

I

Mirosław Piotr Kruk

**Ikony XIV–XVI wieku  
w Muzeum Narodowym w Krakowie**  
Icons from the 14th–16th Centuries  
in the National Museum in Krakow

**Katalog  
Catalogue**

Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie  
Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow

**mnh**  
MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE

Katalog  
Catalogue

**Ikony XIV–XVI wieku  
w Muzeum Narodowym w Krakowie**  
Icons from the 14th–16th Centuries  
in the National Museum in Krakow

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2015–2019



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Publication financed by the Minister of Science and Higher Education within  
the “National Programme for the Development of Humanities” between the years 2015–2019



**NATIONAL PROGRAMME  
FOR THE DEVELOPMENT OF HUMANITIES**

**mnk  
140**

Mirosław Piotr Kruk

**Ikony XIV–XVI wieku  
w Muzeum Narodowym w Krakowie**  
Icons from the 14th–16th Centuries  
in the National Museum in Krakow

**Tom I | Volume I**  
**Katalog | Catalogue**

**MNK**  
MUZEUM  
NARODOWE  
W KRAKOWIE

Kraków 2021

TOM I | VOLUME I

AUTORZY TEKSTÓW | AUTHORS OF THE TEXTS

Mirosław Piotr Kruk, Wanda Stępnik-Minczewska

RECENZENT | REVIEWER

dr hab. Aleksandra Sulikowska-Belczowska

REDAKTOR PROWADZĄCA | COMMISSIONING EDITOR

Anna Kowalczyk

WSPÓŁPRACA | COLLABORATION

Krystyna Stefaniak

REDAKCJA | EDITING

Marta Kołpanowicz, Marcin Grabski

TLUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI | ENGLISH TRANSLATION

Marta Herudzińska-Oświecimska

KOREKTA W JĘZYKU POLSKIM | POLISH PROOFREADING

Marta Kołpanowicz

KOREKTA W JĘZYKU ANGIELSKIM | ENGLISH PROOFREADING

Karolina Koriat

PROJEKT GRAFICZNY I DTP | GRAPHIC DESIGN AND DTP

Radoszek Arts

KIEROWNIK WYDAWNICTWA | HEAD OF THE EDITORIAL DEPARTMENT

Sylwester Oruba

SEKRETARZ REDAKCJI | EDITORIAL DEPARTMENT SECRETARY

Sylwia Łopatecka

DYSTRYBUCJA | DISTRIBUTION

Katarzyna Mosur, Grażyna Juda

DRUK | PRINTED BY

Colonel, Kraków

Poprawiona wersja elektroniczna wydania drukowanego T. I z 2019 r.

Revised electronic version of the printed Volume I of 2019

© Muzeum Narodowe w Krakowie | The National Museum in Krakow, 2021

ISBN 978-83-7581-378-4 (cała publikacja | whole publication)

ISBN 978-83-7581-379-1 (tom I | volume I)

NA OKŁADCE | COVER ILLUSTRATION

*Chrystus Pantokrator w Chwale* (fragment), Krąg Malarza ikony *Chrystusa w Chwale* z Jamnej (k. Grybowa), poł. XVI w., tempera na drewnie, nr inw. MNK XVIII-64 (Kat. 4) *Christ Pantocrator in Majesty* (fragment), Circle of the Painter of the icon of *Christ in Majesty* from Jamna (near Grybów), mid-16th c., tempera on wood, inv. no. MNK XVIII-64 (Cat. 4)

www.mnk.pl

# Spis treści | Table of Contents

Wprowadzenie Introduction	10
Dzieła sztuki cerkiewnej w Muzeum Narodowym w Krakowie – historia kolekcji, jej eksponowania i opracowywania Works of Orthodox Art at the National Museum in Krakow – History of the Collection, Exhibitions and Study	21
Badania ikon XIV–XVI wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (IbH 15 0435 83) w latach 2015–2018 Examination of Icons from the 14th–16th Centuries in the Collection of the National Museum in Krakow as Part of the National Programme for the Development of Humanities (IbH 15 0435 83) in 2015–2018	48
Uwagi do układu publikacji Remarks Concerning the Publication Layout	57
<b>Część 1. Katalog</b> <b>Part 1. Catalogue</b>	
<b>Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. <i>Acheiropoietos</i>)</b> <i>Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon ‘Not Made by Hands’ (Gr. <i>Acheiropoietos</i>)</i>	60
1. <i>Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. <i>Acheiropoietos</i>) z archaniołami Urielem i Rafałem, MNK XVIII-71</i>	73
1. <i>Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon ‘Not Made by Hands’ (Gr. <i>Acheiropoietos</i>) with Archangels Uriel and Raphael, MNK XVIII-71</i>	
2. <i>Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. <i>Acheiropoietos</i>) z archaniołami Michałem i Gabrielem (?), MNK XVIII-68</i>	83
2. <i>Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon ‘Not Made by Hands’ (Gr. <i>Acheiropoietos</i>) with Archangels Michael and Gabriel (?), MNK XVIII-68</i>	
3. <i>Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. <i>Acheiropoietos</i>) z archaniołami Gabrielem i Michałem, MNK XVIII-452</i>	88
3. <i>Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon ‘Not Made by Hands’ (Gr. <i>Acheiropoietos</i>) with Archangels Gabriel and Michael, MNK XVIII-452</i>	
<b>Chrystus w Chwale</b> <b>Christ in Majesty</b>	91
4. <i>Chrystus Pantokrator w Chwale, MNK XVIII-64</i> 4. <i>Christ Pantocrator in Majesty, MNK XVIII-64</i>	96
5. <i>Chrystus Pantokrator, MNK XVIII-402</i> 5. <i>Christ Pantocrator, MNK XVIII-402</i>	103
<b>Deesis</b> <b>Deesis</b>	109
6. <i>Matka Boska (z rzędu Deesis), MNK XVIII-574</i> 6. <i>Mother of God (from a Deesis tier), MNK XVIII-574</i>	112
7. <i>Archanioł Gabriel i św. Piotr (z rzędu Deesis), MNK XVIII-111</i> 7. <i>Archangel Gabriel and St Peter (from a Deesis tier), MNK XVIII-111</i>	118
8. <i>Deesis: Chrystus Pantokrator z Matką Boską, św. Janem Chrzcicielem i archaniołami, MNK XVIII-62</i> 8. <i>Deesis Icon: Christ Pantocrator with the Mother of God, St John the Baptist, and Archangels, MNK XVIII-62</i>	122
9. <i>Chrystus Pantokrator z archaniołami (z rzędu Deesis), MNK XVIII-27</i> 9. <i>Christ Pantocrator and Archangels (from a Deesis tier), MNK XVIII-27</i>	128
10. <i>Św. Jan Chrzciciel i św. Paweł (z rzędu Deesis), MNK XVIII-26</i> 10. <i>St John the Baptist and St Paul (from a Deesis tier), MNK XVIII-26</i>	132
11. <i>Św. Jan Chrzciciel (z rzędu Deesis), MNK XVIII-591</i> 11. <i>St John the Baptist (from a Deesis tier), MNK XVIII-591</i>	136

140 **Brama królewska ikonostasu**  
Royal Doors of the Iconostasis

- 142 12. *Ewangeliści św. Jan i św. Łukasz* (skrzydło bramy królewskiej ikonostasu), MNK XVIII-533  
12. *Evangelists St John and St Luke* (from the Royal Doors of the iconostasis), MNK XVIII-533
- 146 13. *Ewangeliści św. Mateusz i św. Marek* (skrzydło bramy królewskiej ikonostasu), MNK XVIII-534  
13. *Evangelists St Matthew and St Mark* (from the Royal Doors of the iconostasis), MNK XVIII-534

**Archanioł Michał**  
Archangel Michael

- 149 14. *Archanioł Michał ze scenami cudów*, MNK XVIII-3  
14. *Archangel Michael with Scenes of His Miracles*, MNK XVIII-3

168 **Matka Boska Hodegetria**  
Mother of God Hodegetria

- 183 15. *Hodegetria w otoczeniu archaniołów*, MNK XVIII-45  
15. *Hodegetria Surrounded by Archangels*, MNK XVIII-45
- 188 16. *Hodegetria w otoczeniu archaniołów*, MNK XVIII-636  
16. *Hodegetria Surrounded by Archangels*, MNK XVIII-636

193 **Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków**  
Mother of God Hodegetria Surrounded by Prophets

- 216 17. *Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny*, MNK XVIII-30  
17. *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne*, MNK XVIII-30
- 250 18. *Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny oraz hymnografów*, MNK XVIII-123  
18. *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne and Hymnographers*, MNK XVIII-123

**Matka Boska Hodegetria w otoczeniu apostołów**  
Mother of God Hodegetria Surrounded by Apostles

- 279 19. *Hodegetria w otoczeniu archaniołów, apostołów oraz Joachima i Anny*, MNK XVIII-28  
19. *Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, and Joachim and Anne*, MNK XVIII-28

**Inne ikony wyrażające chwałę Matki Bożej i Chrystusa**  
Other Icons Expressing the Glory of the Mother of God and Christ

- 292 20. *Święta rozmowa* (łac. *Sacra Conversatio*), MNK XVIII-396  
20. *Holy Conversation* (Lat. *Sacra Conversatio*), MNK XVIII-396
- 300 21. *Matka Boska Eleusa*, MNK ND-11250  
21. *Mother of God Eleusa*, MNK ND-11250
- 305 22. *Matka Boska z Emmanuelem* (fragment), MNK XVIII-337  
22. *Mother of God with Immanuel* (fragment), MNK XVIII-337
- 310 23. *Matka Boska Smoleńska*, MNK XVIII-577/a–b  
23. *Mother of God of Smolensk*, MNK XVIII-577/a–b
- 321 24. *Godne jest* (tetrptyk), MNK XVIII-130/a–d  
24. *It is Truly Meet* (tetrptych), MNK XVIII-130/a–d
- 333 25. *Murem jesteś obronnym dla dziewic (XIX strofa Akatystu Bogurodzicy)*, MNK XVIII-7  
25. *You Are a Fortress Protecting All Virgins (Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos)*, MNK XVIII-7
- 344 26. *Narodzenie i Zaśnięcie Bogurodzicy*, MNK XVIII-29  
26. *Birth and Dormition of the Mother of God*, MNK XVIII-29
- 357 27. *Zwiastowanie*, MNK XVIII-14  
27. *Annunciation*, MNK XVIII-14

<b>Narodzenie Chrystusa (Boże Narodzenie)</b> Nativity (Birth of Jesus)	361
28. <i>Narodzenie Chrystusa</i> , MNK XVIII-15 28. <i>Nativity</i> , MNK XVIII-15	363
29. <i>Narodzenie Chrystusa</i> , MNK XVIII-186 29. <i>Nativity</i> , MNK XVIII-186	367
30. <i>Narodzenie Chrystusa</i> , MNK XVIII-245 30. <i>Nativity</i> , MNK XVIII-245	372
<b>Ukrzyżowanie</b> Crucifixion	378
31. <i>Ukrzyżowanie</i> , MNK XVIII-4 31. <i>Crucifixion</i> , MNK XVIII-4	379
32. <i>Ukrzyżowanie</i> , MNK XVIII-346 32. <i>Crucifixion</i> , MNK XVIII-346	386
33. <i>Cykl pasyjny</i> (tryptyk), MNK XII-214 33. <i>Passion Cycle</i> (triptych), MNK XII-214	390
<b>Zstąpienie do Otchłani</b> Descent into Limbo	
34. <i>Zstąpienie do Otchłani</i> (gr. <i>Anastasis</i> ), MNK XVIII-874 34. <i>Descent into Limbo</i> (Gr. <i>Anastasis</i> ), MNK XVIII-874	393
<b>Wniebowstąpienie Pańskie</b> Ascension	
35. <i>Wniebowstąpienie Pańskie</i> , MNK XVIII-183 35. <i>Ascension</i> , MNK XVIII-183	400
<b>Zaśnięcie Bogurodzicy</b> Dormition of the Mother of God	
36. <i>Zaśnięcie Bogurodzicy</i> , MNK XVIII-19 36. <i>Dormition of the Mother of God</i> , MNK XVIII-19	405
<b>Sąd Ostateczny</b> The Last Judgement	412
37. <i>Sąd Ostateczny</i> , MNK XVIII-25 37. <i>The Last Judgement</i> , MNK XVIII-25	422
38. <i>Sąd Ostateczny</i> , MNK XVIII-10 38. <i>The Last Judgement</i> , MNK XVIII-10	441
39. <i>Sąd Ostateczny</i> (część środkowa), MNK XVIII-32 39. <i>The Last Judgement</i> (central part), MNK XVIII-32	451
Treści znaczeniowe ikon Sądu Ostatecznego Meanings Conveyed in the Last Judgement Icons	463



**Trójca Święta****The Holy Trinity**

- 535 40. *Trójca Święta*, MNK XVIII-87  
40. *The Holy Trinity*, MNK XVIII-87
- 543 41. *Trójca Święta / Matka Boska Znak*, MNK XVIII-110  
41. *The Holy Trinity / Our Lady of the Sign*, MNK XVIII-110

**Prorok Eliasz****Prophet Elijah**

- 555 42. *Prorok Eliasz*, MNK XVIII-112  
42. *Prophet Elijah*, MNK XVIII-112

**Święci lekarze****Physician Saints**

- 560 43. *Święci lekarze Kosma i Damian* (gr. *Agioi Anargyroi*), MNK XVIII-871/a–b  
43. *Physician Saints Cosmas and Damian* (Gr. *Agioi Anargyroi*), MNK XVIII-871/a–b

**Św. Jerzy****St George**

- 585 44. *Św. Jerzy zwyciężający smoka*, MNK XVIII-58  
44. *St George Slaying the Dragon*, MNK XVIII-58
- 588 45. *Św. Jerzy zwyciężający smoka*, MNK XVIII-5  
45. *St George Slaying the Dragon*, MNK XVIII-5

**Św. Mikołaj****St Nicholas**

- 597 46. *Św. Mikołaj ze scenami żywota i cudów*, MNK XVIII-192  
46. *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles*, MNK XVIII-192
- 622 47. *Św. Mikołaj*, MNK XVIII-6  
47. *St Nicholas*, MNK XVIII-6

**Św. Paraskewa****St Paraskeva**

- 631 48. *Św. Paraskewa ze scenami żywota i pasji*, MNK XVIII-57  
48. *St Paraskeva with Scenes from Her Life and Passion*, MNK XVIII-57
- 652 49. *Św. Paraskewa i św. Teodozja*, MNK XVIII-20  
49. *St Paraskeva and St Theodosia*, MNK XVIII-20

**Św. Antoni Rzymski****St Anthony of Rome**

- 657 50. *Św. Antoni Rzymski*, MNK XVIII-575  
50. *St Anthony of Rome*, MNK XVIII-575

**Część 2. Podsumowanie****Part 2. Summary**

Fundatorzy, malarze i daty w ikonach Patrons, Painters and Dates in the Icons	662
Ofiarodawcy i sprzedawcy – proveniencja ikon Donors and Sellers – Provenance of the Icons	667
Inskrypcje i treści znaczeniowe ikon Inscriptions and Semantic Content of Icons	674
Ikony w ikonostacie Icons in the Iconostasis	677
Budowa technologiczna ikon XIV–XVI wieku Technological Construction of Icons from the 14th–16th Centuries	681
Kilka uwag na temat cech stylistycznych najstarszych ikon w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie Several Remarks Concerning the Stylistic Features of the Oldest Icons in the Collection of the National Museum in Krakow	698
ANEKS 1   APPENDIX 1 Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie – analiza językowa (Wanda Stępniań-Minczewska) Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow – Linguistic Analysis (Wanda Stępniań-Minczewska)	703
ANEKS 2   APPENDIX 2 Miejsca przechowywania kolekcji sztuki cerkiewnej w kolejnych oddziałach MNK na mapie Krakowa Places of Storing the Orthodox Art Collection in Subsequent Branches of the MNK on the Map of Krakow	706
ANEKS 3   APPENDIX 3 Proveniencja ikon opisanych w katalogu naniesiona na mapę z 1589 roku Provenance of Icons Featured in the Catalogue Marked on the Map from 1589	708
BIBLIOGRAFIA BIBLIOGRAPHY	710
Skróty nazw instytucji i tytułów   Abbreviations of the Names of Institutions and Titles	710
Skróty inne   Other Abbreviations	713
Wystawy   Exhibitions	714
Maszynopisy, rękopisy, wydruki komputerowe   Typescripts, Manuscripts, Computer Printouts	715
Teksty źródłowe i faksymile   Source Texts and Facsimiles	716
Słowniki językowe   Language Dictionaries	719
Opracowania   Studies	720
INDEKS OSOBOWY INDEX OF NAMES	750
INDEKS MIEJSC INDEX OF PLACES	756

## Wprowadzenie

Po kilkudziesięciu latach od wydania katalogu rozumowanego ikon Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej: MNK) autorstwa kustosz Janiny Kłosińskiej<sup>1</sup> przygotowano katalog obejmujący ikony najstarsze i zarazem najcenniejsze. Poprzednie opracowanie miało na celu zaprezentowanie całości kolekcji z uwypukleniem ikon najbardziej wartościowych, reprodukowanych na kolorowych wkładkach i mających osobne, obszernie opisy, dalece wykraczające poza minimalistyczne standardy sporządzania not katalogowych – ograniczanych przeważnie do opisu cech fizycznych prezentowanych dzieł – które bardzo często można spotkać we współcześnie publikowanych albumach.

Wspomniany katalog rozumowany otrzymał bardzo przemyślany układ oparty na klasyfikacji ikonograficznej – każda grupa ikon była poprzedzona wprowadzeniem tłumaczącym znaczenie tematu i jego genezę oraz wskazującym na podobieństwa i różnice w odniesieniu do dzieł innych ośrodków malarstwa ikonowego. Z jednej strony ułatwiała to czytelnikowi zaznajomienie się z trudną problematyką teologii Kościołów wschodnich, z której ta sztuka wyrastała, z drugiej zaś pozwalało na poznanie niuansów jej różnicujących w czasie i przestrzeni.

Dzieło Janiny Kłosińskiej stanowiło jakby zwieńczenie jej aktywności zawodowej, której kamieniami milowymi była pierwsza tak ważna powojenna wystawa ikon w Polsce w 1961 r., uzupełniona o ikony muzeów w Przemyślu, Sanoku, Nowym Sączu i Łańcucie<sup>2</sup>, powtórzona następnie w 1966 r.<sup>3</sup> w zaprzyjaźnionym Ikonen-Museum w Recklinghausen i w Berlinie. Wystawa w Recklinghausen stała się pretekstem do scharakteryzowania sztuki cerkiewnej pogranicza polsko-ruskiego, reprezentowanej przez ok. 90 ikon i 40 dzieł rzemiosła artystycznego<sup>4</sup>.

Autorka opublikowała również albumy obcojęzyczne – w języku niemieckim<sup>5</sup>, francuskim<sup>6</sup> i angielskim<sup>7</sup>. Publikacja w 1973 r. katalogu zbiorów, zarazem pierwszego rozumowanego katalogu kolekcji MNK, towarzyszyła jednocześnie największej wystawie ikon w dorobku Janiny Kłosińskiej, przygotowanej w Gmachu Głównym MNK. We wstępie pióra ówczesnego dyrektora Jerzego Banacha znalazła się nawet

## Introduction

Several dozen years after the publication of the catalogue raisonné of icons in the collection of the National Museum in Krakow (hereinafter: MNK) authored by the curator Janina Kłosińska<sup>1</sup> another catalogue has been produced, devoted to the oldest and at the same time the most valuable works. The former study aimed to present the whole collection, with special emphasis placed on the most valuable works, reproduced on colour insets and accompanied by separate, detailed descriptions, much longer than standard catalogue notes – usually reduced to the physical features of the presented works – which are very common in contemporary albums.

The catalogue raisonné mentioned above had a well-thought-out layout based on the iconographic classification – each group of icons was preceded by an introduction explaining the meaning of the theme and its origin and showing similarities and differences in relation to other centres of icon painting. Not only did it make it easier for the readers to get familiar with the difficult issues of the theology of Eastern Orthodox Churches this art originated from, but it also gave an insight into the nuances related to the period and origin.

Janina Kłosińska's work was as if a crowning achievement of her professional activity, the milestone of which was the first so significant post-war exhibition of icons in Poland in 1961, complemented with icons from the museums in Przemyśl, Sanok, Nowy Sącz and Łańcut,<sup>2</sup> repeated in 1966<sup>3</sup> at the closely related Ikonen-Museum in Recklinghausen and in Berlin. The Recklinghausen display served as a pretext for characterising Orthodox art of the Polish-Ruthenian borderland, represented by ca. 90 icons and 40 works of decorative arts.<sup>4</sup>

The author published albums also in foreign languages – in German,<sup>5</sup> French<sup>6</sup> and English.<sup>7</sup> The publication, in 1973, of the catalogue of the collection, at the same time the first catalogue raisonné of the MNK holdings, at the same time accompanied the largest exhibition of icons in Janina Kłosińska's art historian career, held in the MNK Main Building. The foreword by the then director Jerzy Banach contained information about a plan to arrange a permanent exhibition of Orthodox art in this building, to be opened in 1979.<sup>8</sup>

1 Kłosińska 1973.

2 W Muzeum-Zamku w Łańcucie utworzono w 1960 r. Wojewódzką Składnicę Zabytków Ruchomych (obecnie Dział Sztuki Cerkiewnej), do której trafiały zabytki cerkiewne zabezpieczane po wysiedleniu ludności łemkowskiej z Polski południowo-wschodniej (Giemza 2004, s. 17).

3 Kłosińska 1966.

4 Kłosińska 1968, s. 209–216.

5 Kłosińska 1982.

6 Kłosińska 1987.

7 Kłosińska 1989.

1 Kłosińska 1973.

2 The Voivodeship Storehouse of Movable Historic Objects (now Orthodox Art Department) was established in the Castle Museum in Łańcut in 1960. Orthodox objects protected after the displacement of Lemkos from South-Eastern Poland were transferred there (Giemza 2004, p. 17).

3 Kłosińska 1966.

4 Kłosińska 1968, pp. 209–216.

5 Kłosińska 1982.

6 Kłosińska 1987.

7 Kłosińska 1989.

8 Banach 1973, p. 6.

zapowiedź utworzenia w tym budynku stałej ekspozycji sztuki cerkiewnej, której otwarcie zaplanowano w 1979 r.<sup>8</sup>

Wziąwszy pod uwagę, że czas aktywności zawodowej Janiny Kłosińskiej przypadł na lata 60. i 70. XX w., były to znaczne i wyróżniające się osiągnięcia. Z tego czasu pochodzi również zgromadzony przez nią bogaty księgozbiór, który do dziś stanowi bardzo wartościową część biblioteki działu. Opiekę nad zbiorami, działalność edytorską i wystawienniczą kontynuowała od połowy lat 80. XX w. kustosz Bronisława Gumińska, której wiedza podbudowana była doświadczeniem akademickim, obejmującym zagadnienia związane ze sztuką średniowieczną zachodnią<sup>9</sup>, a ukoronowaniem jej pracy stało się przygotowanie ekspozycji sztuki cerkiewnej, udostępnionej zwiedzającym 1 października 2007 r. w Pałacu Biskupa Erazma Ciołka – nowym oddziale MNK – i przygotowany na tę okazję przewodnik<sup>10</sup>. Ekspozycję sztuki cerkiewnej prezentowano razem ze stałą ekspozycją sztuki cechowej Działu Malarstwa i Rzeźby Polskiej do XVIII w., co dało znakomitą okazję do poznania w jednym miejscu dziedzictwa dwóch obrządków, kultur czy wręcz cywilizacji, które rozwijały się obok siebie przez kilka stuleci w ramach jednego organizmu państwowego. Od 2000 r. miałem okazję rozpocząć studia i pracę nad malarstwem ikonowym w dziale prowadzonym przez Bronisławę Gumińską, tuż po obronie pracy doktorskiej poświęconej ikonom Matki Boskiej z Dzieciątkiem w zachodnioruskim malarstwie ikonowym XV i XVI w.<sup>11</sup>

Przyjąłem założenie, aby zamiast katalogu całości zbiorów przygotowywać ich częściowe opracowania, co z jednej strony pozwala lepiej wyeksponować mniejszą grupę dzieł, z drugiej zaś – dokładniej opracować kolejne ich partie. Bez wątplenia najcenniejsze ikony wymagają osobnego opracowania, a ich klasa artystyczna zmusza do analizy najdrobniejszych szczegółów, często z trudem dostrzegalnych, nawet z najbliższej odległości, np. ornamentów nimbów. Późniejsze ikony nie mają z reguły tego typu detali, które wymagałyby zastosowania makrofotografii. Dlatego cały zbiór sztuki cerkiewnej będzie publikowany systematycznie z podziałem na ikony XIV–XVI w. – w istocie późnośredniowieczne, pozostające w najbliższym związku z bizantyńską tradycją obrazową, ikony XVII–XVIII w. – powstałe w czasach nowożytnych i noszące piętno nasilonego oddziaływania sztuki zachodniej,

Considering the fact that Janina Kłosińska was professionally active in the 1960s and 1970s, her accomplishments were considerable and great. What also dates back to this period is an extensive library compiled by her, which has been an extremely valuable part of the department's book collection to this day. From the mid-1980s it was the custodian Bronisława Gumińska who took care of the collection and continued editing and exhibition activity. Her knowledge was backed up by academic experience in the field of Western medieval art,<sup>9</sup> and the coping stone of her career was the organisation of an exhibition of Orthodox art, opened to the public on 1 October 2007 in the Bishop Erazm Ciołek Palace – a new branch of the MNK – accompanied by a guidebook published for this occasion.<sup>10</sup> The exhibition of Orthodox art was presented together with a permanent display of guild art in the holdings of the Department of Polish Painting and Sculpture until the 18th c., which provided an excellent opportunity to gain an insight, in one venue, into the heritage of two rites, cultures and even civilisations that were developing within one state, side by side, for several centuries. In 2000, shortly after defending my doctoral thesis devoted to the icons of the Virgin and Child in Ruthenian icon painting in the 15th and 16th c.,<sup>11</sup> I undertook research and work on icon painting in the department headed by Bronisława Gumińska.

I assumed that instead of a catalogue of the entire collection it would be better to work on its parts, which on the one hand allows to better highlight a smaller group of objects, and on the other – explore the successive parts of the holdings more exhaustively. The most valuable icons undoubtedly need a separate study, and their artistic quality deserves an analysis of the tiniest details, often hardly visible even from close up, e.g. ornaments of nimbuses. Icons painted later usually lack details of this kind which would require to use macrophotography. Therefore the entire collection of Orthodox art will be published systematically, divided into: 14th–16th-century icons, actually the late medieval ones, most closely connected with the Byzantine iconographic tradition; icons of the 17th–18th c., produced in the early modern era and marked by the growing influence of Western art, in particular graphic patterns, and icons of the 19th–20th c., in general having the character of serial productions, most of which are Russian icons acquired relatively not so long ago from customs offices. What deserves a separate monograph are metal pieces – both the oldest ones, e.g. encolpia from the

8 Banach 1973, s. 6.

9 Świechowski, Nowak, Gumińska 1976.

10 Gumińska 2008.

11 Kruk 2000a. Unikam definiowania w tym opracowaniu pojęć podstawowych, warto jednak zwrócić uwagę, że terminem „eikon” nie określano jedynie „obrazu”, jak się to przyjmuje w potocznym rozumieniu, ale w obrębie cywilizacji grecko-rzymskiej oznaczał on przede wszystkim „portret człowieka”, podczas gdy pojęcie „eidolon” wiązano z religiami niechrześcijańskimi, stąd zakorzenione określenie „idol” w odniesieniu do bożków pogańskich (zob. Brubaker 2012, s. 3).

9 Świechowski, Nowak, Gumińska 1976.

10 Gumińska 2008.

11 Kruk 2000a. In this study, I avoid defining basic terms, yet it is worth noting that the term ‘eikon’ was used to refer not just to ‘image’ as it is popularly understood, but in Greek-Roman civilisation it meant above all ‘human portrait’ and the term ‘eidolon’ was associated with non-Christian religions, hence the term ‘idol’ referring to pagan gods (see Brubaker 2012, p. 3).

zwłaszcza przez wzorniki graficzne, ikony XIX–XX w. – mające na ogół charakter dzieł seryjnych, z których większość to ikony rosyjskie pozyskane stosunkowo niedawno jako przekazy z urzędów celnych. Na osobne opracowanie zasługują wyroby metalowe – zarówno najstarsze, m.in. enkolpiony z czasów Rusi Kijowskiej (X–XIII w.), jak i odlewane w metalu dewocjonaia starowierców oraz krzyżyki i naszyjniki huculskie z XIX–XX w., a także tkaniny cerkiewne oraz rzeźbione krzyże drewniane. Każda grupa dzieł jest nośnikiem podobnych treści opartych na źródłach biblijnych i przeznaczeniu liturgicznym, niemniej nieco odmiennie eksponowanych przez wzgląd na czas powstania, materię i środowisko, z którym są związane. Dzieła staroruskie z kamienia i metalu zostały opublikowane w 2006 r. wraz ze zbiorem zgromadzonym w Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej: MNW), we współpracy z ich opiekunem dr hab. Aleksandrą Sulikowską i dr. hab. Marcinem Wołoszynem, który specjalizuje się w sztuce X–XIII w.<sup>12</sup>

\* \* \*

Głównym celem niniejszego katalogu jest upowszechnienie na dobrym poziomie edytorskim możliwie pełnej wiedzy na temat najstarszych i zarazem najcenniejszych ikon w zbiorach MNK. Służą temu ich detaliczne opisy katalogowe, które – na podstawie najdokładniejszej i pełnej analizy zawartych w nich inskrypcji oraz analizy porównawczej – mają za zadanie przybliżyć znaczenie obecnych w ikonach tematów oraz wskazać ich cechy typowe i osobliwe. Przekłady inskrypcji biblijnych oparte będą na piątym wydaniu Pisma Świętego w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 r., opublikowanego w ramach Prymasowskiej Serii Biblijnej, chyba że zaznaczono inaczej. Zdecydowana większość materiału zabytkowego reprezentuje sztukę cerkiewną rozwijającą się w granicach ekumeny ludności wyznania prawosławnego, obejmującą przede wszystkim historyczną Ruś Czerwoną z dawnymi ośrodkami w Haliczu, we Włodzimierzu, w Chełmie, Przemyślu i we Lwowie. Ikony ruteńskie w zbiorach MNK pochodzą w większości z rozległego obszaru dawnej prawosławnej diecezji przemyskiej, co odnotowano w notach katalogowych. Eparchia przemyska ma niewątpliwie bardzo wczesny rodowód, ale potwierdzona jest w pełni wiarygodnie dopiero w początkach XIII w.<sup>13</sup> Po włączeniu Rusi Halicko-Włodzimierskiej do Królestwa Polskiego weszła w skład reaktywowanej metropolii halickiej, funkcjonującej do 1401 r.<sup>14</sup> Powołanie w 1415 r. na synodzie w Nowogródku Grzegorza Cambląka na metropolitę kijowskiego i związa-

time of Kievan Rus' (10th–13th c.), and Old Believers' devotional items cast in metal, and Hutsul crosses and necklaces from the 19th–20th c., as well as Orthodox church textiles and carved wooden crosses. Each group of artefacts expresses much the same ideas based on biblical sources and liturgical purpose, but exhibited slightly differently depending on their dating, subject and milieu they are associated with. Old Ruthenian items of stone and metal were published in 2006, together with a collection amassed at the National Museum in Warsaw (hereinafter: MNW), in collaboration with their custodian Dr hab. Aleksandra Sulikowska and Dr hab. Marcin Wołoszyn, who specialises in the art of the 10th–13th c.<sup>12</sup>

\* \* \*

The main purpose of this catalogue is to popularise, on high editorial level, the most complete possible knowledge of the oldest and at the same time most valuable icons in the MNK holdings. It is done by means of detailed catalogue descriptions which – based on the most comprehensive and in-depth analysis possible of the inscriptions they feature and a comparative analysis – aim to give an insight into the meaning of themes included in icons and to indicate their typical and unique features. Translations of biblical inscriptions come from the King James Version unless otherwise noted. An overwhelming majority of historic objects are examples of Orthodox art which was developing within the borders of the Orthodox ecumene covering above all the former Ruthenia with the old centres in Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz), Vladimir (Ros. Влади́мир, Pol. Włodzimierz), Chełm, Przemyśl and Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów). Most of the Ruthenian icons in the MNK collection come from the vast area of the former Orthodox Przemyśl diocese, as marked in catalogue notes. The Przemyśl eparchy must have been established very early, but it was not confirmed completely credibly until the beginning of the 13th c.<sup>13</sup> After the Principality of Halych-Vladimir was annexed to the Kingdom of Poland, it became part of the re-established Halych archdiocese operating until 1401.<sup>14</sup> The appointment of Grzegorz Camblak as Archbishop of Kiev at the synod in Navahrudak (Bel. Навагрудак, Pol. Nowogródek) in 1415 and related attempts to establish the autocephalous archdiocese of Lithuania and Ruthenia came to nothing due to the lack of acceptance by Constantinople.

The chronological division into the 15th and 16th c. used for the purpose of analysing works may appear slightly superficial as it again refers above all to Ruthenian icons. The above time span appeared almost at the dawn of research into this art in

12 Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b. Więcej na ten temat w kolejnym rozdziale.

13 Abraham 1904, s. 89; Budzyński 1993, 2, s. 50.

14 Czupryk 2002, s. 87.

12 Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b. More on the subject in the next chapter.

13 Abraham 1904, p. 89; Budzyński 1993, 2, p. 50.

14 Czupryk 2002, p. 87.

ne z tym zabiegi ustanowienia autokefalicznej metropolii litewsko-ruskiej nie przyniosły trwałego skutku wobec braku akceptacji ze strony Konstantynopola.

Zaproponowany dla analizowanych dzieł podział chronologiczny na XV i XVI w. może wydawać się nieco sztuczny, jest bowiem ponownie odnoszony głównie do ikon zachodnioruskich. Powyższy zakres czasowy pojawił się niemal u zarania badań nad tą sztuką w tytułach publikacji najstarszych ikon halickich Ilariona Swiencickiego<sup>15</sup>, ale także niemal od razu spotkał się z krytyką Władysława Podlacha<sup>16</sup>. Ogólnie rzecz biorąc, badający to malarstwo autorzy zgadzali się co do istnienia wyraźnej cezurę czasowej między praktyką późnośredniowieczną, osadzoną jeszcze w tradycjach malarstwa bizantyńskiego, a epoką nową, szeroko otwartą na impulsy płynące ze strony sztuki zachodniej, znajdującej zastosowanie także w odniesieniu do innych ośrodków malarstwa ikonowego. Znamienne jest w tym wymiarze spostrzeżenie Teodora Nieczuja-Ziemięckiego w odniesieniu do Sądów Ostatecznych wystawionych na pierwszej „Wystawie archeologicznej polsko-ruskiej” we Lwowie w 1885 r.: „Dwa wielkie obrazy na drzewie, przedstawiające »Sąd Ostateczny«, jeden z cerkwi w Rozdole, drugi z Rohatyna, układem przypominają blisko podobnie treści obraz, będący od niedawna własnością Muzeum Narodowego z tą różnicą, że ostatni pochodzący z nieistniejącej już cerkwi pod Przemyślem, jako XVI-wieczny, zachował całą pierwotną przejrzystość układu i archaistyczną technikę, gdy w dwóch poprzednich malarz, z końca XVII-go wieku nie krępował się żadnymi formami sztuki, ani rytuału”<sup>17</sup>. Podobna była konkluzja Ilariona Swiencickiego w podsumowaniu przeglądu ikon „Ukrainy halickiej” z XV–XVI w., że oto „sztuka nowożytna” XVII w. wniosła co prawda pewne nowe, interesujące innowacje, ale „zatarła piękno pierwotnej kompozycji bizantyńsko-słowiańskiej”<sup>18</sup>.

Tego typu sądy narażone są na zarzut daleko idących uproszczeń, a nawet zniekształceń, niemniej wskazany podział chronologiczny został utrwalony m.in. w publikacjach Wiry Swiencickiej<sup>19</sup>, Romualda Biskupskiego<sup>20</sup> i Marii Hełytowycz<sup>21</sup>. W katalogu ikon Muzeum Budownictwa Ludowego z 1998 r.<sup>22</sup> przyjętą cezurę czasową uzasadniono radykalnymi zmianami, których podłożem miało być zawarcie unii

the titles of publications devoted to the oldest Halych icons by Ilarion Swężizkyj,<sup>15</sup> but almost immediately met with criticism from Władysław Podlacha.<sup>16</sup> In general, authors studying this painting have agreed as to the existence of a clear temporal dividing line between the late medieval practice, still rooted in the tradition of Byzantine painting, and the new era, very receptive to Western art, used also in reference to other centres of icon painting. Characteristic in this respect is an observation made by Teodor Nieczuja-Ziemięcki as to the Last Judgements put on show at the first *Polish-Ruthenian Archaeological Exhibition* in Lviv (Pol. *Wystawa archeologiczna polsko-ruska*) in 1885: ‘Two large-sized paintings on wood depicting The Last Judgement, one from an Orthodox church in Rozdil (Ukr. Розділ, Pol. Rozdół), the other one from Rohatyn (Ukr. Рогатин, Pol. Rohatyn), in terms of layout resemble the work devoted to a similar subject, since recently property of the National Museum, with this difference that while the last one, dating back to the 16th c., originally from the no longer extant Orthodox church near Przemyśl, has retained the original clarity of its layout and archaistic technique, in the two first works the painter, active at the end of the 19th c., was not restricted by any forms of art or tradition’.<sup>17</sup> Much the same was Ilarion Swężizkyj’s conclusion in a summary of a review of icons of ‘Halych Ukraine’ from the 15th–16th c., according to which, 17th-century ‘modern art’ did indeed bring along some new interesting innovations, but it ‘erased the beauty of original Byzantine-Slavic composition’.<sup>18</sup>

Although views of this kind may be accused of too big oversimplifications and even distortions, the aforementioned division became established among other things in publications by Vira Svientsitska,<sup>19</sup> Romuald Biskupski<sup>20</sup> and Maria Helytovych.<sup>21</sup> In the catalogue of icons in the holdings of the Museum of Folk Architecture of 1998<sup>22</sup> the adopted time frame was justified with the radical changes the Union of Lublin of 1569 and the Union of Brest (Bel. Брэст, Pol. Brześć) of 1596<sup>23</sup> underlined, which, in turn, was criticised for over-emphasising these events on account of a frequent inability to differentiate between Orthodox and Uniate icons.<sup>24</sup> Yet it should be remembered that the Lviv and Przemyśl dioceses

15 Свенціцький 1914; Свенціцький 1928a; Swężizkyj 1928b; Свенціцький-Святицький 1929.

16 Podlacha 1916, s. 143–152.

17 Nieczuja-Ziemięcki 1885, s. 12. Chodziło tu najpewniej o nabytą rok wcześniej ikonę MNK XVIII-10 (Kat. 38).

18 Свенціцький-Святицький 1929, s. XI. Zob. Biskupski 1991c, s. 13.

19 Свенціцька 1983; Свенціцька 1998.

20 Biskupski 1982; Biskupski 2013; Winnicka 2013.

21 Hełytowycz (Гелитович) 2003; Гелитович 2004.

22 *Ikona karpacka...* 1998.

15 Свенціцький 1914; Свенціцький 1928a; Swężizkyj 1928b; Свенціцький-Святицький 1929.

16 Podlacha 1916, pp. 143–152.

17 Nieczuja-Ziemięcki 1885, p. 12. It most probably concerned the icon MNK XVIII-10 (Cat. 38) purchased a year earlier.

18 Свенціцький-Святицький 1929, p. XI. See Biskupski 1991c, p. 13.

19 Свенціцька 1983; Свенціцька 1998.

20 Biskupski 1982; Biskupski 2013; Winnicka 2013.

21 Helytovych (Гелитович) 2003; Гелитович 2004.

22 *Ikona karpacka...* 1998.

23 Szczepkowski 1998, p. 17.

24 Стефанович (Александрович) 1998, p. 661. See also another review: Александрович 1999, pp. 143–160, and discussion it gave rise to: Deluga 2001, pp. 222–229.

lubelskiej w 1569 r. oraz unii brzeskiej w 1596 r.<sup>23</sup>, co z kolei spotkało się z krytyką przesadnego akcentowania tych wydarzeń wobec częstej niemożności odróżnienia ikon prawosławnych od unijnych<sup>24</sup>, przy czym należy również pamiętać, że diecezje lwowska i przemyska miały przystąpić do unii kościelnej formalnie dopiero pod koniec XVII w. Tradycja wyodrębnienia ikon XV–XVI w. została potwierdzona ostatnio dwutomowym opracowaniem ikon w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku<sup>25</sup>, które okazało się nieocenioną pomocą w analizie porównawczej zbioru krakowskiego.

W latach 90. XX w. zaproponowałem termin „ikona zachodnioruska” jako synonim wielu innych obecnych już w literaturze pojęć dotyczących dzieł z XV–XVI w. pochodzących z terenów dzisiejszej Polski, Ukrainy, Białorusi i Słowacji, nawiązujący w pewnej mierze do pojęcia filologicznego wskazującego jedną rodzinę językową przed wykształceniem się języków narodowych<sup>26</sup>. Wydaje się z kolei, że niedocenionym terminem, który nie jest, niestety, zdomowiony w języku polskim, choć ma źródłosłów łaciński i zarazem odpowiednik angielski, jest „ruteński” lub „rusiński”, z których ten pierwszy bezpośrednio wskazuje na związek z Rusią Czerwoną (łac. i ang. Ruthenia). Drugiego określenia konsekwentnie używała Lilia Bereźnaja w analizie Sądów Ostatecznych, rozróżniając dzieła ruskie od rusińskich, które – jak wskazała – określane są w literaturze jako ukraińskie albo karpackie<sup>27</sup>, a obejmują ikony z terenu dzisiejszej Polski, Białorusi, Ukrainy, Słowacji i Węgier<sup>28</sup>. Autorka wskazała, że termin „rusiński/ruski” odnosi się do etnosu ukraińsko-białoruskiego, do jego języka, kultury i życia religijnego oraz zajmowanych przez tę ludność obszarów, do momentu, kiedy rozwinęły się odrębności każdego z nich, a przyjęty został przez historyków ukraińskich w ośrodkach badawczych w Edmonton i Harvardzie<sup>29</sup>.

W odniesieniu do całego krakowskiego zbioru ikon i jego dawnych opracowań nierozwiązane pozostały na ogół te same problemy atrybucyjne, gdyż nadal brak źródeł wskazujących autorstwo nie tylko najstarszych, ale także większości późniejszych ikon, pochodzących z wiejskich cerkwi Rusi Czerwonej i południowej Małopolski, zawierających się w granicach historycznej, prawosławnej diecezji przemyskiej. Źródła historyczne dotyczące sytuacji na tych ziemiach w XV i XVI w. potwierdzają ich intensywną i wielokierunkową kolonizację.

did not join the church union formally until the end of the 17th c. The tradition to distinguish 15th–16th-century icons has been recently consolidated with a two-volume study of icons in the holdings of the Historical Museum in Sanok,<sup>25</sup> which has proved an invaluable help in the comparative analysis of the Krakow collection.

In the 1990s, I proposed the term ‘Ruthenian icon’ (Pol. *ikona zachodnioruska*) as synonymous with many concepts used in literature to refer to works from the 15th–16th c. from the territory of present-day Poland, Ukraine, Belarus and Slovakia, to some extent alluding to a philological notion indicating one language family before the development of national languages.<sup>26</sup> Moreover, it seems that a term which is underestimated and hardly used in the Polish language despite having Latin etymology and an English equivalent is *ruteński* or *rusiński* meaning Ruthenian, the former of which directly indicates a relation with Ruthenia (Lat. and Eng.). The latter has been used by Liliya Berezhnaya in her analysis of the Last Judgements to differentiate between *ruskie* and *rusińskie* works which, as she has emphasised, tend to be referred to in literature as Ukrainian or Carpathian,<sup>27</sup> and cover the icons from present-day Poland, Belarus, Ukraine, Slovakia and Hungary.<sup>28</sup> According to the author, the term *rusiński/ruski* refers to the Ukrainian-Belarusian ethnos, to its language, culture and religious life, as well as the territory inhabited by this population until the moment when each of them developed their own identity, and it has been adopted by Ukrainian historians in research centres in Edmonton and Harvard.<sup>29</sup>

As to the whole Krakow collection of icons and its former studies, what remains unsolved are in general the same problems concerning attribution, because there are no sources indicating the authorship of not only the oldest but also the majority of later icons, originally from the Orthodox churches in villages in Ruthenia and southern Lesser Poland (Pol. Małopolska) once within the boundaries of the Przemyśl Orthodox diocese. Historical sources concerning the situation in this area in the 15th and 16th c. confirm their intensive and multidirectional colonisation. It can be assumed that one of the factors which created a need to undertake colonisation were recurring Tatar invasions, but what proved particularly ravaging for the region were Turkish invasions in 1498 and one joined advance of the Turkish and Moldavian troops. Apart from the Polish and Ruthenian populations, favourable conditions for the migration of the latter being created by

23 Szczepkowski 1998, s. 17.

24 Стефанович (Александрович) 1998, s. 661. Zob. także inną recenzję: Александрович 1999, s. 143–160, i podjętą z nią polemikę: Deluga 2001, s. 222–229.

25 Biskupski 2013; Winnicka 2013.

26 Kruk 1996, s. 40.

27 Бережная 2003, s. 479–480.

28 *Ibidem*, s. 454.

29 *Ibidem*, s. 480.

25 Biskupski 2013; Winnicka 2013.

26 Kruk 1996, p. 40.

27 Бережная 2003, pp. 479–480.

28 *Ibid.*, p. 454.

29 *Ibid.*, p. 480.

Można domniemywać, że jednym z czynników, który zaważył na potrzebie podejmowanych działań kolonizacyjnych, były powtarzające się najazdy tatarskie, szczególnie pustoszące region okazały się jednak najazdy tureckie w 1498 r. oraz jeden łączony, wspólny pochód turecko-mołdawski. Oprócz ludności polskiej i ruskiej, której przemieszaniu sprzyjało przyłączenie Rusi przez Kazimierza Wielkiego w XIV w., a także Niemców, Szkotów, Żydów, Węgrów i innych nacji, które były aktywne w miastach, napływały tu fale ludności z południa, określanej mianem wołoskiej<sup>30</sup>. W rezultacie polscy osadnicy mieli otwartą drogę na tereny wschodnie, a osadnicy ruscy – w kierunku zachodnim<sup>31</sup>. Na te krzyżujące się migracje w układzie równoleżnikowym nakładała się migracja napływająca z południa, z terenu Węgier i zapewne Bałkanów, przede wszystkim jednak osadników wołoskich, węgierskich i niemieckich. Istotne jest to, że wśród migrujących byli niewątpliwie również reprezentanci wyższego stanu duchownego, którzy w diecezji przemyskiej poszukiwali poprawy swojego losu<sup>32</sup>. Należy w tym miejscu podkreślić, że wbrew poglądom głoszonym w XIX i XX w. to właśnie różnice natury wyznaniowej miały wówczas charakter determinujący określone postawy i poczucie tożsamości, decydowały więc o przeznaczeniu powstających dzieł.

Wiele kontrowersji i emocji budzi zwłaszcza migracja tzw. wołoska, obejmująca głównie tereny góryste, choć ostatnie badania dowodzą, że sięgała ona również daleko na północne tereny nizinne, gdzie ludność ta docierała, wykorzystując prawo dające duży zakres swobody i ulg ekonomicznych, co miało służyć likwidacji pustek osadniczych<sup>33</sup>. Edmund

the incorporation of Rus' by Casimir the Great in the 14th c., as well as Germans, Scots, Jews, Magyars and other nations, which were active in cities, there were also waves of peoples from the south referred to as Vlachs.<sup>30</sup> As a result, Polish settlers could easily move eastwards, and Ruthenian settlers – to the west.<sup>31</sup> What overlapped these crossing migrations in the latitudinal order was the migration of the population from the south, from the area of Hungary and probably the Balkans, in particular Vlach, Magyar and German settlers. It is significant the migrants undoubtedly included also representatives of the higher clergy who sought a better life in the Przemyśl diocese.<sup>32</sup> It should be emphasised that contrary to views propagated in the 19th and 20th c., the religious differences determined specific attitudes and identity awareness, so they influenced the purpose of works created at the time.

What arouses much controversy and emotions is especially the so-called Vlach migration, which covered above all mountainous regions, although latest research has proved it reached also northern lowland areas where these peoples got to, taking advantage of considerable freedom and economic privileges intended to overcome settlement shortages.<sup>33</sup> Citing Jan Długosz's definition of Wallachia as a region of the right bank of the Dniester River – reaching Hungary in the south and covering the basin of the Stryi River, Edmund Kraiński claimed Vlachs who arrived in the Sanok region were originally from this particular area.<sup>34</sup> As noted by Michał Parczewski, 'most probably the 14th c. saw the beginning of the second

30 Jan Długosz jako przyczynę wyniesienia kościoła św. Małgorzaty Panny i Męczenniczki w Nowym Sączu do godności kolegiaty 4 X 1448 przez biskupa krakowskiego Zbigniewa Oleśnickiego podał: „Uświetnić pogranicze z Węgrami, aby lud tych okolic prosty, dziki i żyjący po lasach często pomieszany z Wołochami i prawosławnymi, przyciągnąć do wspaniałych obrzędów katolickich” [Długosz, *Liber beneficiorum...* (za: Kumor 1998; Migrała 2009, s. 31)].

31 „Rusini (Rutheni) docierali w XV w. na Spisz, zajmując przede wszystkim tereny góryste” (Varsik 1977, s. 203–204; Števík 2009, s. 44).

32 Fenczak 1990, s. 123.

33 Jawor 1993, s. 123. „[...] braki, które powstały po tatarskich czasach, po niewoli ohydnej, już były zapełnione w tej okolicy [Samborszczyźnie – M.P.K.], przeważnie wołoską ludnością po wsiach, a polską i niemiecką w grodach. Władysław Opolczyk zaczął już kolonizować Wołochami tę ziemię” (Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 197); „Liczne źródła XV-wieczne na równi stawiają Rusinów i Wołochów jako dwie równorzędne jakościowo wspólnoty. Wsie więc o charakterze mieszanym rusko-wołoskim dzielą się na *pars Valachorum et pars Ruthenorum*” (Jawor 1996, s. 302); „W świetle analizowanych [...] źródeł nie ulega wątpliwości stały, o różnym w ciągu XIV i XV w. natężeniu napływ [...] ludności romańskiej pochodzącej przede wszystkim z Mołdawii i Siedmiogrodu na ziemi Rusi Czerwonej [...]. Nie przekonuje też opinia o wyłącznie pasterskim profilu badanych osad, skoro zarówno w swej ojczyźnie, jak i na badanym obszarze jeszcze w XIV w. Wołosi umiejętnie potrafili łączyć to zajęcie z rolnictwem” (Jawor 2000, s. 179). Temat funkcjonowania i asymilacji różnych warstw napływowych Wołochów, osadzanych na Rusi Czerwonej przede wszystkim przez Władysława Opolczyka w latach 70. XIV w. w celu oderwania tego obszaru od Polski i przygotowania pod pełne związanie z Węgrami, naświetlił: Jawor 1997/1998 (sectio F), s. 53–66.

30 According to Jan Długosz, the reason for elevating the church of St Margaret the Virgin and Martyr in Nowy Sącz to the rank of collegiate church on 4 October 1448 by the Bishop of Krakow Zbigniew Oleśnicki was to 'sanctify the borderland with Hungary to attract simple, wild people living in the woods, often mixed with Vlachs and members of the Orthodox Church, to Catholic rites' (Jan Długosz, *Liber beneficiorum...* [as cited in: Kumor 1998; Migrała 2009, p. 31]).

31 'Ruthenians got to Spiš in the 15th c., inhabiting above all mountainous areas' (Varsik 1977, pp. 203–204; Števík 2009, p. 44).

32 Fenczak 1990, p. 123.

33 Jawor 1993, p. 123. '... the shortages which were the consequence of the Tatar era, the terrible slavery, were already overcome in this area [Sambir region – M.P.K.], above all with Vlach population in villages and Polish and German population in towns. Władysław Opolczyk already started the colonisation of this land with Vlachs' (Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 197); 'Numerous 15th-century sources consider Ruthenians and Vlachs as two equal communities in terms of quality. Therefore villages of mixed Ruthenian-Vlach character are divided into *pars Valachorum et pars Ruthenorum*' (Jawor 1996, p. 302); 'In the light of the analysed ... sources there is no doubt, that the inflow of Romanian population, in particular from Moldavia and Transylvania into the territory of Ruthenia, was continuous in the 14th and 15th centuries, differing only in intensity... Hardly convincing is also the view about the exclusively pastoral character of the studied settlements as both in their native land and in the analysed area still in the 14th c. Vlachs skilfully combined this activity with agriculture' (Jawor 2000, p. 179). The subject of the functioning and assimilation of Vlachs' various immigrant classes, settled in Ruthenia above all by Vladislaus II of Opole in the 1370s with a view to separate this area from Poland and prepare it to be incorporated into Hungary: Jawor 1997/1998 (sectio F), pp. 53–66.

34 Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 204.



Kraiński, przywołując definicję Wołoszczyzny u Jana Długosza jako krainy po prawej stronie Dniestru – sięgającej na południe do Węgier, a na zachodzie obejmującej dorzecze Stryja – twierdził, że z terenów tych przyszli Wołosi w Sanockie<sup>34</sup>. Jak wskazał Michał Parczewski, „najpewniej w XIV w. zapoczątkowany został drugi etap formowania się pogranicza polsko-ruskiego, znamionujący przełamanie ukształtowanej w XI w. granicy państwowej oraz etnicznej, i to w obydwu kierunkach: na obszarach nizinnych osadnictwo polskie wkracza bardzo daleko w głąb dzisiejszej Ukrainy, w górach natomiast wytwarza się dochodzący prawie do Tatr klin wschodniosłowiański”, przy czym „co najmniej do XIII w. terytorium zamieszkiwane w XVII–XX w. przez Łemków pozostawało obszarem bezludnym lub prawie bezludnym. Migracja przodków dzisiejszych Łemków na ziemię zajmowane przez nich aż do czasów najnowszych stanowiła zatem zjawisko stosunkowo późne. Teoria kolonizacji wołoskiej pozostaje więc najbardziej wiarygodnym objaśnieniem genezy Łemkowszczyzny”<sup>35</sup>. Dobrą tego ilustracją są najlepiej chyba udokumentowane procesy zachodzące w tzw. Państwie Muszyńskim, które, jakkolwiek przynależne jurysdykcji biskupów krakowskich, przyciągało przede wszystkim ludność prawosławną, która miała możliwość zakładania wsi na tzw. surowym korzeniu, wznoszenia cerkwi i kulturowania swojej wiary i zwyczajów, a której wyraźnie bałkańska etnogeneza ujawniana była już w pionierskich publikacjach etnograficznych od końca XIX w. Należałości południowe są również dobrze uchwytnie w ikonografii wielu ikon, zwłaszcza Matki Boskiej w typie Hodegetrii w otoczeniu proroków, których zachowana znaczna liczba wskazuje na praktykę umieszczania ich w dolnym rzędzie ikonostasu, analogicznie zatem jak czyniono to w Mołdawii, na Wołoszczyźnie, w Serbii, Bułgarii i Grecji<sup>36</sup>. Zależność od wzorów południowych nie wyczerpuje naturalnie i nie wyjaśnia całej złożoności cech zachowanych ikon. Innym wyraźnie się zaznaczającym kierunkiem zapożyczeń jest jednak północ z Nowogrodem, który przeżywał apogeum swojego znaczenia pod koniec XV w., niedługo przed podbojem tego księstwa przez Moskwę.

Dobrym świadectwem tego tak diametralnego zróżnicowania kierunków zapożyczeń są dwie monumentalne ikony Sądu Ostatecznego, pochodzące z osad leżących blisko siebie na ziemi przemyskiej, których kompozycje wskazują jednak zupełnie odmienne wzory – ikona z Polany (MNK XVIII-25, kat. 37) jest wypełniona w partii centralnej motywem węża kąsającego stopę Adama klęczącego przed Tronem Przygoto-

stage of forming the Polish-Rus' borderland, characterised by the overcoming of the state and ethnic border established in the 11th c., in fact in both directions: in lowland areas, Polish settlement reached deep into present-day Ukraine, and in the mountains, an East Slavonic wedge was created which reached almost as far as the Tatras'. At the same time, it is worth stressing that 'at least until the 13th c. the area inhabited by Lemkos in the 17th–20th c. had been almost or totally unpopulated. The migration of the ancestors of today's Lemkos to the area inhabited by them until the present day was therefore a relatively late phenomenon. The theory of Vlach colonisation thus remains the most credible explanation of the genesis of Lemkovyna'.<sup>35</sup> It is well illustrated by perhaps the best documented processes that took place in the so-called Muszyna State, which, although falling under the jurisdiction of Krakow bishops, attracted above all Orthodox people who were allowed to establish a village *in cruda radice*, erect Orthodox churches and cultivate their faith and tradition, and whose clearly Balkan ethnogenesis was revealed already in pioneering ethnographic publications from the end of the 19th c. Southern influences can also be easily noticed in the iconography of many icons of the Mother of God representing the Hodegetria type, surrounded by prophets, the considerable number of which evidences the practice of placing them in the bottom tier of the iconostasis, that is analogously to the custom observed in Moldavia, Wallachia, Serbia, Bulgaria and Greece.<sup>36</sup> Being influenced by southern patterns naturally does not exhaust or fully explain the whole complexity of features of the preserved icons. However, another clearly visible direction of influence is the north with Novgorod, which was at the height of its significance towards the end of the 15th c., shortly before the Muscovite conquest.

These two completely different sources of influence are well evidenced by two monumental icons depicting the Last Judgment, coming from the settlements situated close to each other in the Przemyśl land, the compositions of which show totally different inspirations: the central part of an icon from from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) (MNK XVIII-25, Cat. 37) depicts a motif of a serpent biting the foot of Adam kneeling by the Prepared Throne (Gr. *hetoimasia*)<sup>37</sup>. The serpent's body features rings next to which are the names of sins, the whole composition being reminiscent of North-Ruthenian compositions, above all from Novgorod. The other, slightly later icon from Hankovychi (Ukr. Ганьковичі, Pol. Hankowice) (MNK XVIII-10, Cat. 38) instead of the serpent features the river of fire in the central part, and its left bank is filled with so-called telonia, or tollbooths with demons in the form of

34 Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 204.

35 Parczewski 1993, s. 16.

36 Kruk 2000a.

35 Parczewski 1993, p. 16.

36 Kruk 2000a.

37 See Bogay 1972, cols. 306–313; Różycka-Bryzek 1983, pp. 41–42.

wania (gr. *hetoimasia*)<sup>37</sup>. Na ciele węża widoczne są pierścienie, przy których umieszczono nazwy grzechów, całość jest zaś bliska kompozycjom północnoruskim, przede wszystkim nowogrodzkim. W ikonie drugiej, nieco późniejszej, pochodzącej z Hankowic (MNK XVIII-10, kat. 38), w miejsce węża w partii środkowej umieszczono rzekę ognia, a jej brzeg lewy wypełniają tzw. telonie, czyli celki z demonami w postaci pionowej kolumny podzielonej na kwatery. W tym wypadku nazwy grzechów zapisano na zwojach trzymanyh przez te demony, co wskazuje rozwiązania przyjęte w sztuce mołdawskiej, których spektakularne przykłady zachowały się w monumentalnych kompozycjach freskowych na zachodnich elewacjach cerkwi we Worońcu<sup>38</sup> czy w Mołdawicy.

Trzecim niezmiernie istotnym problemem jest stopień powiązania zachowanego malarstwa ze sztuką Rusi Kijowskiej. Były one na pewno trwałe na obszarze dawnej Rusi Czerwonej, po 1340 r. przyłączonej do Korony Polskiej. Znaczenie kulturowe Kijowa i jego promieniowanie w okresie staroruskim uwidacznia się w odniesieniu do zachowanych przykładów kultury materialnej z okresu XI–XIII w.<sup>39</sup> Dramatyczne losy ośrodka kijowskiego zapisano niemal dosłownie w formie inskrypcji na krzyżach datowanych na I. poł. XIII w., wzywających rozpaczliwie pomocy Chrystusa i Bogurodzicy, zapewne wobec zbliżającej się zagłady przynoszonej przez mongolskich najeźdźców. Zachowany materiał zabytkowy wskazuje gwałtowny zanik produkcji krzyży w Kijowie po poł. XIII w. i uaktywnienie się niedługo później ośrodka nowogrodzkiego, z którym powiązano krzyże datowane na XIV i XV w.

Można się zatem spodziewać w niektórych wypadkach manifestacji dawnych wzorów kulturowych w ośrodkach monastycznych, tak aktywnych na północnej Rusi, a tak słabo, niestety, udokumentowanych na Rusi Czerwonej, po których pozostały świadectwa toponomastyczne, takie jak Trójca (ukr. Троїця)<sup>40</sup>, Monasterzyska (ukr. Монастирська)<sup>41</sup>, Spas (ukr. Спас) w granicach dawnej prawosławnej diecezji przemyskiej. Smutny los ogromnej liczby monasterów galicyjskich, zlikwidowanych przez zaborcę austriackiego dekretem z 1787 r., opisał ks. Władysław Chotkowski w 1922 r.<sup>42</sup> Trudno stwierdzić, w jakiej mierze popularność Zbawiciela w Chwale (cs. *Spas w silach*), kompozycji *Deesis* malowanej na jednym

a vertical column divided into quarters. In this case, the names of sins are inscribed on the scrolls held by these demons, which reminds of solutions adopted in Moldavian art the spectacular examples of which have survived in monumental fresco compositions on the western elevations of the Orthodox church in Voroneț<sup>38</sup> and in Moldovița.

The third issue of utmost importance is a degree of the connection between the preserved paintings and the art of Kievan Rus'. This link must have been permanent on the territory of the former Ruthenia incorporated into the Crown of Poland after 1340. The cultural significance of Kiev and the influence it exerted in the Old Rus' period can be seen in relation to the preserved examples of material culture from the 11th–13th c.<sup>39</sup> The tragic history of the Kievan centre was written down almost literally in the form of inscriptions on crosses dated to the first half of the 13th c., expressing desperate calls for help to Christ and the Mother of God, probably in the face of the imminent extermination brought by the Mongol invaders. The preserved historic material shows a sudden halt in the production of crosses in Kiev after the mid-13th c. and the activation, slightly later, of the Novgorod centre, with which the crosses dated to the 14th and 15th c. have been linked.

Therefore in some cases one may expect a manifestation of old patterns cultivated in the monastic centres, on the one hand so active in Northern Rus', and on the other - unfortunately, so badly documented in Ruthenia, after which there remained toponomastic evidence, such as Trinity (Ukr. Троїця, Pol. Trójca),<sup>40</sup> Monasteryyska (Ukr. Монастирська, Pol. Monasterzyska),<sup>41</sup> Spas (Ukr. Спас, Pol. Spas) within the borders of the former Przemyśl Orthodox diocese. A sad history of numerous Galician monasteries, liquidated by the Austrian partitioner by decree of 1787, was described by Rev. Władysław Chotkowski in 1922.<sup>42</sup> It is difficult to say to what extent the popularity of Christ in Majesty (CS. *Spas v silach*), a *Deesis* composition painted on one support and the above-mentioned variant of the Last Judgement were a result of the then relations between the painters active on that territory and the distant, yet well-known Veliky Novgorod, at that time the main centre in Northern Ruthenia, to some extent a continuation of the iconographic-technological solutions used in the two centres. In fact, these solutions might have

37 Zob. Bogyay 1972, szp. 306–313; Różycka-Bryzek 1983, s. 41–42.

38 Betea 2011, il. 2.

39 Zob. Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b.

40 Wzmianka o Trójcy znajduje się w rejestrze podatkowym z 1510 r. (Budzyński 1990, poz. 320, s. 150).

41 W rejestrach z początku XVI w. wspomniane są: *Monasterz ad Jarosław* (1507), *Monasterzec ad Stare Miasto* (1510), *Monasterzec ad Stryj* (1510) (Budzyński 1990, poz. 192–195, s. 146). W 1774 r. w prowincji bazylianów litewskiej miały funkcjonować 73 monasterie (645 osób zakonnych), w ruskiej zaś działało ich 69 (599 osób) (Chotkowski 1922, s. 8).

42 Chotkowski 1922.

38 Betea 2011, fig. 2.

39 See Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b.

40 A mention of Trinity can be found in the tax register of 1510 (Budzyński 1990, no. 320, p. 150).

41 Registers from the beginning of the 16th c. mention: *Monasterz ad Jarosław* (1507), *Monasterzec ad Stare Miasto* (1510), *Monasterzec ad Stryj* (1510) (Budzyński 1990, nos. 192–195, p. 146). In 1774, in the Lithuanian province of the Basilians there operated 73 monasteries (645 religious), and in the Ruthenian province – 69 (599 religious) (Chotkowski 1922, p. 8).

42 Chotkowski 1922.

podobrazu oraz wspomniana redakcja Sądu Ostatecznego były wynikiem aktualnych związków malarzy aktywnych na tym terenie z dalekim, lecz wybijającym się Nowogrodem Wielkim, głównym w tym czasie ośrodkiem północnej Rusi, w jakiej zaś mierze kontynuacją wspólnych dla obu ośrodków rozwiązań ikonograficzno-technologicznych. Na tych rozwiązaniach bowiem swoje piętno mogło odcisnąć wyraźne ożywienie pod koniec XV w., związane z napływem nowej ludności z południa, która przyniosła ze sobą znajomość nowych typów ikonograficznych i upodobanie do dwurzędowego ikonostasu, typowego zatem dla Słowian bałkańskich. Znamienne, że w ciągu XVI w. mniej popularni wydawali się Borys i Gleb, tak często obecni w enkolpionach, wobec kultu św. Demetriusza (cs. Dymitra)<sup>43</sup>, św. Paraskewy Męczennicy i Paraskewy Tyrnowskiej<sup>44</sup>, rozpowszechnionego u Słowian południowych. Pozostały po tych czasach luźne dzieła, które zdają się wskazywać na taką właśnie kolej rzeczy.

Swoistym uzupełnieniem tych złożonych oddziaływań są cechy zachodnie wielu ikon, objawiające się głównie w sferze dekoracji, w doborze ornamentu tła, nimbów i w technice ich wykonania. Osobliwy gotycki baldachim arkadkowy wsparty na kolumnkach w ikonie *Hodegetrii* z Terła (MNK XVIII-30, kat. 17) jest najlepszą manifestacją wrażliwości twórców ikonowych na wzory zachodnie<sup>45</sup>. Można założyć, że nie pozostawali oni obojętni na praktyki malarzy cechowych, którzy mieli wsparcie w mecenacie państwowym, kościelnym i mieszczańskim, tworząc silne cechy, z których stołeczny w Krakowie obejmował swoim oddziaływaniem całą Małopolskę. Częsta obecność w ikonach ruteńskich drobnych detali gotyckich jest rysem charakterystycznym niewątpliwie lokalnym, ale spotykanym w ikonach mołdawskich. Zdaniem Ludmiły Milajewej, występowanie gotyckich wzorców, zwłaszcza w ikonach pasyjnych, mogło świadczyć wręcz o wspólnej pracy mistrzów, mimo że byli przedstawicielami różnych wyznań<sup>46</sup>. W praktyce trudno sobie wyobrazić taką sytuację, o wiele łatwiej byłoby na pewno korzystać znanym się malarzom z tych samych matryc czy motywów – i tym tłumaczyć podobieństwa w zakresie użytych ornamentów, zdobień czy rozwiązań formalnych. Niemniej przykład wspomnianej ikony jest szczególnie, ponieważ – jeśli słuszne jest założenie, że stanowi ona dzieło malarza przybyłego z Mołdawii – łączy się również pośrednio z oddziaływaniem ornamentyki gotyckiej na ziemię rumuńskie. Kolejnym etapem korzystania z zapożyczeń zachodnich stało się rozpowszechnienie druków ulotnych, których przemożny wpływ na malarstwo ikonowe zaznacza się w czasach nowożytnych

been influenced by a clear revival towards the end of the 15th c., resulting from an inflow of new people from the south, who brought along the knowledge of new iconographic types and a liking for the two-tier iconostasis, so typical of the Balkan Slavs. It is characteristic that in the 16th c. Boris and Gleb, so often depicted in encolpia, appeared less popular compared with the cult of St Demetrius (CS. Dymitr),<sup>43</sup> St Paraskeva the Martyr and Paraskeva of Tirnovo,<sup>44</sup> widespread among southern Slavs. What has remained from this period are loose works which seem to testify to such development.

A kind of complement to these complex interrelations are Western features of many icons, above all in decoration, the background and nimbi ornamentation and the execution technique. A unique Gothic arcaded canopy raised on columns in the icon of *Hodegetria* from Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło) (MNK XVIII-30, Cat. 17) is the best manifestation of the icon painters' sensitivity to Western patterns.<sup>45</sup> It may therefore be assumed they were not indifferent to the practices of guild painters which could count on the support of the state, Church and bourgeoisie, creating strong guilds, with the capital patronage of Krakow exerting influence all over Lesser Poland. A frequent occurrence of Gothic details in Ruthenian icons is a local characteristic, found also in Moldavian icons. According to Ludmila Miliaieva, the presence of Gothic models, especially in Passion icons, may be the evidence of the collaboration of masters despite their different denominations.<sup>46</sup> In practice it is difficult to imagine this situation, it would certainly be much easier for the painters knowing one another to use the same matrices and motifs and in this way explain the similarities as to the use of ornaments, embellishments and formal solutions. Nevertheless, the example of the icon mentioned above is special, because – provided that a hypothesis about it being a work of a painter who had arrived from Moldavia is plausible – it is also indirectly linked with the influence from Gothic ornamentation on Romanian lands. The next stage of Western influences was the popularisation of occasional prints whose the enormous impact on icon painting was observed in the modern era not only in Poland, by also all over Orthodox Europe. The easiness of transferring small prints facilitated the popularisation of works of painting and graphic arts from the Netherlands and German-speaking countries.

A separate issue is the authorship of individual works, which were either linked with travelling workshops, with monastic centres, with Przemyśl – the capital of the Orthodox

43 Duć-Fajfer 1994, s. 291–307; Janocha 2008b, s. 298.

44 Stradomski 1999, s. 83–93; Kruk 2007e, s. 331–348.

45 Kruk 2013a, s. 89; Kruk 2013e, s. 16–28.

46 Milajewa 1999, s. 113.

43 Duć-Fajfer 1994, pp. 291–307; Janocha 2008b, p. 298.

44 Stradomski 1999, pp. 83–93; Kruk 2007e, pp. 331–348.

45 Kruk 2013a, p. 89; Kruk 2013e, pp. 16–28.

46 Milajewa 1999, p. 113.

nie tylko w Polsce, ale także na całym obszarze Europy ortodoksyjnej. Łatwość przenoszenia niewielkich odbitek sprzyjała rozpowszechnianiu dzieł malarstwa i grafiki niderlandzkiej oraz krajów niemieckojęzycznych.

Osobną kwestią jest autorstwo konkretnych dzieł, które łączono z warsztatami wędrownymi, z ośrodkami monastycznymi, z Przemyślem – jako stolicą prawosławnej diecezji – lub upatrywano w nich importów<sup>47</sup>. Brakuje, niestety, przekonujących dowodów przemawiających zdecydowanie za którymkolwiek z tych rozwiązań, mimo że każdy pogląd miał – i ma nadal – gorących zwolenników.

Janina Kłosińska, zachowując ostrożną postawę wobec sztuki tak zróżnicowanej, jednocześnie zaś nieudokumentowanej źródłowo, zaproponowała objęcie zgromadzonych zabytków terminem geograficznym „ikona karpacka”, przyjętym przez wielu badaczy także za granicą, odrzuconym jednak przez wielu badaczy ukraińskich, traktujących dzieła wówczas powstałe jako kontynuację sztuki Rusi Kijowskiej i należące do dziedzictwa sztuki ukraińskiej. Spór o to, czy sztuka cerkiewna w regionie przedzielonym dziś granicą miała w XV i na początku XVI w. charakter lokalny, czy też bardziej zależny od wpływów zewnętrznych i importów, sięga swoją genezą końca XIX w., wynikł zaś przy okazji „Wystawy archeologicznej polsko-ruskiej” w 1885 r. we Lwowie między Marianem Sokołowskim a Tadeuszem Łozińskim (spór ten wielokrotnie już przywoływano w literaturze przedmiotu). Na ten czas, a więc koniec XIX w., przypadają zarazem początki gromadzenia dzieł sztuki cerkiewnej w MNK, ogólnie – początki muzealnictwa i badań naukowych nad sztuką Kościoła wschodniego. Budzącej się świadomości odrębności narodowej społeczności ukraińskiej miało służyć powstanie Muzeum Sztuki Ukraińskiej, powołane z inicjatywy metropolity lwowskiego obrządku greckokatolickiego Andrzeja Szeptyckiego w 1905 r., do którego trafiały ikony z przeprowadzanych w tym celu ekspedycji Iłariona Swiencickiego, obejmujących swoim zasięgiem tereny Beskidu Niskiego, Lwowszczyzny, Samborszczyzny i Stryjowszczyzny. Publikacje Swiencickiego oparte na zgromadzonym zbiorze ikon należą do pionierskich i do dziś są cenione ze względu na rzetelność autora, dobrze wykształconego zwłaszcza pod względem filologicznym.

Dzięki tym działaniom kolekcja lwowska jest najbogatsza i najcenniejsza w porównaniu z zasobami innych muzeów ukraińskich, polskich i słowackich, do których trafiały ikony z tego regionu. Paradoksalnie – zbiór krakowski rozbudowywany był w tym czasie głównie o ikony pochodzące z miejscowości dzisiejszego pogranicza polsko-ukraińskiego,

diocese – or identified as imports.<sup>47</sup> Unfortunately, there is little convincing evidence that would support any of these solutions despite the fact that each of them had – and still has – strong supporters.

Adopting a cautious attitude towards such diverse art, at the same time not documented by sources, Janina Kłosińska proposed to refer to all the pieces in the collection with the geographical term ‘Carpathian icon’, adopted by a great number of scholars abroad, yet rejected by many Ukrainian experts, who regard the works dating from that period as a continuation of the art of Kievan Rus’ and part of the Ukrainian artistic heritage. The history of a dispute between Marian Sokołowski and Tadeusz Łoziński whether Orthodox art in the region now divided with a border was in the 15th and at the beginning of the 16th c. of local character or more dependent on external influences and imports goes back to the end of the 19th c. and was provoked by the *Polish-Ruthenian Archaeological Exhibition* held in Lviv 1885 (this dispute has been repeatedly mentioned in the literature of the subject). The end of the 19th c. is exactly when the MNK began to amass its collection of Orthodox art – in general these were the beginnings of museology and research into the art of the Eastern Church. What was aimed to boost the emerging awareness of Ukrainian identity was the establishment of the Ukrainian Art Museum, founded on the initiative of the Greek Catholic metropolitan Bishop Andrey Sheptytsky in 1905. The institution received icons from the expeditions carried out for this purpose by Iłarion Swęnzizkyj, into the region of the Low Beskids, Lviv, Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) and Stryi (Ukr. Стрий, Pol. Stryj) areas. Swęnzizkyj’s publications based on the amassed collection of icons are of pioneering character and to this day have been highly valued for diligence shown by the author, known for great knowledge of linguistics.

Thanks to this undertaking the Lviv collection is richer and more valuable than the holdings of other Ukrainian, Polish and Slovakian museums, which also acquired icons from this region. Paradoxically, at that time the Krakow collection received icons from the towns and villages of the present-day Polish-Ukrainian borderland, so also the works from a relatively distant area. The process of amassing the collection was, however, not the result of similar expeditions, but depended on gifts from private people inhabiting this region, and later on objects were also purchased. The superb collections in Sanok, Nowy Sącz and Przemyśl, Poland, and in Bardejov and Svidnik, Slovakia, as well as in Rivne (Ukr. Рівне, Pol. Równe) and Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol.

47 „Być może byli nimi mnisi z halicko-wołyńskich klasztorów, lub też mieszczanie z Lwowa i Przemyśla” (Trojanowska [1985], s. 3).

47 ‘Perhaps they were monks from Halych-Volhynia monasteries, or townsfolk from Lviv and Przemyśl’ (Trojanowska [1985], p. 3).

a zatem również nie o dzieła z najbliższych okolic. Ich gromadzenie nie było jednak wynikiem podobnych ekspedycji, ale łączyło się z otrzymywaniem darów od prywatnych osób zamieszkujących te tereny, w późniejszym czasie uzupełnianych o zakupy. Jeszcze inną genezę mają cenne zbiory ikon w Sanoku, Nowym Sączu i Przemyślu w Polsce oraz w Bardowie (słow. Bardejov) i Świdniku (słow. Svidnik) na Słowacji, a także w Równem (ukr. Рівне) i Drohobyczu (ukr. Дрогобич) na Ukrainie, pochodzące głównie z okolicznych terenów<sup>48</sup>.

W badaniach nad malarstwem ikonowym Rusi otwierają się – mimo wszelkich mankamentów – wciąż nowe perspektywy. Sprzyjają temu stale ujawniane nowe zabytki, poszerzające nasze rozeznanie w zachowanym materiale zabytkowym, i badania prowadzone w innych krajach. Przykładem pierwszej aktywności są ekspedycje naukowe podjęte na nowo w latach 80. XX w., które przywróciły bogatą spuściznę malarstwa regionu Wołynia, znanego wcześniej z nielicznych zabytków, wzbogacając zbiory przede wszystkim Muzeum Regionalnego w Równem. Jakby zwieńczeniem tych odkryć było ujawnienie na początku lat 90. XX w. ikony *Matki Boskiej Chełmskiej*, która uznana po II wojnie światowej za zaginioną, przetrwała w prywatnych rękach w Łucku. Reaktywowano kolekcje zakładane w latach 30. XX w., zlikwidowane następnie przez władze komunistyczne, jak zbiory studytów we Lwowie, które w ciągu kilkunastu lat odbudowano w imponującym tempie, co pokazuje, jak wiele dawnych ikon można wciąż pozyskać w tzw. terenie.

Drugim przejawem aktywności są badania prowadzone w innych ośrodkach, które mogą dostarczać cennego materiału porównawczego. Przykładem tego są publikacje badaczy greckich, ujawniające w ostatnich latach mniej efektowne, ale za to bliższe „naszym” ikonom dzieła późnośredniowieczne i nowożytnie z Macedonii i okolic Ochrydy<sup>49</sup>. Trudne do przecenienia są zwłaszcza prezentacje ikon wotywnych, datowanych, ujawniających zatem osobę zarówno ofiarodawcy, jak i malarza oraz dokładną datę i miejsce przeznaczenia ikony. Wobec braku takich informacji w odniesieniu do omawianych tutaj dzieł krakowskich prezentacja ikon datowanych z Kastorii i okolic, przedstawiona przez Georga Kakavasa na XXI Kongresie Bizantynistycznym w Londynie w 2006 r.<sup>50</sup>, przyniosła niezwykle cenny materiał porównawczy, istotny w obliczu wielu innych przesłanek wskazujących na związki malarstwa ikonowego obu regionów.

Drohobycz), Ukraine, have yet a different provenance, as they comprise above all local objects.<sup>48</sup>

In spite of all sorts of problems, there seem to be more and more prospects in the study of the icon painting of Rus'. This process is facilitated by new objects found continuously, which broaden our knowledge of the preserved historic material, and research conducted in other countries. An example of the former are scholarly expeditions undertaken again in the 1980s, which restored the rich painting heritage of the Volhynia (Ukr. Волинь, Pol. Wołyń) region, from where not many historic pieces had been known earlier. These objects were added mostly to the collections of the Regional Museum in Rivne. The discovery of the icon of *Our Lady of Chełm* in the early 1990s, regarded as lost after World War II, which in fact survived in a private collection in Łuck, was as if a crowning achievement of these findings. Collections started in the 1930s, then liquidated by the communist authorities, were re-established, just to cite the Studite collections in Lviv, which in the course of a dozen or so years were re-built impressively fast. This shows how many old icons can still be acquired in the so-called 'field'.

The other form of activity is research carried out in other centres, that may provide valuable comparative material, for example publications by Greek researchers which have recently revealed late medieval and modern works from Macedonia and the vicinity of Ohrid, less impressive but at the same time closer to 'our' icons.<sup>49</sup> What cannot be overestimated are especially presentations of dated votive icons, revealing both the donor and painter and the precise date when and place for which the icon was made. Because of the lack of such information concerning the Krakow works analysed here, the presentation of dated icons from Kastoria and its area made by George Kakavas at the 21st Congress of Byzantine Studies in London in 2006<sup>50</sup> offered an extremely valuable comparative material of great significance taking into account many other premises proving connections between the icon painting of the two regions.

48 Na temat historii powstawania kolekcji sztuki cerkiewnej w tej części Europy zob. m.in. Kruk 1996, s. 29–55; Deluga 2005b, s. 99–105; Kruk 2012d, s. 310–327; Kruk 2013c, s. 255–272.

49 Np. Kakavas 1996, s. 403–430; Kakavas 2006, s. 286–287.

50 *Ibidem*.

48 On the subject of the history of this collection of Orthodox art in this part of Europe, see among others Kruk 1996, pp. 29–55; Deluga 2005b, pp. 99–105; Kruk 2012d, pp. 310–327; Kruk 2013c, pp. 255–272.

49 E.g. Kakavas 1996, pp. 403–430; Kakavas 2006, pp. 286–287.

50 *Ibid.*

## Dzieła sztuki cerkiewnej w Muzeum Narodowym w Krakowie – historia kolekcji, jej eksponowania i opracowywania

Ikony i dewocjalia cerkiewne trafiały do MNK niemal od początku jego istnienia, a więc od 1879 r.<sup>51</sup> To sprawia, że kolekcja ta należy do najstarszych w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybrane obiekty pokazano na głośnej „Wystawie archeologicznej polsko-ruskiej” we Lwowie, zorganizowanej w 1885 r., i zreprodukowano w wydany na tej okazji albumie<sup>52</sup> (📖 1). Do końca XIX w. MNK wzbogaciło się o najcenniejsze i zarazem najstarsze ikony „galicyjskiej proveniencji”. Do najwcześniej pozyskanych należał „szereg obrazów cerkiewnych z okolic Przemyśla”<sup>53</sup>. Zbiory krakowskie, powstające z darów i zakupów, stanowiły zarazem jedną z nielicznych kolekcji tworzonych naturalnie i tradycyjnie, uzupełnioną po 1945 r. o przekazy instytucjonalne, głównie z dawnego Muzeum Techniczno-Przemysłowego (1950)<sup>54</sup>, a w latach 70. XX w. także z Głównego Urzędu Celnego – za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Kolekcja dzieł związanych z Kościołem wschodnim narastała systematycznie od lat 80. XIX w. Oprócz ikon – w zdecydowanej mniejszości związanych z innymi regionami, głównie Rosją i Grecją – tkanin czy części składowych ikonostasów należy do nich spory zbiór ponad 300 odlewów metalowych, które ogólnie można podzielić na ikony i ołtarzyki przenośne związane ze starowierami oraz staroruskie enkolpiony, czyli krzyże relikwiarzowe i zawieszki, wzbudzające wśród badaczy szczególne zainteresowanie, poddane w ostatnich latach najbardziej intensywnym badaniom<sup>55</sup>. Sporadycznie wyroby ruskie trafiały do innych działów MNK, np. Działu Rzemiosła Artystycznego i Kultury Materialnej<sup>56</sup> lub Gabinetu Numizmatycznego<sup>57</sup>, w którym to wypadku ich wyjątkowa ikonografia stała się znakomitą okazją do rozważań na temat długiego trwania

## Works of Orthodox Art at the National Museum in Krakow – History of the Collection, Exhibitions and Study

Icons and Orthodox devotional items have been added to the holdings of the MNK almost from its beginnings, that is since 1879.<sup>51</sup> As a result, the collection is one of the oldest in Central and Eastern Europe. Selected items were displayed at the much-publicised *Polish-Ruthenian Archaeological Exhibition* held in Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) in 1885, and reproduced in an album published on this occasion<sup>52</sup> (📖 1). By the end of the 19th c., the MNK received the most valuable and at the same time the oldest icons of ‘Galician provenance’. The earliest acquired ones included ‘a number of Orthodox paintings from the vicinity of Przemyśl’.<sup>53</sup> The Krakow collection, built up through gifts and purchases, was at the same time one of the few collections amassed naturally and traditionally, complemented after 1945 with institutional relays, in particular from the former Museum of Technology and Industry (1950),<sup>54</sup> and in the 1970s also from the Chief Customs Office (Pol. Główny Urząd Celnego) – through the Ministry of Culture and Art.

The collection of works associated with the Eastern Orthodox Church has been growing continuously since the 1880s. Apart from icons – whose minor part is linked with other regions, above all Russia and Greece – textiles and parts of iconostases, it also includes an extensive collection of over three hundred metal casts which may generally be divided into icons and portable altars connected with the Old Believers and Old Rus’ encolpia, that is reliquary crosses and pendants, which, arousing particular interest among scholars, have been especially thoroughly studied recently.<sup>55</sup> Sporadic Ruthenian objects were transferred to other MNK departments, e.g. the Department of Decorative Arts and Material Culture<sup>56</sup> or the Numismatic Cabinet,<sup>57</sup> in the case of which their unique

51 Zob. Kłosińska 1973, s. 5–6; Kruk 1996, s. 30–31; Gumińska 2008, s. 10–16; Gumińska 2010, s. 432. Na temat historii MNK: Dobrowolski 1952, s. 12–50 (tu również bardzo obszerna bibliografia). O okolicznościach stworzenia Działu sztuki cechowej i cerkiewnej: Bocheński, Goetel 1952, s. 53–69.

52 *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...* 1885, [kat. wyst.], Lwów 1886. W albumie zreprodukowano ikony MNK XVIII-14 i MNK XVIII-15, uwzględnione w niniejszym katalogu.

53 Bocheński, Goetel 1952, s. 53.

54 W 1950 r. zlecono MNK nadzór naukowy i administracyjny nad muzeami w Miechowie, Nowym Sączu, Rabce, Tarnowie i Żywcu (Dobrowolski 1952, s. 43).

55 Kruk 2006d, s. 137–140; Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn, 2006b, s. 250; Kruk 2006e, s. 30–38; Kruk 2007i, s. 87–95; Kruk 2010d, s. 375–380.

56 Kruk 2010b, s. 66–67; Kruk 2012a, s. 291–301.

57 Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b, poz. I.47, I.48; Kruk 2007i, s. 65–66.

51 See Kłosińska 1973, pp. 5–6; Kruk 1996, pp. 30–31; Gumińska 2008, pp. 10–16; Gumińska 2010, p. 432. On the subject of the history of the MNK: Dobrowolski 1952, pp. 12–50 [including very extensive bibliography]. On the subject of the establishment of the Department of Guild Art and Orthodox Art: Bocheński, Goetel 1952, pp. 53–69.

52 *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...* 1885 [exhibition catalogue], Lwów 1886. The album features reproductions of the icons MNK XVIII-14 and MNK XVIII-15, included in this catalogue.

53 Bocheński, Goetel 1952, p. 53.

54 In 1950, the MNK was appointed to supervise, both scientifically and administratively, the museums in Miechów, Nowy Sącz, Rabka, Tarnów and Żywiec (Dobrowolski 1952, p. 43).

55 Kruk 2006d, pp. 137–140; Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn, 2006b, p. 250; Kruk 2006e, pp. 30–38; Kruk 2007i, pp. 87–95; Kruk 2010d, pp. 375–380.

56 Kruk 2010b, pp. 66–67; Kruk 2012a, pp. 291–301.

57 Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b, nos. I.47, I.48; Kruk 2007i, pp. 65–66.

antyku w kulturze staroruskiej<sup>58</sup>. Inną kategorię stanowią ręczne krzyże drewniane, enkolpiony i niewielkie ołtarzyki przenośne, tradycyjnie łączone z pracowniami monastycznymi Góry Athos, w których kontynuowano wzniosłe tradycje nieistniejącego już Cesarstwa Bizantyńskiego<sup>59</sup>. W zbiorach znajduje się ponadto niewielka kolekcja tkanin, m.in. chorągiew procesyjna z Tłumaczyka koło Kołomyi<sup>60</sup>, antymins z monasteru w Dragomirnej oraz intrygujący welon z wyhaftowaną sceną Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, a także tzw. płaszczanice – imitujące całun grobowy z leżącą na nim, wyhaftowaną lub malowaną postacią Chrystusa. Całości dopełnia skromna, ale ciekawa kolekcja naczyń liturgicznych z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej i Rosji. W ostatnich latach kolekcja wzbogaciła się o zakupione dzieła malarskie: niezwykłą ikonę *Ołtarza Bożego* z 1759 r. (MNK XVIII-875) oraz ikonę *Zstąpienia do Otchłani* (MNK XVIII-874, kat. 34).

Wybrane ikony i dewocjalia opisane zostały we wspomnianym katalogu wystawy lwowskiej z 1885 r. wraz z różnymi paramentami liturgicznymi Kościoła wschodniego, zebranych z muzeów lwowskich, cerkwi Lwowa i okolic, kościołów Bazylianów w Żółkwi i Krechowie, a także stanowiącymi własność prywatną lwowian. Z tych okolic napływały wówczas do muzeów krakowskich krzyże darowane przez ich znalazców lub osoby trzecie, z których najbardziej bodaj znaną była Helena z Dąbcańskich Budzynowska (1863–1956), hojnie obdzielająca muzea poznańskie, krakowskie i lwowskie tym, co udało się jej kupić osobiście lub przez pośredników<sup>61</sup>. Ciekawym szczegółem jest odbita na rewersie kilku ikon w kolekcji MNK pieczęć „WAWEL” – świadectwo epizodycznego przechowywania tych dzieł na Zamku Królewskim, dokąd były kierowane przez wspomnianą ofiarodawczynię<sup>62</sup>. W 1905 r. MNK pozyskało np. „bogaty zbiór tkanin, obiektów ze szkła, ceramiki, sprzętów”<sup>63</sup>, uzupełniany przez nią w następnych latach<sup>64</sup>.

iconography provided a marvellous opportunity to deliberate on the long duration of antiquity in Old Rus’ culture.<sup>58</sup> Another category consists of wooden hand encolpia and tiny portable altars, traditionally associated with the monastic workshops on Mount Athos, which continued the traditions of the former Byzantine Empire.<sup>59</sup> The collection also includes a small group of textiles, among other things a procession banner from Tovmachyk (Ukr. Товмачик, Pol. Tłumaczyk) near Kolomyia (Ukr. Коломия, Pol. Kołomyja),<sup>60</sup> an antimins from the monastery in Dragomirna and an intriguing veil with an embroidered scene of Jesus’ Entry into Jerusalem, as well as examples of the so-called epitaphios, which imitates a shroud depicting an embroidered or painted image of the dead body of Christ. The collection is completed with a small but interesting group of liturgical vessels from the Ruthenian lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth and Russia. Lately, the following paintings have been purchased to add to the collection: an extraordinary icon of *God’s Altar* from 1759 (MNK XVIII-875) and the icon of the *Descent into Limbo* (MNK XVIII-874, Cat. 34).

Selected icons and devotional items were described in the aforementioned catalogue of the 1885 Lviv exhibition together with a variety of liturgical paraments of the Eastern Orthodox Church from Lviv museums, Orthodox churches in Lviv and its area, the Basilian church in Zhovkva (Ukr. Жовквa, Pol. Żółkiew) and Krekhiv (Ukr. Крехів, Pol. Krechów), as well as objects belonging to Lviv dwellers. Among the objects the Krakow museums received from these areas at that time were crosses donated by the finders or third parties, probably the most renowned of whom was Helena Budzynowska, née Dąbcańska (1863–1956), who made generous gifts to Poznań, Krakow and Lviv museums of what she had managed to buy personally or via agents.<sup>61</sup> An interesting detail is a stamp reading ‘WAWEL’ on the reverse of several icons in the MNK holdings – evidence of an episodic period when these works were kept in Wawel Royal Castle, where they were transferred by the donor mentioned above.<sup>62</sup> In 1905, the MNK acquired

58 Kruk 2010a, s. 411–442; Kruk 2011b, s. 15; Kruk 2012c, s. 341–358.

59 Kruk 2009d, s. 304–318; Kruk 2010d, s. 231–249.

60 Kruk 2011a, s. 98.

61 Kruk 2011d, s. 244.

62 „Pierwotnym zamiarem Heleny Dąbcańskiej było, aby najcenniejsza część jej kolekcji ofiarowana narodowi, trafiła na Wawel i była udostępniana w komnatach królewskich. Ostatecznie zbiory swoje podarowała Muzeum Narodowemu w Krakowie, Muzeum Techniczno-Przemysłowemu w Krakowie i Muzeum im. Jana III we Lwowie. Mniejsze kolekcje przeznaczyła dla Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyślu, Muzeum Podolskiego w Tarnopolu. Spora część księgozbioru znajduje się w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” (Graff 2002, [b.p.]). Kierownik Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu Zdzisława Jakosz-Chojnacka stwierdziła, że brak dokumentów potwierdzających chwilowe nawet przechowywanie ikon w zbiorach wawelskich, niemniej nie wykluczyła takiej ewentualności.

63 Buczkowski, Wojciechowska 1952, s. 123.

64 Dobrowolski 1952, s. 26.

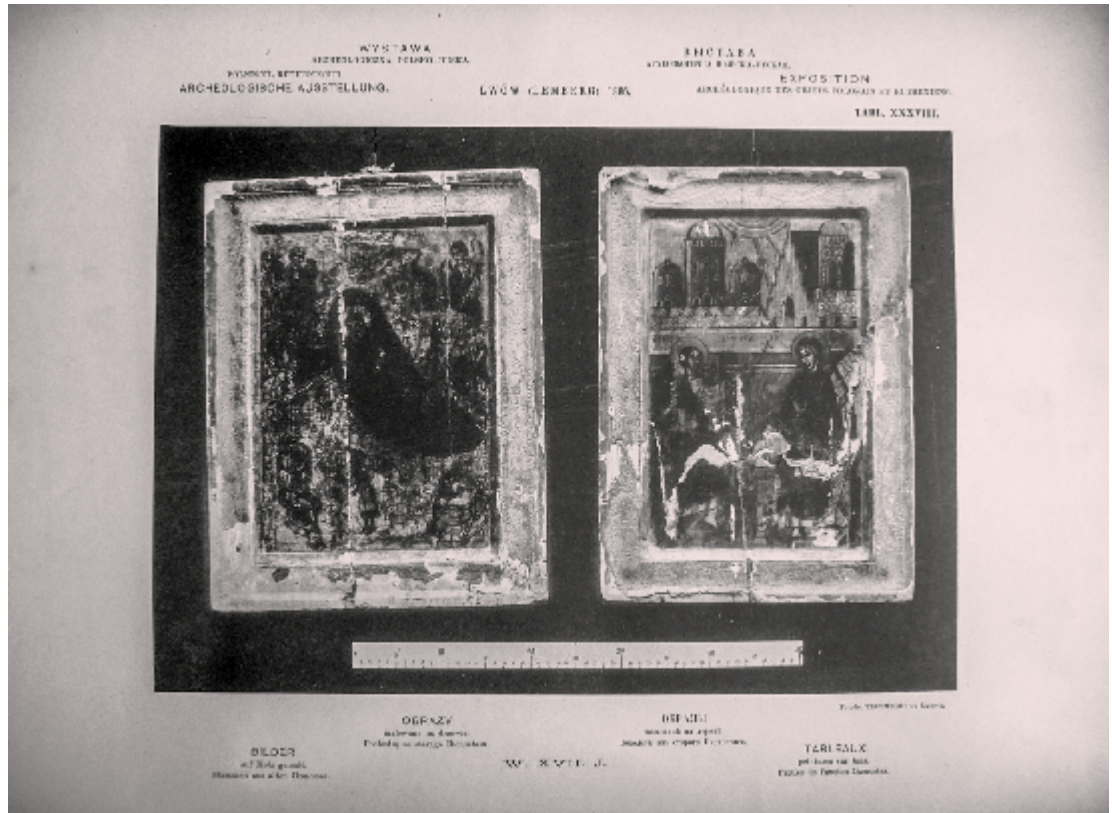
58 Kruk 2010a, pp. 411–442; Kruk 2011b, p. 15; Kruk 2012c, pp. 341–358.

59 Kruk 2009d, pp. 304–318; Kruk 2010d, pp. 231–249.

60 Kruk 2011a, p. 98.

61 Kruk 2011d, p. 244.

62 ‘Helena Dąbcańska originally wanted the most valuable part of her collection donated to the nation to be part of the Wawel holdings and be exhibited in the royal chambers. Eventually, she gifted her collection to the National Museum in Krakow, the Museum of Technology and Industry in Krakow and the John III Sobieski Museum in Lviv. She donated less extensive collections to the Wielkopolska [Greater Poland; now National] Museum in Poznań, the National Museum of Przemysł Land in Przemyśl, the Podolia Museum in Tarnopil (Tarnopol). A large part of the book collection is in the Library of the Academy of Fine Arts in Krakow’ (Graff 2002, n.pag.). According to the manager of the Wawel Royal Castle Archives Zdzisława Jakosz-Chojnacka, there are no documents confirming even temporary storage of the icons in Wawel Royal Castle, but according to her, it was possible.



📷 1 Ikony z kolekcji Muzeum Narodowego na „Wystawie archeologicznej polsko-ruskiej” we Lwowie w 1885 r.: *Narodzenie Chrystusa* (MNK XVIII-15) i *Zwiastowanie* (MNK XVIII-14), za: *Wystawa archeologiczna polsko-ruska... 1885, tabl. XXXXVIII* | Icons from the collection of the National Museum at ‘Polish-Ruthenian Archaeological Exhibition’ in Lviv in 1885: *Nativity* (MNK XVIII-15) and *Annunciation* (MNK XVIII-14), after: *Wystawa archeologiczna polsko-ruska... 1885, pl. XXXXVIII*



📷 2 Sukiennice, Rynek Główny w Krakowie, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018 | Sukiennice [Cloth Hall], Rynek Główny [Main Square] in Krakow, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018



Trzeba pamiętać, że był to czas wzmożonej tzw. modernizacji cerkwi, prowadzącej do usuwania dawnego ich wystroju, co stało się okazją do przejścia ich elementów przez różne osoby postronne, kolekcjonerów i wysłanników muzeów, np. Muzeum Ukraińskiego we Lwowie, utworzonego w 1905 r. na zlecenie metropolity greckokatolickiego Andrzeja Szeptyckiego. Z jego upoważnienia gromadził ikony, w dużej mierze na terenie Beskidu Niskiego, Ilarion Swiencicki – jeden z pionierów naukowego opracowania sztuki tego regionu<sup>65</sup>. Do MNK trafiały głównie ikony z terenu dzisiejszego pogranicza Polski i Ukrainy.

Kolekcja dzieł sztuki cerkiewnej, mimo że gromadzona od początku istnienia MNK, nie mogła się doczekać przez dłuższy czas odrębnej ekspozycji. Niemniej w latach 1901–1902 przygotowano w gmachu Sukiennic (📍 2) wspólną wystawę dzieł sztuki dawnej cechowej ze sztuką cerkiewną, trafnie zestawionych ze sobą (📍 3–5), dzięki czemu uwypuklono symbiozę dwóch przenikających się wzajemnie kultur dawnej Rzeczypospolitej. „Ekspozycja zbiorów grzeszyła więc także po 1900 przeładowaniem, co jednak cechowało wówczas sporo muzeów europejskich”<sup>66</sup>. Wystawa, przygotowana przez Feliksa Koperę z udziałem Juliana Pagaczewskiego, przetrwała do wybuchu I wojny światowej, czyli do 1914 r., prezentując około 160 muzealiów cerkiewnych z ogólnej liczby 200 zgromadzonych zabytków<sup>67</sup>. Wyróżniającym się elementem był ikonostas z Lipowca (z Braclawszczyzny), którego otwarte wrota zaznaczały przejście między elementami ekspozycji. Ikony i najlepiej zachowane enkolpiony znalazły zatem swoje miejsce w stałej ekspozycji galerii w Sukiennicach już na początku XX w. Krzyże umieszczono w sali VIII, w gablocie zawierającej „zabytki ruskie”<sup>68</sup> (📍 6).

Dokonana w okresie międzywojennym modernizacja wnętrza Sukiennic oznaczała przeniesienie dzieł tak cechowych, jak i cerkiewnych do magazynu w Starym Spichlerzu przy obecnym placu gen. Władysława Sikorskiego. W okresie II wojny światowej sale wystawowe Sukiennic były eksploatowane przez okupanta, dlatego część zbiorów malarstwa w 1940 r. przeniesiono i zmagazynowano w budynku Muzeum Przemysłowego przy ulicy Smoleńsk<sup>69</sup> (📍 7). Muzeum to przeszło w 1950 r. pod zarząd państwa, a jego budynek przekazano Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. MNK przejęło zbiory rzemiosła i przemysłu artystycznego,

e.g. ‘an extensive collection of textiles, glass pieces, ceramics, equipment’,<sup>63</sup> to which the donor was adding in the next years.<sup>64</sup>

One must remember it was a time of the intensified so-called modernisation of Orthodox churches, that is, a process of removing old furnishings, which provided an opportunity to take over some of their parts by various outsiders, collectors and representatives of museums, e.g. the Ukrainian Museum in Lviv, established in 1905 at the request of the Greek Catholic metropolitan bishop Andrzej Szeptycki. Authorised by him, Ilarion Swiencicki, one of the pioneers of research on art of this region,<sup>65</sup> collected icons, mostly in the area of the Low Beskids. The MNK received icons mainly from the present-day borderland of Poland and Ukraine.

In spite of being built up since the beginning of the MNK's existence, the collection of Orthodox art was not shown at the permanent exhibition for many years. Nevertheless, in 1901–1902, the Sukiennice (📍 2) hosted a joint exhibition of old guild art and Orthodox art, well juxtaposed with each other (📍 3–5), which emphasised a symbiosis of the two interpenetrating cultures of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. ‘Still after 1900, the exhibition of the collection was overloaded, which, however, was a characteristic feature of numerous European museums at the time’.<sup>66</sup> The exhibition, arranged by Feliks Koperka in collaboration with Julian Pagaczewski, survived until the outbreak of World War I, that is 1914, presenting around 160 Orthodox exhibits out of 200 in the holdings.<sup>67</sup> An outstanding piece was an iconostasis from Lypovets (Ukr. Липовець, Pol. Lipowiec) in the Bratslav (Ukr. Брацлав, Pol. Braclaw) region, whose open doors marked the passage among individual exhibition parts. Therefore both icons and the best preserved encolpia became part of the permanent exhibition in the Sukiennice gallery already at the beginning of the 20th c. Crosses were displayed in Room VIII, in a showcase with ‘Ruthenian historic objects’<sup>68</sup> (📍 6).

As a consequence of the modernisation of the Sukiennice interior carried out in the interwar period, works of both guild art and Orthodox Church art were moved to a storehouse in the Old Granary in the present-day Gen. Władysław Sikorski Square. During World War II, the Sukiennice exhibition halls were used by the invader, so in 1940 a part of the collection of paintings was transferred and stored in the building of the Museum of Technology and Industry in Smoleńsk Street<sup>69</sup> (📍 7).

65 Kruk 1996, s. 31.

66 Dobrowolski 1952, s. 19.

67 *Ibidem*, s. 17; Gumińska [2006].

68 *Przewodnik MNK...* 1914, s. 95–96.

69 Kołodziejowa 1976, s. 204.

63 Buczkowski, Wojciechowska 1952, p. 123.

64 Dobrowolski 1952, p. 26.

65 Kruk 1996, p. 31.

66 Dobrowolski 1952, p. 19.

67 *Ibid.*, p. 17; Gumińska [2006].

68 *Przewodnik MNK...* 1914, pp. 95–96.

69 Kołodziejowa 1976, p. 204.

pozostając użytkownikiem pomieszczeń na trzecim piętrze dawnego Muzeum Przemysłowego<sup>70</sup>.

Tu również po wojnie urządzono wiele pokazów zgromadzonych dzieł, między innymi wystawy „Kilimy ruskie i polskie” oraz „Zabytki sztuki ruskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie”<sup>71</sup>. W 1963 r. zbiory byłego Muzeum Przemysłowego zostały ostatecznie wcielone do poszczególnych działów MNK, ale wiele z nich trafiło już wcześniej do innych muzeów w wyniku selekcji dokonanej w 1959 r., gdy konieczne okazało się opuszczenie tymczasowego lokalu magazynowego MNK w Szarej Kamienicy przy Rynku Głównym<sup>72</sup>.

Po II wojnie światowej dzieła cerkiewne przeniesiono do magazynów oddziału MNK w Kamienicy Szolańskich, której nazwa upamiętniała poprzednich właścicieli budynku, przekazanego muzeum na mocy zapisu testamentowego z 1904 r. (📷 8). Stworzono wówczas Dział polskiej sztuki cechowej i sztuki cerkiewnej, zawierający malarstwo i rzeźbę cechową od XIV do XVIII w., oryginalne kamienne rzeźby średniowieczne i sepulkralne oraz odlewy gipsowe. Jak napisano, „do działu należy również sztuka cerkiewna, obejmująca malarstwo, rzeźbę i przemysł artystyczny”<sup>73</sup>. W 1952 r. sprecyzowano, że „zbiór sztuki cerkiewnej obejmuje obrazy od XVI do w. XIX, pochodzące z południowo-wschodnich obszarów Polski. Niektóre z nich, z w. XVI łączą się z warsztatem mistrza z Dalewy, uważanego za jednego z najlepszych malarzy cerkiewnych tego okresu. Należące do tego zbioru okazy rzemiosła artystycznego reprezentowane są głównie przez drobną rzeźbę w brązie (enkolpia, tryptyczki, plakietki) oraz nieliczne okazy rzeźby w drzewie (krzyże procesyjne, ręczne itp.)”<sup>74</sup>. Na ekspozycji stałej w Kamienicy Szolańskich znalazły się dzieła sztuki cechowej polskiej, z kolei ikony udostępniano na pokazy czasowe, z których pierwsze wynikły z inicjatywy Stowarzyszenia Historyków Sztuki: w 1958 r. „Ikony” w salach Kamienicy Szolańskich, w 1959 r. „Ikony – Nikifor – Nowosielski” w siedzibie organizacji. Po II wojnie światowej okazji do wszechstronnej prezentacji sztuki cerkiewnej dostarczyły dopiero duże wystawy czasowe, głównie ikon, eksponowane w Gmachu Głównym w 1961, 1964 i 1972 r. (📷 9).

W 1966 r. kierownikiem Działu polskiej sztuki cechowej i sztuki cerkiewnej została Janina Kłosińska, wcześniej – od 1952 r. – pracownica Działu sztuki cechowej, w którym zajmowała się głównie dokumentacją cerkiewnej części zbiorów. W pracach tych uczestniczyli asystenci: dr Maria

In 1950, the museum went under control of the state and its edifice was given to the Academy of Fine Arts in Krakow. The MNK took over the collection of arts and crafts and still used the rooms on the third floor of the former Museum of Technology and Industry.<sup>70</sup>

Numerous presentations of objects in the holdings were organised there after the war, among others the exhibitions: *Ruthenian and Polish Kilims* and *Objects of Ruthenian Art in the Collection of the National Museum in Krakow*.<sup>71</sup> In 1963, the holdings of the former Museum of Technology and Industry were eventually incorporated into different departments of the MNK, but a vast number of them had already become part of the holdings of other museums as a result of a selection done in 1959, when it was necessary to leave the MNK temporary storehouse in the Grey House (Pol. Szara Kamienica) in the Main Square (Rynek Główny).<sup>72</sup>

After World War II, Orthodox objects were moved to the storerooms of the MNK branch in the Szolański House, named after the previous owners of the building bequeathed to the Museum in 1904 (📷 8). It was then that the Department of Polish Guild Art and Orthodox Art was established, which comprised guild paintings and sculptures from the 14th to 18th c., original medieval stone and sepulchral sculptures and plaster casts. As noted, ‘the department also owns Orthodox art, consisting of paintings, sculptures and objects of decorative arts.’<sup>73</sup> In 1952, it was specified that ‘the collection of Orthodox art comprises pictures dating back to the 16th–19th c., which come from the south-eastern territory of Poland. Some of them dated to the 16th c. are associated with the workshop of the master of Daliowa, regarded as one of the best Orthodox painters of that time. Objects of decorative arts from this collection are represented above all by tiny sculptures in bronze (enkolpia, triptychs, plaques) and a limited number of sculptures in wood (procession, hand, etc. crosses)’.<sup>74</sup> The permanent exhibition at the Szolański House featured works of Polish guild art, while icons were shown at temporary displays, the first of which were arranged on the initiative of the Associations of Art Historians (Pol. *Stowarzyszenie Historyków Sztuki*): *Icons*, in the rooms of the Szolański House in 1958, *Icons – Nikifor – Nowosielski*, at the seat of the organisation in 1959. After World War II an opportunity to extensively show Orthodox art was offered by large temporary exhibitions, especially of icons, held in the Main Building in 1961, 1964 and 1972 (📷 9).

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Dobrowolski 1952, s. 17.

<sup>72</sup> Kolodziejowa 1976, s. 205.

<sup>73</sup> Bocheński, Goetel 1952, s. 55.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 58.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Dobrowolski 1952, p. 17.

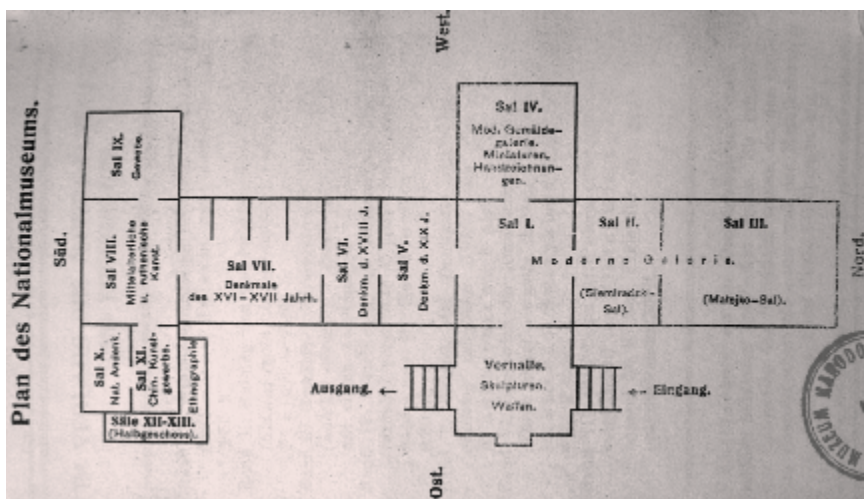
<sup>72</sup> Kolodziejowa 1976, p. 205.

<sup>73</sup> Bocheński, Goetel 1952, p. 55.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 58.



3–5 Ekspozycja sztuki sakralnej w Sukiennicach, pierwszej siedzibie Muzeum Narodowego, pocz. XX w., fot. Archiwum MNK | Exhibition of sacred art in the Sukiennice [Cloth Hall], the first seat of the National Museum, beginning of the 20th c., photo: MNK Archives



6 Rzut poziomy sal wystawowych w Sukiennicach, za: *Führer...* 1911, [b.p.] Plan of exhibition halls in the Sukiennice [Cloth Hall], after *Führer...* 1911, n. pag.



📷 7 Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, dawna siedziba Muzeum Techniczno-Przemysłowego (1920–1934), następnie Muzeum Przemysłu Artystycznego (1934–1950) przy ul. Smoleńsk 9 w Krakowie, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018 | Academy of Fine Arts in Krakow, the former seat of the Museum of Technology and Industry (1920–1934), and the Museum of Arts and Crafts (1934–1950) at 9 Smoleńsk Street in Krakow, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018



📷 8 Kamienica Szołayskich przy pl. Szczepańskim w Krakowie, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018  
The Szołayski House in Szczepański Square in Krakow, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018



📷 9 Gmach Główny Muzeum Narodowego w Krakowie przy al. 3 Maja 1 w Krakowie, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018  
The Main Building of the National Museum in Krakow at 13 Maja Av. in Krakow, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018

Goetel-Kopff, Adam Małkiewicz i Franciszek Stolat. Janina Kłosińska okazała się niezwykle aktywna na polu opracowywania i organizowania wystaw sztuki cerkiewnej. W 1961 r. przygotowała wystawę „Ikony od w. XV do w. XVIII” w Sali Wystaw Zmiennych w Gmachu Głównym MNK, pierwszą tego typu w historii polskiego muzealnictwa, uwzględniającą zbiory ikon z muzeów Przemyśla, Sanoka i Nowego Sącza (ogółem 145 obiektów), reprezentatywną dla malarstwa ikonowego południowo-wschodnich ziem Rzeczypospolitej (📍 10–14). O wystawie, otwartej od 11 marca do końca kwietnia 1961 r. i przygotowanej z niespotykanym rozmachem, pisano w prasie „Pierwsza w kraju wystawa ikon”<sup>75</sup>. Nagłośniona ekspozycja około 80 ikon, ale także ruskiego rzemiosła artystycznego, stała się tym samym swoistym świadectwem gomułkowskiej odwilży politycznej, w ramach której można było pokazywać i opisywać sakralną sztukę wschodniego chrześcijaństwa. Trudno jednak nie zauważyć, że w ramach nadal obowiązującej poprawności historia godna uwagi miała początek dopiero w okresie powojennym, stąd w prasie pisano o „nieznanym u nas rodzaju sztuki” odkrytym dopiero przez „radzieckich historyków sztuki”<sup>76</sup>. Znamienne, że kolejną ekspozycją w Gmachu Głównym, udostępnioną do zwiedzania od 6 do 28 maja 1961 r., była prezentacja 160 kopii fresków z cerkwi Bogurodzicy Ljewiszkiej w Prizreniu (1306/1307) wykonanych przez współczesnych artystów jugosłowiańskich. Warto dodać, że wystawa z 1961 r. stała się okazją do przeprowadzenia w ciągu dwóch lat poprzedzających ekspozycję gruntownej konserwacji najcenniejszych ikon<sup>77</sup>. Wystawa – jak to scharakteryzowano w *Sprawozdaniu z działalności MNK* – miała dwa cele: „Malarstwo ikonowe reprezentowane na tej wystawie ujawniło dziedzictwo i tradycje kultury starochrześcijańskiej i bizantyńskiej, przejęte za pośrednictwem sztuki staroruskiej”. Drugim celem wystawy było „zainteresowanie społeczeństwa wartością i rozwojem tego malarstwa, jedyne w swoim rodzaju, o nieprzeciętnych walorach plastycznych i bogatej ikonografii”<sup>78</sup>.

W 1964 r. wystawa „Ikony” w Kamienicy Szkołańskich była elementem obchodów jubileuszowych Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>79</sup>. Tym razem wystawiono około 80 ikon, w większości z MNK, a także z MNW i muzeów Przemyśla, Nowego Sącza, Sanoka i Łańcuta. W listopadzie i grudniu

In 1966, Janina Kłosińska was appointed to the position of manager of the Department of Polish Guild Art and Orthodox Art. Earlier, as an employee of the Department of Guild Art, she had been responsible mostly for documenting the Orthodox part of the holdings. In these tasks, she was assisted by Dr Maria Goetel-Kopff, Adam Małkiewicz and Franciszek Stolat. Janina Kłosińska proved extremely active in the field of studying and organising exhibitions of Orthodox art. In 1961, she arranged the display *Icons from the 15th to 18th Centuries* in the Temporary Exhibitions Hall in the MNK Main Building, the first presentation of this kind in the history of Polish museology, including pieces from the collections of the museums in Przemyśl, Sanok and Nowy Sącz (145 altogether), representative of icon painting in the south-eastern lands of the Polish-Lithuanian Commonwealth (📍 10–14). The exhibition, open from 11 March to the end of April 1961 and put up on an unprecedented grand scale, was described in the press as ‘The first exhibition of icons in the country’.<sup>75</sup> The much-publicised display of nearly 80 icons as well as objects of Ruthenian decorative arts became peculiar sign of the period of political ‘thaw’ under Secretary Gomułka, which opened up opportunities to present and discuss the sacred art of Eastern Orthodox Christianity. However, it must be noted that in accordance with the still prevailing political correctness, the history that was worthy of note did not start until the post-war period, therefore the press mentioned ‘the kind of art not known at home’ discovered only by the ‘Soviet art historians’.<sup>76</sup> Interestingly, the next exhibition held in the Main Building, open to the public from 6 to 28 May 1961, featured 160 copies of frescos from the Orthodox church of Our Lady of Ljeviš in Prizren (1306/1307), made by contemporary Yugoslav artists. It is worth adding that the 1961 exhibition created an opportunity to carry out thorough conservation of the most valuable icons, which took two years preceding the show.<sup>77</sup> According to the *Report on the MNK Activity* (Pol. *Sprawozdanie z działalności MNK*), the exhibition had two aims: ‘Icon painting represented at this exhibition showed the heritage and traditions of Early Christian and Byzantine culture, adopted through the art of Old Rus’. The other goal was to ‘arouse the public interest in the value and development of this painting, one of its kind, with extraordinary artistic values and rich iconography’.<sup>78</sup>

In 1964, the exhibition *Icons* in the Szkołański House was part of the Jagiellonian University’s jubilee celebrations.<sup>79</sup>

75 *Carskie wrota w Muzeum Narodowym*, „Dziennik Krakowski”, 11 III 1961; *Po raz pierwszy w historii muzealnictwa polskiego*, „Echo Krakowa”, 11 III 1961.

76 *Wystawa ikon*, „Gazeta Krakowska”, 13 III 1961.

77 Dziuba 1964, s. 346.

78 *Ibidem*, s. 347.

79 Małkiewiczówna 1976, s. 122. W celu zwolnienia miejsca dla ikon ekspozycja sztuki cechowej w Kamienicy Szkołańskich została przeniesiona z piętra drugiego na pierwsze.

75 ‘Carskie wrota w Muzeum Narodowym’, *Dziennik Krakowski*, 11 III 1961; ‘Po raz pierwszy w historii muzealnictwa polskiego’, *Echo Krakowa*, 11 III 1961.

76 ‘Wystawa ikon’, *Gazeta Krakowska*, 13 III 1961.

77 Dziuba 1964, p. 346.

78 *Ibid.*, p. 347.

79 Małkiewiczówna 1976, p. 122. In order to vacate the space for icons, the exhibition of guild art in the Szkołański House was moved from the second to

1964 r. wystawa została przeniesiona do Muzeum Śląskiego we Wrocławiu: „było to powtórzenie, przy minimalnym zmniejszeniu ilości zabytków, wystawy czynnej w połowie roku w Kamienicy Szołayskich”<sup>80</sup>.

W 1966 r. – na bazie wcześniejszej wystawy w Kamienicy Szołayskich w Krakowie, przeniesionej następnie do Muzeum Śląskiego we Wrocławiu – odbył się pierwszy pokaz zagraniczny, przygotowany w Ikonen-Museum w Recklinghausen, głównej placówce muzealnej Niemiec zajmującej się wyłącznie malarstwem ikonowym. Zaprezentowano na niej ok. 90 ikon z MNK i innych muzeów oraz ok. 40 innych obiektów kultowych. Przy tej okazji opublikowano katalog w języku niemieckim, w którym Janina Kłosińska wskazała na generalne pochodzenie ikon z pogórza karpackiego<sup>81</sup>. Rok później bogaty wybór ikon, w tym kilka najstarszych, pokazano na wystawie w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie<sup>82</sup>. Udostępniono łącznie 66 ikon z muzeów południowo-wschodniej Polski.

W 1972 r. odbyła się największa wystawa malarstwa ikonowego, przygotowana w Sali Wystaw Zmiennych Gmachu Głównego MNK, na której zaprezentowano około 300 obiektów z kolekcji MNK. Janina Kłosińska – autorka scenariusza – przygotowała również katalog ikon całego powierzonego jej zbioru. Był to pierwszy rozumowany katalog zbiorów MNK, opublikowany rok później. Zarysowano w nim historię badań i tło historyczne, a w notach katalogowych opisano cechy ikonograficzne i stylistyczne ikon, z których *gros* stanowiły ikony tzw. karpackie, ale rozpoznano również ikony z terenu Bałkanów i rosyjskie. We wstępie katalogu ówczesny dyrektor MNK Jerzy Banach zapowiadał utworzenie w 1979 r. ekspozycji stałej, do której powstania, niestety, nie doszło<sup>83</sup>. W 1973 r. Dział polskiej sztuki cechowej i sztuki cerkiewnej MNK liczył 216 ikon<sup>84</sup>, z kolei po skontrum zrealizowanym w sierpniu 2011 r. w księdze inwentarzowej działu widniało ogółem 1050 obiektów.

W 1975 r. kilka najstarszych ikon znalazło się na wystawie „Ikony, świątki, Nikifor”, zorganizowanej w Domku Gotyckim w Puławach. Pokazano na niej ogółem 141 obiektów, głównie ikon z rejonu Karpat z XVII i XVIII w., a także obrazy na szkle, rzeźbę ludową z XIX i XX w. oraz akwarele i rysunki Nikifora. Autorami koncepcji wystawy byli Zdzisław Żygulski i Janina Kłosińska, która opracowała

It featured around 80 icons, mostly from the MNK, as well as the MNW and the museums in Przemyśl, Nowy Sącz, Sanok and Łańcut. In November and December 1964, the exhibition was moved to the Silesian Museum in Wrocław: ‘it was a re-edition, with a minimum reduction of the number of objects, of the exhibition held in the Szołayski House in the middle of the year’<sup>80</sup>.

In 1966, based on the previous exhibition in the Szołayski House in Krakow, moved later to the Silesian Museum in Wrocław, the first presentation abroad was arranged, held at the Ikonen-Museum in Recklinghausen, the chief museum institution in Germany specialising exclusively in icon painting. On display were ca. 90 icons from the collections of the MNK and other museums as well as ca. 40 other religious objects. On this occasion, a German-language catalogue was published, which contained the remark by Janina Kłosińska that icons were generally acquired from the Carpathian’s foothills.<sup>81</sup> A year later, a vast selection of icons, including several oldest ones, were shown at an exhibition at the National Ethnographic Museum in Warsaw.<sup>82</sup> On display were in total 66 icons from the museums of south-eastern Poland.

1972 saw the largest exhibition of icon painting, staged in the Temporary Exhibitions Hall in the MNK Main Building, which presented around 300 items from the MNK holdings. Janina Kłosińska – the author of the script – also compiled a catalogue of the whole collection she took care of. It was the first catalogue raisonné of the MNK collections, published a year later. It provided an outline of the history of research and historical background, and catalogue notes consisted of information concerning the iconographic and stylistic features of icons, a large part of which were the so-called Carpathian icons, as well as icons from the Balkans and the Russian ones. In the catalogue foreword, the then MNK Director Jerzy Banach announced plans to establish, in 1979, the permanent exhibition, which, however, did not happen.<sup>83</sup> In 1973, the MNK Department of Polish Guild Art and Orthodox Art consisted of 216 icons,<sup>84</sup> and after an inventory carried out in August 2011, the inventory book of the Department listed 1,050 objects.

In 1975, several oldest icons were shown at the exhibition *Icons, Folk Statues of Saints, Nikifor*, held in the Gothic House in Puławy. On show were 141 objects, mainly from the Carpathian region from the 17th and 18th c., as well as

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>81</sup> Kłosińska 1966, s. 6.

<sup>82</sup> PMEŹ 1967; *Ikona w Polsce...* 1967.

<sup>83</sup> Banach 1973, s. 6.

<sup>84</sup> Kłosińska 1973, s. 5.

...

the first floor.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 135.

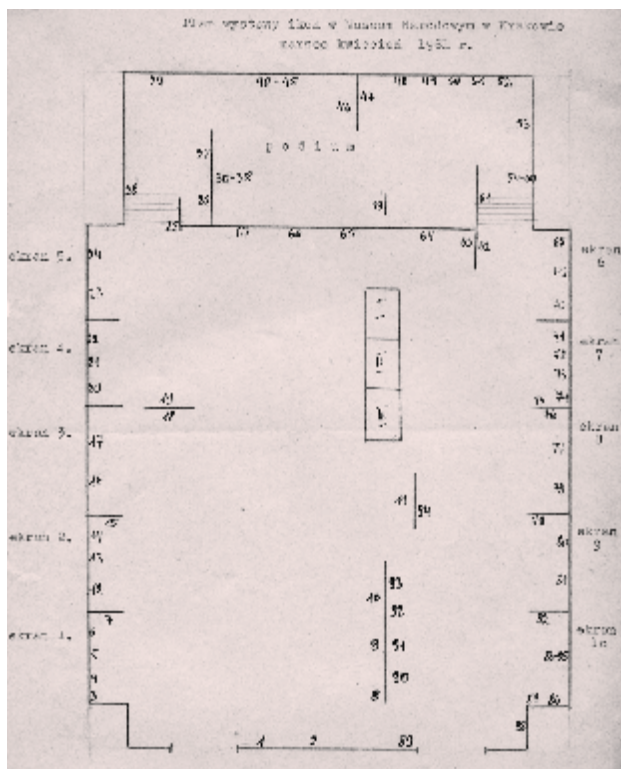
<sup>81</sup> Kłosińska 1966, p. 6.

<sup>82</sup> PMEŹ 1967; *Ikona w Polsce...* 1967.

<sup>83</sup> Banach 1973, p. 6.

<sup>84</sup> Kłosińska 1973, p. 5.

📍 10 Plan ekspozycji sztuki cerkiewnej w Gmachu Głównym MNK w 1961 r., fot. Archiwum MNK  
 Plan of the exhibition of Orthodox art in the MNK Main Building in 1961, photo: MNK Archives



📍 11-14 Ekspozycja sztuki cerkiewnej w Gmachu Głównym MNK w 1961 r., fot. Archiwum MNK | Exhibition of Orthodox Art in the MNK Main Building in 1961, photo: MNK Archives







scenariusz i zrealizowała ekspozycję<sup>85</sup>. W 1976 r. odbyła się wystawa „Najpiękniejsze ikony”, prezentowana w Gmachu Głównym MNK w ramach cyklu „Kolekcje Muzeum Narodowego”. W 1987 r. Janina Kłosińska opublikowała album w języku francuskim z wyborem najcenniejszych dzieł malarstwa ikonowego w zbiorach polskich<sup>86</sup>, dwa lata później ukazała się angielska wersja tej książki<sup>87</sup>. Badaczka, podobnie jak Romuald Biskupski – opiekun kolekcji ikon w Muzeum Historycznym w Sanoku – wydawała również studia nad wybranymi ikonami, których wyniki ogłaszane były na ogół w czasopismach poświęconych sztuce ludowej<sup>88</sup>.

W 1985 r. kierownikiem Działu polskiej sztuki cechowej i sztuki cerkiewnej została Bronisława Gumińska, autorka m.in. wystawy „Ikony ze zbiorów MNK”<sup>89</sup> w Sali Wystaw Zmiennych Gmachu Głównego MNK, zorganizowanej w 1994 r. i przeniesionej wówczas do Muzeum Narodowego w Kielcach. Jak wskazała Bronisława Gumińska, kolekcja ikon nie była efektowna pod względem ilościowym, lecz zawierała dzieła o wysokiej randze artystycznej<sup>90</sup>. Autorka podkreśliła wyjątkowość tego zbioru, polegającą na świadomym gromadzeniu dzieł na potrzeby muzealne przez zakupy i darowizny, a także wczesną datę tworzenia kolekcji<sup>91</sup>. Mniejsze wystawy przygotowywano w Bibliotece Jagiellońskiej, Fundacji św. Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej w Krakowie, „Domu Greckim” Muzeum Regionalnego w Myślenicach, Muzeum Etnograficznym w Warszawie, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa i Muzeum Historycznym w Katowicach, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Muzeum Regionalnym w Lesznie. Obiekty z Działu polskiej sztuki cechowej i sztuki cerkiewnej włączono również do muzealnych wystaw: „Feliks Jasiński – Kolekcjoner” w 1988 r., „Żydzi w Polsce” w 1989 r., „Ad memoriam Muzeum Przemysłowego” w 1990 r. Ikony udostępniano specjalistom, np. podczas zajęć seminaryjnych studentów historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Do niedawna MNK było jedyną placówką muzealną z tak bogatym zbiorem ikon, która nie miała ekspozycji stałej. Po rozpoczęciu remontu Kamienicy Szkołańskich zbiory sztuki cerkiewnej trafiły na pewien czas do Pałacu Czapskich (☒ 15–16), biura zaś do sąsiedniej Kamienicy Łozińskich. Ostatnia przeprowadzka ikon i siedziby Działu odbyła się w związku z przygotowaniem ekspozycji stałej kolekcji sztuki cerkiewnej, otwartej uroczystie 18 X 2007 r.

paintings on glass, folk sculptures, above all from the 19th and 20th c., and drawings by Nikifor. The concept behind the exhibition was framed by Zdzisław Żygulski and Janina Kłosińska, who also authored the script and arranged the show.<sup>85</sup> In 1976, the display titled *The Most Beautiful Icons* was put up in the MNK Main Building as part of the cycle ‘National Museum’s Collections’. In 1987, Janina Kłosińska published a French-language album with a selection of the most valuable icons in Polish holdings,<sup>86</sup> and two years later the English-language version of this book.<sup>87</sup> The scholar, similarly as Romuald Biskupski – a custodian of the collection of icons at the Historical Museum in Sanok – also published studies on selected icons, whose conclusions were featured in journals devoted to folk art.<sup>88</sup>

In 1985, Bronisława Gumińska was appointed to the position of Head of the Department of Polish Guild Art and Orthodox Art. She authored among others the exhibition *Icons* from the MNK Collection<sup>89</sup> in the Temporary Exhibitions Hall in the MNK Main Building, organised in 1994 and moved to the National Museum in Kielce. As emphasised by Bronisława Gumińska, the collection of icons was not impressive in terms of the number of objects on display, but it featured works of great artistic quality.<sup>90</sup> The author stressed the unique character of this collection resulting from it being built up for museum purposes in an intentional way, through purchases and gifts, and the fact the amassing of the collection started very early.<sup>91</sup> Smaller exhibitions were put up at the Jagiellonian Library, the Foundation of St Volodymyr the Baptist of Kievan Rus’ (Pol. *Fundacja św. Włodzimierza Chrzcziciela Rusi Kijowskiej*) in Krakow, the ‘Greek House’ of the Regional Museum in Myślenice, the Ethnographic Museum in Warsaw, the Historical Museum of the City of Krakow, the Historical Museum in Katowice, the Museum of the Origins of Polish State in Gniezno and the Regional Museum in Leszno. Objects from the Department of Polish Guild Art and Orthodox Art were also presented at the museum exhibitions: *Feliks Jasiński – A Collector*, held in 1988, *Jews in Poland*, in 1989, *Ad Memoriam of the Museum of Technology and Industry*, in 1990. Icons were made available to specialists, e.g. during seminar classes for art history students of the University of Warsaw and the Jagiellonian University.

Until recently, the MNK was the only museum institution boasting such an extensive collection of icons but no permanent exhibition. After the refurbishment of the Szkołański

85 Bezwińska 1980, s. 108.

86 Kłosińska 1987.

87 Kłosińska 1989.

88 Kłosińska 1972, s. 56–57.

89 Gumińska 1994.

90 *Ibidem*, s. 1.

91 *Ibidem*.

85 Bezwińska 1980, p. 108.

86 Kłosińska 1987.

87 Kłosińska 1989.

88 Kłosińska 1972, pp. 56–57.

89 Gumińska 1994.

90 *Ibid.*, p. 1.

91 *Ibid.*



📷 15 Pałac Czapskich przy ul. J. Piłsudskiego 10–12 w Krakowie, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018 | The Czapski Palace at 10–12 J. Piłsudskiego Street in Krakow, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018

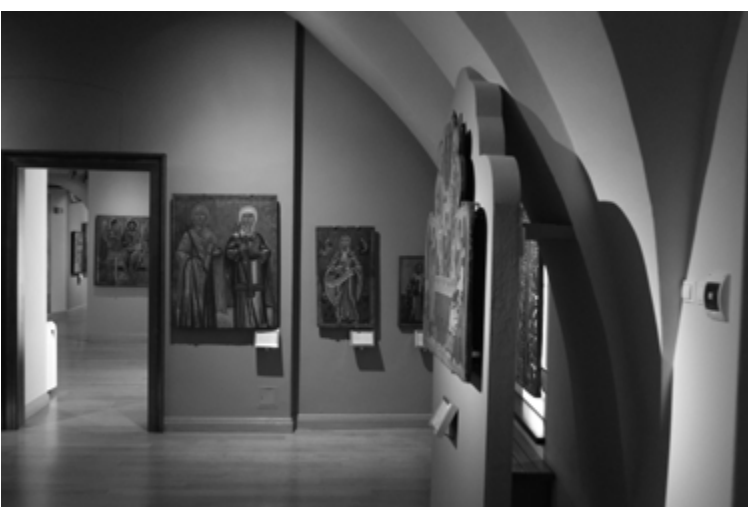


📷 16 Kamienica Łozińskich, na dalszym planie Pałac Czapskich w Krakowie, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018 | The Łoziński House, in the background the Czapski Palace in Krakow, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018



📷 17 Pałac Biskupa Erazma Ciołka, Oddział MNK, przy ul. Kanoniczej 17, fot. M. P. Kruk, 29 XI 2018 | The Bishop Erazm Ciołek Palace, a Branch of the National Museum in Krakow, at 17 Kanonicza Street, photo: M. P. Kruk, 29 Nov. 2018





18–22 Galeria „Sztuka Cerkiewna Dawnej Rzeczypospolitej”, MNK PBEC, Sala I, fot. M. P. Kruk, 9 IV 2012 | Gallery ‘Orthodox Art of the Old Polish Republic’, MNK PBEC, Room I, photo: M. P. Kruk, 9 Apr. 2012

jako Galeria „Sztuka Cerkiewna Dawnej Rzeczypospolitej”, po dziesięcioletnim remoncie Pałacu Biskupa Erazma Ciołka (dalej: PBEC) przy ulicy Kanoniczej w Krakowie. PBEC stał się tym samym kolejnym oddziałem MNK<sup>92</sup> (☉ 17). Na ekspozycję sztuki cerkiewnej od XV do XX w. przeznaczono siedem sal na parterze budynku (☉ 18–22), na piętrze zorganizowano Galerię „Sztuka Dawnej Polski. XII–XVIII wiek”<sup>93</sup>, w piwnicach zaś urządzono ekspozycję „Kraków na wyciągnięcie ręki” – lapidarium złożone z fragmentów architektonicznych gromadzonych na przełomie XIX i XX w. z terenu Krakowa, oraz ogromnej liczby odlewów gipsowych, często bezcennych wobec zaginięcia oryginałów<sup>94</sup>. W skrzydle północnym parteru wygoszparowano dwie nieduże sale z przeznaczeniem na wystawy czasowe, organizowane okazjonalnie, zgodnie z przyjętym ogólnym harmonogramem wystaw MNK. Galeria cerkiewna opisana została w przewodniku po ekspozycji, przygotowanym przez Bronisławę Gumińską w wersji polskiej i angielskiej<sup>95</sup>, z kolei wybrane dzieła doczekały się omówienia w osobnym artykule, zamieszczonym w albumie promującym zbiory MNK i Fundacji Książąt Czartoryskich<sup>96</sup>.

Pierwotna ekspozycja stała dzieł cerkiewnych MNK została zorganizowana w Sukiennicach i przetrwała do I wojny światowej. Znamienne było przemieszanie dzieł wschodnich z zachodnimi, oddające ideę „dwóch płuc” dawnej Rzeczypospolitej, do której powrócono po 100 latach – w 2007 r. – kiedy otwarto Galerię Sztuki Cerkiewnej obok Galerii Dawnej Sztuki Polskiej w odremontowanym PBEC przy ulicy Kanoniczej w Krakowie. Taki układ wynikał w pewnej mierze z tego, że do 1966 r. dzieła sztuki cerkiewnej stanowiły część zasobu „działu polskiej sztuki średniowiecznej i odrodzenia aż do czasów Stanisława Augusta”, istniejącego od początków muzeum, a utworzonego w 1883 r. przez Władysława Łuszczkiewicza<sup>97</sup>. Po II wojnie światowej dział ten funkcjonował jako „Polska sztuka cechowa i sztuka cerkiewna”. W konsekwencji restrukturyzacji MNK w 1966 r. wyodrębniony zbiór określono jako „Dział XVIII – Sztuka cerkiewna”. Kierownikiem działu w latach 1966–1985 była kustosz Janina Kłosińska, a w latach 1985–2011 – kustosz Bronisława Gumińska.

W 2011 r. przejąłem odpowiedzialność za ten dział. W MNK jestem zatrudniony od 1996 r., początkowo w Dziale Inwentarzy, a od 2000 r. w Dziale Sztuki Cerkiewnej, po obronie doktoratu poświęconego zachodnioruskim ikonom

House started, the Orthodox art collection was transferred, for a while, to the Czapski Palace (☉ 15–16), and the offices – to the neighbouring Łoziński House. The last move of the icons and seat of the Department took place on the occasion of arranging a permanent exhibition of Orthodox art, opened ceremonially on 18 October 2007 as the Gallery ‘Orthodox Art of the Old Polish Republic’, after the ten-year renovation of the Bishop Erazm Ciołek Palace (hereinafter: PBEC) in Kanonicza Street in Krakow. The PBEC thus became the next branch of the MNK<sup>92</sup> (☉ 17). The exhibition of Orthodox art from the 15th to 20th c. was arranged in seven halls on the ground floor (☉ 18–22), on the first floor – the Gallery ‘Art of Old Poland. The 12th–18th Century’,<sup>93</sup> and in the basements – ‘Krakow within Your Reach’, a lapidarium consisting of architectural fragments collected at the turn of the 19th and 20th c. from the area of Krakow and a considerable number of plaster casts, not infrequently invaluable if the originals are missing.<sup>94</sup> Two small rooms in the north wing were intended to hold temporary exhibitions, organised from time to time, in accordance with the MNK general exhibition schedule. The Orthodox art gallery was described, in Polish and English, in a guidebook for the exhibition arranged by Bronisława Gumińska,<sup>95</sup> and certain works were discussed in a separate article in an album promoting the collections of the MNK and the Princes Czartoryski Foundation.<sup>96</sup>

The original permanent exhibition devoted to the works of Orthodox art in the MNK holdings was organised in the Sukiennice and lasted until World War I. It was characteristic that Eastern and Western works were mixed, in line with the idea of ‘two lungs’ of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, which was revived a century later – in 2007 – when the Gallery of Orthodox Art was opened next to the Gallery of Art of Old Poland in the refurbished PBEC in Kanonicza Street in Krakow. The reason behind this arrangement was to some extent the fact that until 1966, works of Orthodox art had been part of the holdings of the ‘Department of Polish Medieval and Renaissance Art until the Time of Stanisław August’, existing from the beginning of the museum and established by Władysław Łuszczkiewicz in 1883.<sup>97</sup> After World War II, this department was renamed ‘Polish Guild Art and Orthodox Art’. The reorganisation of the MNK in 1966 resulted in the establishment of the ‘Department XVIII – Orthodox Art’. The position of manager in 1966–1985 was held by the

92 MNK/PBEC 2007.

93 Marcinkowski, Zaucha 2007; Marcinkowski, Zaucha 2008.

94 Marcinkowski, Zaucha 2010.

95 Gumińska 2008.

96 Gumińska 2010, s. 430–461.

97 Gumińska [2006].

92 MNK/PBEC 2007.

93 Marcinkowski, Zaucha 2007; Marcinkowski, Zaucha 2008.

94 Marcinkowski, Zaucha 2010.

95 Gumińska 2008.

96 Gumińska 2010, pp. 430–461.

97 Gumińska [2006].

Matki Boskiej z Dzieciątkiem z XV–XVI w.<sup>98</sup> Od 2000 roku jestem też zatrudniony w Zakładzie Historii Sztuki Średnio-wiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. W 2011 r. opublikowałem rozprawę habilitacyjną dotyczącą ikon w kulcie Kościoła rzymskokatolickiego dawnej Rzeczypospolitej, temat ten bowiem interesował mnie od dłuższego czasu<sup>99</sup>. Pracując w Dziale Sztuki Cerkiewnej, starałem się w miarę możliwości realizować plan przygotowywania wystaw przybliżających charakter sztuki Kościoła wschodniego poszczególnych krajów i regionów. Zapoczątkowała je w 2006 r. wystawa enkolpionów bizantyńskich i ruskich ze zbiorów MNK oraz z kolekcji Książąt Czartoryskich i MNW<sup>100</sup> (☞ 23–24) w 2007 r. odbyła się zaś ekspozycja ikon greckich z kolekcji Emiliosa Velimezisa<sup>101</sup> (☞ 25–28), będąca okazją do poznania po raz pierwszy w Polsce charakteru malarstwa tzw. italo-greckiego<sup>102</sup> i wzorników malarskich<sup>103</sup>. Wystawa ta towarzyszyła otwarciu galerii „Sztuka Cerkiewna Dawnej Rzeczypospolitej” w PBEC<sup>104</sup>. W 2011 r. zorganizowana została wystawa sztuki huculskiej – w wymiarze m.in. jej znaczenia dla kultury Młodej Polski – dedykowana pamięci Stanisława Vincenza w 40-lecie jego śmierci<sup>105</sup> (☞ 29–32). W 2015 r. przeprowadzono w MNK reorganizację strukturalną, w wyniku której dział XVIII MNK (Dział Sztuki Cerkiewnej) został połączony z działem I MNK (Działem Sztuki Polskiej i Obcej) w jedną jednostkę pod nazwą Dział Sztuki Dawnej, z wyodrębnionymi wewnątrz kolekcjami sztuki cechowej polskiej i sztuki cerkiewnej.

Pierwszą grupą zabytków w kolekcji sztuki cerkiewnej, którą miałem za zadanie opracować, poza ikonami maryjnymi uwzględnionymi w monografii z 2000 r., były staroruskie enkolpiony. Wybrane krzyże w zbiorach Działu Sztuki Cerkiewnej MNK i enkolpiony greckie w zbiorach Fundacji Książąt Czartoryskich przy MNK pokazano w 2001 r. na wystawie sztuki cerkiewnej w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie<sup>106</sup>. W 2006 r. enkolpiony ze zbiorów MNK i MNW użyczono na wystawę towarzyszącą XII Spotkaniu Stowarzyszenia Archeologów Europejskich w Krakowie, niedługo później opublikowano ich katalog w opracowaniu Mirosława P. Kruka, Marcina Wołoszyna

custodian Janina Kłosińska, and in 1985–2011 – the custodian Bronisława Gumińska.

In 2011, I took over responsibility for this department. I have been working in the MNK since 1996, initially in the Catalogues Department, and since 2000 in the Department of Orthodox Art, after the defence of my doctoral thesis devoted to Ruthenian icons of the Virgin and Child in the 15th–16th c.<sup>98</sup> Since 2000, I have been employed at the Division of Medieval Art of the Institute of Art History at the University of Gdańsk. In 2011, I published my postdoctoral dissertation devoted to icons representing the cult of the Roman Catholic Church of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, as I was interested in this subject for a long time.<sup>99</sup> Working in the Department of Orthodox Art, I have tried to realize, as it was possible, the programme of exhibitions offering an insight into the art of the Eastern Orthodox Church in different countries and regions. The first one was an exhibition of Byzantine and Ruthenian encolpia from the MNK collection and the holdings of the Princes Czartoryski and the MNW<sup>100</sup> (☞ 23–24). 2007 saw the organisation of an exhibition of Greek icons from the Emilios Velimezis Collection<sup>101</sup> (☞ 25–28), which created an unprecedented opportunity to get to know the character of the so-called Italo-Greek painting<sup>102</sup> and painting patterns<sup>103</sup> in Poland. This exhibition accompanied the opening of the Gallery ‘Orthodox Art of the Old Polish Republic’ at the PBEC.<sup>104</sup> In 2011, an exhibition of Hutsul art – with particular emphasis placed among other things on its significance for the culture of Young Poland (Pol. *Młoda Polska*) – dedicated to the memory of Stanisław Vincenz on his 40th death anniversary<sup>105</sup> (☞ 29–32). In 2015, the MNK underwent structural reorganisation as a result of which the MNK Department XVIII (Department of Orthodox Art) merged with MNK Department I (Department of Polish Art and Foreign Art) to form a unit called the Department of Old Art, including independent collections of Polish guild art and Orthodox art.

The first group of objects in the Orthodox art collection which I had the task of studying apart from Marian icons, included in the monograph of 2000, consisted of Old Ruthenian

98 Kruk 2000a.

99 Kruk 2011b.

100 MNK 2006.

101 MNK ARSENAŁ 2007–2008.

102 Kruk 2007f.

103 *Anthivola...* 2007.

104 MNK/PBEC 2007.

105 MNK/GG 2011, katalog: Kruk 2011a. Na potrzeby wystawy poddano konserwacji i wyeksponowano ze zbiorów Działu Sztuki Cerkiewnej MNK m.in. duży zespół huculskich drewnianych krzyży ręcznych, kilka krzyży procesyjnych, zespół krzyży i naszyjników z krzyżami metalowych oraz rewers chorągwi procesyjnej z Tłumaczyka k. Kołomyi.

106 Gumińska 2001, s. 106; Grotowski, Kruk, Paszkowski 2001, il. 1–3, s. 58–59; Kruk, Salamon 2011, s. 231–236.

98 Kruk 2000a.

99 Kruk 2011b.

100 MNK 2006.

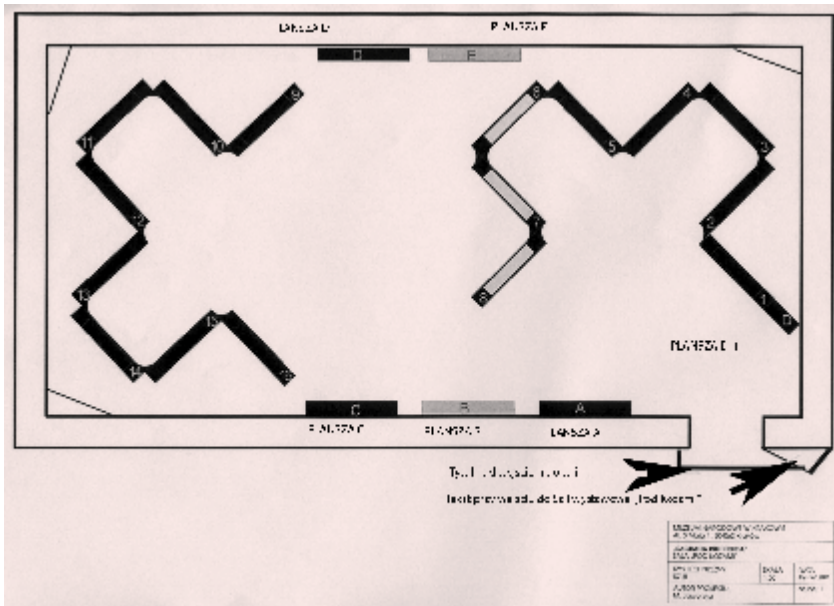
101 MNK ARSENAŁ 2007–2008.

102 Kruk 2007f.

103 *Anthivola...* 2007.

104 MNK/PBEC 2007.

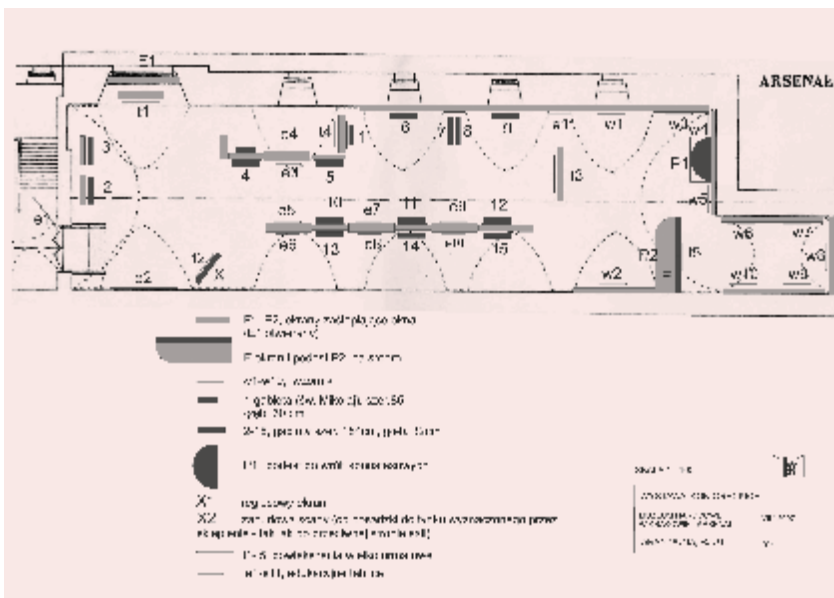
105 MNK/GG 2011, catalogue: Kruk 2011a. Objects from the MNK Department of Orthodox Art which underwent conservation for the purpose of the exhibition and were displayed included a large group of Hutsul wooden hand crosses, several procession crosses, a group of metal crosses and necklaces with crosses and the reverse of the procession banner from Tovmachyk near Kolomyia.



23 Plan wystawy „*Sacralia Ruthenica*. Staroruskie enkolpiony w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Warszawie”, MNK GG, 8 IX–31 X 2006, fot. Archiwum MNK  
 Plan of the exhibition ‘*Sacralia Ruthenica*. Old Ruthenian Encolpia in the Collection of the National Museum in Krakow and the National Museum in Warsaw, MNK GG, 8 Sept.–31 Oct. 2006, photo: MNK Archives



24 „*Sacralia Ruthenica*. Staroruskie enkolpiony w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Warszawie”, MNK GG, 8 IX–31 X 2006, fot. Archiwum MNK  
 ‘*Sacralia Ruthenica*. Old Ruthenian Encolpia in the Collection of the National Museum in Krakow and the National Museum in Warsaw, MNK GG, 8 Sept.–31 Oct. 2006, photo: MNK Archives



25 Plan wystawy „*Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa*”, Kraków, Arsenał Książąt Czartoryskich, 12 X 2007–13 I 2008, fot. Archiwum MNK | Plan of the exhibition *The Splendour of Heaven. Greek Icons from the Emilios Velimezis Collection*, Krakow, The Princes Czartoryski Arsenal, 12 Oct. 2007–13 Jan. 2008, photo: MNK Archives



📷 26 Wystawa „Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa”, Kraków, Arsenał Książąt Czartoryskich, 12 X 2007–13 I 2008, fot. Archiwum MNK | Exhibition *The Splendour of Heaven. Greek Icons from the Emilios Velimezis Collection*, Krakow, The Princes Czartoryski Arsenal, 12 Oct. 2007–13 Jan. 2008, photo: MNK Archives

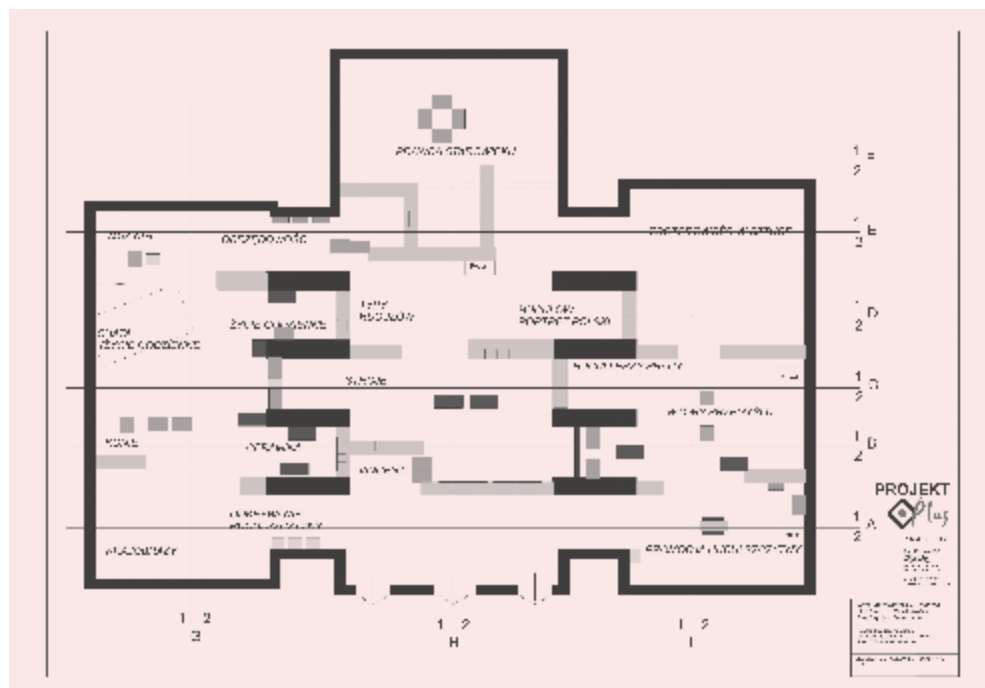


📷 27 Wystawa „Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa”, Kraków, Arsenał Książąt Czartoryskich, 12 X 2007–13 I 2008, fot. Archiwum MNK | Exhibition *The Splendour of Heaven. Greek Icons from the Emilios Velimezis Collection*, Krakow, The Princes Czartoryski Arsenal, 12 Oct. 2007–13 Jan. 2008, photo: MNK Archives



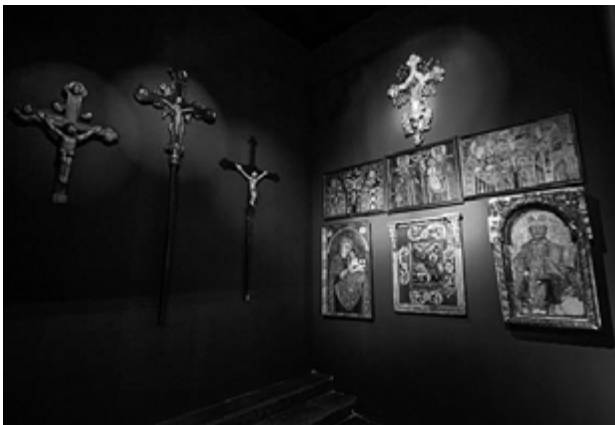
📷 28 „Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa”, Kraków, Arsenał Książąt Czartoryskich, 12 X 2007–13 I 2008: Koncert Chóru Lykourgosa Angelopoulosa, fot. Archiwum MNK *The Splendour of Heaven. Greek Icons from the Emilios Velimezis Collection*, Krakow, The Princes Czartoryski Arsenal, 12 Oct. 2007–13 Jan. 2008: Concert of the Lykourgos Angelopoulos Choir, photo: MNK Archives



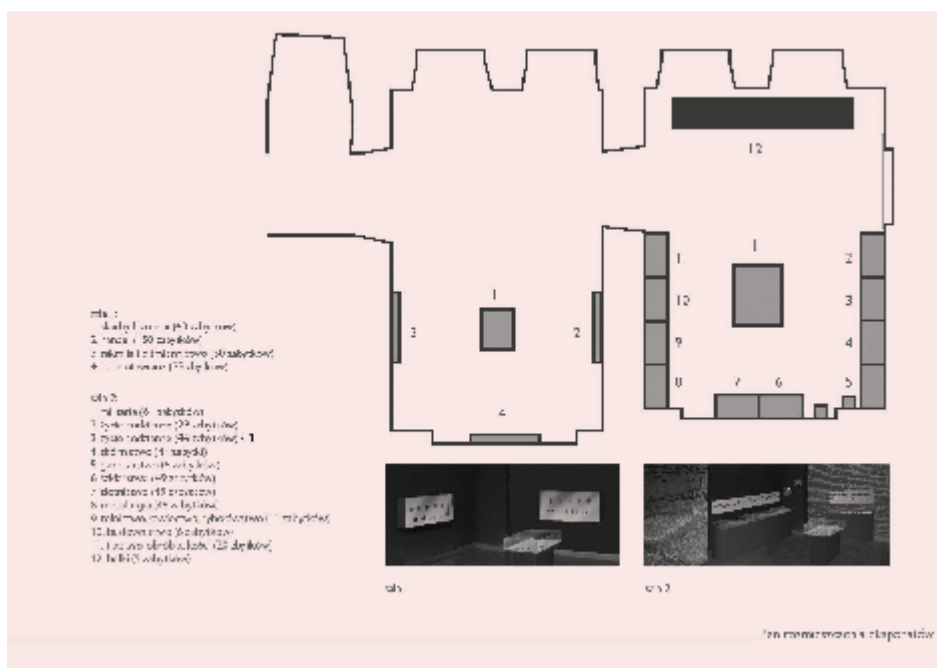


29 Plan wystawy „Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza”, fot. Archiwum MNK | Plan of the exhibition *On the High Uplands. Art of the Hutsul Region – Hutsulshchyna in Art. On the 40th Anniversary of the Death of Stanisław Vincenz*, photo: MNK Archives





30–33 Wystawa „Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza”, 18 III–29 V 2011, fot. Archiwum MNK  
 Exhibition *On the High Uplands. Art of the Hutsul Region – Hutsulshchyna in Art. On the 40th Anniversary of the Death of Stanisław Vincenz*, 18 Mar.–29 May 2011, photo: MNK Archives



34 Plan wystawy „Czerwień – gród między Wschodem a Zachodem”, MNK PBEC, 5 IV–1 IX 2013, fot. Archiwum MNK | Plan of the exhibition *Czerwień – the Stronghold Between the East and the West*, MNK PBEC, 5 Apr.–1 Sept. 2013, photo: MNK Archives





35–38 Wystawa „Czerwień – gród między Wschodem a Zachodem”, MNK PBEC, 5 IV–1 IX 2013, fot. Archiwum MNK  
Exhibition *Czerwień – the Stronghold Between the East and the West*, MNK PBEC, 5 Apr.–1 Sept. 2013, photo: MNK Archives

i Aleksandry Sulikowskiej-Gąski<sup>107</sup>. Była to pierwsza wystawa w kraju i jednocześnie opracowanie tych dzieł, kładące nacisk na wielkie znaczenie drobnej plastyki dla zrozumienia kultury duchowej dawnej Rusi.

Wspólna realizacja katalogu zaowocowała dalszymi podobnymi przedsięwzięciami i rozwojem współpracy między wieloma ośrodkami Europy Środkowo-Wschodniej zainteresowanymi badaniami nad etapami chrystianizacji ziem słowiańskich, których materialnym wyznacznikiem były krzyże napierśne. Do ważniejszych etapów tej kooperacji należą: jednodniowa sesja poświęcona temu zagadnieniu, zorganizowana w trakcie wspomnianego XII Europejskiego Spotkania Archeologów w Krakowie w 2006 r., międzynarodowe konferencje w Sankt Petersburgu w 2009 r. i ponownie w Krakowie w 2010 r. (*Rome, Constantinople and Newly Converted Europe*)<sup>108</sup> oraz blok tematyczny na XXII Kongresie Bizantynistycznym w Sofii w 2011 r.<sup>109</sup>, w ramach którego zasygnalizowano sensację archeologiczną ostatnich lat – ostateczne rozpoznanie i rozpoczęcie eksploracji legendarnych Grodów Czerwieńskich<sup>110</sup>.

Impulsem do podjęcia badań było sensacyjne odkrycie dwóch skarbów srebrnych ozdób kobiecych w obrębie grodziska w Czermnie, które pokazano na wystawie w Sali Wystaw Zmiennych PBEC w 2013 r.<sup>111</sup> (☞ 34–38). Zgromadzone wówczas bogactwo i różnorodność dzieł materialnych świadczyły o intensywnych relacjach Grodów Czerwieńskich z ośrodkami sztuki wschodniej i zachodniej. Dr hab. Marcin Wołoszyn zainicjował wówczas szeroko zakrojony program badań Grodów Czerwieńskich w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pod nazwą „Złote Jabłko Polskiej Archeologii”, nawiązując współpracę z akademiami nauk w Rosji, Niemczech i Serbii oraz na Ukrainie<sup>112</sup>. W 2016 r. zorganizowano w PBEC kolejną prezentację skarbów srebrnych ozdób kobiecych,

encolpia. Selected crosses in the holdings of the MNK Department of Orthodox Art and Greek encolpia in the holdings of the Princes Czartoryski Foundation at the MNK were shown in 2001 at an exhibition of Orthodox art at the Museum of the Origins of the Polish State in Gniezno.<sup>106</sup> In 2006, encolpia from the collections of the MNK and MNW were loaned for an exhibition accompanying the 12th Meeting of the European Association of Archaeologists in Krakow, and shortly afterwards a catalogue devoted to these objects was published, edited by Mirosław P. Kruk, Marcin Wołoszyn and Aleksandra Sulikowska-Gąska.<sup>107</sup> These were the first exhibition and, at the same time, study of this works, placing special emphasis on the great significance of small devotional items in the understanding of the spiritual culture of Old Rus’.

This collaboration on the catalogue resulted in other similar undertakings and development of cooperation among numerous centres in Central and Eastern Europe interested in research into the stages of Christianisation of the Slavic lands the material indicator of which were pectoral crosses. Major phases of collaboration included: a one-day session devoted to this issue organised during the aforementioned 12th Meeting of the European Association of Archaeologists in Krakow in 2006, international conferences in Saint Petersburg in 2009 and again in Krakow in 2010 (*Rome, Constantinople and Newly Converted Europe*)<sup>108</sup> and a thematic block at the 22nd Byzantine Studies Congress in Sofia in 2011,<sup>109</sup> during which the latest archaeological sensation was mentioned – the eventual identification and start of exploration of the legendary Cherven Towns.<sup>110</sup>

An impetus for undertaking research was provided by a sensational discovery of two hoards of women’s silver ornaments in the vicinity of the Czermnno stronghold, which were shown at an exhibition in the Temporary Exhibitions Hall of the PBEC in 2013<sup>111</sup> (☞ 34–38). The immense number and diversity of artefacts on display were evidence of intense

107 Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006a; Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b. Przy tej okazji wszystkie staroruskie encolpiony z kolekcji MNK poddano konserwacji i zabezpieczeniu w Pracowni Konserwacji Metalu MNK.

