinem w zarost brody. Nie jest to rys rzadki, zwłaszcza w twarzach starców, i znajduje on analogie wśród pobliskiego malarstwa ikonowego, zwłaszcza od połowy wieku XVI, np. na carskich wrotach z okolic Przemyśla w tamtejszym Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej<sup>1549</sup>, *Deesis z Chrewtu*<sup>1550</sup> czy

il. 121-  
-123

Przy tak znacznych zniszczeniach malowideł w całej nawie, a nawet w wyższych partiach opisywanego przedstawienia *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami*, wyjątkową jawi się możliwość stosunkowo dokładnego odczytania sposobu ukazania

<sup>1549</sup> Nr inw. MPH 369; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 29.

<sup>1550</sup> Nr inw. MPH 1392; Tamże, nr 11.



Il. 113. Jeden ze starców w scenie z cyklu *Soborów Powszechnych* na ścianie południowej nawy

il. 116



Il. 114. Józef ze sceny *Bożego Narodzenia* na ścianie południowej nawy

draperii szat postaci. Choć i tu nie zachowały się w pełni wszystkie pierwotne warstwy malarskie, a i pozostałe zmieniły barwę, można zauważyć, że tkaniny brunatne i białe modelowane były czernią, czerwone i pomarańczowe – bielą.

Podziały wewnątrz dużych powierzchni poprowadzone zostały zarówno za pomocą kreski, jak i plamy, przy dominacji tej pierwszej. Ostra długa linia wytycza kształt grubych pionowych fałd, a krótsza, łagodnie zagięta lub gwałtownie złamana, zdradza układ i kształt poszczególnych części ciała, zwłaszcza nóg i rąk. Tam gdzie materia przylega do nich, ukazując miejsca największych wybrzuszeń, pociągnięcia pędzlem są grubsze i zostawiają niemal regularne pasy. Od nich to odchodzą drobne, często równoległe kreski, budując plastyczność fałd w miejscach przejściowych między najwyższymi wypukłościami a zagłębieniami.

Dukt farby budującej draperie widać szczególnie wyraźnie na szatach purpurowych pociągniętych czernią, jak np. u młodszego z królów ukazanych po lewej stronie. Tu długa wyraźna wąska linia ogranicza górną krawędź fałdy, która spływając łagodnymi łukami w kształcie litery S z prawego ramienia mężczyzny i okalając jego łokieć, spoczywa na biodrze, następnie spada lekko ukośnie, a u dołu płaszcz ostro i gwałtownie. W obrębie tak zamkniętej powierzchni na biodrze podobnie cienkim konturem zakreślone zostały mniejsze formy, których zewnętrzne krawędzie powtarzają w zasadzie bieg linii głównej, a boczne ostro zwracają się ku wnętrzu fałdy. W środku tych geometrycznych pól imitujących zagniecenia materii szerokie czarne pasy wskazują

na miejsca, w których szaty przylegają do ciała, zdradzając równocześnie układ nogi mężczyzny. Od nich odchodzą gęste krótkie linie, gdzie tkanina oddala się od ciała, a fałda obniża grzbiet. Pomieście dolnych partii jakby za długiego płaszcza ukazane zostało zygzakami, ostrymi, nieregularnymi, kształtującymi trójkątne fałdy.

W podobny sposób modelowane są wierzchnie szaty dwóch mężczyzn po prawej stronie, stojących bezpośrednio za aniołem. U pierwszego z nich długa linia określa fałdę przylegającą do lewego uda. Jej dukt powtarzają kontury mniejszych form na prawo, zamykających szerokie pasy białej farby i wychodzących z niej drobnych kresiek. Mniej czytelny jest rysunek draperii układającej się po przeciwnej stronie, i choć nie widać tu długiej głównej linii zakreślającej kształt fałdy, to porządek drobniejszych grzebieniowatych form zdradza ułożenie prawej nogi, lekko zgiętej w kolanie i wysuniętej do przodu. Dół płaszcza rysują ukośne dłuższe kreski i wychodzące od nich ku dołowi drobne i gęste.

Na jasnobrazowej tkaninie u kolejnego mężczyzny na prawo od Marii także widać charakterystyczne definiowanie fałd podwójnym konturem i budowanie ich plastyczności szeroką linią i krótkimi ostrymi kreskami. Tak ukazana jest materia przylegająca do lewej nogi, ale też i do lewego przedramienia. Na nim to linia prosta pociągnięta bielą stanowi główny kontur rękawa, a druga biegnie wzdłuż owalu, okalając łokieć. To harmonijne połączenie plamy i kreski w plastycznym modelowaniu fałd znika przy szatach białych, które kształtowane są czarnym rysunkiem. Ale i tu podwójny kontur określa tkaninę przylegającą do nogi.

W dwojaki sposób ukazany jest dół spodniej szaty u stojących po obu stronach Marii mężczyzn. Układa się on już to w drobne, równoległe fałdy zaznaczone pionowymi kreskami, już to w szersze, ułożone po skosie, przez co bardziej dynamiczne. Przy czym warto podkreślić, że skraje dłuższych szat spodnich wyraźnie odróżniają się od krótszych wierzchnich nie tylko barwą, ale głównie kształtem draperii. Niekiedy krańce zewnętrznych szat wydają się podwinięte, jak np. u anioła na prawo.

Ten dosyć drobiazgowy opis modelunku szat na zachowanym przedstawieniu w górnych partiach wschodniej ściany nawy można zamknąć w kilku ogólnych uwagach. Rysunek fałd wyraźnie odcina się od tła, jest schematyczny, złożony z grubych geometrycznych podłużnych plam w największych rozświetleniach i ostrych kresiek w półcieniach. Taki sposób ukazywania ich plastyczności charakterystyczny jest dla zachodnioruskiego malarstwa od połowy wieku XVI, a wyraźnie widać go na *Wniebowstąpieniu* z Jasienicy Zamkowej<sup>1551</sup>, fragmentach ikony *Męki Pańskiej* z Ilnika<sup>1552</sup>, *Chrystusa*

il. 117-  
-120

<sup>1551</sup> MNL, nr inw. Кв-26103/i-1759; I. Свенціцький 1929, il. 239; М. Гелитович 2008a, s. 48; М. Гелитович 2010, nr 35.

<sup>1552</sup> О. Ф. Сидор 2003, szczególnie nr. 17-18, s. 54-59.



Il. 121. Piotr na ikonie *Męki Pańskiej* z Michowej  
 Il. 122. Mateusz z wrót królewskich z Suszycy Wielkiej  
 Il. 123. Symeon z *Oftarowania Chrystusa w świątyni* w Polany

w *Majestacie* z Mielnicznego<sup>1553</sup>, *Archanioła Michała* z Łopuszanki Chominej<sup>1554</sup>, na *Mandylnionie* z Doliny<sup>1555</sup>, np. na miniaturach ewangelistów w ewangeliarzach ze Stryja z roku 1591<sup>1556</sup> i 1594<sup>1557</sup>, a więc dziełach, które wiązane są z malarzami samborskimi i włączane do szerokiej grupy stylistycznej nazywanej w literaturze przedmiotu kołem Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego. Z drugiej zaś strony rysy twarzy niektórych postaci, zwłaszcza Matki Boskiej i króla Dawida, oraz sposób ich oddania wykazują najwięcej cech wspólnych z dziełami związanymi z kręgiem Mistrza ikonostasu z Polany.

Nazwa pierwszego ze wskazanych środowisk artystycznych pochodzi od twórcy przegrody ołtarzowej w cerkwi pod wezwaniem Zaśnięcia Matki Boskiej na przedmieściach Jaworowa<sup>1558</sup>. Grupę ikon o zbliżonej stylistyce po raz pierwszy wyszczególniła i scharakteryzowała Wira Swiencicka<sup>1559</sup>. Składa się na nią ponad dwieście dzieł pochodzących najczęściej z ikonostasów, obok Nakoniecznego także z Drohobycza, Wołczego, Potylicza, Żółkwi, Busowiska, Jasienicy Zamkowej, Łopuszanki Chominej, Niedźwiedzy, Mielnicznego i innych. Samego Mistrza ikonostasu

<sup>1553</sup> MNL, nr inw. Кв-36535/i-2203; М. Гелитович 2005, nr 18.

<sup>1554</sup> MNL, nr inw. Кв-36536/i-2204; М. Гелитович 2010, nr 90.

<sup>1555</sup> MNL, R. Biskupski 2009, il. 11-15.

<sup>1556</sup> MNL, nr inw. 37; Я. П. Запаско 1995, nr 93, s. 372; Tenże 1998, il. 37.

<sup>1557</sup> LNB, nr sygn. П. 26; Я. П. Запаско 1995, nr 94; Tenże 1998, il. 43.

<sup>1558</sup> MNL, nr inw. Кв-6395/i-1297; В. І. Свенціцька 1967, s. 271; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 92; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 48-49; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, il. 50-51; Л. Милыева 1996, il. 30-31; В. А. Овсійчук 1996, s. 272.

<sup>1559</sup> В. І. Свенціцька 1967, s. 267-270.

z Nakoniecznego Swiencicka utożsamia z lwowskim malarzem Laurentym Puchałą<sup>1560</sup>, a Maria Helytowycz z Feduskim z Sambora, którego imię zachowało się na ikonie *Zwiastowania* z Iwanicz z 1579 roku<sup>1561</sup>. W kręgu wpływów Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego działało co najmniej kilku *ikonospiszców*, których maniere malarskie charakteryzują tak odrębne, jak i wspólne cechy stylistyczne. Wiele utworów łączy bliska kolorystyka, z nasyconym jasnym błękitem, ceglastą czerwienią, ciepłym oranżem i przygaszoną, zgniłą, oliwkową zielenią. Na dużych namiestnych ikonach silnie okonturowane figury umieszczane bywają na srebrzonych reliefowych tłach, pokrytych wypukłymi drobnymi motywami: krzyżykami, rozetkami, także gałązkami. Postacie są na ogół niskie, z charakterystycznymi krótkimi szyjami, przygarbionymi plecami, na których leży płaszcz podkreślający ich krzywiznę. Twarze okrągłe, o dużym czole, małych ustach, krótkich, lekko orlich nosach. Ale obok nich znajdują się również przedstawienia z postaciami większymi, o proporcjach bardziej naturalnych, gdzie stosunek twarzy do całego ciała wynosi 1:8. Tu też regularny owal lica zakreśla wąska i delikatna warstwa odkrytej podmalówki, jego plastyczność imituje miękki modelunek, a największe rozświetlenia podkreślają ostre bliki. Zwracają uwagę szeroko otwarte, migdałowato wykrojone oczy, nisko umieszczone grube, łagodnie zagięte brwi, długi prosty nos z półokrągłymi widełkami u nasady oraz małe usta o wyraźnej dolnej wardze. Kierunek drapowania szat wyznacza wyraźny czarny rysunek, a ich plastyczność białe lub barwne plamy w największych rozświetleniach, niekiedy mniej regularne, jedynie zbliżone do owalu, prostokąta czy trójkąta, innym zaś razem jako silnie zgeometryzowane pasy. Od nich zazwyczaj w półcieniach odchodzą krótkie, szybko kreślone linie, po skosie, pod kątem prostym, niekiedy równoległe.

Drugie ze wskazanych środowisk weszło do literatury naukowej pod nazwą koła Mistrza ikonostasu z Polany, od zespołu ikon znalezionych w cerkwi pod wezwaniem Pokrowy Matki Boskiej w Polanie, dziś w Muzeum Narodowym we Lwowie, stworzonych być może przez dwóch malarzy, pracujących w bardzo bliskiej manierze. Na odrębność warsztatową i wysoką klasę tych dzieł jako pierwszy zwrócił uwagę znakomity ukraiński badacz Hilarion Świącicki<sup>1562</sup>, ale dopiero po wielu latach doczekały się one pełniejszego opracowania przez Marię Helytowycz<sup>1563</sup>. Z kręgiem oddziaływań tego warsztatu łączy się szereg ikon, m.in. z Truszowic, Suszycy Wielkiej, Berezowa, Michowej, także nieznanego pochodzenia, znajdujące się dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie *Boże Narodzenie* (nr inw. XVIII –

<sup>1560</sup> Таž, О. Ф. Сидор 1990, s. 18.

<sup>1561</sup> М. Гелитович 1995, s. 72-79; Таž 1998, s. 320-366. Na temat Feduski powstała bogata literatura, którą najpełniej zebrał: В. Александрович 2000, s. 159-161, przyp. 19.

<sup>1562</sup> І. Свенціцький 1928, s. 89.

<sup>1563</sup> М. Гелитович 2003, s. 83-105; Таž 2010, nr. 48-74.

245), *Zaśnięcie Matki Boskiej* (nr inw. XVIII-19)<sup>1564</sup>, *Ofiarowanie Marii do świątyni* w Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu (nr inw. M.P.H. 968) (il. 1), *Wjazd do Jerozolimy* (nr inw. M.P.H. 1433), wrota królewskie (nr inw. M.P.H. 293)<sup>1565</sup>, *Sąd Ostateczny* i *Jan Ewangelista* z grupy *Ukrzyżowania* ze wsi Korytniki w Muzeum „Zamku” w Łańcucie (MZŁ-SZR-978, -979, -985)<sup>1566</sup>. Charakteryzuje je tradycyjna, lakoniczna ikonografia, kompozycje schematyczne i mało dynamiczne, postacie o zwartych, niskich sylwetach, konwencjonalnych pozach i gestach. Oblicza mają na ogół surowy wyraz, co podkreślają głębokie cienie pod oczami, ustami i wzdłuż nosa. Ich cechami charakterystycznymi, powtarzanymi niemal we wszystkich pracach tego środowiska, są wyraźne brwi znaczone długim regularnym łukiem, ostro wycięte oczy, długi i wąski nos, małe usta. Oczy często są wąskie, ale niekiedy rozszerzają się w regularny migdał. Wydatne brwi czasem łączą się nad nosem, a u osób starszych tam właśnie wyrastają drobne sterczące włoski. Kształt głowy zazwyczaj bywa kulisty w jej górnych partiach, w dolnych, gdzieś od końca nosa, nieco się wydłuża, wytyczając węższy łuk brody. Twarze postaci młodszych są owalne, u starców policzki przybierają kształt ostrych klinów, wdzierających się w zarost brody. Włosy są zazwyczaj bujne, a każde pasmo wyraźnie wydobyte z ciemniejszego tła. Szaty sprawiają wrażenie ciężkich, klocowatych, zagłębienia fałd przypominają długie i proste szczeliny skalne lub cięcia w kryształach. Biegają one pionowo, gdy poły płaszcza nieporuszone spadają w dół promieniście między nogami kroczących postaci, a w formie ostrych widełek – w miejscach, gdzie tkanina przylega do ud. Dopiero na tak wyciętych, jakby bryłowatych segmentach rozkładane są światła w formie szerszych pasów i odchodzących od nich drobnych kreseczek w półcieniach.

Tu akcja rozgrywa się zazwyczaj na płytkim planie pierwszym, a głębię zamyka tradycyjny pejzaż górzysty i architektoniczny. Są tu najczęściej schodowe pagórki z klinowatymi szczelinami w skalistych stopniach. Do konwencjonalnych motywów architektonicznych, ujętych przestrzennie, ale bez cech zdradzających znajomość perspektywy geometrycznej, niekiedy bywają dostawione przed fasadą portyki i atria, co charakteryzuje XVI-wieczne dzieła również na Bałkanach i Rusi Północnej.

Na opisanym wyżej przedstawieniu w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej można wskazać cechy charakterystyczne dla obu kręgów malarskich. Pozwala to wyprowadzić posadzkiego twórcę z rodzimego środowiska artystycznego, pracującego w okolicach Sambora i Dobromila w 2. poł. wieku XVI.

<sup>1564</sup> J. Kłosińska 1973, nr. 13, 22; Taż 1989, nr. 24, 38.

<sup>1565</sup> B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr. 16, 12, 29.

<sup>1566</sup> J. Giemza 2003, s. 27-28, il. 19-22; Tenże 2006, s. 130, il. 114; s. 137, il. 146-148.

Na pierwszy rzut oka zdaje się, że postaci z rzędu apostołskiego, ukazanego na tej samej ścianie, co *Matka Boska Opiekuńcza z prorokami*, wyszły spod pędzla innego malarza, podobnie zresztą jak wszystkie inne przedstawienia na ścianach nawy. Dziś trudno powiedzieć, czy tak było w istocie, czy raczej jest to złudzenie, powodowane różnym stopniem zniszczenia tych właśnie partii. Ale sylwetki apostołów są tu wyraźnie smuklejsze i drobniejsze, a stosunek twarzy do całego ciała wynosi około 1:10. Wszyscy ukazani w półprofilu, jakby zastygli w jednakich pozach, zwróceniu ku siedzącemu w środku Chrystusowi,



Il. 124. Apostoł Marek na ścianie wschodniej nawy

Il. 125. Prorok Amos na ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* ze Szklar

z dłonią dalszą wyciągniętą ku Niemu, w drugiej, zgiętej w łokciu, trzymają rozwinięty zwój z imieniem. Ich stosunkowo małe głowy osadzone na krótkich szyjach wydają się nieco wychylone do przodu. Nie jest to jednak rys tylko stylistyczny, ale częsta w tych przedstawieniach poza oznaczająca oddanie czci przez pokłon. Sylwetki niektórych z nich, choć stosunkowo proste, sprawiają wrażenie nieznacznego wygięcia na kształt litery S, z lekko zgarbionymi plecami i wypiętymi brzuchami. Przypominają je nieco postaci mężów starotestamentowych na ikonie *Sądu Ostatecznego* z Hańkowiec<sup>1567</sup>.

Mimo zniszczeń widać, że twarze mają zindywidualizowane rysy. Ale można też wskazać na cechy wspólne, jak okonturowane, owalne, choć stosunkowo wąskie oczy, tuż nad nimi ciemne, regularne łuki brwi, oraz prosty, średniej długości nos. Różne nasycenie ugrowej podmalówki zdradza, że plastyczność próbowano w miejscach odkrytych modelować walorowo. Pasma włosów są znaczone wyraźnie jasnymi, krótkimi i równoległymi liniami na ugrowym tle, gdy włosy są proste, bądź falistymi – gdy kręcone.

<sup>1567</sup> MNK, nr inw. XVIII-10; J. Kłosińska 1973, nr 27; Taż 1989, nr 40.



Niczego pewnego nie można powiedzieć o modelunku szat. Są tradycyjne: wąska, przylegająca do ciała, długa, sięgająca stóp tunika i dużo krótszy, swobodnie zarzucony na ramiona płaszcz. Niekiedy przybiera on formę szerokiej peleryny, zajmując stosunkowo dużo miejsca, jak np. u Bartłomieja, gdy jego poły unoszą się, oparte na zgiętych w łokciach ramionach. Kiedy indziej sphywa ciężko ku ziemi, jak np. u stojącego obok Marka, jakby przygniatając i ciągnąc ku dołowi opadające wąskie ramiona. Dziś już nie widać rozkładu światła i półcieni, mających stworzyć iluzję drapowania i lekkości tkaniny. Jedyne na płaszczu u tegoż apostoła zachował się rysunek głównych fałd i załamań. Stanowią go linie długie, pewnie kreślone, miękkie, o łagodnych skrętach. Imitowanie fałdowania białych szat za pomocą ciemnego, spokojnego i płynnego rysunku nie jest niczym wyjątkowym, a analogiczne rozwiązania można znaleźć w licznych dziełach tak XV-, jak i XVI-wiecznych.

W przedstawieniu apostołów zwraca uwagę ich statyczność, podkreślona nie tylko przez układ ciała i ujęcie szat, ale także sposób ułożenia stóp, zwłaszcza u tych na prawo. Tu mężczyźni stoją wyraźnie wsparci na dwóch stopach. Nadto ten bezruch uwypukla podobieństwo póz i kształt szat, w większości ciężko sphywających ku dołowi. Takie statyczne, jakby zastygłe w modlitewnej kontemplacji ujęcie świętych w rzędach ikonostasów jest rzadsze, ale znane w malarstwie zachodnioruskim, np. na ikonach z Jawory<sup>1568</sup>, Turzy<sup>1569</sup>, Polany<sup>1570</sup> czy Wołcniowa<sup>1571</sup>. Nie są to jednak przykłady bliskie stylistycznie i warsztatowo; jedynie pokazują, że zarówno w wieku XV, jak i w XVI znane były co najmniej dwa główne sposoby ukazywania rzędów *Deesis*. Zgodnie z treścią przedstawienia święci mogli trwać nieporuszeni w modlitewnej kontemplacji, mogli też kroczyć, nawiązując formalnie, a może i ideowo, do orszaku z *Komunii apostołów* czy *Niebiańskiej liturgii*.

W podobnych proporcjach wielkości twarzy do całego ciała, określonych stosunkiem 1:9, ukazani zostali łotrzy w scenie poniżej. Tu zwracają głównie uwagę: mała głowa, okrągła twarz, szerokie biodra i wydatny brzuch. W tym miejscu zachowały się dwie warstwy malatury: ugrowa podmalówka, której niezamalowane partie pełnią rolę konturów zewnętrznych i wewnętrznych, oraz biel położona niemal na całej powierzchni nagiego ciała, z pominięciem jedynie miejsc największych zagłębień i partii włosów. Na pewno na nich znajdowały się kolejne warstwy uszczegóławiające modelunek, zwłaszcza twarzy. Przepaski biodrowe są krótkie, nieznacznie marszczony, a ich krańce nie zostały związane, lecz założone jeden za drugi. Podobnie

<sup>1568</sup> В. Ярема, il. 549-558.

<sup>1569</sup> MNL, nr inw. Кв-17217-17220/i-1648-1651; М. Гелитович 2010, nr. 15-18.

<sup>1570</sup> MNL, nr inw. Кв-12497/i-88; І. Свенціцький 1929, tabl. 1006, il. 159; М. Гелитович 2010, nr 48.

<sup>1571</sup> І. Свенціцький 1929, tabl. 16, il. 23.

układają się perizonia łotrów na ikonach *Męki Pańskiej* z Truszwic i Michowej<sup>1572</sup>, których krawędzie także spływają łagodnym łukiem z przodu.

Spośród opisanych wyżej apostołów tylko twarze Marka i Bartłomieja zachowały się w takim stopniu, że mogą posłużyć do dalszych badań porównawczych. Najbliższe im są twarze królów w *Bożym Narodzeniu*, zwłaszcza twarz środkowego – mimo że ma średniej długości szpiczastą brodę, prezentuje ten sam typ, co apostoła Marka. Zbliża je jednak kształt i proporcje, tj. wysokość czoła, długość nosa, wielkość policzków, owalny krój oczu, łagodne łuki brwi. Rozkład plam bieli na czole, policzkach, grzbiecie nosa, górnych powiekach zdradza taki sam sposób oddawania plastyczności. Charakterystyczny kształt głowy Bartłomieja, okrągłej, jakby wykreślonej za pomocą cyrkla, z wyrastającą u dołu, jak gdyby doklejoną węższą brodą, odnajdujemy u Józefa w *Bożym Narodzeniu*. U starszego z mężczyzn twarz jest pociągła, z szerokim i wysokim czołem, zwężająca się ku brodzie. Szczupłość policzków podkreśla zarost, w który wbijają się wyraźnie zarysowanymi trójkątnymi klinami. Rozległa plama bieli wypełniająca czoło płynnie przechodzi w pionowy jednolity pasek wykreślający grzbiet długiego wąskiego nosa, zakończonego u dołu zaokrąglonymi niedużymi skrzydełkami. Gałki oczne są ostro wycięte, ograniczone od góry wyraźnie zakreśloną linią, łagodnie zakrzywioną, imitująca powiekę. Choć tych szczegółów nie można już dostrzec u apostoła, z wyjątkiem jasnego grzbietu prostego nosa, ich dawną tam obecność uprawdopodobniają twarze innych postaci. Oczy o wyraźnie zakreślonym migdałowym kształcie i łagodne łuki bieli ograniczające od góry brwi i przechodzące w grzbiet prostego długiego nosa można dostrzec u proroka Daniela na wysepce ściany południowej za prawym oknem. Łagodne łuki brwi umieszczone blisko oczu oraz długie proste nosy można odczytać nawet na niemal zupełnie zniszczonych, bo zaczerniałych twarzach Żydów w scenie *Chrztu Chrystusa w Jordanie*. Podobny kształt głowy, okrągłej, z małą, szczupłą twarzą i szerokim pasmem włosów, mają jeszcze uczestnicy soboru powszechnego ukazanego w scenie trzeciej, po stronie południowej, niektórzy apostołowie w *Zaśnięciu Marii*, archanioł Gabriel w *Zwiastowaniu*.

W przedstawieniach ewangelicznych można wyróżnić także postaci o głowach okrągłych i twarzach szerokich, ze stosunkowo wąskim pasem włosów, niekiedy nawet otoczonych czarnym konturem, jak dla przykładu w *Obrzezaniu*. W zbliżony sposób zostali ukazani, opisani wyżej, łotrzy we fragmencie *Ukrzyżowania*, apostołowie w *Umywaniu nóg* i *Ostatniej Wieczerzy*, śpiący żołnierze w *Zmartwychwstaniu*, choć tych ostatnich odróżnia zaznaczenie elementów twarzy wyraźną czarną kreską, bez wcześniejszego modelowania światłem.

<sup>1572</sup> MNL, nr inw. Kb-1601/i-15813; nr inw. Kb-2983/i-42407; A. Gronek 2007, nr. 4-5; tam szczegółowa literatura.

Jeszcze inny typ fizjonomiczny prezentują postaci, zwłaszcza żeńskie, w scenie *Zdjęcia z krzyża* i *Oplakiwania*. Podobny rys znajduje się również w scenie *Ofiarowania Chrystusa*. Są to małe głowy, z wysoką partią włosów przykrytych czepek i maforionem, który łagodnie spływa, przylegając do tyłu głowy, szyi i wąskich ramion, zmniejszając jeszcze bardziej ich objętość. A ich kształt znacznie odbiega od kulistej głowy Matki Boskiej Opiekuńczej czy ukazanej w *Bożym Narodzeniu*. Trudno przypuszczać, by wyszły spod ręki tego samego malarza. Z drugiej zaś strony, w scenie *Niesienia krzyża* za Chrystusem idą trzy niewiasty, każda ukazana inaczej, z głowami w innym kształcie: kulistym oraz owalnym: szerokim i wąskim. To jawnie pokazuje, że ten sam malarz nie wykorzystywał tylko jednego modelu ludzkiej sylwetki i zmieniał je, nawet w jednej scenie.

Ta uwaga upewnia w przekonaniu, że tylko na podstawie sposobu ukazywania figury ludzkiej, wielkości i proporcji części trudno charakteryzować odmienność manier poszczególnych twórców, skoro nawet w jednej kwaterze, jak np. *Bożym Narodzeniu*, są ukazane postaci i małe, i duże, o twarzach okrągłych i owalnych, ramionach szerokich i wąskich, szatach modelowanych szerokimi, zamaszystymi pociągnięciami pędzla, jak i zupełnie tego modelunku pozbawione. W scenach pasywnych postaci są na ogół smukłe, określone stosunkiem twarzy do całego ciała między 1:10 a 1:9. Część z nich ukazana jest z wąskimi opadającymi ramionami, część zaś z barczystymi, jak np. Piotr i niektórzy apostołowie w *Umywaniu nóg*. Przybierają różne pozy, zależne od treści sceny, ale raczej konwencjonalne, niemal zawsze z półprofilu. Od tyłu ukazani zostali nieliczni, np. mężczyzna (Jan?) na drabinie w *Zdjęciu z krzyża*, Józef z Arymatei (?) w *Oplakiwaniu*, dwaj łotrzy w *Prowadzeniu na ukrzyżowanie*.

Szaty postaci w większości zachowały się tylko w warstwie podmalówki. U osób świętych są tradycyjne, antyczne: u mężczyzn – chiton i himation, u kobiet – przykrywający szczelnie głowę maforion. Żołnierze ubrani są w XVI-wieczne płytowe kirysy z wyraźnie zaznaczoną pośrodku ością, z folgowymi naramiennikami i nakłietnikami, z długimi fartuchami przykrywającymi uda. Na głowach mają hełmy, a u jednego z nich w scenie *Niesienia krzyża* zaznaczona została również podniesiona przyłbica. Mężczyzna klęczący przed Jezusem w *Obrzezaniu* odziany jest w długi płaszcz z pękniętymi ozdobnymi rękawami spływającymi z boku. Są to przykłady aktualizacji, ale raczej nie odwzorowane wprost z natury, a z zachodnich dzieł.

Większość szat jest długa, choć nie powłóczysta, zawsze bowiem widać stopy powyżej kostek. Tylko w nielicznych miejscach zachowały się ślady draperii. Np. biały płaszcz Gabriela w *Zwiastowaniu* jest suto marszczony u pasa oraz w dolnych partiach. Kierunek fałd wyznaczają tak ostre czarne linie, jak i szerokie pociągnięcia pędzla w półcieniach. Nieregularne linie promieniście zbiegają się w jednym miejscu, gdzie poły zarzucone są na lewym ramieniu, w dole zaś marszczą się, jakby ściśnięte podwiniętym mankietem. Można jedynie przypuszczać, że w podobny sposób,

a więc i malarsko, i graficznie, były modelowane szaty Marii ukazanej naprzeciwko. Dziś, niestety, widać jedynie płynne, miękkie, długie linie wyznaczające dukt głównych marszczeń na bokach oraz pośrodku sukni.

Spośród scen ewangelicznych stosunkowo dobrze zachowało się *Boże Narodzenie*. Choć i tu zniszczeniu uległy wierzchnie warstwy malatury wysubtelniające modelunek, to z rozkładu cieni i światła widać, że maforion Matki Bożej układał się wokół twarzy w spadające łagodnym łukiem szerokie fałdy. Ta miękkość w ułożeniu rąbka płaszcza przy twarzy i szyi Marii, widoczna już w przedstawieniu *Pokrowy*, wcale nie tak częsta w malarstwie zachodnioruskim, wyróżnia prace związane z kręgiem Mistrza ikonostasu z Polany, np. w *Zwiastowaniu* na wrotach królewskich z Suszycy Wielkiej<sup>1573</sup>, *Matce Boskiej Hodegetrii z prorokami* z Truszewic<sup>1574</sup>, *Wniebowstąpieniu Pańskim* z cerkwi w Polanie<sup>1575</sup>.

Trudno natomiast znaleźć pewną analogię do modelunku szat jednego z uczestników soboru, ukazanego w trzeciej kwaterze od strony południowej. Ta niewielka siedząca postać, z dużą głową, małą twarzą i stosunkowo wąskimi ramionami, ubrana została w luźną tunikę z długimi rękawami i szerokim powłóczystym dołem, w której kształt fałd i rysunek zagnieć zakreślono szerokimi gęstymi liniami, układającymi się równolegle wzdłuż głównych konturów i promieniście na szerszych powierzchniach. Dziś nie można powiedzieć, czy w miejscach największych rozświetleń znajdował się jeszcze bardziej szczegółowy modelunek. Taki gęsty rysunek kreślony zamasyżycie długimi liniami równoległymi wzdłuż głównych fałd z drobnymi poprzecznymi w półcieniach, jak też ułożonych promieniście, jest częsty w malarstwie zachodnioukraińskim 2. poł. wieku XVI.

Pozostałości modelunku szat widać jeszcze u jednego z apostołów stojących u wezglowia w *Zaśnięciu Bogurodzicy* na ścianie zachodniej. Są one podzielone przy bocznych krawędziach długimi równoległymi wąskimi fałdami, pośrodku suto marszczone na całej długości, co podkreśla rysunek krótkich szerokich kresek ułożonych w odwróconą *jodelkę*, u dołu zaś podwinięte, tworząc mankiet o dwóch trójkątnych skrajach. Jednak takie zawinięcie końcówek płaszcza czy wierzchniej tuniki jest częste i konwencjonalne. Pamiętając, że opisany rysunek szat może być jedynie podmalówką, poszukiwanie podobieństwa w zachowanych dziełach malarstwa ikonowego i miniaturowego jest bezcelowe.

W tym samym przedstawieniu, przy nogach umierającej Marii stoi apostoł, którego linię zgarbionych pleców podkreśla zarzucony na nie płaszcz. Taki rys jest jedną z cech wyróżniających prace z kręgu Mistrza ikonostasu z Nakonecznego, jednak

il. 126  
il. 127  
il. 129

<sup>1573</sup> MNL, nr inw. Кв-36462/i-2130; М. Гелитович 2010, nr 70; Ю. Юркевич 2012, nr 4.

<sup>1574</sup> MNL, nr inw. Кв-15815/i-1603; М. Гелитович 2005а, nr 17.

<sup>1575</sup> MNL, nr inw.Кв-2472/i-66; І. Свенціцький 1929, il. 164; М. Гелитович 2010, nr 59.



Il. 126. Apostołowie z *Zaśnięcia Matki Boskiej*,  
na ścianie zachodniej nawy



Il. 127. Apostołowie z ikony *Sophia Mądrość Boża* z Busowiska



Il. 128. Matka Boska z *Ofiarowania Chrystusa do świątyni* na ścianie zachodniej nawy



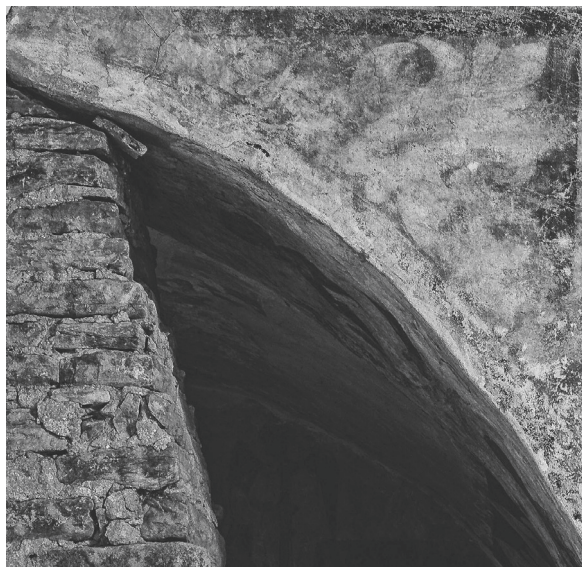
Il. 129. Prorok z ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* z cerkwi Św. Ducha w Potyliczu

na podstawie nawet przekonywającego podobieństwa tej jednej postaci nie można formułować hipotezy o wspólnej proveniencji. Ale postaci o tak zakrzywionych plecach jest nieco więcej: to król Salomon w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej*, Maria w *Ofiarowaniu Pańskim*, jeden ze starców w pierwszej scenie z cykłów soborów powszechnych na ścianie południowej, prorok Izajasz ukazany poniżej, Piotr we *Wjeździe do Jerozolimy*. Świadczy to, niewątpliwie, o jakiejś zależności, ale nie przesądza o tożsamości warsztatowej. il. 128

Niestety stan zachowania malowideł uniemożliwia odpowiedź na pytanie co do liczby pracujących tu malarzy i przypisanie im konkretnych scen. Można jedynie zauważyć, że podobieństwo rysów twarzy postaci w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* do osób ukazanych w rzędzie apostołskim, *Bożym Narodzeniu*, *Obrzezaniu*, cyklach soborów powszechnych na ścianie południowej oraz u proroków Izajasza i Daniela może wskazywać, że wyszły one spod jednego pędzla. Zupełnie inaczej natomiast zostały ukazane postaci w scenach pasyjnych, zwłaszcza *Zdjęciu z krzyża*, *Oplakiwaniu*, *Zmartwychwstaniu*, co może przemawiać za innym ich autorstwem, ale nie musi. Ten sam bowiem malarz mógł inaczej malować przedstawienia duże o charakterze reprezentacyjnym, inaczej zaś wieloosobowe, narracyjne; mógł też urozmaicać kompozycje, stosując różne modele ludzkiej figury.

## Dekoracja ornamentalna

Ornamenty na ścianach nawy, podobnie jak prezbiterium, nie odgrywają dużej roli. Jest ich niewiele, tylko nieliczne wypełniają płaszczyzny niezajęte przez przedstawienia figuralne, większość zaś służy do ozdabiania motywów wewnątrz tych właśnie scen, dekorując ściany budynków, niekiedy tkanin. Do tej pierwszej grupy, a więc niezależnych od obrazów tematycznych, należy przede wszystkim iluzjonistycznie namalowana biała tkanina, jakby zawieszona w odległości ponad półtora metra od podłogi, za pomocą drucianych ogniów, wzdłuż trzech ścian nawy, z wyjątkiem wschodniej, zasłaniając ich dolne, choć nie najniższe partie. Motyw ten niewątpliwie nawiązuje do analogicznego znajdującego się w prezbiterium, ale różni się od niego nieznacznie. Kotara jest namalowana dosyć wysoko, zapewne ze względu na, już wtedy uciążliwe, duże zawilgocenie ścian postępujące od gruntu. Jest ona również modelowana ochrą, która wyznacza jej granice oraz kształt drapowania wyraźnie odznaczającymi się na białym tle grubymi rdzawo-brązowymi liniami. Modelunek ten jest graficzny i schematyczny. Niestety, wilgoć zniszczyła ten motyw do tego stopnia, że można odczytać jedynie górne jego partie na wschodniej stronie ściany południowej. O tym, że ciągnął się on przez trzy ściany nawy, przekonują jedynie niewyraźne zarysy i plamy w innych miejscach. Najlepiej zachowane



Il. 130. Akant nad łukiem tęczowym w nawie

fragmenty pokazują, że tkaninę zdobiła w górze bordiura ograniczona z obu stron czarnym konturem i wypełniona drobnym ornamentem, złożonym z większych kropek i odchodzących od nich esowato wygiętych cienkich linii. Nie widać go dokładnie, nie wiadomo zatem, czy miał naśladować wijące się gałązki roślinne, czy też tworzył geometryczną falę zbudowaną z elementów na kształt zakręconych przecinków.

Drugim elementem dekoracyjnym, wypełniającym wolne miejsce między przedstawieniami figuralnymi, a nieniosącym

żadnych treści religijnych, jest otwarty, na wzór palmy, liść akantu, umieszczony dwukrotnie nad łukiem tęczowym. Dzisiaj widoczny jest jako płaski i biały, o płynnych, choć ostrych konturach, wyraźnie odróżniający się od ugrowego tła. Nie wiadomo, czy był on wcześniej modelowany walorowo, nie zachowały się również wewnątrz otoczonej konturem formy żadne ślady żyłkowania.

Akant w sztuce zachodnioruskiej pojawił się na początku wieku XVI. Wypełnia on winietę oraz margines karty 15 w Ewangeliarzu z początku wieku XVI w zbiorach Rosyjskiej Państwowej Biblioteki w Moskwie<sup>1576</sup>, współtworzy bordiurę wokół miniatury Grzegorza Wielkiego w wołyńskim *Służebniku* w Państwowym Muzeum Historycznym w Moskwie<sup>1577</sup>, a także ewangelistów na kartach wklejonych do Ewangeliarza Chełmskiego<sup>1578</sup> i w Ewangeliarzu Peresopnickim<sup>1579</sup>. Występuje licznie na rycinach w księgach wydawanych w 2. poł. wieku XVI przez Iwana Fedorowa<sup>1580</sup>. Wszędzie tam ukazano go plastycznie, w rękopisach jest barwny, modelowany kolorem,

<sup>1576</sup> Nr inw. Ф. 218, nr 869; Я. П. Запасько 1995, nr 79, il. na s. 329.

<sup>1577</sup> Nr inw. Вокрп. 3; Я. П. Запасько 1995, nr 84, il. na s. 342.

<sup>1578</sup> Rosyjska Państwowa Biblioteka w Moskwie, nr inw. Рум. 106; Я. П. Запасько 1995, nr 85, s. 343-346.

<sup>1579</sup> Biblioteka Narodowa Ukrainy im. W. Wiernadskiego w Kijowie, nr inw. 15512; Я. П. Запасько 1995, nr 88, s. 360; Л. Скоп 2011, s. 12.

<sup>1580</sup> Na temat szaty graficznej druków Fedorowa powstało wiele opracowań; pełny zestaw ilustracji publikuje Я. П. Запасько 1974.

w drzeworytach – różnej grubości kreskami. Nie jest on tam nigdy ujęty płasko i na wprost, i choć jest stylizowany i ułożony w regularne wzory, to wije się, zagina i wykręca, jest dynamiczny i bardzo dekoracyjny. Inaczej na ikonach, gdzie stanowi już to pojedynczy i drobny motyw zdobiący elementy architektoniczne i sprzęt, np. otula kapitele kolumn (w *Ofiarowaniu Marii do świątyni* i *Zwiastowaniu z Kałusza*<sup>1581</sup>), gzymsy (na podwójnej ikonie *Zwiastowania Annie z Lubiany*<sup>1582</sup>, z *Niewiernym Tomaszem z Kałusza*<sup>1583</sup>), czasze kielichów czy podpór, np. stolika na ikonie *Sądu Ostatecznego* z Bagnowatego<sup>1584</sup>, już to wypełnia powierzchnie grawerowane, np. nimbu, jak na ikonie *Chrystusa Pantokratora z apostołami z Doliny*<sup>1585</sup>, ram (częste w kręgu Mistrza ikonostasu z Jabłonowa), rzadziej teł. Nigdzie jednak nie przypomina motywu umieszczonego na ścianie w Posadzie. Analogicznie ujęte motywy dekoracyjne, na wprost, płaskie, bez modelunku, jedynie z nieznacznym żyłkowaniem, jasne na ciemnym tle, wypełniają często powierzchnię rozglifienia pod oknami w cerkwiach mołdawskich, w Humorze, Probocie, Suczawicy, choć tu nie są to liście akantu, a raczej palmy, o kształtach łagodnie zaoblonych.

Pas w kształcie łuku, wypełniony ornamentem roślinnym, zamykał od góry scenę *Zaśnięcia Matki Boskiej* w szczycie ściany zachodniej. Niestety w tym miejscu warstwa malatury została niemal całkowicie zniszczona. Nieliczne ocalałe ślady konturów pozwalają jedynie stwierdzić, że była to bordiura zbudowana przez spiralnie wijącą się ulistnioną i ukwieconą gałązkę. Wzór był zapewne urozmaicony i gęsty; widać tu kilka rodzajów kwiatów, np. otwarte czteropłatkowe ujęte na wprost oraz ukazane



Il. 131. Liściasty ornament pod oknem w cerkwi w Probocie

<sup>1581</sup> Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainńskiej w Kijowie, И-439, 441; *Український іконопис...*, nr. 14-15.

<sup>1582</sup> MNL, nr inw. 43563; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 97.

<sup>1583</sup> Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainńskiej w Kijowie, И-440; *Український іконопис...*, nr 17.

<sup>1584</sup> MNL, nr inw. Кв-36454/i-2122; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 83с.

<sup>1585</sup> Przypisywany mistrzowi Dymitrowi, MNL, nr inw. Кв-2531/i-1274; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 90; О. Ф. Сидор 2000, s. 117.





Il. 132. Iluzjonistycznie namalowany portal na wschodniej ścianie przedsionka

z boku tulipanopodobne z dużą liczbą drobnych płatków i małe, jakby zamknięte w pąkach. Nie wiadomo, czy dekoracja ta była dwubarwna: jasny wzór na ciemnym tle, jak dla przykładu w Suczawicy, gdzie ciągnie się wzdłuż wszystkich ścian nawy na wysokości okien, czy też wielobarwna, co charakterystyczne dla dekoracji późnogotyckich i renesansowych. Tak czy inaczej, nie jest to stylizowany płaski ornament roślinny, nawiązujący do średniowiecznych wzorców bizantyńskich, a raczej nowożytny, o proveniencji zachodniej.