108 W 2008 r. dr Marcin Wołoszyn, reprezentujący Instytut Archeologii Uniwersytetu Rzeszowskiego, nawiązał współpracę z Instytutem Archeologii i Etnologii PAN oraz Centrum Badawczym Historii i Kultury Krajów Europy Środkowo-Wschodniej (GWZO) przy Uniwersytecie w Lipsku, czego rezultatem była konferencja z udziałem kilkudziesięciu badaczy europejskich poświęcona świadectwom chrystianizacji Europy, zorganizowana w Krakowie we wrześniu 2010 r. przez wspomniane powyżej instytucje oraz Komitet Badań nad Antykem Polskiej Akademii Nauk (Komisja Bizantynistyczna), Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Instytut Historii Kultury Materialnej Rosyjskiej Akademii Nauk (St. Petersburg) i Instytut Archeologii Serbskiej Akademii Nauk (Belgrad).

109 Wołoszyn, Musin 2011, s. 166–184.

110 Kruk, Wołoszyn 2011, s. 176–177.

111 MNK/PBEC 2013.

112 Efektem nadzwyczajnej aktywności Marcina Wołoszyna w ramach grantu jest pięć tomów prac przygotowanych do druku, poświęconych znaleziskom i ich omówieniu na licznych konferencjach i seminariach.

106 Gumińska 2001, p. 106; Grotowski, Kruk, Paszkowski 2001, figs. 1–3, pp. 58–59; Kruk, Salamon 2011, pp. 231–236.

107 Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006a; Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b. On this occasion all the Old Rus’ encolpia from the MNK collection underwent conservation and were protected in the MNK Metal Conservation Studio.

108 In 2008, Dr Marcin Wołoszyn, a representative of the Institute of Archaeology of the University of Rzeszów established cooperation with the Institute of Archaeology PAN and the Leibniz Institute for the History and Culture of Eastern Europe (GWZO), which resulted in a conference, attended by several dozen European scholars, devoted to the evidences of the Christianisation of Europe, organised in Krakow in September 2010 by the institutions mentioned above and the Committee for Research on Antique at the Polish Academy of Sciences (Byzantine Studies Commission), the Institute of History at the Jagiellonian University, the Institute of the History of Material Culture at the Russian Academy of Sciences (Saint Petersburg) and the Institute of Archaeology at the Serbian Academy of Sciences (Belgrade).

109 Wołoszyn, Musin 2011, pp. 166–184.

110 Kruk, Wołoszyn 2011, pp. 176–177.

111 MNK/PBEC 2013.

należących do najlepszych i najbardziej intrygujących przykładów biżuterii z okresu średniowiecza znalezionych w granicach Polski<sup>113</sup> (☞ 39–41). Tym razem eksponowane były skarby wydobyte z ziemi w latach 2014–2015, odczyszczane i zakonserwowane w pracowniach konserwatorskich Krakowa i właściwie po raz pierwszy – pomijając jednodniowy pokaz na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – publicznie zaprezentowane. Składają się na nie dwa skarby z Perespy, datowane na X–XI w., i skarb z Czermna z XII–XIII w.<sup>114</sup> Okazji do konfrontacji sztuki cerkiewnej z zachodnią przełomu średniowiecza i czasów nowożytnych dostarczyła wystawa dzieł Hansa von Kulmbacha w salach I piętra PBEC na przełomie 2018 i 2019 r. (☞ 42–43).

W najbliższych latach – oprócz kontynuacji studiów nad wybranymi dziełami lub problemami z nimi związanymi<sup>115</sup> oraz popularyzowaniem wiedzy na ich temat<sup>116</sup> – zamierzam systematycznie publikować katalogi cząstkowe kolejnych partii dzieł sztuki cerkiewnej w układzie chronologiczno-tematycznym, wychodząc, gdy to konieczne, poza ramy dawnego Działu XVIII. W miarę możliwości będę kontynuować również plany wystawiennicze przybliżające charakter sztuki Kościoła wschodniego poszczególnych krajów i regionów.

relations between the Chevren Towns and centres of Eastern and Western art. It was then that Dr hab. Marcin Wołoszyn launched a large-scale programme of research on the Chevren Towns, made possible thanks to a grant under the National Programme for the Development of Humanities, called ‘The Golden Apple of Polish Archaeology’, establishing cooperation with the academies of sciences in Russia, Germany and Serbia, as well as in Ukraine.<sup>112</sup> In 2016, the PBEC hosted another presentation of the hoards of women’s silver ornaments representing the best and most intriguing medieval jewellery found within the borders of Poland<sup>113</sup> (☞ 39–41). This time on show were artefacts from the hoards unearthed in the years 2014–2015, cleaned and subjected to remedial conservation treatment in the Krakow conservation studios and shown to the public for the first time, only second to a one-day presentation at the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. On exhibition were two hoards from Perespa, dated to the 10th–11th c., and one hoard from Chermno from the 12th–13th c.<sup>114</sup> An event which provided an opportunity to confront Orthodox art with Western art of the turn of the Middle Ages and the modern era was an exhibition of works by Hans von Kulmbach in the halls on the 1st floor of the PBEC, held at the end of 2018 and beginning of 2019 (☞ 42–43).

In the close future – apart from a continuation of studies on selected works and issues connected with them<sup>115</sup> as well as the popularisation of knowledge<sup>116</sup> – I am planning to regularly publish catalogues of other parts of the Orthodox art collection in a chronological and thematic order, when necessary, going beyond the scope of the former Department XVIII. As far as possible, I will also be continuing exhibition plans giving an insight into the art of the Eastern Orthodox Church of individual countries and regions.

113 MNK/PBEC 2016–2017. Otwarcie wystawy towarzyszyła konferencja międzynarodowa pod hasłem „Grody Czerwieńskie – złote jabłko polskiej archeologii. Seminarium nr 4”, zorganizowana 7–9 XII 2016 w Krakowie (7 XII 2016 w PBEC, 8–9 XII 2016 w Polskiej Akademii Umiejętności), z udziałem ok. 100 uczestników, w tym ponad 30 z zagranicy, reprezentujących ponad 20 jednostek naukowych.

114 Dla znalezisk starszych – z Perespy – wskazywane są analogie tak w Europie Wschodniej (tereny formujące się Rusi Kijowskiej), jak i na obszarze Węgier, Czech oraz Małopolski i Wielkopolski. Ozdoby z obu skarbów dobrze ilustrują poszukiwania przez elity społeczne regionu Grodów Czerwieńskich kontaktów i ze wschodem (monarchia Rurykowiczów), i z zachodem (monarchie Arpadów, Piastów i Przemyślidów). Można je również uznać za dowód na funkcjonowanie słynnego szlaku handlowego łączącego Kijów z Ratyzboną – kupcy zmierzający z Rusi na zachód, zanim dotarli do Krakowa czy Pragi, zatrzymywali się także w Czermnie (Czerwieniu). Ozdoby ze skarbu z Czermna, odkryte na wale i datowane na XII–XIII w., mają już jednoznacznie ruski charakter. W tym czasie region Grodów Czerwieńskich stanowił zachodnie peryferie Rusi.

115 Kruk 2004a, s. 343–362; Kruk 2004b, s. 129–154; Kruk 2009a, s. 135–152.

116 Kruk 2007b, s. 40–43; Kruk 2007c, s. 44–45.

112 The effect of Marcin Wołoszyn’s extraordinary activity thanks to the received grant are five volumes of works ready for printing, devoted to the finds, and presentations on them during numerous conferences and seminars.

113 MNK/PBEC 2016–2017. The opening of the exhibition was accompanied by an international conference entitled *The Chevren Towns – the Golden Apple of Polish Archaeology. Seminar no. 4*, held on 7–9 December 2016 in Krakow (on 7 December at the PBEC, on 8–9 December at the Polish Academy of Sciences), attended by around 100 people, including over 30 from abroad, representing over 20 research centres.

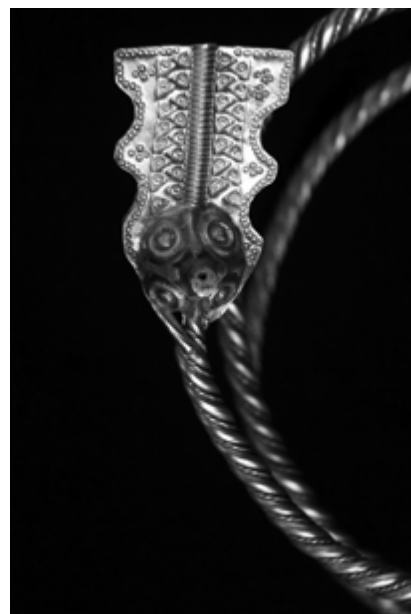
114 For the oldest finds – from Perespa – there are analogies both in Eastern Europe (territory of forming Kievan Rus’) and in Hungary, Bohemia as well as Lesser Poland (Pol. *Małopolska*) and Greater Poland (Pol. *Wielkopolska*). Ornaments from the two hoards well illustrate the attempts made by the social elites of the Chevren Towns region to establish contact with the East (Rurik monarchy) and the West (monarchies of the Arpads, the Piasts and the Přemyslids). They may also be regarded as evidence of the famous trade route connecting Kiev and Regensburg – merchants going from Ruthenia westwards on their way, before getting to Krakow and Prague, stopped also in Chermno (Cherven). Ornaments from the Chermno hoard, discovered on the embankment and dated to the 12th–13th c., are of clearly Ruthenian character. At the time, the Cherven Towns region was the western periphery of Rus’.

115 Kruk 2004a, pp. 343–362; Kruk 2004b, pp. 129–154; Kruk 2009a, pp. 135–152.

116 Kruk 2007b, pp. 40–43; Kruk 2007c, pp. 44–45.

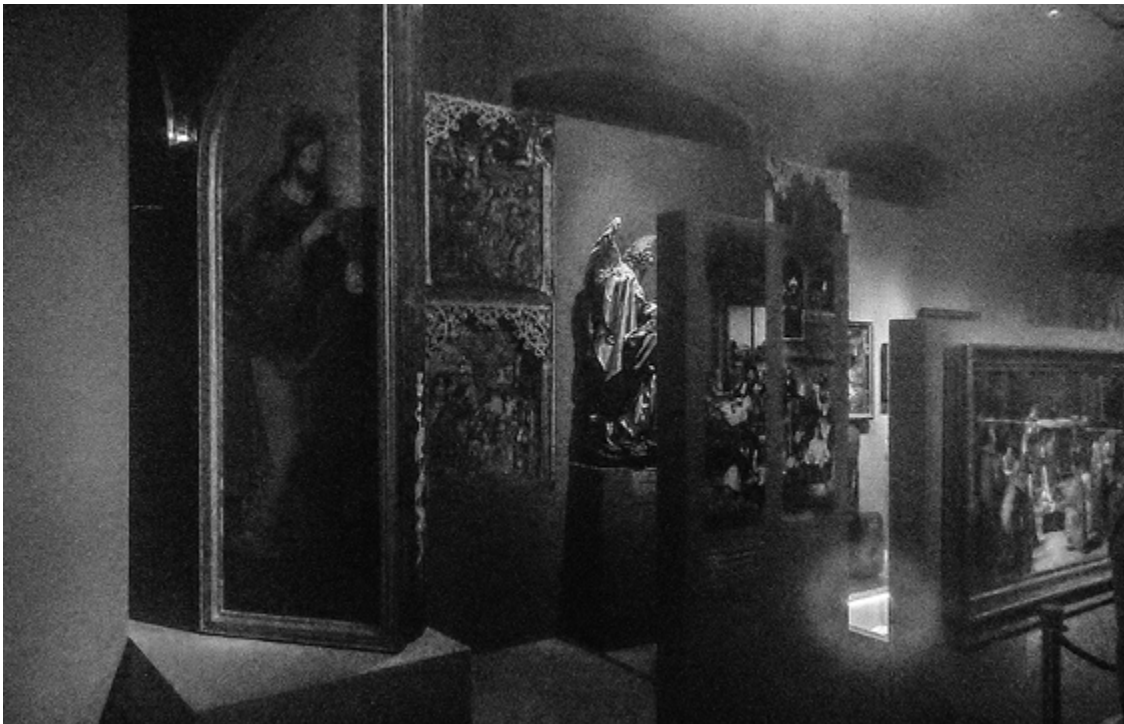
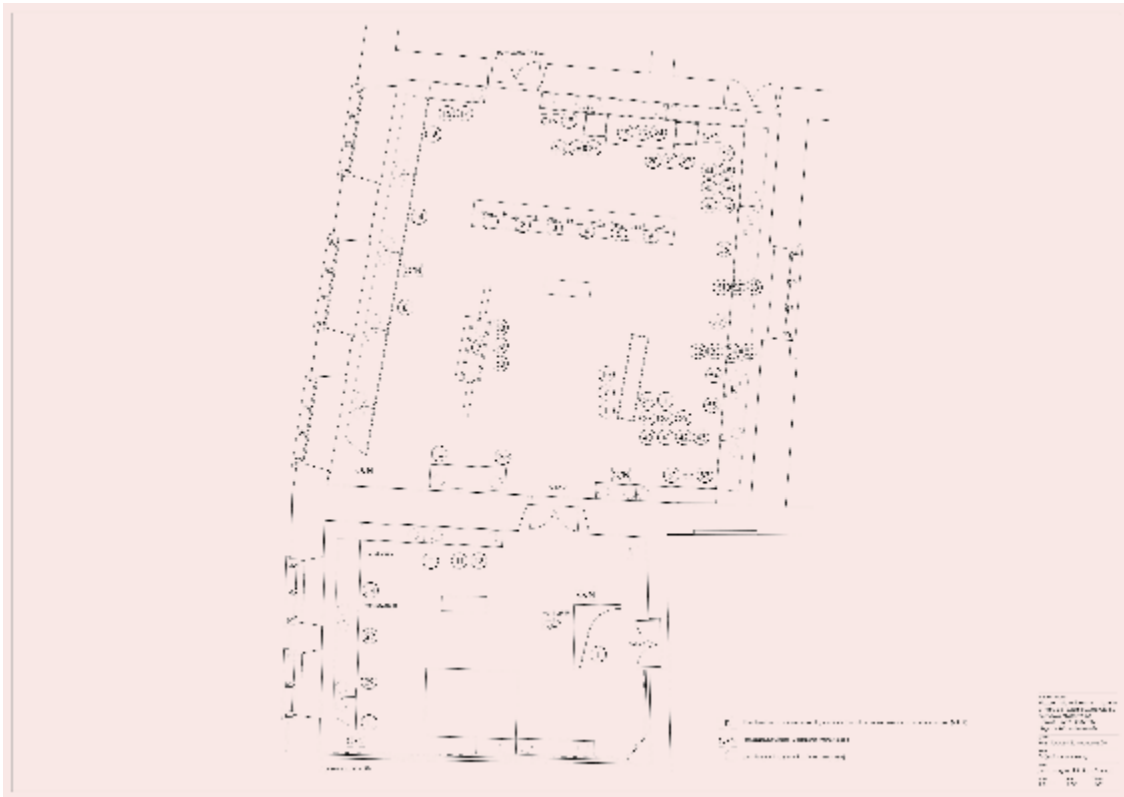


39 Wystawa „Skarby Grodów Czerwieńskich”, MNK PBEC, 7 XII 2016–28 II 2017, fot. T. Bochnak  
Exhibition *Treasures of Cherven Cities*, MNK PBEC, 7 Dec. 2016–28 Feb. 2017, photo: T. Bochnak



40–41 Wystawa „Skarby Grodów Czerwieńskich”, zdjęcia wybranych dzieł, MNK PBEC, 7 XII 2016–28 II 2017, fot. K. Kowalik (40), T. Bochnak (41) | Exhibition *Treasures of Cherven Cities*, pictures of selected works, MNK PBEC, 7 Dec. 2016–28 Feb. 2017, photo: K. Kowalik (40), T. Bochnak (41)

42 Plan wystawy „Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa”, MNK PBEC, 27 IX 2018–27 I 2019, fot. Archiwum MNK | Plan of the exhibition *The Master and Catherine. Hans von Kulmbach and His Works for Krakow*, MNK PBEC, 27 Sept. 2018–27 Jan. 2019, photo: MNK Archives



43 Wystawa „Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa”, M. P. Kruk PBEC, 27 IX 2018–27 I 2019, fot. Archiwum MNK | Exhibition *The Master and Catherine. Hans von Kulmbach and His Works for Krakow*, MNK PBEC, 27 Sept. 2018–27 Jan. 2019, photo: M. P. Kruk



## **Badania ikon XIV–XVI wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (1bH 15 0435 83) w latach 2015–2018**

Od września 2015 r. w MNK realizowano projekt naukowy „Katalog ikon XIV–XVI wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Opracowanie i publikacja”, finansowany przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, którego rezultatem jest prezentowany katalog naukowy.

W ramach projektu przebadano blisko 60 ikon, które – poza kilkoma wyjątkami – są prezentowane w salach ekspozycji stałej w Galerii Sztuki Cerkiewnej dawnej Rzeczypospolitej w PBEC (oddziale MNK) przy ulicy Kanoniczej 17 w Krakowie. Wybrano te ikony, które wstępnie można było datować w przedziale między XIV a XVI w. W miarę postępu pogłębionej analizy ikonograficzno-stylistycznej i badań technologicznych niektóre dzieła zostały z tej grupy wykluczone jako późniejsze. W końcowym okresie badań podjąłem decyzję o włączeniu do katalogu dwóch ikon, wcześniej pominiętych: *Św. Antoni Rzymski* (MNK XVIII-575, Kat. 50) oraz *Matka Boska Smoleńska* (MNK XVIII-577, Kat. 23). Uwzględniono także tryptyk w zbiorach Książąt Czartoryskich (MNK XII-214, Kat. 33), lecz jedynie sygnalnie, ze względu na przejście tej kolekcji do MNK dopiero pod koniec 2017 r. Katalog obejmuje ostatecznie 50 dzieł.

Ikony z zarysowanego przedziału czasu zarówno są najstarszymi takimi zabytkami w zbiorach MNK, jak i wykazują wiele cech, które tworzą z nich dość zwartą grupę, odmienną od późniejszych, nowożytnych dzieł. Ogólnie rzecz ujmując, są one wierniejsze dawnej, bizantyńskiej tradycji malarskiej – niezależnie od tego, czy powstały w Grecji, na Rusi w granicach Rzeczypospolitej, czy też na Rusi północnej (Nowogrodzkiej, Pskowskiej) i środkowej (Moskiewskiej). Jednym z zadań projektu były badania interdyscyplinarne, w których uczestniczyli historycy sztuki, konserwatorzy, filolodzy, fizycy, chemicy, geolodzy i przedstawiciele innych dyscyplin naukowych. Tak wszechstronne badania, potwierdzone raportami z ich wykonania – w których zawarto również wnioski końcowe – mogły być zrealizowane wyłącznie dzięki pozyskanym środkom.

## **Examination of Icons from the 14th–16th Centuries in the Collection of the National Museum in Krakow as Part of the National Programme for the Development of Humanities (1bH 15 0435 83) in 2015–2018**

From September 2015, the MNK was carrying out the research project ‘Catalogue of Icons from the 14th–16th Centuries in the Collection of the National Museum in Krakow. Study and Publication’, financed by the National Programme for the Development of Humanities of the Ministry of Science and Higher Education, which has resulted in the present scholarly catalogue.

The project involved the examination of nearly 60 icons, which – apart from several exceptions – have been on show in the permanent exhibition halls in the Gallery of Orthodox Art of the former Polish-Lithuanian Commonwealth at the PBEC (MNK branch) at 17 Kanonicza Street in Krakow. The criterion for selecting the icons was their preliminary dating to the period between the 14th and 16th c. In the course of a thorough iconographic-stylistic analysis and technological investigation, some works were excluded from this group as later ones. In the final period of research, I made a decision to include in the catalogue two icons excluded earlier: *St Anthony of Rome* (MNK XVIII-575, Cat. 50) and *Mother of God of Smolensk* (MNK XVIII-577, Cat. 23]. Another work included in the research was a triptych in the Princes Czartoryski holdings (MNK XII-214, Cat. 33), but only to signal it, as the collection was not taken over by the MNK until the end of 2017. In the end the catalogue features 50 works.

The icons from the above time span are not only the oldest objects of this kind in the MNK holdings, but they also share a great number of features which make them a relatively coherent group, distinct from later, early modern works. In general, they are more faithful to the old, Byzantine painting tradition – regardless of whether they were produced in Greece, Ruthenia within the borders of the Polish-Lithuanian Commonwealth, or in Northern Ruthenia (Novgorod Ruthenia, Pskov Ruthenia) and Central Ruthenia (Muscovite Ruthenia). One of the project tasks was interdisciplinary research carried out by art historians, conservators, philologists, physicists, chemists, geologists and representatives of other disciplines of science. Such thorough research, confirmed by relevant reports – which also include final conclusions – would not have been carried out without the grant.

Punktem wyjścia dalszych badań było wykonanie zdjęć w światłach analitycznych, czego podjęli się Piotr Frączek i Michał Obarzanowski z Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych w MNK (LANBOZ). W ciągu trzech miesięcy – od października do grudnia 2015 r. – sfotografowali 50 ikon w światłach: ultrafioletowym (*ultraviolet fluorescence*, UV), podczerwonym (*infrared reflectography*, IR), rentgenowskim (*radiography*, RTG) i widzialnym (*visible light photography*, VIS). Zakres fal UV pozwolił na analizę zasięgu późniejszych ingerencji, w tym przemalowań, zaznaczających się ciemniejszą barwą na fotografii, podczerwień miała ujawnić ewentualny rysunek (jego szczegóły, przede wszystkim możliwe zmiany kompozycyjne), a filtr RTG – wszelkie ingerencje głębsze, najmniej widoczne dla nieuzbrojonego oka, jak obecność ukrytych warstw malarskich oraz tkwiące w obrazie elementy metalowe czy inne dodatki. Zdjęcia uzupełniono odpowiednimi raportami, z których wynika, że właściwie żadna z badanych ikon nie ma warstw ukrytych czy zmian istotnie odbiegających od oryginalnie zaplanowanej kompozycji (Rap. 1).

Jan Ptak z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie dokonał w tym czasie identyfikacji gatunków drewna użytego do wykonania podobrazii ikon, czego wyniki zilustrowano makrofotografiami pobranych z nich próbek (Rap. 2.1; Aneks II.3). Ustalono, że z 51 ikon poddanych badaniu tylko pięć wykonano na podłożu iglastym: dwie na świerkowym (MNK XVIII-62, Kat. 8; MNK XVIII-591, Kat. 11), dwie na jodłowym (MNK XVIII-111, Kat. 7; MNK XVIII-196<sup>117</sup>) i jedną na sosnowym (MNK XVIII-636, Kat. 16), trzy kolejne na podobrazii typowym dla malarstwa południowoeuropejskiego: dwie na drewnie topoli (MNK XVIII-396, Kat. 20; MNK ND-11250, Kat. 21) i jedną na drewnie kasztanowca (MNK XVIII-871, Kat. 43), pozostałe 43 ikony – zgodnie z oczekiwaniami – namalowano na drewnie lipowym. Podobrazia dwóch ikon (MNK XVIII-575, Kat. 50; MNK XVIII-577, Kat. 23), dodanych w ostatniej fazie badań do katalogu, zostały rozpoznane w sierpniu 2017 r. przez prof. Marka Krąpieca z Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie również jako lipowe (Rap. 2.2).

Tak jak zdecydowana większość ikon z ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej była malowana na drewnie lipowym, tak dla dzieł z południa Europy potwierdzono dominację innych gatunków drzew, np. kasztanowca i topoli. Ustalenia te miały dalsze konsekwencje, ponieważ w wypadku drewna iglastego można pokusić się o datowanie podobrazii metodą dendrochronologiczną. Badania te wykonał ponownie prof.

The point of departure for further research was taking analytical photographs, which was done by Piotr Frączek and Michał Obarzanowski from the Laboratory of Analysis and Non-Destructive Investigation of Heritage Objects at the MNK (LANBOZ). During three months – from October to December 2015 – they photographed 50 icons in the following types of light: ultraviolet light (ultraviolet fluorescence, UV), infrared light (infrared reflectography, IR), X-ray light (radiography) and visible light (visible light photography, VIS). The range of UV waves made it possible to analyse the scope of later treatments, including overpaintings which are marked with a darker colour in images. Infrared was used to reveal potential drawing (its details, above all possible changes in composition), and the X-ray filter – any deeper interventions, the least visible for the unaided eye, such as hidden painting layers, or metal elements or other additions stuck in the icons. Photographs are accompanied by relevant reports, which reveal that actually none of the analysed icons has hidden layers or changes differing considerably from the planned composition (Rep. 1).

In the meantime, Jan Ptak from the Academy of Fine Arts in Krakow identified wood species used to make icon supports, and the results were illustrated with macrophotographs of samples extracted from them (Rep. 2.1; Appendix II.3). It turned out that out of 51 analysed icons, only five were painted on coniferous wood: two on the spruce support (MNK XVIII-62, Cat. 8; MNK XVIII-591, Cat. 11), two on the fir support (MNK XVIII-111, Cat. 7; MNK XVIII-196<sup>117</sup>) and one on the pine support (MNK XVIII-636, Cat. 16), other three on the support typical of South European painting: two on poplar wood (MNK XVIII-396, Cat. 20; MNK ND-11250, Cat. 21), one on chestnut wood (MNK XVIII-871, Cat. 43), and the remaining 43 icons – as expected – were painted on linden. The supports of two icons (MNK XVIII-575, Cat. 50, MNK XVIII-577, Cat. 23), added to the catalogue in the last phase of research, were identified also as linden, in August 2017, by Prof. Marek Krąpiec from the AGH University of Science and Technology in Krakow (Rep. 2.2).

While an overwhelming majority of works from the Ruthenian lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth were painted on linden wood, in the case of works from the south of Europe other wood species prevailed, e.g. chestnut wood and poplar wood. These findings had further consequences because in the case of coniferous wood one can attempt to date the supports using the dendrochronological method. These analyses were carried out again by Prof. Marek Krąpiec, a renowned specialist in this field, who analysed

117 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków*, ikona, poł. XVII w., przemalowana w 1882 r., 100,5 × 71 × 2–2,3 cm, dar Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej w 1916 r., MNK, nr inw. XVIII-196 [Kruk 2000a, poz. kat. 67 (tu dat. na 1590–1600)].

117 *Hodegetria Surrounded by Prophets*, icon, mid-17th c., overpainted in 1882, 100.5 × 71 × 2–2.3 cm, gifted by Helena Budzynowska, née Dąbczańska, in 1916, MNK, inv. no. XVIII-196 (Kruk 2000a, cat. no. 67 [here dated to 1590–1600]).

Marek Krąpiec, uznany specjalista w tym zakresie, który przeanalizował podobrazia pięciu ikon z drewna iglastego i wydatował ich ostatnie przyrosty roczne z dokładnością do roku (Rap. 2.3). Ustalenie to ma ogromne znaczenie, używano bowiem dla tych ikon tzw. datę *post quem*, wskazującą rok, po którym drewno ze świętego drzewa zostało wykorzystane do budowy podobrazia. W rezultacie tych badań ikona *Hodegetrii w otoczeniu proroków* (MNK XVIII-196) – mimo analogii datowanych w literaturze na koniec XVI lub początek XVII w., musiała być wykluczona z katalogu, gdyż najmłodszy przyrost jej jodłowego podobrazia przypada na 1644 r. (Rap. 2.3, tab. 1, poz. 11–12).

Od stycznia do września 2016 r. w Zakładzie Chemii i Fizyki Stosowanej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie trwała główna faza badań ikon metodą tzw. fluorescencji rentgenowskiej (*X-ray fluorescence*, XRF) – za pomocą spektrometru, czyli urządzenia specjalnie do tego celu przeznaczonego. Prowadziła je dr Małgorzata Walczak z zespołem. W rezultacie dla każdej z 50 wytypowanych do badań ikon uzyskano tzw. mapowanie rozkładu pierwiastków na powierzchni obrazu, co pozwoliło na identyfikację większości pigmentów użytych do wykonania warstwy malarskiej (Rap. 4.2, 4.3). Przyjęte filtry pozwoliły na wizualizację partii, w których dominowały m.in. ołów, rtęć, żelazo, srebro i złoto. Jest to jedna z najbardziej zaawansowanych metod nieinwazyjnego badania dzieł sztuki, która pozwala na rozróżnienie pigmentów ze względu na ich skład pierwiastkowy.

W celu doprecyzowania wyników i uniknięcia ewentualnych pomyłek wykonano równocześnie badania metodą skaningowej mikroskopii elektronowej (SEM, w istocie ESEM – *environmental scanning electron microscope*) i spektrometrii energii promieniowania rentgenowskiego (określanej mianem EDS – *energy dispersive spectrometry*, lub EDX – *energy dispersive X-ray analysis*) (Rap. 4.1). W tym celu pozyskano z każdej ikony materiał umożliwiający wykonanie tzw. szlifów poprzecznych, ujawniających stratygrafię obrazu. Próbkę pobrała z wytypowanych przez siebie miejsc konserwator MNK Dominika Tarsińska-Petruk (Rap. 5.1). Zgodnie z założeniem miały one być pozyskane głównie z miejsc o dominancie zieleni, czerwieni i błękitu w celu rozpoznania pochodzenia pigmentów użytych do ich wykonania. Zdjęcia przekrojów i ich opisy wykonano z użyciem mikroskopu elektronowego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (Aneks II.5). Wyniki powyższych badań zobrazowano w formie posteru na konferencji międzynarodowej we Włoszech we wrześniu 2017 r.<sup>118</sup>

the coniferous wood supports of five icons and dated their last annual growths with an accuracy of one year (Rep. 2.3). This finding is of great significance, as it provides the date referred to as *terminus post quem*, that is a year after which wood from a cut tree was used to make the support. As a result, the icon *Hodegetria Surrounded by Prophets* (MNK XVIII-196) – despite analogous pieces dated in literature to the end of the 16th or the beginning of the 17th c., had to be excluded from the catalogue as the last year growth of its fir support was in 1644 (Rep. 2.3, tab. 1, nos. 11–12).

From January to September 2016, the main phase of the examination of icons with the application of the X-ray fluorescence (XRF) method, with the use of a spectrometer, a scientific instrument designed for this purpose, was carried out in the Unit of Applied Chemistry and Physics in the Faculty of Artworks Conservation and Restoration at the Academy of Fine Arts. Work was done by Dr Małgorzata Walczak and her team. As a result, for each of the 50 icons selected for examination the so-called mapping of the distribution of elements on the surface of the painting was obtained, which allowed to identify most of the pigments used in painting (Rep. 4.2; Rep. 4.3). The used filters made it possible to visualise the parts in which among others lead, mercury, iron, silver and gold dominated. It is one of the most advanced methods of the non-invasive analysis of artworks, which makes it possible to distinguish between pigments based on their elemental composition.

At the same time, with a view to specifying the results and avoiding any mistakes, works were examined with the use of a scanning electron microscope (SEM), in fact an environmental scanning electron microscope (ESEM) and the method referred to as energy dispersive spectrometry (EDS) or energy dispersive X-ray analysis (EDX) (Rep. 4.1). For this purpose, material was extracted from each icon to make the so-called cross-sections revealing the stratigraphy of the picture. Samples were taken by the MNK conservator Dominika Tarsińska-Petruk from the spots selected by her earlier (Rep. 5.1). As assumed, they were to be taken above all from the areas with dominating green, red and blue to identify the origin of pigments used to make them. Pictures of sections and their descriptions were made using an electron microscope at the Krakow Academy of Fine Arts (Appendix II.5). The results of this analysis were illustrated in the form of a poster at an international conference in Italy in September 2017.<sup>118</sup>

118 24th International Congress on X-ray Optics and Microanalysis (ICXOM24) – organizatorzy: ICXOM Committee, INFN CHNet Cultural Heritage Network, EXSA, Brightspec, we współpracy z International Atomic Agency, Trieste

118 24th International Congress on X-ray Optics and Microanalysis (ICXOM24) – organisers: ICXOM Committee, INFN CHNet Cultural Heritage Network, EXSA, Brightspec, in cooperation with the International Atomic Agency, Trieste (Italy), Palazzo dei Congressi della Stazione Marittima, 25–29 September 2017 (M. Walczak, D. Tarsińska-Petruk, M. Plotek, M. Goryl, M. Kruk, *Technological study of 15th and 16th century Carpathian icons from*

W drugiej połowie 2016 r. przeprowadzono badania zapraw ikon pod kątem ich charakteru geologicznego. Ponieważ w badanych ikonach zdecydowanie dominują zaprawy kredowe, można było się pokusić o rozpoznanie reliktyw dawnych mikroorganizmów, które uległy petryfikacji i utworzyły się z nich pokłady kredy. Profesor Mariusz Kędzierski z Instytutu Nauk Geologicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego na podstawie dostarczonych próbek wyodrębnił ponad 11 tysięcy gatunków (taksonów) mikroorganizmów, a uzyskane wyniki przedstawił w formie tabel i uzupełniających je analiz klastrowych pokrewieństw między rozpoznanymi gatunkami skamielin (Rap. 3.1). Nowatorstwo tej metody polegało na tym, że nie poprzestano jedynie na wyodrębnieniu w odniesieniu do każdej próbki długiej listy mikroskamielin, ale udało się je także pogrupować według ich cech swoistych – na podstawie wieku otwornic, ich charakteru (pochodzenie z północy lub południa) oraz zbieżności z próbkami kredy pobranymi z Chełma, gdzie występują jej pokłady znane już od średniowiecza. Próbek tych użył dr Tomasz Dzieńkowski z Instytutu Archeologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Okazało się, że ikony, które uznałem za dzieła pochodzące z księstw Moskiewskiego lub Nowogrodzkiego, mają zupełnie odmienny zestaw taksonów, wskazujący tym samym na inny charakter skał, z których pobrano materiał na wykonanie zapraw, niż w wypadku zwartej grupy próbek z ikon, które – sądząc po ich cechach stylistycznych – wykonano w obrębie dawnej, prawosławnej diecezji przemyskiej. Badania ikon metodą dendrochronologiczną zaprezentowano w formie posteru na konferencji geologicznej w Wiedniu (21–26 sierpnia 2017 r.<sup>119</sup>), zapowiedziano w abstrakcie<sup>120</sup> i omówiono w artykule opublikowanym w „Journal of Cultural Heritage” w 2018 r. (Kędzierski, Kruk 2018, s. 13–22).

Nie wszystkie podobrazia były gruntowane za pomocą kredy, dlatego dla wybranej grupy ikon sprawdzono dokładny skład chemiczny ich gruntu. Na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego badania przeprowadziła dr Alicja Rafalska-Łasocha z zespołem (Rap. 3.2; 3.3). W ich wyniku uzyskano nie tylko rozstrzygnięcia co do

In the latter half of 2016, icon grounds were examined with special attention to their geological character. Because what largely prevails in the studied icons are chalk grounds, one could attempt to identify the relics of microorganisms that had petrified to produce chalk sediments. Based on the provided samples, Professor Mariusz Kędzierski from the Institute of Geological Sciences of the Jagiellonian University identified over 11 thousand species (taxa) of microorganisms and presented the results in the form of tables and complementary analyses of clusters of affinities between the recognised species of fossils (Rep. 3.1). The innovative character of this method consisted not only in isolating a long list of microfossils for each sample, but also in grouping them according to their characteristic features – taking into account the age of foraminifera, their character (originating from the north or south) and similarities to chalk samples taken from Chełm, where chalk deposits have been known already from the Middle Ages. These samples were provided by Dr Tomasz Dzieńkowski from the Institute of Archaeology of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin.

Analyses have shown the icons regarded by me as painted in the Muscovite or Novgorod principalities have a completely different set of taxa, which suggests that the character of rocks from which the material was taken for making the ground was different from the one in the coherent group of samples from the icons which – considering their stylistic features – were made in the former Przemyśl Orthodox diocese. The examination of icons with the use of the dendrochronological method was presented in the form of a poster at the geological conference in Vienna (21–26 August 2017<sup>119</sup>), announced in an abstract<sup>120</sup> and discussed in an article published in the *Journal of Cultural Heritage* in 2018 (Kędzierski, Kruk 2018, pp. 13–22).

Not all supports were grounded with chalk, therefore for a selected group of icons, a detailed chemical composition of their ground was checked. The examination was carried out by Dr Alicja Rafalska-Łasocha with her team in the Faculty of Chemistry at the Jagiellonian University (Rep. 3.2; 3.3). It not only showed whether chalk or gypsum had been used, but also resulted in precise data concerning other mineral additives in individual icons, which again made it possible to classify them separately and form groups and subgroups

...

(Włochy), Palazzo dei Congressi della Stazione Marittima, 25–29 IX 2017 (M. Walczak, D. Tarsińska-Petruck, M. Plotek, M. Goryl, M. Kruk, *Technological study of 15th and 16th century Carpathian icons from the collection of the National Museum in Krakow, Poland by MA-XRF scanning*). Zob. Walczak, Tarsińska-Petruck, Plotek, Goryl, Kruk 2017.

119 10th International Symposium on the Cretaceous – organizatorzy: Universität Wien, International Association of Sedimentologists, Geologische Bundesanstalt, IUGS UNESCO, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Naturhistorisches Museum Wien, Wiedeń, 21–26 VIII 2017.  
120 Kędzierski, Kruk 2017, s. 138, dostępny w internecie: [https://opac.geologie.ac.at/wwwopacx/wwwopac.ashx?command=getcontent&server=images&svalue=BR0120\\_138.pdf](https://opac.geologie.ac.at/wwwopacx/wwwopac.ashx?command=getcontent&server=images&svalue=BR0120_138.pdf).

...

the collection of the National Museum in Krakow, Poland by MA-XRF scanning). See Walczak, Tarsińska-Petruck, Plotek, Goryl, Kruk 2017.

119 10th International Symposium on the Cretaceous – organisers: Universität Wien, International Association of Sedimentologists, Geologische Bundesanstalt, IUGS UNESCO, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Naturhistorisches Museum Wien, Vienna, 21–26 August 2017.  
120 Kędzierski, Kruk 2017, p. 138, available at: [https://opac.geologie.ac.at/wwwopacx/wwwopac.ashx?command=getcontent&server=images&value=BR0120\\_138.pdf](https://opac.geologie.ac.at/wwwopacx/wwwopac.ashx?command=getcontent&server=images&value=BR0120_138.pdf).

użycia kredy lub gipsu, ale także precyzyjne dane na temat domieszek innych minerałów w poszczególnych ikonach, co ponownie pozwoliło poddać je osobnej klasyfikacji oraz utworzyć grupy i podgrupy, w których charakter gruntu był ten sam. Wyniki badań zgłoszono w formie abstraktu<sup>121</sup>, a następnie zreferowano na konferencji międzynarodowej w Hajdarabadzie<sup>122</sup>. Ten sam zespół dokonał analizy wybranych pigmentów (badanych w formie sproszkowanej) metodą dyfraktometrii polikrystalicznej (*X-ray powder diffraction analysis*, XRPD) (Rap. 4.4), po czym dr hab. Kamilla Małek i mgr Jakub Dybaś (Wydział Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego) dokonali analizy tych pigmentów z wybranych ikon metodą spektroskopii Ramana (*Raman spectroscopy*), które pozostawały nierozpoznawalne w badaniach poprzednich (Rap. 4.5).

Profesor Marek Krąpiec na przełomie 2016 i 2017 r. skierował do badań metodą węgla radioaktywnego C14 próbki podobrazia lipowego z dwóch ikon: ikony dwustronnej z *Trójcą Świętą / Matką Boską Znaku* (MNK XVIII-110, Kat. 41) i ikony *Św. Jan Chrzciciel* (MNK XVIII-591, Kat. 11), aby rozstrzygnąć istotne kontrowersje związane z czasem ich powstania (Rap. 2.4).

Wyniki badań w formie raportów zawarto w drugim tomie niniejszej pracy, poświęconym badaniom konserwatorskim, a ich wyniki ujęto w tabeli zbiorczej, opracowanej przez mgr Dominikę Tarsińską-Petruck, wraz z omówieniem wniosków płynących z analizy SEM-EDS/EDX i XRF w odniesieniu do użytych w ikonach pigmentów (Rap. 5.2).

W grudniu 2017 r. dr Anna Klisińska-Kopacz z LANBOZ przebadła szlify poprzeczne dwóch ikon – (MNK XVIII-575, Kat. 50; MNK XVIII-577, Kat. 23) – (Rap. 4.6; Aneks II.6), a do Aneksu dodano przygotowaną przez nią analizę ikony (MNK XVIII-871, Kat. 43), wykonaną metodą XRF w 2011 r. (Aneks II.1).

Odrębnych badań wymagały oprawy nałożone na trzy ikony: *Święci lekarze Kosma i Damian* (Gr. Agioi Anargyroi), (MNK XVIII-871, Kat. 43), *Św. Antoni Rzymski* (MNK XVIII-575, Kat. 50), *Matka Boska Smoleńska* (MNK XVIII-577, Kat. 23). Przeprowadzono je w pracowni LANBOZ z użyciem skanera XRF, który pozwolił na ustalenie składu pierwiastkowego opraw, jak się okazało – srebrnych. Rozpoznanie składu srebrnego okładu w pierwszej z wymienionych ikon dokonał dr Julio M. del Hoyo-Meléndez niedługo po jej nabyciu w 2011 r. (Aneks II.2), z kolei analizy dwóch pozostałych

with the ground of the same character. The examination results were announced in the form of an abstract,<sup>121</sup> and then reported at an international conference in Hyderabad.<sup>122</sup> The same team analysed chosen pigments (in the form of powder) with the X-ray powder diffraction analysis (XRPD) (Rep. 4.4), and then Dr hab. Kamilla Małek and Jakub Dybaś (Faculty of Chemistry of the Jagiellonian University) made an analysis of these pigments from selected icons with the use of Raman spectroscopy, which had not been identified in earlier examinations (Rep. 4.5).

At the end of 2016 and beginning of 2017 Professor Marek Krąpiec sent samples of the linden support from two icons for an analysis with the use of the radiocarbon (Carbon-14) method: the two-sided icon *The Holy Trinity / Our Lady of the Sign* (MNK XVIII-110, Cat. 41) and the icon *St John the Baptist* (MNK XVIII-591, Cat. 11), to resolve essential controversies concerning the time of their origin (Rep. 2.4).

The results of examinations in the form of reports are provided in the second volume of this work, devoted to conservation analyses, and their results are presented in an overall table compiled by Dominika Tarsińska-Petruck, together with a discussion of the conclusions drawn from the SEM-EDS/EDX and XRF analyses in reference to the pigments used in the icons (Rep. 5.2).

In December 2017, Dr Anna Klisińska-Kopacz from LANBOZ examined cross-sections of two icons – (MNK XVIII-575, Cat. 50, MNK XVIII-577, Cat. 23) – (Rep. 4.6; Appendix II.6), and the Appendix includes also an analysis of the icon (MNK XVIII-871, Cat. 43), done with the XRF method in 2011 (Appendix II.1).

The covers put on three icons: *Physician Saints Cosmas and Damian* (Gr. Agioi Anargyroi), (MNK XVIII-871, Cat. 43), *St Anthony of Rome* (MNK XVIII-575, Cat. 50), *Mother of God of Smolensk* (MNK XVIII-577, Cat. 23), required separate examination. It was done in the LANBOZ studio with the use of the XRF scanner, which made it possible to identify the elemental composition of covers, the silver ones, as it turned out. The composition of the silver cover of the first of the icons mentioned above was identified by Dr Julio M. del Hoyo-Meléndez shortly after its purchase in 2011 (Appendix II.2), and of the other two icons – by Dr Anna Klimek as part of the National Programme for the Development of Humanities research (Rep. 4.7). It may be conjectured that only in the case of the icon of *St Anthony of Rome* the frame – or to

121 Rafalska-Lasocha i in. 2017, dostępny w Internecie: <http://www.iucr2017.org/abstract/admin/abs-report.php>.

122 24th Congress and General Assembly of the International Union of Crystallography, Microsymposium: MS-114: *Crystallography and cultural heritage: From microsampling to noninvasive techniques* – organizer: International Union of Crystallography Hyderabad (Hajdarabad, Indie), 21–26 VIII 2017. Zob. Rafalska-Lasocha i in. 2017, s. 1252.

121 Rafalska-Lasocha et al. 2017, available at: <http://www.iucr2017.org/abstract/admin/abs-report.php>.

122 24th Congress and General Assembly of the International Union of Crystallography, Microsymposium: MS-114: *Crystallography and cultural heritage: From microsampling to noninvasive techniques* – organiser: International Union of Crystallography Hyderabad (Hyderabad, India), 21–26 August 2017. See Rafalska-Lasocha et al. 2017, p. 1252.

wykonała dr Anna Klimek w ramach badań Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (Rap. 4.7). Można domniemywać, że jedynie w wypadku ikony *Św. Antoni Rzymski* oprawę – ściślej zaś pasemka srebrnej, trybowanej blachy (ros. *basma*) – nałożono na ikonę tuż po jej namalowaniu. Oprawa ikony greckiej ma charakter nowożytny, ale okład ikony maryjnej nosi datę „1844”, znak probierczy Sankt Petersburga i puncę miejscowego złotnika.

Dla tych ikon – podobnie jak innych wątpliwych dzieł rosyjskich – zasięgnięto cennej opinii dr. Aleksandra Preobrażeńskiego z Moskwy. Dla ikony greckiej *Święci lekarze Kosma i Damian* jej paleologowski styl potwierdziła prof. Eugenia Drakopoulou z Greckiej Akademii Nauk w Atenach, a w sprawie zagadkowej inskrypcji na okładzie dzieła prosiłem o opinię specjalistów różnych dziedzin w kraju i za granicą. Dokonany przeze mnie odczyt inskrypcji został zweryfikowany w czerwcu 2017 r. przez dr Wandę Stępnia-Minczewą z Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego i uzupełniony o uwagi paleograficzne zamieszczone w Aneksie na końcu pierwszego tomu niniejszej pracy. Za konsultację w tym zakresie dziękuję również dr. hab. Janowi Stradomskiemu z tego samego Instytutu. Cennych wskazówek dotyczących kwestii technologicznych udzieliła mi ponadto dr Maria Rogóż z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

### Kwerendy

W trakcie prowadzonych badań zrealizowano kwerendy w wybranych bibliotekach, archiwach i muzeach, które umożliwiły zgromadzenie literatury specjalistycznej, konsultacje z pracownikami i dokładniejsze poznanie dzieł, które mogły być traktowane jako odniesienie do analizowanego zbioru. Podziękowania za życzliwe udostępnienie zbiorów do szczegółowych badań zechcą przyjąć: dyrektor Muzeum Szaryskiego w Bardejowie František Gutek (kwerendę odbyłem dwukrotnie: od 21 do 23 września 2015 r. i od 29 lutego do 3 marca 2016 r.) oraz dyrektor Muzeum Kultury Ukrainńskiej w Świdniku dr Miroslav Sopoliga (obecnie doc. Jaroslav Džoganík) i jego zastępca dr Ladislav Puškár (kwerendę odbyłem 23 września 2015 r.). W polskich muzeach podobną pomoc okazali mi: mgr Karol Wit, dyrektor Muzeum-Zamku w Łańcucie (kwerendę odbyłem od 7 do 12 marca 2016 r.), mgr Jerzy Ginalski, dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (kwerendę odbyłem od 13 do 14 czerwca 2016 r.), dr Wiesław Banach, dyrektor Muzeum Historycznego w Sanoku (kwerendę odbyłem od 15 do 17 czerwca 2016 r.) i mgr Jan Jarosz, dyrektor Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej (kwerendę odbyłem od 12 do 18 lutego 2018 r.). We wskazanych muzeach miałem możliwość dokładnego zapoznania się ze zbiorami ikon i z ich dokumentacją konserwatorską oraz przeprowadze-

be more precise, strips of repoussé silver sheet (Rus. *basma*) – were applied onto the icon shortly after it had been painted. The cover of the Greek icon is of modern type, but that of the Marian icon bears the date ‘1844’, the Petersburg assay office’s mark and the stamp of a local goldsmith.

In the case of these icons – the same as other doubtful Russian works – Dr Alexander Preobrażenski from Moscow was consulted. As far as the Greek icon of the *Agioi Anargyroi* is concerned, its Palaiologan style was confirmed by Prof. Eugenia Drakopoulou from the Greek Academy of Sciences in Athens, and as to the mysterious inscription on the cover of the work, I consulted scholars representing various fields, both at home and abroad. My deciphering of the inscription was verified in June 2017 by Dr Wanda Stępnia-Minczewa from the Institute of Slavonic Studies at the Jagiellonian University and completed with palaeographic remarks included in the Appendix at the end of the first volume of this work. I would also like to express my gratitude to Dr hab. Jan Stradomski from the same Institute for his consultations in this field. I was given some useful hints on technological issues by Dr Maria Rogóż from the Academy of Fine Arts in Krakow.

### Preliminary surveys of library holdings

While carrying out research, I conducted preliminary surveys of the holdings of selected libraries, archives and museums, which enabled me to collect expert literature, consult the staff and explore the works which could be regarded as a reference for the analysed group. My special thanks for making the holdings available for detailed study go to: Director of the Šariš Museum in Bardejov František Gutek (I did two surveys: from 21 to 23 September 2015 and from 29 February to 3 March 2016) and Director of the Museum of Ukrainian Culture in Svidník dr Miroslav Sopoliga (now doc. Jaroslav Džoganík) and his deputy dr Ladislav Puškár (I did a survey on 23 September 2015). In Polish museums, I received similar help from: Karol Wit, Director of the Castle Museum in Łańcut (I did a survey from 7 to 12 March 2016), Jerzy Ginalski, Director of the Museum of Folk Architecture in Sanok (a survey from 13 to 14 June 2016), Dr Wiesław Banach, Director of the Historical Museum in Sanok (a survey from 15 to 17 June 2016) and Jan Jarosz, Director of the National Museum of Przemysł Land in Przemysł (a survey from 12 to 18 February 2018). In the museums mentioned above, I was given an opportunity to familiarise myself thoroughly with the collections of icons and their conservation documentation and to consult the employees: Jarosław Gienza (The Castle Museum in Łańcut), Katarzyna Winnicka (The Historical Museum in Sanok), Kinga Jara (The Museum of Folk Architecture in Sanok) and Dr Marta Trojanowska (The Museum of Przemysł Land in Przemysł). During my stay in Przemysł,

nia konsultacji z pracownikami: mgr Jarosławem Gieżą (Muzeum-Zamek w Łańcucie), mgr Katarzyną Winnicką (Muzeum Historyczne w Sanoku), mgr Kingą Jarą (Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku) i dr Martą Trojanowską (Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej). Podczas pobytu w Przemyślu wykonałem równoczesną kwerendę w Archiwum Państwowym (inwentarze i wizytacje w archiwach dawnej Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu) oraz w Południowo-Wschodnim Instytucie Naukowym, gdzie jego prezes dr Stanisław Stępień udostępnił mi wiele opracowań dotyczących historii monasterów na Rusi Czerwonej. Z ikonami Patriarchatu Peć zapoznałem się w trakcie Kongresu Bizantynistycznego (21–27 sierpnia 2016 r.), na którym przedstawiłem cele, założenia i etapy realizowanego projektu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Wówczas także miałem możliwość przeprowadzenia konsultacji z dr. Bojanem Popovicem. Zbiory Patriarchatu Peć zostały opracowane i opublikowane przez dr Milenę Matić w 2017 r.<sup>123</sup>

Kwerendy przeprowadzone w ramach badań Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki stanowiły istotne uzupełnienie mojej wiedzy na temat ikon różnych ośrodków ortodoksyjnych, niekiedy – zwłaszcza w odniesieniu do kolekcji ukraińskich, polskich i słowackich – powtórzone w ślad za kwerendami wykonanymi przy okazji przygotowywania rozprawy doktorskiej, obronionej w 1999 r. Znajomość malarstwa ortodoksyjnego pogłębiłem w trakcie kwerendy w Grecji od 9 do 22 września 2012 r. (Ateny, Saloniki, Ochryda, Kastoria, Weria), Kiszyniowie (od 22 do 25 maja 2013 r.) i Bukareszcie (od 8 do 10 października 2013 r.). Zabytki architektury i malarstwa sakralnego Mołdawii i Transylwanii poznałem bliżej w trakcie objazdów zabytkoznawczych ze studentami w latach 90. XX w. Ikony w muzeach Sofii oglądałem podczas Kongresu Bizantynistycznego zorganizowanego od 20 do 29 sierpnia 2011 r. Kongresy w Paryżu (od 19 do 25 sierpnia 2001 r.) i Londynie (od 21 do 27 września 2006 r.) stały się okazją do poznania okazjonalnych wystaw i kolekcji ikon oraz rękopisów w Luwrze i British Museum. Malarstwo późnobyzantyńskie i pobizantyńskie mogłem poznać również podczas kilku pobytów studyjnych w Sankt Petersburgu, m.in. od 9 do 16 kwietnia 2006 r. i od 20 do 31 października 2013 r. Zbiory Ermitażu udostępnił mi uprzejmie ich kurator dr Jurij Piatnickij, poza tym miałem możliwość zbadać architekturę i ikony Nowogrodu oraz Pskowa przy okazji konferencji zorganizowanej przez prof. Aleksandra Musina od 20 lipca do 2 sierpnia 2009 r. w Nowogrodzie. Muzea moskiewskie zwiedziłem w trakcie konferencji pod hasłem „Relics in the Eastern

I also conducted a survey in the National Archives (inventories and inspections in the archives of the former Greek Catholic Chapter in Przemyśl) and in the South-Eastern Research Institute, where its President, Dr Stanisław Stępień, offered me access to a vast number of studies concerning the history of monasteries in Ruthenia. I had an opportunity to make myself acquainted with the icons of the Patriarchate of Peć at the Byzantine Studies Congress (21–27 August 2016), during which I presented the goals, assumptions and stages of the project carried out as part of the National Programme for the Development of Humanities. On that occasion, I also had a chance to consult Dr Bojan Popovic. The collection of the Patriarchate of Peć was studied and published by Dr Milena Matić in 2017.<sup>123</sup>

The surveys conducted as part of research under the National Programme for the Development of Humanities considerably rounded out my knowledge of icons from different Orthodox centres, sometimes – especially as to Ukrainian, Polish and Slovak collections – repeated after surveys conducted while working on the doctoral dissertation, defended in 1999. I broadened my knowledge of Orthodox painting while carrying out surveys in Greece, from 9 to 22 September 2012 (Athens, Thessaloniki, Ohrid, Kastoria, Veria), Kishinev (from 22 to 25 May 2013) and Bucharest (from 8 to 10 October 2013). I gained an insight into the architecture and sacred painting of Moldavia and Transylvania during heritage study tours with students in the 1990s. I saw icons in Sofia museums during the Byzantine Studies Congress held from 20 to 29 August 2011. Congresses in Paris (from 19 to 25 August 2001) and in London (from 21 to 27 September 2006) provided me with an opportunity to see occasional exhibitions and collections of icons and manuscripts in the Louvre and at the British Museum. I also had a chance to familiarise myself with Late Byzantine and Post Byzantine painting during several study tours to Saint Petersburg, e.g. from 9 to 16 April 2006 and from 20 to 31 October 2013. The collection of the Hermitage Museum was made available to me by its curator Dr Yuri Pyatnitsky, and I also had a chance to study the architecture and icons of Novgorod and Pskov during a conference organised by Prof. Aleksandr Musin from 20 July to 2 August 2009 in Novgorod. I visited Moscow museums during the ‘Relics in the Eastern Church’ conference, organised by Prof. Aleksey Lidov from 14 to 19 May 2000 (on that occasion I also saw the architecture of Vladimir and Suzdal), and again during the Polish Culture Days held from 14 to 19 May 2001. I studied the Orthodox art of the Caucasus countries during my stays in Armenia (August 1990) and Georgia (from 9 to 22 July 2015).

Church”, zorganizowanej przez prof. Aleksieja Lidowa od 14 do 19 maja 2000 r. (przy okazji poznałem architekturę Włodzimierza i Suzdala), i ponownie w trakcie Dni Kultury Polskiej od 14 do 19 maja 2001 r. Ze sztuką ortodoksyjną krajów Kaukazu zapoznałem się dzięki pobytom w Armenii (sierpień 1990 r.) i Gruzji (od 9 do 22 lipca 2015 r.).

Kwerendy biblioteczne w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki odbyłem w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium (od 13 do 19 grudnia 2015 r.), w Bibliothèque Jean de Vernon w Paryżu (od 25 września do 1 października 2016 r.) i w Bibliotece Uniwersyteckiej we Lwowie (od 11 do 17 września 2016 r.). We Lwowie miałem okazję po raz kolejny przedstawić założenia projektu (wykład na Lwowskim Uniwersytecie Ludowym 11 września 2016 r.), a także przyrzeć się najstarszym ikonom w Muzeum Narodowym i przeprowadzić konsultacje z Marią Hełytowycz, dr Roksolaną Kosiv i Martą Fedak. Charakterystykę badań w ramach grantu przedstawiłem również w cyklu wykładów wygłoszonych w siedzibie nowego Muzeum Ikon (Museikon) w Alba Iulia na zaproszenie dr Any Dumitran (od 7 do 11 grudnia 2017 r.). Bardzo wartościowe okazały się prace cenzusowe, niestety, dotąd nieopublikowane, m.in. Marty Trojanowskiej i Moniki Dąbrowskiej, poświęcone ikonografii Sądów Ostatecznych.

W niniejszym opracowaniu szczególny nacisk położono na możliwe pełne odczytanie zawartych w ikonach inskrypcji, które są kluczem do właściwego zrozumienia zawartego w nich przekazu. Szczególnie bogate w treści są ikony z motywem Sądu Ostatecznego, obrazujące szeroką panoramę dramatycznego finału ludzkiego istnienia, zgodną z tradycją biblijną i egzegetyczną. Zawarta w nich ogromna liczba szczegółowych scen była każdorazowo skrupulatnie opisana w języku cerkiewnosłowiańskim, przy czym właściwie nie ma monografii uwzględniającej wszystkie zawarte w nich opisy bohaterów i zdarzeń. Ich rozpoznanie oparłem zatem na analizie wszystkich inskrypcji konfrontowanych z ich opracowaniem w pracy mgr Moniki Dąbrowskiej, broniącej w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2010 r.<sup>124</sup>, i ze słownikami języka cerkiewnosłowiańskiego. W poprawnym odczytaniu kilku inskrypcji nieoceniona okazała się pomoc prof. Aleksandra Musina z Instytutu Kultury Materialnej Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu. Wśród opracowań leksykalnych wyróżnia się *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski* ks. dr. Aleksego Znoski z 1996 r., bardzo pomocny w ich interpretacji, opatrzone licznymi odsyłaczami do właściwych passusów biblijnych, w których dany wyraz

Thanks to the National Programme for the Development of Humanities grant, I conducted surveys of library holdings at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich (from 13 to 19 December 2015), the Bibliothèque Jean de Vernon, Paris, (from 25 September to 1 October 2016) and the University Library in Lviv (from 11 to 17 September 2016). During my stay in Lviv, I again presented the objectives of my project (a lecture at the Lviv University on 11 September 2016), as well as had a look at the oldest icons at the National Museum and consulted Maria Helytovych, Dr Roksolana Kosiv and Marta Fedak. I also described my grant research during a series of lectures given in the new seat of the Museum of Icons (Museikon) in Alba Iulia at the invitation of Dr Ana Dumitran (from 7 to 11 December 2017). What also proved very important were graduation theses, unfortunately not published to this day, among others by Marta Trojanowska and Monika Dąbrowska, devoted to the Last Judgement iconography.

In this work special emphasis was placed on the deciphering, as complete as possible, of the inscriptions featured in the icons, which are a key to proper understanding of the message contained in them. Particularly rich in content are icons with the Last Judgement motif, which illustrate a vast panorama of the dramatic end of human existence, in accordance with the biblical and exegetic tradition. A huge number of detailed scenes featured in them were in each case described in detail in the Church Slavonic language. At the same time, it is worth stressing that in fact there is no monograph with all the descriptions of figures and events contained in them. Therefore I based their deciphering on an analysis of all the inscriptions confronted with their analysis presented in the thesis by Monika Dąbrowska, defended in the Institute of Slavonic Studies of the Jagiellonian University in 2010,<sup>124</sup> and the dictionaries of Church Slavonic. Invaluable in deciphering several inscriptions was the help provided by Prof. Aleksandr Musin from the Institute for the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences in Saint Petersburg. What stands out among lexical works is the *Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski* [Church Slavonic-Polish Dictionary] by Rev. Dr Aleksey Znosko from 1996, very useful in their interpretation, accompanied by numerous references to appropriate biblical passages in which a given word was used, often repeating a monograph published in Russia by the clergyman Grigory Dyachenko, prepared for publication already in 1898, but in this study used in the 2009 version.

The way terms are written in Greek and Slavonic languages is not uniform due to their diversity in literature on the subject. The reader will find original words and translitera-

124 Autorka poddała analizie dwie z trzech ikon z motywem Sądu Ostatecznego, uznając napisy na ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, kat. 38) w większości za nieczytelne (Dąbrowska [2010], s. 5).

124 The author analysed two of the three icons with the Last Judgement motif, finding most of the inscriptions on the icon from Hankovychi (MNK XVIII-10, Cat. 38) indecipherable (Dąbrowska [2010], p. 5).



został użyty, często przy tym powielający wydaną w Rosji monografię autorstwa duchownego Grigorija Diaczenki, przygotowaną do druku już w 1898 r., ale wykorzystaną w niniejszej pracy na podstawie wersji z 2009 r.

Zapis terminów w grece i językach słowiańskich nie jest jednolity z racji ich różnorodności w literaturze przedmiotu. Czytelnik spotka się z zapisem oryginalnym oraz w transliteracji, niekiedy podanych równolegle, ewentualnie w transkrypcji fonetycznej.

W trakcie przygotowywania niniejszego katalogu korzystałem z życzliwej pomocy i uprzejmości wspomnianych osób i instytucji. W tym miejscu pragnę serdecznie im podziękować, jak również Koleżankom i Kolegom z MNK, m.in. dr Kamilli Twardowskiej (za współpracę przy monitorowaniu prac związanych z realizowanym grantem) i mgr Kamili Pruci (za obsługę projektu od strony finansowej), mgr Dominice Tarsińskiej-Petruc (za współpracę przy planowaniu badań konserwatorskich) oraz pracownikom LANBOZ za życzliwe i cierpliwe traktowanie moich licznych próśb o kolejne badania i raporty. Dziękuję Halinie Marcinkowskiej, kierownik Biblioteki MNK, za szybkie i skuteczne realizowanie kolejnych zakupów niezbędnych opracowań. Podziękowania kieruję również do Anny Kowalczyk za prace redakcyjne i Krzysztofa Radoszka za graficzne opracowanie katalogu. Wyrazy wdzięczności składam wszystkim osobom i instytucjom zaangażowanym w kolejne badania, które opisano w drugim tomie niniejszego opracowania.

### Staż

Środki pozyskane z Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pozwoliły nie tylko przeprowadzić badania, ale także zaplanować półroczny staż w Dziale Sztuki Dawnej, przeznaczony dla młodego pracownika naukowego, zrealizowany przez doktorantkę Magdalenę Garnczarską (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego), realizującą pracę poświęconą złotnictwu bizantyńskiemu u dr hab. Małgorzaty Smorąg-Różyckiej, wyłonioną w konkursie w marcu 2017 r.

tions, not infrequently provided at the same time, or words written phonetically.

While working on this catalogue, I was offered help and kindness by the persons and institutions mentioned above. Here I would like to express my cordial gratitude to them all and to my colleagues from the MNK, among others Kamilla Twardowska (for cooperation on monitoring work connected with the grant) and Kamila Prucia (for financial aspects of the project), Dominika Tarsińska-Petruc (for cooperation in the planning of conservation research) and the LANBOZ employees for their kind and patient approach to my numerous requests for analyses and reports. I wish to thank Halina Marcinkowska, head of the MNK Library, for fast and effective acquisitions of indispensable titles. I also would like to thank editor Anna Kowalczyk and graphic designer Krzysztof Radoszek for their invaluable input in the catalogue's preparation. I owe special gratitude to all the persons and institutions involved in research, described in the second volume of this study.

### Traineeship

Resources granted by the Ministry of Science and Higher Education made it possible not only to conduct research but also to organise a six-month traineeship in the Department of Old Art for a young researcher, the PhD student Magdalena Garnczarska (Institute of Art History of the Jagiellonian University), working on a doctoral dissertation devoted to Byzantine goldsmithery under the supervision of Dr hab. Małgorzata Smorąg-Różycka, selected in a competition in March 2017.

## Uwagi do układu publikacji

Publikację podzielono na trzy tomy. W pierwszym tomie zamieszczono dane podstawowe wyselekcjonowanego zbioru ikon wraz z uwagami ikonograficzno-stylistycznymi. Uszeregowanie ikon jest rezultatem kompromisu wynikającego z chęci podporządkowania układu strukturze ikonostasu, a zarazem potrzeby wyodrębnienia grup tematycznych, jak również zachowania chronologii zdarzeń, co jest o tyle trudne, że tematyka ikon ma charakter różnorodny, niekiedy bardziej odnoszący się do narracji biblijnej, innym razem zależny od wypracowanych dogmatów, tradycji hymnograficznej albo hagiograficznej, a w niektórych wypadkach są one ponadto powiązane ze sobą warsztatowo. Tom drugi wypełniły raporty z badań technologicznych, tom trzeci – fotografie analityczne w różnych zakresach fal. Odniesienia do not katalogowych zawartych w pierwszym tomie zapisano w nawiasach z podanym numerem odpowiedniej pozycji – jako „Kat.” W odniesieniu do uwag dr Wandy Stępnia-Minczewej umieszczonych na końcu pierwszego tomu stosowałem skrót „Aneks I.1”. W wypadku raportów wypełniających tom drugi stosowałem skrót „Rap.”, a w odniesieniu do dwóch raportów dotyczących badań wykonanych przed rozpoczęciem grantu, lecz istotnie uzupełniających wiedzę na temat badanych dzieł, umieszczonych w aneksie do tego tomu – „Aneks II.1” i „Aneks II.2”. Tom drugi jest uzupełniony o wkładkę kolorową, w której zobrazowano też makrofotografie próbek drewna pobranych z podobrazii ikon („Aneks II.3”), tabele geologiczne („Aneks II.4”), fotografie szlifów poprzecznych pobranych z ikon, wykonane na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie („Aneks II.5”), fotografie szlifów wykonane w LANBOZ („Aneks II.6”), makrofotografie wykonane przez mgr Dominikę Tarsińską-Petruk („Aneks II.7”). Ogólna objętość raportów wynosi 2,5 tysiąca stron (bez uwzględnienia kilkuset towarzyszących im ilustracji), dlatego w druku uwzględniono jedynie wybrane ich części, obejmujące głównie wnioski płynące z poszczególnych badań. Całość raportów zachowano w dokumentacji projektu przechowywanej w PBEC MNK.

Strukturę pierwszego tomu opracowania skonstruowano tak, że rozdziały wprowadzające wyprzedzają w wielu wypadkach wnioski wynikające z analizy zgromadzonego materiału zabytkowego. Przyjąłem założenie, że ułatwi to lekturę danych zawartych w części katalogowej, po której zamieszczono jedynie skrócone podsumowanie, powtarzające niekiedy wcześniej sformułowane poglądy dotyczące np. budowy podobrazia, typów ram i praktyki malarskiej.

## Remarks Concerning the Publication Layout

The publication is divided into three volumes. The first one contains basic data concerning the selected group of icons and remarks concerning iconography and style. The order in which the icons are presented is a result of a compromise between the idea of following the structure of an iconostasis, and, at the same time, of grouping the icons thematically as well as chronologically. It has proven to be challenging, since the icons have various subjects, at times related to biblical narration, at times to dogmas or hymnographic or hagiographic tradition; and in certain cases, they were made by the same workshop, which is another important interrelation. The second volume consists of reports of technological examinations, and the third one – analytical photographs in various wave ranges. References to catalogue notes featured in the first volume can be found in brackets with a number of the item in question – as ‘Cat.’. As to the remarks of Dr Wanda Stępnia-Minczewa featured at the end of the first volume, I use the abbreviation ‘Appendix I.1’. In the case of reports presented in the second volume, I use the abbreviation ‘Rep.’, and as to two reports concerning the research conducted before the grant but essentially supplementing the knowledge of the studied works, contained in the appendix to this volume – ‘Appendix II.1 and Appendix II.2’. The second volume is completed with a coloured inset which features macrophotographs of wood samples taken from the icon supports (‘Appendix II.3’), geological tables (‘Appendix II.4’), photographs of cross-sections taken from icons, produced at the Academy of Fine Arts in Krakow (‘Appendix II.5’), photographs of cuts made in LANBOZ (‘Appendix II.6’), macrophotographs taken by Dominika Tarsińska-Petruk (‘Appendix II.7’). In total, the reports consist of 2,500 pages (without several hundred of illustrations accompanying them), therefore only their selected parts have been printed, containing above all conclusions drawn from individual analyses. All the reports are preserved in the documentation of the project kept at the MNK PBEC.

As far as the structure of the first volume of the study is concerned, in many cases introductory chapters anticipate conclusions drawn from the analysis of the collected historic objects. I assumed it would make it easier to interpret the data contained in the catalogue part, followed only by a shortened summary, not infrequently repeating the earlier formulated views concerning e.g. the construction of the support, types of frames and painting practice.

Notes featured in the catalogue under basic data concerning icons are intended to include all new data giving an insight into the creation, art milieu and period, in other words – make it possible to better understand the phenom-

Noty zamieszczone pod danymi podstawowymi ikon w katalogu mają w zamierzeniu uwzględnić wszystkie nowe dane przybliżające okoliczności ich powstania, środowisko i czas, innymi słowy – pozwolić lepiej zrozumieć fenomen sztuki ortodoksyjnej tego okresu, zwłaszcza powstającej w granicach Rzeczypospolitej, izolowanej z upływem czasu od głównych ośrodków i realizującej się w ramach ciągłej, coraz bardziej zniekształconej repetycji dawnych, archaicznych często wzorów z jednej strony, z drugiej zaś strony – twórczo asymilującej wzory sztuki zachodniej we wszelkich jej przejawach stylowych, pozwalając zachować tej sztuce swój wyraźnie odrębny charakter. Opisy ikon w przypisach na ogół wskazują domniemane środowisko artystyczne, pomijane w wypadku ikon z terenu dawnej, prawosławnej diecezji przemyskiej, do których odwołania stanowią przytłaczającą większość. Opisy stanu zachowania i przeprowadzonych konserwacji mają charakter skrócony. Inskrypcje na odwrociach były przytaczane tylko wtedy, gdy były związane z dziejami ikony przed jej pozyskaniem do MNK.

Punkt wyjścia stanowiła analiza samych dzieł, weryfikowana na podstawie kart inwentarzowych, kart magazynowych, katalogów wystaw, opracowań pojedynczych dzieł, przewodników i artykułów monograficznych. Starłem się w możliwie pełnej wersji przytaczać ustalenia poprzedników, pomijane w zakresie technologii zweryfikowanej w trakcie ostatnich badań, a także dane dotyczące wymiarów obiektów, które potrafiły się znacznie między sobą różnić. Podane wymiary zweryfikowano w latach 2015–2017, wskazując przedział rozbieżności wynikający z nieregularnych kształtów podobraz. W metryczkach ikon zamieszczono podstawowe dane, bez charakterystyki pigmentów, które szczegółowo opisała mgr Dominika Tarsińska-Petruk w *Zestawieniu zbiorczym* zawartym w drugim tomie niniejszego opracowania (Rap. 5.2). W przytoczonych danych odwołuję się do tego raportu oraz do raportów szczegółowych, z których wynikają określone ustalenia dotyczące budowy technologicznej poszczególnych dzieł.

enon of Orthodox art of the time, produced above all within the borders of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, gradually isolated from the main centres and created in the process of continuous, more and more deformed repetition of old, often archaic models on the one hand, and on the other – creatively assimilating the patterns of Western art in all its style manifestations, while preserving its clearly distinct character. In general, descriptions of icons in footnotes include the assumed art milieu, excluded in the case of icons from the area of the former Przemyśl Orthodox diocese, references to which are in an overwhelming majority. Descriptions of the condition of icons and conducted conservation treatments are abridged. Inscriptions on the reverses are quoted only when they are related to the history of the icon before acquiring it for the MNK holdings.

The starting point was an analysis of works themselves, verified on the basis of inventory charts, storage cards, exhibition catalogues, studies concerning individual works, guides and monographic articles. I tried to quote, in a possibly complete version, the findings of my predecessors, passing over information concerning technology verified in the course of the latest analyses, as well as data concerning dimensions of the objects, which differed considerably in some cases. Dimensions provided in this study were verified in 2015–2017, indicating the range of differences resulting from the irregular shapes of the supports. Icon notes include basic data, without a description of pigments, contributed in detail by Dominika Tarsińska-Petruk in the *Summary*, featured in the second volume of this study (Rep. 5.2). In the quoted data, I refer both to this report and to detailed reports providing information about the technological construction of individual works.

**Część I. Katalog**  
**Part I. Catalogue**

# Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. *Acheiropoietos*)

## Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon ‘Not Made by Hands’ (gr. *Acheiropoietos*)

Wizerunek Chrystusa na chuście (*mandil* w językach bliskowschodnich oznaczał „chustę”, „ręcznik”, stąd gr. *to hagion mandilion*) był uważany w tradycji wschodniej za „Nie ręką uczyniony” (gr. *Αχειροποίητος/Acheiropoietos*, cs. *Нерукотворный/Nierukotwornyj*). Twarz Chrystusa na białej chuście, ujęta frontalnie, z okalającymi ją długimi włosami i brodą, z wyrazistymi oczami, bez widocznej szyi i ramion, stała się przedmiotem nadzwyczajnego kultu. Nadzwyczajność statusu tego wizerunku wyrażała się w tym, że w istocie był to obiekt złożony, „hybrydowy”, łączący w sobie cechy relikwii i ikony<sup>125</sup>. Tkanina chusty upodobnia ją do zasłony liturgicznej (gr. *katapetasma*, cs. *zawiesa*), stanowiącej symboliczną przysłonę tajemnicy, tak jak „Święte Ciało” Boga Wcielonego postrzegane było przez Cyryla Jerozolimskiego jako zasłona boskości<sup>126</sup>. Jak głosił bł. Symeon Salonicki, zasłony w przejściach do przednawia świątyni są rozsuwane, by przypominać, że „Chrystus zszedł do nas i, zburzywszy mur przegrody i dawszy pokój, wprowadził nas do niebios” (wg Ef 2,14)<sup>127</sup>, w innym miejscu pisząc, że „zasłona odzwierciedla niebiański namiot Boga, gdzie są zastępy aniołów i odpoczynek świętych”<sup>128</sup>.

Wzorów formalnych takiego ujęcia wizerunku o szczególnej sile oddziaływania na widza dostarcza sztuka antyczna, tak w warstwie obrazowej, jak i literackiej, począwszy od budzących grozę podobizn Gorgony w ujęciu frontalnym. Znamienne, że w relacji Jerzego z Pizydii, jednej z najstarszych dotyczących ikon jako obrazów przenośnych o funkcji palladialnej, a związanej z wyprawą przyszłego cesarza Herakliusza przeciw uzurpatorowi Fokasowi na pocz. VII w., przeciwstawiono obliczu Gorgony jako bogini zdeprawowanej, z którym utożsamiono uzurpatora, oblicze

The image of Christ on the veil (*mandil* in Middle Eastern languages meant ‘veil’, ‘cloth’, hence Gr. *to hagion mandilion*) was in Eastern tradition regarded as ‘not made by human hands’ (Gr. *Αχειροποίητος/Acheiropoietos*, CS. *Нерукотворный/Nerukotwornyi*). The face of Christ on a white cloth shown frontally, surrounded by long hair and with a beard, with expressive eyes, without a representation of Christ’s neck or shoulders, was greatly worshipped. The uniqueness of its status was expressed through its complex, ‘hybrid’ character, combining the features of a relic and an icon.<sup>125</sup> The fabric of the veil evokes a liturgical curtain (Gr. *katapetasma*, CS. *zawesa*), constituting a symbolic cover for the mystery, the same as the ‘Holy Body’ of God Incarnate was considered a cover for divinity by Cyril of Jerusalem.<sup>126</sup> According to Blessed Symeon of Thessalonica, covers in passages to the narthex of the temple are parted to remind that ‘Christ came to us and having broken the wall of partition and having brought peace, led us into heaven’ (based on Eph. 2:14),<sup>127</sup> and in a different place he wrote that ‘the cover represents God’s earthly tabernacle, with hosts of angels and saints’ rest’.<sup>128</sup>

The source of formal patterns for this particularly expressive image is ancient art, both in its visual and literary layers, starting from the terrifying frontal representations of a Gorgon. It is characteristic that in George of Pisidia’s account, one of the oldest ones concerning icons as portable pictures with the function of a palladium and connected with an expedition of the future Emperor Heraclius against the usurper Phocas at the beginning of the 7th c., what was opposed to the image of the Gorgon as a depraved goddess, associated with the usurper, was the face of the Virgin Mary – a triumphal declaration of the new ruler, who arrived to purge and liberate the capital of

125 Pentcheva 2012, s. 62.

126 Gumińska 2010, s. 435. Zasłony, stanowiące pamiętkę zasłony świątyni jerozolimskiej, zwykle oddzielają nawę od sanktuarium, niejednokrotnie zastępując przegrodę z ikonami – Paprocki 2010, s. 102.

127 Symeon z Tessaloniki, *O świątyni Bożej*, s. 44.

128 *Ibidem*, s. 40.

125 Pentcheva 2012, p. 62.

126 Gumińska 2010, p. 435. Curtains, commemorating the curtain in the Temple in Jerusalem, usually separate the nave from the sanctuary, not infrequently replacing the partition with icons – Paprocki 2010, p. 102.

127 Symeon z Tessaloniki, *O świątyni Bożej* [Symeon of Thessalonica, *Explanation of the Divine Temple*], p. 44.

128 *Ibid.*, p. 40.

Dziewicy Marii – tryumfalny manifest nowego władcy, który przybywał oczyścić i uwolnić stolicę Cesarstwa Bizantyńskiego<sup>129</sup>. W ugruntowanej w sztuce rzymskiej tradycji sporządzania popiersi portretowych zmarłych antenatów mieści się reliefowe popiersie niewiasty z głową na tle chusty rozpostartej i podtrzymywanej przez dwa putta w sarkofagu Sabinusa z ok. 320 r.<sup>130</sup> Głowa na tle *velum* znajduje się w strefie pokrywy sarkofagu, w której umieszczono inny tradycyjny rzymski temat polowania<sup>131</sup>, podczas gdy dolny fryz wypełniono chrześcijańskimi scenami cudów św. Piotra i Jezusa. W warstwie literackiej precedens stanowią słowa Cicerona o posągu bogini Ceres zesłanym z nieba: *non humana manu factum sed de caelo lapsam* (tzw. cud Ceres) – zatem nieuczynionym ręką ludzką, lecz spadłym z nieba – co samo w sobie stanowiło parafrazę starszej greckiej tradycji<sup>132</sup>. Wątek cudownego wizerunku bóstwa powraca na stronach Dziejów Apostolskich (Dz 19,21–40)<sup>133</sup> w związku z przywołaniem przez św. Pawła argumentu

129 „[Fokas], który w swoim mniemaniu krew naszą przelał, po trzykroć nieszczęsna moc, potwór morski na ziemi, oblicze Gorgony. Ty [Herakliusz] nie zniszczyłeś go przez oszustwo Perseusza, lecz poprzez umieszczenie naprzeciw zdeprawowanej dziewicy budzący lęk wizerunek Dziewicy Marii. Bo miałeś jej ikonę jako tarczę, gdy zbliżałeś się do kręgu mocy tej bestii. Zabiłeś go, ocalając nie tylko jedną spętana niewiastę, lecz wszystkie miasta” – *Heraclius*, II, 8–18. Zob. Pentcheva 2002, s. 15. B. V. Pentcheva wskazała na odwołanie do mitu Andromedy w odniesieniu do uwolnionej, „spętanej niewiasty” potwierdzający mocne osadzenie autora w tradycji antycznej. Perseuszem był tu zatem Herakliusz, Andromedą Konstantynopol i całe Cesarstwo Bizantyńskie, złą Gorgoną zaś, smokiem trzymającym w niewoli miasto – Fokas. Dziewicza czystość Marii, protektorki miasta, została przeciwstawiona wizerunkowi Gorgony, określonemu mianem nośnego pojęcia *φθορά* (gr. *phora*: Rz 8,21 – „zepsucie”; Kor 15,42 – „zniszczenie”; Ga 6,8 – „zagłada”; Kol 2,22 – „zniszczenie”; 2 P 1,4 – „zepsucie wywołane żądzą”), oznaczającym to, co zepsute w sensie moralnym, zatem przemijające, związane z powabem ludnym, cielesnym, grzesznym, gnilnym, skazanym na zagładę. Pojęcie to utożsamiono z Fokasem, podbitym przeciwnikiem Herakliusza. Jego tyrania to skała, do której przykuto Andromedę symbolizującą Cesarstwo. Nie jest pewne, czy wizerunek Marii odnosi się w tym opisie do istniejącej ikony, czy też jest metaforą. W innych wersjach relacji tych zdarzeń, np. u C. Mango, mowa jest wręcz o ikonach Marii przytwierdzonych do masztów okrętów, na których Herakliusz przybył do stolicy – Theophanes, *Chronographia*, I, s. 298; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, s. 35; Cameron 1978, s. 97; Mango 2000, przyp. 46 na s. 24; Angelidi, Papamastorakis 2005, s. 210. P. Speck (2003, s. 266–267) przekonywał, że argumenty przemawiają za tym, że Herakliusz miał za sobą ikonę Marii w sensie fizycznym.

130 Filarska 1999, rys. 54.

131 W wykładni M. Eliadego rytuał fantastycznego (symbolicznego) polowania miał jeszcze w kulturach prehistorycznych wiązać elementy kultu solarnego z funeralnym (Eliade 1966, s. 150), na co wskazała E. Bugaj przy okazji analizy tego typu motywów obecnych w ceramice germańskiego kręgu kulturowego (Bugaj 1999, s. 225).

132 Belting 2010, p. 68.

133 Gdy św. Paweł zbliżał się do Efezu, słynącego z kultu wielkiej bogini Artemidy, jeden ze sprzedawców pamiątek wywołał zbiegowisko, doprowadzając niemal do linczu apostoła, a przynajmniej krzyżując jego plany udania się do Jerozolimy. Ten grecki rzemieślnik Demetriusz, wytwórca srebrnych świątynek Artemidy, zaniepokojony był nauką św. Pawła o tym, że uczynieni ludzkimi rękami nie są bogami, co sprawi, że wielka bogini Artemida, której cześć oddaje świat cały, odarta zostanie z majestatu. Uspokojenie tłumu przyniosły dopiero słowa sekretarza, który przypomniał o boskim rodowodzie tak bogini, jak jej posągu, który miał być zesłany przez Zeusa.

the Byzantine Empire.<sup>129</sup> The established Roman tradition of making portrait busts of the deceased ancestors includes a relief bust of a woman with her head against a background of a veil stretched out and supported by two putti in the sarcophagus of Sabinus from ca. 320.<sup>130</sup> The head against the *velum* is depicted within the sarcophagus cover, which also features a different traditional Roman motif of hunting,<sup>131</sup> and the lower frieze is filled with the Christian scenes of the miracles of St Peter and Jesus. In the literary layer, unprecedented were Cicero's words about the statue of the goddess Ceres sent from heaven: *non humana manu factum sed de caelo lapsam* (known as the miracle of Ceres) – so not made with human hands but fallen from heaven – which in itself constituted a paraphrase of the older Greek tradition.<sup>132</sup> The subject of the miraculous divine image recurs on the pages of the Acts of the Apostles (Acts 19:21–40)<sup>133</sup> when St Paul arguments against the cult of the

129 ‘[Phokas], this sea-monster of the earth, this face of the Gorgon, considered shedding our blood [to preserve] this thrice-unhappy power. You [Herakleios] did not destroy him as Perseus did, with deceit, but you placed against the corrupter of virgins the awesome image of the pure Virgin. For you had her icon as a helper when you were approaching in the praying range of the beast. You killed him, having saved not only one fettered virgin but entire cities’ – *Heraclius*, II, 8–18 [as cited in Bissera V. Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*]. Cf. Pentcheva 2002, p. 15. B. V. Pentcheva made allusions to the Andromeda myth with reference to the liberated ‘fettered virgin’, which evidences the author's attachment to the ancient tradition. Perseus was represented by Heraclius, Andromeda – by Constantinople and the entire Byzantine Empire, the wicked Gorgon, the monster enslaving the whole city – by Phocas. The virginal chastity of Mary, the protectress of the city, is opposed to the image of the Gorgon, referred to with the popular concept of *φθορά* (Gr. *phora*: Rom. 8:21 – ‘corruption’; Cor. 15:42 – ‘corruption’; Gal. 6:8 – ‘corruption’; Col. 2:22 – ‘perish’; 2 Pet. 1:4 – ‘the corruption that is in the world through lust’), which stands for what is corrupted in the moral sense, that is transitory, connected with deceptive, sinful, carnal, putrefactive, allure, doomed to corruption. This concept was associated with Phocas, defeated by Heraclius. His tyranny is the rock which Andromeda, symbolising the Empire, is tied to. It is not certain whether the Marian image in this description refers to an existing icon or it is a metaphor. In other versions of the account of these events, e.g. by C. Mango, there is information about Marian icons attached to the masts of ships on board of which Heraclius arrived in the capital – Theophanes, *Chronographia*, I, p. 298; Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, p. 35; Cameron 1978, p. 97; Mango 2000, footnote 46 on p. 24; Angelidi, Papamastorakis 2005, p. 210. P. Speck (2003, pp. 266–267) has claimed arguments support the thesis that Heraclius brought the icon of Mary in the physical sense.

130 Filarska 1999, fig. 54.

131 As interpreted by M. Eliade, the fantastic (symbolic) ritual of the hunt already in the prehistoric cultures combined elements of the solar and funeral cult (Eliade 1966, p. 150), as indicated by E. Bugaj while analysing motifs of this kind found in the ceramics of the Germanic cultural circles (Bugaj 1999, p. 225).

132 Belting 2010, p. 68.

133 When St Paul was approaching Ephesus, famous for the worship of the great goddess Artemis, one of the sellers of the souvenirs – miniature shrines – gathered a crowd, nearly lynching the apostle, and at least upsetting his plans to go to Jerusalem. This Greek craftsman Demetrius, a maker of silver shrines for Artemis, was worried by St Paul's teaching that those made with hands were no gods, as a result of which the great goddess Artemis, worshipped all over the world, would be deprived of her majesty. What calmed down the assembly were the words of the secretary who reminded them about the divine origin of both the goddess and her statue, believed to have been sent by Zeus.

przeciwko kultowi wizerunków bóstw antycznych, że nie zasługują na osobną cześć, ponieważ stworzone zostały ręką ludzką: οὐκ εἰσὶν θεοὶ οἱ διὰ χειρῶν γιγνόμενοι (Dz 19,26)<sup>134</sup>.

Zdaniem Bisseri V. Pentchevej, utożsamienie pojęcia *acheiropoietos* z wizerunkiem twarzy Chrystusa na chuście jest późne i należy odnosić je dopiero do poł. VI w., kiedy za takie uznano cielesne odbicia Chrystusa lub Marii w materii dokonane za ich życia<sup>135</sup>. Oryginalnie zaś termin ten miał się odnosić do Królestwa Niebieskiego, nieba, sakramentów i obrzezania<sup>136</sup>. Wizerunek taki miał dwoistą naturę z racji cudownego sposobu powstania, jak i bliskiego kontaktu z boską obecnością<sup>137</sup>. Leslie Brubaker podobnie wskazała, że najstarsze znane informacje na temat tych wizerunków pochodzą dopiero z VI w.: w 569 r. wzmiankowano wizerunek Chrystusa z Kamuliany w Syrii, inny miał się znajdować w Memfis w Egipcie, wzmiankowany ok. 570 r., a tzw. *Mandylion* z Edessy (obecnie Şanlıurfa, wcześniej Urfa), najślynniejszy z nich, miał być wspomniany po raz pierwszy ok. 590 r. W każdym wypadku mielibyśmy do czynienia z wizerunkiem Chrystusa mającym cechy nadnaturalne<sup>138</sup>. Wydaje się jednak, że załączek tradycji chrześcijańskich wizerunków Jezusa i Marii, określanych mianem *acheiropoietycznych*, uchwytany jest już w przytoczonej narracji nowotestamentowej.

Oryginalny *Mandylion* miał otrzymać Abgar V Ukama (panujący od 4 r. p.n.e. do 7 r. n.e. oraz w latach 13–50 n.e.), toparcha państwa Osroene ze stolicą w Urhai, późniejszej Edessie, w odpowiedzi na list skierowany do Chrystusa z prośbą o uzdrowienie<sup>139</sup>. O tej korespondencji wspominał, a nawet ją przytoczył, Euzebiusz z Cezarei w *Historii kościelnej* ok. 320 r., powołując się na źródła syryjskie

images of ancient gods saying they should not be worshipped as they were made with human hands: οὐκ εἰσὶν θεοὶ οἱ διὰ χειρῶν γιγνόμενοι (Acts 19:26).<sup>134</sup>

According to B.V. Pentcheva, the identification of the notion of *acheiropoietos* with the image of Christ on the veil dates back to a later time, not until the mid-6th c., when physical imprints of Christ and Mary in the matter made during their lifetime were regarded as such.<sup>135</sup> Originally this term referred to the Kingdom of Heaven, Heaven, sacraments and the circumcision.<sup>136</sup> This image had a dual nature because of its miraculous creation and close contact with divinity.<sup>137</sup> Similarly, Leslie Brubaker has noted the oldest known information concerning these images dates from only the 6th c.: in 569, the image of Christ from Camuliana, Syria, was mentioned, and another one was situated in Memphis, Egypt, mentioned ca. 570, and the *Mandylion* known as *Image of Edessa* (now Şanlıurfa, earlier Urfa), the most famous of them, was mentioned for the first time ca. 590. In each case, it would have been the case of a supernatural image of Christ.<sup>138</sup> It seems, however, that the nucleus of the Christian tradition of images of Jesus and Mary referred to as *acheiropoietic*, can be found already in the cited New Testament narrative.

The original *Mandylion* is believed to have been received by Abgar V Ukamma (who ruled from 4 BC to AD 7 and AD 13–50), the toparch of Osroene, with the capital in Urhay, future Edessa, in reply to a letter addressed to Christ with a request for healing.<sup>139</sup> This correspondence was mentioned and even quoted by Eusebius of Caesarea in the *Church History* ca. 320, citing Syrian sources in the archive in Edessa, but without noting the painting,<sup>140</sup> though in a different place he admitted that he had seen images of the apostles and Christ

134 Św. Jan Złotousty przypomniał w mowie piątej przeciw judaizantom, że „każdy obraz bożka, każdy posąg wykonany ludzką ręką nazywany jest przez Żydów »obrzydlivością«” (Jan Chryzostom, *Mowy przeciw judaizantom*, s. 161). Tradycja żydowska będzie ważnym oparciem obok tradycji apostołskiej w artykulacji stosunku do obrazów u pierwszych ojców Kościoła, zwłaszcza u Orygenesisa, który na tradycję żydowską będzie się wprost powoływał. Znamienne, że w środowisku chrześcijańskim pozytywne nastawienie wobec ikon odnotowywane jest dopiero tuż przed sporem ikonoklasysem. W latach 90. VII w. o wizerunkach mówi się w pismach antyheretyckich i przeważnie są one wspomniane w sensie pozytywnym. Nie dotyczy to tylko wizerunków uprzywilejowanych, cudownych czy relikwii, ale ogólnie ikon czczonych przez palenie świec, okrywanie zasłonami i okadzanie – Brubaker 2012, s. 13.

135 Pentcheva 2006a, s. 13.

136 *Ibidem*.

137 Dobschütz 1899, s. 55–57.

138 Brubaker 2012, s. 11. Zob. też Wilkinson 1977, s. 88. I. L. E. Ramelli zauważyła, że o ile w narracjach przeważa informacja o wizerunku Chrystusa na płótnie (gr. *σινδών*), o tyle w apokryficznych *Actach Tadeusza* (*Acta Thaddaei*) z VII w. zawarta jest informacja o płótnie złożonym poczwórnie (gr. *τετράδιπλον*), które miał dostarczyć Abgarowi Ananiasz, co sugerowałoby, że na płótnie zobrazowano całą postać, ale prezentowaną tak, że widoczna była jedynie jej twarz – Ramelli 2009, s. [5].

139 Starowiejski 1977, s. 193–200.

134 St John Chrysostom in the fifth homily against those who were judaising reminded that '[t]he Jews called every image and statue made by man an abomination' (Jan Chryzostom, *Mowy przeciw judaizantom*, p. 161 [John Chrysostom, *Against the Jews. Homily 5*], English translation available at [http://www.tertullian.org/fathers/chrysostom\\_adversus\\_judaeos\\_05\\_homily5.htm](http://www.tertullian.org/fathers/chrysostom_adversus_judaeos_05_homily5.htm)). Apart from the apostolic tradition, the Jewish tradition was an important source as to the articulation of the attitude of the first Church Fathers to images, in particular Origen, who even cited the Jewish tradition. It is characteristic that positive attitude to icons was not noted among Christians until the iconoclastic controversy. In the 690s, images were discussed in antiheretical writings, usually in a positive context. Not only did it concern privileged, miraculous images or relics, but in general icons worshipped by lighting candles, covering them and burning incense at them – Brubaker 2012, p. 13.

135 Pentcheva 2006a, p. 13.

136 *Ibidem*.

137 Dobschütz 1899, pp. 55–57.

138 Brubaker 2012, p. 11. See also Wilkinson 1977, p. 88. I. L. E. Ramelli has observed that what prevails in narratives is information about the image of Christ on cloth (Gr. *σινδών*), the apocryphal *Acta Thaddaei* from the 7th c. contains information about a cloth doubled in fours (Gr. *τετράδιπλον*), brought to Abgar by Ananias, which would suggest that the whole figure was depicted on the cloth but only the face was visible – Ramelli 2009, p. [5].

139 Starowiejski 1977, pp. 193–200.

140 Euzebiusz, *Historia kościelna*, I, 13, 5 [p. 42].

w archiwum w Edessie, ale bez wzmianki o obrazie<sup>140</sup>, choć w innym miejscu przyznał, że widział wizerunki apostołów i Chrystusa („widziałem przecie wizerunki apostołów Jego, Piotra i Pawła a nawet samego Chrystusa, zachowane w malowanych obrazach”) oraz figurę z brązu nachylającej się niewiasty, wyciągającej ręce ku Chrystusowi, i figurę Chrystusa „w płaszczu wspaniale zarzuconym, z ręką wyciągniętą ku niewieście”<sup>141</sup>, ilustrujące zatem uzdrowienie krwotoku, znane z malowideł katakumbowych. Sokrates Scholastyk w *Historii Kościoła* wspomina Edesę zdawkowo, poza relacją z niepokojów w mieście, wspominając przy okazji o wspaniałej bazylice św. Tomasza<sup>142</sup>. Najstarsza zachowana syryjska wzmianka o wizerunku Chrystusa miała być inkorporowana do apokryfu *Nauka Addaja (Doctrina Addai)* z przełomu IV i V w.<sup>143</sup> Kolejna narracja dotycząca legendy edeskiej zawarta jest w *itinerarium Egerii do Ziemi Świętej z 384 r.*<sup>144</sup>, ale wspomniana jest w niej jedynie korespondencja między Abgarem a Chrystusem<sup>145</sup>. Apokryficzny *List Abgara do Jezusa (Epistola Abgari Edesseni toparchae)* został włączony do syryjskiego *Żywota św. Daniela z Galash*, spisane przez Jakuba z Sarug (ok. 451–521). Ponownie brak w nim wzmianki o wizerunku Chrystusa – w związku z cudami, o których słyszał, król Abgar poprosił Chrystusa o przybycie i uzdrowienie, pisząc: *Audivi de te et de sanitate quae per manus tuas efficitur, absque pharmacis et herbis*, na co Chrystus przez Hannana miał odpowiedzieć: *Scriptura enim est de me: quod ii qui vident me non credent in me, ii vero qui non viderunt me, ipsi credent et salvi erunt*<sup>146</sup> (parafraza J 20,19–31).

Motyw wizerunku za apokryfem *Nauka Addaja* pojawił się u Mojżesza z Chorenu w *Historii Armenii*<sup>147</sup>. O wizerunku Chrystusa z Edessy (łac. *Imaginem Edessena*), który ocalił jej mieszkańców podczas oblężenia miasta przez Persów

(‘I did see images of His apostles, Peter and Paul, and even of Christ Himself, preserved in painted works’) and a bronze figurine of a woman bending forward, stretching her hands towards Christ, and a figurine of Christ ‘in a cloak beautifully thrown over His shoulders, with His hand stretched out to the woman’,<sup>141</sup> illustrating the healing of the bleeding, known from the catacomb paintings. Socrates Scholasticus in his *Historia Ecclesiastica* [Church History] mentions Edessa perfunctorily, besides an account of the unrest in the city, on the occasion writing about the magnificent St Thomas Basilica.<sup>142</sup> The oldest preserved Syrian mention of the image of Christ was believed to have been incorporated into the apocryphal text entitled *The Doctrine of Addai*, from the 4th/5th c.<sup>143</sup> Another narrative concerning the Edessa legend is contained in *Itinerarium Egeriae*, a detailed account of Egeria’s pilgrimage to the Holy Land from 384,<sup>144</sup> but it only mentions correspondence between Abgar and Christ.<sup>145</sup> The apocryphal *Letter of King Abgar to Jesus (Epistola Abgari Edesseni toparchae)* was included in the Syrian *Life of Daniel of Galash*, written by Jacob of Serugh (ca. 451–521). It does not mention the image of Christ, though. Having heard about the miracles, King Abgar asked Christ to come and heal him, writing: *Audivi de te et de sanitate quae per manus tuas efficitur, absque pharmacis et herbis*, to which Christ replied through Hannan: *Scriptura enim est de me: quod ii qui vident me non credent in me, ii vero qui non viderunt me, ipsi credent et salvi erunt*<sup>146</sup> (paraphrase of John 20:19–31).

After the apocryphal work *The Doctrine of Addai*, the motif of the image appeared in the *History of Armenia* by Moses of Chorene.<sup>147</sup> The *Image of Edessa* (Lat. *Imaginem Edessena*), which saved its inhabitants during the Persian siege of 544, was mentioned by Evagrius Scholasticus (ca. 532–ca. 594) in his *Ecclesiastical History* in the latter half of the 6th c.

140 Eusebiusz, *Historia kościelna*, I, 13, 5 [s. 42].

141 *Ibidem*, VII, 18, 3 [s. 328]: w tłumaczeniu – „posągi spiżowe”.

142 Sokrates Scholastyk, *Historia Kościoła*, IV, 18 [s. 353]. Edessa miała pozyskać relikwie św. Tomasza apostoła dzięki darowiźnie cesarza Aleksandra Sewera po jego tryumfie nad Persją – Мещерская 1997, s. 34; Biskupski 2009, s. 39, przyp. 10.

143 Rękopis syryjski odnaleziono w XIX w. w Petersburgu. Przytoczona jest w tym dokumencie treść odpowiedzi Chrystusa, którą miał spisać Hannan, archiwista Abgara, niemal identyczna jak w relacji Eusebiusza, dłuższa o jedno zdanie. Tak u Eusebiusza, jak i w *Nauce Addaja* list miał być zdeponowany w archiwum edeskim – Starowieyski 1977, s. 183; Cameron 1998, s. 38. Tłumaczenie listu z języka syryjskiego na rosyjski opublikowano w: Мещерская 1997.

144 Ramelli 2009 [dostępny w internecie: <https://ilpalazzodisichelgaita.files.wordpress.com/2012/01/recensione-di-ilaria-ramelli.pdf>].

145 *Do Ziemi Świętej...*, s. 174.

146 *De vita et scriptis S. Jacobi Sarugensis*, s. 6.

147 M. Starowieyski (1977, s. 184) tradycyjnie datował to dzieło na 471 r., niemniej w literaturze ostatnich lat podważa się tak wczesne lata życia Mojżesza z Chorenu, odnosząc je do VII w. (Thomson 1997). K. Stopka (2002, s. 103, przyp. 110) stwierdził, że kronikarz znał legendy z VII w. Badacze literatury patrologicznej uznali jego *Historię* za powstałą ok. 820 r. (Altaner, Stuiber 1990 [1978], s. 471).

141 *Ibid.*, VII, 18, 3 [p. 328]: translated as – ‘bronze statues’.

142 Socrates Scholasticus, *Historia Ecclesiastica*, IV, 18 [p. 353]. Edessa was believed to have acquired the relics of St Thomas the Apostle thanks to a donation from Emperor Severus Alexander after his victory over Persia – Мещерская 1997, p. 34; Biskupski 2009, p. 39, footnote 10.

143 The Syrian manuscript was found in Saint Petersburg in the 19th c. Christ’s statement written down by Hannan, Abgar’s archivist, cited in this document is almost identical with the words cited in the account given by Eusebius, the former being longer by one sentence. According to both Eusebius’s book and the *Doctrine of Addai*, the letter was deposited in the archives of Edessa – Starowieyski 1977, p. 183; Cameron 1998, p. 38. A translation of the letter from Syrian into Russian was published in: Мещерская 1997.

144 Ramelli 2009 [available online at: <https://ilpalazzodisichelgaita.files.wordpress.com/2012/01/recensione-di-ilaria-ramelli.pdf>].

145 *Do Ziemi Świętej...*, p. 174.

146 *De vita et scriptis S. Jacobi Sarugensis*, p. 6.

147 M. Starowieyski (1977, p. 184) traditionally dated this work to 471, but recently such early dating has been questioned and it was dated rather to the 7th c. (Thomson 1997). K. Stopka (2002, p. 103, footnote 110) claims the chronicler knew legends from the 7th c. Experts on patrological literature date his *History* to ca. 820 (Altaner, Stuiber 1990 [1978], p. 471).



w 544 r., wspomniał Ewagriusz Scholastyk (ok. 532–ok. 594) w *Historii Kościoła* w 2. poł. VI w. (*Historia ecclesiastica*, IV, 27)<sup>148</sup>. Zdaniem Averil Cameron, *acheiropoietos* zaistniał dopiero wówczas, tj. bliżej końca VI w., ewentualnie zyskał wtedy status „nie ludzką ręką uczynionego”, gdyż w tym okresie pojawiają się pierwsze źródłowe przekazy na temat tego typu wizerunków<sup>149</sup>. Na ich mnożenie w tym czasie wskazuje relacja pielgrzyma Teodozjusza, który zaświadczał w VI w. o odcisniętej twarzy i ramionach Chrystusa na Kolumnie Biczowania w Jerozolimie, następnie kolejnego pielgrzyma, Antoniego z Piacenzy, który widział na niej także odciski piersi i rąk, a wizerunek Chrystusa dostrzegł na tkaninie w egipskim Memfis (*pallium lineum in quo est effigies Salvatoris*)<sup>150</sup>.

Ikona edeska miała być wprowadzona do wykonanego przez obrońców podkopu pod konstrukcję wzniesioną na polecenie wodza Persów Chosroesa, by skutecznie ją podpalić, co nie udawało się wcześniej. Obraz pokropiono przy tym wodą święconą i dopiero wówczas boska potęga wraz z wiarą ludzką sprawiły, że płomień opanował konstrukcję z drewnianych belek i przyniósł ocalenie. Nieco inną wersję wydarzeń zawarto w *Narratio de Imagine Edessena*<sup>151</sup>, powstałej po sprowadzeniu *Mandylionu* do Konstantynopola w 944 r. Interwencję miał podjąć bp Eulaliusz, który przypomniał o wizerunku Chrystusa w bramie miejskiej, z ustawioną przed nim przed wiekami lampą, która – jak się okazało – nadal się paliła. Pokropienie oliwą z tej lampy miało odwrócić ogień w podkopie i skierować go na Persów, a wizerunek został rozpostarty i poniesiony po murach Edessy<sup>152</sup>. Nie sposób się tu oprzeć wrażeniu, że autor *Narratio de Imagine Edessena*, mimo powoływania się na Ewagriusza Scholastyka, inspirował się wydarzeniami z czasu oblężenia Konstantynopola przez Awarów, Słowian i Persów w 626 r., kiedy to stolica ocalała dzięki inicjatywie patriarchy Sergiusza i wyniesieniu na mury miasta wizerunku *Chrystusa nieuczynionego ręką ludzką*.

*Mandylion* edeski miał być zatem od czasów Chrystusa ukryty w murach miejskich lub – dokładniej – w głównej bramie miasta. Zarówno umieszczanie kopii *Mandylionu* w bramie, jak i jego obnoszenie po murach stało się toposem tradycji bizantyńskiej. Zarazem jednak we współczesnych

(*Historia ecclesiastica*, IV, 27).<sup>148</sup> According to A. Cameron, *acheiropoietos* did not occur until then, that is, close to the end of the 6th c., or it was then it acquired the status of being ‘not made by hands’, as the first sources concerning this type of images appeared in this period.<sup>149</sup> What suggests their growing number at the time is an account by Theodosius, a pilgrim, who in the 6th c. testified to the face and arms of Christ imprinted on the Column of Flagellation in Jerusalem, and then by another pilgrim, Antonius of Piacenza, who also saw there the image of the chest and hands, and so did he the image of Christ on a cloth in Memphis, Egypt (*pallium lineum in quo est effigies Salvatoris*).<sup>150</sup>

The Image of Edessa was put into the tunnel dug by the defenders under the structure erected at the order of the Persian leader Chosroes to burn it, which had not been possible otherwise. The painting was sprinkled with holy water, and it was only then that divine power together with human faith made the flame spread over the structure of wooden beams and brought rescue. A slightly different version of these events can be found in *Narratio de Imagine Edessena*,<sup>151</sup> written after the *Mandylion* was brought to Constantinople in 944. The person who intervened was Bishop Eulalius, who reminded the people of the image of Christ in the city gate with a lamp placed in front of it centuries earlier, which – as it turned out – was still burning. It was believed that sprinkling with oil from this lamp changed the direction of the fire in the tunnel towards Persians and the image was spread out and carried over the walls of Edessa.<sup>152</sup> One cannot help but get the impression that despite citing Evagrius Scholasticus, the author of *Narratio de Imagine Edessena* was inspired by the events from the time of besieging Constantinople by Avars, Slavs and Persians in 626, when the capital survived thanks to the patriarch Sergius’s initiative of elevating the image of *Christ Not Made by Hands* on the city walls.

The *Mandylion* of Edessa was thus believed to have been hidden in the city walls or – more precisely – in the main gate to the city since the times of Christ. Both placing a copy of the *Mandylion* in the gate and carrying it along the walls became Byzantine tradition *topoi*. At the same time, neither *Chronicon Edessenum* nor Procopius’s account (*Bellum Persicum*), contemporary to the siege, contains any reference to

148 Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, IV, 27 [s. 198]: „Popadłszy zatem w całkowitą bezradność, przynoszą [obronicy miasta] uczyniony przez Boga obraz, którego nie malowały ręce ludzkie, lecz Chrystus, sam Bóg, wysłał do Abgara, ponieważ ten gorąco pragnął Go ujrzeć”.

149 Cameron 1998, s. 39.

150 *Ibidem*, s. 38; Kitzinger 1954, s. 113.

151 *Narratio de Imagine Edessena* (PG, 113, kol. 423–454) zgodnie z nagłówkiem i tradycją przypisywana była cesarzowi Konstantynowi Porfirogenecie. Różne wersje tego dzieła zebrał i opublikował Dobschütz 1899, a ostatnio omówili je Tycner-Wolicka 2009 i Guscini 2009.

152 Tycner-Wolicka 2009, s. 31.

148 Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła* (Evagrius Scholasticus *Ecclesiastical History*), IV, 27 [p. 198]: ‘Feeling completely helpless, they [defenders of the city] bring the image made by God, not painted by hands, of Christ, which God Himself sent to Abgar, because he wanted to see it so much’.

149 Cameron 1998, p. 39.

150 *Ibid.*, p. 38; Kitzinger 1954, p. 113.

151 *Narratio de Imagine Edessena* (PG, 113, cols. 423–454) was, in accordance with the heading and tradition, ascribed to Emperor Constantine Porphyrogenitus. Different versions of this work were collected and published by Dobschütz 1899, and recently discussed by Tycner-Wolicka 2009 and Guscini 2009.

152 Tycner-Wolicka 2009, p. 31.

obleżeniu *Chronicon Edessenum* i relacji Prokopiusza (*Belum Persicum*) brak odniesień do cudownej roli *Mandylionu*, co sprowokowało sugestie o późniejszej interpolacji tej wzmianki u Ewagriusza. Z kolei Pseudo-Zachariasz Retor, autor zredagowanej w latach 568–569 *Historii Kościoła*<sup>153</sup>, wspominał o cudownym objawieniu się wizerunku Chrystusa na płótnie w sadzawce w parku w Dibudin w Amazji (?) pewnej niewieście, która zastanawiała się, jak rozpozna Chrystusa i jak może Go czcić, skoro nie wie, jak wygląda<sup>154</sup>. Wspomniano jednocześnie wizerunek Chrystusa w Cezarei, do której miał trafić już po Jego męczeństwie, i jeszcze inny, przechowywany w Kamulianie<sup>155</sup>. Narrator dodał następnie, że inna kobieta z Dibudin, dowiedziawszy się o tych wszystkich wydarzeniach, sprowadziła kopię wizerunku z Kamuliany do swojej wioski, gdzie ludność miejscowa nazywała go *acheiropoietos* – „nieuczyniony dłońmi”, i że niewiasta ta zbudowała na jego cześć świątynię<sup>156</sup>.

Wizerunek z Kamuliany miał się pojawić w Konstantynopolu w 574 r. za panowania Justyna II (565–578) i stanowić *palladium* w wyprawach cesarza Herakliusza (610–641) przeciw Persom w 621 r.<sup>157</sup> O ile założyciel nowej dynastii, Herakliusz, akcentował w bitych przez siebie monetach tryumf odzyskania relikwii prawdziwego krzyża, o tyle jej epigonowi Justynianowi II (685–695 i 705–711) przypisuje się wprowadzenie nowej formuły obrazowej dla najważniejszej monety cesarstwa – złotej nomismy, w której portret cesarza znalazł się na rewersie, ustępując wizerunkowi Chrystusa. Jak stwierdziła Brubaker, był to wyraz cesarskiej akceptacji dla nowej mocy obrazowania chrześcijańskiego, które też miało zapewne być wpisane w ideę budowania obronności Cesarstwa<sup>158</sup>. Wizerunek Chrystusa na monetach Justyniana II z drugiego okresu jego władzy różni się od tego z pierwszego okresu, co być może miało związek z nauką płynącą z *Historii kościelnej* Teodora Lektora (zm. 520), powtórzonej przez Jana z Damaszku w mowie w obronie świętych obrazów, by włosy Chrystusa obrazować jako krótkie i kręcone, nie powielając błędu malarza, który odważył się malować Jezusa na podobieństwo Zeusa, przez

the miraculous role of the *Mandylion*, which caused suggestions about the later interpolation of this note in Evagrius's work. Moreover, Pseudo-Zacharias Rethor, the author of the *Ecclesiastical History* edited in 568–569,<sup>153</sup> informed about the miraculous revelation of the image of Christ on a cloth in a pool in the Dibudin park in Amasia (?) to a woman who had been wondering how she would recognise Christ and how she could revere Him if she did not know what He looked like.<sup>154</sup> It also mentioned an image of Christ in Caesarea, where it was believed to have arrived already after the Passion, and another one, kept in Camuliana.<sup>155</sup> The narrator later added that another woman of Dibudin, having heard of all these events, brought a copy of the Camuliana image to her village, where the locals called it *acheiropoietos* – ‘not made by hands’, and that this woman built a temple dedicated to it.<sup>156</sup>

The Image of Camuliana is thought to have appeared in Constantinople in 574, during the reign of Justin II (565–578), and played the role of a palladium during the expeditions of Emperor Heraclius (610–641) against Persians in 621.<sup>157</sup> While the founder of the new dynasty, Heraclius, highlighted the triumph of retrieving the relics of the True Cross in the coins struck by him, their epigone, Justinian II (685–695 and 705–711), is believed to have introduced a new iconographic formula for the major coin of the empire – Gold Numisma, in which the emperor's portrait was featured on the reverse, giving place to an image of Christ. According to Brubaker, it expressed the emperor's acceptance for the new significance of Christian depiction, which was probably also part of the idea of building the empire's defences.<sup>158</sup> The image of Christ on the coins of Justinian II from the second phase of his rule differs from the image from the first one, which might have been caused by the ideas expressed in the *Church History* by Theodorus Lector (d. 520), later repeated by John of Damascus in his speech in defence of image worship, to depict Christ with short curly hair and avoid a mistake made by the artist who had painted Jesus modelled on Zeus, as a punishment for which his hands withered.<sup>159</sup> Despite propagating this type

153 *Historię Kościoła*, obejmującą lata 449–491, jako kontynuację dzieła Sokratesa Scholastyka, napisał w niezachowanej wersji greckiej Zachariasz Retor (Scholastyk), metropolita małoazjatyckiej Mityleny, który jednak zmarł na długo przed ukończeniem kompilacji, do której tę *Historię* włączono w wersji syryjskiej. Na temat domniemanego autorstwa jej kompilacji i dostępnych edycji zob. Prostko-Prostyński 1993, s. 15–16.

154 *The Syriac Chronicle*, s. 320. Początek rozdziału nie zachował się, zatem mimo wzmianki w dalszej narracji o miejscowości Dibudin identyfikacja miejsca zdarzenia jest niepewna.

155 *Ibidem*.

156 *Ibidem*, s. 321.

157 Zob. Meier 2003, s. 237–250.

158 Przeciwno tej nowej roli wizerunków miała wystąpić kolejna generacja duchowieństwa w latach 20. VIII w. – Brubaker 2012, s. 19.

153 *Ecclesiastical History*, covering the period from 449 to 491, as a continuation of the work by Socrates Scholasticus, was written in the non-extant Greek version by Zacharias Rhetor (Scholasticus), Archbishop of Mytilene, Asia Minor, who, however, died long before the compilation, in which this *History* was included in the Syrian version, was finished. On the subject of the supposed authorship of its compilation and available editions see Prostko-Prostyński 1993, pp. 15–16.

154 *The Syriac Chronicle*, p. 320. The beginning of the chapter has not survived, therefore in spite of a mention of the town of Dibudin further on in the narrative, the identification of the place where the event took place is not sure.

155 *Ibid.*

156 *Ibid.*, p. 321.

157 See Meier 2003, pp. 237–250.

158 This new role of images was questioned by the next generation of the clergy in the 720s – Brubaker 2012, p. 19.

159 Relevant notes concerning the legend referring to the time of Patriarch Genadios (458–471) are cited by Mango 1986, pp. 40–41. I express my gratitude to Dr Kamilla Twardowska for drawing my attention to this legend.

co uschły mu ręce<sup>159</sup>. Mimo wskazania drugiego typu jako bardziej właściwego rozpowszechnił się jednak typ wizerunku Chrystusa z długimi włosami<sup>160</sup>.

Legenda o królu Abgarze była wzbogacana i potwierdzana w różnych wersjach w następujących stuleciach, ze szczególnym nasileniem w VII i VIII w., co tłumaczy się z jednej strony narastającą konfrontacją z najeźdźcami muzułmańskimi, z drugiej – polemiką toczoną wokół roli i funkcji obrazów czy relikwii. Zwraca tu też uwagę równoległy rozwój kultu relikwii św. Krzyża. Legendę modyfikowano nawet w nowożytnych przekazach słowiańskich. Według różnych wersji wizerunek Chrystusa albo miał namalować wysłannik Abgara – *tabularius* (archiwista) Hannan czy malarz Łukasz, albo miał powstać właśnie bez użycia środków malarskich, tzn. przez odbicie twarzy Chrystusa na chuście. Według jednej wersji legendy *Mandyllion* dostarczył królowi Hannan, według innej – apostoł Tadeusz (*Addai*), otrzymawszy *Mandyllion* od Tomasza po wniebowstąpieniu Chrystusa. Wizerunek cudownie utrwalony bez udziału człowieka stał się jednym z argumentów w polemice antyobrazoburczej, stąd przywoływany był przez św. Jana z Damaszku<sup>161</sup>, a następnie w czasie obrad VII soboru powszechnego w Nicei w 787 r.<sup>162</sup> Po odzyskaniu Edessy za Romana I Lekapena przez jego ormiańskiego dowódcę Jana Kurkuasa w czasie kampanii syryjskiej *Mandyllion* – przeniesiony uroczystie 15 VIII 944 do Konstantynopola – stał się jedną z najcenniejszych relikwii Bizancjum, przechowywanych w pałacowej kaplicy Faros (gr. *φάρος*), pełniąc funkcję *palladium* miasta, do czasu zaginięcia wizerunku po zdobyciu stolicy Cesarstwa Bizantyńskiego przez krzyżowców w 1204 r. Święto *Mandyllionu* ustalono na dzień 16 sierpnia. Świadectwo o *Mandyllionach* i dwóch *keramionach* przekazał Dobrynia Jadrejkowicz (późniejszy biskup nowogrodzki Antoni), który widział je wśród relikwii znajdujących się w kaplicy Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu w czasie pielgrzymki w 1200 r. (*и убру[c] на нем же образ х[ристысо]въ і керемидъ двѣ*)<sup>163</sup>. Relikwie tę zabrali zapewne krzyżowcy po zajęciu miasta przez łacinników w 1204 r., jakkolwiek *Mandyllion* wymieniony jest w 1274 wśród relikwii дарowanych cesarzowi Ludwikowi

of portrayal as a more appropriate one, the image of Christ with long hair became more popular.<sup>160</sup>

The legend of King Abgar was expanded and confirmed in a variety of versions in the following centuries, which special intensification in the 7th and 8th c., which on the one hand is explained by a growing confrontation with Muslim invaders, and on the other – by a debate held around the role and function of images and relics. Worthy of note is also a parallel development of the cult of the Holy Cross relics. The legend was modified even in early modern Slav sources. According to different versions, the image of Christ was either painted by Abgar's envoy – *tabularius* (archivist) of Hannan, painter Luke, or it was produced without using paint, that is, Christ's face was imprinted on a cloth. One version of the legend has it the *Mandyllion* was brought to the king by Hannan, another – by Thaddaeus the Apostle (*Addai*), after receiving the *Mandyllion* from Thomas after Christ's Ascension. The miraculous image, produced without the participation of a man, was one of the arguments in the anti-iconoclastic polemics, therefore it was referred to by St John of Damascus,<sup>161</sup> and then during the 7th ecumenical council, held in Nicaea in 787.<sup>162</sup> After Edessa was regained under the reign of Romanos I Lekapenos by his Armenian general John Kourkouas during the Syrian campaign, the *Mandyllion* – transferred ceremonially to Constantinople on 15 August 944 – became one of the most valuable Byzantine relics, kept in the palace chapel Pharos (Gr. *φάρος*), playing the role of the city's palladium until the time when the image got lost after capturing the capital of the Byzantine Empire by the crusaders in 1204. The feast of the *Mandyllion* was established on 16 August. Dobrynia Yadrejkovich (later Bishop Anthony of Novgorod) bore testimony to the *Mandyllions* and two *keramions*, having seen them among the relics kept in the Great Palace of Constantinople chapel during a pilgrimage in 1200 (*и убру[c] на нем же образ х[ристысо]въ і керемидъ двѣ*).<sup>163</sup> This relic was probably looted by the crusaders after capturing the city by the Latinists in 1204, although the *Mandyllion* was mentioned in 1274 among the relics given to Saint Louis by Emperor Baldwin II, and it remained on the list of relics kept in the Sainte-Chapelle in Paris until 1792.<sup>164</sup>

Already in the 11th c. the *Mandyllion* motif started to appear in the auxiliary rooms of Cappadocian sanctuaries, i.e.

159 Odpowiednie wypisy dotyczące legendy odwołującej się do czasów patriarchy Genadiosa (458–471) przytacza Mango 1986, s. 40–41. Dziękuję za wskazanie na tę legendę dr Kamilli Twardowskiej.

160 Dagron 1991, s. 29.

161 Jan z Damaszku, *Wykład wiary prawdziwej*, s. 233–234.

162 *Antologia Patrystyczna*, s. 322. W *Dekrecie wiary* II soboru nicejskiego z 787 r. zapisano, że „przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogiego i ożywiającego Krzyża, lecz także czcigodne i święte obrazy” (*Dekret wiary*, DSP I, s. 338–339). Zob. s. 170.

163 *Путешествие новгородскаго архієпископа Антонія*, 6в, [s. 35].

160 Dagron 1991, p. 29.

161 Św. Jan z Damaszku [St John of Damascus], *Wykład wiary prawdziwej*, pp. 233–234.

162 *Antologia Patrystyczna*, p. 322. In the *Decree of Faith* of the Second Council of Nicaea in 787 one can read that ‘not only images of the precious and life-giving Cross, but also venerable and holy pictures should be worshipped’ (*Dekret wiary*, DSP I, pp. 338–339). See p. 170.

163 *Путешествие новгородскаго архієпископа Антонія*, 6в, [p. 35].

164 Clari, *Zdobycie Konstantynopola*, pp. 77–78; Tysner-Wolicka 2009, pp. 100–101.

Świętemu przez cesarza Baldwina II i do 1792 występuje w spisie relikwii w Saint-Chapelle w Paryżu<sup>164</sup>.

Już w XI w. motyw *Mandylionu* zaczął pojawiać się w pomieszczeniach pomocniczych sanktuariów świątyń kapadockich, tj. w diakonikonach lub w niszy *prothesis*, np. w tzw. Czarnym Kościele (tur. *Karanlik kilise*) i w cerkwi św. Jerzego (tur. *Sakli kilise*) w Göreme<sup>165</sup>. Sharon E. J. Gerstel wskazał na znamienne przeniesienie motywu *Mandylionu* w programie dekoracji ściennych w przestrzeń między wschodnimi pendentywami kopuły lub na ścianę tarczową w cerkwiach bezkopułowych, przemieszczenie podobne zatem do tego, jakie spotkało Komunię Apostołów – z pastoforiów na ściany sanktuarium<sup>166</sup>. W ten sposób zyskiwał łączność z wątkami powiązаныmi z Wcieleniem Chrystusa, co zarazem znajdowało potwierdzenie w kanonach układanych przez św. Germana patriarchę Konstantynopola (VIII w.) i Leona z Chalcedonu (ok. 1100)<sup>167</sup>. Do najstarszych motywów w ikonach należy motyw chusty z wizerunkiem twarzy Chrystusa w dłoniach króla Abgara w kwaterze tryptyku synajskiego datowanego na X w. Do znanych średniowiecznych kopii *Mandylionu* należą m.in. ikona nowogrodzka z XII w. (ГТТ) i ikona zwana *Sainte Face de Laon* (wykonana w XIII w. i przeniesiona przez Jakuba de Troyes, późniejszego papieża Urbana IV, do konwentu w pobliżu Laon). Zbieżność formalną wykazują ponadto: *Mandylion* przechowywany w Genui, w kościele San Bartolomeo degli Armeni (wł. *Volto Santo*), ikona w kaplicy św. Matyldy w Watykanie (uważana często za kopię najstarszą) i *Mandylion* w Monasterze Spaso-Andronikowskim w Moskwie. Inny szczególnie czczony w Rzymie *acheiropoietos* przechowywany jest w Sancta Sanctorum na Lateranie.

Od XII w. motyw *Mandylionu* pojawiał się zatem także we freskach kościołów ortodoksyjnych u podstawy tamburu kopuły, naprzeciw wizerunku Chrystusa zwanego *Keramionem* (gr. *Keramion*, *keramidion*), który miał być utrwalony na podłożu ceramicznym. Wiązała się z nim wersja legendy o *Mandylionie* umieszczonym przez wysłannika Abgara między dwiema glinianymi płytami pod Hieropolis w drodze powrotnej do Edessy. Inna wersja zawiera przekaz, że odbicie twarzy wywołał słup ognia. Jeszcze inna odnosi się do odbicia *Mandylionu* na płycie, którą był zakryty w Edessie. *Keramion* jako odbicie wizerunku na płycie ceramicznej zapisał się szczególnie w sztuce i literaturze Gruzji, do której miał go przenieść jeden z Trzynastu Ojców Syryjskich, Antoni z Martkopi, w VI w. Badacze gruzińscy datują na VI–VII w. wizerunek Chrystusa w technice enkau-

in diaconicons or the *prothesis* niche, e.g. in the Dark Church (Tur. *Karanlik Kilise*) and St George's Orthodox church (Tur. *Sakli Kilise*), Göreme.<sup>165</sup> Sharon E. J. Gerstel pointed to the characteristic transferring of the *Mandylion* motif in the iconography of wall decoration to the space between the eastern pendentives of a dome or to the deep beam wall in domeless Orthodox churches, a much the same transfer as the one which happened to the Apostolic Communion – moved from pastophories to sanctuary walls.<sup>166</sup> In this way it was connected with the motifs associated with the Incarnation of Christ, which at the same time was confirmed in the canons compiled by St Germanus, Patriarch of Constantinople (8th c.) and Leo of Chalcedon (ca. 1100).<sup>167</sup> The earliest motifs in icons include a veil with an image of Christ's face in the hands of King Abgar in a panel of the Sinai triptych dated to the 10th c. Among the famous medieval copies of the *Mandylion* are e.g. a 12th-century Novgorod icon (ГТТ) and an icon known as *Sainte Face de Laon* (painted in the 13th c. and moved to a convent in the vicinity of Laon by Jacques of Troyes, future Pope Urban IV). Much the same in terms of form are also: a *Mandylion* kept in Genoa, in San Bartolomeo degli Armeni church (Ita. *Volto Santo*), an icon in the Matilde chapel in Vatican (often regarded as the earliest copy) and a *Mandylion* in the Andronikov Monastery of the Saviour in Moscow. Another *acheiropoietos*, specially worshipped in Rome, is kept in the Sancta Sanctorum chapel of the Lateran Palace in Rome.

From the 12th c., the motif of the *Mandylion* therefore appeared also in frescos decorating Orthodox churches, at the base of the drum of the dome, opposite an image of Christ known as *Keramion* (Gr. *Keramion*, *keramidion*), fixed on a ceramic support. It was connected with a version of the legend of the *Mandylion* which was placed by Abgar's envoy between two clay plates near Hieropolis on the way back to Edessa. According to another version, it was a column of fire that caused the imprint of the face. Yet another legend has it that the *Mandylion* was imprinted on the tile which covered it in Edessa. *Keramion*, the image imprinted on a ceramic tile, was immensely popular in the art and literature of Georgia, where it was allegedly brought by one of the Thirteen Assyrian Fathers, Anthony of Martkop, in the 6th c. What Georgian scholars date to the 6th–7th c. is an encaustic image of Christ set in a triptych from the cathedral of Ancha, from the 17th c. kept in the oldest basilica in Tbilisi, later named after it the Church of the Icon of Ancha (*Anchiskhati*), and

164 Clari, *Zdobycie Konstantynopola*, s. 77–78; Tycner-Wolicka 2009, s. 100–101.

165 Герстел 1996, s. 78.

166 *Ibidem*.

167 *Ibidem*.

165 Герстел 1996, p. 78.

166 *Ibid.*

167 *Ibid.*

styki, wprawiony w tryptyk pochodzący z katedry w Anchi, przechowywany od XVII w. w najstarszej bazylice w Tbilisi, nazwanej z tego powodu „Kościołem ikony z Anchi” (*Anchiskati*), a obecnie w Muzeum Narodowym<sup>168</sup>. Ikona ta w legendach traktowana jest jako wizerunek edeski, który miał tu trafić przez stolicę Cesarstwa, lub jako wizerunek z Hieropolis przywieziony przez apostoła Andrzeja. Zwraca zarazem uwagę popularność legendy Abgara w rękopisach gruzińskich z XI–XIII w., zwłaszcza bogato ilustrowane cykle Abgara dodane do *Tetraewangeliarzy* z Alawerdi i Gelati. Ważne jest też datowanie na IX w. motywu wizerunku Chrystusa w apsydzie kościoła w Telovani wobec znacznie późniejszego rozpowszechnienia *Mandylionu* w malowidłach bizantyńskich<sup>169</sup>. W wielu kościołach gruzińskich z XI w. motyw *acheiropoietosu* umieszczany był często na wysokości ołtarza na osi apsydy, co jest tłumaczone jako relikwiarz święta *Mandylionu*, obchodzonego w czasie pierwszego tygodnia Wielkiego Postu w Edessie, kiedy był uroczystie kładziony na ołtarzu katedry. Potwierdzałoby to ścisłe związki Kościołów gruzińskiego i antiocheńskiego. W 2. poł. XIII w. motyw ten ustąpił miejsca tematowi ofiary Chrystusa – przeniesiony do górnych rzędów malowideł, wpisany został w podstawę kopuły między wschodnimi pendentywami lub w łuk triumfalny nad wejściem do sanktuarium. W epoce późnobizantyńskiej *Mandylion* był włączany w cykl scen pasyjnych, np. w świątyniach Mistry na Peloponezie. W Polsce motyw *Mandylionu* obecny jest we freskach kaplicy zamku lubelskiego (1418). Najstarsze zachowane ikony *Mandylionu* są proveniencji ruskiej, datowane na XV–XVI w. i przechowywane w zbiorach ikon w Łąncucie, Sanoku i Krakowie<sup>170</sup>.

W tradycji zachodniej od końca XII w. znana jest wersja *Mandylionu* zwana *Veraikon*, wiązana z apokryficznym zdarzeniem pozostawienia przez Chrystusa odbicia cierpiącej i pokrytej ranami twarzy na chuście podanej przez Weronikę w czasie drogi krzyżowej. Etymologicznie wywodzi się to słowo od „prawdziwego” oblicza Chrystusa (łac. *Verus* – „prawdziwy”, gr. *Eikon* – „obraz”), choć też niekiedy od obecnego w źródłach greckich imienia *Berenike*. Propagatorem jego kultu był papież Innocenty III. Kult tego typu wizerunku odpowiadał idei indywidualnego skupienia na pasji Chrystusa, stąd mieścił się w późnośredniowiecznym nurcie *devotio moderna*, stanowiąc też może reakcję na nasilony import cudownych wizerunków ze Wschodu,

now in the holdings of the National Museum.<sup>168</sup> In legends, this icon is regarded as the Edessa image, which arrived here via the capital of the empire, or, as the Hieropolis image, was brought by Andrew the Apostle. What attracts attention is the popularity of the Abgar legend in Georgian manuscripts from the 11th–13th c., in particular the richly illustrated Abgar cycles added to the Tetra-Gospels from the Alawerdi and Gelati monasteries. It is also of crucial importance that the motif of the image of Christ in an apse of the Telovani church is dated to the 9th c. compared with the considerably later popularisation of the *Mandylion* in Byzantine paintings.<sup>169</sup> In many 11th-century Georgian churches the *acheiropoietos* motif was often featured at the height of the altar along the apse axis, which is explained as a relic of the *Mandylion* feast, celebrated during the first week of Lent in Edessa, when it was ceremoniously placed on the cathedral altar. This would confirm close relations between the Churches of Georgia and Antioch. In the 2nd half of the 13th c., this motif was replaced by the sacrifice of Christ. Moved to the upper rows of paintings, it was inscribed within the base of the dome between eastern pendentives or within the triumphal arch over the sanctuary entrance. In the Late Byzantine era the *Mandylion* was included in the Passion scenes, e.g. in churches in Mystras, Peloponnese. In Poland, the *Mandylion* motif is present in frescos in the chapel of the Lublin castle (1418). The oldest preserved *Mandylion* icons are of Ruthenian provenance, dated to the 15th–16th c. and being part of the collection of icons in Łącut, Sanok and Krakow.<sup>170</sup>

In the Western tradition what has been known since the end of the 12th c. is the *Mandylion* version known as *Veraikon*, connected with the apocryphal imprinting of Christ's suffering and wounded face on the veil given to Him by Veronica during the way of the cross. Etymologically this word derives from the 'true' face of Christ (Lat. *Verus* meaning 'real, true', Gr. *Eikon* – 'likeness'), and sometimes also from the Greek name *Berenike*, found in sources. The propagator of its cult was Pope Innocent III. The worship of the image of this type was in line with the individual concentration on the Passion of Christ, so it was part of the late medieval religious movement *Devotio Moderna*, which was perhaps also a response to an increased import of miraculous pictures from the East, which, according to Hans Belting, reached its climax in the 13th c. In literature, it was supported by a story about the healing of Tiberius with the Veil of Veronica, found in *Mors Pilati*

168 *Tryptyk Zbawiciela*, poszczególne składowe datowane od VI do XIX w., enkaustyka na drewnie, srebro złocone, kamienie szlach., 148 × 158 cm, z Anchi (Tao-Klardżetia, obecnie Turcja), MNG, nr inw. TF-331 – *Medieval Georgian Ecclesiastical...* 2012, il. na s. 106, 145; Микеладзе 1996, s. 90.

169 *Ibidem*, s. 93.

170 Omówione w: Biskupski 2009, s. 49–55.

168 *The Triptych of the Saviour*, individual parts dated to 6th–19th c., an encaustic icon on wood, gilt silver, precious stones, 148 × 158 cm, from Ancha (Tao-Klardżetia, now Turkey), MNG, inv. no. TF-331 – *Medieval Georgian Ecclesiastical...* 2012, fig. on p. 106, 145; Микеладзе 1996, p. 90.

169 *Ibid.*, p. 93.

170 Discussed in: Biskupski 2009, pp. 49–55.

którego kulminacja, według Hansa Beltinga, przypadła na XIII w. Oparcie literackie znalazł w historii o uzdrowieniu Tyberiusza chustą Weroniki, zawartej w *Mors Pilati* i *Vindicta Salvatoris*, następnie w wersach *Złotej Legendy* oraz *Biblii* Rogera z Argenteuil z ok. 1300 r., w której wspomniano o pozostawieniu przez Chrystusa wizerunku na chuście podczas drogi krzyżowej.

Kontynuowana jest też dyskusja związana z ewentualnością uznania tożsamości wizerunku określanego mianem *Mandylionu* z odbiciem postaci na tzw. całunie turyńskim (*Sancta Sindone*). Sugestie te oparte są na świadectwach mogących wskazywać, że wizerunek z Edessy to w istocie fragment odbicia całopostaciowego. Mają o tym przekonywać:

– odniesienia do kultu relikwii związanych z pasją, w tym szat i lnianych płócien w mowie w obronie świętych obrazów św. Jana z Damaszku (*De Imaginibus Oratio*)<sup>171</sup>;

– świadectwo o plamie krwi z przebitego boku, widocznej na płótnie z Edessy, w homilii na sprowadzenie relikwii Grzegorza Referendariusza, archidiacona kościoła Mądrości Bożej w Konstantynopolu<sup>172</sup>;

– przekaz o wystawianiu rozłożonego całunu (gr. *sindon*) na widok publiczny Michała Mesaritesa (1201), zakrystiana kaplicy Faros w Wielkim Pałacu w Konstantynopolu, w której był przechowywany;

– podobne świadectwo Roberta de Clary, który opisał wystawianie co piątek całunu w ołtarzu świątyni blacherneńskiej (do której przeniesiono całun niedługo przed 1204 r.), rozwiniętego tak, że ukazywana była półpostać Jezusa (co mogło być źródłem ikonografii wizerunku Chrystusa w Grobie – gr. *Η Άκρα Ταπεινωσις/Akra Tapeinosis*)<sup>173</sup>;

– informacja Teodora Dukasa Angelosa, który w liście do Innocentego III wspomniał o rabunku okrywającego ciało Zbawiciela całunu przez krzyżowców z Francji w 1204 r. i przewiezieniu go do Aten.

W istocie zwraca uwagę fakt, że poczwórnie złożony całun (*tetradiplon*) mógł dać w rezultacie wizerunek samej twarzy. Ostatnio możliwość taką wskazali jednocześnie historycy sztuki i badacze innych dziedzin zajmujący się

and *Vindicta Salvatoris*, and later in versions of the *Golden Legend* and the *Bible* of Roger of Argenteuil of ca. 1300, which mentioned the likeness of Christ's face imprinted on the veil during the way of the cross.

A continuing discussion concerns a possible identification of the image referred to as the *Mandylion* with the figure imprinted on the Shroud of Turin (*Sancta Sindone*). These suggestions are based on the testimonies which may suggest that the Image of Edessa is in fact a fragment of the full figure imprint. This thesis is supported by the following:

– references to the cult of the relics connected with the Passion, including robes and linen cloth in the speech in defence of image worship by St John of Damascus (*De Imaginibus Oratio*);<sup>171</sup>

– testimony to the stain of blood from Christ's side, visible on the cloth from Edessa, in the sermon for the translation of the relic, delivered by Gregory Referendarius, Archdeacon of Hagia Sophia in Constantinople;<sup>172</sup>

– information about the presentation of the unfolded shroud (Gr. *sindon*) to the public, written by Nicholas Mesarites (1201), a sacristan of the Chapel of Pharos in the Great Palace of Constantinople, where it was kept;

– a similar testimony by Robert de Clary, who described the exposition, every Friday, of the shroud on the altar of the Blachernae church (where the shroud was moved shortly before 1204), unfolded to show the half-figure of Jesus (which could be the source of the iconography of the image of Christ in the Grave – Gr. *Η Άκρα Ταπεινωσις/Akra Tapeinosis*);<sup>173</sup>

– information provided by Theodore Komnenos Doukas, who in a letter to Innocent III mentioned the looting of the shroud covering the body of the Saviour by the crusaders from France in 1204 and taking it to Athens.

Essentially, it is interesting that the shroud, doubled in fours (*tetradiplon*), may have shown only the face. Recently this has been suggested both by art historians and by scholars representing other fields who study the Turin Shroud, who have emphasised the existence of such folds on the cloth.<sup>174</sup>

171 Jan z Damaszku, *III Mowa obronna* 34, s. 648–649: „Drugi sposób, którym oddajemy cześć rzeczom stworzonym, dotyczy miejsc i rzeczy, przez które Bóg dokonał naszego zbawienia – przed nadejściem Pana, bądź po jego Wcieleniu: należą do nich: Góra Synaj, Nazaret, grotta i żłób w Betlejem, święta Góra Golgota, Drzewo Krzyża, gwoździe, gąbka, trzcina, święta i zbawienna włócznia, suknia, tunika całodziana, całun, powijaki; Święty Grób, który jest źródłem naszego zmartwychwstania; kamień, który pieczętował Grób; święta Góra Syjon i święta Góra Oliwna; sadzawka Betesda; błogosławiony ogród Getsemani i wszystkie podobne miejsca”.

172 *The Sermon of Gregory Referendarius*: Guscini 2009, s. 77.

173 Zob. Шалина 2000b, s. 34–37; *Relics in the Art...* 2000, Шалина 2005, rys. 6. Wizja ta, z dodanymi narzędziami Męki Pańskiej, zobrazowana została – jak można mniemać – we freskach na Wołotowym Polu pod Nowogrodem – *ibidem*, rys. 6.

171 Św. Jan z Damaszku, *III Mowa obronna* 34, pp. 648–649: ‘The second way in which we venerate created things concerns places and things by which God has accomplished our salvation – before the coming of Lord or after His Incarnation: these include: Mount Sinai, and Nazareth, the cave and manger of Bethlehem, the holy mountain of Golgotha, the wood of the cross, the nails, the sponge, the reed, the holy and saving lance, the robe, the seamless tunic, the swaddling-clothes, the holy tomb which is the fountain of our resurrection, the stone which sealed the sepulchre, holy mount Zion and the holy Mount of Olives, the pool of Bethsaida, the blessed garden of Gethsemane and other similar places’ [based on the English translation in Lee Palmer Wandel, *Voracious Idols and Violent Hands*].

172 *The Sermon of Gregory Referendarius*: Guscini 2009, p. 77.

173 See Шалина 2000b, pp. 34–37; *Relics in the Art...* 2000, Шалина 2005, fig. 6. This vision, with added instruments of the Passion, was illustrated – as can be believed – in frescos in the Volotovo church near Novgorod – *ibid.*, fig. 6.

174 Jackson 2000, pp. 37–38.

problematyką całunu turyńskiego, podkreślając istnienie odpowiednich fałd tkaniny<sup>174</sup>. Zarazem zakorzeniony jest w sztuce ortodoksyjnej wzór *epitaphiosu* – postaci zmarłego Chrystusa malowanej na podłużnym płótnie – odgrywającego ważną rolę w liturgii Wielkiego Tygodnia. Wyniki badań fizykochemicznych całunu turyńskiego różnią się jednak znacznie między sobą i każdorazowo wzbudzają wielkie kontrowersje. Poza tym wiadomo o istnieniu innych domniemanych całunów grobowych Chrystusa. Istnieje też pogląd godzący dwutorowość tradycji, wskazujący mianowicie na możliwość odbicia twarzy Chrystusa na osobnej chustce zakrywającej jedynie Jego twarz (gr. *soudarion*, aram. *sodara* – płótno lniane o różnych wymiarach), niezależnie od innych płócien czy płótna spowijających całe ciało.

Należy przypomnieć, że *Mandylion* uważany za oryginalny miał być ponownie odkryty w bramie Edessy w 944 r. w trakcie wyprawy armii bizantyńskiej na Wschód, po czym dokonano jego uroczystej translacji do Konstantynopola. Traktowany jak najcenniejsza relikwia, zaginęła w czasie plądrowania stolicy Cesarstwa przez wojska krzyżowców w 1204 r. Znamienne, że od tego czasu wiele wizerunków traktowanych jako „prawdziwe wizerunki Chrystusa” objawiło się w różnych krajach zachodniej Europy, sam zaś *Mandylion* mógł trafić do skarbcza paryskiej Sainte-Chapelle nabyty wraz z 22 innymi relikwiami bizantyńskimi przez króla Francji Ludwika IX w 1247 r. od łacińskiego cesarza Baldwina II de Courtenay (1228–1273).

W opartej na antycznych wzorcach tradycji bizantyńskiej, którą następnie przejęła duchowość średniowiecznej zachodniej Europy, wizerunek święty w tej formie traktowany był jako relikwia, dzieło niestworzone, niemające początku (gr. *ageneton*) i niebędące skutkiem żadnej zewnętrznej przyczyny<sup>175</sup>. To dzieło prawdziwe *per se ipsum*, czego dowodziła nieodłączna inskrypcja. Znajduje tu wyraz grecka wiara w Byt równoznaczny z Prawdą<sup>176</sup>. Dobitnie wyrażają to litery w nimbie Chrystusa, odwołujące się do formuły ewangelicznej: „Ten, Który Jest” (Wj 3,14). Patrząc pod kątem repetycji tego typu wizerunków, widzimy je jako należące do długiego łańcucha kopii i ich transformacji, których badanie należy do największych zadań historii obrazów<sup>177</sup>.

W sztuce ruskiej ikony tego typu zapewne od XV w. umieszczano w ikonostasisie, nad Bramą Królewską<sup>178</sup>. Romualda Grządziela wskazała, że do tego predestynował *Mandyliony* ruteńskie ich podłużny kształt, odróżniający

At the same time rooted in the tradition of Orthodox art is a motif of *epitaphios* – an image of the dead body of Christ painted on an oblong piece of cloth – which plays a pivotal role in the Holy Week liturgy. The results of the physico-chemical examination of the Turin Shroud differ and arouse great controversy. Moreover, there is information about other alleged shrouds of Christ. Another view has also been proposed which accepts the double tradition, according to which it is possible Christ's face was imprinted on a different veil covering only His face (Gr. *soudarion*, Aram. *sodara* – a linen cloth in different dimensions), regardless of other cloths or a cloth in which the whole body was wrapped.

It is worth reminding the *Mandylion* considered as original was rediscovered in the Edessa gate in 944 during an expedition of the Byzantine army to the east, after which it was ceremonially translated to Constantinople. Regarded as the most valuable relic, it got lost during the plundering of the Empire's capital by the crusader troops in 1204. Interestingly, a number of images have been considered 'the true images of Christ' since then, in fact in different countries of Western Europe, and the *Mandylion* might have become part of the collection of the treasury of the Sainte-Chapelle, Paris, purchased together with other 22 Byzantine relics by King Louis IX of France in 1247 from Latin Emperor Baldwin II de Courtenay (1228–1273).

In Byzantine tradition, based on ancient patterns, which later adopted the mediaeval spirituality of Western Europe, a holy image in this form was considered a relic, a work which had not been created, having no beginning (Gr. *ageneton*) and not being a result of any external cause.<sup>175</sup> It is true *per se ipsum*, as evidenced by an inscription accompanying it. It expresses the Greek belief in the Being tantamount to the Truth.<sup>176</sup> It is forcibly expressed by the letters featured on Christ's nimbus which refer to the evangelical formula: 'I m that I Am' (Ex. 3:14). In terms of the reception of these images, they can be considered one of many copies and their transformations, the analysing of which is among the most challenging tasks of the history of pictures.<sup>177</sup>

In Ruthenian art icons of this type were placed in the iconostasis, above the royal doors, probably from the 15th c.<sup>178</sup> According to Romualda Grządziela, what predestined the Ruthenian *Mandyliions* to this was their longitudinal shape, which distinguished them from the icons of Northern and Central Rus', where the *Mandyliions* assumed the shape of vertical rectangles.<sup>179</sup> Romuald Biskupski has agreed with

174 Jackson 2000, s. 37–38.

175 Tokarska-Bakir 2002, s. 256.

176 Reale 1993, I, app. II.6 (s. 494); Tokarska-Bakir 2002, s. 274.

177 Freedberg 1989, s. 121.

178 Gumińska 2010, s. 433.

175 Tokarska-Bakir 2002, p. 256.

176 Reale 1993, I, app. II.6 (p. 494); Tokarska-Bakir 2002, p. 274.

177 Freedberg 1989, p. 121.

178 Gumińska 2010, p. 433.

179 Grządziela 1994, p. 217.

je od ikon północnej i środkowej Rusi, gdzie *Mandyliony* przybierały kształt prostokątów stojących<sup>179</sup>. Zgodził się z tą opinią Romuald Biskupski<sup>180</sup>, stwierdzając w innym miejscu, że *Mandylion* mógł być umieszczany nad Bramą Królewską i zarazem ponad *Deesis*, wieńcząc w ten sposób ikonostas, ale równie dobrze mógł, ze względu na swoje niewielkie wymiary, wchodzić w skład rzędu ikon świątecznych<sup>181</sup>. Jarosław Giemza w odniesieniu do *Mandylionu* w MZŁ stwierdził, że ikona w tym typie zajmowała prawdopodobnie miejsce w przegrodzie ołtarzowej<sup>182</sup>.

We wszystkich trzech ikonach w typie *Mandylionu* w zbiorach MNK, uwzględnionych w niniejszym katalogu, aniołowie rozpościerający chustę ujęci są w tle, widoczne są zatem jedynie ich popiersia. W późniejszych przykładach z XVI w. stoją często z boku, ujęci w profilu, w pełnej postaci, jak w ikonie z Berezów k. Chyrowa (ukr. Березів біля Хирова)<sup>183</sup>, Terła (ukr. Терло)<sup>184</sup> lub Jasienicy Zamkowej (ukr. Ясениця замкова). Jednocześnie nimby w tych ikonach dekorowane są za pomocą puncowań, tworząc wzory geometryczno-roślinne, gdy ikony datowane na XVI w. mają relief wypukły o charakterze roślinnym, jak wspomniana wyżej ikona w HMЛ i dwie inne z Libuchory k. Turki<sup>185</sup>. Wiele ikon na tym terenie uzupełniono o ilustracje legendy o królu Abgarze, potwierdzając archaiczny charakter sztuki tu powstającej<sup>186</sup>. Należał do niej, niestety niezachowany, *Mandylion* z Królowej Ruskiej, z trzema scenami *Legendy o królu Abgarze* poniżej wizerunku Chrystusa, utrwalony na rysunku przez Józefa Mehoffera w 1889 r. w czasie wędrówek studyjnych studentów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych po ziemi sądeckiej<sup>187</sup>. Cztery sceny *Legendy* towarzyszą motywowi chusty z wizerunkiem Chrystusa podtrzymywanej przez aniołów w ikonie *Mandylionu* z Doliny z poł. XVI w.<sup>188</sup> i z Łukowa-Wenecji (słow. Lukov-Venecia)<sup>189</sup>, przywołując tym samym jeden z najstarszych przykładów jej zobrazowania – w tryptyku zachowanym w monasterze św. Katarzyny Aleksandryjskiej na Górze Synaj<sup>190</sup>. Przynajmniej sześć scen znajdowało się po bokach *Mandylionu* z Żohatyna<sup>191</sup> i, jak przypuszczała Janina Kłosińska, podobnie mogła

this view,<sup>180</sup> saying in a different place that the *Mandylion* might have been placed above the royal doors and at the same time over the *Deesis*, at the very top of the iconostasis, but due to its small dimensions it might have also been part of the Feasts tier.<sup>181</sup> As to the *Mandylion* in the MZŁ holdings, Jarosław Giemza has written the icon of this type probably occupied the place in the altar barrier.<sup>182</sup>

In all three icons representing the *Mandylion* type at the MNK featured in this catalogue angels spreading the veil are depicted in the background, so that only their busts can be seen. In the later, 16th-century examples they are often standing on the side, depicted in profile, in full figure, as in the case of the icon from Berezov near Khyriv (Ukr. Березів біля Хирова, Pol. Berezów k. Chyrowa),<sup>183</sup> Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło)<sup>184</sup> or Yasenitsa Zamkova (Ukr. Ясениця замкова, Pol. Jasienica Zamkowa). At the same time, while nimbus in these icons are punched, creating geometric-foliolate ornaments, the icons dated to the 16th c. are decorated with foliate high relief, as in the case of the abovementioned icon at the HMЛ and two other icons from Lybohora (Ukr. Либохора, Pol. Libuchora) near Turka (Ukr. Турка, Pol. Turka).<sup>185</sup> A vast number of icons in this area were complemented with illustrations from the King Abgar legend, confirming the archaic character of art produced here.<sup>186</sup> An example of such works, unfortunately no longer extant, was the *Mandylion* from Królowa Ruska, with three scenes from the *King Abgar Legend* under the image of Christ, drawn by Józef Mehoffer in 1889 during study trips made by students of the Krakow School of Fine Arts in the Sądecka region.<sup>187</sup> Four scenes from the *Legend* accompany the motif of the veil with the image of Christ held by angels in the icon of the *Mandylion* from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina) from the mid-16th c.<sup>188</sup> and Lukov-Venecia,<sup>189</sup> at the same time alluding to one of the oldest examples of its depiction – in a triptych preserved in St Catherine's Monastery on Mount Sinai.<sup>190</sup> At least six scenes were featured on the sides of the *Mandylion* from Żohatyn<sup>191</sup> and, as supposed by Janina Kłosińska, the icon MNK XVIII-68 (Cat. 2) might have looked the same and was later trimmed at some unknown time.<sup>192</sup>

179 Grządziela 1994, s. 217.

180 Biskupski 2009, s. 54.

181 Biskupski 2000a, s. 16.

182 Giemza 2004, s. 18.

183 Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 1, il. 1.

184 *Ibidem*, tabl. 1, il. 115.

185 *Ibidem*, tabl. 76, il. 109–110.

186 Zob. Biskupski 2009, s. 33–68.

187 W opisie rysunku zachowanym w zbiorach MUJ Mehoffer wskazał, że „obraz na drzewie” umieszczony był „nad drzwiami do zakrystyi” – Łopatkiewicz 2008, il. 20.

188 Свенціцький 1928a, il. 43 na s. 37.

189 Biskupski 2009, il. 6–10.

190 Weitzmann 1976, poz. kat. i il. B 58.

191 Biskupski 2009, il. 1–5.

180 Biskupski 2009, p. 54.

181 Biskupski 2000a, p. 16.

182 Giemza 2004, p. 18.

183 Свенціцький-Святицький 1929, tab. 1, fig. 1.

184 *Ibid.*, pl. 1, fig. 115.

185 *Ibid.*, pl. 76, figs. 109–110.

186 See Biskupski 2009, pp. 33–68.

187 Giemza 2016, fig. on p. 418. In the description of the drawing preserved in the MUJ holdings, Mehoffer wrote that ‘an image on wood’ was featured over ‘the door to the sacristy’ – Łopatkiewicz 2008, fig. 20.

188 Свенціцький 1928a, fig. 43 on p. 37.

189 Biskupski 2009, figs. 6–10.

190 Weitzmann 1976, cat. no. and fig. B 58.

191 Biskupski 2009, figs. 1–5.

192 Kłosińska 1973, p. 80.



wyglądać ikona MNK XVIII-68 (Kat. 2), w niewiadomym czasie przycięta po bokach<sup>192</sup>.

### Literatura (wybór):

Dobschütz 1899; Dobschütz 1909a; Dobschütz 1909b; Grabar 1923; Runciman 1929–1930; Grabar 1931; Nersessian 1936; Kitzinger 1954, s. 83–150; Weitzmann 1960, s. 163–188; Wessel 1963b, szp. 22–28; Seibert 1968, s. 18–19; Bertelli 1968, s. 3–33; Starowieyski 1977; Velmans 1980, s. 16–19; Różycka-Bryzek 1983, s. 93–95; Cameron 1984, s. 33–54; Mieszczerskaja 1984; Παπαδάκη-Oekland 1987–1988, s. 283–294; Desreumaux 1988, s. 73–79; Ragusa 1989, s. 35–51; Skhirtladze 1990; Belting 1990; Dagron 1991, s. 23–33; Drijvers 1991, s. 492–500; Ragusa 1991, s. 97–106; Klekot 1992, s. 17–32; Gerstel 1993; Герстел 1996, s. 76–87; Микеладзе 1996, s. 90–95; Drijvers 1998, s. 13–31; Skhirtladze 1998, s. 69–93; Cameron 1998; Gerstel 1999; Шалина 2000b, s. 34–37; Jackson 2000, s. 37–38; Kessler 2000, s. 67–76; Spanke 2000; Spieser, Yota 2000, s. 97–99; Minczew 2001, s. 320–326; Wolf 2002; Büchsel 2003; Meier 2003, s. 237–250; Puskás 2003, s. 71–80; Biskupski 2004, s. 234–251; Kruk 2006b, szp. 1135–1137; Kruk 2007c, s. 44–45; Skrzyniarz 2007, s. 147–153; *Спас нерукотворный...* 2008; Biskupski 2009, s. 33–68; Guscini 2009; Illert 2007; Spatharakis 2009, s. 340–341; Tycner-Wolicka 2009; Puskás 2009, s. 39–54; Ramelli 2009; Gumińska 2010, s. 433–435; Sulikowska-Gąska 2010b, s. 23–30; Peers 2012, s. 45–54; Pentcheva 2012, s. 55–71

### Bibliography (selected):

Dobschütz 1899; Dobschütz 1909a; Dobschütz 1909b; Grabar 1923; Runciman 1929–1930; Grabar 1931; Nersessian 1936; Kitzinger 1954, pp. 83–150; Weitzmann 1960, pp. 163–188; Wessel 1963b, cols. 22–28; Seibert 1968, pp. 18–19; Bertelli 1968, pp. 3–33; Starowieyski 1977; Velmans 1980, pp. 16–19; Różycka-Bryzek 1983, pp. 93–95; Cameron 1984, pp. 33–54; Mieszczerskaja 1984; Παπαδάκη-Oekland 1987–1988, pp. 283–294; Desreumaux 1988, pp. 73–79; Ragusa 1989, pp. 35–51; Skhirtladze 1990; Belting 1990; Dagron 1991, pp. 23–33; Drijvers 1991, pp. 492–500; Ragusa 1991, pp. 97–106; Klekot 1992, pp. 17–32; Gerstel 1993; Герстел 1996, pp. 76–87; Микеладзе 1996, pp. 90–95; Drijvers 1998, pp. 13–31; Skhirtladze 1998, pp. 69–93; Cameron 1998; Gerstel 1999; Шалина 2000b, pp. 34–37; Jackson 2000, pp. 37–38; Kessler 2000, pp. 67–76; Spanke 2000; Spieser, Yota 2000, pp. 97–99; Minczew 2001, pp. 320–326; Wolf 2002; Büchsel 2003; Meier 2003, pp. 237–250; Puskás 2003, pp. 71–80; Biskupski 2004, pp. 234–251; Kruk 2006b, cols. 1135–1137; Illert 2007; Kruk 2007c, pp. 44–45; Skrzyniarz 2007, pp. 147–153; *Спас нерукотворный...* 2008; Biskupski 2009, pp. 33–68; Guscini 2009; Spatharakis 2009, pp. 340–341; Tycner-Wolicka 2009; Puskás 2009, pp. 39–54; Ramelli 2009; Gumińska 2010, pp. 433–435; Sulikowska-Gąska 2010b, pp. 23–30; Peers 2012, pp. 45–54; Pentcheva 2012, pp. 55–71

# 1

## Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. Acheiropoietos) z archaniołami Urielem i Rafałem

## Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon 'Not Made by hands' (Gr. Acheiropoietos) with Archangels Uriel and Raphael

**MNK XVIII-71** (d. nr inw. 78.981)

Ikona znad drzwi królewskich w ikonostasie (?)

Krąg Mistrzów ikon z Żohatyna, Węglówki i Zwierzynia w ziemi przemyskiej<sup>193</sup>, koniec XV–pocz. XVI w.<sup>194</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótno na całym podobrazu, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 24), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimby Jezusa i aniołów, tło i ramy)<sup>195</sup>, 47,5–48 × 83 × 2–2,5 cm

Pochodzenie niestwierdzone, w MNK po 1900<sup>196</sup>

### Stan zachowania

Deska nieco wygięta. Przy dolnej krawędzi brak warstwy malarskiej i zaprawy, widoczne fragmenty płótna, wzdłuż górnej krawędzi widoczne kity i retusze. Malatura odczyszczona i zabezpieczona, podobrazie ustabilizowane.

### Opisy historyczne

→ *KI* [b.r.] (przed 1951): „stan zły, ubytki farby, u góry dwa otwory wypełnione kołkami; technika: tempera (?) na podkładzie kredowym na płótnie naklejonym na drzewo”.

→ *KI* 1959: „zniszczony, farba w wielu miejscach odpadła, u góry 2 otwory zabite kołkami, drzewo zniszczone przez korniki”.

→ Beata Nowak, konserwator MNK, raport z 2 VII 1997: „Lico – deska nieco wygięta. Przy dolnej krawędzi drobne uszkodzenia drewna. Przy lewej krawędzi 7 cm

**MNK XVIII-71** (former inv. no. 78.981)

Icon from above the royal doors of the iconostasis (?)

Circle of the Masters of Icons from Żohatyn, Węglówka and Zwierzyn in the Przemysł Land,<sup>193</sup> end of the 15th–beginning of the 16th c.<sup>194</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas on the whole support, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 24), silver and gold foil known as *dwoinik* (nimbus of Jesus and angels, background and frames),<sup>195</sup> 47.5–48 × 83 × 2–2.5 cm

Provenance unspecified, at the MNK since after 1900<sup>196</sup>

### Condition

The board is slightly bent. At the lower edge, the paint layer and ground are missing, one can see fragments of canvas as well as putties and retouched areas along the upper edge. The paint layer has been cleaned and protected, the support – stabilised.

### Historical descriptions

→ *KI* [n.y.] (before 1951): ‘bad condition, areas of loss in the paint layer, two holes filled with pegs at the top; technique: tempera (?) on the chalk support stuck on wood’.

→ *KI* 1959: ‘damaged, paint has peeled off, two holes filled with pegs at the top, wood destroyed by woodworms’.

→ Beata Nowak, MNK conservator, report of 2 July 1997: ‘Front – slightly bent board. Slightly damaged wood at the lower edge. At the left edge, 7 cm from the bottom, areas of

<sup>193</sup> *Warsztat malarza ikony Mandylionu z cerkwi pw. Narodzin Marii w Węglówce k. Krosna* (Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 31); *Warsztat Malarza ikon z Żohatyna; Dawne Województwo Ruskie* (Gumińska 2010, s. 433).

<sup>194</sup> Propozycje datowania: 1. poł. XV w. (Димитрій [Ярема] патриарх 2005, il. 255); XV–XVI w. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LIII); koniec XV–pocz. XVI w. (Suliga 1998, il. na s. 44; Gumińska 1994, kat. [b.p.], 1997; Gumińska 2008, opis il. na s. 30; Gumińska 2010, s. 433); pocz. XVI w. (*KI* 1959; 1992; Kłosińska 1973, poz. kat. 4; Kłosińska 1987, poz. kat. 8); XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 6; *Ikona w Polsce...* 1967, poz. kat. 1; Theunissen [1967], s. 16–17, il. na s. 17; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 49).

<sup>195</sup> Wcześniej powtarzała się informacja o użyciu w ikonie złota płatkowego – Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2010, s. 433.

<sup>196</sup> *KI* 1959; Gumińska 2010, s. 433; zakup ok. 1900 r.

<sup>193</sup> ‘Workshop of the painter of the *Mandylion* icon from the Orthodox church of the Birth of Mary in Węglówka near Krosno’ (Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, p. 31); ‘Workshop of the painter of icons from Żohatyn; former Ruthenian Voivodeship’ (Gumińska 2010, p. 433).