Niewątpliwie również na Zachodzie należy szukać wzorów dla formy iluzjonistycznie malowanego portalu, którego fragmenty zachowały się nad wejściem do nawy, od strony przedsionka. Pierwotnie naśladował on strukturę architektoniczną, zapewne rozbudowaną, dwukondygnacyjną, złożoną z dwóch kolumn bądź filarów flankujących wejście, na których postawione zostały podpory krótsze, być może dwu-trzy modułowe, połączone ze sobą łukiem. Owe krótkie struktury wieńczyły kostkowe gładkie kapitele z wyraźnie oddzielnym abakusem, echinusem i hypotrachelionem albo leżał na nich profilowany gzyms. Powyżej, po obu stronach łuku ustawiono baniaste wazony z kwiatami. Podobieństwa tego ostatniego motywu do umieszczonego w winiecie nagłówkowej w *Ewangelionie z Menologionem* w zbiorach uniwersyteckiej biblioteki w Gothenburgu<sup>1586</sup> doszukał się Jarosław Giemza<sup>1587</sup>. Jest to trop ba-

<sup>1586</sup> A. Granberg, M. Varp 2009, nr 1, s. 15.

<sup>1587</sup> J. Giemza 2003, s. 517.

dawczy bardzo kuszący, ponieważ księga przepisana została przez Iwana Rybotyckiego, zapewne owego „chudego diaka”, który dla cerkwi w Posadzie przygotował w roku 1555 komplet Minei Miesięcznej<sup>1588</sup>. Ale porównując oba motywy wazonu z kwiatami, nie można dostrzec, poza ogólną myślą, żadnego pokrewieństwa stylistycznego. Ten sam, jak w szwedzkim Ewangelionie, koncept kompozycji, gdy wypełniające winietę dwie gałązki wychodzą symetrycznie z ustawionego na osi wazonu i wijąc się spiralnie, przechodzą przez ogniwo prostokątnych sztabek, stanowiących część ramy z ornamentu kartusowego, można znaleźć w dekoracji ksiąg wydawanych przez Fedorowa, zwłaszcza Nowego Testamentu z Psalterzem wydanego w 1580 roku w Ostrogu<sup>1589</sup>. Motyw wazonu z kwiatami jest tak popularny w malarstwie obu kręgów kulturowych, że szukanie dla niego pewnego i bezpośredniego wzoru wydaje się bezcelowe. Bardziej uzasadnione byłoby wskazanie źródła inspiracji dla projektu całego portalu, z ustawionymi na kolumnach wazonami. Jednak takie rozwiązanie też jest dosyć popularne, a ograniczając się tylko do najwcześniejszych, XVI-wiecznych i zachodnioruskich zabytków, można wskazać miniaturę z przedstawieniem św. Mateusza w Ewangeliarzu z okolic Drohobycza<sup>1590</sup>, ramkę na stronie tytułowej wymienionego już wyżej Nowego Testamentu z Psalterzem z roku 1580 (tu wazon bez kwiatów)<sup>1591</sup> oraz rycinę ze św. Markiem w Ewangeliarzu wydany u Mamoniczów w Wilnie w 1575 (k. 105)<sup>1592</sup>. Analogicznych i znacznie liczniejszych przykładów tego motywu dostarcza od wieku XVI grafika zachodnia. Analizując więc zachowane fragmenty iluzjonistycznie namalowanego portalu, mimo wcześniejszych zgodnych prób jego późnego datowania, można zaryzykować twierdzenie, że powstał on jeszcze w wieku XVI.

Ostatnim z ornamentów niezależnych od przedstawień figuralnych jest dekoracyjna wąska bordiura, złożona z ustawionych na wprost obok siebie trójpłatkowych liści, na sklepieniu nawy, z obu stron pasa mająca przedstawienia sześciokrzydłych serafinów. Motyw ten, choć bardziej płaski i drobniejszy, znajduje się w scenie *Umywania nóg* na ścianie południowej prezbiterium. Jak zostało już wyżej wskazane, jest to liść akantu, który wszedł do sztuki zachodnioruskiej w wieku XVI, przejęty zapewne z rycin zachodnich<sup>1593</sup>.

<sup>1588</sup> Por. informacje w niniejszej książce, rozdz. pt. *Analiza źródeł pisanych do dziejów cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*.

<sup>1589</sup> Я. П. Запасько 1974, nr 125; Т. Н. Каменева, А. А. Гусева 1978, т. 1, nr 32.

<sup>1590</sup> Naukowa Biblioteka Państwowego Uniwersytetu im. Łomonosowa w Moskwie, nr sygn. 723, k. 4v.; Я. П. Запасько 1995, nr 96, s. 380.

<sup>1591</sup> Я. П. Запасько 1974, nr 54; Т. Н. Каменева, А. А. Гусева 1978, т. 1, nr 791.

<sup>1592</sup> Z. Jaroszewicz-Pieresławcew 2003, il. 42, s. 229.

<sup>1593</sup> Por. rozdz. w niniejszej książce dotyczący dekoracji ornamentalnej w sanktuarium.



Il. 133. Fragment murów na przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej nawy

Do drugiej grupy ornamentów włączonych do scen figuralnych należą głównie drobne elementy urozmaicające powierzchnie ścian budynków w tle, sprzętu, a także tkanin.

Głębiej sceny z *Matką Boską Opiekuńczą* zamykają różne, dziś trudne do oddzielenia i odczytania, motywy architektoniczne. Ale na lewo, między starszym królem a archaniołem zachował się fragment muru poprzecinanego licznymi ozdobnymi fryzami, oddzielnymi grubymi, pojedynczymi lub podwójnymi liniami i wypełnionymi prostymi, geometrycznymi elementami: krótkimi, pionowymi i ustawionymi równolegle kreskami, jakby naśladującymi antyczne ząbki; falami ułożonymi z drobnych zakręconych linii, zaznaczonych krótkimi pociągnięciami pędzla rozpoczynanymi raz od góry, raz od dołu; zygzakiem biegnącym między półwałami.

Ornamenty te nie są wyszukane i rzadkie w malarstwie bizantyńskim, także zachodnioruskim. Tak zbudowana fala znajduje się, dla przykładu, na tronie Chrystusa w *Deesis* z Bartnego<sup>1594</sup>, *Chrystusa Pantokratora* z Surowicy, *Chrystusa w Majestacie* z Krościenka i Busowiska<sup>1595</sup>, na ścianach słupa i budowli na ikonie *Św. Szymona Słupnika* z Kostarowców<sup>1596</sup>, na *Zaśnięciu Matki Boskiej* z Daliowej<sup>1597</sup>, *Narodzeniu Marii* z Weremienia<sup>1598</sup>, ale też np. na murze w scenie *Niewiasty mądre i głupie* w Curtea de Argeș<sup>1599</sup>.

<sup>1594</sup> MHS, nr. inw. 929, 930; MBL, nr. inw. 622; obecna MHS/S/4461; R. Biskupski 1982, s. 30-31, il. 5-5c; J. Kłosińska 1989, nr. 11-12; *Ikony* 2001, s. 32-34; M. Janocha 2008, nr 201; K. Winnicka 2013, nr 22.

<sup>1595</sup> MNL, nr. inw. КВ-28084/i-1821; nr. inw. КВ-14712/i-1517; M. Гелитович 2005, nr. 5, 12.

<sup>1596</sup> MNS, nr. inw. 3415; *Ikony* 2001, s. 135; J. Kłosińska 1989, nr 70; R. Biskupski 1991, nr 49; K. Winnicka 2013, nr 29.

<sup>1597</sup> I. Свенціцький 1929, il. 42.

<sup>1598</sup> MHS, nr. inw. 3417; R. Biskupski 1991, il. 47-48; J. Kłosińska 1989, il. 19; *Ikony* 2001, s. 62; M. Janocha 2001, il. 7; K. Winnicka 2013, nr 28.

<sup>1599</sup> C. Popa 1983, pl. 14.

Podobną falą, ale wzbogaconą o listki i zamienioną w gałązkę, ozdobiono np. wrota królewskie nieznanego pochodzenia w przemyskim Muzeum<sup>1600</sup>; umieszczono ją na scenach w klejmach ikony św. Paraskiewy z Woli Krzywieckiej<sup>1601</sup>; wypełnia też ona bordiurę felonionu św. Mikołaja na ikonie z Jasienicy Zamkowej<sup>1602</sup>. Niczym wyjątkowym nie jest również fryz zygzakowy. Wyróżnia on dzieła przypisywane malarzowi Dymitrowi<sup>1603</sup>, ale występuje również na ikonie *Zwiastowania* nieznanego pochodzenia w Muzeum Historycznym w Sanoku<sup>1604</sup> czy wymienionej już wyżej ikonie Szymona Słupnika z Kostarowców. Na murze obok Marii w scenie *Zwiastowania* zachowały się ślady, jakby wyrte w tynku, centrycznego motywu wielopłatkowej rozety. Taki typ dekoracji znany jest w średniowiecznym malarstwie zachodnioruskim, choć najbliższy formą znajduje się na ikonie św. Dymitra z Florynki z końca wieku XVI<sup>1605</sup>.

Dekoracja murów na ikonach XV-wiecznych jest zazwyczaj uboga, ograniczona do jednego bądź dwóch prostych motywów. Mogły to być nieregularne plamki naśladujące marmoryzację bądź groszkowanie, drobne faliste linie stylizowane na bezlistne witki, kreski ukośne równoległe lub ułożone w zygzak, kratownice imitujące ciosy kamienne i ceglane. Gzymsy mogły być podzielone na trójkątne pola i wsparte na esowatych modylionach. Ten dość ubogi i raczej powszechny w ruskim i bałkańskim malarstwie zasób ornamentów wzbogaca się znacznie w wieku XVI. Wtedy pojawiają się motywy, które przypominają antyczne, a rozpowszechnione w sztuce renesansu, takie jak astragal i kimation joński. Perełki ułożone na przemian z wałeczkami zdobią gzyms muru jerozolimskiego na *Ukrzyżowaniu* z Kostarowców<sup>1606</sup>. Ornament nawiązujący do wolicich oczu znajduje się na ikonie *Zaśnięcia Bogurodzicy* z Żukotyń<sup>1607</sup>. Na ikonie *Św. Mikołaja* nieznanego pochodzenia w Muzeum Historycznym w Sanoku<sup>1608</sup> gzyms pokrywa kolisty wzór przypominający ornament cekinowy. Zbliżony, ale imitujący trójwymiarowy, jest dosyć popularny w zachodnioruskim malarstwie, o czym świadczą ikony *Św. Mikołaja z Uherzec*<sup>1609</sup>, *Narodzin*

<sup>1600</sup> MNZP, nr inw. 293; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 29; R. Biskupski 1991, il. 43.

<sup>1601</sup> MNZP, nr inw. 370; B. Kiwała, J. Burzyńska 1981, nr 27.

<sup>1602</sup> MNL, nr inw. Кв-26104/i-1756; М. Гелитович 2010, nr 37.

<sup>1603</sup> О. Сидор 2000, s. 124-152, nr. 8-14.

<sup>1604</sup> MHS, nr inw. 3458; M. Janocha 2001, il. 122; *Ikony* 2001, s. 66; R. Biskupski 1991, nr 36; K. Winnicka 2013, nr 10.

<sup>1605</sup> MNL, nr inw. Кв-36613/i-2282; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, tabl. 106; В. І. Свенціцька, В. П. Откович 1991, nr 43.

<sup>1606</sup> MHS, nr inw. S/2418; R. Biskupski 1989, il. 44; *Ikony* 2001, s. 79; K. Winnicka 2013, nr 25.

<sup>1607</sup> MHS, nr inw. S/3401 (dawny 986); R. Biskupski 1991, nr 6; M. Janocha 2001, il. 245; M. P. Kruk 2003, s. 156-171; R. Biskupski 2013, nr 1.

<sup>1608</sup> MHS, nr inw. S/3716; K. Winnicka 2013, nr 9.

<sup>1609</sup> MHS, nr inw. S/3885; J. Kłosińska 1989, il. 59; K. Winnicka 2013, nr 27.

*Marii* z Potylicza<sup>1610</sup>. Prosty ornament składający się z ułożonych obok siebie kół znajduje się na ikonach *Narodzenia Marii* z Wyszenki<sup>1611</sup> i Liskowatego<sup>1612</sup>, a nieco odmienny, gdzie koła zastąpiono owalami, na ikonach z jednego warsztatu: *Zstąpieniu do Otchłani* z Cewkowa<sup>1613</sup>, *Podwyższeniu krzyża* z Werchraty<sup>1614</sup> i *Wjeździe do Jeruzolimy* z Ruszelczyc<sup>1615</sup>. Dwubarwne owale budują fryz również na ikonach *Św. Mikołaja* z Dubowej<sup>1616</sup> oraz z Liskowatego<sup>1617</sup>. Tak więc jeżeli mur w tle ozdobiony jest wieloma ornamentalnymi fryzami, można go datować na wiek XVI, a nawet na jego 2. poł., czego wymowny przykład stanowi ikona *Zwiastowania* z Iwanicy Feduska z Sambora<sup>1618</sup>.

Na przedstawieniach w nawie opisywanej cerkwi zachowały się tylko nieliczne ozdoby zdobiące tkaniny. Jeden z charakterystycznych, na jaki warto zwrócić uwagę, to trzy graficzne rozetki zaznaczone bielą na maforionie Marii w scenie *Ofiarowania Chrystusa w świątyni*. Na ich centryczny wzór składają się naprzemiennie cztery kreski i cztery kropki skupione wokół okrągłego punktu. Kreski układają się w formę krzyża, a kropki umieszczone są między jego ramionami. Jest to bardzo prosty wzór, bardziej popularny w przedstawieniach starszych i młodszych. Zbliżony motyw krzyża z kropkami między ramionami znajduje się na szacie Marii w XV-wiecznym *Ukrzyżowaniu* z Owczar<sup>1619</sup>, z Borszowic z przełomu wieków XV-XVI<sup>1620</sup>, w *Deesis* z Tylicza i Jawory<sup>1621</sup>, materacu na jednej z kwater XV-wiecznej ikony *Bazylego Wielkiego* z Łosi<sup>1622</sup>, również na materacu w *Narodzeniu Marii*

<sup>1610</sup> MNL, nr inw. Кв-14643/i-1504; В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор 1990, nr 39; В. П. Откович, В. Пилип'юк 1999, il. 69; М. Janocha 2001, nr 10.

<sup>1611</sup> MNL; І. Свенціцький 1929, tabl. 13, il. 20.

<sup>1612</sup> MNL, В. Ярема 2005, il. 266.

<sup>1613</sup> MBL, nr inw. 3070; *Ikona karpacka...*, il. 26; Kłosińska 1989, il. 37; *Ikony* 2001, s. 92.

<sup>1614</sup> Muzeum Etnograficzne we Lwowie; В. П. Откович 1990, s. 8.

<sup>1615</sup> Muzeum „Zamek” w Łańcucie, nr inw. 576; R. Biskupski 1991, il. 67; J. Giemza 2006, il. 126.

<sup>1616</sup> Saryskie Muzeum w Bardejowie, nr inw. H 952; V. Grešlik 1994, nr 11.

<sup>1617</sup> MNL, nr inw. Кв-28067/ i-1811; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, nr XCV.

<sup>1618</sup> Muzeum Sztuki w Charkowie, nr inw. ХРУ-8; Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, il. 93; L. Milyaeva 1996, s. 144-145, il. 136-137; Д. В. Степовик 1996, il. 92; М. Janocha 2001, il. 44; Л. Скоп 2004, s. 144, il. 96; Л. Скоп 2011, s. 20.

<sup>1619</sup> MHS, nr inw. S/4153 (dawny 943); często publikowana, opracowanie monograficzne: R. Biskupski 2000, przedruk, R. Biskupski 2013, nr 6, s. 99-109.

<sup>1620</sup> MNL, nr inw. Кв-2558/1-3, i-1275; І. Свенціцький 1928, il. 57; Tenze 1929, il. 163; М. Гелитович 2010, il. 10, nr 11.

<sup>1621</sup> MNL nr inw. Кв-26476/ i-2144; В. Ярема 2005, nr. 556, 559.

<sup>1622</sup> MHS, nr inw. S/3402 (dawny 979); Г. Н. Логвин, Л. Міляева, В. І. Свенціцька 1976, nr 34; R. Biskupski 1991, il. 18-19; О. Ф. Сидор 2008, nr 18; R. Biskupski 2013, nr 3.

z Nowej Wsi z przełomu XV i XVI wieku w Muzeum Narodowym we Lwowie<sup>1623</sup>, rzadziej na pracach z wieku XVI, np. *Mandylionie z Doliny*<sup>1624</sup>, w *Zwiastowaniu ze Świętego Ducha w Potyliczu*<sup>1625</sup>, na księżce jednego z apostołów w *Zesłaniu Ducha Świętego w Świętej Trójcy w Potyliczu*<sup>1626</sup>.

## Wnioski

Wydawałoby się, że przy tak znacznych zniszczeniach jakakolwiek analiza stylistyczna malowideł jest daremna. A jednak choć istotnie nie doprowadziła ona do pewnego rozpoznania warsztatu i identyfikacji twórcy, to pozwoliła na przedstawienie kilku prawdopodobnych hipotez. Nie jest pewne, czy pracował tu jeden malarz, czy, co bardziej przekonująco, dwóch. Obok kompozycji tradycyjnych, ze stłoczonymi postaciami na pierwszym planie i zamknięciem perspektywy ścianą i neutralnym tłem z napisem, ukazano tutaj również klika scen budowanych w głąb, z rozszerzonym pasem ziemi, zróżnicowanym strukturalnie, a być może i kolorystycznie. Jest to rozwiązanie nowożytne, świadczące o zmieniających się gustach i praktykach malarskich, o odmiennym rozumieniu roli sztuki, która do przekazania treści religijnych zaczyna posługiwać się także motywami zaczerpniętymi z obserwacji życia codziennego. Te nowe rozwiązania kompozycyjne i stylistyczne przechodziły do malarstwa cerkiewnego zapewne za pośrednictwem dzieł sztuki zachodniej. Wyrazem owej nowej praktyki są nie tylko zmiany w budowaniu przestrzenności sceny, ale także ornamenty, elementy stroju i architektury. Mimo tych uwag należy podkreślić, że pracujący tu warsztat był stosunkowo tradycyjny i zachowawczy, po rozwiązaniu ze sztuki zachodniej sięgał rzadko, a postać ludzką oddawał według wzorców charakterystycznych dla malarstwa zachodnioruskiego wieku XVI. Figury ukaziwanych osób są różne, ale zdarzają się także postaci małe, przysadziste, odbiegające od tradycyjnego bizantyńskiego kanonu opisanego stosunkiem twarzy do całego ciała wynoszącym 1:9. To również pozwala datować je nie wcześniej niż na wiek XVI. Analiza zachowanych pierwotnych warstw malarskich doprowadziła do wniosku, że rozkład światła na fałdach szat, wydobywający ich plastyczność i miękkość, jest charakterystyczny dla malarstwa zachodnioruskiego 2. poł. wieku XVI, ale najbliższy dziełom wiązanim z kręgiem Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego. Sposób ukazania nielicznie zachowanych twarzy, ich kształt, proporcje i rysy są podobne do manieri

<sup>1623</sup> MNL, nr inw. Кв-36507/ i-2175; Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька 1976, nr 67.

<sup>1624</sup> MNL, І. Свенціцький 1929, tabl 37, il. 55; R. Biskupski 2004, s. 246, il. 8; Tenże 2009, il. 11-15.

<sup>1625</sup> MNL, nr inw. Кв-14645/ i-532; М. Гелитович 1998, nr kat. 1.

<sup>1626</sup> MNL, nr inw. Кв-23039/ i-1703; М. Гелитович 1994, il. s. 95; *Відроджені шедеври* 2008, nr 14.

anonimowego twórcy nazywanego Mistrzem ikonostasu z Polany. Dziś nie można jednoznacznie wskazać, do którego środowiska artystycznego przynależał warsztat pracujący w nawie posadzkowej cerkwi, jest jednak pewne, że znał prace obu. Składał się zatem z twórców rodzimych, wzrastających i pracujących w okolicach Sambora i Dobromila w 2. poł. wieku XVI.

## Zakończenie

Malowidła w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej stawiają przed badaczem zadanie niełatwe. Zniszczone przez grzyb i wilgoć, źle dobrane techniki malarskie oraz błędy konserwatorskie, dziś nie przyciągają wzroku gracją formy i powabem barw. W poklejonych plastrami tynku, w ledwo wyłaniających się z białego tła konturach oraz rdzawych i szaro-granatowych plamach trudno dostrzec ich pierwotne walory estetyczne. Badań nie ułatwia brak źródeł pisanych, które wskazywałyby na fundatorów i ich autorów. Jedyny dokument, który tylko zaświadcza o ich obecności w cerkwi, to XVIII-wieczna wizytacja biskupia, a i ta została zniszczona akurat w miejscu, gdzie mogła być mowa o polichromii w nawie. Podobnie jest w przypadku napisu z tablicy fundacyjnej, z którego zachowały się fragmenty mające niewielkie znaczenie dla poznania ich dziejów. Można by odnieść wrażenie, że wszystko zmierzało ku zatarciu wszelkich po nich śladów. A też i one same, skryte przez dziesiątki lat pod warstwami pobiałych, zostały odkryte, by ulec jeszcze większemu zniszczeniu. Zbyt duża ofiara za powrót, słona zapłata za wyrwanie z niepamięci.

Malowidła pokrywające ściany świątyni jakiegokolwiek religii nigdy nie są tylko prostą dekoracją. Nawet jeżeli składają się z neutralnych znaczeniowo ornamentów, to już samo umieszczenie ich w przestrzeni sakralnej napelnia je treścią, którą warunkują cel i ich przeznaczenie. Są stworzone z myślą o Bogu, podobnie jak mury świątyni i teksty modlitw je wypełniających. Wszystko jest skierowane do Boga i wszystko ma do Niego kierować wiernych. W takim również celu została ozdobiona polichromią cerkiew w Posadzie Rybotyckiej. To ogólne, niemal banalne stwierdzenie, choć prawdziwe i dotyczące istoty, nie może zamknąć drogi do bardziej szczegółowych dociekań, nawet jeśli okaże się, co pewne, że doprowadzą do tego samego wniosku. Wędrowka po kolejnych przedstawieniach ukazanych na ścianach tej małej, prowincjonalnej cerkwi pokazuje, że stanowią one świadectwo niemałej wiedzy teologicznej, głębokiej i autentycznej wiary ich autorów. Zdradzają



też lęki i niepokoje czasów, w których powstały, odsłaniają związki artystyczne, źródła twórczej inspiracji, ujawniają zmiany kulturowe, religijne, liturgiczne.

Najpewniej są one dziełem dwóch różnych warsztatów, z początku i 2. poł. wieku XVI, a zatem ich fundatorami byli Kormanicy: Rafał lub Stanisław oraz Andrzej lub Auctus (Zbożny). Pierwszy z warsztatów pracował w prezbiterium i składał się najmniej z dwóch osób. Starszy z malarzy, w którego stylu można dostrzec pewne podobieństwa do późnych prac włączanych do kręgu tzw. Mistrza z Węglówki i Zwierzynia (Waniwki i Zdwyżenia), był autorem *Orszaku biskupów*, przedstawień proroków, *Czuwającego Emanuela* oraz *Króla Chwały*. Drugi, młodszy, mniej wprawny w kładzeniu fresków, namalował pas ze scenami wielkoczwartkowymi. Jego styl przypomina ikonę *Męki Pańskiej* z Michowej, datowaną na początek wieku XVI. Jej autor zapewne dał początek stylowi, który charakteryzował działający około połowy wieku XVI krąg Mistrza ikonostasu z Polany. Prace tego zaś środowiska artystycznego, jak też Mistrza ikonostasu z Nakoniecznego, znali twórcy malowideł w nawie. Te wskazówki atrybucyjne, nawet jeśli nie prowadzą do rozpoznania konkretnego warsztatu, to pozwalają na pewne wyprowadzenie posadzkach malarzy z rodzimego środowiska artystycznego, działającego na terenach Samborszczyzny. Tu, jak i na ziemiach sąsiednich, należących do prawosławnej diecezji przemyskiej, w wieku XVI nastąpiło znaczne ożywienie działalności artystów pracujących dla Cerkwi. Na podstawie zachowanych do dziś dzieł można z całą pewnością stwierdzić, że pracowało tu co najmniej kilka bardzo dobrych warsztatów realizujących zamówienia okolicznych parochów. Malarze ci silnie trwali przy tradycji malarstwa bizantyńskiego, czerpiąc inspiracje zwłaszcza ze sztuki mołdawskiej i wzbogacając ją o cechy indywidualne i charakterystyczne dla własnego środowiska. Otwierali się także na impulsy ożywiającej sztukę zachodnioeuropejską u progu nowożytności, choć czynili to powoli, stopniowo, nie zmieniając jeszcze pełni wyrazu estetycznego przedstawień. Z jednej strony nowe kompozycje bywały ubierane w tradycyjny, a zarazem właściwy dla danego warsztatu kostium stylowy, z drugiej zaś przeobrażenia w sferze stylistycznej były drobne, często niezauważalne i odnosiły się w głównej mierze do ornamentyki, a potem motywów pejzażowych i architektonicznych.

W taki właśnie sposób można opisać również malowidła w posadzkiej cerkwi. Ich styl mieści się w granicach określonych przez estetykę malarstwa bizantyńskiego, a jednocześnie wyraźnie znaczą go rysy specyficzne dla prac rodzimych. Pojawiają się tu również drobne motywy zapożyczone ze sztuki zachodniej. Analogiczne zjawiska zachodzą także w sferze ikonografii. Dominują tu kompozycje zgodne ze wschodnią tradycją przedstawieniową, niekiedy nawet archaiczne. Ale obok nich znajdują się również elementy o proveniencji zachodniej, nowe bądź znane na tych ziemiach co najmniej od kilku pokoleń. To spostrzeżenie utwierdza w przekonaniu o lokalnym pochodzeniu warsztatów. Środowisko to bowiem, oddalone od dużych

centrów kultury bizantyńskiej, mogło nie mieć dostępu do nowych wzorników propagowanych chociażby przez warsztaty kreteńskie, działające, np. w greckich Meteorach czy na górze Athos. Z drugiej zaś strony, w kraju, w którym dominowała kultura i sztuka zachodnia, przejmowanie z niej rozwiązań stylistycznych i ikonograficznych było łatwe i niejako naturalne.

Pomimo że wystrój malarski cerkwi w Posadzie został stworzony w przeciągu kilkudziesięciu lat przez dwa różne warsztaty, to stanowi jedną, zwartą całość ideową o jasnej i czytelnej treści. To przestrzeń sakralna i model wszechświata zarazem. Podzielony jest na osi horyzontalnej wyraźnie, bo kamienną, grubą przegrodą, a na wertykalnej, symbolicznie, niemal niedostrzegalnie, rozgałęzia się na dwie strefy: niebiańską i ziemską. Tej pierwszej odpowiadają zakrzywione powierzchnie sklepiennej kolebki całej cerkwi i przestrzeń sanktuarium, drugiej – nawa. W świecie ziemskim, dostępnym dla wszystkich wiernych, Chrystus żył i nauczał jako człowiek, a po Jego śmierci i wniebowstąpieniu dzieło to nadal kontynuuje Duch Święty, zesłany w dniu Pięćdziesiątnicy, co przejawia się w mądrości Kościoła, tu ukazanej w obrazach soborów powszechnych. Świat boski, zasłonięty przed ludźmi przegrodą ikonostasową, jednoczy się ze światem ziemskim w momencie Eucharystii. Tam wieczną liturgię sprawuje Chrystus, usługują Mu aniołowie, a współuczestniczą w tym wszyscy święci z apostołami i ojcami Kościoła na czele.

Ten ogólny i przystępny dla wiernych obraz świata i wpisany w niego sens chrześcijańskiego życia podporządkowanego celom ostatecznym uszczegóławiają pojedyncze przedstawienia z życia Chrystusa i Kościoła. Obok nich znajdują się również wizerunki o charakterze reprezentacyjnym, wzbogacające opowieść ewangeliczną, wspomagające modlitewną kontemplację, pobudzające do głębszej refleksji nad dziełem zbawienia. Nieprzypadkowo niektóre, jak np. *Pokrow Matki Boskiej* i *Chrystus z apostołami*, zrozumiałe dla wszystkich, umieszczone są w nawie, a te o sensie głębszym i ukrytym, jak *Król Chwały* i *Czuwający Emanuel*, przynależą do sfery niebiańskiej, zasłoniętej przed wiernymi. Z jednej strony wypływa to, przede wszystkim, bezpośrednio z ich treści oraz symbolicznego znaczenia miejsca, w którym się znajdują. Z drugiej jednak strony, takie uporządkowanie obrazów nasuwa refleksję o związku z niepoznawalnością Boga i niemożliwością zrozumienia, tu na ziemi, wszystkich prawd wiary. Dlatego też przedstawienia, które próbują zbliżyć się do największych boskich tajemnic, są zakryte przed oczami wiernych i umieszczone w przestrzeni symbolizującej świat niebiański.

Przy tak dużych zniszczeniach jedynie analiza programu i przenoszonych przez niego treści może stanowić podstawę do oceny wartości opisywanego zespołu malowideł. Choć w pełni wpisuje się on w tradycyjny schemat dekoracji świątyń prawosławnych, to ujawnia najwięcej cech wspólnych z realizacjami w cerkwiach monasterskich północnej Mołdawii. Jest on jednak nie tak rozbudowany, bardziej

lakoniczny i prostszy, a przez to bardziej czytelny, o jasnym i oczywistym przesłaniu ideowym. Oryginalnym zaś rozwiązaniem jest udana próba włączenia przedstawień umieszczanych na ikonach przegrody ołtarzowej do tradycyjnego schematu malowideł ściennych. Sposób rozplanowania kwater w nawie zdradza umiejętność przemyślnego wykorzystania warunków architektonicznych dla zaakcentowania najważniejszych treści obrazów i rozbudowanych wątków tematycznych. Oryginalne rysy ikonograficzne świadczą o inwencji twórczej, chęci poszukiwań i otwartości na nowe rozwiązania, nawet płynące z Zachodu. Najprawdopodobniej świadome odstępstwa od zwyczajowego w monasterach bukowińskich układu scen w sanktuarium, a zwłaszcza wybór przedstawień przy stole ofiarnym, zdradzają myśl żywą, skłonną do samodzielnych poszukiwań, świadczą o dużej wiedzy teologicznej i świadomości treści religijnych przekazywanej przez obrazy.

Cerkiew św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej daje współczesnym unikalną szansę na odkrycie jeszcze jednej nieznannej karty własnych dziejów. Zapisana przed wiekami przez prawosławnych Rusinów, którzy współtworzyli wielonarodowe społeczeństwo Pierwszej Rzeczypospolitej, pozwala na rozszerzenie wiedzy na temat wspólnej tradycji i kultury, zaświadcza o jej bogactwie, różnorodności i oryginalności.

Jest to nie tylko najstarsza cerkiew prawosławna zachowana w granicach współczesnej Polski, ale także jedyna, w której znajduje się niemal cały program malarski. Znany do tej pory zespół malowideł ufundowany przez Władysława Jagiełłę i Kazimierza Jagiellończyka znajduje się w kościołach katolickich: katedrze krakowskiej, kolegiacie wiślickiej i sandomierskiej, kaplicy na zamku w Lublinie. Pokrywają one ściany sanktuariów lub kaplic, nie wypełniając wnętrza całej świątyni. Dobór scen, przy zachowaniu bizantyńskiej ikonografii, jest w dużej mierze dyktowany wymogami liturgii Kościoła katolickiego, różnicami doktrynalnymi, zwyczajowymi, a także, co nie jest bez znaczenia, odmiennymi formami gotyckiej architektury. Ruscy twórcy, co prawda, próbowali zachować najważniejsze reguły bizantyńskiego systemu dekoracji wnętrza sakralnego, jak np. hierarchiczny układ przedstawień, odzwierciedlający teocentryczny porządek świata, nie mogli jednak zrealizować pełnego programu malarskiego. A wynika on przecież z symbolicznego sensu poszczególnych pomieszczeń cerkiewnych i z istoty dokonywanych w nich czynności liturgicznych. Wyrwanie obrazów z konkretnej przestrzeni sakralnej i oddzielenie od praktyki obrzędowej nadaje im nowego znaczenia, nakłada kolejne warstwy semantyczne, inne czyniąc nieaktualnymi. Dlatego też malowidła fundacji jagiellońskiej nie mogą być wiarygodnymi nośnikami treści wynikających z liturgii prawosławnej. Do tego konieczne jest wnętrze cerkiewne.

XVI-wieczny wystrój malarski do roku 1944 znajdował się w monasterskiej cerkwi pod wezwaniem Zwiastowania Pannie Marii w Supraślu. Te wysokiej klasy

polichromie o dużej wartości artystycznej dziś znane są jedynie z nielicznych ocalałych fragmentów, starych fotografii i wnikliwych badań naukowych. Zostały zniszczone, gdy wycofujące się wojska niemieckie wysadziły tę monumentalną świątynię w powietrze. XVI-wieczne freski w cerkwi św. Onufrego w monasterze w Ławrowie, koło Sambora, dziś po ukraińskiej stronie granicy, również zachowały się fragmentarycznie. Obie realizacje są dziełem malarzy przybyłych z południa, w pierwszym przypadku zapewne serbskich, w drugim – mołdawskich. Polichromie w Posadzie Rybotyckiej najprawdopodobniej wykonali malarze rodzimi. Z wieku następnego w diecezji przemyskiej zachowało się nieco więcej przykładów malowideł ściennych ruskich (ukraińskich) twórców, ale tylko w cerkwiach drohobyckich, św. Jura i Podwyższenia Krzyża Świętego, można odczytać pełny ich program. W granicach dzisiejszej Rzeczypospolitej w cerkwiach w Gorajcu, Radrużu, Uluczu i Powroźniku zachowały się tylko częściowo: w dwóch pierwszych – na ścianie ikonostasowej, w trzeciej – w sanktuarium (dziś zakrystia), w ostatniej – na ścianie północnej. Tylko w tym ostatnim przypadku możemy domniemywać, że pierwotnie stanowiły one część pełniejszego programu. Tak wąty materiał badawczy nie pozwala na wyciągnięcie pewnych syntezyujących wniosków na temat ciągłości tradycji sztuki bizantyńsko-słowiańskiej, przejawiającej się nie tylko w kanonie ikonograficznym, ale też w zasadach komponowania narracji, rozmieszczania wątków tematycznych, wiązania ich z symbolicznym znaczeniem i funkcją liturgiczną pomieszczeń cerkiewnych. Na tym tle polichromia w Posadzie Rybotyckiej, ze swoim jasnym i logicznym układem, czytelnymi cyklami tematycznymi i zrozumiałym przesłaniem ideowym, co niewątpliwie świadczy o wierze świadomej, choć prostej, stanowi ważne źródło do poznania duchowości Rusinów oraz dowód na silną i trwałą przynależność, jeszcze w wieku XVI, do szeroko rozumianej kultury bizantyńskiej.



## Spis ilustracji

Jeśli nie wykazano innego źródła, to zdjęcia z oryginału wykonał Piotr Krawiec.

- Il. 1. Cerkiew św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej, widok współczesny od strony południowo-wschodniej
- Il. 2. Cerkiew św. Onufrego, widok od strony południowo-wschodniej (widoczne nieistniejące dziś schody do sanktuarium kaplicy ponad przedsionkiem), ze zbiorów Pawła Kusala
- Il. 3. Cerkiew św. Onufrego, widok od strony zachodniej na wieżę, ze zbiorów Pawła Kusala
- Il. 4. **ІОРЄИ ПАКОВЪ** napis wydrapany na południowej ścianie prezbiterium
- Il. 5. Strona z protokołu wizytacji biskupiej cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej, 1771, APP ABGK 44, k. 34, fot. A. Groniek
- Il. 6. Wnętrze cerkwi, widok na wschód, fot. z lat 60., Archiwum ROBiDZ w Krakowie
- Il. 7. Wnętrze cerkwi, widok na zachód, fot. z lat 60., Archiwum ROBiDZ w Krakowie
- Il. 8. Schemat ramy ikonostasu i wrót królewskich dołączony do protokołu z oglądu konserwatorskiego Marii Ziębińskiej, Archiwum Działu Sztuki Cerkiewnej MZŁ
- Il. 9. Fragment napisu tablicy fundacyjnej na południowym filarze ściany tęczowej w sanktuarium
- Il. 10. Kalka odczytanych przez Wojciecha Kurpika napisów w przedsionku cerkwi, wg W. Kurpik, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie...*, maszynopis, il. 14
- Il. 11. Kalka odczytanych przez Wojciecha Kurpika napisów w przedsionku cerkwi, wg W. Kurpik, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie...*, maszynopis, il. 12
- Il. 12. Schemat cerkwi, wg *Digitalizacja malowideł...* 2011
- Il. 13. Plan cerkwi, wg *Digitalizacja malowideł...* 2011
- Il. 14. Wnętrze sanktuarium przed usunięciem pobiał, fot. z lat 60., Archiwum ROBiDZ w Krakowie
- Il. 15. Wnętrze nawy przed usunięciem pobiał, fot. z lat 60., Archiwum ROBiDZ w Krakowie

- II. 16. Ściana wschodnia prezbiterium, okno przed przywróceniem pierwotnych rozmiarów, fot. Stanisław Michta, 1983, ze zbiorów Anny Różyckiej-Bryzek
- II. 17. Ściana południowa prezbiterium, okno przed przywróceniem pierwotnych rozmiarów, fot. Eugeniusz Wilczyk, ze zbiorów Anny Różyckiej-Bryzek
- II. 18. Fragment *Orszaku biskupów* na ścianie południowej prezbiterium, fot. Eugeniusz Wilczyk, ze zbiorów Anny Różyckiej-Bryzek
- II. 19. Fragment przedstawienia *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na łuku tęczowym nawy, fot. Eugeniusz Wilczyk, ze zbiorów Anny Różyckiej-Bryzek
- II. 20. Schemat rozkładu malowideł w prezbiterium na rysunku pomiarowym, wg J. Gieźna 2013
- II. 21. Sanktuarium, malowidła na ścianie północnej
- II. 22. Sanktuarium, malowidła na ścianie wschodniej
- II. 23. Sanktuarium, malowidła na ścianie południowej
- II. 24. Sanktuarium, malowidła na sklepieniu
- II. 25. *Matka Boska Tronująca z archaniołami*, sanktuarium, szczyt ściany wschodniej
- II. 26. Sanktuarium, widok na górne partie ściany tęczowej
- II. 27. Prorok Dawid na południowym skłonie łuku tęczowego
- II. 28. Prorok Ezechiel na południowym skłonie łuku tęczowego
- II. 29. Prorok Jeremiasz na południowym skłonie łuku tęczowego
- II. 30. *Komunia apostołów, Ofiarowanie Ciała* na ścianie północnej sanktuarium
- II. 31. *Komunia apostołów, Ofiarowanie Krwi* na ścianie wschodniej sanktuarium
- II. 32. Fragment *Umywania nóg* na ścianie wschodniej sanktuarium
- II. 33. Fragment *Umywania nóg* na ścianie południowej sanktuarium
- II. 34. *Ostatnia Wieczerza* na ścianie południowej sanktuarium
- II. 35. Fragment *Orszaku biskupów* na ścianie wschodniej sanktuarium
- II. 36. Fragment *Orszaku biskupów* na ścianie południowej sanktuarium
- II. 37. Fragment *Orszaku biskupów* na ścianie północnej sanktuarium
- II. 38. *Czuwający Emanuel* na ścianie północnej sanktuarium
- II. 39. *Król Chwały* na ścianie wschodniej sanktuarium
- II. 40. Sanktuarium, widok na ścianę tęczową
- II. 41. *Archanioł Michał* na południowej stronie ściany tęczowej sanktuarium
- II. 42. *Archanioł Gabriel* na północnej stronie ściany tęczowej sanktuarium
- II. 43. Mikołaj z Miry, fragment *Orszaku biskupów* na ścianie północnej sanktuarium
- II. 44. Atanazy Wielki (?), fragment *Orszaku biskupów* na ścianie południowej sanktuarium
- II. 45. Grzegorz z Nazjanzu, fragment *Orszaku biskupów* na ścianie północnej sanktuarium
- II. 46. Święci biskupi prowadzeni do raju, fragment ikony *Sądu Ostatecznego* z Mszańca, wg O. Сидор 2008, nr 23
- II. 47. Św. Mikołaj, fragment sceny na ścianie zewnętrznej cerkwi monasterskiej w Woroncu
- II. 48. Diakon, fragment *Orszaku biskupów*, sanktuarium, ściana południowa

- Il. 49. Diakon, fragment sceny na ścianie zewnętrznej cerkwi monasterskiej w Woroncu
- Il. 50. Św. Mikołaj z *Orszaku biskupów* na ścianie północnej sanktuarium
- Il. 51. Dwaj święci prowadzeni do raju, fragment ikony *Sądu Ostatecznego* z Mszańca, wg O. Сидор 2008, nr 23
- Il. 52. Św. Atanazy (?), fragment *Orszaku biskupów* na ścianie południowej sanktuarium
- Il. 53. Jeden ze świętych biskupów prowadzonych do raju, fragment ikony *Sądu Ostatecznego* z Mszańca, wg O. Сидор 2008, nr 23
- Il. 54. Chrystus, fragment *Komunii apostołów* na ścianie wschodniej sanktuarium
- Il. 55. Chrystus, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej
- Il. 56. Apostoł, fragment *Ostatniej Wieczery* na ścianie południowej
- Il. 57. Pilat, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej
- Il. 58. Piotr, fragment *Komunii apostołów* na ścianie wschodniej sanktuarium
- Il. 59. Żołdak, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej
- Il. 60. Jeden z apostołów, fragment *Umywania nóg* na ścianie południowej sanktuarium
- Il. 61. Chrystus, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej
- Il. 62. Fragment iluzjonistycznej zasłony na ścianie wschodniej sanktuarium
- Il. 63. Fragment iluzjonistycznej zasłony we wnętrzu cerkwi w Dobrovãt
- Il. 64. Fragment iluzjonistycznej zasłony we wnętrzu cerkwi św. Jerzego w Suczawie
- Il. 65. Ornament kwiatowy na obrusie w *Ostatniej Wieczery* na ścianie południowej sanktuarium
- Il. 66. Ornament kwiatowy na sarkofagu w *Królu Chwały* na ścianie wschodniej sanktuarium
- Il. 67. Ornament kwiatowy na podłuczcu ściany tęczowej
- Il. 68. Ornament kwiatowy na tronie w *Deesis* z Drohobycza, wg Л. Скоп 2004, il. 21
- Il. 69. Ornament kwiatowy na ścianie cerkwi św. Mikołaja w Curtea de Argeș
- Il. 70. Ornament kwiatowy na ścianie cerkwi w Târgu Jiu
- Il. 71. Fryz ze stylizowanych liści akantu w *Umywaniu nóg* na ścianie południowej sanktuarium
- Il. 72. Schemat rozkładu malowideł w nawie na rysunku pomiarowym, wg J. Giemza 2013
- Il. 73. Malowidła na ścianie południowej nawy
- Il. 74. Malowidła na ścianie zachodniej nawy
- Il. 75. Malowidła na ścianie północnej nawy
- Il. 76. Malowidła na ścianie wschodniej nawy
- Il. 77. Malowidła na sklepieniu nawy
- Il. 78. Pozostałości środkowej mandorli i orszaku aniołów na sklepieniu nawy
- Il. 79. Przedstawienia w pasie najwyższym ściany południowej nawy
- Il. 80. Przedstawienia w pasie najwyższym ściany północnej nawy
- Il. 81. Schemat rozkładu malowideł na sklepieniu, wg J. Giemza 2013
- Il. 82. Archanioł Gabriel, fragment *Zwiastowania* na glifie okna wschodniego w ścianie południowej nawy



- II. 83. Maria, fragment *Zwiastowania* na glifie okna wschodniego w ścianie południowej nawy
- II. 84. *Boże Narodzenie* na ścianie południowej nawy
- II. 85. *Kąpiel Dzieciątka* na glifie okna zachodniego w nawie
- II. 86. *Obrzezanie* na glifie okna zachodniego nawy
- II. 87. *Rzeź niewiniątek* na ścianie zachodniej nawy
- II. 88. *Ucieczka do Egiptu* na ścianie zachodniej nawy, wg J. Giemza 2013
- II. 89. *Chrzest Chrystusa w Jordanie* na ścianie zachodniej nawy
- II. 90. *Ofiarowanie w świątyni* na ścianie zachodniej nawy
- II. 91. *Wjazd do Jerozolimy* na ścianie północnej nawy
- II. 92. *Ostatnia Wieczerza* na ścianie północnej nawy
- II. 93. *Umywanie nóg* na ścianie północnej nawy
- II. 94. *Pojmanie* na ścianie północnej nawy
- II. 95. *Chrystus przed arcykapłanem* na ścianie północnej nawy, wg J. Giemza 2013
- II. 96. *Chrystus przed Pilatem (?)* na ścianie północnej nawy
- II. 97. *Biczowanie* na ścianie północnej nawy
- II. 98. *Prowadzenie na ukrzyżowanie* na ścianie północnej nawy
- II. 99. *Dobry łotr* na ścianie wschodniej nawy
- II. 100. *Zły łotr* na ścianie wschodniej nawy
- II. 101. *Zdjęcie z krzyża* na ścianie południowej nawy
- II. 102. *Oplakiwanie* na ścianie południowej nawy
- II. 103. *Zmartwychwstanie* na ścianie południowej nawy
- II. 104. *Zaśnięcie Marii* na ścianie zachodniej nawy
- II. 105. *Prorok Izajasz* na ścianie południowej nawy
- II. 106. *Prorok Daniel* na ścianie południowej nawy
- II. 107. Niezidentyfikowana święta na ścianie południowej nawy
- II. 108. *Matka Boska Opiekuńcza z prorokami* na ścianie wschodniej nawy
- II. 109. *Chrystus z apostołami* na ścianie wschodniej nawy
- II. 110. Maria na ikonie *Wniebowstąpienia Pańskiego* z cerkwi w Polanie, wg M. Гелитович 2010, nr 59, il. 54
- II. 111. Anna na ikonie *Św. św. Joachima i Anny* nieznanego pochodzenia w Muzeum Narodowym we Lwowie, wg Л. Скоп 2011, s. 22
- II. 112. Król Dawid w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej nawy
- II. 113. Jeden ze starców w scenie z cyklu *Soborów Powszechnych* na ścianie południowej nawy
- II. 114. Józef ze sceny *Bożego Narodzenia* na ścianie południowej nawy
- II. 115. Maria w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej nawy

- Il. 116. Modelunek szat jednego z proroków w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej
- Il. 117. Fragment *Mandylionu* z Doliny, wg R. Biskupski 2009, il. 13
- Il. 118. Fragment miniatury w *Ewangeliarzu* ze Stryja, 1591, wg Я. П. Запаско 1995, nr 93
- Il. 119. Fragment miniatury w *Ewangeliarzu* ze Stryja, 1594, wg Я. П. Запаско 1995, nr 94
- Il. 120. Fragment ikony *Umywania nóg z Ilnika*, wg O. Сидор 2003, nr 17
- Il. 121. Piotr na ikonie *Męki Pańskiej* z Michowej
- Il. 122. Mateusz z wrót królewskich z Suszicy Wielkiej, wg М. Гелитович 2010, nr 70, il. 61
- Il. 123. Symeon z *Ofiarowania Chrystusa* w świątyni z Polany, wg М. Гелитович 2010, nr 55, il. 50
- Il. 124. Apostoł Marek na ścianie wschodniej nawy
- Il. 125. Prorok Amnos na ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* ze Szklar, wg K. Winnicka 2013, nr 30
- Il. 126. Apostołowie z *Zaśnięcia Matki Boskiej* na ścianie zachodniej nawy
- Il. 127. Apostołowie na ikonie *Sophia Mądrość Boża* z Busowiska, wg М. Гелитович 2010, nr 76
- Il. 128. Matka Boska z *Ofiarowania Chrystusa do świątyni* na ścianie zachodniej
- Il. 129. Prorok z ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* z cerkwi św. Ducha w Potyliczu, wg М. Гелитович 2005a, nr 37
- Il. 130. Akant nad łukiem tęczowym w nawie
- Il. 131. Liściasty ornament pod oknem w cerkwi w Probocie
- Il. 132. Iluzjonistycznie namalowany portal na wschodniej ścianie przedsionka
- Il. 133. Fragment murów na przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej nawy



## Wykaz skrótów

- ABGK – Archiwum Biskupstwa Grecko-Katolickiego, nazwa zespołu akt w APP nr 142
- AGAD – Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie
- AGZ – *Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie w skutek fundacyi śp. Alexandra hr. Stadnickiego*, t. 1-25, Lwów 1868-1935
- APP – Archiwum Państwowe w Przemyślu
- B – *The Illustrated Bartsch*, red. W. L. Strauss, New York 1978 i nn.
- BN – Biblioteka Narodowa w Warszawie
- BN PAU – Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie
- CPAH we Lwowie – Centralne Państwowe Archiwum Historyczne
- EK – *Encyklopedia Katolicka*, t. 1-19, Lublin 1985
- H – F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*, Amsterdam 1949 i nn. lub F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca 1400-1700*, Amsterdam 1954 i nn.
- KZSwP – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (seria nowa), t. I-XII, Warszawa 1977-2015
- LCHI – *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, t. 1-4; Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968-1972
- LNB UAN – Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka Ukraińskiej Akademii Nauk
- MBL – Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku
- MHS – Muzeum Historyczne w Sanoku
- M.-H. – M. Mauquoy-Hendrickx, *Les Estampes Des Wierix*, Brussels 1972
- MMBL w Sanoku – Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, nr 1-38, Sanok 1966-2013
- MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie
- MNL – Muzeum Narodowe we Lwowie

- 
- MRPS – *Marticularum Regni Poloniae summaria...*, t. 1-5/1, red. T. Wierzbowski, Warszawa 1905-1919
- MZŁ – Muzeum „Zamek” w Łańcucie
- MZP – Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle
- ODB – *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York 1991
- PG – *Patrologia graeca*, t. 1-161, wyd. J. P. Migne, Paris 1857-1866
- PSB – *Polski Słownik Biograficzny*, Warszawa-Kraków, 1935-2014
- RBK – *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, red. K. Wessel, M. Restle, Stuttgart 1966-2005
- ROBiDZ w Krakowie – Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie

# Bibliografia

Dokumenty archiwalne, księgi rękopiśmienne,  
prace niedrukowane

## **AGAD Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie**

Nr 388 – Zbiór Aleksandra Czołowskiego: sygn. 267 – Sprawy klasztorów w Galicji 1773-1791, 1839, 1871-1880; sygn. 302 – Józef i Teresa Ossolińscy 1731-1768; sygn. 303 – Administracja dóbr Ossolińskich 1733-1769; sygn. 304 – Administracja dóbr Ossolińskich 1771-1780; sygn. 305 – Administracja dóbr Ossolińskich 1748-1768

## **APP – Archiwum Państwowe w Przemyślu**

Zespół 158 – Archiwum Zamku w Lesku: nr 237 – *Transakcje sprzedaży dóbr miasta Rybotyce, Posady tudzież procesy o różne rzeczy między Drohojowskimi, Orzechowskimi, Rybuciskimi, Wiśniowskimi*; nr 46 – *Proces Adama Krasickiego z Mikołajem Ossolińskim 1654-1675*; nr 174 – *Transakcje różnych osób... Ossolińskich, Lubomirskich, 1637-1753*

## **Zespół 142 – Archiwum Biskupstwa Greckokatolickiego**

nr 44 – Wizytacje dekanatu niżankowskiego i części dobromilskiego 1771 r.; nr 292 – Wizytacja cerkwi w Posadzie Rybotyckiej i Borysławce, 1815; nr 377 – Wizytacja dek. Niżankowice 1830; nr 6226 – Inwentarz cerkwi w Posadzie Rybotyckiej 1928; nr 6787 – *Extractus ex originali libro Natorum filia lis Ecclesiae Posada Rybotycka ab Anno 1784 ad 1790 et ab 1836 ab finem esusiem*; nr 6465 – Fassje dek. Dobromil; nr 6512 – Fassje dek. Niżankowice

## **BN – Biblioteka Narodowa w Warszawie**

Ewangeliarz XVI Akc 2581

Trebnik klasztorny, 2. poł. XVI w., Akc 2686

- Mineja codzienna na X-XI, 1555 r., Akc 2625  
Mineja codzienna na I, 1555 r., Akc 2627  
Mineja codzienna na XII, 1555 r., Akc 2804  
Mineja codzienna na III-V, 1555 r., Akc 2811  
Mineja codzienna na VI-VIII, 1555r., Akc 2859

**BN PAU – Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie**

Rkp PAU Kr. 2631 – *Papiery rodzinne i majątkowe Tyszkowskich z lat 1577-1914*

**BOss. – Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Archiwum**

- Rkp Ossol. 12328/II – *Sumariusze dokumentów rodziny Lubomirskich 1738-1739*  
Rkp Ossol. 3363/II – *Papiery majątkowe Ossolińskich 1694-1781*  
Rkp Ossol. 12326/III – *Umowy i wypisy z akt grodzkich z lat 1719-1721 dotyczących sporów o sumy pieniężne na dobrach: folwarku Pozdamcze pod Rzeszowem, Załęże, Staromiście*  
Rkp Ossol. 12334/II – *Index archiwum dawnego rzeszowskiego zawierający prawa Joo XX Lubomirskich do różnych dóbr...*

**CPAH we Lwowie – Centralne Państwowe Archiwum Historyczne**

- Zespół 835, opis I, Księżęta Lubomirscy: spr. 1487 – *Dokumenty podskarbiego koronnego Hieronima Augusta Lubomirskiego 1662-1700*; spr. 1488 – *Kwity i listy Lubomirskiego... do wielkiego hetmana koronnego [Hieronima] w sprawach majątkowych 1697-1906*; spr. 1491-1492 – *Listy różne*; spr. 1505 *Uгода między Braćmi Lubomirskimi... 1722*; spr. 1540 – *Dokumenty dotyczące spraw majątkowych Jana Lubomirskiego*; spr. 1541 – *Listy Jana Lubomirskiego do Banickiego 1772*; spr. 154 – *Listy... do Jana Lubomirskiego w sprawach majątkowych*  
Zespół 453, opis 1, spr. 4, Журнал облику майна ліквідованно монстирів 1780-1791  
Zespół 14, opis 1, Akta ziemskie przemyskie; spr. 8, op. 1; spr. 11, op. 4; spr. 12, op. 4; spr. 13, op. 4; spr. 14, op. 4; spr. 15, op. 4; spr. 16, op. 1; spr. 17; spr. 18; spr. 19; spr. 20, op. 1; spr. 21, op.1; spr. 23, op. 1; spr. 24, op. 4; spr. 24, op. 1; spr. 25, op. 4; spr. 26, op. 4; spr. 27, op. 1; spr. 27, op. 2; spr. 27, op. 4; spr. 28, op. 1; spr. 28, op. 4; spr. 29, op. 4; spr. 30, op. 1; spr. 30, op. 4; spr. 31, op. 1; spr. 31, op. 4; spr. 32, op. 1; spr. 32, op. 4; spr. 33, op. 1; spr. 33, op. 4; spr. 34, op. 1; spr. 34, op. 4; spr. 35, op. 1; spr. 36, op. 4; spr. 37, op. 1; spr. 37, op. 4; spr. 38, op. 1; spr. 38, op. 4; spr. 39, op. 1; spr. 40, op. 4; spr. 42, op. 4; spr. 43, op. 4; spr. 44, op. 1; spr. 44, op. 4; spr. 46, op. 4; spr. 47, op. 1; spr. 47, op. 4; spr. 70, op. 1; spr. 100, op. 1; spr. 101, op. 1; spr. 108, op. 4; spr. 149, op. 1; spr. 212, op. 1  
Zespół 166, opis 1, spr. 1917, op. 1 – *Księga wpisu dokumentów majątkowych mieszkańców Rybotycz 1801-1836*; spr. 1918 – *Księga wpisu dokumentów majątkowych mieszkańców Rybotycz 1844-1877*  
Zespół 348, opis 1, *Relacja z pracy czytelnii Proswiaty*; spr. 4716-4719 – *Rybotycze*; spr. 4571-4574 – *Posada Rybotycka*

**LNB UAN – Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka Ukraińskiej Akademii Nauk, oddział rękopisów**

Zespół (Фонд) 26 (УК) – Управління Консервації Львівського Воєводства, Відділ охорони пам'яток культури і мистецтва, (Akta Urzędu Konserwatorskiego we Lwowie), spr. (спр.) 24, ark. (арк) 93; spr. 27, ark. 321

Zespół 141 (Чолов.) – Фонд Олександра Чоловського (Kolekcja Aleksandra Czołowskiego); spr. 495, opis (опис) III – *Materiały rodzinno-majątkowe Tyszkowskich*; spr. 380/III – *Materiały rodzinno-majątkowe Ossolińskich XVIII-XX w.*; spr. 682/III – Akta majątkowe różnych małopolskich cerkwi; 562/III – *Przywileje, inwentarze budynków, wizytacje cerkwi K-P*; 560/III – *Przywileje, inwentarze budynków, wizytacje cerkwi A- H*; 523/III – *Akta greckokatolickiej Konsystorii*; 293/III – *Materiały rodzinno-majątkowe Lubomirskich XVIII-XIX w.*

Zespół 5 (Осс.) – Фонд Оссоліньських (Kolekcja Ossolińskich); rkps 3862/III – *Akta przemyskiej kapituły greckokatolickiej 1578-1669*; rkps 3863/III – *Akta niektóre kapituły greckokatolickiej przemyskiej 1586-1779*

Tetraewangelia, 1593 р., z Humieńca, НД-57

Tetraewangelia, XVI-XVII, БА 255

Tetraewangelia, XVI в., Асп 24

Tetraewangelia, XVI в., НТШ – I 23

**MNL – Muzeum Narodowe we Lwowie, Oddział Rękopisów i Starodruków**

Luźne akta w: PKJ 2204, PKJ 2205, PKJ 2206

Mineja codzienna na II, [1555 r.], z Posady Rybotyckiej – PK 287

Mineja codzienna na IX [1555 r.], z Posady Rybotyckiej – PK 220

Psalterz Tołkowyj, XVI w., z Posady Rybotyckiej – PK 288

Irologion, 1702 r., z Rybotycz – PK 279

Triod Kwietny, XVI w., z Posady Rybotyckiej – PK 290

Oktoich, XVI w., z Posady Rybotyckiej – PK 289

Akatystarz, XVII w., z Posady Rybotyckiej – PK 892

Triod, Postny, XVI w., z Dobromila – PK 620

Triod z Liszkowej, pow. Dobromil – PK 607

Mineja z Dobromila – PK 201

Tetraewangelie, XVI w., z Wełykiego – PK 717

Tatraewangelie, 1596 r., ze wsi Karyczyńce – PK 488

Tetraewangelie, XVI w. – PK 584

Tatraewangelie z Kormanic – PK 581

Ustaw, XVI-XVII w., z Posady Rybotyckiej – PK 222

Służebnik (wg. Jana Złotoustego), 1708, z Posady Rybotyckiej – PK 286



- Dokumentacja konserwatorska, Posada Rybotycka, Ikonostas...* (rps) – *Dokumentacja konserwatorska, Posada Rybotycka, Ikonostas*, 1972; karta w Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie, nr inw. P-31
- Dokumentacja konserwatorska, Posada Rybotycka, Carskie wrota...* (rps) – *Dokumentacja konserwatorska, Posada Rybotycka, Carskie wrota*, 1972, nr zlec. PKD-2/594/72, nr inw. K-340 (dawna nr 2391)
- Dygitalizacja malowideł...* 2011 – Projekt „Digitalizacja malowideł ściennych i gmerków Cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej” zrealizowany w ramach programu Dziedzictwo Cyfrowe Narodowego Instytutu Audiowizualnego, Giemza J., Myszka P., Myszka H., Młynarska J., Włodzowski M., 2011
- J. T. Frazik, *Obronna cerkiew...* (mps) – J. T. Frazik, *Obronna cerkiew w Posadzie Rybotyckiej*, maszynopis w posiadaniu autorki (przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek)
- R. Frazikowa, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej...* (mps) – R. Frazikowa, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej. Wyniki badań nad architekturą zabytku*, maszynopis w posiadaniu autorki (przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek)
- B. Kaniewska, *Posada Rybotycka w w. przemyskim...* (mps) – [B. Kaniewska], *Posada Rybotycka w w. przemyskim. Malowidła ścienne w cerkwi. Dokumentacja konserwatorska*, wyk. mgr B. Kaniewska, od VI 1986 do IX 1888, maszynopis w Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, Pracownia Konserwatorska (br. sygn.)
- B. Konstantynowicz, *Ikonostasy w XVII w granicach...* (mps) – B. Konstantynowicz, *Ikonostasy w XVII w granicach dawnych diecezji przemyskiej, lwowskiej, belzkiej i chełmskiej. Próba charakterystyki*, cz. 2 (Materiał optyczny), Sanok 1930 (maszynopis w Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. W. Stefanyka, Gabinet Sztuki, nr sygn. 4664)
- W. Kurpik, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich...* (mps) – W. Kurpik, *Sprawozdanie z badań konserwatorskich przeprowadzonych w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemysł, w maju 1966*, maszynopis Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, Pracownia Konserwatorska (br. sygn.); maszynopis w Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie, nr inw. K-275
- W. Kurpik, *Badania malowideł cerkwi w Posadzie...* (mps) – W. Kurpik, *Badania malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej 1967*, Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, Dział Konserwacji (br. sygn.)
- W. Kurpik, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie...* (mps) – W. Kurpik, *Konserwacja napisów cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, 1967, maszynopis ze zbiorem fotografii w posiadaniu autorki (przekazany przez prof. Annę Różycką-Bryzek)
- J. Lehmann, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej...* (mps) – J. Lehmann, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej. Wyniki badań stratygraficznych prowadzonych przez dr. J. Lehmann*, Poznań 1984, maszynopis Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, Pracownia Konserwatorska (br. sygn.)
- A. Malinowski, *Badania antropologiczne cmentarzyska...* (mps) – A. Malinowski, *Badania antropologiczne cmentarzyska w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemysł*, maszynopis w Archiwum

- Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie, teczka pt. *Sprawozdania z badań archeologicznych i antropologicznych w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemyśl, r. 1966*, nr inw. AR-206
- M. Nowosielska, *Technika i technologia malowideł...* (mps) – M. Nowosielska, *Technika i technologia malowideł ściennych w Posadzie Rybotyckiej*, 1986, maszynopis w Bibliotece Wydziału Konserwacji i restauracji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, nr sygn. 961
- E. Pudelko, *Sprawozdania z badań wykopaliskowych w Posadzie...* (mps) – E. Pudelko, *Sprawozdania z badań wykopaliskowych w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemyśl w roku 1966*, maszynopis w Archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie, teczka pt. *Sprawozdania z badań archeologicznych i antropologicznych w Posadzie Rybotyckiej, pow. Przemyśl, r. 1966*, nr inw. AR-206
- J. Steciński, *Sprawozdanie z wydzielonego zakresu prac...* (mps) – [J. Steciński], *Sprawozdanie z wydzielonego zakresu prac konserwatorskich przy cerkwi w Posadzie Rybotyckiej w Przemyślu, wyk. w ll. 1990-1991*, maszynopis w Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, Pracownia Konserwatorska (br. sygn.)
- M. Wesołowska-Nowosielska, *Malowidła ścienne w cerkwi...* (mps) – M. Wesołowska-Nowosielska, *Malowidła ścienne w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej; dokumentacja konserwatorska, 10 X 1985 roku*, maszynopis w Archiwum Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, Dział Konserwacji (br. sygn.)
- W. Zalewski, *Protokół ustalenia danych wyjściowych...* (mps) – W. Zalewski, *Protokół ustalenia danych wyjściowych do konserwacji*, maszynopis i rękopis w archiwum Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Krakowie, teczka pt. *PKZ, Posada Rybotycka – cerkiew – polichromia*, 1967, nr inw. P-21

## Druki

- Acheimastou-Potamianou M. 1994 – M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine Wall-Paintings*, Athens 1994 (dx.doi.org/10.1007/s00216-009-2967-6)
- Adamowycz O. W. (Адамович О. В.) 2003 – О. В. Адамович, *Стилістика ікон „Недріманне око” на матеріалах колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника*, w: *Образ Христа в українській культурі*, Київ 2003, s. 129-138
- Alpatov M. V. 1971 – M. V. Alpatov, *Treasures of Russian Art of the 11th-16th Century*, Leningrad 1971
- Alte Pinakothek...* – *Alte Pinakothek* (Katalog zbiorów), Munich 1986
- Altripp M. 2002 – M. Altripp, *Beobachtungen zum Bildprogramm der Prosthesis*, w: *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, Wiesbaden 2002, s. 25-40

- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1991 – В. Александрович, *Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові*, w: *Українське бароко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 141-148
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1994 – В. Александрович, *Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI-XVII століть*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CCXVII, *Праці Секції Мистецтвознавства*, Львів 1994, s. 57-87
- Aleksandrowycz W. 1994 – W. Aleksandrowycz, *Rybotycki ośrodek malarzski w drugiej połowie XVII wieku*, w: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 341-350
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1995 – В. Александрович, *Так звана Найстарша українська ікона в польських колекціях*, „Перемискі дзвони” 1995, nr 1, s. 4-6
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1995a – В. Александрович, *Священик Гайль – маляр короля Владислава Ягайла – I перемиське малярство XIV-XV століть*, w: *Тепле, Українське малярство XIII-XV ст.*, Львів 1995, s. 77-194
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1996 – В. Александрович, *Іконостас П'ятницької церкви у Львові*, w: *Львів: Історичні нариси*, Львів 1996, s. 103-144
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1998a – В. Александрович, *Львівські малярі кінця XVI століття*, w: *Студії з історії українського мистецтва*, t. 2, Львів 1998
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1998b – В. Александрович, *Між Сходом і Заходом: мистецтво XVII ст.*, w: *Львівщина, історико-культурні та краєзнавчі нариси*, Львів 1998, s. 101-122
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 1999 – В. Александрович, *Федір Сенькович. Життєвий і творчий шлях львівського маляра першої третини XVII ст.*, w: *Львів: місто, суспільство, культура*, t. 3, Львів 1999, s. 44-116
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 2000 – В. Александрович, *Західноукраїнські малярі XVI століття*, w: *Студії з історії українського мистецтва*, t. 3, Львів 2000
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 2001 – В. Александрович, *Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво*, w: *Історія української культури у п'яти томах*, t. 2, Київ 2001, s. 654-701
- Aleksandrowycz W. 2004 – W. Aleksandrowycz, *Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV wieku i pierwszej połowie XV wieku*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004, s. 261-293
- (Aleksandrowycz W.) Александрович В. 2010 – В. Александрович, *Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія*, Львів 2010
- (Alpatow M. W.) Алпатов М. В. 1958 – М. В. Алпатов, *Икона „Сретения” из иконостаса собора Троице-Сергиевой лавры*, „Труды Отдела Древнерусской Литературы” 14, 1958, s. 557-564

- (Alpatow M. W.) Алпатов М. В. 1977 – М. В. Алпатов, *Фрески церкви Успения на Волотовом Поле*, Москва 1977
- (Alpatow M. W.) Алпатов М. В. 1990 – М. В. Алпатов, *Псковская икона XIII–XVI в.*, Ленинград 1990
- (Amiranaszwili Sz. Ja.) Амиранашвили Ш. Я. 1950 – Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства* т. I, Москва 1950
- An Icon Painter's Notebook... – An Icon Painter's Notebook: The Bolshakov Edition (An Antology of Source Materials)*, red. G. Melnik, Torrance 1995
- An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition – An Iconographer's Patternbook. The Stroganov Tradition*, tłum. pierwszego wyd. F. Ch. Kelley, Torrance 1999
- An Iconographer's Sketchbook: (Drawing and Patterns) – An Iconographer's Sketchbook: (Drawing and Patterns)*, t. 1: *The Postnikov Collection*, Torrance 1997; t. 2: *The Tyulin Collection*, Torrance 1998
- Andrzejewski L. 1965 – L. Andrzejewski, *Królewskość Matki Bożej*, w: *Gratia Plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*, red. B. Przybylski, Poznań–Warszawa–Lublin 1965, s. 381-409
- (Antonowa W. I.), Антонова В. И., (Mniewa N. Je.) Мнева Н. Е. 1963 – В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи XI–начала XVIII в.в.*, т. I–II, Москва 1963
- Апокрыфы... 1986 – Апокрыфы Нового Testamentu*, red. M. Starowieyski, Lublin 1986
- Апокрыфы... 2003 – Апокрыфы Нового Testamentu*, red. M. Starowieyski, Kraków 2003
- Апокрыфы Старого Testamentu... – Апокрыфы Старого Testamentu*, opr. Ryszard Rubinkiewicz, Warszawa 1999
- (Archangielski A. S.) Архангельский А. С. 1889–1890 – А. С. Архангельский, *Творения отцовъ церкви въ древнерусской письменности. Извлечения изъ рукописей и опыты историко-литературныхъ изучений*, т. I–IV, Казань 1889-1890
- Armenian Miniatures... – Armenian Miniatures of the 13th and 14th centuries from the Matenadaran Collection*, Yerevan, Leningrad 1984
- (Awierincew S. S.) Аверинцев С. С. 1972 – С. С. Аверинцев, *К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской*, w: *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*, Москва 1972, s. 25-49
- Babić G. 1969 – G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969 (dx.doi.org/10.1080/00043079.1973.10790724)
- Bagdanowicz D., Burić W. J., Medakowicz D. 1978 – D. Bagdanowicz, W. J. Burić, D. Medakowicz, *Hilandar*, Belgard 1978
- Bakalova E. 1972 – E. Bakalova, *Sur la peinture Bulgare de la seconde Moitie du XIVe siecle (1331-1393)*, w: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972
- (Bakalowa Je.) Бакалова Е. 1976 – Е. Бакалова, *Стенописите на църквата при село Беренде*, София 1976
- Baldwin B., Kazhdan A., Peterson Ševčenko N. 1991 – B. Baldwin, A. Kazhdan, N. Peterson Ševčenko, *ODB*, t. 1, New York, Oxford 1991, s. 217-218

- Bank A. 1985 – A. Bank, *Byzantine Art. In the Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1985
- Barbu D. 1986 – D. Barbu, *Pictura murală din țara Românească în secolul al XIV-lea*, București 1986
- (Batih M. J.) Батін М. J. 1961 – М. J. Батін, *Галицький станковий живопис XIV–XVIII ст. У збірках Державного Музею Українського Мистецтва у Львові*, „Матеріали з Етнографії та Мистецтвознавства” вип. VI, Київ 1961, s. 144-16
- Bătrîna L., Bătrîna A. 2012 – L. Bătrîna, A. Bătrîna, *Biserica „Sfântul Nicolae” din Rădăuți: cercetări arheologice și interpretări istorice asupra începuturilor Țării Moldovei*, Piatra Neameț 2012
- Beckwith J. 1961 – J. Beckwith, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453*, London 1961 (dx.doi.org/10.1080/00043079.1962.10789063)
- Beckwith J. 1968 – J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London 1968
- Beckwith J. 1970 – J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1970
- Bedros V. 2007 – V. Bedros, *Iconographie et liturgie. Le programme de l'abside l'autel dans cinq monuments moldaves*, „Studia Patzinaka” 5, 2007, s. 91-120
- Beiersdorf Z. 1968 – Z. Beiersdorf, *Cerkiew obronna w Posadzie Rybotyckiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 13 1968, nr 1, s. 5-13
- Belting H. 1980-1981 – H. Belting, *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, „Dumbarton Oaks Papers” 34/35, 1980-1981, s. 1-16
- Belting H. 1990 – H. Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Painting of the Passion*, New York 1990
- Belting H. 1994 – H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, London 1994
- Bendza M. 1982 – M. Bendza, *Prawosławna diecezja przemyska w latach 1596-1681. Studium historyczno-kanoniczne*, Warszawa 1982
- Berenson B. 1969 – B. Berenson, *Homeless Paintings of the Renaissance*, London 1969
- Białobrzęski M. 1838 – M. Białobrzęski, *Wykład Świętych Ewangeliy Niedzielnych i święt uroczystych przez cały rok i Pisma Świętego i z Doktorów Kościoła Powszechnego, z wielką pracą zebrały, i ku nauce wiernych chrześcijańskich ludzi z pilnością napisany...* [Kraków 1581], Wilno 1838
- Białopiotrowicz W. 1986 – W. Białopiotrowicz, *Zagadnienia sztuki ludowej w malarstwie cerkiewnym w oparciu o wybrane zagadnienia terenu Karpat*, „Polska Sztuka Ludowa” 40, 1986, nr 2-3, s. 171-178
- Białopiotrowicz W. 1989 – W. Białopiotrowicz, *Z problemów ikony karpackiej*, w: *Chrześcijański Wschód a kultura polska*, Lublin 1989, s. 341-350
- Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka... – Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 1999
- (Bielecki P.) Белецкий П. 1981 – П. Белецкий, *Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв.*, Ленинград 1981
- (Bietin L. W.) Бетин Л. В. 1970a – Л. В. Бетин, *Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов*, „Древнерусское искусство”, Москва 1970, 41-56

- (Bietin L. W.) Бетин Л. В. 1970b – Л. В. Бетин, *Исторические основы древнерусского высокого иконостаца*, „Древнерусское искусство”, Москва 1970, s. 57-72
- Bieńkowski L. 1969 – L. Bieńkowski, *Organizacja Kościoła Wschodniego w Polsce*, w: *Kościół w Polsce*, t. 2: *Wiek XVI-XVIII*, Kraków 1969, s. 781-1050
- (Bieriezow P.) Березов П. 1952 – П. Березов, *Первопечатник Иван Федоров*, Москва 1952
- Bihalji-Merin O. 1958 – O. Bihalji-Merin, *Fresques et icônes. L'art médiéval Serbie et Macedonien*, Bruxelles 1958
- (Bilecki R. P.) Білецький Р. П. 1992 – Р. П. Білецький, *Особливості українського іконопису*, „Нова Генерація”, nr 9-12, Український іконопис, Київ 1992
- Billington J. H. 2008 – J. H. Billington, *Ikona i topór. Historia kultury rosyjskiej*, Kraków 2008
- Biskupski R. 1971 – R. Biskupski, *Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 14, 1971, s. 35-53
- Biskupski R. 1977 – R. Biskupski, *Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego XVII i I poł. XVIII wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, nr 23, 1977, s. 10-18
- Biskupski R. 1980 – R. Biskupski, *Przemiany ikonograficzne i rola wzoru w malarstwie ikonowym XVII w.*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1980, nr 26, s. 50-63
- Biskupski R. 1981 – R. Biskupski, *Ilustracje Postylli Mikołaja Reja a drzeworyty pierwszego wydania Ewangelii lwowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, z. 92, „Prace z Historii Sztuki”, z. 16, Kraków 1981, s. 39-44
- Biskupski R. 1982 – R. Biskupski, *Wybrane warsztaty malarstwa ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „Folia Historia Artium” 18, 1982, s. 25-42
- Biskupski R. 1985 – R. Biskupski, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Lemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa” 39, 1985, nr 3-4, s. 153-176.
- Biskupski R. 1986a – R. Biskupski, *Deesis na jednym podobrazu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 29, 1986, s. 106-128
- Biskupski R. 1986b – R. Biskupski, *Chorągiew nagrobna jeromonacha Joela Maniowskiego*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 29, 1986, s. 128-139
- Biskupski R. 1991a – R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991
- Biskupski R. 1991b – R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991
- Biskupski R. 1993 – R. Biskupski, *Sztuka cerkiewna XVII-XIX wieku. Katalog wystawy*, Sanok 1993
- Biskupski R. 1994 – R. Biskupski, *Sztuka Kościoła Prawosławnego i Unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, w: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 351-371
- Biskupski R. 1998 – R. Biskupski, *Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 1998
- Biskupski R. 2000a – R. Biskupski, *Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 2000

- Biskupski R. 2000b – R. Biskupski, *Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku*, Przemyśl 2000
- Biskupski R. 2004 – R. Biskupski, *O dwu zaginionych szesnastowiecznych ikonach Mandylionu i Narodzenia Matki Boskiej z cerkwi w Królowej Ruskiej*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Łańcut–Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004, s. 234-260
- Biskupski R. 2006 – R. Biskupski, *Ikona Świętego Mikołaja z 2. połowy XV wieku z Owczar. Katalog zbiorów*, Sanok 2006.
- Biskupski R. 2009 – R. Biskupski, *Szesnastowieczne ukraińskie ikony Mandylionu ze scenami przedstawiającymi jego cudowne powstanie*, w: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Groniek, Kraków 2009, s. 33-68
- Biskupski R. 2013 – R. Biskupski, *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2013
- Błońska M. 1993 – M. Błońska, *Polonica cyrylickie XV-XVIII wieku, czyli o drukach cyrylickich wydawanych w państwie polsko-litewskim*, w: *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane Profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, t. 2, Warszawa 1993, s. 433-554
- Bondaruk K. 1987 – K. Bondaruk, *Nauka o nabożeństwach prawosławnych*, Białystok 1987
- Boniecki A. 1907 – A. Boniecki, *Herbarz polski*, t. 11, Warszawa 1907
- Boskovits M. 1965 – M. Boskovits, *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolommeo Cristiani e l'iconografia della „Preparazione alla Crocifissione”*, „Acta Historiae Artium” 11, 1965, s. 69-94
- (Bożkow A.) Божков А. 1972 – А. Божков, *Българската историческа живопис*, cz. 1, *Минатюри, икони, стенопис*, Софня 1972
- Brandys H. 1968 – H. Brandys, *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia*, „Przegląd Artystyczny” 3, 1968, s. 32-38
- Brehier L. 1936 – L. Brehier, *La sculpture et Les Arts Mineurs Byzantins*, Paris 1936
- (Briusowa W. G.) Брюсова В. Г. 1984 – В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Москва 1984
- (Briusowa W. G.) Брюсова В. Г. 2001 – В. Г. Брюсова, *София Новгородская. Памятник искусства и истории*, Москва 2001
- (Briusowa W. G.) Брюсова В. Г. 1998 – В. Г. Брюсова, *Андрей Рублев и московская школа живописи*, Москва 1998
- Brykowski R., Chrzanowski T., Kornecki M. 1979 – R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979
- Budzyński Z. 1990 – Z. Budzyński, *Sieć parafialna prawosławnej diecezji przemyskiej na przełomie XV i XVI wieku. Próba rekonstrukcji na podstawie rejestrów podatkowych ziemi przemyskiej i sanockiej*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 1, Przemyśl 1990, s. 135-155
- (Burić W. J.) Бурић В. Ј. 1974 – В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974
- (Busewa-Dawydowa I. L.) Бусева-Давыдова И. Л. 2000 – И. Л. Бусева-Давыдова, *Русский иконостаc XVII века. Генезис типа и итоги эволюции*, w: *Иконостаc. Происхождение – Развитие – Символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 621-650

- (Busłajew F.) Буслаев Ф. 1861 – Ф. Буслаев *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*, t. 2, Петербург 1861
- Byzantine and... – Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1986
- Byzantium 330-1453 – Byzantium 330-1453*, red. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008
- Byzantium. Faith and Power... – Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, red. H. C. Ewans, New York 2004 (dx.doi.org/10.1080/03612759.2004.10526432)
- Byzanz; Pracht und Alltag... – Byzanz; Pracht und Alltag. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 26. Februar bis 13. Juni 2010* (katalog wystawy), München 2010
- Cabasilas N. 1998 – N. Cabasilas, *A Commentary on the Divine Liturgy*, New York 1998
- Cały świat... – Cały świat nie pomieściłby ksiąg: staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wyd. W. R. Rzepka, W. Wydra, Warszawa–Poznań 1996
- Catalogue of the Byzantine Coins... – Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks and in the Whittemore Collection*, t. 4: *Alexius I to Michael VIII, 1081–1261*, cz. 1, Washington 1999
- Cerkiew – wielka... – Cerkiew – wielka tajemnica; Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie kwiecień–sierpień 2001*, Gniezno 2001
- Chatzidakis M. 1985 – M. Chatzidakis, *Kastoria. Byzantine Art in Greece*, Athens 1985
- Chatzidakis M. 1992 – M. Chatzidakis, *Mystras. The Medieval City and the Castle*, Athens 1992
- Chatzidakis N. 1997 – N. Chatzidakis, *Hosios Lukas. Mosaics – Wall Painting*, Athens 1997
- Chotkowski W. 1922 – W. Chotkowski, *Redukcje monasterów bazylikańskich w Galicji*, „Rozprawy Polskiej Akademii Umiejętności. Wydział Historyczno-Filologiczny”, seria M, t. 38, (Kraków) 1922, nr 6
- Chronologia polska – Chronologia polska*, red. B. Włodarski, Warszawa 2007 (pierwsze wyd. 1957)
- Cichowski H. 1929 – H. Cichowski, *Ks. Stanisław Sokolowski a Kościół wschodni. Studium z dziejów teologii w Polsce w w. XVI*, Lwów 1929
- Cincheza-Buculei E. 1976 – E. Cincheza-Buculei, *Le programme iconographique des absides des églises à Rîu de Mori et Densuş*, „Revue Roumaine d’Histoire de L’art”, série Beaux-Arts, t. 13, 1976, s. 81-103
- Cojocariu A. 1995 – A. Cojocariu, *Sucevița monastery*, Aylesbury 1995.
- Constas N. P. 2001 – N. Constas, „*To Sleep. Perchance to Dream*”; *The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, „Dumbarton Oaks Papers” 55, 2001, s. 91-124
- Constas N. P. 2006 – N. P. Constas, *Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen, w: Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives of Religions Screens, East and West*, red. S. E. J. Gerstel, Washington 2006, s. 163-183
- Cormack R. 1999 – R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, Kraków 1999
- Cormack R. 2001 – R. Cormack, *The Mother of God in Apse Mosaics*, w: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milan 2001, s. 91-105
- Corrigan K. 1995 – K. Corrigan, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, w: *The Sacred Image East and West*, red. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana, Chicago 1995, s. 45-62



- Cross F. L., Livingstone E. A. 2004 – F. L. Cross, E. A. Livingstone, *Encyklopedia Katolicka*, Warszawa 2004
- Cutler A., Spiser J. M. 1996 – A. Cutler, J. M. Spiser, *Byzance medievale 700-1204*, Paris 1996
- (Cytowycz W.) Цитович В., (Osaczyj Je.) Осачий Є. 2001 – В. Цитович, Є. Осачий, *Милецькі розписи Памя'тки сакрального мистецтва Волині*, w: *Матеріали VIII міжнародної наукової конференції*, Луцк 2001, s. 105-108
- Czajkowski J., Grządziela R., Szczepkowski A. 1998 – J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, *Ikona Karpacka. Album Wystawy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, Sanok 1998
- Czarniecki Łódzia K. 1875-1881 – K. Łódzia Czarniecki, *Herbarz polski podług Niesieckiego treściwie ułożony i wypisany z późniejszych autorów*, Gniezno 1875-1881
- Czerniew N. M. 1954 – N. M. Czerniew, *Iskusstwo freski w drewniej Rusi*, Moskwa 1954
- (Czetyrye soczinenia...) Четыре сочинения... – Четыре сочинения авонского монаха Иоанна изъ Вишни по поводу возникшей въ Южной и Западной Руси Унії или соединения Восточной Православной Церкви съ Западною Римскою (конца XVI века), „Акты относящиеся къ Исторіи Южной и Западной Россіи”, t. 2, 1865, s. 205-271
- Czołowski A. 1887 – A. Czołowski, *Ruś Czerwona. Pogląd na jej zabytki przedhistoryczne i pomniki sztuki*, w: *Biblioteka Warszawska*, t. 2, Warszawa 1887, s. 23-39
- (Czuba H.) Чуба Г. 1999 – Г. Чуба, *Українські Учительні Євангелія*, w: *Рукописна україніка у фондах Львівської Наукової Бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20–21 вересня 1996 року*, Львів 1999, s. 294-302
- (Czuba H.) Чуба Г. 2011 – Г. Чуба, *Українські рукописні учительні Євангелія*, Київ-Львів 2011
- Daniel-Rops H. 1994 – H. Daniel-Rops, *Życie codzienne w Palestynie w czasach Chrystusa*, Warszawa 1994
- Das Gold Aus dem Kreml... – Das Gold Aus dem Kreml Hundert Kunstwerke aus der Schatzkammer der Moskauer Zaren*, *Kunsthistorisches Museum Wien 5. Juni bis 1. September 1991* (catalog wystawy)
- Dąbrowski E. 1965 – E. Dąbrowski, *Proces Chrystusa w świetle historyczno-krytycznym*, Poznań, Warszawa 1965
- Debres A. 1995 – A. Debres, *Images East and West: The Ascent of the Cross*, w: *The Sacred Image East and West*, Urbana, Chicago 1995, s. 110-131
- Dejnowicz A., Naumow A. 2003 – A. Dejnowicz, A. Naumow, *Liturgiczne wspomnienia soborów a kwestia powszechności Kościoła*, w: *Tradycja łacińska i bizantyńska wobec jedności europejskiej*, red. A. W. Mikołajczak, M. Walczak-Mikołajczak, Gniezno 2003, s. 47-61
- (Deluga W.) Делюга В. 1998 – В. Делюга, *Графічні взірці в українському іконописі XVII–XVIII століть*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. CCXXXVI, *Праці Секції Мистецтвознавства*, Львів 1998, s. 117-126
- Deluga W. 2000b – W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000

- Deluga W. 2003 – W. Deluga, *Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej. Dokumentacja naukowa Jaroslawa Bohdana Konstantynowicza*, w: *Do piękna nadprzyrodzonego*, t. 1: *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego. Referaty*, Chełm 2003, s. 212-225
- Demus O. 1935 – O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300*, Wiedeń 1935
- Demus O. 1960 – O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, „Dumbarton Oaks Papers” 14, 1960, s. 84-119
- Demus O. 1976 – O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1976 (pierwsze wyd. 1948).
- Der Schatz von... – Der Schatz von San Marco in Venedig*, Mailand 1984
- Derbes A. 1996 – A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996
- (Djaczzenko G.) Дьяченко Г. 1993 – Г. Дьяченко, *Полный церковно-славянский словарь*, Москва 1993
- (Dyakowski J. P.) Дяковський Е. П. 1909 – Е. П. Дяковський, *Последование часов великой пятницы*, „Труды Духовной Киевской Академии” 50, 1909, кн. III (март), s. 389-420
- Diehl Ch. 1926 – Ch. Diehl, *Manuel D'Art Byzantin*, Paris 1926
- Diehl Ch. 1928 – Ch. Diehl, *L'art chrétien primitif et l'art Byzantin*, Paris 1928
- Dina C. 2009 – C. Dina, *Probeta Monastery*, br. m. wyd., 2009
- Dionizjusz z Furny – Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, Kraków 2003
- (Dmitrijewski A.) Дмитриевский А. 1884, 1 – А. Дмитриевский, *Богослужение в русской церкви в XVI веке, часть I, Службы круга седмичнаго и годичнаго и чинопоследования тайнств*, Казань 1884
- (Dmytrijewski A.) Дмитриевский А. 1884, 2 – А. Дмитриевский, *Богослужение в русской церкви в XVI веке, часть II*, Казань 1884
- (Dmytruch S.) Дмитрух С. 2005 – С. Дмитрух, *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”*, ч. 1, Львів 2005
- (Dmytruch S.) Дмитрух С. 2008 – С. Дмитрух, *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”*, ч. 2, Львів 2008
- Dobrzeniecki T. 1977 – T. Dobrzeniecki, *Catalogue of the Medieval Painting*, Warsaw 1977
- Dobrzeniecki T. 1981 – T. Dobrzeniecki, *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska CP i J. J. Kopeć CP, Lublin 1981
- Dokumenty soborów powszechnych... – Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1, (325-767), opr. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2005
- Domasłowski J. i in. 1984 – J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gołyckie malarstwo ścienne*, Poznań 1984
- (Dragan M. D.) Драган М. Д. 1970 – М. Д. Драган, *Українська декоративна різьба*, Київ 1970
- Dragon G. 1999 – G. Dragon, *Ikonoklazm i ustanowienie ortodoksji (726-847)*, w: *Historia chrześcijaństwa*, t. 4: *Biskupi, mnisi i cesarze 610-1054*, Warszawa 1999, s. 86-144