<sup>194</sup> Suggested dating: 1st half of the 15th c. (Димитрій [Ярема] патриарх 2005, fig. 255); 15th–16th c. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. LIII); end of the 15th–beginning of the 16th c. (Suliga 1998, fig. on p. 44; Gumińska 1994, cat. n.pag., 1997; Gumińska 2008, description of the fig. on p. 30; Gumińska 2010, p. 433); beginning of the 16th c. (*KI* 1959; 1992; Kłosińska 1973, cat. no. 4; Kłosińska 1987, cat. no. 8); 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 6; *Ikona w Polsce...* 1967, cat. no. 1; Theunissen [1967], pp. 16–17, fig on p. 17; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 49).

<sup>195</sup> Earlier information recurred about gold-plating used in the icon: Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2010, p. 433.

<sup>196</sup> *KI* 1959; Gumińska 2010, p. 433; purchased ca. 1900.

od dołu ubytek drewna na powierzchni kilku cm<sup>2</sup>, także dwa mniejsze uszkodzenia w połowie krawędzi i u samej góry. Przy prawej krawędzi u dołu ubytek pokryty kitem i retuszem. Warstwa zaprawy zniszczona, wzdłuż dolnej krawędzi występują we wszystkich narożnikach (oprócz górnego prawego). Niektóre krawędzie ubytków zabezpieczone są kitem i pokryte retuszem. Warstwa zaprawy pokryta jest siatką spękań głównie w partii twarzy Chrystusa i chusty po lewej stronie u dołu, tu widoczne ubytki wypełnione kitem i retuszem, wokół nich bardzo mocne spękania. Inne mniejsze ubytki rozsiane na całej powierzchni. Warstwa werniksu nierówna, w partiach złożonych spieczona i mocno pożółkła. Powierzchnia malowidła nieco zabrudzona”.

→ Notatka dołączona do KI z 1997: „Na odwrociu dwie drewniane szpongi, na których wywiercone są dziury. W połowie górnej krawędzi wkręcone metalowe kółko. Po 25 cm od obu bocznych krawędzi, w górnej partii dwa okrągłe, drewniane fleki (prawy wystający nieco ponad powierzchnię deski). Przy wszystkich krawędziach widoczne uszkodzenia drewna (pozostałość po dawnym montowaniu malowidła w ramę). Na całej powierzchni liczne otwory i korytarze po drewnojadach, wokół nich plamy z kleju impregnatu”.

### Konserwacje

- 1956, IV: ikona poddana gazowaniu
- 1956, VIII: zabezpieczenie ubytków
- 1958, I: zabezpieczenie ubytków złota PKM MNK
- 1960, IX: oczyszczenie i nasycenie klejem ubytków, powleczenie terpentyną, kitowanie, retusz akwarelą z dodatkiem spoiwa woskowego
- 1973, 23 III–18 II 1974: konserwacja w PKRiM/o. Sukiennice
- 1999, 22 II–11 X 2007: scalenie kolorystyczne z elementami rekonstrukcji w PKRiM/o. GG MNK
- 1999: konserwacja zabezpieczająca
- 2003: konserwacja techniczna o charakterze estetycznym
- 2007: kontynuacja prac w PKRiM/o. GG MNK
- 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja metodą beztlenową w PKRiM MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Deska wzmocniona dwoma zastrzałami pionowymi wpuszczonymi od dołu i zwężającymi się ku górze. Lewy o szerokości 5,5 cm (u dołu), 5,3 cm (u góry), prawy o szerokości 5,5 cm (u dołu), 5 cm (u góry). Oba oddalone są od krawędzi w równych odstępach (12 cm), w oba wkręcono u góry wspólczesne zawieszki. U góry deski widoczne są pozostałości dwóch grubszych, okrągłych kołków – prawdopodobne pozostałości po mocowaniu w ikonostasie.

loss in wood over the surface of several cm<sup>2</sup>, also two smaller areas of loss in the middle of the edge and at the top. At the bottom right edge, an area of loss puttied and retouched. The ground layer is damaged, along the lower edge there are areas of loss in all the corners (except for the top right one). Some edges of the areas of loss have been protected with putty and retouched. The ground layer is covered with cracks, in particular in the area of Christ's face and the veil at the bottom on the left, here visible areas of loss puttied and retouched, very big cracks around them. Other smaller areas of loss are scattered all over the surface. The varnish layer is uneven, in the gilded areas – parched and badly yellowed. The surface of the painting is slightly soiled’.

→ A note attached to KI z 1997: ‘Two wooden *shponki* with holes drilled in them. In the middle of the upper edge, a metal ring driven in 25 cm from both side edges, in the upper area – two round wooden tips (the right one slightly sticking out above the surface of the board). At all the edges one can see damaged wood (remains of the former fixing of the painting into the frame). All over the surface there are numerous holes and passages left by woodworms, around them – stains of impregnant glue’.

### Conservation treatments

- April 1956: icon treated with gas
- August 1956: areas of loss secured
- January 1958: areas of loss in gold secured in the PKM MNK
- September 1960: areas of loss cleaned and filled with glue, covered with turpentine, puttied, retouched with watercolour with an addition of wax binder
- 23 March 1973–18 February 1974: conservation in the PKRiM/o. Sukiennice
- 22 February 1999–11 October 2007: colour blended with reconstructed elements in the PKRiM/o. GG MNK:
- 1999: protective conservation
- 2003: technical conservation of aesthetic character
- 2007: continuation of work in the PKRiM/o. GG MNK
- 28 January–7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKRiM MNK/o. PBEC

### Support

The board is reinforced with two vertical battens inserted at the bottom and tapering upwards. The left one with the width of 5.5 cm (at the bottom) and 5.3 cm (at the top), the right one with the width of 5.5 cm (at the bottom), 5 cm (at the top). Both are situated at the same distance from the edge (12 cm), contemporary hangers driven at the top. In the upper part of the board one can see the remains of two thicker round pegs – probably the remains of the fixing of the icon in the iconostasis.

### Opracowanie awersu

Lico z delikatnie profilowanym kowczegiem, u góry nieco węższy (3–3,5 cm), po bokach szerszy (4–4,5 cm). Wyodrębnioną w ten sposób ramkę wypełnia węższa o połowę (2 cm), namalowana ramka czerwona. Na deskę naklejone było płótno, na które nałożono zaprawę, na niej wykonano rysunek przygotowawczy, wzmocniony rytami. Wykreślono m.in. podwójne obwódki nimbu Chrystusa, wypełnione następnie równomiernymi nakłuciami. Równoległe do obwodu wykonano nakłucia w środku aureoli, stanowiące osnovę rytego wzoru liści: większe następują po sobie, mniejsze z nich wyrastają.

### Front side

The front with a delicately profiled *kovcheg*, a bit narrower at the top (3–3.5 cm), wider on the sides (4–4.5 cm). A frame marked in this way is filled with a painted red frame, thinner by half (2 cm). Canvas was stuck on the board, on which the ground was applied. The preparatory drawing was made on it, highlighted with grooves. It depicted among other things a double outline of Christ's nimbus, later filled with even pricks. In parallel to the contour there are pricks inside the nimbus, which constitute the matrix of the engraved pattern of leaves: the bigger ones follow one another, the smaller ones grow from them.

### Inskrypcje | Inscriptions

<p>Nad głową Archanioła Uriela: Above the head of the archangel Uriel: <b>ΑΝ ΟΥΡΗΙ</b> (= <i>Archanioł Uriel</i>) (= <i>Archangel Uriel</i>)</p>	<p>W nimbie Chrystusa:   In Christ's nimbus: <b>Ω Ο Ν</b> (= <i>Ten, który Jest</i>)   (= <i>I Am that I Am</i>)</p>	<p>Nad głową Archanioła Rafała: Above the head of the archangel Raphael: <b>ΑΝ ΡΑΦΑΗ</b> (= <i>Archanioł Rafael</i>) (= <i>Archangel Raphael</i>)</p>
<p>Na chuście po obu stronach głowy Chrystusa:   On the veil on both sides of Christ's head: <b>ΙC ΧC</b> (= <i>Jezus Chrystus</i>)   (= <i>Jesus Christ</i>)</p>		
<p>Podpis w dole ikony (niemal całkowicie zatarty): Inscription at the bottom of the icon (almost completely erased): <b>... ΣΠCΑ ΝΑCΗΓΟ ΙC ΧΑ</b> (= <i>... Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa</i>) (= <i>... of our Saviour Jesus Christ</i>)</p>		

### Opis i ikonografia

Układ ikony, tym samym chusty, ma kształt wydłużonego prostokąta. Wizerunek Chrystusa umieszczono w centrum białej chusty, zdobionej jedynie u dołu wąskimi paskami czerwonej i czarnej barwy. Nimb Jezusa wypełniają ciągi nakłuć po obwodzie i ciąg biegnący jego środkiem, stanowiące w tym wypadku oś, na której zaznaczone są liście delikatnie ryte w zaprawie, od nich zaś rozchodzą się na boki mniejsze listki, również wykonane w technice rytu. Całość laserowana na złoto, przez co ornament jest słabo widoczny. Naroża chusty podtrzymują archaniołowie Uriel i Rafał w szatach – odpowiednio czerwonej i zielonej – zdobionych czerwonymi lorosami, z imitacjami naszytych na ich obrzeżach białych pereł.

To, co ogólnie wyróżnia ikonę krakowską, podobnie jak *Mandyllion* z Węglówki w HMJI, to dobór archaniołów Uriela i Rafała, gdy zdecydowanie bardziej znaną parą byli Michał i Gabriel, obecni np. w ikonie w zbiorach MZŁ. Pierwsza para archaniołów znana jest z apokryficznej *Księgi Henocha* w wersji etiopskiej, podczas gdy druga para występuje w *Księdze Henocha* w wersji hebrajskiej. Fascynujący jest zwłaszcza Uriel („boski ogień”) – anioł skruchy i jeden z „cherubów” strzegących bram Raju (w apokryfie *Życie*

### Description and iconography

The layout of the icon, and at the same time of the veil, has the shape of an elongated rectangle. The image of Christ is depicted in the centre of the white veil only decorated at the bottom, with narrow red and black stripes. Jesus' nimbus is filled with rows of pricks along the perimeter and a row going in the centre, in this case an axis along which leaves, delicately engraved in the ground, are marked, from which smaller leaves go to the sides. The whole image is glazed gold, which makes the ornament hardly visible. The corners of the veil are held by the archangels Uriel and Raphael in garments – red and green, respectively – decorated with red lorses, with imitations of white pearls sewn on their edges.

What distinguishes the Krakow icon, similarly as the *Mandyllion* from Węglówka at the HMJI, is the selection of the archangels Uriel and Raphael, for the pair of Michael and Gabriel was definitely more popular, present e.g. in the icon in the MZŁ holdings. The former of the pairs is known from the apocryphal *Book of Enoch* in the Ethiopian version, and the latter appears in the *Book of Enoch* in the Hebrew version. Particularly fascinating is Uriel ('divine fire') – the angel of remorse and one of the 'cherubim' guarding the gates

Adama i Ewy), archanioł zbawienia znany z apokryficznej *Księgi Ezdrasza* (4 Ezd 4,1), władca Tartaru, który miał ostrzec Noego przed potopem (*I Księga Henocha*, 10,1–3), nieobecny jednak w Starym Testamencie, choć utożsamiany niekiedy z biblijnym Arielem (Iz 29,1). Rafał to jeden z siedmiu aniołów mających dostęp do Majestatu Pańskiego (Tb 12,15), przewodnik biblijnego Tobiasza. Wraz z Urielem został włączony do rzędu archaniołów – obok Michała i Gabriela – w dziele Pseudo-Dionizego Areopagity z końca V–pocz. VI w.

Obaj aniołowie wymieniani byli wraz z siedmioma innymi archaniołami w prośbach o opiekę i wstawienictwo, np. w modlitwie znanej u Słowian południowych, a kierowanej do św. Tryfona w *Rycie odprawianym na polu, w winnicy lub w ogrodzie*<sup>197</sup>. Uriel miał też współdziałać z Michałem w cudzie w Chonach, kiedy powstrzymano wody skierowane przez pogan w stronę sanktuarium Michała w celu jego zatopienia<sup>198</sup>. Uriel z Rafałem wraz z Michałem i Gabrielem wymieniani byli także w modlitwie o zachowanie i przywrócenie zdrowia<sup>199</sup> oraz w porannej modlitwie poniedziałkowej św. Cyryla z Turowa, zawierającej prośbę o ochronę przed gniewem bożym na Sądzie Ostatecznym<sup>200</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Janina Kłosińska (1973) dostrzegła podobieństwo *Mandylionu* krakowskiego (przede wszystkim w rysach twarzy Chrystusa) do *Mandylionu* w zbiorach lwowskich<sup>201</sup>, przypisanego przez Wirę Swiencicką Mistrzowi ikon z Węglówki (ukr. Ванівка) k. Krosna<sup>202</sup>. W obu dziełach powtarza się dobór archaniołów Rafała i Uriela, przez co badaczka uznała obie ikony za wykonane według tego samego wzoru, a dzieło lwowskie – za wykonane inną ręką, odróżniające się spokojniejszą linią i jaśniejszą paletą barwną<sup>203</sup>. Jako trzecią ikonę powtarzającą ten sam wzór wskazała *Mandylion* z Rychwałdu (d. Owczary) k. Gorlic (MZŁ), za najbliższy

of paradise (in the apocryphal *Life of Adam and Eve*), the archangel of salvation known from the apocryphal *Book of Esdras* (4 Esd 4:1), ruler of Tartarus, who warned Noah about the Flood (1 Book of Enoch, 10:1–3), yet not included in the Old Testament, though sometimes identified with the biblical Ariel (Isa. 29:1). Raphael is one of the seven angels who stand before the Lord (Tb 12:15), the biblical guide of Tobiah. He and Uriel were included in a group of archangels – the same as Michael and Gabriel – in the work of Pseudo-Dionysius the Areopagite from the end of the 5th–beginning of the 6th c.

Both angels used to be mentioned together with seven other archangels in requests for care and intercession, e.g. in a prayer of southern Slavs addressed to St Tryphon in the *Rite Performed in the Fields, Vineyards and Gardens*.<sup>197</sup> It is believed Uriel acted together with Michael in the miracle in Chonae, when the waters directed by pagans towards the sanctuary of Michael to flood it were stopped.<sup>198</sup> Uriel and Raphael together with Michael and Gabriel were also mentioned in a prayer for health<sup>199</sup> and in the Monday morning prayer of St Cyril of Turov containing a request for protection from God's wrath during the Last Judgement.<sup>200</sup>

### Remarks concerning style and attribution

Janina Kłosińska (1973) noticed a similarity between the Krakow *Mandylion* (especially in Christ's features) and the *Mandylion* in the Lviv collection,<sup>201</sup> attributed by Vira Svientsitska to the Master of icons from Węglówka (Ukr. Ванівка) near Krosno.<sup>202</sup> What is common to both works is the presence of the archangels Raphael and Uriel, which made the scholar regard the two icons as following the same model, and the Lviv work – as painted by someone else, displaying in a calmer line and a lighter colour palette.<sup>203</sup> The third icon

197 Чинь биваеми..., s. 157–159; Skowronek 2008, s. 144.

198 Jagić 1878, s. 105; Skowronek 2008, s. 145.

199 *Ibidem*.

200 Podskalsky [1982] 2000, s. 339.

201 Kłosińska 1973, poz. kat. 4, s. 78.

202 Свенціцька 1967, s. 227. Ikonę zreproduковано w albumie I. Swiencickiego jako własność Muzeum Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki i datowano na pocz. XVI w. (Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 94, il. 145) – obecnie w Muzeum Narodowym we Lwowie (HМЛ). W. Swiencicka przedatowała ikonę na XV w., następnie na 2. poł. XV w., w publikacji Міляєва, Гелитович 2007 określono czas jej powstania na pocz. XV w.: *Mandylion*, ikona, drewno, temp., 52,5 × 99 × 2 cm, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Węglówce, nr inw. HМЛ-34504, i-1180 – *ibidem*, poz. kat. i il. 48). Węglówka w pobliżu Krosna w dolinie Czarnego, dopływu Wisłoka, istniała przynajmniej w XVI w. [SGKP, XIII (1893), s. 255], choć W. Sarna odnosi do niej zapis o podziale dóbr już z 1447 r. (Sarna 1898, s. 358–359). Murowaną cerkiew w Węglówce wzniesiono w 1898 r., zastępując drewnianą z ok. 1600 r., obecnie jest to kościół rzymsko-katolicki – Blazejowskiy 1995, s. 520. Parafia dekanatu dukielskiego, po 1842 r. – krośnieńskiego. Wypisy z opracowań dotyczących historii wsi: *Węglówka czyli Waniwka...* 2015.

203 Kłosińska 1973, poz. kat. 4, s. 78.

197 Чинь биваеми..., pp. 157–159; Skowronek 2008, p. 144.

198 Jagić 1878, p. 105; Skowronek 2008, p. 145.

199 Skowronek 2008, p. 145.

200 Podskalsky [1982] 2000, p. 339.

201 Kłosińska 1973, cat. no. 4, p. 78.

202 Свенціцька 1967, p. 227. The icon was reproduced in the album by I. Swiencickij as the property of the Taras Shevchenko Learned Society Museum and dated to the beginning of the 16th c. (Свенціцький-Святицький 1929, tab. 94, fig. 145) – now the National Museum in Lviv (HМЛ). V. Svientsitska dated this icon to the 15th c., and then to the 2nd half of the 15th c., in the publication Міляєва, Гелитович 2007 it was dated to the beginning of the 15th c.: *Mandylion*, icon, wood, tempera, 52.5 × 99 × 2 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in Węglówka, inv. no. HМЛ-34504, i-1180 – *ibid.*, cat. no. and fig. 48). Węglówka near Krosno in the valley of the Czarny, a tributary of the Wisłok, existed at least in the 16th c. [SGKP, XIII (1893), p. 255], although W. Sarna refers to it when writing about the division of possessions already in 1447 (Sarna 1898, pp. 358–359). The brick Orthodox church in Węglówka, erected in 1898, replacing the wooden one from ca. 1600, now a Roman Catholic church – Blazejowskiy 1995, p. 520. A parish of the Dukla deanery, after 1842 – the Krosno deanery. Excerpts from the studies concerning the history of the village: *Węglówka czyli Waniwka...* 2015.

203 Kłosińska 1973, cat. no. 4, p. 78.

zaś krakowskiemu pod względem stylistycznym uznała *Mandylicjon* z Krempnej (MBLS), powstały „w tym samym warsztacie malarskim”, wykonany zapewne przez ucznia Mistrza ikony z Węglówki, czynnego w XV w. Twórca dzieła krakowskiego z tego warsztatu miał namalować ikonę *Matki Boskiej z Długiego* (Nowosielec) w zbiorach MHS<sup>204</sup>.

Rok później Romualda Grządziela (1974) przypisała *Mandylicjon* krakowski grupie dzieł Malarza ikon z Żohatyna na Pogórze Przemyskim<sup>205</sup>, uznając, że należy włączyć do niej wcześniej wyodrębnione przez Wirę Swiencicką dzieła Mistrza ikon z Węglówki<sup>206</sup>. Wskazała zatem ikonę MNK XVIII-71, mimo że Janina Kłosińska w katalogu zdecydowanie stwierdziła, że to *Mandylicjon* MNK XVIII-68 (Kat. 2) wiernie powtarza ikonę z Żohatyna<sup>207</sup> jako należącą do tego samego warsztatu, lecz powstała może nieco później. Grządziela zaliczyła do tego warsztatu następujące ikony: *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* w otoczeniu apostołów (MBLS) i *Św. Paraskewy* z Żohatyna (MBLS), *Mandylicjon* z Krempnej (MBLS), ikonę *Matki Boskiej z Dzieciątkiem* z Długiego (Nowosielec, MHS)<sup>208</sup>, *Mandylicjon* w MNK (MNK XVIII-71) i trzy ikony *Św. Mikołaja* ze scenami w polach (MHS, nr inw. 977; MNK, nr inw. 192, Kat. 46; k. Gorlic, HMJ). Autorka przypisała do tej grupy również ikonę *Św. Kosmy i św. Damiana* z Jabłonicy Ruskiej (MBLS), podobnie jak przemalowaną ikonę *Św. Mikołaja* z Żohatyna (MBLS)<sup>209</sup>. Stwierdziła też, że nie można, wobec braku badań analitycznych, wyjaśnić roli i miejsca tego mistrza w warsztacie malarza ikon z Węglówki<sup>210</sup>.

Do poruszonego problemu powróciła Swiencicka wraz z innymi autorami (1976), którzy prezentując zespół ikon z ikonostasu w Węglówce, raczej pomyłkowo włączyli do niego *Mandylicjon* w MNK (MNK XVIII-71)<sup>211</sup>, wymieniony

with the same pattern is, according to her, the *Mandylicjon* from Rychwałd (formely Owczary) near Gorlice at the MZŁ, and in terms of style the closest to the Krakow icon is the *Mandylicjon* from Krempna (MBLS), created ‘in the same painter’s workshop’, probably made by a pupil of the Master of the icon from Węglówka, active in the 15th c. The artist representing this workshop that painted the Krakow work is believed to have painted the icon of the *Mother of God* from Długie (Nowosielce) in the MHS holdings.<sup>204</sup>

A year later, Romualda Grządziela (1974) ascribed the Krakow *Mandylicjon* to the group of works by the Master of icons from Żohatyn in Pogórze Przemyskie,<sup>205</sup> believing this group should include the works of the Master of icons from Węglówka isolated earlier by Vira Svientsitska.<sup>206</sup> She pointed to the icon MNK XVIII-71, despite the fact that Janina Kłosińska clearly stated in the catalogue that it was the *Mandylicjon* MNK XVIII-68 (Cat. 2) that faithfully repeats the Żohatyn icon<sup>207</sup> as belonging to the same workshop but maybe painted a little later. Grządziela ascribed the following icons to this workshop: *Virgin and Child surrounded by the apostles* (MBLS) and *St Paraskeva* from Żohatyn (MBLS), *Mandylicjon* from Krempna (MBLS), the icon of the *Virgin and Child* from Długie (Nowosielce, MHS),<sup>208</sup> the *Mandylicjon* at the MNK (MNK XVIII-71) and three icons of *St Nicholas* with scenes set in fields (MHS, inv. no. 977; MNK, inv. no. 192 (Cat. 46); near Gorlice, HMJ). The author also included in this group the icon of *Saints Cosmas and Damian* from Jablonica Ruska (MBLS), similarly as the overpainted icon of *St Nicholas* from Żohatyn (MBLS).<sup>209</sup> She also claimed that due to the lack of analytical examination, it was not possible to explain the role and position of this master in the workshop of the painter of icons from Węglówka.<sup>210</sup>

204 *Ibidem*, s. 78–79.

205 Żohatyn w d. powiecie dobromylskim wzmiankowany był w 1441 r. jako wieś na prawie wołoskim. W latach 1441–1458 stanowiąc własność Jana Dobiesława, kasztelana lwowskiego, spadkobiercy Mikołaja Kmita (Fastnacht 1962, s. 77, 98). Obecna cerkiew pw. Archanioła Michała wzniesiono w 1928 r. w miejscu wcześniejszej – św. Dymitra z 1815 r. (Blazejowskyj 1995, s. 375). Parafia w Żohatynie była filią parafii w Jaworniku Ruskim w dawnym powiecie dobromylskim. Do 1843 r. cerkiew pełniła funkcję filialnej wobec parafii w Piątkowej ruskiej (Blazejowskyj 1995, s. 213).

206 Grządziela 1974, s. 51–52; Kruk 1997, s. 169–172. Autorka powtórzyła atrybucję w późniejszym artykule: Grządziela 1994, s. 264, przyp. 201.

207 Kłosińska 1973, s. 80.

208 Autorka uznała, że błędnie dotąd wskazywano Nowosielce jako miejsce pochodzenia ikon *Św. Mikołaja* (nr inw. 977) i *Matki Boskiej* (nr inw. 944) – zob. *ibidem*, s. 52, przyp. 3. Biskupski odnotował, że obie ikony przeniesiono w 1931 r. z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Nowosielcach do Muzeum Towarzystwa Łemkowszczyzna w Sanoku, przy czym w inwentarzu muzealnym, prawdopodobnie według danych z archiwum parafialnego zapisano, że ikony pochodzą z Długiego – sam Biskupski nie przesądzał, czy ta informacja jest prawdziwa – zob. Biskupski 2013, s. 169 i przyp. 1.

209 Grządziela 1974, s. 79.

210 *Ibidem*.

211 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. LIII. Zob. Свенціцька 1967, s. 227.

204 *Ibid.*, pp. 78–79.

205 Żohatyn in the former Dobromyl county was mentioned in 1441 as a village established on the Vlach charter. In 1441–1458, it was the property of Jan Dobiesław, castellan of Lviv (Lwów), Mikołaj Kmita’s heir (Fastnacht 1962, pp. 77, 98). The present Orthodox church of the Archangel Michael was built in 1928 in the place of the former one – dedicated to St Demetrius from 1815 (Blazejowskyj 1995, p. 375). The Żohatyn parish was a branch of the parish in Jawornik Ruski in the former Dobromyl county. Until 1843 the Orthodox church had played the role of a branch of the parish in Piątkowa Ruska (Blazejowskyj 1995, p. 213).

206 Grządziela 1974, pp. 51–52; Kruk 1997, pp. 169–172. The author repeated the attribution in an article published later: Grządziela 1994, p. 264, footnote 201.

207 Kłosińska 1973, p. 80.

208 According to the author, Nowosielce was erroneously believed to be the place of origin of the icon of *St Nicholas* (inv. no. 977) and the *Mother of God* (inv. no. 944) – cf. *ibidem*, p. 52, footnote 3. R. Biskupski has noted that in 1931 both icons were transferred from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Nowosielce to the Museum of the Lemko Society in Sanok. Interestingly, the museum inventory contains information, probably based on the data from the parish archives, that the icons were from Długie – Biskupski himself has not confirmed whether this information is correct or not – see Biskupski 2013, p. 169 and footnote 1.

209 Grządziela 1974, p. 79.

210 *Ibid.*

obok chramowej ikony *Narodzenia Bogurodzicy*<sup>212</sup>, dziewięciopostaciowego rządu *Deesis*<sup>213</sup> oraz *Sądu Ostatecznego*, wyrażając opinię, że chociaż styl i sposób opracowania wydaje się wskazywać, że ikony powstały na pocz. XV w., to należy je jednak odnieść do 2. poł. XV w.<sup>214</sup> *Mandylion* z Węglówki zachował się rzeczywiście, ale to nie on został zreprodukowany i przywołany. Mistrz ikon z Węglówki miał zarazem wziąć udział w pracach przy ikonach ze Zwierzynia k. Leska<sup>215</sup>: *Podwyższenia Krzyża Świętego*<sup>216</sup> i ikony *Męki Pańskiej*<sup>217</sup>. Do uczniów lub naśladowców dzieł tego mistrza autorzy zaliczyli twórców ikon z Żohatynia: *Deesis* i *Przemienienie*<sup>218</sup>, *Sobór Joachima i Anny* ze Staniły<sup>219</sup>, *Św. Kosmy i św. Damiana* z Jabłonicy Ruskiej, *Bogurodzicy z prorokami* (w istocie – w otoczeniu apostołów) z Nowosielec oraz ikonę *Mandylionu* z MNK (MNK XVIII-71)<sup>220</sup>.

Nieco dalej autorzy jako analogiczne do ikon z Węglówki – na podstawie stylu i wykonania – uznali ikonę *Mandylionu* w MNK, nie precyzując tym razem, o którą chodzi, włączając w to ikonę *św. Mikołaja* z Gorlic (HMJ) i *Długiego* (MHS) oraz ikonę *Św. Paraskewy* z Żohatyna (MBLS)<sup>221</sup>.

W 1977 r., pisząc o jednym mistrzu ze wsi Węglówka i Zwierzyn<sup>222</sup>, Swiencicka wysunęła tezę, że malarz ikon z Węglówki był kierownikiem warsztatu, z którym związani byli inni mistrzowie, w tym Mistrz ikon z Żohatyna<sup>223</sup>. Ikony *Matki Boskiej* z Długiego (Nowosielec, MHS), *Św. Paraskewy Tyrnowskiej* (MNW), *Św. Kosmy i św. Damiana* z Jabłonicy Ruskiej i *Mandylion* krakowski przypisała tym razem pracowni Mistrza z Węglówki<sup>224</sup>. Badacze ukr. dodali jeszcze do tej grupy ikony *Narodzenia Matki Boskiej* z Nowej Wsi oraz *Św. Teodora i św. Dymitra* z cerkwi pw. św. Dymitra w Boguszy k. Grzybowa (d. Królowa Ruska)<sup>225</sup>; z kołem mistrzów ikon z Nowej Wsi i Boguszy związane ikonę *Św. Mikołaja* z nieznanego miejscowości<sup>226</sup>.

Biskupski (1985) pisał z kolei nie o warsztacie, ale o warsztatach pracujących w Węglówce i Zwierzyniu<sup>227</sup>. Co więcej, malarz ze Zwierzynia miał posiadać przerysy

This problem was resumed by Svientsitska and other scholars (1976), who while presenting an assemblage of icons from the Węglówka iconostasis, rather erroneously included in it the *Mandylion* from the MNK (MNK XVIII-71)<sup>221</sup> next to the patronal icon of the Birth of Mary,<sup>212</sup> the nine-figure *Deesis* tier<sup>213</sup> and the *Last Judgement*, expressing an opinion that although the style and execution may signify the icons were painted at the beginning of the 15th c., they should rather be classified as works from the 2nd half of the 15th c.<sup>214</sup>. The *Mandylion* from Węglówka did survive, but it was not the one that was reproduced and cited. At the same time the Master of icons from Węglówka was involved in the work on the icons from Zwierzyn near Lesko<sup>215</sup>: *The Exaltation of the Holy Cross*<sup>216</sup> and the icon of *The Passion*.<sup>217</sup> According to the authors, among the disciples and imitators of this master were the painters of icons from Żohatyn: *Deesis* and *The Transfiguration*,<sup>218</sup> *The Assembly of Joachim and Anna* from Stanylia (Ukr. Станія, Pol. Staniła),<sup>219</sup> *Saints Cosmas and Damian* from Jablonica Ruska, the *Mother of God with Prophets* (in fact, surrounded by the apostles) from Nowosielce and the icon of the *Mandylion* at the MNK (MNK XVIII-71).<sup>220</sup>

Further in the text the authors listed the icons which they found analogous to the icon from Węglówka based on style and execution, namely: the icon of the *Mandylion* at the MNK, this time without specifying which particular work they meant, the icons of *St Nicholas* from Gorlice (HMJ) and *Długie* (MHS) and the icon of *St Paraskeva* from Żohatyn (MBLS).<sup>221</sup>

In 1977, writing about one master from the villages of Węglówka and Zwierzyn,<sup>222</sup> Svientsitska submitted a thesis that the painter of icons from Węglówka had been the head of the workshop which other masters had been associated with, including the Master of icons from Żohatyn.<sup>223</sup> This time the scholar ascribed the icons of the *Mother of God* from Długie (Nowosielce, MHS), *St Paraskeva of Tirnovo* (MNW), *Saints Cosmas and Damian* from Jablonica Ruska and the Krakow *Mandylion* to the workshop of the Master from Węglówka.<sup>224</sup> Ukrainian scholars added to this group also the icon of the *Birth of the Mother of God* from Nowa Wieś and *St Theodore*

212 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. XXVII–XXVIII.

213 *Ibidem*, tabl. XXIV–XXVI.

214 *Ibidem*, s. 14.

215 Zwierzyn na lewym brzegu Sanu stanowił w 2. poł. XVI w. własność Kmitów.

216 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. XL.

217 *Ibidem*, tabl. XLI–XLII.

218 *Ibidem*, tabl. XXXVII.

219 *Ibidem*, tabl. XXX.

220 *Ibidem*, s. 15.

221 *Ibidem*.

222 Свенціцька 1977, s. 275.

223 *Ibidem*, s. 288–289, przyp. 42.

224 *Ibidem*, s. 286. Zob. także Свенціцька, Сидор 1990, s. 11–13.

225 Свенціцька, Отковіч 1991, poz. kat. 7, 12.

226 *Ibidem*, poz. kat. 16.

227 Biskupski 1985, s. 155; Biskupski 1991a, s. 12.

211 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. LIII. Cf. Свенціцька 1967, p. 227.

212 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. XXVII–XXVIII.

213 *Ibid.*, pl. XXIV–XXVI.

214 *Ibid.*, p. 14.

215 Zwierzyn on the left bank of the San was in the 2nd half of the 16th c. the property of the Kmita family.

216 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. XL.

217 *Ibid.*, pl. XLI–XLII.

218 *Ibid.*, pl. XXXVII.

219 *Ibid.*, pl. XXX.

220 *Ibid.*, p. 15.

221 *Ibid.*

222 Свенціцька 1977, p. 275.

223 *Ibid.*, pp. 288–289, footnote 42.

224 *Ibid.*, p. 286. See also Свенціцька, Сидор 1990, pp. 11–13.

proweniencji moskiewskiej i nowogrodzkiej<sup>228</sup>. Badacz uznał (Biskupski 1991) autora ikonostasu z Żohatyna za naśladowcę, a może nawet współpracownika twórców zespołów ikon z Węglówki i ze Zwierzynia, popierając większość atrybucji wcześniej dokonanych przez Grządzielę i Swiencicką<sup>229</sup>.

W 1994 r. Grządziela ponownie wyraziła przekonanie, że wszystkie ikony z miejscowości Zwierzyn, Żohatyn, Jabłonica Ruska, Węglówka i Długie, a także *Mandylion* z Krempnej, *Sąd Ostateczny* z Mszańca, *Św. Paraskewa* w MNW i ikony *Św. Mikołaja* oraz *Mandylion* w MNK, związane są autorsko z jednym warsztatem malarskim<sup>230</sup>. W stosunku do wcześniejszych ustaleń uzupełniła listę dzieł tego mistrza o kolejne ikony z cerkwi pw. św. Dymitra w Żohatynie: *Deesis* i *Przemienienia Pańskiego* (HMJI)<sup>231</sup>. W jeszcze jednej wypowiedzi na temat *Mandylionów* Biskupski poparł opinię Kłosińskiej o pochodzeniu ikony krakowskiej (MNK XVIII-71) i *Mandylionu* z Węglówki od jednego wzoru<sup>232</sup>. Z kolei Sulikowska (2009), analizując ikonę *Św. Paraskewy Tyrnowskiej* w zbiorach MNW, uznała za szczególnie jej bliską pod względem stylistyczno-formalnym ikonę *Św. Kosmy i św. Damiana* z Jabłownicy Ruskiej<sup>233</sup>. Niezwykle intrygujące było zaś ujawnienie przez autorkę informacji o zapisanej na rewersie ikony nazwie „Olszanica”. Przy założeniu, że dzieło pochodziło właśnie z tej osady, położonej obok Zwierzynia na Pogórzu Przemyskim, tym bardziej zasadne byłoby łączenie go z grupą wymienionych wyżej ikon.

\* \* \*

*Mandylion* krakowski od ikony z Węglówki odróżnia rzeczywiście inaczej nieco opracowany rysunek draperii płótna i zdobniczych go poziomych, czerwonych i czarnych linii, które w omawianej ikonie znajdują się tylko na dole chusty, podczas gdy w ikonie z Węglówki – na całej jej powierzchni. W moim przekonaniu te drobne innowacje mogły wystąpić w obrębie tego samego warsztatu, na co wskazuje ogół ich cech.

Moim zdaniem, ikona zdradza też duże podobieństwo do *Mandylionu* z Owczar (d. Rychwałd) w zbiorach MZŁ<sup>234</sup>, przy czym w tej ikonie parę archaniołów tworzą Michał i Gabriel. Bardzo podobne są detale fizjonomiczne (rysunek brwi, oczu, ust, ułożenie i cieniowanie pasemek włosów), ale inne jest opracowanie źrenic w ikonie krakowskiej, które

and *St Demetrius* from the Orthodox church of St Demetrius in Bogusza near Grzybów (former Królowa Ruska).<sup>225</sup> The icon of *St Nicholas* from an unknown place was linked with the circle of masters of icons from Nowa Wieś and Bogusza.<sup>226</sup>

R. Biskupski (1985) did not write about a workshop but workshops operating in Węglówka and Zwierzyn.<sup>227</sup> Moreover, the painter from Zwierzyn was believed to have had copies of Muscovite and Novgorodian provenance.<sup>228</sup> According to the scholar (Biskupski 1991), the maker of the iconostasis from Żohatyn was an imitator and perhaps even a collaborator of the painters of groups of icons from Węglówka and from Zwierzyn. The author agreed with most of the attributions suggested earlier by Grządziela and Svientsitska.<sup>229</sup>

In 1994, Grządziela again expressed a conviction that in terms of authorship, all the icons from the villages of Zwierzyn, Żohatyn, Jabłonica Ruska, Węglówka and Długie, as well as the *Mandylion* from Krempna, *The Last Judgement* from Mshanets (Ukr. Мшанець, Pol. Mszaniec), *St Paraskeva* at the MNW as well as the icons of *St Nicholas* and the *Mandylion* at the MNK were linked with one painter's workshop.<sup>230</sup> In comparison with the earlier findings the author added to the list other icons from the Orthodox church of St Demetrius in Żohatyn: *Deesis* and *The Transfiguration* (HMJI).<sup>231</sup> In yet another statement about the *Mandyliions*, Biskupski supported Kłosińska's opinion that the Krakow icon (MNK XVIII-71) and the *Mandylion* from Węglówka were based on the same model.<sup>232</sup> Analysing the icon of *St Paraskeva of Tirnovo* in the MNW holdings, A. Sulikowska (2009) claimed that in terms of the style and form it was particularly close to the icon of *Saints Cosmas and Damian* from Jabłonica Ruska.<sup>233</sup> The author revealed information that the reverse of the icon bore the name Vilshanytsia (Ukr. Вільшаница, Pol. Olszanica), which was extremely intriguing. Assuming the work originated in this settlement, situated near Zwierzyn in Pogórze Przemyskie, it would be even more justified to link it with the group of icons listed above.

\* \* \*

What distinguishes the Krakow *Mandylion* from the Węglówka icon is indeed a slightly different drawing of the cloth drapery and the red and black horizontal lines decorating it, which in the present icon embellish only the lower part of the veil,

228 Biskupski 1985, s. 159; Biskupski 1991a, s. 22.

229 Biskupski 1991a, s. 12; Biskupski 1991c, s. 16.

230 Grządziela 1994, s. 248 i przyp. 201.

231 *Ibidem*, s. 247.

232 Biskupski 2009, s. 50, przyp. 70.

233 Sulikowska-Gąska 2009b, s. 105.

234 *Mandylion*, ikona, dat. na poł. XV w., drewno, tempera, srebrzenia, 43,5 × 79,5 × 3 cm, z cerkwi pw. Pokrowy Bogurodzicy w Owczarach (d. Rychwałd), MZŁ, nr inw. S.12011MŁ – Giemza 2004, poz. i il. 1-2.

225 Свенціцька, Отковіч 1991, cat. nos. 7, 12.

226 *Ibid.*, cat. no. 16.

227 Biskupski 1985, p. 155; Biskupski 1991a, p. 12.

228 Biskupski 1985, p. 159; Biskupski 1991a, p. 22.

229 Biskupski 1991a, p. 12; Biskupski 1991c, p. 16.

230 Grządziela 1994, p. 248 and footnote 201.

231 *Ibid.*, p. 247.

232 Biskupski 2009, p. 50, footnote 70.

233 Sulikowska-Gąska 2009b, p. 105.



zwrócone są wprost na widza, gdy w ikonie łańcuckiej – w bok, choć zdjęcie w świetle IR upodabnia w tym detalu ikonę łańcucką do krakowskiej<sup>235</sup>. Inny jest system dekoracji nimbów, w ikonie krakowskiej oparty na wzorze roślinnym, o charakterystycznym motywie listków rozchodzących się na boki od wyznaczonej punktowaniem wewnętrznej średnicy nimbu. W ikonie łańcuckiej zastosowano podział powierzchni nimbu na pola kwadratowe, o podwójnych liniach boków, również zaznaczonych nakłuciami takimi jak w ikonie w MNK (MNK XVIII-68, Kat. 2). Ponownie inne są drapowanie chusty i jej dekoracja, choć w obu wypadkach oparta na równoległe poprowadzonych liniach czerwonej i czarnej. W ikonie krakowskiej jedna ich para została namalowana u dołu chusty, w ikonie łańcuckiej równomiernie pokrywa całą chustę. Ten typ dekoracji wpisuje się w tradycję bizantyńską – podobnie lamowana jest np. grubszą linią czerwoną i poprowadzoną nad nią falistą linią czarną zasłona na kamiennym ikonostasie w świątyni św. Focjusza w Agia na Krecie z ok. 1330 r.<sup>236</sup> Inskrypcja w ikonie krakowskiej, mimo że zachowała się fragmentarycznie, z dużym prawdopodobieństwem może być rekonstruowana na podstawie napisu w ikonie w MZŁ<sup>237</sup>.

Romuald Biskupski (2000) datował *Mandyliion* z Owczar ogólnie na XV w. lub 2. poł. XV w. i wraz z innymi ikonami z Owczar (*Bogurodzicy Hodegetrii* w MBLS<sup>238</sup>, *Ukrzyżowania* w MHS<sup>239</sup> i *Matki Boskiej Opieki*, czyli *Pokrowy Bogurodzicy*, w HML<sup>240</sup>) uznał za pochodzące z tego samego ikonostasu, lecz wykonane łącznie przez trzech malarzy. Jeden malarz miał wykonać *Mandyliion* i ikonę *Hodegetrii*<sup>241</sup>. Jarosław Gieźma (2004) datował ikonę *Mandyliionu* z Owczar w zbiorach łańcuckich na poł. XV w.<sup>242</sup>, zgadzając się z poprzednikiem co do przypisania *Mandyliionu* i *Hodegetrii* jednemu twórcy<sup>243</sup>. Maria Helytowycz (2004) ikonę *Pokrowy Bogurodzicy* z Owczar datowała na koniec XV–pocz. XVI w.<sup>244</sup> Uważam, że w tej grupie powinien się znaleźć również

and in the icon from Węglówka – its entire surface. In my opinion these slight innovations might have occurred within the same workshop, as indicated by all their characteristics.

I believe the icon to a large extent reminds of the *Mandyliion* from Owczary (former Rychwałd) in the MZŁ holdings<sup>234</sup>; however, in the case of the latter the depicted archangels are Michael and Gabriel. Very similar are physiognomic features (outlines of eyebrows, eyes, lips, arrangement and shading of locks of hair), but what is different in the Krakow icon is the rendition of pupils, looking directly at the viewer whereas in the Łańcut icon – to the side, although as far as this detail is concerned, the IR image reveals similarity between the Łańcut and Krakow icons.<sup>235</sup> The decoration of nimbuses is different. In the Krakow icon it is based on a floral pattern, with a characteristic motif of leaves running to the sides from the internal diameter of the nimbus marked by a pointed line. A solution applied in the Łańcut icon involves the division of the surface of the nimbus into square fields with double side lines, also marked with the same pricks as in the MNK icon (MNK XVIII-68, Cat. 2). What differentiates the icons are also the draping of the veil and its decoration, although in both cases it is based on parallel red and black lines. In the Krakow icon one pair of lines was painted in the lower part of the veil and in the Łańcut icon the whole surface of the veil is filled with this motif. This type of decoration is in line with Byzantine tradition – e.g. trimmed in a similar way, with a thicker red line and a wavy black line running above it, is a curtain on the stone iconostasis in the church of St Photios in Agia, Crete, from ca. 1330.<sup>236</sup> Despite surviving only fragmentarily, the inscription in the Krakow icon may be reconstructed based on the inscription featured in the icon at the MZŁ.<sup>237</sup>

Romuald Biskupski (2000) has dated the *Mandyliion* from Owczary in general to the 15th c. or the 2nd half of the 15th c. and claimed that this icon and other icons from Owczary (*Hodegetria* at the MBLS,<sup>238</sup> *Crucifixion* at the MHS<sup>239</sup> and the *Protection of the Mother of God*, that is the *Pokrov* icon at the

235 Gieźma 2004, il. 2.

236 Spatharakis 2009, il. 9–10.

237 Gieźma 2004, s. 18.

238 *Matka Boska Hodegetria*, ikona, drewno, tempera, 109,5 × 74 × 2,8 cm, MBLS, nr inw. 494 – *Ikona karpacka...* 1998, il. 1 (dat. na XV w.); Kruk 2000a, poz. kat. 2 (dat. na 2. poł. XV w.).

239 *Ukrzyżowanie*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 88 × 61 × 3 cm, z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Owczarach (d. Rychwałd), MHS, nr inw. MHS/S/4153 (d. 943) – Biskupski 2000a, il. 1.

240 *Pokrow Bogurodzicy*, ikona, dat. na koniec XV–pocz. XVI w., drewno, tempera, złocenia, 98 × 84,5 × 1,5 cm, z cerkwi pw. Pokrowy Bogurodzicy w Owczarach (d. Rychwałd), dar J. Konstantynowicza, HML, nr inw. Кв-26454, I-1769 – Гелитович 2004, kat. poz. i il. 10.

241 Biskupski 2000a, s. 16.

242 Gieźma 2004, poz. i il. 1–2.

243 *Ibidem*, s. 18.

244 Гелитович 2004, poz. 10, s. 72–73.

234 *Mandyliion*, icon, dated to the mid-15th c., wood, tempera, silvered, 43,5 × 79,5 × 3 cm, from the Protection of the Theotokos Orthodox church in Owczary (formerly Rychwałd), MZŁ, inv. no. S.12011MŁ – Gieźma 2004, cat. no. and fig. 1–2.

235 Gieźma 2004, fig. 2.

236 Spatharakis 2009, figs. 9–10.

237 Gieźma 2004, p. 18.

238 *Mother of God Hodegetria*, icon, wood, tempera, 109,5 × 74 × 2,8 cm, MBLS, inv. no. 494 – *Ikona karpacka...* 1998, fig. 1 (dated to the 15th c.); Kruk 2000a, cat. no. 2 (dated to the 2nd half of the 15th c.).

239 *Crucifixion*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 88 × 61 × 3 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Owczary (formerly Rychwałd), MHS, inv. no. MHS/S/4153 (d. 943) – Biskupski 2000a, fig. 1.

*Mandylicjon* z Truszcowa (ukr. Трушевичі) w zbiorach HML, w każdym niemal detalu zbieżny z ikoną w MZŁ.<sup>245</sup>

Dekoracja nimbu Chrystusa w ikonie krakowskiej jest jeszcze bardzo oszczędna w wyrazie, w dziele nieco późniejszym – ikonie *Matki Boskiej Rudeckiej* – osnowa zostanie zmodyfikowana tak, że końce liści będą obłe, a między nimi dostrzegalny będzie gdzieś kwiat.<sup>246</sup> W *Mandylicjonie* są one ostro zakończone, przypominając ornament późnogotycki. Dokładnie taką techniką i tak zdobiony jest nimb św. Damiana w ikonie *Św. Anargyrów* z cerkwi w Jabłonicy Ruskiej w zbiorach MBLS.<sup>247</sup> Pewną analogię stanowi tu sekwencja pęków liści o ostrych zakończeniach, które wypełniają nimb św. Mikołaja w ikonie przypisywanej szkole nowogrodzkiej z 2. poł. XV w., a przechowywanej w Muzeum w Helsinkach.<sup>248</sup> Wydaje się, że koncepcja tego typu dekoracji mogła wyrastać właśnie z tradycji szkoły nowogrodzkiej. Odnajdujemy takie swobodne łączenia pęków liści w innych przykładach, datowanych nawet na 1. poł. XV w., np. w ikonach rządu *Deesis* z kolekcji Iliji Semyonowicza Ostrouchowa w zbiorach GTT.<sup>249</sup>

Można więc podejrzewać, że mamy do czynienia z określonym kręgiem twórców, którzy wykonując ikony o tym samym temacie, różnicowali stosowane środki artystyczne, powtarzając to, co najważniejsze w niemal niezmiennym zakresie, ale modyfikując detale drugoplanowe tam, gdzie to było możliwe. Prawdopodobnie dysponowali także różnymi, wymiennymi wzorami, co sprawia, że np. włosy Chrystusa w ikonie w MNK (MNK XVIII-71) opracowane są bardzo podobnie jak w ikonie łańcuckiej (z Owczar) i lwowskiej (z Truszcowa), choć system dekoracji roślinnej nimbu upodabnia ją do ikony z Truszcowa i *Mandylicjonu* w MNK (MNK XVIII-452, Kat. 3), podczas gdy ikona z Owczar ma dekorację geometryczno-roślinną, taką jak inna ikona *Mandylicjonu* w MNK (MNK XVIII-68, Kat. 2). Z kolei w wizerunkach archaniołów widać znaczne różnice między ikonami i można odnieść wrażenie, że malarz cerkiewny przywiązywał szczególną wagę do tego, by twarz Chrystusa namalować

HML<sup>240</sup>) were originally part of the same iconostasis, but were painted by three different authors in total. One artist painted the *Mandylicjon* and the icon of *Hodegetria*.<sup>241</sup> Jarosław Giemza (2004) has dated the icon of the *Mandylicjon* from Owczary in the Łańcut collection to the mid-15th c.,<sup>242</sup> agreeing with his predecessor as to ascribing the *Mandylicjon* and *Hodegetria* to one artist.<sup>243</sup> Maria Helytovych (2004) has dated the *Pokrov* icon from Owczary to the end of the 15th–beginning to the 16th c.<sup>244</sup> I believe this group should also include the *Mandylicjon* from Trushevychi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszcowa) in the collection of the HML, which coincides with the icon at the MZŁ in almost every detail.<sup>245</sup>

The decoration of Christ's nimbus in the Krakow icon is still very economical in expression, in a slightly later work – the icon of *Our Lady of Rudky* – the warp was modified to make ends of leaves rounded and feature some flowers in between them.<sup>246</sup> In the *Mandylicjon* they are pointed at the end, reminding of a late Gothic ornament. Exactly the same technique and decoration were used in the nimbus of St Damian in the icon of *Sts Anargyroi* from the Orthodox church in Jablonica Ruska, in the MBLS holdings.<sup>247</sup> A certain analogy is a sequence of bunches of pointed leaves, which fill the nimbus of St Nicholas in the icon ascribed to the Novgorod school, from the 2nd half of the 15th c., now kept at the Museum in Helsinki.<sup>248</sup> It seems that the concept of this type of decoration might have derived from the Novgorod school tradition. One can see such free combinations of bunches of leaves in other examples, dated even to the 1st half of the 15th c., e.g., in the icons from the *Deesis* tier in the Ilya Semyonovich Ostroukhov collection in the GTT holdings.<sup>249</sup>

240 *Pokrov*, icon, dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c., wood, tempera, gilded, 98 × 84.5 × 1.5 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Owczary (former Rychwald), gifted by J. Konstantynowicz, HML, inv. no. Kw-26454, I-1769 – Гелитович 2004, cat. no. and fig. 10.

241 Biskupski 2000a, p. 16.

242 Giemza 2004, cat. nos. and figs. 1–2.

243 Ibid., p. 18.

244 Гелитович 2004, no. 10, pp. 72–73.

245 *Mandylicjon*, icon, dated to the 15th c., wood, tempera, 46.5 × 62.5 × 2 cm, acquired in 1930 from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Trushevychi, HML, inv. no. 28034, i-1806 – Міляева, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 73.

246 Kruk 1992, fig. 10. *Mother of God Hodegetria of Rudky Surrounded by Archangels, Prophets, Hymnographers, Joachim and Anna*, icon dated to 1500–1540, wood, tempera, 137 × 106 × 2.5 cm, from Zheleznița (Ukr. Железниця, Pol. Żeleźnica) in Podolia, from 1612 to 1945 in Rudki near Lviv, from 1945 at the Higher Seminary in Przemyśl, from 1968 in the parish church in Jasień near Ustrzyki Dolne. In 1992, stolen – Kruk 2000a, cat. no. 14.

247 *Saints Cosmas and Damian*, icon, dated to the 15th c., wood, tempera, 135.5 × 109.5 cm, MBLS – Janocha 2008b, fig. on p. 336.

248 *St Nicholas*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 93 × 70.5 cm – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 41.

249 *The Archangel Michael*, icon from the *Deesis* tier, Novgorod, dated to the 1st half of the 15th c., wood, tempera, GTT, inv. no. 12019 cm – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 4, fig. on p. 45.

245 *Mandylicjon*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 46,5 × 62,5 × 2 cm, pozyskana w 1930 r. z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Truszcwicach, HML, nr inw. 28034, i-1806 – Міляева, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 73.

246 Kruk 1992, il. 10. *Matka Boska Hodegetria Rudecka w otoczeniu archaniołów, proroków, hymnografów, Joachima i Anny*, ikona, dat. na 1500–1540 r., drewno, tempera, 137 × 106 × 2,5 cm, pochodząca z Żeleźnicy na Podolu, od 1612 do 1945 r. w Rudkach k. Lwowa, od 1945 r. w Wyższym Seminarium Duchownym w Przemyślu, od 1968 r. w kościele par. w Jasieniu k. Ustrzyk Dolnych. W 1992 r. skradziona – Kruk 2000a, poz. kat. 14.

247 *Św. Kosma i św. Damian*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 135,5 × 109,5 cm, MBLS – Janocha 2008b, il. na s. 336.

248 *Św. Mikołaj*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 93 × 70,5 cm – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 41.

249 *Archanioł Michał*, ikona z rządu *Deesis*, Nowogród, dat. na 1. poł. XV w., drewno, tempera, GTT, nr inw. 12019 cm – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 4, il. na s. 45.

według uznanego, powielanego i w niewielkim stopniu modyfikowanego wzoru, nieco w efekcie archaicznego, gdy pozostałe motywy, w tym archaniołów, malował swobodniej, zgodnie z szybciej zmieniającą się w tym zakresie konwencją. Problematiczne pozostaje datowanie zespołu wymienionych ikon, rozciągnięte w czasie jednego stulecia, co widać na przykładzie zmieniającego się datowania ikony z Węglówki.

## Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWr 1964; IMR 1966; PMEWS 1967 (*Ikona w Polsce...* 1967, poz. kat. 1, il. I); MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona...* 1985, poz. 8); BJ 1988; Myślenice 1988 (*Ikony karpackie...* 1988, s. 5); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; Wrocław 1997; PMEWS 1998 (Suliga 1998, s. 44–45, il. na s. 44); PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.r.] (przed 1951) – *Obraz Vera icon – (Chusta św. Weroniki) – pocz. w. XVI*, karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1951 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Acheiropoietos; Mandylion*, karta inwentarzowa, zał. 18 IV 1959, PBEC/XVIII; J. Czop; E. Zygier, *Dokumentacja konserwatorska (Mandylion XVIII-71)*, [Kraków 2007], PBEC/XVIII

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 6; *Ikona w Polsce...* 1967, poz. kat. 1, il. I i na okładce; *Ikona w Polsce...* 1967, poz. kat. 1; Theunissen [1967], p. 16–17, il. na s. 17; Kłosińska 1973, kat. 4, s. 78–79, il. na wklejce; Grządziela 1974, il. 2; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LIII; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 49; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Suliga 1998, il. na s. 44; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 215 i il. 255; Gumińska 2008, s. 28–32, il. na s. 30; Gumińska 2010, il. na s. 433

One may suspect this is the case of a specific group of artists who, making icons devoted to the same subject, diversified artistic means, repeating the most important elements almost unchanged and modifying less important details where possible. They probably had at their disposal a variety of patterns, as a result of which e.g. Christ's hair in the MNK icon (MNK XVIII-71) looks very similar to that in the Łańcut icon (from Owczary) and the Lviv icon (from Trushevychi), although the system of foliate decoration of the nimbus resembles the Trushevychi icon and the *Mandylion* at the MNK (MNK XVIII-452, Cat. 3), while the icon from Owczary has geometric-foliate decoration, the same as another icon of the *Mandylion* at the MNK (MNK XVIII-68, Cat. 2). What can be seen in the images of archangels are significant differences between individual icons. One may get the impression that the Orthodox painter attached special significance to model Christ's face on the accepted, repeated and only slightly modified and, as a result, slightly archaic pattern, and he painted other motifs, including the archangels, in a freer way, following the changing convention in this field. What remains problematic is the dating of the aforementioned icons, spanning over one century, which can be seen in the example of the changing dating of the icon from Węglówka.

## Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWr 1964; IMR 1966; PMEWS 1967 (*Ikona w Polsce...* 1967, cat. no. 1, fig. I); MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona...* 1985, no. 8); BJ 1988; Myślenice 1988 (*Ikony karpackie...* 1988, p. 5); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; Wrocław 1997; PMEWS 1998 (Suliga 1998, pp. 44–45, fig. on p. 44); PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.y.] (before 1951) – *Obraz Vera icon – (Chusta św. Weroniki) – pocz. w. XVI*, inventory chart created before 17 May 1951 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Acheiropoietos; Mandylion*, inventory chart created on 18 April 1959, PBEC/XVIII; J. Czop; E. Zygier, *Dokumentacja konserwatorska (Mandylion XVIII-71)*, [Kraków 2007], PBEC/XVIII

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 6; *Ikona w Polsce...* 1967, cat. no. 1, fig. I and on the cover; *Ikona w Polsce...* 1967, cat. no. 1; Theunissen [1967], pp. 16–17, fig. on p. 17; Kłosińska 1973, kat. 4, pp. 78–79, fig. on the inset; Grządziela 1974, fig. 2; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. LIII; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 49; Gumińska 1994, cat. n.pag; Suliga 1998, fig. on p. 44; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, p. 215 and fig. 255; Gumińska 2008, pp. 28–32, fig. on p. 30; Gumińska 2010, fig. on p. 433

## 2

### **Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. Acheiropoietos) z archaniołami Michałem i Gabrielem (?)**

### **Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon 'Not Made by Hands' (Gr. Acheiropoietos) with Archangels Michael and Gabriel (?)**

**MNK XVIII-68** (d. nr inw. 78.977)

Ikona nad drzwi królewskich w ikonostasie (?)

Krąg Mistrzów ikon z Żohatyna, Węglówki i Zwierzynia w ziemi przemyskiej<sup>250</sup>, 2. ćw. XVI w.<sup>251</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno na łą-  
czeniach desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 23),  
srebro laserowane (nimby Jezusa i aniołów), 48–49 ×  
55,5–56,3 × 1,8 cm

Pochodzenie niestwierdzone, w MNK po 1900

#### **Stan zachowania**

Widoczny gruby plaster kitu na licu w części środkowej,  
w miejscu łączenia desek, liczne ubytki na krawędziach. Z le-  
wej strony widoczny fragment płótna naklejonego na deski.

#### **Opisy historyczne**

→ KI [b.r.] (przed 1951): „stan zły, deska pęknięta przez  
środek, ubytki przy dolnym brzegu i wzdłuż pęknięcia.  
Technika: ol. na drzewie na podkładzie kredowym”.

→ KI 1959: „zniszczony, farba odpadła szczególnie  
u dołu obrazu i wzdłuż pęknięcia deski w poprzek. Na  
odwrocie z boku drzewo wyszczerbione; ślady po korniku.  
Krawędzie boczne ikony obcięte”.

#### **Konserwacje**

→ 1956, IV: obraz poddany gazowaniu

→ 1960, IX: uzupełnienie podobrazia, impregnacja,  
oczyszczenie, kitowanie gruntu, punktowanie w PKRiM  
MNK

→ 1972, 2 II–18 II 1974: konserwacja w PKRiM MNK

→ 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja metodą beztlenową  
w PKMiR MNK/o. PBEC

**MNK XVIII-68** (former inv. no. 78.977)

Icon from above the royal doors of the iconostasis (?)

Circle of the Masters of icons from Żohatyn, Węglówka and  
Zwierzynia in the Przemysł Land,<sup>250</sup> 2nd quarter of the 16th c.<sup>251</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas on the connec-  
tion of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 23), glazed  
silver (nimbus of Jesus and angels), 48–49 × 55.5–56.3 × 1.8 cm

Provenance unspecified, at the MNK since after 1900

#### **Condition**

A thick slice of putty on the front in the centre, in the place of  
joining the boards, numerous areas of loss at the edges. On  
the left one can see a fragment of canvas glued over the boards.

#### **Historical descriptions**

→ KI [n.y.] (before 1951): ‘bad condition, a central crack  
in the panel, areas of loss at the lower edge and along the  
crack; technique: oil on wood on chalk ground’.

→ KI 1959: ‘damaged, paint has peeled off especially at  
the bottom of the painting and along the crack across the  
board. On the reverse, wood is chipped on one side; wood-  
worm marks. Side edges of the icon – trimmed’.

#### **Conservation treatments**

→ April 1956: icon treated with gas

→ September 1960: areas of loss in the support filled;  
impregnation, cleaning, ground puttied, spot inpainting  
done in the PKRiM MNK

→ 2 February 1972–18 February 1974: conservation in  
the PKRiM MNK

→ 28 January 2008–7 April 2008: extermination of in-  
sects with the use of an oxygenless method in the PKMiR  
MNK/o. PBEC

<sup>250</sup> Gumińska 2008, s. 31: *Malarz ikony Mandylionu z cerkwi pw. Św. Dymitra w Żohatynie (k. Dobromila)*.

<sup>251</sup> Propozycje datowania: XVI w. (KI 1959); 1. ćw. XVI w. (Gumińska 2008, s. 31); lata 30. XVI w. (Гелитович 2015, il. na s. 198); 2. poł. XVI w. (MNKi 1994; Gumińska 1994, kat. [b.p.]); koniec XVI w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 5); XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 22).

<sup>250</sup> Gumińska 2008, p. 31: ‘Painter of the *Mandylion* icon from the Orthodox church of St Demetrius in Żohatyn (near Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil).

<sup>251</sup> Suggested dating: 16th c. (KI 1959); 1st quarter of the 16th c. (Gumińska 2008, p. 31); 1530s (Гелитович 2015, fig on p. 198); 2nd half of the 16th c. (MNKi 1994; Gumińska 1994, cat. n.pag.); end of the 16th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 5); 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 22).

### Podobrazie

Dwie deski o zbliżonej szerokości (górną ok. 22 cm, dolną ok. 27 cm) połączono poziomo i wzmocniono dwoma zastrzałami wpuszczonymi pionowo od dołu, zwężającymi się ku górze, o szerokości: lewy od 4,5–4,7 do 3,5 cm, prawy od 4,5–4,7 do 3 cm, oddalonymi od krawędzi: lewy 4 cm (u dołu), 5 cm (u góry), prawy 2,5 (u dołu), 2 cm (u góry). W obie listwy wkręcono u góry współczesne zawieszki. Całość wzmocniają ponadto cztery kliny.

### Opracowanie awersu

Lico desek z delikatnie profilowanym kowczegiem u góry i dołu, na bazie przytwierdzonych do ikony wąskich deseczek o szerokości 2 cm. Z lewej strony na wysokości archanioła widoczna pozostałość kołka, służącego prawdopodobnie pierwotnie do mocowania ikony do konstrukcji ikonostasu. Ikona została w nieznanym czasie przycięta po bokach, na co wskazuje brak dłoni archaniołów, którymi podtrzymywali brzegi chusty. Objawia się to dobitniej przy porównaniu ikony np. z *Mandylionu* w MNK (MNK XVIII-71, Kat. 1). Deski oklejone były płótnem, na które nałożono zaprawę, na niej zaś wykonano rysunek przygotowawczy, wzmocniony rytami. Tak wykreślono m.in. podwójny obrys nimbu Chrystusa, wypełniony następnie równomiernymi nakłuciami, podobnie jak wnętrze aureoli, dzięki czemu wyznaczono niewielkie kwadraty (po trzy kropki na bok każdego kwadratu), połączone równoległymi liniami pionowymi i poziomymi, przecinającymi się pod kątem prostym, delikatnie odcisniętymi w zaprawie. Całość pokryta jest srebrem, dlatego linie te, bardzo płytkie, można dostrzec jedynie w świetle bocznym.

### Support

Two boards of similar width (the upper one approx. 22 cm, the lower one approx. 27 cm) joined horizontally and reinforced with two battens inserted vertically from the bottom, tapering upwards, the left one 4.5–4.7 to 3.5 cm wide and the right one 4.5–4.7 to 3 cm wide, at the following distance from the edge: the left one 4 cm (at the bottom), 5 cm (at the top), the right one 2.5 (at the bottom), 2 cm (at the top). Both slats have contemporary hooks drilled in. The whole panel reinforced with four wedges.

### Front side

The front of the boards with a delicately profiled *kovcheg* at the top and bottom, on the basis of narrow slats, 2 cm wide, attached to the icon. On the left, at the height of the archangel, one can see the remains of a peg which was originally probably used to mount the icon in the iconostasis. The icon was trimmed on the sides at some unspecified moment, as signified by the fact that the archangels lack palms with which they held the edges of the veil. It shows especially when this icon is compared e.g. to the *Mandylion* at the MNK (MNK XVIII-71, Cat. 1). The boards were covered with canvas on which ground was applied, and on it a preparatory drawing was made, highlighted with engraving. Such was the rendition of e.g. the double outline of Christ's nimbus, later filled with even pricks, the same as the inside of the nimbus, which resulted in small squares (three dots on each side of the square), joined by means of parallel vertical and horizontal lines, crossing at a right angle, softly impressed in the ground layer. The whole is covered with silver, therefore these lines, in fact very shallow, can be discerned only in side light.

## Inskrypcje | Inscriptions

Przy głowie Archanioła Michała: Over the head of the archangel Michael: <b>М</b> (= <i>Michał</i> ) (= <i>Michael</i> )	W nimbie Chrystusa:   In Christ's nimbus: <b>... 0 ...</b> (= <i>Ten, który Jest</i> )   (= <i>I Am that I Am</i> )	Nad głową Archanioła: Over the head of the archangel: <b>ΑΡ</b> [= <i>Archanioł (Gabriel?)</i> ] [= <i>Archangel (Gabriel?)</i> ]
Na chuście po obu stronach głowy Chrystusa:   On the veil on both sides of Christ's head: <b>Ι̅C Χ̅C</b> (= <i>Jezus Chrystus</i> )   (= <i>Jesus Christ</i> )		
U dołu ikony:   At the bottom of the icon: <b>ΝΡ̅8ΚΟΤΕΡ̅ΡΟΝ̅ΥΙ̅ Ο̅ΒΡΑΖ̅ Γ̅Α̅ Β̅Α̅ Σ̅Γ̅Ι̅Α̅ Ν̅Ι̅Σ̅Ι̅Γ̅Ο̅ Ι̅C̅ Χ̅Α̅</b> (= <i>Nie ręką ludzką uczyniony, Obraz Pana Boga Zbawiciela Naszego Jezusa Chrystusa</i> ) (= <i>Not Made by Hands, Image of our Lord, our Saviour Jesus Christ</i> )		

Inskrypcja należy do najbardziej rozbudowanych z podobną formułą odniesioną do Chrystusa, jak w *Sądzie Ostatecznym* MNK XVIII-25 (Kat. 37), różną nieco od formuły użytej w ikonie MNK XVIII-452 (Kat. 3).

The inscription is one of the most elaborate examples of this formula referring to Christ, as in the case of the *Last Judgement* icon MNK XVIII-25 (Cat. 37), slightly differing from the formula used in the icon MNK XVIII-452 (Cat. 3).

## Opis i ikonografia

Wizerunek Chrystusa umieszczony centralnie na chuście i zarazem w centrum ikony jest objawiany przez parę aniołów – Michała i prawdopodobnie Gabriela. Nimb Chrystusa z rytą dekoracją geometryczno-roślinną, biała chusta na czerwonym tle pokryta czerwonymi, poziomymi pasami naprzemiennie z czarnymi o szerokości zwiększającej się ku dołowi chusty. Ich układ służy zaakcentowaniu jej silnego pofałdowania.

Inskrypcja opisująca wizerunek Chrystusa podkreśla cudowne okoliczności powstania pierwowzoru, który miał być wynikiem odbicia twarzy Chrystusa na kawałku płótna. Dzieło w tym typie wprawiane było w ramy ikonostasu, powyżej wrót królewskich. Znamienne, że profilowane są jedynie dół i góra ikony, być może więc wsuwana była w przygotowane wcześniej ramy poziome. Chusta podtrzymywana jest przez parę archaniołów Michała i zapewne Gabriela, przy założeniu, że użyta ligatura winna być odczytywana jako AP – „archanioł”, a nie PA – „Rafael”. Nie udało się zarazem rozpoznać jakichkolwiek śladów liter po drugiej stronie głowy anioła.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Janina Kłosińska (1973) stwierdziła, że „ikona nasza jest niemal wierną kopią środkowej części obrazu z Żohatyna, którą ozdabiają sceny boczne ilustrujące historię powstania *Mandylionu*”<sup>252</sup>, uznając, że również ikona krakowska mogła mieć sceny malowane po bokach, utracone wskutek przycięcia ikony. W opracowaniu bardziej malarskim, rezygnującym z silniejszej ekspresji twarzy, czemu służyło użycie różu, badaczka dopatrywała się tendencji w kierunku realizmu. Dlatego mimo wskazania na analogię lwowską uznała dzieło krakowskie za powstałe później w tym samym warsztacie lub dzieło ręki „bardziej postępowego malarza”<sup>253</sup>.

Malarz ikony krakowskiej wydaje się powtarzać dawny wzór twarzy, powielany w malarstwie 2. poł. XV–pocz. XVI w., gdy opracowanie archaniołów zdradza późniejszy czas jej powstania. W istocie wiele detali powtarza się w ikonie krakowskiej i z Żohatyna<sup>254</sup>, łącznie z rysunkiem rozdwojonych końcówek włosów. Dla twarzy Chrystusa znajdujemy analogie w *Mandylionie* z nieznanego miejsca w zbiorach lwowskiego HMI, w którym podobnie ułożona jest wypukła, środkowa fałdka chusty<sup>255</sup>. Maria Helytowycz wskazała dla niej analogię w ikonie *Mandylionu* z Terła, datowanej na

252 Kłosińska 1973, s. 80.

253 *Ibidem*.

254 *Mandylion*, ikona, drewno, tempera, 45,5 × 71 × 2 cm, HMI, nr inw. 22646, i-1686 – Biskupski 2009, il. 1 (dat. na 1. ćw. XVI w.); Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 142 (dat. na pocz. XVI w.).

255 *Mandylion*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, złocenia, 54 × 89 × 2 cm, z Muzeum „Bojkowszczyzna” w Samborze, HMI, nr inw. 2584, I-2584 – Гелитович 2004, kat. poz. i il. 4.

## Description and iconography

The image of Christ, depicted in the centre of the veil and at the same time in the centre of the icon, is being presented by a pair of angels – Michael and probably Gabriel. Christ's nimbus is decorated with engraved geometrical and foliate ornament, the white veil against a red background is covered with red horizontal stripes alternating with black stripes whose width increases towards the bottom of the veil. Their arrangement emphasises prominent folds in the veil.

The inscription accompanying the image of Christ stresses the miraculous circumstances in which the original was made, believed to be an image of Christ's face imprinted on a piece of cloth. The work of this kind was mounted in the frames of the iconostasis, above the royal doors. Interestingly, only the top and bottom of the icon are profiled, so the work might have been inserted into the horizontal frames prepared earlier. The veil is held by a pair of the archangels Michael and probably Gabriel, assuming that the ligature used here should be deciphered as AP 'archangel' and not PA 'Raphael'. At the same time it was not possible to identify any marks of letters on the other side of the angel's head.

## Remarks concerning style and attribution

To cite Janina Kłosińska (1973), 'our icon is an almost faithful copy of the central part of the Żohatyn painting, embellished by side scenes illustrating the history of the creation of the *Mandylion*'<sup>252</sup>. The scholar believed the Krakow icon might have also had scenes painted on the sides, lost when the icon was trimmed. The scholar interpreted the more painterly composition, with less powerful expressiveness of the face obtained with the use of pink, as an inclination towards realism. Therefore, despite suggesting an analogy between this work and the Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) icon, she believed the Krakow work had been made later in the same workshop or it was the work of 'a more progressive painter'<sup>253</sup>.

While the painter of the Krakow icon seems to repeat the old model of the face, used in painting in the 2nd half of the 15th–beginning of the 16th c., the form of the archangels signifies the icon was produced later. A great number of details are actually the same in the Krakow icon and the icon from Żohatyn<sup>254</sup>, including a drawing of the splitting endings of hair. As to Christ's face, an analogy can be found in the *Mandylion* from an unknown place in the holdings of the HMI in Lviv, in which a convex, central fold of the veil is arranged in much the same way.<sup>255</sup> Maria Helytowycz drew an analogy between this

252 Kłosińska 1973, p. 80.

253 *Ibidem*.

254 *Mandylion*, icon, wood, tempera, 45.5 × 71 × 2 cm, HMI, inv. no. 22646, i-1686 – Biskupski 2009, fig. 1 (dated to the first quarter of the 16th c.); Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 142 (dated to the beginning of the 16th c.).

255 *Mandylion*, icon, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, gilt, 54 × 89 × 2 cm, at the Boykivschyna Museum in Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor

XV w., również w zbiorach НМЛ<sup>256</sup>. Rzeczywiście w tym kręgu, jak mierniam, należy szukać twórcy dzieła krakowskiego i być może łączyć z nim *Mandylyion* z cerkwi pw. św. Kosmy i św. Damiana w Krempnej (obecnie w MBLS)<sup>257</sup>.

\* \* \*

Ze stanu badań nad malarstwem zachodnioruskim 2. poł. XV w. wynika, że badacze dość zgodnie łączyli znaczną liczbę dzieł z końca XV i pocz. XVI w. w jedną grupę przypisaną pojedynczemu warsztatowi lub kilku pracownikom (zob. MNK XVIII-71, Kat. 1; MNK XVIII-192, Kat. 46). *Mandylyiony* w tym typie wyróżniają zbliżone wymiary, forma prostokąta leżącego i potwierdzony w wielu wypadkach system wzmacniania podobrazia za pomocą dwóch zastrzałów wpuszczanych pionowo<sup>258</sup>. Na uwagę zasługują spostrzeżenia Romualdy Grządzieli o występujących w ikonach malarza z Żohatyna cechach bliskich szkole nowogrodzkiej<sup>259</sup> i Romualda Biskupskiego o funkcjonowaniu w kręgu tych malarzy przerysów zapożyczonych prawdopodobnie ze środowiska malarskiego północnej Rusi<sup>260</sup>. Argumentem, który świadczy na rzecz tej tezy, jest system dekoracji nimbu Chrystusa w opisywanym tu *Mandylyionie* (MNK XVIII-68), obecny również w *Mandylyionie* w MZŁ, a także w nimbach *Matki Boskiej* i *Jezusa* w ikonie *Hodegetrii* w MNK (MNK XVIII-45, Kat. 15), powszechny w malarstwie nowogrodzkim końca XV w., z tą różnicą, że o ile w ikonie krakowskiej linie wypełniające nimb, wyznaczone przez system równoległych nakłuć, tworzą układ „szachownicowy”, o tyle w ikonach nowogrodzkich mają one na ogół układ skośny, tak że tworzone przez nie pola mają kształt rombów<sup>261</sup>. Dokładną analogię dla dekoracji nimbu w ikonie krakowskiej odnajdujemy w ikonach z 2. poł. XV w.: *Św. Paraskewy* i *św. Anastazji*

256 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. XXIX; *Mandylyion*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, złocenia, 52 × 70 × 2 cm, z cerkwi Narodzenia Marii w Terle, dar o. Koleńskiego z Terla, 1914 r., НМЛ, nr inw. Кв-15514, i-1571 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 72; Гелитович 2010, poz. kat. 5. W 2015 r. M. Helytovych zaliczyła analizowaną ikonę do grupy ikon Mistrza z Żohatyna (lata 30. XVI w.) – co pokrywa się z proponowanym datowaniem w niniejszym katalogu – przyjmując zarazem datowanie na ten czas ikon *Mandylyionu*, *Chrystusa Pantokratora* i ikon świątecznych z tejże miejscowości – Гелитович 2015, il. na s. 198. Podstawą tego datowania były m.in. wykonane przez prof. M. Krąpcza badania dendrochronologiczne ikony Pantokratora, w istocie bliskiej ikonie krakowskiej.

257 *Mandylyion*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 51,5 × 88,9 cm, z cerkwi pw. św. Kosmy i św. Damiana w Krempnej, MBLS, nr inw. 673 – *Ikona karpacka...* 1998, poz. kat. i il. II.

258 Zob. także *Mandylyion*, ikona, dat. na koniec XV–pocz. XVI w., drewno, tempera, srebrzenia, 44,5 × 71,5 × 2,5 cm, z cerkwi Soboru Archanioła Michała we wsi Jasienica Zamkowa, НМЛ, nr inw. Кв-26106, i-1758 – Гелитович 2010, poz. kat. 6.

259 Grządziela 1974, s. 79.

260 Biskupski 1985, s. 159; Biskupski 1991a, s. 22.

261 *Prorok Eliasz*, ikona, Nowogród, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 74 × 56 cm, ГПМ, nr inw. 1222 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 69; *Święty Mikołaj*, ikona, Nowogród, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 75,5 × 57,5 cm, ГПМ, nr inw. 1213 – *ibidem*, kat. 70.

work and the icon of the *Mandylyion* from Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terlo), dated to the 15th c., also in the НМЛ holdings.<sup>256</sup> I believe it is indeed this circle that the maker of the Krakow work represented. Perhaps the *Mandylyion* from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian from Krempna (now at the MBLS) can be associated with this artist.<sup>257</sup>

\* \* \*

From research on the Ruthenian painting of the 2nd half of the 15th c. it appears the scholars have tended to include a considerable number of works from the end of the 15th c. and the beginning of the 16th c. in one group ascribed to a single workshop or several studios (see MNK XVIII-71, Cat. 1; MNK XVIII-192, Cat. 46). *Mandylyions* of this type are characterised by comparable dimensions, the form of a lying rectangle and the system of reinforcing the support with the use of two battens inserted vertically.<sup>258</sup> Worthy of note are the findings of Romulada Grządziela concerning the features reminiscent of the Novgorod school which can be observed in the Żohatyn icons<sup>259</sup> and of Romuald Biskupski, concerning the use in this circle of painters of copies probably borrowed from the milieu of painters of Northern Rus'.<sup>260</sup> An argument for this thesis is the decoration of Christ's nimbus in the present *Mandylyion* (MNK XVIII-68, Cat. 2), seen also in the *Mandylyion* at the MZŁ, and the nimbuses of the *Mother of God and Jesus* in the icon of the *Hodegetria* at the MNK (MNK XVIII-45, Cat. 15), common in the Novgorod painting of the end of the 15th c., with this difference that while in the Krakow icon lines filling the nimbus, marked by parallel pricks, form a chequered pattern, in the Novgorod icons they are usually diagonal, so the fields formed

\* \* \*

region), НМЛ, inv. no. 2584, I-2584 – Гелитович 2004, cat. no. and fig. 4.

256 Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. XXIX; *Mandylyion*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, gilded, 52 × 70 × 2 cm, from the Orthodox church of the Birth of Mary in Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terlo), gifted by Fr. Koleński from Terlo, 1914, НМЛ, inv. no. Кв-15514, i-1571 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 72; Гелитович 2010, cat. no. 5. In 2015, M. Helytovych included the analysed icon in the group of icons by the Master from Żohatyn (1530s) – which coincides with the dating suggested in this catalogue – at the same time dating to the same time the icons of the *Mandylyion*, *Christ Pantocrator* and other feasts icons from this place – Гелитович 2015, fig. on p. 198. This dating was based among other things on the dendrochronological analyses conducted by Prof. M. Krąpiec on the Pantocrator icon, in fact close to the Krakow icon.

257 *Mandylyion*, icon, dated to the 15th c., wood, tempera, 51,5 × 88,9 cm, from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Krempna, MBLS, inv. no. 673 – *Ikona karpacka...* 1998, cat. no. and fig. II. In 2015, Maria Helytovych included the analysed icon in the group of icons by the Master of Żohatyn (1530s) – which coincides with the dating suggested in this catalogue – at the same time dating to this period the icons of *Mandylyion*, *Christ Pantocrator* and Feasts icons from this place – Гелитович 2015, fig. on p. 198. The dating was based among others on dendrochronological analyses of the Pantocrator icon carried out by Prof. M. Krąpiec, in fact close to the Krakow icon.

258 See also the *Mandylyion*, icon dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c., wood, tempera, silvered, 44,5 × 71,5 × 2,5 cm, from the Orthodox church of the Assembly of Archangel Michael in the village of Jasienica Zamkowa (Ukr. Ясениця-Замкова), НМЛ, inv. no. Кв-26106, i-1758 – Гелитович 2010, cat. no. 6.

259 Grządziela 1974, p. 79.

260 Biskupski 1985, p. 159; Biskupski 1991a, p. 22.

w zbiorach petersburskiego ГРМ<sup>262</sup> oraz *Eliasz proroka, św. Mikołaja i św. Anastazji z Matką Boską* w typie Znak (cs. *Znamienie*) w zbiorach moskiewskiej ГТТ<sup>263</sup>. Z kolei typ dekoracji chusty jest charakterystyczny dla ikon lokalnych, gdy w malarstwie, np. greckim, tego czasu fałdy mają układ poprzeczny i wówczas równoległe kreski ciemnej farby występują w układzie pionowym<sup>264</sup>.

Należy, moim zdaniem – uwzględniając sugestię o prze-  
rysach posiadanych przez malarzy – rozważyć inną jeszcze  
ewentualność, mianowicie za bardziej prawdopodobne  
należałoby uznać posługiwanie się określonymi wzorami  
(szablonami) w celu tworzenia ikon na konkretne zamówie-  
nia w środowisku monastycznym, w którym aktywni byli  
malarze przybyli z różnych stron prawosławnej ekumeny.  
Biskupski przedstawił taką opinię na początku swoich  
badań, wskazując monasterium jako prawdopodobne miejsce  
zgrupowania malarzy ikonowych w XV w. – przez analogię  
do sytuacji na północnej Rusi<sup>265</sup>.

Być może kwestiom ekonomicznym należy przypisać  
modyfikacje w zakresie stosowanej technologii: w *Mandy-  
lionie* w MNK (MNK XVIII-71, Kat. 1) podklejono całość  
podobrazia, a nie tylko łączenia desek, zastosowano też  
folię srebrno-złotą zamiast tła wypełnionego kolorem oraz  
nimbów srebrzonych i laserowanych na złoto, nadal jednak  
dość oszczędną wobec alternatywy użycia płatków złota.

## Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWr 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972;  
BUŁGARIA 1981–1982; MRM 1988 (*Ikony karpackie...* 1988, s. 5);  
MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.r.] (przed 1951) – *Obraz Vera icon – Chusta św. Weroniki (w. XVI)*,  
karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1951 (data skontrum), PBEC/  
XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Acheiropoietos*, karta inwentarzowa  
zał. 25 IV 1959, PBEC/XVIII

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 22; Kłosińska 1973, kat. 5, s. 80, il. na s. 81;  
*Ikony karpackie...* 1988, s. 5; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Гелитович  
2015, il. na s. 198.

by them have the shape of rhombuses.<sup>261</sup> An accurate analogy for  
the decoration of the nimbus in the Krakow icon can be found in  
the icons dating back to the 2nd half of the 15th c.: *St Paraskeva  
and St Anastasia* in the ГРМ holdings in Saint Petersburg<sup>262</sup> and  
*Prophet Elijah, St Nicholas and St Anastasia with Our Lady of the  
Sign* (CS. *Znamienie*) type in the Moscow ГТТ holdings.<sup>263</sup> The  
decoration of the veil is typical of local icons, while e.g. in Greek  
painting of the time folds are diagonal and parallel strokes of  
dark paint can be seen in a vertical arrangement.<sup>264</sup>

I think that taking into account the suggestion concerning  
copies in the possession of the painters, one should consider one  
more possibility, that is, one could regard as more probable the  
use of specific patterns (stencils) while painting icons commis-  
sioned in the monastic circles, in which operated painters who  
arrived from different areas of the Orthodox ecumene. Biskupski  
presented such an opinion at the beginning of his research, pointing  
to monasteries as a probable place where icon painters gathered  
in the 15th c. – by analogy to the situation in Northern Rus'.<sup>265</sup>

Perhaps economic aspects were the reason for modifications  
in the technology applied: in the *Mandyliion* at the MNK (MNK  
XVIII-71, Cat.1) the whole support, and not just the place of joining  
the boards, was backed. Moreover, silver-gold foil was used instead  
of a background filled with colour and nimbuses, silvered and  
glazed gold, yet still quite economical compared with gold leafing.

## Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWr 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972;  
BUŁGARIA 1981–1982; MRM 1988 (*Ikony karpackie...* 1988, p. 5);  
MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.y.] (before 1951) – *Obraz Veraicon – Chusta św. Weroniki (w. XVI)*,  
inventory chart created before 17 May 1951 (inventory date), PBEC/  
XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Acheiropoietos*, inventory chart created  
on 25 April 1959, PBEC/XVIII

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 22; Kłosińska 1973, cat. 5, p. 80, fig. on p. 81;  
*Ikony karpackie...* 1988, p. 5; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Гелитович  
2015, fig. on p. 198

261 *Prophet Elijah*, icon, Novgorod, dated to the end of the 15th c., wood, tempera,  
74 × 56 cm, ГРМ, inv. no. 1222 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat.  
69; *St Nicholas*, icon, Novgorod, dated to the end of the 15th c., wood, tempera,  
75.5 × 57.5 cm, ГРМ, inv. no. 1213 – ibid., cat. 70.

262 *St Paraskeva and St Anastasia*, icon, Novgorod, dated to the 2nd half of the  
15th c., wood, tempera, 52 × 36.2 cm, ГРМ, inv. no. 1420 – Смирнова, Лаурина,  
Гордиенко 1982, cat. 25.

263 *Prophet Elijah, St Nicholas and St Anastasia with the Mother of God*, icon,  
Novgorod, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 66.5 × 50 cm,  
ГТТ, inv. no. 17310 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 23.

264 *Mandyliion*, fresco, dated to ca. 1400, Arkadi (Crete), Orthodox church of  
St Paraskeva – Spatharakis 1999, fig. 79; *Mandyliion*, fresco, 1411 Selli (Kreta),  
Orthodox church of St John the Evangelist – Spatharakis 1999, pl. 29b.

265 Biskupski 1971, p. 51.

262 *Św. Paraskewa i św. Anastazja*, ikona, Nowogród, dat. na 2. poł. XV w., drewno,  
tempera, 52 × 36,2 cm, ГРМ, nr inw. 1420 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко  
1982, kat. 25.

263 *Eliasz prorok, św. Mikołaj i św. Anastazja z Matką Boską*, ikona, Nowogród,  
dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 66,5 × 50 cm, ГТТ, nr inw. 17310 –  
Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 23.

264 *Mandyliion*, fresk, dat. na ok. 1400, Arkadi (Kreta), cerkiew pw. św. Paraskewy  
– Spatharakis 1999, il. 79; *Mandyliion*, fresk, 1411 r., Selli (Kreta), cerkiew  
pw. św. Jana Ewangelisty – Spatharakis 1999, tabl. 29b.

265 Biskupski 1971, s. 51.



### 3

## Mandylion – Oblicze Chrystusa na chuście, obraz „Nie ręką uczyniony” (gr. Acheiropoietos) z archaniołami Gabrielem i Michałem

## Mandylion – Image of Christ on the Veil, Icon ‘Not Made by Hands’ (Gr. Acheiropoietos) with Archangels Gabriel and Michael

### MNK XVIII-452

Ikona nad drzwi królewskich w ikonostasie (?)

Krąg Mistrza *Mandylionu* z Liskowatego<sup>266</sup>,  
l. poł. XVI w.<sup>267</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 40), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimby i tło), 60,8–61 × 67,8 × 2 cm

Zakup z kolekcji prywatnej, Kraków, 23 III 1974

### Stan zachowania

Ogólnie dobry. Znaczne ubytki warstwy malarskiej widoczne są u dołu ikony, w partii napisu i przy krawędziach.

### Opisy historyczne

KI 1974: „liczne spękania i odpryski na twarzy i włosach, duże ubytki przy brzegach obrazu, u góry otwór do zawieszania ikony. Z prawej strony widoczne pęknięcie deski”.

### Konserwacje

→ 1987, 24 IX–1998, 29 IV: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2004, 6 X–9 XII: konserwacja w LANBOZ

→ 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski o równej szerokości połączone poziomo (górna ok. 30 cm, dolna ok. 30,5 cm) i wzmocniono dwoma zastrzałami pionowymi na całej wysokości deski, wpuszczonymi naprzemiennie. Lewy o szerokości 3 cm (u dołu) i 3,5 cm (u góry), dolny 3,5 cm (u dołu) i 3 cm (u góry). Lewy od-

### MNK XVIII-452

Icon from above the royal doors of the iconostasis (?)

Circle of the Master of the *Mandylion* from Liskowate,<sup>266</sup>1st half of the 16th c.<sup>267</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 40), silver and gold foil known as *dvojník* (nimbuses and background), 60.8–61 × 67.8 × 2 cm

Purchased from a private collection, Krakow, 23 March 1974

### Condition

Generally good. Considerable areas of loss in the paint layer visible at the bottom of the icon, in the area of the inscription and at the edges.

### Historical descriptions

KI 1974: ‘numerous cracks and flaking paint on the face and hair, large areas of loss at the edges of the painting, a hole for hanging the icon at the top. A crack in the board on the right’.

### Conservation treatments

→ 24 September 1987–29 April 1998: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 6 October 2004–9 December 2004: conservation in the LANBOZ

→ 28 January–7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Two boards of equal width joined horizontally (the upper one approx. 30 cm, the lower one approx. 30.5 cm) and reinforced with two vertical battens along the whole height of the panel, inserted alternately. The left one with the width of 3 cm (at the

<sup>266</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka”; Gumińska 2008, s. 24: „zapewne warsztat malarza ikony *Chrystusa Pantokratora* z cerkwi p.w. ss. Kosmy i Damiana w Wujskiem (k. Krosna)”.

<sup>267</sup> Propozycje datowania: 2. poł. XV w. (Gumińska 1994, kat. [b.p.]); koniec XV–pocz. XVI w. (Gumińska 2008, w opisie il. na s. 24); KI 1974: „XVI w. (?) lub późniejsza kopia ikony z XVI w.”.

<sup>266</sup> Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Halych Rus’; Gumińska 2008, p. 24: ‘probably the workshop of the painter of the icon of *Christ Pantocrator* from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Wujskie (near Krosno)’.

<sup>267</sup> Suggested dating: 2nd half of the 15th c. (Gumińska 1994, cat. n.pag.); end of the 15th c.–beginning of the 16th c. (Gumińska 2008, in the caption to the fig. on p. 24); KI 1974: ‘16th c. (?) or a later copy of the icon from the 16th c.’.

dalony od krawędzi ikony odpowiednio o 10 cm (u dołu) i 10,2 cm (u góry), prawy o 10 cm (u dołu) i 10,5 cm (u góry). W oba wkręcono u góry współczesne zawieszki.

#### Opracowanie awersu

Lico z delikatnie profilowanym kowczegiem, sama rama jest dość szeroka i wypełniona w połowie czerwoną farbą.

bottom) and 3.5 cm (at the top), the right one 3.5 cm (at the bottom) and 3 cm (at the top). The left one 10 cm (at the bottom) and 10.2 cm (at the top) away from the edge respectively, the right one – 10 cm (at the bottom) and 10.5 cm (at the top). Both have contemporary hooks drilled in.

#### Front side

The front has a softly profiled *kovcheg*, the frame is quite wide and half filled with red paint.

### Inskrypcje | Inscriptions

<p>Przy głowie Archanioła Gabriela: By the head of the archangel Gabriel:</p> <p>ГЪВРІЙ (= Gabriel) (= Gabriel)</p>	<p>W nimbie Chrystusa:   In Christ's nimbus: Ū Ő Ń (= Ten, który Jest)   (= I Am that I Am)</p>	<p>Przy głowie Archanioła Michała: By the head of the archangel Michael:</p> <p>МІ М (= Michał) (= Michael)</p>
<p>U dołu ikony: At the bottom of the icon:</p> <p>НЕРЪКОТЕОРЕНЪ ВЕРЪЗЪ БЪА НАШЕГО ІСЪ ХЪ (= Nie ręką ludzką uczyniony, Obraz Boga Naszego Jezusa Chrystusa) (= Not Made by Hands, Image of our God, Jesus Christ)</p>		

### Opis i ikonografia

*Mandylicon* wyróżnia z grupy innych ikon format bardziej zbliżony do kwadratu. Wizerunek Chrystusa zdecydowanie jaśniejszej karnacji niż w dwóch poprzednich dziełach (Kat. 1, 2) demonstrują na chuście najbardziej popularni archaniołowie: Gabriel i Michał. Chrystus z dwudzielną brodą, nimby archaniołów bez osobnego wypełnienia, ale obwiedzione podwójną linią wypełnioną nakłuciami. Podwójną linią wykreślono też obwód nimbu Chrystusa, przestrzeń między liniami wypełniły gęste, równomierne nakłucia, poprowadzone równolegle w połowie nimbu, tworząc jakby pęd, z którego wyrastały ryte listki, obecnie bardzo słabo widoczne. Partie tła i nimbów pokryto zbitymi ze sobą uprzednio płatkami złota i srebra, co najpewniej praktykowano ze względów ekonomicznych. Chustę ozdobiło pasieczkami barwy czerwonej i czarnej, ułożonymi naprzemiennie i zdobiącymi dół chusty podobnie jak w ikonie w MNK (MNK XVIII-71, Kat. 1).

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Bronisława Gumińska w przewodniku po galerii sztuki cerkiewnej (2008) wyraziła zdanie, że *Mandylicon* pochodzi zapewne z warsztatu malarza ikony *Chrystusa Pantokratora* z cerkwi pw. św. Kosmy i św. Damiana w Wujskim k. Krosna<sup>268</sup>. Rzeczywiście, twarz Chrystusa we wskazanej ikonie zdradza wiele cech wspólnych, zwłaszcza w rysunku ust, nosa, oczu, brwi, jest to jednak raczej pochodna po-

### Description and iconography

The *Mandylicon* differs from other icons with its format which is reminiscent of a square. The image of Christ on the veil with definitely lighter complexion than in the case of the other two works (Cat. 1, 2) is presented by the most popular archangels: Gabriel and Michael. Christ is shown with a two-part beard, nimbuses of the archangels do not have a separate filling, but are encircled with a double line filled with pricks. The contour of Christ's nimbus is also drawn with a double line, the space between the lines being filled with dense, even pricks, running parallel in the middle of the nimbus, forming a sort of shoot from which carved leaves grow, now hardly visible. Parts of the background and nimbuses are covered with gold and silver leaves joined together earlier, which was most probably done for economical reasons. The veil is decorated with red and black stripes, arranged alternately and embellishing the lower part of the veil, the same as in the case of the MNK icon (MNK XVIII-71, Cat. 1).

### Remarks concerning style and attribution

In her guide to the gallery of Orthodox art (2008) Bronisława Gumińska voiced an opinion that the *Mandylicon* had been probably made in the workshop of the painter of the icon of *Christ Pantocrator* from the Orthodox church of Sts Cosmas and Damian in Wujskie near Krosno.<sup>268</sup> Indeed, Christ's face in that icon shows a vast number of common features, especially

268 Gumińska 2008, s. 24.

268 Gumińska 2008, p. 24.

wielanego wzoru, podczas gdy pod względem malarskim zachodzą różnice<sup>269</sup>. Twarz Chrystusa w ikonie sanockiej opracowana jest w tonacji orzechowo-brązowej, podczas gdy w ikonie krakowskiej dominują tony jasne, kolorystyka jest bardziej dobitna, ciemna podmalówka bardziej wyrazista, co zaznacza się w silnym konturze okalającym twarz. Widać to również w sposobie opracowania brody i dolnych partii włosów, które w ikonie krakowskiej są silnie zarysowane, a w sanockiej łagodnie łączą się z barwą szyi.

Bliski pod względem wymiarów jest *Mandylion* z Liskowatego k. Ustrzyk Dolnych<sup>270</sup>. Podobny jest też rysunek twarzy Chrystusa, ale aniołowie mają manierycznie wydłużone proporcje, ujęci z profilu i w całej postaci, z kolei w ikonie krakowskiej ujęci są w półpostaci i frontalnie, wyłaniając się zza chusty. Bardzo podobnie opracowane są ramy i kowczeg, co może sugerować, że ikony mogą pochodzić z jednego kręgu twórców.

### Wystawy

PUŁAWY 1975; MRM 1988, *Ikony karpackie...* 1988, s. 5; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI 1974 – J. Kłosińska, *Mandylion*, karta inwentarzowa, zał. 15 V 1974, PBEC/XVIII; *Ikony karpackie...* 1988, s. 5

#### Publikacje

Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 29–32, il. na s. 24

as to the outline of the lips, nose, eyes, eyebrows; however, it is more a result of the copied model, as there are differences with respect to painting.<sup>269</sup> While Christ's face in the Sanok icon is painted in nut-brown tonality, the Krakow icon is dominated by light tones, the colour palette is more distinct and the dark ground more enhanced, which is marked in the bold contour of the face. It can also be seen in the way of depicting the beard and the lower part of hair, which in the Krakow icon is clearly marked and in the Sanok icon softly blends with the colour of the neck.

In terms of dimensions, the *Mandylion* from Liskowate near Ustrzyki Dolne<sup>270</sup> is comparable. Similar is also the drawing of Christ's face. However, while in the Liskowate icon angels have artificially elongated proportions and are depicted in profile and in full figure, in the Krakow icon they are shown in half figure and frontally, emerging from behind the veil. Much the same are the frames and *kowcheg*, which may suggest the icons may have been made in the same circle of artists.

### Exhibitions

PUŁAWY 1975; MRM 1988, *Ikony karpackie...* 1988, p. 5; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI 1974 – J. Kłosińska, *Mandylion*, inventory chart created on 15 May 1974, PBEC/XVIII; *Ikony karpackie...* 1988, p. 5

#### Publications

Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, pp. 29–32, fig. on p. 24

269 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 101,5 × 65 × 2,5 cm, z cerkwi pw. św. Kosmy i św. Damiana w Wujkiem, MHS, nr inw. S/3403 (d. 980) – Biskupski 1998, s. 5.

270 *Mandylion*, dat. na 2. poł. XVI w., 61 × 75,5 × 2,5 cm, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy we wsi Liskowate, НМЛ – Гелитович 2004, poz. kat. i il. 22.

269 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 101.5 × 65 × 2.5 cm, from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Wujskie, MHS, inv. no. S/3403 (formerly 980) – Biskupski 1998, p. 5.

270 *Mandylion*, dated to the 2nd half of the 16th c., 61 × 75.5 × 2.5 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in the village of Liskowate, НМЛ – Гелитович 2004, cat. no. and fig. 22.

# Chrystus w Chwale

## Christ in Majesty

Obraz Chrystusa tryumfującego jako Władca Kosmosu (gr. *Κοσμοκράτωρ/Kosmokrator*, Ef 6,12; J 12,31), Wszeczmogący (gr. *Παντοκράτωρ/Pantokrator*, 2 Kor 6,18), Król Chwały (gr. *Ὁ Βασιλεύς της Δόξης/Basileus tes doxes*, łac. *Rex gloriae*), kształtował się w ciągu IV w. pod wpływem ikonografii cesarskiej. Chrystus jako władca zasiadający na tronie, wyniesiony ponad uczniów, z nogami opartymi na personifikacji ziemi, zgodnie z proroctwem Iz 66,1 obecny jest już w sarkofagu Juniusa Bassusa z 359 r., jednym z najznakomitszych dzieł chrześcijańskiego antyku<sup>271</sup> – w tym wypadku w typie bezbrodego młodzieńca przypominającego antycznego Heliosa czy Apolla. Jest to zarazem wyobrażenie *Maiestas coelesti*, w którym Chrystus ukazuje się jako „Logos, nauczyciel i władca, którego tronem są niebiosa, a podnóżkiem stóp – ziemia”<sup>272</sup>. Z jednej strony zatem występuje tu odniesienie do proroctwa Iz 66,1, z drugiej – do ikonografii cesarskiej, w której zarówno zwój, jak i tron są symbolami tej władzy<sup>273</sup>.

Ten typ wizji tryumfu umacnia się zwłaszcza w ostatniej ćw. IV w., za panowania cesarza Teodozjusza, z którym związany jest zabytek znakomicie korespondujący z formującym się toposem obrazowym, tzw. *Missorium Teodozjusza I* z 388 r.<sup>274</sup> Jest to srebrna misa wykonana z okazji decennialiów, czyli dziesięciolecia rządów cesarza, ukazanego między współregentami Arkadiuszem i Walentynianem II w otoczeniu gwardii przybocznej. Cesarz zasiada na tronie wyściełanym poduszką, ze stopami wspartymi na podnóżku, z głową okoloną nimbem, ponad personifikacją urodzaju i bogactwa, ku władcy zmierzają zaś geniusze z gałązkami oliwnymi i wieńcami laurowymi na tle portyku przypominającego północną bramę pałacu Dioklecjana w Spoleto (obecnie Split). Portrety reprezentacyjne tego typu mogły stanowić inspirację dla wizji Chrystusa – już jako surowego, brodatego sędzię zasiadającego na tronie wyniesionym ponad swoich uczniów i naśladowców – w kaplicy katakumb św. Piotra i św. Marcelina<sup>275</sup>. Głowę Chrystusa okala nimb, po obu zaś stronach widoczne są litery Α i Ω, pierwsza i ostatnia litera alfabetu greckiego, oznaczające całość,

The image of Christ depicted as the Ruler of the World (Gr. *Κοσμοκράτωρ/Kosmokrator*, Eph. 6:12; John 12:31), Lord Almighty (Gr. *Παντοκράτωρ/Pantokrator*, 2 Cor. 6:18), King of Glory (Gr. *Ὁ Βασιλεύς της Δόξης/Basileus tes doxes*, Lat. *Rex gloriae*), developed in the 4th c. under the influence of imperial iconography. Christ, shown as a ruler elevated over his disciples, with his legs rested on the personification of the universe in accordance with the prophecy Isa. 66:1, is featured already on the sarcophagus of Junius Bassus from 359, one of the greatest ancient Christian works<sup>271</sup> – in this case in the type of a beardless young man reminding of ancient Helios or Apollo. At the same time it is a representation of *Maiestas coelesti*, in which Christ appears as ‘The logos, teacher and ruler, whose throne is heaven and the footrest – the earth’<sup>272</sup>. So on the one hand it is an allusion to the prophecy of Isa. 66:1, and on the other – to imperial iconography, in which both the scroll and the throne symbolise power.<sup>273</sup>

This type of the vision of triumph became consolidated especially in the last quarter of the 4th c., during the reign of Emperor Theodosius, with whom a piece which perfectly corresponds with the forming imagery topos known as *Missorium of Theodosius I* of 388 is connected.<sup>274</sup> It is a silver dish made for the decennialia, that is tenth anniversary of the reign of this emperor, flanked by his two co-emperors Arcadius and Valentinian II, surrounded by the personal guard. The emperor is sitting on the throne with a pillow, with his feet on a footrest, the head encircled with a halo, over the personification of abundance and wealth. Geniuses with olive branches and laurel wreaths are approaching the ruler against the background of a portico reminiscent of the northern gate to the Diocletian’s palace in Spoleto (now Split). Formal portraits of this type may have served as a source of inspiration for the vision of Christ – already as a strict bearded aged judge seated on the throne elevated over his disciples and imitators – in the chapel of the Catacombs of St Marcellinus and St Peter.<sup>275</sup> Christ’s head is encircled by a nimbus, flanked by letters ‘Α’ and ‘Ω’, Alpha and Omega, the first and last letter of the Greek alphabet standing for the

271 Filarska 1999, ryc. 58.

272 Dobrzeński 1973, s. 22.

273 Iwaskiewicz-Wronikowska 2003, s. 136.

274 Jastrzębowska 2008, il. 84.

275 Filarska 1999, tabl. 8.

271 Filarska 1999, fig. 58.

272 Dobrzeński 1973, p. 22.

273 Iwaskiewicz-Wronikowska 2003, p. 136.

274 Jastrzębowska 2008, fig. 84.

275 Filarska 1999, pl. 8.

doskonałość, ale także wszechmoc Boga (Ap 1,8; 21,6). Ich zestawienie wyraża zarazem ideę początku i końca świata mających źródło w Chrystusie. Po bokach tronu znajdują się św. Piotr i św. Paweł, a w oddzielonej pasem strefie dolnej w jednym rzędzie zobrazowani zostali święci męczennicy Piotr, Marceлин, Tyburcjusz i Gorgoncjusz, wyciągający dłonie w geście aklamacji w stronę Baranka Mistycznego symbolizującego ofiarę Chrystusa, który w zbawczym czynie osiągnął „Tron Chwały” (Mt 25,31).

Zwierzęta apokaliptyczne towarzyszące wizerunkowi Chrystusa w Chwale pojawiają się już w tym najwcześniejszym okresie. Unoszą się nad wizją Jerozolimy Niebiańskiej w mozaikach rzymskiej świątyni Santa Pudenziana z pocz. V w. Chrystus otoczony jest tu grupą apostołów niczym filozof swoimi uczniami, a ponad nimi są rozpoznawalne personifikacje – identyfikowane na podstawie później utrwalonej ikonografii – jako Kościół od pogan (łac. *Ecclesia ex gentibus*) i Kościół od obrzezanych, czyli Żydów (łac. *Ecclesia ex circumcisione*). Mozaiki stanowią ważne świadectwo formowania się ikonografii chrześcijańskiej opartej na tych fragmentach narracji biblijnej, dla których trudniej było odnaleźć bezpośrednie wzory antyczne. Zwierzęta apokaliptyczne mogły być odczytywane jako atrybuty wielorakiej godności Chrystusa (kapłańskiej, królewskiej, mesjańskiej i ludzkiej), interpretowane z czasem coraz częściej jako symbole ewangelistów, czego jedna z najwcześniejszych (z II w.) i najbardziej popularnych wykładni pochodziła od św. Ireneusza.

Zbawiciel w Chwale, tronujący między mocami (gr. *Pantokrator*; cs. *Спас в силах*) – to jeden z podstawowych tematów sztuki ortodoksyjnej. Postać Chrystusa otaczają chóry anielskie z wizji prorockich Izajasza (Iz 6,1–3) i Ezechiela (Ez 1,4–28), uszeregowane w ustrój hierarchiczny w traktacie Pseudo-Dionizego Areopagity z VI w., zgodnie z którym każdy chór miał zdolność pojmowania innego przymiotu Boga. Spośród opisanych w traktacie trzech triad w ruskich ikonach o tym temacie przedstawiano najwyższą, bytującą bezpośrednio u źródła promieniowania, którego blask słabnie na dalszej drodze emanacji, sprawiając, że objęte nim istoty poznają coraz mniej doskonale<sup>276</sup>. Są to chóry serafinów i cherubinów oraz zdecydowanie rzadziej trony, umieszczane u dołu kompozycji. Wypełniają one różnobarwne sfery oznaczające niebo, z kolei naroża ziemi, odnoszonej do sfery kwadratowej lub romboidalnej, zajmują symbole ewangelistów. Gumińska porównała opisaną kompozycję zawierającą istoty żywe w narożach z kopułą świątyni, której pendentywy przywołane są przez czworobok o lekko wklęsłych bokach – oznaczający ziemię – z wpi-

fulness, perfection and omnipotence of God (Rev. 1:8; 21:6). Their combination expressed the idea of the beginning and end of the world, whose source is Christ. The throne is flanked by St Peter and St Paul, and the lower area, separated with a stripe, features martyr saints in one row: Peter, Marcellinus, Tiburtinus and Gorgonius, stretching out their hands in a gesture of acclamation towards the Mystic Lamb symbolising the sacrifice of Christ, who through His redemptive act achieved the ‘Throne of His Glory’ (Matt. 25:31).

Apocalyptic animals accompanying the image of Christ in majesty appeared already at that earliest time. In mosaics from the beginning of the 5th c. in the Roman basilica of Santa Prudenziana they are depicted as floating a vision of Heavenly Jerusalem. Christ is surrounded by a group of apostles like a philosopher with his disciples, and above them there are personifications – identified on the basis of the later-established tradition – as Church of the Gentiles (Lat. *Ecclesia ex gentibus*) and Church of the Circumcision, that is, Jews (Lat. *Ecclesia ex circumcisione*). Mosaics are important evidence of the development of Christian iconography based on biblical passages, for which it was difficult to find direct ancient models. Apocalyptic animals may have been interpreted as attributes of the manifold dignity of Christ (as the priest, king, Messiah and human), with the passing of time more and more often interpreted as symbols of the evangelists. One of the earliest (from the 2nd c.) and most popular interpretations in this vein came from St Irenaeus.

The Saviour in glory, on the throne among the powers (Gr. *Pantokrator*; CS. *Спас в силах*) is one of the main subjects of Orthodox art. The figure of Christ is surrounded by angelic hosts from the prophetic visions of Isaiah (Isa. 6:1–3) and Ezekiel (Ezek. 1:4–28), organised in a hierarchic order in the treatise by Pseudo-Dionysius the Areopagite from the 6th c., according to which each host was capable of comprehending one of God’s attributes. Out of the three triads described in the treatise, Ruthenian icons devoted to this subject depicted the one from the top, existing directly at the source of radiation, the brightness of which diminishes in the process of emanation, as a result of which the process of cognition of the creatures under its influence becomes less and less perfect.<sup>276</sup> These are choirs of seraphim and cherubim and definitely less often thrones, featured at the bottom of the composition. They fill multicoloured areas which represent heaven, whereas the corners of the earth, identified with the square or rhombic sphere, feature the symbols of the evangelists. Bronisława Gumińska compared this composition with living creatures in the corners to the dome of the temple whose pendentives are signalled by a quadrilateral with slightly

276 Różycka-Bryzek 1983, s. 28–33.

276 Różycka-Bryzek 1983, pp. 28–33.

sanymi w nie skrzydlatymi istotami<sup>277</sup>. Źródło obrazowania oparte na wspomnianych prorocत्वach ujawnione jest w licznych dziełach bizantyńskich, w których Chrystus otoczony mandorłą, zasiadający na tęczy, błogosławi prawą dłonią, w lewej demonstruje zapisany zwój w otoczeniu istot żywych, m.in. w miniaturze ewangeliarza greckiego w weneckiej Bibliotece Marciana (BNM) z l. poł. XII w.<sup>278</sup> oraz w ikonie dwustronnej z ok. 1395 r. w zbiorach Galerii Narodowej w Sofii<sup>279</sup>. Kompozycja ikony zdaje się przywoływać wzór znany z wczesnochrześcijańskiej mozaiki świętyni Hosios David w Salonikach (koniec V–pocz. VI w.), stąd można mniemać, że to właśnie ci dwaj bohaterowie, a nie apostołowie Piotr i Paweł, ukazani zostali w narożach konchy apsydy tej świętyni<sup>280</sup>.

Obraz Chrystusa w otoczeniu symboli ewangelistów zakorzenił się głęboko w malarstwie miniaturowym, wypełniając frontispisy ewangeliarzy, np. w rękopisie gr. 756 z XI w., przechowywanym w Bibliotece Watykańskiej, i zyskując wiele nowych wariantów obrazowych w okresie panowania Komnenów, szczególnie sprzyjającym ikonograficznym innowacjom<sup>281</sup>. Przyjmuje się często, że w sztuce ruskiej typ *Spasa w siłach* rozpowszechnił się dzięki wzorom środkoworuskim, zwłaszcza ikonom Andrieja Rublowa z XV w. i jego obecność w ikonostasach zachodnioruskich łączy się na ogół z oddziaływaniem malarstwa północnego. Niemniej precedensy ikonograficzne są wcześniejsze, czego przykładem są właśnie miniatury, np. *Chrystus w Chwale* otoczony symbolami ewangelistów w *Ewangeliarzu* greckim z XIII w.<sup>282</sup> albo całostronicowa miniatura w *Ewangeliarzu* perejaślowskim z końca XIV–pocz. XV w.<sup>283</sup> Na wcześniejsze precedensy zwrócił uwagę Wołodimir Ałeksandrowycz, sugerując jednocześnie, że temat ten odrodził się w 2. poł. XIV w. dzięki ideologii hezychazmu, widząc w nim swoisty wariant Przemienienia<sup>284</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że wizja ta odnosi się przede wszystkim do Chrystusa jako sędziego, który objawia się w czasach ostatecznych, w otoczeniu zastępów anielskich i symboli czterech ewangelistów.

Zarówno Teofan Grek, jak i Andriej Rublow tworzyli ikony Chrystusa błogosławiącego z otwartą księgą Ewangelii w przenikających się mandorlach, utrwalając i popularyzując ten schemat przedstawieniowy na przełomie XIV

concave sides – representing the earth – with winged creatures depicted in them.<sup>277</sup> The source of representation based on the aforementioned prophecies is shown in numerous Byzantine works in which Christ, enclosed in a mandorla, seated on the rainbow, blesses with his right hand, and in the left one he presents a scroll, filled with writing, in the company of living creatures, e.g. in a miniature of the Greek Gospel book from the 1st half of the 12th c.<sup>278</sup> in the Biblioteca Marciana in Venice (BNM) and in a two-sided icon from ca. 1395 in the collection of the National Gallery in Sofia.<sup>279</sup> The composition of the icon seems to bring to mind the pattern known from an Early Christian mosaic in the Church of Hosios David in Thessaloniki (end of the 5th–beginning of the 6th c.), so it is possible that in fact these two figures, and not the apostles Peter and Paul, are depicted in the corners of the conch of the apse of this church.<sup>280</sup>

The image of Christ surrounded by the symbols of the evangelists became deeply ingrained in miniature painting, filling the frontispieces of Gospel books, e.g. in the Greek manuscript 756 of the 11th c., kept in the Vatican Library. A considerable number of new iconographic variants appeared during the reign of Komnenoi, who particularly supported iconographic innovations.<sup>281</sup> It is often believed that the type of *Спас в силах* became popular in the art of Rus' thanks to Central Ruthenian models, in particular icons by Andrei Rublev from the 15th c., and its presence in Ruthenian iconostases is usually linked with the influence exerted by northern painting. Nevertheless, there were earlier iconographic precedents, as exemplified by miniatures, e.g. *Christ in Glory* surrounded by the symbols of the evangelists in the *Greek Gospel Book* from the 13th c.<sup>282</sup> or a full-page miniature in the *Pereyaslav Gospel Book* from the end of the 14th–beginning of the 15th c.<sup>283</sup> The scholar who has drawn attention to the earlier precedents is Volodymir Alexandrovich. At the same time he has suggested that the theme revived in the 2nd half of the 14th c. thanks to the ideology of hesychasm, perceiving it as a variant of the Transfiguration.<sup>284</sup> However, it should be stressed that this vision refers above all to Christ as the judge who reveals himself in the end times, surrounded by angelic hosts and the symbols of the four evangelists.

Both Theophanes the Greek and Andrei Rublev made icons of Christ blessing with the open Gospel book in intertwined

277 Gumińska 2008, s. 40.

278 Лазарев 1947 [1986], II, il. 258.

279 *Ibidem*, il. 555.

280 *Ibidem*, il. 12–14. Zob. Пуцко 1995, s. 267–268.

281 Carr 1982, s. 3, 10.

282 *Chrystus w Chwale (Spas w siłach)*, miniatura, *Ewangeliarz*, dat. na XIII w., [w:] Щенникова 1999, il. 23.

283 *Chrystus w Chwale (Spas w siłach)*, miniatura, *Ewangeliarz* z Perejaślawia Zaleskiego, РГБ, Ф. п. I. 21, [w:] Сарабянов, Смирнова 2007, il. 376.

284 Александрович 2017, s. 45.

277 Gumińska 2008, p. 40.

278 Лазарев 1947 [1986], II, fig. 258.

279 *Ibid.*, fig. 555.

280 *Ibid.*, figs. 12–14. See Пуцко 1995, pp. 267–268.

281 Carr 1982, pp. 3, 10.

282 *Christ in Majesty (Спас в силах)*, miniature, *The Gospel Book*, dated to the 13th c., [in:] Щенникова 1999, fig. 23.

283 *Christ in Majesty (Спас в силах)*, miniature, *The Gospel Book* from Perejaslav Zalesky, РГБ, Ф. п. I. 21, [in:] Сарабянов, Смирнова 2007, fig. 376.

284 Александрович 2017, p. 45.

i XV w.<sup>285</sup> Zdaniem Janiny Kłosińskiej, Chrystus Pantokrator na tronie w otoczeniu trzech przenikających się mandorli, popularny w ikonach Podkarpacia do XVII w., mógł być oparty właśnie na północnoruskich wzorach<sup>286</sup>. *Chrystus w Chwale* obecny jest we freskach kaplicy św. Trójcy na zamku lubelskim (1418)<sup>287</sup>. W rzeczywistości ten typ przedstawieniowy należy do najczęściej reprezentowanych w malarstwie zachodnioruskim XVI w., obok *Matki Boskiej w otoczeniu proroków*, ponieważ były one zestawiane w pary w ikonostasie. W sensie ideowym chwała Chrystusa odpowiadała zatem chwale Matki Boskiej, wyrażanej przez atrybuty i cytaty na zwojach prorockich. Dlatego rzadkim wariantem były ikony, w których Bogurodzicę z Emmanuelem otaczali apostołowie. Podobnie rzadsze były, głównie starsze, ikony Chrystusa Nauczającego w pełnej postaci. Oprócz nich częste są ikony *Św. Mikołaja* i *Mandylionu*, obowiązkowe w ówczesnych ikonostasach<sup>288</sup>.

Chrystus w Chwale występuje również w centrum kompozycji *Deesis*. W tym wypadku silniej akcentowany jest aspekt sprawowania sądu nad światem w obecności orędowników ludzkości. W przykładach z XV w. rząd ten malowany był z reguły na deskach podłużnych, na jednym zatem podobrazu, z konieczności niskim i bardzo wydłużonym, o konotacjach wyraźnie nowogrodzkich<sup>289</sup>. W ciągu XVI w. poszczególne postaci malowano coraz częściej na osobnych deskach. W ikonie z Nowosielec pojawiła się rzadka formuła dobitnie podkreślająca temat tego typu ikony: *Цар Славы IC XC*<sup>290</sup> – Król Chwały Jezus Chrystus. Wprowadzano ją często na poziomej belce krzyża w ikonach *Ukrzyżowania* lub krucyfikсах wieńczących ikonostas z tematem Ukrzyżowania, gdzie podobnie miała wydźwięk tryumfalny, odnoszony do ofiary Chrystusa<sup>291</sup>.

W ikonie z Nowosielec zachowana została bizantyńska tradycja powiązania św. Jana z lwem, a Marka z orłem – zgodnie z wykładnią św. Ireneusza, choć w analizowanej dalej ikonie *Chrystusa Pantokratora* w MNK (MNK XVIII-64, Kat. 4), symbole czterech ewangelistów przypisano określonym istotom żywym zgodnie z wykładnią św. Hieronima przyjętą na Zachodzie, która – jak zauważył Romuald Biskupski – dominowała w malarstwie ukraińskim<sup>292</sup>. Tak

mandorlas, consolidating and popularising this iconographic pattern in the late 14th and the early 15th c.<sup>285</sup> According to Janina Kłosińska, Christ Pantocrator on the throne surrounded by intertwined mandorlas, popular in the icons of Subcarpathia (Pol. *Podkarpacie*) until the 17th c., might have been inspired by Northern Ruthenian models.<sup>286</sup> *Christ in Majesty* is depicted in frescos in the Holy Trinity chapel in the Lublin Castle (1418).<sup>287</sup> In fact, this type of representation is one of the most often depicted in 16th-century Ruthenian painting, the same as the *Mother of God Surrounded by Prophets*, as they were put together in the iconostasis. In ideological sense, the majesty of Christ corresponded to the majesty of the Mother of God, expressed by attributes and citations on prophetic scrolls. Therefore icons in which the Mother of God with Immanuel was surrounded by the apostles were quite rare. Similarly rarer were also icons, above all the older ones, of Christ the Teacher depicted in full figure. Apart from them frequent were also icons of *St Nicholas* and the *Mandyliion*, compulsory in the iconostases of the time.<sup>288</sup>

*Christ in Majesty* is also a central element of the *Deesis* composition. In this case what is more emphasised is the aspect of judging the world in the presence of the advocates of mankind. In 15th-century examples this tier was usually painted on horizontal boards, on one support, so of necessity, low and much elongated, with clearly Novgorod connotations.<sup>289</sup> In the 16th c. individual figures were more and more often painted on separate boards. What appeared in the Nowosielce icon was a rare formula clearly highlighting the theme of this icon type: *Цар Славы IC XC*<sup>290</sup> – King of Glory Jesus Christ. It was often featured on the horizontal beam of the cross in the *Crucifixion* icons or on crucifixes at the top of the iconostasis with the motif of the *Crucifixion*, where it also had a triumphal meaning, alluding to the Offering of Christ.<sup>291</sup>

What has been preserved in the Nowosielce icon is a Byzantine tradition linking St John with a lion and St Mark with an eagle – in accordance with St Irenaeus's interpretation, though in the MNK icon analysed below (MNK XVIII-64, Cat. 4), the symbols of the four evangelists have been ascribed to the living creatures, in accordance with St Jerome's

285 Teofan Grek, *Zbawiciel w Chwale*, ikona, drewno, tempera, dat. na 4. ćw. XIV w., Moskwa, Kreml, Sobór Zwiastowania, rząd *Deesis* – Вздорнов 1983, il. II:1; Andriej Rublow, *Zbawiciel w Chwale*, ikona, drewno, tempera, 1408 r., z rządu *Deesis* Soboru Zaśnięcia we Włodzimierzu, ГТГ nr inw. 22961 – Алпатов 1972, tabl. 32.

286 Kłosińska 1987, poz. kat. 7.

287 Różycka 1983, il. I.

288 Гелитович 2005a, s. 3.

289 Biskupski 1986, s. 106–128.

290 Biskupski 1999; Biskupski 2013, s. 84.

291 Гелитович 2005a, s. 6.

292 Biskupski 2013, s. 90.

285 Theophanes the Greek, *Christ in Majesty*, icon, wood, tempera, dated to the 4th quarter of the 14th c., Moscow, Kremlin, Cathedral of the Annunciation, *Deesis* tier – Вздорнов 1983, fig. II:1; Andrei Rublev, *Saviour in Majesty*, icon, wood, tempera, 1408, from the *Deesis* tier in the Cathedral of the Dormition in Vladimir (Ros. Владимир, Pol. Włodzimierz), ГТГ inv. no. 22961 – Алпатов 1972, pl. 32.

286 Kłosińska 1987, cat. no. 7.

287 Różycka 1983, fig. I.

288 Гелитович 2005a, p. 3.

289 Biskupski 1986, pp. 106–128.

290 Biskupski 1999; Biskupski 2013, p. 84.

291 Гелитович 2005a, p. 6.

więc lew stał się symbolem św. Marka, gdyż jego Ewangelia zaczyna się od opisu pobytu św. Jana Chrzciciela na pustyni, orzeł zaś symbolizuje św. Jana, który podobny jest do orła wznoszącego się wysoko ku górze<sup>293</sup>.

### Literatura (wybór)

Palli 1968b, szp. 392–394; Dobrzeniecki 1973; Dobrzeniecki 1974; Różycka-Bryzek 1983, s. 21–25; Пуцко 1987, s. 11–38; Дмитрій (Ярема) патріарх 1994, s. 25–28; Кочетков 1994, s. 45–64; Пуцко 1995, s. 266–282; Biskupski 1998; Biskupski 1999; Щенникова 1999, s. 54–86; Пуцко 2001, s. 15–19; Пуцко 2003, s. 79–86; Жишкович 2004, s. 7–36; Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 93–107; Гелитович 2005a, s. 3–25; Janocha 2008b, s. 66; Biskupski 2013, s. 84–91

interpretation adopted in the West, which – as observed by Romuald Biskupski – was dominant in Ukrainian painting.<sup>292</sup> The lion was thus a symbol of St Mark because his Gospel starts with a description of St John the Baptist's stay in the desert, and the eagle symbolises St John, who resembles an eagle rising high.<sup>293</sup>

### Bibliography (selected):

Palli 1968b, cols. 392–394; Dobrzeniecki 1973; Dobrzeniecki 1974; Różycka-Bryzek 1983, pp. 21–25; Пуцко 1987, pp. 11–38; Дмитрій (Ярема) патріарх 1994, pp. 25–28; Кочетков 1994, pp. 45–64; Пуцко 1995, pp. 266–282; Biskupski 1998; Biskupski 1999; Щенникова 1999, pp. 54–86; Пуцко 2001, pp. 15–19; Пуцко 2003, pp. 79–86; Жишкович 2004, pp. 7–36; Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, pp. 93–107; Гелитович 2005a, pp. 3–25; Janocha 2008b, p. 66; Biskupski 2013, p. 84–91

<sup>293</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>292</sup> Biskupski 2013, p. 90.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 88.



## 4

# Chrystus Pantokrator w Chwale Christ Pantocrator in Majesty

**MNK XVIII-64** (d. nr inw. 78.896)

Ikona dolnego rzędu ikonostasu<sup>294</sup>

Krąg Malarza ikony *Chrystusa w Chwale* z Jamnej (k. Grybowa)<sup>295</sup>, poł. XVI w.<sup>296</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno na łączeniach desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 22), srebrzenia (nimb, szata wierzchnia Jezusa i tło), 120–120,5 × 99,5–100 cm × 2–2,5 cm

Pochodzenie niestwierdzone, w MNK po 1900<sup>297</sup>

### Stan zachowania

Obraz po wielokrotnych konserwacjach i zabezpieczeniach. Jedna z desek podobrazia pęknięta na całej wysokości. Liczne ubytki w partii dolnej malatury oraz na krawędziach obrazu.

### Opisy historyczne

→ *KI* [b.r.] (przed 1951): „obraz zniszczony, deska dwukrotnie pęknięta, farba odpadająca zwłaszcza u dołu, deska zniszczona przez drewnojady”.

→ *KI* 1959: „deska 2-krotnie pęknięta, farba odpada szczególnie w partiach dolnych”.

### Konserwacje

→ 1956, IX: zabezpieczenie powierzchni obrazu

→ 1961: pełna konserwacja w PKZ/o. Kraków

→ 1973, 26 VII–25 I, 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2007, III–V: konserwacja w LANBOZ

→ 2008, 28 I–31 III: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Podobrazie tworzą dwie szerokie deski o szerokości ok. 59 i 41 cm, co sprawia, że miejsce ich zetknięcia jest wyjątkowo wrażliwe i narażone na uszkodzenia. Jedna z desek jest pęknięta na całej wysokości, tak iż wydaje się, że konstrukcję tworzą trzy deski. Całość wzmocniona dwoma

**MNK XVIII-64** (former inv. no. 78.896)

Icon from the bottom tier of the iconostasis<sup>294</sup>

Circle of the Painter of the icon of *Christ in Majesty* from Jamna (near Grybów),<sup>295</sup> mid-16th c.<sup>296</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 22), silvered (nimbus, outer garment of Jesus and background), 120–120.5 × 99.5–100 cm × 2–2.5 cm

Provenance unspecified, at the MNK since 1900<sup>297</sup>

### Condition

The painting has undergone a great number of conservation treatments. One of the support boards has a crack along the entire height. Numerous areas of loss in the lower part of the paint layer and along the edges of the painting.

### Historical descriptions

→ *KI* [n.y.] (before 1951): ‘damaged, the board with two cracks, peeling off paint, especially at the bottom, the board destroyed by woodworms’.

→ *KI* 1959: ‘the panel has two cracks, paint has peeled off especially in the lower area’.

### Conservation treatments

→ September 1956: surface of the painting secured

→ 1961: thorough conservation in the PKZ/o. Kraków

→ 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ March–May 2007: conservation in the LANBOZ

→ 28 January–31 March 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

The support consists of two wide boards approx. 59 cm and 41 cm wide, as a result of which the place where they are joined is very sensitive and prone to damage. One of the boards has a crack along the whole height, so it looks as if

<sup>294</sup> Gumińska 2008, s. 53.

<sup>295</sup> Gumińska 2010, s. 448.

<sup>296</sup> Propozycje datowań: XV–XVI w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 65, przypisana do MHS); poł. XVI w. (Gumińska 2010, s. 448); 2. poł. XVI w. (Gumińska 2008, opis il. na s. 40); XVII w. (?) (*KI* [b.r.] [przed 1951 r.]); XVII w. (*KI* 1959; Kłosińska 1966, poz. kat. 21); poł. XVII w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 2); poł. XVII w. (Kłosińska 1987, poz. kat. 7).

<sup>297</sup> Gumińska 2010, s. 448: „zakup ok. 1900”.

<sup>294</sup> Gumińska 2008, p. 53.

<sup>295</sup> Gumińska 2010, p. 448.

<sup>296</sup> Suggested dating: 15th–16th c. (Hordynsky 1973, no. and fig. 65, ascribed to the MHS); mid-16th c. (Gumińska 2010, p. 448); 2nd half of the 16th c. (Gumińska 2008, description of the fig. on p. 40); 17th c. (?) (*KI* [n.y.] [before 1951]); 17th c. (*KI* 1959; Kłosińska 1966, cat. no. 21); mid-17th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 2); mid-17th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 7).

<sup>297</sup> Gumińska 2010, p. 448: ‘purchased ca. 1900’.

długimi zastrzałami wpuszczonymi z jednego boku, na całej szerokości podobrazia, o szerokości 4 cm każdy. Górny oddalony od krawędzi górnej o 22 cm, dolny o 23,5–24,5 cm. W miejscu pęknięcia wprowadzono dodatkowe zastrzały – po obu stronach szpongi górnej i poniżej dolnej – od przeciwległej strony. Ponadto wstawiono znaczny fragment prostokątnego uzupełnienia (7 × 10 cm) poniżej szpongi górnej i w narożniku dolnym. Od strony lica w ich głębokości profilowana jest szeroka rama, tworząc wgłębienie, tzw. kowczeg.

**Opracowanie awersu**

Ikona z kowczegiem wytyczonym przez szeroką ramę, wypełnioną ornamentem rytym w zaprawie, i z wąską ramką zewnętrzną namalowaną czerwienią. Każdy z boków ramy podkreślony jest dwiema równoległymi liniami, wypełnionymi motywem wijącego się, liściastego pędu. Ikonę zdobi ornament ryty w zaprawie, wypełniający szeroką ramę otaczającą pole środkowe. Ma postać falistego pędu roślinnego, stylizowanego, o mięsistych liściach, lekko zawiniętych na rozwidlających się końcach. Naroża ramy zdobią motywy rytych kwiatów. Główna kompozycja wypełnia pole środkowe, z widocznymi od lica pionowymi zapadnięciami w miejscu pęknięcia szerszej z dwóch desek podobrazia na przebiegu ich połączenia.

the support consisted of three boards. It is reinforced with two long battens inserted at one side, along the whole width of the support, 4 cm wide each. The upper one is 22 cm from the top edge, the bottom one – 23.5–24.5 cm. In the place of the crack, additional battens have been inserted – on both sides of the upper *shponka* and below the lower one – from the opposite side. Moreover, a large fragment of rectangular filling (7 × 10 cm) has been inserted below the upper *shponka* and in the bottom corner. On the front a wide frame is profiled in their depth, producing a recessed area known as the *kovcheg*.

**Front side**

The icon with a *kovcheg* marked by a wide frame filled with an ornament engraved in the ground and an outer strip of red frame. Each of the frame sides is highlighted with two parallel lines filled with a motif of a winding shoot with leaves. The icon is decorated with an ornament engraved in the ground layer, which fills a wide frame surrounding the inner field. It has the form of a stylised wavy foliate shoot with fleshy leaves, slightly turned-up at the forking ends. The corners of the frame are adorned with the motifs of engraved flowers. The main composition fills the central field, with vertical sunken areas in the place of the crack in the wider of the two boards of the support at the edge of their joining, visible from the front.

**Inskrypcje | Inscriptions**

<p>ΜΑ̅ Θ̅ϸΗ                  [= (św.) <i>Mateusz</i> (ewangelista)]                  jako człowiek                  [= (St) <i>Mathew</i> (the Evangelist)] as a man</p>	<p>Przy głowie Chrystusa:   By Christ's head:                  Ἰ̅ϸ̅ Χ̅ϸ̅                  (= <i>Jezus Chrystus</i>)   (= <i>Jesus Christ</i>)</p>	<p>ΙΩ̅Α̅                  [= (św.) <i>Jan</i> (ewangelista)] jako orzeł                  [= (St) <i>John</i> (the Evangelist)]                  as an eagle</p>
<p>W nimbie Chrystusa:   In Christ's nimbus:                  Ο̅                  Ω̅ Ν̅                  (= <i>Ten, który Jest</i>)   (= <i>I Am that I Am</i>)</p>		
<p>W otwartej księdze Ewangelii:                  In the open Gospel book:</p>	<p>Ν̅Ε̅ Ν̅Α̅ Λ̅Ι                  Ц̅А̅ З̅Р̅А̅Ц̅И̅                  С̅Ѡ̅Д̅И̅Т̅Е̅                  С̅Ы̅Н̅Ο̅В̅Е̅                  Ч̅Λ̅Ο̅Β̅Ε̅Ч̅Ε̅С̅</p> <p>Τ̅Ι̅-Ν̅Ο̅С̅                  Ѧ̅Д̅И̅Т̅Е̅                  С̅Ѡ̅Д̅Ы̅С̅                  Т̅И̅Н̅Ν̅                  Ъ̅І̅ Ϟ̅∞̅</p>	<p>(= <i>Nie sądźcie, patrząc na lica synowie człowieka, ale sądźcie sądem prawdziwym</i>, wg J 7,24: <i>Nie sądźcie według widzenia, ale sądźcie sądem sprawiedliwym</i><sup>298</sup>)                  (= <i>Judge not according to faces, sons of men, but judge righteous judgement</i>, based on John 7:24: <i>Judge not according to the appearance, but judge righteous judgement</i>)<sup>298</sup></p>
<p>Λ̅                  [= (św.) <i>Łukasz</i> (ewangelista)] jako wół                  [= (St) <i>Luke</i> (the Evangelist)] as an ox</p>	<p>Μ̅Α̅                  [= (św.) <i>Marek</i> (ewangelista)] jako lew                  [= (St) <i>Mark</i> (the Evangelist)] as a lion</p>	

Tekst w otwartej księdze Ewangelii ostrzega, żeby nie sądzić po pozorach, „nie patrzeć na lica”, ale wydawać „sąd prawdziwy”. Cytat ten wybierano często w zachodnioruskich

The text in the open Gospel book warns against judging by appearances, ‘according to faces’, but instead judging ‘righteous judgement’. This citation was often used in Ruthenian

298 BT: „Nie sądźcie z zewnętrznych pozorów, lecz wydajcie wyrok sprawiedliwy”.

298 BT: ‘Nie sądźcie z zewnętrznych pozorów, lecz wydajcie wyrok sprawiedliwy’.

ikonach *Chrystusa w Chwale*, np. w ikonie z Ustianowej k. Ustrzyki<sup>299</sup>. Ostatni wyraz *istinnyj* (= prawdziwy) zastąpił słowo *prawednyj* (= sprawiedliwy) obecny w ikonie *Chrystusa Pantokratora* w zbiorach MZŁ, datowanej na pocz. XVI w.<sup>300</sup> Oba zapisy są do siebie dość podobne, z tą różnicą, że w ikonie łańcuckiej zestawiono dwa cytaty z Ewangelii św. Jana i św. Mateusza:

Не на лица зр[и]▲ судите с[и]н[о]ве ч[е]л[ове]ч[ес]ьїи но праве[д]ный су[д] судите (J 7,24);  
И[м]же судо[м] судите ω[т]суді[т] (Mt 7,2).  
[= (J 7,24): Nie sądzcie patrząc na lica synowie  
człowieczy, ale sądzcie sądem prawdziwym;  
(Mt 7,2): Jakim sądem sądzicie, (i was) osądzq]<sup>301</sup>.

W tym wypadku objawiła się – spotykana w malarstwie zachodnioruskim – praktyka kompilowania na dwóch stronach demonstrowanej księgi parafraz różnych cytatów pochodzących z dwóch ksiąg Nowego Testamentu i dotyczących sądu Chrystusa<sup>302</sup>. Napisy w obu ikonach mają ogólnie podobne cechy paleograficzne, z drobnymi różnicami w zapisie „α”. Taki układ napisów jak w ikonie w MZŁ wystąpił w ikonie w zbiorach kościelnych, poddanej niedawno konserwacji przez Ewę Wojas w ASPK<sup>303</sup>. We wszystkich dziełach pierwsza litera odznaczona jest barwą czerwoną, podobnie zatem jak w księgach rękopiśmiennych.

### Opis i ikonografia

Chrystus w ujęciu całopostaciowym zasiada na tronie o niskim, półokrągłym oparciu. Błogosławi prawą dłonią, w lewej trzyma otwartą księgę Ewangelii. Postać przenikają różnobarwne mandorle, owalna błękitna i dwie czerwone – romboidalna i w kształcie prostokąta. Ramę ikony wypełnia stylizowany ornament roślinny, narożniki są ozdobione motywami rozet.

Zbawiciela otaczają mandorle o różnych kształtach, co było charakterystyczne dla sztuki dynastii Paleologów, z których zwłaszcza mandorla romboidalna, występująca w malarstwie bizantyńskim co najmniej od XIII w., ma unaczniać Chrystusa w postaci Boga transcendentnego, będąc próbą

icons of *Christ in Majesty*, e.g. in an icon from Ustianowa near Ustrzyki.<sup>299</sup> The last word *istinnyj* (= righteous) was replaced with *pravednyj* (= fair) found in the icon of *Christ Pantocrator* in the MZŁ collection, dated to the beginning of the 16th c.<sup>300</sup> Both inscriptions are quite alike, differing in that the Łańcut icon bears a combination of the quotes from the Gospel of John and Gospel of Matthew:

Не на лица зр[и]▲ судите с[и]н[о]ве ч[е]л[ове]ч[ес]ьїи но праве[д]ный су[д] судите (J 7,24);  
И[м]же судо[м] судите ω[т]суді[т] (Mt 7,2).  
[= (John 7:24): Judge not according to the  
appearance, but judge righteous judgement;  
(Matt. 7:2): For with what judgement ye judge, ye shall be judged].<sup>301</sup>

What can be observed in this case is a practice – encountered in Ruthenian painting – of compiling on two pages of the presented book paraphrases of various quotes from two books of the New Testament and concerning the Last Judgement.<sup>302</sup> The inscriptions in two icons generally have similar paleographic features, with little differences in writing ‘α’. The arrangement of inscriptions observed in the icon at the MZŁ can also be seen in an icon in the Church holdings, recently conserved by Ewa Wojas in the ASPK.<sup>303</sup> In all the works the first letter is marked with red paint, so much the same as in manuscript books.

### Description and iconography

Christ depicted in full figure is seated on the throne with a low, semicircular backrest. He is blessing with his right hand and holding an open Gospel book in his right hand. The figure is enclosed in multi-coloured mandorlas, a light blue oval one and two red mandorlas – rhomboidal and rectangular. The frame of the icon is filled with a stylised foliate ornament, corners are adorned with rosette motifs.

The Saviour is enclosed in mandorlas in different shapes, which was characteristic of the art of the Palaiologan dynasty, of which especially the rhomboidal mandorla, present in Byzantine painting at least from the 13th c., aimed to show Christ as transcendent God. It was an attempt at depicting

299 *Chrystus Pantokrator (Spas w silach)*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 127 × 81 cm, НМЛ – Димитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 71 i s. 85.

300 *Chrystus Pantokrator (Spas w silach)*, ikona, dat. na pocz. XVI w., drewno, tempera, srebrzenia, 94 × 76 × 2 cm, MZŁ, nr inw. S.12296 MŁ – Giemza 1994, poz. 2, il. 3–6.

301 *Ibidem*, s. 19.

302 Zwrócił na to uwagę Biskupski przy okazji analizy ikony *Chrystusa Pantokratora* z Wujskiego w zbiorach MHS – Biskupski 1998, s. 6–7, w której połączono wersy Ewangelii św. Jana i jednego z listów św. Jana Apostoła. Ta kontaminacja występuje też w ikonie *Chrystusa Pantokratora* z Truszewicz – *ibidem*, il. 3 oraz *Chrystusa Pantokratora* z Nowosielec – Biskupski 1999, s. 5.

303 Wojas [2012], s. 13.

299 *Christ Pantocrator (Спас в силах)*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, 127 × 81 cm, НМЛ – Димитрій (Ярема) патріарх 2005, fig. 71 and p. 85.

300 *Christ Pantocrator (Спас в силах)*, icon dated to the beginning of the 16th c., wood, tempera, silvered, 94 × 76 × 2 cm, MZŁ, inv. no. S.12296 MŁ – Giemza 1994, no. 2, figs. 3–6.

301 *Ibid.*, p. 19.

302 R. Biskupski drew attention to it when analysing the icon of *Christ Pantocrator* from Wujskie in the MHS collection – Biskupski 1998, pp. 6–7, which features a combination of verses from the Gospel of John and one of the letters of St John the Apostle. This contamination can also be observed in the icon of *Christ Pantocrator* from Trushevychi – *ibid.*, fig. 3 and *Christ Pantocrator* from Nowosielce – Biskupski 1999, p. 5.

303 Wojas [2012], p. 13.

zobrazowania boskiej niewyobrażalności<sup>304</sup>. Tym samym obecność mandorli w takich wizjach jak Przemienienie, Wniebowstąpienie czy Sąd Ostateczny stanowi symbol chwały (gr. *Δόξα/doxa*, łac. *gloria*, J 17:5) rozumianej jako świetlista manifestacja, teofania boskiej mocy, jak i nadnaturalny obłok, mając swoje precedensy w rzymskiej ikonografii imperialnej, wyobrażeniach orientalnych i hellenistycznych<sup>305</sup>.

Serafiny i cherubiny usytuowane najbliżej tronu Boga sławią w hymnie *trishagionu* Jego trójosobową naturę. Serafiny – istoty „płonące”, przeniknięte dobrem i miłością – to stworzenia o trzech parach skrzydeł, zmuszone osłaniać twarz jedną parą skrzydeł (w dawnej ikonografii wyłaniającą się zza ich pary w postaci romboidalnej), ale w omawianej ikonie z twarzą zupełnie odsłoniętą wypełniają czerwoną mandorlę romboidalną bezpośrednio otaczającą Chrystusa.

W błękitnej mandorli owalnej znajdują się liczniejsze rzesze cherubinów, które uczestnicząc w przymiocie mądrości Bożej, mają moc oświecania innych duchów niebiańskich. Ich głowy, ujęte profilowo, są zwrócone w kierunku tronującego Chrystusa. W sztuce średniobizantyńskiej, w wersji bardziej zgodniej z wizją Ezechiela, powinny przyjmować postać zoomorficzną, złożoną z korpusu ludzkiego i czterech różnych twarzy (tetramorficznych), ogarniających spojrzeniem równocześnie cały wszechświat. Naroża trzeciej mandorli, czerwonej romboidalnej – symbolizującej ziemię, wypełniają symbole ewangelistów, wyłaniające się spoza strefy zarysowanej konturem mandorli owalnej – symbolizującej niebo.

Chrystus Pantokrator w wersji tronującej, podobnie jak w ujęciu całopostaciowym<sup>306</sup>, należał do podstawowych ikon dolnego rzędu przegród ołtarzowych lub ikonostasów, umiejscawiany po południowej stronie, podczas gdy wizerunek Bogurodzicy lokowano po stronie północnej. Oba wizerunki malowano obok przegród ołtarzowych w czasie, gdy ikony nie były jeszcze umieszczane w interkolumniach<sup>307</sup>.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ornament ramy ikony można uznać za bardzo popularny, wręcz obiegowy, spotykany również w rękopisach. Przykładem tego jest inicjał litery „C” w zachodnioruskim rękopisie cyrylicy z końca XVI w.<sup>308</sup> Zwraca uwagę podobna koncepcja ułożenia pędów, rozchodzących się w przeciwnym

God's unrepresentational character.<sup>304</sup> Thus the presence of the mandorla in such visions as the Transfiguration, Ascension or the Last Judgement symbolises glory (Gr. *Δόξα/doxa*, Lat. *gloria*, John 17:5), understood as a luminous manifestation, theophany of divine power, as well as a supernatural cloud, with precedents in Roman imperial iconography, Oriental and Hellenistic representations.<sup>305</sup>

Seraphim and cherubim situated closest to God's throne glorify his three-person nature in the Trisagion hymn. Seraphim – 'burning' beings filled with good and love – are the creatures with three pairs of wings, forced to cover their face with one pair (in old iconography they emerge from behind this pair in the rhomboidal form), but in the present icon with the completely uncovered face, they fill the red rhomboidal mandorla encircling Christ.

The light blue oval mandorla features numerous cherubim, who, participating in the attribute of divine wisdom, have the power of enlightening other heavenly beings. Their heads, depicted in profile, are turned towards Christ on the throne. In the art of the Middle Byzantine period, in the version adhering more to the vision of Ezekiel, they should have a zoomorphic form, consisting of a human torso and four different (tetramorphic) faces watching the whole world at the same time. The corners of the third, red rhomboidal mandorla, which symbolises the earth, is filled with the symbols of the evangelists emerging from behind an area of the oval mandorla marked with a contour, which symbolises the sky.

While the image of Christ Pantocrator enthroned, the same as in the full-figure depiction,<sup>306</sup> was one of the basic icons of the bottom tier of altar partitions or iconostases, placed on the southern side, the Mother of God was depicted on the northern side. Both likenesses were painted next to altar partitions at the time when icons were not placed in intercolumns yet.<sup>307</sup>

## Remarks concerning style and attribution

The ornament of the icon frame may be considered widely popular, common even, encountered also in manuscripts. An example is the initial of letter C in a Ruthenian Cyrillic manuscript from the end of the 16th c.<sup>308</sup> What attracts atten-

304 Trzcińska 1998, s. 128.

305 *Ibidem*, s. 26.

306 Biskupski 1998, s. 10.

307 Przykłady: Biskupski 1998, s. 12.

308 *Fol. Eccl. Slav.* 8, fol. 82v (*Dzieje i Listy Apostolskie*, koniec XVI w.) – *Catalogue NSL* 2007, kat. 19, il. na s. 157. Rękopis zapisany w cyrylicy o ortografii naśladowującej średniobułgarską, tyrnowską, lecz z silnymi świadectwami wschodniosłowiańskimi, co wskazuje na jego pochodzenie z obszaru kultury zachodnioruskiej (ruteńskiej). Inskrypcje łączą go ze wsiami w regionie Maramureș i Rusi Zakarpackiej – *ibidem*, s. 49.

304 Trzcińska 1998, p. 128.

305 *Ibid.*, p. 26.

306 Biskupski 1998, p. 10.

307 Examples: Biskupski 1998, p. 12.

308 *Fol. Eccl. Slav.* 8, fol. 82v (*Dzieje i Listy Apostolskie*, end of the 16th c.) – *Catalogue NSL* 2007, cat. 19, fig. on p. 157. Manuscript written in Cyrillic, with spelling imitating Middle-Bulgarian, Tirnovo spelling, but with marked East Slavic evidence, which signifies its provenance from the area of Ruthenian culture. The inscriptions link it with villages in the region of Maramureș and Carpathian Ruthenia – *ibid.*, p. 49.

strony od nasady litery, z kolei w górnej ramie ikony ich zwornikiem zdaje się także litera „O” w górnej partii nimbu Chrystusa.

Motyw podobnie rozwidlającej się tralki u dołu tronu występuje w ikonie *Chrystusa Pantokratora* w zbiorach MZŁ (zob. przyp. 300). W porównaniu z ikonami omawianego typu w zbiorach HМЛI zwraca uwagę ogólna zbieżność ikony krakowskiej w kompozycji i detalach z ikonami datowanymi na ok. poł. XVI w., zwłaszcza z ikoną *Chrystusa Pantokratora* z Liskowatego k. Ustrzyk Dolnych<sup>309</sup>. Jej boki są o ok. 20 cm wydłużone, zatem rząd królewski, do którego została wykonana, był wyższy i zapewne szerszy. Podobne jest literonictwo w cytacie z Ewangelii, otwartej jednak na słowach Mt 25,34, które zwykle demonstrowane były w ikonach Sądu Ostatecznego. W całej grupie ikon, które Maria Helytowycz wiąże z ikoną z Liskowatego, występuje mocny, czarny kontur, w ikonie krakowskiej również obecny, lecz słabszy, wyraźniej zaznaczający się jedynie w obrysie kraju szaty przy szyi i w zarysie głowy. Podobny jest rysunek fantazyjnie wygiętego oparcia tronu, który w rzeczywistości jest bardziej elipsoidalny niż kolisty. Ten sam jest również pomysł na dekorację ramy: z kwiatami w narożach i wicią falistą wypełniającą jej krawędzie, przy czym w ikonie krakowskiej liście układają się swobodnie na tle radełkowanego tła, podczas gdy w ikonie z Liskowatego nawinięte są jeszcze na sposób gotycki na sękatą gałąź.

W ikonie krakowskiej zwraca uwagę detal – prostokątny otwór w dolnej części tronu, wypełniony tralkami. Tak opracowany motyw występuje w ikonach z 2. poł. XVI w., np. w ikonie kręgu Mistrza ikonostasu z Nakonecznego z cerkwi Narodzenia Chrystusa w Żółkwi<sup>310</sup>, a w formie bardziej przestylizowanej – w ikonach z 4. ćw. XVI w.: z okolic Turki – ze wsi Wołcze (ukr. Вовче)<sup>311</sup> i ze wsi Melniczne (ukr. Мельничне)<sup>312</sup>, oraz z Niedźwiedzy (ukr. Медвежа)<sup>313</sup> i Libuchory (ukr. Либохора)<sup>314</sup>. Także w tych ikonach wybra-

tion is a similar arrangement of shoots dividing into opposite directions from the top of the letter, whereas in the upper frame of the icon it is letter ‘O’ in the upper part of Christ’s nimbus that is their keystone.

A motif of a similarly forking baluster at the bottom of the throne can be seen in the icon of *Christ Pantocrator* in the MZŁ holdings (see footnote 300). Compared with the icons representing the type discussed here in the HМЛI collection, what attracts attention is a general similarity of the Krakow icon in terms of the composition and details to the icons dated to ca. mid-16th c., in particular the icon of *Christ Pantocrator* from Liskowate near Ustrzyki Dolne.<sup>309</sup> Its sides are longer by approx. 20 cm, so the royal tier, for which it was made, was higher and perhaps wider. Much the same is lettering in the quote from the Gospel book, though open on Matt. 25:34, a passage which was usually featured in the Last Judgement icons. In the entire group of icons linked by Maria Helytovych with the icon from Liskowate, one can observe a bold, black contour, also present in the Krakow icon, but not so distinctive, marked stronger only in an outline of the garment at the neck and in an outline of the head. The drawing of a fancifully bent armchair backrest is similar, in fact more ellipse-like than circular. Alike is also frame decoration: with flowers in the corners and wavy tendrils filling its edges. At the same time it is worth stressing that while in the Krakow icon leaves are arranged freely against a knurled background, in the icon from Liskowate they are wound onto a knobby branch, still in a Gothic way.

Worthy of note in the Krakow icon is one detail – a rectangular opening in the lower part of the throne, filled with balusters. A motif of this kind can be found in the icons of the 2nd half of the 16th c., e.g. in the icon from the circle of the Master of the iconostasis from Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne) from the Orthodox church of Nativity in Zhovkva (Ukr. Жовква, Pol. Żółkiew),<sup>310</sup> and in a more over-stylised form – in icons from the 4th quarter of the 16th c.: from the vicinity of Turka (Ukr. Турка, Pol. Turka) – from the village of Vovche (Ukr. Вовче, Pol. Wołcze)<sup>311</sup> and from the village of Melnychne (Ukr. Мельничне, Pol. Melniczne),<sup>312</sup> and from

309 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 149 × 121,5 × 2,5 cm, z cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w Liskowatem, HМЛI, nr inw. Кв-28065 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 6.

310 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na poł. 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 123,5 × 99 × 2 cm, z cerkwi Narodzenia Chrystusa w Żółkwi, HМЛI, nr inw. Кв-38445 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 14.

311 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 109 × 86 × 2 cm, z cerkwi Narodzenia (lub Wprowadzenia do świątyni) Bogurodzicy we wsi Wołcze (ukr. Вовче), HМЛI, nr inw. Кв-25373 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 17.

312 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 105 × 79 × 2,5 cm, z cerkwi Archanioła Michała we wsi Melniczne (ukr. Мельничне), HМЛI, nr inw. Кв-36535 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 18.

313 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 103,5 × 72 × 2 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja we wsi Niedźwiedza (ukr. Медвежа), HМЛI, nr inw. Кв-36539 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 19.

314 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 104 × 72,5 × 2 cm, z cerkwi Archanioła Michała we wsi Libuchora (ukr. Либохора), HМЛI, nr inw. Кв-15221 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 20.

309 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 149 × 121.5 × 2.5 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in Liskowate, HМЛI, inv. no. Кв-28065 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 6.

310 *Christ Pantocrator*, icon dated to the mid-2nd half of the 16th c., wood, tempera, 123.5 × 99 × 2 cm, from the Orthodox church of the Nativity in Zhovkva, HМЛI, inv. no. Кв-38445 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 14.

311 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 109 × 86 × 2 cm, from the Orthodox church of the Birth (or Presentation) of the Mother of God in the village of Vovche, HМЛI, inv. no. Кв-25373 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 17.

312 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 105 × 79 × 2.5 cm, from the Orthodox church of the Archangel Michael in the village of Melnychne, HМЛI, inv. no. Кв-36535 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 18.

no cytata z Ewangelii św. Mateusza, co dowodzi wyjątkowości ikony krakowskiej pod tym względem. Wyjątkowość ta jest tym większa, że na 34 ikony w typie Chrystusa w Chwale ze zbiorów НМЛ, datowanych od XV do pocz. XVII w., cytata ten zawiera aż 26 ikon. Parafraza tekstu Ewangelii według św. Jana w ikonie krakowskiej obecna jest jedynie w dwóch najstarszych ikonach, datowanych na poł. (?) XV i pocz. XVI w. – z Tylicza<sup>315</sup> i z Żurawna w rejonie żydaczowskim<sup>316</sup>.

Pod względem rysunku fałdów szat, niezwykle urozmaiconych we wszystkich ikonach w tym typie, zwraca uwagę podobieństwo do ikony w MZŁ<sup>317</sup>, szczególnie w zakresie ułożenia fałdy skośnie opadającej z prawego kolana ku lewej stopie, lekko ugiętej w partii środkowej. Z kolei górna fałda szaty, fantazyjnie udrapowana nad Ewangelią, znajduje analogię w niezachowanej ikonie z Jamnej<sup>318</sup>. W obu ikonach bardzo bliskie jest zwłaszcza opracowanie twarzy Chrystusa.

Helytowycz wskazała na związek ikony krakowskiej i ikony z Jamnej, ale na płaszczyźnie schematu ikonograficznego<sup>319</sup>, wiążąc tę drugą z ikonami z Krościenka<sup>320</sup>, Liskowatego, Szklar<sup>321</sup> i Surowicy<sup>322</sup>, z dziełem niewiadomego pochodzenia w zbiorach НМЛ<sup>323</sup> oraz z dwiema ikonami w zbiorach łańcuckich – niewiadomego pochodzenia i z Jarosławia. Autorka wskazała na pochodzenie przeważającej liczby ikon w tym typie z Galicji (ukr. Галичина) i na ich związek z dwiema największymi stylistycznymi grupami ikon z 2. poł. XVI w.: z kręgu Mistrza ikony *Przemienienia* z cerkwi św. Archanioła Michała w Jabłoniewie (ukr. Яблунев) i z kręgu Mistrza ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem<sup>324</sup>.

Moim zdaniem, z tak szeroko zakrojonego kręgu ikon przynajmniej dzieła z Jamnej i MZŁ można powiązać

315 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na poł. (?) XV w., drewno, tempera, 83,5 × 63 × 3 cm, z cerkwi pw. św. Kosmy i św. Damiana w Tyliczu, НМЛ, nr inw. 33611/1 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 1.

316 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na pocz. XVI w., drewno, tempera, 136 × 91 × 3 cm, z cerkwi Przemienienia Pańskiego we wsi Żurawno (ukr. Журавно), НМЛ, nr inw. Кв-3661 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 2.

317 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 117 × 89 × 2 cm, pochodzenia niewiadomego, MZŁ – Гелитович 2005a, il. 13.

318 Гелитович 2005a, il. 17 – fot. czarno-biała z archiwum MHS.

319 *Ibidem*, s. 15.

320 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 1. poł.–poł. XVI w., drewno, tempera, 135 × 110 × 2 cm, z cerkwi Narodzin Bogurodzicy w Krościenku k. Ustrzyk Dolnych, НМЛ, nr inw. Кв-28084 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 5.

321 *Chrystus Pantokrator*, krąg Mistrza ikony *Przemienienia* z cerkwi pw. św. Mikołaja w Jabłoniewie (ukr. Яблунев), ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 120 × 96,5 × 2,2 cm, z cerkwi św. Mikołaja w Szklarach, НМЛ, nr inw. Кв-2446 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 24.

322 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na XVI w., 109,5 × 85,5 × 2,5 cm, drewno, tempera, MHS, nr inw. MHS/S/3381 – Biskupski 1991, il. 49–50; *Najpiękniejsze ikony...* 2001, il. 24 (dat. na 2. poł. XVI w.); Winnicka 2013, poz. kat. 24.

323 *Chrystus Pantokrator*, krąg Mistrza ikony *Przemienienia* z cerkwi św. Mikołaja w Jabłoniewie, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 130 × 106 × 2,5 cm, pochodzenia niewiadomego, НМЛ, nr inw. Кв-25225 – Гелитович 2005a, poz. kat. i il. 25.

324 *Ibidem*, s. 14.

Medveja (Ukr. Медвежа, Pol. Niedźwiedza)<sup>313</sup> and Lybohora (Ukr. Либохора, Pol. Libuchora).<sup>314</sup> These icons also bear the quotation from the Gospel of Matthew, which evidences the unique character of the Krakow icon in this respect. It is even greater because this quotation is featured in as many as 26 out of 34 icons representing the type of Christ in Majesty from the НМЛ holdings, dated from the 15th to the beginning of the 17th c. The paraphrase of the passage from the Gospel of John in the Krakow icon can be found only in two oldest icons, dated to the mid(?)–15th and the beginning of the 16th c. – from Tylicz<sup>315</sup> and from Zhuravne (Ukr. Журавно, Pol. Żurawno) in the Zhydachiv (Ukr. Жидачів, Pol. Żydaczów) Raion.<sup>316</sup>

As to the rendition of the garment folds, extremely diversified in all the icons of this type, what draws attention is an affinity to the icon in the MZŁ in Poland<sup>317</sup>, in particular in terms of the arrangement of the fold running diagonally from the right knee towards the left foot, slightly curved in the middle part. The upper fold of the robe, fancifully draped over the Gospel book, has analogy in an unpreserved icon from Jamna.<sup>318</sup> Both icons are characterised especially by a very similar depiction of Christ's face.

Helytovych has noted a link between the Krakow icon and the icon from Jamna, but in terms of iconography<sup>319</sup>, connecting the latter with the icons from Krościenko,<sup>320</sup> Liskowate, Szklary<sup>321</sup> and Surowica,<sup>322</sup> with a work of unknown provenance in the НМЛ holdings<sup>323</sup> and two icons in the Łańcut collection – of unknown provenance and from Jarosław,

313 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 103.5 × 72 × 2 cm, from the Orthodox church of St Nicholas in the village of Medveja, НМЛ, inv. no. Кв-36539 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 19.

314 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 104 × 72.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Archangel Michael in the village of Lybohora, НМЛ, inv. no. Кв-15221 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 20.

315 *Christ Pantocrator*, icon dated to the mid(?)–15th c., wood, tempera, 83.5 × 63 × 3 cm, from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Tylicz, НМЛ, inv. no. 33611/1 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 1.

316 *Christ Pantocrator*, icon dated to the beginning of the 16th c., wood, tempera, 136 × 91 × 3 cm, from the Orthodox church of the Transfiguration in the village of Zhuravno, НМЛ, inv. no. Кв-3661 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 2.

317 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, unknown provenance, MZŁ – Гелитович 2005a, fig. 13.

318 Гелитович 2005a, fig. 17 – black and white photo from the MHS archives.

319 *Ibidem*, p. 15.

320 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 1st half of–mid-16th c., wood, tempera, 135 × 110 × 2 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in Krościenko near Ustrzyki Dolne, НМЛ, inv. no. Кв-28084 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 5.

321 *Christ Pantocrator*, circle of the Master of the icon of *The Transfiguration* from the Orthodox church of St Nicholas in Jablonov, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 120 × 96.5 × 2.2 cm, from the Orthodox church of St Nicholas in Szklary, НМЛ, inv. no. Кв-2446 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 24.

322 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 16th c., 109.5 × 85.5 × 2.5 cm, wood, tempera, MHS, inv. no. MHS/S/3381 – Biskupski 1991, figs. 49–50; *Najpiękniejsze ikony...* 2001, fig. 24 (dated to the 2nd half of the 16th c.); Winnicka 2013, cat. no. 24.