- Drăguț V. 2000 – V. Drăguț, *Arta Românească*, București 2000
- Drandaki A. 2002 – A. Drandaki, *Greek Icons 14th-18th Century. The Rena Andreadis Collection*, Athens 2002
- Drohojowski J. 1904 – *Kronika Drohojowskich, na podstawie badań archiwalnych*, opr. Jan hr. Drohojowski, cz. 1, Kraków 1904; cz. 2: *Sumariusz aktów*, Kraków 1904
- (Druzok G. P.) Друзок Г. П., (Skop A. A.) Скоп А. А. 1989 – Г. П. Друзок, А. А. Скоп., *История создания алтарной преграды в церкви Успения Богородицы в с. Новоселице на Закарпатье*, „Памятники Культуры, Новые Открытия” 1989, s. 204-218
- Duć-Fajfer H. 1994 – H. Duć-Fajfer, *Kult i ikonografia świętego Dymitra z Salonik na Łemkowszczyźnie*, w: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, red. J. Czajkowski, cz. 2, Sanok 1994, s. 291-311
- Dufrenne S. 1968 – S. Dufrenne, *Image du décor de la prothèse*, „Revue des Études Byzantines” 26, 1968, s. 297-310
- Dwanaście Ewangelii... – Dwanaście Ewangelii Pasyjnych Wielkiego Piątku*, red. M. Jakimiuk, J. Misiejuk, G. Krańczuk, Hajnówka 2000
- Dwornik-Gutowska E., Gutowski M. 1958 – E. Dwornik-Gutowska, M. Gutowski, *Polichromia dawnej cerkwi w Powroźniku*, „Wiadomości Konserwatorskie” 1, 1958
- Dwornik-Gutowska E. 1965 – E. Dwornik-Gutowska, *Polichromia cerkwi w Uluczu*, „Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2, 1965, s. 14-20
- Dwornik-Gutowska E. 1968 – E. Dwornik-Gutowska, *Polichromia cerkwi w Grąziowej XVIII w.*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 7, 1968, s. 41-46
- Dzieduszycki L. 1887 – L. Dzieduszycki, *Posada*, w: *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, t. 8, Warszawa 1887, s. 840
- (Dziordziewić I. M.) Ђорђевић, И. М. – И. М. Ђорђевић, *Две занимљиве представе Мртвог Христа у српском зидном сликарству средњег века*, „Зборник радова Византолошког института” 37, 1998, s. 185-195
- Dziubecki T. 1996 – T. Dziubecki, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996
- Dziubecki T. 2000 – T. Dziubecki, *Nowożytna ikonografia pasyjna w Polsce: pomiędzy rzymskim Zachodem a bizantyńskim Wschodem*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 363-370.
- Efremov A. 2002 – A. Efremov, *Icoane românești*, București 2002
- Encyklopedia archeologiczna... – Encyklopedia archeologiczna Ziemi Świętej*, opr. A. Negev, Warszawa 2000
- Encyklopedia Kościelna... – Encyklopedia Kościelna podług teologicznej encyklopedji Wetзера i Weltego z licznemi jej dopełnieniami... wydana przez M. Nowodworskiego*, t. 1-33, Warszawa 1873-1933.
- Encyklopedia Kościoła... – Encyklopedia Kościoła*, opr. F. L. Cross, Warszawa 2004

- (Ertunija...) Ерминія... – Ерминія или наставленіе въ живописномъ искусствѣ составленое іерономахомъ и живописцемъ Діонисіемъ Фурноаграфіотомъ 1701–1733, ч. 3, „Труды Духовной Кіевской Академіи” 2, 1868, s. 494-578
- (Etingof O. Je.) Этингоф О. Е. 1999 – О. Е. Этингоф, *К ранней истории иконы „Владимирская Богоматерь” и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI–XII вв.* w: *Древнерусское Искусство. Византия и Древняя Русь*, Санкт–Петербург 1999, s. 290-305
- (Etingof O. Je.) Этингоф О. Е. 2000 – О. Е. Этингоф, *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков*, Москва 2000
- Eucharystia pierwszych chrześcijan... – Eucharystia pierwszych chrześcijan. Ojcowie Kościoła nauczzają o Eucharystii*, wybór i opr. M. Starowieyski, Kraków 1997
- Evdokimov P. 2003 – P. Evdokimov, *Prawosławie*, Warszawa 2003
- Evseyeva L. 2005 – L. Evseyeva, *Greek Icons after the Fall of Byzantium*, w: *A History of Icon Painting*, Moscow 2005, s. 95-118
- (Faktorowicz M. D.) Факторович М. Д., (Czlenowa L. G.) Членова Л. Г. 1977 – М. Д. Факторович, Л. Г. Членова, *Художественные музеи Киева*, Москва 1977
- Ferguson G. 1967 – G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York 1967
- Fiedelówna T. 1974 – T. Fiedelówna, *Ewangeliarz Ławryszewski. Monografia zabytku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974
- (Fihol M.) Фіголь М. 1997 – М. Фіголь, *Мистецтво стародавнього Галича*, Київ 1997
- Filarska B. 1986 – B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986
- (Fiłatow W. W.) Филатов В. В. 1968 – В. В. Филатов, *Иконостас новгородского Софийского собора*, w: *Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода*, Москва 1968, s. 63-82
- (Franko I.) Франко І. 1896-1910 – І. Франко, *Апокрифи і легенди з українських рукописів*, t. I-V, Львів 1896-1910
- (Franko I.) Франко І. 1900 – І. Франко, *Карпато–руське письменство XVII–XVIII вв.*, Львів 1900
- Frazik J. T. 1968 – J. T. Frazik, *Wstępne badania architektoniczne cerkwi w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl*, „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego” 1966 (1968), s. 243-247.
- Frazik J. T. 1967 – J. T. Frazik, *Obronna cerkiew w Posadzie Rybotyckiej* (komunikat), „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych” 11 (2), 1967, s. 841-843
- Frazikowa R. 1967 – R. Frazikowa, *Cerkiew w Posadzie Rybotyckiej. Wyniki badań nad architekturą zabytku*, Przemyśl 1967, s. 10
- Friedberg M. 1930 – [M. Friedberg], *Klejnoty Długoszowe krytycznie opracował i na nowo wydał...*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 10, 1930
- Frolow A. 1954 – A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, Paris 1954

- From the Incarnation of Logos... – From the Incarnation of Logos to the Theosis of Man. Byzantine and Post-Byzantine Icons from Greece*, (Exhibition Catalogue, National Museum of Art of Romania, 6 October 2008-15 January 2009), nr 9, Bucharest 2008
- Frycky A. 1971 – A. Frycky, *Ikony z Východného Slovenska*, Kosice 1971
- Gadomski J. 1988 – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*, Warszawa 1988
- Gage J. 2005 – J. Gage, *Kolor i kultura. Teorie i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2005
- Gerstel S. E. J. 1996 – S. E. J. Gerstel, *Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia*, „Cahiers archéologiques” 44, 1996, s. 141-148
- Gerstel S. E. J. 1999 – S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle, London 1999 ([dx.doi.org/10.1179/byz.2000.24.1.292](https://doi.org/10.1179/byz.2000.24.1.292))
- Gerstel S. E. J. 2006 – S. E. J. Gerstel, *An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen*, w: *Thresholds of the Sacred*, red. S. E. J. Gerstel, Washington 2006
- Giemza J. 1995 – J. Giemza, *Polichromie ścienne w drewnianych cerkwiach Nadsania*, w: *Malarstwo monumentalne Polski południowo-wschodniej. Informator Regionalny*, Rzeszów 1995, s. 69-81
- Giemza J. 1997 – J. Giemza, *Ikonostas z cerkwi p. w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, w: *Polska–Ukraina: spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej pod red. T. Stegnera*, Gdańsk 1997, s. 32-54
- Giemza J. 1999a – J. Giemza, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku*, w: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku*, Łańcut 1999, s. 89-150
- Giemza J. 1999b – J. Giemza, *Kształtowanie się wystroju drewnianej cerkwi w XVI-XVIII wieku na przykładzie zabytków Radruża*, „Rzeszowska Teka Konserwatorska” 1, 1999, s. 63-94
- Giemza J. 2000 – J. Giemza, *Architektura i wyposażenie cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Ułuczu*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 209-222
- Giemza J. 2004 – J. Giemza, *Ikony XV-XVIII wieku w zbiorach Muzeum Zamku w Łańcutu*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2, Łańcut 2004, s. 17-56
- Giemza J. 2006 – J. Giemza, *O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii*, Łańcut 2006
- Giemza J. 2013 – J. Giemza, *Malowidła ścienne w cerkwi p.w. Świętego Onufrego w Posadzce Rybotyckiej w świetle badań i digitalizacji przeprowadzonych w listopadzie 2011 roku*, w: *Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності*, red. O. Біла i in., Львів 2013, s. 509-518
- (Gierman Konstantinopolski Sw.) Герман Константинопольский Св. 1995 – Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, Москва 1995
- (Gerstel Sz.) Герстель Ш. 1996 – Ш. Герстель, *Чудотворный Мандилион. Образ Спасителя Нерукотворного в византийских иконографических программах*, w: *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, red. A. M. Лидов, Москва 1996, s. 76-89

- Goldschmidt A., Weitzmann K. 1934 – A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1934, cz. II, nr 216
- Gonosova A. 1991 – A. Gonosova, *Epitaphios*, w: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York 1991, s. 720-721
- (Gorbaczenko T. G.) Горбаченко Т. Г. 2001 – Т. Г. Горбаченко, *Влияние христианства на становление письменной культуры Руси–Украины: религиозно-философский аспект*, Київ 2001
- (Gosudarstwiennaja Tretjakowskaja...) Государственная Третьяковская... – Государственная Третьяковская Галерея. *Древнерусское искусство*, Москва 1968
- Grabar A. 1928 – A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928
- Grabar A. 1954 – A. Grabar, *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures*, „Dumbarton Oaks Papers” 8, 1954, s. 161-199
- Grabar A. 1980 – A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1980 (pierwsze wyd. 1968)
- Grabar A. 2008 – A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris 2009 (pierwsze wyd. 1979)
- Granberg A., Varp M. 2009 – A. Granberg, M. Varp, *Church Slavonic Books in Sweden. Catalogue*, Gothenburg 2009
- Gravgaard A.-M. 1979 – A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches*, Copenhagen 1979
- Grešlik V. 1994 – V. Grešlik, *Ikony Šarišského muzea v Bardejove*, Bratislava 1994
- Grešlik V. 2002 – V. Grešlik, *Ikony 17. storočia na východnom Slovensku*, Prešov 2000
- Gronek A. 1999 – A. Gronek, *Wpływ grafiki zachodniej na ilustracje ukraińskich druków liturgicznych w wieku XVII i XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, VII-VIII, 1998-1999, s. 313-337
- Gronek A. 2000 – A. Gronek, *Duchowieństwo wschodnie wobec przemian zachodzących w malarstwie ikonowym na Ukrainie w wieku XVII*, w: *Harmonijne współistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie*, Kraków 2000, s. 79-104
- Gronek A. 2001a – A. Gronek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 231-244
- Gronek A. 2001b – A. Gronek, *Elementy historyczno-legendarne i liturgiczne na przedstawieniach Podwyższenia Krzyża Świętego w malarstwie Kościoła Wschodniego*, w: *Chrześcijańskie święta i święci w życiu duchowym Ukraińców na przełomie tysiącleci*, Kraków 2001, s. 187-210 (dx.doi.org/10.13140/2.1.3150.9766)
- Gronek A. 2003a – A. Gronek, *Starotestamentowe prorocтва i figury Krzyża Świętego na ikonie Męki Pańskiej z Kożuchowców w Muzeum Wschodniosłowiańskim w Koszycach*, w: *Język, literatura, kultura, historia Ukrainy*, red. W. Mokry, Kraków 2003, s. 247-280
- Gronek A. 2003b – A. Gronek, *On the Dependence of Western Ruthenian Passion Presentations on the Western Graphics in the 16th to 18th centuries*, „Series Byzantina” 1, 2003, s. 159-178

- Gronek A. 2004a – A. Gronek, *Temat świętej Weroniki w XVII-wiecznym malarstwie ikonowym*, „Series Byzantina” 2, 2004, s. 241-249
- Gronek A. 2007 – A. Gronek, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*, Kraków 2007
- Gronek A. 2007a – A. Gronek, *O wątku ewangelicznym w bizantyńsko-ruskich malowidłach w prezbiterium wiślickiej kolegiaty*, w: *Artifex doctus. Studia z historii sztuki dedykowane prof. Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2007, s. 179-188
- Gronek A. 2009b – A. Gronek, *Triodion Kwiecisty, Kijów 1631, jako nowożytny podlinnik twórców cerkiewnych*, w: *Taż, Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009
- Gronek A. 2009 – A. Gronek, *Dzieje konserwacji malowideł w cerkwi p.w. św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, „Ochrona Zabytków” 247, 2009, nr 4, s. 5-16
- Gronek A. 2009a – A. Gronek, *Inspiracje twórców zachodnioruskich grafiką niemiecką w XVI i XVII wieku*, w: *Taż, Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009, s. 50-75
- Gronek A. 2012 – A. Gronek, *The Officiating Bishops of the Fresco Cycle in St. Onouphrios Church, Posada Rybotycka: Problem of their Identification*, „Series Byzantina” 10, 2012, s. 11-26
- Gronek A. 2013 – A. Gronek, *Difficulties in Determining the Period in which Saint Onuphrius' Monastery Operated in Posada Rybotycka*, „Series Byzantina” 11, 2013, s. 15-24
- Gronek A. 2014a – A. Gronek, *Wyjątkowe przedstawienie „Umywania nóg” na ikonie „Męki Pańskiej” z Uherców w Muzeum Narodowym we Lwowie*, w: *Rola monasterów w kształtowaniu kultury ukraińskiej w wiekach XI-XX*, red. A. Gronek, A. Nowak, Kraków 2014, s. 193-207
- Gronek A. 2014b – A. Gronek, *Niderlandzkie źródła obrazowe kijowskiego wzornika – Triodionu Kwietnego (Kijów 1631)*, w: *O miejsce książki w historii sztuki*, red. A. Gronek, Kraków 2014, s. 139-146
- Grotowski P. 2001 – P. Grotowski, *Dwie nieznanne sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 145-155
- (Grozdanow C.) Грозданов Ц., (Subotidź G.) Суботић Г. 1981 – Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, „Зорграф” 12, 1981, s. 62-75
- Grządziela R. 1974 – R. Grządziela, *Twórczość malarza ikon z Żohatyna*, „Folia Historia Artium” 10, 1974, s. 51-80
- Grządziela R. 1994 – R. Grządziela, *Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na początku XVI wieku*, w: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, Sanok 1994, s. 205-267
- Grządziela R., Lewandowska J. 1967 – R. Grządziela, J. Lewandowska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Kraków 1967
- Grządziela R., Malinowska J., Turczak Ł. 1968 – R. Grządziela, J. Malinowska, Ł. Turczak, *Ikony w muzeach województwa rzeszowskiego. Katalog*, Rzeszów 1968
- Günter Zehder F. 1990 – F. Günter Zehder, *Katalog der Altkölner Malerei*, Köln 1990

- (Gusiewa A. A.) Гусева А. А., (Kamieniewa T. N.) Каменева Т. Н., (Połonskaja I. P.) Полонская И. П. 1981 – А. А. Гусева, Т. Н. Каменева, И. П. Полонская, *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв.*, вып 2, т. 1, Москва 1981
- Handbook... – Handbook of Byzantine Collection*, Washington 1967
- Hani J. 1998 – J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998
- Heaven on Earth... – Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, red. L. Safran, Pennsylvania 1998
- Hedermann-Misguich L. 1975 – L. Hedermann-Misguich, *Kurbinowo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Brussels 1975
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 1994 – М. Гелитович, *Иконы XVI ст. з Потелича*, „Родовід. Наукові записки до історії культури України” 8, 1994, s. 66-70
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 1995 – М. Гелитович, *Федуско маляр із Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра*, „Родовід” 12, 1995, s. 72-79
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 1998 – М. Гелитович, *Иконы XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного Музею у Львові)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССXXXVI, *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, Львів 1998, s. 320-366
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 1999 – М. Гелитович, *Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття*, w: *Памятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання, дослідження, збереження та реставрації. Матеріали XVI міжнародної конференції по волинському іконопису*, м. Луцьк, 1–3 грудня 1999 року, Луцьк 1999, s. 53-60
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 2001 – М. Гелитович, *Иконы „Страсти Христові” XV – першої половини XVI століття*, „Літопис” 2(7), 2001, s. 108-111
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 2003 – М. Гелитович, *Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромиля та пам'ятки його кола*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, red. J. Gienza, Łańcut 2003, s. 83-105
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 2004 – М. Гелитович, *Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV-XVI століття (з колекції Національного музею у Львові)*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, red. J. Gienza, Łańcut 2004, s. 57-132
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 2004a – М. Гелитович, *Иконы кінця XVI століття з Троїцької церкви у селі Потеличі (Матеріали до каталогу збірки Національного музею у Львові)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССXLVIII, *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, Львів 2004, s. 318-348
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 2005 – М. Гелитович, *Українські ікони „Спасу у Славі”*, Львів 2005
- (Helytowycz M.) Гелитович М. 2005a – М. Гелитович, *Богородиця з Дітям і похвалою. Иконы колекції Національного музею у Львові*, Львів 2005



- (Hełytowycz M.) Гелитович М. 2005b – М. Гелитович, *Ікони Богородиця з похвалою з колишньої колекції Богословської Академії у Львові*, “Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво” 3, 2005, s. 136-147
- (Hełytowycz M.) Гелитович М. 2006 – М. Гелитович, *Фрески церкви св. Онуфрія в Лаврові*, „Бюлетень. Інформаційний випуск Львівського філіалу Національного Науково-Дослідного Реставраційного Центра України” 8, 2006, s. 86-89
- (Hełytowycz M.) Гелитович М. 2008 – М. Гелитович, *Святий Мишколай з житієм. Ікони XV-XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2008
- (Hełytowycz M.) Гелитович М. 2008a – М. Гелитович, *Ікони майстра середини XVI ст. з церкви Архангела Михаїла у Ясениці Замковій*, „Бюлетень”, Інформаційний випуск. Львівський філіал ННДРЦ України, 10; 2008, s. 47-51
- (Hełytowycz M.) Гелитович М. 2009 – М. Гелитович, *Ікони останньої чверті XVI ст. “кола майстра ікони Преображення з Яблунева” (Спас у Славі з церкви Святого Миколая у Комарниках та Моління з церкви Богоявлення Господного у Букові*, w: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Gronek, Kraków 2009, s. 143-150
- (Hełytowycz M.) Гелитович М. 2010 – М. Гелитович, *Ікони Старосамбірщини XIV-XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2010
- Henry P. 1984 – P. Henry, *Monumentele Din Moldova de Nord. De la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Contribuție la studiul civilizației moldave*, București 1984
- Himka J. P. 2009 – J. P. Himka, *Last Judgment Iconography in the Carpathians*, Toronto 2009 (dx.doi.org/10.2307/41304548)
- (Hnatiuk W.) Гнатюк В. – В. Гнатюк, *Угоруські духовні вірші*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. XLVI, XLIX, Львів 1902
- (Hnatiuk O.) Гнатюк О. 2000 – О. Гнатюк, *Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини*, Львів 2000
- Hoffscholte L. – L. Hoffscholte, *Abendmahl*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie (LChI)*, t. 1, szp. 10
- Hollstein F. W. H., *Dutch and Flemish...* – F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949 i nn
- Hollstein F. W. H., *German Engravings...* – F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, Amsterdam 1954 i nn.
- Holy Image...* – *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Athens b. r. wyd
- (Hołowacki R.) Головацький Р. 1998 – Р. Головацький, *Пояснення богослужень*, Львів 1998
- (Hołubec' M.) Голубець М. 1921 – М. Голубець, *Українське малярство XVI-XVII ст під покровом Ставропігії*, w: *Збірник Львівської Ставропігії. Минуле і сучасне. Студії, замітки, матеріали*, t. I, Львів 1921
- Hordynsky S. 1980 – S. Hordynsky, *Die Ukrainische Ikone 12. bis 18. Jahrhundert*, München 1980
- Hordyński S. 1973 – S. Hordyński, *The Ukrainian Icon of the XIIth to XVIIIth centuries*, Philadelphia 1973

- (Hrotowski P. L.) Гротовський П. Л. 2009 – П. Л. Гротовський, *Стінопис нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій (вступні зауваги)*, „Студії мистецтвознавчі” 3, 2009, s. 40-69
- Hryniewicz W. 1981 – W. Hryniewicz, *Męka Chrystusa w teologii i duchowości prawosławnej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska, J. J. Kopeć, Lublin 1981, s. 170-183
- Hryniewicz W. 1982 – W. Hryniewicz, *Chrystus nasza pascha. Zarys chrześcijańskiej teologii paschalnej*, t. 1, Lublin 1982
- Hryniewicz W. 1991 – W. Hryniewicz, *Pascha Chrystusa w dziejach człowieka i wszechświata. Zarys teologii paschalnej*, t. 3, Lublin 1991
- Hryniewicz W. 1993 – W. Hryniewicz, *Staroruska teologia paschalna w świetle pism św. Cyryla Turrowskiego*, Warszawa 1993
- Hryniewicz W. 1994 – W. Hryniewicz, *Chrystus zmartwychwstał. Motywy paschalne w pismach metropolity Ilariona (XI w.)*, Warszawa 1995
- Hunt L.-A. 1991 – L.-A. Hunt, *Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of „Crusader” Art*, „Dumbarton Oaks Papers” 45, 1991, s. 69-85
- Icons from Sinai... – Icons from Sinai*, red. R. S. Nelson, K. M. Collins, Los Angeles 2006
- Ihuma Daniela z ziemi ruskiej – Ihuma Daniela z ziemi ruskiej pielgrzyma do Ziemi Świętej (relacja z początku XI wieku)*, tłum. K. Pietkiewicz, Poznań 2003
- (Ikona dřiwnej...) Икона dřевней... – Икона dřевней Руси XI–XVI вв.*, Санкт-Петербург 1993
- Ikona karpacka... – Ikona karpacka (Album wystawy Ikona karpacka w Parku Etnograficznym w Sanoku)*, Sanok 1998
- (Ikonostas Wozdbyżens'koji cerkwy...) Иконостас Воздвиженської церкви... – Иконостас Воздвиженської церкви Иконостас Воздвиженської церкви Скиту Манявського; Каталог виставки, „Тематичний збірник Святопокровського жіночного монастиря Студійського Уставу”*, випуск 5, Львів 2000
- Ikony 2001 – Ikony; Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2001
- Ikony Sarisskeho... – Ikony Sarisskeho Muzea v Bardejove*, Bratislava 1994
- Ikony ze zbiorów... – Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Kraków br. r. wyd.
- (Пуп М. А.) Ильин М. А. 1960 – М. А. Ильин, *Изображение Иерусалимского храма на иконе „Вход в Иерусалим” Благовещенского собора, „Византийский временник”*, t. XVII, Москва–Ленинград 1960, s. 105-113
- Пуйн А. 1967 – А. Пуйн, *Zagorsk. Trinity-Sergius Monastery*, Moscow 1967
- (Isajewicz Ja.) Исаевич Я. 2002 – Я. Исаевич, *Українське книговидання. Витоки. Розвиток. Проблеми*, Львів 2002
- (Istorija ukrajinskocho...) Історія українського... – Історія українського мистецтва в шесті томах*, t. 2. *Мистецтво XIV – першої половини XVII століття*, Київ 1967
- (Iwanusiw O. W.) Іванусів О. В. 1987 – О. В. Іванусів, *Церква в руїні. Загибель українських церков Перемиської Епархії*, Онтаріо 1987
- Jabłonowski A. 1902 – A. Jabłonowski, *Polska XVI wieku pod względem statystycznym*, t. 7: *Ziemie ruskie, Ruś Czerwona*, cz. 1 („Źródła Dziejowe”, t. 18, cz. 1), Warszawa 1902

- Jabłonowski A. 1903 – A. Jabłonowski, *Polska XVI wieku pod względem statystycznym*, t. 7: *Ziemie ruskie, Ruś Czerwona*, cz. 1 („Źródła Dziejowe”, t. 18, cz. 2), Warszawa 1903
- Janocha M. 1998 – M. Janocha, *Przemienienie Pańskie i Zstąpienie do Otchłani w nowożytnym malarstwie ikonowym na Kresach Wschodnich*, w: *Sztuka pogranicza Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku; Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998, s. 251-275
- Janocha M. 1999 – M. Janocha, *Spotkanie Wschodu i Zachodu. Boże Narodzenie w polskim i ruskim malarstwie nowożytnym na kresach Rzeczypospolitej*, w: *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*, red. G. Kotlarski i M. Figura, Poznań 1999, s. 467-479
- Janocha M. 2000a – M. Janocha, *Unia brzeska a malarstwo ikonowe w XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 399-415
- Janocha M. 2000b – M. Janocha, *Wpływ brzeskiej unii kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, w: *Polska–Ukraina; 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 165-190
- Janocha M. 2001 – M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej: Problem kanonu*, Warszawa 2001
- Janocha M. 2008 – M. Janocha, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008
- Janocha M. 2009a – M. Janocha, *Podwyższenie Krzyża Świętego w ikonografii bizantyńskiej*, „Ikonotheka” 21, 2009, s. 81-101
- Janocha M. 2009 – M. Janocha, *Kilka uwag o historii znalezienia Krzyża Świętego w ikonografii postbizantyńskiej*, w: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Groniek, Kraków 2009, s. 169-200
- Jarema W. 1972 – W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 16, 1972, s. 22-32
- (Jarema W.) Ярема В. 1994 – В. Ярема, *Дивний світ ікон*, Львів 1994
- (Jarema W.) Ярема В. 2005 – Патриарх Димитрій (В. Ярема), *Иконопис Західної України XII-XV ст.*, Львів 2005
- Jaroszewicz-Pierśławcew Z. 2003 – Z. Jaroszewicz-Pierśławcew, *Druki cyrylickie z oficyn Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI-XVIII wieku*, Olsztyn 2003
- Jastrzębowska E. 2008 – E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008 (wyd. drugie)
- (Jewsiejewa L. M.) Евсеева Л. М. 1998 – Л. М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневекового художника*, Москва 1998
- (Jewsiejewa L. M.) Евсеева Л. М. 2000 – Л. М. Евсеева, *Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 411-430
- Jolivet-Lévy C. 1991 – C. Jolivet-Lévy, *Les églises Byzantines de Cappadoce; le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991

- Jurčenko S. 1998 – S. Jurčenko, *Niektóre osobliwości ewolucji przestrzeni wołyńskich cerkwi z XVI w.*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1998, z. 4, s. 309-327
- (Jurkewycz Ju.) Юркевич Ю. 2012 – Ю. Юркевич, *Царські врата українських іконостасів*, Львів 2012
- Jurkowlaniec G. 2001 – G. Jurkowlaniec, *Chrystus umęczony; Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001
- Kalavrezou I. 1990 – I. Kalavrezou, *Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Mater Theoi*, „Dumbarton Oaks Papers” 44, 1990, s. 165-172
- Kalavrezou I. 2001 – I. Kalavrezou, *The Maternal Side of the Virgin*, w: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milan 2001, s. 41-45
- (*Kalendar cerkownich...*) Календар церковних... – Календар церковних свят і народних традицій, Київ 1995
- Kalokyris K. 1973 – K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, New York 1973
- (Kamieniewa T. N.) Каменева Т. Н., (Gusewa A. A.) Гусева А. А. 1978 – Т. Н. Каменева, А. А. Гусева, *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII в. Каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина*, вып. 1, Москва 1978
- Kania W. 1981 – W. Kania, *Wstęp*, w: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej*, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1981
- (Kara-Wasyliewa T.) Кара-Васильева Т. 1996 – Т. Кара-Васильева, *Літургійне шитво України XVII–XVIII ст.*, Львів 1996
- (Kara-Wasyliewa T.) Кара-Васильева Т. 2000 – Т. Кара-Васильева, *Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття)*, Київ 2000
- (Karmazyn-Kakows'kij W.) Кармазин-Каковський В. 1975 – В. Кармазин-Каковський, *Мистецтво лемківської церкви*, Рим 1975
- Karsonis A. D. 1986 – A. D. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986
- Kaszlej A. 2011 – A. Kaszlej, *Inwentarz rękopisów Biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemysłu*, Warszawa 2011
- (Katrij Ju. Ja.) Катрій Ю. Я. – Ю. Я. Катрій, *Пізнай свій обряд*, br. msc. i r. wyd
- (Kazakowa N. A.) Казакова Н. А., (Lurje Ja. S.) Лурье Я. С. 1955 – Н. А. Казакова, Я. С. Лурье, *Антифеодальные еретические движения на Руси XIV-начала XVI века*, Москва 1955
- Kazan A., Ševčenko N. P. 1991 – A. Kazan, N. P. Ševčenko, *Spyridon*, ODB, t. 3, New York, Oxford 1991
- Keener C. S. 2000 – C. S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, Warszawa 2000
- Keleti M. 1984 – M. Keleti, *Ikony 16.-18. Století na Slovensku* (katalog wystawy), Praha 1984
- Kitzinger E. 1960 – E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960
- Kitzinger E. 1995 – E. Kitzinger, *Byzantine Art. In the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Cambridge 1995

- Kiwała B., Burzyńska J. 1981 – B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981
- Klinger J. 1968 – J. Klinger, *Doktryna Krzyża i Zmartwychwstania wg Rudolfa Bultmanna w konfrontacji z teologią Kościoła Wschodniego*, „Rocznik Teologiczny” X, 1968, z. 125-145
- Klinger J. 1983 – J. Klinger, *O istocie prawosławia*, Warszawa 1983
- Kłokowa G. 1991 – G. Kłokowa, *Rosyjskie malarstwo ikonowe*, Moskwa–Warszawa 1991
- Kłosińska J. 1967 – J. Kłosińska, *Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach sanockich*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 6, 1967, s. 30-45
- Kłosińska J. 1973 – J. Kłosińska, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów*, t. 1, Kraków 1973
- Kłosińska J. 1989 – J. Kłosińska, *Icons from Poland*, Warsaw 1989
- Knapiński R. 1997a – R. Knapiński, *Kolegium apostoelskie w sztuce pierwszego tysiąclecia*, w: *Symbol Apostoelski w nauczaniu i sztuce Kościoła do soboru trydenckiego*, red. Tenże, Lublin 1997, s. 113-152
- Knapiński R. 1997b – R. Knapiński, *Credo Apostolarum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, w: *Symbol Apostoelski w nauczaniu i sztuce Kościoła do soboru trydenckiego*, red. Tenże, Lublin 1997, s. 331-401
- Knapiński R. 2009 – R. Knapiński, *Trwanie tradycji średniowiecznej i nowatorstwo ikonografii Credo okresu potrydenckiego*, w: *Credo i Deum w teologii i sztuce Kościołów chrześcijańskich*, red. R. Knapiński, A. Kramiszewska, Lublin 2009, s. 205-240
- (Kobiak N. A.) Кобяк Н. А., (Morozowa N. A.) Морозова Н. А., (Turilow A. A.) Турилов А. А. 1997 – Н. А. Кобяк, Н. А. Морозова, А. А. Турилов, *Кириллические рукописные книги XV–XIX вв. в собраниях фондов БАН Литвы*, „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 2, Kraków 1997, s. 41-112
- Kobielus S. 2005 – *Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, tłum. i opr. S. Kobielus, Kraków 2005
- Kołbuk W. 1998 – W. Kołbuk, *Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku; Struktury administracyjne*, Lublin 1998
- Kołodziej M. 1991 – M. Kołodziej, *Podróż stolnika Piotra Tolstoja przez Polskę i Austrię do Włoch 1697-1699*, Wrocław 1991
- (Kondakow N. P.) Кондаков Н. П. 1998 – Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, Moskwa 1998 (reprint wydania z 1908)
- (Kondakow N. P.) Кондаков Н. П. 2001 – Н. П. Кондаков, *Лицевой иконописный подлинник*, t. 1., *Иконография Господа Бога нашего Иисуса Христа*, Санкт–Петербург 2001 (reprint wydania z 1905)
- Konstantynowicz J. 1939 – J. Konstantynowicz, *Ikonostasis. Studien und Forschungen*, t. 1, Lwów 1939
- Kopeć J. J. 1981 – J. J. Kopeć, *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*, w: *Męka Pańska wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska, J. J. Kopeć, Lublin 1981, s. 38-60

- Kornecki M. 1956 – M. Kornecki, *Cerkiew obronna w Posadzie Rybotyckiej (w woj. przemyskim)*, „Ziemia” 1; 1956 (listopad), s. 21
- Kornecki M. 1998 – M. Kornecki, *Kościół drewniany. Kościół w Orawce; Z zapomnianych kart niedawnej historii*, Kraków 1998
- (Korzo M.) Корзо М. 1999 – М. Корзо, *Рукописные Учительные Евангелия из собраний ЛНБ в традиции церковно-учительной литературы Речи Посполиой XVII века. Толкование притчи о богаче и Лазаре*, w: *Рукописна україніка у фондах Львівської Наукової Бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20–21 вересня 1996 року*, Львів 1999, s. 302-310
- (Koscowa A. S.) Косцова А. С. 1992 – А. С. Косцова, *Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа*, Санкт-Петербург 1992
- (Kosiw R.) Косів Р. – Р. Косів, *Українські хоругви*, Львів 2009
- Koukiaris S. 2011 – S. Koukiaris, *The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the Sanctuary of Byzantine Churches*, „Зораф” 35, 2011, s. 63-71 (dx.doi.org/0.2298/ZOG1135063K)
- Kourkoutidou-Nikolaïdou E., Tourta A. 1997 – E. Kourkoutidou-Nikolaïdou, A. Tourta, *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Thessaloniki 1997
- (Kowaczowyczowa-Puszkarowa B.) Ковачовичова-Пушкарова Б., (Puszkar I.) Пушкар І. 1971 – Б. Ковачовичова-Пушкарова, І. Пушкар, *Деревяні церкви східного обряду на Словаччині*, „Науковий збірник музею української культури в Свиднику” 5, 1971, s. 336
- Kowalczyk M. 1896 – M. Kowalczyk, *Cerkiew p.w. Św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 5, 1896, s. LXXVIII-LXXX
- Kowalska M. 1986 – M. Kowalska, *Ukraina w połowie XVII w. w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, Warszawa 1986
- (Kozak N.) Козак Н. 2007 – Н. Козак, *Цикл вселенських соборів у стінописі церкви св. Онуфрія в Лаврове*, „Вісник Львівського Університету” 7, 2007, s. 87-113
- (Kozak N.) Козак Н. 2008 – Н. Козак, *Цикл вселенських соборів у стінописі церкви св. Онуфрія в Лаврове, (частина 2). Модель, особливі риси, значення*, „Вісник Львівського Університету” 8, 2008, s. 70-86
- Krautheimer R. 1986 – R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, (wyd. czwarte popr.), Harmondsworth 1986
- Kruk M. P. 1995 – M. P. Kruk, *Ikona Matki Boskiej Rudeckiej*, w: *Wizerunki maryjne; archidiecezja krakowska i przemyska, diecezje łódzka, opolska, rzeszowska; Materiały z VII Seminarium Oddziału Rzeszowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Sacrum et decorum” w Łańcucie w dniu 21 listopada 1992*, Rzeszów 1995, z. 2, s. 25-46
- Kruk M. P. 1996 – M. P. Kruk, *Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV-XVI wieku*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 2, Kraków 1996

- Kruk M. P. 1997 – M. P. Kruk, *Stan badań nad atrybucjami warsztatowymi zachodnioruskiego malarstwa ikonowego XV-XVI wieku*, w: *Łemkowie i Łemkoznawstwo w Polsce. Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej PAU*, 5, 1997, s. 163-177
- Kruk M. P. 1999 – M. P. Kruk, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV-XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie Ukrzyżowania*, w: *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25-26 marca 1995 roku*, Łańcut 1999, s. 49-72
- Kruk M. P. 2000a – M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000
- Kruk M. P. 2000b – M. P. Kruk, *Motyw świętyni w tłach scen złożenia świętego do grobu w ikonach diecezji przemyskiej*, w: *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 191-208
- Kruk M. P. 2001 – M. P. Kruk, „*Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem*” – kilka uwag na marginesie inwentarzy cerkiewnych, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 207-230
- Kruk M. P. 2003 – M. P. Kruk, *Ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Żukotyń*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, Łańcut 2003, s. 156-171
- Kruk M. P. 2007 – M. P. Kruk, *Cerkiew w Łużanach*, w: *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, Kraków 2007, s. 189-207
- Kruk M. P. 2007a – M. P. Kruk, *Gregory Tsamblak and the Cult of Saint Parasceva*, „*Byzantina et Slavica Cracoviensia*” 5, 2007, s. 331-348
- (Крвавич Д. П., (Owsijczuk W. A.) Овсійчук В. А., (Czerepanowa S. O.) Черепанова С. О. 2004 – Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова, *Українське мистецтво*, т. II, Львів 2004, il. 291
- (Кгурякевич І.) Крипякевич І. 1926 – І. Крипякевич, *Середньовічні монастирі в Галичині*, „*Записки Чина св. Василя Великого*, Жовква 1926, т. 2, вип 1.2, s. 71
- Kuczyńska M. 1994 – M. Kuczyńska, *Obraz św. Paraskiewy – Petki Tyrnowskiej w hymnografii słowiańskiej (na materiale polskich opisów służb ku jej czci)*, w: *Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, pt. „*Stosunki kulturowo-literackie polsko-wschodniosłowiańskie*”, red. K. Prus, Rzeszów 1994, s. 141-144
- Kulczynski J. 1733 – J. Kulczynski, *Speciman Ecclesiae Ruthenicae*, Paris 1733
- Kunysz A. 1967 – A. Kunysz, *Badania archeologiczno-architektoniczne przy cerkwi w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl*, „*Materiały Budownictwa Ludowego w Sanoku*” 1967, s. 40-42
- Künstle K. 1926 – K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1926-1928
- Kurpik W. 1966 – W. Kurpik, *Odkrycie malowideł ściennych w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl*, MMBL w Sanoku, 1966 (grudzień), s. 72-74
- Kurpik W. 1968 – W. Kurpik, *Dalsze prace nad odkryciem malowideł ściennych i napisów w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, MMBL w Sanoku 7; 1968, s. 53-56
- La Miniature Russe... – La Miniature Russe XIe-début du XVIe siècle*, opr. O. Popova, Léningrad 1984
- Lajta E. 1987 – E. Lajta, *Malarstwo francuskie od gotyku do renesansu*, Warszawa 1987

- Langkammer H. 1975 – H. Langkammer OFM, *Wprowadzenie i komentarz do ewangelicznych opisów Męki Pańskiej*, Lublin 1975
- Lazariev V. 1966 – V. Lazariev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966
- Lehmann K. 1945 – K. Lehmann, *The Dome of Heaven*, „The Art Bulletin” 27 (1), 1945, s. 1-27
- Lenczewski M. 1981 – M. Lenczewski, *Liturgika czyli nauka o nabożeństwach*, Warszawa 1981
- Lewiński J. 1943 – J. Lewiński, *Sztuka liturgiczna*, Szwajcaria 1943
- Lexikon der christlichen... – Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1-4, I-VIII, red. E. Kirschbaum, t. 4-8, red. W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel 1968-1978
- (Lichaczew N. P.) Лихачев Н. П. 1906 – Н. П. Лихачев, *Материалы для истории русского иконописания*, Петербург 1906
- (Lichaczewa W. D.) Лихачева В. Д. 1977 – В. Д. Лихачева, *Византийская миниатюра*, Москва 1977
- (Lidow A. M.) Лидов А. М. 2000 – А. М. Лидов, *Иконостас: итоги и перспективы исследования*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 11-29
- (Lidow A. M.) Лидов А. М. 2000a – А. М. Лидов, *Церков Богоматери Фаросской. Императорский храм реликварий как архетип сакрального пространства*, w: *Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов*, Санкт–Петербург 2000
- (Lidow A. M.) Лидов А. М. 2003 – А. М. Лидов, *Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства*, w: *Восточнохристианские реликвии*, red. А. М. Лидов, Москва 2003, s. 249-280
- (Lifszyz L. I.) Лифшиц Л. И. 1987 – Л. И. Лифшиц, *Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков*, Москва 1987
- Likhachov D., Laurina V., Pushkariov V. 1983 – D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov, *Novgorod Icons 12th-17th Century*, Leningrad 1983
- Lipel R. 2002 – R. Lipelt, *Stosunki społeczno-gospodarcze w dobrach małopolskich księcia Jerzego Ignacego Lubomirskiego w pierwszej połowie XVIII wieku*, Rzeszów 2002
- Liturgie Kościoła... – Liturgie Kościoła Prawosławnego*, tłum. H. Paprocki, Kraków 2003
- Lowden J. 1997 – J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1997
- (Lubaszczenko W. I.) Любашченко В. І. 2001 – В. І. Любашченко, *Реформаційний рух*, w: *Українська культура XIII-першої половини XVII століть*, Київ 2001, s. 491-505
- (Luc' W.) Луць В. 1994 – В. Луць, *Збірка волинських ікон Рівненського краєзнавчого музею*, „Родовід”8, 1994, s. 39-51
- Lurker M. 1989 – M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989
- Lurker M. 2011 – M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Warszawa 2011
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1947 – В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва–Ленинград 1947
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1960 – В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев*, Москва 1960



- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1962 – В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.*, Москва 1962
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1966 – В. Н. Лазарев, *Михайловские мозаики*, Москва 1966
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1970 – В. Н. Лазарев, *Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев*, w: Tenże, *Русская средневековая живопись*, Москва 1970, s. 279-291
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1973 – В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.*, Москва 1973
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1983 – В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI века*, Москва 1983
- (Łazariew W. N.) Лазарев В. Н. 1986 – В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986
- Łobezki F. 1854 – F. Łobeski, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa*, „Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej” 4, 1854
- Łobezki F. 1859 – F. Łobeski, *Monaster O. O. Bazylianów w Ławrowie w obwodzie Samborskim*, „Rozmaitości” 1, 1859, s. 1-4
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 1963 – Г. Н. Логвин, *Украинское искусство X–XVIII вв.*, Москва 1963
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 1967 – Г. Н. Логвин, *Монументальний живопис XIV–першої половини XVII століття*, w: *Історія українського мистецтва*, t. 2, *Мистецтво XIV–першої половини XVII століття*, Київ 1967, s. 157-207
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 1971 – Г. Н. Логвин, *Софія Київська. Державний архітектурно історичний заповідник*, Київ 1971
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 1973 – Г. Н. Логвин, *Украинские Карпаты*, Москва 1973
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 1990 – Г. Н. Логвин, *Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст.*, Київ 1990
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 2001 – Г. Н. Логвин, *Собор Святої Софії в Києві*, Київ 2001
- (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н., (Milajewa L.) Міляєва Л., (Swiencic'ka W.) Свенціцька В. І. 1976 – Г. Н. Логвин, Л. Міляєва, В. І. Свенціцька, *Український середньовічний живопис*, Київ 1976
- Łoski W. 1989 – W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, Warszawa 1989
- Łoziński W. (Sygma) 1887 – W. Łoziński, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, „Kwartalnik Historyczny” 1, 1887, s. 149-209
- Łoziński W. 1896 – W. Łoziński, *Komunikat o lwowskich malarzach XVII w.*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki” 5, 1896, szp. LVIII-LX
- Łoziński W. 1901 – W. Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901
- Łoziński W. 1931 – W. Łoziński, *Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1931
- Łukin D. Bp – D. Łukin, *Wielki Post*, w: *Prawosławie: Światło wiary i źródeł doświadczenia*, Lublin 1999, s. 77-100

- Łużny R. 1995 – R. Łużny, *Słowo o Bogu i człowieku. Myśl religijna Słowian Wschodnich doby staroruskiej*, Kraków 1995
- Macrides R. J., Cutler A. 1991 – R. J. Macrides, A. Cutler, *Adoption*, w: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. 1, New York–Oxford 1991, s. 22
- Maguire H. 1971 – H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, „Dumbarton Oaks Papers” 31, 1977, s. 125-174
- Maguire H. 1994 – H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1994
- Maguire H. 1998 – H. Maguire, *The Cycle of Images in the Church*, w: *Heaven on Earth; Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania 1998, s. 121-151
- Malinowski A. 1968 – A. Malinowski, *Badania antropologiczne cmentarzyska w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemysł*, „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego” 1966 (1968), s. 247-248
- Marcucci L. 1958 – L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I Dipinti Toscani del secolo XIII, Sculture Bizantine e Russe, Dal secolo XII al secolo XVIII*, Roma 1958
- (Mansvietow I.) Мансветов И. 1882 – И. Мансветов, *Митрополитъ Куприанъ въ его литургической деятельности*, Москва 1882
- Mango C. 1997 – C. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1997 (pierwsze wyd. 1972)
- (Marholina I.) Марголіна І., (Ulianows'kij W.) Ульяновський В. 2005 – І. Марголіна, В. Ульяновський, *Київська обитель Святого Кирила*, Київ 2005
- (Markina N. Ju.) Маркіна Н. Ю. 1998 – Н. Ю. Маркіна, *О двух памятниках времени Ивана Грозного из Успенского Собора Московского Кремля*, w: *Русская художественная культура XV–XVI веков, Материалы и исследования*, XI, Москва 1998, s. 145-173
- (Marković M.) Марковић М. 1998 – М. Марковић, *Прилог проучавању утицаја канона Велике Суботе на иконографију средњовековног сликарства*, “Зборник радова Византолошког института” 37, 1998, s. 167-179
- Markowska H. 1965 – H. Markowska, *Przeniesienie malowideł ściennych w cerkwi drewnianej w Uluczu z zastosowaniem tzw. „suchego mantażu” (1962-1964)*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2, 1965, s. 20-25
- Marrow J. H. 1979 – J. H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Brussels 1979
- Maszczyk M. T. 2010 – M. T. Maszczyk, *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010
- Materiały do dziejów... – Materiały do dziejów sztuki sakralnej*, cz. 1: *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 5, Kraków 1997
- Mathews Th. 1971 – Th. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, London 1971 (dx.doi.org/10.1080/00043079.1974.10789842)

- Mathews Th. 1982 – Th. Mathews, „Private” *Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-Appraisal*, „Cahiers Archeologiques” 30, 1982, s. 125-138
- Mathews Th.F. 1995 – Th.F. Mathews, *The Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the Pantokrator in the Dome*, w: Tenze, *Art and Architecture in Byzantium and Armenia. Liturgical and Exegetical Approaches*, Vermont 1995, s. 191-214
- (Matwiejewa N.) Матвеева Н., (Hołobord’ko A.) Голобородько А. 1995 – Н. Матвеева, А. Голобородько, *Святі і свята України*, Київ 1995
- Mauquoy-Hendrickx M. 1972 – M. Mauquoy-Hendrickx, *Les Estampes des Wierix*, Brussels 1972
- Megaw A. H. S., Hawkins E. J. W. 1962 – A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes*, „Dumbarton Oaks Papers” 16; 1962, s. 279-348
- (Melnuk W. I.) Мельник В. І. 1991 – В. І. Мельник, *Церква Святого Духа в Рогатині*, Київ 1991
- Metropolis kijoviensis... – Metropolis kijoviensis. Каталог і тексти петербурзьких зібрань*, орг. В. Зема, С. Зінченко, В. Фрис, Київ 2010
- Mejendorff J. 1984 – J. Mejendorff, *Teologia bizantyńska. Historia i doktryna*, Warszawa 1984
- (Mielnik A.) Мельник А. 2000 – А. Мельник, *Основные типы русских высоких иконостасов XV – середины XVII века*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 431-440
- (Mijowić P.) Мижовић П. 1973 – П. Мижовић, *Менолог: историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973
- (Milajewa L. S.) Міляєва Л. С., (Łohwun G. N.) Логвин Г. Н. 1963 – Л. Міляєва, Г. Н. Логвин, *Українське мистецтво XIV-першої половини XVII ст.*, Київ 1963
- (Milajewa L. S.) Міляєва Л. С. 1969 – Л. С. Міляєва, *Стінопис Потеліча. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст.*, Київ 1969
- (Milajewa L. S.) Міляєва Л. С. 1971 – Л. С. Міляєва, *Росписи Потеліча. Памятник украинской монументальной живописи XVII века*, Москва 1971
- (Milajewa L. S.) Міляєва Л. С. 1983 – Л. С. Міляєва, *До питання про генеис стінопису в культовому дерев’яному зодчестві слов’ян*, w: *Українське мистецтво у міжнародних зв’язках*, Київ 1983, s. 60-66
- (Milajewa L. S.) Міляєва Л. С. 1991 – Л. С. Міляєва, *Українська ікона XI–XVII ст.*, Київ 1991
- Miliayeva L. 1996 – L. Miliayeva, *The Ukrainian Icon 11th-18th centuries. From Byzantine sources to the Baroque*, S. Petersburg 1996
- (Milajewa L. S.) Міляєва Л. С. 1998 – Л. С. Міляєва, *Фрески каплиці Святої Трійці люблінського замку і українське мистецтво*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” 236, 1998, Праці Секції Мистецтвознавства, s. 76-84
- Milajewa L. 1999 – L. Milajewa, *Freski kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska*, w: *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubeleskim 24-26 kwietnia 1997 roku*, Lublin 1999, s. 105-114
- Milkovyč L., Tatič Ž. 1925 – L. Milkovyč, Ž. Tatič, *Markow Monastyr*, Nowi Sad 1925

- Millet G. 1916 – G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe, XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1916
- Millet G. 1927 – G. Millet, *Monuments de L'Athos*, „Monuments de L'art Byzantin”, Paris 1927
- Millet G. 1930 – G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, w: *Melanges Charles Diehl*, t. 1, Paris 1930, s. 99-114
- (Miłkowiǳ Ł.) Милковић Л., (Tatidź Ż.) Татић Ж. 1925 – Л. Милковић, Ж. Татић, *Марков Монастир*, Нови Сад 1925
- (Minczew G.) Минчев Г. 2001 – Г. Минчев, *Видението на Амфилохий и тълкуването на Св. Литургия по Тайноводството (Мистагогията) на св. Симеон Солунски – два автографа на йеросхимонах Спиридон от началото на XIX век*, „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. 3, red. W. Stępniań-Minczewska, A. Naumow, Kraków 2001, s. 389-437
- Minczew G. – G. Minczew, *Święta księga – ikona – obrzęd. Teksty kanoniczne i pseudokanoniczne a ich funkcjonowanie w sztuce sakralnej i folklorze prawosławnych Słowian na Balkanach*, Łódź 2003
- Miziołek J. 2002a – J. Miziołek, *Mozaiki w bazylice na Synaju. Nowe uwagi na temat źródeł obrazowania i treści ideowych*, w: *Magistro et Amico amici discipuligie. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 365-379
- Miziołek J. 2002b – J. Miziołek, *Transfiguratio-transsubstantiatio: Uwagi o programie krakowskiego kościoła oo. Pijarów pw. Przemienienia Pańskiego*, w: *Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult” KUL – Lublin 6-8 października 1999*, Lublin 2002, s. 65-110
- Mocharska M. 1975 – M. Mocharska, *Ze studiów nad rolą grafiki w polskim malarstwie okresu manieryzmu wczesnego baroku (Obrazy w kościołach Wielkopolski oraz w kolegiacie łowickiej)*, „Folia Historiae Artium”, t. 11, 1975, s. 139-166
- Mohyla P. 1645 – [P. Mohyla], *Литоґ або камієн з проcy prawdy...*, Kijów 1645 (Bibl. Czart. 8694 I)
- (Мокрій В.) Мокрій В. 1994 – В. Мокрій, *З практики реставрації іконостасів Жовківської школи для діючих церков*, „Родовід” 8, 1994, s. 82-84
- Monumenta Confraternitas Leopoliensis... – Monumenta Confraternitas Leopoliensis...*, opr. W. Miłkowiec, t. 1, Leopoli 1885
- Monumenta Medii Aevii... – Monumenta Medii Aevii Historica Res Gestas Poloniae illustrantia*, wyd. F. Piekosiński, Kraków 1874-1927
- (*Monumentalnij žywopis...*) Монументальний живопис... – Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Каталог, Київ 2005.
- (*Monumentalnij žywopis Trojic'koji*) Монументальний живопис Троїцької... – Монументальний живопис Троїцької церкви Києво-Печерської лаври. Каталог, Київ 2002
- Mother of God... – Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, red. M. Vassilaki, Athens 2000 (dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2002.12)
- Mouriki D. 1985 – D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, t. 1-2, Athens 1985

- Muczowski J. 1849 (1985) – J. Muczowski, *Zbiór docisków drzeworytów w różnych dziełach polskich XVI i XVII w. odbitych, a teraz w Bibliotece Jagiellońskiej zachowanych*, Kraków 1849 (reprint 1985)
- Müller P. J. 1986 – P. J. Müller, „*Gottlob und Königstrum*”. *Die faszinierende Bilderwelt der jugoslawischen Fresken*, Herder i inne 1986
- (Murietow S. D.) Муретов С. Д. 1895 – С. Д. Муретов, *Исторический обзор чинопоследования проскомидии до „Устава литургии” Константинопольского Патриарха Филофея: Опыт историко-литургического исследования*, Москва 1895
- Musicescu M. A., Berza M. 1958 – M. A. Musicescu, M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București 1958
- Musicescu M. A., Ionescu G. 1967 – M. A. Musicescu, G. Ionescu, *The Princely Church of Curtea de Argeș*, Bucharest 1967
- Musicescu M. A., Ionescu G. 1976 – M. A. Musicescu, G. Ionescu, *Biserica Domeasca din Curtea de Argeș*, București 1976
- Muza chrześcijańskiego Wschodu... – Muza chrześcijańskiego Wschodu*, red. M. Starowieyski, Kraków 2008
- Myčka A. 1973 – A. Myčka, *Archiwum ks. Lubomirskich linii rzeszowskiej z Rzeszowa i Rozwadowa*, „Archeion” 59, 1973, s. 17-109
- Myslivec J. 1948 – J. Myslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948
- Najpiękniejsze ikony... – Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, wstęp B. Dąb-Kalinowska, Olśzanica 2001
- Naumow A. 1976 – A. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury starocerkiewnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976
- Naumow A. 2002 – A. Naumow, *Antychryst i jego znak*, w: Tenże, *Domus Divisa. Studia nad literaturą ruską w I Rzeczypospolitej*, Kraków 2002, s. 201-207
- Naumow A., Kaszlej A. 2004 – *Rękopisy cerkiewnosłowańskie w Polsce. Katalog*, opr. A. Naumow, A. Kaszlej, Kraków 2004
- Naumow E. 1994 – E. Naumow, *Ioann z Posady Rybotyckiej i jego minuje*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994
- Nelson R. S., Collins K.M. 2007 – R. S. Nelson, K. M. Collins, *Holy Image; Hallowed Ground. Icons from Sinai*, Los Angeles 2007 (dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2007.62)
- Nersessian der S. 1962 – S. der Nersessian, *The Illustration of the Homilies of Saint Gregory of Nazianzen, Paris. Grec. 510. A Study of the Connection Between Text and Images*, „Dumbarton Oaks Papers” 16, 1962, s. 195-228
- Niesiecki K. 1839-1845 – K. Niesiecki, *Herbarz polski*, Lipsk 1839-1845
- (Nikolski K.) Никольский К. 2008 – К. Никольский, *Пособіе къ изученію Устава Богослуженія православної церкви*, терг. Москва 2008 (reprint z wyd. Санкт–Петербургъ 1907)
- (Nikołajewa T. W.) Николаева Т. В. 1969 – Т. В. Николаева, *Собрание древнерусского искусства в Загорском музее*, Ленинград 1969

- (*Nowaja Skrzyżal...*) *Новая Скрижаль... – Новая Скрижаль или объяснение о церкви о литургии и о всех службах и уставах церковных Вениамина архиепископа нижегородского и арзамасского...*, Санкт–Петербург 1899
- Nowacka J. 1962 – J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*, „Polska Sztuka Ludowa” 1, 1962, s. 26-43
- Nowe tablice... – Nowe tablice czyli o cerkwi, liturgii, nabożeństwach i utensyliach cerkiewnych. Objaśnienia Beniamina arcybiskupa Niżnego Nowogrodu i Arzamasu. Wybór*, tłum. I. Petrov, Kraków 2007
- Ogden A. 2001 – A. Ogden, *Revelations of Byzantium. The Monasteries and Painted Churches of Northern Moldavia*, Iași–Oxford–Portland 2001
- (Ohyckij D.) Огицкій Д. 1936 – Д. Огицкій, *Утренняя Великого Четверга*, „Воскресное Чтение” 13; 1936, s. 196 i nn
- Ojcowie Apostolscy... – Ojcowie Apostolscy*, tłum. A. Świderkówna, opr. W. Mysztor, Warszawa 1990
- Ojcowie Kościoła greccy... – Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej*, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1981
- Ojcowie wspólnej wiary... – Ojcowie wspólnej wiary. Teksty o Matce Bożej (w. VIII-XI)*, tłum. W. Kania, Niepokalanów 1986
- Omont H. 1908 (1940) – H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, t. 1-2, Paris 1908 (wyd. 2, 1940)
- Onasch K. 1971 – K. Onasch, *Iconen*, Berlin 1971
- Onasch K., Schnieper A. 1997 – K. Onasch, A. Schnieper, *Icons. The Fascination and the Reality*, New York 1997
- Opis podróży... – Opis podróży z Bordeaux do Jerozolimy (333 r.)*, w: *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV-VIII w.)*, opr. P. Iwaszkiewicz, „Ojcowie żywi XIII”, Kraków 1996, s. 79-86
- Orłowicz M. 1817 – M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Przemyślu i okolicy*, Lwów 1817, s. 142
- Orłowski T. H. 1989 – T. H. Orłowski, *Bizantyński relikwiarz Krzyża Świętego z kolegiaty w Tumie pod Łęczycą*, „Biuletyn Historii Sztuki” 51, 1989, nr 3-4, s. 223-245
- Ormianie polscy... – Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie), kur. B. Biedrońska- Słota, Kraków 1999
- Ostasz W. 2006 – W. Ostasz, *Późnośredniowieczne ubiory bizantyńskich elit władzy i ich recepcja w Serbii i Bułgarii*, „Prace Historyczno-Archiwalne” 18, 2006, s. 5-32
- (*Ostroz'ka Biblia...*) *Острозька Біблія... – Острозька Біблія...*, opr. P. Торконяк, t. 1-77; Львів 2003-2005
- (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 1983 – В. П. Откович, *Твори риботицької народної школи малярства на Україні, у Словаччині та Румуні*, w: *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках*, Київ 1983, s. 90-96

- (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 1985 – В. П. Откович, *Коллекция икон рыбобыцких мастеров из Львовского музея украинского искусства*, „Памятники Культуры, Новые Открытия” 1985, s. 323-333
- (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 1988 – В. П. Откович, *Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах*, w: „Памятники Культуры, Новые Открытия. Письменность, искусство археология”, Москва 1988 [1989], s. 382-392
- (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 1990 – В. П. Откович, *Народна течія в українському живописи XVII–XVIII ст.*, Київ 1990
- (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 1997 – В. П. Откович, *Народне малярства Бойківщини*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам’яті М. Драгана, доповіді та повідомлення*, Дрогобич 1997, s. 67-70
- (Otkowycz W. P.) Откович В. П., (Pułtyński W.) Пилип’юк В. 1999 – В. П. Откович, В. Пилип’юк, *Українська ікона XIV–XVIII ст.*, Львів 1999
- Otkowycz W. 2003 – W. Otkowycz, *Wyposażenie cerkwi p.w. Świętego Mikołaja w Dmytrowicach koło Sądowej Wiszni*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, Łańcut 2003, s. 497-503
- (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 2004 – В. П. Откович, *Рибобичський осередок ікономалювання*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna, cz. II, Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004
- Ousterhout R. 1998 – R. Ousterhout, *The Holy Space. Architecture and the Liturgy*, w: *Heaven on the Earth. Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania 1998
- (Owczinnikowa Je. S.) Овчинникова Е. С. 1970 – Е. С. Овчинникова, *Церков Троицы в Никитниках*, Москва 1970
- (Owsijczuk W. A.) Овсійчук В. А. 1985 – В. А. Овсійчук, *Українське мистецтво другої половини XVI–першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї*, Київ 1985
- (Owsijczuk W. A.) Овсійчук В. А. 1991 – В. А. Овсійчук, *Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок*, Київ 1991
- (Owsijczuk W. A.) Овсійчук В. А. 1994 – В. А. Овсійчук, *Малярі перехідної доби. (Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петраховича)*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. ССХVII, Праці Секції Мистецтвознавства, Львів 1994, s. 89-108
- (Owsijczuk W. A.) Овсійчук В. А. 1996 – В. А. Овсійчук, *Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів 1996
- Pallas D. I. 1965 – D. I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bold*, „Miscellanea Byzantina Monacensia”, t. 2, Munich 1965
- Pallas D. I. 1972 – D. I. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, red. K. Wessel, M. Restle, t. 3, Stuttgart 1972
- Palluchini R. 1964 – R. Palluchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia–Roma 1964 (dx.doi.org/10.2307/3048354)

- Panayotidi M. 1974 – M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos: Sos peintures pinutives*, „Cahiers Archéologiques” 23, 1974
- Panofsky E. 2001 – E. Panofsky, *Imago pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawionych. Mąż Boleści i Maryja Pośredniczka*, w: Tenże, *Średniowiecze*, tłum. G. Jurkowlaniec, A. Kozak, T. Dobrzeńcki, Warszawa 2001
- Pantcheva B. V. 2006 – B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania 2006
- Papadopoulos S. A. – S. A. Papadopoulos, *Essai d'interprétation du thème iconographique de la paternité dans l'art byzantin*, „Cahiers archéologiques” 18, 1968, s. 121-136
- (Papidz D.) Папиђ Д., (Babidz T.) Бабиђ Т. 1975 – Д. Папиђ, Т. Бабиђ, *Богородица Љевушка*, Београд 1975
- Paprocki H. 2003 – H. Paprocki, *Boska Liturgia uprednio uświęconych darów*, w: *Liturgie Kościoła prawosławnego*, Kraków 2003, s. 217-136
- Paprocki H. 2010 – H. Paprocki, *Mysterium Eucharystii. Interpretacja genetyczna liturgii bizantyjskiej*, Kraków 2010
- (Parchomenko I.) Пархоменко І. 1993 – І. Пархоменко, *Полотняний іконостас*, „Пам'ятки України. Науково популярний ілюстрований часопис” 25, 1993, s. 92
- Pateryk Kijowski – Pateryk Kijowsko-Pieczerski czyli opowieść o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, tłum. L. Nodzyńska, Wrocław 1993
- (Pawłyczko Ja.) Павличко Я. 2007 – Я. Павличко, *Икона Покров Богородиці середини XVII ст. із церкви Успіння Богородиці в селі Торки*, „Бюлетень, Інформаційний випуск. Львівський філіал ННДРЦ України” 9, 2007, s. 30-33
- Perception of Byzantium... – Perception of Byzantium and Its Neighbors (843-1261)*, New York 2000
- Petkovyć V. 1930 – V. Petkovyć, *La peinture serbie du moyen age*, Beograd 1930
- Petkovyć V. 1934 – V. Petkovyć, *La peinture serbie du moyen age*, Beograd 1934
- (Pierietc W. N.) Перетц В. Н. 1926 – В. Н. Перетц, *Исследования и материалы по истории украинской литературы XVI–XVIII веков*, Ленинград 1926
- (Pietković W.) Петковић В. 1923 – В. Петковић, *Календар у старом живопису српском, (Фреске св Борђа у Старом Нагоричину)*, „Старинар” III серија I, Београд 1923
- (Pietković W.) Петковић В. 1950 – В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950
- (Pietković W. R.) Петковић В. Р., (Boszković B.) Бошковић Б. 1941 – В. Р. Петковић, Б. Бошковић, *Манастир Дечани*, т. II, *Живопис*, Београд 1941
- (Petrenko M. Z.) Петренко М. З. 1970 – М. З., Петренко, *Українське золотарство XVI–XVIII ст.*, Київ 1970
- (Pietrowski A. W.) Петровський А. В. 1904 – А. В. Петровський, *Древний акт приношения вещества для таинства Евхаристии и последование проскомидии, «Христианское чтение»*, Санкт Петербург 1904, nr 3



- Pietrusiński J. 1960 – J. Pietrusiński, *Malopolskie bohomyzy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „Polska Sztuka Ludowa” 14, 1960, nr 3, s. 131-154
- Piltz E. 1997 – E. Piltz, *Middle Byzantine Court Costume*, w: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, red. H. Maguire, Washington 1997, s. 39-52
- Piłat T. 1890 – T. Płat, *Skorowidz dóbr tabularnych w Galicji z W. Ks. Krakowskim*, Kraków 1890
- Podgórska H. 1997 – H. Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1997
- Podlacha W. 1912 – W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912
- Podlacha W. 1916 – W. Podlacha, *Ilarion Swiencickij, Halycko-ruśke cerkowne malarstwo XV-XVI st. Materiały i zamiatki (Recenzja)*, „Kwartalnik Historyczny” 30, 1916, z. 1/2, s. 143-152
- Podlacha W. 1957 – W. Podlacha, *Scena Wieczery Pańskiej w malarstwie cerkiewnym XV i XVI w.*, w: *Księga ku czci W. Podlacha*, Wrocław 1957, s. 29-42
- (Podobiedowa O. I.) Подобедова О. И. 1972 – О. И. Подобедова, *Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40-х – 70-х годов XVI в.*, Москва 1972
- Podskalsky G. 2000 – G. Podskalsky, *Chrześcijaństwo i literatura teologiczna na Rusi Kijowskiej (988-1237)*, Kraków 2000
- Poezja grecka... – Poezja grecka od II do XV w.*, w: *Muza Chrześcijańska*, t. 3, Kraków 1995, s. 179
- Pokorzyna E. 2001 – E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon Maryjnych*, Warszawa 2001
- (Pokrowski N. W.) Покровский Н. В. 1887 – Н. В. Покровский, *Миниатюры Евангелия Гелатского Монастыря XII века*, Санкт-Петербург 1887
- (Pokrowski N. W.) Покровский Н. В. 1892 – Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Москва 1892
- (Pokrowski N. W.) Покровский Н. В. 1890 – Н. В. Покровский, *Стенные росписи в древних храмах греческих и русских*, „Труды седьмого археологического съезда в Ярославле” 1887, t. 1, Москва 1890, s. 135-246
- (Pokrowski N. W.) Покровский Н. В. 2001 – Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Москва 2001 (1. wyd. Санкт-Петербург 1892)
- (Pokryszkij P.) Покрышкин П. 1906 – П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура XII-XVIII стол. в нынешнем Сербском Королевстве*, Санкт-Петербург 1906
- Polonia Typographica... – Polonia Typographica Seculi Sedecimi*, z. II-IV, Warszawa 1937–Warszawa–Wrocław–Kraków 1962
- (Pomierancew N. N.) Померанцев Н. Н., (Maslеницын S. I.) Масленицын С. И. 1994 – Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын, *Русская деревянная скульптура*, Москва 1994
- Popa C. 1983 – C. Popa, *Arta Creștina în România*, 3, *Secolul al XIV-lea*, București 1983
- Popa C., Iancovescu I. 2009 – C. Popa, I. Iancovescu, *Mănăstirea Hurezi*, București 2009
- Popescu-Vilcea G. 1984 – G. Popescu-Vilcea, *Un manuscris al voievoului Ieremia Movilă*, București 1984

- Popov G. 1993 – G. Popov, *Tver Icons 13th-17th centuries*, St Petersburg 1993
- (Porfyrew I. Ja.) Порфирьев И. Я. 1890 – И. Я. Порфирьев, *Апокрифическія сказанія о новозаветныхъ лицахъ и событіяхъ по рукописямъ Соловецкой Библиотеки*, Санкт-Петербург 1890
- Porumb M. 1998 – M. Porumb, *Dicționar de pictură veche Românească din Transilvania sec. XIII-XVIII*, București 1998
- Powieść minionych lat... – Powieść minionych lat*, tłum. i opr. F. Sielicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999
- Półćwiartek J. 1974 – J. Półćwiartek, *Z badań nad rolą gospodarczo-społeczną plebanii na wsi pańszczyźnianej ziemi przemyskiej i sanockiej w XVI-XIX wieku*, Rzeszów 1974
- (Priselkow M. D.) Приселков М. Д. 1965 – М. Д. Приселков, *Троицкая летопись. Реконструкция текста*, Москва 1965
- Prolović J. 1997 – J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997
- Przewodnik statystyczno-topograficzny... – Przewodnik statystyczno-topograficzny. Skorowidz obejmujący wszystkie miejscowości z przysiółkami w Królestwie Galicyi W. X. Krakowskiem, X. Bukowinie, według najświeższych wskazówek urzędowych ułożonych i wydanych przez Konrada Orzechowskiego*, Kraków 1872
- Przeździecka M. 1965 – M. Przeździecka, *Wystawa ikon w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1, 1965, s. 39-48
- Przeździecka M. 1973 – M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku. Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973
- Przybył E. 1996 – E. Przybył, *Historia w cieniu czasów ostatecznych. Ewolucja idei eschatologicznych na Rusi w XI-XVII w.*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 16, 1996, s. 85-108
- Przybyszewski A. 2009 – A. Przybyszewski, *Ossolińscy herbu Topór*, Radomyśl Wielki 2009
- Pseudo-Dionizy Areopagita 1997 – Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne, Imiona boskie, Teologia mistyczna, Listy*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1997
- Pseudo-Dionizy Areopagita 1999 – Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II, Hierarcha niebiańska, Hierarcha kościelna*, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999
- Ptaszycki S. 1884 – S. Ptaszycki, *Iwan Fiodorowicz drukarz ruski we Lwowie z koń. XVI w.*, Kraków 1884
- (Pucko W.) Пуцко В. 1994 – В. Пуцко, *Найдавніші ікони Покрови*, „Родовід” 8, 1994, s. 30-37
- Pudelko E. 1968 – E. Pudelko, *Badania wykopaliskowe w Posadzie Rybotyckiej pow. Przemyśl*, „Materiały i Sprawozdania Rzeszowskiego Ośrodka Archeologicznego za rok 1966”, Rzeszów 1968, s. 238-243
- Puskas B. 1994 – B. Puskas, *Między Wschodem i Zachodem – ikony z regionu Karpat z XV-XVIII wieku*, w: *Lemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, Sanok 1994, s. 269-288
- (Puteszestwie Antiochijskaho patriarcha...) Путешествіе Антіохійскаго патріарха... – [Paweł z Aleppu], *Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію в половине XVII века*,

- описаное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Аллепскимъ*, переводсь арабского Т. Муркос, Москва 1897-1900.
- (Radojčić S.) Радојчић С. 1963 – С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963
- Radojčić S. 1969 – S. Radojčić, *Geschichte der Serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin 1969
- (Radojčić S.) Радојчић С. 1971 – С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног века XIV*, „Хиландарски Зборник” 13, 1971, s. 293-312
- (Radujko M.) Радужко М. 2006 – М. Радужко, *Копорин*, Београд 2006
- (Radywylowski A.) Радивиловски А. 1688 – А. Радивиловски, *Венец Х[ристу]въ з проповедій и неделныхъ яки з цветовъ рожаныхъ на украшение Православно-католической святой Восточной церкви*, Київ 1688, ВН Суг. 339
- (Rauszenbach W.) Раушенбах В. В. 1975а – В. В. Раушенбах, *Пространственные построения в древнерусской живописи*, Москва 1975
- (Rauszenbach W.) Раушенбах В. В. 1975б – В. В. Раушенбах, *О перспективах в древнерусской живописи*, „Древнерусское Искусство. Зарубежные связи” Москва 1975, s. 414-440
- Réau L. 1957 – L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2: *Iconographie de la Bible. II, Nouveau Testament*, Paris 1957
- Renaissance Painting... – Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*, New York 1983
- Restle M. 1967 – M. Restle, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967
- Ringborn S. 1965 – S. Ringborn, *Icon to Narrative. The Rise of the dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, „Acta Academiae Aboensis”, seria A, Humaniara, t. 31, 1965, nr 2
- Rice T. T. 1963 – T. T. Rice, *Russian Icons*, London 1963
- (Rietkowskaja L. A.) Ретковская Л. А. 1963 – Л. А. Ретковская, *О появлении и развитии композиции „Отечество” в русском искусстве XIV-XVI веков*, „Древнерусское искусство” 1963, s. 235-262
- (Riezanow W.) Резанов В. 1926 – В. Резанов, *Драма українська*, „Збірник історично-філологічного відділу”, 1926, 7, t. I, III
- Rither von Malinowski M. 1861 – [M. Rither von Malinowski], *Die Kirchen Und Staats-Satzungen bezüglich des griechisch-katholischen Ritus der Ruthenen in Galizie...*, Lemberg 1861
- (Rogow A. I.) Рогов А. И. 1973 – А. И., Рогов, *Фрески Лаврова, в: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа*, Москва 1973, s. 339-351
- (Rowinski D.) Ровинский Д. 1870 – Д. Ровинский, *Русские граверы и их произведения с 1564 г.*, Москва 1870
- (Rowinski D.) Ровинский Д. 1881 – Д. Ровинский, *Русскія народныя картинки*, Санкт-Петербург 1881
- Rózycka-Bryzek A. 1965 – A. Rózycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium” 2, 1965, s. 47-82

- Różycka-Bryzek A. 1968 – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do dziejów Wawelu” 3, 1968, s. 175-293
- Różycka-Bryzek A. 1970 – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńskie malarstwo ikonowe*, „Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego”, 1970, s. 177-208
- Różycka-Bryzek A. 1977 – A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach w kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium” 13, 1977, s. 19-52
- Różycka-Bryzek A. 1983 – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983
- Różycka-Bryzek A. 1986 – A. Różycka-Bryzek, *Program ikonograficzny malowideł w cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, w: *Symbolae Historiae Artium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 349-365
- Różycka-Bryzek A. 1987 – A. Różycka-Bryzek, *Niezachowane malowidła „greco opere” czasów Władysława Jagiełły*, „Analecta Cracoviensia” 19, 1987, s. 297-303
- Różycka-Bryzek A. 1989 – A. Różycka-Bryzek, *Polska sztuka średniowieczna a Bizancjum i Ruś*, „Slavia Orientalis” 38, 1989, nr 3-4, s. 337-350
- Różycka-Bryzek A. 1991 – A. Różycka-Bryzek, *Miraculous Flight on Clouds in Byzantine Art. Antique Imagery Transformed*, w: *Paganism in the Later Roman Empire and in Byzantium*, red. M. Sallamon, Byzantina et Slavica Cracoviensia, 1, Cracow 1991, s. 169-182
- Różycka-Bryzek A. 1992 – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-słowiańskie malowidła w gotyckich kościołach Polski pierwszych Jagiellonów*, w: *Między Wschodem a Zachodem. Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, cz. 2: *Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 313-347
- Różycka-Bryzek A. 1994a – A. Różycka-Bryzek, *Sztuka w Polsce piastowskiej a Bizancjum i Ruś*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 295-305
- Różycka-Bryzek A. 1994b – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesno-jagiellońskiej: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemyśl 1994, s. 307-326
- Różycka-Bryzek A. 1994c – A. Różycka-Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak” 466, 1994, s. 51-56
- Różycka-Bryzek A. 1996 – A. Różycka-Bryzek, *O możliwości przedstawiania Boga na przykładzie raweńskiej mozaiki z VI wieku*, „Zeszyty Naukowe UJ. Studia Religioznawcze” 29, red. J. Drabina, 1996, s. 25-31
- Różycka-Bryzek A. 1997 – A. Różycka-Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, w: *Losy w cerkwi w Polsce po 1944 roku. Materiały z sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi” w Rzeszowie*, Rzeszów 1997, s. 63-91
- Różycka-Bryzek A. 1999 – A. Różycka-Bryzek, *Tematy maryjne w malowidłach Świętej Trójcy zamku lubelskiego: ikonografia i znaczenie, miejsce w programie*, w: *Ikona liturgiczna. Ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej*, red. Kazimierz Pek MIC, Warszawa 1999, s. 115-148

- Różycka-Bryzek A. 2000 – A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000
- Różycka-Bryzek A. 2004 – A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 155-184
- Różycka-Bryzek A. 2006 – A. Różycka-Bryzek, *Obraz Czuwającego Emmanuela w malowidłach Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Modus. Prace z historii sztuki” 7, 2006, s. 53-58
- Rumanian Art... – *Rumanian Art. Treasures Fifteenth to Eighteenth centuries*, Edinburgh 1965-1966
- (Rybinski W.) Рыбинский В. 1891 – В. Рыбинский, *Кіевска митроплична кафедра съ половини XIII до конца XVI века*, „Труди Кіевской Духовной Академіи” 1 (январь), 1891, s. 104-155
- Sabados M. 2008 – M. Sabados, *La datation des iconostases de Humor et de Voronet*, „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art”, série Beaux-Arts 45, 2008, s. 67-76
- Sabados M. 2008a – M. Sabados, *L’iconostase de Moldovița: un repère dans l’évolution de l’iconostase moldave*, „Series Byzantina” 6, 2008, s. 27-43
- (Sadowa O.) Садова О., (Skrentowycz Ja.) Скрентович Я., (Riszniak O.) Рішняк О. 2007 – О. Садова, Я. Скрентович, О. Рішняк, *Дослідження стінопису західної стіни нави церкви Внесення Господнього в Лужанах*, „Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація” 17, 2007, s. 75-85
- Sakowicz K. 1642 – [K. Sakowicz], *Επιτομή της Αποστροφής Αβελιανών ή Αποστροφής Αβελιανών*, Kraków 1642, s. 11 (B. Jagiell. 36594 I)
- (Sakowicz A.) Сакович А. 1983 – А. Сакович, *Народная гравированная книга Василия Кореня 1626 – 1692*, Москва 1983
- Salamon M. 2001 – M. Salamon, *Hail czy Hal malarz i duchowny prawosławny?*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 115-119
- (Sałtykow A. A.) Салтыков А. А. 1975 – А. А. Салтыков, *Пространственные отношения в византийской и древнерусской живописи*, w: *Древнерусское Искусство. Зарубежные связи*, Москва 1975, s. 398-413
- Samek J. 1977 – J. Samek, *Rodzaje recepcji sztuki Rubensa w Polsce*, w: *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej. Łódź 25-26 lutego 1977*, Łódź 1978
- Schele S. 1965 – S. Schele, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm 1965
- Schiller G. 1968 – G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, t. 1-2, Gütersloh 1966-1968
- Schmemmann A. 1990 – A. Schmemmann, *Wielki Post*, Białystok 1990.
- Scholastyk Sokrates 1986 – Sokrates Scholastyk, *Historia Kościoła*, Warszawa 1986
- Schönborn Ch. 2001 – Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, Poznań 2001
- Schrade H. 1932 – H. Schrade, *Ikonographie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen*, t. 1: *Die Auferstehung Christi*, Leipzig 1932
- Schramm P. E. 1958 – P. E. Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel: Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II*, Stuttgart 1958

- Schulz H. J. 2000 – H. J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie: Glaubenszeugnis und Symbolgestalt*, Trier 2000
- Schweinfurth P. 1954 – P. Schweinfurth, *Die Byzantinische Form in Western und ihre Wirkung*, Mainz 1954
- Semkowycz W. 1908 – W. Semkowicz, *O rodzie Dragów-Sasów*, „Miesięcznik Heraldyczny. Organ Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie” 1, 1908, nr 3
- Seniuk B. M. – B. M. Seniuk, *Osiemnastowieczna terminologia z zakresu architektury i sztuki cerkiewnej oraz organizacji Kościoła wschodniego. Materiały do słownika na podstawie protokołów wizytacji eparchii włodzimierskiej*, w: *Polska–Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000
- Ševčenko N. P. 1981 – N. P. Ševčenko, *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art*, Turin 1981
- Ševčenko N. P. 1991 – N. P. Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, „Dumbarton Oaks Papers” 45, 1991, s. 45-57
- Shorr D. C. 1948 – D. C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, „The Art Bulletin” 28, 1946
- (Sidorow A. A.) Сидоров А. А. 1951 – А. А. Сидоров, *Древнерусска гравюра*, Москва 1951
- Siemaszko A. 1995 – A. Siemaszko, *Malowidla ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, w: „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 21, 1995, s. 13-58
- Sinai–Byzantium... – Sinai–Byzantium–Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, red. Y. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. Mundell Mango, S. Petersburg 2000-2001 (dx.doi.org/10.3202/caa.reviews.2002.42)
- Sinkevič I. 2000 – I. Sinkevič, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi; Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000
- (Skabałlanowicz M.) Скабалланович М. 2004 – М. Скабалланович, *Толковый типикон Объяснительное изложение типикона с историческим введением*, Москва 2004
- (*Skarby Kyewo–peczers'koj...*) *Скарби Києво–печерської... – Скарби Києво–печерської Лаври. Альбом*, Київ 1998
- Skarga P. 1843 – P. Skarga, *Kazania na niedziele i święta całego roku*, Lipsk 1843
- (*Skazanija o wnieśnieniu widie swiatych mužej...*) *Сказания о внешнем виде святых мужей... – Сказания о внешнем виде святых мужей и жен и о возрасте их*, „Труды Киевской Духовной Академии” 1867, t. I, s. 42
- (Skoczyłlas I.) Скочиляс І. 1999 – І. Скочиляс, *Протоколи єпископських і деканських візитаций церков кийівської уніатської митрополії XVIII ст.*, w: *Рукописна україніка у фондах Львівської Наукової Бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково–практичної конференції 20–21 вересня 1996 року*, Львів 1999, s. 446-490
- (Skor L.) Скоп Л. 1997 – Л. Скоп, *Сцена Радуйся цар іудейський з икони Страсті що у церкві Воздвиження міста Дрогобича*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана*, Дрогобич 1997, s. 128-132

- (Skor L.) Скоп Л. 1997а – Л. Скоп, *Тема Страстей Господніх в середньовічному українському малярстві XI–XVI ст.*, „Жива Вода”, nr 5, квітень–травень, 1997, s. 6
- (Skor L.) Скоп Л. 1997б – Л. Скоп, *Нові дані про художнє життя дрогобицьких іконописців XVI–XVIII століть*, в: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Другі наукові читання пам'яті Михайла Драгана. Матеріали виступів 19–20 листопада 1997 року м. Дрогобич*, Дрогобич 1997, s. 83-85
- (Skor L.) Скоп Л. 2004 – Л. Скоп, *Маляр ікони Богородиця-Одигітрія з Мражниці*, Львів 2004
- (Skor L.) Скоп Л. 2007 – П. Скоп, „Ікона Богородиця на престолі” першої пол. XVст. із збірки *Львівського музею історії релігії*, „Бюлетень. Інформаційний випуск Львівського філіалу Національного Науково-Дослідного Реставраційного Центру України” 9, 2007, s. 109-117
- (Skor L.) Скоп Л. 2011 – Л. Скоп, *Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія Федуско, маляр зі Самбора*, Дрогобич 2011
- (Skor-Druzziuk H.) Скоп-Друзюк Г. 2000 – Г. Скоп-Друзюк, *Іконографічні особливості сцени „Воскресіння Лазаря” з ікони „Страсті Христові” другої половини XVI ст. Федуска Маляра з церкви Воздвиження у Дрогобичі*, в: *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Другі читання*, Дрогобич 2000, s. 39-68
- (Skor-Druzziuk H.) Скоп-Друзюк Г., (Skor P.) Скоп П. 2009 – Г. Скоп Друзюк, П. Скоп, *Іконостас XVI-XVIII століття із села Старої Скваряви. Альбом*, Львів 2009
- Skorbucha H. 1971 – H. Skorbucha, *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, Prag 1971
- Skorowidz dóbr... – Skorowidz dóbr tabularnych w Galicji z W. Ks. Krakowskim, Kraków 1905
- Skorowidz wszystkich miejscowości... – Skorowidz wszystkich miejscowości położonych w królestwie Galicyi Lodomeryi jako też w wielkiem Księstwie Krakowskiem i księstwie Bukowińskim, pod względem politycznej i sądowej organizacji kraju..., Lwów 1855
- Skorupa A. 2001 – A. Skorupa, *Zabytkowe kościoły polskiego Spisza*, Kraków 2001
- Skubiszewski P. 1981 – P. Skubiszewski, *Cykl wielkanocny w oltarzu mariackim Wita Stwosza*, „Rocznik Historii Sztuki” 12, 1981, s. 43-81
- Skubiszewski P. 1998 – P. Skubiszewski, „Złożenie do grobu” w dominikańskim tryptyku w Krakowie i zagadnienie przedstawień Chrystusa Umęczonego, „Biuletyn Historii Sztuki” 60, 1998, nr 3-4, s. 315-351
- (Skut Maniawś'kij...) Скит Манявський... – Скит Манявський і Богородчанський Іконостас, Львів 1921
- (Slipczenko N.) Сліпченко Н. 1999 – Н. Сліпченко, *Відділ Мистецтвознавства та реставрації живопису*, „Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація” 10, 1999, s. 165-168
- (Słobodian W.) Слободян В. 2003 – В. Слободян, *Церкви Турківського району. Люстрований каталог*, Львів 2003
- Słownik tła Biblii...* – *Słownik tła Biblii*, red. J. I. Packer, M. C. Tenney, Warszawa 2007
- Smereka W. 1968 – W. Smereka, *Studium pasyjne; Rys historyczny i teksty Drogi Krzyżowej*, Kraków 1968