323 *Christ Pantocrator*, circle of the Master of the icon of *The Transfiguration* from the Orthodox church of St Nicholas in Jablonov, icon, dated to the 2nd

warsztatowo. O ile ten wariant Chrystusa w Chwale rozpowszechnił się w 2. poł. XVI w., o tyle ikonę krakowską należałoby jednak datować bliżej poł. XVI w. – ze względu na wiele cech bardziej archaicznych, do których należy wybór cytatu z Ewangelii, krój liter czy szlachetne zrównoważenie linii i plamy barwnej. Nimbu Chrystusa nie wypełniają, jak w analogiach, dekoracje reliefowe czy ryte – pozostaje gładki, z podziałami i literami naniesionymi białą farbą, kontur zaś nie jest jeszcze tak pogrubiony jak w późniejszych przykładach. Do cech ikon 2. poł. XVI w. Helytowycz zaliczyła właśnie płaszczyznowo-linearne modelowanie formy, bardziej ograniczoną paletę barw, intensywniejsze bielenie i kontur oraz większą rolę dekoracji, coraz częściej reliefowej, najczęściej srebrzonej i laserowanej na złoto<sup>325</sup>. Bardziej dekoracyjne są tkaniny o przeważnie geometrycznych wzorach. Twarze o formach owalnych, wielkich oczach, karnacjach różowawo-białych, ochrowych, na jasnym sankirze. Modelowym wzorem nowej stylistyki ma być ikona *Zbawiciela* ze Szklar, której twórcę Maria Helytowycz – za Wirą Swiencicką i Olehem Sydorem<sup>326</sup> – postrzega jako jednego z inicjatorów „jasnego stylu” (ukr. *світлий стиль*).

### Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; 1981, 23 VI–20 X 1987: wypożyczenie długoterminowe do MZŁ; BJ 1991; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI [b.r.] (przed 1951) – *Obraz – Chrystus błogosławiący w chwale – w. XVII (?)*, karta inwentarzowa zał. przed 21 IV 1951 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Chrystus Pantokrator na tronie*, karta inwentarzowa zał. 14 IV 1959, PBEC/XVIII

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 21; Hordynsky 1973, poz. i il. 65 (przyjęta do MHS); Kłosińska 1973, kat. 2, s. 70; Гелитович 2005a, il. 15; Gumińska 2008, s. 53, il. na s. 53; Gumińska 2010, il. na s. 448

respectively The author has emphasised the Galician (Ukr. Галичина) provenance of the vast majority of icons representing this type and their connection with two stylistically largest groups of icons from the 2nd half of the 16th c.: from the circle of the Master of the icon of *The Transfiguration* from the Orthodox church of St Michael the Archangel in Jablonov (Ukr. Яблунев, Pol. Jabłuniewo) and from the circle of the Master of the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne.<sup>324</sup>

In my opinion, in such a vast group of icons at least works from Jamna and the MZŁ may be linked by the workshop. While this variant of Christ in Majesty became popular in the 2nd half of the 16th c., the Krakow icon should rather be dated closer to the mid-16th c. – because of a vast number of more archaic features like the selection of the citation from the Gospel book, typeface of the letters as well as balanced lines and colours. Christ's nimbus is not filled, as in analogous works, relief or engraved decorations – it is plain, with divisions and letters applied in white paint, and the contour is not as bold as in later examples. Among the characteristics of the icons of the 2nd half of the 16th c. Helytovych listed the plane-linear modelling of form, a more reduced colour palette, more intense whitening and contour as well as a greater role of decoration, more and more often of the relief type, most often silvered and glazed gold.<sup>325</sup> Fabrics with usually geometric patterns are more decorative. Faces are oval, with big eyes, pinkish and white or ochre complexion, on light sankir. A model example of the new style is the icon of the *Saviour* from Szklary, attributed by Maria Helytovych – after Vira Svientsitska and Oleh Sydor<sup>326</sup> – to one of the initiators of the 'light style' (Ukr. *світлий стиль*).

### Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; 1981, 23 June–20 October 1987: long-term loan to MZŁ; BJ 1991; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI [n.y.] (before 1951) – *Obraz – Chrystus błogosławiący w chwale – w. XVII?*, inventory chart created before 21 April 1951 (inventory date), PBEC/XVIII

KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Chrystus Pantokrator na tronie*, inventory chart created on 14 April 1959, PBEC/XVIII

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 21; Hordynsky 1973, cat. no. and fig. 65 (ascribed to MHS); Kłosińska 1973, cat. 2, p. 70; Гелитович 2005a, fig. 15; Gumińska 2008, p. 53, fig. on p. 53; Gumińska 2010, fig. on p. 448

...

half of the 16th c., wood, tempera, 130 × 106 × 2.5 cm, unknown provenance, НМЛ, inv. no. Кв-25225 – Гелитович 2005a, cat. no. and fig. 25.

324 Ibid., p. 14.

325 Гелитович 2005a, fig. 14.

326 Ibid., p. 15.

325 Гелитович 2005a, il. 14.

326 Ibidem, s. 15.

## 5

# Chrystus Pantokrator Christ Pantocrator

**MNK XVIII-402** (d. nr inw. 314.582<sup>327</sup>)

Ikona dolnego rzędu ikonostasu

Krąg Mistrza Dmitrija<sup>328</sup>, czynnego w ziemi przemyskiej w 2. poł. XVI w.<sup>329</sup>

Tempera na drewnie (trzy deski lipowe, płótno na całym podobraziu, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 39), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimb i tło, ozdobne pasy na szacie Chrystusa, brzeg Ewangelii), 138,5 × 104–104,5 × 3 cm

Zakup z kolekcji prywatnej, Warszawa, 7 VII 1971

### Stan zachowania

Ikona po wielu konserwacjach, dobrze zabezpieczona, z ubytkami pozostałymi po wcześniejszych ingerencjach.

#### Opisy historyczne

→ *KI* 1971: „dość dobry, częściowe ubytki wynikłe z przemalowania obrazu w XIX w.”

→ Wardzyńska [b.r.], s. 1: „Poszczególne deski obrazu wygięte łukowato w kierunku odwrocia na skutek wysychania drewna i zmian wilgotności. Deski na łączeniach rozklejone”.

### Konserwacje

→ Zgodnie z informacją w *KI* 1971 ikonę konserwowano w Warszawie: zdjęto przemalowanie olejne „prymitywne o charakterze ludowym”, które nastąpiło „prawdopodobnie pod koniec XIX w. z przyczyn nieznanych” i zmieniło temat ikony na wizerunek Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Informacje na ten temat i przebieg konserwacji opisała w odręcznej notatce (dołączonej do karty inwentarzowej) Jadwiga Wardzyńska<sup>330</sup>. Wiadomo z niej, że po wstępnym zabezpieczeniu lica w pracowni stolarskiej usunięto listwy przybite gwoździami do ram ikony (to zapewne ich pozostałości są widoczne na zdjęciu RTG). Pod nimi ukazał się złożony ornament. Wówczas też uzupełniono ubytki podobrazia za pomocą nowych drewnianych fleków. Przemalowanie usunięto chemicznie za pomocą kompresów z pasty parafinowej. Ubytki uzupełniono kitem kredowo-olejowym zapunktowanym akwarelą, całość zabezpieczono pastą woskową.

327 Nieco odmienny od zapisanego na odwrociu ikony – zob. niżej.

328 *KI* 1979: „Białoruś (?) prawdopodobnie Supraśl”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka (?)”.

329 Propozycje datowania: 2. poł. XVI w. (Gumińska 2010, s. 447); koniec XVI w. (Kłosińska 1987, poz. kat. 5); koniec XVI–pocz. XVII w. (*KI* 1979, Gumińska 1994, kat. [b.p.]).

330 Wardzyńska [b.r.], s. 1–4.

**MNK XVIII-402** (former inv. no. 314.582<sup>327</sup>)

Icon from the bottom tier of the iconostasis

Circle of Master Dmitry,<sup>328</sup> active in the Przemysł Land in the 2nd half of the 16th c.<sup>329</sup>

Tempera on wood (three linden boards, canvas on the whole support, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 39), silver and gold foil known as *dvojniki* (nimbus and background, decorative stripes on Christ's garment, edge of the Gospel book), 138.5 × 104–104.5 × 3 cm

Purchased from a private collection, Warsaw, 7 July 1971

### Condition

The icon has undergone numerous conservation treatments, is well protected, with areas of loss after previous treatments.

#### Historical description

→ *KI* 1971: ‘quite good, partial areas of loss resulting from overpainting in the 19th c.’

→ Wardzyńska [n.y.], p. 1: ‘Individual boards of the painting bent backwards as a result of wood drying and changes in humidity. In the place of joining the glue has disintegrated’.

### Conservation treatments

→ According to *KI* 1971, the icon underwent conservation in Warsaw: the oil overpainting, ‘primitive, folk in character’, done ‘probably towards the end of the 19th c. for unknown reasons’ that changed the subject of the icon for the image of the Virgin and Child, was removed. The conservation treatment was described in a handwritten note (added to the inventory chart) by Jadwiga Wardzyńska.<sup>330</sup> One can learn from it that after the front was protected, slats nailed to the icon frames were removed in the carpenter's workshop (their remains are probably seen in the X-ray image). A gold ornament appeared after removing the slats. It was also at that time that the areas of loss in the support were filled with the use of new tips. The overpainting was removed with chemical agents, with the use of paraffin compresses. Areas of loss were filled with chalk and oil putty applied with watercolours, the whole image was protected with wax paste.

327 Slightly different from the one featured on the reverse of the icon – see below.

328 *KI* 1979: ‘Belarus ? probably Supraśl’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Halych Rus’ (?)’.

329 Suggested dating: 2nd half of the 16th c. (Gumińska 2010, p. 447); end of the 16th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 5); end of the 16th–beginning of the 17th c. (*KI* 1979, Gumińska 1994, cat. n.pag.).

330 Wardzyńska [n.y.], pp. 1–4.



→ 1973, 26 VII–25 I, 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice  
 → 2004, 6 XII–20 IX 2006: konserwacja w LANBOZ  
 → 2008, 7 IV–26 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Podobrazie tworzą trzy deski o niemal równej szerokości, łączone pionowo (40 cm, 46 cm, 36,5 cm). Konstrukcję miały stabilizować dwa zastrzały wpuszczone z jednego boku, niedochodzące do końca jej szerokości. Deskę, wykazującą tendencję do odkształcania się, wzmocniono nowymi, wąskimi, pionowymi klinami. Dwa kliny dodano od góry. Fotografie podobrazia przed zabiegami konserwatorskimi zawiera dokumentacja dołączona do KI 1971 (il. 44).

### Opracowanie awersu

W głębokości deski profilowana rama (4 cm) wypełniona grawerowanym ornamentem giloszowym, czyli złożonym ze wstęg przeplatających się ze sobą

→ 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice  
 → 6 December 2004–20 September 2006: conservation in the LANBOZ  
 → 7 April 2008–26 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

The support consists of three boards of almost equal width, joined vertically (40 cm, 46 cm, 36.5 cm). The structure was reinforced by two battens inserted from one side, shorter than the width. The panel, which showed a tendency to deform, was reinforced with narrow vertical wedges. Two wedges were added at the top. A photograph of the support before conservation is included in the documentation added to KI 1971 (fig. 44).

### Front side

In the depth of the panel there is a profiled frame (4 cm) filled with a carved guilloche ornament, i.e. consisting of intersecting and overlapping ribbons.

## Inskrypcje | Inscriptions

W nimbie Chrystusa  
 (w reliefie)<sup>331</sup>:  
 In Christ's nimbus (in relief)<sup>331</sup>:

О  
 Ѡ N  
 ІС ХС  
 (= *Ten, który Jest*) | (= *I Am that I Am*)  
 (= *Jezus Chrystus*) | (= *Jesus Christ*)

	ИВЛѦ	ГЛАВА	НЗ
W otwartej księdze Ewangelii:	РЄЧЄ ГДЪ.СВОИ	И ВНИНІДЕТЪ	
In the open Gospel book:	ОУЧЕНИКО АЗ	НПАЖІТН Ѡ	
	ЄСМЪ ДВЕРЬ М	БРАЩЕТЬ.НИ	
	НОЮ АЩЄ ХТО.	ЗЫДЕТЬ.ТѦ	
	ВНИДЕТЬ.И С	ЗВО НЕ ПРХОДІ	
	ПАСЕТЪ СѦ.И	РѦ В[Ъ] ... ОУКРА	

[= Jan rozdział 10,7 (nadpisane): *Rzekł Pan swoim uczniom: Jam jest drzwiami. Przez mię kto wnidzie, zbawion będzie. I wnidzie, i pastwiska znajdzie. I wynidzie. Złodziej nie przychodzi, jedno żeby kraść* (parafraza J 10,7; 10,9–10: *Rzekł im tedy zasię Jezus: Jam jest drzwiami. Przez mię jeśli kto wnidzie, zbawion będzie. I wnidzie, i wynidzie, i pastwiska znajdzie. Złodziej nie przychodzi, jedno żeby kraść*)<sup>332</sup>]  
 [= John 10:7 (overwritten): *Then said Jesus to His disciples. I am the door. By me if any man enter in he shall be saved, and shall find pasture. The thief cometh not, but for to steal.* (paraphrase of John 10:7; 10:9–10: *Then said Jesus unto them again: I am the door: by me if any man enter in, he shall be saved, and shall go in and out, and find pasture. The thief cometh not, but for to steal*)<sup>332</sup>]

Tekst odwołuje się do jednego z najważniejszych cytatów ewangelicznych z nieznaczną modyfikacją oryginału.

The passage is based on one of the most important Gospel citations, with a slight modification of the original.

### Opis i ikonografia

Jak wskazała Janina Kłosińska, Chrystus w sztuce bizantyńskiej był ujmowany w mozaikach, we freskach i w ikonach tradycyjnie w półpostaci, inaczej zatem jak w omawianej

### Description and iconography

As shown by Janina Kłosińska, in Byzantine art Christ was traditionally represented in half-figure in mosaics, frescos and icons, unlike in the present icon or other Ruthenian icons.<sup>333</sup>

<sup>331</sup> W przytoczonym zapisie starano się oddać wygląd liter, rytych w gruncie.

<sup>332</sup> BT: „Powtórnie więc powiedział do nich Jezus: »Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Ja jestem bramą owiec. [...] Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony – wejdzie i wyjdzie, i znajdzie pastwisko. Złodziej przychodzi tylko po to, aby kraść, zabijać i niszczyć«.

<sup>331</sup> The quoted inscription aims to show the appearance of letters carved in the ground layer.

<sup>332</sup> King James Version: "Then said Jesus unto them again, Verily, verily, I say unto you, I am the door of the sheep.[...] I am the door: by me if any man enter in, he shall be saved, and shall go in and out, and find pasture. The thief cometh not, but for to steal, and to kill, and to destroy".

<sup>333</sup> Kłosińska 1987, cat. no. 5.



❷ 44 Odwrocie ikony *Chrystus Pantokrator* (MNK XVIII-402) przed konserwacją, fot. Archiwum MNK (przed 1971) | Reverse of the icon *Christ Pantocrator* (MNK XVIII-402) before conservation, photo: MNK Archives (before 1971)

ikonie czy w innych ikonach ruteńskich<sup>333</sup>. Być może należałoby i tutaj, podobnie jak w złożoności ikon Hodegetrii z prorokami i Sądach Ostatnich, dostrzegać echo malarstwa monumentalnego, dopasowanego do formatu ikony. Chrystus ujęty jest w trzech czwartych, frontalnie, prawą dłonią wykonuje gest *benedictio graeca*, w lewej trzyma księgę Ewangelii otwartą na słowach św. Jana (J 10,7; 10,9–10). Wyprostowany palec wskazujący i zgięty palec środkowy są interpretowane tradycyjnie jako skrót imienia Chrystusa („IC”), podczas gdy skrzyżowane ukośnie kciuk i palec serdeczny wraz z małym palcem miałyby tworzyć litery „XC”. Niekiedy łączono palec serdeczny i mały z kciukiem (np. w mozaikach Cefalù), co jest interpretowane jako symbol Trójcy Świętej, z kolei połączenie jedynie kciuka z palcem serdecznym (np. w mozaikach Hosios Loukas), tak jak w ikonie krakowskiej – miałyby wyrażać ideę dwoistej, bosko-ludzkiej natury Chrystusa.

Suknię spodnią urozmaicają ciemne linie *clavusa* i kołnierza. Błękitna szata wierzchnia zwraca uwagę nienaturalnie zwielokrotnioną liczbą fałdowań, ostro akcentowanych za pomocą czarnych konturów i rozbieleń w światłach, co podkreśla dalece posuniętą stylizację całej kompozycji, przywodząc na myśl miniatury późnoromańskich kodeksów. Jedynie suknię spodnią wypełnia rysunek bardziej swobodny, lecz mało czytelny. Postać jest w efekcie rysowana w oderwaniu od rzeczywistej budowy anatomicznej ciała, nadmiernie szeroka, z kulminacjami fałdów w dolnej części o charakterze zupełnie fantastycznym. Być może malarz chciał zaszykalizować przez ich układ, że kryją się pod nimi

Perhaps one should interpret it, along with the complexity of icons of the Hodegetria with prophets and Last Judgements, as echoes of monumental painting adjusted to the icon format. Christ, depicted in three quarters, frontally, is making a gesture of *benedictio graeca* with his right hand, and in his left hand he is holding a Gospel book opened on St John's words (John 10:7; 10:9–10). While the index finger kept straight and the middle finger bent are traditionally interpreted as the abbreviation of Christ's name ('IC'), the diagonally crossed thumb and ring finger with the baby finger forms the letters 'XC'. The ring and baby fingers were sometimes joined with the thumb (e.g. in the mosaics of Cefalù), which is interpreted as a symbol of the Holy Trinity. Joining the thumb with the ring finger (e.g. in the mosaics of Hosios Loukas), as in the case of the Krakow icon – expresses the idea of the dual, divine and human, nature of Christ.

The inner garment is adorned with the dark lines of the *clavus* and collar. The sky blue outer garment is characterised by an unnaturally big number of folds, sharply emphasised with black contours and white areas in highlights, which stresses the strong stylisation of the composition, bringing to mind miniatures of Late Romanesque codices. Only the inner garment is filled with freer but hardly visible drawing. As a result, the figure is drawn without taking into account the real anatomical proportions of the body, too wide, with folds culminating in the lower part of a completely fantastic character. Perhaps with this arrangement the painter wanted to signal that underneath are knees, legs being stretched to the front, as in the variant of the figure on the throne, but this interpretation is quite risky.

333 Kłosińska 1987, poz. kat. 5.

kolana nóg wysuniętych do przodu, niczym w wariacie postaci tronującej, ale taka interpretacja jest dość ryzykowna.

Twarz Jezusa ma wyraz surowy i zarazem powściągliwy, oczy są zwrócone w bok, włosy i broda pozbawione wyrazistej modelacji. Rysunek brwi i zmarszczek czoła przybrał formy bardzo swobodne i jednocześnie dalece nienaturalne, podobnie jak obrys ust zawężonych do bardzo krótkiej, czerwonej kreski. Całość kompozycji zdominowana jest przez efekt spotęgowanego linearyzmu. Tło wypełnia motyw rytych w gruncie rombów o podwójnych konturach, z motywem czterolistnego pąka kwiatowego w środku. Ramy zdobione są ornamentem w formie skręconego sznura, przerwane gdzieśgdzieś uproszczonym motywem kaszt z prostokątnym wypełnieniem. Nimb Chrystusa o podwójnym konturze wypełnia krzyż z rozszerzającymi się zakończeniami ramion, między którymi znalazły się stylizowane ryty, mające zapewne imitować rozkwitłe pąki kwiatowe w tak dalece zgeometryzowanej formie, że kojarzy się ona zarazem z kasztami w formie krzyża z kołem w środku. Uwagę zwraca detal – sześć palców u lewej dłoni. Nie wiadomo, czy jest to pochodna skupienia malarza na rysowaniu niekończącego się rytmu równoległych fałdów szat, czy może skutek późniejszego domalowania, które nie zostało usunięte w trakcie prac renowacyjnych.

Ikona grafia ikony również jest uproszczona. Chrystusa ujęto w wariacie pośrednim między typem Pantokratora półpostaciowego a tronującego, ale bez tronu, chórów anielskich, ewangelistów i mandorli. Mocno eksponowany jest gest błogosławieństwa i obszerny fragment z Ewangelii św. Jana. Cytat odnosi się do warunku uzyskania zbawienia, którym jest podążanie za nauką Chrystusa. Druga jego część odbiega nieco od współczesnych przekładów, w których „złodziej przychodzi tylko po to, by kraść, zabijać i niszczyć”.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona ma osobliwy charakter archaizująco-manieryczny, na który składają się wyżej wskazane cechy. Brak bezpośrednich analogii do tak potraktowanej szaty Chrystusa, zdecydowanie bardziej konwencjonalny jest zaś obecny w ikonie ornament, który pozwala dookreślić środowisko pochodzenia dzieła. Ten na ramie występuje już w rękopisach cyryliczkich z XV w.<sup>334</sup>, w których ma bardziej swobodną formę. W ikonie przyjął postać zdecydowanie bardziej zastygłą, bliską zachodnioeuropejskim przykładom epoki nowożytnej. Motyw skręconego sznura był bardzo rzadko spotykany w ikonach, ustępując giętej wici roślinnej. Odnajdujemy go w górnych ramach ikon Mistra Dmitrija (ukr. Дмитрій) w zbiorach НМЛ pochodzących z Doliny

Jesus' face is stern and reserved at the same time, his eyes are turned to the side, hair and beard lack distinctive modelling. The outline of eyebrows and forehead wrinkles has a very free form that is at the same time far from natural, like the outline of lips reduced to a very short, red line. The whole composition is dominated by the effect of intensified linearism. The background is filled with a motif of double rhombuses engraved in ground, with a double contour, featuring a motif of a four-leaf flower bud in the centre. Frames are adorned with an ornament in the form of a twisted cord, here and there interrupted by a simplified motif of bezels with a rectangular filling. Christ's nimbus, with a double contour, is filled with a cross with arms widening at the ends, between which there are stylised engravings, probably intended to imitate flower buds in bloom in such a largely geometricised form that at the same time it reminds of the bezels in the form of a cross with a circle in the centre. What draws attention is one detail – six fingers in the left hand. We do not know whether it is a consequence of the painter's concentration on drawing the never-ending rhythm of parallel folds of robes or a result of the overpainting, which was not removed during the renovation treatment.

The iconography of the icon is also simplified. Christ is depicted in an in-between variant, combining the type of half-figure Pantocrator and Pantocrator enthroned, but without the throne, angelic hosts, evangelists or mandorla. What is highlighted is the gesture of blessing and a long excerpt from the Gospel of John. The citation refers to the condition of salvation, that is living in accordance with Christ's teaching. Its second part slightly differs from contemporary translations, according to which '[t]he thief cometh not, but for to steal, and to kill, and to destroy'.

### Remarks concerning style and attribution

The icon is of a unique archaic-mannerist character, consisting of the features mentioned above. There are no direct analogies to Christ's robes represented in this way. What is definitely more conventional is the ornamentation, which makes it possible to specify the circle in which the work was painted. The frame ornament is encountered in Cyrillic manuscripts from the 15th c.,<sup>334</sup> in which it has a freer form. In the icon it has a definitely more frozen form, close to modern West-European examples. The motif of the twisted cord was very rare in icons, in which floral scrolls prevailed. It can be found on the upper frames of the icon by Master Dmitry (Ukr. Дмитрій) in the НМЛ holdings from Dolyna (Ukr. Долина, Dolina)

334 *Fol. Eccl. Slav. 19 (Akta i Dzieje Apostolskie, pol. XV w.), fol. 140 – Catalogue NSL 2007, kat. 17, il. na s. 152. Rękopis zapisany cyrylicą w ortografii średnio-bułgarskiej, tyrnowskiej, pochodzenia bułgarskiego – ibidem, s. 45–46.*

334 *Fol. Eccl. Slav. 19 (Akta i Dzieje Apostolskie, mid-15th c.), fol. 140 – Catalogue NSL 2007 cat. 17, fig. on p. 152. Manuscript written in Cyrillic with Middle-Bulgarian, Tirnovo spelling of Bulgarian origin – ibid., pp. 45–46.*

(ukr. Долина) w ziemi przemyskiej, datowanych na lata 60. XVI w.: ikonie *Chrystusa Pantokratora*<sup>335</sup> i ikonie *Św. Archanioła Michała z rzędu król. ikonostasu*<sup>336</sup> oraz w rzędzie apostołskim z *Deesis*<sup>337</sup>. Można domniemywać, że wszystkie ikony przypisane Dmitrijowi miały podobny ornament, zatem także „druga” ikona *Chrystusa Pantokratora*, w której, niestety, nie zachował się on właśnie w partiach ram dolnej i górnej<sup>338</sup>. Zwracają tu jednak uwagę podobnie jak w ikonie krakowskiej ryte hierogramy w nimbie Chrystusa w obu ikonach *Chrystusa*, podczas gdy w ikonie *Archanioła Michała* są one namalowane. Ikony Dmitrija prezentują wyższy poziom umiejętności, choć nierównomiernie demonstrowanych – znakomicie jest opracowana twarz Chrystusa w ikonie z inskrypcją, pietyzm Mistrza widać też w wyszukanej dekoracji nimbu, w którym przewiązane pędy roślinne przywodzą na myśl renesansowy ornament.

Ornament skręconego sznura, wywodzący się z repertuaru motywów manierystycznych, staje się bardziej popularny pod koniec XVI i na pocz. XVII w. Obecny jest np. w ikonie *Bogurodzicy na tronie* z cerkwi w Sychowie (ukr. Сихов, obecnie w granicach Lwowa), datowanej na l. ćw. XVII w., w zbiorach lwowskiej Galerii Obrazów, urozmaicony wydatnymi kaboszonami pośrodku i na końcach ram<sup>339</sup>. Ornament tła ikony krakowskiej ma analogie w ikonach namiestnych w zbiorach tej galerii, pochodzących z Jasienicy Zamkowej (ukr. Ясеница Замкова): *Św. Jana Chrzciciela z życiem i ewangelistami*<sup>340</sup> oraz *Św. Mikołaja i św. Paraskewy Piątnicy*<sup>341</sup>.

in the Przemysł Land, dated to the 1560s: the icon of *Christ Pantocrator*<sup>335</sup> and the icon of *The Archangel Michael* from the royal tier of the iconostasis<sup>336</sup> as well as in the Apostle tier with *Deesis*.<sup>337</sup> One may assume that all the icons attributed to Dmitry had similar ornamentation, therefore also the ‘other’ icon of *Christ Pantocrator* whose top and bottom parts of frames did not survive.<sup>338</sup> What is conspicuous, however, are the engraved hierograms in Christ’s nimbus in both icons of *Christ*, the same as in the case of the Krakow icon. By contrast, in the icon of *The Archangel Michael* they are painted. Icons by Dmitry show a higher but uneven level of skills – in the icon with the inscription Christ’s face is brilliantly drawn, and the Master’s meticulousness can also be seen in the refined decoration of the nimbus, in which tied foliate shoots resemble Renaissance ornament.

The ornament of the twisted cord, derived from a repertoire of mannerist motifs, grew in popularity towards the end of the 16th c. and at the beginning of the 17th c. it can be found e.g. in the icon of the *Mother of God on the Throne* from the Orthodox church in Sykhiv (Ukr. Сихов, Pol. Sychów, now within the territory of Lviv), dated to the 1st quarter of the 17th c., in the holdings of the Lviv National Art Gallery. It is adorned with prominent cabochons in the centre and at the ends of frames.<sup>339</sup> The ornament of the Krakow icon’s background has analogies in the Sovereign icons in the holdings of this gallery, originally from Yasenytsa Zamkova (Ukr. Ясеница Замкова, Pol. Jasienica Zamkowa): *St John the Baptist with Life and Evangelists*<sup>340</sup> and *St Nicholas and St Paraskeva Petka*.<sup>341</sup>

335 Mistrz Dmitrij (ukr. Дмитрій), *Chrystus Pantokrator*, ikona, 1565 r., drewno, tempera, 137 × 125 × 3 cm, z cerkwi Narodzin Marii (?) w Dolinie (ukr. Долина), w HML od 1907 r., nr inw. HML-2531, i-1274 – Miłajewa, Гелитович 2007, poz. kat 213, il. na s. 245. Ikona zawiera inskrypcję z podpisem malarza: ΔΕΜΘΤΡΙΕ, i utraconą datą.

336 Mistrz Dmitrij (ukr. Дмитрій), *Archanioł Michał z cudami*, dat. na lata 60. XVI w., drewno, tempera, 138 × 124,5 × 3 cm, z cerkwi Narodzin Marii (?) w Dolinie (ukr. Долина), w HML od 1912 r., nr inw. HML-2884, i-1875 – Miłajewa, Гелитович 2007, poz. kat 214, il. na s. 246.

337 Mistrz Dmitrij (ukr. Дмитрій), *Deesis apostolskie*, dat. na lata 60. XVI w., drewno, tempera, 98 × 216 × 4 cm, z cerkwi Narodzin Marii (?) w Dolinie (ukr. Долина), w HML od 1912 r., nr inw. HML-12395/2, i-1460/2 – Miłajewa, Гелитович 2007, poz. kat 216, il. na s. 248–249.

338 Mistrz Dmitrij (ukr. Дмитрій), *Chrystus Pantokrator*, dat. na lata 60. XVI w., drewno, tempera, 98 × 81 × 2,5 cm, z cerkwi Narodzin Marii (?) w Dolinie (ukr. Долина), w HML od 1912 r., nr inw. HML-12391, i-1457 – Miłajewa, Гелитович 2007, poz. kat 215, il. na s. 247.

339 *Matka Boska na tronie w typie Hodegetrii*, ikona, szkoła lwowska, dat. na l. ćw. XVI w., drewno, tempera, olej, złocenia, 85 × 43 cm, z cerkwi w Sychowie (ukr. Сихов), w ЛКГ od 1973 r., nr inw. ЛКГ Ж-4787/5 – *Образ Богородици* 2015, poz. kat. 7, il. na s. 27.

340 *Św. Jan Chrzciciel z życiem i ewangelistami*, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, srebrzenia, 97,5 × 86 × 2 cm, z cerkwi Soboru Michała Archanioła w Jasienicy Zamkowej (ukr. Ясеница Замкова), w HML od 1927 r., nr inw. HML-26205, i-1757 – Miłajewa, Гелитович 2007, poz. kat 153, il. na s. 202.

341 *Św. Mikołaj i św. Paraskewa Piątnica*, dat. na 2. poł. XVI w., drewno lipowe, tempera, srebrzenia, 112 × 83 × 2 cm, z cerkwi Soboru Michała Archanioła w Jasienicy Zamkowej (ukr. Ясеница Замкова), w HML od 1927 r., nr inw. HML-26104, i-1756 – Miłajewa, Гелитович 2007, poz. kat 170, il. na s. 214.

335 Master Dmitry (Ukr. Дмитрій), *Christ Pantocrator*, icon, 1565, wood, tempera, 137 × 125 × 3 cm, from the Orthodox church of the Birth of Mary (?) in Dolyna (Ukr. Долина), at the HML since 1907, inv. no. HML-2531, i-1274 – Miłajewa, Гелитович 2007, cat. no. 213, fig. on p. 245. The icon bears an inscription with the painter’s signature: ΔΕΜΘΤΡΙΕ and the date which is no longer visible.

336 Master Dmitry (Ukr. Дмитрій), *The Archangel Michael with Miracles*, dated to the 1560s, wood, tempera, 138 × 124.5 × 3 cm, from the Orthodox church of the Birth of Mary (?) in Dolyna, at the HML since 1912, inv. no. HML-2884, i-1875 – Miłajewa, Гелитович 2007, cat. no. 214, fig. on p. 246.

337 Master Dmitry (Ukr. Дмитрій), *Deesis with Apostles*, dated to the 1560s, wood, tempera, 98 × 216 × 4 cm, from the Orthodox church of the Birth of Mary (?) in Dolyna, at the HML since 1912, inv. no. HML-12395/2, i-1460/2 – Miłajewa, Гелитович 2007, cat. no. 216, fig. on pp. 248–249.

338 Master Dmitry (Ukr. Дмитрій), *Christ Pantocrator*, dated to the 1560s, wood, tempera, 98 × 81 × 2.5 cm, from the Orthodox church of the Birth of Mary (?) in Dolyna, at the HML since 1912, inv. no. HML-12391, i-1457 – Miłajewa, Гелитович 2007, cat. no. 215, fig. on p. 247.

339 *Mother of God Hodegetria on the Throne*, icon, Lviv school, dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, oil, gilt, 85 × 43 cm, from the Orthodox church in Sykhiv, at the ЛКГ since 1973, inv. no. ЛКГ Ж-4787/5 – *Образ Богородици* 2015, cat. no. 7, fig. on p. 27.

340 *St John the Baptist with Life and Evangelists*, dated to the 2nd half of the mid-16th c., wood, tempera, silvered, 97.5 × 86 × 2 cm, from the Orthodox church of the Council of Archangel Michael in Yasenytsa Zamkova, at the HML since 1927, inv. no. HML-26205, i-1757 – Miłajewa, Гелитович 2007, cat. no. 153, fig. on p. 202.

341 *St Nicholas and St Paraskeva Petka*, dated to the 2nd half of the 16th c., linden, tempera, silvered, 112 × 83 × 2 cm, from the Orthodox church of the Council

Wyraźna dominacja w ikonie linii zaznacza się w intensywnym rycie (ryte są nawet litery hierogramów) i repetycji malowanych fałdek szat. Podobnie zwielokrotnione są linie światła na twarzy Chrystusa, z lekceważeniem cech anatomicznych. Z kolei zgaszony błękit szaty Chrystusa przywołuje dzieła kręgu potyliczno-drohobyckiego. Na to środowisko wskazuje także drobny dukt kółeczek wyciskanych w górnej listwie sukni Chrystusa. Widoczne są one w tym miejscu np. w ikonie *Chrystusa w Chwale ze Szklar*<sup>342</sup>, bliżej końca XVI w. wytłaczane kółka większych rozmiarów zaczynają wypełniać ramy ikon (zob. s. 127). Godne uwagi jest podobieństwo gestów Chrystusa w analizowanej ikonie i w ikonie pochodzącej ze Szklar – w ikonach Mistrza Dmitrija dłoń Chrystusa z wyprostowanymi palcami wskazującym i małym jest odwrócona grzbietem do widza.

Surowość, prowincjonalizm i jednocześnie zapatrzenie w dawne bizantyńskie wzory są świadectwem twórczości konserwatywnej, w której miejsce dla nowinek było ograniczone do innowacji z elementami ornamentu nowożytnego, których rozsadnikiem był ośrodek lwowski. Cechy te wykazują ogólnie ikony dawnego powiatu samborskiego ziemi przemyskiej z 2. poł. XVI w.<sup>343</sup>, z którymi należałoby łączyć omawianą ikonę jako powstałą prawdopodobnie pod wpływem twórczości wspomnianego Mistrza Dmitrija.

## Wystawy

MNK / GG 1972; MRM 1988, s. 5; BJ 1991; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI 1971 – J. Kłosińska, *Chrystus Pantokrator*, karta inwentarzowa zał. 27 VIII 1971, PBEC/XVIII; Wardzyńska [b.r.]: [*Opis obrazu i przebiegu jego konserwacji*], PBEC/XVIII, s. 1–4

### Publikacje

Kłosińska 1987, poz. kat. 5; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2010, il. na s. 447

A clear domination of lines in the icon is marked in the intense engraving (engraved are also the letters of hierograms) and the repetition of the painted folds of garments. Similarly multiplied are also lines of lights on Christ's face that ignore anatomical features. The muted light blue of Christ's robe brings to mind works of artists representing the Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) milieu. What also points to this circle is a row of tiny circles embossed in the upper border of Christ's robe. They can also be seen in this place e.g. in the icon of *Christ in Majesty* from Szklary.<sup>342</sup> Closer to the end of the 16th c., embossed circles of bigger size started to fill the frames of icons (see p. 127). Worth of note is the similarity between Christ's gestures in the icon analysed here and the icon from Szklary – in the icons by Master Dmitry Christ's palm with the straightened index finger and baby finger is turned with its back to the viewer.

The austerity, provincialism and at the same time emulation of old Byzantine models are the evidence of conservative art production, in which novelties were reduced to innovation with elements of modern ornamentation, the breeding ground of which was Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów). These features can be found in general in the icons of the former Sambir district of the Przemyśl Land from the 2nd half of the 16th c.,<sup>343</sup> with which the present icon should be linked, as made probably under the influence of the oeuvre of Master Dmitry, mentioned above.

## Exhibitions

MNK / GG 1972; MRM 1988, p. 5; BJ 1991; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI 1971 – J. Kłosińska, *Chrystus Pantokrator*, inventory chart, created on 27 August 1971, PBEC/XVIII; Wardzyńska [n.y.]: [*Opis obrazu i przebiegu jego konserwacji*], PBEC/XVIII, pp. 1–4

### Publications

Kłosińska 1987, cat. no. 5; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2010, fig. on p. 447

342 *Chrystus w Chwale*, ikona, poł. XVI w., drewno lipowe, tempera, srebrzenia, 120 × 95 × 2 cm, z cerkwi Soboru Michała Archaniola w Jasienicy Zamkowej (ukr. Ясениця Замкова), z rządu królewskiego cerkwi pw. św. Mikołaja w Szklarach, w НМЛ od 1905–1906, nr inw. НМЛ-2446, i-40 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat 210, il. na s. 243.

343 Maria Helytowycz w odniesieniu do malarstwa tego kręgu używa określenia „Starosamborszczyzna”, a w podsumowaniu opracowania jemu poświęconemu wskazuje, że malarze miejscowi w XVI w. wyraźnie manifestowali swoje powiązania z okresem minionym, co ma też świadczyć, że zmiana pokoleń dokonała się w obrębie jednego środowiska malarskiego – Гелитович 2010, s. 38.

...  
of Archangel Michael in Yasenytsa Zamkova, at the НМЛ since 1927, inv. no. НМЛ-26104, i-1756 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. 170, fig. on p. 214.

342 *Christ in Majesty*, icon, mid-16th c., linden, tempera, silvered, 120 × 95 × 2 cm, from the Orthodox church of the Council of Archangel Michael in Yasenytsa Zamkova, from the royal tier in the Orthodox church of St Nicholas in Szklary, at the НМЛ since 1905–1906, inv. no. НМЛ-2446, i-40 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. 210, fig. on p. 243.

343 With reference to the painting of this circle Maria Helytovych used the term 'Starosamborszczyzna' (Sambir region), and in the summary of the study devoted to it she has emphasises that in the 16th c. local painters clearly manifested their links with the bygone period, which signifies the generation change occurred within one milieu of painters – Гелитович 2010, p. 38.

# Deesis

## Deesis

Mianem *Deesis* (gr. *δέησις*, cs. *deucycō*) określano w języku greckim modlitwę wstawienniczą, która z czasem odnoszona była do orędownictwa przede wszystkim Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela, zwróconych w postawie proszącej ku tronującemu Chrystusowi<sup>344</sup>. Układ tych trzech postaci nazywano niekiedy *trimorfos* (gr. *τρίμορφος*) lub *trimorfion* (gr. *τρίμόρφιον*)<sup>345</sup>, co stanowiło greckie określenie tego typu kompozycji, używane do XIX w., kiedy zastąpiło je pojęcie *Deesis*<sup>346</sup>. Aleksander Siemaszko zwrócił uwagę, że termin użyty przez Niketasa Stethatosa w poł. XI w. nie upowszechnił się w środowisku greckim, za to na Rusi stosowany był od XII do XIII stulecia w formie *deisus*, a jako termin ikonograficzny przyjęty został w literaturze naukowej u schyłku XIX w.<sup>347</sup>

W XII w. termin grecki odnoszono na Rusi do ikony lub ikon z tą kompozycją, umieszczanych ponad rzędem świętecznym ikonostasu, podczas gdy w *Hermenei* – do Sądu Ostatecznego, ewentualnie był to temat samodzielny, obecny nad drzwiami świątyni<sup>348</sup>. Christopher Walter wskazywał, że pierwotnie termin ten w tradycji bizantyńskiej nawiązywał do prośby zanoszonej w imieniu fundatora przed oblicze Chrystusa, z charakterystycznym zwrotem „modlitwa (prośba) sługi bożego...” (gr. *δέησις του δούλου του θεοῦ...*), wykazując dawne konotacje z zanoszeniem petycji pisemnej przed oblicze cesarza<sup>349</sup>. Ten kontekst znajduje rozwinięcie w studiach Johna Cotsonisa, który wskazał na rozwój ikonografii intercesyjnej w okresie średniobizantyńskim. Obaj autorzy przywołali przypisanie osobno stojącej figury Matki Boskiej z formułą wstawienniczą jako „Paraklesis” – pochodną od greckiego terminu „wstawiennictwo” (gr. *παράκλησις*)<sup>350</sup>. Z tą rolą Marii wiąże się bezpośrednio Jej udział w Sądzie Ostatecznym, kiedy orędownictwo to było szczególnie pożądane. Ten związek podkreślany jest w ikonografii średniobizantyńskiej i wczesnopaleologowskiej. W okresie średniobizantyńskim niemal regułą stało się umieszczanie w ikonach greckich zwrotu,

The term *Deesis* (Gr. *δέησις*, CS. *deucycō*) was used in Greek to refer to a prayer of intercession, which, with the passing of time, was addressed above all to the Virgin Mary and St John the Baptist, shown turned towards Christ enthroned, with their hands raised in supplication.<sup>344</sup> The arrangement of these three figures was sometimes called *trimorphos* (Gr. *τρίμορφος*) or *trimorphion* (Gr. *τρίμόρφιον*),<sup>345</sup> which was the Greek term for this type of the composition, used until the 19th c., when it was replaced by the term *Deesis*.<sup>346</sup> Aleksander Siemaszko has pointed out that that the term used by Niketas Stethatos in the mid-11th c. did not become widespread in the Greek circle, but in Rus' it was used from the 12th to 13th c. in the form *deisus*, and as an iconographic term it was not adopted in scientific studies until the end of the 19th c.<sup>347</sup>

In the 12th c. the Greek term was used in Ruthenia to refer to an icon or icons with this composition, placed above the Feasts tier of the iconostasis, whereas in *Hermeneia* – to the Last Judgement, or it was an independent subject, present above the door of the temple.<sup>348</sup> Christopher Walter emphasised that in Byzantine tradition this term originally referred to a request made to Christ on behalf of the founder, with the characteristic phrase ‘prayer (request) of the servant of God ...’ (Gr. *δέησις του δούλου του θεοῦ...*), pointing to old connotations associated with presenting written requests before the emperor.<sup>349</sup> This context was developed in the studies of John Cotsonis, who pointed to the development of intercessory iconography in the Middle Byzantine period. Both authors mentioned calling an independently standing figure of the Mother of God with the intercessory formula as *Paraklesis* – a derivative of the Greek term ‘intercession’ (Gr. *παράκλησις*).<sup>350</sup> What is directly connected with this role of Mary is her participation in the Last Judgement, when her intercession was particularly sought. This relation is emphasised in Middle Byzantine iconography and early Palaiologan iconography. In the Middle Byzantine period it was almost a rule to include in Greek icons a phrase in which patrons

344 Ch. Walter zwrócił uwagę na zróżnicowane rozumienie tego terminu w literaturze, choć głównie odnosi się ono do typu przedstawieniowego opisanego wyżej – Walter 1968, s. 312.

345 Terminu tego użył H. Brockhaus w 1891 r. w odniesieniu do mozaiki w klasztorze Watopedi.

346 Walter 1968, s. 313.

347 Siemaszko 2002, s. 135. Zob. też Kruk 2001c, s. 207–230.

348 Walter 1968, s. 312.

349 *Ibidem*, s. 317.

350 *Ibidem*, s. 319. Zob. też Tatić-Djurić 1971, s. 353–355; Cotsonis 2002, s. 41–55.

344 Ch. Walter emphasised the varied understanding of this term in literature, though it mainly refers to the type of representation described above – Walter 1968, p. 312.

345 This term was used by H. Brockhaus in 1891 with reference to the mosaic in the Monastery of Vatopedi.

346 Walter 1968, p. 313.

347 Siemaszko 2002, p. 135. See also Kruk 2001c, pp. 207–230.

348 Walter 1968, p. 312.

349 *Ibid.*, p. 317.

350 *Ibid.*, p. 319. See also Tatić-Djurić 1971, pp. 353–355; Cotsonis 2002, p. 41–55.

w którym patroni lub fundatorzy kierują się z modlitwą prośbą jako sługi Boże<sup>351</sup>. Idea wstawiennictwa jest zatem ugruntowana w prawodawstwie, teologii i hymnografii, obecna zarówno w sztuce Wschodu, jak i w średniowiecznej sztuce zachodniej, a jej refleks odnajdujemy w najstarszym polskim arcydziele literackim – w hymnie *Bogurodzica*, w którym orędownictwo to znalazło swoje odzwierciedlenie w warstwie literackiej<sup>352</sup>.

Kompozycja ta pozostaje ściśle powiązana z rozwojem przegrody ołtarzowej, następnie ikonostasu, w których stanowiła centrum ideowe. Uzupełniana była z czasem o postacie apostołów, uobecniających Kościół apostolski ogarniający wszystkich ludzi, później malowanych na osobnych podobrazjach<sup>353</sup>. Skład osobowy zgromadzonych apostołów różnił się od utrwalonego w Ewangelii, dlatego m.in., że do grupy tej należeli wszyscy czterej ewangeliści oraz św. Paweł, odpowiadając zgromadzeniu otaczającemu Matkę Boską w tych ikonach, w których zastępowali oni proroków.

Do najstarszych świadectw obecności *Deesis* rozbudowanego o postacie innych orędowników w ikonostacie należą opisy z VI w. Pseudo-Sofroniusza z Damasku<sup>354</sup> oraz opis Pawła Silencjariusza przegrody marmurowej w bazylice Mądrości Bożej (gr. *Hagia Sophia*) w Konstantynopolu. Tworzył ją rząd kolumn połączonych dołem balustradą kamienną, dźwigających architrav, na którym umieszczono wizerunki Chrystusa, Bogurodzicy, aniołów, apostołów i proroków<sup>355</sup>. W opisie cudów św. Artemiusza z 2. poł. VII w. użyto terminu *templon* na określenie przegrody z wymienionymi ikonami Chrystusa, św. Jana Chrzyciela i św. Artemiusza<sup>356</sup>. W epoce średniobizantyńskiej między kolumnami pojawiły się swobodne przejścia, ikony umieszczano zaś tylko na architrawie. Od strony ołtarza umieszczono zasłonę.

Błogosławiony abp Symeon Salonicki (cs. Sołuński), zmarły w 1429 r., w traktacie *O świątyni Bożej i jej poświęceniu* (*De sacro templo ejus consecratione*, PG 155, 305–362) opisał znaczenie symboliczne architrawy (gr. *kosmitis/kosmētēs*) wspartej na przegrodzie, a właściwie na ba-

of founders pray in supplication as servants of God.<sup>351</sup> The idea of intercession is thus established in legislation, theology and hymnography, present both in the art of the East and the medieval art of the West, and its reflection can be found in the oldest Polish literary masterpiece – in the hymn *Bogurodzica* [Mother of God], in which this intercession is expressed in literary form.<sup>352</sup>

This composition has been closely connected with the development of the altar barrier, then the iconostasis, where it played the role of an ideological centre. With the passing of time, it was complemented with the figures of apostles, personifying the apostolic Church embracing all the people, later painted on separate panels.<sup>353</sup> The selection of apostles differed from the one known from the Gospel, among others because this group included all the four evangelists and St Paul, corresponding to the group surrounding the Mother of God in the icons, in which they replaced prophets.

The oldest evidence of the presence of *Deesis* extended with the figures of other intercessors in the iconostasis includes 6th-century descriptions by Pseudo-Sophronius of Damask<sup>354</sup> and a description of the marble barrier in the Basilica of Holy Wisdom (Gr. *Hagia Sophia*) in Constantinople by Paul the Silentiary. It consisted of a row of columns connected with each other with a stone balustrade at the bottom, supporting the architrave featuring the images of Christ, Mother of God, angels, apostles and prophets.<sup>355</sup> In the description of the miracles of St Artem from the 2nd half of the 7th c., the term *templon* is used to refer to a barrier with the icons of Christ, St John the Baptist and St Artem.<sup>356</sup> What appeared between the columns in the Middle Byzantine period were free passages, and icons were placed only on the architrave. A curtain was added from the side of the altar.

The Blessed Archbishop Symeon of Thessalonica (CS. Solunski), who died in 1429, in the treatise *De sacro templo ejus consecratione* [Sacred Temple and Its Consecration], PG 155, 305–362) described the symbolic significance of the architrave (Gr. *kosmitis/kosmētēs*) supported on the barrier, and actually on the balustrade termed as *diastila* (Gr. *διάστυλα*, Lat.

351 Przykłady w odniesieniu do zabytków z wyspy Naksos: Zarras 2016, s. 53–78.

352 Mazurkiewicz 1994 [2012].

353 Janocha 2008b, s. 78. J. Kłosińska wskazała, że św. Jan przedstawiany w stroju ascety, na ogół z wyciągniętymi jak Maria dłońmi, przedstawiany był niekiedy z rękami skrzyżowanymi na piersi, przyjmując tym samym postawę pochwalną, a nie błagalną, znaną z ikonografii zachodniej i pobizantyńskiej – Kłosińska 1967, s. 33.

354 Brenk 1966, s. 97; Walter 1993, s. 203.

355 *Encomium in SS. Cyri et Joannis*, PG 87, 3357: wymienieni zostali aniołowie, prorocy i apostołowie; Кирпичников 1893, s. 6; Лазарев 1967, s. 171–172; Walter 1970, s. 171–180.

356 Mango 1979, s. 40–43. Inne przykłady użycia tego terminu zob. Walter 1970, przyp. 17.

351 Examples with reference to historic objects from the island of Naxos: Zarras 2016, pp. 53–78.

352 Mazurkiewicz 1994 [2012].

353 Janocha 2008b, p. 78. J. Kłosińska indicated that St John depicted as an ascetic, usually stretching out his hands like Mary, was sometimes shown with hands crossed on his chest, in a gesture of praise and not supplication, known from Western and post-Byzantine iconography – Kłosińska 1967, p. 33.

354 Brenk 1966, p. 97; Walter 1993, p. 203.

355 *Encomium in SS. Cyri et Joannis*, PG 87, 3357: a list of angels, prophets and apostles; Кирпичников 1893, p. 6; Лазарев 1967, pp. 171–172; Walter 1970, pp. 171–180.

356 Mango 1979, pp. 40–43. Other examples of using this term: Walter 1970, footnote 17.

lustradzie, określonej terminem *diastila* (gr. διάστουλα, łac. *cancelli*)<sup>357</sup>: (καὶ ὑπεράνω τῶν διαστύλων ὁ κοσμήτης συνέχων – PG 155, 345C) z ikonami *Deesis*: Chrystusa, Bogurodzicy, św. Jana Chrzciciela, aniołów, archaniołów i świętych, jako obraz Chrystusa w Niebie, przypominający wiernym o Jego stałej obecności i zapowiadający *Powtórne przyjście Syna Człowieczego* (gr. *Paruzja*), wyobrażającego na koniec cyborium (gr. *kiwot*) niebiańskie, w którym przebywają aniołowie i święci. Przegroda w tej wykładni miała rozgraniczać to, co widzialne, od tego, co niewidzialne, to, co pojmowane zmysłami, od tego, co pojmowane umysłem, *Deesis* zaś wyrażało komuniję nieba z ziemią w Chrystusie. Jakkolwiek zatem przyjęło się uważać przegrodę ołtarzową wypełnioną ikonami (gr. *ikonostasis*) na granicy sanktuarium i nawy za oddzielenie elementu boskiego od laickiego, jego pierwotną ideą było akcentowanie ich zjednoczenia<sup>358</sup>.

### Literatura (wybór)

Кирпичников 1893, s. 1–26; Bogyay 1966, szp. 1178–1186; Bogyay 1968, szp. 494–499; Kłosińska 1967, s. 33; Walter 1970, s. 161–187; Walter 1971, s. 251–267; Kłosińska 1973, s. 83–84; Chatzidakis 1976, s. 182–188; Mango 1979, s. 40–43; Velmans 1980–1981, s. 47–102; Różycka-Bryzek 1983, s. 37–41; Velmans 1983, s. 129–173; Trojanowska 1985, s. 31–41; Walter 1993, s. 203–228; Mazurkiewicz 1994 [2012]; Gerstel 1999; Siemaszko 2002, s. 135–136; Димитрій (Ярема) патриарх 2005, s. 109–126; Janocha 2008b, s. 78

*cancelli*)<sup>357</sup>: [καὶ ὑπεράνω τῶν διαστύλων ὁ κοσμήτης συνέχων – PG 155, 345C] with the *Deesis* icons of: Christ, Mother of God, St John the Baptist, angels, archangels and saints, as the of Christ in Heaven, reminding the faithful about his constant presence and announcing the Second Coming of Christ (Gr. *Parousia*), representing the heavenly tabernacle (Gr. *kiwot*), where angels and saints stay. In this interpretation the barrier separated the visible from the invisible, what is comprehended with the senses from what is comprehended with the mind, and *Deesis* expressed the communion of heaven and earth in Christ. Although the altar barrier filled with icons (Gr. *ikonostasis*), situated on the border between the sanctuary and nave, was regarded as a partition between the sacred and the profane, its original aim was to emphasise their communion.<sup>358</sup>

### Bibliography (selected)

Кирпичников 1893, pp. 1–26; Bogyay 1966, col. 1178–1186; Bogyay 1968, col. 494–499; Kłosińska 1967, p. 33; Walter 1970, pp. 161–187; Walter 1971, pp. 251–267; Kłosińska 1973, pp. 83–84; Chatzidakis 1976, pp. 182–188; Mango 1979, pp. 40–43; Velmans 1980–1981, pp. 47–102; Różycka-Bryzek 1983, pp. 37–41; Velmans 1983, pp. 129–173; Trojanowska 1985, pp. 31–41; Walter 1993, pp. 203–228; Mazurkiewicz 1994 [2012]; Gerstel 1999; Siemaszko 2002, pp. 135–136; Димитрій (Ярема) патриарх 2005, pp. 109–126; Janocha 2008b, p. 78

357 Bł. Symeon Salonicki powtórzył objaśnienia, w tym ten termin, w wersji bardziej skróconej w podobnym utworze mistagogicznym *Objaśnienie świętych Bożej* (łac. *Expositio de divino templo*, PG 155, 697–750), przełożonym przez A. Maciejewską w 2007: Symeon z Tessaloniki, *O świętych Bożej*, s. 40, przyp. 14. Zdaniem autorki przekładu, termin *diastila* został użyty niezbyt poprawnie, w miejsce właściwej przegrody, czyli *templonu* (gr. *τεμπλόν*), ale w opinii innych autorów balustrada (różnie określana) mogła odnosić się do formy przejściowej – zob. Walter 1993, s. 174; Paprocki 2010, s. 105–106.

358 Paprocki 2010, s. 103. Już sobór w Trullo wprowadzał kanonem 69 zakaz dla laikatu wstępowania w obręb sanktuarium, dystynkcję tę opisał zaś św. German, patriarcha Konstantynopola, opisując rolę przegrody ikonostasowej jako oddzielającą miejsca modlitw kapłanów („święte świętych”) od przestrzeni dla pozostałych wiernych – Gerstel 1999, s. 6.

357 Blessed Symeon of Thessalonica repeated explanations including this term in a shortened form in a similar mystagogic work *Objaśnienie świętych Bożej* (Lat. *Expositio de divino templo* [Explanation of the Divine Temple], PG 155, 697–750), translated into Polish by A. Maciejewska in 2007: Symeon z Tessaloniki, *O świętych Bożej*, p. 40, footnote 14. According to the author, the term *diastila* was used incorrectly instead of the actual barrier, that is, *templon* (Gr. *τεμπλόν*), but in the opinion of other authors the balustrade (called in a number of ways) might have referred to a transitory form – see Walter 1993, p. 174; Paprocki 2010, pp. 105–106.

358 Paprocki 2010, p. 103. It was already the Council in Trullo that endorsed canon 69, according to which ‘It is not permitted to a layman to enter the sanctuary’. This distinction was described by St Germanus, Patriarch of Constantinople, while writing about the role of the iconostasis as separating the place of priests’ prayer (‘holy of holies’) from the space for the other faithful – Gerstel 1999, p. 6.



## 6

# Matka Boska (z rządu Deesis) Mother of God (from a Deesis tier)

### MNK XVIII-574

Ikona rządu *Deesis* w ikonostasie

Środowisko twórców dzieł peryferii północnej Rusi, tzw. malowidła północne (ros. *Северные писма*), szkoła rostowska, poł.–3. ćw. XIV w.<sup>359</sup>

Tempera na drewnie (deska pojedyncza, lipowa ze szponkami z drewna iglastego<sup>360</sup>, badanie C14 wskazało na bardzo duże prawdopodobieństwo datowania podobrazia na 1. poł. XV w., płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa: anhydryt – zob. Rap. 5.2, poz. 43), w analizie XRF nie wykryto srebrzeń ani złocen<sup>361</sup>, 52,5 × 28–29 × 2 cm

Pochodzi prawdopodobnie z ziemi nadoneskiej w rejonie archangielskim, przekaz UC za pośrednictwem ZMiOZ, 7 XII 1978

### Stan zachowania

Stan ogólny ikony należy ocenić dobrze. Deska jest stabilna, barwy oryginalne, bez istotnych ingerencji, uzupełnień czy retuszy.

### Opisy historyczne

KI 1978: „ikona na starej desce; uszkodzenia celowe, w zamiarze autora mające postarzać wygląd ikony, deska u dołu pęknięta, na rogach u dołu wyszczerbiona, nieznaczne pionowe pęknięcia deski na odwrociu pośrodku i przy górnej listwie zagruntowane; na malowidle liczne spękania farby i drobne ubytki gruntu; wzdłuż dolnej krawędzi całkowity ubytek gruntu”.

### Konserwacje

Ikona była zapewne konserwowana przed przejęciem przez MNK, po przejęciu żadnych prac nie odnotowano.

### Badania technologiczne

Ikona należy do grupy najbardziej kontrowersyjnych dzieł. Przekazana do badań w LANBOZ, opisana została jako „Polska – II poł. XX w.”<sup>362</sup> Wyniki w 2012 r. przekazano do Działu XVIII MNK. Stwierdzono, że szponki przymocowano do podobrazia kołkami, co jest charakterystyczne dla najstarszych ikon. Nie wykazano warstw spodnich, poza ingerencjami konserwatorskimi. Analizie poddano

### MNK XVIII-574

Icon from the *Deesis* tier in the iconostasis

Circle of the artists painting works of the northern periphery of Rus', known as Northern painting (Rus. *Северные писма*), Rostov school, mid-3rd quarter of the 14th c.<sup>359</sup>

Tempera on wood (single linden board, with *shponki* of coniferous wood,<sup>360</sup> a carbon-14 analysis showed very high probability of dating the support to the 1st half of the 15th c.; canvas not detected, gypsum ground: anhydrite – see Rep. 5.2, no. 43), the XRF analysis did not show silvering or gilding,<sup>361</sup> 52.5 × 28–29 × 2 cm

Probably from the Onega land in the Arkhangelsk region, transferred by UC through ZMiOZ, 7 December 1978

### Condition

The general condition of the icon is good. The board is stable, original colours, without significant interventions, filling or retouching.

### Historical descriptions

KI 1978: 'icon on an old panel; intentionally damaged by the artist to make the icon look older, the board has a crack at the bottom, chipped in the corners at the bottom, small vertical cracks at the back in the centre and at the upper slat – filled with ground; numerous cracks in the paint layer and small areas of loss in the ground layer; an area of complete loss along the lower edge'.

### Conservation treatments

The icon probably underwent conservation before being taken over by the MNK; no later conservation treatment noted.

### Technological analysis

The icon is one of the most controversial works. Before the examination in the LANBOZ, it was described as 'Poland – 2nd half of the 20th c.'<sup>362</sup> The results were sent to the MNK Department XVIII in 2012. According to the analysis, *shponki* were attached to the support with pegs, which is characteristic of the oldest icons. No bottom layers were detected, apart from conservation interventions. Samples of pigments re-

359 Propozycje datowania: 2. poł. XX w. (KI 1978).

360 *Opinia LANBOZ* [2012], s. 2.

361 *Ibidem*, s. 11: srebrzenia i złocenia.

362 *Ibidem*, s. 2, 6–17.

359 Suggested dating: 2nd half of the 20th c. (KI 1978).

360 *Opinia LANBOZ* [2012], p. 2.

361 *Ibid.*, p. 11: silvered and gilt.

362 *Ibid.*, pp. 2, 6–17.

próbki pigmentów rozpoznanych jako barwniki naturalne, stosowane co najmniej od średniowiecza, z zastrzeżeniem, że nie udało się ustalić charakteru użytego pigmentu błękitnego. W konkluzji uznano, że stan zachowania drewna, warstwy malarskiej, degradacja zaprawy i charakterystyczna siatka spękań świadczyłyby o bogatej historii obiektu i jego zaawansowanym wieku.

### Podobrazie

Podobrazie wykonano z jednej deski wzmocnionej dwoma zastrzałami, które nie zostały wpuszczone w grubość deski, lecz przymocowane do niej za pomocą kołków – każdy dwoma. Spongi są niemal równej długości: górny ma 27,5 cm, dolny – 26 cm. Oba umieszczono w podobnej odległości od góry i dołu ikony: górny oddalony jest od krawędzi górnej o 5 cm, dolny – o 6 cm.

Na szczególną uwagę zasługuje mocowanie zastrzałów do podobrazia – za pomocą serii kołków przechodzących przez całą szerokość deski, zatem są widoczne od strony lica. Podobną cechę wykazuje ikona Św. *Paraskewy* w zbiorach HMJI, niedawno odkryta spod przemalowań i uznana za najstarszą w tym typie, datowaną na XIV w.<sup>363</sup>

### Opracowanie awersu

Ikona bez kowczegu, ale z malowanym obramieniem w kolorze ochry (2–2,5 cm), oddzielonym od pola środkowego wąską, czerwoną obwódką (0,5 cm).

### Inskrypcje

MP ΩΣ  
(= *Matka Boża*)

### Opis i ikonografia

Ikona *Matki Boskiej* ujętej w pozie modlitewnej stanowiła niewątpliwie parę z ikoną Św. *Jana Chrzciciela*, tworząc ze środkową ikoną Chrystusa tronującego rząd *Deesis*. Były to zatem trzy osobne ikony, uzupełnione ewentualnie o ikony archaniołów i apostołów. Maria w biało-niebieskiej sukni i z zarzuconym ciemnoczerwonym maforionem ma nimb w kolorze ochry, powtarzającym kolor obramienia ikony. Tło ikony jest białe, zaprawa ciemnobrunatna z jaśniejszymi plamami imitującymi roślinność. Kolorystyka ikony i jej niewielkie proporcje mają charakter archaiczny. Ostre zakończenia szat, twardy rysunek, wyraziste rysy twarzy wpisują to dzieło w nurt prowincjonalny sztuki paleologicznej.

Przez długie lata od momentu jej nabycia sądzono, że jest to ikona współczesna, naśladowująca dawne wzory średniowieczne. Ponowne oględziny, badania podjęte w ramach NPRH i konsultacje z dr. Aleksandrem Preobrażeńskim,

cognised as natural dyes used at least from the Middle Ages were analysed, with the reservation that it was not possible to define the character of the light blue pigment used. It was concluded that the condition of wood and the paint layer, the degradation of the ground layer and the characteristic network of cracks could signify the rich history of the object and its old age.

### Support

The support consists of one board reinforced with two battens which were not inserted into the depth of the panel, but affixed with pegs – each by two of them. *Shponki* are of almost equal length: the upper one is 27.5 cm long, the lower one – 26 cm. Both are placed at a similar distance from the top and the bottom: the upper one is 5 cm from the top edge, the lower one – 6 cm.

Worthy of special note is the way the battens were attached to the support – with the use of a number of pegs going through the entire width of the board, so they can be seen from the front. This solution can also be seen in the icon of *St Paraskeva* in the collection of the HMJI, recently uncovered from beneath overpaintings and regarded as the oldest of this type, dated to the 14th c.<sup>363</sup>

### Front side

The icon without a *kovcheg*, but with a painted ochre frame (2–2.5 cm), separated from the central field by a narrow red border (0.5 cm).

### Inscriptions

MP ΩΣ  
(= *Mother of God*)

### Description and iconography

The icon of the *Mother of God* depicted in deep prayer was definitely a pair to an icon of *St John the Baptist*, forming the *Deesis* tier together with a central icon of Christ enthroned. These were three separate icons, perhaps complemented with the icons of archangels and apostles. Mary, in a white and blue dress, with a dark red maphorium, has an ochre nimbus, in fact in the same colour as that of the frame. The background of the icon is white, the ground layer – dark brown with lighter patches imitating flora. The colours of the icon and its small size are archaic. Pointed ends of garments, rigid outline and expressive facial traits are in line with the provincial current of the Palaiologan art.

For many years after the acquisition, it was believed to be a contemporary icon imitating old medieval models. Another analysis, examinations carried out as part of the National Programme for the Development of Humanities and consultation

363 Гелитович 2006, s. 91–93.

363 Гелитович 2006, pp. 91–93.

który wskazał konkretny zespół, z jakiego ikona mogła pochodzić, zmuszając do radykalnej weryfikacji tego poglądu i uznania jej, obok greckiej ikony *Świętych lekarzy Kosmy i Damiana*, za najstarsze dzieła malarstwa ikonowego w zbiorach MNK. Na pierwotnej ocenie daty powstania ikony zaważył pogląd Janiny Kłosińskiej, że, co prawda, podobrazie należy uznać za stare, lecz widoczne jej uszkodzenia miały być dokonane celowo, „w zamiarze autora mające postarzyć wygląd ikony”<sup>364</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona stanowiła element rzędu *Deesis* w ikonostacie. Preobrażeński zwrócił uwagę na ikony, które, co wielce prawdopodobne, pochodziły z tego samego rzędu<sup>365</sup>. Kilka z nich znanych było już od pewnego czasu, rozpoznanych jako dzieła północnoruskie i datowane na poł.–3. ćw. XIV w. Tym samym ujawniona ikona stanowiłaby kolejne, brakujące ogniwo tego rzędu, opisanego w publikacjach Engeliny Smirnowej (poświęconych malarstwu ikonowemu Nowogrodu od XIII do pocz. XV w.<sup>366</sup> i północno-wschodniej Rusi od poł. XIII do poł. XIV w.<sup>367</sup>) oraz Iriny Szaliny (w katalogu zbiorów Muzeum Prywatnego Ikony Rosyjskiej<sup>368</sup>).

Znane są zatem ikony archaniołów Michała i Gabriela, sprzedane w 1967 r. i ujawnione w kolekcji prywatnej na Zachodzie, a ich wymiary odpowiadają dokładnie ikonie krakowskiej, mając odpowiednio: 52,7 × 30,5 cm (*Archanioł Michał*) i 51 × 24,8 cm (*Archanioł Gabriel*)<sup>369</sup>. Bardzo do nich podobne są ikony *Św. Mikołaja Cudotwórcy* (o wymiarach: 53 × 27,3 × 1,3–1,5<sup>370</sup>) oraz *Św. Borysa i Św. Gleba* (każda o wymiarach: 53 × 30,5 cm)<sup>371</sup>.

Ikony, poza stylem i wymiarami, łączy brak kowczegu i podobne relikty mocowań (w ikonach archaniołów). Wiadomo, że ikony archaniołów oraz ikonę *Św. Mikołaja Cudotwórcy* znaleziono w kaplicy we wsi Kjałowanga nad

with Dr Alexander Preobrazenski, who indicated a specific group the icon might have been part of, have forced us to radically verify this opinion and recognise it, beside the Greek icon of *Physician Saints Cosmas and Damian* as the oldest icon in the MNK holdings. What determined the original dating was Janina Kłosińska's opinion that although the support itself had to be considered old, the visible damage was made intentionally 'by the artist to make the icon look older'.<sup>364</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The icon was a part of the *Deesis* tier in the iconostasis. Preobrazenski listed the icons which are very likely to have been part of the same tier.<sup>365</sup> Some of them have already been known for some time, recognised as North Ruthenian works and dated to the mid-3rd quarter of the 14th c. Therefore the present icon would constitute another, missing part of this tier, discussed in the publications by Engelina Smirnova (devoted to icon painting of Novgorod from the 13th to the beginning of the 15th c.<sup>366</sup> and North-Eastern Rus' from the mid-13th c. to mid-14th c.<sup>367</sup>) and Irina Shalina (in the catalogue of the collection of the Private Museum of Russian Icons<sup>368</sup>).

Known are the icons of the archangels Michael and Gabriel, sold in 1967 and revealed in a private collection in the West. Their dimensions correspond precisely to the Krakow icon, namely: 52.7 × 30.5 cm (*Archangel Michael*) and 51 × 24.8 cm (*Archangel Gabriel*).<sup>369</sup> Very similar to them are the icons of *St Nicholas the Miracle-Worker* (53 × 27.3 × 1.3–1.5<sup>370</sup>) and *St Boris and St Gleb* (52 × 30.5 cm each).<sup>371</sup>

Apart from the style and dimensions, what the icons have in common is the lack of a *kovcheg* and similar remains of fittings (in the icons of the archangels). The icons of the archangels and the icon of *St Nicholas the Miracle-Worker* are known to have been found in a chapel in the village of

364 KI 1978.

365 Korespondencja mailowa z 22–24 XI 2016.

366 Смирнова 1976, poz. kat. 15.

367 Смирнова 2004, poz. kat. 25.

368 *Музей русской иконы* 2010, s. 44–49. Muzeum Prywatne Ikony Rosyjskiej (*Частный музей русской иконы*, ЧМРИ) to pierwsze we współczesnej Rosji muzeum prywatne, otwarte w Moskwie w 2006 r. z inicjatywy Michaiła Abramowa.

369 *Ibidem*, s. 48.

370 *Św. Mikołaj Cudotwórca*, ikona, dat. na poł. XIV–3. ćw. XIV w., Rostów (ziemia nadoneska), drewno iglaste, temp., 53 × 27,3 × 1,3–1,5, ЧМРИ, nr inw. ЧМ-72 – *ibidem*, poz. kat. 1, s. 44–49. Ikonę namalowano na podłożu iglastym, bez wprowadzania zastrzałów i bez użycia płótna. Grunt jest wyjątkowo cienki. Ikonę odnaleziono w 1967 r. w kaplicy wsi Kjałowanga nad rzeką Onegą, razem z ikonami archaniołów Michała i Gabriela, które niedługo później sprzedano na Zachód. W 1968 r. ujawniona w kolekcji petersburskiego artysty i kolekcjonera J. S. Ersza, który często wyjeżdżał na północ Rusi w latach 60. i 70. XX w. Przejął ją następnie N. W. Zadorożny z Moskwy, po czym w 2005 r. pozyskana została do Muzeum Prywatnego Ikony Rosyjskiej – *ibidem*, s. 44.

371 *Ibidem*, s. 48, przyp. 5.

364 KI 1978.

365 Email correspondence from 22–24 November 2016.

366 Смирнова 1976, cat. no. 15.

367 Смирнова 2004, cat. no. 25.

368 *Музей русской иконы* 2010, pp. 44–49. The Museum of Russian Icon (*Частный музей русской иконы*, ЧМРИ) is the first private museum in modern Russia, opened in Moscow in 2006 on the initiative of Mikhail Abramov.

369 *Ibid.*, p. 48.

370 *St Nicholas the Miracle-Worker*, icon dated to the mid-14th–3rd quarter of the 14th c., Rostov (Onega land), coniferous wood, tempera, 53.0 × 27.3 × 1.3–1.5 cm, ЧМРИ, inv. no. ЧМ-72 – *ibid.*, cat. no. 1, pp. 44–49. The icon was painted on the coniferous support, without battens or canvas. The ground layer is particularly thin. The icon was found in 1967 in a chapel in the village of Kyalovanga on the Onega River, together with icons of the archangels Michael and Gabriel, which were shortly later sold to the West. In 1968, it was revealed in the collection of the Saint Petersburg artist and collector J. S. Ersz, who often travelled to the north of Rus' in the 1960s and 1970s. It was later taken over by N. V. Zadorozhny from Moscow, and afterwards, in 2005, it was acquired by the Private Museum of Russian Icons – *ibid.*, p. 44.

371 *Ibid.*, p. 48, footnote 5.

rzeką Onegą (ros. Кялованьга на реке Онега) w rejonie archangielskim w 1967 r. Z kolei ikony Św. *Borysa* i Św. *Gleba* także znaleziono w jednej z kaplic rejonu archangielskiego na przełomie lat 60. i 70. XX w., jest zatem wielce prawdopodobne, że w tej samej<sup>372</sup>. Był to więc – wszystko na to wskazuje – jeden zespół ikon z rzędu *Deesis*. Kwestię ich powiązań rozważała w publikacjach Irina Szalina, która zajmowała się szczególnie ikoną Św. *Mikołaja Cudotwórcy*<sup>373</sup>. Obecnie przyjęło się uważać te ikony za północne, należące do tradycji szkoły rostowskiej. Najbliższą ich analogią jest znana ikona *Wprowadzenia do świątyni* ze wsi Kriwoje nad północną Dźwiną (ros. Кривое на Северной Двине), eksponowana w Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu. W rekonstrukcji rysunkowej ikonostasu cerkwi we wsi Kjałowanga nad Onegą zobrazowano jeden rząd ikon nad Bramą Królewską, złożony z ikon: *Chrystusa tronuującego*, *Bogurodzicy* i Św. *Jana Chrzciciela* po bokach, stojących za nimi *Archanioła Michała* i *Archanioła Gabriela* oraz Św. *Mikołaja* po stronie lewej skrajnej i odpowiednio – po stronie prawej – Św. *Borysa* i Św. *Gleba*<sup>374</sup>. Ikona krakowska zatem stanowiłaby element tego właśnie rzędu *Deesis*.

Analizowane dzieło pochodzi z regionu, na który składały się ziemie: dźwińska (ros. Двинская земля), nadoneska (ros. Обонежье) i wołogodzka (ros. Вологодский край), obejmującego najdalej północ Rusi – od Nowogrodu po Morze Białe. Powstałe tu dzieła określa się mianem „malowideł północnych” (ros. Северные письма). Ważnym pionierskim wkładem w ich naukowe opracowanie była publikacja Engeliny Smirnowej z 1967 r.<sup>375</sup>, która wskazała, że początkowy wpływ na rozwój sztuki w tym rejonie miał ośrodek w Rostowie, stolicy biskupiej kraju wołogodzkiego, po czym w XV–XVI w. zaznaczały się tu większe wpływy Moskwy<sup>376</sup>. W tym najstarszym okresie musiały być silne także oddziaływania Nowogrodu, którego emisariusze założyli monasterium nad jeziorami Ładoga (św. Warłama i Koniewski) i Onega (Paleostrowski i prawdopodobnie Muromski)<sup>377</sup>. W ślad za tą migracją wpływy Nowogrodu zaznaczyły się w malarstwie ściennym i ikonowym, m.in. w kompozycjach Sądu Ostatecznego<sup>378</sup>. Jak wskazała Smirnowa, ikony mogły być malowane w monasterskich pracowniach samego Nowogrodu z przeznaczeniem dla ziem północnych, czego przykładem ikona *Zbawiciela*, namalowana w monasterze Juriewskim dla cerkwi św. Jerzego w Niegizmie (ros. Негижме). Nie udało się natrafić

Kyalovanga on the Onega River (Rus. Кялованьга на реке Онега) in the Arkhangelsk region in 1967. The icons of *St Boris* and *St Gleb* were found in one of chapels in the Arkhangelsk region at the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, so it is highly probably it was the same belfry.<sup>372</sup> It therefore was – as all the evidence suggests – one group of icons from the *Deesis* tier. Relations between these works have been discussed in her publications by Irina Shalina, particularly interested in the icon of *St Nicholas the Miracle-Worker*.<sup>373</sup> At present these icons are believed to be of northern origin, representing the Rostov school tradition. Their closest analogy is the known icon of the *Presentation of Mary* from the village of Krivoye on the Northern Daugava (Rus. Кривое на Северной Двине), exhibited at the Russian Museum in Saint Petersburg. A drawing reconstruction of the iconostasis from the Orthodox church in the village of Kylovanga on the Onega River depicted one tier of icons above the royal doors comprising the icons: *Christ in Majesty*, *Mother of God* and *St John the Baptist* flanking it, *Archangel Michael* and *Archangel Gabriel* standing behind them, and *St Nicholas* on the outermost left and the corresponding icons of *St Boris* and *St Gleb*<sup>374</sup> on the right. The Krakow icon would thus be a part of this *Deesis* tier.

The analysed work was painted in the region which consisted of the lands: the Daugava area (Rus. Двинская земля), the Onega area (Rus. Обонежье) and the Vologda area (Rus. Вологодский край), comprising the northernmost part of Rus' – from Novgorod to the White Sea. Works made there are called 'northern paintings' (Rus. Северные письма). An important pioneering input in their scholarly study was a publication by Engelina Smirnova (1967),<sup>375</sup> who showed that the development of art in this region was originally influenced by the Rostov centre, the bishopric capital of the Vologda region, while afterwards, in the 15th–16th c., Moscow's stronger influence of was observed.<sup>376</sup> Novgorod, whose emissaries established monasteries on the Lake Ladoga (St Varlaam and Konevsky) and Lake Onega (Paleostrov and probably Muromsky Monasteries), must have also been very influential in this oldest period.<sup>377</sup> Following this migration Novgorod's influence could be noticed in mural and icon painting, e.g. in the Last Judgement compositions.<sup>378</sup> As shown by Smirnova, icons could have been painted in Novgorod's monastery workshops especially for northern lands, as exemplified by the icon of the *Saviour*, painted in the

372 *Ibidem*.

373 *Ibidem*, poz. kat. 1.

374 *Ibidem*, rys. A.P. Burykinoj na s. 46.

375 Смирнова 1967.

376 *Ibidem*, s. 8.

377 *Ibidem*, s. 25.

378 *Ibidem*.

372 *Ibid.*

373 *Ibid.*, cat. no. 1.

374 *Ibid.*, fig. by A.P. Burykinoj on p. 46.

375 Смирнова 1967.

376 *Ibid.*, p. 8.

377 *Ibid.*, p. 25.

378 *Ibid.*

na zabytki starsze niż z XIV w., co jest związane z tym, że jeszcze w XIII w. ziemie te były dopiero zasiedlane<sup>379</sup>.

Z tego terenu pochodzi datowana na XIV w. ikona Św. Piotra, również z rzędu *Deesis*<sup>380</sup>. Cechą wspólną pod względem technologicznym tej ikony oraz ikony *Matki Boskiej* jest brak płótna i dość surowo opracowane deski. W parze z tym idzie niewyszukany koloryt o niezbyt głębokiej tonacji. Ikona Św. Piotra należała również do rzędu *Deesis*, tyle że w konwencji półfigurowej, która była popularna w XIV w. Jeszcze bardziej archaiczny typ *Deesis* zachował się w zabytkach właśnie północnych, w których półfigury ujęte były frontalnie<sup>381</sup>. W ikonie Św. Piotra, jak i w późniejszych, tła są jednobarwne. Białe tło występuje w ikonie *Matki Boskiej Znak* (cs. *Znamienie*), datowanej na XV w., ze wsi Wiegoruksa<sup>382</sup>.

Szczegółem, który zwraca uwagę w analizowanych ikonach, jest przyleganie nimbu Marii do górnej łuzgi, zaznaczonej czerwoną barwą, pełniącej funkcję wewnętrznej ramki ograniczającej pole środkowe ikony. Tak jest w ikonach Św. Piotra oraz Św. Mikołaja i św. Filipa<sup>383</sup>. W ikonie *Matki Boskiej* odmienne jest jedynie to, że rama zewnętrzna nie jest profilowana, ikona zatem pozbawiona jest kowczegu i tym samym łuzgi. Smirnowa zwróciła uwagę, że do charakterystycznych cech wczesnych ikon nowogrodzkich należała czarna ramka pokrywająca się z łuzgą, która w dziełach prowincjonalnych pojawiła się później<sup>384</sup>. Autorka zaliczyła do XIV-wiecznych cech ikony Św. Mikołaja różowawy, cielisty odcień ochry na licach z czerwonymi cieniami. W tym kontekście zwraca uwagę rozpoznanie w twarzy Marii ikony krakowskiej kilku rodzajów pigmentów czerwonych: żelazowego, cynobru i miedziowego (zob. Rap. 5.2, poz. 43). To, co łączy wszystkie te ikony, a jest charakterystyczne dla ikon północy, to połączenie archaicznego surowości z miękkim, niemal intymnym opracowaniem formy<sup>385</sup>. Inną cechą wspólną dla ikon ziemi nadoneskiej jest nieznacznie szersza rama górna i dolna od ram bocznych oraz dość grube litery inskrypcji, z „zygzakowato” zaznaczonymi tyldami.

379 *Ibidem*, s. 12.

380 Św. Piotr, ikona, dat. na XIV w., drewno lipowe, temp., 41 × 30 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja we wsi Wiegoruksa (ros. Беропукка), Ruś Północna, ГПМ, nr inw. 2898 – *ibidem*, il. 1, fragment (kolorowa na wklejce po s. 32, opis kat. na s. 109).

381 Ich przykłady podaje E. Smirnowa – *ibidem*, s. 30.

382 *Matka Boska Znak*, dat. na koniec XV lub pocz. XVI w., drewno lipowe, temp., 43 × 31 cm, ze wsi Wiegoruksa (ros. Беропукка), Ruś Północna – *ibidem*, il. 20 (opis kat. na s. 110).

383 Św. Mikołaj i św. Filip, ikona, dat. na koniec XIV–pocz. XV w., drewno lipowe, temp., 51 × 42 cm, z kaplicy pw. św. Eliasza we wsi Telyatnikowo (ros. Телятничково), Ruś północna, ГТТ, nr inw. 024078 – *ibidem*, il. 4 (opis kat. na s. 109).

384 *Ibidem*, s. 34, przyp. 25.

385 Smirnowa 1967, s. 34.

Yuriev Monastery for the Orthodox church of St George in Niegizhme (Ros. Негижме). No objects older than the 14th c. have been found, which is connected with the fact that these areas were not inhabited before the 13th c.<sup>379</sup>

Another icon from this region is of *St Peter*, also from the *Deesis* tier, dated to the 14th c.<sup>380</sup> What this icon and the icon of the *Mother of God* have in common with regard to technology is the lack of canvas and rather basic preparation of the boards, as well as simple colour palette with not very deep tonality. The icon of *St Peter* was also a part of the *Deesis* tier, but in the half-figure convention, which enjoyed popularity in the 14th c. An even more archaic *Deesis* type has survived among the northern objects, in which half-figures were depicted frontally.<sup>381</sup> Both the icon of St Peter and the later ones have a monochromatic background. The white one is in the icon of *Our Lady of the Sign* (CS. *Znamienie*), dated to the 15th c., from the village of Vyegoruksa.<sup>382</sup>

A detail which attracts attention in the analysed icons is the fact that Mary's nimbus adjoins the upper *luzga*, marked with red, which functions as an inner frame of the central field of the icon. This is the case of the icons of *St Peter* and *St Nicholas and St Philip*.<sup>383</sup> The icon of the *Mother of God* differs in that only the outer frame is not profiled, so the icon has neither a *kovcheg* nor a *luzga*. Engelina Smirnowa has noted the characteristic features of the early Novgorod icons included a black frame coinciding with the *luzga*, which appeared later in provincial works.<sup>384</sup> According to the author, the characteristic features of 14th-century icons in the icon of *St Nicholas* included a pinkish, flesh hue of ochre on the faces with reddish shades. In this context it is interesting that several types of red pigments were found in Mary's face in the Krakow icon: copper, vermilion and iron pigments (see Rep. 5.2, no. 43). What all these icons have in common, which is also typical of the icons of the north, is the combination of archaic austerity with soft, almost intimate form.<sup>385</sup> Another common feature of the icons from the Onega region are slightly wider upper and lower frames than side frames and relatively thick letters of the inscriptions with 'zigzag' tildes.

379 *Ibid.*, p. 12.

380 *St Peter*, icon dated to the 14th c., linden, tempera, 41 × 30 cm, from the Orthodox church of St Nicholas in the village of Vyegoruksa (Ros. Беропукка), Northern Rus', ГПМ, inv. no. 2898 – *ibid.*, fig. 1, fragment (coloured one on the inset following p. 32, cat. description on p. 109).

381 Other examples are provided by E. Smirnowa – *ibid.*, p. 30.

382 *Our Lady of the Sign*, dated to the end of the 15th c. or the beginning of the 16th c., linden, tempera, 43 × 31 cm, from the village of Vyegoruksa, Northern Rus' – *ibid.*, fig. 20 (cat. description on p. 110).

383 *St Nicholas and St Philip*, icon dated to the end of the 14th–beginning of the 15th c., linden, tempera, 51 × 42 cm, from the Orthodox chapel of St Elijah in the village of Telyatnikovo (Ros. Телятничково), Northern Rus', ГТТ, inv. no. 024078 – *ibid.*, fig. 4 (car. note on p. 109).

384 *Ibid.*, p. 34, footnote 25.

385 Smirnowa 1967, p. 34.

Ikony wytypowałem do badań węglem radioaktywnym C14, które przyniosły bardzo ciekawe wyniki, mianowicie z prawdopodobieństwem ponad 95% jej podobrazie pochodzi z okresu 1322–1347 AD (8,9%) lub 1392–1450 AD (86,5%) (zob. Rap. 2.4).

### **Wystawy**

Niewystawiana

### **Literatura**

#### *Źródła niepublikowane*

KI 1978 – J. Kłosińska, *Ikona – Matka Boska z grupy Deisis*, karta inwentarzowa zał. 23 XII 1978

I chose the icon for an analysis with radioactive carbon C14, which resulted in fascinating findings, that is, with a probability of over 95% its support dates back to the period 1322–1347 (8.9%) or 1392–1450 (86.5%) (see Rep. 2.4).

### **Exhibitions**

Not exhibited

### **Bibliography**

#### *Unpublished sources*

KI 1978 – J. Kłosińska, *Ikona – Matka Boska z grupy Deisis*, inventory chart created on 23 December 1978

## Archanioł Gabriel i św. Piotr (z rządu Deesis) Archangel Gabriel and St Peter (from a Deesis tier)

**MNK XVIII-111** (d. nr inw. 78.979)

Ikona z rządu *Deesis* w ikonostacie

Krąg Malarza ikony *Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy z Terła*<sup>386</sup> (MNK XVIII-29, Kat. 26), lata 20.–30. XVI w.<sup>387</sup>

Tempera na drewnie (przypuszczalnie dwie deski jodłowe łączone w układzie poziomym – datowane dendrochronologicznie najwcześniej na pocz. lat 20. XVI w., płótno na całym podobrazu, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 27), złocenia (nimby), 64,5–65 × 50 × 2–2,5 cm

Dar Stanisława Zarewicza, 1902<sup>388</sup> (zob. Kat. 41, 42, 48)

### Ofiarodawca

Stanisław Zarewicz (data ur. nieustalona, zm. 1930<sup>389</sup> lub 1931<sup>390</sup> we Lwowie) ofiarował do zbiorów MNK cztery ikony, ujęte w niniejszym katalogu, prawdopodobnie wszystkie jednocześnie w 1902 r. – przy ikonie *Proroka Eliasza* (MNK XVIII-112) odnotowano, że ofiarował ją 18 marca. Nieco mylącą informację podał Tadeusz Dobrowolski, że Zarewicz pierwsze dary ofiarował MNK dopiero w 1907 r., „w tym zabytki sztuki cerkiewnoruskiej”<sup>391</sup>. Zarewicz był kustoszem lwowskiego Muzeum Historycznego, mieszkającym we Lwowie przy ul. Kraszewskiego 17, w dawnym pałacu ks. Adama Lubomirskiego<sup>392</sup>. Był bibliofilem i kolekcjonerem ekslibrisów, które ofiarował Muzeum XX. Lubomirskich w Ossolineum przed 1926 r. (obecnie w Gabinetie Sztuki Ukraińskiej Akademii Nauk we Lwowie)<sup>393</sup>. W *KI* [b.a., b.r.] wskazano, że ikona wystawiana była niegdyś w Sali XV w Sukiennicach jako uwzględniona w najstarszych przewodnikach MNK pod nr. 2190. Można przyjąć, że twierdzenie oparto na założeniu, że ikona zawierała się w zbiorze wymienianym w kolejnych przewodnikach, np. z 1911 r.

386 Kłosińska 1973, s. 93–95; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2010, s. 446: „zapewne z cerkwi p.w. Narodzin NMP w Terle (k. Chyrowa)”.

387 Propozycje datowania: I. poł. XVI w. (PMEW 1998; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 38); XVI w. (*KI* 1959; Hordynsky 1973, poz. i il. 158; Kłosińska 1987, poz. kat. 15); XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 23).

388 *KI* [b.a., b.r.]; *KI* [b.r.] (przed 1951): N.D. 204; Gumińska 2010, s. 446.

389 Suma [b.r.].

390 Informacja w „Wiadomościach Historycznych”, dodatek do lwowskiego „Kwartalnika Historycznego” 1932, t. 46, nr 1–2, s. 145.

391 Dobrowolski 1952, s. 26. Zob. Goetel 1952, s. 267.

392 Włodek, Kulewski 2006, s. 166.

393 Chwałewik 1926, s. 402; *Słownik pracowników* 1972, s. 1003; Suma [b.r.]. Według informacji na stronie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich przekaz miał nastąpić między 1912 a 1914 r.: <https://ossolineum.pl/index.php/aktualnosci/historia-znio/darczyncy-zakladu> [dostęp: 16 XI 2017].

**MNK XVIII-111** (former inv. no. 78.979)

Icon from the *Deesis* tier in the iconostasis

Circle of the Painter of the icon of *Birth and Dormition of the Mother of God* of Terlo (MNK XVIII-29, Cat. 26) (Ukr. Терло, Pol. Terło),<sup>386</sup> 1520s–1530s<sup>387</sup>

Tempera on wood (probably two fir board joined horizontally – dated dendrochronologically to the 1520s at the earliest, canvas on the whole support, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 27), gilded (nimbuses), 64.5–65 × 50 × 2–2.5 cm

Gifted by Stanisław Zarewicz in 1902<sup>388</sup> (see Cat. 41, 42, 48)

### Donor

Stanisław Zarewicz (date of birth unspecified, d. 1930<sup>389</sup> or 1931<sup>390</sup> in Lviv [Ukr. Львів, Pol. Lwów]) donated to the MNK collection four icons presented in this catalogue, probably all at once, in 1902 – in the case of the icon of *Prophet Elijah* (MNK XVIII-112) it was noted he had donated it on 18 March. Slightly misleading information was provided by Tadeusz Dobrowolski, according to whom Zarewicz donated the first works to the MNK only in 1907, ‘including objects of Orthodox art of Rus’<sup>391</sup>. Zarewicz was a custodian of the Lviv Historical Museum, who at the time resided in Lviv at 17 Kraszewskiego St., in the former palace of Prince Adam Lubomirski.<sup>392</sup> He was a bibliophile and collector of bookplates, which he gifted to the Princes Lubomirski Museum at the Ossolineum before 1926 (now in the Cabinet of Ukrainian Art of the Academy of Sciences in Lviv).<sup>393</sup> *KI* [n.a., n.y.] states that the icon was once exhibited in Room XV in the Sukiennice as it was listed in the oldest MNK guidebooks under no. 2190. It may be assumed that this information was based on the assumption that the icon was part of the collection mentioned in successive

386 Kłosińska 1973, pp. 93–95; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2010, p. 446: ‘probably from the Orthodox church of the Birth of the Most Holy Mother of God in Terlo near Khyriv (Ukr. Хірів, Pol. Chyrów)’.

387 Suggested dating: 1st half of the 16th c. (PMEW 1998; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, p. 38); 16th c. (*KI* 1959; Hordynsky 1973, no. and fig. 158; Kłosińska 1987, cat. no. 15); 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 23).

388 *KI* [n.a., n.y.]; *KI* [n.y.] (before 1951): N.D. 204; Gumińska 2010, p. 446.

389 Suma [n.y.].

390 Information in *Wiadomości Historyczne*, Lviv supplement to *Kwartalnik Historyczny* 1932, v. 46, no. 1–2, p. 145.

391 Dobrowolski 1952, p. 26. Cf. Goetel 1952, p. 267.

392 Włodek, Kulewski 2006, p. 166.

393 Chwałewik 1926, p. 402; *Słownik pracowników* 1972, p. 1003; Suma [n.y.]. According to information published on the website of the National Ossoliński Institute the donation occurred between 1912 and 1914: <https://ossolineum.pl/index.php/aktualnosci/historia-znio/darczyncy-zakladu> [retrieved: 16 November 2017].

jako pozycje: „2170–2193. Obrazy z postaciami apostołów, proroków i świętych”<sup>394</sup>.

### Stan zachowania

Ogólnie dobry, powierzchnia malarska zabezpieczona.

#### Opisy historyczne

→ *KI* [b.r.] (przed 1951): „zły, deska pęknięta dwukrotnie, farba odpadająca szczególnie u dołu. Zniszczony, deska pęknięta dwukrotnie, częściowo uzupełniona z lewej strony u góry. Farba odpadła na dużej powierzchni u dołu i po lewej stronie”.

→ *KI* [b.a., b.r.]: „Dół prawie cały odpadł, [...] tło za-smarowano żółtą farbą”.

### Konserwacje

- 1964: zabezpieczenie powierzchni w PKM MNK
- 1973, 23 III–25 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 22 II 1999–13 IV 1999: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2005, 28 IX–2 I 2006: konserwacja w LANBOZ
- 2006, 14 II–15 IX: badania technologiczne w LANBOZ
- 2008, 28 I–31 III: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Przypuszczalnie dwie deski jodłowe<sup>395</sup> o niemal równej szerokości (ok. 32,5 cm) połączone poziomo i obcięto po bokach oraz wzmocniono dwoma zastrzałami wpuszczonymi od góry, zwężającymi się nieznacznie ku dołowi. Listwa lewa ma szerokość: 5 cm (u góry) i 4 cm (u dołu), prawa: 4,8 cm (u góry) i 4 cm (u dołu).

#### Opracowanie awersu

Deska z kowczegiem u góry i dołu, z naturalnie powstałą ramą o szerokości 3,5–4 cm.

### Inskrypcje

Przy głowach:

ІЛ ПЕТРЬ  
 [= (Apostoł) Piotr]
 

 АР ГАВРІІА  
 (= Archanioł Gabriel)

W sferze trzymanej przez Archanioła Gabriela:

ІС ХС  
 (= Jezus Chrystus)

guidebooks, e.g. the one from 1911 nos. ‘2170–2193. Paintings with apostles, prophets and saints’.<sup>394</sup>

### Condition

Generally good, the paint layer protected.

#### Historical descriptions

→ *KI* [n.y.] (before 1951): ‘bad, board with two cracks, paint peeling off especially at the bottom. Damaged, the panel with two cracks, partly filled on top left. Paint peeling off on a large surface at the bottom on the left’.

→ *KI* [n.a., n.y.]: ‘Almost the entire bottom fell off, ... the background smeared over with yellow paint’.

### Conservation treatments

- 1964: surface was protected in the PKM MNK
- 23 March 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 22 February–13 April 1999: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 28 September 2005–2 January 2006: conservation in the LANBOZ
- 14 February–15 September 2006: technological examination in the LANBOZ
- 28 January–31 March 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Probably two fir boards<sup>395</sup> of almost equal width (approx. 32.5 cm) joined horizontally, trimmed on the sides and reinforced with two battens inserted from the top, slightly tapering downwards. The left slat has the width of 5 cm (at the top) and 4 cm (at the bottom), the right one 4.8 cm (at the top) and 4 cm (at the bottom).

#### Front side

The board with a *kovcheg* at the top and bottom, with a naturally created frame, 3.5–4 cm wide.

### Inscriptions

By the heads:

ІЛ ПЕТРЬ  
 [= (Apostle) Peter]
 

 АР ГАВРІІА  
 (= Archangel Gabriel)

In the sphere held by Archangel Gabriel:

ІС ХС  
 (= Jesus Christ)

<sup>394</sup> *Przewodnik MNK* 1911, s. 132.

<sup>395</sup> W raporcie dendrochronologicznym (Rap. 2.3) stwierdzono występowanie trzech desek. Moim zdaniem, górna deska jest po prostu pęknięta, należałoby więc uznać, że są jedynie dwie deski.

<sup>394</sup> *Przewodnik MNK* 1911, p. 132.

<sup>395</sup> The dendrochronological report (Rep. 2.3) mentions three boards. In my opinion, the top board is simply broken, so it should be said there are only two boards.



Co prawda niewidoczny jest zapis epitetu przy imieniu św. Piotra, lecz jego ortografia jest inna niż np. w ikonie MNK XVIII-28, w której zastosowano formułę „Apostoł Chrystusowy Piotr”, sam zaś termin także zapisano odmiennie: ΑΠ[ΟCΤΟ]ΛЬ – z jerem miękkim na końcu. Tu – dopiero w świetle IR – rozpoznawalna jest litera И przed Λ, zatem zapis mógł być: [ΑΠΟCΤ]ИΛ. W imieniu „Gabriel” wystąpiło z kolei ĩ, charakterystyczne dla kształtującej się ortografii ukraińskiej. W ikonie MNK XVIII-28 (Kat. 19) zapis tego imienia różni się wprowadzeniem jerów twardych: ΓΑΒΖΡĪИΛΖ̃.

### Opis i ikonografia

Ikona *Archanioł Gabriel i św. Piotr* stanowi fragment rzędu apostołskiego w ikonostacie. Postaci stoją zwrócone w trzech czwartych w prawo. Po lewej stronie św. Piotr w zielonym płaszczu trzyma w lewej ręce zwój, a jego głowa o krótkich, siwych włosach i krótkiej brodzie pochylona jest do przodu. Po prawej stronie Gabriel w czerwonym płaszczu na zielonej szacie, z zielonymi skrzydłami, trzyma w prawej ręce cienkie, długie berło, w lewej – przezroczystą kulę z krzyżem. Głowę ma lekko pochyloną. Nimby są złote z czerwonymi obwódkami, tło jest żółto-szare, w dolnej partii ciemnozielone.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

W sposobie opracowania obu postaci zaznacza się wyrażenie tradycja malarstwa paleologowskiego. Długie trwanie wypracowanego na przełomie XIII i XIV w. sposobu modelowania szat widoczne jest w ikonach bizantyńskich i pobizantyńskich do XVII w. we wszystkich ośrodkach sztuki ortodoksyjnej. Charakterystyczne są zatem lekki kontrapost, w jakim ujęto obie postaci, opadające zygzakowato fałdy szat z tyłu oraz fałda szaty zawiniętej pod ich lewymi dłońmi utrzymanymi blisko ciała<sup>396</sup>. Wypukłość nóg zaznaczona jest rozbieleniami między poprzecznie łamanymi fałdami, ostro się załamującymi, przypominając w tym epilog rzeźby późnogotyckiej. Drobną różnicę w stosunku do wizerunków apostołów utrzymanych w tej konwencji stanowi brak *clavusa* na chitonie św. Piotra. Zwracają uwagę bogate zdobienia kołnierza (gr. *maniakis*) lorosu Archanioła Michała.

Ikona pochodzi z rzędu *Deesis* w ikonostacie, należąc do staroruskiego typu *Wielkiego Deesis* – malowanego na jednym podobrazii i mającego, oprócz analogii w sztuce Rusi Czerwonej<sup>397</sup>, precedensy w malarstwie nowogrodzkim<sup>398</sup>.

396 *Św. Jakub, św. Bartłomiej i św. Barnaba*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, temp., 27,5 × 22,3 × 1,8 cm, МА – Γουναρι 1999, il. 32.

397 *Rząd apostołski: św. Paweł, św. Jan, św. Łukasz*, dat. na poł. XVI w., НМЛ – Гелитович 2010, poz. kat. i il. 53.

398 Biskupski 1986, s. 106–128.

Although an epithet before the name of St Peter is illegible, its orthography differs from the one applied e.g. in the icon MNK XVIII-28, where the formula ‘Peter the Apostle of Christ’ was used and the term was written in a different way: ΑΠ[ΟCΤΟ]ΛЬ – with front yer at the end. Here – only in the IR light – one can see letter И before Λ, so it might have been: [ΑΠΟCΤ]ИΛ. In the name ‘Gabriel’ there is ĩ, characteristic of the developing Ukrainian orthography. In the icon MNK XVIII-28 (Cat. 19) this name has been inscribed with back yers: ΓΑΒΖΡĪИΛΖ̃.

### Description and iconography

The scene with the archangel Gabriel and St Peter constitutes a fragment of the Apostles tier in the iconostasis. They are standing turned in three quarters to the right. On the left St Peter, clad in a green mantle, is holding a scroll in his left hand, and his head, with short grey hair and a short beard, is bent forward. On the right Gabriel, in a red mantle put over a green garment, with green wings, is holding in his right hand a long thin sceptre, and in his left hand – a transparent ball with a cross. His head is slightly bent. Golden nimbus have red borders, the background is yellow and grey, and dark green in the lower area.

### Remarks concerning style and attribution

As to the way of depicting the two figures one can clearly see the Palaiologan painting tradition. The way of modelling garments, developed at the turn of the 13th and 14th c. and popular for a long time, can be seen in Byzantine and post-Byzantine icons until the 17th c. in all the centres of Orthodox art. Characteristic are: light contrapposto, in which the two figures are depicted, garments falling in a zigzag way at the back and a fold in the garment turned-up under their left hand, held close to the body.<sup>396</sup> The roundness of legs is marked with lighter colour between folds broken crosswise, bent sharply, reminding of an epilogue of Late Gothic sculpture. A little difference compared to images of apostles in this convention is the lack of *clavus* in St Peter’s chiton. What attracts attention is rich decoration of the collar (Gr. *maniakis*) of the archangel Michael’s loros.

The icon was a part of the *Deesis* tier in the iconostasis, representing the Old Ruthenian type of *Great Deesis* – painted on one support and, besides an analogy in the art of Ruthenia,<sup>397</sup> having precedents also in Novgorod painting.<sup>398</sup> At some

396 *St Jacob, St Bartholomew and St Barnabas*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 27,5 × 22,3 × 1,8 cm, МА – Γουναρι 1999, fig. 32.

397 *The Apostles Tier: St Paul, St John, St Luke*, dated to the mid- 16th c., НМЛ – Гелитович 2010, cat. no. and fig. 53.

398 Biskupski 1986, pp. 106–128.

W niewiadomym czasie ikona została wycięta z podłużnej deski, w której centrum znajdował się Chrystus zasiadający na tronie, z trwającymi w nieustającej modlitwie wstawienniczej Marią i św. Janem Chrzcicielem. Za Marią stali Archanioł Gabriel i św. Piotr, zachowani w omawianym dziele, po drugiej zaś stronie – Archanioł Michał i św. Paweł, a za nimi kolejni apostołowie. W całości zachował się rządek *Wielkiej Deesis* z cerkwi pw. św. Paraskewy w Daliowej k. Sanoka (HMJ) – właściwie identyczny, zdaniem Janiny Kłosińskiej<sup>399</sup>, z analizowaną ikoną (różnice dotyczą szczegółów) – którego twórcy, jak twierdzi Bronisława Gumińska, posługiwali się tym samym wzorem lub pracowali w tym samym warsztacie. W opinii obu badaczek ikonę *Archanioła Gabriela i św. Piotra* należy łączyć warsztatowo z ikoną *Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy* z Terła (MNK XVIII-29, Kat. 26)<sup>400</sup>. Rzeczywiście są widoczne liczne podobieństwa, np. w sposobie opracowania fizjonomii św. Piotra i św. Józefa, które obejmują jednak większą grupę ikon.

### Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK 1911*, poz. 2170–2193: *Obrazy z postaciami proroków, apostołów i świętych*); ASPK 1955; 1956–1957: wykonanie kopii obrazu w ASPK; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 9); MRM 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998); PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI [b.a., b.r.], PBEC/XVIII; KI [b.r.] (przed 1950) – *Obraz szkoła ruska XVI w. – Chrystus na tronie*, karta inwentarzowa zał. przed 24 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Piotr i Archanioł Gabriel*, karta inwentarzowa zał. 8 V 1959

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 23; Hordynsky 1973, poz. i il. 158; Kłosińska 1973, kat. 9, s. 93–95, il. na s. 94; Kłosińska 1987, poz. kat. 15; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 38–39, il. na s. 39; Gumińska 2010, il. na s. 446

unknown time the icon was cut out of an oblong board, the centre of which depicted Christ seated on the throne, with Mary and St John the Baptist in constant intercessory prayer. Behind Mary there have been the archangel Gabriel and St Peter, standing, preserved in the present work, and on the other side – the archangel Michael and St Paul, and other apostles behind them. What has survived as a whole is the *Great Deesis* tier from the Orthodox church of St Paraskeva in Daliowa near Sanok (HMJ) – in fact, identical, according to Janina Kłosińska<sup>399</sup> to the analysed icon (differing only in details) – whose makers, as believed by Bronisława Gumińska, used the same model or worked in the same workshop. As believed by the two scholars, in terms of the workshop, the icon of *Archangel Gabriel and St Peter* should be linked with the icon of the *Birth and Dormition of the Mother of God* from Terlo (MNK XVIII-29, Cat. 26).<sup>400</sup> Indeed, the works are very much alike in the way of depicting the faces of St Peter and St Joseph, which, however, applies to a larger group of icons.

### Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK 1911*, nos. 2170–2193: *Paintings with prophets, apostles and saints*); ASPK 1955; 1956–1957: the painting was copied at the ASPK; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 9); MRM 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998); PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI [n.a., n.y.], PBEC/XVIII; KI [n.y.] (before 1950) – *Obraz szkoła ruska XVI w. – Chrystus na tronie*, inventory chart created before 24 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Piotr i Archanioł Gabriel*, inventory chart created on 8 May 1959

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 23; Hordynsky 1973, no. and fig. 158; Kłosińska 1973, cat. 9, pp. 93–95, fig. on p. 94; Kłosińska 1987, cat. no. 15; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, pp. 38–39, fig. on p. 39; Gumińska 2010, fig. on p. 446

<sup>399</sup> Kłosińska 1973, s. 93.

<sup>400</sup> *Ibidem*, s. 93–95; Gumińska 2008, s. 38.

<sup>399</sup> Kłosińska 1973, p. 93.

<sup>400</sup> *Ibid.*, pp. 93–95; Gumińska 2008, p. 38.

## 8

# Deesis: Chrystus Pantokrator z Matką Boską, św. Janem Chrzcicielem i archaniołami

## Deesis Icon: Christ Pantocrator with the Mother of God, St John the Baptist, and Archangels

**MNK XVIII-62** (d. nr inw. 78.894)

Ikona z rzędu *Deesis* w ikonostacie

Krąg twórców ikon potylicko-drohobyckich<sup>401</sup>, czynnych w 2. poł. XVI w. (w latach 60.–70. XVI w.)<sup>402</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski świerkowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 21<sup>403</sup>), srebrzenia (nimby i tło)<sup>404</sup>, 104 × 89 × 2 cm

Pochodzenie niestwierdzone, w MNK po 1900

### Stan zachowania

Dość dobry. Drobne odpryski farby, poziome pęknięcie obrazu pośrodku, kilka mniejszych spękań po bokach.

### Opisy historyczne

→ KI [b.a., b.r.]: „miejscami zamalowane ślady odpadłej farby (Sala XV w Sukiennicach, 2115)”.

→ KI [b.r.] (przed 1951): „deska pęknięta, drobne odpryski farby”.

→ KI 1959: „dość dobry. Drobne odpryski farby. Poziome pęknięcie obrazu pośrodku, kilka mniejszych po bokach”. Ręczny dopisek: „szpongi nowe”.

→ Miedzińska [1971], s. 29: „Podobrazie drewniane zachowane bardzo dobrze. Na licu ikony występują zniszczenia typu mechanicznego, porysowania zadrapania powierzchni oraz poprzeczne pęknięcia wzdłuż całej warstwy mal. w miejscu styku dwóch desek. Drobne ubytki warstwy mal. i odpryski zabezpieczone są częściowo masą woskową oraz prowizorycznymi kitami kredowo-woskowymi

**MNK XVIII-62** (former no. 78.894)

Icon from the *Deesis* tier in the iconostasis

Circle of the painters of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) icons,<sup>401</sup> active in the 2nd half of the 16th c. (1560s–1570s)<sup>402</sup>

Tempera on wood (two spruce boards, canvas not detected, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 21<sup>403</sup>), silvered (nimbus and background),<sup>404</sup> 104 × 89 × 2 cm

Provenance unspecified, at the MNK since 1900

### Condition

Quite good. Paint has peeled off a bit, a horizontal crack in the centre, several smaller cracks on the sides.

### Historical descriptions

→ KI [n.a., n.y.]: ‘in some places overpainted marks of paint that fell off (Room XV in the Sukiennice, 2115)’.

→ KI [n.y.] (before 1951): ‘cracked board, paint has peeled off a bit’.

→ KI 1959: ‘quite good. Paint has peeled off slightly. A horizontal crack in the centre of the painting, several smaller ones on the sides’. A handwritten note: ‘new *shponki*’.

→ Miedzińska [1971], p. 29: ‘The wooden support in very good condition. The front shows mechanical damage, scratches, scrapes on the surface and crosswise cracks along the whole paint layer on the connection of the boards. Small areas of loss in the paint layer and peeled-off paint partly protected with wax and temporary chalk-and-wax fillers dyed brown. In the bottom left part of the icon one can see

401 Gumińska 2008, s. 66: „Warsztat malarza ikony Matki Boskiej i świętych z rzędu *Deesis* ikonostasu w Smolnej (k. Drohobyca) czynny w końcu XVI–pocz. XVII wieku”.

402 Propozycje datowania: koniec XVI–pocz. XVII w. [Kłosińska 1987, poz. kat. 13; Gumińska 1994, kat. (b.p.), Gumińska 2008, s. 67]; pocz. XVII w. (?) (KI 1959; Kłosińska 1973, s. 85); 2. poł. XVI w. (Pietrusiński 1960, s. 131–132, fig. 4); XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 70).

403 B. Miedzińska ([1971], s. 33–34) na podstawie oglądu przekrojów drewna stwierdziła, że jest to modrzew. Zaprawę rozpoznano jako kredową – *ibidem*, s. 36.

404 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „drewno (modrzew), tempera, folia cynowa” – na podstawie ustaleń w: Miedzińska [1971], s. 39. W wyniku badań – wykonanych 30 III 2015 przez dr. J.M. del Hoyo-Meléndez z LANBOZ za pomocą przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej (XRF) – stwierdzono brak zawartości cyny. Badania zostały powtórzone przez dr Annę Klimek z LANBOZ 28 III 2017.

401 Gumińska 2008, p. 66: ‘Workshop of the painter of the icon of the Mother of God and saints from the *Deesis* tier in the iconostasis in Smolna (near Drohobych) active at the end of the 16th c.–beginning of the 17th c.’.

402 Suggested dating: end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 13; Gumińska 1994, cat. n.pag., Gumińska 2008, p. 67); beginning of the 17th c. (?) (KI 1959; Kłosińska 1973, p. 85); 2nd half of the 16th c. (Pietrusiński 1960, pp. 131–132, fig. 4); 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 70).

403 Based on the examination of the sections of wood B. Miedzińska ([1971], pp. 33–34) claimed it was larch. The ground layer was identified as chalk – *ibid.*, p. 36.

404 Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘wood (larch), tempera, tin foil’ – based on the findings in: Miedzińska [1971], p. 39. The analysis conducted on 30 March 2015 by Dr J.M. del Hoyo-Meléndez from LANBOZ with the use of a portable X-ray fluorescence spectrometer (XRF) revealed the lack of tin. The examination was repeated by Dr Anna Klimek from LANBOZ on 28 March 2017.

barwionymi w kolorze brązowym. W dolnej lewej partii ikony widać ślady kopcia. Na całej powierzchni występują drobne retusze oraz zciemniały i zmatowiały werniks”.

### Konserwacje

- 1960: czyszczenie, uzupełnienie fragmentu drewna w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1973, 26 VII–25 I 1975: konserwacja w PKMiR MNK/o. Sukiennice
- 2008, 11 IV–9 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski łączone poziomo o szerokości 37 cm (górna) oraz 54 cm (dolna), wzmocnione dwiema listwami wpuszczonymi od góry i nieznacznie zwężającymi się ku dołowi. Lewa listwa o szerokości 4,7–4 cm oddalona od brzegu o 12,5–12,8 cm, prawa o szerokości 4,3–4 cm oddalona od brzegu o ok. 14 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona bez kowczegu, obwiedziona czerwoną ramką (szer. 2 cm po bokach oraz 1,8 cm u góry i dołu). Tło wypełnione ornamentem tłoczonym w zaprawie.

marks of soot. All over the surface there are small retouched areas and darkened and faded varnish’.

### Conservation treatments

- 1960: cleaning, filling in the area of loss in wood in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKMiR MNK/o. Sukiennice
- 11 April 2008–9 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Two boards connected horizontally of the width of 37 cm (top) and 54 cm (bottom), reinforced with two slats inserted from the top and tapering slightly downwards. The left slat, 4.7–4 cm wide, 12.5–12.8 cm from the edge, the right one, 4.3–4 cm wide, approx. 14 cm from the edge.

### Front side

The icon without a *kovcheg*, framed with a red border (width: 2 cm on the sides and 1.8 cm at the top and bottom). The background is adorned with an embossed ornament in the ground layer.

## Inskrypcje | Inscriptions

Przy Janie Chrzcicielu: <b>ИВАНЪ</b> (= <i>Jan</i> ) (= <i>John</i> )	Przy Archaniele Michale: By the archangel Michael: <b>АРХМ</b> (= <i>Archanioł Michał</i> ) (= <i>Archangel Michael</i> )	Przy głowie Jezusa: By Jesus' head: <b>ІС ХС</b> (= <i>Jezus Chrystus</i> ) (= <i>Jesus Christ</i> )  W nimbie: In the nimbus: <b>О</b> <b>У N</b> (= <i>Ten, Który Jest</i> ) (= <i>I Am that I Am</i> )	Przy Archaniele Gabrielu: By the archangel Gabriel: <b>АРГ</b> (= <i>Archanioł Gabriel</i> ) (= <i>Archangel Gabriel</i> )	Przy Matce Bożej: By the Mother of God: <b>МР ДЄЖ</b> (= <i>Matka Boga</i> ) (= <i>Mother of God</i> )
W otwartej Ewangelii trzymanej przez Jezusa:   In the open Gospel book held by Jesus:	<b>ПРИДЪ ТЕ БЛАГО СЛОВЕНІ УЦА МО ЄГО НАСЛ ЪДШИТЕ</b>	<b>ЪГОТОВА НОЕ ВАМЪ ЦАРЕСТ ВО НЕБЕС НОЕ</b>	[= <i>Pójdźcie, błogosławieni Ojca mego, (Jego) naśladowcie, przygotowano Wam Królestwo Niebieskie, parafraza słów Jezusa przygotowanych na Sąd Ostateczny według Mt 25,34: Pójdźcie, błogosławieni u Ojca mego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane dla was od założenia świata</i> ] [= <i>Come, ye, blessed of my Father, imitate (Him), the Heavenly Kingdom has been prepared for you, a paraphrase of Jesus' words prepared for the Last Judgement based on Matt. 25:34: Come, ye, blessed of my Father, inherit the kingdom prepared for you from the foundation of the world</i> ]	

Cytat ten często pojawiał się w otwartej księdze Ewangelii w ikonach pokrewnych. Do popularnych należało również wezwanie, aby przychodzili do Chrystusa ci wierni, którzy są utrudzeni i chcą uzyskać pokrzepienie (Mt 11,28–29)<sup>405</sup>.

This citation was often featured in the open Gospel book in related icons. Another popular verse was also a call for the faithful who are fatigued and want to find rest by coming to Christ (Matt. 11:28–29).<sup>405</sup>

405 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, temp., 69,8 × 50,4 × 4,6 cm, МА – Говуаѣи 1999, poz. kat. i il. 57.

405 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 69.8 × 50.4 4.6 cm, МА – Говуаѣи 1999, cat. no. and fig. 57.

## Opis i ikonografia

Kompozycja stanowi rozbudowaną wersję *Deesis*, w której ujęci w błagalnych pozach św. Jan Chrzciciel i Matka Boska oddzieleni są od Chrystusa aniołami. Niezwykle jest zamienienie miejscami stojących za aniołami św. Jana Chrzciciela i Marii w stosunku do tradycji obrazowej. Postaci są przysadziste, malowane schematycznie, o pogrubionym konturze. W centrum ikony Chrystus, na tronie bez oparcia, lewą ręką podtrzymuje na kolanach otwartą księgę Ewangelii, prawą wykonuje gest *benedictio graeca*. Ma na sobie jasnoczerwoną tunikę i niebieski, w rzeczywistości niebieskawozielonkawy płaszcz z rozległymi rozbieleniami. Za tronem zwróceni ku środkowi archaniołowie, ujęci w trzech czwartych: z lewej Michał w sukni bładoczerwonej i czerwonym płaszczu, z prawej Gabriel w sukni czerwonej z białymi kropkami i niebieskawo-zielonkawym płaszczu. Po bokach tronu zwróceni ku środkowi w trzech czwartych św. Jan Chrzciciel w szarej skórze i niebieskawozielonkawym płaszczu, z prawej Maria w niebieskawozielonkawej sukni i bładoczerwonym maforium. Należy dodać, że kolory szat są wyjątkowo trudne do określenia – suknia Chrystusa, maforium Marii i sukni spodnia Archanioła Michała mają w rzeczywistości odcień łososiowy, a ich szaty wierzchnie, które powinny być zapewne błękitne (i pierwotnie mogły być takie) teraz mają dominantę zieleni turkusowej. O niejednoznacznym charakterze barw świadczy ich opis dokonany przez Barbarę Miedzińską<sup>406</sup>.

Twarze wyróżnia karnacja ciemna, brunatna oraz rysunek silnie podkreślony czarnym konturem. Tło u dołu jest zielone z żółtymi trawami, u góry, podobnie jak nimby, wypełniają je szczelnie tłoczenia w formie nieregularnych, wypukłych wałeczków z wypustkami, które przypominają wyglądem koralowce. Ornament ten można nazwać chrząstkowym, ale jest jakby konsekwencją daleko posuniętej stylizacji motywów floralnych. Nimby z kolei są zdobione kółkami o węższej średnicy w okolicach szyi, największej – nad głowami, dół ikony wypełnia zielona murawa z kępkami traw.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona stanowiła część środkową rzędu *Deesis* w ikonostasie<sup>407</sup>. Według klasyfikacji Włodzimierza Jaremy należałaby zatem do trzeciej fazy rozwoju typu *Deesis* na Podkarpaciu, którą charakteryzowało zwiększenie rozmiarów rzędu – złożony był on z kilku dużych desek, na których umieszczano po dwie, trzy postaci, ewentualnie pięć na środkowej desce i po sześć na deskach bocznych<sup>408</sup>. Janina Kłosińska

406 Miedzińska [1971], s. 28.

407 Gumińska 1994, kat. [b.p.].

408 Jarema 1972, s. 31.

## Description and iconography

The composition is an extended version of *Deesis*, in which St John the Baptist and the Mother of God, depicted in supplicant poses, are separated from Christ by a row of angels. What is unique is the changing of places of St John the Baptist and Mary, standing behind angels, unlike in the established iconographic tradition. The figures are stocky, painted schematically, with bold contours. The centre of the icon shows Christ, on the throne without a backrest, supporting with his left hand an open Gospel book on his lap, and making the *benedictio graeca* gesture with his right hand. He is wearing a light red tunic and a blue, actually bluish and greenish mantle with vast areas of lighter colour. Behind the throne, facing the centre, are the archangels, depicted in three quarters: from the left, Michael in a pale red robe and a red mantle; on the right, Gabriel in a red robe with white dots and a bluish and greenish mantle. The throne is flanked by St John the Baptist in grey leather and a bluish and greenish mantle, and on the right by Mary in a bluish and greenish robe and a pale red maphorium, both facing the centre and depicted in three quarters. It should be added that the colours of garments are extremely hard to describe – Christ's robe, Mary's maphorium and the archangel Michael's under robe are in fact salmon-pink, and their outer garments, which should probably be (and originally might have been light blue), are now dominated by turquoise green. The complexity of these colours is evidenced by their description made by Barbara Miedzińska.<sup>406</sup>

Faces have dark brown complexion and the forms are strongly outlined with black contour. In the lower part the background is green, in the upper part it is filled, the same as nimbus, with dense embossed ornament in the form of irregular, convex rolls with projections, resembling corals. This ornament may be described as scrollwork, but it is as if a consequence of a highly advanced stylisation of floral motifs. Nimbus are decorated with circles of a smaller diameter in the area of the neck, the biggest one – over the heads, and the bottom of the icon shows green sward with tufts of grass.

## Remarks concerning style and attribution

The icon used to be a central part of the *Deesis* tier in the iconostasis.<sup>407</sup> According to Włodzimierz Jarema's (Volodymyr Yarema) classification, it would represent the third phase of the development of the *Deesis* type in the Sub-Carpathian region, which was characterised by the larger size of the tier – it consisted of several large panels featuring two or three

406 Miedzińska [1971], p. 28.

407 Gumińska 1994, cat. n.pag.

dostrzegając w niej dzieło warsztatu prowincjonalnego, którego prace pozbawione były szczególnej jakości, naznaczone grubym konturem obrysującym wszystkie formy, geometryzacją i schematyzmem<sup>409</sup>. W ikonie zaznacza się redukcja barw, dominacja tonów ciemnych i uproszczony rysunek, które są charakterystyczne dla schyłku XVI w. W tej konwencji wykonano wówczas chorągwie malowane temperą na płótnie, np. dwustronną chorągiew z Chrystusem Pantokratores i św. Mikołajem w zbiorach НМЛ<sup>410</sup>. Tu również gamę barwną oparto na odcieniach ochry, czerwieni, błękitu, zieleni, czerni i bieli.

Jako analogię można wskazać *Deesis* ze wsi Smolna k. Drohobycz (ukr. Смільна, НМЛ)<sup>411</sup> – podobne w ogólnym układzie, typach postaci, rysunku fałdów i zastosowanym ornamentem. Bronisława Gumińska (2008) zauważyła, analizując ten przykład, że nastąpiła tu zbliżona zamiana miejscami św. Jana Chrzciciela i Marii, co tłumaczyła pomyłką przy „przekalkowywaniu” postaci z posiadanego przez malarza wzoru<sup>412</sup>. Oba dzieła uznała więc w konwencji za wytwory jednego warsztatu.

Cechy stylistyczne wskazują na przynależność ikony do szerokiego kręgu ikon potylicko-drohobyckich z 2. poł. XVI w. Maria Helytovyč (1994) uznała, że można w odniesieniu do wielkiej kolekcji ikon potylickich w НМЛ wskazać jednego mistrza i kilku innych z nim związanych<sup>413</sup>. Przyjęła, że ikony ikonostasu z cerkwi św. Trójcy w Potyliczu, wyróżniające się ujęciem monumentalnym, wprowadzaniem masywnych postaci wypełniających trzy czwarte wysokości całej kompozycji, stanowią jeden zespół. Za powiązane z tą grupą uznała ikony ikonostasu z Wołcza i ikony cerkwi św. Ducha w Potyliczu, te ostatnie z kolei postrzegając jako bliskie ikonom z ikonostasu cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem – twórca *Deesis* w tym ikonostasie miałby zaś być liderem całej grupy<sup>414</sup>. Dużo cech wspólnych autorka dostrzegła między świętoduskimi ikonami świętecznymi a ikoną *Pasji Chrystusa* z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu<sup>415</sup>. Jako kolejne dzieła w tej manierze wskazała ikonę *Św. Jerzego* z Żółkwi i bliską jej, znaną, datowaną na 1579 r. ikonę *Zwiastowania*, sygnowaną przez Feduskę z Sambora, a przeznaczoną do ikonostasu cerkwi w Iwaniczach na Wołyniu. Uznała również w końcu, że Fedusko, jedyny znany z imienia mistrz tego kręgu,

figures each, alternatively five in the central panel and six in side panels.<sup>408</sup> Kłosińska recognised it as a work of a provincial workshop, whose icons were not of particularly high quality, marked with bold contour outlining all the forms, geometrisation and schematism.<sup>409</sup> The icon has reduced colours, domination of dark shades and simplified drawing, which characterised works at the close of the 16th c. What was produced in this convention were banners painted in tempera on canvas, e.g. a two-sided banner with Christ Pantocrator and St Nicholas in the НМЛ holdings.<sup>410</sup> The colour palette here was also based on the shades of ochre, red, blue, green, black and white.

An analogy can be the *Deesis* from the village of Smolna near Drohobych (Ukr. Смільна НМЛ)<sup>411</sup> – similar in the general layout, types of figures, outline of folds and the ornament used. Analysing this example, Bronisława Gumińska (2008) observed a similar change in the arrangement of St John the Baptist and Mary, which she explained as a mistake made while tracing the figures from the model the painter had at his disposal.<sup>412</sup> As a result, she believed both works had been made by the same workshop.

Stylistic features indicate the icon represents a wide group of Potelych-Drohobych icons from the 2nd half of the 16th c. Maria Helytovyč (1994) claimed that concerning the large collection of Potelych icons at the НМЛ it was possible to indicate one master and several others associated with him.<sup>413</sup> She believed the icons from the iconostasis from the Orthodox church of the Holy Trinity in Potelych represented one group characterised by monumentalism and the use of large figures occupying three quarters of the height of the whole composition. According to her, related to this group were icons from the iconostasis from Vovche (Ukr. Вовче, Pol. Wołcze) and icons from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, the latter being also close to the icons from the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne). She believed the painter of the *Deesis* in this iconostasis to have been the leader of the whole group.<sup>414</sup> Helytovyč saw numerous common features in the Feasts icons from the Orthodox church of the Holy Spirit and the icon of the Passion of Christ from the Orthodox church of the Exaltation of the

409 Kłosińska 1987, poz. kat. 13.

410 *Chrystus Pantokrator / Św. Mikołaj*, chorągiew dwustronna, dat. na 4. ćw. XVI w., temp. na płótnie, 74,8 × 60,4 cm, z cerkwi Stara Sól (ukr. Стара Сіль), НМЛ, nr. inw. НМЛ кв-10833 – Косів 2009, poz. kat. i il. 1.

411 Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 107, рис. 175.

412 Gumińska 2008, s. 66.

413 Гелитович 1994, s. 67 i n.

414 *Ibidem*, s. 69.

415 *Ibidem*.

408 Jarema 1972, p. 31.

409 Kłosińska 1987, cat. no. 13.

410 *Christ Pantocrator / St Nicholas*, double-sided banner dated to the 4th quarter of the 16th c., tempera on canvas, 74.8 × 60.4 cm, from the Orthodox church in Stara Sil (Ukr. Стара Сіль, Pol. Stara Sól), НМЛ, inv. no. НМЛ кв-10833 – Косів 2009, cat. no. and fig. 1.

411 Свенціцький-Святицький 1929, pl. 107, fig. 175.

412 Gumińska 2008, p. 66.

413 Гелитович 1994, pp. 67ff.

414 *Ibid.*, p. 69.

mógł uczestniczyć w stworzeniu ikonostasu św. Ducha w Potyliczu i Nakonecznem<sup>416</sup>.

Wira Swiencicka wskazała jako charakterystyczną cechę tego warsztatu dominujące, chłodne tony srebrystobłękitne, dlatego nazywała je „ikonami błękitnego stylu”<sup>417</sup>, z kolei Maria Helytowycz przypomniała, że w wielu ikonach ikonostasu cerkwi pw. św. Trójcy w Potyliczu dominują jednak kolory ciepłe, czerwonoochrowe, choć rzeczywiście sporo ikon wyróżnia tonacja srebrystobłękitna<sup>418</sup>. Zasięg terytorialny ikon tej szkoły zawierał się między Przemyślem a Drohobyczem, ograniczony właściwie do dawnej diecezji prawosławnej przemyskiej<sup>419</sup>, wydaje się jednak słuszne dostrzeżenie istotnego jego ośrodka w Samborze, z którego pochodził wspomniany Fedusko<sup>420</sup>.

Powodu zachowania ogromnego zbioru kilkudziesięciu ikon potylickich w Muzeum Narodowym we Lwowie Helytowycz upatrywała w tym, że Potylicz należał do najlepiej rozwiniętych ośrodków starostwa lubaczowskiego w województwie bełskim, którego znaczenie wzrosło wraz z odbudową miasta po 1502 r. i otrzymaniu potwierdzenia prawa magdeburskiego nadanego w 1498 r.<sup>421</sup> Rzeczywiście o tej miejscowości jako własności królewskiej starostwa lubaczowskiego wspominał już Jan Długosz w 1460 r., w 1502 król Aleksander zwolnił Potylicz od podatków, w 1519 miasto otrzymało przywilej na jarmarki, w 1523 Zygmunt I Stary ponowił prawo magdeburskie, a w 1552 Zygmunt August uwolnił mieszczan potylickich od ceł w całym kraju<sup>422</sup>. Największy rozkwit Potylicza przypada właśnie na 2. poł. XVI w., zatem okres, w którym ikony malowano do ikonostasów miejskich cerkwi św. Ducha (wzniesionej na miejscu starszej w poł. XVI w.) i św. Trójcy.

Dla ikon z tego kręgu i czasu charakterystyczne są przysadziste proporcje, mocno stylizowane fałdy szat, rozwiane nienaturalnie, i opisany wyżej motyw ornamentalny w nimbach w połączeniu ze stylizowanymi pędami roślinnymi. Cechy te występują np. w ikonie *Mandylionu* z Borysławia na ziemi lwowskiej<sup>423</sup>, przy czym ramę tej ikony wypełnia

Holy Cross in Drohobych.<sup>415</sup> The other works in this manner listed by her were: the icon of St George from Zhovkva (Ukr. ЖОВКВА, Pol. Żółkiew) and the related icon, dated to 1579, of the Annunciation, signed by Fedusko of Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor), and made for the iconostasis in the Orthodox church in Ivanychi (Ukr. Іваничівський, Pol. Iwanicze) in Volhynia (Ukr. Волинь, Pol. Wołyń). Finally, the scholar believed that Fedusko, the only master from this circle known by name, might have participated in the work on the iconostases of the Holy Spirit in Potelych and Nakonechne.<sup>416</sup>

According to Vira Svientsitska, prevailing cool silvery blue tones were characteristic of this workshop, so she called them ‘blue style icons’.<sup>417</sup> Helytovych pointed out that what dominated in many icons from the iconostasis in the Orthodox church of the Holy Trinity in Potylech were warm colours, red and ochre tones, though it is true that a great number of icons are characterised by silvery and light blue tonality.<sup>418</sup> The territorial scope of icons from this school was between Przemyśl and Drohobych, in fact limited to the former Orthodox diocese of Przemyśl.<sup>419</sup> Nevertheless, it seems right to regard the Sambir centre, represented by Fedusko, as essential.<sup>420</sup>

According to Helytovych, the reason for the preservation of the extensive collection of several dozen icons from Potelych at the National Museum in Lviv was that Potylech was one of the most developed centres in the Lubaczów starostwo [district] in the Bełżec voivodeship, the significance of which grew along with the rebuilding of the city after 1502 and a confirmation of the Magdeburg rights granted in 1498.<sup>421</sup> Indeed, being the royal property in the Lubaczów starostwo, this town was mentioned by Jan Długosz in 1460, and in 1502, King Aleksander exempted the town from taxation; in 1519 the city was granted a fair privilege, in 1523 Sigismund I the Old granted the Magdeburg rights again, and in 1552 Sigismund Augustus exempted the Potylech townsfolk from customs duties across the country.<sup>422</sup> Potylech boomed in the 2nd half of the 16th c., being the period during which icons were painted for the iconostases in the town’s Orthodox churches

416 *Ibidem*; Гелитович 1995, s. 73. Badaczka wskazała, że mógł być autorem wielu ikon w cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, m.in. ikony *Chrystusa Pantokratora* – Гелитович 2005a, s. 18.

417 Свенціцька 1989 – за: Гелитович 1994, s. 69.

418 Гелитович 1998, s. 321.

419 Гелитович 1994, s. 70.

420 Гелитович 1998, s. 321. Autorka przypomniała o trzech innych malarzach samborskich, rozpoznanych w źródłach.

421 *Ibidem*, s. 322. Przyczyną odbudowy miał być pożar w 1502 r., a odnowienie prawa magdeburskiego nastąpiło w 1532 r. Wg SGKP VIII, s. 879 [powtórzone w: Garncarski 1960, s. 42] w 1502 r. miasto zostało zniszczone przez najazd tatarski, a przywilej odnowił król Zygmunt I Stary w 1523 r.

422 Garncarski 1960, s. 42.

423 *Mandylion*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, temp., 51 × 79 × 3 cm, z Borysławia, w НМЛ od 1972 r., nr inw. НМЛ и-462 – Міляева, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 263.

415 *Ibid.*

416 *Ibid.*; Гелитович 1995, p. 73. According to the scholar, he might have painted many icons for the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, among others the icon of *Christ Pantocrator* – Гелитович 2005a, p. 18.

417 Свенціцька 1989 – as cited in: Гелитович 1994, p. 69.

418 Гелитович 1998, p. 321.

419 Гелитович 1994, p. 70.

420 Гелитович 1998, p. 321 The author recalled three other Sambir painters recognised in sources.

421 *Ibid.*, p. 322. The reason for the rebuilding was a fire of 1502, and the reestablishment of Magdeburg rights occurred in 1532. According to SGKP VIII, p. 879 [repeated in: Garncarski 1960, p. 42], in 1502 the town was destroyed by a Tatar invasion, and the privilege was repeated by King Sigismund I the Old in 1523.

422 Garncarski 1960, p. 42.

grubo opracowany, falisty pęd roślinny. Równomiernie odciskane w gruncie kółka wypełniały w ikonach tego kręgu obwody nimbów i bordiury szat – np. maforionu Marii w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu proroków z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu*<sup>424</sup>, albo tworzyły rodzaj ramy dla całej kompozycji, jak w ikonach *Św. Borysa i św. Gleba z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu*<sup>425</sup> czy *Św. Mikołaja z Busowisk*<sup>426</sup>.

## Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; PUŁAWY 1975; MRM 1988 (*Ikony Karpackie* 1988, s. 4); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.a., b.r.] – *Obraz ruski. Chrystus na tronie*, karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; KI [b.r.] (przed 1951) – *Obraz z ikonostasu – Deizis – w. XVII/XVIII*, karta inwentarzowa zał. przed 21 IV 1951 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – A. Małkiewicz, *Ikona Deesis*, karta inwentarzowa zał. 16 IV 1959, uzup. J. Kłosińska; Miedzińska [1971], s. 28–29

### Publikacje

Pietrusiński 1960, s. 131–132, fig. 4; Kłosińska 1966, poz. kat. 70; Kłosińska 1973, kat. 6, s. 85–86, il. na s. 87; Kłosińska 1987, poz. kat. 13; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 66–67, il. na s. 67

of the Holy Spirit (erected in the place of the former one, in the mid-16th c.) and of the Holy Trinity.

What is typical of the icons from this circle and period are squat proportions and strongly stylised folds of garments, and the aforementioned ornamental motif in nimbuses combined with stylised plant shoots. These features can be found e.g. in the icon of the *Mandyliion* from Boryslav (Ukr. Борислав, Pol. Borysław) in the Lviv region.<sup>423</sup> The frame of this icon is decorated with a thick wavy plant shoot. Circles impressed evenly in the ground layer adorned the borders of nimbuses and bordures of garments in the icons painted in this circle – e.g. Mary's maphorium in the icon of the *Hodegetria Surrounded by Prophets* from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych,<sup>424</sup> or formed a sort of frame for the whole composition, as in the icons of *St Boris and St Gleb* from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych<sup>425</sup> or *St Nicholas* from Busovysko (Ukr. Бусовисько, Pol. Busowisko).<sup>426</sup>

## Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; PUŁAWY 1975; MRM 1988 (*Ikony Karpackie* 1988, p. 4); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.a., n.y.] – *Obraz ruski. Chrystus na tronie*, inventory chart, PBEC/XVIII; KI [n.y.] (before 1951) – *Obraz z ikonostasu – Deizis – w. XVII/XVIII*, inventory chart created before 21 April 1951 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – A. Małkiewicz, *Ikona Deesis*, inventory chart created on 16 April 1959, information added by J. Kłosińska; Miedzińska [1971], pp. 28–29

### Publications

Pietrusiński 1960, pp. 131–132, fig. 4; Kłosińska 1966, cat. no. 70; Kłosińska 1973, cat. 6, pp. 85–86, fig. on p. 87; Kłosińska 1987, cat. no. 13; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, pp. 66–67, fig. on p. 67

424 *Hodegetria w otoczeniu archaniołów i proroków*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, temp., 113 × 103,5 × 2 cm, z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, w HМЛ od 1929 r., nr inw. HМЛ-27780, i-1785 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 255.

425 *Św. Borys i św. Gleb*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, temp., 90 × 75 × 2 cm, z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, pozyskana do HМЛ w 1947 r. z Instytutu Stauropigialnego, nr inw. HМЛ-36624, i-975 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 252.

426 *Św. Mikołaj*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, temp., 82 × 50 × 2 cm, z cerkwi pw. Narodzin Bogurodzicy w Busowiskach, w HМЛ od 1913 r., nr inw. HХМУ-и-325 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 262.

423 *Mandyliion*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 51 × 79 × 3 cm, from Boryslav, at the HМЛ since 1972, inv. no. HМЛ и-462 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 263.

424 *Hodegetria Surrounded by Angels and Prophets*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 113 × 103.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, at the HМЛ since 1929, inv. no. HМЛ-27780, i-1785 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 255.

425 *St Boris and St Gleb*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 90 × 75 × 2 cm, from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, acquired for the HМЛ in 1947 from the Stauropigion Institute, inv. no. HМЛ-36624, i-975 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 252.

426 *St Nicholas*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 82 × 50 × 2 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in Busovysko, at the HМЛ since 1913, inv. no. HХМУ-и-325 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 262.



## Chrystus Pantokrator z archaniołami (z rzędu Deesis) Christ Pantocrator with Archangels (from a Deesis tier)

**MNK XVIII-27** (d. nr inw. 8166)

Ikona środkowa z rzędu *Deesis* w ikonostasie

Krąg twórców ikon potylicko-drohobyskich<sup>427</sup> czynny w 2. poł. XVI w. (w latach 60.–70. XVI w.<sup>428</sup>), na podstawie tronu data „1699”, którą należy wiązać z odnowieniem ikony

Tempera na drewnie (cztery deski lipowe, płótno na łączeniu desek, zaprawa kredowa z dodatkiem krzemu – zob. Rap. 5.2, poz. 13), srebrzenia (ramy i nimby)<sup>429</sup>, 110 × 109,5 × 1,5–2,2 cm

Zakup, Polana (ukr. Поляна) k. Chyrowa, 1893 (zob. Kat. 10, 37)

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zapisano pod nr. 2146 w 1893 r.: „Malowanie Ruskie. ~~Два~~ apostołowie (sic!), fragment ikonostasu – malowanie olejne na drzewie przybladłe i uszkodzone. Przedstawia ~~apostołów~~ Chrystusa in throno rozmiary 1'11 met wys. 1'11 mtu szerokości. Z Polany pod Chyrowem 30 fl.<sup>430</sup>. Ikonę miał zakupić Teodor Nieczuja-Ziemiecki od Michała Puchacza, przewodniczącego Bractwa Cerkiewnego, z dwiema innymi za 30 florenów (MNK XVIII-25, Kat. 37; MNK XVIII-26, Kat. 10) 23 II 1893 r. w Polanie k. Chyrowa (ukr. Поляна). Zwraca jednak uwagę, że zapis o pochodzeniu ikony z Polany pod Chyrowem znalazł się jedynie w rubryce przy omawianej ikonie – przy ikonach MNK XVIII-25 (Kat. 37) i MNK

**MNK XVIII-27** (former no. 8166)

Central icon from the *Deesis* tier in the iconostasis

Circle of the painters of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) icons<sup>427</sup> active in the 2nd half of the 16th c. (1560s–1570s<sup>428</sup>), the base of the throne features the year ‘1699’, which should be linked with the renovation of the icon

Tempera on wood (four linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground with an addition of silicon – see Rep. 5.2, no. 13), silvered (frames and nimbuses),<sup>429</sup> 110 × 109.5 × 1.5–2.2 cm

Purchased in Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) near Khyriv (Ukr. Хірів, Pol. Chyrów), 1893 (see Cat. 10, 37)

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz's Inventory] contains the following entry in 1893 under no. 2146: ‘Ruthenian painting. ~~Two~~ apostles (sic!), a part of an iconostasis – oil painting on wood, faded and damaged. It depicts the ~~apostles~~ of Christ in throno dimensions 1'11 m high[,] 1'11 m wide. From Polana near Chyrów 30 fl.<sup>430</sup> The icon is said to have been purchased by Teodor Nieczuja-Ziemiecki from Michał Puchacz, chairman of the Orthodox Brotherhood, with two other icons, for 30 florins (MNK XVIII-25, Cat. 37; MNK XVIII-26, Cat. 10), on 23 February 1893 in Polyana near Khyriv. However, worthy of note is the fact that information concerning the provenance of the icon from Polyana near Khyriv can be found in a column only in the case of the presented icon – in the case of icons

427 Gumińska 2008, s. 69 [w opisie fot.]. Inne atrybucje: „Szkoła ruska” – KI (przed 1950).

428 Propozycje datowania: XVI w., 1699 r. (KI (przed 1950); koniec XVI–pocz. XVII w. (MNKi 1994; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; PMEWS 1998; Gumińska 2008, s. 67); 2. poł. XVI w. (?) (Pietrusiński 1960, s. 131–132, fig. 1); koniec XVI w. (?), 1699 (?) (pocz. XVII w. (?) (KI 1958); pocz. XVII w., sygn. i dat. 1699 (Kłosińska 1973, s. 88); 1699 (Kłosińska 1966, poz. kat. 66).

429 Rozpoznanie drewna zgodne z: Miedzińska [1971], s. 33. Tu również metodą chemiczną rozpoznano płótno jako lnianę – *ibidem*, s. 35, a zaprawę jako kredową – *ibidem*, s. 36. Autorka stwierdziła, że ornament w tle przykryty został folią cynową (Miedzińska [1971], s. 39), co następnie powtarzано w publikacjach: Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 69 [w opisie fot.]: „folia cynowa”, a co nie znalazło potwierdzenia w badaniach wykonanych 30 III 2015 r. przez dr. J.M. del Hoyo-Meléndez z LANBOZ z użyciem przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej. Ustalono, że w tle użyto folii srebrnej bez zawartości cyny. Badania zostały powtórzone przez dr Annę Klimek z LANBOZ 28 III 2017 r.

430 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1246 (8166), 1893, s. 186. Przekreślenia wynikły zapewne z powtórzenia wpisu pod nr. 1245, dotyczącego apostołów.

427 Gumińska 2008, p. 69 [in the description of the photograph]. Other attributions: ‘Ruthenian school’ – KI (before 1950).

428 Suggested dating: 16th c., 1699 (KI (before 1950); end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (MNKi 1994; Gumińska 1994, cat. n.pag.; PMEWS 1998; Gumińska 2008, p. 67); 2nd half of the 16th c. (?) (Pietrusiński 1960, pp. 131–132, fig. 1); end of the 16th c. (?), 1699 (?), beginning of the 17th c. (?) (KI 1958); beginning of the 17th c., signed and dated: 1699 (Kłosińska 1973, p. 88); 1699 (Kłosińska 1966, cat. no. 66).

429 Identification of wood the same as in: Miedzińska [1971], p. 33. Here a chemical method was also used to identify canvas as made of linen – *ibid.*, p. 35, and the ground as the chalk one – *ibid.*, p. 36. The author wrote the ornament in the background was covered with tin foil (Miedzińska [1971], p. 39), which was later repeated in the publications: Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, p. 69 [in the description of the photograph]: ‘tin foil’, which was not confirmed by an analysis conducted on 30 March 2015 by Dr J.M. del Hoyo-Meléndez from LANBOZ with the use of a portable X-ray fluorescence spectrometer (XRF). It was revealed silver foil without tin had been used in the background. The examination was repeated by Dr Anna Klimek from LANBOZ on 28 March 2017.

430 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1246 (8166), 1893, p. 186. Words were crossed out probably because of the repeated entry no. 1245 concerning the apostles.

XVIII-26 (Kat. 10) rubryki są puste, więc przyjęto założenie, że proveniencja i podana kwota dotyczą wszystkich trzech ikon. Ikony mogły pochodzić z cerkwi pw. św. Mikołaja w Polanie. Dmytro Blazejowskyj odnotował funkcję tej cerkwi jako filialną wobec cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w Chyrowie (pow. samborski w dekanacie Stara Sól) w diecezji przemyskiej. Drewniana cerkiew, wzniesiona w 1758 r., spłonęła w 1919 i do 1939 pozostawała nieodbudowana<sup>431</sup>. W *KI* (przed 1950) wskazano, że ikona jest przechowywana w magazynie pierwszego piętra w Gmachu Głównym MNK i wspomniana w przewodnikach MNK pod nr. 2126. Rzeczywiście w *Przewodniku MNK* 1911 pozycje 2104–2123 opisano jako: „Obrazy przedstawiające Chrystusa jako pantokratora, in throno, chustę św. Weroniki i t. p.”<sup>432</sup>.

### Stan zachowania

Stan ogólny dość dobry. Deski stabilne. Znaczne ubytki farby widoczne zwłaszcza na tronie i nad głową Archanioła Gabriela. Listwy nowe, paski lnianego płótna naklejone w miejscach styku desek.

### Opisy historyczne

Miedzińska [1971], s. 25–26: „Podobrazie zachowane dobrze, jedynie na brzegach deski występują zniszczenia typu mechanicznego. Na licu ikony widoczne są zadrapania, porysowania powierzchni. Ubytki warstwy malarskiej wraz z zaprawą / w lewej dolnej partii ikony w formie podłużnego pasa i w prawej górnej części / odsłaniają paski płótna i deskę podobrazia”.

### Konserwacja

- 1961: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1964: prace zabezpieczające
- 1973, 26 VII–25 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1994, 18 II–18 IV 1998: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1999, 18 II–13 IV: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2008, 11 IV–9 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Cztery deski o szerokości 26 cm, 15 cm, 37 cm i 32 cm, wzmocnione zastrzałami lewostronnymi, poprzecznymi, o zwężającej się szerokości: górny 5,5–4 cm, dolny 5,4–3,8 cm.

MNK XVIII-25 (Cat. 37) and MNK XVIII-26 (Cat. 10) the column is left empty, so it was assumed that the provenance and amount provided concerned all the three icons. The icons might have been originally in the Orthodox church of St Nicholas in Polyana. Dmytro Blazejowskyj noted the function of this Orthodox church as a branch of the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in Khyriv, Sambir county, in the Stara Sil (Ukr. Стара Сіль, Pol. Stara Sól) decanate in the Przemyśl diocese. The wooden Orthodox church, erected in 1758, burned down in 1919 and was not rebuilt until 1939.<sup>431</sup> In *KI* (before 1950) one can read the icon is kept in a storeroom on the first floor of the MNK Main Building. It is also mentioned in MNK guidebooks under no. 2126. Indeed, in the *Przewodnik MNK* [MNK Guidebook] of 1911 nos. 2104–2123 are described as follows: ‘Works depicting Christ as Pantocrator, in throno, the veil of St Veronica and the like’.<sup>432</sup>

### Condition

The general condition of the icon is quite good. Stable boards. Considerable areas of loss in paint can be seen especially on the throne and above the archangel Gabriel’s head. New slats, linen straps glued onto the connection of the boards.

### Historical descriptions

Miedzińska [1971], pp. 25–26: ‘The support in good condition, only the edges of the panel show mechanical damage. Scratches, scuffs on the surface can be seen on the front side of the icon. Areas of loss in the paint and ground layers / in the lower left area of the icon in the form of an elongated strip and in the upper part / reveal straps of canvas and the wooden board’.

### Conservation treatments

- 1961: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1964: remedial conservation
- 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 18 February 1994–18 April 1998: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 18 February–13 April 1999: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 11 April–9 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Four boards of the width of 26 cm, 15 cm, 37 cm and 32 cm, supported with left-side, crosswise, tapering battens: the upper one 5.5–4 cm wide, the lower one 5.4–3.8 cm wide. The

431 Blazejowskyj 1995, s. 561.

432 *Przewodnik MNK* 1911, poz. 2104–2123.

431 Blazejowskyj 1995, p. 561.

432 *Przewodnik MNK* 1911, nos. 2104–2123.

Górny jest oddalony od górnej krawędzi 12,5–13,5 cm, dolny od dolnej 15,5–15,2 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama o szerokości 5 cm, o wąskiej, malowanej ramce – 1,5 cm.

upper one 12.5–13.5 cm away from the top edge, the lower one 15.5–15.2 cm away from the bottom edge.

### Front side

The icon with a *kovcheg*, frame 5 cm wide, with a thin, painted border – 1.5 cm.

## Inskrypcje | Inscriptions

Przy głowie Archanioła Michała:  
By the archangel Michael's head:

ⲀⲠ̅ ⲘⲒ̅  
(= Archanioł Michał)  
(= Archangel Michael)

W sferze trzymanej na lewej dłoni  
przez Archanioła Michała:  
In the sphere held by the archangel  
Michael on his left hand:

Ⲭ  
[= (Jezus) Chrystus]  
[= (Jesus) Christ]

Przy głowie Jezusa: | By Jesus' head:

ⲒⲞ̅ ⲬⲞ̅  
(= Jezus Chrystus) | (= Jesus Christ)

W nimbie: | In the nimbus:

Ⲑ  
Ⲡ Ⲓ  
(= Ten, Który Jest) | (= I Am that I Am)

Przy głowie Archanioła Gabriela:  
By the archangel Gabriel's head:

ⲀⲠ̅ ⲒⲀ̅  
(= Archanioł Gabriel)  
(= Archangel Gabriel)

W otwartej Ewangelii trzymanej przez Jezusa: | In the open Gospel book held by Jesus:

ⲠⲞⲈⲞⲉⲒⲒⲞⲈ	ⲘⲒⲞⲉ ⲞⲀ
ⲠⲐⲒⲘⲒⲞⲉ Ⲟ	ⲐⲠⲠⲀⲒⲞⲉⲒⲒ
ⲞⲞⲒⲒⲞⲒⲞⲘⲐ	Ⲁ ⲞⲒⲘⲉⲒⲒⲀ
ⲞⲀⲐⲐⲠⲠⲀ	ⲒⲀ ⲞⲀ ⲠⲀ̅
ⲒⲀ ⲠⲀⲞⲉ	ⲘⲒⲞⲉ

[= *Rzekł Pan swoim uczniom, słuchający was mnie słuchają, a gardzący wami, mną (gardzą)*].

Cytat stanowi parafrazę słów Chrystusa, wielokrotnie powtarzanych, przytoczonych m.in. w Łk 10,16<sup>433</sup>.

[= *The Lord said to His disciples, He that heareth you heareth me; and he that despiseth you despiseth me*]

The citation is a paraphrase of Christ's words, repeated many times and quoted e.g. in Luke 10:16.<sup>433</sup>

Napis na tronie:  
Inscription on the throne:

ⲀⲬⲬⲞ

ⲒⲞⲉ  
ⲀⲠⲠⲀ

(= 1699; sygnatura?)

(= 1699; signature?)

## Opis i ikonografia

W centrum ikony na tronie bez oparcia zasiada Chrystus ujęty frontalnie, błogosławi prawą dłonią, w lewej trzyma otwartą księgę. Ma na sobie czerwoną szatę i niebieskawozielonkawą płaszcz. Poza tronem dwaj archaniołowie zwrócenii są ku Chrystusowi, ujęci do kolan, z lewej Michał w czerwonej sukni i niebieskawozielonkawym płaszczu, z prawej Gabriel w niebieskawozielonkawej sukni i bladoczerwonym płaszczu, każdy ze sferą w dłoni. Karnacje są brunatne, o ciemnym konturze podkreślonym grubą, czarną linią. Nimby są złote z tłoczonym ornamentem. Tło jest oliwkowobrunatne, w dole ciemniejsze. Obraz otacza złota rama z wyciskany ornamentem roślinnym. Na podnóżku tronu widnieje data:

## Description and iconography

The centre of the icon shows Christ, on the throne without a backrest, depicted frontally. He is blessing with his right hand, and holding an open book in his left hand. Christ is wearing a red garment and a bluish and greenish mantle. Beyond the throne two archangels are facing Christ, shown to his knees, on the left Michael in a red robe and a bluish and greenish mantle, on the right Gabriel in a bluish and greenish robe and a pale red mantle, both holding a sphere in their hands. Their complexion is dark brown, with dark contours highlighted with a thick black line. Nimbuses are golden with embossed ornament. The background is olive-brown, darker in the lower part. The picture is encircled with a gold frame with embossed foliate ornament. The footrest bears the date:

433 ВС: „Слушай вас, мене слушаат: и отменяйся вас, мене отменяет-ся: отменяйся же мене, отменяется пославиаго мя. (Св. Евангелие от Луки 10:16)”; ВВ: Кто was слуша, мне слуша; а кто wami gardzi, mną gardzi; а кто mną gardzi, gardzi tym, który mię posłał”.

433 ВС: ‘Слушай вас, мене слушаат: и отменяйся вас, мене отменяется: отменяйся же мене, отменяется пославиаго мя. (Св. Евангелие от Луки 10:16)'; King James Version: ‘He that heareth you heareth me; and he that despiseth you despiseth me; and he that despiseth me despiseth him that sent me’.

ἌΧΨΩ (1699) i sygnatura (?)<sup>434</sup>: JC Б ЛШЛ, odnoszące się zapewne do czasu renowacji ikony. Taką opinię wyraziła już konserwator ikony Maria Niedzielska: „Napisy te są późniejsze, leżące na warstwie przemalówki i być może związane z przeprowadzonym odnawianiem ikonostasu, zaś za sygnaturą przypuszczalnie kryje się nazwisko autora odnawiania”<sup>435</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Zachowany fragment *Deesis* stanowił całość wraz z ikoną MNK XVIII-26 (Kat. 10), należąc do rzędu apostołskiego ikonostasu. Istnieje domniemanie, że oba fragmenty pochodzą z cerkwi pw. św. Mikołaja w Polanie k. Chyrowa (ukr. Поляна Хировська). Możliwość opracowania obu ikon przez jeden warsztat lub jednego autora potwierdziły badania technologiczne (Rap. 5.2).

Janina Kłosińska uznała wiele podobnych ikon za pochodzące z tej samej pracowni co ikony z Potylicza. Widziała w nich dzieła prowincjonalne o „szczególnej geometrycznej stylizacji”, do których zaliczyła *Sąd Ostateczny* z Kamionki w HМЛ z 1586 r.<sup>436</sup> Z kolei Maria Hełytowycz zgodziła się, że bliskie im są ikony z cerkwi pw. św. Trójcy z Potylicza, lecz trudno je uznać za dzieła jednego mistrza<sup>437</sup>.

Moim zdaniem, większość cech przesądza o tym, żeby ikony z Polany – MNK XVIII-27 (Kat. 9) i MNK XVIII-26 (Kat. 10) – podobnie jak ikonę *Deesis* (MNK XVIII-62, Kat. 8), uznać za przynależne do szerszego kręgu dzieł potyliczko-drohobyckich. Ikona *Sądu Ostatecznego* (MNK XVIII-25, Kat. 37), również pochodząca z Polany k. Chyrowa, wykonana została zapewne kilka dekad wcześniej.

### Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, nr 2116); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PМЕW 1998 (Suliga 1998); PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1246 (8166) z 1893, s. 186; KI [b.a.] (przed 1950), *Obraz szkoła ruska XVI w. – Chrystus na tronie*, karta inwentarzowa zał. przed 24 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona Deisis Chrystus na tronie*, karta inwentarzowa zał. 31 XII 1958, uzup. J. Kłosińska; *Zakupy 1883–1899*, karta 4; Miedzińska [1971], s. 24–26

#### Publikacje

Pietrusiński 1960, s. 131–132, fig. 1; Kłosińska 1966, poz. kat. 66; Kłosińska 1973, s. kat. 7, s. 88–90, il. na s. 89; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 67, il. na s. 68

434 Takie domniemanie wyraziła J. Kłosińska (1966, poz. kat. 66).

435 Miedzińska [1971], s. 25.

436 Kłosińska 1973, s. 88.

437 Гелитович 1994, s. 68.

ἌΧΨΩ (1699) and signature (?)<sup>434</sup>: JC Б ЛШЛ, probably referring to the renovation of the icon. This opinion was expressed by the conservator of the icon Maria Niedzielska: “These are later inscriptions, represented on the layer of overpainting and perhaps connected with the renovation of the iconostasis, and the signature is probably of the renovator”<sup>435</sup>.

### Remarks concerning style and attribution

The preserved fragment of *Deesis* was pair with the icon MNK XVIII-26, Cat. 10, being part of the Apostles tier in the iconostasis. There is a conjecture that both fragments are from the Orthodox church of St Nicholas in Polyana near Khyriv (Ukr. Поляна Хировська, Pol. Polana k. Chyrowa). The probability that the two icons were executed by one workshop or one artist was confirmed by technological examination (Rep. 5.2).

Janina Kłosińska believed many similar icons had been made by the same workshop as the Potelych icons. She regarded them as provincial works with ‘special geometrical stylisation’, and listed among them *The Last Judgement* from Kamionka at the HМЛ, from 1586.<sup>436</sup> Maria Helytovych agreed these icons were close to the icons from the Orthodox church of the Holy Trinity in Potelych, but it was difficult to consider them the works of the same master.<sup>437</sup>

In my opinion, considering most of the features, icons from Polyana – MNK XVIII-27, Cat. 9 and MNK XVIII-26, Cat.10 – the same as the *Deesis* icon (MNK XVIII-62, Cat. 8) may be regarded as representing a larger group of Potelych-Drohobyck icons. *The Last Judgement* (MNK XVIII-25, Cat. 37), also from Polyna near Khyriv, was probably made several decades earlier.

### Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, no. 2116); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PМЕW 1998 (Suliga 1998); PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, nos. 1246 (8166) of 1893, p. 186; KI (before 1950) – [n.a.], *Obraz szkoła ruska XVI w. – Chrystus na tronie*, inventory chart created before 24 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona Deisis Chrystus na tronie*, inventory chart created on 31 December 1958, information added by J. Kłosińska; *Zakupy 1883–1899*, leaf 4; Miedzińska [1971], pp. 24–26

#### Publications

Pietrusiński 1960, pp. 131–132, fig. 1; Kłosińska 1966, cat. no. 66; Kłosińska 1973, cat. p. 7, pp. 88–90, fig. on p. 89; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, p. 67, fig. on p. 68

434 This conjecture was expressed by J. Kłosińska (1966, cat. no. 66).

435 Miedzińska [1971], p. 25.

436 Kłosińska 1973, p. 88.

437 Гелитович 1994, p. 68.

## Św. Jan Chrzciciel i św. Paweł (z rzędu *Deesis*) St John the Baptist and St Paul (from a *Deesis* tier)

**MNK XVIII-26** (d. nr inw. 8165)

Ikona z rzędu *Deesis* w ikonostacie

Krąg twórców ikon potylicko-drohobyckich<sup>438</sup> czynny w 2. poł. XVI w.<sup>439</sup> (w latach 60.–70. XVI w.<sup>440</sup>)

Tempera na drewnie lipowym (trzy deski lipowe, płótno na łączeniach desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 12)<sup>441</sup>, srebrzenia (ramy i nimby)<sup>442</sup>, 109,5 × 86,5 × 2 cm

Szpongi wykonano prawdopodobnie z drewna jodłowego<sup>443</sup>

Zakup, Polana (ukr. Поляна) k. Chyrowa, 1893 (zob. Kat. 9, 37)

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zapisano pod nr. 1245 w 1893 r.: „Malowanie Ruskie. Dwaj apostołowie, fragment ikonostasu – malowanie przybladłe, początku XVII wieku, uszkodzone – Przedstawia Apostołów S<sup>ty</sup> Jana i Piotra malowane na drzewie w rozmiarach 1'11 met. wys. 0'87 m szerokość<sup>444</sup>. Ikonę miał zakupić Teodor Nieczuja-Ziemiecki od Michała Puchacza, przewodniczącego Bractwa Cerkiewnego, z dwiema innymi za 30 florenów (MNK XVIII-25, Kat. 37; MNK XVIII-27, Kat. 9), 23 II 1893 w Polanie k. Chyrowa (ukr. Поляна), pochodzącymi zapewne z tamtejszej cerkwi pw. św. Mikołaja.

**MNK XVIII-26** (former no. 8165)

Icon from the *Deesis* tier in the iconostasis

Circle of the painters of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) icons<sup>438</sup> active in the 2nd half of the 16th c.<sup>439</sup> (1560s–1570s<sup>440</sup>)

Tempera on linden (three linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 12),<sup>441</sup> silvered (frames and nimbuses),<sup>442</sup> 109.5127 86.5 × 2 cm

*Shponki* made probably of fir wood<sup>443</sup>

Purchased in Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) near Khyriv (Ukr. Хірів, Pol. Chyrów) in 1893 (see Cat. 9, 37)

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz's Inventory] contains the following entry in 1893 under no. 1245: 'Ruthenian painting. Two apostles, a fragment of an iconostasis – faded painting, beginning of the 17th c., damaged [...] – It shows the apostles St John and Peter[,] painted on a panel with the dimensions of 1.11 m high[,] 0.87 m wide'.<sup>444</sup> The icon is said to have been purchased by Teodor Nieczuja-Ziemiecki from Michał Puchacz, chairman of the Orthodox Brotherhood, with two other icons for 30 florins (MNK XVIII-25, Cat. 37; MNK XVIII-27 Cat. 9) on 23 February 1893 in Polyana near Khyriv (Ukr. Поляна), originally probably from the local Orthodox church of St Nicholas.

438 Gumińska 2008, s. 69 [w opisie fot.].

439 Propozycje proveniencji: z rzędu *Deesis* w ikonostacie z cerkwi pw. św. Mikołaja w Polanie k. Chyrowa (Kłosińska 1973, poz. kat. 8, s. 91; Gumińska 1994, kat. [b.p.]); ikona ruska XVI w. (*KI* [przed 1950]); Małopolska wschodnia. Polana pod Chyrowem (*KI* 1958).