- (Smirnowa Je. S.) Смирнова Е. С., (Łaurina W. K.) Лаурина В. К., (Gordienko Je. A.) Горденко Е. А. 1982 – Е. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Е. А. Горденко, *Живопись великого Новгорода*, Москва 1982
- Smoraġ-Różycka M. 1997 – M. Smoraġ-Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1997, t. 5-6, s. 147-155
- Smoraġ-Różycka M. 1998 – M. Smoraġ-Różycka, *Observations sur l’image de la Sainte Trinité dans l’art byzantin: l’illustration du Psaume 109,1*, w: *Mélanges d’histoire byzantine offerts à Oktawiusz Jurewicz à l’occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Łódź 1998, s. 201-208
- Smoraġ-Różycka M. 1999 – M. Smoraġ-Różycka, *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999
- Smoraġ-Różycka M. 2001 – M. Smoraġ-Różycka, *O pięknie i sztuce w najstarszych przekazach pisanych Rusi Kijowskiej w świetle tradycji bizantyńskich ekphrasis*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, Kraków 2001, s. 99-114
- Smoraġ-Różycka M. 2003 – M. Smoraġ-Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003
- Smoraġ-Różycka M. 2009 – M. Smoraġ-Różycka, „Wyznanie wiary” księżnej Gertrudy. *Uwagi o wizualizacji dogmatów w sztuce bizantyńskiej*, w: *Credo in Deum w teologii i sztuce Kościołów chrześcijańskich*, red. R. Knapieński, A. Kramiszewska, Lublin 2009, s. 279-292
- Sobolewski A. I. (Соболевский А. И.) 1894 – А. И. Соболевский, *Южно-славянское влияние на русскую письменность в XIV–XV веках*, Санкт-Петербург 1894
- (*Sobornaja gramota...*) *Соборная грамота... – Соборная грамота константинопольского патриарха Иеремии Киевскому митрополиту Михаилу Рогозу*, „Акты относящиеся къ Исторіи Южной и Западной Россіи”, t. 2, 1865, nr 157, s. 190-192
- (*Soczinienie ijerodiakona...*) *Сочинение иеродиакона... – Сочинение иеродиакона печерскаго монастыря Леонтія о ересяхъ въ Юго-Западной Руси и въ Православіи по поводу явленія Унії или соединенія Православія съ Римскою церквію*, „Акты относящиеся къ Исторіи Южной и Западной Россіи”, t. 2, 1865, s. 271-287
- Sofianos D. Z. 1991 – D. Z. Sofianos, *Meteora: Itinerary (Holy Monastery of Transfiguration)*, 1991, br. m. wyd.
- Sokołowski M. 1886 – M. Sokołowski, *Obrazy*, w: *Wystawa Archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1886, s. 13-24
- Sokołowski M. 1889 – M. Sokołowski, *Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie (Wystawa stauropijalna we Lwowie r. 1888/1889)*, „Kwartalnik Historyczny” 3, 1889, s. 619-657
- Sokołowski M. 1906 – M. Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki w Polsce” 6, 1906
- Solikowska A. 2000 – A. Solikowska, *Spotkanie z Zachodem – spotkanie z „Obcymi” w kulturze ruskiej XVI wieku*, w: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 2000, s. 281-288
- Sopoliga M. 1996 – M. Sopoliga, *Perły l’udovej architektúry*, Prešov 1996



- (Sorokaty W. M.) Сорокагый В. М. 2000 – В. М. Сорокагый, *Праздничный ряд русского иконостаза. Иконографические программы XV–XVI веков*, w: *Иконостаз. Происхождение – развитие – символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 465-489
- Sörries R. 1988 – R. Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher Vergessene Zeugnisse volkstümlicher Frömmigkeit*, Universitätsverlag Carinthia, Klagenfurt 1988
- Soteriou G., M. 1956-1958 – G., M. Soteriou, *Icones du Mont Sinai*, t. 1, Athenes 1956, t. 2, Athenes 1958
- Sozomen Hermiasz 1980 – Hermiasz Sozomen, *Historia Kościoła*, Warszawa 1980
- Spartharakis I. 1996 – I. Spartharakis, *The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos*, w: Tenze, *Studies in Byzantina Manuscript Illumination and Iconography*, London 1996, s. 225-248
- Spartharakis I. 1999 – I. Spartharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete: Rethymnon Province*, t. 1, London 1999
- Stange A. 1936 – A. Stange, *Deutsche Alt Malerei der Gotik. Die zeit von 1350 bis 1400*, t. 2, Berlin 1936
- (Stankewycz M.) Станкевич М. 2002 – М. Станкевич, *Українське художнє дерево XVI-XX ст.*, Львів 2002.
- Starowieyski M. 1994 – M. Starowieyski, *Sobory Kościoła niepodzielonego*, cz. 1: *Dzieje*, Tarnów 1984
- (Stasenko W.) Стасенко В. 2003 – В. Стасенко, *Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття*, Київ 2003
- Stawicki S. 1993 – Stawicki, *Ochrona i konserwacja ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w Polsce*, w: *Ochrona wspólnego dziedzictwa kulturowego*, red. J. Kowalczyk, Warszawa 1993, s. 215-240
- (Stawrowiecki K. T.) Ставровецкий К. Т. 1619 – К. Т. Ставровецкий, *Евангелие учительны*, Рахманов 1619, k. 111v-112r – Biblioteka Narodowa, nr sygn. Суг 316
- Ștefănescu I. D. 1928 – I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1928
- Ștefănescu I. D. 1929 – I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris 1929
- Ștefănescu I. D. 1973 – I. D. Ștefănescu, *Iconografa artei bizantine și picturii feudale românești*, București 1973
- Steinberg L. 2013 – L. Steinberg, *Seksualność Chrystusa. Zapomniany temat sztuki renesansowej*, Kraków 2013
- Stepan A. 1999 – A. Stepan, *Antyminsy w ukraińskiej sztuce graficznej XVII-XX w.*, w: *Wschód-Zachód. Ukraina. Materiały z sesji naukowej*, red. T. Stegner, Gdańsk 1999
- (Stepowyk D. W.) Степовик Д. В. 1975 – Д. В. Степовик, *Українсько-болгарські мистецькі зв'язки*, Київ 1975

- (Stepowuk D. W.) Степовик Д. В. 1982 – Д. В. Степовик, *Українська графіка XVI-XVIII століть*, Київ 1982
- (Stepowuk D. W.) Степовик Д. В. 1994 – Д. В. Степовик, *Берестейська Унія і розвиток українського ікономалювання у XVI і XVII століттях*, w: *Unia brzeska, geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, Kraków 1994, s. 465-473
- (Stepowuk D. W.) Степовик Д. В. 1996 – Д. В. Степовик, *Історія української ікони X–XX століть*, Київ 1996
- Stępień S. 1996 – S. Stępień, *Słownik ukraińskich terminów kościelnych. Struktura i organizacja Kościoła wschodniego*, „Biuletyn Informacyjny Południowo-Wschodniego Instytutu Naukowego w Poznaniu” 2, 1996, s. 102-119
- Stichel R. 1990 – R. Stichel, *Die Geburt Christi in der Russischen Ikonenmalerei. Voraussetzungen in Glauben und Kunst des Christlichen Ostens und Westens*, Stuttgart 1990
- Stradomski J. 2001 – J. Stradomski, *Święta Paraskiewa (Pietka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich*, w: *Święci w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, red. W. Stępiak-Minczewska, Z. Kijas, Kraków 2001, s. 83-93
- Strieder P. 1993 – P. Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Nürnberg 1993
- Strzetelska-Grynbergowa Z. 1899 – Z. Strzetelska-Grynbergowa, *Staromiejskie. Ziemia i ludność*, Lwów 1899
- Stylianou A., Stylianou J. 1985 – A. Stylianou, J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985
- Subotić G. 1997 – G. Subotić, *Art of Kosovo. The Sacred Land*, New York 1997
- Suder J. 1961 – J. Suder, *Badania technik malowidel ściennych z XIV i XV wieku na terenie Małopolski historycznej*, „Ochrona Zabytków” 2, 1961, s. 34-55
- Sulikowska A. 2003 – A. Sulikowska, „*Życie śpi, a piekło drży z trwogi*”. *Czuwające oko Chrystusa jako wyobrażenie męki i chwały Zbawiciela w ikonografii staroobrzędowców*, w: *Chrystus Wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 185-202
- Sulikowska A. 2009 – A. Sulikowska, *Ikona Św. Paraskiewy Tyrnowskiej ze scenami z żywota z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Gronek, Kraków 2009, s. 99-124
- Sulikowska-Gąska A. 2007 – A. Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007
- Sulikowska-Gąska A. 2011 – A. Sulikowska-Gąska, *O dwóch miniaturach Tetraewangeliarza suczawskiego*, „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne” 6, 2011, s. 189-211
- (Sumcow N. P.) Сумцов Н. П. 1888 – Н. П. Сумцов, *Очерки історіи южно-руських апокрифических сказаніи і песн*, Киев 1888
- (Swienciska W. I.) Свенціцька В. І. 1966 – В. І. Свенціцька, *Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст.*, Київ 1966
- (Swienciska W. I.) Свенціцька В. І. 1967 – В. І. Свенціцька, *Живопис XIV–XVI століть*, w: *Історія українського мистецтва*, Київ 1967, t. 2, s. 208-274

- (Swiencis'ka W. I.) Свенціцька В. І. 1977 – В. І. Свенціцька, *Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень*, w: *Древнерусское Искусство. Проблемы и атрибуции*, Москва 1977, s. 279-290
- (Swiencis'ka W. I.) Свенціцька В. І. 1991 – В. І. Свенціцька, *Український живопис XVI–XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко*, w: *Українське бароко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 90-95
- (Swiencis'ka W. I.) Свенціцька В. І. 1998 – В. І. Свенціцька, *Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні Страшного Суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. 236, 1994, Праці Секції Мистецтвознавства, s. 171-182
- (Swiencis'ka W. I.) Свенціцька В. І., (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 1991 – В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Українське народне малярство XIII–XX століть*, Київ 1991
- (Swiencis'ka W. I.) Свенціцька В. І., (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 1990 – В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1908 – І. Свенціцький, *Опись музея ставропигийского института во Львові*, Львів 1908
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1914 – І. Свенціцький, *Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. Матеріали і замітки*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” 121, 1914, s. 63-115
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1922 – І. Свенціцький, *Прикраси рукописів Галицької України XVI в.*, Жовква 1922
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1924 – І. Свенціцький, *Початки книгопечатання на землях України*, Жовква 1924
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1928 – І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV–XVI віків*, Львів 1928
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1929 – І. Свенціцький, *Ікони Галицької України XV–XVII віків*, Львів 1929 (teczka )
- (Swiencis'ki I.) Свенціцький І. 1938 – І. Свенціцький, *Тематичний уклад стінопису церкви Святого Юра в Дрогобичі*, „Літопис Бойківщини” 1938, nr 10, s. 69 (przedruk w: *Дрогобицькі храми Воздвиження та Святого Юра у дослідженнях. Перші читання*, Дрогобич 1998, s. 65-67)
- (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 1985 – О. Ф. Сидор, *Художня спадщина Йова Кондзелевича*, „Образотворче Мистецтво” 5, 1985
- (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 1990 – О. Ф. Сидор, *Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть*, w: В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, s. 20-40
- (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 2000 – О. Ф. Сидор, *Ікони майстрів Олексія і Димитрія в колекції Національного Музею у Львові*, „Літопис Національного Музею у Львові” 1(6), 2000, s. 89-152

- (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 2001 – О. Ф. Сидор, *Внесок патріарха Йосифа Сліпого в історію українського музейництва*, „Київська церква. Альманах християнської думки”, Київ-Львів 2001, s. 124-132
- (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 2003 – О. Ф. Сидор, *Давня українська ікона із приватних збірок*, Київ 2003
- (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 2008 – О. Ф. Сидор, *Святий Василій Великий в українському мистецтві*, Львів 2008
- (Sydor-Oszurkewycz O.) Сидор–Ошуркевич О. 1994 – О. Сидор–Ошуркевич, *Українська антимінісна гравюра XVII–XVIII століть*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” t. CCXXXVI, *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, Львів 1994, s. 171-182
- Sygowski P. 2003 – P. Sygowski, *Ikony chełmskiej diecezji prawosławnej (od czasów Unii Brzeskiej) na tle dziejów Kościoła Wschodniego na Lubelszczyźnie (historia, stan badań, obiekty zachowane)*, w: *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki*, Łańcut 2003, s. 307-380
- Sygowski P. 2006 – P. Sygowski, *Cztery ikony XVI wieku i cerkiew p.w. Św. Jerzego w Rawie Ruskiej. Przyczynek do rozważań nad problematyką ustalenia miejsca pochodzenia elementów malarskiego wyposażenia cerkwi*, „Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво” 4, 2006, s. 150-153
- Symeon z Tesseloniki 2007 – Symeon z Tesseloniki, *O świętyńi Bożej*, tłum. A. Maciejewska, Kraków 2007
- Synowiec J. 1999 – J. Synowiec, *Prorocy Izraela. Ich pisma i nauka*, Kraków 1999
- (Syrochman M.) Сирохман М. 2000 – М. Сирохман, *Церкви України Закарпаття*, Львів 2000
- (Szalina I. A.) Шалина И. А. 2000 – И. А. Шалина, *Боковые врата иконостаса; символический замысел и иконография*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ред. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 559-598
- (Szalina I. A.) Шалина И. А. 2000a – И. А. Шалина, *Вход „святая святых” и византийская алтарная преграда*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, ред. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 52-84
- (Szalina I. A.) Шалина И. А. 2003 – И. А. Шалина, *Икона «Христос во гробе» и Нерукотворный образ на Константинопольской плацанице*, w: *Восточнохристианские реликвии*, ред. А. М. Лидов, Москва 2003, s. 305-336
- (Szamardina N.) Шамардіна Н. 1991 – Н. Шамардіна, *До питання про раннє бароко в українському живописі. Нові сторінки творчості Миколи Петраховича*, w: *Українське бароко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 165-173
- (Szamardina N.) Шамардіна Н. 1994a – Н. Шамардіна, *Українська ікона XV–XVII століть*, Львів 1994
- (Szamardina N.) Шамардіна Н. 1994b – Н. Шамардіна, *Новознайдений твір Федора Сеньковича, „Родовід” 9*, 1994, s. 57-64

- Szanter Z. 1985 – Z. Szanter, *Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej*, „TeKa Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia” 1985, s. 93-135
- Szanter Z. 1986 – Z. Szanter, *XVII-wieczne ikony w kluczu muzyńskim*, „Polska Sztuka Ludowa” 40, 1986, nr 34, s. 179-196
- Szanter Z. 1987 – Z. Szanter, *Wystrój cerkwi w Beskidzie Niskim*, w: *Lemkowie: kultura, sztuka, język*, Warszawa–Kraków 1987
- Szanter Z. 2003 – Z. Szanter, *Powstanie nowożytnej formy ikonostasu w cerkwiach ruskich na południowo-wschodnich terenach Rzeczypospolitej w XVII w. Funkcje ikonostasu i uwarunkowania jego formy*, w: *Do piękna nadprzyrodzonego*, t. 1: *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymsko-katolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego. Referaty*, Chełm 2003, s. 127-153
- Szaraniewicz I. 1887 – I. Szaraniewicz, *Patriarchat wschodni wobec kościoła ruskiego w Polsce i Rzeczypospolitej Polskiej*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności” 8, 10, 1887
- Szaraniewicz I. 1888 – I. Szaraniewicz, *Katalog archeologiczno-bibliograficznej wystawy Instytutu Stauropigiańskiego we Lwowie, otwartej dnia 10. października r. 1888., a mającej się zamknąć dnia 12. stycznia r. 1889. n. st. Według wskazówek znawców*, Lwów 1888
- (Szczennikowa L. A.) Щенникова Л. А. 2000 – Л. А. Щенникова, *Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в.: итоги и перспективы изучения*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 392-410
- (Szczepkina M. W.) Щепкина М. В. 1977 – М. В. Щепкина, *Миниатюры хлудовской Псалтыри*, Москва 1977
- Szczepkowski A. 1985 – A. Szczepkowski, *Przemiany w malarstwie ikonowym w XVII wieku*, „TeKa Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia” 1985, s. 198-210
- Szczepkowski A. 1998 – A. Szczepkowski, *Ikona pounijnna*, w: *Ikona Karpacka; Album wystawy*, Sanktok 1998, s. 17-28
- (Szczurat D.) Щурат Д. 1913 – Д. Щурат, *Христос Пасхон. Львівські віршовані діалоги з 1631 р.*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. СХVII і СХVIII, Львів 1913, s. 137-178
- (Szederwu ukrajins' koho ikonorusu...) Шедерви українського іконопису... – Шедерви українського іконопису XII-XIX ст. (Masterpieces of Ukrainian icon-painting 12th – 19th cc.), Київ 1999
- (Szulc H. J.) Шульц Г. Й. 2002 – Г. Й. Шульц, *Візантійська літургія. Свідчення віри та значення символів*, Львів 2002
- (Szuliak S.) Шуляк С. 2000 – С. Шуляк, *Ikona Страсті Христові кінця XV – поч. XVI ст. З с. Трушевичі*, Дипломна робота. Академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ 2000
- Szymański S. 1970 – S. Szymański, *Wystrój malarzkie kościołów drewnianych*, Warszawa 1970
- Święcicka-Wystrychowska P. 2005 – P. Święcicka-Wystrychowska, *Proces Jezusa w świetle prawa rzymskiego. Studium z zakresu rzymskiego procesu karnego w prowincjach wschodnich w okresie wczesnego pryncypatu*, Kraków 2005

- Taesca P. 1951 – P. Taesca, *Storia dell'arte italiana*, t. 2: *Il Trecento*, Torino 1951
- Taft R. 1980 – R. Taft, *The Liturgy of the Great Church: an Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Paper” 1980-1981, nr 34-35, s. 46-75
- Taft R. 2004 – R. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Pre-anaphoral Rites*, Rome 2004
- Talbot Rice D. 1994 – D. Talbot Rice, *Art of the Byzantine Era*, London 1994
- (Taranuszenko S.) Таранушенко С. 1994 – С. Таранушенко, *Український іконостас „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”*, т. CCXVII, *Праці Секції Мистецтвознавства*, Львів 1994, s. 141-170
- (Taranuszenko S.) Таранушенко С. 2011 – С. Таранушенко, *Иконография украинских иконостасов*, Харків 2011
- Tarasov O. 2002 – O. Tarasov, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, London 2002
- Teka Konserwatorska... – Teka Konserwatorska. Rocznik Koła C. K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej*, t. 1-3, Lwów 1892-1910
- Teksty o Matce Bożej... – Teksty o Matce Bożej. Kościoły przedchalcędońskie*, opr. H. Paprocki, Niepokalanów 1995
- Teksty teologiczne... – Teksty teologiczne. Mariologia*, opr. F. Courth, red. E. Adamiak, Poznań 2005
- Temple R. 2004 – R. Temple, *Icons. Divine Beauty*, London 2004
- Terlecki M. 2008 – M. Terlecki, *Czyn rodu Drago-Sasów*, Lwów 2008
- The Glory of... – The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, red. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997
- The Illustrated Bartch – *The Illustarated Bartch*, red. L. Walter Strauss, New York 1978
- The Origins of El Greco... – The Origins of El Greco Icon Painting in Venetian Crete*, red. A. Drandaki, New York 2009
- The 'Painter's Manual'... – The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, London 1989
- Thoby B. 1959 – B. Thoby, *Le crucifix des origines au concile de trente. Étude iconographique*, Nantes 1959
- Titov F. 1924 – F. Titov, *Materialy dlja istoriji knyžnoji spravy na Ukrajinі v XVI-XVIII vv. Vsezbirka peredmov do ukrajins'kych starodrukiv*, Kijev 1924 (reprint, Köln, Wien 1982)
- Tkáč Š. 1984 – Š. Tkáč, *Ikony słowackie od XVI do XIX wieku*, Warszawa 1984
- Todić B. 1994 – B. Todić, *Anapeson. Ikonographie et signification du thème, „Byzantion”* 64, 1994, s. 134-165
- Tomalska J. 1991 – J. Tomalska, *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych*, Białystok 1991
- Treasures of... – Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997
- (Troica Andrieja Rublewa...) Троица Андрея Рублева... – Троица Андрея Рублева. Антология, red. Г. И. Вздорнов, Москва 1989
- Triodion 1663 – Триодіон сі єстьЮ Триг҃снецъ Сѣѣн Великон Пятдесѣтници...*, Lwów 1663, ВJ 589131 III Bibl. Czart. 7801

- (Trubieckoj Je.) Трубецкой Е. 2006 – Е. Трубецкой, *Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи*, Москва 2006
- Trzcińska I. 1998 – I. Trzcińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998
- Tschilingirov A. 1978 – A. Tschilingirov, *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien 4. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1978
- Tsigaridas E. 2001 – E. Tsigaridas, *The Mother of God in Wall-Paintings*, w: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Milan 2001, s. 125-137
- (Тупиков Н. М.) Тупиков Н. М. 1899 – Н. М. Тупиков, *Страсти Христовы в западно-русском списке XV века*, „Памятники древней письменности и искусства” СХЛ, 1901
- (Ukrajins'ka ikona ta artefakty...) Українська ікона та артефакти... – Українська ікона та артефакти XI-XVIII століть. Виставка українських ікон та артефактів XI-XVIII століть із приватної збірки Ігора та Оксани Гринівих у Музеї Мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків, Київ 2007
- (Ukrajins'kuj ikonopys...) Український іконопис... – Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ, Київ 2005
- (Ukrajins'ke sakralne...) Українське сакральне... – Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали міжнародної конференції Львів 4–5 травня 1993 р., Львів 1994
- (Umansew F. S.) Уманцев Ф. С. 1967 – Ф. С. Уманцев, *Живопис кінця XVI – першої половини XVII століття*, w: *Історія Українського Мистецтва в шести томах*, т. 2, *Мистецтво XIV – першої половини XVII століття*, Київ 1967, s. 275-318
- (Umansew F. S.) Уманцев Ф. С. 1968 – Ф. С. Уманцев, *Монументальний живопис*, w: *Історія Українського Мистецтва в шести томах*, т. 3, *Мистецтво другої половини XVII–XVIII століття*, Київ 1968, s. 154-193
- (Umansew F. S.) Уманцев Ф. С. 1970 – Ф. С. Уманцев, *Троїцька надбрамна церква*, Київ 1970
- (Umansew F. S.) Уманцев Ф. С. 2002 – Ф. С. Уманцев, *Мистецтво давньої України, Історичний нарис*, Київ 2002
- Underwood P. A. 1966-1975 – P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, t. 1-3, New York 1966, t. 4, Princeton 1975
- Unterman A. 2000 – A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa 2000.
- (Uragow A. S.) Урагов А. С. 1907 – А. С. Урагов, *Евангеліє 1577 года, изображенія евангелистов и их символовъ*, w: *Труды Императорскаго Московскаго Археологическаго Общества*, т. 2, Москва 1907, s. 7-37
- Uruski S. 1910 – S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, Warszawa 1910
- Uspensky B. 1976 – B. Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*, „Semiotics of Art” 3, 1976
- Uspieński B. 1977 – B. Uspieński, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, w: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977

- (Uspienski L.) Успенский Л. 1996 – Л. Успенский, *Богословие иконы православной церкви*, Москва 1996
- Uścińowicz J. 1997 – J. Uścińowicz, *Symbol. Archetyp. Architektura. Hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, Białystok 1997
- Wagilewicz D. J. 1996 – D. J. Wagilewicz, *Pisarze polscy Rusini, wraz z dodatkiem pisarze łacińscy Rusini*, opr. R. Radyszewski, Przemyśl 1996
- Walter Ch. 1969 – Ch. Walter, *Les dessins carolingiens dans un manuscrit de Verceil*, „Cahiers Archeologiques” 18, 1968, s. 99-107
- Walter Ch. 1970 – Ch. Walter, *L’Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970
- Walter Ch. 1990 – Ch. Walter, *Konzilien*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, cz. 2, Stuttgart 1990, szp. 737-746
- Walter Ch. 1992 – Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, Warszawa 1992
- Warthon Epstein A. 1986 – A. Wharthon Epstein, *Tokali Kalise: Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986
- Wegner H. 1985 – H. Wegner, *Etimasia*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 4, Warszawa 1985, k. 1162-1166
- Weitzmann K. 1970 – K. Weitzmann i inn., *Ikone sa Balkana*, Beograd, Sofija 1970
- Weitzmann K. 1971 – K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century*, w: Tenze, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago–London 1971, s. 271-313
- Weitzmann K. 1972 – *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, t. 3: K. Weitzmann, *Ivories and Steatites*, Washington 1972
- Weitzmann K. 1976 – K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, t. 1: *From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976
- Weitzmann K. 1982 – K. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai*, New Jersey 1982
- Weitzmann K. 1984 – K. Weitzmann, *Crusader Icons and Maniera Greca*, w: *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien 1984
- Weitzmann K. i in. 1993 – K. Weitzmann i in., *Die Ikonen*, Herder, Freiburg, Basel, Wien 1993
- (Werwec’kuj Z.) Вервещкий З. 1999 – З. Вервещкий, *З діяльності Музею „Дрогобиччина” – рік 1999-ий*, w: *Сакральне мистецтво Бойківщини. Четверті наукові читання присвячені 100-річчю Михайла Драгана*, Дрогобич 1999, s. 5-7
- Wessel K. 1978 – K. Wessel, *Himmlische Liturgie*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, t. 3, Stuttgart 1978, s. 119-131
- (Widrodzeni szedewri) Відроджені шедеври 2008 – *Відроджені шедеври*, Львів 2008
- Wielki Tydzień... – Wielki Tydzień i święto Paschy w Kościele prawosławnym*, tłum. H. Paprocki, Kraków 2003
- (Wieniamin) Венямин 1899 – Венямин, *Новая Скрижаль или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных*, Санкт-Петербург 1899
- Winnicka K. 2013 – K. Winnicka, *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku*, Sanok 2013
- (Wiunuk A.) В’юник А. 1994 – А. В’юник, *Українська графіка XI-початку XX ст.*, Київ 1994



- Wizytacje generalne... – Wizytacje generalne parafii unickich w województwie kijowskim i braclawskim po 1782 roku*, opr. M. Radwan, Lublin 2004
- Wojciechowski L. 2003 – L. Wojciechowski, *Drzewo przenajszlachetniejsze. Problematyka Drzewa Krzyża w chrześcijaństwie zachodnim (IV-polowa XVII wieku). Od legend do kontrowersji wyznaniowych i piśmiennictwa specjalistycznego*, Lublin 2003
- Wolski K. 1956 – K. Wolski, *Osadnictwo dorzecza górnego Wiaru w XV w.*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 11 (1), 1956
- (Wozniak M.) Возняк М. 1920a – М. Возняк, *Історія української літератури*, Львів 1920
- (Wozniak M.) Возняк М. 1920b – М. Возняк, *Діялог Йоанія Волковича з 1631р.*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, т. СХХХІХ, 1920, s. 49-79
- (Wujcik W. S.) Вуйцик В. С. 1979 – В. С. Вуйцик, *Львівський державний історико-архітектурний заповідник*, Львів 1979, s. 12
- Wybrew H. 1996 – H. Wybrew, *The Orthodox Liturgy, The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite*, New York 1996
- Wybrew H. 1997 – H. Wybrew, *Orthodox Lent, Holy Week and Easter*, Crestwood 1997
- Wyrostek L. 1932 – L. Wyrostek, *Ród Dragów-Sasów na Węgrzech i Rusi Halickiej*, Kraków 1932 [„Rocznik Towarzystwa Heraldycznego” 11, 1932]
- Wyrozumka B. 1997 – B. Wyrozumka, *Dokument Władysława Jagielly z 1426 r. dla popa Haila*, „Prace Komisji Wschodniosłowiańskiej PAU” 4, 1997, s. 21-23
- (Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 1976 – Г. И. Вздорнов, *Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображення в Новгороде*, Москва 1976
- (Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 1978a – Г. И. Вздорнов, *Исследование о Киевской Псалтири*, т. I, Москва 1978
- (Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 1978b – Г. И. Вздорнов, *Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Солтыкова-Щедрина в Ленинграде [олдн F6]*, т. II, Москва 1978
- (Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 1983 – Г. И. Вздорнов, *Феофан Грек. Творческое наследие*, Москва 1983
- (Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 1986 – Г. И. Вздорнов, *История открытия и изучения русской средневековой живописи XIX век*, Москва 1986
- (Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 1989 – Г. И. Вздорнов, *Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода*, Москва 1989
- Xydis S. 1947 – S. Xydis, *The Chancel Barrier: Solea and Ambo of Hagia Sophia*, „Art Bulletin” 29, 1947, s. 1-24
- (Zabołotski P.) Заболотський П. 1899 – П. Заболотський, *Легендарний и апокрифический элементъ въ Хожденіи иг. Данила*, „Русский филологический вестник”, 1899, XLІ, s. 220-237; XLІІ, s. 237-273
- (Załozec'ki W.) Залозецький В. 1925 – В. Залозецький, *Малярство Закарпатської України (XIV-XIX с.)*, „Стара Україна” 7-10, 1925, s. 132-137

- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П. 1971 – Я. П. Запаско, *Мистецтво книги на Україні в XVI – XVIII ст.*, Львів 1971
- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П. 1974 – Я. П. Запаско, *Мистецька спадщина Івана Федорова*, Львів 1974
- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П. 1981 – Я. П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні*, т. 1-3, Львів 1981-1984
- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П. 1995 – Я. П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*, Львів 1995
- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П. 1998 – Я. П. Запаско, *Ошатність української рукописної книги*, Львів 1998
- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П., (Isajewycz Ja.) Ісаєвич Я. 1981-1984 – Я. П. Запаско, Я. Ісаєвич, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні*, т. 1-3, Львів 1981-1984
- (Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П., (Masiuk O. Ja.) Мацюк О. Я. 1983 – Я. П. Запаско, О. Я. Мацюк, *Львівські стародруки*, Львів 1983
- Zbiór dokumentów małopolskich... – Zbiór dokumentów małopolskich*, wyd. I. Sułkowska-Kuraś, S. Kuraś, t. 1-8, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1962-1975
- Zehnder F. G. 1990 – F. G. Zehnder, *Katalog der Altkölen Malerei*, Köln 1990
- (Zilinko R.) Зілінко Р. 2009 – Р. Зілінко, *Іконостас церкви св. Івана Богослова в Суховолі*, Львів 2009
- Ziomecka A. 1986 – A. Ziomecka, *Śląskie malarstwo gotyckie. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Wrocław 1986
- Ziomecka A. 1992 – A. Ziomecka, *Sztuka śląska XIV-XV. Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, Wrocław 1992
- Znosko A. 2000 – A. Znosko, *Kanony Kościoła prawosławnego*, t. 1, Hajnówka 2000
- Zubrzycki D. 1836 – D. Zubrzycki, *Historyczne badania o drukach rusko-słowiańskich w Galicji*, Lwów 1836
- Zwolińska K., Malicki Z. 1990 – K. Zwolińska, Z. Malicki, *Mały słownik terminów plastycznych*, Warszawa 1990
- (Żołtows'ki P. M.) Жолтовський П. М. 1958 – П. М. Жолтовський, *Визвольна боротьба українського народу в пам'ятниках мистецтва XVI–XVIII ст.*, Київ 1958
- (Żołtows'ki P. M.) Жолтовський П. М. 1978 – П. М. Жолтовський, *Український живопис XVII–XVIII ст.*, Київ 1978
- (Żołtows'ki P. M.) Жолтовський П. М. 1982 – П. М. Жолтовський, *Малюнки Києво–Лаврської іконописної майстерні. Альбом–каталог*, Київ 1982
- (Żołtows'ki P. M.) Жолтовський П. М. 1983 – П. М. Жолтовський, *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.*, Київ 1983
- (Żołtows'ki P. M.) Жолтовський П. М. 1988 – П. М. Жолтовський, *Монументальне малярство на Україні XVII–XVIII ст.*, Київ 1988

- (Żurawlana I. A.) Журавлена И. А. 2000 – И. А. Журавлена, *Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса*, w: *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 490-497
- (Żyszkowicz W.) Жишкович В. 2005 – В. Жишкович, *Иконография образу Св. Параскеви П'ятниці в українській іконі XIV – початку XVI століть*, „Українська греко-католицька церква і релігійне мистецтво” 3, 2005, s. 46-53
- (Żużkowa L.) Живкова Л. 1980 – Л. Живкова, *Четвероевангелието на цар Иван Александър*, София 1980
- Żywot Wszechmogącego Pana Jesu Krysta... – Żywot Wszechmogącego Pana Jesu Krysta...*, Kraków po 1539 (BJ Cim. 4752).

# Abandoned heritage

## On the paintings in the orthodox church of St Onuphrius in Posada Rybotycka

The paintings covering the walls of the sanctuary and the nave of the orthodox church of St Onuphrius in Posada Rybotycka are the main subject of this study. Originally they could also be found in the chapel in the tower over the vestibule, but today only small fragments with ornamental details remain there. Additionally, on the eastern wall of the porch, around the entrance to the nave, a portal was painted imitating architectural and sculptural motifs.

The very poor condition of the remaining polychrome and the irretrievable loss of its numerous layers made research work particularly difficult. The research aimed to find answers to questions about the time of its creation, the origin of the painter's workshop and deciphering the painting scheme and the messages within it. Documents relating to the history of the village and the church, and restoration works conducted in its interiors have been identified, ordered and interpreted to discuss the first two of the issues above. A painstaking stylistic analysis helped to determine the creators' origins and to identify individual styles; and iconographic and iconological analysis helped to decode the messages. The choice of traditional, not to say old, research methods was the most appropriate, as if against all the methodological innovations, to find accurate and reliable answers to the questions posed. It has influenced not only the contents of this book, but also, directly, its structure. The opening chapter describes the results of research into archives, sources, the analysis of all written documents, starting with those published by the royal chambers, through court documents, last wills and testaments, letters, and finishing with small notes scribbled in the margins of books and scratched out in the plaster on the walls of the church. The second chapter focuses on the history of finding the paintings and their restoration. Even though the documents do not always mention it directly,

it is here, between the lines, that one can find the reasons for their current condition, i.e. damage. Direct research into the paintings is described in the next two, most extensive chapters of the book. A visible disproportion between the analysis of formal and textual characteristics can be seen in this book. In religious art, style is almost always secondary to ideological significance. In Posada Rybotycka this lack of proportion was also reinforced by the condition of the remaining polychrome, which, in many cases, made a reliable (and not speculative) interpretation of aesthetic values impossible. Subsequently, it was impossible to attribute the polychrome unequivocally to a particular painter's workshop.

The paintings make the researcher's task difficult. Damaged by mould and damp, unsuitable painting techniques and restoration mistakes, they no longer attract one's eye with elegant form and charming colours. It is hard to see the original aesthetic values in contours repaired with pieces of plaster, barely visible against the white background, and rusty and grey-navy blue patches.

They are, most probably, the work of two different painter's workshops from the beginning and the second half of the 16th century, so they were funded by the Kormanicki family, Rafał or Stanisław and Andrzej or Auctus (Zbożny). The first workshop worked in the presbytery and consisted of at least two people. The older of the painters, in whose style some similarity to the works of the circle of the "Master from Vanivka and Zdvyzhen" can be detected, was the author of *The Officiating Bishops*, representations of prophets, *Unesleeping Eye* and the *King of Glory*. The other one, younger and less adept at composing frescoes, painted a strip with the Maundy Thursday scenes. His style is reminiscent of the *Christ's Passion* icon from Mihova, dated to the beginning of the 16th century. Its creator may have originated a style characteristic of the circle of the "Master of iconostasis from Polana" active around the mid 16th century. The works of that artistic milieu and of the "Master of the iconostasis from Nakoneczne" were known to the creators of the paintings in the nave. These attributive pointers, even if they do not lead to the recognition of a particular workshop, make it possible to link the painters from Posada to the local artistic milieu working in the region of Sambor. Here, like in the neighbouring lands, belonging to the orthodox diocese of Przemyśl, a considerable revival of activity by artists working for the orthodox church happened in the 16th century. On the basis of the surviving works, it can be stated with reasonable certainty that at least a few very good workshops were active here which fulfilled the orders of parish priests in the area. These painters adhered to the tradition of Byzantine painting, and derived inspiration primarily from Moldovan art and enriched it with individual traits of their own milieu. They were also opening up to the influences which stimulated western European art at the threshold of modernity, but they did it slowly and gradually without changing the fullness of aesthetic expression of their

representations. On the one hand, new compositions were attired in a traditional style costume, typical of a particular workshop. On the other hand, stylistic changes were minute, often unnoticed, and referred mostly to ornamentation and then to landscape and architectural motifs.

The paintings in the orthodox church in Posada could be described in the same way. Their style falls within the boundaries established by the aesthetics of Byzantine painting, and at the same time it is marked by traits characteristic of local works. Small motifs borrowed from western art also appear here. Analogous phenomena also happen in the field of iconography. It is dominated by compositions consistent with the eastern representation tradition, which are sometimes even archaic. But alongside these, there are also elements of western origin, either new ones or known in these lands for at least a couple of generations. This observation strengthens the conviction of the local origin of the workshops. This milieu, distant from large centres of Byzantine culture, may not have had access to new patterns disseminated by Cretan workshops, active, among others, in the Greek Meteora or on the Athos Mountain. On the other hand, in the country dominated by western culture and art, adapting stylistic and iconographic solutions from it was easy and, to some extent, natural.

Despite the fact that the painting scheme of the orthodox church in Posada was created over several dozens of years by two different workshops, it constitutes one consistent ideological whole with a clear and obvious message. This is a sacred space and also a model of the universe. Clearly divided along the horizontal axis by a thick stone structure and along the vertical line, symbolically, almost invisibly into two spheres: celestial and earthly. The former is reflected in the crooked surfaces of the crib vaulting of the entire church and the area of the sanctuary, and the latter – in the nave. Christ as a man lived and taught in the earthly world, accessible to the whole congregation, and after his death and assumption into heaven the Holy Spirit, sent at Pentecost, continues the work, which can be seen in the wisdom of the Church, depicted here in the paintings of general councils. The divine world, hidden from people by the iconostasis wall, becomes one with the earthly world during Eucharist. Christ celebrates the eternal liturgy there, angels serve him, and all the saints participate, headed by the apostles and the Church Fathers.

Single representations from the life of Christ and the Church make this general picture of the world, accessible for the congregation, and the meaning of Christian life governed by ultimate aims, inscribed within it, more detailed. There are also images with a formal character, which enrich the gospel story, aid prayerful contemplation, and inspire/stimulate a deeper reflection on the work of salvation. It is not coincidence that some pictures, such as *Pokrov of the Mother of God* and *Christ with the Apostles*, understandable to all, are positioned in the nave, and those with a

deeper and hidden meaning, such as the *King of Glory* and *Unesleeping Eye*, belong to the heavenly sphere, hidden from the congregation. On the one hand, it is primarily related to their contents and the symbolic meaning of the place in which they are placed. On the other hand, though, such an arrangement of paintings creates a reflection on the relation with the fact that God cannot be fully known and that, here on earth, all the articles of faith cannot be understood. Therefore, representations which attempt to get closer to the largest divine secrets are hidden from the eyes of the faithful and placed in the space which symbolises the heavenly world.

With such extensive damage, only a thorough analysis of the programme and the meanings expressed through it can constitute a basis for the assessment of the value of the group of paintings under discussion. Even though it is entirely in line with the traditional scheme of decoration of orthodox churches, it has many features in common with the representations in the monasterial orthodox churches in northern Moldova. But it is less extensive, more laconic and simpler, and therefore, clearer, with a straightforward and obvious ideological message. An original solution is a successful attempt at including representations depicted on the icons of the altar screen to the traditional pattern of wall paintings. The way the quarters in the nave are planned reveals an ability to make a clever use of architectural conditions to stress the most important messages of the paintings and extensive thematic threads. Original iconographic traits testify to the creative ingenuity, the desire to explore and an openness to new solutions, even those coming from the West. Probably deliberate departures from the arrangement of the scenes in the sanctuary typical of the monasteries of the Bukovina region, and in particular the selection of representations at the offering table, reveals creative thinking, a propensity for independent explorations, confirms extensive theological knowledge and the awareness of the religious messages conveyed by the paintings. The polychrome in Posada Rybotycka, with its clear and logical arrangement, clear thematic cycles and understandable ideological message, which undoubtedly proves conscious albeit simple faith, constitutes an important source in understanding the spirituality of the Ruthenian people, and the proof of a strong and long-lasting identification, still in the 16th century, with the broadly defined Byzantine culture.

The orthodox church of St Onuphrius in Posada Rybotycka gives the contemporary people a unique chance to discover one more unknown card of their history. Made centuries ago by orthodox Ruthenians, who were part of the multi-national society of the First Polish Republic, it allows us to expand our knowledge on the common tradition and culture, and testifies to its richness, variety and originality.

Małgorzata Strona

# Verlassenes Kulturerbe

## Über die Malereien in der orthodoxen Kirche St. Onuphrius in Posada Rybotycka

Gegenstand dieser Studien sind die Wandmalereien im Sanktuarium und im Kirchenschiff von St. Onuphrius in der polnischen Ortschaft Posada Rybotycka. Ursprünglich befanden sich ebenfalls Malereien in der Kapelle im Turm über dem Eingangsbereich, heute sind dort jedoch nur noch kleine Fragmente mit Ornamenten zu sehen. Darüber hinaus findet sich an der Ostseite des Vorraums rings um den Durchgang herum in das Hauptschiff ein gemaltes Portal mit architektonischen und bildhauerischen Motiven.

Der sehr schlechte Zustand der polychromen Malereien und der unwiederbringliche Verlust zahlreicher Schichten machen die Forschungsarbeiten zu einem sehr schwierigen Unterfangen. Ursprünglich war geplant, Fragen nach der Entstehungszeit und dem Ursprung der malerischen Werkstatt zu beantworten sowie die hinter dem Werk und den einzelnen Inhalten stehenden Gedanken abzulesen. Zwecks Erörterung der ersten beiden Fragen wurden Unterlagen zur Geschichte des Dorfs und der Kirche sowie der im Inneren des Sakralbaus realisierten konservatorischen Maßnahmen zusammengetragen, geordnet und entziffert. Bei der Ermittlung der Herkunft der Künstler und der Identifizierung der einzelnen Stile half eine sorgfältige stilistische Analyse. Für die Entzifferung der dargestellten Inhalte hingegen wurde eine ikonographische und ikonologische Analyse durchgeführt. Die Wahl traditioneller – um nicht zu sagen, altertümlicher – Forschungsmethoden erwies sich allen methodologischen Neuerungen zum Trotz als die richtige Lösung, um sichere und glaubwürdige Antworten auf die aufgeworfenen Fragen zu gewinnen. Diese Entscheidung hat sich nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die gesamte Struktur der Arbeit ausgewirkt. Die Abhandlung beginnt mit einer Erörterung von



Archiv- und Quellenforschungsarbeiten und der Analyse sämtlicher verfügbarer Schriftstücke (von Schriften der königlichen Kanzlei, über Gerichtsakten, Testamente und Briefe bis hin zu einzelnen gekritzeltten Notizen am Seitenrand der Bücher und im Verputz der Kirchenmauern eingeritzten Worten. Im zweiten Kapitel werden die Geschichte der Wiederentdeckung der Malereien und die Auswirkungen der Konservierungsversuche behandelt. Obwohl dies nicht immer direkt aus den Unterlagen hervorgeht, können zwischen den Zeilen die Gründe für den heutigen Zustand, d. h. die Zerstörungen, abgelesen werden. Die konkreten Erforschungsarbeiten der Malereien werden in den beiden nächsten, umfangsreichsten Kapiteln des Buchs beschrieben. Die Arbeit zeichnet sich durch ein deutliches Missverhältnis zwischen der Analyse formaler und inhaltlicher Charakteristika aus. In der Sakralkunst kommen Stilfragen im Vergleich zur ideellen Aussagekraft fast immer eine zweitrangige Rolle zu. Im Fall der Kirche in Posada Rybotycka ist dieses Ungleichgewicht aber auch dem schlechten Zustand der polychromen Malereien geschuldet, der in vielen Fällen eine gründliche, nicht rein spekulative Entschlüsselung der ästhetischen Merkmale und demzufolge auch eine sichere Zuordnung zu einer konkreten Werkstatt unmöglich machte.