440 Propozycje datowania: XVI w. (*KI* [przed 1950]); 2. poł. XVI w. (Pietrusiński 1960, s. 131–132, fig. 2); koniec XVI–pocz. XVII w. (Gumińska 2008, s. 67, il. na s. 68); pocz. XVII w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 8); 1699 (?), XVII w. (*KI* 1958); 1699 (Kłosińska 1966, poz. kat. 67).

441 Rozpoznanie drewna zgodne z: Miedzińska [1971], s. 33. Tu również metodą chemiczną rozpoznano płótno jako lnianie – *ibidem*, s. 35, a zaprawę jako kredową – *ibidem*, s. 36.

442 Kłosińska 1973, poz. kat. 8, s. 91: „laserowane folie cyny na desce”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008 [w opisie fot. na s. 69: „folia cynowa”]. Rozpoznanie folii oparte było na wyniku analizy w: Miedzińska [1971], s. 39 („we wszystkich badanych ikonach jako folii pokrywającej ornament użyto cyny”), ale w wyniku badań wykonanych 30 III 2015 r. przez dr. J. M. del Hoyo-Meléndez z LANBOZ z użyciem przenośnego spektrometru fluorescencji rentgenowskiej (XRF) ustalono, że w tle użyto folii srebrnej bez zawartości cyny. Badania zostały powtórzone przez dr Annę Klimek z LANBOZ 28 III 2017 r.

443 Miedzińska [1971], s. 34 (na podstawie wizualnej analizy przekrojów).

444 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1245 (8165) z 1893 r., s. 186.

438 Gumińska 2008, p. 69 [in the description of the photograph].

439 Suggested provenance: from the *Deesis* tier in the iconostasis of St Nicholas in Polyana near Khyriv (Kłosińska 1973, cat. no. 8, p. 91; Gumińska 1994, cat. n.pag.); 16th-century Ruthenian icon (*KI* (before 1950)); Eastern Lesser Poland [Pol. Małopolska]. Polyana near Khyriv (*KI* 1958).

440 Suggested dating: 16th c. (*KI* (before 1950)); 2nd half of the 16th c. (Pietrusiński 1960, pp. 131–132, fig. 2); end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (Gumińska 2008, p. 67, fig. on p. 68); beginning of the 17th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 8); 1699 (?), 17th c. (*KI* 1958); 1699 (Kłosińska 1966, cat. no. 67).

441 Identification of wood the same as in: Miedzińska [1971], p. 33. Here a chemical method was also used to identify canvas as made of linen – *ibid.*, p. 35, and the ground as chalk – *ibid.*, p. 36.

442 Kłosińska 1973, cat. no. 8, p. 91: 'glazed tin foils on panel'; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008 [in the description of the photograph on p. 69: 'tin foil']. Identification of foil was based on the analysis result in: Miedzińska [1971], p. 39 ('in all examined icons tin foil was used to cover the ornament), an analysis conducted on 30 March 2015 by Dr Julio M. del Hoyo-Meléndez from LANBOZ with the use of a portable X-ray fluorescence spectrometer (XRF) revealed the lack of tin. The examination was repeated by Dr Anna Klimek from LANBOZ on 28 March 2017.

443 Miedzińska [1971], p. 34 [based on a visual analysis of sections].

444 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1245 (8165) of 1893, p. 186.

### Stan zachowania

Stan zachowania ikony ogólnie dość dobry. Deski stabilne, w warstwie malarskiej znaczne ubytki pionowe w partii górnej, liczne przetarcia na ramie. Ubytki widoczne także w partii ornamentu, wzdłuż łączenia desek i w nimbach.

### Opisy historyczne

→ KI 1958: „Duże ubytki farby, zwłaszcza na postaci św. Jana i między postaciami”.

→ KI 1958 [informacja uzupełniona]: „Jedna szponga oryginalna, druga nowa”.

→ Miedzińska [1971], s. 27–28: „Podobrazie drewniane na ogół dobrze zachowane, jedynie wzdłuż brzeżnych partii występują zniszczenia typu mechanicznego. Z dwu istniejących obecnie szpong jedna jest oryginalna, zachowana częściowo”.

### Konserwacje

→ 1961: zabezpieczona, punktowania, kitowania w PK MNK

→ 1973, 26 VII–25 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2006, 21 III–20 IX: konserwacja w LANBOZ

→ 2008, 11 IV–9 VI: dezynsekcja metodą beztlenu w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Trzy deski lipowe o szerokości 23 cm, 37 cm i 26,5 cm (trzecia deska pęknięta jest na całej długości, 2,5 cm od prawego boku), wzmocnione dwiema listwami poprzecznymi, lewostronnymi, o zwężającej się szerokości: górna 4,5–4,3 cm, dolna 4–3 cm. Dolna oryginalna, górna nowa. Odległość listwy górnej od górnej krawędzi wynosi 13,2–13 cm, dolnej 15,8–13,5 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama o szerokości 5,5 cm, obwiedziona wąską namalowaną ramką o szerokości 1,2 cm.

### Inskrypcje

ἸΩἸΑ ΠΡῚΤΕ...  
(= Jan Chrzciciel)

ΑΓΙΛ ΠΑΒΕ...  
(= Apostoł Paweł)

### Condition

The general condition of the icon is quite good. Stable boards, considerable vertical areas of loss in the paint layer in the upper part, numerous erased areas on the frame. Areas of loss also in the ornamentation part, along the connection of the boards and in nimbuses.

### Historical descriptions

→ KI 1958: ‘Large areas of loss in the paint layer, especially on the figure of St John and between the figures’.

→ KI 1958 [complemented information]: ‘One original *shponka*, one new’.

→ Miedzińska [1971], pp. 27–28: ‘Wooden support generally well preserved, mechanical damage only along the edges. Out of two existing *shponki* one is original, preserved partly’.

### Conservation treatments

→ 1961: remedial conservation, spot inpainting, putty applied in the PK MNK

→ 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 21 March–20 September 2006: conservation in the LANBOZ

→ 11 April 2008–9 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Three linden boards of the width of 23 cm, 37 cm, 26,5 cm (the third board cracked along with the right side at the width of 2.5 cm), reinforced with two tapering, left-side, crosswise slats: the upper one 4.5–4.3 cm wide, the lower one 4–3 cm wide. The lower one original, the upper one new. The upper slat is 13.2–13 cm, the bottom one 15.8–13.5 cm away from the top edge.

### Front side

The icon with a *kovcheg*, frame 5.5 cm wide, framed with a narrow painted border 1.2 cm wide.

### Inscriptions

ἸΩἸΑ ΠΡῚΤΕ...  
(= John the Baptist)

ΑΓΙΛ ΠΑΒΕ...  
(= Apostle Paul)

### Opis i ikonografia

Św. Jan Chrzciciel i św. Paweł zwrócenii w trzech czwartych w lewo. Twarze wyróżnia ciemna karnacja i podobne rysy fizjonomiczne. Pierwszy – odziany w niebieskawozielonkawą skórę zwierzęcą pokrytą gęstą sierścią, zaznaczoną białymi, równoległymi pasemkami, i zielonobrazowy płaszcz – wyciąga dłonie przed siebie, drugi – w niebieskawozielonkawej sukni z silnie zaznaczonymi światłami i w czerwono-brązowym płaszczu – trzyma oburącz księgę. Obaj zostali

### Description and iconography

St John the Baptist and St Paul are turned, in three quarters, to the left. Their faces are characterised by dark complexion and much the same physiognomic features. The former – clad in bluish and greenish animal skin with dense hair, marked with white parallel streaks, and a green and brown mantle – is stretching his hands forward, the latter – in a bluish and greenish robe with strongly marked highlights and in a red and brown mantle – is holding a book in his two hands. They

ujęci w postawie kroczącej na murawie pokrytej kępkami traw. Rysunek szat jest bardzo schematyczny, z charakterystycznymi ostrymi zakończeniami. Murawa oddzielona od tła grubą, równą czarną kreską, która, zdaniem Janiny Kłosińskiej, poprowadzona została za pomocą liniału, nie do przyjęcia w malarstwie XVI w.<sup>445</sup> Należy jednak wskazać na precedensy z użyciem narzędzi, które pozwalały wytyczać linie proste, np. w inskrypcjach, jak w ikonie *Zstąpienia do Otchłani* (MNK XVIII-874, Kat. 34).

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Karnacje postaci są ciemnobrunatne, wyróżniają je mocny, czarny kontur i silnie zaznaczone światła. Nimby są złote z tłoczonym ornamentem roślinnym. Tło u dołu brunatne, u góry brązowe. Rama wypełniona jest wyciskany motywem falistej wici roślinnej, poddanym stylizacji.

Kłosińska łączyła ikonę z twórcą środkowej części *Deesis* (MNK XVIII-62, Kat. 8)<sup>446</sup>. Różnice widoczne w proporcjach i typach twarzy tłumaczyła większą swobodą przy malowaniu dalszych postaci rzędu *Deesis*, gdy postacie części środkowej musiały być malowane według dawnych wzorów. Sposób obrysowania postaci, uwydatnienia ich bryłowości, odnosiła do późnych przykładów malarstwa freskowego na Bukowinie z przełomu XVI i XVII w. (Mołdawica, Dragomirna). O utrzymaniu dawnej konwencji stylistycznej miały świadczyć szaroniebieski koloryt szat i brunatnoczerwony płaszcz<sup>447</sup>.

Ikona była fragmentem prawej strony rzędu *Deesis* i najpewniej stanowiła całość z ikoną MNK XVIII-27 (Kat. 9) – środkową ikoną rzędu. Można przyjąć, że chodzi w tym wypadku o ikonostas z cerkwi pw. św. Mikołaja w Polanie (ukr. Поляна) k. Chyrowa. Możliwość opracowania obu ikon przez jeden warsztat lub jednego autora potwierdziły badania technologiczne (zob. Rap. 5.2)<sup>448</sup>. Ikony te należały do szerszego kręgu dzieł twórców ikon potylicko-drohobyckich (zob. Kat. 8).

are both depicted striding on the sward with tufts of grass. The drawing of garments is very schematic, with characteristic pointed endings. Grass is separated from the background by a thick, straight, black line, which, according to Janina Kłosińska, has been made with the use of a ruler, unacceptable in 16th-century painting.<sup>445</sup> Nevertheless, one should mention some precedents in using tools enabling to draw straight lines, e.g. in inscriptions, in the icon of the *Descent into Limbo* (MNK XVIII-874, Cat. 34).

### Remarks concerning style and attribution

The complexion of the figures is dark brown, they are characterised by bold, black contours and strongly marked highlights. Nimbuses are golden with embossed foliate ornament. The background in the lower area is dark brown, in the upper area – brown. The frame is filled with a stylised embossed motif of wavy floral scrolls.

Kłosińska ascribed this icon to the painter of the central part of *Deesis* (MNK XVIII-62, Cat. 8).<sup>446</sup> She explained differences visible in proportions and face types with the freedom in painting figures depicted farther in the *Deesis* tier, and the figures in the central part must have been painted based on old models. The scholar associated the way of outlining the figures, highlighting their bulkiness, with the late examples of fresco painting in Bukovina from the late 16th and early 17th c. (Moldovița, Dragomirna). The use of the old stylistic convention was indicated by the grey and blue colours of garments and the dark brown and red mantles.<sup>447</sup>

The icon was a fragment of the right side of the *Deesis* tier, and most probably it formed a whole with the icon MNK XVIII-27 (Cat. 9) – the central icon of the tier. It may be assumed it was the iconostasis from the Orthodox church of St Nicholas in Polyana. The two icons might have been painted by one workshop or by one artist, as confirmed by the technological examination (see Rep. 5.2).<sup>448</sup> These icons are examples of works of the painters representing the large Potelych-Drohobych circle (see Cat. 8).

445 Kłosińska 1973, s. 91.

446 *Ibidem*.

447 *Ibidem*.

448 Zob. także Miedzińska [1971], s. 56. Autorka słusznie zauważyła, że brakująca, trzecia część *Deesis* musiała być wypełniona postaciami Bogurodzicy i św. Piotra.

445 Kłosińska 1973, p. 91.

446 *Ibid.*

447 *Ibid.*

448 See also Miedzińska [1971], p. 56. The author correctly noticed that the missing, third part of the *Deesis* must have depicted the Mother of God and St Peter.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK 1914*, nr 2170); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### *Źródła niepublikowane*

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1245 (8165) z 1893, s. 186; *KI* [b.a.] (przed 1950), *Obraz szkoła ruska XVI w. Dwaj apostołowie z ikonostasu w Polanie pod Chyrowem*, karta inwentarzowa zał. przed 24 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; *KI 1958* – A. Małkiewicz, J. Kłosińska, *Ikona śś. Jan Chrzciciel i Paweł Apostoł*, karta inwentarzowa zał. XI 1958; *Zakupy 1883–1899*, karta 4; Miedzińska [1971], s. 26–28

### *Publikacje*

Pietrusiński 1960, s. 131–132, fig. 2; Kłosińska 1966, poz. kat. 67; Kłosińska 1973, kat. 8, s. 91, il. na s. 92; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, il. na s. 69

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK 1914*, no. 2170); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### *Unpublished sources*

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1245 (8165) of 1893, p. 186; *KI* [n.a.] (before 1950), *Obraz szkoła ruska XVI w. Dwaj apostołowie z ikonostasu w Polanie pod Chyrowem*, inventory chart created before 24 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; *KI 1958* – A. Małkiewicz, J. Kłosińska, *Ikona śś. Jan Chrzciciel i Paweł Apostoł*, inventory chart created in November 1958; *Zakupy 1883–1899*, leaf 4; Miedzińska [1971], pp. 26–28

### *Publications*

Pietrusiński 1960, pp. 131–132, fig. 2; Kłosińska 1966, cat. no. 67; Kłosińska 1973, cat. 8, p. 91, fig. on p. 92; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, fig. on p. 69



# 11

## Św. Jan Chrzciciel (z rzędu Deesis) St John the Baptist (from a Deesis tier)

### MNK XVIII-591

Ikona z rzędu *Deesis* ikonostasu

Ruś środkowo-północna, 2. poł. XVI w.<sup>449</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska świerkowa, płótno na całości podobrazia, zaprawa gipsowo-kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 44)<sup>450</sup>, folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimb), 71,5 × 41–42 × 3,5 cm

Przekaz GUC przez ZMOZ, 1978 (Ks. wpł. 276/78)

### Stan zachowania

Ikona nosi ślady licznych ingerencji. Malatura zabezpieczona, podobrazie ustabilizowane.

### Opinie historyczne

→ *Opinia LANBOZ* [2009]: „Dość dobry, drobne odpryski farby”.

→ *KI* [b.r.]: „Deska bez śladów drewnojadów, liczne przemalówki i przemycia, zwłaszcza w tle, na ręce świętego, na napisach i na obramieniu. Odpryski i przetarcia farby na nimbie”.

### Konserwacje

Nie odnotowano.

### Badania technologiczne

Ikony Św. Jana Chrzciciela wraz z ikoną Matki Boskiej z rzędu *Deesis* (MNK XVIII-574, Kat. 6) i ikoną dwustronną Trójcy Świętej / Matki Boskiej Znak (MNK XVIII-110, Kat. 41) wytypowano jako szczególnie kontrowersyjne do badań technologicznych w LANBOZ, których wyniki przekazane zostały do Działu XVIII w 2012 r.<sup>451</sup> Wówczas rozpoznano materiał podobrazia jako drewno iglaste, ponadto nie stwierdzono płótna. Warstwę malarską określono jako jednorodną, potwierdzono również brak warstw spodnich, jednocześnie jednak odnotowano wtórne ingerencje i przemalowania, które zostały w okresie późniejszym usunięte z pozostawieniem tzw. świadków. Ograniczona paleta barwna i jej charakter nie pozwoliły na weryfikację datowania. Jako prawdopodobne określono datowanie proponowane w protokole przekazania: „Rosja, XIX w.”

### MNK XVIII-591

Icon from the *Deesis* tier in the iconostasis

Central-Northern Rus', 2nd half of the 16th c.<sup>449</sup>

Tempera on wood (one spruce board, canvas on the whole surface of the support, gypsum and chalk ground – see Rep. 5.2, no. 44),<sup>450</sup> silver and gold foil, known as *dvojniki* (nimbus), 71.5 × 41–42 × 3.5 cm

Relayed by GUC through ZMOZ in 1978 (Ks. wpł. 276/78)

### Condition

The icon shows marks of numerous interventions. The paint layer subjected to remedial conservation, the support stabilised.

### Historical descriptions

→ *Opinia LANBOZ* [2009]: ‘Quite good, paint has peeled off a little’.

→ *KI* [n.y.]: ‘No marks of woodworms in the panel, numerous overpaintings and washings, especially in the background, on the saint’s hand, inscriptions and frame. Peeled off and erased paint in the nimbus’.

### Conservation treatments

Not noted.

### Technological examination

The icon of *St John the Baptist* and the *Mother of God* (MNK XVIII-574, Cat. 6) and the doublesided icon of the *Holy Trinity / Our Lady of the Sign* (MNK XVIII-110, Cat. 41) were selected, as particularly controversial, for the technological examination in the LANBOZ, the results of which were sent to Department XVIII in 2012.<sup>451</sup> It was then that the support was identified as made of coniferous wood and no canvas was detected. The paint layer was described as homogenous, the lack of bottom layers was confirmed. What was also noticed were secondary interventions and overpaintings, later removed, only leaving the so-called witnesses. A reduced colour palette and its character did not permit to verify the dating. The dating suggested in the transfer protocol, namely ‘Russia, 19th c.’, was considered probable.

449 Propozycja datowania: XVII lub XIX w. (?) (*KI* [b.r.]).

450 *Opinia LANBOZ* [2012], s. 5: „zaprawa kredowo-klejowa”.

451 *Ibidem*, s. 5, 29–30.

449 Suggested dating: 17th or 19th c. (?) (*KI* [n.y.]).

450 *Opinia LANBOZ* [2012], p. 5: ‘chalk and glue ground’.

451 *Ibid.*, pp. 5, 29–30.

## Podobrazie

Dwa zastrzały wpuszczone lewostronnie o nieco zwężającej się szerokości: górny 4,5 cm (u nasady) i 3 cm (na końcu), dolny odpowiednio 4 cm i 3 cm. Górny zastrzał oddalony od krawędzi 17 cm (u nasady) i 18 cm (na końcu), dolny – 19,5 cm.

## Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama naturalna o szerokości 3,5 cm, w tym 1,5 cm brązowej obwódki.

## Inskrypcje

Przy głowie św. Jana Chrzciciela:

СВ ІВАН ПРЄ̂ ПРЄКЧ  
[= *Święty Jan Predtieczca* (gr. *Prodromos* – „Poprzedzający”, czyli Jan Chrzciciel)]

Na zwoju trzymanym przez św. Jana Chrzciciela:

СЄ̂ А̂ГНЄЦЗ [ = *Oto Baranek Boży,*  
БЖІИ ВЗ (który) *dźwiga grzech świata*  
ЗЕМЛА Й ГР•Ѡ Przymij *modlitwę naszą*  
МІРА ПРІИ *siedzący po prawicy Ojca*  
МІ МОЛИТ (zmiłuj się nad nami)  
В8 НАШ8 СЄ – *rozwińcie słów J 1,29*  
ДАЙ ѠДЄС  
Н8Ю ѠЦА,  
... ПРІ...

Rdzeniem przekazu jest wers w Ewangelii św. Jana, a jego źródłem bezpośrednim – liturgia eucharystyczna. Inskrypcja zapisana została w wersji bardziej archaicznej, w późniejszych występują słowa: *принимающий на Себя грехи мира, [...] сидящий по правую сторону Отца*<sup>452</sup>. Ostatni wers na zwoju jest nieczytelny, przy czym nie jest to przyjęty w tej formule zwrot *помилуй нас*. Można odnieść wrażenie, że w warstwie malarskiej widoczne są w tym miejscu dwa nakładające się na siebie zapisy, co może sugerować, że obecny został wykonany wtórnie na istniejącym wcześniej innym tekście. Przypuszczenie to nie znajduje jednak potwierdzenia w analizie fotografii wykonanych w zakresach fal RTG, IR i UV.

Słowa Jana Chrzciciela powtarzane były także w innych zabytkach, np. w ikonice z brązu, datowanej na koniec XVI w., w której prorok wskazuje na kielich eucharystyczny z leżącym w nim Jezusem<sup>453</sup>.

## Opis i ikonografia

Święty, zwrócony w trzech czwartych w lewo, trzyma rozwinięty zwój z napisem. Jego lewa ręka jest zgięta przed piersią

452 Барковская 2013, s. 166.

453 *Św. Jan Chrzciciel*, skrzydło ołtarzyka składanego, odlew, brąz, МПУБ, nr inv. бр. 2729 – Радойковић 1979, il. na s. [427].

## Support

Two slightly tapering battens inserted on the left side: the top one 4.5 cm wide (at the base) and 3 cm (at the end), the bottom one 4 cm and 3 cm respectively. The top batten 17 cm (at the base) and 18 cm (at the end) away from the edge, the bottom one – 19.5 cm.

## Front side

The icon with a *kovcheg*, a natural frame 3.5 cm wide including 1.5 cm of a brown border.

## Inscriptions

By St John the Baptist's head:

СВ ІВАН ПРЄ̂ ПРЄКЧ  
[= *St John Predtieczca* (Gr. *Prodromos* – ‘the Forerunner’, that is St John the Baptist)]

On the scroll held by John the Baptist:

СЄ̂ А̂ГНЄЦЗ [ = *Behold the Lamb of God,*  
БЖІИ ВЗ (which) *taketh away the sin of*  
ЗЕМЛА Й ГР•Ѡ *the world. Accept our prayer,*  
МІРА ПРІИ *thou, sitting on the right*  
МІ МОЛИТ *hand side of the Father (have*  
В8 НАШ8 СЄ *mercy on us) – the expansion*  
ДАЙ ѠДЄС *of the verse John 1:29.]*  
Н8Ю ѠЦА,  
... ПРІ...

The inscription is based on the Gospel of John, and its direct source is Eucharistic liturgy. The inscription was written in a more archaic version, the later one reads: *принимающий на Себя грехи мира, ... сидящий по правую сторону Отца*.<sup>452</sup> The last verse on the scroll is illegible; however, it is not the expression *помилуй нас*, which recurs in this formula. One may have the impression that in the paint layer there are two inscriptions overlapping each other in this place, which may suggest that the present one was made later on the already existing text. However, this speculation has not been confirmed by the analyses of X-ray, IR and UV photographs.

John the Baptist's words were featured also in other historic objects, e.g. in a small bronze icon dated to the end of the 16th c., in which the prophet is pointing at the Eucharistic chalice with Jesus lying inside.<sup>453</sup>

## Description and iconography

The saint, turned in three quarters to the left, is holding a scroll with an inscription. His left hand is bent in front of his chest pointing to the scroll. His hair and beard are long,

452 Барковская 2013, p. 166.

453 *St John the Baptist*, side of a folding altar, cast, bronze, МПУБ, inv. no. бр. 2729 – Радойковић 1979, fig. on p. [427].

w geście wskazującym zwój. Włosy i broda długie, opadające w kilku pasmach. Zielony płaszcz zarzucony na prawe ramię okrywa całą postać, odsłaniając tylko lewą część piersi oraz lewe ramię odziane w skórę są zwierzęcą z sierścią. Włosy, wąsy i broda oraz skóra w kolorze jasnobrażowym o odcieniu oliwkowym. Nimb srebrzony, pokryty złotym laserunkiem, obrysowany konturem brunatnoczerwonym.

Święty Jan Chrzciciel ujmowany był w kontekście eucharystycznym w najstarszych znanych przykładach sztuki wczesnochrześcijańskiej, np. w rzeźbionym w kości słoniowej tzw. tronie biskupa Rawenny Maksymiana z ok. 547 r. – otoczony czterema ewangelistami, w lewej ręce dzierży patenę, na której spoczywa Chrystus zobrazowany jako *Agnus Dei*. W sztuce późniejszej łączony był na ogół z Bogurodnicą w kompozycji *Deesis*, modlitwy wstawiennej kierowanej do Chrystusa. Ikonografia Jana Chrzciciela jako Anioła Pustyni z Barankiem Mistycznym na paterze rozpowszechniła się na Rusi moskiewskiej w ciągu XVI w., co łączono z osobą cara Iwana IV<sup>454</sup>.

Aby podkreślić misję św. Jana Chrzciciela, w ikonie zobrazowano go w typie ascetycznym – w melicie i himationie. W tym ujęciu, często w pełnej postaci, obrazowany był w sztuce ruskiej, m.in. w ikonostasie czasów Andrieja Rublowa wykonanym dla soboru Zaśnięcia we Włodzimierzu nad Kłazmą ok. 1410 r., popularność zyskał jednak wariant z dłońmi złożonymi w modlitwie, w stroju złożonym z chitonu i himationu<sup>455</sup>. Schemat „w typie Rublowa”, jak go określiła Irina Szalina, częściej spotykany był w ikonach środkoworuskich 4. ćw.–1. poł. XVI w., co można tłumaczyć powielaniem wzoru z ikonostasu soboru Zaśnięcia moskiewskiego Kremla z lat 1480–1481, którego rostowscy twórcy odwołali się z kolei do wcześniejszego, włodzimierskiego ikonostasu<sup>456</sup>. Kolejnymi przykładami tej ikonografii są dzieła wykonane dla monasterów na północnej Rusi, m.in. w Ugliczu i Ferapontowie. Jak twierdzi Szalina, wiele cech wskazuje, że figury te pochodzą od jednego prototypu<sup>457</sup>. Tekst na zwoju odbiega jednak od przykładu krakowskiego, odnosząc się do konieczności przyjęcia pokuty wobec zbliżającego się końca świata (Mt 3,2; 3,10). Podobne jest jednak kontrastowe zestawienie barw dwuczęściowej szaty, podobne jak w ikonie twerskiej z pocz. XVI w., dla której analogiami służą dzieła z Ferapontowa i monasteru św. Cyryla Biełozierskiego<sup>458</sup>.

falling in several streaks. A green mantle thrown on his right shoulder covers the whole figure, showing only the left side of his chest and his left arm clad in animal's skin with hair. His hair, moustache and beard as well as leather are light brown with an olive hue. The nimbus is silvered, covered with gold glaze, with dark brown-and-red contours.

St John the Baptist was depicted in the Eucharistic context in the oldest known examples of Early Christian art, e.g. in the so-called throne of the Bishop Maximianus of Ravenna, carved in ivory, from ca. 547. The bishop is surrounded by the four evangelists, in his left hand holding a paten with Christ depicted as *Agnus Dei* on it. In later artworks he was usually shown together with the Mother of God in the *Deesis* composition, an intercessory prayer addressed to Christ. The iconography of John the Baptist as the Angel of the Desert with the mystical Lamb on the paten became popular in Muscovite Rus' in the 16th c., which was associated with Tsar Ivan IV.<sup>454</sup>

To emphasise St John the Baptist's mission in this icon his depiction represents the ascetic type – he is clad in a melitta and himation. This depiction, often in full figure, was used in the art of Rus', e.g. in an iconostasis from the times of Andrei Rublev made for the Cathedral of the Dormition in Vladimir (Ros. Владимир, Pol. Włodzimierz), on the Klyazma River ca. 1410, but what became popular was a variant with hands joined in prayer, and clothing consisting of a chiton and a himation.<sup>455</sup> The 'Rublev type' model, as it was called by Irina Shalina, was more often found in Central Rus' icons in the 4th quarter–1st half of the 16th c., which may be explained by the practice of copying the model from the iconostasis of the Cathedral of the Dormition in the Kremlin, Moscow, from 1480–1481, whose Rostov makers had been inspired by the earlier iconostasis in Vladimir.<sup>456</sup> Other examples of this iconography are works made for the monasteries in Northern Rus', e.g. in Uglich and Ferapontov. According to Shalina, many features suggest that these figures were based on one prototype.<sup>457</sup> However, the text on the scroll differs from the Krakow example, referring to the necessity to accept penance in the face of the imminent end of the world (Matt 3:2; 3:10). Alike is the contrastive juxtaposition of colours in the two-part attire, the same as in a Tver (Ros. Тверь, Pol. Twer) icon from the beginning of the 16th c., analogies for which are the works from Ferapontov and the Kirillo-Belozersky monastery.<sup>458</sup>

454 B. Radojković za M. Postnikową-Losiewą – Радойковић 1979, s. 493 [tu wskazane przykłady].

455 Шалина 2009a, s. 310.

456 *Ibidem*.

457 *Ibidem*.

458 Św. Jan Chrzciciel, ikona z rzędu *Deesis*, Twer, dat. na 1. ćw. XVI w., drewno, temp., 93 × 37 cm, kolekcja Worobiewych (Moskwa) – *ibidem*, loc. cit.

454 B. Radojković after M. Postnikova-Loseva – Радойковић 1979, p. 493 [with examples].

455 Шалина 2009a, p. 310.

456 *Ibid.*

457 *Ibid.*

458 *St John the Baptist*, icon from the *Deesis* tier, Tver, dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, 93 × 37 cm, Vorobyev's collection (Moscow) – *ibidem*, loc. cit.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona *Św. Jana Chrzciciela* to prawdopodobnie część kompozycji *Deesis*. Styl ikony wskazuje na jej pochodzenie z kręgu ikon środkoworuskich. Sugerują to upozowanie, kształtowane pasemka włosów i brody, jak i ogólnie cechy fizjonomiczne<sup>459</sup>. Pewnym odniesieniem może tu służyć ikona szkoły moskiewskiej z pocz. XVI w., jedna z dziesięciu ikon stanowiących rząd *Deesis*<sup>460</sup>. Ikona w zbiorach krakowskich powtarza ogólny schemat upozowania postaci, ujętej jednak nie w całej postaci, ale w trzech czwartych i o zdecydowanie bardziej pogrubionych liniach, mocno akcentowanym hierogramie oraz światłach na fałdach szat. W tym wypadku św. Jan nie wyciąga jedynie rąk, lecz demonstruje rozwinięty zwój z obszernym napisem. Wiele przemawiałoby zatem za przesunięciem datowania tej ikony bliżej schyłku XVI w. lub nawet poza jego granice. Bliższą analogią jest św. Jan Chrzciciel z rządu *Deesis* w ikonie z ok. 1600 r., z kolekcji prywatnej<sup>461</sup>. Święty zobrazowany został w pełnej postaci, lecz w opuszczonej dłoni ma zwój, a silne, linearne opracowanie fałdów szat, rysów twarzy i uwypuklenie inskrypcji stanowi wspólny mianownik obu dzieł. Niemniej w odniesieniu do ikony krakowskiej niespójna z jej stylem jest interpretacja badań dendrochronologicznych, z której wynika, że ikona powinna być na ich podstawie datowana na „2. lub pocz. 3. dekady XVI w.”, chyba że przyjęty zostanie drugi przedział proponowanych dat: „1490–1594” (zob. Rap. 2.3).

## Wystawy

Niewystawiana

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.r.] – J. Kłosińska, *Ikona – Św. Jan Chrzciciel*, karta inwentarzowa

### Opracowanie niepublikowane

Romanowska-Zadrożna [1987]

### Opracowania ogólne (wybór)

Dzieduszycki 1882, s. 18–21; Branicka 2001, s. 23–50; Branicka, Skrzyniarz 2002, s. 83–96; Sprutta 2011, s. 393–402; Sulikowska 2013b, s. 184–216

## Remarks concerning style and attribution

The icon of *St John the Baptist* is probably a part of the *Deesis* composition. The style of the icon signifies that it represents the Central Rus' group of icons. It is suggested by the poses, streaks of hair and beard and general physiognomic features.<sup>459</sup> A certain reference may be an icon from the Moscow school dating back to the beginning of the 16th c., one of the ten icons making up the *Deesis* tier.<sup>460</sup> The icon in the Krakow holdings has the same general pattern of posing the figure, yet depicted not in full figure, but in three quarters, and with definitely bolder lines, a strongly emphasised hierogram and highlights on the folds of garments. In this case St John is not stretching his hands forward, but presenting the unrolled scroll with a long inscription. Much would therefore weigh in favour of changing the dating of this item closer to the end of the 16th c. or even later. A more obvious analogy is St John the Baptist from the *Deesis* tier in the icon from ca. 1600 in a private collection.<sup>461</sup> The saint is depicted in full figure, but in his lowered hand he holds a scroll, and the distinctive, linear folds of garments, facial features and highlighted inscriptions are what the two works share. Nevertheless, in the case of the Krakow icon, what is inconsistent with its style is the dendrochronological analysis, according to which the icon should be dated to 'the 2nd or the beginning of the 3rd decade of the 16th c.' unless the other suggested time span is accepted, namely '1490–1594' (see Rep. 2.3).

## Exhibitions

Not exhibited

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.y.] – J. Kłosińska, *Ikona – Św. Jan Chrzciciel*, inventory chart

### Unpublished study

Romanowska-Zadrożna [1987]

### General studies (selected):

Dzieduszycki 1882, pp. 18–21; Branicka 2001, pp. 23–50; Branicka, Skrzyniarz 2002, pp. 83–96; Sprutta 2011, pp. 393–402; Sulikowska 2013b, pp. 184–216

459 *Św. Jan Chrzciciel*, ikona, szkoła moskiewska, dat. na koniec XV w., drewno, temp., 31,5 × 26,5 cm – L. Manic, R. Manic, A. Manic 1991, il. na s. 211.

460 *Św. Jan Chrzciciel*, ikona, szkoła moskiewska, dat. na pocz. XVI w., drewno, temp., 100 × 43,5 cm – *ibidem*, il. na s. 29.

461 *Św. Jan Chrzciciel*, ikona, centralna Rosja, dat. na ok. 1600 r., drewno, temp., 131 × 48 cm, z dawnej kolekcji Ottona O'Meara – *ibidem*, il. na s. 35.

459 *St John the Baptist*, icon, Moscow school, dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 31.5 × 26.5 cm – L. Manic, R. Manic, A. Manic 1991, fig. on p. 211.

460 *St John the Baptist*, icon, Moscow school, dated to the beginning of the 16th c., wood, tempera, 100 × 43.5 cm – *ibidem*, fig. on p. 29.

461 *St John the Baptist*, icon, Central Rus', dated to ca. 1600, wood, tempera, 131 × 48 cm, from the former collection of Otto O'Mear – *ibidem*, fig. on p. 35.

# Brama królewska ikonostasu

## Royal Doors of the Iconostasis

Ikonostas cerkwi zaświadcza o dawnym podziale świątyni, w którym każde z trojga drzwi prowadziło do innej części sanktuarium: północne – do *prothesis*, pomieszczenia, w którym przygotowywano naczynia eucharystyczne przed nabożeństwem, południowe – do *diakonikon*, czyli pomieszczenia służącego duchownym do przygotowania się do eucharystii, gdzie również przechowywano paramenty, środkowe, dwuskrzydłowe, nazywane rajskimi lub królewskimi – bezpośrednio do ołtarza<sup>462</sup>, choć bramą królewską (gr. βασιλικαὶ πύλαι) Teodor Studyta określił przejście z narteksu do nawy<sup>463</sup>. Symboliczne znaczenie głównego wejścia świątyni Mądrości Bożej w Konstantynopolu wyrażały umieszczone nad portalem słowa z Ewangelii św. Jana (J 10,9): „Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony”. Irina Szalina wskazała, że znaczenie, które nadawano temu przejściu w Bizancjum, na Rusi przeniesiono na przegrodę ołtarzową, a od 2. poł. XIV w. – na ikonostas<sup>464</sup>. Ponadto – za ojcem Robertem Taftem – dowiodła, że przesunięcie akcentów wynikało z ewolucji liturgii, której najważniejsze elementy były od okresu wczesnobizantyńskiego po XII w. przesuwane ze strefy centralnej, podkopolowej, do chóru<sup>465</sup>. Potwierdzeniem tego może być przeniesienie także programu dekoracji brązowych wrót w świątyniach bizantyńskich – wypełnionych tematami starotestamentowymi, postaciami Zbawiciela, Bogurodzicy i apostołów, z podkreśleniem idei zmartwychwstania i zbawienia – na program wejść ołtarzowych<sup>466</sup>. Ideę taką wyrażały nadal programy drzwi odlewanych na zachodzie Europy w X–XII w.

Drzwi środkowe symbolizują samego Chrystusa (J 10,7) – jest to brama prowadząca do królestwa, otwierana jedynie w trakcie liturgii, służąca do odbywania procesji – przejść zaś przez nie może jedynie kapłan w stroju liturgicznym<sup>467</sup>. Drzwi środkowe prowadziły zatem wprost do Świętego Świętych, a ich otwieranie i zamykanie w trakcie liturgii należało do szczególnie wyrazistych obrazów przejścia z jednego stanu w drugi, wstąpienia do Królestwa Niebieskiego lub utraty takiej możliwości, dotyczyło zatem

The iconostasis in the Orthodox church testifies to the former division of the church, in which each of the three doors led to a different part of the sanctuary: the north one – to the *prothesis*, a room where the Eucharistic vessels were prepared before the service, the south one – to the *diakonikon*, a room used by the clergy to prepare for the Eucharist and where paraments were also kept, and the central one, with double doors, called the holy or royal entrance – directly to the altar,<sup>462</sup> although the term royal doors (Gr. βασιλικαὶ πύλαι) was used by Theodore the Studite to refer to a passage from the narthex to the nave.<sup>463</sup> The symbolic significance of the main entrance in the Hagia Sophia church in Constantinople was expressed by the words from the Gospel of John featured above the portal (John 10:9): ‘I am the door: by me if any man enter in, he shall be saved’. According to Irina Shalina, the significance attached to this passage in Byzantium in Rus’ was transferred onto the altar barrier, and from the 2nd half of the 14th c. – the iconostasis.<sup>464</sup> Moreover, following Fr Robert Taft, the scholar claimed that the transfer of the emphasis resulted from the evolution of the liturgy, the most important elements of which were from the Early Byzantine period to the 12th c. moved from the central area under the dome to the organ gallery.<sup>465</sup> The evidence of this process may be the transfer of the programme of the decoration of the bronze doors in Byzantine temples – filled with the Old Testament themes, figures of the Saviour, Mother of God and apostles, with special emphasis placed on the idea of rising from the dead and salvation – to the programme of altar entrances.<sup>466</sup> This idea was still expressed by the programmes of doors cast in Western Europe in the 10th–12th c.

The central doors symbolise Christ himself (John 10:7). It is a gate leading to the kingdom opened only during the liturgy, used for performing a procession – through which only a priest wearing liturgical vestments may enter.<sup>467</sup> The central doors led directly to the Holy of Holies, and opening and closing them during the liturgy was one of especially expressive symbols of passing from one state to the other, entering the Heavenly Kingdom or losing this chance, so it

462 Paprocki 2010, s. 100.

463 Teodor Studyta, *Descriptio constitutionis monasterii Studii* (PG 99, 1705); Mathews 1980, s. 22; Paprocki 2010, s. 101.

464 Шалина 2000a, s. 562.

465 Taft 1992 – za: Шалина 2000a, s. 563.

466 Шалина 2000a, s. 565.

467 Paprocki 2010, s. 100.

462 Paprocki 2010, p. 100.

463 Teodor Studyta [Theodore the Studite], *Descriptio constitutionis monasterii Studii* (PG 99, 1705); Mathews 1980, p. 22; Paprocki 2010, p. 101.

464 Шалина 2000a, p. 562.

465 Taft 1992 – as cited in: Шалина 2000a, p. 563.

466 Шалина 2000a, p. 565.

467 Paprocki 2010, p. 100.

samego Zbawienia<sup>468</sup>. Zdaniem Szaliny, praobraz potrójnego przejścia w ikonostacie zawarto w tekście Apokalipsy św. Jana (Ap 21,13) dotyczącym wielkiego i wysokiego muru świętego Jeruzalem: „Od wschodu trzy bramy i od północy trzy bramy, i od południa trzy bramy, i od zachodu trzy bramy”<sup>469</sup>. Taką również strukturę miały przegroda oddzielająca sanktuarium świątyni jerozolimskiej i prowadzący do niej portyk.

Schemat drzwi prezentowany w przykładzie krakowskim – z czterema ewangelistami i wieńczącym je Zwiastowaniem – poświadczony jest w ruskiej ikonografii od 2. ćw. XIV w.<sup>470</sup> Kompozycja Zwiastowania wywodzi się z ikonografii bizantyńskiej i rozpowszechniła się w malarstwie ruskim XV w., a ewangeliści pochyleni nad swoimi kodeksami pojawili się w miniaturach bizantyńskich na przełomie XIII i XIV w.<sup>471</sup>

### Literatura (wybór)

Троицкий 1891, s. 696–719; Троицкий 1897, s. 93–96; Шалина 2000a, s. 559–598; Смирнова 2009, s. 306–308; Paprocki 2010, s. 100–102

referred to Salvation.<sup>468</sup> According to Shalina, the ancient picture of the triple passage in the iconostasis was contained in an excerpt from the Gospel of John (Rev. 21:13) referring to the great and high wall of holy Jerusalem: ‘On the east three gates; on the north three gates; on the south three gates, and on the west three gates’.<sup>469</sup> This was also the construction of the partition separating the sanctuary of the Temple in Jerusalem and the portico leading to it.

The model of the doors presented on the Krakow example – with the four evangelists and the Annunciation at the top – appeared in the iconography of Rus’ from the 2nd quarter of the 14th c.<sup>470</sup> The composition of the Annunciation is derived from Byzantine iconography. It became popular in Ruthenian painting in the 15th c., and the evangelists bending over their codices appeared in Byzantine miniatures in the late 13th and early 14th c.<sup>471</sup>

### Bibliography (selected)

Троицкий 1891, pp. 696–719; Троицкий 1897, pp. 93–96; Шалина 2000a, pp. 559–598; Смирнова 2009, pp. 306–308; Paprocki 2010, pp. 100–102

468 Шалина 2000a, s. 559.

469 *Ibidem*, s. 560.

470 Смирнова 2009, s. 306.

471 *Ibidem*. Św. Jan wyciągający lewą dłoń w kierunku Prochora znany jest z miniatury w *Ewangeliarzu* moskiewskim z pocz. XV w.

468 Шалина 2000a, p. 559.

469 *Ibid.*, p. 560.

470 Смирнова 2009, p. 306.

471 *Ibid.* St John stretching his left hand towards the Prochorus is known e.g. from the Moscow Gospel Book from the beginning of the 15th c.

## 12

### *Ewangeliści św. Jan i św. Łukasz* (skrzydło bramy królewskiej ikonostasu) *Evangelists St John and St Luke (from* *the Royal Doors of the iconostasis)*

#### **MNK XVIII-533**

Skrzydło bramy królewskiej ikonostasu

Ruś Moskiewska (?), XVI w., odnowienie 1. poł. XIX w. (?)<sup>472</sup>

Tempera na drewnie (prawdopodobnie dwie deski lipowe, płótno na łączeniach desek, zaprawa kredowo-gipsowa: anhydryt – zob. Rap. 5.2, poz. 41), złocenia (nimby, tło, chryzografia na siedziskach), 105,5 × 48–48,5 × 3,5 cm

Zakup z kolekcji prywatnej, Mikołajki, 1976 (razem z ikoną MNK XVIII-534, Kat. 13)

#### **Stan zachowania**

Warstwa malarska ikony oczyszczona i zabezpieczona, podobrazie ustabilizowane.

#### *Opisy historyczne*

KI 1977: „Zabezpieczono woskiem przez konserwatora w Olsztynie. Sześć większych ubytków na obrazie, znaczne ubytki malowidła na brzegach, pęknięcie deski wzdłuż lewego brzegu w pionie, obraz częściowo odmyty. Deska lekko wygięta, na odwrocie jedna poprzeczka, brak listwy przy brzegu górnym na odwrocie, jeden uchwyt żelazny”.

#### **Konserwacje**

→ KI 1977: „Przed zakupem częściowo oczyszczona i zabezpieczona woskiem przez konserwatora w Olsztynie”.

→ 1988, 26 VIII–9 V 1990: konserwacja w PKMiR MNK/o. Sukiennice<sup>473</sup>. Wykonano następujące prace:

1. Oczyszczenie powierzchni lica z kurzu i brudu.
2. Usunięcie masy woskowej z ubytków.
3. Założenie kitów kredowo-klejowych po uprzednim zabezpieczeniu brzegów ubytków werniksem.
4. Zaizolowanie kitów i zawerniksowanie powierzchni malowidła.
5. Wymiana punktowania.

#### **Podobrazie**

Ikonę namalowano prawdopodobnie na dwóch deskach, chociaż o bardzo nieproporcjonalnej szerokości – wąski pas deski dodany od prawej strony ma 7,5 cm (u dołu)

#### **MNK XVIII-533**

Leaf of the royal doors of the iconostasis

Moscovite Rus' (?), 16th c., renovated in the 1st half of the 19th c. (?)<sup>472</sup>

Tempera on wood (probably two linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk and gypsum ground: anhydrite – see Rep. 5.2, no. 41), gilded (nimbuses, background, chrisography on the seats), 105.5 × 48–48.5 × 3.5 cm

Purchased from the private collection, Mikołajki, 1976 (with the icon MNK XVIII-534, Cat. 13)

#### **Condition**

The paint layer of the icon cleaned and protected, the support stabilised.

#### *Historical descriptions*

KI 1977: 'Protected with wax by a conservator in Olsztyn. Six larger areas of loss in the painting, considerable areas of loss in the paint layer at the edges, a vertical crack in the panel along the left edge, the picture partly washed. The panel slightly bent, one crosspiece on the reverse, a slat at the top edge on the reverse missing, one iron handle'.

#### **Conservation treatments**

→ KI 1977: 'Before the purchase partly cleaned and protected with wax by a conservator in Olsztyn'.

→ 26 August 1988–9 May 1990: conservation in the PKMiR MNK/o. Sukiennice.<sup>473</sup> The following work was done:

1. The surface of the front side cleaned of dust and dirt.
2. Wax removed from the areas of loss.
3. Chalk and glue fillers applied after protecting the edges of the areas of loss with varnish.
4. Putties isolated and the surface of the painting varnished.
5. Spot inpainting replaced.

#### **Support**

The icon was probably painted on two boards, though of very disproportionate widths – a narrow strip of a board added on the right side is 7.5 cm wide (at the bottom) and 9 cm (at the top),

<sup>472</sup> Propozycje datowania: koniec XVI w., pocz. XVII w. (KI 1977).

<sup>473</sup> „Ikona – 1/2 drzwi ikonostasu św. Jana Ewangelisty i św. Łukasza” (ibidem).

<sup>472</sup> Suggested dating: end of the 16th c., beginning of the 17th c. (KI 1977).

<sup>473</sup> 'Icon – 1/2 of the doors of the iconostasis depicting St John the Evangelist and St Luke' (ibid.).

i 9 cm (u góry), podczas gdy druga deska ma szerokość 39,5 cm (u góry) i 40,5 cm (u dołu). Można to ewentualnie wyjaśnić tym, że malarz wykorzystał deskę optymalnej szerokości, ponieważ jednak skrzydło musiało być szersze, dodał wąski pas, co powtórzył w drugim skrzydle (MNK XVIII-534, Kat. 13). W nieznanym czasie, raczej stosunkowo niedawno, założono trzy wtórne kliny wzmacniające łączenie obu desek. Podobnie wzmacniały dwa wąskie zastrzały: jeden przy górnej krawędzi, lewostronny (nie zachował się), drugi w jednej trzeciej wysokości od dołu (oddalony o ok. 28,5 cm), prawostronny. Zastrzały były zwykle profilowane tak, że się nieznacznie zwężały – górny u nasady miał 3,5 cm, na końcu – 2,5 cm, podobnie drugi u dołu jest nieznacznie zwężony, tak że u nasady ma szerokość 4,5 cm, a na końcu 3,5 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama profilowana o szerokości 4–4,5 cm, z łuzgą zaznaczoną barwą czerwoną, wydziela dwie kwatery z dwoma ewangelistami.

### Inskrypcje

Na górnej ramie ikony:

ΑΓΙΩ ΙΕΥ ΙΩΑΝΝΗ ...  
(= *Święty Ewangelista Jan ...*)

Nad głową Prochora:

СѢДИ Прохоръ  
(= *Święty Prochor*)

Na zwoju trzymanym przez św. Prochora:

ѠСКО  
НИ БѢ  
СЛОВ  
О БА

[= *Na początku było Słowo (a Słowo było u Boga (prolog J 1,1))*]

Na środkowej ramie ikony:

ΑΓΙΩ ΙΕΥ ΛΩΚΑ  
(= *Święty Ewangelista Łukasz*)

W księdze trzymanej przez św. Łukasza:

ΠΟΝΕЖ  
[Є VБ  
О MNO]ZI

[= *Skoro już liczni (prolog Łk 1,1)*]

### Opis i ikonografia

Skrzydło drzwi ikonostasu podzielono na dwie równe kwatery wypełnione siedzącymi ewangelistami: u góry św. Janem, u dołu św. Łukaszem. Św. Jan dyktuje treść swojemu uczniowi Prochorowi, który – zobrazowany w pomniejszonej

and the second board is 39.5 cm wide (at the top) and 40.5 cm wide (at the bottom). It may perhaps be explained by the fact that the painter used the board with optimal width; however, because one leaf had to be wider, he added a narrow strip of wood, which he repeated in the other leaf (MNK XVIII-534, Cat. 13). At some unknown point in time, rather relatively recently, three secondary wedges reinforcing the connection of the two boards were mounted. The support was reinforced with two narrow battens: one at the top edge, the left-side one (no longer extant), the other one in the one third of the height from the bottom (approx. 28.5 cm away), the right-side one. Battens were usually profiled to taper slightly – the top one was 3.5 cm wide at the top, and at the end – 2.5 cm, similarly the other one is slightly narrower at the bottom, at the base 4.5 cm wide, and at the end 3.5 cm wide.

### Front side

Icon with a *kovcheg*, a profiled frame 4–4.5 cm wide, with a *luzga*, marked with a red colour which divides it into two fields with two evangelists.

### Inscriptions

On the upper frame of the icon:

ΑΓΙΩ ΙΕΥ ΙΩΑΝΝΗ ...  
(= *Saint Evangelist John ...*)

Above Prochorus's head:

СѢДИ Прохоръ  
(= *Saint Prochorus*)

On the scroll held by St Prochorus:

ѠСКО  
НИ БѢ  
СЛОВ  
О БА

[= *In the beginning was the Word (and the Word was with) God (prologue John 1:1)*]

On the central frame of the icon:

ΑΓΙΩ ΙΕΥ ΛΩΚΑ  
(= *Saint Evangelist Luke*)

In the book held by St Luke:

ΠΟΝΕЖ  
[Є VБ  
О MNO]ZI

[= *Forasmuch as many (prologue Luke 1:1)*]

### Description and iconography

The door of the iconostasis is divided into two equal fields filled with the seated evangelists: St John at the top, St Luke at the bottom. St John is dictating a text to his disciple Prochorus, who – depicted at a reduced scale – is sitting at the master's



skali – zasiada u stóp Mistrza, zapisując jego słowa na zwoju. Święty Jan odwraca głowę w stronę potrójnej wiązki promieni, których źródłem jest gwieździsty narożnik kwatery. Nad ewangelistą umieszczono jego symbol – lwa z księgą. W kwaterze dolnej św. Łukasz został przedstawiony w trakcie pisania w otwartej księdze trzymanej na kolanach. Zasiada przed pulpitem, u góry wśród obłoków jest widoczny jego symbol – uskrzydłony wół z księgą.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Drzwi ikonostasu MNK XVIII-533 (Kat. 12) i MNK XVIII-534 (Kat. 13) budzą silne kontrowersje, nierzadkie w odniesieniu do ikon środkowo- i północnoruskich, dotyczące tego, w jakim stopniu są one dziełem dawnym, na co zdaje się wskazywać ich styl, na ile zaś należałoby je postrzegać jako naśladownictwo wysokiej klasy, znacznie jednak późniejsze, na ogół z XIX w. Kopie takie były specjalnością malarzy w środowisku rosyjskich staroobrzędowców, którzy z upodobaniem i starannie naśladowali wzory historyczne. W bardziej skomplikowanych sytuacjach dokonywano swoistej renowacji czy raczej ponowienia (ros. *поновление*) oryginalnej warstwy malarskiej, z respektem dla dawnej formy i szczegółów. Przykładem są drzwi w zbiorach Muzeum Rosyjskiego w Sankt Petersburgu, pochodzące ze starowerskiej kaplicy (ros. *моленная*) przy ul. Wołkowskiej, których podobrazie odnoszone jest do XV–XVI w., ale uznaje się, że oryginalna warstwa malarska jest niezachowana, obecną zaś datuje się na XIX w.<sup>474</sup> Za jej twórcę uznano mistrza, który bardzo dobrze znał dawne malarstwo i być może w tym wypadku ponowił malaturę po konturach pierwotnej kompozycji. Uznano, że drzwi te można traktować jako przykład malarstwa świadomie archaizowanego (ros. *подстаринное письмо*)<sup>475</sup>.

Analogią formalną dla analizowanych drzwi jest para wrót szkoły prawdopodobnie twerskiej, datowana na pocz. XVI w., w zbiorach prywatnych<sup>476</sup>. W tym wypadku zachowało się bardzo dobrze również ich zwieńczenie ze sceną Zwiastowania, które przybliży wygląd niezachowanego elementu drzwi krakowskich.

W odniesieniu do drzwi krakowskich pojawia się podobna kontrowersja, wydaje się jednak słuszne odniesienie czasu ich powstania do średniowiecza – z uwagi na ich cechy ikonograficzne i stylistyczne. Jest prawdopodobne,

feet and writing his words on the scroll. St John is turning his head towards a group of three rays whose source is a starry corner of the field. Above the evangelist one can see his symbol – a lion with a book. The lower field shows St Luke writing in an open book he has on his lap. He is sitting before a pulpit, and above, among the clouds, is his symbol – a winged ox with a book.

### Remarks concerning style and attribution

The doors of the iconostasis MNK XVIII-533 (Cat. 12) and MNK XVIII-534 (Cat. 13) arouse major controversy, not infrequent in the case of Central and Northern Rus' icons concerning the question to what extent they are an old work, which seems to be suggested by their style, and to what extent they should be regarded as high quality imitations, though much later, generally from the 19th c. Such copies were made by painters representing the Russian Old Believers circle, who imitated historical models with great pleasure and care. In more complicated situations they carried out a sort of renovation or even renewal (Rus. *поновление*) of the original paint layer, treating the old form and details with much respect. This is exemplified by the door in the collection of the Russian Museum in Saint Petersburg, originally from an Old Believers chapel (Rus. *моленная*) in Volkovska Street, the support of which is dated to the 15th–16th c., but it is believed that the original paint layer has not survived and the present one is dated to the 19th c.<sup>474</sup> It is attributed to the master who had an extensive knowledge of old painting, and perhaps in this case he renewed the paint layer following the contours of the original composition. It is believed this door may be considered an example of intentionally archaized painting (Rus. *подстаринное письмо*)<sup>475</sup>.

A formal analogy for the analysed door are double doors probably representing the Tver (Rus. Тверь, Pol. Twer) school, dated to the beginning of the 16th c., in a private collection.<sup>476</sup> In this case what has also survived in good condition is their top with a scene of the Annunciation, which allows to imagine what the no-longer extant part of the Krakow door looked like.

The Krakow door gives rise to a similar controversy. However, it seems right to date it to the Middle Ages, taking into account the iconographic and stylistic features. It is probable

474 *Drzwi ikonostasowe*, dat. na XIX w., podobrazie dat. na XV–XVI w., drewno, tempera, 159,5 × 86,8 3,2 cm, z molebni przy ul. Wołkowskiej w Sankt Petersburgu, pozyskane do ГРМ w 1936 r., nr inw. ДРЖ-1533 а-б – *Образы и символы* 2008, s. 103, il. 89.

475 *Ibidem*.

476 *Drzwi ikonostasowe*, Twer (?), dat. na pocz. lub 1. ćw. XVI w., 158,2 × 38,2 cm (strona lewa), 158,2 × 38,3 cm (strona prawa), drewno, tempera, pochodzenie nieznane, kolekcja M.E. Jelizawietina (Moskwa) – Смирнова 2009, poz. kat. 61.

474 *Iconostasis Door*, dated to the 19th c., support dated to the 15th–16th c., wood, tempera, 159.5 × 86.8 × 3.2 cm, from the oratory in Volkovska St., Saint Petersburg, acquired for the ГРМ in 1936, inv. no. ДРЖ-1533 а-б – *Образы и символы* 2008, p. 103, fig. 89.

475 *Ibidem*.

476 *Iconostasis Door*, Tver (?), dated to the beginning or 1st quarter of the 16th c., 158.2 × 38.2 cm (left side), 158.2 × 38.3 cm (right side), wood, tempera, provenance unknown, collection M.E. Yelizavetina (Moscow) – Смирнова 2009, cat. no. 61.

że zostały one fragmentarycznie odnowione w środowisku staroobrzędowców, z zachowaniem pierwotnego charakteru i większymi uzupełnieniami warstwy malarskiej w partii ram obramiających kwatery z ewangelistami oraz zapewne z poprawionymi inskrypcjami, mającymi bardziej współczesne ozdoby. Całość pokryto ponownie warstwą żywiczną – oliwą (ros. *олифа*), nadającą malowidłu specyficzne nasycenie i połysk, z czasem pociemniałą. Niekiedy zakres ingerencji, jak w wypadku dłoni św. Jana dotykającej głowy Prochora, jest trudny do zinterpretowania. Dłoń do połowy ma zachowaną warstwę malarską, efektownie modelowaną światłocieniowo, ale palce zaledwie prześwitują przez warstwę złota pokrywającego nimb otaczający głowę ucznia. Ingerencja ta potwierdzona jest wyraźnie w świetle UV, ogólnie jednak prawie całe powierzchnie obu skrzydeł są od nich wolne – poza obramieniami i punktowymi uzupełnieniami w obrębie kwater. Istotne na tle powyższych uwag jest miejsce zakupu dzieła: Mikołajki na Mazurach, czyli region, w którym w XIX w. osiedlili się starowiercy migrujący z Rosji, znajdujący na terenie ówczesnych Prus schronienie i możliwość kultywowania swoich praktyk religijnych.

Poproszony o opinię dr Aleksander Preobrażeński wskazał taką właśnie ewentualność, że ikona, jeśli ma dawne podobrazie, powinna być uznana za dzieło późnośrednio-wieczne, ewentualnie odnowione w okolicznościach wyżej opisanych<sup>477</sup>.

## Wystawy

PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI 1977 – J. Kłosińska, J. Kłosińska, *Ikona – ½ drzwi ikonostasu św. Jan Ewangelista i św. Łukasz*, karta inwentarzowa zał. 7 I 1977

### Publikacje

Niepublikowana

that the door was fragmentarily renovated by artists representing the Old Believers circle, with the preservation of the original character and larger fillings in the paint layer in the area of the frames running around the fields with the evangelists and probably with renewed inscriptions with rather modern embellishments. The whole was covered again with a resinous layer – *olifa* (Rus. *олифа*), that gave the painting specific saturation and sheen, and darkened with the passing of time. In some spots the degree of intervention, as in the case of St John's hand touching Prochorus's head, is hard to interpret. The paint layer has survived on the half of the hand, effectively modelled with chiaroscuro, but fingers show through only by a layer of gold covering the nimbus encircling the disciple's head. This intervention has been confirmed in the UV light, in general, however, almost all the surface of the two doors is free of any intervention – except for the frames and spot filling within the fields. The place where the icon was purchased appears essential in the context of the above remarks: Mikołajki in Masuria (Pol. Mazury), a region where the Old Believers migrating from Russia had settled in the 19th c., finding shelter and allowed to cultivate their religious practices in the area of the then Prussia.

Asked about his opinion, Alexander Preobrazenski has expressed an idea that the icon, if it has an old support, should be regarded as a late medieval work, or renovated in the circumstances described above.<sup>477</sup>

## Exhibitions

PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI 1977 – J. Kłosińska, J. Kłosińska, *Ikona – ½ drzwi ikonostasu św. Jan Ewangelista i św. Łukasz*, inventory chart created on 7 January 1977

### Publications

Not published

477 Korespondencja mailowa z 22–24 XI 2016 r.

477 Email correspondence from 22–24 November 2016.

# 13

## **Ewangeliści św. Mateusz i św. Marek (skrzydło bramy królewskiej ikonostasu) Evangelists St Matthew and St Mark (from the Royal Doors of the iconostasis)**

### **MNK XVIII-534**

Skrzydło bramy królewskiej ikonostasu

Ruś Moskiewska (?)<sup>478</sup>, XVI w., odnowiona w I. poł. XIX w. (?)<sup>479</sup>

Tempera na drewnie (prawdopodobnie dwie deski lipowe, płótno na łączeniach desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 42), złożenia (nimby, tło, asystka na siedzi-skach), 104,5 × 48,5–49 × 3 cm

Zakup z kolekcji prywatnej, Mikołajki, 1976 (razem z ikoną MNK XVIII-533, Kat. 12)

### **Stan zachowania**

Warstwa malarska ikony oczyszczona i zabezpieczona, podobrazie ustabilizowane.

### **Opisy historyczne**

KI 1977: „Obraz mocno pociemniały, pod werniksem widoczne żywe barwy, duże ubytki przy brzegach obrazu, na całości malowidła drobne, pęknięcie deski po prawej wzdłuż obrazu, całość zabezpieczona woskiem przez konserwatora z Olsztyna. Na odwrociu 1 listwa poprzeczna, 2 żelazne uchwyty, brak listwy w górnym brzegu. Wyszczerbienia brzegów znaczne”.

### **Konserwacje**

→ KI 1977: „Przed zakupem częściowo oczyszczona i zabezpieczona woskiem przez konserwatora w Olsztynie”.

→ 1988, 26 VIII–9 V 1990: konserwacja w PKMiR MNK/o. Sukiennice<sup>480</sup>. Wykonano następujące prace:

- Oczyszczenie powierzchni lica z kurzu i brudu.
- Usunięcie masy woskowej z ubytków.
- Założenie kitów kredowo-klejowych po uprzednim zabezpieczeniu brzegów ubytków werniksem.
- Zaizolowanie kitów i zawerniksowanie powierzchni malowidła.
- Wymiana punktowania.

### **Podobrazie**

Ikona ma bliźniaczą konstrukcję jak skrzydło drzwi MNK XVIII-533 (Kat. 12), z którym tworzy parę. Tak jak w wypadku uprzednio omówionego skrzydła można odnieść

478 KI 1977: „Rosja, mal. wykonane dla starowierców w Wojnowie”.

479 Propozycje datowania: koniec XVI–XVII w. (*ibidem*).

480 „Ikona – 1/2 drzwi ikonostasu św. Jana Ewangelisty i św. Łukasza” – *ibidem*.

### **MNK XVIII-534**

Leaf of the royal doors of the iconostasis

Moscovite Rus' (?)<sup>478</sup> 16th c., renovated in the first half of the 19th c. (?)<sup>479</sup>

Tempera on wood (probably two linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 42), gilded (nimbus, background, auxiliary golden lines on the seats), 104.5 × 48.5–49 × 3 cm

Purchased from a private collection, Mikołajki, 1976 (with the icon MNK XVIII-533, Cat. 12)

### **Condition**

The paint layer cleaned and protected, the support stabilised.

### **Historical descriptions**

KI 1977: ‘The painting is much darkened, vivid colours visible under varnish, large areas of loss at the edges of the painting, tiny ones all over the paint layer, a crack in the board on the right along the work, the whole protected with wax by a conservator from Olsztyn. On the reverse one crosspiece, two iron handles, a slat at the upper edge missing. Considerably chipped edges’.

### **Conservation treatments**

→ KI 1977: ‘Before the purchase partly cleaned and protected with wax by a conservator in Olsztyn’.

→ 26 August 1988–9 May 1990: conservation in the PKMiR MNK/o. Sukiennice<sup>480</sup>. The following work was done:

- The surface of the front side cleaned of dust and dirt.
- Wax removed from the areas of loss.
- Chalk and glue fillers applied after protecting the edges of the areas of loss with varnish.
- Putties isolated and the surface of the painting varnished.
- Spot inpainting replaced.

### **Support**

The icon has the same construction as its pair, the door MNK XVIII-533 (Cat. 12). As in the case of the door analysed earlier

478 KI 1977: ‘Russia, painted for the Old Believers in Wojnow’.

479 Suggested dating: end of the 16th–17th c. (*ibid.*).

480 ‘Icon – 1/2 of the doors of the iconostasis depicting St John the Evangelist and St Luke’ – *ibid.*

wrażenie, że namalowano je zapewne na dwóch deskach wzmocnionych dwoma wąskimi zastrzałami – jeden przy górnej krawędzi, wpuszczony prawostronnie, nie zachował się, drugi w jednej trzeciej wysokości od dołu, lewostronny. Blżej lewej krawędzi widoczna równomierna dylatacja, wyglądająca bardziej na styk dwóch desek niż pęknięcie, mających w takim wypadku bardzo nieproporcjonalne szerokości, ale odpowiadające szerokości skrzydła lewego – szerokość węższej deski wynosi 8 cm, szerszej – ok. 40,5 cm.

Zastrzał przy krawędzi górnej miał u nasady 5 cm, na końcu 4 cm, dolny odpowiednio 4 cm i 3,5 cm, a oddalony był od dolnej krawędzi o ok. 26 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama profilowana o szerokości 4–4,5 cm, z łuzgą zaznaczoną barwą czerwoną, wydziela dwie kwatery z dwoma ewangelistami.

### Inskrypcje

Na górnej ramie ikony:

ΑΓΙΩ ΜΑΤΘΑΙ

(= *Święty Ewangelista Mateusz*)

Na środkowej ramie ikony:

ΑΓΙΩ ΜΑΡΚΟ

(= *Święty Ewangelista Marek*)

W księdze trzymanej przez św. Marka:

ΖΑΧΑ

ΛΟ [ΕΒΑΝΓΕΛΙΑ]

[= *Początek Ewangelii (początek Mk 1,1)*]

Napisy, zwłaszcza na górnej ramie obu ikon, mają bardzo dużo ozdobników nadpisanych, a prawie wszystkie litery charakteryzuje fantazyjny rysunek, co przemawia za późnym ich wykonaniem, być może „po formie” napisów dawnych. Wiele wskazuje, że ewentualne ingerencje nastąpiły prawdopodobnie w XIX stuleciu w środowisku starowierców, w którym dokonywano tego typu „odnowień” ikon historycznych. Przyciemnienie partii napisów w świetle UV i fioletowy odcień wielu liter potwierdzałyby to domniemanie.

### Opis i ikonografia

Skrzydło drzwi ikonostasu podzielone na dwie kwatery – z ewangelistami Mateuszem i Markiem. Mateuszowi, nachylonemu nad księgą Ewangelii, towarzyszy anioł unoszący się nad nim wśród obłoków.

Ewangelista Marek zajęty jest pisaniem pierwszych słów swojej księgi, ponad nim unosi się orzeł z rozpostartymi skrzydłami. Tak jak w kwaterach pierwszego skrzydła kompozycje obu kwater cechuje symetria, podkreślona

one can have an impression that it was probably painted on two boards reinforced with two narrow battens: the one at the upper edge, inserted on the right side, which has not survived, and the other one, in one third of the height from the bottom, on the left side. Close to the left edge one can even see dilatation resembling rather than a crack a joint between two boards, in this case of very disproportionate widths, but corresponding to the width of the left-side door – the thinner board is 8 cm wide, the wider one – approx. 40.5 cm.

The batten at the upper edge was 5 cm wide at the base and 4 cm at the end, the lower one 4 cm and 3.5 cm respectively, and was approx. 26 cm away from the lower edge.

### Front side

The icon with a *kovcheg*; a profiled frame 4–4.5 cm wide, with a *luzga* marked red, divides it into two fields with two evangelists.

### Inscriptions

On the upper frame of the icon:

ΑΓΙΩ ΜΑΤΘΑΙ

(= *Saint Matthew the Evangelist*)

On the central frame of the icon:

ΑΓΙΩ ΜΑΡΚΟ

(= *Saint Mark the Evangelist*)

In the book held by St Mark:

ΖΑΧΑ

ΛΟ [ΕΒΑΝΓΕΛΙΑ]

[= *The beginning of the Gospel (beginning of Mark 1:1)*]

The inscriptions, in particular on the upper frame of the two icons, have a vast number of superinscribed embellishments, and almost all the letters are characterised by fanciful form, which indicates their later execution, perhaps ‘following the form’ of the former inscriptions. Much points to the fact that possible instances of intervention occurred probably in the 19th c., in the circle of Old Believers, who specialised in ‘renovations’ of historical icons of this type. The darkening of the area with inscriptions in the UV light and the purple tone of many letters would confirm this assumption.

### Description and iconography

The door of the iconostasis is divided into two fields – with the evangelists Matthew and Mark. Matthew, bending over the Gospel book, is accompanied by an angel hovering among the clouds above him.

Mark the Evangelist is busy writing the first words of his book, above him there is an angel with outstretched wings. As in the case of the fields of the first door leaf, the compositions

zarysami strzelistych budowli w tle, między którymi zobrazowano siedzących ewangelistów. Żaden z nich nie korzysta z pulpitu, mimo że są ustawione naprzeciw. Brak go jedynie w pierwszej kwaterze, w której św. Jan dyktuje treść Ewangelii swojemu uczniowi. W tym wypadku odmiennie jest także tło, zawierające surowe, stromo opadające zbocza górskie.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Zob. wyżej – Kat. 12.

#### Wystawy

PBEC 2007

#### Literatura

##### *Źródła niepublikowane*

KI 1977 – J. Kłosińska, *Ikona – św. Mateusz i św. Marek*, karta inwentarzowa zał. 7 I 1977

##### *Publikacje*

Niepublikowana

of the two fields are characterised by symmetry, enhanced with the outlines of soaring buildings in the background, among which the seated evangelists are depicted. None of them uses a pulpit despite the fact they are placed in front of them. Only the first field lacks it, in which St John is dictating the text of the Gospel to his disciple. What is also different here is the background, which depicts austere, steep mountain slopes.

### Remarks concerning style and attribution

See above – Cat. 12.

#### Exhibitions

PBEC 2007

#### Bibliography

##### *Unpublished sources*

KI 1977 – J. Kłosińska, *Ikona – ½ drzwi ikonostasu św. Mateusz i św. Marek*, inventory chart created on 7 January 1977

##### *Publications*

Not published

## Archanioł Michał ze scenami cudów

### Archangel Michael with Scenes of His Miracles

#### MNK XVIII-3 (d. nr inw. 1108)

Ikona dolnego rzędu ikonostasu (zapewne świątynna – chramowa)

Krąg Mistrza *Deesis* z Równego (słow. Rovné) w Szaryszu (MSB), Samborszczyzna, lata 40. XVI w.<sup>481</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 1), srebro (nimb i tło pola środkowego), 109,5 × 81 × 3 cm

Zakup, 1884

#### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zapisano w 1884 r.: „Szkoła ruska XVI wieku. Obraz olejny na drzewie malowany bez ram przedstawiający S<sup>o</sup> Michała archanioła w pośrodku w otoczeniu z boków i od dołu scen odnoszących się do tego Świętego. Malowanie na gruncie srebrzonym. Wysokość obrazu 110 szerok. 0’82. Zakupiony zniszczony<sup>482</sup>. Rok później w *Katalogu tymczasowym* MNK zapisano: „Św. Michał archanioł i jego cuda, Szkoła ruska galic. XVI w., zakupione<sup>483</sup>. Ikona znalazła się w dużej grupie – nabytych zapewne równocześnie – starych ikon, niestety, bez podania ich proveniencji (zob. Kat. 25, Kat. 31, Kat. 45, Kat. 47)

#### Stan zachowania

Dobry, niewielkie ubytki wzdłuż krawędzi, ikona po konserwacji.

#### Opisy historyczne

→ DI 1958: „drzewo pęknięte w dwu miejscach, farba w kilku miejscach odpadła, liczne przemalówki, zwłaszcza tła”.

→ BJ 1988: „Podobrazie pęknięte w dwóch miejscach; ubytki farby; przemalowania, zwłaszcza w partii tła”.

#### Konserwacje

→ Ikona ma wyraźne ślady dawnych punktowań.

→ 1964: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1999, 8 I–31 III: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

#### MNK XVIII-3 (former no. 1108)

Icon from the bottom tier of the iconostasis (probably patronal aka *khamovaya*)

Circle of the Master of *Deesis* from Rovné (Slov.) in Šariš (MSB), Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region, 1540s<sup>481</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 1), silver (nimbus and background of the central field), 109.5 × 81 × 3 cm

Purchased, 1884

#### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1884: ‘16th-century Ruthenian school. The painting in oil on wood, without frames, of Saint Michael the Archangel in the centre, surrounded from the sides and bottom with scenes linked with this saint. Painted on silvered ground. The height of the picture: 110[,] width: 0.82. Purchased<sup>482</sup>. A year later MNK *Katalog tymczasowy* [Temporary catalogue] contained the following information: ‘*St Michael and His Miracles*, Ruthenian school, Galicia, 16th c., purchased.<sup>483</sup> The icon was one of numerous old icons – purchased probably at the same time – unfortunately without providing any information about their provenance (see Cat. 25, 31, 45, 47).

#### Condition

Good, tiny areas of loss along the edge, the icon has undergone a conservation treatment.

#### Historical descriptions

→ DI 1958: ‘wooden panel with two cracks, paint has peeled off in several places, numerous overpaintings, especially in the background’.

→ BJ 1988: ‘The support with two cracks; areas of loss in the paint layer; overpaintings, especially in the area of the background’.

481 Propozycje datowania: XVI w. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. СІІ–СІІІ; *Československo – Pol’sko 1977–1978*, poz. 648); 2. poł. XVI w. (*KI 1958*, Kłosińska 1966, poz. kat. 11; Kłosińska 1973, poz. kat. 41; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 63; Suliga 1998, Gumińska 1994, kat. [b.p.], Gumińska 2010, s. 450); koniec XVI w. (Janczyk [1991], s. 14).

482 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 170 (1108), z 1884 r., s. 31. W rubryce prawej dopisek: „nabyto”.

483 *Obrazy i rzeźby 1885*, poz. 170.

481 Suggested dating: 16th c. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, figs. СІІ–СІІІ; *Československo – Pol’sko 1977–1978*, no. 648); 2nd half of the 16th c. (*KI 1958*, Kłosińska 1966, cat. no. 11; Kłosińska 1973, cat. no. 41; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 63; Suliga 1998, Gumińska 1994, cat. n.pag., Gumińska 2010, p. 450); end of the 16th c. (Janczyk [1991], p. 14).

482 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 170 (1108) of 1884, p. 31. A note in the right column: ‘purchased’.

483 *Obrazy i rzeźby 1885*, no. 170.

→ 2008, 8 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKRiM MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski, niemal równo dzielące podobrazie, połączone pionowo i wzmocnione dwoma wpuszczonymi lewostronnie zastrzałami o szerokości, górny 5 cm i 4 cm, dolny 5 cm i 4 cm, równo oddalonymi od krawędzi górnej i dolnej o ok. 16 cm.

### Opracowanie awersu

Lico ikony bez profilowanej ramy, zaznaczonej jedynie w formie wąskiej ramki malowanej w kolorze czerwonym. Jeszcze węższa ramka oddziela pole środkowe z postacią archanioła od pól bocznych z jego cudami, rozmieszczonymi po bokach i u dołu ikony. Nimb archanioła wyróżniony motywem falistego pędu z wyrastającymi z niego liśćmi, efektownie wykonanym w reliefie wypukłym w zaprawie.

### Inskrypcje →

### Conservation treatments

- The icon shows clear signs of old spot inpainting.
- 1964: conservation treatment in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 8 January–31 March 1999: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 8 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKRiM MNK/o. PBEC

### Support

Two boards, dividing the support into almost equal parts, connected vertically and reinforced with two battens inserted on the left of the width of 5 cm and 4 cm (the upper one), 5 cm and 4 cm (the lower one), approx. 16 cm away from the upper and lower edge.

### Front side

The front of the icon without a profiled frame, marked only in the form of a painted thin frame in red. An even thinner frame separates the central field with the figure of the archangel from side fields depicting his miracles, placed on the sides and at the bottom of the icon. The archangel's nimbus is distinguished with a motif of a wavy shoot with leaves growing from it, executed impressively in high relief in the ground.

### Inscriptions →

Inskrypcje | Inscriptions

<p>...роносица оу гроба ги [=... Niewiasty niosące mirrę (cs. Mironosice) do Grobu Chrystusa]<sup>484</sup> [=... The myrrh-bearers (CS. Mironosice) to the Sepulchre of Christ]<sup>484</sup></p>		<p>...ви въ снѣ црѣю лавдинкоу [= (Archaniol Michał ukazuje się) we śnie cesarzowi (Konstantynowi?)]<sup>485</sup> [= (Archangel Michael appears) in a dream to the emperor (Constantine?)]<sup>485</sup></p>
<p>ⲁⲣⲚⲓⲛⲓ ⲁⲃⲓ ⲉⲃⲓⲛⲓⲟⲩ ⲛⲁ ⲧⲓⲣⲉ ⲑⲟⲣⲉ (= Archaniol Michał ukazuje się Danielowi na górze Tyr)<sup>486</sup> (= Archangel Michael appears to Daniel on Mount Tyr)<sup>486</sup></p>	<p>... MI [= (Archaniol) Michał (napis przy głowie archaniola zatarły, częściowo widoczne litery po prawej stronie tła)] [= (Archangel) Michael (inscription by the archangel's head obliterated, letters on the right side of the background partly visible)]</p>	<p>ⲁⲣⲚⲓⲛⲓ ⲟⲩⲁⲓⲟⲩⲟⲣⲉ ⲱⲩ ⲑⲣⲟⲩⲁⲧⲩⲥⲏ (= Archaniol Michał strąca miasto Sodomę w przepaść)<sup>487</sup> (= Archangel Michael knocks the town of Sodom off a precipice)<sup>487</sup></p>
<p>ⲁⲣⲚⲓⲛⲓ ⲱⲟⲩⲁⲩ ⲱⲩ ⲕⲁⲙⲉ ⲑⲣⲟⲣⲁⲓⲏ ⲣⲉⲥⲏⲉ ⲱⲩ ⲭⲟⲛⲁⲥ (= Archaniol Michał wydobywa wodę ze skały w Chonach)<sup>488</sup> (= Archangel Michael funnels water from a rock in Chonae)<sup>488</sup></p>		<p>ⲁⲣⲚⲓⲛⲓ ⲑⲟⲕⲁⲩⲱⲉ ⲉⲧⲓⲟⲩⲱⲩ ⲑⲁⲭⲟⲙⲓⲟⲩ ⲟⲩⲕⲓⲛⲓⲩ ⲛⲓ ⲕⲱⲕⲟⲩⲁⲩ (= Archaniol Michał ukazuje świętemu Pachomiuszowi płaszcz i kaptur)<sup>489</sup> (= Archangel Michael shows a cloak and a hood to Pachomius)<sup>489</sup></p>
<p>(Scena bez podpisu) [Umocnienie Gedeona (?); Archaniol Michał pogrąża faraona w morzu (?)]<sup>490</sup> (Scene without an inscription) [Giving Gideon strength to fight(?); Archangel Michael plunges pharaoh into the sea (?)]<sup>490</sup></p>	<p>ⲁⲣⲚⲓⲛⲓ ⲟⲩⲁⲩⲱⲩ ⲙⲁⲩⲁⲧⲓⲁⲙⲕⲟⲩⲟ ⲑⲟⲱⲉⲃⲓⲛⲓ (= Archaniol Michał zwycięża wojska Madianitów)<sup>491</sup> (= Archangel Michael defeats the troops of Midianites)<sup>491</sup></p>	<p>ⲟⲩⲟⲩⲟ ⲁⲣⲚⲓⲛⲓⲁⲩⲁⲩⲁ (= Sobór Archaniola Michała)<sup>492</sup> (= Assembly of Archangel Michael)<sup>492</sup></p>

484 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Kobiety przynoszące mirrę do grobu Chrystusa”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Archaniol Michał i Trzy Marie przynoszące mirrę u grobu Chrystusa”. Wobec braku początku nie można przesądzać, czy była w inskrypcji wzmianka nt. Archaniola. W ikonie późnej z cerkwi w Świątkowej Małej (poł. XVII w.) komentarz do tej sceny jest następujący: „Archaniol mironosicom objawia się” – Giemza 2017, il. na s. 597.

485 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Zjawienie się archaniola Michała we śnie cesarzowi Dawidowi”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Zjawienie się we śnie królowi Dawidowi”.

486 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Zjawienie się archaniola prorokowi na górze Tyr”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Zjawienie się prorokowi Danielowi na górze Tyr”.

487 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Strącenie miasta Sodom w przepaść”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Zburzenie Sodom”.

488 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Cud w Canoe”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Cud w Chonach – unicestwienie rwącej rzeki mającej zalać sanktuarium poświęcone św. Michałowi Archaniolowi”.

489 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Pokazanie św. Pachomiejowi płaszcza i kaptura mnicha”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ukazanie się św. Pachomiuszowi w Tabenna (w Teбайдzie) z nakazem przejęcia (podyktowanej) reguły dla przyszłych mnichów i obowiązującego ich stroju zakonnego – nosi go – płaszcz i kaptur – Archaniol na sobie (»przebranie« nie spotykane w malarstwie ikonowym)”.

490 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Umocnienie Gedeona w walce i pokonanie wojsk Madiana”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Umocnienie św. Gedeona przed walką z Madianitami”.

491 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: zob. wyżej; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Zwycięstwo nad wojskiem Madianitów”.

492 Kłosińska 1973, poz. kat. 41: „Sobór Archaniola Michała”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Sobór Archaniola Michała (Adoracja wizerunku Chrystusa)”.

484 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Women carrying myrrh to the sepulchre of Christ’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Archangel Michael and Three Marys bearing myrrh to the sepulchre of Christ’. Because the beginning is missing, it is not possible to say whether the inscription mentioned the archangel. A later icon from the Orthodox church in Świątkowa Mała (mid-17th c.) contains the following commentary to this scene: ‘The archangel revealing himself to the myrrh-bearers’ – Giemza 2017, fig. on p. 597.

485 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Archangel Michael appears in a dream to Emperor David’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Appearing in dream to King David’.

486 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘The archangel appears to the prophet on Mount Tyr’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Appearing to Prophet Daniel on Mount Tyr’.

487 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Knocking the town of Sodom off a precipice’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Destroying Sodom’.

488 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Miracle of Chonae’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Miracle of Chonae – destroying a rapid river which was going to flood a sanctuary dedicated to Archangel Michael’.

489 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Showing a monk’s cloak and a hood to St Pachomius’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Revealing himself to St Pachomius in Tabenna with an order to adopt a (dictated) rule for the future monks and the costume – it is worn – the cloak with hood – by the archangel (“disguise” not found in icon painting)’.

490 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Giving strength to Gedeon to fight and defeat the Midianite troops’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Giving strength to St Gedeon before the fight with Midianites’.

491 Kłosińska 1973, cat. no. 41: see above; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Victory over the Midianites’.

492 Kłosińska 1973, cat. no. 41: ‘Assembly of Archangel Michael’; Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Assembly of Archangel Michael (Adoration of Christ)’.



## Opis i ikonografia

Święty Michał Archanioł to posłaniec boży (gr. *angelos*), zarazem dowódca sił niebiańskich, przywódca aniołów w zwycięskiej walce ze smokiem (szatanem), opisanej w Ap 12,7–9. Zgodnie z hierarchią anielską Pseudo-Dionizego Areopagity archanioł należał do trzeciej, najniższej triady anielskiej, którą tworzyły zwierzchności, archaniołowie i aniołowie<sup>493</sup>, niemniej w tradycji literackiej i obrazowej uwypuklana była zawsze jego nadrzędność względem innych bytów niebiańskich<sup>494</sup>. Jego doniosłe dokonania, opisane na kartach Starego Testamentu, stały się tematem cykli malarskich, w ikonach – umieszczanych po bokach jego wizerunku. Z kolei jego rola jako pogromcy zbuntowanych demonów, opisana w Nowym Testamencie, obrazowana jest często w wizualizacjach Sądów Ostatecznych. Tym bardziej uzasadniona, że jego szczególna moc miała się objawiać w chwili przekraczania granicy śmierci<sup>495</sup>. Archanioł Michał stał się patronem wczesnośredniowiecznych państw, w tym Rusi. Uwypuklano jego funkcję opiekuńczą, ochronną, stąd już w V w. potwierdzone jest umieszczanie go – wraz z Archaniołem Gabrielem – przy wejściach do świątyń<sup>496</sup> i lokalizowanie jego kaplic w bramach i wieżach<sup>497</sup>.

W ikonie krakowskiej archanioł upozowany jest frontalnie i hieratycznie, w zbroi i czerwonym płaszczu (gr. *chlamida*) – zgodnie z rozpowszechnioną konwencją, w polach bocznych ikony rozmieszczono sceny jego cudów. Zdecydowanie rzadziej malowano archanioła w stroju cesarskim. Jego włosy zdobi tasiemka (gr. *teania*, cs. *toroki*), która miała odsłaniać uszy, by lepiej mógł słyszeć głos Najwyższego. W prawej dłoni trzyma uniesiony miecz, w lewej – pochwę. Wstęga, na której stoi, otrzymała kształt cyfry „8”, mającej liczne symboliczne konotacje, m.in. przemiany rozumianej jako proces przekraczania doczesnej natury<sup>498</sup>. „Ósemka” oznaczała również powtórne przyjście Syna Człowieczego (gr. *Paruzja*) ze wszystkimi aniołami (Mt 25,31). Na datę święta Soboru Archanioła Michała wybrano ósmy dzień listopada, miesiąca zwanego anielskim, był to bowiem dziewiąty miesiąc roku rozpoczynającego się w marcu, a odnoszony do dziewięciu chórów sił bezcielesnych<sup>499</sup>. Liczba „osiem” była ponadto traktowana jako znak zbawienia.

493 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne* II, IX, 1–4.

494 Holly 2012, s. 96.

495 *Ibidem*, s. 97.

496 Piguet-Panayotova 1987, s. 112. Tradycja utrzymywana była w kolejnych stuleciach w obu kręgach cywilizacyjnych, czego przykładem może być motyw Archanioła Michała strzegącego wejścia w Rocamadour z pocz. XIII w. i obu archaniołów w malowidłach z XIV w. fasady kościoła skalnego pw. św. Mariny w Karlukowie w Bułgarii – *ibidem*, s. 118.

497 Witkowska 1999 s. 152; Holly 2012, s. 97.

498 Trzcińska 1998, s. 66 (literatura na ten temat w przyp. 137).

499 Skowronek 2008, s. 11.

## Description and iconography

St Michael the Archangel is God's messenger (Gr. *angelos*), as well as the leader of the army of God, the leader of angels in the victorious fight against the dragon (Satan), described in Rev. 12:7–9. In accordance with the angelic hierarchy of Pseudo-Dionysius the Areopagite, the archangel represented the third, lowest angelic triad comprising principalities, archangels and angels.<sup>493</sup> Nevertheless, in literary and imagery tradition his superiority over other beings has been always accentuated.<sup>494</sup> His remarkable achievements, described in the Old Testament, became the subject of painting cycles, in icons – flanking his image. His role of the vanquisher of rebel demons, described in the New Testament, is often illustrated in the visualisations of the Last Judgements, all the more justified that his special power was believed to show at the moment of crossing the border of death.<sup>495</sup> The archangel Michael became a patron of early-medieval states, including Rus'. His protective function was emphasised. As evidenced already in the 5th c., he was placed, together with the archangel Gabriel, by the entrance to a temple<sup>496</sup> and his chapels were situated in gates and towers.<sup>497</sup>

In the Krakow icon the archangel is depicted frontally and hieratically, in armour and a red cloak (Gr. *chlamida*) – according to the established convention, and the side fields show scenes of his miracles. The archangel was definitely less frequently painted in imperial attire. His hair is decorated with a narrow tape (Gr. *teania*, CS. *toroki*) uncovering his ears so that he could hear the voice of the Lord. In his right hand he is holding a raised sword, in his left hand – a sheath. A ribbon on which he is standing is in the shape of the digit '8', which has numerous symbolic connotations, among others with a transformation understood as a process of going beyond the earthly nature.<sup>498</sup> The 'eight' also symbolised the Second Coming of the Son of God (Gr. *Parousia*) with all the holy angels (Matt 25:31). The feast of the Assembly (*Sobor*) of Archangel Michael falls on the eighth day of November, called an angelic month, for it was the ninth month starting in March and associated with the nine choirs of immaterial beings.<sup>499</sup> Moreover, the digit 'eight' was also regarded as a symbol of salvation.

493 Pseudo-Dionizy Areopagita [Pseudo-Dionysius the Areopagite], *Pisma teologiczne* II, IX, 1–4.

494 Holly 2012, p. 96.

495 *Ibid.*, p. 97.

496 Piguet-Panayotova 1987, p. 112. This tradition was cultivated in the next centuries in both civilisations, as exemplified by a motif of the archangel Michael guarding an entrance in Rocamadour from the beginning of the 13th c. and the two archangels in the 14th-century paintings from the facade of the rock church dedicated to St Marina in Karlukovo (Bul. Карлуково), Bulgaria – *ibid.*, p. 118.

497 Witkowska 1999, p. 152; Holly 2012, p. 97.

498 Trzcińska 1998, p. 66 [sources devoted to this subject in footnote 137].

499 Skowronek 2008, p. 11.

Charakterystyczne jest frontalne upozowanie archanioła, mające swoje precedensy nowogrodzkie i moskiewskie<sup>500</sup>. W ikonie krakowskiej wyróżnia się jego strój o charakterze militarnym, który ma swoją analogię we wzorniku ze środowiska malarzy kreteńskich datowanym na XVII w.<sup>501</sup> Pancerz w ikonie krakowskiej do pewnego stopnia przypomina ten element zbroi w ikonie *Św. Archanioła Michała z Nagórzan* w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku<sup>502</sup>, sięgający połowy ud, tutaj bez istotnego detalu – nałożonej na piersi maski z głową lwa<sup>503</sup>. Motyw ten stanowi nawiązanie do starożytnego toposu oblicza apotropaiczno-odstraszającego, którą to funkcję pełniła z reguły głowa Gorgony<sup>504</sup>. W obu ikonach podobnie upozowany anioł w prawej dłoni trzyma uniesiony miecz, w lewej – pochwę. Podobna jest forma pancerzy osłaniających korpus postaci, przy czym o ile w ikonie z Nagórzan tworzą go prostokątne płytki, o tyle w ikonie krakowskiej jest to osłona monolityczna z powtarzającym się motywem, prawdopodobnie łusek. W obu ikonach ramiona archanioła są osłonięte naramiennikami (gr. *manikia*), pierś jest opasana pasem oficerskim (gr. *diadima*), z charakterystyczną dla malarstwa Paleologów formą metalowej obręczy z przytwierdzoną u góry podwójną listwą<sup>505</sup>. Kostium ten rezerwowany był w sztuce bizantyńskiej dla przedstawień cesarzy i wojowników, z reguły ukazywanych w pancerzach zbrojnych łuskowych lub lamelkowatych<sup>506</sup>. Wskazano, że tak detalicznie ukazany strój w ikonie z Nagórzan wykazuje silną odrębność na tle sztuki ruskiej, w której ujmowany był z reguły bardziej konwencjonalnie i schematycznie<sup>507</sup>. Jego cechy wskazują na to, że mamy tu do czynienia z uproszczonym wyobrażeniem pancerza w typie brygantyny, znanego na pograniczu polsko-ruskim

What is characteristic is the frontal pose of the archangel, which had Novgorodian and Muscovite precedents.<sup>500</sup> The Krakow icon is special because of the archangel's attire of military character, which has an analogy in a model from the circle of Crete painters, dated to the 17th c.<sup>501</sup> The armour plate in the Krakow icon to some extent resembles this part of armour in the icon of *St Archangel Michael* from Nagórzany in the holdings of the Museum of Folk Architecture in Sanok,<sup>502</sup> reaching the middle of his thighs, here without the significant detail, namely a mask with a lion's head put on the breast.<sup>503</sup> This motif alludes to the ancient topos of the apotropaic-deterrent face, the function of which was usually performed by the Gorgon's head.<sup>504</sup> In both icons the angel's pose is alike, in the right hand he is holding a raised sword, in the left hand – a sheath. The form of armour covering the figure's body is similar; however, while in the Nagórzany icon it is made up of rectangular plates, in the Krakow icon it is a monolithic cover with a recurring motif probably of scales. In both cases the archangel's shoulders are protected with pauldrons (Gr. *manikia*), on his chest he has an officer's belt (Gr. *diadima*), with a kind of a metal band attached with a double binding at the top, which was characteristic of Palaiologan iconography.<sup>505</sup> In Byzantine art this costume was reserved for the representations of emperors and warriors, usually shown in the scale or lamella armour.<sup>506</sup> It has been noted that attire depicted in such a detailed way in the Nagórzany icon shows strong distinctness in the context of Ruthenian art, in which it was usually represented in a more conventional and schematic way.<sup>507</sup> These features suggest an example of a simplified representation of brigandine armour, known in the borderland between Poland and Rus' in the

500 Kruk 2000, s. 204; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 229 (tu przywołane ikona z Soboru Archangielskiego na Kremlu z pocz. XV w. i dwie późniejsze z Muzeum Zagorskiego i Iwanowskiego).

501 Vassilaki 2017, fig. 3.

502 *Św. Archanioł Michał z czynami*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 137 × 91,5 cm, z cerkwi pw. św. Piotra i św. Pawła, Nagórzany, MBLS – *Ikona karpacka...* 1998, poz. kat. i il. 9; Janocha 2008b, il. na s. 342.

503 Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, ryc. 4.

504 Obecna np. na pancerzu św. Jerzego we fresku w Kremkovicz z XV w. – Myslivec 1933–1934, s. 317.

505 Grotowski 2007, s. 54; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 232.

506 Literatura przedmiotu w: Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011.

507 *Ibidem*. P.Ł. Grotowski uznał, że w ikonie z Nagórzan mamy do czynienia z napierśnikiem płytkowym lub przesywanicą i *pteryges* – Grotowski 2007, s. 54; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 234. Niemal identyczne elementy obecne są w ikonie *Podwyższenia Krzyża* ze Zwierzynia k. Leska z XV w., ikonie *Św. Teodora i św. Dymitra* z cerkwi św. Dymitra w Boguszy k. Nowego Sącza z końca XV–pocz. XVI w. oraz w ikonie *Św. Jerzego z Żohatyna*, datowanej na ten sam okres, co mogłoby świadczyć o posługiwaniu się przez malarzy jednym pierwowzorem przedstawienia pancerza tego typu lub znajomości przez nich oryginalnych elementów uzbrojenia – Grotowski 2007, s. 54; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 234.

500 Kruk 2000, s. 204; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 229 [an icon from the Cathedral of Archangel Michael from the beginning of the 15th c. at the Kremlin and two later icons from the Zagorsk and Ivanovsk Museums].

501 Vassilaki 2017, Fig. 3.

502 *St Michael the Archangel with Deeds*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, 137 × 91.5 cm, from the Orthodox church of St Peter and St Paul, Nagórzany, MBLS – *Ikona karpacka...* 1998, cat. no. and fig. 9; Janocha 2008b, fig. on p. 342.

503 Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, fig 4.

504 Found e.g. on the armour of St George in the 15th-century fresco in Kremkovicz – Myslivec 1933–1934, pp. 317.

505 Grotowski 2007, s. 54; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 232.

506 Sources in: Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011.

507 *Ibidem*. According to P.Ł. Grotowski, in the case of the Nagórzany icon it is the plate armour or a gambeson and *pteryges* – Grotowski 2007, p. 54; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 234. Almost identical elements can be found in the icon of the *Elevation of the Cross*, from the 15th c., from Zwierzyn near Lesko, the icon of *St Theodore and St Demetrius* from the Orthodox church of St Demetrius in Bogusza near Nowy Sącz, from the end of the 15th–beginning of the 16th c., and in the icon of *St George* from Żohatyn, dated to the same time, which could suggest painters used the same prototype of this type of armour or they had knowledge of original armour – Grotowski 2007, p. 54; Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 234.

w okresie późnego średniowiecza, uzupełnionego o cechy typowe dla kostiumologii bizantyńskiej<sup>508</sup>.

Forma zbroi pozwoliła Marii Sabados zwrócić uwagę na podobieństwo ikon mołdawskich do ikony krakowskiej, którą określiła *à l'antique*, tj. złożonej z błękitnej loriki i czerwonej chlamidy. Badaczka zarazem podkreśliła znamienne różnicę, polegającą na rozplanowaniu w ikonach karpaccich scen z trzech stron ikony, podczas gdy ikony greckie i z terenu środkowej i północnej Rusi mają z reguły sceny rozmieszczone na wszystkich bokach<sup>509</sup>. Wśród ikon czasów hospodara mołdawskiego Petru Raresza (ok. 1487–1546, hospodar w latach 1527–1538 i 1541–1546) wyróżnia się jedna, w której pole środkowe zajmują dwaj archaniołowie, Michał i Gabriel, w otoczeniu scen umieszczonych z dwóch stron<sup>510</sup>. Obecność sceny z trzema młodzieńcami hebrajskimi zdradza znajomość w tym wypadku *Opowieści o cudach Michała Archanioła* Diakona Pantaleona z Konstantynopola.

Święty Archanioł Michał to jeden z najpopularniejszych świętych w kulturze prawosławnych Słowian<sup>511</sup>. Będąc jednym z przedniejszych książąt nieba (Dn 10,21), miał pozycję szczególną. To on ważył dusze w scenach Sądu Ostatecznego, był wielkim archistrategiem sił niebiańskich, miał ponadto moc czynienia cudów i zwyciężania demonów. W tej właśnie roli wyobrażony został na karcie *Menologionu Bazylego II*<sup>512</sup>, gdzie dzierży labarum z trzykrotnie powtórzonym wezwaniem „Agius, Agios, Agios” nad leżącymi u jego stóp niebieskimi demonami<sup>513</sup>. W istocie demony ustępują wobec Pana Boga Zastępów, którego potęgę przywołują słowa *Trishagionu* – modlitwy liturgicznej obu Kościołów. Kult Archanioła Michała odnotowany jest w najstarszych przekazach dotyczących Konstantynopola, a jego sanktuarium (wzniesione pod miastem), zwane Michaelion, wiązane jeszcze z fundacją Konstantyna Wielkiego, należało do

period of the Late Middle Ages, complemented with the features typical of the Byzantine costume.<sup>508</sup>

Considering the form of armour, Maria Sabados pointed to an affinity between the Moldavian icons and the Krakow piece, which she referred to *as à l'antique*, i.e. consisting of a light blue lorica and red chlamys. At the same time the scholar has emphasised a considerable difference in the arrangement of scenes. While in Carpathian icons they are depicted on three sides, in both Greek icons and icons from the area of Central and Northern Rus' there are usually scenes on all sides.<sup>509</sup> What stands out among the icons from the time of the hospodar of Moldavia Petru Rareș (ca. 1487–1546, hospodar in 1527–1538 and 1541–1546) is an icon whose central field depicts two archangels, Michael and Gabriel, flanked by scenes.<sup>510</sup> The presence of a scene with three Hebrew young men shows that the artist who painted this icon must have been familiar with the *Narrative of the Miracles of Archangel Michael* by Pantaleon Deacon of Constantinople.

The archangel Michael is one of the most popular saints in the culture of Orthodox Slavs.<sup>511</sup> Being one of the chief princes of heaven (Dan. 10:21), he played a special role. He weighed souls in the Last Judgement scenes, he was the great archstrategist of the heavenly troops, and he had the power of performing miracles and defeating demons. In this particular role he was depicted in the *Menologion of Basil II*,<sup>512</sup> where he bears a labarum with a triple call reading 'Agius, Agios, Agios' above demons lying at his feet.<sup>513</sup> In fact demons yield to the Lord God of Hosts, the power of whom is referred to in *Trishagion* – a liturgical prayer of the two Churches. The cult of the archangel Michael is noted in the oldest sources concerning Constantinople, and a sanctuary dedicated to him (erected near the city), called Michaelion, believed to have been founded by Constantine the Great, was among the major ones – similarly churches of

508 Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 234.

509 Sabados 1993b, s. 44 i przyp. 43.

510 *Święci Archaniołowie Michał i Gabriel*, ikona, dat. na lata 1525–1527, drewno, tempera, ornament w tle modelowany w gruncie, złożony, 68 × 54,5 cm, fund. Toader Vistiernicul, pochodząca z cerkwi w Măscătești (okr. Neamț), Monaster Secu (okr. Neamț), inv. nr 42 – *ibidem*, s. 68, kat. 1. Sceny po bokach: Sobór archaniołów – Gościnność Abrahama; Drabina Jakuba – Daniel karmiony w jaskini lwów; Nawrócenie Dawida – Objawienie Jozuego; Walka Jakuba – Trzej młodzieńcy w piecu ognistym; Objawienie się cesarzowi Konstantynowi – Zniszczenie armii Sennacheriba; Proroctwo Balaama – Cud w Chonach.

511 Skowron 2008, s. 7 i n.

512 *Św. Archanioł Michał, Menologion Bazylego II*, Bizancjum, ok. 1000 r., BAV, Cod. Vat. Gr. 1613.

513 Kolor ich ciała mógł w tym wypadku mieć znaczenie pejoratywne, podobnie jak w mozaikach San Apollinare Nuovo w Rawennie z VI w., gdzie kozłom po lewej stronie Chrystusa w scenie *Oddzielenie owiec od kozłów* towarzyszą anioł w szacie w kolorze błękitnym, rozumianym w czasach antycznych niekiedy jako kolor zniszczenia i zagłady, powiązany ze sferą ciemności i śmierci i przypisywany demonom towarzyszącym duszom w świecie podziemnym w grobowcach etruskich – Zalewska-Lorkiewicz 1996, s. 79.

508 Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 234.

509 Sabados 1994, p. 44 and footnote 43.

510 *Saints Michael and Gabriel the Archangels*, icon dated to 1525–1527, wood, tempera, ornament in the background modelled in the ground, gilded, 68 × 54.5 cm, founded by Toader Vistiernicul, from the Orthodox church in Măscătești (Neamț County), Monaster Secu (Neamț County), inv. no. 42 – *ibid.*, p. 68, cat. 1. Scenes on the sides: Assembly of Archangels – Abraham's Hospitality; Jacob's Ladder – Daniel Fed in the Lions' Den; David's Regret – Joshua's Revelation; Jacob's Struggle – Three Young Men in a Fiery Furnace; Revelation to Emperor Constantine – Destroying Sennacherib's Army; Balaam's Prophecy – Miracle in Chonae.

511 Skowron 2008, pp. 7ff.

512 *St Michael the Archangel, Menologion of Basil II*, Byzantium, ca. 1000, BAV, Cod. Vat. Gr. 1613.

513 The colour of their body in this case might have had a pejorative meaning, like in 6th-century mosaics in the Basilica of San Apollinare Nuovo in Ravenna, where goats on Christ's left in the scene of *Separating Sheep from Goats* are accompanied by an angel in a light blue robe, in the ancient era sometimes interpreted as the colour of destruction and extermination, associated with the sphere of darkness and death and linked with demons accompanying souls in the underground world in tombs in Etruria – Zalewska-Lorkiewicz 1996, p. 79.

najważniejszych – obok świętyń Jana Chrzciciela i Matki Bożej – w których odnotowywano cuda, o czym zaświadczał Sozomen Hermiasz, autor *Historii kościelnej* z V w.: „Okolica ta otrzymała obecnie używaną nazwę stąd, że jak lud święcie wierzy, miał się tam ukazać Michał, arcyposłaniec Boży”<sup>514</sup>. Pątnicy spędzali w nim noce – w związku z wiarą w moc archanioła mieli odzyskiwać tam zdrowie<sup>515</sup>. Świadectwem utrzymującej się wiary w uzdrowicielską moc archanioła są wątki dotyczące m.in. uzdrowień przy sadzawce Betsaida, jak i w samym Konstantynopolu, obecne w *Narracji o cudach Archanioła Michała* przypisanej Pantaleonowi, diakonowi i chartofylaksowi Wielkiego Kościoła Konstantynopola, a które Maria Sabados wskazała jako źródło obrazowania cudów Archanioła Michała w ikonach i malowidłach mołdawskich<sup>516</sup>.

Michał łączony jest w tradycji z początkami świata i człowieka, będąc często bohaterem utworów pseudokanonicznych, uosabiając jedną z najstarszych sił wykonawczych w schrytianizowanej mitologii słowiańskiej, m.in. jako pogromca Satanaela<sup>517</sup>. Był zarówno strażnikiem Raju, jak i sprawiedliwym dobroczyńcą ludności, dlatego przedstawiano go prawie zawsze jako przewodnika sił niebiańskich, w stroju wojskowym, i tak utrwalony był wielokrotnie np. malowidłach serbskich z XV w.<sup>518</sup> Agnieszka Janczyk wskazała, że kult archanioła nasilał się w okresach prowadzenia wojen – miał wspierać władców i wojowników oraz gwarantować im zwycięstwo<sup>519</sup>.

John the Baptist and the Mother of God – where miracles were reported, as confirmed by Hermias Sozomenus, the author of *Historia ecclesiastica* of the 5th c.: ‘It is generally believed that Michael, the divine archangel, once appeared in this place, and hence its name’.<sup>514</sup> Pilgrims spent nights there – through their faith in the archangel’s power, they could regain health there.<sup>515</sup> The evidence of the cultivated faith in the archangel’s healing powers are themes concerning e.g. the healing both by the Betsaida pond and in Constantinople, found in the *Narrative of the Miracles of Archangel Michael* ascribed to Pantaleon, a deacon and chartophylax of the Great Church of Constantinople, which Sabados mentioned as the source of the representations of the miracles of the archangel Michael in Moldavian icons and paintings.<sup>516</sup>

Archangel Michael is traditionally linked with the beginnings of the world and man, often found in pseudocanonical writings, personifying one of the oldest powers in the Christianised Slav mythology, among others as the vanquisher of Satanael.<sup>517</sup> He was both a guard of paradise and a just benefactor to humankind, therefore he was almost always depicted as the leader of the heavenly troops, in a military costume, and frequently represented in this way e.g. in 15th-century Serbian paintings.<sup>518</sup> Agnieszka Janczyk noted that the cult of the archangel had intensified during wars – he was believed to help the rulers and warriors in struggle and ensure their victory.<sup>519</sup>

514 Sozomen, *Historia Kościoła*, II, 3: sanktuaria stolicy „są święte i przynoszą zbawienie”. Zob. też: Janin 1953, s. 351–352; Bralewski 2011a, s. 13, 21–22. Zgodnie z tradycją archanioł tu lub w konstantynopolitańskiej świątyni Serapisa miał się objawić we śnie cesarzowi Konstantynowi – Dyrz 1999, s. 421. Świątynie św. Archanioła w stolicy Cesarstwa, których było przynajmniej ponad 15, omówił Janin 1953, s. 350–360, a rozwój kultu – Janczyk [1991], s. 23–38. Zob. Bralewski 2011a.

515 Sozomen, *Historia Kościoła*, II, 3: „Oto bowiem jedni zaskoczeni strasznyymi wypadkami czy niebezpieczeństwami, przed którymi nie ma ucieczki, drudzy nękani chorobami i niespotykanymi cierpieniami, pomodliwszy się tam do Boga, znajdowali wyzolenie od nieszczęść”. Zob. Skowron 2008, s. 9. Wiadomo zatem, że praktykowano tu inkubację, znaną m.in. z kultu Asklepiosa – Dyrz 1999, s. 421; Bralewski 2011b, s. 409. Zob. MNK XVIII-871 (Kat. 43).

516 *Pantaleonis Diaconi...* M. Sabados (1993b, s. 44) jako datę jego powstania podała IX w., wskazując na jego znajomość na Wołoszczyźnie w 1. poł. XVI w. Panaitescu 1959, s. 397–400; Skowronek 2008, s. 71–80 (tu dat. tekstu na VII–poł. IX w.). Tekst zapisany w PG (PG 140, col. 573–592), tłumaczony był partiami na cerkiewnosłowiański (*ms. sl. 298* w zbiorach BAR), jako: *Пантолеа диакона велика цркве Повьѣ[т] чудѣсмь великаго и вес славнаго михаила архистратига*. *Ms. sl. 298* to zarazem jedyny słowiański odpis z XVI w., sam przekład mógł powstać w dobie reformy tyrnowskiej patriarchy Eutymiusza – Panaitescu 1959, s. 397–400; Skowronek 2008, s. 79–80 i przyp. 39.

517 Skowronek 2008, s. 16.

518 Стародубцев 2012, s. 331, przyp. 10.

519 Janczyk [1991], s. 34.

514 Sozomen, *Historia Kościoła*, II, 3: sanctuaries of the capital ‘are holy and bring salvation [as translated in Sozomen and Philostrogius *History of the Church*, p. 55, available online at: <https://ia800504.us.archive.org/34/items/theecclesiastica00sozouoft/theecclesiastica00sozouoft.pdf>]. See also Janin 1953, pp. 351–352; Bralewski 2011a, pp. 13, 21–22. In accordance with tradition, here or in the Temple of Serapis in Constantinople the archangel appeared to emperor Constantine while asleep – Dyrz 1999, p. 421. Churches dedicated to St Archangel in the capital of the Empire, of which there were more than 15, were discussed by Janin 1953, pp. 350–360, and the development of worship – by Janczyk [1991], pp. 23–38. Cf. Bralewski 2011a.

515 Sozomen, *Historia Kościoła*, II, 3: ‘for those who had fallen into inevitable peril, those who were oppressed with heavy calamities, or who were suffering from disease and sorrow, there prayed to God, and met with immediate deliverance’ [as translated in Sozomen and Philostrogius *History of the Church*, p. 55, available online at: <https://ia800504.us.archive.org/34/items/theecclesiastica00sozouoft/theecclesiastica00sozouoft.pdf>]. See Skowron 2008, p. 9. It is a well-known fact that incubation was practiced there, known e.g. from the cult of Asclepius – Dyrz 1999, p. 421; Bralewski 2011b, p. 409. Cf. MNK XVIII-871 (Cat. 43).

516 *Pantaleonis Diaconi...* M. Sabados (1994, p. 44) dated it to the 9th c., stressing the knowledge of it in Wallachia in the 1st half of the 16th c. Panaitescu 1959, pp. 397–400; Skowronek 2008, pp. 71–80 [here the text is dated to the period between the 7th c. and mid-9th c.]. The text written in PG (PG 140, col. 573–592), was translated in parts into CS. (*ms. sl. 298* in the BAR holdings) as: *Пантолеа диакона велика цркве Повьѣ[т] чудѣсмь великаго и вес славнаго михаила архистратига*. *Ms. sl. 298* is at the same time the only Slav copy from the 16th c., the translation might have been made in the era of the Tirnovo reform of Patriarch Euthymius – Panaitescu 1959, pp. 397–400; Skowronek 2008, pp. 79–80 and footnote 39.

517 Skowronek 2008, p. 16.

518 Стародубцев 2012, p. 331, footnote 10.

519 Janczyk [1991], p. 34.

## Sceny w polach (klejmach) otaczające postać św. Michała Archanioła

**Kwtera I: Archanioł Michał spotyka Niewiasty niosące mirrę (cs. Mironosice) do Grobu Chrystusa**

...РОНОСИЦА ОУ ГРОВА ГИ

[= ...Niewiasty niosące mirrę (cs. Mironosice) do Grobu Chrystusa]

Scena zachowana fragmentarycznie. Archanioł – ukazany w tle pustego sarkofagu, w białej szacie i z długą laską zwieńczoną krzyżem – błogosławi niewiastom przybyłym do grobu. Widoczna jest twarz tylko pierwszej z nich, nachylającej się w geście opłakiwania, oraz fragment głowy drugiej. Można się jedynie domyślać obecności trzeciej niewiasty. Pierwsza ma szatę zieloną, u drugiej widoczne jest czerwone nakrycie głowy. Scena oparta jest na przekazie ewangelicznym (Mk 16,1–7), w którym Maria Magdalena, Maria, matka Jakuba, i Salome miały ujrzeć młodzieńca siedzącego po prawej stronie grobu.

**Kwtera II: Archanioł Michał ukazuje się we śnie cesarzowi (Konstantynowi?)**

...ВИ ВЪ СНЪ ЦРЮ ААВΔΗΚΟΥ

[= (Archanioł Michał ukazuje się) we śnie cesarzowi (Konstantynowi?)]

W poprzek sceny, na zielonej murawie, usytuowane jest łóże z cesarzem leżącym pod wzorzystym, czerwonym nakryciem. Nad łóżem pochyla się archanioł błogosławiący władcę prawą dłonią. Ma na sobie dwudzielną szatę, zieloną spodnią i czerwoną wierzchnią. W tle widoczne dwie wieże połączone murem, z których większa ma wrysowaną smukłą bramę. Sztafaż ma zapewne przywoływać wizję miasta (stolicy) królestwa. Scena, w której bohater podejmuje interwencję u cesarza (króla), ma źródła w księgach prorockich Starego Testamentu i stanowi jeden z podstawowych toposów obrazowych, obecnych m.in. w legendach św. Demetriusza z Salonik (Dymitra Sołuńskiego), św. Paraskewy, św. Mikołaja, a w kręgu kultury zachodniej – w legendzie św. Wojciecha, utrwalonej w Drzwiach Gnieźnieńskich. Niestety, nie jest jasne, o którego bohatera może chodzić w tym wypadku. Zapis w cyrylicy „ławdiku” jest niejasny. Dlatego Agnieszka Janczyk [1991] wzięła pod uwagę kilka postaci: św. Józefa, Wawrzyńca, biskupa Siponto, Aleksandra Macedońskiego i Konstantyna Wielkiego, opowiadając się za tą ostatnią interpretacją, jak się wydaje – słusznie. Cesarz – zgodnie z legendą przytoczoną przez Jana Malalasa w VI w. – miał ujrzeć posąg anioła w stroju mnicha w świątyni pogańskiej w Sostenion, po czym we śnie objawione mu zostało, że był to Archanioł Michał. Pod wpływem

## Scenes in fields (kleymos) surrounding the figure of St Michael the Archangel

**Field I: Archangel Michael Meets the Myrrh-Bearers (CS. Mironosice) to the Sepulchre of Christ**

...РОНОСИЦА ОУ ГРОВА ГИ

[= ... The myrrh-bearers (CS. Mironosice) to the Sepulchre of Christ]

The scene has survived only fragmentarily. The archangel – depicted against a background of an empty sarcophagus, in a white robe and with a long stick topped with a cross – is blessing the women who have come to the grave. One can see the face of the first of them, who is bending in a gesture of lamentation, and a fragment of the second woman's head. One can only guess the third woman was also depicted. The first one is wearing a green garment, the second one has red headgear. The scene is based on a Gospel passage (Mark 16:1–7), in which Mary Magdalene, Mary, the mother of James, and Salome saw a young man sitting on the right side of the sepulchre.

**Field II: The Archangel Michael Appears in a Dream to the Emperor (Constantine?)**

...ВИ ВЪ СНЪ ЦРЮ ААВΔΗΚΟΥ

[= (The Archangel Michael appears) in a dream to the emperor (Constantine?)]

There is a bed situated across the scene, on green grass, with the emperor lying in it under a red, patterned cover. The archangel is bending over the bed, blessing the ruler with his right hand. He is wearing a two-part garment, the green one underneath and the red one over it. In the background are two towers, joined with each other by means of a wall, the taller of which has a slender gate inside. The aim of staffage is probably to evoke a vision of the city (capital) of the kingdom. The scene in which the hero intervenes with the emperor (king) was inspired by the prophetic books of the Old Testament and represents one of the most basic iconographic topoi recurring e.g. in legends by St Demetrius of Thessaloniki (Demetrius of Sermiom), St Paraskeva, St Nicholas, and in the art of the West – in the legend of St Adalbert, depicted on the Gniezno Doors. Unfortunately, it is not clear which particular character is depicted in this case. The inscription in Cyrillic is unclear. Therefore Agnieszka Janczyk (1991) took several figures into account: St Joseph, St Lawrence, Bishop of Siponto, Alexander of Macedon and Constantine the Great, being in favour of this last interpretation, as it seems, rightly. The emperor – in accordance with a legend cited by Jan Malalas in the 6th c. – saw the figure of an angel clad like a monk in a pagan temple in Sostenion, after which it was revealed to him in a dream it had been the archangel Michael.

tęgo zdarzenia Konstantyn miał przekształcić świątynię pogańską w Michaelion<sup>520</sup>. Analogią, w której anioł ukazuje się Konstantynowi, służy scena w ikonie w mołdawskiej Humorze, datowana na 2. ćw. XVI w.<sup>521</sup>

**Kwaterna III: Archanioł Michał ukazuje się Danielowi na górze Tyr**

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲛⲓ ⲁⲃⲏ ⲁⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ  
 (= Archanioł Michał ukazuje się Danielowi na górze Tyr)

Archanioł Michał – w stroju i pozie stanowiących niemal wierne powtórzenie jego postaci w kwaterze głównej – na szeroko rozstawionych nogach stoi na niewielkim wzgórzu nad prorokiem, pochylonym u jego stóp w proskyniezie. Bohater dominuje na tle postrzępionych wierzchołków górskich. Źródłem literackim sceny była pełna ekspresji wizja proroka Daniela (Dn 10,4–10), ilustrowana często we freskach późnośredniowiecznych środkowej i północnej Rusi<sup>522</sup>.

**Kwaterna IV: Archanioł Michał strąca miasto Sodomę w przepaść**

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲛⲓ ⲱⲟⲗⲟⲙⲟⲣⲉ ⲱⲛⲓ ⲡⲣⲟⲡⲓⲁⲧⲏ ⲡⲟⲑⲣⲱⲛⲓ  
 (= Archanioł Michał strąca miasto Sodomę w przepaść)

Archanioł w dynamicznej scenie celuje lancą zwieńczoną krzyżem w ideogram miasta, które – ujęte ukośnie – sprawia wrażenie, że stacza się w przepaść po zboczu górskim, zza którego anioł się wyłania. Świadkiem zdarzenia jest postać przedstawiona w tonacji monochromatycznej, szczególnie okryta szatą. Można domniemywać, że jest nią żona Lota, zgodnie z narracją zawartą w Rdz 19,23–26.

**Kwaterna V: Archanioł Michał wydobywa wodę ze skały w Chonach**

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲛⲓ ⲱⲟⲗⲟⲥ ⲱⲛⲓ ⲡⲣⲟⲣⲁⲛⲓ ⲣⲉⲃⲏⲉ ⲱⲛⲓ ⲭⲟⲛⲓ  
 (= Archanioł Michał wydobywa wodę ze skały w Chonach)

Anioł w ujęciu takim jak w scenie strącenia Sodomę – z dynamicznie uniesioną prawą dłonią z lancą – uderza tym razem w skałę, z której wydobywa wodę na oczach mnicha. Ten z kolei, znacznie mniejszej postury, wyciąga swoje dłonie w geście modlitwy. Prawą stroną tła wypełniają zboczce góry

520 Janin 1953, s. 359; Janczyk [1991], s. 47; Bralewski 2011, s. 21, przyp. 54.

521 *Archanioł Michał w otoczeniu scen cudów*, ikona, dat. na 2. ćw. XVI w., drewno, tempera, ornament w tle modelowany w gruncie, złożony, 99 × 75 cm, Monaster Homora (okr. Suczawa), cerkiew Zaśnięcia Bogurodzicy – Nicolescu 1971, poz. kat. 14, fig. 26; Sabados 1993b, s. 44–45, poz. kat. 13. Sceny po bokach: Gościnność Abrahama – Sobór Świętych Archaniołów; Trzech młodzieńców w piecu ognistym – Pokuta Dawida; Krzyż ukazujący się cesarzowi Konstantynowi – Daniel karmiony w jaskini lwów; Objawienie Jozuego – Drabina Jakuba; Runo Gedeona – Anioł objawiający się Konstantynowi; Cud w Chonach – Proroctwo Balaama.

522 Janczyk [1991], s. 49.

Under the influence of this event Constantine transformed the pagan temple into Michaelion.<sup>520</sup> An analogy, in which the angel appears to Constantine is the scene in an icon in Humor, Moldavia, dated to the 2nd quarter of the 16th c.<sup>521</sup>

**Field III: Archangel Michael Appears to Daniel on Mount Tyr**

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲛⲓ ⲁⲃⲏ ⲁⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ ⲉⲃⲏ  
 (= Archangel Michael appears to Daniel on Mount Tyre)

The archangel Michael – in almost the same garment and pose as in the main field – is standing with his legs wide apart on a small hill over the prophet, bending at his feet in proskynesis. The figure is dominating against a background of the jagged mountain peaks. The literary source for this scene was Prophet Daniel’s expressive vision (Dan. 10:4–10), often illustrated in late medieval frescos of Central and Northern Rus’<sup>522</sup>.

**Field IV: Archangel Michael Knocks the City of Sodom off a Precipice**

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲛⲓ ⲱⲟⲗⲟⲙⲟⲣⲉ ⲱⲛⲓ ⲡⲣⲟⲡⲓⲁⲧⲏ ⲡⲟⲑⲣⲱⲛⲓ  
 (= Archangel Michael knocks the city of Sodom off a precipice)

In this dynamic scene the archangel is aiming with a lance topped with a cross at the ideogram of the city, which, depicted diagonally, looks like rolling down a precipice, behind which the angel can be seen. A witness to this event is a figure shown in monochromatic tonality, tightly covered with a garment. One may conjecture this figure is Lot’s wife, in accordance with the passage in Gen. 19:23–26.

**Field V: The Archangel Michael Funnels Water from a Rock in Chonae**

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲛⲓ ⲱⲟⲗⲟⲥ ⲱⲛⲓ ⲡⲣⲟⲣⲁⲛⲓ ⲣⲉⲃⲏⲉ ⲱⲛⲓ ⲭⲟⲛⲓ  
 (= Archangel Michael funnels water from a rock in Chonae)

The angel, represented in the same way as in the scene of overthrowing Sodom – with his right hand with a lance raised dynamically – this time is hitting on the rock, from which he is extracting water before the eyes of a monk, who, being much

520 Janin 1953, p. 359; Janczyk [1991], p. 47; Bralewski 2011, p. 21, footnote 54.

521 *Archangel Michael Surrounded by the Scenes of His Miracles*, icon dated to the 2nd quarter of the 16th c., wood, tempera, background ornament modelled in the ground layer, gilded, 99 × 75 cm, Humor Monastery (Suceava County), Orthodox church of the Dormition of the Mother of God – Nicolescu 1971, cat. no. 14, fig. 26; Sabados 1994, pp. 44–45, fig. 16; Sabados 1998, cat. no. 13. Scenes on the sides: Abraham’s Hospitality – Assembly of Archangels; Three Young Men in a Fiery Furnace – David’s Regret; The Cross Appears to Emperor Constantine – Daniel Fed in the Lions’ Den; Joshua’s Revelation – Jacob’s Ladder; Gideon’s Fleece – Angel Appears to Constantine; Miracle in Chonae – Balaam’s Prophecy

522 Janczyk [1991], p. 49.

i budowla bramna zwieńczona ostrosłupowym dachem z sygnaturką, mającą zapewne odniesienie do miasta czy sanktuarium poświęconego archaniołowi, w którym cud ten miał się dokonać. Cud zilustrowany w tym polu odnosi się do regionów Frygii i Pizydii, uważanych za centrum kultu archanioła, a nawet za jego kolebkę. To do istniejącego tu sanktuarium miał nawiązywać Michaelion konstantynopolitański<sup>523</sup>. Cud odnoszony jest zarazem do IV w., zatem czasu silnej rywalizacji z kultami pogańskimi<sup>524</sup>. Paganie, niezadowoleni z powodu dynamicznie rozwijającego się kultu chrześcijańskiego w sanktuarium w Chonach (nieopodal starożytnej osady Kolosy), mieli zdecydować o zmianie biegu rzek tak, by zalały one sanktuarium poświęcone archaniołowi. Zarówno miasto, jak i świątynia miały być jednak ocalone dzięki modlitwom mnicha Archipposa, zobrazowanego w tej scenie, jak i interwencji archanioła, a cud stał się jednym z najbardziej znanych, związanych z jego imieniem, uroczyscie obchodzony jako święto w dniu 6 września<sup>525</sup>. Czyn Archanioła, który *воду в камен проразил*, jest figurą cudu Mojżesza, podobnie zresztą opisywaną w literaturze staroruskiej: *ѡ Моїсѣи жезломъ море раздѣли. ѡ ѣ камень проразил. истекоша воды сладкиа тот же жезлъ нарицается крестъ*<sup>526</sup>.

#### Kwaterna VI: Archanioł Michał ukazuje świętemu Pachomiuszowi płaszcz i kaptur

ѡръ мѣи показзе стѣмѡу пахомію скнимъ ѡ кскаль  
(= Archanioł Michał ukazuje świętemu  
Pachomiuszowi płaszcz i kaptur)

Archanioł, ukazany w osobliwym – mniszym – stroju, w prawej ręce trzyma lancę z krzyżem, lewą wskazując na swoją głowę, a raczej jej nakrycie. Szaty anioła namalowano w tonacji brązowej, tj. tunikę spodnią przypominającą habit, podobnie płaszcz, z kolei rodzaj omoforionu i kaptur utrzymane są w tonacji zieleni. Przed archaniołem klęczy Pachomiusz, wyciągając dłonie i uginając kolana w konwencji znanej z okresu średnibizantyńskiego czy ze sztuki romańskiej. Tło wypełnia sztafaż architektoniczny złożony z większej budowli, zapewne bramnej, umieszczonej za aniołem, i mniejszej wieży – za mnichem, połączonych murami. Scena odnosi się do wizji, w której Pachomiusz, patron życia klasztornego, miał otrzymać od archanioła polecenie założenia monasteru w osadzie Tabennesi (Tabenna). Reguły życia zakonnego spisane na tablicy dostarczył sam archanioł, co stanowiło figurę przekazania Mojżesz-

523 Janin 1953, s. 451–452.

524 Skowronek 2008, s. 8.

525 *Ibidem*, s. 65–70, 92.

526 Гальковский 1913, s. 79.

smaller, is stretching his hands forward in a gesture of prayer. The right side of the background is occupied by a mountain slope and a gate building topped with a pyramid roof with a little bell, probably alluding to a city or sanctuary dedicated to the archangel where the miracle occurred. The miracle depicted in this field is linked with the regions of Phrygia and Pisidia, regarded as the centre of the cult of the archangel, and even its cradle. Constantinople's Michaelion was modelled after the existing sanctuary.<sup>523</sup> The miracle is at the same time dated to the 4th c., a time of fierce rivalry against pagan cults.<sup>524</sup> Pagans, upset by the dynamically developing Christian worship in the Chonae sanctuary (not far from the ancient settlement of Colossae), decided to change the course of the river to flood the sanctuary dedicated to the archangel. However, both the city and the temple were saved thanks to the prayers of the monk Archippos, depicted in this scene, and to the archangel's intervention, and the miracle became one of the most famous ones associated with his name, observed ceremoniously as a feast on 6 September.<sup>525</sup> The act of the archangel who *воду в камен проразил*, is an allusion to Moses' miracle, in fact similarly described in Old Ruthenian literature: *ѡ Моїсѣи жезломъ море раздѣли. ѡ ѣ камень проразил. истекоша воды сладкиа тот же жезлъ нарицается крестъ*.<sup>526</sup>

#### Field VI: Archangel Michael Shows a Cloak and a Hood to Pachomius

ѡръ мѣи показзе стѣмѡу пахомію скнимъ ѡ кскаль  
(= Archangel Michael shows a cloak  
and a hood to Pachomius)

The archangel, depicted in a peculiar – monastic – costume, is holding a lance topped with a cross in his right hand, with his left hand pointing at his head, or rather the headgear. The angel's attire is painted in brown tonality, namely the bottom tunic resembling a habit and the cloak, while a kind of omophorion and the hood are depicted in green tonality. Pachomius is kneeling before the archangel, holding out his hands and bending his knees in a convention known from the Middle Byzantine period or Romanesque art. The background is filled with architectural staffage consisting of a larger building, probably a gate building, placed behind the angel, and a lower tower – behind the monk, connected by means of a wall. The scene was inspired by a vision in which Pachomius, saint patron of monastic life, received an order from the archangel to establish a monastery in Tabennisi (Tabenna). The rule of the monastic life written on a tablet

523 Janin 1953, pp. 451–452.

524 Skowronek 2008, p. 8.

525 *Ibid.*, pp. 65–70, 92.

526 Гальковский 1913, p. 79.

wi Dekalogu przez Boga<sup>527</sup>. Elementy stroju mniszego na podstawie źródeł odnoszących się do Wielkiej Ławy pod Jerozolimą opisał Joseph Patrich<sup>528</sup>. Zgodnie z zaleceniem Gerasimosa mnisi powinni nosić tunikę, płaszcz, kaptur i sandały – i był to powszechny strój zakonny na Pustyni Judzkiej<sup>529</sup>. Taki strój obowiązywał przynajmniej do VII w., z kolei Stefan Sabaita, zgodnie z opisem w jego *Żywocie*, miał pod koniec VIII w. wycofać się na pustynię ubrany w kaptur, tunikę i *epirrhiptarion* – wszystko z sierści, przy czym ten ostatni element okrywał barki i górną część ramion, ewentualnie mnich zawiązywał go wokół bioder. W rękę dzierżył laskę z żelaznym krzyżem przytwierdzonym na końcu<sup>530</sup>. Zdaniem badacza, palestyński *epirrhiptarion* pełnił tę samą funkcję co syryjski *m'alyono* i egipska *melota* z kozłej skóry<sup>531</sup>.

**Kwaterna VII: [Umocnienie Gedeona (?); Archanioł Michał pogrąża faraona w morzu (?)]**

(scena bez podpisu)

Jeszcze raz archanioł w silnym kontrapoście dotyka – być może uderza – swoją lancą mężczyznę, który odwraca głowę w stronę anioła, gdy jego ciało i wyciągnięte dłonie skierowane są w stronę sceny środkowej, stanowiąc łącznik ze sceną batalistyczną, zarazem obrazem tryumfu anioła. Po bokach anioła zarysowuje się górzysty krajobraz, a po prawicy mężczyzny tło wypełnia motyw filaru o podwójnym gzymsie, który ma dość niedookreśloną formę, stanowiąc granicznik między dwiema kwaterami. Dolna partia kwater jest utracona, w tym wypadku nie do końca jest więc przejrzysty układ nóg postaci, która klęczy lub siedzi na zielonej murawie. Scena ta ma swój odpowiednik w ikonie Św. Archaniola Michała w Galerii Szaryszkiej w Preszowie na Słowacji, z tą różnicą, że podobnie upozowane postaci ujęte zostały w nieco odmiennym układzie. Włócznia archaniola dosięga tutaj skłębione w odmętach Morza (Czerwonego) wojska faraona, co jednocześnie wyraża komentarz: *φαραωνη̃ ποριβε... ... μορ...* (= *faraon ginie w morzu*)<sup>532</sup>. W tym miejscu w ikonie w cerkwi w Krivem k. Bardejowa (słow. Bardejov) archanioł unosi się w powietrzu i dotyka głowy upadającego wojownika. Przed nimi widoczna kawkada zbrojnych, z nadpisaniem komentarzem: *ποσ γρ̃ζισια̃ φαρ̃ωνη̃*

was brought by the archangel himself, which alluded to God giving Moses the Decalogue.<sup>527</sup> The monastic attire was described by Joseph Patrich based on the sources referring to the Monastery of Great Lavra near Jerusalem.<sup>528</sup> As recommended by Gerasimos, monks should wear a tunic, a cloak, a hood and sandals. It was a common monastic costume in the Judean Desert.<sup>529</sup> It was used at least until the 7th c. Interestingly, in the late 8th c. Stephen the Sabaite, according to a description in his *Life*, moved to a desert wearing a hood, tunic and *epirrhiptarion* – all made of hair. This last piece of clothing covered shoulders and the upper part of arms, or the monk wrapped it around his hips. In his hand he would hold a stick topped with an iron cross.<sup>530</sup> According to the scholar, the Palestinian *epirrhiptarion* played the same role as the Syrian *m'alyono* and the Egyptian *melota* of goatskin.<sup>531</sup>

**Field VII: [Giving Gideon Strength to Fight (?); Archangel Michael Plunges Pharaoh into the Sea (?)]**

(scene without a caption)

Once again the archangel, in strong contrapposto, is touching – or perhaps hitting – with his lance a man who is turning his head towards the angel, while his body and outstretched hands are turned towards the central scene, constituting a link with the battle scene, being an image of the angel's triumph. At the archangel's sides extends a mountainous landscape, and on the man's right the background is filled with a motif of a pillar with a double cornice, which has a quite unclear form, constituting a border between two fields. The lower part of the fields is missing, so the arrangement of the legs of the figure kneeling or sitting on the green grass is unclear. The scene has its counterpart in the icon of *St Michael the Archangel* at the Šariš Gallery in Prešov, Slovakia, where figures in similar poses are depicted in a slightly different arrangement. In that icon the archangel's lance reaches the pharaoh's troops clustered in the deep of the (Red) Sea, which is at the same time expressed in a commentary: *φαραωνη̃ ποριβε... ... μορ...* (= *the pharaoh dies in the sea*).<sup>532</sup> In this place in the icon from the Orthodox church in Krivé near Bardejov the archangel is hovering in the air and touching the head of a warrior falling down. Before them is a cavalcade of armed knights, with the added commentary: *ποσ γρ̃ζισια̃ φαρ̃ωνη̃ μορε* (= *sends the sinful pharaoh into the sea*).<sup>533</sup> The archangels

527 Kanior 1993.

528 Patrich 2011 [1995], 1, s. 373–376.

529 *Ibidem*, s. 373.

530 *Ibidem*, s. 375.

531 *Ibidem*, s. 376.

532 Św. Archanioł Michał ze scenami cudów, ikona, dat. na ok. 1560 r., drewno, tempera, pochodzi z północno-wschodniej Słowacji, SGP, nr inw. O 263 – odczyt w trakcie kwerendy w SGP 21 IX 2016 r.

527 Kanior 1993.

528 Patrich 2011 [1995], 1, pp. 373–376.

529 *Ibid.*, p. 373.

530 *Ibid.*, p. 375.

531 *Ibid.*, p. 376.

532 *St Michael the Archangel with Scenes of His Miracles*, icon dated to ca. 1560, wood, tempera, originally from North-Eastern Slovakia, SGP, Inv. no. O 263 – a lecture during a survey of holdings at the SGP on 21 September 2016.

533 A lecture delivered during a survey of holdings in the Orthodox church in Krivé on 22 September 2016.



φαραωνια море (= *posyła grzesznego faraona w morze*)<sup>533</sup>. Archanioł zwycięża wojska faraona także w ikonie z Nagórzan z XV w. w zbiorach MBLS: ἄνῃ πορρυζη φαραωνια εἰς μορην (= *archanioł pogrąża faraona w morzu*)<sup>534</sup> oraz w późnej ikonie chramowej z cerkwi w Matysowej z 1640 r., w zbiorach Skansenu w Starej Lubovni<sup>535</sup>. Co zarazem ciekawe, w ikonie z Nagórzan tuż obok pojawia się konno postać opisana jako „Jezus Nawin” (cs. *Иисус Навин*), czyli Jozue, któremu archanioł objawia się np. w kwaterze ikony *Archanioła Michała* w Soborze pod jego wezwaniem na moskiewskim Kremlu<sup>536</sup>. W tej ikonie zobrazowano klęskę wojsk asyryjskich dowodzonych przez Sennacheryba. Omówione ikony wskazują zatem, że opracowanie tego motywu w ikonie krakowskiej było wyjątkowe. Brak opisu sprawił, że jej znaczenie łączono ze sceną batalistyczną opisaną jako zwycięstwo nad wojskami Madianitów. Janina Kłosińska sądziła, że chodzi tu o umocnienie przed bitwą proroka Gedeona<sup>537</sup>, co powtórzyły Bronisława Gumińska<sup>538</sup> i Agnieszka Janczyk<sup>539</sup>. Przytoczone analogie i rysunek skał, które wydają się zanurzone w linii horyzontu, sugerują, że chodzi tu o pogrążanie faraona w topieli – osobny cud, wydzielony graficznie motywem filaru w tle. Umieszczony powyżej cud z wodą w Chonach znajdowałby tu logiczne rozwinięcie. Można jeszcze ewentualnie domniemywać, czy nie doszło tu czasem do jakiegoś obrazowego zniekształcenia, zgodnie bowiem z opisem w Sdz 6,11–24 Anioł Pana objawił się Gedeonowi w trakcie mielenia zboża, powołując go do misji ocalenia Izraela i wyzwolenia od Madianitów. Zgodnie ze wskazówkami *Hermenei*, anioł miał być obrazowany, gdy dotyka swoją laską płonącego ołtarza na znak przyjęcia ofiary, a prorok klęczy, wyciągając ku niemu ręce z leżącym obok sierpem, zwrócony zatem do anioła, niczym w wizji Daniela<sup>540</sup>. Być może zatem anioł nie tyle uderza tę postać, ile dotyka jej ust, jak czyni to anioł w wypadku proroka Izajasza, co związane jest z darem prorokowania. W przytoczonych scenach wojska egipskie są zarazem wyraźnie otoczone kipielą wodną o odpowiedniej barwie, a faraon obecny jest pośrodku wojsk, wyróżniony tym, że jedzie konno – nigdzie nie występuje zatem osobno. W kolejnej scenie jednak to anioł zwycięża wojska Madianitów, a nie Gedeon.

defeats the pharaoh's troops also in the 15th-century icon from Nagórzany in the MBLS holdings: ἄνῃ πορρυζη φαραωνια εἰς μορην (= *the archangel plunges the pharaoh into the sea*)<sup>534</sup> and in a later patronal icon from the Orthodox church in Matysová from 1640, in the holdings of the Open-Air Ethnographic Museum in Stará Ľubovňa.<sup>535</sup> What is also interesting in the Nagórzany icon is the fact that next to this scene one can see a figure on horseback described as 'Jesus Navin' (CS. *Иисус Навин*), that is Joshua to whom the archangel appears e.g. in a field in the icon of *Archangel Michael* in the Cathedral dedicated to him at the Moscow Kremlin.<sup>536</sup> This icon shows the defeat of the Assyrian troops led by Sennacherib. The icons discussed here show the representation of this motif in the Krakow icon was unique. Because of the lack of an inscription accompanying it the scene was associated with a battle scene described as a victory over the Midianite troops. Janina Kłosińska believed it depicted giving strength to Prophet Gideon before the fight,<sup>537</sup> which was repeated by Bronisława Gumińska<sup>538</sup> and Agnieszka Janczyk.<sup>539</sup> The cited analogies and the drawing of the rocks which seem to be immersed in the horizon suggest that the field shows plunging the pharaoh into deep water – a different miracle, sectioned off graphically by the motif of the pillar in the background. The miracle with the waters in Chonae depicted above would find a logical continuation here. One may also ponder whether it is not the case of an iconographic deformation, because according to the passage Judg. 6:11–24 the angel of the Lord appeared to Gideon while he was milling wheat and ordered him to undertake a mission to save Israel from the hand of the Midianites. *Hermeneia* instructed to depict the angel at the moment when he touched with his stick an altar on fire as a sign of the acceptance of the sacrifice. At the same time the prophet is kneeling, stretching his hands towards him, with a sickle placed nearby, turning to the angel, as if in Daniel's vision.<sup>540</sup> Perhaps the angel is not hitting the figure, but rather touching his lips, as in the case of Prophet Isaac, which is connected with the gift of prophecy. In the scenes cited above the Egyptian troops are at the same time clearly surrounded by the water surf in an appropriate colour, and the pharaoh is depicted in the centre of the army, on horseback, so nowhere is he shown on his own. In the next scene, however, it is the angel and not Gideon who defeats the Midianites.

533 Odczyt w trakcie kwerendy w cerkwi w Krivem 22 IX 2016 r.

534 Odczyt w trakcie kwerendy w MBLS 13–18 VI 2016 r.

535 Giemza 2017, il. na s. 598.

536 Тихомирова 1970, s. 8. *Archanioł Michał z czynami*, ikona, dat. na XIV w., drewno, tempera, Sobór Archangielski moskiewskiego Kremla – *ibidem*, il. na s. 9.

537 Kłosińska 1973, poz. kat. 41.

538 Gumińska 1994, [b.p.]; Gumińska 2010, s. 450.

539 Janczyk [1991], s. 11.

540 *The 'Painters' Manual...*, s. 22; *Dionizjusz z Furny, Hermeneia...*, s. 68.

534 A lecture delivered during a survey of holdings at the MBLS 13–18 June 2016.

535 Giemza 2017, fig. on p. 598.

536 Тихомирова 1970, p. 8. *Archangel Michael with Deeds*, icon dated to the 14th c., wood, tempera, Cathedral of the Archangel Michael at the Moscow Kremlin – *ibid.*, fig. on p. 9.

537 Kłosińska 1973, cat. no. 41.

538 Gumińska 1994, n.pag.; Gumińska 2010, p. 450.

539 Janczyk [1991], p. 11.

540 *The 'Painters' Manual...*, p. 22; *Dionizjusz z Furny, Hermeneia...*, p. 68.

### Kwaterna VIII: Archanioł Michał zwycięża wojska Madianitów

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲏⲓ ⲥⲓⲕⲁⲛ ⲙⲁⲃⲓⲁⲙⲥⲔⲬⲔⲔⲔⲔⲔ ⲡⲔⲔⲔⲔⲔⲔⲔ  
 (= Archanioł Michał zwycięża wojska Madianitów)

Środkowa scena dolnego rzędu ikony ma charakter tryumfalnej apoteozy archanioła, który tym razem unosi nad głową miecz, by uderzyć nim zbrojny hufiec wojsk Madianitów, ujęty w perspektywie rzędowej z umiejętnie zarysowaną na pierwszym planie sylwetą konia, za którą piętrzą się kolejne, dalsze szeregi konnych. Pod końmi tłoczą się ciała – zapewne strąconych lub pokonanych – żołnierzy. Jeźdźcy trzymają tarcze, osłaniając się nimi przed spodziewanym uderzeniem, dzierżąc zarazem w dłoniach lance ustawione na sztorc, z powiewającymi czerwonymi chorągiewkami. Wojsko zmierza w stronę gór, nieznacznie zarysowanych po prawej stronie. Kompozycja tej sceny jest dość podobna do umieszczanej na ogół w lewym narożniku dolnej ramy lub w jej środku, lecz ilustrującej każdorazowo wyjście Izraelitów z Egiptu. Można odnieść wrażenie, że do tych wydarzeń odwoływano się częściej jako bardziej popularnych, zwłaszcza w późniejszych ikonach. Co również zwraca uwagę, że każdym razem szczegółły są nieco odmienne, choć sens sceny w porównywanych czterech ikonach pozostaje ten sam. Niezwykle jest zwłaszcza to, że za każdym razem użyty jest inny czasownik – innymi słowami opisano sprawstwo.

### Kwaterna IX: Sobór Archanioła Michała

ⲥⲔⲔⲔ ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲕⲁⲛⲁⲗⲁ  
 (= Sobór Archanioła Michała)<sup>541</sup>

Kościół bizantyński ustanowił święto ku czci Soboru (gr. *Synaxa*) Archanioła Michała i wszystkich niebiańskich mocy ok. 1000 r.<sup>542</sup> Obchodzono je uroczyście w Konstantynopolu 8 listopada<sup>543</sup>. Scena ujęta w kwaterze ma charakter dogmatyczno-hieratyczny. Zgromadzenie aniołów otacza *clipeus* z popiersiem błogosławiącego Chrystusa, podtrzymywany przez Michała Archanioła w centrum sceny. Michał Janocha wskazał antyczny precedens tej sceny, w której bogini Nike podtrzymywała *clipeus* z podobizną cesarza<sup>544</sup>. Chrystus ma oblicze dojrzałego mężczyzny, zatem nie jest to typ młodzieńczego Emmanuela, który dominuje w tego typu ujęciach Chrystusa w tondzie, np. w ikonie z Doliny z XVI w.<sup>545</sup> Zwraca uwagę odmienny strój archaniołów, noszących czerwone trzewiki oraz szaty cesarskie z lorosami,

541 *Ibidem: Sobór Archanioła Michała (Adoracja wizerunku Chrystusa).*

542 Janocha 2008b, s. 340.

543 Janin 1953, s. 354.

544 Janocha 2008b, s. 340.

545 Свенціцкий-Святицький 1929, tabl. 44, il. 63.

### Field VIII: Archangel Michael Defeats the Troops of Midianites

ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲏⲓ ⲥⲓⲕⲁⲛ ⲙⲁⲃⲓⲁⲙⲥⲔⲬⲔⲔⲔⲔ ⲡⲔⲔⲔⲔⲔⲔⲔ  
 (= Archangel Michael defeats the troops of Midianites)

The central scene of the bottom row of the icon has the character of a triumphal apotheosis of the archangel, who this time is raising his sword above his head to use it against the armed regiment of the Midianites, depicted in a vertical perspective, with a skilfully outlined horse in the foreground, behind which other lines of riders are piling up. Below them are the bodies – probably of the knocked off or defeated – soldiers. Riders are holding shields, protecting themselves from an expected blow, holding lances set upright in their hands, with waving red flags. The troops are heading towards the mountains, depicted schematically on the right. The composition of this scene is much the same as of the one usually depicted in the left corner of the lower frame or in its middle, which always shows the Exodus. One may have the impression that these events were referred to more often since they were the more popular ones, in particular in the later icons. Worthy of note is also the fact that although details differ slightly every time, the essence of the scene in the analysed four icons remains unchanged. It is extraordinary that each time a different verb is used – the cause is expressed with different words.

### Field IX: Assembly of Archangel Michael

ⲥⲔⲔⲔ ⲁⲣ̅ ⲙⲓⲕⲁⲛⲁⲗⲁ  
 (=Assembly of Archangel Michael)<sup>541</sup>

The Byzantine Church established a feast celebrating the Assembly (Gr. *Synaxa*) of Archangel Michael and all the heavenly powers around 1000.<sup>542</sup> It was celebrated ceremoniously in Constantinople on 8 November.<sup>543</sup> The scene depicted in the field is of dogmatic and hieratic character. An assembly of angels is encircling a *clipeus* with a bust of blessing Christ, held by the archangel Michael in the centre of the scene. Janocha noted an ancient precedent of this scene in which the goddess Nike was holding a *clipeus* with an image of an emperor.<sup>544</sup> Christ has the face of an adult man, so it is not the type of young Emmanuel, that prevails in these types of the representation of Christ in a tondo, e.g. in a 16th-century icon from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina).<sup>545</sup> What attracts attention is a different costume the archangels are wearing, red shoes and imperial

541 *Ibid.: The Assembly of Archangel Michael (Adoration of the Image of Christ).*

542 Janocha 2008b, p. 340.

543 Janin 1953, p. 354.

544 Janocha 2008b, p. 340.

545 Свенціцкий-Святицький 1929, pl. 44, fig. 63.

trzymających w rękach krzyże. Takie ujęcie znane jest od okresu wczesnobizantyńskiego i zgodne z ogólną zasadą, że archaniołowie noszą stroje imperialne w sztuce bizantyńskiej tylko wtedy, gdy towarzyszą Chrystusowi lub Matce Bożej w wizjach dworu niebiańskiego, np. wizji Ezechiela, Chrystusa Pantokratora, Tronu Przygotowania, *Deesis*, Sądu Ostatecznego oraz tronującej Bogurodzicy lub w scenie Wniebowzięcia Bogurodzicy<sup>546</sup>. Byłaby to zatem jeszcze jedna scena należąca do tej kategorii obrazów, popularna w epoce późnobizantyńskiej, choć już Euzebiusz z Cezarei podkreślał, że aniołowie są mocami podległymi i usługującymi królującemu Bogu<sup>547</sup>. Pod względem kompozycyjnym omawiana scena zbieżna jest z tematem Soboru Archanioła Gabriela, również ujętym w lewym, dolnym narożniku ikony z kolekcji Mikołaja P. Lichaczewa w zbiorach GPM<sup>548</sup>. W tym wypadku aniołowie, ujęci w popiersiach, skupieni są wokół centralnie umieszczonego medalionu z wizerunkiem Emmanuela, którego wielki nimb niemal w całości wypełnia medalion. Różnica jest więc istotna, niemniej idea ta sama. W sztuce Nowogrodu temat ten objawił się w XV w., szczególnie zaakcentowany zwycięstwem 26 III 1411 r. nad wojskami szwedzkimi w pobliżu Wyborga w święto Soboru Archanioła Gabriela – na pamiątkę tego wydarzenia bp Jan ufundował wraz z nowogrodzianami cerkiew Soboru Archanioła Gabriela na Chrekwowie i tym samym temat dolnych klejm w przywołanej ikonie, poświęconych *Soborowi Archanioła Gabriela* oraz *Soborowi dwunastu apostołów*, tłumaczy się jakby przywołaniem dwóch chramowych ikon dwóch nowogrodzkich cerkwi znanych pod tymi wezwaniemiami<sup>549</sup>.

\* \* \*

Kwestią dyskusyjną pozostaje to, w jakim stopniu autor programu ikony krakowskiej znał i przyswoił sobie wspomnianą wcześniej *Opowieść o cudach Michała Archanioła* Diakona Pantaleona z Konstantynopola. Gościnność Abrahama, Sobór Archaniołów, Trzech młodzieńców w piecu ognistym, Żal Dawida, Drabina Jakuba, Daniel karmiony przez lwy, Proroctwo Balaama, Runo Gedeona – to epizody obecne zarówno we wspomnianej *Opowieści o cudach Michała Archanioła*, jak i w ikonach i freskach mołdawskich, niewystępujące jednak w ikonie krakowskiej. W malarstwie mołdawskim zaznacza się zarazem wyraźne odwołanie do cesarza Konstantyna, który odgrywał tak istotną rolę w ikonografii aktualizacyjnej

546 Maguire 2007, s. 255.

547 Eusebius, *Preparatio evangelica* 7.5.18, wyd. K. Mras, GCS 8.1, Berlin 1954, s. 394; Maguire 2007, s. 256.

548 *Matka Boska Umilenie z czterema klejmami w narożnikach*, ikona, Nowogród, dat. na 2. poł.–koniec XV w., drewno, tempera, 106 × 83,5 cm, GPM, nr inw. 2101 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. nr 54, il. na s. 492.

549 *Ibidem*.

garments with loroses, holding crosses. This representation has been known since the Early Byzantine era and in line with the general principle that archangels are clad in imperial attire in Byzantine art only when they accompany Christ and the Mother of God in the visions of the heavenly court, e.g. in Ezekiel's vision, Christ Pantocrator, Preparation of the Throne, *Deesis*, the Last Judgement and the Mother of God on the throne, or in the scene of the Assumption.<sup>546</sup> It would thus be yet another scene representing this category of images, popular in the Late Byzantine era, although already Eusebius of Caesarea stressed that the angels were subordinate powers serving God the Ruler.<sup>547</sup> In terms of composition the present scene coincides with the theme of the Assembly of Archangel Gabriel, also depicted in the bottom left corner of the icon from the collection of Nikolai P. Likhachev in the GPM holdings.<sup>548</sup> In this case angels, depicted in busts, have gathered around a central medallion with an image of Emmanuel, whose large nimbus fills the medallion almost completely. So the difference is considerable, but the idea is the same. In the art of Novgorod this subject appears in the 15th c., particularly punctuated by a victory on 26 March 1411 over the Swedish troops in the vicinity of Vyborg on the feast of the Assembly of Archangel Gabriel. To commemorate this event, Bishop John and Novgorod dwellers founded the Orthodox church of the Assembly of Archangel Gabriel in Khrevkov Street, thus the subject of the lower *kleymos* in the cited icon, dedicated to the *Assembly of Archangel Gabriel* and the *Assembly of the Twelve Apostles*, respectively, is explained as a reference to two patronal icons from two Novgorod Orthodox churches with this dedication.<sup>549</sup>

\* \* \*

It remains a moot point to what extent the author of the Krakow icon knew and adopted the aforementioned *Narrative of the Miracles of Archangel Michael* by Pantaleon Deacon of Constantinople. The episodes: Abraham's Hospitality, Assembly of the Archangels, Three Young Men in a Fiery Furnace, David's Regret, Jacob's Ladder, Daniel Fed by Lions, Balaam's Prophecy, Gideon's Fleece can be found not only in the *Narrative of the Miracles of Archangel Michael* mentioned above, but also in Moldavian icons and frescos; however, they are not included in the Krakow icon. What is marked in Moldavian painting is a clear reference to Emperor Constantine, who played such an essential role in updating iconography (*Cavalcade of the Holy*

546 Maguire 2007, p. 255.

547 Eusebius, *Preparatio evangelica* 7.5.18, ed. K. Mras, GCS 8.1, Berlin 1954, p. 394; Maguire 2007, p. 256.

548 *Eleusa with Four Kleymos in the Corners*, icon, Novgorod, dated to the 2nd half–end of the 15th c., wood, tempera, 106 × 83.5 cm, GPM, inv. no. 2101 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. no. 54, fig. on p. 492.

549 *Ibidem*.

(*Kawalkada Świętego Krzyża w Patrowcach*)<sup>550</sup>. Uniwersalną i niezależną od wszelkich cykli jest scena cudu w Chonach, inspirowana legendą znaną co najmniej od XI w.<sup>551</sup> Co zarazem niezwykle, jej opis jest nieobecny we wspomnianej *Opowieści*<sup>552</sup>. Tym, co łączy przywołane źródło i ikonografię ikon, są wątki prorockie – Gedeona i jego walki z Madianitami (Sdz 6,11–24) oraz Daniela, któremu Bóg przysłał na pomoc anioła w związku z próbami uśmiercenia proroka przez króla perskiego Dariusza (Dn 6,1–25).

Na osobną uwagę zasługuje *Sobór Archanioła Michała*. Taki tytuł nosi dzieło Damaskina Studyty, greckiego mnicha aktywnego w XVI w., włączane w tzw. *damaskiny* – zbiory tekstów znane z odpisów południowosłowiańskich, począwszy od końca XVI i pocz. XVII w., rozpowszechniane pod różnymi tytułami<sup>553</sup>. W rzeczywistości jest to kompilacja różnych homilii i narracji, zawierająca większość tych samych wątków co *Opowieść o cudach* Diakona Pantaleona. Tu również powtarza się zarówno opowieść o wyzwoleniu Żydów spod jarzma Madianitów przez Gedeona oraz świadectwo wiary Dawida, jak i obszerny opis cudu w Chonach. Należy też zwrócić uwagę na osobne officja – poezję liturgiczną poświęconą dwóm świętom: wspomnieniu cudu w Chonach (6 września) i Soborowi Archaniołów (8 listopada). Obecność tych tematów w ikonie mogła być zatem refleksem praktyki liturgicznej i związanych z nią hymnów pochwalnych, których najstarsze przekłady związane są ze środowiskiem bułgarskim końca XI w.<sup>554</sup> Małgorzata Skowronek zauważyła, że o ile *Opowieść o cudach* Pantaleona pozostała raczej nieprzyswojona środowisku słowiańskiemu i po przekładzie prawdopodobnie w poł. XIV w. miała zaniknąć, o tyle narracja Damaskina z Salonik okazała się źródłem niezliczonych kompilacji i innowacji, tyle że późniejszych.

Spośród kilkudziesięciu cudów archanioła w ikonie znajduje odzwierciedlenie niewątpliwie przede wszystkim ich krąg najstarszy, odniesiony do wątków starotestamentowych, związany z jego rolą „jako przywódcy, obrońcy państw i narodów, prawowitej władzy”<sup>555</sup>. Z tym związany jest m.in. motyw walki z Madianitami. Archanioł następnie jawi się jako obrońca chrześcijan i wiary, czego manifestacją jest cud w Chonach. Przede wszystkim zaś jest posłańcem Boga i wykonawcą woli Najwyższego, kiedy objawia się niewiastom niosącym mirrę, pojawia się we śnie cesarza (Konstantyna?) lub przekazuje kaptur św. Pachomiuszowi.

*Cross in Pătrăuți*).<sup>550</sup> Universal and independent of any cycles is the scene of the miracle in Chonae, inspired by the legend known at least from the 11th c.<sup>551</sup> What is also unusual is that its description cannot be found in the *Narrative* mentioned above.<sup>552</sup> A link between the cited source and the iconography of the icons are prophetic themes – Gideon and his fight against the Midianites (Judg. 6:11–24) and Daniel, whom God sent an angel to help him in the face of assassination attempts from the Persian king Darius (Dan. 6:1–25).

Worthy of special note is the *Assembly of Archangel Michael*. This is the title of a work by Damaskinos Stouditis, a Greek monk active in the 16th c., included in the so-called *damaskins* – collections of texts known from South-Slavonic copies, starting from the end of the 16th c. and the beginning of the 17th c., distributed under different titles.<sup>553</sup> In fact, it is a compilation of various sermons and narratives, which contains mostly the same motifs as the *Narrative of the Miracles by Pantaleon Deacon*. What can also be found here is a story of the liberation of the Jews from the Midianite bondage by Gideon and David's testimony to faith, as well as an extensive description of the Chonae miracle. What should also be noted are separate officia – liturgical poetry devoted to two feasts: the commemoration of the miracle in Chonae (6 September) and the Assembly of the Archangels (8 November). The inclusion of these themes in the icon might have therefore been a reflection of the liturgical practice and laudatory hymns connected with it, the oldest translations of which are associated with the Bulgarians at the end of the 11th c.<sup>554</sup> According to Małgorzata Skowronek, while the *Narrative about the Miracles by Pantaleon* was hardly adopted by the Slavs, and after being translated in the mid-14th c. it probably disappeared, the work by Damaskinos of Thessaloniki proved to be a source of innumerable compilations and innovation, but only later ones.

What is reflected in the icon out of the archangel's several dozen miracles are above all the oldest ones, referring to the Old Testament themes, linked with his role as the 'leader, defender of the cities and nations and the legitimate power'.<sup>555</sup> The motif of the fight against the Midianites is connected with it among others. The archangel then appears to be a defender of Christians and faith, as manifested by the miracle in Chonae. Nevertheless, he is above all God's courier and the executor of the will of God Most High when he appears to the myrrh-bearers, to the emperor (Constantine?) in a dream or gives the hood to St Pachomius.

550 Grabar [1930] 1968, s. 169.

551 Gabelić 1989, s. 95, przyp. 5; Sabados 1993b, s. 45, przyp. 55.

552 M. Skowronek (2008, s. 79) za opracowaniem literatury bizantyńskiej E. Kuhn uznała za niemożliwe, by diakon nie znał historii o największym cudzie archanioła, stąd to pominięcie przypisała przypadkowi.

553 *Ibidem*, s. 80.

554 Ягич 1886, s. 48–60; s. 321–329; Skowronek 2008, s. 107.

555 Skowronek 2008, s. 103.

550 Grabar [1930] 1968, p. 169.

551 Gabelić 1989, p. 95, footnote 5; Sabados 1994, p. 45, footnote 56.

552 M. Skowronek (2008, p. 79), citing a study on Byzantine literature by E. Kuhn, has found it impossible for the deacon not to know the archangel's greatest miracle, therefore she has claimed it must have been omitted by accident.

553 *Ibid.*, p. 80.

554 Ягич 1886, pp. 48–60; pp. 321–329; Skowronek 2008, p. 107.

555 Skowronek 2008, p. 103.

Te wątki we wskazanej literaturze są nieobecne, co świadczy o wyjątkowości ikonografii analizowanej ikony.

Biorąc pod uwagę cechy ikonograficzne i program kwater, można dostrzec dwie różne redakcje, które dominowały w malarstwie ikonowym po południowej i północnej stronie łuku karpackiego. W redakcji, w której namalowano ikonę krakowską, wyróżniają się sceny Soboru Archanioła Michała oraz Spotkanie św. Archanioła z mnichem Pachomiuszem. Sceny te są obecne np. w ikonie Św. Michała Archanioła, datowanej na poł. XVI w., w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie<sup>556</sup>, ale brak ich w innej ikonie zachodnioruskiej w tym typie, również powstałej w XVI w., pochodzącej z Nagórzan, a zachowanej w zbiorach MBLS, która ma dwie dodatkowe kwatery. W ikonie z Nagórzan górną parę kwater tworzą dwie sceny z Adamem i Ewą, ilustrujące wypędzenie pierwszych rodziców z Raju. Te z kolei cechy znamionują ikony zachowane w zbiorach słowackich – w Preszowie i Bardejowie, datowane na 2. poł. XVI w., oraz w cerkwi w Krivem z końca XVI w. Co ciekawe, w ostatniej z ikon Mojżesz przeprowadza Żydów przez Morze Czerwone, skonfrontowany z faraonem na koniu, umieszczonym w prawym dolnym narożniku, zatem zajmującym podobne miejsce i w sytuacji podobnie naznaczonej fatalizmem, jak cesarz, który spadł z konia w trakcie polowania w ikonie Św. *Paraskevy* (MNK XVIII-57, Kat. 48).

W ikonie z Nagórzan brakuje motywu potyczki z wojskiem Madianitów, ale bardzo podobnie zobrazowana scena odnosi się do zatopienia w wodach Morza Czerwonego wojsk faraona. Z kolei w ikonie krakowskiej nie zobrazowano Walki Jakuba z Archaniołem, która jednak jest obecna w prawej górnej kwaterze ikony lwowskiej. Ogólnie dominują dwie różne redakcje i tym samym źródła literackie ikon – bliskie czasem powstania i miejscem pochodzenia. Cechy fizjonomiczne archanioła w części środkowej oraz jego upozowanie i strój są przy tym właściwie zbieżne z wersją na ikonach z terenu Słowacji, co sugeruje, że dobór scen w polach bocznych rządził się osobnymi prawami, niż sposób opracowania postaci bohatera.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona pochodzi najpewniej z dolnego rzędu ikonostasu, w którym pełniła funkcję ikony chramowej (związanej z wezwaniem świętyńi) albo odwoływała się do wzmożonego lokalnego kultu archanioła. Bronisława Gumińska zwróciła uwagę na scenę przekazania reguły monastycznej Pachomiuszowi (zm. ok. 346) w egipskim regionie Tebaidy, w którym do reguł stroju mniszego dostosowano również

These themes are not included in the sources mentioned, which signifies the unique character of the analysed icon.

Taking into account the iconographic features and programme of the fields, one may see two different redactions which prevailed in icon painting on the southern and northern side of the Carpathians. What stands out in the redaction represented by the Krakow icon are the scenes of the Assembly of Archangel Michael and the Meeting of St Archangel and the Monk Pachomius. These scenes can be found e.g. in the icon of St Michael the Archangel dated to the mid-16th c. in the holdings of the National Museum in Lviv,<sup>556</sup> but they are not included in another Ruthenian icon representing this type, also dating back to the 16th c., from Nagórzany, now in the collection of the MBLS, which has two additional fields. In the Nagórzany icon the upper pair of fields show two scenes with Adam and Eve, illustrating the expulsion of the first parents from Paradise. By contrast, these features characterise the icons preserved in the Slovak holdings – in Prěšov and Bardejov, dated to the 2nd half of the 16th c., and in the Orthodox church in Krivé, from the end of the 16th c. Interestingly, in the last one of the icons Moses is leading the Israelites crossing of the Red Sea, confronted with the pharaoh on horseback, depicted in the bottom right corner, as such occupying a comparable place and in a situation marked by fatalism, as the emperor who has fallen off the horse while hunting, depicted in the icon of *St Paraskeva* (MNK XVIII-57, Cat. 48).

The Nagórzany icon does not include the battle against the Midianite troops, but a very similarly depicted scene refers to the defeat of the pharaoh's army in the waters of the Red Sea. The Krakow icon does not show a scene of Jacob Wrestling with the Archangel, which, by contrast, can be seen in the upper field of the Lviv icon. In general, two different redactions and at the same time literary sources dominate – close to each other as for their origin and dating. The physiognomic features of the archangel in the central part as well as his pose and costume actually coincide with the version of icons from Slovakia, which suggests that the selection of scenes in the side fields was governed by different principles from those applying to the representation of the central figure.

### Remarks concerning style and attribution

The icon was probably part of the bottom tier of the iconostasis, in which it was probably devoted to the patron saint or feast day to which the church was dedicated or it referred to the increased local cult of the archangel. Bronisława Gumińska emphasised the scene of providing Pachomius (d. ca. 346)

<sup>556</sup> *Św. Michał archanioł w otoczeniu cudów*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, НМЛ – Овсійчук 1996, il. na s. 287.

<sup>556</sup> *St Michael the Archangel Surrounded by His Miracles*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, НМЛ – Овсійчук 1996, fig. on p. 287.

strój archanioła, przebranego w melotę i szkaplerz (*kukullę*). Archanioł miałby tym samym reprezentować typ mnicha, który osiągnął najwyższy stopień uduchowienia w stanie zakonnym, odpowiadając obrazowaniu spotykanemu w środowiskach monastycznych, np. na Górze Athos, stąd przypuszczenie, że ikona mogła pełnić funkcję patronalnej w świątyni klasztornej<sup>557</sup>.

Archanioł Michał odgrywał zatem istotną rolę w programie templonu, zajmując np. w ikonostasach mołdawskich z 1. poł. XVI w. wyróżnioną pozycję po lewej stronie rzędu królewskiego, symetrycznie do ikony chramowej<sup>558</sup>. Tak sytuowany był w ikonostasach po obu stronach Karpat, na co wskazuje niemal identyczna ikonografia oraz wielkość innych ikon św. Michała Archanioła. Bardzo podobne ikony Archanioła Michała znajdują się w zbiorach Muzeum w Preszowie<sup>559</sup> oraz Muzeum Szaryskim w Bardejowie na Słowacji<sup>560</sup>.

Dekoracja nimbu – falista wić roślinna z odrostami – to kolejna cecha łącząca ikonę krakowską z ikonami po południowej stronie Karpat, spotykana także w ikonach greckich z tego czasu<sup>561</sup>. Istnieje zarazem wiele ikon z okolic Przemyśla w zbiorach MNZP, które mogą służyć w tym zakresie jako zbliżone analogie, np. ikona *Św. Mikołaja w otoczeniu scen z życia* (MPH-1372)<sup>562</sup>, najpewniej z okolic Dobromila, czy ikona *Chrystusa Pantokratora z cerkwi pw. św. Mikołaja w Leszczynach k. Kalwarii Paclawskiej* (MPH-1242)<sup>563</sup>. Należy przy tym podkreślić, że o ile podobny jest w tych nimbach układ falistego pędu, o tyle dekorację nimbu archanioła wyróżniają detale – odrosty przypominające liście czy nawet winne grona. W przywołanych ikonach pędy te zakończone są podobnymi odroślami w formie wypustek.

Jak wspomniano wyżej, to, co wyróżnia omawianą ikonę, to pancerz *all'antica* z motywem maski w centrum, wpisujący się w zachowawczy charakter malarstwa zachodnioruskie-

with the monastic rule in the Egyptian region of Tebaida, in which the archangel's garment was adapted to the rule of the monastic clothing – the melota and scapular (*cuculla*). The archangel would thus represent a type of the monk who achieved the highest level of spirituality among the religious clergy, corresponding to the way of representation observed in the monastic circles, e.g. on Mount Athos, hence the suggestion that the icon might have depicted the patron saint or feast day to which the monastery was dedicated<sup>557</sup>.

The archangel Michael thus played a vital role in the programme of the templon, occupying, e.g. in Moldavian iconostases from the first half of the 16th c., a highlighted position on the left side in the Sovereign tier, symmetrically to the patronal icon.<sup>558</sup> This was characteristic of the iconostases on both sides of the Carpathians, as exemplified by almost identical iconography and size of other icons of St Michael the Archangel. Very similar icons of St Michael the Archangel are in the possession of the Museum in Prešov<sup>559</sup> and the Šariš Museum in Bardejov, Slovakia.<sup>560</sup>

The decoration of the nimbus – a wavy tendril with shoots – is another feature the Krakow icon shares with the icons on the southern side of the Carpathians, also found in the Greek icons from that time.<sup>561</sup> At the same time there are numerous icons from the vicinity of Przemyśl in the MNZP holdings, which may serve as close analogies in this regard, e.g. the icon of *St Nicholas Surrounded by Scenes from His Life* (MPH-1372),<sup>562</sup> most probably from the area of Dobromyl (Ukr. Добро́мил, Pol. Dobromil), or the icon of *Christ Pantocrator* from the Orthodox church of St Nicholas in Leszczyny near Kalwaria Paclawska (MPH-1242).<sup>563</sup> At the same time it should be emphasised that while the arrangement of the wavy tendril in nimbuses is alike, the decoration of the archangel's nimbus

557 Gumińska 2008, s. 52.

558 Sabados 1993b, s. 41. Na zachowanych przykładach ujęty w półpostaci – w ikonach z ikonostasu w Homorze – *ibidem*, fig. 3, z Biștrica-Neamț i Suczawicy – *ibidem*, fig. 3, 14–15.

559 *Św. Archanioł Michał z cudami*, ikona, dat. na ok. 1560 r., drewno, tempera, pochodzi z cerkwi w miejscowości Nová Sedlica – *Šarišská Galéria* 1996, il. na s. 4.

560 *Św. Archanioł Michał z cudami*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 144 × 93 cm, MSB, nr inw. 1219, z cerkwi w Szaryskim Równem (Šarišské Rovne) – *Ikony na Slovensku* 1968, poz. kat. 2, il. 25–30.

561 *Archanioł Michał*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 70 × 37,6 × 5,3 cm, MA – Говуварт 1999, poz. kat. i il. 55. Widzimy ją również w przywołanym wzorniku kretańskim – zob. przyp. 501.

562 *Św. Mikołaj ze scenami z żywota*, ikona, dat. na ok. poł. XVI w., drewno, tempera, 116 × 93,5 cm, MNZP, nr inw. MPH-1372 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 24, il. 8; Majewska [2011]. Гнатишак 1936, s. 6: „ikona z »Dobromilczyzny«”. Karta konserwatorska i karta zabiegów konserwatorskich: „Ikona MP-H-1372”. Ikona datowana w podpisie na ekspozycji na poł. XV w.

563 *Chrystus Pantokrator w Chwale*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 128 × 98 × 5,1 cm, pochodzi z miejscowości Leszczyny k. Kalwarii Paclawskiej, MNZP, nr inw. MPH-1242 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 3, il. III; Trojanowska [2011].

557 Gumińska 2008, p. 52.

558 Sabados 1994, p. 41. Depicted in half-figure in preserved examples – in the icons from the iconostasis in Humor – *ibid.*, fig. 3, from Biștrica-Neamț and Sucevița – *ibid.*, figs. 3, 14–15.

559 *St Michael the Archangel with Miracles*, icon dated to ca. 1560, wood, tempera, from the Orthodox church in Nová Sedlica – *Šarišská Galéria* 1996, fig. on p. 4.

560 *St Michael the Archangel*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 144 × 93 cm, MSB, inv. no. 1219, from the Orthodox church in Šarišské Rovné – *Ikony na Slovensku* 1968, cat. no. 2, figs. 25–30.

561 *Archangel Michael*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 70 × 37.6 × 5.3 cm, MA – Говуварт 1999, cat. no. and fig. 55. It can also be seen in the cited Cretan model – see footnote 501.

562 *St Nicholas with Scenes from His Life*, icon dated to ca. mid-16th c., wood, tempera, 116 × 93.5 cm, MNZP, inv. no. MPH-1372 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 24, fig. 8; Majewska [2011]. Гнатишак 1936, p. 6: ‘an icon from the “Dobromyl region”’. Conservatory chart and conservatory treatments chart: ‘Icon MP-H-1372’. Icon dated to the mid-15th c. in a caption prepared for an exhibition.

563 *Christ Pantocrator in Majesty*, icon, dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 128 × 98 × 5.1 cm, from Leszczyny near Kalwaria Paclawska, MNZP, inv. no. MPH-1242 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 3, fig. III; Trojanowska [2011].

go<sup>564</sup>. Motyw takiej zbroi z łbem lwa na piersi widoczny jest np. w ikonie Michała Damaskinosa na zbroi jednego z czterech świętych z końca XVI w.<sup>565</sup> We wskazanej ikonie greckiej i wielu innych z tego czasu archanioł ma na sobie prostą, dwuczęściową suknię z narzuconym płaszczem z dominantą barwy czerwonej. Zwykle prawą ręką podtrzymuje włócznię, lewą zaś w ikonie ruskiej opiera na pochwie, a w ikonie greckiej – podtrzymuje sferę z popiersiem błogosławiącego Chrystusa Emmanuela. W obu ikonach podobnie schematycznie zaznaczona została porośnięta kępami trawy ziemia, lecz na tle ogólnych podobieństw formalnych widać, że ikona ruska malowana była ręką mniej wprawnego malarza. Twarz jest zbyt okrągła, nogi zbyt szeroko rozstawione, o schematycznie zaznaczonych fałdach spodni. Należy podkreślić, że cechy formalno-stylistyczne w wysokim stopniu zbieżne z omawianą ikoną wykazuje wspomniana wyżej ikona w zbiorach Galerii w Preszowie. Godna uwagi jest ikona *Archanioła Michała* reprodukowana w zbiorach dawnego Ukraińskiego Regionalnego Muzeum „Stryvior” w Przemyślu, w której Archanioł Michał również stoi na podobnej szarfie ułożonej na kształt leżącej cyfry „8”<sup>566</sup>.

Ikonę *Archanioła Michała* należałoby włączyć do całej grupy dzieł o podobnej stylistyce, które w obrębie kolekcji lwowskich wyodrębniła Maria Helytovyč, wskazując zarazem na zbieżność ich cech z rzędem *Deesis* z Równego na Słowacji w Muzeum Szaryskim w Bardejowie<sup>567</sup>. Do tego rzędu należałoby również odnieść ikonę krakowską. Zbieżność widoczna jest zwłaszcza w odniesieniu do twarzy Archanioła Gabriela w *Deesis* oraz nimbów z wypukłym ornamentem roślinnym ze splatającymi się pędami – u wszystkich postaci. Podobieństwa widoczne są także wyraźnie w opracowaniu twarzy w ikonach lwowskich, np. *Św. Paraskewy*<sup>568</sup> oraz *Św. Dymitra*<sup>569</sup>. Obie pochodzą z obszaru dzisiejszego ścisłego

is distinguished by details – shoots resembling leaves or even grapes. In the icons cited above these tendrils are finished with similar shoots in the form of projections.

As already mentioned, what is unique about the analysed icon is the *all'antica* armour with the motif of a mask in the centre, in line with the conservative character of Ruthenian painting.<sup>564</sup> The motif of the armour with a lion's head can be seen e.g. in an icon by Michael Damaskinos on the armour worn by one of the four saints from the end of the 16th c.<sup>565</sup> In this Greek icon and many other icons from that period the archangel has a plain, two-part robe with a cloak thrown over it, with a dominant red colour. He usually holds a spear in his right hand, and the left one is either rested on the sheath as in the Ruthenian icon or as in the Greek icon – he supports with it a sphere with a bust of Christ Emmanuel in a gesture of blessing. In both icons the ground is marked schematically in a much the same way, with tufts of grass, but despite general formal affinities it is evident that the Ruthenian icon must have been painted by a less skilled painter. The face is depicted broadly, legs too wide apart, with schematically marked folds of the trousers. It should be stressed that the icon in the Prešov gallery mentioned above has formal and stylistic features to a large extent coinciding with the present icon. Worthy of note is also the icon of *Archangel Michael* reproduced in the collection of the former 'Stryvior' Ukrainian Regional Museum in Przemyśl, in which the archangel Michael is always standing on a similar ribbon arranged in the shape of a lying figure '8'.<sup>566</sup>

The icon of *Archangel Michael* should be included in a group of works in similar style which Maria Helytovyč isolated in the Lviv holdings, at the same time stressing the similarity of these features to the *Deesis* tier from Rovné, Slovakia, in the Šariš Museum in Bardejov.<sup>567</sup> The Krakow icon should also be linked to this tier. Similarity is visible especially in the case of the face of the archangel Gabriel in *Deesis* and nimbuses with a convex foliate ornament with interlaced shoots – in all the figures. Affinities can also be clearly seen in the depiction of faces in the Lviv icons, e.g. of *St Paraskeva*<sup>568</sup> and *St Demetri-*

564 Jak wskazał M. Chatzidakis (1962, s. 32), maski, występujące często np. na murze Jerozolimy w ikonach *Ukrzyżowania*, ok. poł. XVI w. zaczęły ustępować motywom czysto dekoracyjnym.

565 Michael Damaskinos, *Czterej święci*, ikona, dat. na lata 1580–1590, drewno, tempera, 39,5 × 38 × 2,5 cm, Patmos – Chatzidakis 1985, poz. kat. 61, tabl. 38, 116.

566 Гнатишак 1936, il. na s. 7. Ikona znajduje się obecnie w zbiorach MNZP (MPH-1368): *Archanioł Michał*, ikona, dat. na I. poł. XVI w., drewno, tempera, 133 × 66 cm (częściowo destrukcyjna), MNZP, nr inw. MPH-1368 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 21, il. 6. Dokumentacja konserwatorska: „Ikona MP-H-1368”.

567 *Deesis* trzynastopostaciowe, złożone z pięciu fragmentów wys. 104,3–110,8 cm, MSB, nr inw. H 1010; H 1011-2; H 1011; H 1011-3; H 1011-4 – *Ikony Šarišského múzea...* 1994, poz. kat. 1–5, il. na s. 22–25.

568 *Św. Paraskewa*, ikona, dat. na I. poł. XVI w., drewno, tempera, 128 × 70,5 × 3 cm, pochodzi z cerkwi Soboru Przeświętej Bogurodzicy w Truszewicach (ukr. Трушевичі), w muzeum od 1914 r., przywieziona przez ekspedycję I. Swiencickiego, НМЛ, nr inw. Кв-15819, i-1607 – Гелитович 2010, poz. kat. 27, il. 23.

569 *Św. Dymitr*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 87,5 × 46,5 × 3 cm, z cerkwi pw. Narodzenia Przeświętej Bogurodzicy we wsi Wełykie (ukr. Велике) w pow. starosamborskim, w muzeum po 1966, przywieziona z ekspedycji, НМЛ nr inw. Кв-40132, i-2770 – Гелитович 2010, poz. kat. 47, il. 42.

564 As emphasized by M. Chatzidakis (1962, p. 32), masks, often found e.g. on the Jerusalem wall in the icons of the *Crucifixion* ca. mid-16th c. were later replaced by purely decorative motifs.

565 Michael Damaskinos, *Four Saints*, icon, dated to 1580–1590, wood, tempera, 39.5 × 38 × 2.5 cm, Patmos – Chatzidakis 1985, cat. item 61, pl. 38, 116.

566 Гнатишак 1936, fig. on p. 7. Icon is now in the holdings of the MNZP (MPH-1368): *Archangel Michael*, icon dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 133 × 66 cm (partly destroyed), MNZP, inv. no. MPH-1368 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 21, fig. 6. Conservatory documentation: 'Icon MP-H-1368'.

567 13-figure *Deesis* consisting of five parts 104.3–110.8 cm high, MSB, inv. no. H 1010; H 1011-2; H 1011; H 1011-3; H 1011-4 – *Ikony Šarišského múzea...* 1994, cat. nos. 1–5, figs. on pp. 22–25.

568 *St Paraskeva*, icon dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 128 × 70.5 × 3 cm, from the Orthodox church of the Assembly of the Mother of God in Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice), in the museum since 1914, brought from Swęnzizkyj's expedition, НМЛ, inv. no. Кв-15819, i-1607 – Гелитович 2010, cat. no. 27, fig. 23.

pogranicza polsko-ukraińskiego, podobnie jak najstarsze ikony w zbiorach MNK: pierwsza z cerkwi w Truszewicach (ukr. Трушевичі), druga ze wsi Wełykie (ukr. Велике) w pow. starosamborskim. Cechy zbieżne, jeśli chodzi o opracowanie twarzy, zwłaszcza nosa, zdradza ikona Św. *Paraskewa i Św. Teodozja* (MNK XVIII-20, Kat. 49). Biorąc pod uwagę wskazane podobieństwa do rzędu ikon w MSB, można przypuszczać, że dzieła te powstawały w którymś z ośrodków – moim zdaniem – monastycznych, na Samborszczyźnie, w środowisku twórców znających dobrze malarstwo mołdawskie, a stąd trafiały także na Ruś Zakarpacką.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, nr 2157); MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MNK – MNW – SNM – NGP 1977–1978 (*Československo – Pol'sko...* 1977–1978, poz. 648); 1981, 23 VI–20 X 1987: wypożyczenie długoterminowe do MZŁ; BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEW 1998; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 170 (1108), z 1884, s. 31; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła cerkiewna ruska XVI w. Św. Michał Archanioł*, karta inwentarzowa (+ duplikat) zał. przed 17 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Św. Archanioł Michał*, karta inwentarzowa zał. 15 XI 1958, PBEC/XVIII

### Opracowania niepublikowane

Janczyk [1991]

### Publikacje

*Obrazy i rzeźby* 1885, poz. 170; *Obrazy i rzeźby* 1888, poz. 170; *Obrazy i rzeźby* 1896, poz. 170; Kłosińska 1966, poz. kat. 11; Hordynsky 1973, poz. i il. 15; Kłosińska 1973, poz. kat. 41, s. 211, il. na s. 210; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. CII–CIII; *Československo – Pol'sko...* 1977–1978, poz. 648 na s. 186; Hordynsky 1980, s. 27; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 63; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 51–52; Gumińska 2010, il. na s. 450

### Literatura ogólna (wybór)

Michael 1971, szp. 255–265; Janocha 2008b, s. 340; Skowronek 2008

us.<sup>569</sup> They are both from the area of the present-day direct borderland between Poland and Ukraine, similarly as the oldest icons in the MNK holdings: one from the Orthodox church in Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice), another from the village of Velykie (Ukr. Велике, Pol. Wełykie) in the Sambir region. Similar features in the depiction of the face, especially the nose, can be seen in the icon of *St Paraskeva and St Theodosia* (MNK XVIII-20, Cat. 49). Taking into account the abovementioned similarities to the tier of icons at the MSB, one may suppose the works were painted in one of the centres, in my opinion a monastic one, in the circle of artists familiar with Moldavian painting, in the Sambir region, from where they also arrived in Carpathian Ruthenia.

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, no. 2157); MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MNK – MNW – SNM – NGP 1977–1978 (*Československo – Pol'sko...* 1977–1978, no. 648); 1981, 23 VI–20 X 1987: long-term loan to the MZŁ; BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEW 1998; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 170 (1108) of 1884, p. 31; KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła cerkiewna ruska XVI w. Św. Michał Archanioł*, inventory chart (+ duplicate) created before 17 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Św. Archanioł Michał*, inventory chart created on 15 November 1958, PBEC/XVIII

### Unpublished studies

Janczyk [1991]

### Publications

*Obrazy i rzeźby* 1885, no. 170; *Obrazy i rzeźby* 1888, no. 170; *Obrazy i rzeźby* 1896, no. 170; Kłosińska 1966, cat. no. 11; Hordynsky 1973, no. and fig. 15; Kłosińska 1973, cat. no. 41, p. 211, fig. on p. 210; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. CII–CIII; *Československo – Pol'sko...* 1977–1978, no. 648 on p. 186; Hordynsky 1980, p. 27; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 63; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Gumińska 2008, pp. 51–52; Gumińska 2010, fig. on p. 450

### General Bibliography (selected)

Michael 1971, cols. 255–265; Janocha 2008b, p. 340; Skowronek 2008

569 *St Demetrius*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 87.5 × 46.5 × 3 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in the village of Velykie in the Sambir region, in the museum after 1966, brought from an expedition, НМЛ inv. no. Кв-40132, i-2770 – Гелитович 2010, cat. no. 47, fig. 42.



# Matka Boska Hodegetria

## Mother of God Hodegetria

Wizerunek Matki Boskiej wskazującej na Chrystusa to szczególna ikona. Była ona przechowywana w konstantynopolitańskim klasztorze Ton Hodegon nad Bosforem, wzniesionym wokół cudownego źródła (gr. *ἀγίασμα*), w którym ślepy odzyskiwali wzrok, prowadzeni do niego przez przewodników. Ikonę – zgodnie z tradycją – przypisywano św. Łukaszowi, a w kaplicy monasteru miała być umieszczona już w poł. V w.<sup>570</sup> Oryginał traktowany był jako znak opieki Bogurodzicy nad Konstantynopolem i całym Cesarstwem Bizantyńskim. Noszona ją w procesjach po murach miasta w okresie zagrożeń, a w czasie pokoju w każdy wtorek wnoszona poza monaster, z czym wiązano liczne cuda uzdrowień. Okresowo przenoszono ikonę do kościoła Mądrości Bożej, a także – w piątki – do monasteru Pantokratora, a stamtąd nazajutrz do pałacu cesarskiego. Do pałacu przenoszono ją również w czwartki przed Niedzielą Palmową, gdzie pozostawała do Poniedziałku Wielkanocnego<sup>571</sup>.

Pielgrzymi ruscy do Konstantynopola, np. Stefan Nowogrodzianin, który przybył tu ok. 1348–1349 r., odnotowywali cotygodniowe, wtorkowe procesje ikony po mieście, w trakcie których okazywano jej nadzwyczajną cześć. Ignacy Smoleński zaświadczał o obyczaju całowania ikony: *и пресвяти Богородици Одигитриа целовахом*, traktowanej zatem na równi z relikwiami nawiedzanymi w mieście przez pielgrzymów<sup>572</sup>. Stefan Nowogrodzianin opisał ją jako wielką i bogato zdobioną (*иконаже та велика велми окована гораздо*). Miał ją namalować – jak zapewniał pielgrzym – sam św. Łukasz jeszcze za życia Marii. W procesjach uczestniczyły tłumy mieszkańców, śpiewano przed nią piękne pieśni, uczestnicy zaś, płacząc, wzywali miłosierdzia Pańskiego: *Kyrie eleison*. Dzięki dokładnemu opisowi, pokrywającemu się z ilustracją procesji w marlarstwie, wiadomo, że ikonę dźwigał na ramionach jeden mężczyzna, który rozkładał ręce, jakby był ukrzyżowany – zebrani wierni na znak czci zamykali oczy. Przed ikoną dwaj diakoni nieśli ripidia, inni – baldachim<sup>573</sup>. Obrazy procesji ikony *Hodegetrii* utrwalone były w czasie, z którego pochodzą też najstarsze relacje pisane. Do nich należy

An image of the Mother of God pointing to Christ is a special icon. It was kept in the Ton Hodegon monastery on the Bosphorus in Constantinople, erected around a miraculous source (Gr. *ἀγίασμα*), where the blind were healed, having been led to it by guides. The icon traditionally was ascribed to St Luke, and was believed to have been placed in a monastery chapel already in the mid-5th c.<sup>570</sup> The original was regarded as a sign of care provided for Constantinople and the entire Byzantine Empire by the Mother of God. The icon was carried in processions on the city walls at the time of danger, and at the time of peace on Tuesdays it was taken outside the monastery, with which numerous miraculous recoveries were associated. The icon was periodically moved to the Shrine of the Holy Wisdom of God, and also – on Fridays – to the monastery of Pantocrator, from where it was taken to the imperial palace on the next day. It was also brought to the palace on Thursdays before Palm Sunday, where it stayed until Easter Monday.<sup>571</sup>

Ruthenian pilgrims going to Constantinople, e.g. Stephen of Novgorod who arrived there ca. 1348–1349, noted Tuesday weekly processions of the icon across the city during which it was especially venerated. Ignatius of Smolensk testified to the custom of kissing the icon *и пресвяти Богородици Одигитриа целовахом*, so treated the same as relics frequented in the city by the pilgrims.<sup>572</sup> Stephen of Novgorod described it as large and lavishly decorated (*иконаже та велика велми окована гораздо*). It was painted – as the pilgrim assured – by St Luke himself still during Mary's life. Crowds of city dwellers took part in processions, beautiful songs were sung and, crying, the participants begged for God's mercy: *Kyrie eleison*. Thanks to a detailed description, coinciding with the representation of the procession in paintings, it is known that the icon was carried by one man on his shoulders. He would outstretch his hands as if he were crucified – those gathered closed their eyes as a sign of veneration. Two deacons carried liturgical fans (*ripidia*) before it, others – a baldachin.<sup>573</sup> Images of the procession of the *Hodegetria* icon date back to the same time as the oldest written accounts. One of them is a fresco in the Markov Monastery in Serbia from ca. 1376,<sup>574</sup> which shows

570 *Russian travelers to Constantinople*, s. 363. Lokalizacja monasteru jest niepewna – zob. *ibidem*, s. 363–364; Grotowski 2016, s. 143–220

571 *Russian travelers to Constantinople*, s. 364.

572 *Ibidem*, s. 94–95.

573 *Ibidem*, s. 36–37.

570 *Russian travelers to Constantinople*, p. 363. The location of the monastery is uncertain – see *ibid.*, pp. 363–364; Grotowski 2016, pp. 143–220.

571 *Russian travelers to Constantinople*, p. 364.

572 *Ibid.*, pp. 94–95.

573 *Ibid.*, pp. 36–37.

574 Ćirković 1992, fig. 210.

fresk w monasterze Markowym w Serbii z ok. 1376 r.<sup>574</sup>, w którym ikona wystawiona jest między przedstawicielami władzy – świeckiej po lewej i duchownej po prawej, zatem tak, jak w dwóch ikonach tzw. *Tryumfu Ortodoksji*, jednej w zbiorach British Museum<sup>575</sup>, drugiej w kolekcji Emiliosa Velimezisa<sup>576</sup>.

W relacji z XIV w. Anonima ruskiego ikona wynoszona była w każdy wtorek z monasteru Hodegon i wówczas czyniła wielkie cuda, uzdrawiając chorych<sup>577</sup>. Tę samą narrację odnajdujemy u Aleksandra Diaka: ci, którzy przystępowali z wiarą, byli uzdrowieni. Intrygująca jest jego informacja, że w czasie ikonoklazmu ikona była przechowywana w monasterze Pantokratora, ukryta w murze – odzywa się tu zatem echo wizerunku z Edessy, który miał być w ten sposób przechowany przez stulecia. Lampa, która paliła się przed obrazem, nie gasła przez 60 lat<sup>578</sup>. Zosima krótko wspominał o monasterze Hodegetrii w pobliżu kościoła Mądrości Bożej, gdzie w każdy wtorek Bogurodzica czyni cuda<sup>579</sup>.

\* \* \*

Zasiadający na ramieniu Maryi Jezus był Dzieciąciem, co było widoczne w tradycji obrazowej zachodniej, podczas gdy w malarstwie wschodnim akcentowano Jego dojrzałość i godność Mesjasza. Guz na czole podkreślał mądrość Logosu wcielonego – Emmanuela zapowiedzianego w *Księdze Izajasza* (Iz 7,10–15). Idea męskiej, wręcz sędziwej dojrzałości umysłowej chłopca – *puer senex* – występuje w Biblii (Łk 2,41–52), ale także w *Eneidzie* (IX, 311) i wielu innych dziełach antycznego świata, stanowiąc już nie tylko topos, lecz wręcz archetyp obecny w wielu kulturach jako schemat pochwalny dla dojrzałości wykraczającej poza wiek

\* \* \*

the icon exposed among the representatives of the authorities – the secular ones on the left and the spiritual ones on the right, similarly as in two icons of the so-called *Triumph of Orthodoxy*, one in the holdings of the British Museum,<sup>575</sup> and the other in the Emilios Velimezis collection.<sup>576</sup>

According to a 14th-century account given by a Ruthenian anonymous, the icon was taken out of the Hodegon Monastery every Tuesday, and it was then that it worked great miracles, healing the sick.<sup>577</sup> The same narrative can be found in the work by Alexander Diak: those who had faith were healed. What is intriguing is information provided by the author that during the period of iconoclasm the icon was kept in the Pantocrator monastery, hidden inside the wall – what it brings to mind is the Edessa image, believed to have been kept in this way over the centuries. A lamp burning in front of the painting did not die down for 60 years.<sup>578</sup> Zosima shortly mentioned the monastery of Hodegetria in the vicinity of the church of the Holy Wisdom of God, where the Mother of God performed miracles every Tuesday.<sup>579</sup>

While Jesus sitting on Mary's arm was depicted as an Infant, which was observed in the iconographic tradition of the West, in Eastern painting his maturity and dignity of the Messiah was emphasised. A bump on his forehead stressed the wisdom of Logos incarnate – Emmanuel announced in the *Book of Isaiah* (Isa. 7:10–15). The idea of a masculine, even venerable intellectual maturity of the boy – *puer senex* – is expressed in the Bible (Luke 2:41–52), as well as in the *Aeneid* (IX, 311) and many other works of the ancient world, constituting not only a topos, but an archetype found in many cultures as

574 Ćirković 1992, il. 210.

575 *Tryumf Ortodoksji*, ikona, dat. na pocz. XV w., drewno, tempera – Chatzidakis 2001, il. 31. Na stronie British Museum (BM) opisana jako dzieło stoletnie, tzn. powstałe w Konstantynopolu, o wym. 39 × 31 × 5,3, pozyskane do zbiorów w 1988 r. – [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=61272&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61272&partId=1). Zob. Cormack 2000, poz. kat. 32, s. 340–341. Postaci w tej ikonie można rozpoznać dzięki lepiej widocznym inskrypcjom w ikonie kretańskiej, która zapewne powstała jako jej kopia – zob. niżej.

576 *Tryumf Ortodoksji*, Kreta, dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, 36,4 × 31 × 1,9 cm, kolekcja Emiliosa Velimezisa – Chatzidakis 1998; 2001, poz. kat. 5. Po lewej stronie adorowanej ikony *Hodegetrii* znajdują się cesarzowa Teodora i cesarz Michał III, po prawej – patriarcha Metody, bp Teodor, mnich Teodozy i kolejny mnich o początkowych literach „Teo...”. Poniżej umieszczono rząd świętych zasłużonych w walce z ikonoklazmem, wśród których znajdują się: św. Teodozja, postać nierozpoznana, mnich z anabolosem, zapewne św. Ioannikos, postać nierozpoznana, Teofan Wyznawca trzymający w centrum ikonę (?) Chrystusa wraz z Teodorem Studytą, następnie bp Arsenios na czole czterech mnichów. R. Cormack (2000), powołując się na publikację N. Chatzidakis, widzi w nich braci Teofana i Teodora „napiętnowanych” (gr. *graptoi*), Teofilakta i Arsakiosa – Kruk 2007f, il. 3.

577 *Russian travelers to Constantinople*, s. 138–139.

578 *Ibidem*, s. 160–161.

579 *Ibidem*, s. 182–183.

575 *Triumph of Orthodoxy*, icon dated to the beginning of the 15th c., wood, tempera – Chatzidakis 2001, fig. 31. On the British Museum (BM) website it is described as a capital work, that is, painted in Constantinople, with the dimensions of 39 × 31 × 5.3, acquired for the collection in 1988 – [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=61272&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61272&partId=1). See Cormack 2000, cat. no. 32, pp. 340–341. Figures in this icon can be recognised thanks to more legible inscriptions in the Cretan icon, produced probably as its copy – see below.

576 *Triumph of Orthodoxy*, Crete, dated to ca. 1500, wood, tempera, 36.4 × 31 × 1.9 cm, Emilios Velimezis collection – Chatzidakis 1998; 2001, cat. no. 5. To the left of the glorified *Hodegetria* icon are: Empress Theodora and Emperor Michael III, to the right – the Patriarch Methodios, Bishop Theodore, the monk Theodosios and another monk with the initial letters ‘Teo ...’. Below there is a row of saints who were involved in the fight against iconoclasm including St Theodosia, an unrecognised figure, a monk with the anabolos, probably St Ioannikos, an unrecognised figure, Theophanes the Confessor (?) holding in the centre the icon of Christ together with Theodore the Studite, then Bishop Arsenios at the head of four monks. Citing a publication by N. Chatzidakis, R. Cormack (2000) has identified them as the brothers Theophanes and Theodore ‘the Branded’ (Gr. *graptoi*), Theophylaktos and Arsakios – Kruk 2007f, fig. 3.

577 *Russian travelers to Constantinople*, pp. 138–139.

578 *Ibid.*, p. 160–161.

579 *Ibid.*, pp. 182–183.

dziecięcy<sup>580</sup>. Epitet maryjny dotyczący wskazywania drogi również przywołuje odniesienia nie tylko ewangeliczne (J 14,1–12), ponieważ w językach staroindyjskim, łacińskim i germańskim pojęcie kapłana odnosiło się do tego, kto dosłownie czarował czy „tworzył drogę”, chodziło zatem o praktyczny i sakralny wymiar wytyczania szlaku<sup>581</sup>.

Godność Hodegetrii była implikacją tytułu Matki Bożej Rodzicielki (gr. *Theotokos*), ugruntowanego w czasach sporów o rozumienie natury Chrystusa, do czego przyczynił się przede wszystkim św. Cyryl Aleksandryjski w argumentacji przedstawionej w polemice z Nestoriuszem, patriarchą Konstantynopola, przyjętej przez uczestników soboru w Efezie w 431 r.<sup>582</sup> Święto Theotokos ustanowiono na 15 sierpnia, w dniu uznanym za datę Wniebowzięcia Marii, uczczonego w świątyni w Getsemani, wzniesionej za cesarza Maurycjusza (582–602) nad domniemanym grobem Matki Chrystusa<sup>583</sup>. Potwierdzeniem tej wiary był dekret soboru nicejskiego z 787 r., zawierający fundamentalne ustalenia dotyczące roli wizerunków sakralnych, w którym zatem stwierdzono, że:

przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogocennego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy malowane [gr. *eikonas*], ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem, które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach Bożych, na naczyniach liturgicznych i na szatach, na ścianach czy na desce, w domach, czy przy drogach. Są one wyobrażeniami naszego Pana Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Pani naszej [gr. *Tes archantou despoines hemoon*], świętej Bożej Rodzicielki, godnych czci Aniołów oraz wszystkich świętych i świątobliwych mężów [...]. „Cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp”<sup>584</sup>.

580 Zob. Curtius 2005 [1948], s. 107–110.

581 Danka, Kowalski 2000, s. 240.

582 „Ponieważ święta Dziewica urodziła cieleśnie Boga zjednoczonego hipostatycznie z ciałem, mówimy, że jest ona Bogarodzicą” – *Trzeci list Cyryla do Nestoriusza*, DSP I, s. 151.

583 Avner 2011, s. 20. Zgodnie z tradycją kościoł fundował w tym miejscu już cesarz Marcjan (450–457), lecz, zdaniem autora, brak dostatecznych przesłanek uwiarygadniających tę tezę – *ibidem*, s. 21. Tradycję zapisaną w *Historii Eutymskiej* przypomniał św. Jan z Damaszku w *Drugiej homilii na Zaśnięcie Dziewicy Marii (Homilia 2 in Dormitionem sanctissimae Dei Genetricis)*, przytaczając legendę o cesarzowej Aelii Pulcherii, która po soborze chalcedońskim w 451 r. powzięła decyzję o budowie kaplicy poświęconej Theotokos w pałacu blacherneńskim i poprosiła Juwenala, biskupa Jerozolimy, o dostarczenie relikwii bezpośrednio z grobu Marii. Badacze uznają tę historię za inwencję konstantynopolitańską nie starszą niż z VI w., tym samym najstarszym miejscem kultu maryjnego byłaby Kathisma na drodze z Betlejem do Jerozolimy – *ibidem*.

584 *Dekret wiary*, DSP I, s. 338–339. Ostatnie stwierdzenie stanowi cytat z traktatu św. Bazylego Wielkiego *O Duchu Świętym* 18, 45 (PG 32, 149; SC 17, 194) – zob. Kruk 2016d, s. 13.

a laudatory model for the maturity going beyond childhood.<sup>580</sup> The Marian epithet concerning the showing of the way also brings to mind not only evangelical references (John 14:1–12), because in the Old Indian, Latin and Germanic languages the idea of the priest referred to the one who literally worked magic or ‘created the way’, so it concerned the practical and sacred dimension of marking out the path.<sup>581</sup>

The dignity of Hodegetria was an implication of the title of the Mother of God (Gr. *Theotokos*), consolidated in the period of disputes about the understanding of the nature of Christ, to which contributed above all St Cyril of Alexandria in his argumentation presented in the polemics with Nestorius, the patriarch of Constantinople, adopted by the participants in the Council of Ephesus in 431.<sup>582</sup> The feast of Theotokos was established on 15 August, on the day regarded as the date of the Assumption, celebrated in the temple in Gethsemane, built during the reign of Emperor Maurice (582–602) above the supposed tomb of the Mother of Christ.<sup>583</sup> This belief was confirmed with a decree of the Council of Nicaea in 787, containing fundamental decisions concerning the role of holy images, which stated:

that just as the figure of the precious and life-giving Cross, so also the venerable and holy pictures [Gr. *eikonas*], as well in painting and mosaic as in other fit materials, should be set forth in the holy churches of God, and on the sacred vessels and on the vestments and on the hangings and in the pictures both in houses and by the wayside, namely, the picture of our Lord and Saviour Jesus Christ, of our spotless Lady [Gr. *Tes archantou despoines hemoon*], the holy Mother of God, of the honourable angels, of all holy and pious men... ‘honour given to the image passes over to the prototype’.<sup>584</sup>

580 See Curtius 2005 [1948], pp. 107–110.

581 Danka, Kowalski 2000, p. 240.

582 ‘And since the holy Virgin hath borne after the Flesh God united Personally to the Flesh, therefore we do say that she is also Mother of God’ – *Trzeci list Cyryla do Nestoriusza*, DSP I, p. 151 [Third Letter of St Cyril of Alexandria to Nestorius, as translated by P. E. Pusey, Oxford, 1872].

583 Avner 2011, p. 20. According to tradition, a church was founded in this place already by Emperor Marcian (450–457), but, according to the author, there are not enough reasons making his thesis credible – *ibidem*, p. 21. The tradition noted in the *Euthymian History* was recalled by St John of Damascus in the *Second Homily on the Dormition of the Most Holy Theotokos (Homilia 2 in Dormitionem sanctissimae Dei Genetricis)*, citing a legend about Empress Aelia Pulcheria, who after the Council of Chalcedon in 451 took a decision to build a shrine dedicated to the Theotokos in the Palace of Blachernae and asked Juvenal, Bishop of Jerusalem, to be sent relics directly from the sepulchre of Mary. Scholars decided this story was invented in Constantinople no later than in the 6th c., which would mean that the oldest place of Marian veneration was Kathisma on the way from Bethlehem to Jerusalem – *ibidem*.

584 *Dekret wiary*, DSP I, pp. 338–339 [Decree on Faith, as translated at [http://home.pcisys.net/~tbc/sdg/SAW/YTF/part\\_1.htm](http://home.pcisys.net/~tbc/sdg/SAW/YTF/part_1.htm)]. The last sentence is a citation from a treatise by St Basil the Great *On the Holy Spirit* 18, 45 (PG 32, 149; SC 17, 194) – see Kruk 2016d, p. 13.

Typ przedstawieniowy Marii z Jezusem na ramieniu stosowano znacznie wcześniej, niż od czasu wykrystalizowania się kultu wizerunku związanego z ikoną *Hodegetrii* w klasztorze Ton Hodegon w Konstantynopolu. Znany jest z przykładów przedikonoklastycznych, zachowanych w różnych miejscach obszaru śródziemnomorskiego i wykonanych w różnych technikach. Reprezentowała go najpewniej ikona zachowana w Rzymie z Santa Maria Nova, w której oryginalne są jedynie głowy Marii i Jezusa<sup>585</sup>. W innej „antycznej” ikonie Maria dotyka kolana Jezusa, wykonując gest podobny do gestu Marii Hodegetrii. Zdaniem Chryssanthi Baltoyanni, niedookreślenie gestu – tutaj czysto praktycznego – mogło wynikać z nieukształtowanego jeszcze dostatecznie znaczenia teologicznego gestu wskazywania<sup>586</sup>, choć podobny układ dłoni możemy dostrzec także w późnych ikonach zachodnioruskich. Paralelę dla gestu z ikony w Panteonie można dostrzec np. w pochodzącym z VI w. dyptyku z kości słoniowej tzw. św. Lupicina (biskupa Lyonu w latach 492–493)<sup>587</sup>. Ikona zachowała się w jednej z nisz Panteonu, najpewniej przeznaczonej do niego w ok. 608 r., co wiązało się z przekształceniem świątyni pogańskiej na kościół Santa Maria ad Martyres<sup>588</sup>. Refleksem tego wzoru

The iconographic type of Mary with Jesus on her arm was used much earlier than from the time of the crystallisation of the cult of the image linked with the icon of *Hodegetria* in the Ton Hodegon Monastery in Constantinople. It is known from pre-iconoclastic examples which, executed in various techniques, have survived in different places in the Mediterranean area. It was most probably represented by an icon from Santa Maria Nova, preserved in Rome, in which only the heads of Mary and Jesus are original.<sup>585</sup> In another ‘ancient’ icon Mary touches Jesus’ knee making a gesture similar to that of Mary Hodegetria. According to Chryssanthi Baltoyanni, the unclear character of the – here very practical – gesture might have resulted from the not yet sufficiently developed theological meaning of the gesture of pointing,<sup>586</sup> though a similar arrangement of hands may be seen also in later Ruthenian icons. A parallel for the gesture from the icon in the Pantheon may be observed e.g. in an ivory diptych from the 6th c. of so-called St Lupicin (Bishop of Lyon in 492–493).<sup>587</sup> The icon has survived in one of the Pantheon niches, most probably allotted for it in ca. 608, which was connected with the transformation of the pagan church into the church of Santa Maria ad Martyres.<sup>588</sup> This model was

585 Głowa Marii: 5 × 41 cm, głowa Chrystusa: 30 × 13 cm, enkaustyka na płótnie przytwierdzonej do drewnianego podobrazia (Bertelli 1961, s. 18). Głowy namalowano w technice enkaustycznej na płótnie lnianym i przytwierdzonej po uszkodzeniu oryginału do nowej deski prawdopodobnie w XIII w. Pozostałą część malowidła wykonano temperą bezpośrednio na desce (Amato 1988, s. 22). Badacze studiujący ikonę przed jej konserwacją w 1950 r. byli zgodni, że powstała w XII w., ze względów stylistycznych (Garrison 1949) lub ikonograficznych (E. Sandberg Vavalà 1934) – Amato 1988, s. 22, fig. 1. Zob. Cellini 1950 (dat. rekonstruowanej ikony na I. ćw. V w.); Ansaldi 1953 (dat. ogólnie na epokę średniowiecza); Grabar [1954b] 1968 (dat. na VI w.); Morey 1954; Kitzinger 1955; Talbot-Rice 1957 (we wszystkich trzech pracach dat. na VI w.). E. Kitzinger zaznaczył, że obraz, jakkolwiek przypomina portrety trumienne i wywodzące się od nich w linii prostej ikony z IV i V w., to jednak różni się od nich pod względem stylistycznym i technicznym, ponieważ wykonany został na płótnie bez podmalówki (Kitzinger 1955, s. 132–150). W. Łazariew (1967) zaproponował datowanie na VII lub pocz. VIII w. Zob. Galassi 1953, II (dat. na poł. IX w.). P. Amato (1988, s. 22–23) powrócił do datowania ikony na I. dekadę V w., uznając, że ikonę należy łączyć ze środowiskiem aleksandryjskim i malarstwem funeralnym „pod względem estetyczno-formalnym i technicznym”.

586 Baltoyanni 2000, s. 145.

587 *Matka Boska z Chrystusem tronująca między aniołami*, dyptyk, dat. na VI w., kość słoniowa, BNF – Cutler 2000, il. 107.

588 *Matka Boska z Jezusem*, ikona, 100 × 47,5 cm, enkaustyka na desce, Rzym, Santa Maria ad Martyres (d. Panteon) – Bertelli 1961; Beckwith 1970; Weitzmann 1982; Amato 1988; Barber 2000, il. 199; Wolf 2005, s. 28–31 (tu opis techniki jako temperowej). J. Beckwith (1970, s. 88) uznał, że choć ikona zapewne została wykonana w Rzymie, stanowi odbicie klasycznego odrodzenia sztuki, jakie nastąpiło w Konstantynopolu za panowania cesarza Justyniana I. Odmienne środowisko wskazała M. Sotiriou, która zgadzając się, że ikona powstała w VI w., wiązała ją stylistycznie z najstarszymi ikonami z Góry Synaj (Weitzmann 1982, s. 7). Obraz uległ w okresie nowożytnym licznym przemalowaniom (Bertelli 1961, s. 24 i n.). Ostatnio V. Pace (2008, poz. kat. i il. 47) datował ikonę na ok. 610 r., uznając ją za fragment monumentalnego wizerunku o szacunkowych wymiarach 240 × 85 cm i wyglądem podobnym do miniatury w *Ewangeliarzu Rabbuli* (Syria, 586) czy mozaiki w Panagia tis Angeloktistis w Kiti na Cyprze z VI w. Autor nie wykluczał, że właśnie obecność ikony w Panteonie mogła być pretekstem do

585 Mary’s head: 5 × 41 cm, Christ’s head: 30 × 13 cm, encaustic painting on canvas affixed to the wooden support (Bertelli 1961, p. 18). Heads were executed in the technique of encaustic painting on linen canvas and attached to a new panel after the original was damaged probably in the 13th c. The remaining part of the painting was executed in tempera directly on the panel (Amato 1988, p. 22). Scholars studying the icon before conservation in 1950 agreed it had been painted in the 12th c. based on stylistic features (Garrison 1949) or iconographic features (E. Sandberg Vavalà 1934) – Amato 1988, p. 22, fig. 1. See Cellini 1950 [the reconstructed icon was dated to the 1st quarter of the 5th c.]; Ansaldi 1953 [dated generally to the medieval era]; Grabar [1954b] 1968 [dated to the 6th c.]; Morey 1954; Kitzinger 1955; Talbot-Rice 1957 [in all three works dated to the 7th c.]. E. Kitzinger emphasised that the painting, despite resembling sepulchral portraits and icons from the 4th and 5th c. closely inspired by them, does differ from them in terms of style or technology because it was painted on canvas without underpainting (Kitzinger 1955, pp. 132–150). W. Łazariew (1967) suggested dating it to the 7th c. or to the beginning of the 8th c. Cf. Galassi 1953, II [dated to the mid-9th c.]. P. Amato (1988) again dated the icon to the 1st decade of the 5th c., believing that this icon should be connected with the Alexandrian circle and funeral painting ‘in aesthetic-formal and technical respect’ – Amato 1988, pp. 22–23.

586 Baltoyanni 2000, p. 145.

587 *Mother of God with Christ on the Throne among the Angels*, diptych dated to the 6th c., ivory, BNF – Cutler 2000, fig. 107.

588 *Virgin and Jesus*, icon, 100 × 47.5 cm, encaustic painting on panel, Rome, Santa Maria ad Martyres (former Pantheon) – Bertelli 1961; Beckwith 1970; Weitzmann 1982; Amato 1988; Barber 2000, fig. 199; Wolf 2005, pp. 28–31 [here the technique described as tempera]. J. Beckwith (1970, p. 88) stated that although the icon had probably been made in Rome, it was a classic reflection of the revival of art, which was observed in Constantinople under the rule of Emperor Justinian I. A different milieu was suggested by M. Sotiriou, who, agreeing that the icon had been painted in the 6th c., in terms of style linked it with the oldest icons from Mount Sinai (Weitzmann 1982, p. 7). The work was painted over many times in the modern era (Bertelli 1961, pp. 24ff). Recently V. Pace has dated the icon to 610, considering it a part of a monumental image with the dimensions approx. 240 × 85 cm and resembling a miniature in the Rabbula Gospels (Syria, 586) or a 6th-century mosaic in Panagia tis Angeloktistis in Kiti, Cyprus (Pace 2008, cat. no. and fig. 47). According to the author, it is possible that the presence of the icon in the Pantheon was

jest powstała w tym czasie mozaika w konsze apsydy Panagia tis Angeloktistis w Kiti na Cyprze<sup>589</sup>.

Według utrwalonej już we wczesnym średniowieczu legendy oryginał ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* miał trafić do stolicy imperium z Bliskiego Wschodu jako dzieło św. Łukasza, lecz zaginął, prawdopodobnie zniszczony podczas zdobywania Konstantynopola przez Turków w 1453 r.<sup>590</sup> W latach 695–720 i 787–813 wizerunek Matki Boskiej w typie Hodegetrii umieszczano na pieczęciach cesarskich, w okresie późniejszym, począwszy od 843 r. – na patriarchalnych<sup>591</sup>. Hodegetria pojawiła się na srebrnym *miliaresionie* Romanosa III Argyrosa ok. 1030 r., cesarza odznaczającego się szczególną pobożnością do Bogurodzicy<sup>592</sup>. Adorację ikony Hodegetrii uwieczniono na całostronicowej miniaturze *Psalterza* berlińskiego z XIII w.<sup>593</sup> i w miniaturze *Psalterza* przechowywanego w Muzeum Historycznym w Moskwie (ГИМ)<sup>594</sup>. Scenę prezentacji ikony na placu w obecności duchowieństwa i tłumu niewiast ze świecami przedstawia fresk z XIII w. w monasterze blacherneńskim pod Artą<sup>595</sup>.

Tradycja, zwerbalizowana w XIV w. przez Kaliksta Ksantopoulusa, korzystającego z pism Teodora Lektora, wiązała powstanie katolikonu Hodegetrii z Pulcherią, której przypisano również wzniesienie kościoła Matki Bożej w Blachernach i w Chalkopraterii w Konstantynopolu oraz wprowadzenie tradycji wynoszenia ikony w procesji<sup>596</sup>. Blacherny słynęły z szaty Marii (gr. *μαφόριον/maforion*), dla której kaplicę relikwiarzową (gr. *soros*) wzniosła tuż

...

jego przekształcenia w kościół, przy czym ona sama mogła być pochodzenia rzymskiego lub konstantynopolitańskiego – jako dar cesarza.

589 Лазарев 1947, il. 45; Cameron 2000, il. 3; Pace 2008, poz. kat. i il. 47.

590 Według pewnego źródła ruskiego miała być wykonana na kamieniu, ale Ksantopoulos i inni potwierdzali jej istnienie jako ikony na drewnie – Angelidi 1994, s. 117.

591 *Ibidem*, s. 115. Według Pitarakis 2000b, s. 394 – począwszy od 1 poł. XI w., przykłady: Oikonomides 1986, nr 74, 84, 88.

592 Grierson 1982, s. 202–203, il. 955.

593 *Adoracja ikony Hodegetrii*, miniatura, dat. na XIII w., 27,1 × 21,7 cm, *Psalterz*, fol. 39v, SMB, Kupferstichkabinett, nr inw. 78 A 9, poch. z Hamilton Collection, nr inw. 119 – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. 285, komentarz P. Vocotopoulos. U dołu miniatury namalowano rodzinę bizantyńską w pozycji modlitewnej i Dawida komponującego *Psalmę* – Patterson-Ševčenko 2000b (dat. na ok. 1300 r.). Zdaniem autorki, zobrazowano adorację innej niż konstantynopolitańska ikony *Hodegetrii* – w Salonikach, Mistrze lub na Cyprze.

594 *Strofa 24 Hymnu Akatystowego*, miniatura, dat. na ok. 1360 r., *MS. Synodal gr. 429*, fol. 33v, ГИМ – Patterson-Ševčenko 2000a, il. 105.

595 Patterson-Ševčenko 1991, il. 3.

596 Angelidi 1994, s. 121, 140. K. Twardowska w referacie poświęconym domniemanym fundacjom Pulcherii (*Fundacje kościelne cesarzowej Pulcherii w Konstantynopolu według Teodora Lektora* na konferencji pod hasłem *Teodora Lektora Historia Kościoła – gatunek, tradycja, tekst*, zorganizowanej w dniach 1–3 VI 2017 r. na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie) wskazała na fakt, że miały one charakter legendarny i brak podstaw, aby tezę o rzeczywistych zasługach cesarzowej można było nadal podtrzymywać. Pierwsze świadectwa przypisujące fundację Pulcherii pochodzą dopiero z IX w. – *Повесть о храме Богородицы...*, s. 464; Mango 2000, s. 19: „The attribution to the Empress Pulcheria (d. 453) of the three important Marian churches, those of Blachernai, Chalkoprateria and the Hodegoti, is in my opinion unhistorical”. Zob. też Bralewski 2011b, s. 426.

a source of inspiration for a mosaic in the conch of the apse of the Panagia tis Angeloktistis church in Kiti, Cyprus.<sup>589</sup>

An early medieval legend has it that the original *Hodegetria* icon arrived in the capital of the empire from the Middle East as the work of St Luke, but was lost, probably destroyed during the seizure of Constantinople by the Turks in 1453.<sup>590</sup> In 695–720 and 787–813 the image of the Mother of God representing the Hodegetria type was featured on imperial seals, and in a later period, starting from 843 – on patriarchal seals.<sup>591</sup> Around 1030, Hodegetria appeared on the silver *miliaresion* of Romanos III Argyros, an emperor known for his special veneration of the Mother of God.<sup>592</sup> The adoration of the *Hodegetria* icon was depicted in a full-page miniature in a Berlin Psalter of the 13th c.<sup>593</sup> and in a miniature in a Psalter kept at the Historical Museum in Moscow (ГИМ).<sup>594</sup> A scene of the presentation of the icon in a yard in the presence of the clergy and crowd of women with candles is featured in a fresco from the 13th c. in the Blachernae monastery near Arta.<sup>595</sup>

The tradition verbalised in the 14th c. by Callistus Xanthopoulos, who made use of the writings by Theodorus Lector, connected the erection of the catholicon of Hodegetria with Pulcheria, to whom was also ascribed the building of the church of the Mother of God in Blachernae and in Chalkoprateria in Constantinople and the introduction of the tradition of taking the icon outside in procession.<sup>596</sup> Blachernae

...

a pretext for its transformation into a church, and the icon itself might have been of Roman or Constantinople origin – a gift from the emperor.

589 Лазарев 1947, fig. 45; Cameron 2000, fig. 3; Pace 2008, cat. no. and fig. 47.

590 According to a certain Ruthenian source, it was made on stone, but Xanthopoulos and others confirmed its existence as an icon on wood – Angelidi 1994, p. 117.

591 *Ibid.*, p. 115. According to Pitarakis 2000b, p. 394 – starting from the 1st half of the 11th c., examples: Oikonomides 1986, nos. 74, 84, 88.

592 Grierson 1982, pp. 202–203, fig. 955.

593 *Adoration of the Hodegetria Icon*, miniature dated to the 13th c., 27.1 × 21.7 cm, *Psalter*, fol. 39v, SMB, Kupferstichkabinett, inv. no. 78 A 9, from Hamilton Collection, inv. no. 119 – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. 285, commentary by P. Vocotopoulos. A Byzantine family praying and David composing *Psalms* are depicted at the bottom of the icon. Patterson-Ševčenko 2000b [dated to ca. 1300]. According to the author, the work shows adoration of a different icon, not of *Hodegetria* from Constantinople – in Thessaloniki, Mystras or Cyprus.

594 *Strophe 24 of the Akathist Hymn*, miniature dated to ca. 1360, *MS. Synodal Gr. 429*, fol. 33v, ГИМ – Patterson-Ševčenko 2000a, fig. 105.

595 Patterson-Ševčenko 1991, fig. 3.

596 Angelidi 1994, pp. 121, 140. K. Twardowska in a paper devoted to the supposed foundations by Pulcheria (*Fundacje kościoła cesarzowej Pulcherii w Konstantynopolu według Teodora Lektora* at the conference *Teodora Lektora Historia Kościoła – gatunek, tradycja, tekst* [The History of Church by Theodorus Lector – Genre, Tradition, Text], held on 1–3 June 2017 at the Pedagogical University in Krakow) has emphasised the fact that these foundations were of legendary character and there is no reason for supporting the thesis about the empress's actual merits. The first testimonies attributing the foundation to Pulcheria are only from the 9th c. – *Повесть о храме Богородицы...*, p. 464; Mango 2000, p. 19: „The attribution to Empress Pulcheria (d. 453) of the three important Marian churches, those of Blachernai, Chalkoprateria and the Hodegoti, is in my opinion unhistorical”. See also Bralewski 2011b, p. 426.

przed 475 r. prawdopodobnie cesarzowa Werina, z kolei w Chalkoprateri przechowywany był pas Marii (gr. ζώνη/*Zone*), choć potwierdzony dopiero na pocz. VIII w. jako element szaty, mający zarazem wspólne pochodzenie. Świątynię chalkopraterijską wzniosła zapewne również Werina po 474 r.<sup>597</sup> Cyril Mango zwrócił uwagę, że czas formacji kultu maryjnego przypadł na lata 425–625, podkreślił także brak wezwań maryjnych świątyń Konstantynopola we wcześniejszym okresie i to, że sama świątynia Hodegetrii, która stała się tak sławna począwszy od XII w., ani razu nie została wspomniana przed IX stuleciem<sup>598</sup>.

Nikodem Kondakov pojawienie się ikony w stolicy odnosił do VI w., z kolei Angelidi wysunęła hipotezę, że ikona trafiła do Konstantynopola prawdopodobnie około 860 r. z okazji rekonstrukcji kaplicy rozpoczętej przez Michała III (842–867), przeobrażonej przez jego synów w monaster<sup>599</sup>. Konstatacja ta znajduje potwierdzenie w ustaleniach Cyrila Mango i Bissery V. Pentchevej, którzy zwrócili uwagę, że topos tej konkretnej ikony jako dzieła św. Łukasza ma stosunkowo młodą metrykę, gdyż ugruntował się dopiero w poł. VIII w., co więcej – w odniesieniu do ikon maryjnych nie w Konstantynopolu, ale w Rzymie i Jerozolimie<sup>600</sup>. Do najstarszych zachowanych przekazów wzmiankujących atrybucję św. Łukaszowi należą tekst przypisany św. Andrzejowi z Krety *O kulcie świętych wizerunków* (*De sanctorum imaginum veneratione*, PG 97, 1301–1304) i obrona świętych wizerunków, tzw. *Mowa przeciw Konstantynowi Kaballinowi*<sup>601</sup>.

\* \* \*

Zgodnie z jednym z wariantów legendy o ocaleniu Konstantynopola od ataku Rusinów w 860 r. cesarz Michał III wraz z patriarchą Focjuszem zanurzyli w wodach Bosforu mafforion Marii, co wywołało sztorm i pogrzyżyło flotę barbarzyńską<sup>602</sup>. Maria w typie Hodegetrii pojawiła się na

was famous for Mary's garment (Gr. μαφόριον/*maphorion*), for which a reliquary chapel (Gr. *soros*) was erected shortly before 475 probably by Empress Werina. Chalkoprateria boasted Mary's girdle (Gr. ζώνη/*Zone*), though not confirmed until the beginning of the 8th c., as a piece of clothing of the same provenance. The Chalkoprateria church was erected probably also by Werina after 474.<sup>597</sup> Cyril Mango emphasised that the time of the development of the Marian cult had fallen in 425–625, stressing also the lack of churches dedicated to the Virgin Mary in Constantinople in the early period and the fact that the church of Hodegetria, which became so famous starting from the 12th c., had never been mentioned before the 9th c.<sup>598</sup>

Nikodem Kondakov dated the arrival of the icon in the capital to the 6th c. Moreover, Angelidi has proposed a hypothesis that the icon was brought to Constantinople probably around 860 on the occasion of the reconstruction of the chapel undertaken by Michael III (842–867), transformed into a monastery by his sons.<sup>599</sup> This observation has been confirmed by the findings of Cyril Mango and Bisseria V. Pentcheva, who have emphasised that the hypothesis that this particular icon is the work of St Luke is not very old as it did not consolidate until the mid-8th c., and what is more – with reference to Marian icons not in Constantinople, but in Rome and Jerusalem.<sup>600</sup> The oldest preserved sources mentioning the attribution of the icon to St Luke include a text ascribed to St Andrew of Crete titled *On the Veneration of Sacred Images* (*De sanctorum imaginum veneratione*, PG 97, 1301–1304) and a defence of holy images known as the *Adversus Constantinum Caballinum*.<sup>601</sup>

\* \* \*

According to one of the variants of the legend about saving Constantinople from the attack of the Ruthenians in 860, Emperor Michael III and the Patriarch Photios immersed

597 Mango 2000, s. 19.

598 *Ibidem*: „The church of Hodegoi, which was to acquire great fame from the twelfth century onwards, is never mentioned before the ninth”.

599 Angelidi 1994, s. 132. Według innych opinii Michał III był założycielem katolikonu Hodegon, wzniesionego na miejscu dzwonnicy.

600 Mango 2000, s. 25, przyp. 58. Przekaz o wysłaniu Pulcherii tej ikony przez cesarżową Eudoksję stanowi późniejszą interpolację – Pentcheva 2006a, s. 20; Cameron 2000, s. 12 (tu przypuszczenie, że w trakcie oblężenia Konstantynopola w 626 r. na mury miasta wyniesiono być może ikonę przechowywaną w Blachernach, w każdym razie już wówczas Konstantynopol szczycił się posiadaniem cennych relikwii maryjnych). G. Speck (2003, s. 268 i n.) wskazał długą tradycję wiary w opiekuńczość Marii nad stolicą i Cesarstwem, nawet gdy formy Jej kultu w okresie przed ikonoklazmem pozostają niejasne. Zob. Brubaker, Cunningham 2007, s. 250 (tu informacja, że choć relikwie maryjne były czczone od okresu wczesnobizantyńskiego, to Jej cudowne ikony zaistniały stosunkowo późno, bo dopiero po ikonoklazmie).

601 Mnich Jan, *Adversus Constantinum Caballinum*. Pełna lista odniesień – Pentcheva 2006a, *loc. cit.*

602 Mango 2000, s. 22.

597 Mango 2000, p. 19.

598 *Ibid.*, “The church of Hodegoi, which was to acquire great fame from the twelfth century onwards, is never mentioned before the ninth”.

599 Angelidi 1994, p. 132. According to other opinions, Michael III was the founder of the Hodegon catholicon, erected in the place of a belfry.

600 Mango 2000, p. 25, footnote 58. An account concerning the sending of this icon to Pulcheria by Empress Eudoxia is a later interpolation. Pentcheva 2006a, p. 20; Cameron 2000, p. 12 [including a suggestion that during the siege of Constantinople in 626 the icon kept in Blachernae might have been taken to the walls of the city, anyway already at that time Constantinople boasted precious Marian relics]. G. Speck (2003, pp. 268ff.) has emphasised a long tradition of the belief in Mary's protectiveness towards the capital and the Empire, even in the forms of her worship in the pre-iconoclastic era are unclear. Cf. Brubaker, Cunningham 2007, p. 250 [information that although Marian relics were venerated from the Early Byzantine period, the miraculous icons of the Mother of God appeared relatively late, only after the iconoclastic era].

601 Monk John (Archbishop of Jerusalem), *Adversus Constantinum Caballinum*. Complete reference list – Pentcheva 2006a., *loc. cit.*

jego pieczęciach<sup>603</sup> i niedługo później zaczęła funkcjonować nazwa monasteru (gr. *μονή*) „Hodegoi” przy okazji jego renowacji rozpoczętej przez tego cesarza<sup>604</sup>. Wezwanie katolikonu poświęcone zostało w pismach Nikefora Grigori i Jana VI Kantakuzena z 1. poł. XIV w. Jan I Tzimiskes wskazał, a potwierdzone to zostało w dokumentach z XIV w., że monaster pełnił od pewnego momentu funkcję rezydencji stołecznej patriarchów Antiochii, a fakt ten niezwykle uwiarygodniał legendę dotyczącą sprowadzenia cudownej ikony maryjnej właśnie z tego miasta<sup>605</sup>. Angelidi przypomniała, że legendy o pochodzeniu ikony *Hodegetrii* od św. Łukasza oraz o Pulcherii jako założycielce przechowującego ją monasteru stały się szczególnie popularne w XII w.<sup>606</sup> Jan II Komnen nadał kultowi bardziej ceremonialny charakter, opisany przez Niketasa Choniatesa (ok. 1155–ok. 1215)<sup>607</sup>. Miał on przenieść ikonę *Hodegetrii* z monasteru Hodegon do pałacu i ustanowić jej kult jako *palladium* miasta. W tym samym stuleciu ikona miała zacząć dodatkowo pełnić funkcję komemoratywną wobec rodziny Komnenów. W tekstach z XI w. mieszano zarazem często nazwę monasteru z określeniem ikony, co znajduje wy tłumaczenie w zbieżności fonetycznej obu nazw, wywodzonych wzajemnie od siebie. Znaczenie ikony *Hodegetrii* jako znaku opieki Bogurodzicy nad miastem i Cesarstwem wzrosło po restytucji imperium w 1261 r. i ustanowieniu rządów nowej dynastii Paleologów. Znakiem tego było symboliczne wkroczenie Michała VIII (1258–1282) do odzyskanej stolicy w procesji – boso, w ślad za ikoną<sup>608</sup>.

Ruy Gonzáles de Clavijo, poseł króla Kastylii Henryka III do Tamerlana w latach 1403–1406, relacjonował, że ikona *Hodegetrii* malowana była na podobrazu o kształcie zbliżonym do kwadratu o boku długości ok. sześciu dłoni (czyli ok. 120 cm) i przybrana w srebrny okład inkrustowany kamieniami szlachetnymi (m.in. szmaragdami, szafirami, turkusami), wystawiana w ciężkiej kasecie z żelaza<sup>609</sup>, a niesiona co wtorek wśród tłumu wiernych z innych krajów i duchownych z różnych kościołów. Obraz był tak ciężki, że mógł go podnieść tylko wybrany człowiek pochodzący z wyróżnionego rodu. W niektóre święta miał być niesiony do świątyni Mądrości Bożej z wielką powagą i uwielbieniem.

Mary's maphorium in the Bosporus waters, which caused a storm and flooded the Barbarian fleet.<sup>602</sup> The Virgin representing the Hodegetria type appeared on his seals<sup>603</sup> and shortly afterwards the name of the monastery (Gr. *μονή*): 'Hodegoi' started to be used on the occasion of its renovation undertaken by the emperor himself.<sup>604</sup> The dedication of the catholicon was confirmed in the writings by Nikefor Grigori and John VI Kantakouzenos from the 1st half of the 14th c. John I Tzimiskes mentioned, and it was confirmed in documents from the 14th c., that the monastery was from some moment used as the capital residence of the patriarchs of Antakya, and this fact considerably lent credence to the legend concerning the bringing of the miraculous Marian icon from that city.<sup>605</sup> Angelidi recalled that the legends about the painting of the *Hodegetria* icon by St Luke and about Pulcheria as the founder of the monastery where it was kept grew in popularity especially in the 12th c.<sup>606</sup> John II Komnenos gave the cult a more ceremonial character, described by Niketas Choniates (ca. 1155–ca. 1215).<sup>607</sup> He was believed to have transferred the *Hodegetria* icon from the Hodegon monastery to the palace and established its cult as the *palladium* of the city. In the same century the icon acquired a commemorative function for the Komnenos family. In the texts from the 11th c. the name of the monastery was often confused with the title of the icon, which can be explained by a phonetic similarity of the two names derived from each other. The significance of the *Hodegetria* icon as a sign of the protection provided by the Mother of God over the city and empire increased after the restitution of the empire in 1261 and the reestablishment of the rule of a new dynasty of the Palaiologos. It was symbolised by an extraordinary entrance made by Michael VIII (1258–1282) to the regained capital in procession – barefoot, following the icon.<sup>608</sup>

Ruy Gonzáles de Clavijo, the ambassador of King Henry III of Castile to the court of Tamerlane in 1403–1406, reported that the *Hodegetria* icon was painted on the support in the shape reminding of a square with the length of approx. 6 palms (that is approx. 120 cm) and decorated with a silver cover encrusted with precious stones (among others emeralds, sapphires, turquoises), exhibited in a heavy iron case<sup>609</sup> and

603 Grabar 1984, tabl. 221, 251.

604 Angelidi 1994, s. 114, 116.

605 *Ibidem*, s. 115.

606 *Ibidem*, s. 123.

607 *Nicetae Choniatae Historia*; Carr 2000, s. 332.

608 Carr 2000, s. 332.

609 Clavijo, *Embajada a Tamorlán*: „[...] la cual imagen está pintada en una tabla cuadrada tan ancha como seis palmos, y otros tantos en luengo, y está sobre dos pies, y la dicha tabla es cubierta de plata, y en ella engastonadas muchas esmeraldas y zafiros y turquesas y aljófar, y otras muchas piedras, y está metida en una caja de hierro”.

602 Mango 2000, p. 22.

603 Grabar 1984, pl. 221, 251.

604 Angelidi 1994, pp. 114, 116.

605 *Ibid.*, p. 115.

606 *Ibid.*, p. 123.

607 *Nicetae Choniatae Historia*; Carr 2000, p. 332.

608 Carr 2000, p. 332.

609 Clavijo, *Embajada a Tamorlán*: ‘... la cual imagen está pintada en una tabla cuadrada tan ancha como seis palmos, y otros tantos en luengo, y está sobre dos pies, y la dicha tabla es cubierta de plata, y en ella engastonadas muchas esmeraldas y zafiros y turquesas y aljófar, y otras muchas piedras, y está metida en una caja de hierro’.

Według innego hiszpańskiego pielgrzyma, Pera Tafura (1437), obraz namalowany był na kamieniu (!) i było to dzieło dwustronne, z tematem Ukrzyżowania na rewersie, ważące kilka cetnarów, oprawione w ramę i tak ciężkie, że nawet sześciu mężczyzn nie było w stanie go podnieść<sup>610</sup>. Zgodnie z narracją Tafura co wtorek ok. dwudziestu mężczyzn (zapewne członków religijnego bractwa), ubranych w czerwone szaty, przybywało po ikonę i tylko oni mogli ją nieść w procesji. Wybrany – jeden z nich – podnosił obraz, jakby niewiele ważył, umieszczał na swoim ramieniu i wówczas ruszała procesja ze śpiewem, wychodząc z kościoła na plac i okrążając go pięćdziesiąt razy. Otoczona wielkim tłumem, także z powodu dnia targowego, ikona była dotykana kawałkami tkaniny, które rozdawano następnie wśród ludzi.

Ikona jest wzmiankowana w wielu opisach monasteru Hodegon, m.in. w opisie świątyni Konstantynopola w rękopisie *Digbeianus lat. 112* z XII w.<sup>611</sup> czy w opisie samego monasteru z 1438/1439 r., niedawno odkrytym podczas ekspedycji do monasterów Góry Athos<sup>612</sup>. W pierwszym dokumencie określenie Marii na ikonie jako Hodegetrii tłumaczono cudem objawienia się Matki Bożej dwóm ślepcom przywiezionym przez Nią do monasteru, gdzie odzyskali wzrok<sup>613</sup>. Drugi dokument tłumaczy powstanie nazwy samego monasteru również licznymi cudami, ale przypisanymi mocy źródła wody znajdującego się przy monasterze i nazywanego tak samo jak w Jerozolimie – Siloam<sup>614</sup>. Ta wersja wydaje się znacznie mniej przekonująca niż zawarta we wcześniejszym dokumencie, gdy chodzi o celowość nadania wezwania monasterowi oznaczającego „prowadzenie, wskazywanie drogi”.

Przyjmuje się, że wspomniana relacja angielskiego pielgrzyma z XII w., będąca jednym z najstarszych opisów miejsc świętych i związanych z nimi ikon Konstantynopola, oparta jest na greckim prototypie z lat 1063–1081, od którego pochodzi również inna, lecz uboższa i późniejsza wersja łacińska (z pocz. XIII w.), znana w nauce jako *Anonim Mercati* (*Ottobonianus lat. 169*)<sup>615</sup>. Pielgrzym z Anglii przytoczył legendy związane nie tylko z ikoną *Matki Boskiej Hodegetrii* „z monasteru położonego nad brzegiem morza” przy Wielkim Pałacu Cesarskim, pochodzącej od św. Łukasza Ewangelisty, ale także z wizerunkiem Chrystusa „nie ludzką ręką uczynionym” oraz ikoną *Matki Boskiej* znajdującą się w świątyni pw. Mądrości Bożej, z którą „rozmawiała Maria Egipcjanka”, a przywiezionej do stolicy

carried every Tuesday in the crowd of the faithful from other countries and clergy from different churches. The painting was so heavy that only a chosen man from a distinguished family could raise it. During certain feasts it was carried to the church of the Holy Wisdom of God with solemn ceremony and veneration.

According to another Spanish pilgrim, Pero Tafur (1437), the image was painted on stone (!), and it was a double-sided work with the motif of the Crucifixion on the reverse, weighing several cetners, framed, and so heavy that even six men were not able to pick it up.<sup>610</sup> According to Tafur's account, every Tuesday around 20 men (probably members of a religious brotherhood) arrived to collect it, clad in red garments, and only they were allowed to carry the icon in procession. One of them, the chosen one, raised the painting as if it weighted little, placed it on his shoulder and the procession started, going out of the church into the yard and fifty times around the church. Surrounded by a large crowd, also because of a market day, the icon was touched with pieces of fabric which were later distributed among the people.

The icon is mentioned in numerous descriptions of the Hodegon monastery, e.g. in a description of the churches of Constantinople in the manuscript *Digbeianus lat. 112* from the 12th c.,<sup>611</sup> or in the description of the monastery itself, from 1438/1439, recently discovered during an expedition to the monasteries on Mount Athos.<sup>612</sup> In the former the reference to Mary in the icon as Hodegetria was explained with a miracle of the Mother of God appearing to two blind men brought to the monastery by her, where they regained their sight.<sup>613</sup> The latter explains the creation of the name of the monastery itself also by numerous miracles, but ascribed to the power of a source of water situated by the monastery and called like the one in Jerusalem – Siloam.<sup>614</sup> This version appears much less convincing than the one contained in the earlier document when it comes to the purpose of giving the monastery a dedication meaning 'leading, showing the way'.

It is assumed that the aforementioned account given by the English pilgrim in the 12th c., one of the oldest descriptions of the holy places of Constantinople and icons associated with them, is based on the Greek prototype of 1063–1081, from which another, more limited and later Latin version (from the beginning of the 13th c.), known as *Anonim Mercati* (*Ottobonianus lat. 169*), derived.<sup>615</sup> The pilgrim from England cited legends connected not only with the icon of *Hodegetria*

610 *The Travels of Pero Tafur XVII.*

611 *Описание святынь Константинополя*, s. 443.

612 *Повесть о храме Богородицы...*, s. 465, 472.

613 *Описание святынь Константинополя*, s. 443.

614 *Повесть о храме Богородицы...*, s. 468.

615 *Описание святынь Константинополя*, s. 437.

610 *The Travels of Pero Tafur XVII.*

611 *Описание святынь Константинополя*, p. 443.

612 *Повесть о храме Богородицы...*, pp. 465, 472.

613 *Описание святынь Константинополя*, p. 443.

614 *Повесть о храме Богородицы...*, p. 468.

615 *Описание святынь Константинополя*, p. 437.



przez Leona Mądrego z Jerozolimy<sup>616</sup>. Narrator zaświadczał o obyczaju odbywania każdego wtorku procesji z ikoną *Hodegetrii* z towarzyszeniem śpiewów i pieśni, podczas której obraz czynił cuda. Pielgrzym wskazał na cerkiew Marii Rodzicielki Bożej znajdującą się w zespole Chalkoprateri obok świątyni Mądrości Bożej, której relikwią była suknia Matki Boskiej<sup>617</sup>. Wspomniął o regularnie powtarzającym się cudzie unoszącej się zasłony przed ikoną Matki Boskiej „nie ludzką ręką malowanej” w Blachernach i o znajdującej się w tej świątyni relikwii pasa Marii<sup>618</sup>.

Według wspomnianej relacji jednego z pielgrzymów – Stefana Nowogrodzianina, z lat 1348–1349 – podczas regularnych wtorkowych uroczystości wnoszenia ikony *Hodegetrii* konstantynopolitańskiej dwóch diakonów trzymało ripidia, a inni oprawę (*kiot*) przed ikoną<sup>619</sup>. Obnoszono ją po murach miasta, w szczególne święta wnoszono do świątyni Mądrości Bożej i do cesarskiego pałacu. Co wtorek w XIV–XV w. wnoszona była na place miasta<sup>620</sup>. *Hodegetria* stanowiła *palladium* Cesarstwa, a przede wszystkim chroniła stolicę imperium. W rękopisie ruskim z lat 60. XV w. pierwszą informacją, jaką podano przy ikonie *Hodegetrii* z Konstantynopola, była wiadomość, że jest ona dziełem św. Łukasza Ewangelisty. Potwierdzono, że wnoszono ją w każdy wtorek poza monaster, aby czyniła cuda. Wspomniano także o zapalaniu przed nią kadzidła w monasterze Pantokratora<sup>621</sup>.

Wielka i ciężka ikona *Hodegetrii* – jako najważniejsza relikwia Hodegonu – wnoszona była w cotygodniowej procesji odbywanej ze śpiewaniem psalmów i hymnów. Procesja, nosząca nazwę „agrypii”, przechodziła ulicami między Hodegonem, Wielkim Pałacem a monasterem Pantokratora<sup>622</sup>. W jej trakcie cesarzowa podążała boso, z odkrytą głową, otoczona niewiastami z pochodniami. Pielgrzymi otrzymywali wówczas święty olej i wodę. Procesja wtorkowa miała być ustanowiona dopiero pod koniec XIII w.<sup>623</sup> Wtorek tygodnia paschalnego stał się z czasem w Kościele bizantyńskim dniem specjalnego kultu cudownych ikon, którym poświęcano wówczas osobną służbę liturgiczną<sup>624</sup>. Nancy Patterson-Ševčenko wymieniła wiele monasterów bałkańskich i greckich, w których freskach z XIII–XV w. wyobrażono procesje liturgiczne z udziałem ikon maryjnych różnych typów<sup>625</sup>. Zarazem wskazała na istnienie specjal-

‘from a monastery situated on the seashore’ by the Grand Imperial Palace, painted by St Luke the Evangelist, but also an image of Christ ‘not made by hands’ and the icon of the Mother of God kept in the church of the Holy Wisdom of God, with whom ‘Mary of Egypt conversed’, and brought to the capital by Leo the Wise from Jerusalem.<sup>616</sup> The narrator testified to a custom of organising a procession with the icon of *Hodegetria* every Tuesday, during which it worked miracles, accompanied by music and songs. The pilgrim pointed at the Orthodox church of Theotokos in Chalkoprateria, which the same as the church of the Holy Wisdom, had the relic of the Virgin’s robe.<sup>617</sup> He mentioned a regularly repeating miracle of a curtain rising before the icon of the Mother of God ‘not painted by hands’ in Blachernae as well as the relic of Mary’s girdle kept in this church.<sup>618</sup>

According to the account mentioned above given by one of the pilgrims – Stephen of Novgorod in 1348–1349, during a regular Tuesday ceremony of taking the Constantinople *Hodegetria* icon outside, two deacons would hold liturgical fans (ripidia) and others a case (*kiot*) before the icon.<sup>619</sup> It was carried along the city walls, on special occasions being brought to the church of the Holy Wisdom and to the imperial palace. In the 14th–15th c. it was taken to the city squares every Tuesday.<sup>620</sup> *Hodegetria* was a palladium of the Empire, and above all it protected its capital. In a manuscript from Rus’, dated to the 1460s, the first piece of information provided for the *Hodegetria* icon from Constantinople attributed it to St Luke the Evangelist. It was confirmed the icon was taken out of the monastery every Tuesday so that it could work miracles. It was also mentioned that incense was burned before it in the monastery of Pantocrator<sup>621</sup>.

The large and heavy icon of *Hodegetria* – the most important relic of Hodegon – was carried outside in a weekly procession accompanied by psalms and hymns. The procession, called the *agrypia*, went through the city along the streets passing by the Hodegon, Grand Palace and the Pantocrator monastery.<sup>622</sup> In this procession the empress went barefoot, with her head uncovered, surrounded by women with torches. Pilgrims received holy oil and water. The Tuesday procession was only established towards the end of the 13th c.<sup>623</sup> With the passing of time the Tuesday on the paschal week became a day of special worship of miraculous icons in the Byzantine Church, to which separate liturgical servers were appointed

616 *Ibidem*, s. 443.

617 *Ibidem*, s. 448.

618 *Ibidem*, s. 452.

619 Patterson-Ševčenko 1996, s. 133–134.

620 Бутырский 1996, s. 147.

621 Сказание об иконе..., s. 508.

622 Angelidi 1994, s. 117.

623 *Ibidem*, s. 129.

624 Евсева, Шведова 1996, s. 336.

625 Patterson-Ševčenko 1996, s. 136–137.

616 *Ibid.*, p. 443.

617 *Ibid.*, p. 448.

618 *Ibid.*, p. 452.

619 Patterson-Ševčenko 1996, pp. 133–134.

620 Бутырский 1996, p. 147.

621 Сказание об иконе..., p. 508.

622 Angelidi 1994, p. 117.

623 *Ibid.*, p. 129.

nych bractw męskich (*pannichis*), poświadczonych głównie w obcych, a nie greckich, źródłach, których zadaniem była obsługa wszystkich czynności związanych z noszeniem ikon maryjnych w czasie procesji, organizowaniem ich wystawiania w miejscach publicznych oraz intonowaniem pieśni i modlitw<sup>626</sup>. Według *Typikonu* monasteru Pantokratora istniał rodzaj bractwa skupiony wokół ikony, do którego należeli jej nosiciele w czasie procesji oraz ich słudzy<sup>627</sup>.

Właśnie do monasteru Pantokratora ikona była corocznie przenoszona dla komemoracji rodu Komnenów<sup>628</sup>. Wystawiano ją w oratorium św. Michała w monasterze Pantokratora – rodowej nekropolii wspomnianej dynastii<sup>629</sup>. Istnieją jednak rozbieżności co do częstotliwości jej odbywania. Według jednych autorów odbywana była raz do roku, według innych co tydzień, według Ludmiły A. Szczennikowej co piątek<sup>630</sup>, a według Raymonda Janin – właśnie co wtorek<sup>631</sup>. Z czasem utrwalił się zwyczaj urządzania pochówku despotów w świątyniach pw. Matki Bożej Hodegetrii. Należał do nich Andronik II (zm. w 1328), Demetriusz Kantakuzen (pochowany w katolikonie w Monemvasii) i despot Epiru Teodor I Paleolog (pochowany na początku XV w. w Mistrze)<sup>632</sup>.

W XIV w. z kultem ikony *Matki Boskiej Hodegetrii* związany został *Hymn akatystowy* – od czasu reformy kalendarza liturgicznego w X w., a ostatecznie w XIII w., śpiewany w sobotę piątego tygodnia Wielkiego Postu<sup>633</sup>. Według Pseudo-Kodinosy ikonę przenoszono we wtorek piątego tygodnia Wielkiego Postu do kaplicy Dziewicy Nikopoi Wielkiego Pałacu Cesarskiego i tam eksponowano do czasu liturgii paschalnej. Jej obecność w pałacu umacniała jej funkcję jako protektorki i *palladium* Cesarstwa, co podkreślano szczególnie po 1261 r. aż do upadku imperium<sup>634</sup>. Procesja z ikoną *Hodegetrii* została uwieczniona na fresku w Epirze z końca XIII w., a cała seria takich przedstawień powstała w XIV w. w cerkwiach serbskich – w Deczanych (1348), Mateicu (między 1355 a 1360) i Markowie (1345–1346),

at the time.<sup>624</sup> Nancy Patterson-Ševčenko cited a considerable number of Balkan and Greek monasteries whose frescos from the 13th–15th c. depicted liturgical processions with Marian icons of various types.<sup>625</sup> She also drew attention to the existence of special male brotherhoods (*pannichis*), confirmed above all in foreign, not Greek sources, responsible for providing all necessary services connected with carrying Marian icons during processions, organising their exposition in public places and intoning songs and prayers.<sup>626</sup> According to the *Typikon* of the monastery of Pantocrator, there operated a kind of brotherhood gathered around the icon the members of which were its carriers and servants.<sup>627</sup>

It was the Pantocrator monastery that the icon was moved to every year to commemorate the Komnenos family.<sup>628</sup> It was exposed in the oratory of St Michael in the Pantocrator monastery – a family necropolis of the dynasty mentioned above.<sup>629</sup> However, there are different opinions as to its frequency. According to some authors, it happened once a year, and according to the others – every week, in Ludmila A. Shchenikova's opinion – it was every Friday,<sup>630</sup> in Raymond Janin's view – every Tuesday.<sup>631</sup> With the passing of time it became customary to organise funerals of despots in the churches dedicated to Hodegetria. They included Andronikos II (d. in 1328), Demetrius Kantakouzenos (buried in the catholicon in Monemvasii) and the despot of Epirus Theodore I Palaiologos (buried at the beginning of the 15th c. in Mystras).<sup>632</sup>

In the 14th c., the *Akathist Hymn* was connected with the veneration of the icon of *Hodegetria* – from the time of the reform of the liturgical calendar in the 10th c., and finally in the 13th c., chanted on the Sunday of the fifth week of Great Lent.<sup>633</sup> According to Pseudo-Kodinos, on the fifth Tuesday of Great Lent the icon was taken to the chapel of the Virgin Nikopoi in the Grand Imperial Palace and exhibited there until the paschal liturgy. Its presence in the palace strengthened the Virgin's function as the protectress and palladium

626 Na pieczęci jednego z tych bractw z VIII w. wyobrażono prawdopodobnie wizerunek Matki Boskiej monasteru chalkoprateskiego – Zacos, Veglery 1972, nr kat. 719. Zob. Patterson-Ševčenko 1996, s. 138.

627 Angelidi 1994, s. 121.

628 *Ibidem*.

629 *Ibidem*, s. 129; Щенникова 1996, s. 256. W świątyni pw. Archanioła Michała miały znajdować się także niezwykle relikwie o wymowie maryjnej: kapłańska różdżka Mojżesza oraz stół, przy którym Abraham miał ugościć przybyłych do niego aniołów – *Описание святынь Константинополя*, s. 443.

630 Щенникова 1996, s. 256.

631 Angelidi 1994, s. 129.

632 *Ibidem*, s. 129–130.

633 *Ibidem*, s. 128. Hymn przypisywano patriarsze Sergiuszowi z okazji ocalenia stolicy Bizancjum w 626 r. i Germanowi po obronie miasta w latach 717–718, niemniej jego rdzeń wywodzony jest z twórczości Romana Meolodosa z VI w. – Cameron 2000, s. 13.

634 *Ibidem*.

624 Евсева, Шведова 1996, p. 336.

625 Patterson-Ševčenko 1996, pp. 136–137.

626 An 8th-century seal of one of these brotherhoods probably features the Mother of God from the Chalkopratea monastery – Zacos, Veglery 1972, cat. no. 719. See Patterson-Ševčenko 1996, p. 138.

627 Angelidi 1994, p. 121.

628 *Ibidem*.

629 *Ibidem*, p. 129; Щенникова 1996, p. 256. It was believed in the church dedicated to Archangel Michael there were unique relics with Marian significance: Moses' rod and the table at which Abraham hosted the angels visiting him – *Описание святынь Константинополя*, p. 443.

630 Щенникова 1996, p. 256.

631 Angelidi 1994, p. 129.

632 *Ibidem*, pp. 129–130.

633 *Ibidem*, p. 128. The hymn was attributed to Patriarch Sergius on the occasion of the saving of the capital of Byzantium in 626 and to Germanus after the defence of the city in 717–718. Nevertheless, its core is believed to have derived from the oeuvre of Romanos the Melodist from the 6th c. – Cameron 2000, p. 13.

gdzie ikonę malowano w otoczeniu członków królewskiej rodziny władcy Duszana.

Wizerunki Matki Boskiej Hodegetrii były częstym tematem plaketek wykonanych w kości słońskiej czy ikon ze steatytu<sup>635</sup>. Istnieje grupa plaketek odwołujących się stylowo do greckiej rzeźby klasycznej, z których najlepsze datowano dawniej na ok. poł. X w. (obecnie często na okres nieco późniejszy) i określano całościowo jako „grupa Romanosa”, wiążąc je z plaketą ze sceną koronacji cesarza Romanosa i Eudoksji, przechowywaną w Gabinetie Medali w Paryżu<sup>636</sup>. Należą do nich: plakietka Matki Boskiej Hodegetrii z muzeum w Utrechcie<sup>637</sup> i inne plakietki z muzeów w Liege<sup>638</sup>, Nowym Jorku<sup>639</sup>, Hamburgu<sup>640</sup>, Berlinie<sup>641</sup> i Waszyngtonie<sup>642</sup>. Ich delikatność i wdzięk są charakterystyczne dla zabytków okresu średnibizantyńskiego powstałych w kręgach dworskich.

W osobną grupę wydzielano: plakietki zaliczane do grupy „Nikeforosa”, datowane na koniec X w. – z Baltimore<sup>643</sup>, plakietki Matki Boskiej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii z popiersiami aniołów i donatorem – z Monachium (970–980)<sup>644</sup> i Cluny<sup>645</sup>, plakietkę Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ujęciu całopostaciowym z aniołami w medalionach i świętymi po bokach – z Luton Hoo<sup>646</sup>. Wizerunek Marii ograniczają po bokach dwie skręcone kolumny. Podobne kolumny występują na plakietce z Brukseli<sup>647</sup> i w British Museum<sup>648</sup>. Również pod łukiem arkady i z donatorem

of the Empire, which was emphasised in particular after 1261, until the collapse of the empire.<sup>634</sup> A procession with the *Hodegetria* icon was depicted in a fresco in Epirus from the end of the 13th c., and an entire series of such representations was made in the 14th c. in Serbian Orthodox churches – in Dečan (1348), Mateic (between 1355 and 1360) and Markovo (1345–1346), where the icon was depicted surrounded by the members of the Dušan royal family.

The Hodegetria image was often depicted on ivory plaques or steatite icons.<sup>635</sup> There is a group of plaques inspired by Greek classical sculpture in terms of style, the best of which used to be dated to ca. mid-10th c. (and now often to a later time) and as a whole referred to as the ‘Romanos group’, linking them with a panel depicting the coronation of Emperor Romanos and Eudokia, kept in the Cabinet des Médailles in Paris.<sup>636</sup> They include: a plaque of Hodegetria in the holdings of the museum in Utrecht<sup>637</sup> and other plaques from museums in Liege,<sup>638</sup> New York,<sup>639</sup> Hamburg,<sup>640</sup> Berlin<sup>641</sup> and Washington.<sup>642</sup> Their soft character and charm are typical of the objects from the Middle Byzantine period, executed in court circles.

A separate group consists of plaques from the ‘Nikephoros group’, dated to the end of the 10th c. – from Baltimore,<sup>643</sup> plaques depicting the Virgin and Child representing the Hodegetria type with busts of angels and the donor – from Munich (970–980)<sup>644</sup> and Cluny,<sup>645</sup> a plaque with the Virgin and Child, depicted in full figure, with angels in medallions and flanking saints – from Luton Hoo.<sup>646</sup> The image of Mary is on both sides flanked by two twisted columns. Similar columns can be

635 Ikona, steatyt, dat. na koniec XII–pocz. XIII w., 11 × 10 cm, VAM, nr inw. A.2-1934 – Kalavrezou-Maxeiner 1985, il. i poz. 80.

636 Pitarakis 2000b, s. 394. Postać cesarza identyfikowana jest z Romanosem II (959–963) lub Romanosem IV (1068–1071).

637 Plakietka, kość słońska, dat. na poł. X w., 25,5 × 13 cm, AMU, nr inw. 751 – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 63, komentarz D. Charalambous-Mouriki; Pitarakis 2000b, poz. kat. 57, s. 394 [dat. na X–XI w.].

638 Plakietka, kość słońska, dat. na poł. X w., 18,2 × 10 cm, zakrystia katedry św. Pawła – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 64.

639 Plakietka, kość słońska, dat. na poł. X w., wys. 23 cm, MMA, nr inw. 17.190.103, pochodzi z J.P. Morgan Coll. – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 65; Georgopoulou 2000, poz. kat. 58, s. 396 (dat. na XI w.).

640 Plakietka, kość słońska, dat. na poł. X w., wys. 22,5 cm, MKG, nr inw. 1898.118 – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 66.

641 Goldschmidt, Weitzmann II, poz. kat. 50.

642 Plakietka, kość słońska, 16,3 × 10,5 cm, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, D.O. 39.8 – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 67.

643 Plakietka – część środkowa tryptyku, kość słońska, 12 × 11,6 cm (centralna część), 10,9 × 5,6 cm (skrzydła boczne), WAG, nr inw. 71.158, pochodzi z zakrystii kościoła katedralnego w Altotting (Bawaria) – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 84; Hanson 2000, poz. kat. 59, s. 398–399. Nazwa grupy związana jest ze Stauroteką we włoskiej Cortonie, należąca do cesarza Nikefora II Fokasa (963–969).

644 Plakietka, kość słońska, 13,2 × 11,7 cm, BN, nr inw. MA 162 – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. i il. 83.

645 Plakietka, kość słońska – *ibidem*, nr kat. 82.

646 Plakietka, kość słońska, 18,4 × 11,4 cm (środkowa część), 17,1 × 6 cm (skrzydła boczne), Luton Hoo. Werner Coll., B2-700 – *ibidem*, nr kat. 85.

647 Plakietka, kość słońska, 14 × 9,7 cm, Bruksela, kolekcja A. Stocklet – *ibidem*, nr kat. 89.

648 Plakietka – część środkowa tryptyku, kość słońska, 18,4 × 11,3 cm, BM, nr inw. 1978.5-2.10 – Eastmond 2000, poz. kat. 60, s. 400–401.

634 *Ibid.*

635 Icon, steatite, dated to the end of the 12th–beginning of the 13th c., 11 × 10 cm, VAM, inv. no. A.2-1934 – Kalavrezou-Maxeiner 1985, fig. and no. 80.

636 Pitarakis 2000b, p. 394. The figure of the emperor has been identified as Romanos II (959–963) or Romanos IV (1068–1071).

637 Plaque, ivory, dated to the mid-10th c., 25.5 × 13 cm, AMU, inv. no. 751 – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 63, commentary by D. Charalambous-Mouriki; Pitarakis 2000b, cat. no. 57, p. 394 [dated to the 10th–11th c.].

638 Plaque, ivory, dated to the mid-10th c., 18.2 × 10 cm, the sacristy in St Paul Cathedral – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 64.

639 Plaque, ivory, dated to the mid-10th c., height: 23 cm, MMA, inv. no. 17.190.103, from J.P. Morgan Coll. – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 65; Georgopoulou 2000, cat. no. 58, p. 396 [dated to the 11th c.].

640 Plaque, ivory, dated to the mid-10th c., height: 22.5 cm, MKG, inv. no. 1898.118 – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 66.

641 Goldschmidt, Weitzmann II, cat. no. 50.

642 Plaque, ivory, 16.3 × 10.5 cm, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Collection, D.O. 39.8 – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 67.

643 Plaque – the central part of the triptych, ivory, 12 × 11.6 cm (central part), 10.9 × 5.6 cm (side wings), WAG, inv. no. 71.158, from the sacristy of the cathedral church in Altotting (Bavaria) – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 84; Hanson 2000, cat. no. 59, pp. 398–399. The name of the group is associated with Stauroteka in Cortona, Italy, which belonged to Emperor Nikephoros II Phokas (963–969).

644 Plaque, ivory, 13.2 × 11.7 cm, BN, inv. no. MA 162 – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 83.

645 Plaque, ivory – *ibid.*, cat. no. 82.

646 Plaque, ivory, 18.4 × 11.4 cm (central part), 17.1 × 6 cm (side wings), Luton Hoo., Werner Coll., B2-700 – *ibid.*, cat. no. 85.

występuje Matka Boska w typie Hodegetrii na frontispisie *Tetraewangeliarza* z ok. 1100 r., przechowywanego w Melbourne i pochodzącego prawdopodobnie z jednego z głównych skryptoriów Konstantynopola – jedynego manuskryptu z zachowanym imieniem skryby, który jednocześnie był malarzem i ofiarodawcą<sup>649</sup>.

Miniatura *Matki Boskiej Hodegetrii* z kodeksu *Pantokrator 49* z XI w.<sup>650</sup> może przekonywać o widocznym w niej ikonograficznym oddziaływaniu malarstwa ściennego. Miniatura dzieli się na dwie strefy – w górnej widnieje *Hodegetria* flankowana przez Jana Chrzciciela i Archanioła Michała, w dolnej znajdują się trzej Ojcowie Kościoła: Grzegorz, Bazyli i Jan Chryzostom. Przedstawienie głównych orędowników, powtarzane również na plakietkach, bazuje na modlitwie wstawienniczej zaczerpniętej z liturgii<sup>651</sup>. Klasyczny typ Hodegetrii w półpostaci prezentują liczne ikony mozaikowe powstałe głównie w XIII w. – ikona z serbskiego monasteru Chilandar na Górze Athos, datowana na koniec XII–pocz. XIII w.<sup>652</sup>, ikona znajdująca się w Galerii w Palermo, datowana na 1. poł. XIII w.<sup>653</sup>, ikona przechowywana w Sofii, z 1. poł. XIII w.<sup>654</sup>, *Hodegetria* z Jezusem na prawej ręce z Góry Synaj<sup>655</sup>. Częstotliwość występowania ikon w tym typie, datowanych na ten okres, mających charakter tradycjonalistyczny, tłumaczona jest jako reakcja na spustoszenia, które poczynili łacińscy władcy Konstantynopola<sup>656</sup>. O tym, że w tej kwestii technika nie stanowiła przeszkody, przekonuje ikona drewniana wykonana w technice płytkiego reliefu wypukłego, przypisywana szkole stołecznej i datowana na 2. poł. XV–pocz. XVI w.<sup>657</sup>

Ważną zasadą kompozycji w średniowiecznej sztuce Bizancjum była antyteza narodzin i dzieciństwa Chrystusa z Zaśnięciem Marii, spotykana głównie w malarstwie ściennym. W końcu XII w. nastąpiła subtelna zmiana – trwałe połączenie Zaśnięcia z *Hodegetrią*<sup>658</sup>. W późniejszym okresie – w XIII i XIV w. – częste było również łączenie tematu *Hodegetrii* i Ukrzyżowania na ikonach podwójnych. Łączono na nich wizerunek *Matki Boskiej Hodegetrii* także

seen in a plaque from Brussels<sup>647</sup> and at the British Museum<sup>648</sup>. The depiction of the Mother of God in the Hodegetria type also under the arcade and with the donor can also be seen in the frontispiece of the *Tetraevangelion* from ca. 1100, kept in Melbourne, probably from one of the main scriptoria of Constantinople – the only manuscript with the preserved name of a scribe who was both the painter and donor.<sup>649</sup>

A miniature of *Hodegetria* from the *Pantokrator 49* code of the 11th c.<sup>650</sup> may indicate the iconographic influence of mural painting visible in it. The miniature is divided into two areas: the upper one shows *Hodegetria* flanked by John the Baptist and the archangel Michael, and the lower one – three Church Fathers: Gregory, Basil and John Chrysostom. The depiction of the main intercessors, repeated also in plaques, is based on an intercessory prayer taken from liturgy.<sup>651</sup> The classic *Hodegetria* type in half figure is represented by numerous mosaic icons made above all in the 13th c.: an icon from the Serbian Hilandar Monastery on Mount Athos, dated to the end of the 12th–beginning of the 13th c.,<sup>652</sup> an icon in the Gallery in Palermo, dated to the 1st half of the 13th c.,<sup>653</sup> an icon kept in Sophia from the 1st half of the 13th c.,<sup>654</sup> *Hodegetria* holding Jesus on her right arm from Mount Sinai<sup>655</sup>. The popularity of icons of this type, dated to this period, traditionalist in character, is explained as a response to havoc wreaked by the Latin rulers of Constantinople.<sup>656</sup> The fact that in this regard the technique was not a barrier is evidenced by a wooden icon executed in bas relief, attributed to the capital school and dated to the 2nd half of the 15th–beginning of the 16th c.<sup>657</sup>

An important compositional principle in the medieval art of Byzantium was an antithesis of the Nativity and childhood of Christ with the Dormition of the Virgin Mary, observed above all in mural painting. In the end of the 12th c. a subtle change occurred – a permanent connection of the Dormition with *Hodegetria*.<sup>658</sup> In a later period – in the 13th and

649 Miniatura, *Tetraewangeliarz*, dat. na ok. 1100 r., 24,4 × 17,7 cm, fol. Iv, NGV, nr inw. 710/5 – *Byzantine Art...* 1964 nr kat. i il. 311. Nagłówki na początku ksiąg Ewangelii zawierają palmety w czterech narożach, na zewnętrznym marginesie znajdują się prorocy Jeremiasz, Izajasz, Zachariasz i Dawid oraz odpowiednio ewangelści Mateusz, Marek, Łukasz i Jan.

650 *Matka Boska i święci*, miniatura, Dumbarton Oaks, Washington (olim *Pantokrator Cod. 49*), fol. 4v – Weitzmann 1971, fig. 283, s. 288.

651 Kantorowicz 1942, s. 56 i n.

652 Ikona mozaikowa – Лазарев 1947 [1986], II, il. 322.

653 Ikona mozaikowa, Galeria Narodowa, Palermo – *ibidem*, il. 420.

654 Ikona mozaikowa, dat. na 1. poł. XIII w., НЦИАМС – *ibidem*, il. 421.

655 Ikona mozaikowa, dat. na XIII w., Synaj, monaster pw. św. Katarzyny – *ibidem*, il. 422.

656 Лазарев 1947 [1986], I, s. 129.

657 Ikona reliefowa, bizantyńska, dat. na 2. poł. XV–pocz. XVI w. – Hausteин 1989, il. 91.

658 Maguire 1981, s. 68.

647 Plaque, ivory, 14 × 9,7 cm, Brussels, A. Stocklet collection – *ibid.*, cat. no. 89.

648 Plaque – the central part of the triptych, ivory, 18,4 × 11,3 cm, BM, inv. no. 1978.5-2.10 – Eastmond 2000, cat. no. 60, pp. 400–401.

649 Miniature, *Tetraevangelion*, dated to ca. 1100, 24,4 × 17,7 cm, fol. Iv, NGV, inv. no. 710/5 – *Byzantine Art...* 1964 cat. no. and fig. 311. Headings at the beginning of the Gospel books contain palmettes in four corners, the outer margin features the prophets Jeremiah, Isaiah, Zachariah and David and the evangelists Matthew, Mark, Luke and John.

650 *Mother of God and Saint*, miniature, Dumbarton Oaks, Washington (olim *Pantokrator Cod. 49*), fol. 4v – Weitzmann 1971, fig. 283, p. 288.

651 Kantorowicz 1942, pp. 56ff.

652 Mosaic icon – Лазарев 1947 (1986) II, fig. 322.

653 Mosaic icon, National Gallery, Palermo – *ibid.*, fig. 420.

654 Mosaic icon, dated to the 1st half of the 13th c., НЦИАМС – *ibid.*, fig. 421.

655 Mosaic icon, dated to the 13th c., Sinai, monastery of St Catherine – *ibid.*, fig. 422.

656 Лазарев 1947 (1986) I, p. 129.

657 Relief icon, of Byzantine origin, dated to the 2nd half of the 15th–beginning of the 16th c. – Hausteин 1989, fig. 91.

658 Maguire 1981, p. 68.

z innymi tematami, np. z wizerunkiem św. Mikołaja, jak na ikonie z Rodos<sup>659</sup>, często w ten sposób, że domalowywano temat na odwrociu ikony już istniejącej, np. temat Ukrzyżowania na jednej z ikon greckich pochodzi z XI–XIII w., a wizerunek Hodegetrii na odwrociu – z XVI w.<sup>660</sup> Na dwóch ikonach cypryjskich oba tematy namalowano w tym samym czasie: na jednej w XIII w.<sup>661</sup>, na drugiej – w XIV w.<sup>662</sup> Na jednej z ikon greckich zamieszczono nawet dwa wizerunki Marii w tym samym typie Hodegetrii: jeden w XIII–XIV w., drugi – w XVI w.<sup>663</sup> Praktyka łączenia tych tematów mogła wpływać z chęci akcentowania ludzkiej natury Chrystusa, mając swoje źródła jeszcze w okresie konfrontacji ikonoklastycznej, kiedy służyła obronie ikon Marii jako Matki Boga<sup>664</sup>. Sama koncepcja ikony Hodegetrii była wszak ściśle związana z ideą inkarnacji<sup>665</sup>.

W okresie średniobizantyńskim rozpowszechnionych było jednocześnie wiele typów czczonych ikon maryjnych, od których powstawały warianty niemal równie liczne jak liczba reprezentujących je ikon. Znane są przykłady ikon utrwalających wygląd innych ikon, tych szczególnie znanych, wywołując tym samym efekt obecności ikony w ikonie. Na górnej ramie znanej ikony synajskiej z 2. poł. XI w.<sup>666</sup> występuje obok siebie kilka wizerunków Marii, kopiujących słynne ikony cudowne czczone w kościołach Konstantynopola: *Matki Boskiej Blacherniotissy*, *Hodegetrii*, *Matki Boskiej Tronującej*, *Oranty*, *Hagiosoritissy* i mało znanej *Cheimeutissy*. Cała ikona jest mieszanką tematów narracyjnych i liturgicznych, stanowiąc jedno ze skrzydeł kalendarza liturgicznego. Różnorodność rozpowszechnionych w Bizancjum typów maryjnych widoczna jest w zabytkach glyptyki i numizmatyki. Na pieczęciach bizantyńskich okresu średniowiecza, dokładniej z XI–XIII w., prezentowano Marię w najbardziej popularnych typach przedstawienio-

14th c. – it was also frequent to combine the Hodegetria with the Crucifixion in double icons. In this case the Hodegetria image was also combined with other subjects, e.g. an image of St Nicholas, as in an icon from Rhodes,<sup>659</sup> often depicted on the reverse of the already existing icon, e.g. the Crucifixion was painted on one of Greek icons in the 11th–13th c., and Hodegetria on the back side – in the 16th c.<sup>660</sup> In two Cypriot icons the two motifs were painted at the same time: in one of them in the 13th c.,<sup>661</sup> in the other – in the 14th c.<sup>662</sup> One of the Greek icons depicts two images of Mary representing the same Hodegetria type: one in the 13th–14th c., the other – in the 16th c.<sup>663</sup> The practice of combining themes may have resulted from an intention to emphasise the human nature of Christ, rooted still in the era of the iconoclastic confrontation, when it was used in defence of the icons of Mary as the Mother of God.<sup>664</sup> The very concept of the Hodegetria icon was after all closely connected with the idea of Incarnation.<sup>665</sup>

In the Middle Byzantine period numerous types of Marian icons enjoyed popularity at the same time, based on which variants, almost as equally numerous as the number of icons representing them, were made. There are examples of icons depicting other icons, those particularly famous, thus producing an effect of the presence of an icon in an icon. The upper frame of the well known Sinai icon from the 2nd half of the 11th c.<sup>666</sup> features several images of Mary, copying the famous miraculous icons venerated in the churches of Constantinople: *Our Lady of Blachernae* (*Blacherniotissa*), *Hodegetria*, *Mother of God on the Throne*, *Oranta*, *Hagiosoritissa* and little known *Cheimeutissa*. The icon is a mixture of narrative and liturgical themes, constituting one of the wings of the liturgical calendar. A diversity of Marian types popular in Byzantium can be observed in glyptic and numismatic objects. Byzantine seals from the time of the Middle Ages, to be more precise

659 *Matka Boska Hodegetria*, dat. na XIV w., *Św. Mikołaj*, dat. na XVI w. (?), ikona dwustronna, 115 × 70 cm, Rodos, Pałac Biskupi, pochodzi z katolikonu pw. Ofiarowania Matki Boskiej w Neochori, Rodos – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. 216, komentarz P. Vocotopoulos.

660 *Ukrzyżowanie*, dat. na XI i XIII w., *Matka Boska Hodegetria*, dat. na XVI w., ikona dwustronna, 87 × 61,5 cm, Ateny, Byzantine Museum, nr inw. 157, pochodzi z monasteru Evangelistria obok wioski Peta w pobliżu Arty – *ibidem*, nr kat. 184, komentarz P. Vocotopoulos.

661 *Ukrzyżowanie / Matka Boska Hodegetria*, ikona dwustronna, dat. na XIII w., 70 × 44 cm, pochodzi z kolekcji Phaneromeni, Nikozja, Pałac Arcybiskupi – *ibidem*, nr kat. 190, komentarz D. Charalambous-Mouriki.

662 *Matka Boska Hodegetria / Ukrzyżowanie*, ikona dwustronna, dat. na XIV w., 97 × 81 cm, Nikozja, Pałac Arcybiskupi, pochodzi z kolekcji Phaneromeni, Nikozja – *ibidem*, nr kat. 191, komentarz D. Charalambous-Mouriki.

663 *Matka Boska Hodegetria*, dat. na XIII–XIV w. / *Matka Boska Hodegetria*, dat. na pocz. XVI w., ikona dwustronna, 114,5 × 85 cm, Veria (gr. Veroia), katolikon pw. Proroka Eliasza, pochodzi z katolikonu pw. Zbawiciela w Werii – *ibidem*, nr kat. 221, komentarz P. Vocotopoulos.

664 Kalavrezou 2000, s. 44; Baltoyanni 2000, s. 152.

665 Baltoyanni 2000, s. 147.

666 *Święte wizerunki i życie Chrystusa*, ikona, Synaj, monaster pw. św. Katarzyny – Weitzmann 1971, fig. 302, s. 303; Baltoyanni 2000, il. 87–88, 90.

659 *Hodegetria*, dated to the 14th c., *St Nicholas*, dated to the 16th c. (?), two-sided icon, 115 × 70 cm, Rhodes, the Bishop's Palace, from the catholicon of the Presentation of Mary in Neochori, Rhodes – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. 216, commentary by P. Vocotopoulos.

660 *The Crucifixion*, dated to the 11th and 13th c., *Hodegetria*, dated to the 16th c., two-sided icon, 87 × 61.5 cm, Athens, Byzantine Museum, inv. no. 157, from the Evangelistria monastery near the village of Peta in the vicinity of Arta – *ibidem*, cat. no. 184, commentary by P. Vocotopoulos.

661 *The Crucifixion/Hodegetria*, two-sided icon, dated to the 13th c., 70 × 44 cm, from the Phaneromeni collection, Nicosia, the Archbishop's Palace – *ibidem*, cat. no. 190, commentary by D. Charalambous-Mouriki.

662 *Hodegetria/The Crucifixion*, two-sided icon, dated to the 14th c., 97 × 81 cm, Nicosia, the Archbishop's Palace, from the Phaneromeni collection, Nicosia – *ibidem*, cat. no. 191, commentary by D. Charalambous-Mouriki.

663 *Hodegetria*, dated to the 13th–14th c. / *Hodegetria*, dated to the beginning of the 16th c., two-sided icon, 114.5 × 85 cm, Veria (Gr. Veroia), catholicon of Prophet Elijah, from the catholicon of the Saviour in Veria – *ibidem*, cat. no. 221, commentary by P. Vocotopoulos.

664 Kalavrezou 2000, p. 44; Baltoyanni 2000, p. 152.

665 Baltoyanni 2000, p. 147.

666 *Holy Images and the Life of Christ*, icon, Sinai, St Catherine Monastery – Weitzmann 1971, fig. 302, p. 303; Baltoyanni 2000, figs. 87–88, 90.

wych<sup>667</sup> – jako tronującą z Jezusem na kolanach<sup>668</sup>, jako Orantę, ujętą w profilu z rękami modlitewnie wzniesionymi ku górze<sup>669</sup>, w półpostaci lub całopostaciowo, z Jezusem na ręce prawej<sup>670</sup> lub lewej<sup>671</sup>. W okresie średniobizantyńskim wizerunek Hodegetrii umieszczano często w niszy nad przejściem z narteksu do nawy, wpisując go zatem w cykle mariologiczne wypełniające ściany i kopułę przednawia<sup>672</sup>.

Najczęściej Dzieciątko Jezus umieszczano na lewym ramieniu Matki Boskiej, choć nierzadkie są zabytki, w których zasiadało na ramieniu prawym, co nie miało znaczenia różnicującego. Przekonuje o tym całopostaciowy wizerunek Matki Boskiej w typie Hodegetrii na plakietce z miedzi z XII w., przechowywanej w Londynie<sup>673</sup>. Jest on uznawany za dzieło stołeczne naśladowane przez autora plakietki przechowywanej w Płowdiwie, z tą różnicą, że na pierwotnym Chrystus unoszony jest na lewym ramieniu Marii, a w dziele naśladowującym – na prawym.

Przedstawienia Matki Boskiej z Dzieciątkiem opartym na prawym ramieniu były częste w sztuce bizantyńskiej w czasach dynastii macedońskiej i komneńskiej – na pieczęciach, w mozaice katolikonu Hosios Lukas w Fokidzie (po 1000) i w innej z XIV w. w Tesalii, przy przełęczy zwanej *Potra tes Panagias*, na miniaturze kodeksu *Vatopedi 610* z monasteru na Górze Athos, datowanym na XII–XIII w. W Italii oficer armii cesarskiej ufundował wizerunek w tym typie, wykonany w reliefie, kościołowi w Trani w 1039 r. i prawdopodobnie z prowincji italskiej imperium ikona w tym typie trafiła do Grotta Ferrata<sup>674</sup>. André Grabar podał przykłady dodatkowych określeń łączonych z wizerunkami w tej redakcji: *Vasiotisa*, *Evergétide*, *Acheiropoietos*. Drugie określenie związane było głównie z cudowną ikoną zgromadzenia Matki Boskiej Miłosiernej, a trzecie – z cudowną ikoną z monasteru o tej nazwie u Złotej Bramy w Konstantynopolu. Sam epitet, oznaczający wizerunek „nie ludzką ręką uczyniony”, był naturalnie wiązany także z innymi ikonami Marii i Chrystusa, uznanymi za cudowne i starożytne.

from the 11th–13th c., featured Mary in the most common iconographic types<sup>667</sup> – on the throne, with Jesus on her lap,<sup>668</sup> as Oranta, depicted in profile with her hands raised in a gesture of prayer,<sup>669</sup> in half- or full-figure, holding Jesus on her right arm<sup>670</sup> or her left arm.<sup>671</sup> In the Middle Byzantine period, a Hodegetria image was often placed in a niche over a passage from the narthex to the nave, thus including it in Marian cycles decorating the doors and narthex dome.<sup>672</sup>

The Child Jesus was usually depicted on the Virgin's left arm, though works in which the baby Jesus is held on the right arm were also not infrequent. Nevertheless, it was not a differentiating feature, as evidenced by a full-figure Hodegetria depiction of the Mother of God on a copper plaque from the 12th c., kept in London.<sup>673</sup> It is considered a capital work imitated by the artist who made a plaque kept in Plovdiv, differing only in that in the prototype Mary holds Christ on her left arm, and in the work imitating it – on her right arm.

Depictions of the Virgin and Child rested on the right arm were common in Byzantine art at the time of the Macedonian dynasty and the Komnenos dynasty – on seals, in the mosaic of the Hosios Lukas catholicon in Phocis (after 1000) and in another, from the 14th c., in Thessaly, near the pass known as *Potra tes Panagias*, in a miniature of the code *Vatopedi 610* from the monastery on Mount Athos, dated to the 12th–13th c. In Italy an officer of the imperial army donated an image representing this type, in relief, to a church in Trani in 1039 and probably it was from the Italian province of the empire that the icon of this type arrived in Grotta Ferrata.<sup>674</sup> André Grabar provided examples of additional names associated with the images in the redaction: *Vasiotisa*, *Evergétide*, *Acheiropoietos*. The second one was connected above all with the miraculous icon of the congregation of the Virgin of Mercy, and the third one – with the miraculous icon from the monastery bearing this name at the Golden Gate in Constantinople. The epithet itself, meaning an image 'not made with hands', was naturally linked with other icons of Mary and Christ, regarded as miraculous and ancient.

667 Umieszczenie wizerunku Marii na pieczęciach było jednym ze sposobów akcentowania zwycięstwa nad ikonoklazmem przez Focjusza i cesarza Michała III – Cormack 1985, s. 160.

668 Laurent 1932, s. 124, poz. 351, s. 137, poz. 388.

669 *Ibidem*, s. 126; *Matka Boska Oranta w otoczeniu świętych*, pieczęć, dat. na XI–XII w. – Bank 1966, il. 177. Innym przykładem tego typu z XI w. jest temat na kamei z jaspisu – Bank 1966, il. 169.

670 Laurent 1932, s. 127, poz. 360, s. 131, poz. 371.

671 *Ibidem*, poz. 361, s. 128, poz. 364. Pieczęć Symeona z Antiochii, dat. na lata 1206–1235 – Thümmel 1995, il. 2.

672 Dolna Kamenica (serb. Доња Каменица), cerkiew pw. Świętej Bogurodzicy, dat. na pocz. XIV w. – Piguet-Panayotova 1987, s. 207.

673 *Matka Boska Hodegetria*, plakietka, dat. na XII w., miedź, 21,5 × 14,5 cm, VAM, nr inw. 818-1891, pochodzi z Torcello – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. 560, komentarz A. Kalliga-Geroulanou.

674 Grabar 1954a, s. 531.

667 Depicting Mary on seals was one of the ways of highlighting the victory over iconoclasm by Focius and Emperor Michael III – Cormack 1985, p. 160.

668 Laurent 1932, p. 124, no. 351, p. 137, no. 388.

669 *Ibid.*, p. 126; *The Virgin Surrounded by Saints*, dated to the 11th–12th c. – Bank 1966, fig. 177. Another example of this type from the 11th c. is a theme on a jasper cameo – Bank 1966, fig. 169.

670 Laurent 1932, p. 127, no. 360, p. 131, no. 371.

671 *Ibid.*, no. 361, p. 128, no. 364. The seal of Simeon of Antioch, dated to 1206–1235 – Thümmel 1995, fig. 2.

672 Donja Kamenica (Serb. Доња Каменица), Orthodox church of the Mother of God, dated to the beginning of the 14th c. – Piguet-Panayotova 1987, p. 207.

673 *Hodegetria*, plaque, dated to the 12th c., copper, 21.5 × 14.5 cm, VAM, inv. no. 818-1891, from Torcello – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. 560, commentary by A. Kalliga-Geroulanou.

674 Grabar 1954a, p. 531.

**Literatura (wybór)****Teksty źródłowe**

*Описание святынь Константинополя*, s. 436–464, *Повесть о храме Богородицы...*, s. 464–475; Clavijo, *Embajada a Tamorlán; Russian travelers to Constantinople; Une Description de Constantinople*, s. 211–267; *The Travels of Pero Tafur XVII*

**Opracowania**

Кондаков II 1915, s. 152–193; Hallensleben 1971, szp. 168–169; Patterson-Ševčenko 1991, s. 45–57; Angelidi 1994, s. 113–149; Baltoyanni 1994; Patterson-Ševčenko 1995, s. 547–550; Angelidi, Papamastorakis 2000, s. 373–387; Baltoyanni 2000, s. 144–147; Cameron 2000, s. 3–15; Mango 2000, s. 17–25; Patterson-Ševčenko 2000a, s. 155–165; Patterson-Ševčenko 2000b, poz. kat. 54, s. 388–389; Tsironis 2000, s. 27–39; Шалина 2003, s. 51–74; Grotowski 2004, s. 55–85; Angelidi, Papamastorakis 2005, s. 209–224; Brubaker, Cunningham 2007, s. 235–250; Janocha 2008b, s. 14–16

**Bibliography (selected)****Sources**

*Описание святынь Константинополя*, pp. 436–464, *Повесть о храме Богородицы...*, pp. 464–475; Clavijo, *Embajada a Tamorlán; Russian travelers to Constantinople; Une Description de Constantinople*, pp. 211–267; *The Travels of Pero Tafur XVII*

**Studies**

Кондаков II 1915, pp. 152–193; Hallensleben 1971, cols. 168–169; Patterson-Ševčenko 1991, pp. 45–57; Angelidi 1994, pp. 113–149; Baltoyanni 1994; Patterson-Ševčenko 1995, pp. 547–550; Angelidi, Papamastorakis 2000, pp. 373–387; Baltoyanni 2000, pp. 144–147; Cameron 2000, pp. 3–15; Mango 2000, pp. 17–25; Patterson-Ševčenko 2000a, pp. 155–165; Patterson-Ševčenko 2000b, cat. no. 54, pp. 388–389; Tsironis 2000, pp. 27–39; Шалина 2003, pp. 51–74; Grotowski 2004, pp. 55–85; Angelidi, Papamastorakis 2005, pp. 209–224; Brubaker, Cunningham 2007, pp. 235–250; Janocha 2008b, pp. 14–16

## Hodegetria w otoczeniu archaniołów

### Hodegetria Surrounded by Archangels

**MNK XVIII-45** (d. nr inw. 78.135)

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu, tzw. królewska (tzw. namiestna; ros. *наместная*)

Krąg Mistrzów Hodegetrii Diecezji przemyskiej<sup>675</sup>, 2. poł. XV w.<sup>676</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie rozpoznano, zaprawa kredowa z dodatkiem krzemu – zob. Rap. 5.2, poz. 18), srebrzenia (nimby Marii i Jezusa), folia srebrno-złota (nimby archaniołów), 115 × 82–83 × 2,5–3 cm

Zakup ok. 1900<sup>677</sup>

#### Stan zachowania

Stan ogólny dobry. Ikona ma nieznaczne ubytki wzdłuż krawędzi i ślady przypalenia od świece.

#### Opisy historyczne

→ *KI* [b.a.] (przed 1950): „farba miejscami zniszczona”.

→ *KI* 1959: „Starcia i odpryski farby; miejscami farba spalona przez świece. Szereg pionowych pęknięć obrazu, kilka niewielkich otworów. Ślady kornika”.

#### Konserwacje

→ 1961: „Pełna konserwacja zlecona konserwatorom: J. Nykiel i W. Tabaka”

→ 1973, 26 VII–29 X 1979: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2007, 17 XII–28 I: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

#### Podobrazie

Podobrazie złożone z dwóch pionowych desek o szerokości ok. 27 × 55 cm. Dwa stabilizujące zastrzały wpuszczone lewostronnie, o nieco zwężającej się szerokości (u podstawy 3 cm, na końcach 2,5 cm). Odległość górnego zastrzału od krawędzi górnej wynosi 14–13,5 cm, dolnego – 15–14,5 cm.

Wyjątkowym wyróżnikiem ikony, o ile nie mamy do czynienia z błędnym odczytem wskazań XRF, jest to, że

**MNK XVIII-45** (former inv. no. 78.135)

Icon from the bottom tier of the iconostasis, known as Sovereign (aka *namiestna*; Rus. *наместная*)

Circle of Masters of Hodegetria icons in the Przemyśl Diocese,<sup>675</sup> 2nd half of the 15th c.<sup>676</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, chalk ground with the addition of silicon – see Rep. 5.2, no. 18), silvered (nimbuses of Mary and Jesus), silver-and-gold foil (nimbuses of the archangels), 115 × 82–83 × 2.5–3 cm

Purchased, ca. 1900<sup>677</sup>

#### Condition

The general condition of the icon is good. The icon has little areas of loss along the edge and scorch marks.

#### Historical descriptions

→ *KI* [n.a.] (before 1950): ‘paint layer partly damaged’.

→ *KI* 1959: ‘Paint erased and peeled off; in some spots paint burnt by candles. A number of vertical cracks in the painting, several small holes. Marks of woodworms’.

#### Conservation treatments

→ 1961: ‘A thorough conservation treatment commissioned to the conservators: J. Nykiel and W. Tabaka’

→ 26 July 1973–29 October 1979: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 17 December 2007–28 January 2007: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

#### Support

The support consists of two vertical boards approx. 27 × 55 cm wide. Two stabilising battens inserted on the left, tapering slightly (at the base 3 cm, at the ends 2.5 cm wide). The upper batten is 14–13.5 cm away from the edge, the lower one – 15–14.5 cm.

What is unique about this icon, provided that it is not a wrong interpretation of the XFR readings, is the fact that

<sup>675</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka”.

<sup>676</sup> Propozycje datowania: 1450–1500 (Kruk 2000a, poz. kat. 3); XV w. (Gumińska 2008, s. 33; Gumińska 2010, il. na s. 439); XV–XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 50; Hordynsky 1973, poz. i il. 66; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. XCVIII); koniec XV–pocz. XVI w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 28, il. na s. 167; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 42; MNKi 1994; Gumińska 1994, kat. [b.p.]); XVI w. (*KI* 1959, *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 3; 1988 BJ: „Małopolska wschodnia”).

<sup>677</sup> Gumińska 2010, s. 439.

<sup>675</sup> Gumińska 1994, cat. n.pag.: ‘Ruś Halicka’.

<sup>676</sup> Suggested dating: 1450–1500 (Kruk 2000a, cat. no. 3); 15th c. (Gumińska 2008, p. 33; Gumińska 2010, fig. on p. 439); 15th–16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 50; Hordynsky 1973, no. and fig. 66; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. XCVIII); end of the 15th c.–beginning of the 16th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 28, fig. on p. 167; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 42; MNKi 1994; Gumińska 1994, cat. n.pag.); 16th c. (*KI* 1959, *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 3; 1988 BJ: ‘Eastern Małopolska [Lesser Poland]’).

<sup>677</sup> Gumińska 2010, p. 439.



nimby Marii i Jezusa pokryto folią srebrną, a nimby archaniołów – tzw. dwójnikiem, czyli folią srebrno-złotą, jak nimby w *Mandylionie* MNK XVIII -71 (Kat. 1) oraz tło ikony *Zstąpienia do Otchłani* MNK XVIII-874 (Kat. 34).

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem. Naturalne, nieznacznie profilowane obramowanie przedzielone w połowie ramką malowaną kolorem czerwonym. Nimby wypełnione ornamentem geometryczno-roślinnym, wyznaczonym przez serie nakłuc (punktowań).

### Inskrypcje

$\tilde{\Lambda}\tilde{\text{P}} \tilde{\Gamma}\tilde{\Lambda}\tilde{\text{B}}\tilde{\text{P}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{H}}$ (= Archanioł Gabriel)	$\tilde{\Lambda}\tilde{\text{P}} \tilde{\text{M}}$ (= Archanioł Michał)
$\tilde{\text{M}}\tilde{\text{P}} \tilde{\text{Q}}\tilde{\text{e}}\tilde{\text{S}}$ (= Matka Boża)	$\tilde{\text{I}}\tilde{\text{C}} \tilde{\text{X}}\tilde{\text{C}}$ (= Jezus Chrystus)

W nimbie Chrystusa:

$\text{O}$   
 $\text{W N}$   
 (= Ten, Który Jest)

the nimbus of Mary and Jesus are covered with silver foil, and nimbus of the archangels – with the so-called *dvoinik*, that is silver-and-gold foil, as in the case of nimbus in the *Mandylion* MNK XVIII-71 (Cat. 1) and the background in the icon of the *Descent into Limbo* MNK XVIII-874 (Cat. 34).

### Front side

The icon with a *kovcheg*. A natural, slightly profiled border divided in the middle with a red painted frame. Nimbus filled with a geometric-floral ornament, marked by series of pricks.

### Inscriptions

$\tilde{\Lambda}\tilde{\text{P}} \tilde{\Gamma}\tilde{\Lambda}\tilde{\text{B}}\tilde{\text{P}}\tilde{\text{I}}\tilde{\text{H}}$ (= Archangel Gabriel)	$\tilde{\Lambda}\tilde{\text{P}} \tilde{\text{M}}$ (= Archangel Michael)
$\tilde{\text{M}}\tilde{\text{P}} \tilde{\text{Q}}\tilde{\text{e}}\tilde{\text{S}}$ (= Mother of God)	$\tilde{\text{I}}\tilde{\text{C}} \tilde{\text{X}}\tilde{\text{C}}$ (= Jesus Christ)

In Christ's nimbus:

$\text{O}$   
 $\text{W N}$   
 (= I Am that I Am)

### Opis i ikonografia

Oryginalna ikona Matki Bożej w typie *Hodegetrii* była jedną z najbardziej czczonych ikon Konstantynopola i całego Cesarstwa Bizantyńskiego. Otoczona kultem przez wiele stuleci, noszona w procesji, traktowana była jako opiekunka mieszkańców, miasta i państwa. Jej popularność sprawiła, że powstały niezliczone kopie, które rozpowszechniły ten typ wizerunku we wszystkich krajach prawosławnych, a także w Europie Zachodniej. Ikona oryginalna zaginęła wraz ze zdobyciem Konstantynopola przez Turków w 1453 r., stąd pozostała po niej pamięć zawarta w jej kopiach. Powielano ją z pietyzmem, nieznacznie modyfikując – np. w ikonie *Hodegetrii* (opisanej odpowiednim epitetem) z Korczuli w Dalmacji Chrystus kładzie lewą dłoń na zwoju opartym o kolano<sup>678</sup>. Do kopii *Hodegetrii* konstantynopolitańskiej należy ikona w zbiorach MNK. Zwraca w niej uwagę bardzo staranne modelowanie twarzy, z wielką dbałością o detal. Oblicza Marii i Jezusa są surowe, całość zaś opracowana linearnie, zwłaszcza nieco sztywno łamiące się fałdy szat. Opracowanie twarzy Marii i Jezusa wskazuje z jednej strony na silną zachowawczość i wielką dbałość o najdrobniejsze detale, z drugiej wyraźna sztywność w opracowaniu cech fizjonomicznych i draperii nakazuje szukać analogii w malarstwie pobizantyńskim bliżej końca XV w. Podobne cechy zdradza ikona *Hodegetrii* z Patmos, datowana przez

### Description and iconography

The original icon of the Mother of God representing the *Hodegetria* type was one of the most venerated icons of Constantinople and the entire Byzantine Empire. Worshipped throughout centuries, carried in processions, it was regarded as a protectress of the inhabitants, city and country. Its popularity resulted in the production of innumerable copies which propagated this type of representation in all Orthodox countries, as well as in Western Europe. The original icon was lost during the seizure of Constantinople by Turks in 1453, hence its commemoration in copies. It was reproduced with great care, and only slight changes were made – e.g. in the icon of *Hodegetria* (described with the relevant epithet) from Korčula, Dalmatia, Christ puts his left hand on a scroll rested on his knee.<sup>678</sup> One of the copies of the Constantinople *Hodegetria* icon is also the work in the MNK holdings. What attracts attention is the careful modelling of the face, with special attention attached to detail. The countenances of Mary and Jesus are stern, the rendition is linear, especially the folds of garments broken a bit stiffly. The depiction of Mary's and Jesus' faces shows strong conservatism and particular attention to detail on the one hand, and on the other – clear stiffness in the depiction of the physiognomic features and drapery, which suggests that analogies should be sought in post-Byzantine painting closer to the end of the 15th c. Similar features can be seen in the icon of *Hodegetria* from Patmos,

678 *Hodegetria*, Korčula (chorw. Korčula) – Karaman 1952, il. 163.

678 *Hodegetria*, Korčula, Croatia – Karaman 1952, fig. 163.

Manolisa Chatzidakisa na ok. 1500 r.<sup>679</sup> Ujęcie figur w obu ikonach jest niemal w pełni frontalne: Maria podtrzymuje Jezusa na lewym ramieniu, który prawą dłonią błogosławi, w lewej dzierżąc zwój. Nieco odmienny jest sam gest błogosławieństwa: w ikonie krakowskiej zgięte są oba małe palce dłoni, w greckiej – tylko jeden.

Wiele cech wspólnych można zaobserwować między ruteńskimi ikonami Hodegetrii datowanymi na XV w. a ikonami szkoły Grecji północno-zachodniej z Kastorią i kretańskimi, zwłaszcza kręgu Andreasa Ritzosa (1421–1492)<sup>680</sup>. W pierwszym wypadku można wskazać ikonę *Hodegetrii* ofiarowaną w latach 1446–1447 do monasteru Panagia Mavriotissa przez mnicha Kyprianosa, prawdopodobnie członka bractwa tego klasztoru<sup>681</sup>. W wielu ikonach greckich zapisani zostali ofiarodawcy, możliwe jest również określenie czasu powstania, co ma to ogromne znaczenie dla badań ikon ruteńskich, pozwala bowiem utrzymać datowanie licznych ikon w zbiorach polskich na 2. poł. XV w. Zbieżne są tutaj nawet detale widoczne w ułożeniu fałdek szat, z pewnymi drobnymi modyfikacjami, jak w wypadku prawego ramienia Marii, które w ikonie greckiej jest odsłonięte, a w ruteńskiej – przysłonięte założoną fałdą. Rozmiary ikony krakowskiej są nieco pomniejszone (o 20 cm na wysokość i szerokość), obraz zatem zachował swoje proporcje.

W porównaniu z ikoną kretańską można z kolei zauważyć to samo ujęcie aniołów w narożach ikon, lekko pochylo-nych ku frontalnie, hieratycznie ujętej Hodegetrii. Nimby postaci wypełnione są podobnie wykonanym, finezyjnym, ledwie widocznym, rytym ornamentem, przy czym w ikonach ruteńskich jest to ornament geometryczno-roślinny, w kretańskich – gięta wić roślinna. Może też ze względów oszczędnościowych rusczy malarze wprowadzali jednolite tło malowane w miejsce pokrytego złotem płatkowym, jak w ikonach greckich. Ikony Ritzosa są także dwukrotnie mniejsze, mają więc charakter dzieł przenośnych. Przede wszystkim uderzający jest ten sam sposób linearnego opracowania maphorium z równoległe i zarazem ukośnie ułożonymi fałdami.

dated to ca. 1500 by Manolis Chatzidakis.<sup>679</sup> The depiction of the figures in both icons is almost completely frontal: Mary holds Jesus on her left arm, who blesses with his right hand, and holds a scroll in his left hand. Slightly different is the blessing gesture: in the Krakow icon two small fingers are bent, in the Greek one – only one.

Numerous common features can be observed between the Ruthenian icons of Hodegetria dated to the 15th c. and icons representing North-West Greece with Kastoria and the Cretan icons, especially from the circle of Andreas Ritzos (1421–1492).<sup>680</sup> In the first case one can mention the *Hodegetria* icon donated in 1446–1447 to the Panagia Mavriotissa Monastery by the monk Kyprianos, probably a member of this monastery's brotherhood.<sup>681</sup> Many Greek icons include information about donors, and it is also possible to specify the time of creation, which is of immense significance for the research on Ruthenian icons. This makes it possible to retain the dating of numerous icons in the Polish holdings to the 2nd half of the 15th c. Coincident are also even small details visible in the arrangement of garment folds, with some slight modifications, as in the case of Mary's right arm which in the Greek icon is uncovered, and in the Ruthenian icon – covered with a fold. The size of the Krakow icon is slightly smaller (by 20 cm in height and width), so the image has the same proportions.

In comparison to the Cretan icon one can see the same representation of angels in the corners of icons, slightly bent towards the frontal, hieratical depiction of Hodegetria. Nim-buses of the figures are filled with a similar, fine, hardly visible engraved ornament. In the Ruthenian icons it is a geometric-floral ornament and in the Cretan icons – twisting tendrils. Perhaps for economical reasons Ruthenian painters used a uniform painted background instead of gold leaf found in the Greek icons. Icons by Ritzos are also two times smaller, so they have the character of portable works. What attracts attention is above all the same linear way of depicting the maphorium with parallel and at the same time diagonal folds.

679 *Hodegetria*, ikona procesyjna, dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, 124 × 102,5 cm, Patmos, cerkiew Christos Demarcheias – Chatzidakis 1985, poz. kat. 37, tabl. 28, 30. Ikona stanowi pendant do ikony Chrystusa Pantokratora – *ibidem*, poz. kat. 36, tabl. 29. Zdaniem autora, ikona na Patmos stanowi jedną jeszcze kopię ikony Andreasa Paviasa, przechowywanej w Rzymie – *ibidem*, s. 85.

680 Andreas Ritzos, *Hodegetria*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 50,3 × 41 cm, Muzeum Bizantyńskie w Atenach, nr inw. I.154/Σ.Α. 153 – Vassilaki 2010, il. 4, s. 28. Andreas Ritzos lub warsztat, *Hodegetria*, ikona, Kreta, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 37,5 × 29,6 cm, kolekcja prywatna – Hausteин-Bartsch, Morsink 2018, poz. kat. 3, il. na s. 37.

681 *Hodegetria* (z epitetem *I MABPHGOTICA / Mavriotissa*), ikona, szkoła Grecji północno-zachodniej, drewno, tempera, 135 × 105 × 4,5 cm, stanowiąca parę dla ikony *Chrystusa Pantokratora* z fundacji tego samego mnicha Kyprianosa, opisane jako Zbawiciel Wszechświata (gr. *O COTHP TOY KOZMOY / O Soter tou kosmou*), w latach 1446–1447 dla monasteru Panagia Mavriotissa nad jeziorem Kastorii – Kakavas 2002, poz. kat. 7, fig. 21.

679 *Hodegetria*, procession icon, dated to ca. 1500, wood, tempera, 124 × 102.5 cm, Patmos, Christos Demarcheias Orthodox church – Chatzidakis 1985, cat. no. 37, pl. 28, 30. The icon is a pendant for the icon of Christ Pantocrator – *ibid.*, cat. no. 36, pl. 29. According to the author, the Patmos icon is yet another copy of the icon by Andreas Paviass, kept in Rome – *ibid.*, p. 85.

680 Andreas Ritzos, *Hodegetria*, icon, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 50.3 × 41 cm, The Byzantine Museum in Athens, inv. no. I.154/Σ.Α. 153 – Vassilaki 2010, fig. 4, p. 28. Andreas Ritzos or the workshop, *Hodegetria*, icon, Crete, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 37.5 × 29.6 cm, private collection – Hausteин-Bartsch, Morsink 2018, cat. no. 3, fig. on p. 37.

681 *Hodegetria* (with the epithet *I MABPHGOTICA/Mavriotissa*), icon, North-Western Greek school, wood, tempera, 135 × 105 × 4.5 cm, forming a pair with the icon of *Christ Pantocrator* donated by the same monk Kyprianos, described as the Saviour of the World (Gr. *O COTHP TOY KOZMOY / O Soter tou kosmou*), in 1446–1447 for the Panagia Mavriotissa Monastery on Lake Kastoria – Kakavas 2002, cat. no. 7, fig. 21.

W ikonach kretańskich częściej stosowana jest chryzografia, w ikonach ruteńskich szaty spodnia i wierzchnia Chrystusa częściej są różnicowane kolorystycznie i nie są tak eksponowane. Chryzografia obecna jest jednak np. w ikonie *Matki Boskiej Dominikańskiej*, która, jak się wydaje, przynależy do szkoły tzw. italo-kretańskiej<sup>682</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Rozmiary i temat ikony predestynują ją do rzędu ikon namiestnych w ikonostacie – jako parę z ikoną Chrystusa. W KI 1959 jako analogię ikony krakowskiej wskazano ikonę z Podhorodców w okolicach Stryja<sup>683</sup>, a według tego samego wzornika miała powstać ikona z Doliny w MHS i z Owczar (d. Rychwałd) w MBLS. Uznano, że ikonę z Owczar i krakowską mógł wykonać ten sam malarz, używający identycznego wzoru, za czym przemawia niemal identyczność wymiarów obu ikon<sup>684</sup>. W publikacji z 2000 r. ikonę krakowską włączyłem do jednej grupy z ww. ikonami, których powstanie odniosłem do 2. poł. XV w.<sup>685</sup> Cechy ikony krakowskiej sytuują ją w grupie innych ikon dawnej prawosławnej diecezji przemyskiej, wraz ze wspomnianymi ikonami *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów z Owczar* (d. Rychwałd)<sup>686</sup> i *Hodegetrii w otoczeniu proroków z Podhorodców* (HМЛ)<sup>687</sup>, ale także z ikonami *Hodegetrii w otoczeniu proroków z Nagórzan*<sup>688</sup> (MBLS) i *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów z Doliny* (MHS)<sup>689</sup>.

Sposób dekoracji nimbu Matki Boskiej, taki sam jak w *Mandylionie* MNK XVIII-68 (Kat. 2), znajduje nieco wcześniejsze precedensy w ikonach nowogrodzkich<sup>690</sup>. Polegał on na podzieleniu powierzchni nimbów na niewielkie kwadratowe pola, których naroża zaznaczone nakłuciami

682 *Matka Boska z Jezusem*, ikona, szkoła italo-kretańska (?), dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, złocenia, 98,5 × 67 cm, Gdańsk, bazylika Dominikanów pw. św. Mikołaja – Kruk 2011b, poz. kat. 3.

683 Z powołaniem się na: Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 95, nr 147 i tabl. 96.

684 Z powołaniem się na: *Ikona karpacka...* 1998, poz. kat. i il. 1; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, poz. kat. i il. XCVIII, XCIX.

685 Kruk 2000a, s. 50, poz. kat. 3.

686 *Hodegetria w otoczeniu archaniołów*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 112 × 74,5 cm, z cerkwi Matki Boskiej Opieki, MBLS, nr inw. 494 – *Ikona karpacka...* 1998, poz. kat. i il. 1.

687 *Hodegetria w otoczeniu proroków*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 140 × 93 × 2,5 cm, z cerkwi św. Demetriusza w Podhorodcach, HМЛ, nr inw. HМЛ-2621 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 45.

688 *Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, hymnografów, Joachim i Anny*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 130 × 115 cm, z cerkwi pw. Apostołów Piotra i Pawła w Nagórzanach, MBLS, nr inw. 1404 – *Ikona karpacka...* 1998, poz. kat. i il. 12.

689 *Hodegetria w otoczeniu archaniołów*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 112 × 76 cm, z cerkwi Matki Boskiej Pokrowy w Dolinie, MHS, nr inw. 901 – Biskupski 1990, poz. kat. i il. 19.

690 *Eliasz, św. Mikołaj, św. Anastazja*, ikona, dat. na 2 poł. XV w., drewno, tempera, 66,5 × 50 cm, z Nowogrodu, ГТТ, nr inw. 17310 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 23; *Św. Paraskewa i św. Anastazja*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 52 × 36,2 cm, z Nowogrodu, ГРМ, nr inw. 1420 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, poz. kat. 25.

In Cretan icons chrisography is more often used, in Ruthenian icons the inner and outer garments worn by Christ differ in colours, and they are not so much exhibited. Chrisography can, however, be seen e.g. in the icon of the *Dominican Mother of God*, which, as it seems, represents the so-called Italo-Cretan school.<sup>682</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The dimensions and subject of the icon predestine it to the Sovereign tier in the iconostasis – forming a pair with the icon of Christ. According to KI 1959, analogous to the Krakow work is an icon from Podhorodce (Ukr. Підгородці, Pol. Podhorodce) in the vicinity of Stryi (Ukr. Стрий, Pol. Stryj),<sup>683</sup> and another work, based on the same model, is an icon from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina) and Owczary (former Rychwałd) at the MBLS. It was believed that the icon from Owczary and Krakow might have been executed by the same painter, who used an identical model, as indicated by an almost identical size of the two icons.<sup>684</sup> In my publication of 2000 I have included the Krakow icon in the same group as the icons mentioned above, dated to the 2nd half of the 15th c.<sup>685</sup> Taking its features into account, the Krakow icon belongs to a group of icons from the former Przemyśl diocese, the same as the aforementioned icons of *Hodegetria Surrounded by Archangels* from Owczary (former Rychwałd)<sup>686</sup> and *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Podhorodce (HМЛ),<sup>687</sup> and also the icons of *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Nagórzany<sup>688</sup> (MBLS) and *Hodegetria Surrounded by Archangels* from Dolyna (MHS).<sup>689</sup>

The way of adorning the nimbus of the Mother of God, the same as in the case of the *Mandylion* MNK XVIII-68

682 *The Virgin and Jesus*, icon, Italo-Cretan school (?), dated to ca. 1500, wood, tempera, gilt, 98.5 × 67 cm, Gdańsk, the Dominican basilica of St Nicholas – Kruk 2011b, cat. no. 3.

683 Work cited: Свенціцький-Святицький 1929, pl. 95, no. 147 and pl. 96.

684 Work cited: *Ikona karpacka...* 1998, cat. no. and fig. 1; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, cat. no. and fig. XCVIII, XCIX.

685 Kruk 2000a, p. 50, cat. no. 3.

686 *Hodegetria Surrounded by Archangels*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, 112 × 74.5 cm, from the Orthodox church of the Intercession of the Mother of God, MBLS, inv. no. 494 – *Ikona karpacka...* 1998, cat. no. and fig. 1.

687 *Hodegetria Surrounded by Prophets*, icon, dated to the 15th c., wood, tempera, 140 × 93 × 2.5 cm, from the Orthodox church of St Demetrius in Podhorodce, HМЛ, inv. no. HМЛ-2621 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 45.

688 *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Hymnographers, Joachim and Ann*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 130 × 115 cm, from the Orthodox church of the Apostles Peter and Paul in Nagórzany, MBLS, inv. no. 1404 – *Ikona karpacka...* 1998, cat. no. and fig. 12.

689 *Hodegetria Surrounded by Archangels*, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 112 × 76 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Dolyna, MHS, inv. no. 901 – Biskupski 1990, cat. no. and fig. 19.

połączono ze sobą liniami prostymi i dwiema liniami zarysowanymi eliptycznie, ledwie widocznymi. Osią tych zakrzywionych linii są linie proste, stanowiące zarazem boki tych kwadratów. W rezultacie powstał wzór jakby eliptycznych płatków, rozchodzących się na cztery strony z narożnika każdego kwadratu. Ornament ten, wykorzystujący figury geometryczne (kwadraty, półkola), sprawia wrażenie ornamentu o charakterze mieszanym – geometryczno-roślinnym, i taka niewątpliwie była intencja artystów tego środowiska, którzy ten typ dekoracji stosowali w ikonach końca XV–pocz. XVI w.

W nimbie Chrystusa ornament jest nieznacznie zmodyfikowany. Tworzy go podobna sieć kwadratów, lecz o bokach zaznaczonych liniami podwójnymi, wypełnionych serią nakłuc. Nakłucia te, zdecydowanie wyraźniej widoczne, wykonane zostały między liniami wyznaczającymi ramiona krzyża wpisanego w nimb, nieznacznie rozszerzające się na końcach. W obu nimbach serie nakłuc wypełniają przestrzeń między zdwojonymi liniami ich obwodów i ten typ dekoracji będzie powtarzany w ikonach 1. poł. XVI w.

### Wystawy

SHS 1959; MNK / GG 1961; MNK – MNWr 1964; IMR 1966; PMEW 1967; MNK / GG 1972; 1981, 23 VI–20 X 1987: wypożyczenie długoterminowe do MZŁ; BJ 1988; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI [b.r.] (przed 1950) – *Matka Boska z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa zał. przed 30 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Matka Boska z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa zał. 6 IV 1959, uzup. A. Małkiewicz, PBEC/XVIII, uzup. ostatnie bez daty ręką B. Gumińskiej – bez podpisu

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 50; *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 3, il. II; Kłosińska 1973, poz. kat. 28, il. na s. 167; Hordynsky 1973, poz. i il. 66; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. XCVIII; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 42; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Kruk 2000a, poz. kat. 3; Gumińska 2008, s. 33–35, il. na s. 35; Gumińska 2010, il. na s. 439

(Cat. 2), has slightly earlier precedents in Novgorod icons.<sup>690</sup> It involved dividing the surface of nimbuses into small square fields whose corners, marked with pricks, are connected with each other by straight lines and two hardly visible lines drawn elliptically. The axis of these curved lines are straight lines, at the same time constituting sides of the squares. This resulted in a kind of elliptical petals, running into four sides from the corner of each square. This ornament, based on geometric figures (squares, semicircles), gives the impression of an ornament of a mixed, geometric-floral character, and this must have been the intention of the artists representing this circle, who used this type of decoration in icons at the end of the 15th–beginning of the 16th c. In Christ's nimbus the ornament is slightly modified. It consists of a similar network of squares, but their sides are marked with double lines, filled with a series of pricks. These pricks, definitely more visible, have been made between the lines outlining the arms of the cross inscribed within the nimbus, slightly widening at the ends. In both nimbuses the series of pricks fill the space between the double lines forming their perimeters. This type of decoration recurred in the icons of the 1st half of the 16th c.

### Exhibitions

SHS 1959; MNK / GG 1961; MNK – MNWr 1964; IMR 1966; PMEW 1967; MNK / GG 1972; 1981, 23 June–20 October 1987: long-term loan to MZŁ; BJ 1988; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI [n.y.] (before 1950) – *Matka Boska z Dzieciątkiem*, inventory chart created before 30 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Matka Boska z Dzieciątkiem*, inventory chart created on 6 April 1959, information added by A. Małkiewicz, PBEC/XVIII, last piece of information added by B. Gumińska – no signature or date

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 50; *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 3, fig. II; Kłosińska 1973, cat. no. 28, fig. on p. 167; Hordynsky 1973, no. and fig. 66; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. XCVIII; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 42; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Kruk 2000a, cat. no. 3; Gumińska 2008, pp. 33–35, fig. on p. 35; Gumińska 2010, fig. on p. 439

690 *Elijah, St Nicholas, St Anastasia*, icon, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 66.5 × 50 cm, from Novgorod, ГТТ, inv. no. 17310 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 23; *St Paraskeva and St Anastasia*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 52 × 36.2 cm, from Novgorod, ГРМ, inv. no. 1420 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. no. 25.

## 16

# Hodegetria w otoczeniu archaniołów *Hodegetria Surrounded by Archangels*

### MNK XVIII-636

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu, tzw. królewska (tzw. namiestna)

Krąg Mistrza ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem<sup>691</sup>, 3. ćw. XVI w.<sup>692</sup>

Tempera na drewnie (trzy deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 45), srebrzenia (nimby, tło, lamówka szaty Marii i tunika Chrystusa), 115,5 × 89–90 × 2,5 cm

Zakup, „DESA” Kraków, 27 XI 1978

### Stan zachowania

Stan zachowania dobry. Warstwa malarska mocno spękana, silniej w partiach srebrzeń i karnacji. Wzdłuż łączeń desek kity i retusze. Ikona obcięta po bokach i brak w niej listew poprzecznych.

### Opisy historyczne

KI 1979: „Po konserwacji deski, poprzeczek brak, podobrazie z trzech sklejonych desek w pracowni MNK w Sukiennicach – ikona obcięta po obu bokach”.

### Konserwacje

→ 1978, 28 XI–14 VI 1982: sklejenie deski i zabezpieczone odpryski malowidła w PKMiR MNK/o. Sukiennice

→ 1990, 2 VII–11 XII: oczyszczenie lica, zabezpieczenie pęcherzy i spękań, oczyszczenie lica z nadmiaru wosku, zawernikowanie; uzupełnienie retuszem miejsc przetartych w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 7 IV–12 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2011, 30 III–1 VI: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Podobrazie ikony składa się z trzech desek o zbliżonej szerokości, łączonych pionowo. Deski zostały bardzo dokładnie zespolone, a miejsca ich łączeń są rozpoznawalne dzięki oryginalnym klinom łączącym deski skrajne z deską środkową – u góry, w partii środkowej i u dołu. Brak oryginalnych zastrzałów, które wypełniały specjalnie wydrążone w tym

### MNK XVIII-636

Icon from the bottom tier of the iconostasis, known as Sovereign (aka *namiestna*)

Master of the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne),<sup>691</sup> 3rd quarter of the 16th c.<sup>692</sup>

Tempera on wood (three linden boards, canvas not detected, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 45), silvered (nimbuses, background, trimming of Mary's garment and Christ's tunic), 115.5 × 89–90 × 2.5 cm

Purchased, 'DESA' in Krakow, 27 November 1978

### Condition

Good. The paint layer with extensive cracks, especially in the areas of silvering and complexion. Infill materials and retouched areas along the connection of the boards. The icon trimmed on both sides, no crosswise slats.

### Historical descriptions

KI 1979: 'After the conservation of the panel, no crosswise slats, the support consists of three boards glued together in the studio of the MNK in the Sukiennice – the icon trimmed on both sides.'

### Conservation treatments

→ 28 November 1978–14 June 1982: panel glued together and chips in the paint layer protected in the PKMiR MNK/o. Sukiennice

→ 2 July–11 December 1990: front cleaned, blisters and cracks remedied, front cleaned of excess wax, varnished; erased areas retouched in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 7 April–12 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

→ 30 March–1 June 2011: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

The support of the icon consists of three boards of comparable width, joined vertically. The boards are connected very precisely and the place of connection can be identified only thanks to

<sup>691</sup> Propozycje proveniencji: „Z rejonu Karpat” (KI 1978); „Ruś Halicka, pogranicze diecezji przemyskiej i lwowskiej, ikona namiestna ikonostasu” (Gumińska 1994, kat. [b.p.]).

<sup>692</sup> Propozycje datowania: 2. poł. XVI w. Gumińska 2011a, s. 279); 4. ćw. XVI w. (?) (Gumińska 1994, kat. [b.p.]); koniec XVI–pocz. XVII w. (KI 1978).

<sup>691</sup> Suggested provenance: 'From the Carpathian region' (KI 1978); 'Halych Rus', borderland between the Przemyśl and Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) dioceses, icon from the Sovereign tier in an iconostasis' (Gumińska 1994, cat. n.pag.).

<sup>692</sup> Suggested dating: 2nd half of the 16th c. Gumińska 2011a, p. 279); 4th quarter of the 16th c. (?) (Gumińska 1994, cat. n.pag.); end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (KI 1978).

celu wpusty, zwięzające się od lewej krawędzi ku prawej, niemal dochodząc do prawego boku. Górny zastrzał był nieco szerszy (u nasady 9 cm) od dolnego (8 cm). Górny mocowany był 18 cm od krawędzi górnej, dolny – 22 cm od krawędzi dolnej.

**Opracowanie awersu**

Ikona bez kowczegu. Wąska ramka (4 cm) oddzielona od pola środkowego linią rytą i wypełniona stylizowanym, falistym ornamentem wyciskany w gruncie. Podobny ornament wypełnia nimb Marii, w innym wariacie zdo bi też nimb Chrystusa. Naroża ikony wypełnione słabo widocznymi, małymi, kwadratowymi polami z motywem stylizowanego kwiatu. Krawędzie ikony obwiedzione cienką, czerwoną, namalowaną z czterech stron ramką (0,5 cm).

**Inskrypcje**

ⲀⲢ̅ ⲙⲛⲬⲀⲒ̅      ⲀⲢ̅ ⲒⲂⲪⲚ̅Ⲓ̅  
 (= Archanioł Michał)      (= Archanioł Gabriel)

Hierogram wpisany w sfery demonstrowane przez archaniołów:

Ⲓ̅Ⲥ̅    Ⲭ̅Ⲥ̅  
 (= Jezus Chrystus)

W tle (zarysy liter widoczne w tzw. mapie XRF z filtrem na biel ołowiową):  
 ⲘⲢ̅ Ⲓ̅Ⲭ̅    Ⲓ̅... Ⲭ̅...  
 (= Matka Boża) (= Jezus Chrystus)

W nimbie Chrystusa (litery odcisnięte w gruncie):

Ⲑ  
 Ⲫ̅    ⲛ̅  
 (= Ten, Który Jest)

**Opis i ikonografia**

Pole ikony jest wypełnione wizerunkiem Matki Boskiej w typie Hodegetrii, z Jezusem na lewym ramieniu, adorowanych przez archaniołów Michała i Gabriela. Maria wskazuje na Chrystusa, który błogosławi uniesioną prawą dłonią, w lewej trzymając zwinięty rulon Ewangelii. Archaniołowie wyłaniają się z naroży ikony, ujęci na tle ćwierćkolistych wycinków nieba.

Kompozycja ikony charakteryzuje się statycznością i dostojeństwem. Symetrię i równowagę podkreśla zabieg związany z kolorystyką szat archaniołów: szata spodnia Michała jest błękitna, wierzchnia zaś czerwona, u Gabriela – odwrotnie. Uwagę zwracają ciemne karnacje twarzy Marii, Jezusa i aniołów, pozbawione tzw. świateł, czyli wąskich pasemek bieli – modelowane dzięki rozjaśnianiu i przyciemnianiu ochry.

original wedges joining the side boards with the central board – at the top, in the middle and at the bottom. Original battens, which filled inlets made especially for this purpose, tapering from the left edge to the right edge, almost reaching the right side, are missing. The upper batten was slightly wider (9 cm at the base) than the lower one (8 cm). The upper one was mounted 18 cm from the top edge, the lower one – 22 cm from the bottom edge.

**Front side**

The icon without a *kovcheg*. A thin frame (4 cm) separated from the central field with a carved line and filled with a stylised, wavy ornament embossed in the ground. A similar ornament fills Mary’s nimbus, in another variant it also decorates Christ’s nimbus. Corners of the icon are filled with a hardly visible, small, square fields and a motif of a stylised flower. Edges of the icon are outlined with a thin, red frame painted on four sides (0.5 cm).

**Inscriptions**

ⲀⲢ̅ ⲙⲛⲬⲀⲒ̅      ⲀⲢ̅ ⲒⲂⲪⲚ̅Ⲓ̅  
 (= Archangel Michael)      (= Archangel Gabriel)

Hierogram inscribed within the spheres presented by the archangels:

Ⲓ̅Ⲥ̅    Ⲭ̅Ⲥ̅  
 (= Jesus Christ)

In the background (the outlines of letters visible in XRF mapping with the lead white filter):  
 ⲘⲢ̅ Ⲓ̅Ⲭ̅    Ⲓ̅... Ⲭ̅...  
 (= Mother of God) (= Jesus Christ)

In Christ’s nimbus (letters impressed in the ground layer):

Ⲑ  
 Ⲫ̅    ⲛ̅  
 (= I Am that I Am)

**Description and iconography**

The field of the icon is filled with an image of the Mother of God representing the Hodegetria type, with Jesus on her left arm, adored by the archangels Michael and Gabriel. Mary is pointing at Christ, who is blessing with his raised right hand, holding a rolled up scroll of the Gospel in his left hand. The archangels are emerging from the corners of the icon, depicted against the background of quarter-circular sections of the sky.

The composition of the icon is characterised by static character and dignity. Symmetry and balance are emphasised by the colour palette of the archangels’ garments: Michael’s inner garment is light blue and the outer one – red, and in the case of Gabriel – the other way round. What is conspicuous are dark complexions of Mary, Jesus and angels, without highlights, that is, thin streaks of white – only modelled by making ochre lighter and darker.

Kolorystyka ogólnie jest ciemna: dominują brązy, skonstrastowane z ciemnym błękitem i nasyconą czerwienią fragmentów szat. Rysunek jest poprawny, ale nieco schematyczny, zwłaszcza fałd maforionu Marii, poprowadzonych równolegle w mocnym rytmie, poprzecznie w stosunku do pasemek światła, mających w rezultacie charakter atektoniczny. Szaty Chrystusa mają niedookreślony kolor, bez charakterystycznej chryzografii. Na ich tle mocnym akcentem wyróżnia się śnieżnobiały rulon zwoju trzymanego przez Jezusa.