Die Malereien stellen den Forscher vor eine schwierige Aufgabe. Schimmel, Feuchtigkeitsschäden, schlecht abgestimmte Maltechniken, Zerstörungen durch Konservierungsfehler – all dies hat dazu geführt, dass sich der zeitgenössische Betrachter heute durch graziöse Form und Farbtöne kaum mehr in den Bann gezogen fühlt. In den verklebten Verputzschichten und den sich kaum vom weißen Hintergrund abhebenden, rostfarbenen und grau-blauen Flecken ist der ursprüngliche ästhetische Wert kaum noch zu erahnen.

Höchstwahrscheinlich sind die Malereien das Werk zweier unterschiedlicher Werkstätten vom Anfang und von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Stifter gehörten also dem Adelsgeschlecht Komarnicki: Rafał oder Stanisław und Andrzej oder Auctus (Zbożny). Die erste Werkstatt war im Presbyterium tätig und bestand aus mindestens zwei Personen. Der ältere Maler, in dessen Stil gewisse Ähnlichkeiten zu den Arbeiten des sog. Kreises des „Meisters von Waniwka und Zdwyżeń“ (Węglówka und Zwierzyń) ausgemacht werden können, war Autor der *Gesammelten Bischofsportraits*, Darstellungen von Propheten, der *Wache des Emmanuel* und des *Ruhmeskönigs*. Von dem zweiten, jüngeren Maler, der weniger Geschick beim Auftragen der Fresken an den Tag gelegt hatte, stammt ein Wandstreifen mit Gründonnerstagszenen. Sein Stil wiederum erinnert an die Ikone *Leiden Christi* aus Michowa, die auf das frühe 16. Jahrhundert datiert wird. Deren Autor legte damit mit Sicherheit den Grundstein für eine Stilrichtung, die charakteristisch für den Mitte des 16. Jahrhunderts wirkenden Kreis des „Meisters der Ikonostase von Polana“ war. Die Arbeiten dieser Künstlerschule, ähnlich wie die des „Meisters

der Ikonostase von Nakoneczny“ waren den Autoren der Malereien im Kirchenschiff bekannt. Diese Attributshinweise ermöglichen es – selbst wenn keine konkrete Werkstatt ermittelt werden kann –, die Abstammung der Maler aus dem heimischen künstlerischen Milieu aus der Gegend um Sambor zuzuordnen. Genau wie in den angrenzenden Gebieten, die der russisch-orthodoxen Diözese Przemyśl angehörten, kam es dort im 16. Jahrhundert zu einer deutlichen Belebung der Aktivitäten von Künstlern im Dienste der russisch-orthodoxen Kirche. Auf Grundlage der bis heute erhaltenen Werke kann mit großer Sicherheit festgestellt werden, dass in der Gegend mehrere Werkstätten betrieben wurden, die Aufträge für die umliegenden Gemeinden bearbeiteten. Diese Künstler fühlten sich der byzantinischen Tradition fest verbunden, schöpften allerdings auch Ideen aus der moldawischen Kunst und bereicherten ihre Werke durch individuelle und für das jeweilige Umfeld typische Elemente. Darüber hinaus standen sie auch Impulsen offen gegenüber, die der westeuropäischen Kunst an der Schwelle zur Neuzeit Auftrieb verliehen, obwohl dies nur langsam und schrittweise geschah und der ästhetische Ausdruck der Darstellungen noch nicht vollständig verändert wurde. Einerseits wurden neue Werke in ein traditionelles, dabei aber für die jeweilige Werkstatt angemessenes Stilkostüm gekleidet, andererseits waren die stilistischen Wandlungen aber gering, bzw. häufig sogar kaum erkennbar, und bezogen sich hauptsächlich auf die Ornamentik, später auch auf Landschafts- und architektonische Motive.

Genau so lassen sich auch die Malereien in der orthodoxen Kirche in Posada Rybotycka charakterisieren. Der Stil fügt sich in den ästhetischen Rahmen der byzantinischen Malkunst ein, weist aber gleichzeitig für einheimische Werke typische Charakteristika auf. Darüber hinaus tauchen kleine Motive auf, die der westeuropäischen Kunst entlehnt wurden. Analoge Phänomene sind ebenfalls in der ikonographischen Sphäre zu beobachten. Hier herrschen Kompositionen der östlichen Darstellungstradition vor, in einigen Fällen sogar archaische Elemente. Direkt daneben finden sich allerdings auch Fragmente westeuropäischen Ursprungs, die in der Gegend neu oder höchstens seit einigen Generationen bekannt waren. Diese Beobachtung bestärkt uns in der Überzeugung von einem lokalen Ursprung der Werkstätten. Das einheimische Künstlermilieu hatte möglicherweise aufgrund der Entfernung von den großen Zentren der byzantinischen Kultur keinen Zugang zu neuen Mustern, die beispielsweise von den kretischen Werkstätten propagiert wurden, z. B. im griechischen Meteora und auf dem Heiligen Berg Athos. Andererseits war in einem Land, das von westlicher Kultur und Kunst dominiert wurde, die Übernahme der dortigen Stillösungen und ikonographischen Muster einfach und in gewisser Weise auch ganz natürlich.

Obwohl die Malereien im Innenraum der orthodoxen Kirche in Posada Rybotycka über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten hinweg und von zwei

unterschiedlichen Werkstätten geschaffen wurden, bilden sie doch eine einheitliche ideelle Gesamtheit mit klarem und gut lesbarem Inhalt. Der Raum ist Sakralsphäre und Modell des Universums in Einem. Er wird in der horizontalen Ebene durch eine steinerne, mächtige Trennwand und in der vertikalen Ebene symbolisch, beinahe unbemerkt, in zwei Bereiche unterteilt: einen himmlischen und einen irdischen. Die erste Sphäre umfasst die schiefen Flächen des Tonnengewölbes des gesamten Kirchengebäudes und das Sanktuarium, die andere hingegen das Kirchenschiff. In der irdischen, allen Gläubigen zugänglichen Welt lebte und lehrte Jesus Christus als Mensch. Nach dem Tod und der Auferstehung wird dieses Werk vom Heiligen Geist fortgeführt, der zu Pfingsten auf die Erde ausgegossen wurde. Dieses Ereignis schlägt sich in der Weisheit der Kirche nieder, hier in Darstellungen der ökumenischen Konzile abgebildet. Die göttliche Sphäre, von der die Gläubigen durch die Ikonostase abgeschirmt werden, vereinigt sich mit der irdischen Welt im Moment der Eucharistie. Dort feiert Jesus Christus die ewige Liturgie, unterstützt durch die Engel und begleitet von allen Heiligen mit den Aposteln und den Kirchenvätern an der Spitze.

Dieses allgemeine und für die Gläubigen verständliche Weltbild und der darin verankerte, den überirdischen Zielen untergeordnete christliche Lebenssinn werden in einzelnen Darstellungen aus dem Leben Christi und der Kirche ausführlich behandelt. Daneben finden sich auch Abbildungen mit repräsentativem Charakter, die die Geschichte der Evangelien bereichern, der Meditation im Gebet dienen und zu tiefgründigem Nachdenken über das Werk der Erlösung anregen. Es ist kein Zufall, dass einige der allgemein verständlichen Darstellungen, wie etwa *Mariä Schutz und Fürbitte* und *Christus und die Apostel*, im Kirchenschiff zu finden sind, wohingegen andere Abbildungen mit tieferem und versteckterem Sinn, wie *Ruhmeskönig* und *Wache des Emmanuel* in der himmlischen Sphäre platziert wurden, die für die Gläubigen unsichtbar ist. Einerseits hängt dies zum großen Teil direkt mit dem Inhalt und der symbolischen Bedeutung des Standorts zusammen. Andererseits hingegen wirft diese Anordnung Gedanken über den Zusammenhang mit der Unerschlichkeit Gottes und der Unmöglichkeit auf, während des irdischen Lebens alle Glaubenswahrheiten zu verstehen. Deshalb sind auch diejenigen Darstellungen, die sich den größten göttlichen Geheimnissen zu nähern versuchen, vor den Augen der Gläubigen verborgen und in dem Bereich angebracht, der die himmlische Sphäre symbolisiert.

Infolge der enormen Zerstörungen kann für die Beurteilung des Werts der beschriebenen Malereien ausschließlich eine Analyse der Struktur und der über diese transportierten Inhalte herangezogen werden. Obwohl sich diese vollauf in das traditionelle Dekorationsschema russisch-orthodoxer Sakralbauten einfügen, weisen sie dennoch die meisten Gemeinsamkeiten mit Dekorationen in russisch-orthodoxen

Klosterkirchen im Norden Moldawiens auf. Allerdings sind die hiesigen Malereien weniger stark entwickelt, lakonischer, geradliniger und dadurch einfacher lesbar, mit einer klaren und eindeutigen Botschaft. Der gelungene Versuch einer Einbettung der Ikonendarstellungen der Altarwand in das traditionelle Schema der Wandmalereien stellt jedoch eine originelle Lösung dar. Die Planung der Flächen im Kirchenschiff lässt auf eine gut durchdachte Nutzung der architektonischen Verhältnisse zur Akzentuierung der wichtigsten Inhalte der Darstellungen und der gut entwickelten Themenmotive schließen. Die ikonographischen Originalumrisse zeugen vom künstlerischen Einfallsreichtum und der Bereitschaft zur Suche und Übernahme neuer Lösungen – selbst aus dem Westen. Höchstwahrscheinlich verraten die absichtlichen Abweichungen von der für Klöster in der Bukowina typischen szenischen Anordnung im Sanktuarium – und insbesondere die Wahl der Darstellungen am Opfertisch – einen lebendigen, zur eigenständigen Suche fähigen Gedankengang und zeugen von umfangreichem theologischem Wissen und einem Bewusstsein für die religiösen Inhalte, die über die Darstellungen transportiert werden.

Die polychromen Malereien in Posada Rybotycka stellen mit ihrer klaren und logischen Anordnung, den gut lesbaren thematischen Zyklen und der verständlichen ideellen Botschaft (die mit Sicherheit von einem bewussten, wenn auch einfachen Glauben zeugt) eine wichtige Quelle für das Verständnis der ruthenischen Gläubigkeit und einen Beweis für die im 16. Jahrhundert noch andauernde, starke und dauerhafte Zugehörigkeit zur byzantinischen Kultur im weiteren Sinne dar.

Die orthodoxe Kirche St. Onuphrius in Posada Rybotycka bietet dem zeitgenössischen polnischen Betrachter eine einzigartige Chance, ein weiteres und bisher noch unbekanntes Blatt der eigenen Geschichte zu entdecken. Einst vor Jahrhunderten von russisch-orthodoxen Ruthenen geprägt, die Teil der Vielvölkergesellschaft des damaligen polnischen Staats waren, ermöglicht dieser Aspekt der Geschichte die Erweiterung des eigenen Wissens über die gemeinsame Tradition und Kultur und zeugt von deren Reichtum, Vielfalt und Originalität.

Wojciech Rynduch-Walecki



# Покинута спадщина

## Про розпис церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій

Основним об'єктом представленого дослідження є розписи стін вівтаря і нави церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицькій. Спочатку стінописи були також в каплиці у вежі над ганком, але сьогодні тут залишилися тільки невеликі фрагменти декоративних деталей. Більше того, на східній стіні бабинця, біля входу в наву, був намальований портал, що наслідує архітектурні та скульптурні мотиви.

Дуже поганий стан збереження поліхромії і непоправна втрата багатьох з її шарів значно ускладнили наукові дослідження. Вони дозволили зробити припущення щодо часу їх створення, походження малярської школи, а також прочитати задум та його деталі. Для вирішення перших двох завдань було знайдено, впорядковано та прочитано документи, пов'язані з історією села та церкви і реставраційних робіт, виконаних в інтер'єрі храму. При визначенні походження окремих авторів та уточненні індивідуальної манери допоміг ретельний стилістичний аналіз, а в прочитанні змісту - іконографічний та іконологічний. Вибір традиційних, щоб не сказати старих, методів дослідження, був найбільш вдалим – ніби на протиположність всім методологічним новинкам – для віднайдення переконливих і достовірних відповідей на поставлені запитання. Цей вибір вплинув не тільки на зміст роботи, але й безпосередньо на її структуру. Таким чином, дослідження розпочинається розділом, в якому описані результати архівних, джерельних пошуків, подано аналіз всіх письмових документів, виданих королівською канцелярією, судами, записів, заповітів і листів, навіть невеликих нотаток, залишених на полях книг і нашкрябаних на штукатурці стін церкви. Другий розділ присвячений історії віднайдення

розписів і інформації про їх реставрацію. Хоч документи не завжди говорять про це прямо, проте саме тут, між рядками, можна знайти причини поточного стану їх збереження, тобто знищення. Безпосереднє дослідження розписів церкви представлено в двох наступних, найбільш повних розділах книги. В дослідженні легко помітити виразний дисбаланс між аналізом змістових і формальних ознаках. У релігійному мистецтві художній стиль майже завжди вторинний по відношенню до змістової частини. У Посаді Риботицькій такий підхід зумовлений також станом збереження поліхромії, який в багатьох випадках унеможливив надійну і неспекулятивну оцінку художніх особливостей, і тим самим приписання їх до певної школи.

Ці розписи ставлять перед дослідником непросто завдання. Зруйновані грибок і вологою, виконані невідповідними техніками живопису і пошкоджені внаслідок реставраційних помилок, вони сьогодні не приваблюють око грацією форми і чарівністю кольору. У заліплених плямами штукатурки, у ледь помітних на білому фоні контурах, а також у ржавих і сіро-синіх плямах важко побачити первісну естетичну цінність.

Швидше за все, це робота двох різних шкіл початку і другої половини XVI століття, а отже, їх засновниками були Корманіцькі, Рафал або Станіслав, а також Анджей або Ауктус (Збожний). Перший колектив працював у вівтарі і складався мінімум з двох чоловік. Старший з художників, чий стиль, як можна побачити, має деякі подібності з роботами, включеними до так званого кола «майстра з Ванівки і Здвиження», був автором «Поклоніння волхвів», «Видіння пророків», «Спаса Еммануїла» і «Царя слави». Другий, молодший, менш вправний в розписі, намалював сцени Великого четверга у поясну розміщенні. Його стиль нагадує ікону «Страсті Христові» з Міхової, датовану початком XVI століття. Автор, ймовірно, започаткував стиль, який був властивий школі «майстра іконостасу з Поляни», яка працювала приблизно в середині XVI століття. Твори цього мистецького середовища, а також «майстра іконостасу з Наконечного» знали творці розписів у наві. Ці ознаки, навіть якщо й не дають можливість розпізнати конкретну малярську школу, дозволяють диференціювати ранг художників з самбірського мистецького середовища. Тут, як і на сусідніх землях, що належали до перемишльської православної єпархії, в XVI столітті було значне поживлення роботи художників, що працювали для Церкви. На підставі творів, що дійшли до нас, сьогодні можна з упевненістю сказати, що тут працювало принаймні кілька дуже хороших шкіл, що реалізували замовлення місцевих парохів. Ці художники рішуче стояли на традиції візантійського живопису, черпаючи натхнення в молдавському мистецтві і збагачуючи його рисами, характерними для власного навколишнього середовища. Також були відкритими до живильних імпульсів

західноєвропейського мистецтва на порозі сучасності, але робили це повільно і поступово, не змінюючи цілком естетичної форми експресії. З одного боку, нові композиції іноді були втілені в традиційні і властиві для певної школи стильові форми, з іншого, - зміни з точки зору стилістики були незначними, часто непомітними, і стосувалися в основному орнаменту, а вже потім сюжетів та архітектурних мотивів.

Так, власне, можна описати також розписи в посадській церкві. Їх стиль обмежений естетикою візантійського живопису і, одночасно, виразно демонструє риси специфічні для місцевих мистецьких кіл. З'являються тут також мотиви, запозичені з західноєвропейського мистецтва. Аналогічні явища спостерігаються в області іконографії. Домінують композиції, що відповідають східній сценічній традиції, іноді навіть архаїчні. Але поряд з ними є й елементи західного походження, нові або відомі в цих краях принаймні протягом кількох поколінь. Це спостереження утворює в думці щодо місцевого походження малярів. Дійсно, це середовище, віддалене від великих центрів візантійської культури, могло не мати доступу до нових шаблонів, впроваджуваних, наприклад, критськими школами, що працювали в Метеорах в Греції або на горі Афон. З іншого боку, в краї, де домінувала західна культура і мистецтво, запозичення стилістичних та іконографічних рішень було легким і природним.

Незважаючи на те, що живописна оздоба церкви у Посаді була створена протягом десятиліть двома різними школами, вона складає один компактний ідейний блок з добре прочитуваним задумом. Це сакральний простір і в той же час модель Всесвіту. Розділений по горизонтальній осі значною кам'яною товщею перегородки і по вертикальній, символічно, майже непомітно, на дві зони - небесну і земну. До першої належать вигнуті поверхні склепіння по всій церкві і простір вівтаря, до другої – нава. У світі земному, доступному для всіх вірних, Христос жив і навчав як людина, а після Його смерті і Воскресіння цю роботу продовжує Святий Дух, посланий у день П'ятдесятниці, що проявляється в мудрості Церкви, показаній тут в образі Вселенських Соборів. Світ божественний, прихований від людей іконостасом, з'єднується з земним в таїнстві Євхаристії. Там вічну літургію служить Христос, Йому прислужують ангели, і всі святі на чолі з апостолами й Отцями Церкви беруть участь в ній.

Цей загальний і доступний для вірян образ світу і вкладений в нього сенс християнського життя, підпорядкований кінцевій меті, деталізують сцени з життя Христа і Церкви. Крім них, є також зображення репрезентаційного характеру, вони збагачують євангельську розповідь, підтримують молитовне споглядання, стимулюючи глибокі міркування про спасіння. Не випадково, що деякі, такі як «Покрова Пресвятої Богородиці» і «Христос з апостолами»,



зрозумілі всім, розміщені в наві, а ті, що мають більш глибокий і прихований зміст, як-от «Цар Слави» і «Спас Еммануїл», належать до сфери небесної, закритої від вірян. З одного боку, це пов'язано, насамперед, безпосередньо з їх змістом і символічним значенням місця, де вони розташовані. З іншого боку, таке розташування зображень дає підстави для роздумів про непізнаність Бога і неможливість пізнання тут, на землі, всієї істини віри. Саме тому сюжети, які мають на меті наблизити до найбільших божественних таємниць, приховані від очей вірян і розміщені в просторі, що символізує небесний світ.

За такої великої кількості пошкоджень тільки аналіз концепції і змісту, переданого нею, міг стати основою оцінки вартості описаного комплексу розписів. Хоч він повністю вписується в традиційну схему оздобу православних церков, однак виявляє найбільше ознак, спільних з розписами у монастирських церквах на півночі Молдавії. Тим не менше він не такий розгалужений, лаконічніший, простіший, а тому більш зрозумілий, з чітким і ясним ідеологічним посилом. Оригінальним рішенням, однак, є успішна спроба включення зображень, вміщених на іконостасі, до традиційної схеми стінних зображень. Спосіб розпланування нави показує майстерне використання архітектурних особливостей для підкреслення найбільш важливих за змістом образів і глибоких тем. Оригінальні іконографічні деталі є доказом творчого підходу, готовності до пошуку, відкритості до нових рішень, навіть таких, що походять з Заходу. Найбільш ймовірно відхилення від звичайних для монастирів Буковини сцен у вівтарі, а особливо вибір сюжетів біля престолу, виявляє живу думку, схильність до самостійних пошуків, свідчить про глибокі теологічні знання й усвідомлення релігійного змісту, передаваного сюжетами. Поліхромія в Посаді Риботицькій, з її чіткою і логічною системою, зрозумілими тематичними циклами сюжетних сцен, безсумнівно, свідчить про усвідомлену, хоч і просту, віру, є важливим джерелом для пізнання духовності русинів і доказом глибокої і неперервної приналежності, навіть у XVI столітті, до візантійської культури в широкому розумінні.

Церква св. Онуфрія в Посаді Риботицькій дає сучасникам унікальний шанс відкрити ще одну незнану сторінку власної історії. Розписана кілька століть тому православними русинами, які були співучасниками багатонаціональної спільноти Першої Речі Посполитої, вона дає можливість розширити знання про спільні культурні традиції, свідчить про їх багатство, різноманітність та оригінальність.

Галина Кузь

## Indeks osobowy

### A

Abraham ze Smoleńska 133  
Acheimastou-Potamianou Myrtali 262, 268, 270-271  
Achilias, św. 200  
(Adamowycz O. W.) Адамович О. В. 121  
Alberus Lelowiensis 49  
Altdorfer Albrecht 289  
Altripp Michael 75, 127  
(Aleksandrowycz Włodzimierz) Александрович В. 16, 37, 141, 145, 152, 154, 167, 171, 292, 302-304, 328, 341  
(Alpatow M. W.) Алпатов Я. В. 246, 277  
Ambroży, św. 228, 312  
Anastazja Wronecka 31  
Anastazy Bibliotekarz 204  
Anastazy, biskup Tessalonik 201  
Andreasz, św. 104-106, 254, 257  
Andrzej, apost. 291, 306, 308-309, 311  
Andrzej Jurodiwyj (Szalony) 302-305  
Andrzej z Krety 85, 233, 297  
Andrzejewski Leon 85  
Anna z Lipnicy 21, 22-23  
(Antonowa W. I.) Антонова В. И. 80, 86, 112, 128, 203, 205, 239, 282, 303  
Apolinary, św. 84, 88, 199  
Ariusz 89, 199, 202-205, 218

Arlamowski Piotr 49

Astrapas Michał 96, 310

Atanazy Aleksandryjski (Wielki) 75, 89, 110-111, 114-116, 160, 166, 179, 189, 202

Augustyn Maciej 13

(Awierincew S. S.) Аверинцев С. С. 83

### B

Babić Gordana 74-75, 121

(Babidź T.) Бабић Т. 105

(Bakalowa Je.) Бакалова Е. Bakalova E. 110, 260, 262, 270

Baldwin B. 69, 114

Bałaban Gedeon 194

Bank Alisa 214, 311

Barbu Daniel 260, 262, 276

(Batih M. J.) Батир М. Ј. 123, 146, 152, 166

Bătrîna A. 72

Bătrîna L. 72

Bazyli (Wyznawca) 116

Bazyli II 200, 204, 225, 228, 232-233, 247

Bazyli Wielki (Bazyli z Cezarei) 42, 46, 71, 73, 110-111, 113-116, 162-163, 165, 198, 327, 356

Bedros Vlad 68

Beiersdorf Zbigniew 15, 17, 54

Bellini Giovanni 289

Bellini Jacopo 289

Belting Hans 124-128

- Bendza Marian 18  
 Berza Miahai 266, 268, 271  
 Bihalji-Merin Oto 104, 254  
 (Bilec'ki R. P.) Білецький Р. П. 253, 278  
 Billington James H. 133  
 Biskupski Romuald 13, 16, 140, 152-156, 167, 171, 174, 180, 203, 250, 253, 263, 289, 292, 298-299, 304, 308, 313, 332, 340, 354-357, 369  
 von Bode Wilhelm 213  
 Bogolubski Andrzej 303  
 Bolszakow C. T. 90-92, 113-115, 207, 235, 296  
 Boniecki Adam 20  
 Boratyński Piotr 20  
 Borkowski Jerzy 21  
 Borysławski Adam Jan 26, 32  
 (Boszkowic B.) Бошковић Б. 319  
 (Bożkow A.) Божков А. 201-202  
 (Briusowa W. G.) Брюсова В. Г. 66-67, 83, 91, 122, 154, 176, 239, 242, 286, 294, 296  
 Budzyński Zdzisław 13, 19-20  
 (Burić W. J.) Бурић В. Ј. 237, 257, 260, 262, 269-270, 319  
 Burzyńska Janina 42-43, 155-157, 239, 250, 313, 337, 342, 355  
 (Buslajew F.) Буславев Ф. 196  
 C  
 Cabasilas Nicholas 123, 130  
 Cambłak Grzegorz 298  
 Celus 212  
 Chatzidakis Manolis 111, 113-115, 136, 154, 176, 179, 190, 193, 244, 276  
 Choricus z Gazy 69  
 Chotkowski Władysław 32  
 Cichowski Henryk 135  
 Cincheza-Buculei Ecaterina 68, 74, 129  
 Cojocariu Adriana 176-177  
 Collaert Andriaen 274  
 Collaert Jan 275  
 Collins Kristen M. 301  
 Constatas Nicholas 99-100, 121, 222, 321  
 Cormack Robin 70, 84-85, 88, 125, 209-210  
 Corrigan Kathleen 265  
 Cort Cornelis 106  
 Cross Frank Leslie 100, 113  
 Cutler Anthony 69  
 Cyprian, metropolita rus. 122, 129, 133, 306  
 Cyryl Aleksandryjski 73, 83-84, 95, 110, 114-117, 176, 189, 206, 228, 230  
 Cyryl Jerozolimski 297  
 Cyryl Turowski 393  
 (Cytowycz W.) Цитович В. 86  
 Czechowicz Józef 48  
 (Czerepanowa S. O.) Черепанова С. О. 153  
 (Czlenowa L. G.) Членова Л. Г. 253, 278  
 Czołowski Aleksander 24, 29-30  
 (Czuba H.) Чуба Г. 38  
 D  
 Damian, św. 67, 73, 113, 136, 153, 156-157, 167, 174, 181, 312  
 Daniel-Rops Henri 19, 234, 270  
 Danił Czerny 112  
 Daranowska Łukaszewska Joanna 13  
 Dąbrowski Eugeniusz 267, 276  
 Dejniewicz Agnieszka 218-219  
 (Deluga W.) Делюга В. 4, 13, 154, 308  
 Demus Otto 66, 110  
 Derbes Anne 259-260, 265-266, 276-278  
 Dina C. 177, 236  
 Dionizjusz z Furny 77, 87-88, 91-94, 107, 110-111, 113-115, 121-122, 131, 159, 170-171, 194-195, 202-203, 209-210, 237, 248, 266, 269, 294-295  
 Dionizy (malarz) 37  
 Dionizy Aleksandryjski 116  
 Dionizy Areopagita 113, 116, 292  
 Dioskur 201-202, 207  
 (Djaczenko G.) Дьяченко Г. 33-34  
 (Dmytruch S.) Дмитрух С. 327  
 Dobrzeński Tadeusz 124-126, 282  
 Domaradzki Piotr 22  
 (Dragan M. D.) Драган М. Д. 152

- Drăguț Vasile 154, 239, 313  
 Drandaki Anastasia 128-129, 154, 239  
 Drohojowska (z domu Herburt) Jadwiga 10, 23-24  
 Drohojowski Andrzej 23  
 Drohojowski Jan 23-25  
 Drohojowski Jan Tomasz 10, 23-24, 30  
 Drohojowski Mikołaj Marcin 24  
 Duć-Fajfer Helena 155  
 Dufrenne Sussan 75, 124, 126-127, 130-131  
 Dürer Albrecht 106, 235, 274, 286  
 Dymitr, św. 155, 200, 207, 209, 219, 310, 351, 355  
 Думитрій (Jarema, Димитрій Ярема), patriarcha 111  
 Dzieduszycki L. 15-16, 31, 35, 40  
 (Dziordziewicz I. M.) Ђорђевић И. М. 128-129  
 E  
 Efrem Syryjczyk 85, 89, 133  
 Efremov Alexandru 154, 308, 113  
 Eleous Panagio 73, 87, 192  
 Eliasz, św. 92, 276-277  
 Epifaniusz z Cypru 110, 117  
 Epifaniusz, patriarcha Konstantynopola 302-304  
 (Etingof O. Je.) Этингоф О. Е. 303  
 Eufemia, św. 206-207, 211  
 Eufrasian, św. 84, 88  
 Eufrazjusz 312  
 Euplos, diakon 75  
 Eustacjusz z Antiochii 202  
 Eutyches, opat 202  
 Eutychos 96, 310  
 Eutyμιusz, patriarcha tyrnowski 122, 129  
 Evdokimov Paul 84, 121  
 Evseyeva Lilia 105  
 F  
 (Faktorowicz M. D.) Факторович М. Д. 253, 278  
 Fedusko, malarz 37, 178, 328, 335, 341, 356  
 Fiedelówna Teresa 218  
 Fierapont, św. 136, 176, 200, 206-209  
 Filarska Barbara 101, 227, 265, 296  
 Filip, apost. 306, 308-309, 311-313  
 Filoteusz Kokkinoss 122, 129  
 de Firenze Andrea 289  
 Flawiusz Józef 295  
 Florica Saveta 13, 313  
 Focjusz 41, 66-67, 84  
 (Franko I.) Франко I. 135, 137, 283  
 Frazik Józef Tomasz 13, 15-17, 54, 61, 140, 185  
 Frazikowa Renata 13, 54, 140  
 Fredro Mikołaj 20  
 Fredro Tomasz 22-23  
 Friedberg Marjan 18  
 Frołow A. 285  
 Frycky Alexander 155  
 G  
 Gadamski Jerzy 235  
 Gage John 79  
 Galerius Maksym 204  
 German (patriarcha Konstantynopola) 65, 72, 84, 89, 129, 192  
 Gerstel Sharon E. J. 70, 73-75, 87, 95-96, 98, 110-111, 113-114, 127, 192, 310  
 Giebułtowska Rozalia 29  
 Giebułtowska Wiktoria 29  
 Giebułtowski Adam 29  
 Giemza Jarosław 12-13, 43, 62, 64, 92-93, 109-110, 112-113, 116, 135, 141, 180, 184, 186-187, 197, 210-212, 215, 217, 219, 224, 233, 235-236, 250, 252, 256, 265, 279, 290-291, 293, 298-299, 302, 304, 309, 327, 342, 352, 356  
 (German Konstantynopolski, św.) Герман Константинопольский Св. 72, 129, 192  
 (Gierstel Sz.) Герстель Ш. 315  
 Goldschmidt Adolph 214  
 Gonosova Anna 125  
 (Gordienko Je. A.) Горденко Е. А. 105, 250, 268, 273, 277, 282  
 Gorgonius Adelfi 227, 319  
 Grabar André 87, 119, 198, 204, 212, 224, 226, 230, 244  
 Granberg Antoaneta 352  
 Gravgaard Anne-Mette 91, 294, 296-297

- Grešlik Vladislav 158, 180, 256, 286, 356  
 Gronek Agnieszka 3-4, 51, 97-98, 102-103, 105-106, 109, 124, 146-147, 158, 174, 194, 216, 242, 252, 254, 256-258, 261, 263, 267, 271, 274-279, 282, 284, 286-289, 317, 319, 328, 345  
 (Grotowski Piotr Łukasz) П. Л. Гротовський 12, 141, 144  
 (Grozdanow C.) Грозданов Ц. 273  
 Grządziela Romualda 141, 147, 152-153, 157, 167-168, 171, 304, 319  
 Grzegorz Cudotwórca 73  
 Grzegorz Palamas 112  
 Grzegorz Wielki (Dwojesłow, Dialogos) 114, 116, 350  
 Grzegorz z Nazjanzu, teolog 109-112, 116, 198, 226, 232, 238, 243-245, 281, 285, 327, 366  
 Grzegorz z Nyssy 110, 116, 189  
 (Gusiewa A. A.) Гусева А. А. 223, 353  
 H  
 Hani Jean 66, 77  
 Harley Robert 213  
 Hawkins Ernest J.W. 96, 310  
 Helena, św. 120, 122, 208, 216  
 (Helytowycz Maria) Гелитович М. 86, 91, 93-94, 124, 144-147, 152-154, 156, 167, 174, 179, 193, 203, 214-215, 223, 226, 234, 242, 252, 276, 282, 288, 294-295, 298-299, 307, 312, 327-329, 332, 334-335, 339-341, 344, 347, 354-357  
 Henry Paul 99, 106, 114-115, 141, 154, 201-202, 268, 276, 287  
 Herasymowycz Isaji 38  
 Herbut Jan 20  
 Herbut Stanisław 15, 31  
 Herbutówna-Drohojowska Jadwiga 10, 23  
 Herea Gabriel 13  
 Hermanowski Jakub 20  
 Hieroteusz, biskup Aten 291  
 Himka John-Paul 134, 191, 194, 232  
 Hipolit Rzymiski 133  
 Hollstein Friedrich Wilhelm Heinrich 286  
 (Hołowacki R.) Головацький Р. 119  
 Hordyński Sviatoslav 252, 292  
 Horodyński Rafał 27  
 Hryniewicz Waclaw 125, 133, 284  
 Hunt Lucy-Anne 199  
 I  
 Iancovescu Ioana 120, 122, 177, 201, 308  
 Ignacy z Antiochii 85, 115  
 (Ilin M.A.) Ильин М. А. 105, 250, 282  
 Ionescu Grigore 260, 262, 276  
 Irena (cesarzowa) 199, 207-209, 211  
 (Iwanusiw O. W.) Іванусів О. В. 16  
 Izydor, św. 282, 286  
 J  
 Jabłonowski Aleksander 20, 32  
 Jagiellończyk Kazimierz 143-144, 362  
 Jagiełło Władysław 18, 36, 72, 140-141, 143, 362  
 Jaksmanicki Stanisław 19-20  
 Jakub (Sprawiedliwy, „brat Pański”) 236, 291  
 Jakub, apost. 306, 308-309, 311-312  
 Jakub z Konicypola 10  
 Jakub z Nisibis 202  
 Jan („Chudy diak”) 10, 20, 33-35  
 Jan Chryzostom (Złotousty) 31, 38, 46, 71, 73, 110-111, 116, 129, 162, 225, 304  
 Jan Ewangelista, apost. 92, 95-96, 104-108, 118, 127-128, 139, 168-169, 173, 193, 251-253, 258, 260, 278, 281-282, 284-285, 287, 291, 300, 303, 306, 308-310, 317, 329, 342, 346  
 Jan Geometres 84  
 Jan z Damaszku 85, 130, 168, 297  
 Janocha Michał 132, 151-156, 171, 174, 176, 181, 196, 204, 213-214, 216-217, 221-226, 228, 230-231, 238-239, 241-243, 246, 248-251, 258, 285, 288-292, 298, 302, 319, 328, 332, 354-356  
 (Jarema W.) Ярема В. 124, 146-147, 156-158, 167, 180, 193, 282, 298-299, 301, 304, 311-312, 326-327, 344, 356  
 Jarosiewicz Stefan 25

- Jaroszewicz-Pieresławcew Zoja 180, 353
- Jaksmanicki Andrzej 19-21, 23
- Jastrzębowska Elżbieta 296
- Jeremiasz II, patriarcha 135
- Jerzy, św. 66, 68, 73, 75, 113, 154, 166, 324, 328-329, 332
- (Jewsiejewa L. M.) Евсеева Л. М. 93, 133, 236-238, 306
- Jolivet-Lévy Catherine 71
- Józef, św. 223, 229-230, 232-237, 246, 337-338, 345
- Juliusz Afrykański (Sextus Iulius Africanus) 282
- (Jurkewycz Ju.) Юркевич Ю. 156, 223, 329, 347
- Jurkowlaniec Grażyna 124-128
- Justyn Antiocheński 85
- Juwanal, biskup 201, 207
- K
- Kalavrezou Ioli 70
- Kalokyros Konstantin 122
- Kania Wojciech 11, 84-85, 100, 177, 222
- Kaniewska Barbara 55, 61
- (Karmazyn–Kakows'ki W.) Кармазин–Каковський В. 274
- Kaszlej Andrzej 20, 33
- Katarzyna (z Orchowa) Kormanicka 21
- Katarzyna Fredrowa z Kormanickich 20
- Katarzyna, św. 67, 93, 95, 102, 105-106, 127, 189, 237, 239, 242, 255, 279, 285, 294, 301, 308, 311, 313, 317
- (Kazakowa N. A.) Казакова Н. А. 133
- Kazan A. 114
- Kazhdan A. 113-114, 207
- Kazimierz Jagiellończyk 143-144
- Kazimierz Wielki 9, 17-18, 37
- Keleti Magda 256, 286
- Kiryk z Nowogrodu 133
- Kitzinger Ernst 228, 265, 289
- Kiwała Bronisława 42-43, 155-157, 239, 250, 313, 342, 355
- Klemens Aleksandryjski 84
- Kliment z Ochrydy, św. 104, 254
- Klinger Jerzy 108, 284, 288
- Kłokowa Galina 277
- Kłosińska Janina 152-157, 167, 174, 180, 193-194, 232, 238-239, 250, 280, 332, 342-343, 354-356
- Knapieński Ryszard 13, 310, 313
- Koberger Anton 235
- Kobielus Stanisław 117
- Komarnicka Anna 20
- (Kondakow N. P.) Кондаков Н. П. 70, 84-85, 88, 116, 119, 302-303, 305
- Kondzelewycz Jow (Hiob) 137
- Konstantyn III Wielki, św. 120, 122, 199, 202, 208, 216
- Konstantyn VI 199, 207, 209, 211
- Konstantynowicz Jarosław Bohdan 317, 319
- Kopysteński Jan 32
- Kopysteński Michał 10, 16, 30, 49
- Kopysteński Zachariasz 134
- Korippus 85
- Kormanicka (z domu Straszówna) Zofia 21
- Kormanicka Zofia z Kurowa (z domu Zbąska), I żona Auctusa Kormanickiego 21
- Kormanicka Anna 21-22
- Kormanicka Elżbieta 20
- Kormanicki Andrzej 20-23, 30, 360, 428, 432
- Kormanicki Auctus (Zbożny, Feliks) 20-22, 30, 40, 360, 428, 432
- Kormanicki Feliks 40
- Kormanicki Jan 20-21
- Kormanicki Jerzy 21
- Kormanicki Józef 20
- Kormanicki Marcin 20
- Kormanicki Rafał 19-20, 30, 360, 428, 432
- Kormanicki Stanisław 19-21, 30, 360, 428, 432
- Kornecki Marian 15, 31
- (Koscowa A. S.) Косцова А. С. 154, 304, 313
- Kosma Majumski 128
- Kosma, św. 67, 73, 113, 136, 153, 156-157, 167, 174, 181, 312
- Kosmas Indikopleustes 65

- Koukiaris Silas 204  
 Kourkoutidou-Nikolaidou Eutychia 96, 296  
 (Kowaczowyczowa–Puszkarowa B.) Ковачовичова–Пушкарова Б. 253  
 Kowalczuk Michał 15, 31  
 Kowalska Maria 78, 107  
 Kowalski Andrzej 41  
 (Kozak N.) Козак Н. 144-145, 200, 206  
 Krasicki Jan 23  
 Krasicki Marcin 23  
 Kraszewski Ignacy Józef 9  
 Królicki Jan 38  
 Kruk Mirosław Piotr 72, 86, 91, 94, 141, 145, 146, 151-154, 167, 171, 228, 250, 294-295, 297-298, 307, 311, 316, 355  
 (Krwawycz D. P.) Крвавич Д. П. 153  
 (Krypiakewycz I.) Крипякевич І. 17  
 Kuczyńska Marzanna 298  
 Künstle Karl 79, 241, 246, 292  
 Kunysz Antoni 15, 17, 54  
 Kurpik Wojciech 13, 48-49, 51, 53-54, 60, 140  
 L  
 Laskowski Andrzej 12, 55  
 Laurina Vera 115, 154, 165, 229, 303  
 Lazarev Victor, Лазарев В. Н. 66-67, 69, 80-81, 86-87, 91-92, 95, 102, 105, 112, 128, 189, 191, 238, 242, 246, 249-250, 265, 277, 282, 285-286, 301, 303, 310  
 Lehmann Janusz 56-60, 158  
 Lehmann Karl 66, 68  
 Leniek Mikołaj 23  
 Leon VI, cesarz 66  
 Leon, papież 201-202, 206  
 Leontyn Rostowski 115  
 Lewicki Jan 28  
 (Lichaczewa W. D.) Лихачева В. Д. 254  
 (Lidow A. M.) Лидов А. М. 67, 84, 315  
 (Lifszyz L. I.) Лифшиц Л. И. 71, 127, 263, 273, 276  
 Ligęza Mikołaj 21, 23  
 Likhachov D. 115, 154, 165, 229, 303  
 Lipelt Robert 25  
 Lisak Mirosław 41  
 Livingstone Elizabeth A. 100  
 Lowden John 191, 224, 226, 244, 285  
 (Lubaszczenko W. I.) Любашченко В. І. 320  
 Lubomirska (z domu Branicka) Urszula 26  
 Lubomirska Joanna (z domu de Stein) 27  
 Lubomirski Hieronim August 25  
 Lubomirski Jan Kazimierz 26  
 Lubomirski Jerzy Ignacy 27  
 Lubomirski Teodor Hieronim 26, 27  
 (Luc' W.) Луць В. 301, 304  
 Lurker Manfred 77-79, 100  
 Lutosławski Albert 22-23  
 Ł  
 Ładyżyński Mikołaj 31-32, 35  
 (Łaurina W. K.) Лаурина В. К. 105, 250, 268, 273, 277, 282  
 Łazarz Srednicki 22  
 (Łohwyn G. N.) Логвин Г. Н. 66, 86, 95, 112, 123, 146-147, 152-158, 164-165, 171, 174, 176, 180, 214, 228-229, 242, 248, 254, 258, 280, 285, 298, 301, 312, 314, 319, 327-328, 332, 340, 351, 355-357  
 Łopatyński Wasyl 31, 38  
 Łoziński Władysław 23-24  
 Łukasz, apost. 95, 214, 231, 243, 246, 266, 277, 306, 309-310, 312  
 Łukaszewicz Jakub 35  
 (Łurje Ja. S.) Лурье Я. С. 133  
 M  
 Maciejewska Anna 130, 321  
 Macrides R. J. 190  
 Maguire Henry 110, 225, 281, 285  
 Makariusz z Jerozolimy 202  
 Maksencjusz 208, 216  
 Maksym Cynik 199  
 Maksym Wyznawca 65, 73, 138, 189  
 Maksym, biskup Antiochii 201, 207

- Maksymian Galerius 204 248, 254, 258, 280, 285, 288-289, 298, 301,  
312, 319, 327-328, 332, 340, 351, 355-357
- Malicki Zaslav 153
- Malinowski Andrzej 54 Millet Gabriel 101, 124, 131, 201, 204, 221, 224-226,  
230, 232, 236-237, 239-241, 243-244, 256-257,  
259-260, 262, 264, 270, 276, 281-282, 285-286
- Mango Cyril 66, 69, 84 (Manswietow I.) Мансвєтов И. 122 259-260, 262, 264, 270, 276, 281-282, 285-286
- Marcin Kormanicki 20 (Miłkowiđ Ł., Miłkovič L.) Милковић Л. 128,  
265, 319
- Marcjan 201, 207, 211
- Marek, apost. 72, 95, 178, 266, 306, 309-310, 331, 342, 344-345, 353 (Minczew G.) Минчев Г. 135, 137
- (Marholina I.) Марголіна І. 95, 114-115, 176, 228 (Mniewa N. Je.) Мневє Н. Е. 80, 86, 112, 128,  
203, 205, 239, 282, 303
- (Marković M.) Марковић М. 131 Moħyła Piotr 132, 302
- Maryja 36, 42-43, 46, 55, 66, 69-70, 77-78, 82-90, Morhowycz Jan 48  
92-93, 100, 104-105, 112, 114, 116, 119-123, Muczowski Józef 180, 286  
127-128, 134, 136-139, 142, 150, 152-157, 166- (Murietow S. D.) Мурєтов С. Д. 129  
168, 171, 174, 176, 178-183, 185, 193, 195, Musicescu Maria-Ana 260, 262, 266, 268, 271, 276  
203, 209, 215, 220-240, 242, 246-248, 269-271, Myčka Andrzej 25-26  
275, 278, 280-282, 284-285, 287-288, 290-292, Myslivec Josef 124-126, 128  
294, 296-297, 299-311, 314-316, 318-320, 322- Myszka Hanna 12, 302  
324, 326, 328, 330, 332-337, 339-343, 345-349, Myszka Paweł 12, 62, 197, 302  
351, 354-356, 361-362 N
- (Maslениcyn S. I.) Маслєницын С. И. 282, 286 Nahimik Jan 38
- Maszczyk Maria Teresa 167, 285-286, 295 Naumow Aleksander 20, 33, 131, 134, 218-219
- Mateusz, apost. 181, 237, 244, 306, 309-310, 340, 353 Naumow Ewa 15-16, 20, 31, 33
- Mathews Thomas 66 Nelson Robert S. 301
- Mauquoy-Hendrickx Marie 287 der Nersessian Sirarpie 199
- Megaw Arthur H.S. 96, 310 Nestor, św. 133
- Melnick G. 113-115 Nestoriusz 70, 115, 205-206
- (Melnik A.) Мельник А. 315-316 Newton Izaak 79
- (Melnyk W. I.) Мельник В. І. 317 Nicetas, św. 119-120
- Meyendorff John 99, 108, 121, 284 Niesiecki Kasper 22
- Michael Damaskenos 105-106, 235, 255 Nikita, św. 97, 111, 156, 257, 282
- Mikołaj Kabasilas 72, 122, 128, 130 (Nikolski K.) Никольский К. 103, 119, 121, 218,  
233
- Mikołaj z Miry 42-43, 46, 73, 86-87, 96, 110, 112, Nikon 308  
114, 116, 137, 152, 155-159, 161-163, 165-167, Nowacka Janina 284  
171, 176, 178-180, 202-203, 207, 214, 260, 262, Nowosielska Małgorzata 55, 57, 59-61, 158, 162,  
266, 268, 300, 308-310, 313, 317, 327, 331-332, 299  
355-356 Nowosielski Bazyli 27
- (Milayeva L.) Міляєва Л. 86, 123, 146-147, 152- Nowosielski Jerzy 55  
158, 165, 174, 176, 180, 214, 228-229, 242, Nowy Suczawski Jan 166, 176