Ikona malowana jest biegle, przede wszystkim jednak efektownie dekorowana bogatym ornamentem odciskanim w nimbach, na ramie i w tle ikony. Tło ikony wypełniają rzędy krzyżyków równoramiennych, stykających się końcami i tworzących tym samym gęstą sieć wypełniającą pole środkowe. Nimb Marii jest ozdobiony falistą wicią roślinną, powtórzoną na ramie, w nimbie Chrystusa bardziej jeszcze przestylizowaną. Brzeg szaty Matki Boskiej zdobi z kolei motyw stylizowanych kamieni szlachetnych, na przemian owalnych i romboidalnych. O kunszcie artysty świadczy umiejętnie zrealizowana koncepcja ozdobienia wierzchniej szaty Chrystusa migotliwym rytmem drobnych trójkątów równobocznych – w warstwie laserunku, stykających się wierzchołkami, naprzemiennie jaśniejszych i ciemniejszych, jakby nałożonych na szatę, osobno zdobioną rozrzuconymi na niej motywami czterech czerwonych kółek tworzących zarysy drobnych krzyży. Wyrafinowany jest również rysunek dekoracji maforionu Marii w formie gęstego rytmu jakby zawieszek z markowanymi drobnymi ozdobami. Obrzeża maforionu wypełnia rytm kamieni, na przemian owalnych i romboidalnych.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Przeznaczeniem pierwotnym ikony był najpewniej dolny rząd ikonostasu jednej z cerkwi dawnej prawosławnej diecezji przemyskiej. Zdaniem Bronisławy Gumińskiej, ikonę namalował artysta biegły, związany z warsztatem kręgu ikonostasu cerkwi Zaśnięcia w Nakonecznem, równoważący manierę indywidualną z kanonem tradycyjnym i archaizacją postaci o ciemnych obliczach, przypominających ikony kilkadziesiąt lat wcześniejsze<sup>693</sup>.

Niewątpliwie ikonę tę należy wiązać z zespołem ikon z ikonostasów w Potyliczu i Nakonecznem, zbieżnym stylistycznie z ikoną Feduska z Sambora (*Zwiastowanie* z 1579 r.). Zamiana barw szat archaniołów praktykowana była w środowisku malarzy zachodnioruskich w ikonach zwłaszcza z 1. poł. XVI w. Naprzemiennie formy kamieni w bordiurze maforionu przywołują z kolei rozwiązania znane z małopolskiego malarstwa tablicowego, zastosowane np. w obrazie *Matki Boskiej Hodegetrii* w Muzeum Diecezjal-

In general, the colour palette of the work is dark: dominated by browns, contrasted with dark blue and the vivid red of the fragments of garments. The drawing is correct, but slightly schematic, especially in the area of the folds of Mary's maphorium, outlined parallel, in a strong rhythm, crosswise against the streaks of light, which results in an atektonic manner. Christ's garments are in an unspecified colour, without characteristic chrisography. What stands out against this background is a snow-white scroll held by Jesus.

The icon is painted masterly, yet more importantly it is decorated with a rich ornament impressed in nimbuses, on the frame and in the icon's background. The background of the icon is filled with rows of Greek crosses, touching each other at the ends and as a result forming a dense network filling the central field. Mary's nimbus is decorated with a wavy tendril ornament, repeated on the frame, and even more overstylised in Christ's nimbus. The border of the Mother of God's garment is adorned with a motif of stylised precious stones, oval and rhomboid ones alternately. The artist's artistry is signified by the decoration of Christ's outer garment with a flickering rhythm of small equilateral triangles in the layer of glaze, touching each other with vertices, lighter and darker alternately, as if applied on the garment, which is decorated with a motif of four red circles, scattered all over it and forming an outline of small crosses. Elaborate is also the drawing of the decoration of Mary's maphorium in the form of a dense rhythm of sort of pendants with tiny marked embellishments. Edges of the maphorium are filled with a rhythm of gems, oval and rhomboid alternately.

### Remarks concerning style and attribution

The icon was originally probably made for the bottom tier of the iconostasis in an Orthodox church in the former Przemysł diocese. According to Bronisława Gumińska, the icon was painted by a skilled artist, associated with a workshop of the circle of the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition in Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne), who balanced the individual manner on the one hand and the traditional canon and archaizing figures with dark countenances, reminding of the icons dating back to several dozen years earlier, on the other hand.<sup>693</sup>

This icon should certainly be linked with a group of icons from iconostases in Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz) and Nakonechne, in terms of style coinciding with the icon by Fedusko of Sambir (*The Annunciation* of 1579). The solution involving the changing of colours in the archangels' garments was applied in the milieu of Ruthenian painters in icons, espe-

693 *Ibidem*.

693 *Ibid*.

nym w Tarnowie (MDT) ze wsi Podole na Sądecczyźnie<sup>694</sup>. Analogiczny motyw zdobień w formie krzyżyków w tle, ale ułożonych ukośnie, zachował się w wielu ikonach tego kręgu przechowywanych w MNZP w Przemyślu, np. na obramieniu bramy królewskiej (wrót carskich) datowanej na 2. poł. XVI w.<sup>695</sup>, w tle ikony *Św. Jana Chrzciciela* z 4. ćw. XVI w.<sup>696</sup> oraz w ikonie *Narodzin Marii* z tego samego czasu<sup>697</sup>. W drugiej z wymienionych ikon zbieżny jest również ornament ramy w formie falistej wici roślinnej z odroślami – w wypadku ikony krakowskiej nieco delikatniejszy. Z kolei w ikonie *Narodzenia Marii* ornament na ramie górnej przypomina dekorację wypełniającą brzeg szaty Marii w ikonie krakowskiej, nieco zmodyfikowaną, gdy na pozostałych trzech ramach obecny jest ponownie mocno przestylizowany pęd falisty, co świadczy o tendencji do urozmaicenia zasobu wzorów, jakimi malarze zwykli się w tym czasie i środowisku posługiwać. Innym przykładem jest ikona *Ukrzyżowania* z Samborszczyzny, datowana na poł. XVI w., w której bardzo podobnie opracowano ramę, z kolei ornament wypełniający nimby ma zbliżone miękkie modelowanie z tendencją do odciskania linii równoległych, łagodnie zakrzywionych, o podobnej szerokości<sup>698</sup>. Wiele przykładów ikon z tym ornamentem wskazała Maria Helytovyč, określając go jako charakterystyczny dla ikon z cerkwi św. Trójcy w Potyliczu i namiestnych ikon z Wołcza, a do jednej z najwcześniejszych zaliczyła ikonę *Trójcy Starotestamentowej* z cerkwi pw. Podniesienia Krzyża Świętego w Drohobyczu<sup>699</sup>.

Szczególnie bliską analogią dla ikony krakowskiej jest ikona namiestna *Hodegetrii w otoczeniu proroków*, przypisana środowisku Mistrza ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem, w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie<sup>700</sup>. W tym wypadku podobrazie ikony zbudowano z czterech desek lipowych, a zastrzały

cialnie w 1st half of the 16th c. Alternating forms of stones in the border of the maphorium bring to mind solutions used in Lesser Poland (Pol. *Małopolska*) panel painting, known e.g. from the painting of *Hodegetria* at the Diocesan Museum in Tarnów (MDT) from the village of Podole in the Sądecczyzna region.<sup>694</sup> An analogous motif of ornamentation in the form of crosses in the background, yet arranged diagonally, can be seen in a large number of icons from this circle kept at the MNZP in Przemyśl, e.g. on the frame of the royal doors (beautiful gates), dated to the 2nd half of the 16th c.,<sup>695</sup> in the background of the icon of *John the Baptist* from the 4th quarter of the 16th c.<sup>696</sup> and in the icon of the *Birth of Mary* dating from the same time.<sup>697</sup> The latter of the icons also includes a much the same ornament of the frame, in the form of wavy tendrils with shoots – slightly softer in the case of the Krakow icon. While in the icon of the *Birth of Mary* the ornament on the upper frame resembles the decoration filling the border of Mary's garment in the Krakow icon, only slightly modified, on the remaining three frames one can see again a much overstylised wavy shoot, which signifies a tendency to add variety to the patterns used by the painters representing that circle in that period. Another example is the icon of the *Crucifixion* from the Sambir region, dated to the mid-16th c., which has a similar frame, and an ornament filling nimbuses is characterised by similar soft modelling with a tendency to impress parallel, gently curved lines of much the same width.<sup>698</sup> A vast number of icons with this ornament were listed by Maria Helytovyč, who described it as characteristic of the icons from the Orthodox church of the Holy in Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz) and the Sovereign icons from Vovche (Ukr. Вовче, Pol. Wołcze), and she regarded the icon of the *Old Testament Trinity* from the Orthodox church of the Exaltation of the Holy Cross in Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) as one of the earliest.<sup>699</sup>

A particularly close analogy to the Krakow icon is the Sovereign icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets*, attributed to the circle of the Master of the iconostasis from

694 *Hodegetria typu krakowskiego*, obraz, drewno, tempera, dat. na 2. poł. XV–I. ćw. XVI w., 105 × 74 cm, z kościoła Wszystkich Świętych w Podolu w pow. nowosądeckim, MDT, nr inw. MDT 145 – *Prolegomena do badań...* 2014, kat. poz. 17.

695 *Brama Królewska ze Zwiastowaniem i Ewangelistami*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 143,5 × 90 cm, MNZP – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 29, il. 11; Janocha 2008b, il. na s. 266.

696 *Św. Jan Chrzciciel z żywotem*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 129 × 102 cm, z cerkwi w Leszczynach, MNZP – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 17, il. 5 (dat. na XVI/XVII w.); Janocha 2008b, il. na s. 313.

697 *Narodziny Marii*, ikona, drewno, tempera, 4. ćw. XVI w., 120 × 99 cm, zachodnia Ruś, nr inw. MPH 266 – Teczka MP-H-266.

698 *Ukrzyżowanie*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, z cerkwi pw. św. Paraskewy w Topilnicy Dolnej (ukr. Топільниця Долішня) – Гелитович 2010, poz. kat. 38, il. na s. 100–101.

699 Гелитович 1998, s. 325.

700 *Hodegetria w otoczeniu proroków*, krąg Mistrza ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem, ikona, dat. na 2. poł. XVI w. (dokładniej na lata 70. XVI w.), drewno, tempera, 113 × 103,5 × 2 cm, z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, w HML od 1929 r., nr inw. KB-27780, I-1785 – Гелитович 2010, poz. kat. 16, il. na wkłejce; Kruk 2000a, poz. kat. 45.

694 *Hodegetria of the Krakow Type*, painting, wood, tempera, dated to the 2nd half of the 15th c.–1st quarter of the 16th c., 105 × 74 cm, from the parish church of All Saints in Podolia in the Nowy Sącz County, MDT, inv. no. MDT 145 – *Prolegomena do badań...* 2014, cat. no. 17.

695 *The Royal Doors with the Annunciation and the Evangelists*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 143.5 × 90 cm, MNZP – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 29, fig. 11; Janocha 2008b, fig. on p. 266.

696 *St John the Baptist with His Life*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 129 × 102 cm, from the Orthodox church in Leszczynach, MNZP – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 17, fig. 5 (dated to the 16th/17th c.); Janocha 2008b, fig. on p. 313.

697 *The Birth of Mary*, icon, wood, tempera, 4th quarter of the 16th c., 120 × 99 cm, Ruthenia, inv. no. MPH 266 – Teczka MP-H-266.

698 *Crucifixion*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, from the Orthodox church of St Paraskeva in Topilnica Dolna (Ukr. Топільниця Долішня) – Гелитович 2010, cat. no. 38, fig. on pp. 100–101.

699 Гелитович 1998, p. 325.



wpuszczono z odwrotnej – prawej – strony. Wymiary obu ikon są bardzo zbliżone, choć ikona *Hodegetrii w otoczeniu proroków* jest nieco wyższa, być może z tego powodu, że jej pole środkowe otaczają prorocy, w tym rzadziej spotykani, jak Jonasz, Joel i Balaam. Stanowi ona parę z ikoną *Chrystusa Pantokratora* przeznaczoną dla tego samego ikonostasu, której podobrazie wykonano tym razem z trzech desek, a zastrzały wpuszczono z lewej strony<sup>701</sup>.

### Wystawy

MRM 1988 (*Ikony karpackie...* 1988, s. 8); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007; BERLIN 2011–2012

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI 1978 – J. Kłosińska, *Ikona. Matka Boska Hodigitria z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa zał. 12 XII 1978, uzup. B. Gumińska [b.r.]

#### Publikacje

*Ikony karpackie...* 1988, s. 8; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Kruk 2000, poz. kat. i il. 42, s. 261; Gumińska 2011a, poz. kat i il. 7.16 na s. 279

the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne, in the holdings of the National Museum in Lviv.<sup>700</sup> In this case the support of the icon consists of four linden boards, and the battens were inserted from the other – right – side. The dimensions of the two icons are alike, although the icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* is slightly higher, perhaps because of the fact that its central field is surrounded by prophets including the less common ones, like Jonas, Joel and Balaam. It forms a pair with the icon of *Christ Pantocrator* made for the same iconostasis, the support of which consists of three boards, and the battens were inserted from the left side.<sup>701</sup>

### Exhibitions

MRM 1988 (*Ikony karpackie...* 1988, p. 8); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007; BERLIN 2011–2012

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI 1978 – J. Kłosińska, *Ikona. Matka Boska Hodigitria z Dzieciątkiem*, inventory chart created on 12 December 1978, information added by B. Gumińska [n.y.]

#### Publications

*Ikony karpackie...* 1988, p. 8; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Kruk 2000, cat. no. and fig. 42, p. 261; Gumińska 2011a, cat. no. and fig. 7.16 on p. 279

<sup>701</sup> *Chrystus Pantokrator*, krąg Mistra ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem, ikona, 2. poł. XVI w. (dokładniej – lata 70. XVI w.), drewno, temp., 124,5 × 100 × 1,7 cm, z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, w HML od 1929, nr inw. KB-27781, I-1786 – Гелитович 2010, poz. kat. 17, il. na wklejce.

<sup>700</sup> *Hodegetria Surrounded by Prophets*, circle of the Master of the iconostasis from the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne, icon dated to the 2nd half of the 16th c. (to be more precise, 1570s), wood, tempera, 113 × 103.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, at the HML since 1929, inv. no. KB-27780, I-1785 – Гелитович 2010, cat. no. 16, fig. on an inset; Kruk 2000a, cat. no. 45.

<sup>701</sup> *Christ Pantocrator*, circle of the Master of the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne, icon, 2nd half of the 16th c. (to be more precise, the 1570s), wood, tempera, 124.5 × 100 × 1.7 cm, from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, at the HML since 1929, inv. no. KB-27781, I-1786 – Гелитович 2010, cat. no. 17, fig. on an inset.

# Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków Mother of God Hodegetria Surrounded by Prophets

Ikony w tej redakcji należały do najbardziej osobliwych dzieł malarstwa ziem ruskich dawnej Rzeczypospolitej. Ich ikonografię należy rozważać na tle tradycji homiletyczno-hymnograficznej, przy czym niesłuszne jest wskazywanie tu jednego tylko źródła inspiracji, które nie jest w stanie wyczerpać ogromnego bogactwa możliwych tropów interpretacyjnych. Stąd też wynika rozbieżność w ocenie źródła literackiego, które mogło posłużyć krystalizowaniu się tego typu przedstawieniowego. Dość długo niedocenianym fenomenem pozostawała nadzwyczajna popularność takich przedstawień na ziemiach ruskich w granicach dawnej Rzeczypospolitej w późnym średniowieczu<sup>702</sup>. Zwraca przy tym uwagę bardzo duża liczba ikon zachowanych w najbardziej rozbudowanej wersji (z hymnografami oraz ze św. Joachimem i św. Anną), datowanych na XV–XVI w., która ulega gwałtownemu zmniejszeniu na pocz. XVII w., co rzeczywiście mogło mieć związek z pojawieniem się w ikonostasie dodatkowego rzędu prorockiego pod koniec XVI stulecia. Matka Boska w otoczeniu proroków w sztuce ortodoksyjnej diecezji przemyskiej pojawia się nie tylko w ikonach, jest bowiem także obecna we fresku w zwieńczeniu ściany ikonostasowej w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej, gdzie rozpoznano takie zgromadzenie wokół Matki Boskiej Oranty (m.in. Dawid i Salomon w koronach z atrybutami), otoczonej mandorłą ze stojącymi po bokach aniołami<sup>703</sup>.

W kolumnach bocznych ikon z XV w. występowało z reguły po sześciu proroków z rozwiniętymi zwojami, zapisanymi cytatami z odpowiednich ksiąg Starego Testamentu, i z atrybutami maryjnymi, odpowiadających apostołom po bokach Chrystusa Pantokratora i stanowiących tym samym naturalny pendant ikonograficzno-kompozycyjny. Pary ikon królewskich Chrystusa w otoczeniu apostołów i Matki Bożej z Jezusem w otoczeniu proroków były wprowadzane do ikonostasów późnośredniowiecznych na Bałkanach i znane są ich przykłady z terenu Grecji, Serbii, Bułgarii<sup>704</sup>,

Icons representing this redaction were some of the most curious examples of painting in Ruthenian lands within the former Polish-Lithuanian Commonwealth. Their iconography should be analysed in the context of the homiletic and hymnographic tradition. However, it is erroneous to mention only one source of inspiration, as it does not exhaust the rich abundance of possible interpretation. This results in a divergence in the evaluation of the literary source which might have contributed to the crystallisation of this iconographic type. A phenomenon which was underestimated for a relatively long time was an extraordinary popularity of such depictions in the Ruthenian lands within the borders of the former Commonwealth in the Late Middle Ages.<sup>702</sup> What attracts attention at the same time is a substantial number of icons which have survived in the most elaborate version (including hymnographers and St Joachim and St Anne), dated to the 15th–16th c., the number which considerably decreased at the beginning of the 17th c., which actually might have been caused by the introduction on an additional tier in the iconostasis meant for prophets towards the close of the 16th c. The Mother of God surrounded by prophets in the Orthodox art of the Przemyśl diocese is present not only in icons, but also in a fresco at the top of the iconostasis wall in the Orthodox church of St Onuphrius in Posada Rybotycka, where an assembly of this kind, gathered around the Mother of God Oranta, has been identified (among others David and Solomon wearing crowns and with attributes), enclosed in a mandorla, flanked by angels.<sup>703</sup>

Side columns of 15th-century icons contained usually six prophets each, with unrolled scrolls bearing passages from relevant books of the Old Testament, and with Marian attributes, corresponding to the apostles on both sides of Christ Pantocrator and thus constituting a natural iconographic-compositional pendant. Pairs of the Sovereign icons of Christ surrounded by the apostles and the Virgin and Jesus accompanied by prophets were introduced in late medieval iconostases in the Balkans, and there are such examples from the territory

702 Kruk 1995, s. 25–46; Kruk 2000a.

703 Giemza 2017, il. na s. 26.

704 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków*, dat. na XVI w., drewno, tempera, 130 × 4 cm, z Nesebyru, HXTC, nr inw. 124-3 – Paskaleva 1981, poz. kat. 32;

702 Kruk 1995, pp. 25–46; Kruk 2000a.

703 Giemza 2017, fig. on p. 26.

Wołoszczyzny<sup>705</sup>, Siedmiogrodu (Transylwanii)<sup>706</sup> oraz Mołdawii<sup>707</sup>. I tutaj jednak zarysowała się kolejna specyfika ziem ruskich, ponieważ Chrystus w najstarszych dziełach był prezentowany w ujęciu całopostaciowym, z otwartą księgą Ewangelii i gestem nauczania lub błogosławieństwa, w XVI w. zaś rozpowszechnił się typ Chrystusa Pantokratora na Mocach (cs. *Spas w siłach*), tronującego, w otoczeniu chórów anielskich. Ikony, w których Chrystus otoczony był apostołami, należały do rzadkich, zdradzających wyraźniej inspiracje zewnętrzne. Czytelna południowa inspiracja widoczna jest z kolei we wspomnianych ikonach Hodegetrii, przeważnie otoczonej nie tylko prorokami, ale także bardzo często czterema najbardziej czczonymi hymnografami bizantyńskimi oraz św. Joachimem i św. Anną.

Tak bogaty wybór postaci wyróżniał ikony ruteńskie, ponieważ od okresu średnibizantyńskiego utrwaliła się w malarstwie ikonowym tradycja obrazowa zestawiająca wizerunki Matki Boskiej z Jezusem Emmanuelem w otoczeniu jedynie proroków – odpowiadające ikonom Chrystusa w otoczeniu apostołów – które umieszczano w dolnym rzędzie ikonostasu na Bałkanach (Grecja, Serbia, Bułgaria, Wołoszczyzna, Mołdawia). W ikonach ruteńskich obecne były dodatkowo postacie hymnografów, umieszczane na ramie dolnej, które w innych regionach pojawiały się jedynie w malowidłach ściennych, głównie w pendentywach kopuły z wizerunkiem Matki Bożej lub na ścianach, zwłaszcza świątyni na terenie monasterów. Wydaje się nawet, że bogactwo treści w ikonach zachodnioruskich mogło wynikać z przeniesienia ikonografii typowej dla malowideł ściennych na podobrazie drewniane w środowisku pozbawionym zaможnego mecenatu prawosławnego, który mógłby fundować świątynie murowane z pełnym programem obrazowym. Ciężar prezentacji treści teologicznych przeniesiony był zatem tym bardziej na ikony, w konsekwencji były one

...

Pop Nikola z Teteven, *Chrystus Pantokrator Tronujący i Deesis w otoczeniu apostołów*, dat. na 1703 r., drewno, tempera, 93 × 88 cm, HXГC, nr inw. 190 – *ibidem*, poz. kat. 70; Pop Nikola z Teteven, *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków*, dat. na 1703 r., drewno, tempera, 112,5 × 88,5 cm, HXГC, nr inw. 191 – *ibidem*, poz. kat. 71.

705 Tudoran Zugravul, *Chrystus Pantokrator Tronujący i Deesis w otoczeniu proroków*, dat. na ok. 1668 r., drewno, tempera, 92,5 × 67,2 × 6 cm (razem z nakładaną ramą), Băjești, cerkiew – Efremov 2002, poz. kat. 37, il. 77; Tudoran Zugravul, *Matka Boska Tronująca z Chrystusem w otoczeniu proroków*, dat. na ok. 1668 r., drewno, tempera, Băjești, cerkiew – *ibidem*, il. 76.

706 *Chrystus Pantokrator w otoczeniu apostołów*, dat. na 1753 r., drewno, tempera, 65 × 45 × 3 cm, MAORC, nr inw. 3624 – *ibidem*, poz. kat. 143, il. 269; *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków*, dat. na 1753 r., drewno, tempera, 63,5 × 46,5 × 3 cm, MAORC – *ibidem*, poz. kat. 144, il. 270.

707 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków*, dat. na 1. poł. XVI w., drewno, tempera, 105 × 83,5 × 4 cm, Humor, monaster, nr inw. 246 – Nicolescu 1973, poz. kat. 13, il. 25 (tu dat. na 2. poł. XVI w.); Efremov 2002, poz. kat. 69, il. 137; *Chrystus Pantokrator i Deesis w otoczeniu apostołów*, dat. na 1. poł. XVI w., drewno, tempera, 105 × 81,5 × 4 cm, Humor, monaster, nr inw. 245 – Nicolescu 1973, poz. kat. 15, il. 27 (tu dat. na 2. poł. XVI w.); Efremov 2002, poz. kat. 68, il. 136.

of Greece, Serbia, Bulgaria,<sup>704</sup> Wallachia,<sup>705</sup> Transylvania<sup>706</sup> and Moldavia.<sup>707</sup> Here worthy on note is another specificity of Ruthenian art, for in the oldest works Christ was depicted in full-figure, with an open Gospel book, making a gesture of teaching or blessing. In the 16th c. what grew in popularity was the type of Christ Pantocrator in Majesty (Rus. *Cnac в силах*), enthroned, surrounded by angelic hosts. Icons in which Christ was accompanied by the apostles were rare, evidently revealing foreign inspiration. What shows clear southern influences are the aforementioned icons of Hodegetria, usually surrounded not only by prophets, but very often also by the four most worshipped Byzantine hymnographers as well as St Joachim and St Anne.

This wide selection of figures characterised Ruthenian icons because what became established in icon painting from the Middle Byzantine period was the iconographic tradition of juxtaposing images of the Mother of God with Jesus Emmanuel surrounded only by prophets – corresponding to the icons of Christ in the company of the apostles – which were placed in the bottom tier of the iconostasis in the Balkans (Greece, Serbia, Bulgaria, Wallachia, Moldavia). Ruthenian icons featured also hymnographers, on the lower frame, who in other regions could only be seen in mural paintings, mostly in the pendentives of domes with an image of the Mother of God or on the walls, in particular in churches within the premises of monasteries. It even seems that the variety of ideas expressed in Ruthenian icons could result from transposing iconography typical of mural paintings to the wooden support in the environment devoid of wealthy Orthodox patrons who could found brick churches with the complete iconographic programme. Therefore the burden of presenting theological ideas was transferred even more to

704 *Hodegetria Surrounded by Prophets*, dated to the 16th c., wood, tempera, 130 × 4 cm, from Nesebar, HXГC, inv. no. 124–3 – Paskaleva 1981, cat. no. 32; Orthodox priest Nikola of Teteven, *Christ Pantocrator Enthroned and Deesis Surrounded by Apostles*, dated to 1703, wood, tempera, 93 × 88 cm, HXГC, inv. no. 190 – *ibid.*, cat. no. 70; Orthodox priest Nikola of Teteven, *Hodegetria Surrounded by Prophets*, dated to 1703, wood, tempera, 112,5 × 88,5 cm, HXГC, inv. no. 191 – *ibid.*, cat. no. 71.

705 Tudoran Zugravul, *Christ Pantocrator Enthroned and Deesis Surrounded by Prophets*, dated to ca. 1668, wood, tempera, 92,5 × 67,2 × 6 cm (including a frame), Băjești, cerkiew – Efremov 2002, cat. no. 37, fig. 77; Tudoran Zugravul, *Mother of God Enthroned with Christ Surrounded by Prophets*, dated to ca. 1668, wood, tempera, Băjești, Orthodox church – *ibid.*, fig. 76.

706 *Christ Pantocrator Surrounded by Apostles*, dated to 1753, wood, tempera, 65 × 45 × 3 cm, MAORC, inv. no. 3624 – *ibid.*, cat. no. 143, fig. 269; *Hodegetria surrounded by Prophets*, dated to 1753, wood, tempera, 63,5 × 46,5 × 3 cm, MAORC – *ibid.*, cat. no. 144, fig. 270.

707 *Hodegetria Surrounded by Prophets*, dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 105 × 83,5 × 4 cm, Humor, monastery, inv. no. 246 – Nicolescu 1973, cat. no. 13, fig. 25 [dated to the 2nd half of the 16th c.]; Efremov 2002, cat. no. 69, fig. 137; *Christ Pantocrator and Deesis Surrounded by Apostles*, dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 105 × 81,5 × 4 cm, Humor, monastery, inv. no. 245 – Nicolescu 1973, cat. no. 15, fig. 27 [dated to the 2nd half of the 16th c.]; Efremov 2002, cat. no. 68, fig. 136.

zdecydowanie bardziej złożone pod względem wielości zawartych w nich warstw znaczeniowych, niż dzieła powstające w innych ośrodkach malarstwa ikonowego.

\* \* \*

Najstarsze ikony omawianego typu są związane z monasterami Góry Athos<sup>708</sup> oraz ze świątynią pw. św. Katarzyny na Górze Synaj<sup>709</sup> i datowane na XI–XIII w., odnoszone są więc do czasu, w którym szczególnie intensywnie akcentowano ideę zgodności Starego i Nowego Testamentu w sztuce tak romańskiej, jak i bizantyńskiej, a idee w nich wyrażone znajdowały realizację również w malowidłach ściennych i ilustrowanych kodeksach na Bałkanach, powszechnie zwłaszcza w XIV stuleciu<sup>710</sup>. Władysław Podlacha w 1912 r. rozpoznał i scharakteryzował temat Matki Boskiej w otoczeniu proroków w malowidłach przednawia cerkwi bukowińskich, określonych przez niego mianem „Przybytku Bogurodzicy”, jako inspirowany przez tzw. *Hymny prorockie* (gr. *Ἀνορθεν οἱ προφეტται*), opisane w *Hermenei*, „a wyobrażające proroków Starego Zakonu wygłaszających przepowiednie o Bogurodzicy”<sup>711</sup>. Do tych *Hymnów* odwołał się Manolis Chatzidakis (1962) w analizie ikony w prezentowanym typie w zbiorach Instytutu Hellenistycznego w Wenecji<sup>712</sup> i Sirarpie der Nersessian (1975) w analizie fresków kaplicy grobowej (gr. *pareklezjon*) przy kościele Zbawiciela na Chorze (tur. Kariye Djami) w Konstantynopolu z pocz. XIV w.<sup>713</sup> Należy tu wskazać, że sam termin *Ἀνορθεν οἱ προφეტται* pojawił się w dziełach sztuki stosunkowo późno, np. na licznych panagiariach datowanych na XVII i XVIII w., na których zobrazowano proroków z symbolami maryjnymi<sup>714</sup>. Gordana Babić (1968) wskazała na popularność tematu Bogurodzicy w otoczeniu proroków w XIV w. za dynastii Paleologów, co tłumaczyła wynikiem kompilacji treści symbolicznych i retorycznych z opisowymi<sup>715</sup>. We wspólnej publikacji z Chatzidakisem (1982) potwierdziła, że temat wprowadzono zapewne w epoce Komnenów, a szczyt popularności osiągnął on w XIV w. i ponownie w sztuce serbskiej w XVI i XVII stuleciu<sup>716</sup>.

708 *Matka Boska tronująca z Jezusem w otoczeniu proroków*, ikona, dat. na koniec XII–pocz. XIII w., 48,5 × 37,0 × 2,7 cm, z Góry Athos, St. Petersburg, Ermitaż – *Афонские Древности* 1992, Fig. III; Kruk 2000, nr kat. III.3; Piatnitsky 2000, nr kat i fig. B-90: koniec XII w., 48,5 × 36,8 × 3,1 cm.

709 *Matka Boska tronująca z Jezusem w otoczeniu proroków*, dat. na 1. poł. XII w., 48,5 × 41,2 cm, Synaj, monaster św. Katarzyny – Carr 1997, nr kat. i fig. 244 (dat. na lata 1080–1130); Kruk 2000, nr kat. III.2.

710 Carr 1997; Kruk 2000a, kat. I.30, s. 84; Kruk 2009, s. 216.

711 Podlacha 1912, s. 34–35.

712 *Matka Boska w Chwale, lub „Wszyscy prorocy...”, ikona, drewno, tempera, 68 × 87 cm, Wenecja, IESBPV – Chatzidakis 1962, poz. kat. 10, tabl. 8–9, III.*

713 Nersessian 1975, s. 310.

714 Милановић 1991, s. 414–415.

715 Babić 1968, s. 150.

716 Babić, Chatzidakis 1982, s. 306.

icons, as a result of which they were even more complex in terms of the number of semantic layers they expressed than the works produced in other centres of icon painting.

\* \* \*

The oldest icons representing the analysed type are associated with the monasteries on Mount Athos<sup>708</sup> and St Catherine church on Mount Sinai<sup>709</sup> and dated to the 11th–13th c., so the time when the idea of the correspondence of the Old and New Testaments was particularly strongly accentuated both in Roman and Byzantine art, and the concepts contained in them were depicted also in mural paintings and illustrated codices in the Balkans, on a large scale especially in the 14th c.<sup>710</sup> In 1912, Władysław Podlacha identified and described the subject of the Mother of God surrounded by prophets in the paintings in narthexes in Bukovina Orthodox churches, referred to by him as the ‘Shrine of the Mother of God’, inspired by the so-called *Hymns of Prophets* (Gr. *Ἀνορθεν οἱ προφეტται*), described in *Hermeneia* as ‘representing the Old Testament prophets prophesying about the Mother of God’<sup>711</sup>. Scholars who referred to the *Hymns* were Manolis Chatzidakis (1962), in an analysis of an icon representing the type discussed here, in the holdings of the Hellenistic Institute in Venice<sup>712</sup> and Sirarpie der Nersessian (1975), in an analysis of frescos in a sepulchral chapel, *pareklesion* (Gr. *παρεκκλήσιον*), at the church of the Holy Saviour in Chora (Tur. Kariye Djami) in Constantinople from the beginning of the 14th c.<sup>713</sup> It should be noted that the very term *Ἀνορθεν οἱ προφეტται* appeared in artworks relatively late, e.g. in numerous panagiaris dated to the 17th and 18th c., which depicted prophets with Marian symbols.<sup>714</sup> Gordana Babić (1968) noted the popularity of the subject of the Mother of God surrounded by prophets in the 14th c. under the rule of the Palaiologan dynasty, which she explained as resulting from a compilation of symbolic and rhetoric ideas with the descriptive ones.<sup>715</sup> In a joint publication with Chatzidakis (1982), the scholar confirmed the subject had probably been introduced in the Komnenos era, and it

708 *Mother of God Enthroned with Jesus Surrounded by Prophets*, icon, dated to end of the 12th–beginning of the 13th c., 48,5 × 37,0 × 2,7 cm, from Mount Athos, Saint Petersburg, Hermitage – *Афонские Древности* 1992, Fig. III; Kruk 2000, cat. no. III.3; Piatnitsky 2000, cat. no. and fig. B-90: end of the 12th c., 48,5 × 36,8 × 3,1 cm.

709 *Mother of God Enthroned with Jesus Surrounded by Prophets*, dated to 1st half of the 12th c., 48,5 × 41,2 cm, Sinai, Saint Catherine’s Monastery – Carr 1997, cat. no. and fig. 244: dated to 1080–1130; Kruk 2000, cat. no. III.2.

710 Carr 1997; Kruk 2000a, cat. I.30, p. 84; Kruk 2009, p. 216.

711 Podlacha 1912, pp. 34–35.

712 *Mother of God in Majesty or ‘All the Prophets...’, icon, wood, tempera, 68 × 87 cm, Venice, IESBPV – Chatzidakis 1962, cat. no. 10, pl. 8–9, III.*

713 Nersessian 1975, p. 310.

714 Милановић 1991, pp. 414–415.

715 Babić 1968, p. 150.

Temat Matki Boskiej w otoczeniu proroków, znany od okresu średniobizantyjskiego, nie był szczególnie wyróżniany zarówno w dawnych, jak i w nowszych kompendiach ikonograficznych, choć już Nikodem Kondakov (1915) przywoływał symbole maryjne występujące w piśmiennictwie Sofroniusza (560–638), od 634 r. patriarchy Jerozolimy, czy św. Andrzeja z Krety (ok. 650–726 lub 740) i św. Jana z Damaszku (ok. 675–749)<sup>717</sup>. Swetozar Radojčić (1958) wskazał, że proroków umieszczano już w kodeksach tzw. purpurowych, wprowadzając ich do malarstwa monumentalnego w XIII–XIV stuleciu w celu podkreślenia zgodności Starego i Nowego Testamentu<sup>718</sup>. Zdanie to podzielał Sotirios Kissas, który postrzegał źródło obecności proroków z symbolami maryjnymi w temacie Zaśnięcia Marii w powiązaniu z homiliami św. Jana z Damaszku i ze wzmiankowanym wyżej hymnem, odsyłając zarazem do uwag na jego temat zawartych w rozprawie Konstantinosa Kalokyrysa z 1972 r.<sup>719</sup>

Obszerne stadium poświęcone zapowiedziom prorockim opublikowała Doula Mouriki w 1971 r. w omówieniu późnopaleologowskich malowideł w świątyni Peribleptos w Mistrze<sup>720</sup>. Autorka powiązała źródło tego tematu z tekstem *Podręcznika* Dionizego i tradycją homiletyczno-hymnograficzną Kościoła wschodniego<sup>721</sup>. Wskazała, że troparion *Anothen hoi profettai* (Ἀνοθεν οἱ προφეტται) był nie tylko tytułem tematu opisanego w *Podręczniku* malarskim, ale także dawnym hymnem liturgicznym, znanym od XII w.<sup>722</sup>

Wnioski Babić i Mouriki zostały powtórzone i opracowane przez Wesnę Milanović (1991)<sup>723</sup>, a także wzmiankowane przez Ludmiłę Popović (1991)<sup>724</sup> w odniesieniu do malowideł z XIV w. z cerkwi patriarchalnej w Peć. Podobny program wystąpił w innych serbskich cerkwiach, np. w cerkwi Bogurodzicy Ljewiszkiej (serb. Црква Богородица Љевишка) w Prizrenie z lat 1307–1308<sup>725</sup>. W literaturze serbskiej temat ten opisano jako *Prorocy Cię przepowiedzieli* (serb. Пророци су те наговестили). W opinii Milanović prorocy z atrybutami pojawiali się już w rękopisach z VI–VIII w., ale jeszcze bez powiązania bezpośrednio z posłannictwem Marii<sup>726</sup>. Milanović za Mouriki przypomniała, że najstarsze ilustracje proroków z symbolami maryjnymi znane są z miniatur *Homilii* Jakuba Kokkinobafosa oraz *Topografii*

reached the peak of its popularity in the 14th c., and again in Serbian art in the 16th and 17th c.<sup>716</sup>

The subject of the Mother of God surrounded by prophets, known from the Middle Byzantine period, was not particularly highlighted either in the old or later iconographic compendiums, though already Nikodim Kondakov (1915) cited Marian symbols found in the writings of Sophronius (560–638), Patriarch of Jerusalem from 634, or St Andrew of Crete (ca. 650–726 or 740) and St John of Damascus (ca. 675–749).<sup>717</sup> According to Svetozar Radojčić (1958), prophets were included already in the so-called purple codices and introduced into monumental painting in the 13th–14th c. in order to emphasise the concordance of the Old and New Testaments.<sup>718</sup> This opinion was shared by Sotirios Kissas, who regarded the source of the presence of prophets with Marian symbols in the theme of the Dormition of Mary in relation to homilies by St John of Damascus and the hymn mentioned above, referring to the remarks on this subject in a dissertation by Konstantinos Kalokyris of 1972.<sup>719</sup>

A thorough analysis devoted to prophecies was published by Doula Mouriki in 1971 in a study of Late Palaiologan paintings in the Peribleptos monastery, Mystras.<sup>720</sup> The author linked the source of this theme with Dionysius's *Manual* and the homiletic-hymnographic tradition of the Eastern Orthodox Church.<sup>721</sup> She noted that the troparion *Anothen hoi profettai* (Ἀνοθεν οἱ προφეტται) was not only the title of the subject described in the painters' *Manual*, but also an old liturgical hymn, known from the 12th c.<sup>722</sup>

The conclusions drawn by Babić and Mouriki were repeated and discussed by Vesna Milanović (1991),<sup>723</sup> and mentioned by Ludmila Popović (1991)<sup>724</sup> in relation to 14th-century paintings from the patriarchal Orthodox church in Peć. A similar programme was found in other Serbian Orthodox churches, e.g. in the Orthodox church of the Mother of God of Ljeviška (Serb. Црква Богородица Љевишка) in Prizrena, from 1307–1308.<sup>725</sup> In Serbian literature this subject is described as *Prophets Proclaimed Thee* (Serb. Пророци су те наговестили). In Milanović's view, prophets with attributes appeared already in manuscripts in the 6th–8th c., but still without direct relation to Mary's mission.<sup>726</sup> Citing Mouriki, Milanović recalled that the oldest illustrations of prophets with Marian symbols

717 Кондаков 1915, s. 385–386.

718 Radojčić 1958, s. 121.

719 Kissas 1984–1985, s. 267.

720 Μουρίκη 1970, s. 217–251.

721 *Ibidem*, s. 222–223.

722 *Ibidem*, s. 241.

723 Милановић 1991, s. 412.

724 Поповић 1991, s. 448.

725 Милановић 1991, s. 418.

726 *Ibidem*, s. 419.

716 Babić, Chatzidakis 1982, p. 306.

717 Кондаков 1915, pp. 385–386.

718 Radojčić 1958, p. 121.

719 Kissas 1984–1985, p. 267.

720 Μουρίκη 1970, pp. 217–251.

721 *Ibid.*, pp. 222–223.

722 *Ibid.*, p. 241.

723 Милановић 1991, p. 412.

724 Поповић 1991, p. 448.

725 Милановић 1991, p. 418.

726 *Ibid.*, p. 419.

*Chrześcijańskiej* Kosmasa Indikopleustesa<sup>727</sup>. Obie autorki podkreśliły, że opis w *Hermenei* jest znacznie młodszy, niż zabytki, do których się odnosił. Stefan Smjadowski (1998) wskazał zarówno *Hymn akatystowy*, jak i wzmiankowane wyżej *Hymny prorockie* jako źródło inskrypcji „Lb 17,8 (23)” zapisanej na zwoju Aarona w malowidłach z XIV stulecia w bułgarskim Zemenie<sup>728</sup>.

Tymczasem kilku innych autorów wyraziło nieco odmienną opinię co do pochodzenia tego tematu, np. Eugeniusz Iwanoyko (1956), który uznał, że jego źródłem jest *Hymn akatystowy*, najbardziej uznany hymn Kościoła wschodniego<sup>729</sup>, czy Josef Myslivec (1969), który podkreślił znaczenie homilii Ojców Kościoła w studiach nad ikonami słowackimi i stwierdził, że „typowe jest [wśród nich] występowanie wizerunku Bogurodzicy w otoczeniu starozakonnych proroków z symbolami swoich prorocstw odniesionych do wcielenia Chrystusa”<sup>730</sup>. Źródłem pochodzenia tego typu autor upatrywał w piśmiennictwie Ojców Kościoła: Teodora Sykeoty (Teodora z Ancyry), Abrahama z Efezu, Efrema Syryjskiego, Proklosa, Andrzeja z Krety, a przede wszystkim w homiletyce św. Jana z Damaszku, zwłaszcza w jego trzech homiliach o Zaśnięciu Bogurodzicy, a także w hymnicie św. Jana z Damaszku i Kosmy z Majumy<sup>731</sup>. Opinię Myslivca o tym, że kompozycja Hodegetrii z prorokami ma swoje źródło w homiletyce patrystycznej powtórzył Stefan Tkáč (1980) w opracowaniu ikon słowackich<sup>732</sup>.

Podobną jak przywołani autorzy uwagę co do częstotliwości występowania tego typu wizerunku uczyniła Janina Kłosińska: „[...] charakterystycznym rysem Hodigitrii z naszych terenów, [...] jest zwyczaj umieszczania proroków i apostołów na szerokim obramieniu obrazu. Ustalił się on w czasie, gdy ikonostasy miejscowe nie posiadały jeszcze rzędu proroków”<sup>733</sup>.

Wira I. Swiencicka, pisząc w 1983 r. o ikonie z Florynki z l. poł. XVI w., wspomniała o stojących po obu stronach siedzącej na tronie Maryi z Dzieciątkiem czterech prorokach „z symbolami”, którzy „wysławiają Bogurodzicę”<sup>734</sup>. Termin „Pochwała Bogurodzicy” utrwalił się w odniesieniu do tego typu przedstawieniowego w literaturze ukraińskiej<sup>735</sup>.

Romuald Biskupski (1985) przy okazji analizy malarstwa ikonowego z terenów rodzimych orzekł, że „redakcja iko-

are known from the miniatures from the *Homily* by Jakobos von Kokkinobaphos and *Christian Topography* by Kosmas Indikopleustes.<sup>727</sup> Both authors stressed that a description in *Hermeneia* was much later than the works of art that it refers to. Stefan Smyadovski (1998) pointed both to the *Akathist Hymn* and to the already mentioned *Hymns of Prophets* as the source of inscription ‘Num. 17:8 (23)’ on Aaron’s scroll in the 16th-century paintings in Zemen, Bulgaria.<sup>728</sup>

By contrast, several other authors expressed a slightly different opinion as to the origin of this theme, e.g. Eugeniusz Iwanoyko (1956), who believed that its source was the *Akathist Hymn*, the most renowned hymn of the Eastern Orthodox Church,<sup>729</sup> or Josef Myslivec (1969), who emphasised the significance of the homilies of the Church Fathers in the studies of Slovak icons, and wrote that ‘it is typical [of them] to include an image of the Mother of God surrounded by the Old Testament prophets with the symbols of their prophecies referring to the incarnation of Christ’.<sup>730</sup> According to the author, the source of origin of this type were the writings of the Church Fathers: Theodore of Sykeon (Theodore of Ancyra), Abraham of Ephesus, Ephrem the Syrian, Proclus, Andrew of Crete, and above all the homiletics of St John of Damascus, in particular his three homilies on the Dormition of the Mother of God, as well as the hymnica by St John of Damascus and Cosmas of Maiuma.<sup>731</sup> Myslivec’s opinion that the composition of Hodegetria with prophets was inspired by the patristic homiletics was repeated by Stefan Tkáč (1980) in a study devoted to Slovak icons.<sup>732</sup>

Janina Kłosińska’s observation concerning the frequency of this type of representation was similar to the views expressed by the authors cited above: ‘... what is characteristic of Hodegetria from our area ... is a custom of featuring prophets and apostles on the wide frame of a painting. It became established at the time when local iconostases did not include the Prophets tier yet’.<sup>733</sup>

Writing about an icon from Florynka from the 1st half of the 16th c. in 1983, Vira Svientsitska mentioned four prophets ‘with symbols’, ‘extolling the Mother of God’,<sup>734</sup> flanking Mary enthroned with the Child. The term ‘Glory of the Mother of God’ was used in reference to this iconographic type in Ukrainian literature.<sup>735</sup>

727 Милановић 1991, s. 420. Zob. także Linardou 2011, s. 133–152. *Homilies* zachowane są w dwóch manuskryptach: *Vat. gr.* 1162 i *Par. gr.* 1208. Zob. też Carr 1982, s. 10.

728 Смядовски 1998, poz. 110.

729 Iwanoyko 1956, s. 118.

730 Myslivec 1969, s. 408.

731 *Ibidem*, s. 420.

732 Tkáč [1980] 1984, s. 28.

733 Kłosińska 1973, s. 164.

734 Свенціцька 1983.

735 Zob. Гелитович 2005b.

727 Милановић 1991, p. 420. See also Linardou 2011, pp. 133–152. Homilies have survived in two manuscripts: *Vat. Gr.* 1162 and *Par. Gr.* 1208. See also Carr 1982, p. 10.

728 Смядовски 1998, no. 110.

729 Iwanoyko 1956, p. 118.

730 Myslivec 1969, p. 408.

731 *Ibid.*, p. 420.

732 Tkáč [1980] 1984, p. 28.

733 Kłosińska 1973, p. 164.

734 Свенціцька 1983.

735 See Гелитович 2005b.

nograficzna przedstawienia tego typu ma wyrażać wymowę ideową, odnoszącą się do zapowiedzi cudownego poczęcia, a zarazem wyrażać apoteozę Matki Boskiej<sup>736</sup>. Badacz ponownie podjął ten temat w 1991 r., stwierdzając krótko, że „prawdopodobnie [...] rodzimą była redakcja ikony Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków i świętych”<sup>737</sup>. Swiencicka (1983)<sup>738</sup> i Biskupski (1985)<sup>739</sup> ogólnie wskazywali, że ikony w tym typie powinny być interpretowane jako apoteoza Matki Boskiej, gdyż zarówno w rosyjskiej<sup>740</sup>, jak i w ukraińskiej<sup>741</sup> literaturze temat ten określono jako *Pochwała Bogurodzicy* (*Похвала Богоматери; Богородиця з дитям і похвалою*).

Wiele niezależnych uwag na temat analizowanego tematu ogłoszono w 2000 r. Wołodimir Ałeksandrowycz (2000) powrócił do powiązania idei rozważanego motywu z *Hymnem akatystowym*<sup>742</sup>, a Maria Vassiliaki (2000), charakteryzując recepcję hymnów maryjnych w XVI–XVIII stuleciu w jednym z ostatnich katalogów wystaw poświęconych sztuce bizantyńskiej, powróciła do koncepcji powiązania kompozycji Matki Boskiej w otoczeniu proroków z *Hymnami prorockimi*<sup>743</sup>. Z kolei Jurij Pjatnicki (2000), analizując *ikonę Matki Boskiej w otoczeniu proroków* w kolekcji Ermitażu, wskazał na jej analogię w monasterze św. Katarzyny na Górze Synaj (oba typy określając mianem *Kykkotissa*). Motywem przewodnim obu ikon, zdaniem autora, była intymna czułość związana z przemianami w liturgii XI i XII w., prowadzącymi do tego, co Hans Belting określił jako odmienione doświadczenie Męki Chrystusa<sup>744</sup>. Olga Etingoff (2000), odnosząc się do tej ikony, podkreśliła zarówno biblijne i patrystyczne odwołania reprezentowanego typu, nawiązując zwłaszcza do tekstów św. Andrzeja z Krety, jak i manifestowaną w niej czułą relację między Marią a Jezusem, konstytuującą pewne *novum* w czasach Komnenów, niemniej połączenie tego wizerunku z prorokami nie mogło być przypadkowe w okresie dysput teologicznych XII stulecia<sup>745</sup>.

Autorka przypomniała, że troparion *Anothen hoi profetai*, zachowany w *Triodionie* z XI w. z monasteru na Synaju (*Sinait*, gr. 736, fol. 71), został włączony do *Kanonu Proroc-*

While analysing icon painting from his native lands, Romuald Biskupski (1985) wrote that ‘the iconographic redaction of this depiction type aims to express an idea referring to the announcement of the miraculous conception and at the same time an apotheosis of the Mother of God’.<sup>736</sup> The scholar returned to this subject in 1991, stating in short that ‘probably ... the redaction of the icon of Hodegetria surrounded by prophets and saints was of native character’.<sup>737</sup> In general, Svientsitska (1983)<sup>738</sup> and Biskupski (1985)<sup>739</sup> indicated that icons representing this type should be interpreted as an apotheosis of the Mother of God, because both in the Russian<sup>740</sup> and Ukrainian<sup>741</sup> literature this subject is referred to as the Glory of the Mother of God (*Похвала Богоматери; Богородиця з дитям і похвалою*).

Numerous independent remarks on the subject of the type discussed here were made in 2000. Volodymyr Aleksandrovych (2000) again connected the idea of the analysed theme with the *Akathist Hymn*,<sup>742</sup> and while analysing the reception of Marian hymns in the 16th–18th c. in one of the latest catalogues of exhibitions devoted to Byzantine art, Maria Vassiliaki (2000) returned to the concept of linking the composition of the Mother of God surrounded by prophets with the *Hymns of Prophets*.<sup>743</sup> Analysing the icon of the *Mother of God Surrounded by Prophets* in the holdings of the Hermitage Museum, Yuri Pyatnitsky (2000) pointed to its analogy in St Catherine’s monastery on Mount Sinai (referring to both types as *Kykkotissa*). According to the author, the central theme of the two icons was intimate tenderness connected with the transformation in liturgy in the 11th and 12th c., resulting in what Hans Belting called a different experience of the Passion of Christ.<sup>744</sup> Referring to this icon, Olga Etingoff (2000) emphasised both the biblical and patristic references of the represented type, citing above all texts by St Andrew of Crete, and the tender relation between Mary and Jesus manifested in it, constituting a certain *novum* at the time of the Komnenos. Nevertheless, including prophets in this image cannot have been accidental during the time of theological disputes in the 12th c.<sup>745</sup>

736 Biskupski 1985, s. 159.

737 Biskupski 1991a, s. 26.

738 Свенцицька 1983, s. 18.

739 Biskupski 1985, s. 158.

740 Орлова 1980, s. 307; Дувакина 1985, s. 194; Саликова 1998, s. 69–80; Шамардина 1998, s. 81–91.

741 Гелитович 2005b, s. 6.

742 Aleksandrowycz 2000, s. 69.

743 *Mother of God...* 2000, s. 134–137 (tu pominięte, niestety, ikony z terenu Mołdawii, Wołoszy oraz ziem ruskich dawniej Rzeczypospolitej). Zob. także Kruk 2000a, s. 186–194.

744 *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, s. 110 (tu pojawienie się ikon Matki Boskiej w otoczeniu proroków włączono do tego samego nurtu).

745 Этингоф 2000, s. 71.

736 Biskupski 1985, p. 159.

737 Biskupski 1991a, p. 26.

738 Свенцицька 1983, p. 18.

739 Biskupski 1985, p. 158.

740 Орлова 1980, p. 307; Дувакина 1985, p. 194; Саликова 1998, pp. 69–80; Шамардина 1998, pp. 81–91.

741 Гелитович 2005b, p. 6.

742 Aleksandrowycz 2000, p. 69.

743 *Mother of God...* 2000, pp. 134–137 [unfortunately excluding icons from the area of Moldavia, Wallachia and Ruthenian lands within the former Polish-Lithuanian Commonwealth]. See also Kruk 2000a, pp. 186–194.

744 *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, p. 110 [here the icons of the Mother of God surrounded by prophets were included in the same current].

745 Этингоф 2000, p. 71.

kiego czytanego w czasie pierwszej soboty Wielkiego Postu, przypisywanego patriarsze Konstantynopola Germanowi I. Podkreśliła jednocześnie znaczenie *Hymnu akatystowego* i wskazała, że sens symboli maryjnych był powiązany z argumentami ikonodulów oraz dziedzictwem bizantyńskiej poetyki, skupionej na wielbieniu Bogurodzicy i ikon<sup>746</sup>.

Ostatnio badacze raz jeszcze powrócili do dawnej tezy o powiązaniu omawianego tematu z *Hymnami prorockimi*. Patriarcha Dymitr (W. Jarema) stwierdził (2005), że w ikonach ukraińskich temat ten pojawił się w już skryzalizowanym schemacie, choć w różnych wariantach kompozycyjnych, opartym na kondaku *Свише пророци Тя предвозвѣстиша*<sup>747</sup>. Miodrag Marković (2014), analizując rozmieszczenie proroków w malowidłach łuku wspierającego zachodnią kopułę katolikonu Zaśnięcia Bogurodzicy monasteru w Piwie (1604–1605), wskazał zaś, że źródłem napisów na zwojach proroków jest troparion *Prorocy Cię przepowiedzieli*<sup>748</sup>.

W mojej opinii, powtarzanej od czasu pracy magisterskiej (1992)<sup>749</sup>, opublikowanej w 1995 r.<sup>750</sup> i przepracowanej w ramach pracy doktorskiej (1999)<sup>751</sup>, której syntezę opublikowałem w 2000 r.<sup>752</sup>, poza podkreśleniem wielkiego znaczenia wskazanego wyżej troparionu *Anothen hoi profettai*, przypisywanego Janowi Papadopoulosowi Koukouzelesowi (zwanemu także Kukuzelis lub Kukuzel) z Wielkiej Ławry na Górze Athos (ok. 1280–ok. 1360), albo Janowi Kladasowi z kościoła Mądrości Bożej w Konstantynopolu (koniec XIV–pocz. XV w.)<sup>753</sup>, nie można pomijać znaczenia tekstów patrystycznych jako źródła literackiego omawianego typu.

Wizje prorockie należą do sfery poszukiwań analogii między Starym i Nowym Testamentem, podkreślających wielką rolę Dziewicy Marii. Budują one wspólną płaszczyznę łączącą pisma św. Atanazego z Aleksandrii (ok. 296–373), biskupa Aleksandrii od 328 r., Efrema Syryjczyka (ok. 306–373), Cyryla Aleksandryjskiego (375–444), patriarchy Aleksandrii od 412 r., Romana Melodosa (ok. 490 – po 555), Sofroniusza (560–638), patriarchy Jerozolimy od 634 r., św. Andrzeja z Krety, św. Jana z Damaszku, Germana I (ok. 650–po 730), patriarchy Konstantynopola od 715 r., Teodora Studyty (759–826), oraz – w późnym średniowieczu – homilie Daniela II (ok. 1270–1337), arcybiskupa Peć

The author has reminded that the troparion *Anothen hoi profettai*, preserved in the 11th-century *Triodion* from the monastery in Sinai (*Sinait*, Gr. 736, fol. 71), was included in the *Canon of Prophets* read on the first Saturday of Great Lent, attributed to Patriarch of Constantinople Germanus I. At the same time she has emphasised the significance of the *Akathist Hymn* and indicated that the sense of Marian symbols was connected with the arguments of iconodules and the heritage of Byzantine poetics focused on the veneration of the Mother of God and icons.<sup>746</sup>

Recently scholars have once again returned to the old thesis linking the analysed subject with the *Hymns of Prophets*. Patriarch Dymytriy (Volodymyr Yarema) has claimed (2005) that in Ukrainian icons this theme appeared in an already crystallised form, but in a variety of compositional variants, based on the kontakion *Свише пророци Тя предвозвѣстиша*.<sup>747</sup> Analysing the arrangement of prophets in the paintings on the arch supporting the western dome of the catholicon of the Dormition of the Mother of God in the Piva Monastery (1604–1605), Miodrag Marković (2014) has noted that the source for the inscriptions on the prophets' scrolls was the troparion *Prophets Proclaimed Thee*.<sup>748</sup>

In my view, repeated since the time of my MA dissertation [1992],<sup>749</sup> published in 1995<sup>750</sup> and reworked while writing my doctoral dissertation (1999),<sup>751</sup> the synthesis of which was published in 2000,<sup>752</sup> while emphasising the immense significance of the troparion *Anothen hoi profettai*, mentioned above, attributed to John Papadopoulos Koukouzelis (also known as Kukuzelis or Kukuzel) from the Great Lavra on Mount Athos (ca. 1280–ca. 1360), or to Ioannes Kladas from the church of the Holy Wisdom in Constantinople (end of the 14th–beginning of the 15th c.),<sup>753</sup> one cannot ignore the significance of the patristic texts as the source of the analysed type.

Prophetic visions belong the sphere of seeking analogies between the Old and New Testaments, underlying the important role of the Virgin Mary. They build the common platform connecting the writings of Athanasius of Alexandria (ca. 296–373), Bishop of Alexandria from 328, Ephrem the Syrian (ca. 306–373), Cyril of Alexandria (375–444), Patriarch of Alexandria from 412, Romanos the Melodist (ca. 490 – after 555), Sophronius (560–638), Patriarch of Jerusalem from 634, St Andrew of

746 *Ibidem*, s. 15, 42.

747 Димитрій (Ярема) патриарх 2005, s. 341.

748 Марковић 2014, s. 674, 687. Autor wskazał, że jednym z najwcześniejszych przykładów tego tematu w sztuce serbskiej są malowidła w Prizrenie, odsyłając do opracowania Милановић 1991.

749 Kruk [1992].

750 Kruk 1995, s. 25–46.

751 Kruk [1999].

752 Kruk 2000a; Kruk 2004b, s. 129–154; Kruk 2007h, s. 287–298; Kruk 2009c, s. 215–248. Niniejsze rozważania opublikowałem w: Kruk 2017b, s. 53–68.

753 Милановић 1991, s. 415; Этингоф 2000, s. 71. Zob. także Kruk 2000a, s. 167.

746 *Ibid.*, pp. 15, 42.

747 Димитрій (Ярема) патриарх 2005, p. 341.

748 Марковић 2014, pp. 674, 687. The author has indicated that one of the earliest examples of Serbian art are paintings in Prizrena, referring to the study Милановић 1991.

749 Kruk [1992].

750 Kruk 1995, pp. 25–46.

751 Kruk [1999].

752 Kruk 2000a; Kruk 2004b, pp. 129–154; Kruk 2007h, pp. 287–298; Kruk 2009c, pp. 215–248. I published this discussion in: Kruk 2017b, pp. 53–68.

753 Милановић 1991, p. 415; Этингоф 2000, p. 71. See also Kruk 2000a, p. 167.



od 1324 r., serbskiego arcybiskupa i fundatora (cs. *ktitor*) cerkwi w Peć, w których cytował prorocтва starotestamentowe, konfrontując je z przesłaniem Nowego Testamentu<sup>754</sup>. Ojcowie Kościoła z upodobaniem stosowali przy tym figury retoryczne za swoimi poprzednikami, zwłaszcza za Efresem Syryjczykiem, któremu przypisuje się często pierwszeństwo w nadaniu wzniosłych tytułów Marii oraz metafor takich jak: „złoty świecznik”, „żywa arka”, „wspaniały tron Pana”<sup>755</sup>, znanych z inskrypcji zapisanych w ikonach. Zasługą Romana Melodosa było zaś odrodzenie spuścizny poetyckiej greckiej starożytności, w którą tchnął nowe życie, zyskując miano „Melodos” (gr. *Μελῳδός*) i tytuł „Orator Boży” (gr. *Θεορήτορ*)<sup>756</sup>.

Manifestowanie zgodności Starego i Nowego Testamentu było wspólne twórczości homiletycznej Kościoła wschodniego i Kościoła zachodniego. W malowidłach ściennych idea ta była wyrażana jednocześnie przez przypisywanie określonych atrybutów poszczególnym prorokom, a w warstwie językowej – przypisywanie im zapisanych zwojów wypełnionych zapowiedziami, powtarzanymi w homiliach Ojców Kościoła.

Efrem Syryjczyk w *Pieśni o Najświętszej Maryi Pan-  
nie* (CSCO 186, 191–199) porównał Marię z trawą, „na które Ojciec zstąpił jako deszcz”<sup>757</sup>. Podobnie św. Cyryl Jerozolimski (ok. 315–387), biskup Jerozolimy od ok. 350 r., odwołał się do prorocत्व w *Homilii dwunastej: O Słowie Wcielonym i stworzeniu Człowieka* (Iz 7,10–14) (PG 33,725–770):

Gdy Salomon usłyszał słowa ojca Dawida [...] zapytał: „Czy rzeczywiście zamieszka Bóg na ziemi?”

W przypisywanym Salomonowi psalmie Dawid od-  
powiada:

Zstąpi jak deszcz na trawę (Ps 72,6).  
„Deszcz” – dla Jego niebieskiego pochodzenia, na „trawę”  
– dla Jego ludzkiej natury<sup>758</sup>.

Święty Cyryl wskazał, że obiecane miejsce przyjścia Mesjasza zapowiedział Micheasz, a kierunek nadejścia – Habakuk: „Bóg przychodzi z Teman [Teman znaczy po-  
łudnie], Święty z góry Paran” (Ha 3,3)<sup>759</sup>.

Crete, St John of Damascus, Germanus I (ca. 650–after 730), Patriarch of Constantinople from 715, Theodore the Studite (759–826), and – in the Late Middle Ages – homilies by Daniel II (ca. 1270–1337), Archbishop of Peć from 1324, a Serbian archbishop and founder (CS. *ktitor*) of the Orthodox church in Peć, in which he cited Old Testament prophecies, confronting them with the New Testament.<sup>754</sup> The Church Fathers took a special liking to the figures of speech of their predecessors, in particular Ephrem the Syrian, who is often believed to have been the first one to use solemn titles for Mary and such metaphors as: ‘the golden candelabrum’, ‘the living ark’, ‘the great throne of the Lord’,<sup>755</sup> known from inscriptions featured in the icons. Romanos the Melodist contributed to the revival of the poetic oeuvre of Greek antiquity into which he breathed a new life, gaining the appellation ‘Melodist’ (Gr. *Μελῳδός*) and the title ‘God’s Orator’ (Gr. *Θεορήτορ*).<sup>756</sup>

The manifestation of the concert between the Old and New Testaments was found in the homiletic works of both the Eastern and Western Church. In mural paintings this idea was expressed at the same time by ascribing specific attributes to individual prophets, and in the linguistic layer – ascribing to them the scrolls with prophecies, repeated in the homilies of the Church Fathers.

Ephrem the Syrian in his *Song about the Blessed Virgin Mary* (CSCO 186, 191–199) compared Mary to the fleece (grass), ‘onto which our Lord descended like rain.’<sup>757</sup> Like St Cyril of Jerusalem (ca. 315–387), Bishop of Jerusalem from ca. 350, he referred to the prophecies included in *Lecture 12: On the Incarnation and the words, ‘and Made Man’* (Isa. 7:10–14) (PG 33:725–770):

When Solomon heard the words of his father David ..., he asked: ‘But will God indeed dwell on the earth?’

In the psalm ascribed to Solomon, David answers:

He shall come down like rain (Ps. 72:6).  
‘Rain’ – for his heavenly origin, upon ‘the grass’ – for his human nature<sup>758</sup>.

St Cyril emphasised that the promised place of the coming of the Messiah had been foretold by Micah, and the direction of the coming – by Habakkuk: ‘God came from Teman [Teman means ‘the south’], and the Holy One from mount Paran’ (Ha 3:3).<sup>759</sup>

754 Поповић 1991, s. 463.

755 Kania 1990, s. 195.

756 Sowa 1997, s. 332.

757 Cyt. za: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 34.

758 Cyt. za: *ibidem*, s. 84–85.

759 Cyt. za: *ibidem*, s. 90.

754 Поповић 1991, p. 463.

755 Kania 1990, p. 195.

756 Sowa 1997, p. 332.

757 As cited in: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, p. 34.

758 As cited in: *ibid.*, pp. 84–85.

759 As cited in: *ibid.*, p. 90.

\* \* \*

\* \* \*

Aktywność antyikonoklastyczna apologetów i obrońców kultu należnego czczonym ikonom oraz rola hymnografów wywarły ogromny i decydujący wpływ na kształt omawianej ikonografii. Nie bez znaczenia była rola Matki Bożej jako protektorki stolicy, ugruntowana w VIII i IX w.<sup>760</sup> Ci ostatni, wkrótce po ich kanonizacji, zostali umieszczeni razem z prorokami w pobliżu Marii w malowidłach ściennych i ikonach. Należy wyróżnić wśród nich św. Jana z Damaszku, który łączył w sobie żarliwość pasji apologetycznej z zamiłowaniem do homiletyki maryjnej opartej na dziedzictwie Ojców Kościoła i przekazie Pisma Świętego<sup>761</sup>. Wielki teolog, próbując kategoryzować różne typy obrazów w *III Mowie obronnej tym, którzy odrzucają święte obrazy*, stwierdził: „Za piąty rodzaj obrazu uważa się to, co zostało już wcześniej określone i przewidziane, a co ma się dopiero wydarzyć: tak jak krzak gorejący lub skąpane w rosie runo są zwiastunem Dziewicy i Bogarodzicy, podobnie jak różdżka Aarona i dzban na mannę<sup>762</sup>. Do tych obrazów odnosił się – opisany przez niego – czwarty rodzaj kultu, „tak jak laska Aarona była prawzorem misterium Dziewicy lub naczynie na mannę i ołtarz<sup>763</sup>”.

W VIII i IX w., czyli w okresie aktywności największych hymnografów – św. Jana z Damaszku i Kosmy z Majumy (ok. 675–ok. 751), powstało jednocześnie wiele dzieł homiletyki maryjnej autorstwa wybitnych teologów. Niektórzy z nich, jak German I, podobnie papież Jan VII (ok. 650–707), papież od 707 r., pochodzenia greckiego, pisali o sobie, że są „sługami” Maryi, jakby odnosząc się do epitetu „Sługa Chrystusa” umieszczanego na monetach przez cesarza Justyniana II, panującego w latach 685–695 i 705–711. W tym czasie German I, patriarcha Konstantynopola w latach 715–730, tak jak inny wielki teolog i patriarcha Tarazjusz z Konstantynopola (ok. 730–806), patriarcha w latach 784–806, wielki sympatyk życia monastycznego<sup>764</sup> i wuj Focjusza, oraz podobnie jak św. Jan z Damaszku i Focjusz I (ok. 810–ok. 893), patriarcha Konstantynopola w latach 858–867 i 877–886, wyrażali poparcie dla cielesnego Wniebowzięcia Marii, idei już wcześniej zakorzenionej w teologii zachodniej, gdy Kościół wschodni zachowywał w tym względzie ogólnie większą rezerwę<sup>765</sup>. German I był duchownym kościoła Mądrości Bożej w Konstantynopolu, następnie biskupem Kyziku i patriarchą Konstantynopola. Aktywnie uczestniczył w VI soborze powszechnym, kiedy potępiony

The anti-iconoclastic activity of apologists and defenders of the cult deserved by the venerated icons and the role of hymnographers exercised considerable and decisive influence on the shape of the discussed iconography. Not without significance was the role of the Mother of God as a protectress of the capital, consolidated in the 8th and 9th c.<sup>760</sup> The last ones, shortly after their canonisation, were depicted together with prophets close to Mary in mural paintings and icons. Worthy of note among them is St John of Damascus, who combined the ardour of the apologetic passion with a penchant for Marian homiletics based on the heritage of the Church Fathers and the Holy Scriptures.<sup>761</sup> Attempting to categorise various types of images in his 3rd speech in defence of image worship, this great theologian wrote: “The fifth kind of image is said to prefigure what is yet to happen, such as the burning bush or the fleece wet with dew, which are foreshadowing the Virgin Theotokos, the same as the rod of Aaron and the jar for manna<sup>762</sup>. What referred to these images was the fourth kind of worship ‘such as Aaron’s rod, which prefigured the mystery of the Virgin, or the jar of manna, or the altar’.<sup>763</sup>”

In the 8th and 9th c., which is the period of the activity of the most prominent hymnographers – St John of Damascus and Cosmas of Maiuma (ca. 675–ca. 751), an immense number of Marian homiletic works by eminent theologians were produced. Some of them, such as Germanus I and Pope John VII (ca. 650–707), pope from 707, of Greek descent, described themselves as Mary’s ‘servants’, as if alluding to the epithet ‘Servant of Christ’, featured on the coins by Emperor Justinian II, who ruled in 685–695 and 705–711. At that time, Germanus I, Patriarch of Constantinople in 715–730, the same as another great theologian and patriarch Tarasius of Constantinople (ca. 730–806), patriarch in 784–806, an ardent sympathiser with the monastic life<sup>764</sup> and uncle of Photios, and like St John of Damascus and Photios I (ca. 810–ca. 893), Patriarch of Constantinople in 858–867 and 877–886, expressed their support for the bodily assumption of Mary, an idea which was rooted in Western theology even earlier, when the Eastern Orthodox Church was more reserved in this respect.<sup>765</sup> Germanus I was a priest in the church of the Holy Wisdom in Constantinople, then Bishop of Cyzicus

760 Zob. Cameron 2000, s. 14; Mango 2000, s. 22; Tsironis 2000, s. 28; Brubaker, Cunningham 2007, s. 241 i n.

761 Kruk 2000a, s. 381.

762 Jan z Damaszku, *III Mowa obronna* 22, s. 643.

763 *Ibidem* 36, s. 649.

764 Hatlie 2007, s. 317.

765 Cormack 1985, s. 170.

760 See Cameron 2000, p. 14; Mango 2000, p. 22; Tsironis 2000, p. 28; Brubaker, Cunningham 2007, pp. 241ff.

761 Kruk 2000a, p. 381.

762 Jan z Damaszku św., *III Mowa obronna* 22, p. 643 [as translated in Moshe Barash, *Icon. Studies in the History of the Idea*].

763 *Ibid.* 36, p. 649. [as translated in Moshe Barash, *Icon. Studies in the History of the Idea*].

764 Hatlie 2007, p. 317.

765 Cormack 1985, p. 170.

został monoteletyzm<sup>766</sup>. Świadectwem żywej recepcji pism Germana I w liturgii i sztuce jest cytat z jego pism liturgicznych w malowidłach św. Sozomenosa w Galacie na Cyprze<sup>767</sup>. German I z Konstantynopola w *Pierwszej homilii na Ofiarowanie Marii w świątyni* (PG 98, 291–310: *Sancti Patris nostri Germani archiepiscopi Constantinopolitani, in ingressum sanctissimae Deiparae sermo. I*)<sup>768</sup>, wołał:

Dziś i Anna [...] oznajmia krańcom ziemi, że otrzymała owoc. Dziś otwarta brama bożej świątyni przyjmuje wstępującą bramę Emmanuela zamkniętą i na wschód zwróconą [Ez 44,1–3] [...]. Dziś wzywa nas Maryja do oddania Jej hołdu, choć nikt nie zdoła zebrać wszystkich pochwał. Witaj, cienista góro Boga! [Ps 68,17]. Na tobie paś się duchowy Baranek, który poniósł nasze grzechy i nędze. Góro, z ciebie oderwany ów niczyją ręką nie obroniony kamień [Dn 2,34] stał ołtarze bałwanów i stał się kamieniem węgielnym na głowę, cudownym w naszych oczach! [Ps 118,22–23].

Święty Andrzej z Krety wskazywał w *Czwartej homilii na Narodziny NMP* (PG 97, 862–882: S. Andreae Cretensis, *Oratio IV. In Sanctam Nativitatem praesanctae Dominae nostrae Dei Genitricis, semperque virginis Mariae*)<sup>769</sup>, że:

Ciebie Izajasz widząc proroczymi oczyma nazwał „prorokinią i dziewicą”, „znaczoną pieczęcią” [...] Ciebie Ezechiel nazwał „wschodem” i „bramą zamkniętą”, przez którą wejść ma sam Bóg i która ma znów zostać zamknięta [...]. Ciebie Daniel ujrzał jako wielką górę, a ów przedziwny Habakuk jako „góre cienistą, na której spодobało się Bogu mieszkać”, proroczno wyśpiewał. [...] Ciebie Zachariasz w boskich rzeczach najbystrzejszy widział jako „złoty świecznik siedmiu lampkami błyszczący”, oświecony siedmiu charyzmatami Boskiego Ducha. [...] Błogosławiony ów owoc, który niepłodnie i gorzkie wody przez Elizeusza wlianiem soli uczynił pitnymi i płodnymi [...]. Dziś i Anna [...] oznajmia krańcom ziemi, że otrzymała owoc. Dziś otwarta brama bożej świątyni przyjmuje wstępującą bramę Emmanuela zamkniętą i na wschód zwróconą [...]. Dziś wzywa nas Maryja do oddania Jej hołdu, choć nikt nie zdoła zebrać wszystkich pochwał.

and Patriarch of Constantinople. He actively participated in the Sixth Ecumenical Council, when monothelism was condemned as heretical.<sup>766</sup> The evidence of the enthusiastic reception of the writings of Germanus I in liturgy and art is a citation from one of his liturgical texts in the paintings by St Sozomen in Galata, Cyprus.<sup>767</sup> To quote the *First Homily on the Presentation of Mary at the Temple* (PG 98, 291–310: *Sancti Patris nostri Germani archiepiscopi Constantinopolitani, in ingressum sanctissimae Deiparae sermo. I*) by Germanus I of Constantinople<sup>768</sup>:

Today Ann too ... makes it known to the end of the earth she has received the fruit. Today the open gate of the Lord's temple received the ascending gate of Immanuel shut and looking toward the east [Ezek. 44:1–3].... Today Mary calls us to pay homage to Her, although no one can express all the praise.

Hail, O rich and shady mountain of God! [Ps. 68:17]. On which pastured the True Lamb, who hath taken away our sins and infirmities. Mountain, whereout hath been cut without hands that Stone [Dan. 2:34] which hath smitten the altars of the idols, and become the head stone of the corner, marvellous in our eyes! [Ps. 118, 22–23].

To cite the *Fourth Homily on the Nativity of the Virgin Mary* (PG 97, 862–882: S. Andreae Cretensis, *Oratio IV. In Sanctam Nativitatem praesanctae Dominae nostrae Dei Genitricis, semperque virginis Mariae*)<sup>769</sup> by St Andrew of Crete:

It is you that Isaiah of the prophetic vision called 'prophetess and virgin', 'sealed'.... It is you that Ezekiel called 'the east side' and 'the closed gate', that the Lord is to pass through and which therefore will be closed.... It is you that Daniel saw as a mountain, and that wondrous Habakkuk as 'the high shaded hill God desireth to dwell in', he prophetically sang of.... It is you that Zechariah most discerning in divine matters saw as 'a candlestick all of gold with seven lamps thereon', lighted by seven charismata of the Holy Spirit. ... Blessed be the fruit that made the barren and bitter waters good for drinking and fruitful by having Elisha cast salt into them.... Today Ann too ... makes it known to the ends of the

766 Герман Константинопольский Св., Сказание о церкви и рассмотрение таинства, с. 11.

767 Stylianos 1992, s. 528.

768 German I z Konstantynopola, *Pierwsza homilia na Ofiarowanie Marii w świątyni*.

769 Andrzej z Krety, *Czwarta homilia na Narodziny NMP*.

766 Герман Константинопольский Св., Сказание о церкви и рассмотрение таинства, p. 11.

767 Stylianos 1992, p. 528.

768 German I z Konstantynopola, *Pierwsza homilia na Ofiarowanie Marii w świątyni* [Germanus I of Constantinople, *First Homily on the Presentation of Mary at the Temple* [translation based on that in Museikon 1/1017 and that available at <http://divinumofficium.com/www/horas/English/Sancti/12-08.txt>].

769 Andrzej z Krety, *Czwarta homilia na Narodziny NMP* [St Andrew of Crete, *Fourth Homily on the Nativity of the Virgin Mary* [translation based on that in Museikon 1/1017].

W sensie środków stylistycznych – paralel, alegorii, symboli – nie było tak ważne, czy wprowadzano je do hymnów, czy też do homilii. Używane były powszechnie, np. Focjusz wygłosił homilię w obecności Michała III (840–867), cesarza od 842 r., na konsekrację nowego kościoła w pałacu cesarskim, poświęconego Marii, porównując Ją z tabernakulum Mojżesza i świątynią Salomona<sup>770</sup>. Różnice między hymnami a homiliami zacierały się, co wyrażało się także w tym, że wspomniani pisarze byli jednocześnie hymnografami. Na przykład św. Andrzej z Krety w czwartej *Homilii na Narodzenie NMP* (PG 97, 862–882) albo św. Jan z Damaszku w homiliach używali różnych synonimów określających Marię: „Brama zamknięta”, „Brama światła” lub „Brama Boga”. Wieczorem w święto Narodzenia Bogurodzicy śpiewano pieśń Sergiusza Hagiopolity *Brama Wschodu*, parafrazującą tekst *Księgi Ezechiela* (44,1–2). Gordana Babić podkreślała obecność podobnych odniesień w pieśniach liturgicznych, jak *Teotokion czwartej pieśni na Jutrznę Narodzenia Bogurodzicy*: „prorocy nazwali Cię tabernakulum, bramą, górą duchową, krzewem”, obecnych także w siódmej odzie *Jutrzni* – „Góra”, „Brama niebios”, „Drabina duchowa”<sup>771</sup> – czy w *Dziewiątej pieśni na święto Zwiastowania*, przypisywanej Jakubowi Mnichowi: „Daniel nazwał cię górą duchową, Izajasz, Matką Boga, Gedeon ujrzał cię jako runo i Dawid nazwał cię świątynią, a inny nazwał cię bramą”<sup>772</sup>.

Atrybuty maryjne były więc raz po raz powtarzane w poezji liturgicznej, tak jak odwoływały się do niej naturalnie same czytania w czasie liturgii, np. wizja Ezechiela była przypominana regularnie w wigilię przed najważniejszymi świętami maryjnymi: narodzinami, prezentacją w świątyni, zaśnięciem i zwiastowaniem<sup>773</sup>. Poza tym całe kazania, jak w wypadku Romana Melodosa, mogły przyjmować formę i charakter pieśni. Podstawą wszystkich porównań pozostawała treść Pisma Świętego, zwłaszcza skojarzone z prorokami starotestamentowe atrybuty lub należące do kanonu starotestamentowe pieśni, ody odczytywane w znaczeniu symboli maryjnych odnoszących się ogólnie do Tajemnicy Wcielenia. Nieprzypadkowo para szczególnie uznanych hymnografów – św. Jan z Damaszku i św. Kosma z Majumy – towarzyszyła wraz z prorokami scenie Zaśnięcia Marii, której – jak wskazałem – poświęcono wiele wspaniałych homilii wypełnionych typologią maryjną. Oprócz wcześniej przypomnianych podobne odwołania do symboli prorockich Starego Testamentu zawiera *Homilia na Zaśnięcie* św. Klimenta Ochrydzkiego – „Krzew

earth she has received the fruit. Today the open gate of the Lord's temple received the ascending gate of Immanuel shut and looking toward the east... Today Mary calls us to pay homage to Her, although no one can express all the praise.

As far to the stylistic devices, that is parallels, allegories and symbols, it was not so important whether they were used in hymns or homilies. In fact, they were applied universally, e.g. Photios delivered a homily in the presence of Michael III (840–867), emperor from 842, for the consecration of a new church in the imperial palace, dedicated to Mary, in which he compared Her to Moses' Tabernacle and Solomon's temple.<sup>770</sup> A difference between hymns and homilies was blurred, which was manifested in the fact that the writers mentioned above were also hymnographers. For example, St Andrew of Crete in the *Fourth Homily on the Nativity of the Virgin Mary* (PG 97, 862–882) or St John of Damascus in homilies used various synonyms referring to Mary: 'the closed Gate', 'the Gate of light' or 'the Gate of God'. On the evening before the Feast of the Nativity of the Mother of God the song by Sergius the Hagiopolite *The Gate Facing East*, a paraphrase of the Book of Ezekiel (44:1–2), was sung. Gordana Babić emphasised the presence of such references in liturgical songs, like *The Theotokion of the Fourth Song for the Matins of the Mother of God*: 'prophets called You the tabernacle, gate, spiritual mountain, bush', found also in the seventh ode of the *Matins* – 'the Mountain', 'Gate of Heaven', 'Spiritual ladder'<sup>771</sup> – or in the *Ninth Song for the Feast of the Annunciation*, ascribed to Jacob the Monk: 'Daniel called you the spiritual mountain, Isaiah – the Mother of God, Gideon saw you as a fleece and David called you a temple, and another – a gate'<sup>772</sup>.

Marian attributes were therefore repeated over and over again in liturgical poetry. So were they naturally in liturgical readings, e.g. Ezekiel's vision was recalled regularly on the eve of the most important Marian feasts: the Nativity, Presentation in the Temple, Dormition and Annunciation.<sup>773</sup> Moreover, entire sermons, as in the case of Romanos the Melodist, could take on the form and character of songs. All the comparisons were based on the Holy Scriptures, in particular the Old Testament attributes associated with prophets or songs, odes, being part of the canon of Old Testament, interpreted in terms of Marian symbols referring in general to the mystery of the Incarnation. It was no accident that two particularly highly valued hymnographers – St John of Damascus and St Cosmas of Maiuma – were depicted, together with prophets, in the scene of the Dormition of Mary, to which – as already men-

770 Grabar [1956] 1968, s. 68.

771 Babić 1968, s. 148.

772 Ta sama pieśń przypisywana jest św. Janowi z Damaszku (PG 96, 853A).

773 Babić 1968, s. 148.

770 Grabar [1956] 1968, p. 68.

771 Babić 1968, p. 148.

772 The same song was attributed to St John of Damascus (PG 96, 853A).

773 Babić 1968, p. 148.

niezgorzały”, „Nowa arka”, „Obłok” – obecne, co warto zaznaczyć w związku z jego obszarem działania – w bułgarskiej modlitwie apokryficznej *Imiona Bogurodzicy (Имена Богородични)*<sup>774</sup>.

Charakter narracji *Pierwszej homilii na Zaśnięcie Marii* św. Jana z Damaszku (SC 80, 80–121)<sup>775</sup> mógł służyć jako wskazówka dotycząca tworzenia kompozycji omawianych ikon:

Jej rodzicami byli Joachim i Anna [...] Anna [...] wydała [...] na świat córkę, jaka nie urodziła się dotąd, ani nie urodzi się nigdy. To właśnie usunięcie nieplodności wskazywało najwyraźniej, że skończy się nieplodność świata [...]. „A kiedy przyszło wypełnienie czasu [...] został posłany przez Boga anioł Gabriel [...] Tyś jest tronem królewskim, przed którym stali aniołowie, patrząc na siedzącego na nim swego Pana i Stwórcę [...] Ciebie wyobrażała arka, w której było zachowane ziarno drugiego stworzenia. [...] Ciebie krzew przedstawiał, Ciebie wyrażały dane przez Boga tablice, arka przymierza, złote naczynie, świecznik, stół, kwitnąca różdżka Aarona. Z Ciebie bowiem narodził się Ten, który jest płomieniem boskości, „granicą i myślą”, rozkoszą i niebieską manną [...] niebieskim chlebem życia, bez pracy wydanym owocem. Czyż nie Ciebie przedstawiał ów piec, którego ogień był równocześnie zroszony i płomienny [Dn 3,49–50] – obraz boskiego ognia, co w Tobie mieszkał? [...] O mało nie pominąłem drabiny Jakuba [Rdz 28,12]. Bo cóż? Czyż nie jest każdemu jasne, iż zapowiadała i wyobrażała ona Ciebie? Jak bowiem Jakub widział niebo złączone z ziemią końcami drabiny [...] tak i Ty stałaś się pośredniczką i drabiną, po której Bóg zstąpił do nas, wziął słabą naturę naszą, złączył i zjednoczył z sobą i uczynił człowieka widzącym Boga duchem [Rdz 32,31]. [...] A gdzież mam umieścić przepowiednie proroków? Czyż nie należy ich odnieść do Ciebie, jeśli pragnie się wykazać ich prawdziwość? Czym więc jest [...] [Dawidowe] runo, na które jak deszcz zstąpił Syn Króla i Boga wszechrzeczy [...] cóż to za Panna, o której mówi Izajasz [...]. Cóż to za góra Daniela, od której oderwał się kamień węgielny, Chrystus [...] niech wystąpi [...] Ezechieli i wskaże zamkniętą bramę, dostępną Panu, choć nie otwartą [...]. Wskaże na pewno, żeś Ty jest oną bramą [...]. Ciebie sławią prorocy, Tobie służą aniołowie, poddani są apostołowie, uczeń, który zachował dziewictwo i z wyroku Boga służy Tobie [autor homilii].

Niektóre postacie proroków na ikonach zachodnioruskich, przede wszystkim Jeremiasza, zwracają uwagę

tioned – a considerable number of splendid homilies filled with Marian typology were devoted. Apart from the already mentioned, much the same references to prophetic symbols from the Old Testament can be found in the *Homily on the Dormition* by St Clement of Ohrid: ‘the Burning Bush’, ‘New Ark’, ‘Cloud’ – found, which is worth noting by reason of his area of activity – in the Bulgarian apocryphal prayer entitled *The Names of the Mother of God (Имена Богородични)*.<sup>774</sup>

The character of the narration of the *First Homily on the Dormition of Mary* by St John of Damascus (SC 80, 80–121)<sup>775</sup> may have served as an instruction how to build the composition of the analysed icons:

Joachim and Anne were the parents of Mary ... Anne ... gave birth ... to a child, whose equal had never been created and never will be. The end of barrenness proved clearly that the world’s sterility would cease .... In the fullness of time ... the angel Gabriel was sent to this true child of God... Thou art the royal throne which angels surround, seeing upon it their very King and Lord.... The ark foreshadowed thee who hast kept the seed of the new world.... The burning bush was a figure of thee, and the tablets of the law, and the ark of the testament. The golden urn and candelabra, the table and the flowering rod of Aaron were significant types of thee. From thee arouse the splendour of Godhead, the eternal Word of the Father, the most sweet and heavenly Manna.... The heavenly Bread of Life, the Fruit without seed, took flesh of thee. Did not that flame foreshadow thee with its burning fire [Dan. 3:49–50] – an image of the divine fire within thee? ... I had nearly forgotten Jacob’s ladder [Gen. 28:12]. It is not evident to every one that it prefigures thee, and is not the type easily recognised? Just as Jacob saw the ladder bringing together heaven and earth... so art thou placed between us, and art become the ladder of God’s intercourse with us, of Him who took upon Himself our weakness, uniting us to Himself, and enabling man to see God [Gen. 32:31]. ... How shall I understand the prediction of prophets? Shall I not refer them to thee, as we can prove them to be true? What is the fleece of David which receives the Son of the Almighty God, as rain falls upon the soil? ... Who is the virgin foretold by Isaias... What is Daniel’s mountain from which arouse Christ, the Corner-Stone, not made by the hand of man... Let the inspired Ezechieli come forth and show us the closed gate, sealed by the Lord, and not yielding.... Let him point to its fulfilment in thee.... The prophets, them foretell thee.

774 Петканова 1992, p. 64.

775 Jan z Damaszku, *Pierwsza homilia na Zaśnięcie NMP* [St John of Damascus, *Sermon I on the Dormition of Mary* [English translation available at <https://www.fisheaters.com/customstmeafterpentecost6a.html>].

774 Петканова 1992, s. 64.

775 Jan z Damaszku, *Pierwsza homilia na Zaśnięcie NMP*.

niezwykłymi pozami – ich tułowia i ręce skierowane są w przeciwną stronę niż stopy. Tak „skręcone” figury dokładnie odpowiadają pozie Miriam, która przedstawiana była podczas wykonywania mistycznego tańca przed Arką Pana, często ilustrowanego w miniaturstwie bizantyńskim jako *Taniec Miriam* (Wj 15,20)<sup>776</sup>. Analogia ta znajduje wyjaśnienie np. w *Pierwszej homilii na Ofiarowanie NMP* (PG 98, 291–310) św. patriarchy Germana I<sup>777</sup>:

Niepłodna przedtem Maria zawołała głośno: Pójdźcie, cieszcie się ze mną bardziej [...]. Już bowiem owoc i dar mych wnętrzości lśniący Bożym blaskiem i uświęcony, oddają Bogu [...]. Pójdźcie, pierwsze chóry, i ciesząc się z zastępem śpiewających i uderzających w bębni dziewcząt, nie przed Marią, siostrą Mojżesza, lecz przed zrodzoną ze mnie córką grając śpiewajcie pieśń nową! [...]. I ty Dawidzie [...] natchnionymi usty wydadź dźwięk miłszy od lutni [...]. Przybądź tu z wysoka mówiący Ezechielu, trzymając dany od Boga zwój ożywiającego ducha i wyraż pochwały tej na wschód zwróconej bramie, która pozostając zapieczętowana, daje przejście Panu. Niech i kto inny z pierwszych świętego orszaku lub pozostały zastęp widzów podniesie głos radości, patrząc na nadchodzący koniec waszych prorocत्व. Cóż tedy? Czyż wy, pierwsi rodzice, zwolnieni z przekleństwa, mający odzyskać stare miejsce rozkoszy, z którego zostaliście wygnani, nie będziecie słać sprawczyni zbawienia? Czyż nie wy przede wszystkim winniście podnieść głos i ze mną, i z wszystkimi stworzeniami radośnie Ją słać?<sup>778</sup>

Ostatnie wersy stanowią rodzaj apelu. Odpowiedzią na niego jest tekst znajdujący się na zwoju umieszczonym na dolnych ramach ikon zachodnioruskich w rękach rodziców Marii – jako odpowiedników Adama i Ewy. Tekst ten głosi, że w Marii raduje się stworzenie wszelkie i ludzki ród:

Od purpurowego okrycia Panny mieni się purpurową barwą ołtarz. Raduje się Zachariasz, zaszczycony przyjęciem Bożej Rodzicielki, weseli się Joachim [...]. Cieszy się i Anna [...] ciesząc się pierwsi rodzice, zbiegając przed wydanym na siebie potępieniem, radują się prorocy i z nimi ozdobiony łaską cały zastęp<sup>779</sup>.

Angels and apostles minister to thee. O Mother of God, ever Virgin, and John the virgin apostle [author of the sermon].

Certain depictions of prophets in Ruthenian icons attract attention with their unusual poses – their trunks and hands are turned in an opposite direction to their feet. Figures ‘twisted’ in this way closely correspond to the pose of Miriam, represented while performing a mystical dance in front of the Ark of the Lord, often illustrated in Byzantine miniature painting as the Miriam’s Dance (Ex. 15:20).<sup>776</sup> This analogy can be explained e.g. by the *First Homily on the Presentation of the Virgin Mary* (PG 98, 291–310) by St Patriarch Germanus I<sup>777</sup>:

And the heretofore barren Anne exclaimed: Come rejoice with me even more... For now the fruit and the gift of my womb, shining with God’s brilliance and sanctified, I give to God... Some, the first choirs, and rejoicing with a host of maidens singing and playing the timbrels, not before Mary, sister of Moses, but before the daughter born of me, playing, sing a new song! ... And you David ... with inspired lips utter a sound more pleasing than the lute... Some the high spoken Ezekiel, holding the Spirit enlivening scrolls given of God, sing praise of this eastward-looking gate, which, while sealed, gives passage to the Lord. Let others from among the first in the holy procession or other hosts of onlookers raise their voices in joy looking at the approaching end of your prophecies. What then? Will you not, the first parents, freed from damnation, about to regain your place of delight of old, from which you had been banished, extol her that brings us salvation? Is it not you before all others who should raise your voices and, with me and with all creation, joyously sing Her praise?<sup>778</sup>

The last verses are a sort of appeal, and a response to it is a text featured on a scroll depicted in the lower frames of Ruthenian icons, held by Mary’s parents – counterparts of Adam and Eve. According to this passage, all the creation and humans rejoice in Mary:

The altar shimmers with purple from the purple colour of the Virgin’s mantle. Zachariah rejoices, honoured with the reception of the Mother of God, Joachim exults... Merry

776 Zob. *Taniec Miriam*, miniatura, dat. na XI w., BAV, *Cod. 747*, fol. 90<sup>v</sup> – Weitzmann 1971, fig. 147, s. 168; *Taniec Miriam*, miniatura, dat. na XII w., BAV, *Cod. 746*, fol. 194<sup>v</sup> – *ibidem*, fig. 148, s. 169. Jednego ze źródeł formalnych tej sceny upatruje się w adaptacji menad hellenistycznych.

777 German I z Konstantynopola, *Pierwsza Homilia na Ofiarowanie Marii w świątyni*.

778 Cyt. za *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 150.

779 *Ibidem*, s. 159.

776 See *Miriam’s Dance*, miniature dated to the 11th c., BAV, *Cod. 747*, fol. 90<sup>v</sup> – Weitzmann, 1971, fig. 147, p. 168; *Miriam’s Dance*, miniature dated to the 12th c., BAV, *Cod. 746*, fol. 194<sup>v</sup> – *Ibid.*, fig. 148, p. 169. One of the formal sources for this scene is believed to be the adaptation of Hellenistic maenads.

777 German I z Konstantynopola, *Pierwsza Homilia na Ofiarowanie Marii w świątyni* [Germanus I of Constantinople, *The First Homily on the Presentation of Mary at the Temple*].

778 As cited in *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, p. 150 [as translated in *Museikon* 1/1017].

Radość tę wyraża w ten sam sposób *Hymn na Narodzenie Bogurodzicy*, przypisywany Romanowi Melodosowi. Pierwszy jego wers został zapisany u dołu ikony synajskiej<sup>780</sup>:

ΙΓΩΑΚΕΙΜ Κ'[ΑΙ] ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗCΑΝ  
ΚΑΙ ΑΔΑΜ Κ'[ΑΙ] ΕΒΑ ΗΛΕΥΘΕΡΓΩΘΗCΑΝ  
(*Joachim i Anna poczęli, a Adam i Ewa zostali uwolnieni*)

Święty Józef, który stoi poniżej, demonstruje zwój z kontynuacją hymnu, wyrażającą wiarę w czystość Marii, św. Joachima i św. Anny, a Adam i Ewa stoją po obu stronach.

Parafraza tego hymnu w języku cerkiewnosłowiańskim może być odczytana na dolnej ramie ikony *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny* z Terła (ukr. Терло) k. Chyrowa (ukr. Хирів) – MNK XVIII-30 (Kat. 17) – na zwoju trzymanym przez Joachima i Annę, pełniących tym samym funkcję prefiguracji Adama i Ewy. Tekst obwieszcza radość rodzaju ludzkiego z powodu Marii, zatem odnoszącą się do tekstu liturgii eucharystycznej św. Bazylego i stanowiącą w istocie parafrazę jego pierwszych słów:

Joachim i Anna (od) wstydu niepłodności, Adam i Ewa od klątwy śmiertelnej zostali uwolnieni, (przez Twoje), Przeczysta, święte narodziny Twoje. Dziś i my świętujemy, lud twój od potępienia za grzechy wyzwolony wołając, Niepłodna bowiem rodzi Bogurodzicę i Karmicielkę życia naszego<sup>781</sup>.

Warto podkreślić, że wezwanie ΡΑΔΣΙCΑ ΩΔΙΓΙΤΡΙC (= *Raduj się, Hodegetrio*) zapisane zostało w tle ikony z Paniszczoła.

Apel o radość wyrażoną przez taniec zawarł również św. Jan z Damaszku w *Drugiej homilii na Zaśnięcie NPM* (SC 80,122–176)<sup>782</sup>, w której Maria została określona jako „Żywa Arka Pana”:

Za prorokinią Miriam, młode dusze, pójdźmy w płasach przy głosie bębenków [Wj 15,20], umartwiając członki ziemskie [Kol 3,5] – bo takie jest mistyczne znaczenie bębenków. Wznieśmy głosy przed Arką Pana, aż runą mury Jerycha [...]. Tańczmy w Duchu z Dawidem – dziś bowiem znalazła spoczynek Arka Pana!

Święty Jan z Damaszku posługiwał się figurami maryjnymi także w *Trzeciej homilii na Zaśnięcie NPM* (SC 80,

is Anne ... and merry are the first parents, thus escaping their damnation, prophets rejoice and so does the entire host adorned with grace.<sup>779</sup>

This joy is expressed in a similar way in the *Hymn on the Nativity of the Mother of God*, attributed to Romanos the Melodist. The bottom of the Sinai icon bears its first verse<sup>780</sup>:

ΙΓΩΑΚΕΙΜ Κ'[ΑΙ] ΑΝΝΑ ΕΤΕΚΝΟΓΟΝΗCΑΝ  
ΚΑΙ ΑΔΑΜ Κ'[ΑΙ] ΕΒΑ ΗΛΕΥΘΕΡΓΩΘΗCΑΝ  
(*Joachim and Anne conceived, and Adam and Eve were saved*)

St Joseph, who is standing below, is demonstrating a scroll with a continuation of the hymn expressing the faith in the chastity of Mary, St Joachim and St Anne. Adam and Eve are standing on both sides.

A paraphrase of this hymn in Church Slavonic can be seen on the bottom frame of the icon of the *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne* from Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło) near Khyriv (Ukr. Хирів, Pol. Chyrów) – MNK XVIII-30 (Cat. 17) – on a scroll held by Joachim and Anne, at the same time prefiguring Adam and Eve. The text announces the joy of the human kind with Mary, thus referring to the text of the Eucharist liturgy by St Basil, actually a paraphrase of its first words:

Joachim and Anne were freed (from) the shame of infertility, and Adam and Eve from the fatal curse (by Your) holy birth, the Immaculate. Today we also celebrate, freed from damnation for our sins, exclaiming: she who was barren has borne the Mother of God and the Nurturer of our life.<sup>781</sup>

It is worth emphasising that the call ΡΑΔΣΙCΑ ΩΔΙΓΙΤΡΙC (= *Rejoice Hodegetria*) is written in the background of the icon from Paniszczołów.

The call to rejoice expressed through dance can also be found in *Sermon 2 on the Dormition of the Virgin Mary* (SC 80,122–176)<sup>782</sup> by St John of Damascus, in which Mary is described as the ‘Living Ark of God’:

With Mary, the prophetess, O youthful souls, let us sound our musical instruments [Ex. 15:20], mortifying our members on earth [Col 3:5], for this is spiritual music. Let our souls rejoice

779 Ibid., p. 159.

780 Carr 1997, cat. no. and fig. 244, p. 372.

781 Cf. *Nauka o nabożeństwach...* 1938, p. 64; Kłosińska 1973, p. 169; Gumińska 2008, p. 36; Kruk 2009c, p. 235; Kpyk 2013e, pp. 16–28.

782 Jan z Damaszku, *Druga homilia na Zaśnięcie NPM* [John of Damascus, *Sermon 2 on the Dormition of the Virgin Mary*, as translated by Mary H. Allies, available at <http://www.balamandmonastery.org.lb/index.php/st-john-of-damascus-three-sermons-on-the-dormition-feast/sermon-ii>].

780 Carr 1997, poz. kat. i fig. 244, s. 372.

781 Zob. *Nauka o nabożeństwach...* 1938, s. 64; Kłosińska 1973, s. 169; Gumińska 2008, s. 36; Kruk 2009c, s. 235; Kpyk 2013e, s. 16–28.

782 Jan z Damaszku, *Druga homilia na Zaśnięcie NPM*.

178–196)<sup>783</sup>, w której określił Ją jako duchową i żywą drabinę, „po której Najwyższy zstąpił na ziemię [...] sama przez śmierć jak po drabinie podążyła z ziemi do nieba”, jako stół ofiarny, „który na ziemi bez naruszenia dziewictwa nosił niebieski chleb życia i węgiel boskości”, jako „wykopaną grootę, nietkniętą górę, od której bez pomocy rąk ludzkich oderwany kamień wypełnił świat cały”.

Obok wielu figur różne były także przymiotniki określające cnoty samej Marii. W *Homilii na Zaśnięcie* (PG 99, 719–729) słynny teolog i reformator św. Teodor Studyta pisał o niej: „Królowa i Władczyni wszystkich” (*Βασιλισσα και κυρία τοῦ παντός*), „Miłosierna” (*φιλάγαθος*), „Rodzicielka Pana” (*Κυριοτοκος*), „Prześwięta” (*Παναγια*), „Korzeń Jessego, wydający Chrystusa jako kwiat, kwitnąca różdżka Aarona [...], wysoki i wyniosły tron cherubiński wszystkich królów”<sup>784</sup>. Nasuwa się tu analogia do wielości tego typu określeń dopuszczanych przez podręcznik malarski z góry Athos. W *Hermenei* Dionizego z Furny zawarto wskazówki ikonograficzne, które poza charakterem instruktażowym przeznaczonym dla czytających podręcznik sankcjonowały – jak można założyć – wielowiekową tradycję obrazową. W odniesieniu do Marii *Hermeneia* wskazywała na dopuszczalną wielość epitetów towarzyszących Jej wizerunkowi. Do najbardziej zalecanych należały: „Miłosierna” (*Ἐλεούσα/Eleusa*), „Ta, która wskazuje drogę” (*Ὁδηγήτρια/Hodegetria*), „Wyższa nad niebios”, „Szerokie skrzydła niebios” (*Πλατυτέρα των Ουρανών/Platytera ton Uranon*), „Życie dająca Fontanna”, „Słodko obejmująca” (*Ἡ Γλυκοφιλούσα/Glykophilusa*), „Wąska Brama”, lecz najważniejszy epitet zawarty był w hierogramie stale związanym z Jej wizerunkami – „Matka Boga” (*Θεοτόκος/Theotokos*)<sup>785</sup>.

\* \* \*

Namalowane wokół Marii na ikonach zachodnioruskich postaci tworzą zatem zgromadzenie świętych, którzy dali się poznać jako świadkowie Dobrej Nowiny, wychwalający w swoich prorocत्वach, homiliach lub hymnach rolę, jaką odegrała córka Joachima i Anny. Zestawieni ze sobą, podkreślali ponadczasowość chwały Matki Boskiej i naro-

in the Ark of God, and the wall of Jericho will yield... Let us dance in spirit with David; today the Ark of God is at rest.

St John of Damascus used expressions referring to Mary also in *Sermon 3 on the Dormition of the Virgin Mary* (SC 80, 178–196),<sup>783</sup> in which he referred to Her as the spiritual and living ladder ‘through whom the Most High descended on earth... was assumed into heaven by death’, as the table ‘she, who contained the bread of life, the fire of the Godhead’, as ‘the chosen mirror, the mountain from which the stone without hands filled the whole earth’.

Apart from numerous figures of speech, a variety of adjectives were also used to refer to Mary’s virtues. In his *Homily on the Dormition* (PG 99, 719–729) the prominent theologian and reformer St Theodore the Studite wrote about Her: the ‘Queen and Ruler of the world’ (*Βασιλισσα και κυρία τοῦ παντός*), ‘Merciful’ (*φιλάγαθος*), the ‘Mother of the Lord’ (*Κυριοτοκος*), the ‘Most Holy’ (*Παναγια*), the ‘Root of Jesse, who bore the flower of Christ, the flowering rod of Aaron ... the tall and lofty cherubim throne of the universal king’.<sup>784</sup> What comes to mind is an analogy to a multitude of such epithets included in the painter’s manual from Mount Athos. *Hermeneia* by Dionysius of Fourni contains iconographic tips which apart from their instructive character also sanctioned, as can be assumed, the centuries-long painting tradition. As to Mary, *Hermeneia* allowed a variety of epithets to be used with Her image. The most recommended ones included: the ‘Merciful’ (*Ἐλεούσα/Eleusa*), ‘She who shows the way’ (*Ὁδηγήτρια/Hodegetria*), ‘greater than heaven’, the ‘wide wings of heaven’ (*Πλατυτέρα των Ουρανών/Platytera ton Uranon*), the ‘life-giving Fountain’, ‘embracing tenderly’ (*Ἡ Γλυκοφιλούσα/Glykophilousa*), the ‘Narrow Gate’, but the most important epithet was expressed in a hierogram inextricably linked with Her image – the ‘Mother of God’ (*Θεοτόκος/Theotokos*).<sup>785</sup>

\* \* \*

The figures depicted around Mary in Ruthenian icons represent an assembly of saints who showed themselves as the witnesses to the Gospel, who in their prophecies, homilies and

783 Jan z Damaszku, *Trzecia homilia na Zaśnięcie NMP*.

784 Teodor Studyta, *Mowa na Uroczystość Zaśnięcia NMP 720 C-D*; Nikolau 1994, s. 384.

785 *The Painters' Manual...* s. 487. Matka Boska miała być przy tym przedstawiana jako kobieta w średnim wieku, o lekko pochylonej, szlachetnej głowie, o właściwie uformowanych brwiach, pięknych oczach i nosie, lekko kasztanowych włosach, kręconych nad czołem i długich palcach – *ibidem*, s. 483. *Hermeneia* zwracała także szczególną uwagę na układ palców błogosławiącej dłoni Chrystusa, które – według jej zaleceń – powinny krzyżować się w ten sposób, aby tworzyły zarys Jego hierogramu. Palec wyprostowany odpowiada literze I, a zgięty palec środkowy – literze C. Skrzyżowany kciuk i palec czwarty odpowiadają literom XC. Wpisywane w obręb Jego nimbu sigła „HWN” oznaczały preegzystujący Logos.

783 Jan z Damaszku, *Trzecia homilia na Zaśnięcie NMP* [John of Damascus, *Sermon 3 on the Dormition of the Virgin Mary*].

784 Teodor Studyta, *Mowa na Uroczystość Zaśnięcia NMP 720 C-D*; Nikolau 1994, p. 384.

785 *The Painters' Manual...* p. 487. The Mother of God was to be depicted as a middle-aged woman, with a slightly lowered, elegant head, with properly modelled eyebrows, beautiful eyes and nose, slightly auburn hair, curly over the forehead and long fingers – *ibid.*, p. 483. *Hermeneia* attached special attention to the arrangement of fingers of Christ’s blessing hand, which – according to the manual – should cross to form an outline of his hierogram. The straight finger corresponds to letter I, and the bent middle finger – to letter C. The crossed thumb and fourth finger correspond to letters XC. The sigla ‘HWN’ inscribed within His nimbus stand for the pre-existing Logos.



dzionego z niej Jezusa. Ideowe podstawy kompozycji Marii z Jezusem w otoczeniu proroków streszczają dwie homilie powstałe w tym samym czasie co cytowane uprzednio hymny – na przełomie VIII i IX w. W homilii św. Tarazjusza *Na Ofiarowanie Najświętszej Maryi Panny* (PG 98, 460–465)<sup>786</sup> prorok Zachariasz chwalił Matkę Bożą słowami:

Tyś przyczyną wejścia Jakuba na drabinę i najlepszym wyrażeniem płodności dwunastu pokoleń [...]; Tyś boską księgą Mojżesza, w której zapisana została tajemnica odrodzenia [...]; Tyś kwitnącą różdżką Aarona; [...] Tyś córką Dawida [...]; Tyś złotym łóżem Salomona [...]; Tyś bezpieczeństwem Jonasza we wnętrzu wieloryba, nawróceniem Niniwitów, Tyś zwierciadłem proroków, spełnieniem ich zapowiedzi. Ciebie prorok Ezechiel nazwał zamkniętą bramą, przez którą nikt z ludzi nie przejdzie, tylko sam nasz Pan Bóg; On zachowa bramę zamkniętą [Ez 44,1–2]. Ciebie sławny Izajasz nazywa różdżką Jessego, z którego narodził się kwiat – Chrystus [...]; Ciebie zapowiedział Jeremiasz w słowach: „Oto przyjdą dni – mówi Pan – kiedy dam domowi Izraela i domowi Judy nowe przymierze, które ustanowiłem z ich ojcami” [Jr 43,31–32] [...]; Ciebie też Daniel, mąż pragnień [Dn 10,11], nazwał wielką górą, z której narodził się kamień Chrystus, oderwie się i zniszczy obraz [...] węża [Dn 2,34–35]. Dzięki Tobie reprezentujący Babilon i wyczekujący Twego Syna Trzej młodzieńcy przeszli cało przez piec rozpalony i w pośrodku ognia jak w komnacie tańczyli radośnie.

Święty Teodor Studyta w cytowanej wielokrotnie *Mowie na Uroczystość Zaśnięcia NMP* (PG 99, 719–729)<sup>787</sup> pisał za św. Cyrylem Aleksandryjskim:

Cóż odpowiedzieli Dziewicy już to własnymi, już słowami proroków błogosławieni apostołowie?  
„Witaj, drabino, z ziemi sięgająca nieba, po której Pan zstąpił do nas i wrócił do nieba, jak to widział patriarcha Jakub. Witaj, przedziwny krzewie, nie strawiony przez ogień, w którym się ukazał anioł Pański, jak to oglądał Mojżesz. Witaj dane przez Boga Gedeonowi runo, z którego spłynęła niebieska rosa, pełna czara wody.  
Witaj, miasto wielkiego Króla, sławione w podziwieniu przez królów, jak to przedstawił Dawid.  
Witaj duchowe Betlejem, domie Efraty, z Ciebie wyszedł Król chwały, aby stać się księciem Izraela, którego wyjście od wieków, jako mówi Micheasz.

hymns extolled the role played by the daughter of Joachim and Anne. Juxtaposed with each other, they highlighted the agelessness of the glory of the Mother of God and of Jesus, born of Her. The ideological basis for the composition of Mary and Jesus surrounded by prophets is summarised in two sermons written at the same time as the already cited hymns – at the turn of the 8th and 9th c. In the homily by St Tarasius *On the Presentation of the Virgin Mary* (PG 98, 460–465)<sup>786</sup> the prophet Zacharias praised the Mother of God with the following words:

Thou art the ladder that Jacob saw going up to heaven, and the most noble of all his children throughout the twelve tribes...; Thou art the book of Moses the Lawgiver, whereon the new covenant is written ...; Thou art Aaron's rod that budded; ... Thou art David's daughter...; Thou art the golden bed of Solomon...; Thou art the safety of Jonas in the belly of the great fish, the conversion of the people of Nineveh. Thou art the vision of the Prophets and the fulfilment of the things which they foretold; Thou art the gate whereof Ezekiel spake when he prophesied and said, This gate shall be shut and no man shall enter in by it, because the Lord [hath entered in by it, therefore it shall be shut [Ezek. 44:1–2]. Thou art the rod of Jesse, whereof Isaiah spake, even that Rod whose Flower is Christ...; Thou art the Covenant foretold by Jeremiah when he said 'Behold, the days come saith the Lord, that I will make a new covenant with the house of Israel and with the house of Judah, not according to the covenant that O made with their fathers [Jer. 43:31–32]...; Thou art the great mountain spoken of by Daniel, the man greatly beloved [Dan. 10:11], wherefrom is cut without man's hands the corner-stone, that is Christ, which hath smitten in pieces the parti-coloured image of the old serpent [Dan. 2:34–35]. Thanks to thou the Three Young Men of Babylon awaiting Your Son passed unscathed through the fire furnace and danced joyously amidst the fire as in a chamber.

Inspired by the writings of St Cyril of Alexandria, St Theodore the Studite wrote in the frequently cited *Encomium on the Feast of the Dormition of Our Holy Lady* (PG 99, 719–729)<sup>787</sup>:

But this is what the blessed Apostles answered to her, either speaking on their own or quoting the words of the prophets:

<sup>786</sup> Tarazjusz, *Na Ofiarowanie Najświętszej Maryi Panny* [Tarasius, *On the Presentation of the Virgin Mary*. [English translation available at <http://divinumofficium.com/www/horas/English/Sancti/12-12a.txt>].

<sup>787</sup> Teodor Studyta, *Mowa na Uroczystość Zaśnięcia NMP* [Theodore the Studite, *Encomium on the Dormition of Our Holy Lady* [as translated in *Museikon* 1/1017].

<sup>786</sup> Tarazjusz, *Na Ofiarowanie Najświętszej Maryi Panny*.

<sup>787</sup> Teodor Studyta, *Mowa na Uroczystość Zaśnięcia NMP*.

Witaj, cienista góro dziewicza, na Tobie zjawił się święty Izraela, jak to woła przez Boga natchniony Habakuk.

Witaj, światło złociste, które zajaśniało siedzącym w ciemnościach i w cieniu śmierci jako niedostępna światłość boskości według natchnionego przez Boga Zachariasza.

Witaj, przebłaganie wszystkich śmiertelnych, przez Ciebie od wschodu aż do zachodu słońca wielbione jest imię Pańskie, w narodach i na każdym miejscu imieniowi Jego składa się ofiarę, jak to zapowiada Malachiasz.

Witaj obłoku, na którym siedział u obdarzonego wielkim głosem Izajasza.

Witaj, święta księgo przykazań Pańskich, nowo napisane Prawo łaski, przez które nam jest znana wola Boża, jak to mówi pełen smutku Jeremiasz.

Witaj, zamknięta bramo, przez którą wszedł i wyszedł Bóg Izraela, jak to pisze największy wywiadowca Boży.

Witaj, nietknięta ręką góro, z której wyciosany został narozny kamień, jak mówi największy teolog Daniel”.

Chociaż – jak głosi w homilii św. Teodor – Maria „uniosła się w górę, nie przestaje bronić tych, którzy są na niskości, opuściwszy nas ciałem, pozostaje z nami duchem jako nasza przed Panem Pośredniczka”<sup>788</sup>.

Łączność ikon zachodnioruskich z homiletyką IX w. silnie podkreśla homilia św. Tarazjusza, która wymieniając atrybuty trzymane przez proroków w tych ikonach, cytuje także dokładnie wers obecny zwyczajowo na zwoju Jeremiasza – proroka niemającego przypisanego mu atrybutu. Można by uznać tę homilię wręcz za „ekfrazę”, czyli częsty w literaturze bizantyńskiej gatunek poetycki, stanowiący opis dzieła z pozorów widzianego własnymi oczyma w ten sposób, że nie można być pewnym, w jakim stopniu jego autor opiera się na bezpośrednim jego oglądzie, a w jakim na swojej pamięci, ponadto – w jakiej jeszcze mierze na swojej wyobraźni.

\* \* \*

Osobnym problemem są okoliczności, w jakich zaistniał dolny rząd hymnografów otaczających św. Joachima i św. Annę na dolnych ramach ikon ruteńskich malowanych na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej<sup>789</sup>.

Prorocy obecni byli równocześnie i powszechnie w malowidłach ściennych cerkwi ortodoksyjnych, na ogół w ich przednawiu, stanowiącym – słowami Władysława Podlacha – „przybytek Bogurodzicy”. Sytuowani w pobliżu Marii, przypominali słowa hymnu prorockiego *Ἄνορθεν οἱ προφეტται*, opisanego w *Hermenei*, wskazując tym samym

‘Hail, one said. ladder set up from earth to heaven, on which the Lord came down to us and returned to heaven again, as in the vision of the great patriarch Jacob.

Hail, miraculous bush where the angel of the Lord appeared in flames of fire, where the flame burned without consuming as Moses realised, who alone saw God face to face.

Hail, fleece moistened by God, from which a basinful of heavenly dew flowed forth, according to Gideon, than worker of wonder.

Hail, city of the great king, which all the admiring sovereigns praised according to David the psalmist.

Hail, spiritual Bethlehem, house of Ephrata, from whom the glorious king came forth who was to become ruler of Israel and whose goings-forth were from the beginning, from eternal days, according to the divine Micah.

Hail, shady mountain of virgins, from which the holy one of Israel appeared, according to Habakkuk, whose proclamation was divine.

Hail, shining golden lamp radiating light, from which the inaccessible light of God has shone out on those in darkness and the shadow of death, according to the inspired Zechariah.

Hail, altar of purification for all mortal creatures, through which ‘the Lord’s name is glorified among the pagans from the rising of the sun to its setting; and where ‘a sacrifice is offered to his name in every place’, according to the holy Malachi.

Hail, light cloud where the Lord dwells, according to Isaiah, who spoke the most sacred things.

Hail, holy book of the Lord’s commands, newly-written law of love, through which we can know what pleases God, according to the mournful Jeremiah.

Hail, locked gate, through which the Lord God of Israel comes in and out, according to Ezekiel, who gazed on God.

Hail, unquarried mountain peak, from which that rock was cut which became the corner-stone, according to Daniel, the great teacher about God’.

Although, according to St Theodore’s sermon, Mary ‘has risen upwards, she keeps defending those who have stayed below; having departed from her body, she stays with us in her spirit as our Intercessor with God’<sup>788</sup>.

The link between Ruthenian icons and the 9th-century homiletics finds strong evidence in St Tarasius’s homily, which, listing the attributes held by the prophets in these icons, also cites precisely a verse recurring on the scroll of Jeremiah, a prophet without an ascribed attribute. This sermon could even be regarded as an ‘ekphrasis’, a poetic genre frequent in Byzantine literature, being a description of a work of art

788 Cyt. za: *Ojcowie wspólnej wiary*, s. 9. Nieco inny przekład na s. 52.

789 Kruk 2004b; Kruk 2007h.

788 As cited in: *Ojcowie wspólnej wiary*, p. 9. A slightly different translation [into Polish] on p. 52.

na związek kompozycji z programem malowideł monasterów Góry Athos<sup>790</sup>. Ustęp, w którym Podlacha uzasadnił umieszczenie postaci hymnografów, jest wart przytoczenia w całości ze względu na celność intuicji i piękno jego języka:

Jak ewangeliści dają nauce Chrystusa i dogmatom chrześcijańskim realną podstawę, tak święci piewcy przedstawiają drugą stronę życia chrześcijańskiego – idealny polot, wywołany głęboko odczuwaną wiarą i poezją wiary. Pierwsi należą do Chrystusa, swego nauczyciela i mistrza, drudzy jako poeci nie mogli być gdziekolwiek umieszczeni jak przy osobie Bogarodzicy, której blask i dziewictwo w podniosłych strofach opiewali. [...] proroków i piewców stawia artysta obok Bogarodzicy, która wskutek tego wyrosła jakby na opiekunkę wszystkich tych, co posiadają iskrę natchnienia. Nie inaczej postępuje w *Hermenei* Dionysios [...], a i on sam w inwokacji zwraca się do Bogarodzicy i dedykuje jej swoje dzieło. A co również ciekawe, to sam wybór proroków w cerkwiach bukowińskich i atońskich. Z wyjątkiem Mitrofanesa wszyscy należą do 8. i 9. wieku, t.j. do czasu, kiedy cesarze bizantyńscy usiłowali zwalczać cześć obrazów. Wiadomo z menologiów, że Teofanes przebywał na wygnaniu ze swym bratem św. Teodorem (um. r. 820) za wystąpienia w obronie czci oddawanej ikonom, że Kosmas, przyjaciel Jana Damasceńskiego, również wyszedł ze środowiska zmierzającego do przywrócenia czci ikonom, że Józefa spotkał taki sam los jak Teofanesa, a wreszcie, że najznaczniejszy z nich Jan Damasceński na stanowisku podskarbiego kalifatu całą siłą wiedzy i nauki uderzał w porywach swoich na nieprzyjaciół ikon. Przypuścić musimy, że malarz, mając dosyć piewców do wyboru, nie bez wyraźnego celu wybrał samych ikonolatrów. Pragnął on widocznie okazać cześć tym mężom, którzy z całym zaparciem siebie walczyli w obronie sztuki kościelnej, a nie zawadzi przypomnieć na tem miejscu, że autor *Hermenei* w jednym z ustępów rzuca formalne przekleństwo na „oszczerców i bluźnierców” rozumiejąc przez te wyrazy obrazoburców<sup>791</sup>.

Prorocy unosili dłonie z atrybutami maryjnymi, z kolei hymnografowie wypełniali pendentywy, ujęci na wzór ewangelistów zajętych pisaniem, otaczając wieńczący kopułę wizerunek Matki Bożej Oranty z Chrystusem Emmanuelem na Jej piersiach. Poza przednawiem hymnografowie pojawiali się rzadziej – najczęściej przywoływano św. Jana z Damaszku i św. Kosmę Melodosa, którzy pojawiali się

seemingly seen with one's own eyes in such a way that one cannot be sure to what extent the author of the description based it on direct observation and to what extent on their memory, or even on their imagination.

\* \* \*

A separate issue involves the circumstances in which the lower row of the hymnographers surrounding St Joachim and St Anne appeared on the bottom frames of Ruthenian icons painted within the Ruthenian territory of the former Polish-Lithuanian Commonwealth.<sup>789</sup>

Prophets were included simultaneously and commonly in mural paintings in Orthodox churches, usually in the narthex which played the role – to cite Władysław Podlacha – of ‘the Shrine of the Mother of God’. Situated near Mary, they recalled the words of the prophetic hymn *Ἀνοθεν οἱ προφეტται*, described in *Hermeneia*, thus indicating a connection between the composition and the programme of paintings in the Mount Athos monasteries.<sup>790</sup> A paragraph in which Podlacha justified the depiction of hymnographers is worth citing in whole taking into consideration the pertinence of intuition and the beauty of the language used:

The same as the evangelists provide Christ's teachings and Christian dogmas with a real basis, saint eulogists show the other side of Christian life – perfect imaginativeness resulting from their deep faith and the poetry of faith. The former belong to Christ, their teacher and master, the latter, as poets, must be placed close to the Mother of God, whose brightness and virginity they extolled in solemn strophes. ... the artist places prophets and eulogists near the Mother of God, as a result of which she has become a protectress of all those with a spark of inspiration. So does Dionysius in his *Hermeneia*..., he himself in the invocation addresses the Mother of God and dedicates his work to her. What is also interesting is the very selection of prophets in the Orthodox churches of Bukovina and Athos. Except for Metrophanes, they all represent the 8th and 9th c., which is a period when Byzantine emperors tried to combat the veneration of images. One can read in menologia that Theophanes lived in exile with his brother St Theodore (d. 820) for defending the worship of icons, that Cosmas, a friend of John of Damascus, also came from the circles aiming to restore the veneration of icons, that Joseph shared the fate of Theophanes, and finally that the most eminent of them, John of Damascus, holding the position of the chief administrator of the caliphate, used all his knowledge and learning to attack the enemies of icons.

790 Podlacha 1912, s. 35.

791 *Ibidem*, s. 36–37.

789 Kruk 2004b; Kruk 2007h.

790 Podlacha 1912, p. 35.

wpisani w scenę Zaśnięcia Marii, demonstrując zapisane zwoje z wyjątkami liturgii pogrzebowej<sup>792</sup>.

Autorzy programów malowideł ściennych sytuowali zatem hymnografów w pendentywach kopuł przednawia, otaczających wizerunek Marii na podobieństwo czterech ewangelistów, którzy wypełniali pendentywy kopuły nawy, skupieni wokół popiersia Chrystusa Pantokratora. Schemat ten, znany ze świątyni Chora (Karyje Djami, ok. 1315–1320) w Konstantynopolu, stał się powszechny na Bałkanach i w Mołdawii. Wiadomo, jak specyficzny był grunt recepcji programu malowideł bizantyńskich na ziemiach polskich. Świątynie katolickie pozbawione kopuł nie oferowały możliwości wprowadzenia do programu malowideł hymnografów, nieobecnych także w żadnych innym miejscu świątyni. Proroków umieszczano na ścianach bocznych, na ogół w podłęczach arkad, w pobliżu wizerunku Pantokratora.

Ikony maryjne w otoczeniu proroków zachowały się w większej liczbie dopiero z wczesnego okresu Paleologów, tj. początku XIV w. Ikony pochodzące z cerkwi serbskich, bułgarskich, wołoskich czy mołdawskich mają na ogół sześć par proroków malowanych w kolumnach bocznych, odpowiadających sześciu parom apostołów w ikonach Chrystusa Pantokratora. Nieobecni są w nich ani rodzice Marii, ani hymnografowie. Wyjątkową ikonografię ma ikona z XIV w. w kolekcji P. Kanellopoulosa<sup>793</sup>, w której czterej wspomniani hymnografowie występują po jednym na każdej z czterech ram.

Ikony zachodnioruskie wzbogacone o dodatkowy dolny rząd postaci – czterech hymnografów i rodziców Marii – stanowiły zatem jakby kontaminację wątków znanych z malowideł ściennych realizowanych w pełni w krajach ortodoksyjnych, kompensując niejako ich brak w programach malowideł ściennych na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej. Nawiązanie do malowideł monumentalnych jest już wyraźne we wspomnianej wcześniej ikonie z Góry Athos. Wrysowana w jej pole środkowe półkolistą arkadą przywołuje obraz świątyni, której apsydę, a dokładnie konchę, powinien wypełniać wizerunek Marii, a prorocy w kolumnach bocznych ikony są jakby przeniesieni ze ścian szczytowych naw bocznych. Wyjątkowo intrygujące jest to, że w zestawie czterech hymnografów obecnych na ikonach ruskich zamiast św. Teofana pojawił się hymnograf Stefan<sup>794</sup>. Z jednej strony można wytłumaczyć to jego przynależnością do grupy mnichów sabaickich, wraz ze

Supposedly the painter, having a vast number of eulogists to choose from, not without a clear reason chose only iconolatries. He must have wanted to pay tribute to these men who were determined to defend Church art, and it won't do any harm to remind that the author of *Hermeneia* in one of the paragraphs puts a formal curse on the 'slanderers and blasphemers' meaning the iconoclasts by this.<sup>791</sup>

Prophets raised their hands with Marian symbols, whereas hymnographers filled pendentives, depicted, on following the evangelists, as busy writing, encircling the image of Our Lady Oranta with Christ Immanuel at the top of the dome. Images of hymnographers were not so common outside the narthex – most often the paintings showed St John of Damascus and St Cosmas the Melodist, who were featured in the scene of the Dormition of the Virgin Mary, presenting scrolls inscribed with excerpts from the funeral liturgy.<sup>792</sup>

The authors of the mural painting programmes therefore depicted hymnographers in the pendentives of the narthex domes, encircling an image of Mary in imitation of the four evangelists, who filled the pendentives of the nave dome, centred around the bust of Christ Pantocrator. This pattern, known from the Chora church (Karije Djami, ca. 1315–1320) in Constantinople, was widespread in the Balkans and Moldavia. It is known how very specific was the ground for the reception of the programme of Byzantine paintings in Polish lands. Catholic churches without domes did not offer an opportunity to include hymnographers in the painting programme, who actually were not depicted in any other place in churches either. Prophets were represented on side walls, in general on the soffits of arcade arches, in the vicinity of an image of Pantocrator.

Marian icons depicting the company of prophets have survived in a larger number only from the early Palaiologan era, i.e. the early 14th c. Icons from Serbian, Bulgarian, Walachian and Moldavian Orthodox churches usually have six pairs of prophets painted in side columns, corresponding to the six pairs of the apostles in the icons of Christ Pantocrator. Neither Mary's parents, nor hymnographers are depicted. Unique iconography can be seen in a 14th-century icon in the collection amassed by P. Kanellopoulos,<sup>793</sup> in which the already-mentioned hymnographers are featured on the four frames, one on each.

792 Nersessian 1975, s. 310.

793 *Zaśnięcie Matki Boskiej w otoczeniu scen maryjnych oraz czterech hymnografów: św. Józefa, św. Kosmy, św. Jana z Damaszku i św. Teofana*, ikona, dat. na koniec XIV w., drewno, tempera, 54,5 × 39,5 cm, kolekcja P. Kanellopoulosa – *Byzantine Art...* 1964, poz. i il. 197.

794 Kruk 2004b, s. 129–154.

791 Ibid., pp. 36–37.

792 Nersessian 1975, p. 310.

793 *The Dormition of the Mother of God Surrounded by Marian Scenes and the Four Hymnographers: St Joseph, St Cosmas, St John of Damascus and St Theophanes*, icon dated to the end of the 14th c., wood, tempera, 54.5 × 39.5 cm, P. Kanellopoulos collection – *Byzantine Art...* 1964, no. and fig. 197.

św. Janem z Damaszku, św. Kosmą z Majumy i św. Teofanem, z drugiej strony brak potwierdzenia jego ikonografii w jakimkolwiek rejonie świata prawosławnego.

\* \* \*

Uważam, że ostatecznie temat ten można uznać za rezultat narastającego znaczenia hymnografii, która dodała nieco poetyckiego zabarwienia inskrypcjom zapisanym w ikonie synajskiej, stając się jednym z najbardziej popularnych w epoce Paleologów między ilustracjami różnych innych hymnów liturgicznych<sup>795</sup>.

Czas panowania dynastii Paleologów (1259–1453) był ostatnim okresem rozkwitu muzyki bizantyńskiej, kiedy popularne stały się „bogate koloratury naruszające wcześniejszą równowagę między muzyką a słowem”<sup>796</sup>. Ówczesnymi przedstawicielami byli trzej Janowie: Glykus, Lampadarios i Papadopoulos. Okazuje się, że najsłabiej rozpoznana jest hymnografia właśnie tej trzeciej i zarazem ostatniej fazy jej rozwoju. Przykładem tego jest postać Jana Papadopoulosa, niezwykle popularnego hymnografa, którego pieśni znajdują się w niemal wszystkich rękopisach greckich od pocz. XIV po pocz. XIX w., pochodzących z bibliotek monasterów na górach Synaj i Athos oraz w Bułgarii, a przy tym prawie niezbadanych<sup>797</sup>.

Innym popularnym poetą i teoretykiem muzyki czynnym w 2. poł. XIV i na pocz. XV w. był Jan Klades (zwany Lampadarios)<sup>798</sup>. Był pierwszym śpiewakiem chóru i pełnił funkcję „noszącego lampę” w świątyni Mądrości Bożej w stolicy Cesarstwa. Jego kompozycje, pieśni cherubikonu, kondaki i tropy były szczególnie popularne w XV w. Innym autorem licznych hymnów w XIV stuleciu był Filoteusz Kokkinos<sup>799</sup>.

Wskazany przez niektórych autorów troparion *Ἄνορθεν οἱ προφეტται*, który miał być wzorem dla omawianych ikon, był śpiewany przed samą liturgią, a przypisywano go właśnie hymnografom paleologowskim – Janowi Papadopoulosowi z monasteru Wielkiej Ławry na Górze Athos lub Janowi Kladesowi z kościoła Mądrości Bożej w Konstantynopolu<sup>800</sup>. Ich nazwiskami podpisany jest *troparion* zachowany w rękopisie z monasteru gruzińskiego na Górze Athos z 1425 r. (*MS. Iviron 985*). Niewykluczone jednak, że tekst *troparionu*, zwłaszcza zawarte w nim określenia Marii,

795 Zob. Милановић 1991, s. 420.

796 *Encyklopedia muzyki...* 1995, s. 106.

797 Morawska 1993b, s. 407. Był pochodzenia prawdopodobnie bułgarskiego, żył w latach ok. 1280–1375, urodził się w Dirachion w Albanii, a zmarł na Górze Athos. Na pocz. XIV w. był śpiewakiem na dworze cesarskim w Konstantynopolu. Jedną z ostatnich charakterystyk jego dorobku – Герцман 1999, s. 104–116.

798 Morawska 1993a, s. 407.

799 Кожухаров 1992с, s. 215.

800 Милановић 1991, s. 415.

Ruthenian icons extended with an additional lower row of figures: four hymnographers and Mary’s parents, constituted a sort of coalescence of the themes known from mural paintings, represented fully in Orthodox countries, in this way compensating for their lack in the programme of mural paintings in Ruthenian lands within the Polish-Lithuanian Commonwealth. Inspiration from monumental painting is clear in the already cited icon from Mount Athos. A semicircular arcade placed in the central field brings back a picture of a church in which an apse, and, to be more precise, a conch should be decorated with an image of Mary, and prophets in side columns of the icon are as if transferred from the top parts of walls of side naves. What is particularly intriguing is the fact that in the group of four hymnographers found in Ruthenian icons the hymnographer Stephanos replaced St Theophanes.<sup>794</sup> On the one hand, it can be explained by his being a Sabaite monk, the same as St John of Damascus, St Cosmas of Maiuma and St Theophanes, but on the other hand, his iconography has not been confirmed in any other region of the Orthodox world.

\* \* \*

In my view, this subject may be considered a result of the growing significance of hymnography, which added a bit of a poetical tinge to the inscriptions featured in the Sinai icon, becoming one of the most popular in the Palaiologan era among the illustrations of many other liturgical hymns.<sup>795</sup>

The rule of the Palaiologan dynasty (1259–1453) was the last period of the peak development of Byzantine music, when ‘rich coloraturas disturbing the earlier balance between music and word’<sup>796</sup> enjoyed popularity. The representatives of the time were three Johns: Glykus, Lampadarios and Papadopoulos. It appears that the least known is the hymnography of the third and at the same time the last phase of its development. An example is the oeuvre of John Papadopoulos, an extremely popular hymnographer whose songs can be found in almost all Greek manuscripts from the beginning of the 14th to the beginning of the 19th c. from the libraries of monasteries on Mount Sinai and Mount Athos and in Bulgaria, which have hardly been so far examined.<sup>797</sup>

Another popular poet and music theoretician, active in the 2nd half of the 14th c. and at the beginning of the 15th c., was John Klades (called Lampadarios).<sup>798</sup> He was the first

794 Kruk 2004b, pp. 129–154.

795 See Милановић 1991, p. 420.

796 *Encyklopedia muzyki...* 1995, p. 106.

797 Morawska 1993b, p. 407. He was probably of Bulgarian descent and lived in ca. 1280–1375, born in Dirachion, Albania, and died on Mount Athos. At the beginning of the 14th c. he was a singer at the imperial court in Constantinople. One of the latest descriptions of his oeuvre – Герцман 1999, pp. 104–116.

798 Morawska 1993a, p. 407.

należałoby wiązać ze znacznie wcześniejszym kanonem Germana I z Konstantynopola<sup>801</sup>. Jak przypuszczał Jean Guillard, Jan Papadopoulos mógł wykorzystać jeden z kanonów prorockich Germana I, śpiewany w czasie liturgii pierwszej niedzieli Wielkiego Postu (zachowany w *Triodzie* z 1028 r. – *Sinait*, gr. 736, fol. 71), i stworzył do gotowych słów jedynie kompozycję muzyczną, dlatego odtąd uważano *troparion* za jego dzieło<sup>802</sup>. W istocie np. w *Hymnie do Bogarodzicy* Germana I (PG 98, 454) znalazły się następujące sformułowania dotyczące Marii: „złoty świecznik, świetlista chmura, wyższa od Cherubinów, żywa arka, wspaniały tron Pana, pełne manny naczynie”<sup>803</sup>, lecz należały one do typowych prefiguracji maryjnych, do których odwoływało się wielu innych pisarzy przed Germanem I, w jego czasach i po nim. Trudno jest zatem dociec autorstwa pieśni odwołujących się do tych określeń, nieznacznie przecież tylko parafrazujących terminy starotestamentowe. Stanowiły one jakby wspólne odniesienie wykorzystywane w różnym czasie przez rozmaitych hymnografów, wprowadzających do liturgii jedynie nowy porządek ich zestawienia. Oto np. w kościele ortodoksyjnym 21 listopada, na jutrznię, po trzeciej pieśni kanonu śpiewany był hymn, w którym pojawiło się określenie Marii jako kadzielnicy (*λυχνία χρίσε*) – „Ciebie prorocy przepowiadali [...] kadzielnicą złotą i świecznikiem”<sup>804</sup>.

\* \* \*

Sens odniesień prorockich sprowadzał się do potwierdzenia, że przez akt Wcielenia Stary Testament wypełnia się w Nowym Testamencie. Ikona jest zatem w pewnym sensie demonstracją tej wykładni. Tendencja do podkreślania dogmatu Inkarnacji stała się jedną z czołowych w teologii ikony po przezwyciężeniu ikonoklazmu<sup>805</sup> i niewątpliwie nieprzypadkowo w tym okresie wykrystalizował się omawiany typ ikony. Nie mogła być ona zarazem identyczna z tym, co obrazowała, lecz przywoływała przedstawiany temat i skłaniała do jego kontemplacji. Temat ten nie był zatem tylko zwykłą ilustracją hymnów, które ten akt wychwalają, i roli Marii jako duchowej i żywej drabiny, „po której Najwyższy zstąpił na ziemię”, jak pisał św. Jan z Damaszku, ani jedynie figurą Drzewa Jessego, a zatem rodu Chrystusa. Nie jest to tylko chwała sprawiedliwych (*Prawiednych*) rodziców Marii, którzy wydali kwiat, niczym różdżka Aarona, a który zrodził następnie owoc – Jezusa, który swoją ofiarą zgładził grzech Adama i Ewy, o czym

choir singer and held the position of ‘lamp bearer’ in Hagia Sophia in the capital of the empire. His compositions, Cherubikon songs, kontakia and troparia were highly valued in the 15th c. Another author of numerous hymns in the 14th c. was Philoteos Kokkinos.<sup>799</sup>

The troparion *Ἀνορθεν οἱ προφეტται*, believed by many scholars to have been the model for the icons analysed here, was sung straight before the liturgy, and it was attributed to the Palaiologan hymnographers – John Papadopoulos, from the Great Lavra Monastery on Mount Athos, or John Klades, from the Church of the Holy Wisdom in Constantinople.<sup>800</sup> Their names are featured on the troparion in a manuscript from the Georgian monastery on Mount Athos from 1425 (*MS. Ivron 985*). Nevertheless, it is also possible that the text of the troparion, in particular Mary’s epithets it contains, should be linked with a considerably earlier canon by St Germanus I of Constantinople.<sup>801</sup> As suggested by Jean Guillard, John Papadopoulos might have used one of the prophetic canons of Germanus I, sung during the liturgy on the first Sunday of Lent (preserved in a *Triodion* from 1028 – *Sinait*, Gr. 736, fol. 71), and only composed a melody for the existing words. Therefore the troparion was considered his work from then on.<sup>802</sup> In fact, e.g. the *Hymn to the Mother of God* by Germanus I (PG 98, 454) contains the following epithets referring to Mary: ‘the golden candlestick, the shining cloud, higher than Cherubim, the loving Ark, the splendid throne of the Lord, the receptacle full of manna’,<sup>803</sup> but these were typical examples of Marian prefiguration, used by many other writers before Germanus I, during his lifetime and later. As a consequence, it is difficult to ascertain who was the author of the songs referring to these epithets, in fact only slightly paraphrasing the Old Testament expressions. They were as if a common reference used at different times by various hymnographers, who only introduced new combinations. For example in the Orthodox Church, during Matins on 21 November, after the third song of the canon a hymn was sung in which Mary was referred to as an incense burner (*λυχνία χρίσε*) – ‘You were foretold by prophets ... as a golden incense burner and a candlestick’.<sup>804</sup>

\* \* \*

The essence of prophetic references came down to confirming that the Old Testament comes true in the New Testament through the act of Incarnation. Therefore the icon is to some

801 Na temat kanonu: Кожухаров 1992c; Harris 2004, s. 175–197.

802 Guillard 1967, s. 134, 175 (za: Милановић 1991, s. 415).

803 Zob. *Ojcowie wspólnej wiary*, s. 17.

804 Εὐστρατιάδης 1930, s. 43–44.

805 Brubaker 2012, s. 109.

799 Кожухаров 1992c, p. 215.

800 Милановић 1991, p. 415.

801 On the subject of the canon: Кожухаров 1992c; Harris 2004, pp. 175–197.

802 Guillard 1967, p. 134, 175 (after: Милановић 1991, p. 415).

803 Cf. *Ojcowie wspólnej wiary*, p. 17.

804 Εὐστρατιάδης 1930, pp. 43–44.

głoszą przepowiednie prorockie i *Psalmy*, a co znajduje swoje wypełnienie w cytatach na zwojach trzymany przez oboje rodziców Marii – od chwały wyrażonej w *Hymnie na święto Najświętszej Maryi Panny* przez wzywające do radości i uwielbienia Bogurodzicy wyjątki z *Liturgii św. Bazylego Wielkiego* i *św. Jana Złotoustego* po hymn *Pod Twoją Opiekę (Sub Tuum praesidium)*, znany już w okresie wczesnochrześcijańskim, lecz zapisany w jednej z ikon zachodnioruskich cyrylicą, może pod wpływem obrządku zachodniego<sup>806</sup>. To nie tylko manifestacja wiary hymnografów ikonodulów tak w Jezusa, jak w sens kultu obrazów, demonstrujących nie tylko cytaty swoich pieśni, ale także wyjątki ze wspomnianych liturgii. Można również dostrzec w tych ikonach apoteozę wielorakiej godności Chrystusa, poczynając od najwcześniejszych tego świadectw, np. w mozaikach Santa Pudenziana w Rzymie, gdzie tę godność wyrażały stworzenia apokaliptyczne – zgodnie z wykładnią św. Ireneusza w traktacie *Przeciw herezjom* – po zdobienia romańskiego kielicha z Trzemeszna – tu wyrażone przez odpowiedni dobór postaci i cytatów, a więc godności Chrystusa jako Zbawcy, Sędziego, Króla i Najwyższego Kapłana.

Radość wyrażana przez bohaterów w ikonach była prawdopodobnie powodem, dla którego zarówno Manolis Chatzidakis (1962)<sup>807</sup>, jak i wcześniej Ioan Ștefănescu (1929)<sup>808</sup> pragnęły także widzieć w tym temacie rodzaj ilustracji hymnu *W Tobie raduje się stworzenie wszelkie (Tu fais la joie)*, gdyż aspekt tryumfalny – Tryumfu Ortodoksji – jest wyraźnie widoczny w obrazowaniu Chwały Dziewicy Marii (*Vierge en Gloire/Glory of Virgin/Похвала Богоматери*).

Warto w tym wymiarze przytoczyć konkluzję Anne W. Carr dotyczącą ikony synajskiej:

Ikona jest zadziwiająca z powodu uczoności i zróżnicowania biblijnych, poetyckich i liturgicznych inskrypcji. Oto prowadzi ona wizję starotestamentową do objawienia Nowego Testamentu, od Wcielenia do Ponownego Przyjścia; prowadzi od Dziecka do Matki i na odwrót; od Syna Marii do Jej Męża, do Jej Ojca, do Jej Ojca w Niebie, który jest Jej Synem i przez święta maryjne roku. Widz jest wciągany jeszcze głębiej ku niekończącym się warstwom znaczeń maryjnych. Wielu badaczy podejmowało próbę wyjaśnienia tej ikony, lecz żaden nawet nie zaczął ujawniać powiązanych ze sobą znaczeń, jakie ona wyraża. Oto dlaczego istnieją

extent a manifestation of this interpretation. A tendency to emphasise the Incarnation dogma became one of the main ones in the icon theology after overcoming iconoclasm,<sup>805</sup> and certainly it was no accident that the analysed type of icons crystallised in that period. At the same time it cannot have been identical with what it represented, but it evoked the represented subject and induced to contemplate it. Therefore the theme was not an ordinary illustration of hymns praising this act and the role of Mary as a spiritual and living ladder ‘through whom the Most High descended on earth’, as St John of Damascus wrote, or just a representation of the Tree of Jesse, that is Christ’s family. It is not only a praise of the righteous (*pravedniy*) parents of Mary, who conceived a flower, like the rod of Aaron, who later gave birth to the fruit – Jesus, whose sacrifice absolved mankind from Adam and Eve’s sin, as foretold by the prophets and described by Psalms, and which comes true in the citations borne on the scrolls held by the parents of Mary – from the glory expressed in the *Hymn on the Feast of the Virgin Mary*, excerpts from the *Liturgy of St Basil the Great* and *St John Chrysostom* which call for rejoicing and worshipping the Mother of God, and the hymn *Beneath Thy Protection (Sub Tuum praesidium)*, known already in the early Christian period, but written down in one of Ruthenian icons in Cyrillic perhaps under the influence of the Western rite.<sup>806</sup> It is not only a manifestation of the faith of the hymnographers-iconodules both in Jesus and in the sense of the worship of images, presenting not only citations from their songs, but also passages from the liturgies mentioned above. One can also observe the apotheosis of Christ’s manifold dignity in these icons, starting from the earliest evidence, e.g. in Santa Pudenziana mosaics in Rome, where this dignity was expressed by apocalyptic animals – in accordance with the interpretation by St Irenaeus in his treatise *Against Heresies* – to the decoration of the Romanesque chalice from Trzemeszna – here expressed with an appropriate selection of figures and citations, referring to Christ’s ranks as the Saviour, Judge, King and the Highest Priest.

Joy expressed by the figures in icons was probably a reason why not only Manolis Chatzidakis (1962),<sup>807</sup> but earlier also Ioan Ștefănescu (1929)<sup>808</sup> wanted to see this subject as a kind of illustration of the hymn *All the Creation Rejoices in Thee (Tu fais la joie)*, as the triumphant aspect – the Triumph of Orthodoxy – is clearly visible in the depiction of the Glory of the Virgin (*Vierge en Gloire/Похвала Богоматери*).

805 Brubaker 2012, p. 109.

806 *Hodegetria Surrounded by Prophets, Joachim and Anne*, icon dated to the 1st half of the 17th c., wood, tempera, 106 × 88 × 2 cm, from Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz), purchased in 1929, НМЛ, inv. no. I-1795 – Гелитович 2005b, cat. no. and fig. 49.

807 Chatzidakis M. 1962, p. 10.

808 Ștefănescu 1929, p. 18.

806 *Hodegetria in otoczeniu proroków, Joachima i Anny*, ikona, dat. na I. poł. XVII w., drewno, tempera, 106 88 × 2 cm, pochodzi z Potylicza, zakup w 1929 r., НМЛ, nr inw. I-1795 – Гелитович 2005b, poz. kat. i il. 49.

807 Chatzidakis M. 1962, s. 10.

808 Ștefănescu 1929, s. 18.

ikony: odsłaniają znaczenia swoich tematów i nigdy ich nie ograniczają<sup>809</sup>.

### Literatura (wybór)

Podlacha 1912, s. 34–35; Iwanoyko 1956, s. 97–139; Chatzidakis 1962, s. 23–27; Myslivec 1969, s. 404–423; Μουρίκη 1970, s. 217–251; Der Nersessian 1975, s. 301–350; Милановић 1991, s. 409–424; Поповић 1991, s. 442–469; Kruk 1995, s. 25–46; Шамардина 1998, s. 81–91; Этингоф 2000; Kruk 2000a; Kruk 2001a, s. 393; Kruk 2001b, s. 237–246; Kruk 2003b, s. 226–237; Kruk 2004b, s. 129–154; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 328–355; Гелитович 2005b; Kruk 2007h; Langer 2007, s. 270–282; Kruk 2009c, s. 215–248; Kruk 2013e, s. 16–28; Kruk 2017b, s. 53–68

It is worth citing a conclusion drawn by Anne W. Carr concerning the Sinai icon:

The image is striking for the learning and diversity of its biblical, poetic and liturgical inscriptions. It links the Old Testament vision to the New Testament revelation and the Incarnation to the Second Coming; it moves from Child to Mother and back again, from Mary's son to her husband, to her father, to her father in heaven who is her son and from feast of the Marian year. The viewer is drawn even deeper into the endless layers of Marian meaning. Many scholars have taken on the challenge of explicating this image, but none has begun to reveal the associative meanings that the image evokes. This is what icons are for: they open up the meaning of their subjects; they don't tie it down.<sup>809</sup>

### Bibliography (selected)

Podlacha 1912, pp. 34–35; Iwanoyko 1956, pp. 97–139; Chatzidakis 1962, pp. 23–27; Myslivec 1969, pp. 404–423; Μουρίκη 1970, pp. 217–251; Der Nersessian 1975, pp. 301–350; Милановић 1991, pp. 409–424; Поповић 1991, pp. 442–469; Kruk 1995, pp. 25–46; Шамардина 1998, pp. 81–91; Этингоф 2000; Kruk 2000a; Kruk 2001a, p. 393; Kruk 2001b, pp. 237–246; Kruk 2003b, pp. 226–237; Kruk 2004b, pp. 129–154; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, pp. 328–355; Гелитович 2005b; Kruk 2007h; Langer 2007, pp. 270–282; Kruk 2009c, pp. 215–248; Kruk 2013e, pp. 16–28; Kruk 2017b, pp. 53–68

809 Carr 1997, poz. kat. i fig. 244, s. 372: „The image is striking for the learning and diversity of its biblical, poetic and liturgical inscriptions. It links the Old Testament vision to the New Testament revelation and the Incarnation to the Second Coming; it moves from Child to Mother and back again, from Mary's son to her husband, to her father, to her father in heaven who is her son and from feast of the Marian year. The viewer is drawn even deeper into the endless layers of Marian meaning. Many scholars have taken on the challenge of explicating this image, but none has begun to exhaust the associative meanings that the image evokes. This is what icons are for: they open up the meaning of their subjects; they don't tie it down”.

809 Carr 1997, cat. no. and fig. 244, p. 372.



## Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne

### MNK XVIII-30 (d. nr inw. 8208)

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu, tzw. królewska (tzw. namiestna)

Krąg malarzy ikon Hodegetrii z Terła, Bełza, Buska i Jabłecznej, lata 1540–1560<sup>810</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe sklejone ze sobą dwoma zastrzałami jodłowymi<sup>811</sup>, płótno na całym podobraziu<sup>812</sup>, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 16<sup>813</sup>), prawdopodobnie srebrzenia (w tle śladowe ilości widoczne w świetle XRF), które nie są wspomniane w literaturze (Andersen [1974]), złocenia (tło pola środkowego i pól bocznych, nimby), 135–137 × 107 × 4–4,5 cm

Zakup, Terło, 26 III 1893 (zob. Kat. 19, 26)

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* odnotowano w 1893 r. pod nr. 1287 (8208): „Obraz cerkiewny na drzewie Najświętsza Panna jak często [...] – z trzech stron obrazki SS na tle zniszczona Korona 1'10 na 1'40 – wszystkie te obrazy pochodzą z cerkwi we wsi Terło pod Chyrowem poczta [...]”<sup>814</sup>. W rubryce po prawej stronie podano kwotę: „40 fl.”. Termin „wszystkie te obrazy” odnosi się do ikon MNK XVIII-28 (Kat. 19) i MNK XVIII-29 (Kat. 26), wpisanych do *Inwentarza* pod nr. 1285 i 1286. W późniejszych dokumentach pojawia się informacja o zakupie tych ikon od ks. Jana Wołosańskiego, proboszcza cerkwi pw. Narodzin Matki

### MNK XVIII-30 (former inv. no. 8208)

Icon from the bottom tier of the iconostasis, known as Sovereign (aka *namiestna*)

Circle of painters of the Hodegetria icons from Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło), Belz (Ukr. Белз, Pol. Bełz), Busk (Ukr. Буськ, Pol. Busk) and Jabłeczna, 1540–1560<sup>810</sup>

Tempera on wood (two linden boards glued together by two fir battens,<sup>811</sup> canvas all over the support,<sup>812</sup> chalk ground – see Rep. 5.2, no. 16<sup>813</sup>), probably silvered (trace amount in the background visible in the XRF light), not mentioned in literature (Andersen [1974]), gilded (background of the central field and side fields, nimbuses), 135–137 × 107 × 4–4.5 cm

Purchased, Terlo, 26 March 1893 (see Cat. 19, 26)

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz's Inventory] contains the following entry in 1893 under no. 1287 (8208): ‘An Orthodox painting on wood depicting the Virgin Mary as often ... – pictures of saints on three sides, a damaged Crown depicted against the background 1'10 × 1'40 – all these works come from an Orthodox church in the village of Terlo near Khyriv. ...’<sup>814</sup> A column on the left contains the sum ‘40 fl.’. The expression ‘all these works’ refers to the icons MNK XVIII-28 (Cat. 19) and MNK XVIII-29 (Cat. 26), listed in the *Inventory* under nos. 1285 and 1286. Later documents contain information about the purchase of these icons from Rev. Jan Wołosański, parish priest of the Orthodox church of the Nativity of the Mother of

810 Propozycje datowania: XVI w. (*KI* 1958; *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 2; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. CI [z błędnym nr inw.]); 1540–1560 (Kruk 2000, p. 257; poz. kat. I.30); 1. poł. XVI w. (Gumińska 2008, s. 35 [w opisie ilustracji na s. 23: „około połowy XVI w.”]); 2. poł. XVI w. (Gumińska 1994, kat. [b.p.]); koniec XVI–pocz. XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 13); koniec XVI w. (Jawor-Kulak [1982], s. 39–40) [wbrew tytułowi „poł. XVI w.”].

811 Andersen [1974], s. 8. Opis badań drewna – *ibidem*, s. 36–37.

812 *Ibidem*, s. 8 [płótno o gęstości 16 nitów na cm<sup>2</sup>]. Opis techniki badań – *ibidem*, s. 37–38.

813 Wśród zidentyfikowanych pigmentów rozpoznano azuryt (rękaw Joachima). Zob. Andersen [1974], s. 10: „[...] barwnik niebieski znajdujemy tylko na ramie /tworzącej w ten sposób piękny kontrast ze złotem/. Barwnik ten zidentyfikowano jako autentyczną ultramarynę; „zbadane trzy próbki zieleni rozpoznano jako malachit”.

814 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1287 (8208) z 1893 r., s. 192.

810 Suggested dating: 16th c. (*KI* 1958; *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 2; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. CI [with wrong inv. no.]); 1540–1560 (Kruk 2000, p. 257; cat. no. I.30); 1st half of the 16th c. (Gumińska 2008, p. 35 [in the caption to the illustration on p. 23: ‘circa mid-16th c.’]); 2nd half of the 16th c. (Gumińska 1994, cat. n.pag.); end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 13); end of the 16th c. (Jawor-Kulak [1982], pp. 39–40) [contrary to the title ‘mid-16th c.’].

811 Andersen [1974], p. 8. A description of the examination of wood – *ibid.*, pp. 36–37.

812 *Ibid.*, p. 8 [canvas with the density of 16 threads/cm<sup>2</sup>]. A description of technology used in examination – *ibid.*, pp. 37–38.

813 The identified pigments include azurite (Joachim's hand). See Andersen [1974], p. 10: ‘... a blue pigment can be found only on the frame /which creates a beautiful contrast with gold/. This pigment has been identified as authentic ultramarine; ‘three examined samples of green have been identified as malachite’.

814 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1287 (8208) of 1893, p. 192.

Boskiej w Terle (ukr. Терло) k. Chyrowa w latach 1890–1899, za 40 florenów 26 III 1893 r.<sup>815</sup>

Pop Michał od cerkwi przy monasterze Narodzenia w Terle wspomniany został w przywileju króla Władysława Jagiełły z 1415 r., nadającym mu miejscowe grunty: *ab antiquo ad ecclesiam s. Nativitatis monasterii Terlecensis*<sup>816</sup>. Istnienie parafii potwierdzone jest w 1507 r.<sup>817</sup> Wiadomo, że duchowny z Terła – Seńko (*Syenko de Terla*) – był w 1509 r. parochem cerkwi pw. św. Jerzego w Drohobyczu, po czym w 1519 r. ponownie piastował tę funkcję w Terle i to jemu oraz jego bratankom („Szienkonis poponi rutheni de villa Terlo et nepotum eius ex fratre Nasari et Schimkonis”) potwierdził przywilej na miejscowe grunty król Zygmunt I Stary<sup>818</sup>. Cerkiew w 1815 r. była w złym stanie, grożącym zawaleniem, stąd w 1872 wzniesiono nową, zlokalizowaną nieco wyżej, z nowym ikonostasem wykonanym przez Teofila Kopystyńskiego w latach 1903–1904<sup>819</sup>. Daty wskazują, że jest prawdopodobne, iż ikony pochodzące z Terła mogły być odsprzedane w oczekiwaniu na nowy ikonostas w latach 90. XIX w., a pochodziły z cerkwi starszej, do której mogły trafić z pracowni monasteru w Terle, ewentualnie w Spasie, któremu monaster podlegał.

### Stan zachowania

Ogólnie dobry, ikona po wielu zabiegach konserwatorsko-renowacyjnych. Zwraca uwagę, że – podobnie jak *Hodegetria w otoczeniu aniołów* (MNK XVIII-45, Kat. 15) – ikona ta również ma nadpalenia z powodu świec<sup>820</sup>, które stawiano zbyt blisko dzieła. O ile jednak w tamtej są nadal doskonale widoczne, o tyle w omawianej zostały wyretuszowane. Do najpoważniejszych napraw należała pełna konserwacja dokonana przez Gretę Andersen na ASPK<sup>821</sup>, w trakcie której niemal w całości zrekonstruowano nimb i uzupełniono znaczne partie ubytków. Stan ikony przed konserwacją wymagał interwencji, w *KI* 1958 odnotowano: „[stan] Zły. Znaczne ubytki farby, zwłaszcza w dolnej części. Nimby Marii i Jezusa zniszczone”.

815 Floren był walutą w zaborze austriackim w latach 1857–1892.

816 Z autografu w archiwach lwowskich. Przywilej został potwierdzony przez króla Zygmunta I – Дополнения 1848, s. 454–455. Ten i kolejne dokumenty dotyczące Terła w: Слободян 2015, s. 355–358.

817 Budzyński 1990, s. 150.

818 *Matricularium Regni Poloniae* IV, 1 (1507–1548), poz. 718 (s. 44); *Matricularium Regni Poloniae* IV, 2 (1507–1548), poz. 12221 (s. 208); Слободян 2015, s. 358 (tu tłumaczenie jako przywileju nadanego Seńkowi i jego wnukom). Zob. Szymczakowa 1995, s. 108.

819 Слободян 2015, s. 358. Blaziejowskyj 1995, s. 484. Parafii w Terle (dekanat Stara Sól) podlegała cerkiew pw. Narodzenia Bogurodzicy, drewniana, zbudowana w 1874 r., która zastąpiła starszą o tym samym wezwaniu, istniejącą w 1828 r.

820 Andersen [1974], s. 16. „dolna część ramy ma wyraźne ślady spalania” – *ibidem*, s. 14; „do roku 1886 [ikona] była ciągle narażona na działanie dymu ze świec, który spowodował zakopcenia i zniszczenie części ikony, zwłaszcza z lewej strony obrazu” – *ibidem*, s. 18.

821 Andersen [1974].

God in Terlo near Khyriv in 1890–1899, for the amount of 40 florins on 26 March 1893.<sup>815</sup>

The Orthodox priest Michał from the Orthodox church by the Nativity monastery in Terlo was mentioned in a privilege of King Władysław Jagiełło in 1415, granting him local lands ‘*ab antiquo ad ecclesiam s. Nativitatis monasterii Terlecensis*’<sup>816</sup>. The existence of the parish is confirmed in 1507.<sup>817</sup> It is known that a clergyman from Terlo – Senko (*Syenko de Terla*) was in 1509 a *paroch* (parish priest) of the Orthodox church of St George in Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz), after which, in 1519, he held the same position in Terlo, and it was to him and his nephews (‘Szienkonis poponi rutheni de villa Terlo et nepotum eius ex fratre Nasari et Schimkonis’) that King Sigismund I the Old confirmed the privilege concerning local lands granted to them.<sup>818</sup> In 1815, the church was in bad condition, in danger of collapsing, therefore in 1872 a new one was erected, situated slightly higher, with a new iconostasis made by Teofil Kopystyński in 1903–1904.<sup>819</sup> Based on dates, it is possible that the icons from Terlo might have been resold while waiting for the new iconostasis in the 1890s, and had originally been in an older Orthodox church, to which they had arrived from a workshop of the monastery in Terlo, or in Spas, which the monastery was subordinated to.

### Condition

The general condition of the icon is good, it has undergone numerous conservation and renovation treatments. What attracts attention is the fact that – similarly as in the case of *Hodegetria Surrounded by Angels* (MNK XVIII-45, Cat. 15) – the icon also has scorch marks,<sup>820</sup> as the candles were placed too close to the work. However, while in the other work they are still clearly visible, in the present one they were retouched. The most serious restorations included full conservation done by Greta Andersen at the ASPK<sup>821</sup> during which the nimbus was almost completely reconstructed and vast areas of loss were filled in. The condition before conservation required intervention, to cite *KI* 1958: ‘con-

815 Florin was a currency in the Austrian partition of Poland in 1857–1892.

816 From the autograph in the Lviv archives. The privilege was confirmed by King Sigismund I – Дополнения 1848, pp. 454–455. This and other documents concerning Terlo in: Слободян 2015, pp. 355–358.

817 Budzyński 1990, p. 150.

818 *Matricularium Regni Poloniae* IV, 1 (1507–1548), no. 718 (p. 44); *Matricularium Regni Poloniae* IV, 2 (1507–1548), no. 12221 (p. 208); Слободян 2015, p. 358 [here translated as the privilege granted to Senko and his grandchildren]. See Szymczakowa 1995, p. 108.

819 Слободян 2015, p. 358. Blaziejowskyj 1995, p. 484. An Orthodox church that was subordinated to the parish in Terlo (Stara Sól [Pol. Stara Sól] decanate) was the one dedicated to the Birth of the Mother of God, wooden, built in 1874, which replaced the older one with the same dedication, existing from 1828.

820 Andersen [1974], p. 16. ‘the lower part of the frame shows clear scorch marks’ – *ibid.*, p. 14; ‘until 1886 [the icon] was constantly exposed to smoking candles, which caused scorch marks and damage in a part of the icon, especially on the left’ – *ibid.*, p. 18.