- O  
 Ogden Alan 111, 179  
 Olbromski Mariusz 13  
 Omont Henri 102, 265, 272, 282  
 Onasch Konrad 105, 250, 277, 286  
 Onufry, św. 9, 11-12, 15-44, 46-49, 51, 86, 141, 144, 167, 169, 179, 300, 308, 319, 322, 353  
 Orłowicz Mieczysław 15-16, 31, 40  
 Orygenes 117, 227, 282  
 Orzechowski Jan 22  
 (Osaczyj Je.) Осачий Є. 86  
 Ossolińska Anna (z domu Korniaktówna), żona Mikołaja 24  
 Ossoliński Grzegorz 13  
 Ossoliński Jerzy 24  
 Ossoliński Mikołaj 10, 24  
 Ostasz Wiktor 268  
 Ostrowski Andrzej 49  
 (Otkowycz W. P.) Откович В. П. 16, 38, 98, 151-158, 171, 174, 176, 180, 194, 196, 214, 226, 228, 231, 234, 238-239, 242, 248, 250-251, 253, 258, 278, 285, 288, 292, 302, 326-329, 332, 340, 355-356  
 Otkowycz Wasyl 16  
 Ousterhout Robert 72  
 (Owczinnikowa Je. S.) Овчинникова Е. С. 122  
 (Owsijczuk W. A.) Овсійчук В. А. 124, 146-147, 151-153, 157, 258, 286, 289, 301, 304, 340  
 P  
 Pafnucy Wyznawca 202  
 Palladiusz Mnich 133  
 Pallas Demetrios Joannou 79, 87, 116, 119-121, 124-126, 128  
 Panayotidi Maria 95  
 Panofsky Erwin 128  
 Pantalejmon, św. 73, 111, 192-193, 285  
 Papadopoulos S. A. 189-190, 291  
 Paprocki Henryk 97, 107, 114, 255  
 Paraskiewa Męczennica, św.(III w.) 112, 152-153, 155, 157, 167, 298, 327, 355  
 Paraskiewa, św. (Paraskewa) Tyrnowska 152-153, 167, 298  
 Parnocki Tomasz 49  
 Pasłowski Jan 34  
 Pasłowski Semion 34  
 Pasłowski Wasyl 34  
 Paweł z Aleppo 78, 83, 107  
 Paweł z Neocezarei 202  
 Paweł, apost. 95, 127, 201, 213, 222, 217, 234, 291, 306, 308-312  
 (Pawłyczko Ja.) Павличко Я. 304  
 Perugino 289  
 Peterson Ševčenko N. 114, 116  
 Petkovyc V. 126, 128, 200, 257, 260, 262, 265-266, 268, 270, 282, 319  
 (Pietkowić W. R.) Петковић В. Р. 104, 126, 128, 254, 257, 262, 270, 282, 319-320  
 (Pietrowski A. W.) Петровский А. В. 129  
 Piltz Elizabeth 268  
 Piłat Tadeusz 29  
 Piotr Aleksandryjski 74-75, 132, 204-205, 216-217  
 Piotr, apost. 94-97, 101-102, 104, 127, 166, 169-170, 172-173, 201, 213, 249, 251, 253, 256-258, 260-263, 265, 291, 301, 306, 308-312, 327, 340, 346, 349  
 Platon 68  
 Pochyljak Michał 49  
 Podlacha Władysław 73, 105-106, 131, 198, 255, 257, 324  
 (Podobiedowa O. I.) Подобедова О. И. 286  
 Podskalsky G. 25, 133  
 (Pokrowski N. W.) Покровский Н. В. 66, 77, 95, 97, 101, 103, 105-106, 213, 221, 224-225, 229-231, 233, 237-238, 241, 243-244, 246-248, 250, 257, 264  
 (Pokryszkin P.) Покрышкин П. 268  
 Polaniec Jan 49, 174, 335-336, 341, 347  
 (Pomierancew N. N.) Померанцев Н. Н. 282, 286  
 Poncius Piłat 148, 172-173, 183, 229, 264-269, 272, 278, 330, 367-368

- Popa Corina 120, 122, 177, 201, 236, 268, 308, 354  
 Popescu-Vilcea G. 193  
 Popov Gennady 154, 165, 250  
 Popowicz Prokopij 38  
 Porumb Marius 74, 128, 146, 313  
 Posacka Danuta 13, 27, 38  
 Półwiartek Józef 33  
 Prowaski Stanisław 22  
 Przeździecka Maria 16, 42, 307  
 Przybył Elżbieta 133-134  
 Przybyszewski Andrzej 24  
 Przysiężnik Jan 22  
 Pseudo-Atanazy 85  
 Pseudo-Dionizy Areopagita 65, 79, 88-89, 100, 196  
 Pseudo-Germanos 129, 192  
 Pseudo-Mateusz 222, 230, 233, 236-237  
 Pseudo-Metody z Patary 133  
 (Pucko W.) Пуцко В. 301, 304  
 Pudelko Edward 16-17, 54  
 Pulcheria 211  
 Pushkariov Vasily 115, 154, 165, 229, 303  
 (Puszkar I.) Пушкар I. 253  
 (Pułyrczuk W.) Филип'юк В. 151-154, 171, 174, 214, 226, 228, 234, 242, 258, 285, 328, 332, 340, 356  
**R**  
 (Radojczic S.) Радойчић С. 262, 268, 319  
 (Radujko M.) Радужко М. 127  
 (Radywyłowski A.) Радивиловски А. 118, 133  
 Radziwiłł Karol Stanisław, "Panie Kochanku" 27  
 Radziwiłłowa Maria 27-28  
 Rakowski Stanisław 23  
 (Rauszenbach B. W.) Раушенбах Б. В. 151  
 Réau Luis 79, 241  
 Restle Marcell 71  
 Rice Tamara Talbot 277  
 (Rietkowskaja L. A.) Ретковская Л. А. 81, 189-190  
 (Riszniaak O.) Рішняк О. 145  
 Rither von Malinowski Michael 18  
 (Rogow A. I.) Рогов А. И. 86, 144  
 Roman Melodos 130, 303-304  
 Roman z Dobromila 49  
 Roman, diakon 75  
 Różycka- Bryzek Anna 12-13, 15, 17, 54, 65-66, 68, 71-72, 77-79, 81, 87, 104-106, 116, 119, 140, 143-144, 171, 188-189, 191, 193, 221-222, 224, 242, 245, 248, 252, 254, 257, 260, 266, 269, 273, 275, 278, 284-285, 291-292  
 Rublow Andriej 105, 112, 242, 277, 282  
 Rucki Jerzy 27-28, 38  
 Rutkowycz Iwan 137, 317  
 Rybotycki Aleksander 18  
 Rybotycki Jan 9, 18-19  
 Rybotycki Jerzy 18  
 Rybotycki Michał 33, 38  
 Rybotycki Rafał 19  
 Rybotycki Stanisław (Waszko, Waśka) 15, 18-19  
 Rzepecka-Lisowska Małgorzata 13  
 Rzeszowska Elżbieta z Kormanickich 21, 23  
 Rzeszowski Adam 21, 23  
**S**  
 Sabados Marina 308, 315, 317  
 Sadenicki Jan 49  
 (Sadowa O.) Садова О. 145  
 Sakowicz Kasjan 132  
 Salamon M. 36  
 (Sałtykow A. A.) Салтыков А. А. 151  
 Schäuffelein Hans 287  
 Schedel Hertmann 235  
 Schiller Gertrud 221, 224, 241, 246, 264-265, 276, 281, 285  
 Schnieper Annemarie 105, 250, 277, 286  
 Scholastyk Sokrates 203  
 Schönborn Christoph 189  
 Schongauer Martin 174, 253, 267, 274-275, 278  
 Schrade Hubert 289  
 Schramm Percy Ernst. 196  
 Schulz Hans-Joachim 66, 77  
 Schweinfurth Philipp 285  
 Semkowicz Władysław 18

- Sergiusz z Krety 85  
 Sergiusz, św. 69, 85  
 Ševčenko Nancy P. 112-114, 116, 207, 209-210  
 Shorr Dorothy C. 246  
 Siciński Mikołaj 24-25  
 Siciński Stanisław 24  
 Siemaszko Aleksander 319  
 Sienieńska Elżbieta 23  
 Sienieński Mikołaj 23  
 Sinkevič Ida 111  
 (Skabałlanowicz M.) Скабалланович М. 95, 107, 304  
 (Skop L.) Скоп Л. 178, 214, 254, 257, 304, 314, 327-329, 332, 335, 350, 356  
 (Skop P.) Скоп П. 86, 214, 242, 292, 309  
 (Skop–Druziuk H.) Скоп–Друзюк Г. 214, 242, 254, 292, 309  
 Skorbucha Heinz 239  
 (Skrentowycz Ja.) Скрентович Я. 145  
 Skubiszewski Piotr 124, 126  
 (Slipczenko N.) Сліпченко Н. 145  
 (Smirnowa Je. S.) Смирнова Е. С. 105, 250, 268, 273, 277, 282  
 Smorağ-Różycka Małgorzata 82, 85-86, 188, 196, 224-225, 228, 230, 269, 271, 284, 301, 311  
 Sofianos D.-Z. 125, 176, 201  
 Sokołowski Marian 317  
 Sokołowski Stanisław 135  
 Sopoliga Miroslav 253  
 (Sorokaty W. M.) Сорокатый В. М. 319  
 Soteriou Maria i Georgios A. 102, 237, 239, 242, 285, 308, 311, 313  
 Sozomen Hermiasz 203  
 Spartharakis I. 112-114, 225, 237, 247, 260, 285  
 Spiridon z Theremitos 113, 116, 202-203  
 Srednicki Ioan 38  
 Stadnicki Marcin 10, 23  
 Stadnicki Stanisław („Diabeł”) 10, 23  
 (Stankewycz M.) Станкевич М. 97, 317  
 Starowieyski Marek 205, 208  
 (Stasenko W.) Стасенко В. 244  
 Stawicki Stanisław 60, 62  
 (Stawrowiecki K. T.) Ставровецкий К. Т. 284  
 Steciński Józef 61  
 Stefan (Szczepan), św. 176, 179, 193  
 Stefan Sabbaita, św. 233  
 Ștefănescu I. D. 72, 74, 104, 122, 254, 266, 276  
 Stepan Andrzej 124  
 (Stepowyk D. W.) Степовик Д. В. 98, 123, 146-147, 152, 171, 174, 226, 253, 278, 358  
 Stępień Stanisław 33-34, 58  
 Stępień T. 113  
 Stichel Rainer 224, 226, 237-239  
 Stradomski Jan 298  
 Stroganow 90, 110, 112-115, 205, 207, 209, 219, 235, 248, 296  
 Strzetelska-Grynbergowa Zofia 31, 40  
 Strzeżowski Stanisław 23  
 Stylianou Andreas 113  
 Stylianou Judith 113  
 (Subotidź G.) Суботић Г. 136, 262, 273, 390  
 Suder Janina 59  
 Sulikowska Aleksandra 81, 116, 167, 188-189, 191-192, 194, 298  
 (Sumcow N. P.) Сумцов Н. П. 283  
 (Swiencicka W. I.) Свенціцька В. І. 86, 98, 123, 140, 146-147, 151-158, 164-167, 171, 174, 176, 180, 194, 196, 214-215, 226, 228-229, 231-232, 234, 238-239, 242, 248, 250-253, 258, 269, 271, 278, 280, 285, 288, 292, 298, 301-302, 312, 319, 326-329, 332, 340-341, 351, 355-357  
 (Swiencicki I.) Свенціцький І. 86, 124, 147, 154-157, 164, 171, 174, 178-180, 193, 214-215, 226, 228, 230-232, 234, 251-253, 258, 280, 282, 288, 299, 304, 308-309, 312, 326-329, 331, 334-336, 339, 341, 344, 347, 354, 356-357  
 (Sydor O. F.) Сидор О. Ф. 86, 140, 147, 151, 154, 156, 164-165, 167, 171, 174, 176, 214-215, 226, 229, 234, 257-258, 280, 304, 327-328, 332, 339-341, 351, 355-356

- (Sydor–Oszurkewycz O.) Сидор–Ошуркевич О. Tkáč Štefan 155, 158, 194  
124  
Todić Branislav 116-117, 119-121  
Sygowski Paweł 317  
Tomasz, apost. 29, 144, 288, 291, 306, 309, 311, 351  
Symeon Metafrastes 128  
Toura A. 296  
Symeon z Tessaloniki 122, 130, 132, 134, 138, 321  
Trojecki Jan 48-49  
Synowiec Juliusz Stanisław 295  
(Trubieckoj Je.) Трубецкой Е. 106, 112, 115, 311  
(Szalina I. A.) Шалина И. А. 75, 121, 124-126,  
Truskolaska Zuzanna 28  
136-137  
Trzcińska Izabela 78-79  
(Szamardina N.) Шамардіна Н. 181  
Tschilingirov Assen 119  
Szanter Zofia 317  
Tsigaridas Euthymios 70  
Szaraniewicz Izydor 194  
Tur Jerzy 51  
Szarffenberg Krystin 286  
Tycjan 289  
(Szczennikowa L. A.) Щенникова Л. А. 306-307  
Tyszkowski Jan 28-29  
Szczepański Mikołaj 36  
Tyszkowski Józef 29  
(Szczepkina M. W.) Щепкина М. В. 95, 113, 257  
Tyszkowski Paweł 28-29  
(Szulc H. J.) Шульц Г. Й. 123, 130  
Tyszkowski Tomasz 20, 28  
(Szuliak S.) Шуляк С. 147  
Tyszkowski Wincenty 28  
Szylak Paweł 29  
U  
Szymakowski Mateusz 23  
(Uljanowski W.) Ульяновський В. 95, 114-115,  
Szymon Słupnik, św. 354-355  
176, 228  
Szymon, apost. 95, 260, 276, 306, 309, 311  
(Umancew F. S.) Уманцев Ф. С. 147, 153  
Ś  
Unterman Alan 270  
Święcicka-Wystrychowska P. 267  
Uruski Seweryn 21  
T  
Uspensky Boris 151  
Taft Robert 72, 125, 130, 132  
∇  
(Taranuszenko S.) Таранушенко С. 307, 316, 319  
Varp M. 352  
Tarasov Oleg 239  
Vasari Giorgio 289  
Tarazjusz 199, 208, 297  
de Vos Martin 274-275, 287  
(Tatidź Ž.) Тагић Ж. 104, 128, 265, 273, 319  
W  
Temple Richard 154  
Walawski Mikołaj 20  
Teodor Stratilates 46, 65, 71, 263, 273, 276  
Walter Christopher 70, 73-75, 95-97, 109-111, 114,  
Teodor Sudyta 210  
198-208, 214, 217, 220, 319  
Teodor z Cyru, św. 117  
Wareniecki Jerzy 32  
Teodor, św. 239  
Warthon Epstein A. 71  
Teodozja, św. 210  
Weitzmann Kurt 189, 214, 279, 281, 285  
Teodozjusz II 70, 198, 205  
Weluczyński Michał Pop 22  
Teofan Grek 71, 78-79, 210, 306  
Wesołowska-Nowosielska Małgorzata 55, 59-61,  
Teofanes Wyznawca 210  
158, 162  
Terlecki Michał 18  
Wessel Klaus 116, 197  
Teszcz Łukasz 22  
Węgrzyn Stefan 17-18, 37

- Wierix Henryk 287  
Winnicka Katarzyna 288, 328, 332, 354-355  
Wisłocka Józefa 28  
Witosłański Paweł 49  
Wojciechowski Leszek 216  
Wolski Krzysztof 17-19  
Wolski Mikołaj 24  
Wołoszyn Szczepan (zob. Węgrzyn Stefan)  
Woronecka Anastazja 31  
Woronecki Jerzy 31  
Wsiewołodowicz Jarosław 229  
Wybrew Hugh 66, 72, 77, 123, 129-130, 132  
Wyrostek Ludwik 18  
Wyrozumskaja Bożena 36  
(Wzdornow G. I.) Вздорнов Г. И. 67, 71, 87, 95, 97, 127-128, 136, 171, 176, 196, 239, 247, 284, 294  
X  
Xydis Stephen G. 308  
Z  
Zachariasz Katolikos 297  
Zagorowski Bazyl 316  
Zalewski Władysław 13, 54-55, 59, 122  
Zaoutzas Stylianos 66  
(Zapasko Ja. P.) Запаско Я. П. 177-178, 181, 314, 329, 340, 350, 353  
Zbąski Stanisław 21  
Ziębińska Maria 43, 45  
(Zilinko R.) Зілінко Р. 317  
Zinczenko Swietłana 13  
Zizanij Stefan 134  
Zwolińska Krystyna 153  
Ż  
(Żołtowski P. M.) Жолтовський П. М. 16, 36, 38, 317  
(Żurawlana I. A.) Журавлена И. А. 315, 317  
Żurcowic Szymon 49  
Żyrawski Mikołaj 11, 35, 38  
(Żyszkowycz W.) Жишкович В. 298-299

## Indeks geograficzny

### A

Aleksandria 204  
Ankona 312  
Antiochia 199, 201, 206-207  
Arbanasi 201-203, 209  
Arborea 72, 121, 208, 219, 293  
Archontochori 122  
Ariłje 200  
Arles 101, 312  
Arymatea 281  
B  
Baia 75, 219  
Bălinești 75, 87, 96, 102, 203, 298  
Bałkany 122, 128, 133, 135, 154, 271, 307, 309,  
313, 315, 318, 342  
Bari 112  
Berende 110, 119-120  
Berezów 155, 174, 288, 341  
Berlin 213, 285  
Betlejem 199, 240  
Bezmiechowa 288, 328  
Birtin 68, 318  
Bojana 87  
Borszowice 356  
Borysławka 19, 21-25, 28-30, 373  
Brańsk 86  
Brzesko 23

Brzoska 24

Bukowina 236, 435  
Busowisko 93, 154, 193, 226, 228  
Butelka Niżna 327

### C

Cefalù 80-81  
Cewków 86, 155, 165, 180, 228, 327, 356  
Chalcedon 198-199, 201-202, 205-207, 210-211  
Chilandar, klasztor 120, 282  
Chotyńiec 137  
Chrewt 157, 337  
Cozia, monastyr 205, 207, 236, 238  
Curtea de Argeș 87, 178, 207, 239, 260, 262-263,  
276, 354  
Cypr 67, 88, 96, 113, 310  
Czerniowce 145  
Czerteż 38  
Czuczer 97, 111, 257, 282  
Czukiew 93  
D  
Dafni, klasztor 227-228, 241, 243, 270, 296  
Daliowa 155, 231, 327, 329, 354  
Dečani, monastyr 104, 175, 200, 203, 236, 254,  
268-269, 271, 287  
Densuș 68, 74, 129, 146  
Desești 318  
Dniestrzyk Hołowiecki 317

- Dobromil 16, 29-32, 35, 342, 358  
 Dobrovăț 136, 208, 219  
 Domażyr 97  
 Dragoslavele 318  
 Drohobycz 102, 111, 178, 254, 257-258, 261, 267, J  
 269, 271, 273, 275-278, 284, 288, 329, 340, 353  
 Dubowa 180, 356  
 E  
 Efez 70, 84, 199, 201-202, 205, 217, 292  
 Egipt 77, 183, 185, 195, 235-237, 239, 320  
 Etolia 122, 127  
 F  
 Filipeștii de Pădure 181, 313  
 Fokida (Focyda) 69, 87, 192, 225, 246-248  
 Felsztyn (Fulsztyn) 23  
 G  
 Galicja 32, 226  
 Gaza 69-70  
 Gelati, monastyr 200, 211, 213, 262, 272, 278  
 Geraki 126, 128, 225  
 Gorajec 137, 318, 363  
 Göreme 66, 71, 95  
 Gorlice 156, 167  
 Gothenburg (Göteborg) 352  
 Gračanica 67, 245, 265, 294  
 Gradac 126-127, 230, 236-237  
 Grąziowa 21-24, 37, 44  
 Grzybowice Wielkie 181, 317  
 H  
 Halicz 9  
 Hańkowice 194, 343  
 Horezu 107, 120, 122, 176-177, 201, 206, 308-309  
 Hosios Lukas (Osios Lukas) 69, 73, 87, 102, 192,  
 225, 228-229, 231, 241, 243, 246-248  
 Humor, monastyr 72, 87, 99, 106, 114, 121, 139,  
 141-142, 176, 203, 208, 298, 308, 324, 351  
 Hunedoara 308, 313  
 Huwniki 17-18, 29  
 I  
 Ieud 318  
 Ilnik 102, 111, 156, 257-258, 280, 308, 329, 339  
 Iraklion 105-106  
 Iwanicze 341, 356  
 Īzchnik zob. Nicea  
 Jabłonica Ruska 156-157, 167-168  
 Jabłonów 154, 173-174, 179, 328-329, 331-332,  
 334, 351  
 Jamna 19, 22, 24-25, 29  
 Jarosław 239  
 Jasienica Zamkowa 334, 339-340  
 Jasień 155, 332  
 Jasionka Masiowa 328  
 Jawor 111, 167, 299, 344  
 Jaworów 340  
 Jerozolima 99, 108  
 Jordan 240-241, 243-245, 325  
 Jurkowa 21, 23-24  
 K  
 Kalników 332  
 Kałusz 214-215, 351  
 Kamionka Strumiłowa 317  
 Kapadocja 71, 95, 111  
 Karabaş Kilise, kościół 95  
 Karahisar 127  
 Kastoria 125  
 Kijów 66, 69, 71, 73, 78, 83-84, 95, 109, 114, 121,  
 223, 230, 244, 253, 274, 278, 303, 305, 310,  
 314, 329, 332, 350  
 Kition (Larnaka) 70  
 Kłażma 303  
 Klimatia 122, 189  
 Kołomyja 9  
 Konstantynopol (Stambuł, İstanbul) 65-68, 70, 72-  
 73, 84-85, 87, 89, 111, 122, 126, 129, 134, 192,  
 198-199, 201-202, 205, 207-209, 217-218, 260,  
 285, 302-303  
 Koporin, monastyr 127, 262  
 Kopsyno 29  
 Kormanice 20-23

- Kostarowce 354-355  
 Koszyce 256, 286  
 Kowaljowo (Kovalyovo, Kowalowo), dziś Nowogród Wielki) 126, 130, 285, 286  
 Krajna 25, 29  
 Krajna Bystra 194  
 Kraków 28-29, 42-43, 51, 54, 139-140, 153, 155-157, 167, 180, 193, 230-232, 254, 280, 341  
 Krasne 26  
 Krempna 167, 298  
 Kreta 105, 112, 122, 236, 247  
 Krosno 156, 166  
 Krościenko 354  
 Krywe 24  
 Kurbinovo 73, 75, 110  
 Kurów 21  
 L  
 Lagoudera 67, 113  
 Lesnovo 96, 119-120, 270  
 Libuchora 86, 336  
 Limburg 311  
 Lipie 105, 254, 263, 289, 317  
 Lipnica 21, 23  
 Livadia 70  
 Londyn 214, 276  
 Lublin 69, 72, 78, 104, 137, 140, 143, 167, 176-177, 193, 222, 243, 245, 251-252, 254, 260, 262, 266-267, 269, 273, 280-281, 292, 295, 362  
 Lwów 13, 20-23, 25, 27-29, 37, 41, 86, 93, 105-106, 111, 137, 155, 166, 174, 177, 180-181, 244, 253, 255-256, 277, 283, 301, 316-317, 320, 335-336, 341, 356-357  
 Lythrankomi (Litrangomi) 70  
 Ł  
 Łañcut 13, 23, 43, 180, 250, 256, 293, 242, 256  
 Ławra Peczerska 36, 78, 83-84, 86, 137, 203  
 Ławrów 18, 38, 86, 141, 144, 179, 320, 363  
 Łodzinka 19, 21-22  
 Łomna 21, 24-25, 29  
 Łopuszanka Chomina 179, 215, 228, 328, 332, 340  
 Łosie 356  
 Łużany 72, 141, 145  
 M  
 Macedonia 87, 96, 310  
 Malawa 26  
 Mała Horozanka 194, 196, 232  
 Małnów 196, 231, 302  
 Maramuresz 304, 318  
 Monaster Marka 104, 128, 254, 265, 266, 273  
 Mateic 210, 237  
 Mediolan 127, 228, 312  
 Melniczne 335  
 Meteory (Meteora) 125-128, 176, 179, 201, 262, 361  
 – Wielka Meteora (Wielki Meteoron) 104, 201, 247  
 Michowa 105, 172-175, 253, 255, 261, 267, 269, 274-280, 282, 284-285, 340, 345, 360, 432  
 Mira 112  
 Mistra 67, 104, 106, 112, 120-121, 204, 206, 209, 239, 244-245, 254, 276, 294  
 Mołdawia 13, 176, 178, 185, 307-308, 361  
 Mołdawica 73-74, 87, 99, 106, 114-115, 122, 139, 141-142, 201, 208, 266, 268, 324  
 Monreale 294  
 Moskwa 80, 126, 154, 190, 229, 250, 277, 282, 285, 311, 316, 350, 353  
 Możajsk 316  
 Mszana 327  
 Mszaniec 158, 164, 166, 168-169, 175, 312, 366-367  
 N  
 Neredica (wzg. k. Nowogrodu) 67, 229, 244, 247-248, 265  
 Nerezi 73, 111, 192-193, 285  
 Nicea (Nikea, İznik) 66, 70, 85, 198-199, 201-202, 204-205, 207-209, 217-219  
 Niedzielna 38  
 Niedźwiedza 335, 340  
 Niemirów 155, 179, 288, 332  
 Nikitniki (dziś dzielnica Moskwy) 122



- Nowa Wieś 167-168, 171, 357  
 Nowogród Wielki 66-68, 83-84, 87, 91, 105, 126-127, 181, 190, 250, 263, 268, 273, 276, 282, 294, 296, 303, 316  
 Nowy Jar 155, 157  
 Nowy Jork 285, 311  
 O  
 Ochryda 71, 73, 95, 104, 109, 205, 208, 254, 269, 273, 287, 310  
 Ocisor 318  
 Ociu 68, 318  
 Olszanica 171  
 Orchów 21  
 Osławy Białe (Osław Biały) 98, 106, 253, 255, 263, 267, 269, 271, 278  
 Ostróg 353  
 Ostrzyhom 235  
 Owczary 152, 171, 304, 356, 382  
 P  
 Palermo 67, 225, 247, 270, 294, 296  
 Palmyra 68  
 Parenzo (Poreč) 70, 84, 88  
 Parma 262-263, 285  
 Paryż 101-102, 113, 191, 193, 236, 243, 264, 272, 281-282, 285  
 Paszowa 311  
 Pătrăuți (Petrowce) 73, 99, 298  
 Peć 136, 260, 262, 269, 271  
 Pera Chorio 96, 310  
 Perejasław Zaleski 122  
 Petersburg 102, 115, 124, 237, 246, 254, 266, 285, 305  
 Pławie 223, 329  
 Polana 26, 171, 174-175, 182, 215, 250, 309, 327, 331, 334-337, 340-341, 344, 347, 358, 360, 368-369, 428, 432  
 Polovragi 205, 318  
 Polska 9, 36, 68, 72, 143, 239, 273, 295, 320, 362-363  
 Pološko 266, 268, 271  
 Popăuți, monastyr 268  
 Porecz 312  
 Posada Rybotycka 9-12, 16-20, 22-26, 28-39, 42-43, 46, 48-49, 51, 53-54, 56, 59, 61-62, 67, 69-72, 74-75, 77-78, 83-84, 86-87, 89, 92-93, 95, 97-98, 100, 102-103, 106-107, 110-111, 113-114, 116, 128-129, 138, 140-142, 144, 146, 148, 156, 164-165, 167, 171, 173, 175-176, 179, 181, 185, 192, 195, 210-211, 214-215, 219, 221, 224-229, 230-232, 237-240, 242-243, 245, 248-250, 252, 256-258, 261-264, 267-269, 271, 274-278, 280, 282, 286-287, 290, 292-293, 295, 299-300, 304-305, 307-309, 313-314, 316, 318, 320-322, 324-325, 327-329, 331-332, 335-336, 342, 351, 353, 359, 361-363, 427-435  
 Potylicz 156, 214-215, 223, 242, 250, 288, 295, 297, 316, 328-329, 332, 340, 348, 356-357  
 Powroźnik 43, 230-231, 363  
 Prilep 260, 262-263, 270  
 Probota 87, 114, 141-142, 176-177, 179, 206, 236, 238, 351  
 Protaton, monastyr 119-120, 128, 244  
 Przemyśl 13, 17-18, 27, 36, 41-43, 51, 55, 62, 97, 137, 155, 174, 239, 313, 337, 342  
 Psków 74, 83, 112, 246-247, 265-266, 271, 315  
 Putna 97  
 R  
 Radelicz 97, 256, 271, 286  
 Radowce (Rădăuți) 72, 298  
 Radruż 151-153, 158, 166, 171  
 Rădulești 318  
 Râu de Mori-Suseni 74  
 Rawanica, monastyr 97  
 Rawenna 67, 69-70, 84, 88, 259, 266, 276  
 Ribita 146  
 Rohatyn 137, 194, 317  
 Rokszycze 293  
 Rossano 95, 97, 101, 250, 265, 267, 270  
 Rostoka 24

- Rostów 83, 282, 286  
Roustika 225, 236-237  
Rozavlea 304, 318  
Równe 23, 158, 304  
Rudenica, monastyr 127, 262  
Ruszelczyce 180, 250, 356  
Ruś Czerwona 146, 320  
Ruś Kijowska 83-84, 86, 176  
Rybotycze 10, 16, 17-20, 22-29, 32-33, 37-38  
Rzeczpospolita zob. Polska  
Rzeczyce 304  
Rzeszów 25-26, 51  
Rzym 10, 49, 70, 72, 88, 126, 233  
S  
Saloniki 66, 68, 70-71, 73, 84, 87-88, 95-96, 109, 114, 191, 266, 268, 273, 296, 308, 310  
Sambor 156, 178, 328, 335, 341-342, 356, 358, 363, 428, 433  
Sandomierz 143, 242-243, 252, 260, 263, 267, 269, 274, 277  
Sanok 46, 51, 152, 155, 178-179, 355  
Savane 126-127  
Semeniwka 105  
Serbia 127, 320  
Serednie 298, 327  
Seres 120  
Sichów 256  
Siecin 23  
Siedmiogród 146, 176  
Siemionów 37  
Sienkowa 24  
Sierakońce 17-18, 24  
Skopje 119-120  
Skwarzawa Stara 242, 253, 292, 308  
Smoleńsk 133  
Sofia 92  
Sokołowa Wola 308  
Sopoćani, monastyr 111, 126, 200, 206, 248  
Sopotnik 24  
Sońnica 37  
Stambuł zob. Konstantynopol  
Stănțești 318  
Stanila 171, 176, 248, 335  
Staro Nagoričane 236, 257, 260, 262, 265-266, 270-271, 278  
Stary Sambor 111, 124, 147, 229  
Stary Sącz 17  
Starzyska 299  
Studenica, monastyr 111, 114, 268  
Suchodoły 316  
Suchowola 317  
Suczawa 176, 219, 268, 271, 276, 290, 324  
Suczewica (Sucevița) 72, 176-177, 179, 202-203, 205, 208, 266, 268, 302, 351-352  
Sułymiwka 305  
Supraśl 319, 362  
Suseni 146  
Sušica 210  
Suszyca Wielka 156, 174, 299, 340-341, 347  
Sycylia 67, 80, 294  
Synaj 67, 93, 102, 127, 189, 191, 237, 239, 242, 279, 285, 294, 301, 308, 311, 313, 317  
Szwajcaria 313  
T  
Tărcăița 318  
Tbilisi 128  
Terło 154, 179, 328, 334  
Torki 37  
Transylwania 13, 68, 74, 181, 318  
Trójca (Troycza) 17, 19, 21, 25-26, 28-30, 37  
Truszowice 24, 147, 174, 226, 228, 234, 274-275, 279, 282, 284, 332, 341, 345  
Trzcianiec 21-22, 24  
Turza 288  
Tysowica 335  
U  
Ubisi 80  
Uherce 102, 103, 254-255, 263, 269, 274, 277-278, 282, 284-285, 334, 355, 390  
Ukraina 72, 141, 144-145, 311, 314, 316, 329

- Uličské Krivé 253  
 Ulucz 363  
 Uście Gorlickie 152, 298  
 ▽  
 Vânători-Neamț 313  
 Văratec, monastyr 313  
 Vatopedi, monastyr 120  
 Veljusa 73, 87, 192  
 Voroneț, monastyr 68, 72, 87, 97, 111, 115, 156,  
 165, 168-169, 177, 179, 276, 317  
 W  
 Warszawa 20, 41, 167  
 Welykie 102, 105, 154, 254-255, 258, 261, 267,  
 269, 274, 276-278, 286-288, 328  
 Wenecja 67, 92, 192, 239, 294, 311  
 Werchrata 180, 356  
 Weremień 155-156, 354  
 Węglówka 146, 152-154  
 Wilno 180, 353  
 Wisłok Wielki 284  
 Wiślica 106, 140, 143, 225, 243, 252, 254, 319  
 Włodzimierz 83, 303  
 Włodzimierz Wołyński 112  
 Wola (Wolya) 19, 24  
 Wola Dobrostańska 223  
 Wola Gnojnicka 228  
 Wola Korzeniecka 43  
 Wola Krzywiecka 355  
 Wolica Derewlańska 137, 317  
 Wołcniów 344  
 Wołcze 214-215, 230-232, 326-327, 329, 340  
 Wołków 181  
 Wołnowołów 304  
 Wołogda 277, 282  
 Wołoszczyzna 176, 178, 205, 236, 307-308, 318  
 Wołotowe Pole 67-68, 87, 95, 126-128, 130, 136,  
 247, 294  
 Wołyń 181, 301, 316  
 Woroniec zob. Voroneț, monastyr  
 Wójkowa (Woykowa) 21, 23-24  
 Wólka Żmijowska 153, 319  
 Wyszenka 180-181, 356  
 Z  
 Zamość 317  
 Zoodochos Pigi, monastyr 127-128  
 Zra 120  
 Zwierzyń 102-103, 123, 146, 152-153, 157-158,  
 164, 166-169, 174, 182, 242, 245, 250, 252,  
 254, 258, 261-262, 267, 269, 271, 273, 275,  
 278, 280-281, 284-285, 332, 360, 432  
 Ż  
 Żohatyn 152, 155, 166-168, 171, 252-253, 255,  
 261-262, 267, 269, 271, 275-278, 281, 284,  
 326, 331  
 Żółkiew 137, 328, 340  
 Żukotyn 152, 292, 355



Cerkiew św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej daje współczesnym unikalną szansę na odkrycie jeszcze jednej nieznannej karty własnych dziejów. Zapisana przed wiekami przez prawosławnych Rusinów, którzy współtworzyli wielonarodowe społeczeństwo Pierwszej Rzeczypospolitej, pozwala na rozszerzenie wiedzy na temat wspólnej tradycji i kultury, zaświadcza o jej bogactwie, różnorodności i oryginalności.



[www.akademicka.pl](http://www.akademicka.pl)





II. 1. Cerkiew św. Omufrego w Posadzie Rybotyckiej, widok współczesny od strony południowo-wschodniej





II. 21. Sanktuarium, malowidła na ścianie północnej



Il. 22. Sanktuarium, malowidła na ścianie wschodniej





II. 23. Sanktuarium, malowidła na ścianie południowej



Il. 24. Sanktuarium, malowidła na sklepieniu



Il. 25. *Matka Boska Tronująca*, sanktuarium, szczyt ściany wschodniej



Il. 26. Sanktuarium, widok na górne partie ściany tęczowej



Il. 27. *Król Dawid* na południowym skłonie łuku tęczowego



Il. 28. *Prorok Ezechiel* na południowym skłonie łuku tęczowego



Il. 29. *Prorok Jeremiasz* na południowym skłonie łuku tęczowego



Il. 30. *Komunia apostołów, Ofiarowanie Ciała*, na ścianie północnej sanktuarium



Il. 31. *Komunia apostołów, Ofiarowanie Krwi*, na ścianie wschodniej sanktuarium



Il. 32. Fragment *Umywania nóg*, na ścianie wschodniej sanktuarium



Il. 33. Fragment *Umywania nóg*, na ścianie południowej sanktuarium



Il. 34. *Ostatnia Wieczerza*, na ścianie południowej sanktuarium



II. 35. Fragment *Orszaku biskupów*, na ścianie wschodniej sanktuarium



II. 36. Fragment *Orszaku biskupów*, na ścianie południowej sanktuarium



Il. 37. Fragment Orszaku biskupów, na ścianie północnej sanktuarium





Il. 38. *Czuwający Emanuel*, na ścianie północnej sanktuarium



Il. 39. *Król Chwały*, na ścianie wschodniej sanktuarium



Il. 40. Sanktuarium, widok na ścianę tęczową



Il. 41. *Archanioł Michał*, na południowej stronie ściany tęczowej sanktuarium



Il. 42. *Archanioł Gabriel*, na północnej stronie ściany tęczowej sanktuarium



Il. 43. Mikołaj z Miry na ścianie północnej sanktuarium



Il. 44. Atanazy Wielki (?) na ścianie południowej sanktuarium



Il. 46. Święci biskupi na ikonie *Sądu Ostatecznego* z Mszańca

◀ Il. 45. Grzegorz z Nazjanzu na ścianie północnej sanktuarium



Il. 47. Św. Mikołaj w cerkwi  
monasterskiej w Woroniecu



Il. 48. Diakon, sanktuarium,  
ściana południowa

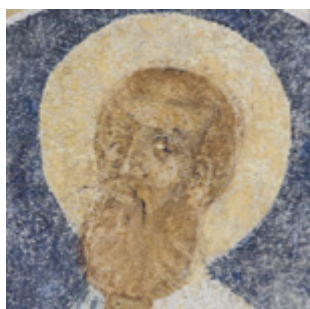


Il. 49. Diakon w cerkwi  
monasterskiej w Woroniecu



◀ Il. 50. Św. Mikołaj  
na ścianie północnej  
sanktuarium

Il. 51. Dwaj święci na ikonie *Sądu Ostatecznego* z Msząńca



◀ Il. 52. Św. Atanazy (?)  
na ścianie południowej  
sanktuarium

Il. 53. Jeden ze świętych biskupów na ikonie  
*Sądu Ostatecznego* z Msząńca





Il. 54. Chrystus, fragment *Komunii apostołów* na ścianie wschodniej sanktuarium



Il. 55. Chrystus, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej



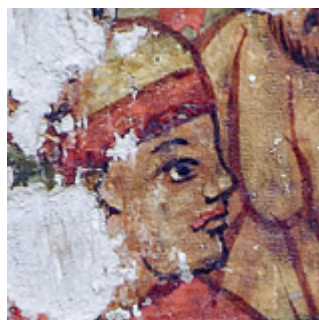
Il. 56. Apostoł, fragment *Ostatniej Wieczerzy* na ścianie południowej



Il. 57. Piłat, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej



Il. 58. Piotr, fragment *Komunii apostołów* na ścianie wschodniej sanktuarium



Il. 59. Żołdak, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej



Il. 60. Jeden z apostołów, fragment *Umywania nóg* na ścianie południowej sanktuarium



Il. 61. Chrystus, fragment ikony *Męki Pańskiej* z Michowej



Il. 62. Fragment iluzjonistycznej zasłony, na ścianie wschodniej sanktuarium



Il. 63. Fragment iluzjonistycznej zasłony, we wnętrzu cerkwi w Dobrovät



Il. 64. Fragment iluzjonistycznej zasłony, we wnętrzu cerkwi Św. Jerzego w Szuczawie



Il. 65. Ornament kwiatowy na obrusie w *Ostatniej Wieczery*, na ścianie południowej sanktuarium



Il. 66. Ornament kwiatowy na sarkofagu w *Królu Chwały*, na ścianie wschodniej sanktuarium





II. 73. Malowidła na ścianie południowej nawy



II. 74. Malowidła na ścianie zachodniej nawy



Il. 75. Malowidła na ścianie północnej nawy



Il. 76. Malowidła na ścianie wschodniej nawy



Il. 77. Malowidła na sklepieniu nawy



Il. 78. Pozostałości środkowej mandorli i orszaku aniołów na sklepieniu nawy



II. 79. Przedstawienia w pasie najwyższym ściany południowej nawy



II. 80. Przedstawienia w pasie najwyższym ściany północnej nawy



Il. 84. *Boże Narodzenie* na ścianie południowej nawy



Il. 85. *Kąpiel Dzieciątka* na glifie okna zachodniego w nawie



Il. 86. *Obrzezanie* na glifie okna zachodniego nawy



Il. 87. *Rzeź niewiniątek* na ścianie zachodniej nawy



Il. 98. *Prowadzenie na ukrzyżowanie* na ścianie północnej nawy



Il. 99. *Dobry łotr* na ścianie wschodniej nawy



II. 100. *Zły lotr* na ścianie wschodniej nawy



II. 101. *Zdjęcie z krzyża* na ścianie południowej nawy



II. 102. *Oplakiwanie* na ścianie południowej nawy





II. 104. *Zaśnięcie Marii* na ścianie zachodniej nawy



II. 105. *Prorok Izajasz* na ścianie południowej nawy



II. 106. *Prorok Daniel* na ścianie południowej nawy



II. 107. Niezidentyfikowana święta na ścianie południowej nawy



II. 108. *Matka Boska Opiekuńcza z prorokami na ścianie wschodniej nawy*



Pl. 109. *Chrystus z apostołami* na ścianie wschodniej nawy



Il. 115. Maria w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej



Il. 116. Modelunek szat jednego z proroków w przedstawieniu *Matki Boskiej Opiekuńczej z prorokami* na ścianie wschodniej



Il. 117. Fragment *Mandylionu* z Doliny



Il. 118. Fragment miniatury  
w *Ewangeliarzu* ze Stryja 1591



Il. 119. Fragment miniatury  
w *Ewangeliarzu* ze Stryja  
1594



Il. 120. Fragment ikony *Umywania nóg* z Ilnika