821 Andersen [1974].

## Konserwacje

→ 1956: zabezpieczenie warstwy malarskiej w dziale muzealnym

→ 1960: odczyszczenie i zabezpieczenie gruntu, punktowanie w PK MNK (J. Śliwińska)

→ 1973, 23 III–21 VII 1974: zdjęcie przemalowań w PKRiM/o. Sukiennice i ASPK (M. Medwecka) – powstała wówczas praca dyplomowa, zawierająca relację z przebiegu konserwacji wykonanej przez G. Anderson pod kier. prof. Z. Medweckiej – ikonę przyjęto na Wydział Konserwacji ASP 21 I 1974<sup>822</sup>

→ 1982, 8 XI–21 VI 1988: konserwacja w ASPK

→ 1988 – w sprawozdaniu merytorycznym za rok 1988 B. Gumińska odnotowała zwrot ikony, która miała być w konserwacji na Wydziale Konserwacji Malarstwa i Rzeźby ASP w Krakowie pod kierunkiem doc. Z. Medweckiej od 1962 – B. Gumińska, *Sprawozdanie z prac w Dziale XVIII Sztuki Cerkiewnej w II kwartale roku 1988 /kwiecień, maj, czerwiec/, Kraków 4 VII 1988*, [w:] *Plany i Sprawozdania [Działu XVIII] za lata: 1987–2007* (AMNK)

→ 1994, 4 V–11 VII: konserwacja w PKRiM/o. Sukiennice

→ 2004, 6 XII–30 VIII: konserwacja w LANBOZ

→ 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2011, 21 XII–7 II 2012: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

## Podobrazie

Dwie deski lipowe o zbliżonej szerokości 64,5 cm; 62,5 cm) połączono pionowo i wzmocniono dwoma zastrzałami prawostronnymi, zwężającymi się ku stronie lewej. Górny ma szerokość 6 cm (po prawej) i 3 cm (po lewej), dolny – 6 cm (po prawej) i 4,5 cm (po lewej). Górny oddalony jest od krawędzi o 19,5 cm, dolny – o 22 cm (po stronie lewej) i o 21 cm (po prawej). Oba dochodzą niemal do końca deski, koniec górnego oddalony jest od krawędzi o 2 cm, dolnego – o 2,5 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z wyjątkowo bogatą fakturą, którą wyróżnia relief złożony z przenikających się arkad zakończonych odwróconą lilią, wspartych na wąskich parach laskowań na cokolikach. Osobne laski wydzielają pola z prorokami, oddzielając je od trójbarwnej krawędzi obrazu. Plastycznie opracowano również nimby Chrystusa i Marii. Elementy gotyckich kolumnienek i arkatury wyprofilowano bezpośrednio w drewnie podobrazia<sup>823</sup>, aureole wykonano przez zwielokrotnienie

dition] Bad. Large areas of loss in the paint layer, in particular in the lower area. Nimbuses of Mary and Jesus destroyed’.

## Conservation treatments

→ 1956: paint layer protected in the museum department

→ 1960: ground layer cleaned and protected, spot inpainting in the PK MNK (J. Śliwińska)

→ 23 March 1973–21 July 1974: overpaintings removed in the PKRiM/o. Sukiennice and ASPK (M. Medwecka) – this work resulted in a MArts dissertation containing accounts of the conservation treatment conducted by Greta Anderson under the supervision of Prof. Zofia Medwecka – the icon was transferred to the Faculty of Conservation at the ASP on 21 January 1974<sup>822</sup>

→ 8 November 1982–21 June 1988: conservation at the ASPK

→ 1988 – in the report of 1988 B. Gumińska noted the return of the icon which had undergone conservation in the Faculty of Painting and Sculpture Conservation at the ASP in Krakow under the supervision of Associate Professor Z. Medwecka from 1962 – B. Gumińska, *Sprawozdanie z prac w Dziale XVIII Sztuki Cerkiewnej w II kwartale roku 1988 /kwiecień, maj, czerwiec/, Kraków 4 VII 1988*, [in:] *Plany i Sprawozdania [Działu XVIII] za lata: 1987–2007* (AMNK)

→ 4 May–11 July 1994: conservation in the PKRiM/o. Sukiennice

→ 6 December–30 August 2004: conservation in the LANBOZ

→ 28 January–7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

→ 21 December 2011–7 February 2012: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

## Support

Two linden boards with the approximate width of 64.5 cm, 62.5 cm joined vertically and reinforced with two battens on the right side, tapering to the left. The upper one is 6 cm wide (on the right) and 3 cm wide (on the left), the lower one – 6 cm wide (on the right) and 4.5 cm wide (on the left). The upper one is 19.5 cm away from the edge, the lower one – 22 cm away (on the left) and 21 cm away (on the right). They both almost reach the edge of the board, the end of the upper one is 2 cm away from the edge, and of the lower one – 2.5 cm.

### Front side

The icon with exceptionally rich texture, characterised by relief decoration consisting of interpenetrating arcades finished with an inverted lily, supported on thin pairs of mullions on plinths. Separate mullions section off fields with prophets, separating them from the tricoloured edge of the painting.

<sup>822</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>823</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 7.

warstw: na cieką warstwę zaprawy kredowej nałożono grubą (do 4 mm) warstwę „bardzo sypkiej” czerwonej gliny (żelazowy krzemian glinu), przykrywając ją wierzchnią, cieką warstwą zaprawy (do 1 mm – węglan wapnia z białkiem), na którą nałożono różowy bolus jako podkład pod złocenia<sup>824</sup>. Brzeg zdobią aż trzy malowane ramki w kolorze ciemnego błękitu (ok. 1,7 cm), czerwieni (1,8 cm) i koloru jasnoniebieskiego (ok. 1,3 cm). Pola boczne z prorokami o równej szerokości (11 cm) mają zbliżoną wysokość od 25,5 do 27 cm, dolny rząd jest nieco niższy (18 cm).

### Inskrypcje →

The nimbuses of Christ and Mary are also in relief. Elements of Gothic columns and arcading are profiled directly in the wooden support,<sup>823</sup> nimbuses were made in the process of multiplying layers: on a thin layer of chalk ground a thick (up to 4 mm) layer of ‘very loose’ red clay (iron aluminium silicate) was applied and later covered with a thin ground layer (up to 1 mm – calcium carbonate with egg white), on which pink bole was applied as the primer for gilding.<sup>824</sup> The edge is adorned with as many as three painted frames in the colour of dark sky blue (approx. 1.7 cm), red (1.8 cm) and light blue (approx. 1.3 cm). Side fields depicting prophets, of equal width (11 cm), have similar height, from 25.5 to 27 cm, the bottom tier being slightly lower (18 cm).

### Inscriptions →

824 *Ibidem*, s. 8–9. O ile zaprawa w tle jest cienka i sięga 1 mm, o tyle w nimbach mieszanka kredy i kleju organicznego ma aż 6 mm grubości. Nimb Marii zniszczony był niemal całkowicie (*ibidem*, s. 15 – w 90 proc.; na s. 31 stwierdzono, że zniszczenia sięgają 95 proc.), więc badaniom stratygraficznym poddano nimb Jezusa (zniszczony w 50% – *ibidem*, s. 31). Oba nimby zostały przez G. Andersen zrekonstruowane. Szczęśliwie po odsłonięciu nieautorskich uzupełnień w nimbie Marii odsłonił się fragment oryginalnej płaskorzeźby z motywem trójkąta z kaboszonem, połowy ornamentu roślinnego i podwójnych linii dzielących nimb na pięć odcinków (*ibidem*, s. 32). Rekonstrukcję nimbów wykonano wieloetapowo: najpierw sporządzono odcisk z kauczuku silikonowego po uprzednim założeniu izolacji z szelaku, który następnie posłużył do wykonania modelu gipsowego. Na ikonę nałożono ostatecznie uzupełnienie z pasty złożonej z kleju zwierzęcego, ligniny i kredy (węglanu wapnia) – *ibidem*, s. 33.

823 *Ibidem*, p. 8.

824 *Ibidem*, pp. 8–9. While the ground in the background is thin, of approx. 1 mm, a mixture of chalk and organic glue in the nimbuses is 6 mm thick. Mary’s nimbus was almost completely destroyed (*ibid.*, p. 15 – in 90%; on p. 31 one can read that the damage amounts to 95%), so Jesus’ nimbus underwent a stratigraphic examination (damaged in 50% – *ibid.*, p. 31). Both nimbuses were reconstructed by G. Andersen. Fortunately, what showed after removing unoriginal fillings in Mary’s nimbus was a fragment of the original low relief with a motif of a triangle with cabochon, a half of a floral ornament and double lines dividing the nimbus into five sections (*ibid.*, p. 32). The reconstruction of nimbuses was done in several phases: first an impression was made in silicone rubber after applying prior insulation of shellac, which was later used to make a gypsum model. In the end a filling of paste consisting of animal glue, lignin and chalk (calcium carbonate) was applied – *ibid.*, p. 33.

## Inskrypcje | Inscriptions

Mojżesz · Krzew Płonący na górze:  
Wj 3,1–2 · tekst na rozwiniętym zwoju:  
Moses · Burning Bush on the Mountain:  
Ex. 3:1–2 · text on an unrolled scroll:

**ΜΟΥΣΗ** [= Mojżesz  
Ja Krzewem  
nazwałem  
Ciebie człowieka  
opieką (tajną)]  
[= Moses  
I called Thee the  
Bush, man's (secret)  
protection]  
**ΒΕ]ΚΩ**  
**ΠΟΚΡΟ**

**ΒΕ ΤΑΙ]ΙΝΘ8**

Dawid · tekst na rozwiniętym  
zwoju [Ps 132(131):8]:  
David · text on an unrolled  
scroll [Ps. 132(131):8]:

**ΔΑΪ** [= Dawid  
Powstań, Panie, do  
odpocznienia Twego,  
Ty (jesteś) Ołtarzem  
świętyni Twojej]  
[= David  
Arise, O Lord, into  
thy rest; thou,  
and the ark of  
thy strength]

Jeremiasz · tekst na rozwiniętym  
zwoju – Ps 106(107); Jr 31:  
Jeremiah · text on an unrolled  
scroll – Ps. 106(107); Jer. 31:

**ΓΕΡΕΜ[Α]** [= Jeremiasz  
W czasie tym  
ziemia urodzi  
kłos / plon swój]  
[= Jeremiah  
The days come that  
the earth will bear  
an ear of corn / crop]  
**ΒΖ Β**  
**ΡΕΜΑ**  
**ΤΟ ΖΕ]Ι]ΛΛ**  
**ΠΡΟΖΑ**  
**ΒΗΓ[Τ]**  
**ΚΑΛ[Σ]**  
**ΣΒΟΙ**

Aaron · tekst na rozwiniętym  
zwoju – Lb 17:22–23:  
Aaron · text on an unrolled  
scroll – Num. 17:6–8:

**ΑΡΩ** [= Aaron  
Kwiecie  
zakwitający  
z mojej różdżki]  
[= Aaron  
Blossom blooming  
from my rod]  
**ЦВѢ**  
**ТЄ ЦВІ**  
**ТѢЦІИ**  
**ПРѢ**  
**ΛЄ ΜΟΪ**  
**ΓΟ ΖЄ**  
**ΖΛΛ**

Salomon · tekst na rozwiniętym  
zwoju – Prz 31,29:  
Solomon · text on an unrolled  
scroll – Prov. 31:29:

**СОЛОМ** [= Salomon,  
Wiele córek  
zebrało bogactwa:  
Wiele córek (?)]  
[= Solomon,  
Many daughters  
have done  
virtuously: Many  
daughters (?)]  
**ОНБ**  
**МНОГИ**  
**ΔΑЦЦЕΡЄ**  
**СЪТЄО**  
**РИЦА**  
**СІАЫ**  
**МНОГІ**  
**ΔΑЦЦЕΡЪ**

Izajasz · tekst na rozwiniętym  
zwoju – Iz 11,1:  
Isaiah · text on an unrolled  
scroll – Isa. 11:1:

**ИЗЫ** [= I wzeszła  
Różdżka  
z korzenia  
Jessego Izajasz  
(a Kwiat  
z korzenia jego  
wyrośnie)]<sup>825</sup>  
[= And there came  
forth a Rod out of  
the stem of Jesse  
Isaiah  
(and a Flower shall  
grow of his roots)]<sup>825</sup>  
**ΛЄ ЖЄЗ**  
**ЛЬ ИС КÒ**  
**РЕНА**  
**ІЄЄ**  
**УБЕА**  
**ІСІА**

<p>Jakub · Drabina: Rdz 28.12 · Zwoj rozwinięty z napisem: Jacob · Ladder: Gen. 28.12 · an unrolled scroll with the inscription:</p> <p>ІАКУБІ СЄ А Б СЪБИ ЦА ѿТВ[Є]Р Ж[Д]ІА НА ЗГ ММІ <sup>826</sup> 826</p> <p>(= <i>Jakub</i> <i>Oto Drabina</i> <i>utwierdzona</i> <i>na ziemi</i>) (= <i>Jacob</i> <i>This is a Ladder set</i> <i>up on the earth</i>)</p>	<p>Micheasz · tekst zapisany na rozwiniętym zwoju – parafraza Ps 65.10: Micah · text written on an unrolled scroll – paraphrase of Ps. 65.10:</p> <p>МІ СЄ ВІ Д БХЪ ІАКЪ ГОРА ОУ КА НУ САА Д[О]С[Т] І ОУПОИ БС[Є] ЗГ МЛЮ <sup>828</sup> 828</p> <p>(= <i>Micheasz</i> <i>Oto widzianem jako</i> <i>Górę w Kanaanie</i> <i>(która) słodyczą</i> <i>napoiła całą ziemię</i>) (= <i>Micah</i> <i>I saw as a Mountain</i> <i>in Canaan (that)</i> <i>filled the whole earth</i> <i>with sweetness</i>)</p>	<p>Zachariasz · tekst zapisany na rozwiniętym zwoju – Za 4.2: Zachariah · text on an unrolled scroll: – Zech. 4.2:</p> <p>ЗАХА ВІД Б СЪБЦЕ НИ ЗАА И ЛЪЗ ПАДА НА НГ М <sup>829</sup> 829</p> <p>(= <i>Zachariasz</i> <i>Ujrzałem</i> <i>świecznik</i> <i>złoty i lampa</i> <i>na nim</i>) (= <i>Zachariah</i> <i>I have looked</i> <i>and behold</i> <i>a candlestick</i> <i>of gold, with</i> <i>the top of it</i>)</p>	<p>Joachim · Anna · tekst zapisany na zwoju rozpostartym między Joachimem i Anną: Joachim · Anne · text written on a scroll spread between Joachim and Anne:</p> <p>ІАКІМ [И] [А]ННА [П]ІОН[О]Ш[І]ЄНІА [Б]ЄЗ ЧАСТѢА А[Д]АМ [И] ЄВѢА [К]ААТѢ [И] СЗ МРЪТНЪ [А] СВО[Ю] С[О]Д[І]СТ[А]С[А] П[Р]Є[Ч]ІТІА [А] СТЫМЪ [Р]О[Ж]Д[І]ЄС[Т]С[Т]ВОМЪ [Т]ѢОЙ. Т[О] [И] МЫ П[Р]АЗДНІЄМЪ А [Ю]ДІЄ [Т]ЕОН ВІ НЫ ГРѢХОВНІА [И]З[С]А[В]ІТІТІСА БЗ ПІЖЦЕ. НГПАУДЫ БО Р[О]ДІ [Б]ІЦО [И] ПІТАТ[Є]А [И]НІЦІ ЖІЗНІ НАШЕА. (= <i>Joachim i Anna (od)</i>, <i>wstydłu niepłodności</i>, <i>Adam i Ewa od</i> <i>klątwy śmiertelnej</i> <i>zostali uwolnieni</i>, <i>(przez Twoje), Przeczyszta,</i> <i>święte narodziny</i> <i>Twoje. Dzisiaj i my świętujemy</i>, <i>lud Twój</i> <i>od potępienia za grzechy wywołony wolając</i>, <i>Niepłodna</i> <i>bowiem rodzi Bogurodzicę i Karmicielkę życia naszego</i>)<sup>830</sup> (= <i>Joachim and Anne were freed (from) the shame of infertility,</i> <i>and Adam and Eve from the fatal curse (by Your) holy</i> <i>birth, the Immaculate. Today we also celebrate, freed from</i> <i>damnation for our sins, exclaiming: she who was barren has</i> <i>borne the Mother of God and the Nurturer of our life</i>)<sup>830</sup></p>	<p>Daniel · Góra, tekst na rozwiniętym zwoju – Dn 2.34; 2.45: Daniel · Mountain, text on an unrolled scroll – Dan. 2.34; 2.45:</p> <p>ГУРОУ ТА. БАГЪ ДАНАА. БЖЄСТВЕНА А ДАНИИЛЬ <sup>831</sup> 831</p> <p>(= <i>Góra Ciebie</i> <i>(ujrzalem),</i> <i>blagosławiona,</i> <i>niebiańska</i> <i>Daniel</i>) (= <i>I (saw) Thee</i> <i>as a Mountain,</i> <i>blessed and</i> <i>heavenly</i> <i>Daniel</i>)</p>	<p>Gedeon · Runo Owcze, tekst na rozwiniętym zwoju – Sdz 6.36–40: Gideon · Fleece of Wool, text on an unrolled scroll – Judg. 6.36–40:</p> <p>ГЕДЕОНЪ РѢНО Т А КРА НАА П РЕЖЕ ПРОЗЪ БАХЪ <sup>832</sup> 832</p> <p>(= <i>Gedeon</i> <i>Runem Ciebie</i> <i>pięknym</i> <i>zapowietdziałem</i>) (= <i>Gideon</i> <i>I foretold</i> <i>Thee with the</i> <i>beautiful fleece</i>)</p>	<p>Ezechiel · Brama Zamknięta, Tekst zapisany na rozwiniętym zwoju – Ez 44.1–3: Ezekiel · Shut Gate, text written on an unrolled scroll – Ezek. 44.1–3:</p> <p>ЕЗЕКІИ РЄ П КЪ МНѢ ДЕБРИ СІА ЗА ТЪУ РЕ НА <sup>827</sup> 827</p> <p>(= <i>Ezechiel</i> <i>Rzekł Pan do mnie</i> <i>Drzwi te</i> <i>zamknięte</i>) (= <i>Ezekiel</i> <i>Then said the</i> <i>Lord unto me</i> <i>This gate shall</i> <i>be shut</i>)</p>
---	--	---	---	--	---	--

825 Извиде жезль ис корена тессова.  
826 Се тьствица утв[Є]рж[Д]ена на земли.  
827 Реч[҃] [҃] Г[҃]остод[҃]ь къ мнѣ двери сїа затворена.  
828 Сеи видѣхъ явк[҃] гора оу кану спад[҃]о[с] [҃]г[҃]ий оупои ес[҃]ю земля.  
829 Видѣхъ свѣщеник[҃] злат[҃] [҃]и лат[҃]и пада на н[҃]и.  
830 Кондак[҃] йутти на Свяго Нарождения Богородзичу – see *Naika o pabożeństwach...*, p. 64; Klośńska 1973, p. 169; Gumńska 2008, 36; Kruk 2009, p. 235.  
831 Гуроу та благодатнаа, божественнаа Даниль.  
832 Руно та краснаа прежде прозвахъ.

Napisy w analizowanej ikonie wyróżniają się tym, że imiona proroków zapisano bezpośrednio na zwojach – na ich początku lub końcu, a nie w tle, przy ich głowach. Rozpoczął je na ogół zaimiek wskazujący *ce* (to) łącznie z czasownikiem w formie aorystu *видехъ* (ujrzałem), *прозвахъ* (zapowiedziałem), przemyślane odpowiadając narracji biblijnej.

## Opis i ikonografia

Ikona należy do najciekawszych przykładów malarstwa ikonowego zachowanego na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej. W najstarszej z dostępnych kart inwentarзовych odnotowano, że jest „w typie Częstochowskiej”<sup>833</sup>. Tak często charakteryzowano w dawnych wiekach wizerunki Matki Boskiej także w malarstwie ikonowym, co stanowiło raczej świadectwo rozbudowanego kultu najbardziej czczonego wizerunku Bogurodzicy w Rzeczypospolitej, niż rzeczywistej zależności od niego dzieł malarstwa ikonowego. Niemniej spostrzeżenie to zawiera słuszne wskazanie na główny prototyp tych wszystkich dzieł, tj. ikonę Hodegetrii czczoną w Konstantynopolu.

Ikona w MNK reprezentuje rozbudowany wariant Hodegetrii – adorowanej nie tylko przez archaniołów, ale także przez proroków umieszczonych w bocznych kolumnach i na ramie dolnej, w której centrum Joachim i Anna trzymają rozpostarty zwój z fragmentem hymnu na święto Narodzenia Bogurodzicy.

Prorocy tworzą pary: Mojżesz – Aaron, Dawid – Salomon, Jeremiasz – Izajasz, Jakub – Ezechiel, Micheasz – Geleon, Zachariasz – Daniel, demonstrując na ogół parafrazy cytatów z odpowiednich ksiąg prorockich odnoszące się do zapowiedzi nadejścia Mesjasza i Jego narodzin z Dziewicy, do czego nawiązują również trzymane przez nich atrybuty. W warstwie ikonograficznej ikonę z Terła wyróżnia dodanie dwóch proroków do rzędu dolnego, przeznaczonego zwykle w ikonach zachodnioruskich dla hymnografów<sup>834</sup>. Obaj prorocy – Zachariasz i Daniel – stanowili najniższą parę proroków w ikonach z Bełza i Buska. Dzięki ich dodaniu grupa proroków w ikonie liczy dwanaście osób, zgodnie z najstarszymi przykładami. Wybór i ustawienie proroków w tej ikonie odpowiadają dokładnie ikonie z Bełza, przy czym w ikonie z Terła prorocy w kolumnach bocznych przedstawieni są w ujęciu całopostaciowym, a w ikonie z Bełza – w trzech czwartych, tak jak spotykane to było w ikonach z terenu Mołdawii. I jakby na odwrót: postacie na ramie dolnej w Terle ujęte zostały w trzech czwartych, z kolei w ikonie z Bełza – całopostaciowo. Podobne zbieżności między obiema ikonami można zauważyć w od-

The inscriptions in the present icon are distinguished by the fact that the names of prophets are written directly on the scrolls – at their beginning or end, not in the background, next to their heads. They usually started with the demonstrative pronoun *ce* (this) combined with the verb in the aorist form of *видехъ* (behold), *прозвахъ* (foretold), in a well-thought-out way referring to the biblical narrative.

## Description and iconography

The icon belongs to the most interesting works of icon painting preserved in the Ruthenian lands within the former Commonwealth of Poland and Lithuania. As noted in the oldest inventory chart available, it represents ‘the type of Our Lady of Częstochowa’.<sup>833</sup> This is how images of the Virgin Mary were often described in the past also in icon painting, which was evidence of the widespread veneration of the most worshipped image of the Mother of God in the Commonwealth rather than the actual relation between this work and other examples of icon painting. Nevertheless, this observation contains a correct indication concerning the main prototype of all these works, that is the icon of Hodegetria venerated in Constantinople.

The icon at the MNK represents an extended variant of Hodegetria – adored not only by the archangels, but also prophets featured in the side columns and on the bottom frame, in the centre of which Joachim and Anne are holding the outstretched scroll with a passage from the hymn on the feast of the Nativity of the Mother of God.

Prophets are depicted in pairs: Moses – Aaron, David – Solomon, Jeremiah – Isaiah, Jacob – Ezekiel, Micah – Gideon, Zechariah – Daniel, usually presenting paraphrases of citations from the relevant books of prophets referring to the foretold coming of the Messiah and his birth from the Virgin, to which the attributes held by them allude. In the iconographic layer the icon from Terlo is distinguished by two additional prophets in the bottom row, usually depicting hymnographers in Ruthenian icons.<sup>834</sup> Both prophets – Zechariah and Daniel – were the lowest pair of prophets in the icons from Belz and Busk. As a result of adding them in this icon, the group of prophets comprises twelve people, as in the oldest examples. The selection and arrangement of prophets in this icon are exactly the same as in the icon from Belz, while in the Terlo icon the prophets in side columns are depicted in full figure, and in the Belz icon – in three quarters, as in the icons from the area of Moldavia. Then, the other way round: the figures on the bottom frame of the Terlo icon are depicted in three quarters, in the Belz icon – in full figure. Similar analogies between the two icons can be found in the

833 KI [b.r.] (przed 1950).

834 Zob. Kruk 2000a, s. 135–145; Kruk 2004b, s. 129–154.

833 KI [n.y.] (before 1950).

834 See Kruk 2000a, pp. 135–145; Kruk 2004b, pp. 129–154.

niesieniu do inskrypcji. Dr Wanda Stępnia-Minczewska w opinii opublikowanej w 2000 r. zauważyła, że inskrypcje na zwojach prorockich omawianej ikony zawierają wiele cech ortografii wschodniosłowiańskiej<sup>835</sup>, lecz powróciwszy do ich analizy w ramach grantu NPRH w 2016 r., stwierdziła, że ikona jest bardzo ciekawa pod względem językowym, gdyż „mamy tutaj poświadczony zarówno cechy ortograficzne wschodnie, jak i zachodnioruskie: ЦВѢТѢ: ЦВІТОУЩИ; СРІВРОЛЮВЦА z typowym przejściem Ѣ w ĩ, tzw. „ikawizm”, oraz l-epentetyczne: ЗЕМЛА, ЗАМЛЮ. Z drugiej strony na tej samej ikonie pojawia się specyficzne użycie zaimka wskazującego, twarodematowego w postpozycji: ВЪ ВРЕМѦ ТѦ, co z kolei jest charakterystyczne dla języka bułgarskiego, który wytworzył z tego zaimka rodzajnik określony, występujący w charakterystycznej postpozycji” (zob. Aneks I.1).

Nie można wykluczyć, że przy jednej ikonie pracowało przynajmniej dwóch malarzy – jeden mógł specjalizować się w malowaniu postaci w polu środkowym, inny zaś w malowaniu postaci na ramach.

To, co wyróżnia ikonę z Terła, to wykonany w reliefie późnogotycki ornament w formie laskowania, na którym wsparta jest arkatura o motywie odwróconych lilii. Janina Kłosińska dostrzegła podobne motywy w plastyce Serbii i Mołdawii<sup>836</sup>. Przede wszystkim można tu wskazać wzór powtarzany konsekwentnie w dekoracji małopolskich chrzcielnic, licznie zachowanych w kościołach parafialnych, często z zapisanymi dokładnymi datami ich wykonania (m.in. Odrzykoń, kościół parafialny św. Katarzyny, XV w.; Siemiechów, kościół parafialny Narodzenia NMP, ok. 1471; Łącko, kościół parafialny św. Jana Chrzciciela i św. Michała Archaniola, 1493; Krościenko nad Dunajcem, kościół parafialny Wszystkich Świętych, 1493; Bnin, kościół parafialny św. Wojciecha, 3. ćw. XV w.; Krużłowa, kościół parafialny Narodzenia NMP, 1486; Libusza, kościół parafialny NMP, XV–XVI w.; Olszyny, kościół parafialny im. NMP, 1503 (il. 45); Czchów, kościół parafialny Narodzin NMP, 1506; Mierzwin, kościół parafialny św. Piotra i św. Pawła, pocz. XVI w.; Binarowa, kościół parafialny św. Mikołaja, 1500–1530; Sękowa, kościół parafialny Świętych Apostołów Filipa i Jakuba, 1522; Tymbark, kościół parafialny Narodzenia NMP, 1541)<sup>837</sup>.

Maswerk o podobnym jak w ikonie rysunku przenikających się łuków ostrych, tworzących jakby imitację gotyckiego ażurowego baldachimu, odnajdujemy zarazem w dziełach tak odległych jak supraporta w zborze kalwińskim z XVI stulecia w Sfântu Gheorghe (węg. Sepsiszentgyörgy) w Siedmiogrodzie, a więc również na obszarze

inscriptions. In her opinion, published in 2000, Dr Wanda Stępnia-Minczewska has observed that the inscriptions on the prophets' scrolls in the present icon contain many features of East Slavonic orthography,<sup>835</sup> but having returned to this analysis under the National Programme of the Development of Humanities grant in 2016, she has written that the icon is very interesting in term of language, as 'what can be observed here are both Eastern and Ruthenian orthographic features: ЦВѢТѢ: ЦВІТОУЩИ; СРІВРОЛЮВЦА with the typical replacement of Ѣ with ĩ, known as 'ikavism', and the l-epenthetic: ЗЕМЛА, ЗАМЛЮ. On the other hand, in the same icon one can see the specific use of the demonstrative, hard-stem pronoun in postposition: ВЪ ВРЕМѦ ТѦ, which is actually characteristic of the Bulgarian language, a basis for a definite pronoun, in characteristic postposition' (see Appendix I.1).

It is possible that at least two painters worked on one icon – one specialising in painting figures in the central field and the other one in painting figures on the frames.

What is unique about the Terlo icon is the late Gothic relief ornament in the form of mullions with arcading topped with a motif of inverted lilies on them. Janina Kłosińska found similar motifs in the art of Serbia and Moldavia.<sup>836</sup> More importantly, it is a pattern recurring in the decoration of Lesser Poland (Pol. Małopolska) baptismal fonts, a considerable number of which have survived in parish churches, often bearing precise dates of their execution (e.g. Odrzykoń, parish church of St Catherine, 15th c.; Siemiechów, parish church of the Birth of the Virgin Mary, ca. 1471; Łącko, parish church of St John the Baptist and St Michael the Archangel, 1493; Krościenko nad Dunajcem, parish church of Saints, 1493; Bnin, parish church of St Adalbert, 3rd quarter of the 15th c.; Krużłowa, parish church of the Birth of the Virgin Mary, 1486; Libusza, parish church of the Virgin Mary, 15th–16th c.; Olszyny, parish church of the Name of the Virgin Mary, 1503; Czchów, parish church of the Birth of the Virgin Mary, 1506; Mierzwin, parish church of Sts Peter and Paul, beginning of the 16th c., Binarowa, parish church of St Nicholas, 1500–1530; Sękowa, parish church of the Apostle Saints Philip and Jacob, 1522; Tymbark, parish church of the Birth of the Virgin Mary, 1541).<sup>837</sup>

A tracery similar to the one in the icon, with intertwining pointed arches, as if forming an imitation of a Gothic openwork baldachin, can also be found in such distant works as a supraporta in the 16th-century Calvinistic church in Sfântu Gheorghe (Hun. Sepsiszentgyörgy) in Transylvania, that is, also in the 'transitional' area in terms of culture<sup>838</sup> or the top

835 Opinion by Dr Wanda Stępnia-Minczewska, 2000, in: Kruk 2000a, p. 243.

836 Kłosińska 1973, p. 169.

837 See Kruk 2013e, p. 20, fig. on p. 26.

838 There is something characteristic in the fact that both in Ruthenia and the territory of principalities in present-day Romania what was used in architecture were in particular Romanesque and Gothic forms, but similarly as

835 Opinia dr Wandy Stępnia-Minczewej z 2000 r. w: Kruk 2000a, s. 243.

836 Kłosińska 1973, s. 169.

837 Zob. Kruk 2013e, s. 20, il. na s. 26.





45 Chrzcielnica późnogotycka, 1503, Olszyny, kościół parafialny pw. Imienia NMP, za: Kuczyńska 1984  
Late-Gothic baptismal font, 1503, Olszyny, the parish church of the Name of the Virgin Mary, after: Kuczyńska 1984

„przejściowym” pod względem kulturowym<sup>838</sup> czy zwieńczenie płyty nagrobnej zmarłego w 1551 r. kanonika Achacego von Trencka w katedrze we Fromborku. Innym bliskim przykładem pod względem formalnym, a odległym geograficznie, jest relief w nimbach św. Kosmy i św. Damiana w ikonie greckiej z XVII w. w zbiorach Muzeum Bizantyńskiego w Kastorii. Pięknym przykładem dosłownego cytatu późnogotyckiego maswerku w przeźroczu okiennym jest detal w tle sceny Zwiastowania w bramie ikonostasu z lat 1480–1500 monasteru na wyspie Patmos<sup>839</sup>.

Adaptacja zachodnich form ornamentalnych jest zrozumiała i zarazem charakterystyczna dla ikon powstających w strefie intensywnego wzajemnego oddziaływania kultury łacińskiej i prawosławnej, czemu sprzyjało przyłączenie Rusi Czerwonej do Korony Królestwa Polskiego w XIV w. Aspekt ten akcentowałem w nocie katalogowej omawianej ikony,

838 Jest coś charakterystycznego w tym, że tak na Rusi, jak i w księstwach na terenie dzisiejszej Rumunii sięgano w architekturze zwłaszcza do form romańskich i gotyckich, ale podobnie jak w malarstwie wykorzystywanych jakby w funkcji drugorzędnej. Cechy stylu gotyckiego czy nowożytnego obecne są w malarstwie ortodoksyjnym w warstwie ornamentacyjnej i podobnie użyty jest detal romański w architekturze świątyń Halicza czy w maswerkach gotyckich w architekturze Mołdawii. Główny rzut budowli i kanon malarski pozostawały bizantyńskie. Cechy zachodnie to uzupełnienia, dodatki, choć bardzo kontrowersyjna na tym tle pozostaje recepcja wzoru budowli kolistych, rotund, o wzorze ugruntowanym wszak w obu kręgach kulturowych. Niewykluczone, że w pracach nad romańskim detalem cerkwi Księstwa Halickiego, a następnie na ziemi Księstwa Rostowsko-Suzdalskiego, działały te same strzechy, przybyłe z Małopolski. Nie wyklucza się również, że już za Jagiellonów strzechy małopolskie działały także w Mołdawii. Supozycje te pozostają jednak jedynie w sferze domniemań.

839 *Zwiastowanie; Św. Bazyli i św. Mikołaj*, drzwi królewskie ikonostasu, dat. na 1480–1500, 123 × 49 × 3 cm, Patmos, monaster św. Jana Ewangelisty – Chatzidakis 1985, poz. kat. i il. 38, tabl. 1. W tym wypadku zwraca uwagę również gotycki w charakterze relief trójkątnych szczytów nad arkadami, wspartymi na kręconych kolumnkach, w których umieszczono świętych, stanowiący dokładną imitację form architektonicznych gotyckich z liściastymi czołganiami i zwieńczeniami w formie lilii.

of the tombstone of the canon Achace von Trenck (d. 1551) in the Frombork cathedral. Another close formal example though geographically distant is the relief decoration in the nimbuses of Sts Cosmas and Damian in a 17th-century Greek icon in the collection of the Byzantine Museum in Kastoria. A beautiful example of a literal citation in a Late Gothic window tracery is the detail in the background of the Annunciation scene in the doors of the iconostasis from 1480–1500 in the monastery on the island of Patmos.<sup>839</sup>

The adaptation of Western ornamental forms is understandable and at the same time characteristic of the icons painted in the sphere of intensive mutual influence of the Latin and Orthodox cultures, which was facilitated by the annexation of Ruthenia by the Kingdom of Poland in the 14th c. I stressed this aspect in the catalogue note of the present icon intended for publication in the catalogue of the exhibition *Europa Jagellonica*, which featured the icon in 2011–2013, first in Kutná Hora,

...

in the case of painting they were used as if in a secondary function. The features of the Gothic or early modern style are present in Orthodox paintings in ornamentation, and the Romanesque detail is used in the same way in the architecture of Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) churches or in Gothic traceries in the architecture of Moldavia. The general plan of the building and the painting canon remained Byzantine. Western features were used as complements, additions, though the reception of the circular buildings, rotundas, established in both cultures, remains controversial in this context. It is possible that the same workshops from Lesser Poland (Pol. Małopolska) worked on the Romanesque detail in the Orthodox churches in the Halych Principality, and then in the Rostov-Suzdal Principality. Guilds from Lesser Poland might have been active in Moldavia already in the Jagiellon era. However, these suppositions have not been verified yet.

839 *Annunciation; St Basil and St Nicholas*, the royal doors of the iconostasis dated to 1480–1500, 123 × 49 × 3 cm, Patmos, monastery of St John the Evangelist – Chatzidakis 1985, cat. no. and fig. 38, pl. 1. What attracts attention in this case is the Gothic relief of triangular tops over the arcades based on twisted columns which feature saints, a precise imitation of Gothic architectural forms with leaf-shaped crockets and finials in the form of lilies.

przeznaczonej do druku w katalogu wystawy *Europa Jagellonica*, na której ikona prezentowana była w latach 2011–2013 kolejno w Kutnej Horze, Warszawie i Poczdamie<sup>840</sup>. Trzeba przy tym pamiętać o powszechności gotyckich maswerków w sztuce ortodoksyjnej Mołdawii. Janina Kłosińska podkreślała, że „obramienie środkowego obrazu przez gotyckie, wypukłe, splecione laski, tworzące w górze ornament maswerkowy [...] widzimy na ikonie Deisis z końca XVI lub początku XVII w., pochodzącej z Muzeum w Sarajewie [...] oraz na ikonie św. Paraskewy z XVII w. w Muzeum w Bukareszcie. Kręcone lub gładkie laski obramiają często postaci na ikonach serbskich i rumuńskich”<sup>841</sup>. Ten kierunek poszukiwań inspiracji autora lub autorów ikony wzmacnia sugestia Marii Helytowycz, łącząca w jedną grupę ikony Hodegetrii z Belza, Buska i Terła jako zależne od wzorów mołdawskich<sup>842</sup>. Podobieństwo to widoczne jest wyraźnie np. w sposobie opracowania twarzy Marii.

Obecność motywów gotyckich w architekturze Mołdawii uchwytana jest począwszy od najstarszych fundacji hospodara Stefana Wielkiego i jego bojarów, np. logotety Iona Tautu w Balineszti, przez fundacje bojarów Petru Raresza (np. w Arbore) i jego samego (cerkiew św. Demetriusza w Suczawie), aż po XVII w. Należałoby w końcu wskazać na podobną ideę adaptacji form architektonicznych, stanowiących raczej wariant form stylowych zachodnich w zachowanych ikonach z czasów Petru Raresza. Widoczne są w ikonach rządu królewskiego cerkwi w Urisiu de Jos (okr. Mureș), *Hodegetrii w otoczeniu proroków* oraz *Św. Mikołaja w otoczeniu scen żywota*, zamówionych przez szlachcica Luca de Urisiu<sup>843</sup>, a także w ikonie z 1549 r. fundacji Dana, skarbnika z czasów Petru Raresza, *Hodegetrii w otoczeniu proroków*, pochodzącej z Siliștea (okr. Neamț)<sup>844</sup>. Dan był zarazem drugim fundatorem cerkwi w Homorze, po Toaderze Bubuio, obecnym na tablicy wotywniej w narteksie świątyni Zaśnięcia Bogurodzicy<sup>845</sup>. Podobną formę arkad wspartych na kolumnkach – skręcony sznur ze stylizowanymi kapitelami – zastosowano w *Wielkim Deesis* właśnie w cerkwi w Homorze<sup>846</sup>, jak również w ikonie *Św. Paraskewy* z poł. XVI w. z Cîrligu (okr. Neamț), obecnie w zbiorach MARB<sup>847</sup>.

Warsaw, and finally in Potsdam.<sup>840</sup> One should remember about the universality of Gothic traceries in the Orthodox art of Moldavia. Kłosińska emphasised that the ‘frame of the central image in the form of Gothic, twisted, convex mullions forming a tracery ornament at the top ... can be seen in the Deesis icon from the end of the 16th c. or the beginning of the 17th c., from the Museum in Sarajevo ... and in the icon of St Paraskeva from the 17th c. in the Museum in Bucharest. Twisted or plain mullions often border figures in Serbian and Romanian icons’<sup>841</sup>. What argues for this source of inspiration is a suggestion made by Maria Helytovych, who believed that the Hodegetria icons from Belz, Busk and Terlo belonged to one group, dependent on Moldavian patterns.<sup>842</sup> This affinity is clearly visible e.g. in the way of depicting Mary’s face.

The presence of Gothic motifs in the architecture of Moldavia can be observed starting from the oldest foundations of hospodar (lord) Stephen the Great and his boyars, e.g. the logothete Ion Tăutu in Bălinești, Orthodox churches commissioned by the boyars of Petru Rareș (e.g. in Arbore) and himself (Orthodox church of St Demetrius in Suceava), until the 17th c. Finally one should mention a similar idea of adaptation of architectural forms, constituting rather a variant of the Western style forms in the preserved icons from the time of Petru Rareș. They can also be seen in the icons in the Sovereign tier in the Orthodox church in Urisiu de Jos (Mureș County), *Hodegetria Surrounded by Prophets* and *St Nicholas Surrounded by Scenes from His Life*, commissioned by the nobleman Luc de Urisiu,<sup>843</sup> as well as in the icon from 1549 donated by Dan, treasurer from the time of Petru Rareș, *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Siliștea (Neamț County).<sup>844</sup> Dan was also the second founder of the Orthodox church in Humor, after Toader Bubuio, featured on the votive plaque in the narthex of the church of the Dormition of the Mother of God.<sup>845</sup> A similar form of arcades rested on columns – a twisted rope with stylised capitals – was used in the *Great Deesis* in the Orthodox church in Humor,<sup>846</sup> as well as in the icon of *St Paraskeva* from the mid-16th century from Cîrligu (Neamț County), now in the MARB holdings.<sup>847</sup>

840 *Hodegetria from Terlo* 2012, s. 126–127, poz. kat. nr II.27. Katalog, niestety, nie ukazał się, w zamian autor scenariusza wystawy J. Fajt opublikował rodzaj przewodnika, w którym przesłana nota została zniekształcona, opublikowana bez podania jej źródła i autorskiej korekty, a przede wszystkim z niezrozumiałych powodów dodano do tego zniekształconego przekazu informacje, że miejscem powstania ikony był Lwów! Można domniemywać, że przyporządkowanie to wynikało z chęci wypełnienia rozdziału na temat sztuki ośrodka lwowskiego.

841 Kłosińska 1973, s. 169.

842 Helytovych (Гелитович) I (2003), s. 68.

843 Sabados 1994, s. 32, fig. 11, 24.

844 *Ibidem*, fig. 12. Efremov 2002, il. 141, poz. kat. 72.

845 Sabados 1993b, s. 30–31.

846 *Ibidem*, fig. 7–10.

847 Efremov 2002, il. 143, poz. kat. 74.

840 *Hodegetria from Terlo* 2012, pp. 126–127, cat. no. II.27. Unfortunately, the catalogue was not published. Instead, the author of the exhibition script J. Fajt published a guidebook in which the note sent was distorted, published without providing the source and author’s revision, and above all, for some strange reasons, with an additional piece of information that the icon was made in Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów)! It is possible that this classification resulted from an intention to fill the chapter devoted to the art of the Lviv centre.

841 Kłosińska 1973, p. 169.

842 Helytovych (Гелитович) I (2003), p. 68.

843 Sabados 1994, p. 32, figs. 11, 24.

844 *Ibid.*, fig. 12. Efremov 2002, fig. 141, cat. no. 72.

845 Sabados 1994, pp. 31–32.

846 *Ibid.*, figs. 7–10.

847 Efremov 2002, fig. 143, cat. no. 74.

Ogólnie motyw arkatury, podobnie jak wszelkie formy tła opracowywanego za pomocą rytów lub reliefu, ma rodowód włoski – występowanie podobnych motywów w Italii potwierdzone jest już dla 1. poł. XIV w. Podobny wzór odnajdujemy w dziełach mistrzów, głównie sienneńskiego Trecenta, zatem np. w obrazach Lippa Vanniego (Siena, wzm. 1344–1375 Siena)<sup>848</sup>, Jacopa del Casentino (Prato Vecchio lub Arezzo 1297–1349/1358 Prato Vecchio)<sup>849</sup>, Ambrogia Lorenzettiego (Siena, wzm. 1317–1348 Siena)<sup>850</sup>, Bartolomea Bulgariniego (Siena ok. 1300–1378 Siena)<sup>851</sup>. Oddziaływanie to wskazano przy analizie ikony *Świętych lekarzy Kosmy i Damiana* (Kat. 43). Można zatem mniemać, że drogami niezależnymi te właśnie sposoby dekoracji tła obrazu docierały na Bałkany i Ruś, jak również Mołdawię (W. Dzieduszycki w zaginionej ikonie św. Jana Chrzyciela z Buczacza, powstałej prawdopodobnie w środowisku malarzy mołdawskich dostrzegając „staroflorenckie” wpływy objawione m.in. przez „ornamentykę wypukłej złotej aureoli” – Dzieduszycki 1882, s. 19; Romanowska-Zadrozna 2005, s. 7).

Kłosińska zwróciła uwagę, że „wyraz pulchnej, okrągłej twarzy Marii o pełnych wargach i uśmiechniętym ukośnym spojrzeniu czarnych oczu obwiedzionych rzęsami nie przypomina poważnych lub nawet surowych w wyrazie bizantyńskich Hodigitrii”<sup>852</sup>. I w tym wypadku można wskazać na włoski precedens, manifestowany np. w dziele Niccolò di Buonaccorsa (Siena, wzm. 1372–1388 Siena)<sup>853</sup>. Sposób, w jaki namalowano rzęsy Madonny w tym obrazie, do złudzenia wręcz przypomina sposób ich opracowania w ikonie z Terła. Cechę tę dostrzegamy również w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów* (MNK XVIII-636, Kat. 16). Rodowodu włoskiego można się również doszukiwać w motywie imitacji kolorowych kamieni zdobiących kraj maforionu Marii w obu wspomnianych wyżej ikonach, który ponownie znajduje swoje odniesienie we wskazanym wizerunku *Madonny* Niccolò di Buonaccorsa. Podobna jest przemienność czerwonych i czarnych kamieni, jak również ścieg drobnych perełek w ikonie MNK XVIII-636.

Do cech bałkańskich, zarazem mołdawskich, należy od strony warsztatowej mocno wypukły, reliefowy nimb. Jego dokładny wygląd i dekoracja pozostają, niestety, niejasne

In general, the arcading motif, similarly as all the forms of background either engraved or in relief, is of Italian origin – the use of such motifs in Italy is confirmed already for the 1st half of the 14th c. A similar pattern can be found in the works of masters representing mostly the Sienese Trecento, so e.g. in the painting by Lippo Vanni (Siena, mentioned in 1344–1375 Siena),<sup>848</sup> Jacop del Casentino (Prato Vecchio or Arezzo 1297–1349/1358 Prato Vecchio),<sup>849</sup> Ambrogio Lorenzetti (Siena, mentioned in 1317–1348 Siena),<sup>850</sup> and Bartolomeo Bulgarini (Siena ca. 1300–1378 Siena).<sup>851</sup> This influence is mentioned in an analysis of the icon of *Physician Saints Cosmas and Damian* (Cat. 43). There is reason to believe that these types of decoration of the image background reached the Balkans and Rus’ independently [In the lost icon of St. John the Baptist from Buchach (Ukr. Бучач), made probably in the circle of Moldavian painters. W. Dzieduszycki identified Early Florentine influence manifested among others in the ‘ornamentation of the golden convex aureole’ – Dzieduszycki 1882, p. 19; Romanowska-Warping 2005, p. 7].

According to Janina Kłosińska, ‘the expression of Mary’s chubby, round face with full lips and the smiling sidelong look of her black eyes with eyelashes does not remind of earnest or even austere Byzantine Hodegetrias’.<sup>852</sup> In this case it is, too, possible to point to an Italian precedent, manifested e.g. in a work by Niccolò di Buonaccorso (Siena, mentioned in 1372–1388 Siena).<sup>853</sup> The way of depicting Madonna’s eyelashes in this painting is very similar to the way of representing them in the Terlo icon. This feature can also be observed in the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels* (MNK XVIII-636, Cat. 16). The Italian origin may also be traced in the motif of the imitation of gemstones adorning the edge of Mary’s maphorium in both mentioned icons, following the aforementioned image of *Madonna* by Niccolò di Buonaccorso. Also alike is the alternation of red and black stones, as well as the string of tiny beading in the icon MNK XVIII-636.

In terms of execution, the convex, relief nimbus is both of Balkan and Moldavian origin. Unfortunately, its exact appearance and decoration remain unclear due to damage, which proved impossible to repair during the conservation treatment undertaken

848 Lippo Vanni, *Madonna z Dzieciątkiem, aniołami i świętymi*, Frankfurt, Städel Museum – Gaertringen 2004, tabl. 62,5.

849 Jacopo del Casentino, tryptyk: *Madonna tronująca z Dzieciątkiem, świętymi i aniołami*, Florencja, Uffizi – *ibidem*, il. 13.

850 Ambrogio Lorenzetti, *Ukrzyżowanie, Boże Narodzenie, Zwiastowanie pastierzom*, Frankfurt, Städel Museum – *ibidem*, il. 21.

851 Bartolomeo Bulgarini, *Oślepienie św. Wiktora* – fragment, Städel Museum – *ibidem*, il. 65.

852 Kłosińska 1973, s. 169. Ozdobienie powiek rzęsami miało szczególnie często wyróżniać malarstwo Rumunii – *ibidem*, s. 170; Jawor-Kulak [1982], s. 38.

853 Niccolò di Buonaccorso, *Madonna* – fragment, Frankfurt, Städel Museum – Gaertringen 2004, tabl. 15, il. 86.

848 Lippo Vanni, *Madonna and Child with Angels and Saints*, Frankfurt, Städel Museum – Gaertringen 2004, pl. 62,5.

849 Jacopo del Casentino, tryptyk: *Madonna Enthroned and Child, with Saints and Angels*, Florence, Uffizi – *ibid.*, fig. 13.

850 Ambrogio Lorenzetti, *The Crucifixion, The Nativity of Jesus, Annunciation to the Shepherds*, Frankfurt, Städel Museum – *ibid.*, fig. 21.

851 Bartolomeo Bulgarini, *The Blinding of St Victor* – fragment, Städel Museum – *ibid.*, fig. 65.

852 Kłosińska 1973, p. 169. Embellishing eyelids with lashes was a common feature of Romanian paintings – *ibid.*, p. 170; Jawor-Kulak [1982], p. 38.

853 Niccolò di Buonaccorso, *Madonna* – fragment, Frankfurt, Städel Museum – Gaertringen 2004, pl. 15, fig. 86.

wobec skali zniszczeń, którym nie mogły sprostać próby rekonstrukcji w ramach konserwacji podjętej w 1974 r. w ASPK<sup>854</sup>. Podobne nimby wykonano np. w parze ikon namiestnych dla cerkwi w Homorze<sup>855</sup>. W odniesieniu do Rusi można wskazać jako jego analogię nimb w ikonie *Św. Jan Chrzciciel* z cerkwi św. Mikołaja we wsi Wojniłów, obecnie w zbiorach HML<sup>856</sup>. Zwraca uwagę podobnie silnie ryty, podwójny obwód i zbliżony rysunek dekoracji wewnętrznej nimbu. Poza tym uchwytne jest podobne podejście do opracowania ramy górnej, plastycznie ukształtowanej, w tym wypadku przerwanej i lekko wciętej po to, by mógł się zmieścić ten nimb. Kolejną przesłanką łączącą obie ikony jest bliskość miejsc pochodzenia.

Corina Nicolescu, wskazując na specyfikę tych nimbów w ikonach czasu Petru Rareș, odwoływała się m.in. do tradycji warsztatów malarskich Transylwanii i Małopolski<sup>857</sup>. Maria Sabados podkreśliła w odniesieniu do motywu siatki złożonej z rombów i niewielkich motywów krzyżkowych, że spotykana jest w ołtarzach gotyckich Europy Środkowej<sup>858</sup>. To samo źródło dostrzegała również dla motywów floralnych o charakterze wczesnorenansowym, znanym także z licznych poliptyków Transylwanii i rozpowszechnianych zapewne pod wpływem tkanin włoskich XV–XVI w., lecz jako najbliższe dla dekoracji tła ikon w Homorze uznała obrazy tablicowe Małopolski, których wpływ dostrzegała także w ikonach z terenu Polski i Słowacji, uznając ostatecznie, że związki kulturowe i ekonomiczne między Polską a Mołdawią ułatwiły transfer tego typu dekoracji z ikon ruskich Rzeczypospolitej na ikony mołdawskie<sup>859</sup>.

W literaturze zatem wskazywana jest dwukierunkowość oddziaływań, na których skrzyżowaniu zaistniała omawiana ikona. Znalazło to również wyraz w konkluzji Moniki Jawor-Kułąk w poświęconej ikonie pracy magisterskiej. Autorka stwierdziła, że:

forma przewiązanego gotyckiego laskowania zwieńczonego maswerkową dekoracją, jaką przybiera obramowanie przedstawienia głównego na naszej ikonie, świadczy o znajomości tendencji, jakie w XVI wieku występowały na terenach sąsiadującej z Ukrainą Małopolski w ciągle jeszcze żywej sztuce gotyckiej. A zatem autor omawianej ikony w dążeniu do podkreślenia dekoracyjności wykorzystał zarówno znajo-

at the ASPK in 1974.<sup>854</sup> Similar nimbus were made e.g. in a pair of Sovereign icons for the Orthodox church in Humor.<sup>855</sup> In Rus', it is possible to find its analogy in the nimbus in the icon of *St John the Baptist* from the Orthodox church of St Nicholas in the village of Voilnyiv (Ukr. Войнилів, Pol. Wojniłów), now in the HML holdings.<sup>856</sup> What attracts attention is a similarly strongly engraved double border and similar drawing of the decoration inside the nimbus. Moreover, the form of the top frame, modelled in relief, is much the same, in this case broken and slightly notched to give space to the nimbus. Another premise connecting these two icons are their close places of origin.

Emphasising the specific character of these nimbus in the icons from the time of Petru Rareș, Corina Nicolescu referred among others to the tradition of painting workshops from Transylvania and Lesser Poland (Pol. *Małopolska*).<sup>857</sup> As to the motif of a network consisting of rhombuses and little cross-like forms, Maria Sabados stressed that it was observed in Gothic altarpieces in Central Europe.<sup>858</sup> The scholar believed the same source was for floral motifs of Early Renaissance character, known also from many polyptychs in Transylvania and popularised perhaps under the influence of Italian textiles in the 15th–16th c., but she pointed to panel paintings from Lesser Poland as the closest analogies for the decoration of the background in the Humor icons. In fact, in her opinion, their influence was also visible in the icons from Poland and Slovakia, concluding that cultural and economic relations between Poland and Moldavia facilitated the transfer of decoration of this type from Ruthenian icons from the Commonwealth to Moldavian icons.<sup>859</sup>

What is underlined in sources is the two-way character of influences at the intersection of which the present icon came into existence. This view was also expressed in Monika Jawor-Kułąk's conclusion in her MA dissertation devoted to the icon:

the form of Gothic mullions topped with tracery decoration, which can be seen in the border of the main depiction in our icon, is evidence of the knowledge of tendencies which could be observed in the 16th c. in the area of Lesser Poland neighbouring Ukraine in still vibrant Gothic art. So the author of the analysed icon in his desire to highlight its decorative character made use of both his familiarity with

854 Andersen [1974].

855 Ikona *Matki Boskiej Hodegetrii*: Porumb 1981, il. 13 (2. poł. XVI w., 106 × 81 cm); *Eikones tes Roumanias...* 1993, poz. kat. 13 (2. poł. XVI w., 105 × 83 cm); Sabados 1994, il. 4 (1535); Kruk 2000a, poz. III.13 (1535).

856 *Św. Jan Chrzciciel – Anioł Pustyni*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, z cerkwi wsi Wojniłów, obwód iwanofrankiowski, HML – Горда-Цибко 2016, il. 2.

857 Nicolescu 1973, s. 17; Sabados 1994, s. 65.

858 Sabados 1994, s. 65.

859 *Ibidem*, s. 62.

854 Andersen [1974].

855 Icon of *The Mother of God Hodegetria*: Porumb 1981, fig. 13 (2nd half of the 16th c., 106 × 81 cm); *Eikones tes Roumanias...* 1993, cat. no. 13 (2nd half of the 16th c., 105 × 83 cm); Sabados 1994, fig. 4 (1535); Kruk 2000a, no. III.13 (1535).

856 *St John the Baptist – Angel of the Desert*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, from the village of Voilnyiv, Ivano-Frankivsk Oblast, HML – Горда-Цибко 2016, fig. 2.

857 Nicolescu 1973, p. 17; Sabados 1994, p. 65.

858 Sabados 1994, loc. cit.

859 *Ibid.*, p. 62.

mość ikon rumuńskich, stosując obramienie, jak też gotyckiej sztuki polskiej, co wyraża się w nadanej mu formie<sup>860</sup>.

W ikonie wyróżnia się także obecność imitacji kamieni osadzonych w kasztach. To cecha późna, znamienna dla ikon inspirowanych rzeźbą i metaloplastyką zachodnio-europejską. Charakterystyczne, że motyw ten pojawił się jakby w miejsce dawnych, podobnie bogatych dekoracji, ale uzyskiwanych przez malowanie imitacji pereł. Ich obecność jest jeszcze uchwytana w ikonie z Terła, w konturach koron Dawida i Salomona, lecz obie zdominowane są przez różnobarwne, owalne imitacje kamieni, gdy w malarstwie greckim występowały jedynie gęsto osadzone sznury pereł<sup>861</sup>.

### Prorok Mojżesz

Mojżesza zobrazowano jako dojrzałego mężczyznę z krótkimi włosami i brodą, w ciemnych szatach – na ciemnobrązowy chiton ma zarzucony ciemnozielony himation. Prorok demonstruje w prawej ręce rozwinięty zwój z napisem, w lewej dzierży skałę, nad którą wznosi się ciemnozielony słup z czerwonym zwieńczeniem. Tak wyobrażony został zatem krzew, który płonął, a nie zgorzał, i jako atrybut Mojżesza odnosi się do cudu opisanego w *Księdze Wyjścia* (Wj 3,1–2):

A Mojżesz paś owce Jetro, świekra swego, kapłana Madiańskiego;

a gdy zagnał trzodę w głębokość pustynie, przyszedł do góry Bożej Horeb.

I ukazał się Pan w płomieniu ognistym z pośrodku krza: i widział, iż kierz gorzał, a nie zgorzał (przekład wg BW).

Tekst na zwoju został zredukowany i zmodyfikowany tak, by głosił apoteozę Marii:

MOŮСИ	
ЀЗЬ	
КѢПИН	
ΟΥ ΠΡΟΖ	[= Mojżesz
ΒΆ ΤΆ	Ja Krzewem
Ч[Є]Λ[Ο	nazwałem Ciebie
ΒЄ]КѠ	człowieka opieką (tajną)]
ΠΟΚΡΟ	
ΒЄ	
ΤΑ[ΙΝΟ8]	

Płomień, który pali, lecz nie niszczy, to znak dziewictwa Marii, która porodziła Syna Bożego, zachowując czystość. Słup ognia, który nie spala, to zarazem znak obecności

<sup>860</sup> Jawor-Kulak [1982], s. 36.

<sup>861</sup> Np. Dawid i Salomon we freskach cerkwi św. Jana Ewangelisty w Selii na Krecie z 1411 r. – Spatharakis 1999, il. 319, 321.

Romanian icons when including the border and Gothic Polish art, which is shown in its form.<sup>860</sup>

The icon is distinguished by the use of imitation precious stones set in bezels. It is a late feature, typical of the icons inspired by Western sculptures and metalwork. Interestingly, this motif appeared as if in the place of former, similarly elaborate decorations of painted imitation pearls. Their presence is still palpable in the icon from Terlo, in the contours of David's and Solomon's crowns, but they are both dominated by multicoloured, oval imitation stones, whereas what was observed in Greek paintings were densely set strings of pearls.<sup>861</sup>

### Prophet Moses

Moses is depicted as a mature man with short hair and beard, in dark garments – a dark-green himation thrown over a dark-brown chiton. The prophet is demonstrating an unrolled scroll with an inscription in his right hand, in his left hand holding a rock over which rises a dark-green column with a red top. This is how the bush that burned but was not consumed was represented, and as Moses' attribute, it refers to the miracle described in the Book of Exodus (Ex. 3:1–2):

Now Moses kept the flock of Jethro his father in law, the priest of Midian:

and he led the flock to the backside of the desert, and came to the mountain of God, even to Horeb.

And the angel of the LORD appeared unto him in a flame of fire out of the midsts of a bush: and he looked, and, behold, the bush burned with fire, and the bush was not consumed.

The text on the scroll was reduced and modified to express the apotheosis of Mary:

MOŮСИ	
ЀЗЬ	
КѢПИН	
ΟΥ ΠΡΟΖ	[= Moses
ΒΆ ΤΆ	I called Thee the Bush
Ч[Є]Λ[Ο	man's (secret) protection]
ΒЄ]КѠ	
ΠΟΚΡΟ	
ΒЄ	
ΤΑ[ΙΝΟ8]	

The fire which burns but does not consume is a sign of the virginity of Mary who gave birth to God's Son, retaining her chastity. At the same time, the column of fire which does not

<sup>860</sup> Jawor-Kulak [1982], p. 36.

<sup>861</sup> E.g. David and Solomon in the frescos of the Orthodox church of St John the Evangelist in Selia, Crete, from 1411 – Spatharakis 1999, figs. 319, 321.

Boga. Tak opisany został cud w Apamei w czasach wojny persko-rzymskiej w latach 540–542 przez Ewagriusza Scholastyka:

Tomasz [biskup Apamei], podniósłszy obie ręce do góry, pokazał zebranym drzewo Krzyża świętego, które przekreśliło dawną przewinę, i zaczął z nim obchodzić całą świątynię, tak jak to było przyjęte w dniach przeznaczonych na adorację. Ale w ślad za Tomaszem, w miarę jak się oddalał, posuwał się wielki jakiś ogień niezwykły, jaśniejący, a nie spalający, tak że każde miejsce, gdzie biskup przystawał, pokazując bezcenne drzewo, zdawało się płonąć<sup>862</sup>.

Cud ten, powtarzający się po wielokroć, zwiastował mieszkańcom Apamei ocalenie. Znamienne, że poprzedziło go spalenie Antiochii przez Persów i tego właśnie losu wierni chcieli uniknąć.

Właściwie w każdej inskrypcji na zwoju Mojżesza w rozlicznych przykładach innych tego typu ikon mowa jest jedynie o krzewie niezgorzałym, toteż rozwinięty drugi jej człon w ikonie z Terła stanowi o jej wyjątkowości. Słowo *prozвах* powtórzyło się w ikonie z l. poł. XVI w. z Buska i jest spotykane w kilku ikonach z końca XVI i pocz. XVII w., ale identyczna sekwencja czterech pierwszych wyrazów obecna jest jedynie na zwoju Mojżesza w ikonie w MAP z dawnych zbiorów Ukraińskiego Regionalnego Muzeum „Strywior”<sup>863</sup>. Obie ikony łączą cechy charakterystyczne dla mołdawskich ikon w tym typie, do których należą opracowanie fizjonomii i ujęcie postaci proroków w trzech czwartych – w ikonie z Terła wybranych na dolnej ramie, a wszystkich w ikonie w MAP. Ikonę w MAP zaliczyłem niegdyś do jednej linii rozwojowej wraz z ikonami Ho-

consume is a sign of God's presence. This is how the miracle in Apamea during the Persian-Roman war in 540–542 was described by Evagrius Scholasticus:

Thomas [bishop of Apamea], lifting up both his hands, displayed the wood which blotted out the ancient curse, making an entire circuit of the sanctuary, as was customary on the ordinary days of adoration. As Thomas moved from place to place, there followed him a large body of fire, blazing but not consuming; so that the whole spot where he stood to display the precious cross seemed to be in flames.<sup>862</sup>

This miracle, which kept on recurring, announced salvation to the inhabitants of Apamea. It is characteristic that it was preceded by the burning of Antioch by Persians, and this is what the faithful wanted to avoid.

In fact, in every inscription on Moses' scroll featured in numerous other examples of this icon type one can read only about the burning bush, so the extended part in the Terlo icon is unique. The word *‘prozвах’* was repeated in an icon dating back to the 1st half of the 16th c. from Busk and can be found in several icons from the end of the 16th c., but an identical sequence of the first four words is featured exclusively on Moses' scroll in the icon at the MAP, from the former collection of the ‘Stryvior’ Ukrainian Regional Museum.<sup>863</sup> The two works share features characteristic of Moldavian icons representing this type including the physiognomy and the depiction of prophets in three quarters – the selected ones in the Terlo icon and all of them in the icon at the MAP. I included the icon in the MAP holdings in the same line of

<sup>862</sup> Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, IV, 26 (s. 196).

<sup>863</sup> Kruk 2000a, poz. kat. 34, tab. X. Zob. Hordynsky 1973, poz. i il. 133 (tu informacja o kradzieży tej ikony podczas II wojny światowej). Wydaje się, że spod tej samej ręki wyszły dwie ikony Hodegetrii w zbiorach HML: *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków i hymnografów*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno lipowe, tempera, 92 × 70,5 × 2 cm, z cerkwi pw. Opieki Bogurodzicy we wsi Polana (ukr. Поляна), zarzewne Dobromilska, w HML od 1905–1906, nr inw. Кв-2474, i-68 – Гелитович 2010, poz. kat. 61, il. na s. 136 (nr inw. HML 2764, i-68 w: Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 147); *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków i hymnografów*, ikona, dat. na poł. XVI w., 145 × 102,5 × 3 cm, z cerkwi pw. Opieki Bogurodzicy we wsi Truszewice (ukr. Трушевичі), w HML od 1914 r., nr inw. Кв-15815, i-1603 – Гелитович 2010, poz. kat. 62, il. na s. 138. Ukraińskie Regionalne Muzeum „Strywior” (ukr. Стривіор) miało charakter inicjatywy społecznej powiązanej z działalnością towarzystw kulturalnych ukraińskich, podobnie jak przedwojenne muzeum sanockie, powstałe z inicjatywy Jarosława Konstantynowicza (Ossadnik 2003, s. 203–211). Muzeum w Przemyślu zostało założone w 1931 r. przez prof. Helenę Kulczycką i początkowo było zlokalizowane w jednym z pomieszczeń Towarzystwa „Wiara” (ukr. Вира), następnie w Towarzystwie „Bursa im. Św. o. Mikołaja” przy ul. Basztowej 25. W 1935 r. kolekcja liczyła ok. 5 tysięcy eksponatów, w tym ok. 60 ikon – Гнатишак 1936, s. 2 i n.

<sup>862</sup> Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, IV, 26 (p. 196) [Evagrius Scholasticus, *Ecclesiastical History*, as translated by E. Walford, available at [http://www.tertullian.org/fathers/evagrius\\_4\\_book4.htm](http://www.tertullian.org/fathers/evagrius_4_book4.htm)].

<sup>863</sup> Kruk 2000a, cat. no. 34, pl. X. See Hordynsky 1973, no. and fig. 133 [information about the looting of this icon during World War II]. It seems the same person painted two icons of Hodegetria in the collection of the HML: *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets and Hymnographers*, icon dated to the mid-16th c., linden, tempera, 92 × 70.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in the village of Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana), probably from Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil), at the HML since 1905–1906, inv. no. Кв-2474, i-68 – Гелитович 2010, cat. no. 61, fig. on p. 136 (inv. no. HML 2764, i-68 in: Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 147); *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets and Hymnographers*, icon dated to the mid-16th c., 145 × 102.5 × 3 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in the village of Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice), at the HML since 1914, inv. no. Кв-15815, i-1603 – Гелитович 2010, cat. no. 62, fig. on p. 138. The ‘Stryvior’ (Ukr. Стривіор) Ukrainian Regional Museum resulted from a community initiative connected with the activity of Ukrainian culture societies, similarly as the pre-war Sanok museum, established on the initiative of Jarosław Konstantynowicz (Ossadnik 2003, pp. 203–211). The Museum in Przemyśl was founded in 1931 by Prof. Helena Kulczycka and initially situated in one of the rooms of the ‘Wiara’ (Ukr. Вира) Society, then the ‘Bursa im. Św. o. Mikołaja’ Society at 25 Basztowa Street. In 1935, the collection comprised some 5,000 pieces, including around 60 icons – Гнатишак 1936, pp. 2ff.

degetrii z Bełza i Buska<sup>864</sup>. Za mołdawskim wzorem ikon z Bełza, Buska i Terła opowiedziała się niegdyś również Maria Helytowycz<sup>865</sup>.

Pełne rozwinięcie napisu na zwoju Mojżesza i tym samym wyjaśnienie sensu inskrypcji można odnaleźć w późnej analogii – datowanej na XVIII w. rosyjskiej ikonie *Matki Boskiej w otoczeniu proroków szkoły jarosławskiej*<sup>866</sup>:

Аз купину тя прозвах человеком  
покрове тайну бо видех в купине  
(= dosłownie: *Ja Krzewem Ciebie nazwałem, tajemną opieką człowieka, bo zobaczyłem w Krzewie*).

Widzenie Mojżesza tym samym przenosi w tej interpretacji akcent z opieki Boga, której znakiem był płonący Krzew, na opiekę Marii, czego idea rozwinięta została w ikonografii *Matki Boskiej Opieki* (cs. *Pokrov*) opartej na wizji Andrzeja Szalonego.

### Prorok Aaron

Aaron – w typie wiekowego mężczyzny o długich, siwych włosach i brodzie – ma na sobie szatę trójczęściową. Na najdłuższą tunikę brązową narzucona została krótsza błękitna, przykryta z kolei czerwonym płaszczem. Głowę Aarona wieńczy filakterion. Prorok obiema dłońmi podtrzymuje rozwój z napisem. Aaron wraz z Mojżeszem tworzą zwyczajowo pierwszą parę proroków otaczających Bogurodzicę z Emmanuelem. W ten sposób wskazana jest ich rola jako patriarchów Domu Izraela i zarazem rodu Dawida, których odroślą była Maria, a kwiatem był Jezus. Byli też, obok Melchizedeka, pierwszymi wśród kapłanów Izraela i tym samym oni sami, jak i ich czyny odnoszone były bezpośrednio do Chrystusa. Stąd też zapewne w dwóch ikonach (z *Moszczańca* i *Wołcza*) zamiast Aarona parę dla Mojżesza stanowił właśnie kapłan Melchizedek<sup>867</sup>. Na ścianach sanktuarium w mozaikach z VI w. z San Vitale w Rawennie zobrazowane zostały naprzeciw siebie ofiara, jaką z owcy składał Abel, a z wina – Melchizedek, oraz temat gościnności Abrahama, czyli nawiedzenia jego domu przez trzech aniołów, traktowanych w tradycji jako prefiguracje Trójcy Świętej. Aniołowie zasiadają przy stole, w tym wypadku traktowanym jako stół ofiarny, na który Abraham przynosi na tacy zwierzę ofiarne, tuż obok zaś umieszczona została wizja Abrahama unoszącego nad swoim synem miecz. Trzej kapłani starotestamentowi – Abel, Melchizedek

864 Kruk 2000a, s. 330.

865 Helytowycz (Гелитович) I (2003), s. 68.

866 *Pochwała Matki Bożej*, ikona, dat. na pocz. XVIII w., drewno, tempera, 38 × 127 cm, ЯХМ, nr inw. И-947 – *Иконы Ярославля 2003* ([http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=1779](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=1779)).

867 Kruk 2000a, tab. X.

development as the icons of Hodegetria from Belz and Busk.<sup>864</sup> Maria Helytovych also argued for the Moldavian model for the icons from Belz, Busk and Terlo.<sup>865</sup>

The full extension of the inscription on Moses' scroll and at the same time an explanation of the sense of the inscription can be found in a late analogy – the Russian icon dated to the 18th c., of the *Mother of God Surrounded by Prophets* from the Jarosław school<sup>866</sup>:

Аз купину тя прозвах человеком  
покрове тайну бо видех в купине  
(= literally: *I called Thee the Bush, man's secret protection, as I saw Thee in the Bush*)

In this interpretation, Moses' vision shifts the accent from God's protection, the symbol of which was the Burning Bush, to Mary's protection, a idea extended in the iconography of the Intercession of the Mother of God (CS. *Pokrov*) based on the vision of Andrew the Blessed Fool-for-Christ.

### Prophet Aaron

Aaron – representing the type of an old man with long grey hair and beard – is wearing a three-part garment. A long tunic is covered with a shorter light blue one, over which he has a red cloak. Aaron's head is topped with phylacteries. The prophet is holding a scroll with an inscription in his two hands. Traditionally, Aaron and Moses are the first pair of prophets surrounding the Virgin Mary and Immanuel. This expresses their role as the patriarchs of the House of Israel and at the same time the House of David, of which Mary was an offshoot, and Jesus – a flower. Beside Melchizedek, they were the first among the priests of Israel, and therefore they themselves and their deeds were associated with Christ. This is probably why in two icons (from *Moszczańiec* and *Vovche* [Ukr. Вовче, Pol. Wołcze]) Melchizedek, instead of Aaron, made a pair with Moses.<sup>867</sup> Sixth-century mosaics on the walls of the San Vitale sanctuary, Ravenna, feature opposite each other the sacrifice of the sheep made by Abel and of wine – by Melchizedek, and the theme of Abraham's hospitality, that is, the visitation of his house by three angels, traditionally considered as a prefiguration of the Holy Trinity. Angels sit at the table shown in this case also as a sacrificial table, onto which Abraham brings a sacrificial animal on a tray, and next to him there is a representation of the vision of Abraham lifting a sword over his son. In a mosaic on the southern wall of the apse in San Apollinare in Classe, three

864 Kruk 2000a, p. 330.

865 Helytovych (Гелитович) I (2003), p. 68.

866 *Glory of the Mother of God*, icon dated to the beginning of the 18th c., wood, tempera, 38 × 127 cm, ЯХМ, inv. no. И-947 – *Иконы Ярославля 2003* ([http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=1779](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=1779)).

867 Kruk 2000a, table X.

i Abraham – zostali przedstawieni w trakcie składania ofiary w mozaice na południowej ścianie apsydy w San Apollinare in Classe. Abel zbliża się do stołu z barankiem, a Abraham z synem Izaakiem<sup>868</sup>.

Źródłem napisu na zwoju Aarona w ikonie są wersy z *Księgi Liczb*: Lb 17,22–23 (wg BW 17,6–8):

I mówił Mojżesz do synów Izraelowych, i dali mu wszystkie księżęta laski z każdego pokolenia, i było lasek dwanaście oprócz laski Aaronowej. Które gdy położył Mojżesz przed Panem w przybytku świadectwa, nazajutrz wróciwszy się, znalazł, iż zakwitnęła laska Aaronowa w domu Lewi. I gdy napęczniało pąkowie, wyszły kwiatki, które, gdy się list rozwił, w migdały się obróciły.

Napis rzeczywisty musiał być oczywiście zredukowany, ale i tutaj – jak u innych proroków – wyróżnia się na tle pozostałych ikon zachodnioruskich swoją długością i ambicją, aby rozwinąć go w treść bardziej złożoną:

АРВ	
ЦРЪ	
ТЄ ЦКІ	
ТЪЦІИ	
ПРЪ	(= Aaron
ДЕ МОЃ	<i>Kwiecie zakwitający</i>
ГО ЖЄ	<i>z mojej różdżki)</i>
ЗЛА	

Zbliżony cytat prezentuje Aaron w ikonie z Buska<sup>869</sup>, w ikonie z Kamionki k. Sokala w zbiorach ЛНМ uzupełnioną o frazę: „człowiekowi na zbawienie”<sup>870</sup>. Tym samym, jak w wypadku napisu na zwoju Mojżesza, znajduje potwierdzenie praktyka, że cytaty biblijne stanowiły częstokroć punkt wyjścia tworzenia parafraz służących wyrażeniu ogólnej idei Bożej sprawczości, łaski i opiekuńczości. Żadnej ze znanych mi kilkunastu inskrypcji nie rozpoczyna określenie bezpośrednio, jak w analizowanej ikonie: „Kwiecie zakwitający”, jedynie w późnej ikonie z Wołcza inskrypcję otwiera słowo zbliżone: „Kwitniesz”<sup>871</sup>.

### Prorok Dawid

Dawid i Salomon to kolejna para, tym razem królewska, czego znakiem są korony na głowach obu najsłynniejszych królów Izraela. Dawid namalowany został w typie dojrzałego

Old Testament priests – Abel, Melchizedek and Abraham – are depicted while making a sacrifice. Abel approaches the table with a lamb, and Abraham with his son Isaac.<sup>868</sup>

The source of the inscription on Aaron’s scroll in the icon are the verses from the Book of Numbers (Num. 17:6–8):

And Moses spake unto the children of Israel, and every one of their princes gave him a rod apiece, for each prince one, according to their fathers’ houses, even twelve rods: and the rod of Aaron was among their rods. And Moses laid up the rods before the LORD in the tabernacle of witness. And it came to pass, that on the morrow Moses went into the tabernacle of witness; and, behold, the rod of Aaron for the house of Levi was budded, and brought forth buds, and bloomed blossoms, and yielded almonds.

Of course, the original verse had to be reduced, but also here – as in the case of other prophets – it stands out among other Ruthenian icons with its length and ambition to extend it into a more complex message:

АРВ	
ЦРЪ	
ТЄ ЦКІ	
ТЪЦІИ	
ПРЪ	(= Aaron
ДЕ МОЃ	<i>Blossom blooming</i>
ГО ЖЄ	<i>from my rod)</i>
ЗЛА	

A similar citation is presented by Aaron in the icon from Busk,<sup>869</sup> in the icon from Kamianka (Ukr. Кам’янка, Pol. Kamionka) near Sokal (Ukr. Сокаль, Pol. Sokal) in the holdings of the ЛНМ complemented with a phrase reading: ‘for man for salvation’.<sup>870</sup> In this way, as in the case of the inscription on Moses’ scroll, what is confirmed is the practice of paraphrasing biblical citations to express the general idea of God’s agency, mercy and protectiveness. None of the dozen or so inscriptions I know contains a direct phrase as in the case of this icon: ‘Blossom blooming’, only a late icon from Vovche bears an inscription starting with a similar phrase: ‘You are Blooming’.<sup>871</sup>

### Prophet David

David and Solomon make another pair, this time a royal one, as signified by the crowns on the heads of the two most

<sup>868</sup> W obu mozaikach wygląd i rozmieszczenie chlebów pokładnych oraz stojącego między nimi dzbana w typie *kantaros* zobrazowane zostały w ten sam sposób.

<sup>869</sup> *Ibidem*, poz. kat. 21, tab. X.

<sup>870</sup> *Ibidem*, poz. kat. 27, tab. X.

<sup>871</sup> *Ibidem*, poz. kat. 59, tab. X.

<sup>868</sup> In both mosaics showbreads and a jug in the *kantaros* type between them were depicted and arranged in the same way.

<sup>869</sup> *Ibid.*, cat. no. 21, pl. X.

<sup>870</sup> *Ibid.*, cat. no. 27, pl. X.

<sup>871</sup> *Ibid.*, cat. no. 59, pl. X.



mężczyzny o siwych, krótkich i kręconych włosach oraz krótkiej brodzie, Salomon zaś jako bezbrody młodzieniec o podobnych włosach, lecz bez śladu bieli. Ich korony są złote, wysadzone kamieniami i perłami. Perłami też obszyte są kołnierze ich szat, w obu wypadkach dwuczęściowych i – jak w analogicznych przykładach – kolorowanych alternatywnie, tzn. spodnia suknia Dawida jest czerwona, a płaszcz błękitny, z kolei u Salomona ich kolorystyka jest odwrócona. Prorok w lewej ręce trzyma rozwinięty zwój, prawą wskazuje na Bogurodzicę i Jezusa. Źródłem cytatu na jego zwoju jest wers z *Księgi Psalmów* (Ps 131[132],8), właściwie dosłownie powtórzony:

ДВЫ̇ ВЗСКРЪ̇ СНИ ГИ̇ ВЗ ПОКО̇ ТВО̇ ТЪИ КИ ВТЬ СВЄ ТЬИНИ ТВОА	[= Dawid Powstań, Panie, do odpocznienia Twego, Ty (jesteś) Ołtarzem świętyni Twojej] <sup>872</sup> .
---	--

Słowa te w liturgii prawosławnej przewidziane były dla głosu ósmego, śpiewane we wtorek Białego Tygodnia, czyli pierwszego po Wielkiej Nocy<sup>873</sup>. Dopełniał go wiersz z tego samego psalmu (Ps 131[132],11):

Zaprzysiął Pan Dawidowi prawdę, a nie odmieni jej:  
„Z owocu żywota twego posadzę na stolicy twojej”.

Wśród cytatów dobieanych na zwój Dawida domino wało odniesienie do Arki Przymierza, zwanej w *Biblii* Jakuba Wujka „skrzynią”, oparte na *Pierwszej Księdze Kronik* (1 Kr 16,1–16): „Dawid Ciebie Arką przepowiedział”<sup>874</sup>. „Arka Boża” to znak przymierza Pana z Abrahamem. Przywołany cytat rozpoczyna opis złożonych przy arce całopaleń i ofiar, a następnie wielbienia Boga przy użyciu różnorodnych instrumentów z wezwaniem narodów, aby je również wyrażały przez śpiew i taniec na cześć zawartego Przymierza. Sens tego fragmentu można odnieść do kompozycji na ikonie, w której postaci zgromadzone wokół Marii z Jezusem wyrażają radość z aktu Wcielenia, które traktowano wszak

872 BW: „Powstań, Panie, do odpocznienia Twego, Ty i skrzynia poświęcenia Twego”; BF: „Wyrusz, o Panie, na miejsce odpocznienia, Ty i Twoja arka pełna chwały!”. Jak widać, w obu wersjach występuje spójnik „i”, którego w inskrypcji przytoczonej jednak brak. Drobnym znakiem nad „ВІ”, który skłonny byłbym tak interpretować, zdaniem dr Wandy Stępnia-Minczewej, należałoby traktować jako ozdobnik, podobnie jak w pierwszym wersie na zwoju proroka Jakuba. Tym samym przytoczony wers ma postać odmienną i zarazem archaiczną, różną od narracji z XVI w. i późniejszych.

873 [https://azbyka.ru/bogoslužhenie/lekcionarij/apostol\\_03gr.shtml](https://azbyka.ru/bogoslužhenie/lekcionarij/apostol_03gr.shtml)

874 Kruk 2000a, s. 357–359.

famous kings of Israel. David is depicted as an adult man with short grey curly hair and a short beard, and Solomon as a beardless young man with similar hair, but without a trace of white. Their crowns are made of gold, set with stones and pearls. Pearls are also used to trim the collars of their garments, in both cases consisting of two parts, and – as in analogous examples – coloured alternatively, that is, David’s inner dress is red and cloak – light blue, and these colours are reversed in Solomon’s garments. The prophet is holding an unrolled scroll in his left hand, and with his right hand he is pointing at the Mother of God and Jesus. The source of the citation on his scroll is a verse from the Book of Psalms (Ps. 131[132]:8), almost literally cited:

ДВЫ̇ ВЗСКРЪ̇ СНИ ГИ̇ ВЗ ПОКО̇ ТВО̇ ТЪИ КИ ВТЬ СВЄ ТЬИНИ ТВОА	(= David Arise, O Lord, into thy rest; thou, and the ark of thy strength) <sup>872</sup>
---	---

These words in the Orthodox liturgy were intended for the eighth voice sung on the Tuesday of the White Week, that is, the first after Easter.<sup>873</sup> It was complemented with a verse from the same psalm (Ps. 131[132]:11):

The Lord hath sworn in truth unto David; he will not turn from it; ‘Of the fruit of thy body will I set upon thy throne’.

What prevailed among the citations chosen for David’s scroll was a reference to the Ark of the Covenant based on the First Book of Chronicles (1 Chron. 16:1–16): ‘David foretold Thee with the Ark’.<sup>874</sup> ‘The Ark of the Lord’ is a sign of God’s covenant with Abraham. The cited verse starts a description of burnt sacrifices and peace offerings made at the ark and then of the adoration of God with the use of a variety of instruments with a call to the nations to worship the Lord by singing and dancing in praise of the Covenant. The sense of this passage may be referred to the composition in the icon in which the figures gathered around Mary and Jesus express

872 King James Version: ‘Arise, O Lord, into thy rest; thou, and the ark of thy strength’. As can be seen the phrase contains the conjunction ‘and’, which is not included in the cited inscription. The tiny sign above ‘ВІ’, which I was inclined to interpret in this way, should, according to Dr Wanda Stępnia-Minczewa, be treated as an embellishment, the same as in the first verse on the scroll held by Prophet Jacob. As a result, the cited verse has a different, at the same time archaic form, different from the 16th-century and later narratives.

873 [https://azbyka.ru/bogoslužhenie/lekcionarij/apostol\\_03gr.shtml](https://azbyka.ru/bogoslužhenie/lekcionarij/apostol_03gr.shtml)

874 Kruk 2000a, pp. 357–359.

jako wyraz Przymierza Boga z człowiekiem: prorocy sławią rolę Marii, hymnografowie przywołują na swoich zwojach fragmenty pieśni, a niektóre postaci wydają się wykonywać ruchy taneczne. Bardzo często Dawid trzyma model Arki Przymierza w prawej dłoni, lecz w tym wypadku tego atrybutu brak. W inskrypcjach na późniejszych ikonach słowo „arka” (cs. *ковчезъ*) bywało niekiedy zastępowane przez „ołtarz” (cs. *кивмѣ*). Tak jest w opisywanej ikonie, w której cytat obecny na zwoju króla Dawida należał do rzadziej stosowanych.

Przykład tej inskrypcji odnajdujemy w egzozonarteksie cerkwi Matki Boskiej Ljewiszkiej w Prizrenie z lat 1307–1308<sup>875</sup>, a *Hermeneia* zalecała przypominać go na święto Zaśnięcia Marii – i rzeczywiście tego dnia był czytany w trakcie liturgii. Wśród ikon z ziem ruskich Rzeczypospolitej jego fragment czytelny jest na zwoju Dawida w ikonie z Buska<sup>876</sup> oraz nieco późniejszych z Wołcza<sup>877</sup>, z miejscowości nieznanej – w zbiorach MNK (zob. przypis 117) oraz ze Smolnej<sup>878</sup>. Tylko w tej ostatniej ikonie z Samborszczyzny, datowanej na koniec XVI–pocz. XVII w., odnajdujemy to samo wezwanie skierowane do Boga zaraz na początku cytatu: „Powstań” (cs. *воскресни*), znajdując tym samym identyczny przekład jak w *Biblii* Jakuba Wujka. Jeszcze raz ten rzadko cytowany wers pojawił się u Dawida w rzędzie prorockim ikonostasu cerkwi św. Piotra i św. Pawła w Bohorodczanach z 1698 r.<sup>879</sup>

### Prorok Salomon

Cytat na zwoju Salomona miał pierwotnie swoje źródło w jednym tylko wierszu Pisma Świętego – w *Księdze Mądrości* 9,1: „Mądrość zbuduje sobie świątynię”, z dodanym niekiedy: „i go utwierdzi”<sup>880</sup>. Napis na zwoju proroka w analizowanej ikonie opiera się jednak na wersji z *Księgi Przysłów* (*Przypowieści*) 31,29:

Wiele córek zebrało bogactwa:  
Tyś przewyższyła je wszystkie<sup>881</sup>.

their joy with the Act of Incarnation, which was actually regarded as an expression of God’s Covenant with man: the prophets are glorifying Mary’s role, the hymnographers are citing excerpts from songs on their scrolls and some figures seem to be dancing. David frequently holds a model of the Ark of the Covenant in his right hand, but in this case he does not have this attribute. In inscriptions on later icons the word ‘ark’ (CS. *ковчезъ*) was sometimes replaced by ‘altar’ (CS. *кивмѣ*). This is the case in the present icon, where the citation featured on King David’s scroll was not very common.

An example of this inscription can be found in the exonarthex of the Orthodox church of Our Lady of Ljeviš, Prizren, from 1307–1308.<sup>875</sup> *Hermeneia* recommended to recall it on the Feast of the Dormition of Mary – and indeed it was read out during the liturgy. As to the icons from the Ruthenian lands within the Polish-Lithuanian Commonwealth, a clear fragment of this citation is featured on David’s scroll in the icon from Busk<sup>876</sup> and the slightly later ones from Vovche<sup>877</sup>, an unknown place – in the holdings of the MNK (see the note 117) and from Smolna.<sup>878</sup> Only in this last icon from the Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region, dated to the end of the 16th–beginning of the 17th c., do we find the same call addressed to God at the very beginning of the citation: ‘Arise’ (CS. *воскресни*), an identical translation as in the *Jakub Wujek Bible*. This rarely cited verse appeared once again in the depiction of David in the Prophets tier of the iconostasis in the Orthodox church of Sts Peter and Paul in Bohorodchany (Ukr. Богородчани, Pol. Bohorodczany) from 1698.<sup>879</sup>

### Prophet Solomon

The citation on Solomon’s scroll originally had its source in only one verse from the Bible – the Book of Proverbs 9:1: ‘Wisdom hath builded her house’, sometimes with an addition: ‘and fixed it’.<sup>880</sup> However, the inscription on the prophet’s scroll in the present icon is based on a verse from the Book of Proverbs 31:29:

Many daughters have done virtuously,  
but thou excellest them all.<sup>881</sup>

875 *Ibidem*, tab. IV.4.

876 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, dat. na 1500–1540, Grigorij Bosikowicz (?), drewno, tempera, 111 × 82 cm, z Buska, LKGO, nr inw. IV ЛКТ–X-5027 – zob. *ibidem*, poz. kat. 21, s. 255.

877 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, dat. na 1570–1590, 109 × 88,5 × 2,5 cm, z cerkwi w Wołczu, HMI, nr inw. 1732 – zob. *ibidem*, poz. kat. 59, s. 266.

878 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, dat. na 1590–1600, drewno, tempera, 110 × 111 × 2 cm – zob. *ibidem*, poz. kat. 69, s. 269.

879 *Ibidem*, poz. kat. VI.7.

880 *Ibidem*, s. 359–361.

881 BT: „Wiele córek zdolnie pracuje, lecz ty przewyższasz wszystkie”.

875 *Ibid.*, pl. IV.4.

876 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, dated to 1500–1540, Grigorij Bosykovych (?), wood, tempera, 111 × 82 cm, from Busk, LKGO, inv. no. IV ЛКТ–X-5027 – see *ibid.*, cat. no. 21, p. 255.

877 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, dated to 1570–1590, 109 × 88.5 × 2.5 cm, from the Orthodox church in Vovche, HMI, inv. no. 1732 – see *ibid.*, cat. no. 59, p. 266.

878 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, dated to 1590–1600, wood, tempera, 110 × 111 × 2 cm – see *ibid.*, cat. no. 69, p. 269.

879 *Ibid.*, cat. no. VI.7.

880 *Ibid.*, pp. 359–361.

881 BT: ‘Wiele córek zdolnie pracuje, lecz ty przewyższasz wszystkie’.

Tekst na zwoju poddany został modyfikacji:

СОЛОМ  
ОНЬ  
МНОГИ  
ДЪЦІЄРЄ [= Salomon,  
СЪТВО *Wiele córek zebrało*  
РИША *богactwa:*  
СІЛЫ *Wiele córek (?)*  
МНОГІ  
ДЪ[ЦІЄРЪ]

Sens zapisu nie jest do końca jasny. Wydaje się, że jest to fragment wskazanego wersu z ponownym powtórzeniem pierwszych słów, co w pewnym stopniu odpowiada zapisowi tego wersu w BR (oznaczonego jako wers Prz 31,30), lecz z zaburzoną kolejnością:

МНВГИ ДЩЕРИ СТАЖАША БОГАТСТВО,  
МНВГИ СОТВОРИША СИЛУ:  
ТЫ ЖЕ ПРЕДУСПѢЛА И ПРЕВОЗНЕСЛАСА ЕСИ НАД ВСѢМИ<sup>882</sup>.

Wers ten czytano w kościele w Wielki Piątek<sup>883</sup>. Użyte w nim słowo *дщери* oznacza „córkę”, użyte w tym sensie np. w *Latopisie Halicko-wołyńskim* w narracji odnoszącej się do wydarzeń z 1. poł. XIII w.<sup>884</sup> Słowo to obecne jest w różnych wariantach napisów w ikonach zachodnioruskich, opartych zapewne na wspomnianym wersie, w których nie tylko często wskazywano, że Maria przewyższa niewiasty, ale także zaznaczano, że jest Ona dla wszystkich powodem radości. Taka jest wymowa tekstu demonstrowanego przez proroka w ikonie z Florynki<sup>885</sup>, Kamionki<sup>886</sup>, Liskowatego<sup>887</sup> i Moszczańca<sup>888</sup>. Dokładnie taki początek wersu pojawia się na ikonie z Buska<sup>889</sup>, jak

The text on the scroll was modified:

СОЛОМ  
ОНЬ  
МНОГИ  
ДЪЦІЄРЄ [= Solomon  
СЪТВО *Many daughters have*  
РИША *done virtuously: Many*  
СІЛЫ *daughters (?)*  
МНОГІ  
ДЪ[ЦІЄРЪ]

The sense of the inscription is not entirely clear. It seems it is a fragment of the above verse with a repetition of the first words, which to some extent corresponds to the way this verse reads in BR (marked as Prov. 31:30), but with distorted order:

МНВГИ ДЩЕРИ СТАЖАША БОГАТСТВО,  
МНВГИ СОТВОРИША СИЛУ:  
ТЫ ЖЕ ПРЕДУСПѢЛА И ПРЕВОЗНЕСЛАСА ЕСИ НАД ВСѢМИ<sup>882</sup>.

This verse was read out in the church on Good Friday.<sup>883</sup> The word ‘*дщери*’ it contains means ‘daughters’ used in this sense e.g. in the *Galician-Volhynian Chronicle* in a narrative concerning the events from the 1st half of the 18th c.<sup>884</sup> The word can be found in different variants of the inscriptions featured in Ruthenian icons, probably based on the aforementioned verse, which not only indicated that Mary excelled other women, but also emphasised She was a cause for joy for everyone. This is the meaning of the text presented by the prophet in the icons from Florynka,<sup>885</sup> Kamianka (Ukr. Кам’янка, Pol. Kamionka),<sup>886</sup> Liskowate<sup>887</sup> and Moszczańec.<sup>888</sup> Exactly the same beginning of the verse can be seen in the

882 Według BS (Prz 31,29): много было жен добродетельных, но ты превзошла всех их. Według BR (Prz 31,29): Много дщери са се държали достойно, Но ти надмина всичките.

883 Gravggaard 1979, poz. kat. 173.

884 [https://vk.com/topic-46239656\\_27896316](https://vk.com/topic-46239656_27896316): Су[ди]словава рада: не давати дщере за Данила / По томъ же Су[ди]славу льстяцю по[д] Мстиславо[м], рече ему: “Княже, дай дщерь сво[ю] обручен[ъ]ную за королевича и дай ему Гали[ч]”.

885 *Matka Boska Hodegetria tronująca w otoczeniu proroków*, zachodnia Ruś, drewno lipowe, tempera, dat. na 1500–1540, 119 × 86 cm, z cerkwi we Florynce, MHS, nr inw. 981 – Kruk 2000a, poz. kat. 16; Puskás 2005 [il. 9 (dat. na XVI w.)].

886 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, drewno, tempera, dat. na 1540–1560, 133,5 × 107 × 3 cm, z cerkwi w Kamionce, HML, nr inw. 2659 – Kruk 2000a, poz. kat. 27.

887 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, hymnografów, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, drewno, tempera, dat. na 1540–1560, 112,5 × 86,5 cm, z cerkwi w Liskowatem, HML, nr inw. 1808 – *ibidem*, poz. kat. 35.

888 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów i proroków*, zachodnia Ruś, drewno, tempera, dat. na 1550–1575, 136 × 98 × 3,5 (?) cm, z cerkwi w Moszczańcu, HML, nr inw. 1808 – *ibidem*, poz. kat. 37.

889 *Ibidem*, poz. kat. 21, tab. X.

882 To cite BS (Prov. 31:29): много было жен добродетельных, но ты превзошла всех их. To cite BR (Prov. 31:29): Много дщери са се държали достойно, Но ти надмина всичките.

883 Gravggaard 1979, cat. no. 173.

884 [https://vk.com/topic-46239656\\_27896316](https://vk.com/topic-46239656_27896316): Су[ди]словава рада: не давати дщере за Данила / По томъ же Су[ди]славу льстяцю по[д] Мстиславо[м], рече ему: “Княже, дай дщерь сво[ю] обручен[ъ]ную за королевича и дай ему Гали[ч]”.

885 *Mother of God Hodegetria Enthroned Surrounded by Prophets*, Ruthenia, linden, tempera, dated to 1500–1540, 119 × 86 cm, from the Orthodox church in Florynka, MHS, inv. no. 981 – Kruk 2000a, cat. no. 16; Puskás 2005 (fig. 9 [dated to the 16th c.]).

886 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, wood, tempera, dated to 1540–1560, 133.5 × 107 × 3 cm, from the Orthodox church in Kamianka, HML, inv. no. 2659 – Kruk 2000a, cat. no. 27.

887 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Hymnographers, Joachim and Anne*, Ruthenia, wood, tempera, dated to 1540–1560, 112.5 × 86.5 cm, from the Orthodox church in Liskowate, HML, inv. no. 1808 – *ibid.*, cat. no. 35.

888 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels and Prophets*, Ruthenia, wood, tempera, dated to 1550–1575, 136 × 98 × 3.5 (?) cm, from the Orthodox church in Moszczańcu, HML, inv. no. 1808 – *ibid.*, cat. no. 37.

również w późnych ikonach z Wołcza<sup>890</sup> i ze Smolnej k. Drohobycza<sup>891</sup>, a w ikonie z Weremienia jest poprzedzony wpisanym imieniem Salomona<sup>892</sup>.

Analizowany wers wystąpił na zwoju Salomona w malowidłach monasteru Dochiariou na Górze Athos z 1568 r., a zalecała go *Hermeneia* w odniesieniu do tematu Zwiastowania Marii. Ten sam wers jest obecny w ikonie środkoworuskiej z lat 60. XVI w.<sup>893</sup>

### Prorok Jeremiasz

Prorok Jeremiasz usytuowany został w ikonie z Terła w nietypowym miejscu – z reguły w ikonach tego typu zajmował ostatnie miejsce u dołu lewej kolumny. Na długą, zieloną suknię ma zarzucony ciemnoczerwony płaszcz. Prorok zwraca się w stronę Marii i Jezusa. Obiema dłońmi podtrzymuje zapisany zwój, zarazem na niego wskazując:

ΓΡΓΜΓ[Α]	
ΒΖ Β	
ΡΕΜΑ	
ΤΟ ΖΕ[Μ]	(= Jeremiasz
ΛΑ	W czasie
ΠΡΟΖΑ	tym ziemia
ΒΗΓ[Τ]	urodziła kłos/plon swój)
ΚΛΛ[Σ]	
ΣΒΟΙ <sup>894</sup>	

Sens i identyfikacja źródła tego cytatu nastęrczały wyjątkowych trudności<sup>895</sup>. Jak w wypadku innych proroków, napis okazał się odmienny od ogólnie przyjętych w ikonach zachodnioruskich, w których w zdecydowanej większości przywoływał wers Jr 31,31:

Oto dni przychodzą, mówi Pan,  
i postawię z domem Izraelskim  
i z domem Judzkim przymierze nowe.

icon from Busk,<sup>889</sup> as well as in late icons from Vovche<sup>890</sup> and Smolna near Drohobych,<sup>891</sup> and in the icon from Weremienia it is preceded by the name of Solomon.<sup>892</sup>

The analysed verse was featured on Solomon's scroll in the paintings in the Dochiariou monastery on Mount Athos from 1568, and it was recommended by *Hermeneia* with reference to the subject of the Annunciation. The same verse can be seen in a Central Rus' icon from the 1560s.<sup>893</sup>

### Prophet Jeremiah

Prophet Jeremiah is situated in the icon from Terlo in an untypical place – in the icons of this type he is usually depicted as the last one at the bottom of the left column. Over a green long dress, he is wearing a dark-red cloak. The prophet is turned towards Mary and Jesus. In his both hands he is holding a scroll filled with writing, at the same time pointing at it:

ΓΡΓΜΓ[Α]	
ΒΖ Β	
ΡΕΜΑ	
ΤΟ ΖΕ[Μ]	(= Jeremiah
ΛΑ	The days came that
ΠΡΟΖΑ	the earth bore an
ΒΗΓ[Τ]	ear of corn/crop)
ΚΛΛ[Σ]	
ΣΒΟΙ <sup>894</sup>	

The sense and identification of the source of this citation offered particular difficulties.<sup>895</sup> As in the case of other prophets, the inscription turned out different from the generally accepted ones in Ruthenian icons, the majority of which cite the verse Jer. 31:31:

Behold, the days come, saith the LORD,  
that I will make a new covenant with the house of Israel,  
and with the house of Judah.

890 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, drewno, tempera, dat. na 1570–1590, 109 × 88,5 × 2,5 cm, z cerkwi w Wołczu, HMJ, nr inv. 1732 – *ibidem*, poz. kat. 59.

891 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, drewno, tempera, dat. na 1590–1600, 110 × 111 × 2 cm, z cerkwi w Smolnej, HMJ, nr inv. 1747 – *ibidem*, poz. kat. 69.

892 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, zachodnia Ruś, drewno, tempera, dat. na 1. ćw. XVI w., 106 × 83 × ok. 3 cm – *ibidem*, poz. kat. 71.

893 *Ibidem*, tab. III.21.

894 *Въ время то земля прозлабне[т] кла[с]ъ свой.*

895 Nie udało mi się go zidentyfikować w opracowaniu z 2000 r.: Kruk 2000a, poz. kat. 30.

889 *Ibid.*, cat. no. 21, pl. X.

890 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, wood, tempera, dated to 1570–1590, 109 × 88.5 × 2.5 cm, from the Orthodox church in Vovche, HMJ, inv. no. 1732 – *ibidem*, cat. no. 59.

891 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, wood, tempera, dated to 1590–1600, 110 × 111 × 2 cm, from the Orthodox church in Smolna, HMJ, inv. no. 1747 – *ibidem*, cat. no. 69.

892 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, Ruthenia, wood, tempera, dated to the 1st quarter of the 16th c., 106 × 83 × approx. 3 cm – *ibidem*, cat. no. 71.

893 *Ibid.*, pl. III.21.

894 *Въ время то земля прозлабне[т] кла[с]ъ свой.*

895 It was not possible to identify it in the study of 2000: Kruk 2000a, cat. no. 30.

Istnieje też grupa ikon, w których napis na zwoju Jeremiasza odnosił się do prorocstwa z *Księgi Izajasza* o różdźce z pnia Jessego i odrośli z jego korzenia (Iz 11,1–10).

Analizowany wers zaczyna się od słów: „W czasie tym...”, stąd można odnieść wrażenie, że zaznacza się tu silny wpływ południowosłowiański, widoczny w zastosowanej formule *Въ время то...*... Cytat ten wydawał się – poza jednym przytoczeniem – wyjątkowy w zestawieniu z kilkudziesięcioma innymi, które przypisywano Jeremiaszowi nie tylko w ikonach zachodnioruskich, ale także w pozostałych znanych mi przykładach ortodoksyjnych. Tym jedynym przytoczeniem, które okazało się zarazem kluczem do odczytania wersu, jest tekst na zwoju Jeremiasza w ikonie z Potylicza, na której wystąpił w pełniejszym rozwinięciu, choć poddany lekkiej modyfikacji:

се земля оу кану сладостий оупои землю  
изъ нея же **прозлабе** клась животный и напои альчуца<sup>896</sup>.  
[= *Oto ziemia w Kanaanie (?)<sup>897</sup> słodyczą napoiła ziemię,  
z niejże wyrósł kłos żywy i napoił łaknącą*].

Intrygujące, że pierwszy wers przytoczonej inskrypcji został wykorzystany także w tekście na zwoju Micheasza ikony z Terła (zob. niżej). W obu wypadkach użyte zostało słowo *прозлабнет*[ъ] jako forma od czasownika *прозлабноути*, odnotowanego w *Izborniku* z XIII w., czyli rodzaju *Florilegium*, który sam w sobie stanowi kompilację różnych języków słowiańskich<sup>898</sup>. Słowo pojawiło się w narracji parafrazującej ustęp *Księgi Rodzaju* (Rdz 2,15), w którym Bóg daje władzę Adamowi, by czynił sobie ziemię poddaną, a ona będzie mu rodzić plon: *да прозлабноут ти земля*<sup>899</sup>. Chodzi zatem o rodzenie plonów przez ziemię, choć w tłumaczeniu słownikowym podano sens nieco odmienny – „wyrósnać”<sup>900</sup>. Tak zatem i w *Kodeksie*, i w ikonie sens jest taki, że nie tyle „kłos” („plon”) ma sam wyrósnać, lecz to ziemia ma go „urodzić” („wydać”). Inny przypadek występowania tego słowa odnajdujemy w *Kodeksie Mariańskim*, czyli *Tetraewangeliarzu* głągolicim znanym jako *Codex Marianus*, we fragmencie *Ewangelii św. Mateusza* (Mt 24,32):

896 *Ibidem*, poz. kat. 45, tab. X.

897 Z kontekstu wynika, że nie chodzi tu o Kanę Galilejską, wspomnianą np. w *Kodeksie Mariańskim*: *въ кана галилеусѣви*: *Codex Marianus*, wers 4021100, lecz o Ziemię Obiecaną, zatem Chanaan/Kanaan.

898 *Ibidem*, s. 6.

899 *Izbornik XIII w.*, fol. 73v, 17 – za: *Słownik s.-c.-r.-p.*, s. 178.

900 *Ibidem*, s. 178. Dr Wanda Stępnik-Minczewska uprzejmie wskazała mi obszerną definicję tego terminu w *Słowniku starobułgarskim* (*Старобългарски речник*) dostępnym online: *прозлабнѣти* – [http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg\\_show/d\\_07409](http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg_show/d_07409). Termin, według zawartej tam wykładni, mógł być użyty w odniesieniu do ziarna, które wyrasta, jak i drzewa, gdy wypuszcza liście.

There is also a group of icons in which an inscription on Jeremiah’s scroll refers to the prophecy from the Book of Isaiah with the rod out of the stem of Jesse and a branch out of his roots (Isa. 11:1–10).

The verse analysed here starts with the words: ‘The days come...’, therefore one can have an impression that it is evidence of a strong south-Slavic influence, visible in the formula used *Въ время то...*... This citation seemed – apart from one instance – unique compared to several dozen other verses ascribed to Jeremiah not only in Ruthenian icons, but also in all other examples of Orthodox art familiar to me. The only citation mentioned above, which at the same time proved a key to interpreting the verse, is the text on Jeremiah’s scroll in an icon from Potelych, where it occurs in a longer form, though slightly modified:

се земля оу кану сладостий оупои землю  
изъ нея же **прозлабе** клась животный и напои альчуца<sup>896</sup>.  
[= *Behold, the land of Canaan (?)<sup>897</sup> filled the earth with sweetness,  
a living ear of corn grew and filled the hungry one*].

It is intriguing that the first line of the quoted inscription was also used in the text on Micah’s scroll in the Terlo icon (see below). In both cases the word *прозлабнет*[ъ] is used as a form of the verb *прозлабноути*, mentioned in the 13th-century *Izbornik*, that is a kind *Florilegium*, which was a compilation of a variety of Slavic languages.<sup>898</sup> The word appeared in a narrative paraphrasing a paragraph from the Book of Genesis (Gen. 2:15), in which God gives Adam power to dress the Earth and to keep it as a result of which it will bear a crop: *да прозлабноут ти земля*<sup>899</sup>. So it is about yielding crop, though the dictionary mentions a slightly different sense – ‘grow’.<sup>900</sup> Therefore both in the *Codex* and in the icon the sense is that it is not the ‘ear of corn’ (‘crop’) that grows, but it is the earth that ‘bears’ (‘yields’) it. Another example of the application of this word can be found in the *Codex Marianus*, a fourfold Gospel Book written in Glagolitic script, in an excerpt from the Gospel of St Matthew (Matt. 24:32):

896 *Ibid.*, cat. no. 45, pl. X.

897 The context suggests that it is not Cana of Galilee, mentioned e.g. in the *Codex Marianus*: *въ кана галилеусѣви*: *Codex Marianus*, line 4021100, but the Promised Land, that is, Canaan.

898 *Ibid.*, p. 6.

899 *Izbornik XIII w.*, fol. 73v, 17 – after: *Słownik s.-c.-r.-p.*, p. 178.

900 *Ibid.*, p. 178. Dr Wanda Stępnik-Minczewska was as kind as to show me an extensive definition of this term in the *Old Church Slavonic Dictionary* (*Słownik starobułgarski*; *Старобългарски речник*) available online *прозлабнѣти* – [http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg\\_show/d\\_07409](http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg_show/d_07409). According to the dictionary, the term might have been used in relation either to the grain that grows or to the tree which puts out leaves.

ОТЪ СМОКОВЪНИЦА ЖЕ НАВЫКНѢТЕ ПРИТЪЧЪ · ЕГДА  
ЮЖЕ ВѢТВЕ ЕЯ БЖДЕТЬ МЛАДО · И ПРОЗАБНЕТЬ  
ЛИСТВЕ.<sup>901</sup> · ВѢСТЕ ЪКО БЛИЗЪ ЕСТЬ ЖАТВА.<sup>902</sup>

(= *A od figowego drzewa uczcie się podobieństwa: Gdy już gałąź  
jego staje się miękką i liście wypuszcza, wiecie, że blisko jest lato.*)

Ponieważ *Kodeks* ten datowany jest na koniec X–pocz. XI w., tym samym znajduje tu potwierdzenie użycia w ikonie z Terła słowa bardzo rzadkiego i wyjątkowo archaicznego, związanego genetycznie, jak można mniemać, z którymś z kodeksów południowosłowiańskich.

Kolejnym archaizmem biblijnym, nieobecnym w słownikach cerkiewnosłowiańskich, a występującym w ikonach z Terła i Potylicza, jest *клас[ъ]* – słowo, które można rozumieć dosłownie jako „kłos zboża”, ale także bardziej metaforycznie jako „owoc ziemi”, „plód”. Słowo to pojawia się również, i to wielokrotnie, w narracji ewangelicznej *Kodeksu Mariańskiego*: *оученици же его въззаалкаша са · и начаса вѣстрѣгати класы · и пѣсти*<sup>903</sup> (Mt 12,1); *и начаса оученици его пѣть творити вѣстрѣгажшита класы*<sup>904</sup> (Mk 2,23); [...] *бо земля плодитъ са · прѣжде трѣвж по томъ же класъ · по томъ же и пшеницж въ класъ*<sup>905</sup> (Mk 4,28); *и вѣстрѣзаахж оученици егои класы · и пѣдѣахж истираажшита ржкама* (Łk 6,1)<sup>906</sup>. Powyższe ustępy jednoznacznie wskazują na rozumienie tego słowa (każdorzazowo użytego w liczbie mnogiej) jako kłosa zboża<sup>907</sup>.

Sens rozwiniętego cytatu w ikonie z Potylicza wydaje się bardziej dotyczyć przewijającego się w Biblii wątku ziemi obiecanej, w której zbierane będą plony obfite i zaspokojone pragnienia tych, którzy łakną, zgodnie z zaleceniem w *Księdze Kapłańskiej* (Kpł 25, 18–19):

Czyńcie przykazania moje a sądów przestrzegajcie i wypełniajcie je, abyście mogli mieszkać w ziemi bez wszelkiego strachu a żeby wam ziemia rodziła urodzaje swoje, których byćście używali aż do sytości, nie bojąc się najazdu nikogo.

Jak głosił Psalm 106(107),8–9; 106(107),37:

Niechajże wyznawają Panu miłosierdzia jego i cuda jego synom ludzkim. Bo nasycił duszę głodną, a duszę łaknącą dobrami napełnił [...] I osadził tam łaknące i założyli miasto ku mieszkaniu. I posiali pola, i nasadzili winnice, i uczyniły pożytek urodzaju.

ОТЪ СМОКОВЪНИЦА ЖЕ НАВЫКНѢТЕ ПРИТЪЧЪ · ЕГДА  
ЮЖЕ ВѢТВЕ ЕЯ БЖДЕТЬ МЛАДО · И ПРОЗАБНЕТЬ  
ЛИСТВЕ.<sup>901</sup> · ВѢСТЕ ЪКО БЛИЗЪ ЕСТЬ ЖАТВА.<sup>902</sup>

(= *Now learn a parable of the fig tree; When his branch is yet tender, and putteth forth leaves, ye know that summer is nigh.*)

Since this *Codex* is dated to the end of the 10th–beginning of the 11th c., so it evidences the use of a very rare and extremely archaic word in the Terlo icon, genetically connected, as can be supposed, with one of the south-Slavic codices.

Another biblical archaism, not included in Church Slavonic dictionaries, but found in the icons from Terlo and Potelych, is *клас[ъ]* – a word which can be understood literally as ‘an ear of corn’, but also more metaphorically as ‘a fruit of the earth’, ‘corn’. This word occurs, in fact quite frequently, in the gospel narrative in the *Codex Marianus*: *оученици же его въззаалкаша са · и начаса вѣстрѣгати класы · и пѣсти*<sup>903</sup> (Matt 12:1); *и начаса оученици его пѣть творити вѣстрѣгажшита класы*<sup>904</sup> (Mark 2:23); ... *бо земля плодитъ са · прѣжде трѣвж по томъ же класъ · по томъ же и пшеницж въ класъ*<sup>905</sup> (Mark 4:28); *и вѣстрѣзаахж оученици егои класы · и пѣдѣахж истираажшита ржкама* (Luke 6:1)<sup>906</sup>. The above passages clearly show using this word (always used in plural) as an ear of corn.<sup>907</sup>

The meaning of the extended citation in the Potelych icon seems to concern more a recurring motif of the Promised Land, which will yield a good crop to satisfy the hungry, in accordance with the Book of Leviticus (Lev. 25: 18–19):

Wherefore ye shall do my statutes, and keep my judgments, and do them; and ye shall dwell in the land in safety. And the land shall yield her fruit, and ye shall eat your fill, and dwell therein in safety.

To cite Psalm 106(107):8–9; 106(107):37:

Oh that men would praise the Lord for his goodness, and for his wonderful works to the children of men! For he satisfieth the longing soul, and filleth the hungry soul with goodness. ... And there he maketh the hungry to dwell, that they may prepare a city for habitation; And sow the fields, and plant vineyards, which may yield fruits of increase.

The Book of Jeremiah repeats the above words, foretelling happiness in the land of Judah (Jer. 31:24–25):

901 BR: *листвѣ прозабнетъ*; BW: „liście wypuszcza”.

902 *Codex Marianus*, wersy 2132800–2132810.

903 *Ibidem*, wers 1120110.

904 *Ibidem*, wers 2022310.

905 *Ibidem*, wers 2042810.

906 *Ibidem*, wers 3060110.

907 W tej formie obecne np. w BR.

901 BR: *листвѣ прозабнетъ*; BW: *liście wypuszcza* [puts forth leaves].

902 *Codex Marianus*, verses 2132800–2132810.

903 *Ibid.*, verse 1120110.

904 *Ibid.*, verse 2022310.

905 *Ibid.*, verse 2042810.

906 *Ibid.*, verse 3060110.

907 In this form found e.g. in BR.

*Księga Jeremiasza* powtarza słowa powyższe, zapowiadając szczęście w ziemi Judzkiej (Jr 31,24–25):

Zamieszkają w tej ziemi Juda z wszystkimi swymi miastami, rolnicy i hodowcy bydła. Bo pokrzepię spragnionego, a każdego, kto łaknie, nasycę.

Po tej wizji następuje zapowiedź zawarcia Nowego Przymierza z Domem Izraela (Jr 31,31), które tak często pojawia się w ikonach Hodegetrii w otoczeniu proroków na zwoju Jeremiasza.

Gdy zatem Jeremiasz w ikonie z Terła zapowiada, że „w czasie tym ziemia wyda kłos / plon swój” można to трактовать, jako odniesienie do zapowiedzi Izajasza, że „wyróżnie różdżka z pnia Jessego” (Iz 11,1–10), albo Daniela o tym, że „oderwie się kamień od góry” (Dn 2,34; 2,45). Chodzi za każdym razem o zapowiedź Aktu Wcielenia – narodzin Mesjasza z rodu Dawida. Maria jest różdżką, z której wyróżnie Chrystus jako kwiat i zarazem owoc, jest górą, od której oderwie się kamień – figura Chrystusa, a w omawianym prorocztwie może być rozumiana jako ziemia, który wyda kłos, albo jako kłos, który zrodzi ziarno:

Bo ziemia sama z siebie owoc rodzi, naprzód trawę, potem kłos, a potem pełne ziarno w kłosie. A gdy się dostoi zboże, wnet zapuści sierp, bo żniwo przyszło (Mk 4,28–29).

Co tutaj niezwykle, to – jak wskazano wyżej – nietypowe usytuowanie proroka Jeremiasza w środku lewej kolumny, a nie u dołu, i wybór cytatu, który nie pochodzi bezpośrednio z jego prorocztw, lecz ma sens ogólny, oparty na podwójnej paraleli – odnosi się do zapowiedzi narodzin Mesjasza, jak również do rodzenia plonów obfitych przez ziemię obiecaną Domowi Izraela, która staje się nowym rajem. Może też ewentualnie pochodzić z jednego z kodeksów południowosłowiańskich z X–XI w., zawierających parafrazy tekstów biblijnych.

#### *Prorok Izajasz*

Prorok Izajasz traktowany był w tradycji egzegetycznej jako prekursor i główny zwiastun idei Wcielenia<sup>908</sup>. W omawianej ikonie stanowi parę z Jeremiaszem i jest upozowany podobnie jak inni prorocy – zwraca się ku Marii i Jezusowi, trzymając w obu dłoniach zwój, kierując spojrzenie widza na jego treść palcem wskazującym prawej dłoni. Jego szata również jest dwuczęściowa, ale obie części utrzymane są w jednolitej zielonej tonacji. Tekst stanowi przemyślaną paralelę do analizowanego powyżej cytatu – pochodzi

And there shall dwell in Judah itself, and in all the cities thereof together, husbandmen, and they that go forth with flocks. For I have satiated the weary soul, and I have replenished every sorrowful soul.

This vision is followed by an announcement of a new covenant with the House of Israel (Jer. 31:31), which occurs so often in the icons of Hodegetria surrounded by prophets on Jeremiah's scroll.

So Jeremiah's words in the icon from Terlo: 'The days come that the earth will bear an ear of corn / her crop' may be interpreted as a reference to Isaiah's prophecy that 'there shall come forth a rod of the stem of Jesse' (Isa. 11:1–10), or Daniel's prophecy concerning 'a stone cut out of the mountain without hands' (Dan. 2:34; 2:45). So every time it is about the announcement of the Act of the Incarnation – the birth of Messiah from the House of David. Mary is the rod out of whom Christ, both a flower and fruit, will grow, the mountain from whom a stone will be cut out – a prefiguration of Christ, and in the analysed prophecy it may be interpreted as the earth that will bear an ear of corn, or as an ear that will yield crop:

For the earth bringeth forth fruit of herself; first the blade, then the ear, after that the full corn in the ear. But when the fruit is brought forth, immediately he putteth in the sickle, because the harvest is come (Mark 4,28–29).

What is interesting here, as mentioned above, is the untypical situation of Prophet Jeremiah in the centre of the left column, not at the bottom, and the selection of the citation, which does not come directly from his prophecies, but has a general sense, based on a double parallel. It refers to both the birth of the Messiah and yielding a good crop by the land promised to the House of Israel, a new paradise. Alternatively it may also be taken from one of the South Slavonic codices from the 10th–11th c., which contain paraphrases of biblical passages.

#### *Prophet Isaiah*

In the exegetic tradition prophet Isaiah was considered a precursor and main announcer of the idea of the Incarnation.<sup>908</sup> In the present icon he makes a pair with Jeremiah and has a much the same pose as other prophets – facing Mary and Jesus, holding a scroll in both hands and drawing the viewer's attention to its content with his right index finger. His attire also consists of two parts, but they are both in a uniform green tonality. The text is a well-thought-out parallel of the

908 Μουρικήν 1970, s. 234.

908 Μουρικήν 1970, p. 234.

z *Księgi Izajasza* (Iz 11,1) i jest tradycyjnie przypisywany Izajaszowi w ikonach:

НЗЫ  
 ДЄ ЖЄЗ  
 ЛЬ ІС КÓ  
 РГНА  
 ІЄСЄ  
 ЪБА  
 ІСІА

[= *I wzeszła Różdźka z korzenia Jessego Izajasz (a Kwiat z korzenia jego wyrośnie)*]<sup>909</sup>

Inny cytat, który dość często demonstrował Izajasz, np. w ikonie z Liskowatego<sup>910</sup>, opiera się na parafrazie tekstu dotyczącego kleszczy (Iz 6,6), którymi serafin miał dotknąć jego ust, by ten mógł prorokować:

I przyleciał do mnie jeden z Serafim, a w ręce jego kamyk, który był wziął kleszczami z ołtarza. I dotknął się ust moich, i rzekł: Oto się dotknęło warg twoich i odejdzie nieprawość twoja, a grzech twój będzie oczyszczony.

Tekst w ikonie z Terła i w tym wypadku był zmodyfikowany tak, by odnosił się do Aktu Wcielenia i chwały Marii:

кльща та пронарече д[е]во чистая б[о]городице  
 (= *Kleszczami Ciebie nazwałem Dziewico czysta Bogurodzico*)

Maria jest tu zatem wspomnianymi kleszczami, węglem z ołtarza zaś – Chrystus.

### Prorok Jakub

Jakub zwraca się, jak inni prorocy, ku Marii i Jezusowi, trzymając w prawej dłoni rozwinięty zwój, w lewej – pionowo ustawioną drabinę. Ujęty został w typie młodzieńca, bezbrodego i krótkowłosego. Jego spodnia szata jest koloru czerwonego, wierzchnia – zielonego. Napis na zwoju odnosi się do jego atrybutu i stanowi odniesienie do wizji proroka opisaney w *Księdze Rodzaju* (Rdz 28,12):

I ujrzał we śnie drabinę stojącą na ziemi, a wierzch jej sięgający nieba, i Anjoły Boże wstępujące i zstępujące po niej, a Pana spierającego się na drabinie i mówiącego jemu: Jam jest Pan Bóg Abrahama, ojca twego i Bóg Izaaka. Ziemię na której śpisz, tobie dam i nasieniu twemu.

citation analysed above – it is a passage from the Book of Isaiah (Isa. 11:1), which traditionally accompanied Isaiah in icons:

НЗЫ  
 ДЄ ЖЄЗ  
 ЛЬ ІС КÓ  
 РГНА  
 ІЄСЄ  
 ЪБА  
 ІСІА

[= *And there came forth a Rod out of stem of Jesse Isaiah (and a Flower shall grow of its roots)*]<sup>909</sup>

Another citation which was presented by Isaiah quite often, e.g. in the icon from Liskowate,<sup>910</sup> is based on a paraphrase of the text concerning the tongs (Isa. 6:6), with which one of the seraphim touched his lips so that he could prophesy:

Then flew one of the seraphims unto me, having a live coal in his hand, which he had taken with the tongs from off the altar: And he laid it upon my mouth, and said, Lo, this hath touched thy lips; and thine iniquity is taken away, and thy sin purged.

The text on the icon from Terlo was in this case also modified so that it could refer to the Act of the Incarnation and Mary's glory:

кльща та пронарече д[е]во чистая б[о]городице  
 (= *I called Thee the Virgin the tongs, pure Mother of God*)

So Mary is here referred to as the abovementioned tongs, and Christ – to the live coal from the altar.

### Prophet Jacob

Jacob, like the other prophets, is facing Mary and Jesus, holding in his right hand an unrolled scroll, and in his left hand – a ladder standing vertically. He represents the type of a young, beardless and short-haired man. His inner garment is red, and the outer one – green. An inscription on the scroll refers to his attribute and alludes to the prophet's vision described in the Book of Genesis (Gen. 28:12):

And he dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it. And, behold, the Lord stood above it, and said, I am the Lord God of Abraham thy father, and the God of Isaac: the land whereon thou liest, to thee will I give it, and to thy seed.

909 Według BW: „I wynidzie Różdźka z korzenia Jessego Izajasz (a Kwiat z korzenia jego wyrośnie)”. W wersji cyrylickiej, jak zwróciła uwagę dr W. Stępnia-Minczewska, czasownik został użyty w formie aorystu, występuje zatem różnica w użytych czasach w stosunku do BW.

910 Kruk 2000a, poz. kat. 35, tab. X.

909 To cite BW: *I wynidzie Różdźka z korzenia Jessego Izajasz (a Kwiat z korzenia jego wyrośnie)*. As emphasised by W. Stępnia-Minczewska, the Cyrillic version contains the verb in the aorist form, so there is a difference as to the use of tenses compared to BW.

910 Kruk 2000a, cat. no. 35, pl. X.



Napis na zwoju ma formę skróconą i zarazem zmodyfikowaną:

İAKO[ß]  
 СĚ Λ'Б  
 СТВИ  
 ЦА Ѡ'ТВ[Є]P  
 Ж[Δ]ЄNA  
 NA ZЄ  
 MΛИ<sup>911</sup>

(= *Jakub*  
*Oto Drabina utwierdzona*  
*na ziemi*)

Z pozostałych inskrypcji wynika, że to Maria jest tą Drabiną, która połączyła niebo z ziemią, a powiązanie Jakuba z tym ustępem biblijnym jest bardzo konsekwentne w ikonach w omawianym typie. Sens mariologiczny tego i innych atrybutów w dłoniach proroków dobitnie wyrażają przykłady, w których atrybuty te są uzupełnione o wizerunek Marii w medalionie, jak we freskach katolikonu monasteru Chrystusa Zbawiciela (gr. Chora, tur. Karyie Djami), datowanych na lata 1320–1321<sup>912</sup>. W tryptyku maryjnym z Ubisi w dalekiej Gruzji, lecz pozostającym w głównym nurcie ówczesnej sztuki stołecznej, stąd datowanym na pocz. XIV w., bardzo przemyślanie niewielka ikona Marii wprawiona została w środek kwatery głównej w ten sposób, że stanowiła jakby zwieńczenie Drabiny Jakubowej, zobrazonej w warstwie malarskiej<sup>913</sup>. Po bokach stoją prorocy, demonstrując w dłoniach atrybuty maryjne: Gedeon z runem, Daniel ze skałą, Salomon z Arką Przymierza i Ezechiel z bramą. Powyżej usytuowany został w pozie leżącej Jesse, z którego wyrastają pędy winnej latorośli. W jej zakolach są kolejni prorocy, na osi środkowej królowie prorocy, następnie Maria, a na szczycie Jezus. Na skrzydłach tryptyku zobraowano sceny z życia Marii. Kreatywnością w oddaniu tego ujęcia wykazał się malarz ikony zachodnioruskiej *Hodegetrii w otoczeniu* z Małnowa z XV w. (?), w której centrum dolnej ramy zajmują Joachim i Anna, adorujący umieszczone między nimi schematycznie zobraowane drzewo, stanowiące niewątpliwie metaforę drzewa Jessego, wyrastające jednak bezpośrednio ze wzgórza, przez co przywołujące zarazem ideę Drzewa Życia.

Umieszczenie we wspomnianych freskach konstantynopolitańskich wizerunku Marii na Arce Przymierza, na szczycie Drabiny Jakubowej czy wewnątrz Krzewu Gorejącego z wizji Mojżesza, służy jednoznacznej, mariologicznej wykładni tych ustępów w Biblii, które uzyskały ją dopiero w nauczaniu Ojców Kościoła, przede wszystkim

The inscription featured on the scroll has a reduced and modified form:

İAKO[ß]  
 СĚ Λ'Б  
 СТВИ  
 ЦА Ѡ'ТВ[Є]P  
 Ж[Δ]ЄNA  
 NA ZЄ  
 MΛИ<sup>911</sup>

(= *Jacob*  
*This is a Ladder set*  
*up on the earth*)

Based on the other inscriptions it appears that Mary is the Ladder that joined the heaven and earth, and linking Jacob with this biblical excerpt is very common in the icons representing the type discussed here. The Mariological sense of this one and other attributes in the prophets' hands is clearly expressed by the examples in which these attributes are complemented with Mary's image in a medallion, as in the frescos in the catholicon of the monastery of Christ the Saviour (Gr. Chora, Tur. Karyie Djami), dated to 1320–1321.<sup>912</sup> The Marian triptych from Ubisi in remote Georgia, yet in line with the main current of the then capital art, hence dated to the beginning of the 14th c., includes a small icon of Mary, set in a well-thought-out way in the centre of the main panel to constitute the top of Jacob's Ladder, depicted in the paint layer.<sup>913</sup> It is flanked by the prophets presenting Marian attributes in their hands: Gideon with the fleece, Daniel with the stone, Solomon with the Ark of the Covenant, and Ezekiel with the Gate. Above one can see Jesse resting, from whom shoots of the grapevine grow. In its curves are the other prophets, along the central axis the prophet kings, then Mary, and Jesus at the top. The wings of the triptych depict scenes from the life of Mary. A painter that manifested creativity in depicting this scene was the author of the Ruthenian icon *Hodegetria in Company* from Malniv (Ukr. Малнів, Pol. Małnow), dating back to the 15th c. (?), the centre of the bottom frame of which is occupied by Joachim and Anne adoring a schematic tree depicted between them, certainly a metaphor of the tree of Jesse, yet growing directly from the hill, thus also alluding to the Tree of Life.

The depiction of the image of Mary on the Ark of the Covenant at the top of Jacob's Ladder or inside the Burning Bush from Moses' vision in the aforementioned Constantinople frescos emphasises the Mariological interpretation of these passages in the Bible, which in fact appeared only in the teachings of the Church Fathers, mostly in the Marian homiletics and hymnography, which boomed after the era of iconoclasm.

<sup>911</sup> *Се льствица утѡ[є]рж[д]єна на землї..*

<sup>912</sup> Przegląd badań: Kotoula 2011, s. 158.

<sup>913</sup> *Tryptyk*, dat. na pocz. XIV w., drewno, tempera, 132 × 176 cm, pochodzi z Ubisi (zachodnia Gruzja), MNG, nr inw. hHSM "Kh"-612 – *Medieval Georgian Ecclesiastical Art* 2012, il. na s. 152–153.

<sup>911</sup> *Се льствица утѡ[є]рж[д]єна на землї.*

<sup>912</sup> Study review: Kotoula 2011, p. 158.

<sup>913</sup> *Triptych*, dated to the beginning of the 14th c., wood, tempera, 132 × 176 cm, from Ubisi (western Georgia), MNG, inv. no. ShHSM "Kh"-612 – *Medieval Georgian Ecclesiastical Art* 2012, fig. on pp. 152–153.

w homiletyce i hymnografii maryjnej rozkwitłej po okresie ikonoklazmu. Symbolika ta rozprzestrzeniła się wówczas powszechnie w obszarze kultury Kościoła wschodniego, czego przykładem freski datowane na IX–X w. w katolikonie monasteru Deir al-Surian w Egipcie. W zachodniej konsze nawy tej świątyni, w scenie Zwiastowania, Bogurodzicy na tronie towarzyszą Archanioł Gabriel i po dwóch proroków po obu stronach sceny: Izajasz, Mojżesz, Ezechiel i Daniel, demonstrujących zwoje zapisane odpowiednimi cytatami<sup>914</sup>. Trzech pierwszych proroków wskazuje na Marię, Daniel ma dłoń złożoną na piersi. Natalia Teteriatnikow zwróciła uwagę na zmiany w liturgii, jakie nastąpiły po ikonoklazmie, akcentujące rolę proroków, którzy jednocześnie liczniej pojawili się w programach malarskich świątyni, obrazowani w pobliżu scen z Nowego Testamentu, np. w kapadockim Tokali Kilisse<sup>915</sup>. Wzrost popularności proroków z symbolami maryjnymi szedł niejako w parze z coraz częstszym umieszczaniem ich w części zachodniej świątyni, np. w elewacjach zachodnich kościołów skalnych w Bułgarii<sup>916</sup>. W Mołdawii, gdzie freski zewnętrzne stały się szczególnie popularne, elewacje zachodnie były przeznaczane pod kompozycje Sądu Ostatecznego, z kolei tematyka maryjna obejmowała ściany i kopułę przednawia i to był powód, dla którego Władysław Podlacha nazwał tę część świątyni ortodoksyjnej „przybytkiem Bogurodzicy”<sup>917</sup>. Nawę i jej kopułę zajmował Chrystus, jeśli zaś pojawiali się w tamburze tej kopuły lub w innym miejscu nawy prorocy, to wybór cytatów na ich zwojach miał wówczas wymowę czysto chrystologiczną<sup>918</sup>. W ten sposób, głęboko przemyślane, w ikonografii świątyni dopełniały się motywy maryjne z chrystologicznymi – we freskach lub w ikonach przegrrody ikonostasowej.

### Prorok Ezechiel

Stojący naprzeciw Jakuba prorok Ezechiel na zieloną suknię ma narzucony czerwony płaszcz. Zobrazowany został w typie dojrzałego mężczyzny z długimi włosami i brodą. Unosi głowę ku Marii i Jezusowi, lewą ręką przytrzymując przy ciele zwoj, w prawej demonstrując swój atrybut – drzwi (bramę). Do nich odnosił się tekst zawarty w *Księdze Ezechiela* (Ez 44,1–3):

I rzekł Pan do mnie: „Ta brama zamknięta będzie [nie będzie otworzona i nikt nie wejdzie przez nią, bo Pan, Bóg izraelski, wszedł przez nią,

At that time this symbolism spread on a large scale across the area of the Eastern Orthodox Church culture, as exemplified by the frescos dated to the 9th–10th c. in the catholicon of the Deir al-Surian Monastery, Egypt. In the western conch of the church's nave, in the scene of the Annunciation, one can see the Mother of God enthroned, accompanied by the archangel Gabriel and two prophets on both sides of the scene each: Isaiah, Moses, Ezekiel and Daniel, who show scrolls bearing appropriate citations.<sup>914</sup> The first three prophets point at Mary, Daniel has his hand placed on his chest. Natalia Teteriatnikow has discussed the changes which occurred in the liturgy after the iconoclasm, emphasising the role of prophets, who appeared more often in the paintings in churches, depicted in the vicinity of the scenes from the New Testament, e.g. in Tokali Kilisse, Cappadocia.<sup>915</sup> Moreover, the increase in the popularity of prophets with Marian symbols was as if in line with a tendency to depict them more and more often in the western part of the church, e.g. western elevations of rock churches in Bulgaria.<sup>916</sup> In Moldavia, where outside frescos enjoyed immense popularity, western elevations depicted the compositions of the Last Judgement, and the Marian themes appeared on the walls and dome of the narthex. For this reason Władysław Podlacha called this part of the Orthodox church 'the shrine of the Mother of God'.<sup>917</sup> The nave and its dome was devoted to Christ, and if prophets were depicted in the drum of this dome or in any other place of the nave, the selection of citations featured on their scrolls had a purely Christological significance.<sup>918</sup> In this way, well-thought-out, Marian and Christological motifs complemented each other in the iconography of the church – in the frescos or icons of the iconostasis.

### Prophet Ezekiel

Standing opposite Jacob, Prophet Ezekiel is wearing a red cloak over a green robe. He is depicted in the type of a mature man with long hair and a beard. He is lifting his head towards Mary and Jesus, in his left hand holding a scroll close to his body, and in the right hand demonstrating his attribute – the door (gate). The following passage from the Book of Ezekiel refers to it (Ezek. 44:1–3):

Then said the Lord unto me; 'This gate shall be shut, [it shall not be opened, and no man shall enter in by it; because the Lord, the God of Israel, hath entered in by it,

914 Mojżesz: Wyj 3,2; Izajasz: Iz 7,14; Ezechiel: Ez 44,2; Daniel: Dn 2,34 – Teteriatnikow 2011, s. 58.

915 Teteriatnikow 2011, s. 63 (tu włączeni w cykl pasyjny).

916 Cerkiew skalna w Czerwieniu w Bułgarii, dat. na koniec XIII–pocz. XIV w.: „Krzew Niezgorzały, Drzewo Jessego” – Piguet-Panayotova 1987, fig. 28.

917 Podlacha 1912, s. 35.

918 Zob. Teteriatnikow 2011, s. 53 i n.

914 Moses: Ex. 3:2; Isaiah: Isa. 7:14; Ezekiel: Ezek. 44:2; Daniel: Dan. 2:34 – Teteriatnikow 2011, p. 58.

915 Teteriatnikow 2011, p. 63 [here included in the Passion cycle].

916 Rock Orthodox church in Bulgaria dated to the end of the 13th–beginning of the 14th c.: 'Burning Bush, Tree of Jesse' – Piguet-Panayotova 1987, fig. 28.

917 Podlacha 1912, p. 35.

918 Cf. Teteriatnikow 2011, pp. 53ff.

i będzie zamknięta dla księcia.  
Księżę sam będzie siedział w niej,  
aby jeść chleb przed Panem;  
drogą bramy przysionka wchodzić będzie  
i drogą jej wychodzić”].

Na zwoju trzymanym przez proroka przytoczony został w wersji skróconej:

ЕЗЕКЕИ	
РЕ ГЪ	
КЪ МНЪ	
ДВЕРИ	
СІА ЗА	(= Ezechiel
ТВУ	Rzekł Pan do mnie
РЕ	Drzwi te zamknięte)
НА <sup>919</sup>	

Zdaniu w ikonie brakuje końcowego *суть* (są), czyli czasownika archaicznego w trzeciej osobie liczby mnogiej, w trybie oznajmującym obecnego np. w ikonie z Buska<sup>920</sup> – właściwie tylko w tych dwóch ikonach brzmienie tego wersu jest takie samo, mimo że właśnie to proroctwo konsekwentnie wiązane było z Ezechielem. Drobną różnicą jest jedynie bardziej archaiczny w ikonie z Terła zapis przyimka wskazującego „do”, jako *къ*, gdy w ikonie z Buska występuje *ко*.

### Prorok Micheasz

Ostatni prorok umieszczony w lewej kolumnie został ujęty w trzech czwartych i skierowany ku postaciom w środku dolnej ramy, bardziej jakby przynależąc do rzędu postaci, które ją wypełniają. Micheasza zobrazowano w typie dojrzałego mężczyzny z krótkimi włosami, lecz długą brodą. Dłońmi przytrzymuje rozpostarty zwój z napisem:

МИ	
СѢ ВИ	
ДЪХЪ	[= Micheasz
ИАКЪ	Oto widziałem
ГОРА	jako Górę
ОУ КА	w Kanaanie (która)
НУ СЛА	słodyczą
Д[О]С[Т]	napoiła
И ОУПОИ	całą ziemię]
ВС[Е] ЗЕ	
МЛЮ <sup>921</sup>	

I tym razem cytat jest inny, niż na pozostałych ikonach, w których najczęściej powtarzał się wers z *Księgi Micheasza* (*Mi* 4,6):

919 Реч[е] Г[оспод]ъ къ мнѣ двѣри сіа затвѣрена.

920 Kruk 2000a, roz. kat. 21, tab. X.

921 Сеи видѣхъ мѣк гора оу кану слад[о]с[т]ий оупои вс[ю] землю.

therefore it shall be shut.  
It is for the prince,  
the prince, he shall sit in it to eat bread before the LORD;  
he shall enter by the way of the porch of that gate, and shall  
go out by the way of the same’.

The scroll held by the prophet features a shortened version of this passage:

ЕЗЕКЕИ	
РЕ ГЪ	
КЪ МНЪ	
ДВЕРИ	(= Ezechiel
СІА ЗА	Then said the Lord unto
ТВУ	me; This gate shall be shut)
РЕ	
НА <sup>919</sup>	

The sentence in the icon does not include the final *суть* (are), that is an archaic verb in the third person plural, in the indicative mode, which can be seen e.g. in the icon from Busk.<sup>920</sup> In fact, only in two icons is the verse exactly the same, despite the fact that the prophecy was consistently linked with Ezechiel. A slight difference is just a more archaic way of writing the demonstrative preposition ‘to’ as *къ* in the icon from Terlo, whereas in the icon from Busk it is written as *ко*.

### Prophet Micah

The last prophet in the left column is depicted in three quarters as facing the figures in the centre of the bottom frame, as if belonging to this group. Micah is represented as a mature man with short hair, but a long beard. In his hands he is holding an outstretched scroll with the following inscription:

МИ	
СѢ ВИ	
ДЪХЪ	[= Micah
ИАКЪ	I saw
ГОРА	as a Mountain
ОУ КА	in Canaan (that)
НУ СЛА	filled
Д[О]С[Т]	the whole earth
И ОУПОИ	with sweetness]
ВС[Е] ЗЕ	
МЛЮ <sup>921</sup>	

Again the citation differs from those featured in the other icons, that usually contained the following verse from the Book of Micah (*Mic.* 4:6):

919 Реч[е] Г[оспод]ъ къ мнѣ двѣри сіа затвѣрена.

920 Kruk 2000a, cat. no. 21, pl. X.

921 Сеи видѣхъ мѣк гора оу кану слад[о]с[т]ий оупои вс[ю] землю.

Owego dnia, mówi Pan, zbiorę chromiącą i tę, którą wyrzuciłem, zbiorę i którą utrapilem [i uczynię chromiącą szczątkiem, a umęczoną narodem mocnym; i będzie królowa nad nimi Pan na górze Syjon odtąd i aż na wieki].

W tym przypadku Góra, czyli figura Marii, jest źródłem słodyczy dla Ziemi Obiecanej i jest to zarazem pierwszy wers inskrypcji na zwoju Jeremiasza w ikonie z Potylicza (zob. przyp. 896). Poza wskazanymi wyżej odniesieniami biblijnymi (zob. s. 235–238), godna uwagi jest treść Ps 65,10, na co wskazała dr Wanda Stępniań-Minczewska.

### Prorok Gedeon

Prorok Gedeon, podobnie jak Micheasz, jest ujęty w trzech czwartych, usytuowany najniżej w kolumnie prawej, należy bardziej do postaci dolnego rzędu. Suknia spodnia jest zielona, wierzchnia – czerwona. W osłoniętej prawej dłoni trzyma runo owcze, w lewej – rozwinięty zwój, który nawiązuje do tego atrybutu zgodnie z zapisem w *Księdze Sędziów* (Sdz 6,36–40):

ΓΕΔΕΩ	
ΡΩΝΟ Τ	
Α ΚΡΑ	(= Gedeon
ΝΑΑ Π	<i>Runem Ciebie pięknym</i>
ΡΕΖΕ	<i>zapowiedziałem)</i>
ΠΡΟΖ	
ΒΑΧ	

Jest to zatem kolejny tekst w analizowanej ikonie, który nie stanowi dosłownego cytatu biblijnego ani jego fragmentu, lecz jest ogólną formułą o sensie mariologicznym, z dodanym przymiotnikiem podkreślającym przymioty Marii. To Maria zatem jest Runem, które pozostało suche, mimo że pokryła go rosa. W *Księdze Sędziów* cud ten stanowił znak łaski dany od Boga prorokowi Gedeonowi, w wykładni Ojców Kościoła stał się zapowiedzią narodzin Mesjasza z Dziewicy Marii.

Jedyną ikoną, w której, jak można mniemać, napis był identyczny, jest ikona z Buska<sup>923</sup>.

### Prorok Zachariasz

Prorok ujęty w trzech czwartych, w typie młodzieńczym, bez zarostu, z krótkimi włosami, ubrany jest w dwuczęściową szatę – zieloną spodnią i czerwoną wierzchnią. Prawą dłonią wskazuje na zwój trzymany w dłoni lewej. Cytat oparty jest na zapisie w *Księdze Zachariasza* (Za 4,2–3):

In that day, saith the Lord, will I assemble her that halteth, and I will gather her that is driven out, and her that I have afflicted; [And I will make her that halted a remnant, and her that was cast far off a strong nation: and the Lord shall reign over them in mount Zion from henceforth, even for ever.]

In this case the Mountain, that is the prefiguration of Mary, is the source of sweetness for the Promised Land and it is, at the same time, the first line of the inscription on Jeremiah's scroll in the Potelych icon (see footnote 896). Apart from the biblical references (see pp. 235–238), worthy of note is also Ps. 65:10, as mentioned by Dr Wanda Stępniań-Minczewska.

### Prophet Gideon

Prophet Gideon, like Micah, is depicted in three quarters and situated at the very bottom of the right column, thus belonging more to a group of figures in the bottom row. His inner robe is green, the outer one – red. In his covered right hand he is holding the fleece of sheep, in his left hand – an unrolled scroll referring to this attribute, in accordance with the passage in the Book of Judges (Judg. 6:36–40):

ΓΕΔΕΩ	
ΡΩΝΟ Τ	
Α ΚΡΑ	(= Gideon
ΝΑΑ Π	<i>I foretold Thee with</i>
ΡΕΖΕ	<i>the beautiful fleece)</i>
ΠΡΟΖ	
ΒΑΧ	

It is yet another text in the analysed icon which is neither a direct biblical citation nor its excerpt, but a general formula with a Mariological meaning, with an additional adjective highlighting Mary's virtues. Mary is the Fleece, which has remained dry despite being covered by dew. In the Book of Judges this miracle symbolises the grace granted by God to the Prophet Gideon, and in the interpretation of the Church Fathers it foretells the birth of the Messiah from the Virgin Mary.

The only icon which, as I believe, features an identical inscription, is the icon from Busk.<sup>923</sup>

### Prophet Zechariah

Depicted in three quarters, as a young man, without a beard, with short hair, the prophet is wearing a two-part garment – the green inner one and the red outer one. With his right hand he is pointing at a scroll held in his left hand. The citation is based on the following passage from the Book of Zechariah (Zech. 4:2–3):

922 Руно та краснаа прежде прозвахъ.

923 Kruk 2000a, poz. kat. 21, tab. X.

922 Руно та краснаа прежде прозвахъ.

923 Kruk 2000a, cat. no. 21, pl. X.

[...] Widziałem, a oto świecznik cały złoty, a lampa jego na szczycie jego, i siedem lamp jego na nim, siedem też cewek do lamp, które były na szczycie jego. I dwa drzewa oliwne koło niego, jedno po prawej, a drugie po lewej stronie lampy.

Napis skrócono do słów początkowych i nieco zmieniono:

ΖΑΧΛ̃ ΒΙΔ̃Τ̃ Ο̃Υ̃ΒΙ̃Π̃Ι̃ Ν̃Ι̃ Ζ̃Λ̃Λ̃ Ι̃ Λ̃Λ̃Ζ̃ Π̃Α̃Δ̃Α̃ Ν̃Α̃ Ν̃Ε̃ Μ̃ <sup>924</sup>	(= Zachariasz Ujrzałem świecznik złoty i lampę na nim)
--	--

Niemal identyczny wers obecny jest jedynie w ikonie z Buska, lecz ma odmienne zakończenie<sup>925</sup>.

### Prorok Daniel

Prorok ujęty w trzech czwartych, zwrócony ku środkowi rzędu dolnego, dźwiga na prawym ramieniu górę, w lewej trzymając rozwinięty zwój. Jego szata jest nieco bardziej wyróżniona, podobnie jak królów Izraela – zielona suknia ma złoty kołnierz, na nią narzucono czerwony płaszcz. Zwykle Daniel demonstruje napis związany z górą z jego proroctwa odnoszącego się do wizji czterech królestw (Dn 2, 44–45):

A we dni owych królestw wzbudzi Bóg niebieski królestwo, które się na wieki nie rozproszy, a królestwo jego nie będzie dane innemu ludowi, i połamie i zniszczy te wszystkie królestwa, a samo stać będzie na wieki. Wedle tego, co widziałeś, że z góry oderwał się kamień bez rąk i pokruszył skorupę i żelazo, i miedź, i srebro, i złoto: Bóg wielki pokazał królowi, co ma przyjść potem, a prawdziwy jest sen i wierny wykład jego.

Podobnie jak u Gedeona, napis ma charakter apoteozy:

Γ̃Υ̃Ρ̃ΟΥ̃ Τ̃Α̃. Ε̃Λ̃Γ̃Ω̃ Δ̃Λ̃Η̃Λ̃Α̃. Ε̃Β̃Λ̃Ε̃Σ̃Τ̃Ε̃Β̃Ε̃Ν̃Α̃ Α̃ Δ̃Α̃Ν̃Ι̃Λ̃ <sup>926</sup> [= Górą Ciebie (ujrzałem), błogosławioną, niebiańską Daniel]
---

Identyczny napis znalazł się (ponownie) w ikonie z Buska<sup>927</sup>.

... I have looked, and behold, a candlestick all of gold, with a bowl upon the top of it, and his seven lamps thereon, and seven pipes to the seven lamps, which are upon the top thereof. And two olive trees by it, one upon the right side of the bowl, and the other upon the left side thereof.

The inscription consists of the initial words, only slightly modified:

ΖΑΧΛ̃ ΒΙΔ̃Τ̃ Ο̃Υ̃ΒΙ̃Π̃Ι̃ Ν̃Ι̃ Ζ̃Λ̃Λ̃ Ι̃ Λ̃Λ̃Ζ̃ Π̃Α̃Δ̃Α̃ Ν̃Α̃ Ν̃Ε̃ Μ̃ <sup>924</sup>	(= Zechariah I have looked and behold a candlestick of gold with a bowl upon the top of it)
--	--

An almost identical verse can be seen only in the icon from Busk, with a different ending.<sup>925</sup>

### Prophet Daniel

Depicted in three quarters, turned towards the centre of the bottom row, the prophet is carrying a mountain on his right shoulder, and in the left hand he is holding an unrolled scroll. His garment slightly stands out, as in the case of the kings of Israel – a green robe has a golden collar and a red cloak is thrown over it. Daniel usually shows an inscription connected with the mountain from his prophecy referring to the vision of the four kingdoms (Dan. 2:44–45):

And in the days of these kings shall the God of heaven set up a kingdom, which shall never be destroyed: and the kingdom shall not be left to other people, but it shall break in pieces and consume all these kingdoms, and it shall stand for ever. Forasmuch as thou sawest that the stone was cut out of the mountain without hands, and that it brake in pieces the iron, the brass, the clay, the silver, and the gold; the great God hath made known to the king what shall come to pass hereafter: and the dream is certain, and the interpretation thereof sure.

As in the case of Gideon, an inscription has the character of apotheosis:

Γ̃Υ̃Ρ̃ΟΥ̃ Τ̃Α̃. Ε̃Λ̃Γ̃Ω̃ Δ̃Λ̃Η̃Λ̃Α̃. Ε̃Β̃Λ̃Ε̃Σ̃Τ̃Ε̃Β̃Ε̃Ν̃Α̃ Α̃ Δ̃Α̃Ν̃Ι̃Λ̃ <sup>926</sup> [= I (saw) Thee as a Mountain, blessed and heavenly Daniel]
--

An identical inscription can be (again) seen in the Busk icon.<sup>927</sup>

924 Видѣхъ свѣщеник[к] зл[а]т[и] ла[м]пада на н[и]м.

925 Kruk 2000a, poz. kat. 21, tab. X.

926 Γυρου τα̃ βλα̃γω̃δα̃τ̃να̃λ̃ · βο̃ζε̃στ̃ε̃β̃ε̃να̃λ̃ Δ̃αν̃ι̃λ̃.

927 Kruk 2000a, poz. kat. 21, tab. X.

924 Видѣхъ свѣщеник[к] зл[а]т[и] ла[м]пада на н[и]м.

925 Kruk 2000a, cat. no. 21, pl. X.

926 Γυρου τα̃ βλα̃γω̃δα̃τ̃να̃λ̃ · βο̃ζε̃στ̃ε̃β̃ε̃να̃λ̃ Δ̃αν̃ι̃λ̃.

927 Kruk 2000a, cat. no. 21, pl. X.

*Joachim i Anna*

Rodzice Marii stoją naprzeciw siebie, podtrzymując zwój, na który wskazują jednocześnie swoimi dłońmi. Anna ma zarzucony na głowę i ramiona płaszcz w kolorze czerwonym, spod którego widoczna jest zielona suknia. Oboje z Joachimem zostali ujęci w typach dojrzałych osób – Joachim, z krótkimi włosami i brodą, ma na sobie również zieloną tunikę spodnią, okrytą brązowym płaszczem. Napis na zwoju jest szczególnie intrygujący – wyjątkowo długi i nieczęsto spotykany w ikonach, w których Joachim i Anna na ogół jedynie stoją naprzeciw siebie, wyciągając ku sobie dłonie:

ІАКІМ [И] [АННА] [Π]ΟΝΟΣ[Γ]ΝΙΑ ΒΕΖ  
 ЧАСТВА А[ДАМ] [И] ЄВВ[А] КЛАТВ[И] СЗ  
 МРЪТНЫ[А] СВО[ОБ]ОДИСТ[АС]А ПР[Є]ЧІТІА  
 ЪТІМЬ [РО]Ж[Д]ЄСТ[СТВО]МЬ [Т]ВОЙ. Т[О] [И]  
 МЫ ПРАЗДН[И]ЄМЬ А[ЮДИЄ] ТВОИ ВИ  
 НЫ ГРѢХОВНИА ИЗБ[АВ]ИТИСА ВЗ  
 ПІЖЦІЄ. НЕПЛАДЫ БО Р[О]ДИ [Б]ЦЮ [И]  
 ПИТАТ[Є]Л[И]НИЦИ ЖИЗНИ НАШЕА.

[= Joachim i Anna (od wstydu niepłodności, Adam i Ewa od klątwy śmiertelnej zostali uwolnieni, (przez Twoje), Przczysta, święte narodziny Twoje. Dziś i my świętujemy, lud Twój od potępienia za grzechy wyzwolony wołając, Niepłodna bowiem rodzi Bogurodzicę i Karmicielkę życia naszego]

Cytat w ikonie z Terła to w istocie *Troparion na święto Narodzenia Przenajświętszej Matki Boskiej*, kondak, głos czwarty:

Joachim i Anna od wstydu niepłodności,  
 a Adam i Ewa od zguby śmiertelnej zostali uwolnieni,  
 Przczysta, przez święte narodziny Twoje,  
 świętuje je Twój lud, wybawieni od potępienia za grzechy,  
 wołając do Ciebie: Niepłodna rodzi Bogurodzicę  
 i Karmicielkę życia naszego<sup>928</sup>.

Pierwsze słowa tego hymnu, przypisywanego Romanowi Melodosowi, znajdują się u dołu ikony synajskiej nad głowami Joachima i Anny, podczas gdy stojący poniżej Józef demonstruje zwój z kontynuacją hymnu, podkreślającą wiarę w czystość Marii. Obecność obu postaci wywodzona jest z ksiąg apokryficznych, przede wszystkim *Protoewangelii Jakuba*, której przekaz parafrazowali Ojcowie Kościoła, m.in. Jan z Eubei (zm. ok. 744), który w *Homilii o Poczęciu Przczystej Matki Bożej* (PG 96, 1460–1500) pisał:

<sup>928</sup> Zob. *Nauka o nabożeństwach prawosławnych...* 1938, s. 64: *Иоаким и Анна, поношеніа безчадства, и Адамъ и Ева, от тли смертныа свободистаса, Пречистаа, во сватѣмъ рождествѣ Твоемъ, то празднуютъ и людіе Твои, вины прегрѣшеній избавльшеся, вегда звати Ти: неплоды раждаетъ Богородицу и питательницу жизни нашеа. Zob. Kłosińska 1973, s. 169; Gumińska 2008, s. 36; Kruk 2009, s. 235.*

*Joachim and Anne*

Mary's parents are standing opposite each other, holding a scroll at which they are simultaneously pointing with their hands. Anne has a red mantle thrown over her head and shoulders and a green robe showing from under it. She and Joachim are depicted as mature people. Joachim, with short hair and beard, is also wearing a green bottom tunic, covered with a brown mantle. An inscription on the scroll is particularly intriguing – exceptionally long and not very common in icons, in which Joachim and Anne usually stand opposite each other and hold out their hands to each other:

ІАКІМ [И] [АННА] [Π]ΟΝΟΣ[Γ]ΝΙΑ ΒΕΖ  
 ЧАСТВА А[ДАМ] [И] ЄВВ[А] КЛАТВ[И] СЗ  
 МРЪТНЫ[А] СВО[ОБ]ОДИСТ[АС]А ПР[Є]ЧІТІА  
 ЪТІМЬ [РО]Ж[Д]ЄСТ[СТВО]МЬ [Т]ВОЙ. Т[О] [И]  
 МЫ ПРАЗДН[И]ЄМЬ А[ЮДИЄ] ТВОИ ВИ  
 НЫ ГРѢХОВНИА ИЗБ[АВ]ИТИСА ВЗ  
 ПІЖЦІЄ. НЕПЛАДЫ БО Р[О]ДИ [Б]ЦЮ [И]  
 ПИТАТ[Є]Л[И]НИЦИ ЖИЗНИ НАШЕА.

[= Joachim and Anne were freed (from) the shame of infertility, and Adam and Eve from the fatal curse (by Your) holy birth, the Immaculate. Today we also celebrate, freed from damnation for our sins, exclaiming: she who was barren has borne the Mother of God and the Nurturer of our life]

The citation in the Terlo icon is in fact the *Troparion on the Feast of the Nativity of the Mother of God*, kontakion, tone 4:

O Undeiled, by thy holy Nativity Joachim and Anne  
 were set free from the reproach of childlessness,  
 and Adam and Eve from the corruption of death.  
 Delivered from the guilt of sin,  
 Thy people keep the feast as they sing unto thee:  
 The barren bears the Theotokos who sustains our life.<sup>928</sup>

The first words of the hymn, attributed to Romanus the Melodist, can be found at the bottom of the Sinai icon above the heads of Joachim and Anne, while Joseph standing below shows a scroll with a continuation of the hymn emphasising the faith in Mary's virginity. The presence of the two figures is derived from apocryphal books, above all the *Protoevangelium of James*, which was paraphrased by the Church Fathers,

<sup>928</sup> See *Nauka o nabożeństwach prawosławnych...* 1938, p. 64: *Иоаким и Анна, поношеніа безчадства, и Адамъ и Ева, от тли смертныа свободистаса, Пречистаа, во сватѣмъ рождествѣ Твоемъ, то празднуютъ и людіе Твои, вины прегрѣшеній избавльшеся, вегда звати Ти: неплоды раждаетъ Богородицу и питательницу жизни нашеа. Cf. Kłosińska 1973, p. 169; Gumińska 2008, p. 36; Kruk 2009, p. 235 [English translation available at: [http://www.christopherklitou.com/troparia\\_and\\_kontakia\\_of\\_the\\_great\\_feasts\\_hieratikon.htm](http://www.christopherklitou.com/troparia_and_kontakia_of_the_great_feasts_hieratikon.htm)].*

Oto przygotowana przez Stwórcę nowa arka, przewyższająca o wiele arkę Noego, a nawet Mojżesza: pierwsza służyła przechowywaniu tablic Prawa, ta ma przyjąć Boga. Oto łódź, co przemierza morza i szuka zgubionego skarbu. Joachim i Anna poszukują owocu ludzkiej formy i oto otrzymują konchę, która bez nasienia ma wydać bezcenną niebieską perłę – Chrystusa, naszego Boga. [...] Zakwitła różdżka Aarona, złożona w pokrytej złotem arce. [...] Prawdziwie błogosławieni jesteście, Joachimie i Anno! Wy bowiem z Judy, Jessego i Dawida, a Ta z was, z Niej zaś Dawca Prawa, Pan proroków [...] Chrystus Pan. [...] Błogosławieni jesteście, Joachimie i Anno, ponieważ zrodziliście duchowy ogród. Błogosławioną Ją nazywają nie tylko ludzie, lecz i Aniołowie, Archaniołowie, Cherubini, Serafini, gdyż w swym nieskalanym łonie nosiła Stwórcyca wszechrzeczy i raj<sup>929</sup>.

Tylko kilka ikon zawiera tak obszerne cytaty przypisane Joachimowi i Annie. Podobnie złożoną treść prezentuje ikona z cerkwi Soboru Archanioła Michała w Smolniku k. Lutowisk z 1547 r., lecz ma ona głównie charakter fundacyjny, z wymienionym malarzem Oleksijem<sup>930</sup>. Ikony późniejsze, z 2. poł. XVI w., zawierają właściwie pochwałę stanowiącą parafrazę słów liturgii eucharystycznej według św. Bazylego: „W Tobie raduje się, o Radosna, stworzenie wszelkie, archanielski sobór i ród człowieczy”<sup>931</sup>. Tekst ten, wspólnie podtrzymywany przez Joachima i Annę, występuje na wielu późnych ikonach zachodnioruskich, m.in. w ikonie z Wołcza w ЛМН z lat 1570–1590<sup>932</sup>, w ikonie z Rzepniowa z 1599 r.<sup>933</sup>, w ikonie z nieznaney miejscowości w ЛКГО z końca XVI–pocz. XVII w.<sup>934</sup>, w ikonie z Doliny w ЛМН z końca XVI–pocz. XVII w.<sup>935</sup>, w podobnie datowanej ikonie niewiadomego pochodzenia w ЛМН<sup>936</sup>, a także na ikonach z XVII stulecia w ЛМН<sup>937</sup> oraz w cerkwi wsi Krivé na Słowacji<sup>938</sup>. W ikonie z Weremenia w MHS zwoj z tym tekstem trzyma jedynie Joachim<sup>939</sup>. W ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* w cerkwi św. Onufrego w Jąblecznej nad Bugiem zapisany został na okładzie z XIX stulecia<sup>940</sup>. W kilku ikonach z 2. poł. XVI w. pojawia się z kolei określenie Marii jako prawdziwej winorośli<sup>941</sup>, co raz jeszcze dobitnie świadczy

among others John of Euboea (d. ca. 744), who in his *Homily on the Conception of the Virgin Mary* (PG 96, 1460–1500) wrote:

Behold, a new ark is being constructed by the Creator, which is countless thousand times stronger than the one in the time of Noah and even that of Moses! for the latter was a receiver of law, whereas this one is a receiver of God. Behold, a boat sails the sea and seeks expendable fruit from a cargo. Joachim and Anne were seeking fruit in human form, and behold, they received the unseeded oyster that bore the heavenly and highly prized pear, Christ our God! ... Behold also the rod of Aaron which sprouted, even as it is hidden in the ark covered on all sides with gold! ... Truly you are blessed, Joachim and Anne! For you came out of Judah and Jesse and David, as does also the one who comes out of you; and from her will some the Giver of the Law and Lord of prophets. ... Christ our Lord ... You are blessed, Joachim and Anne, for you gave birth to a spiritual garden. She is called blessed not only by men, but also Angels, Archangels, Cherubim, Seraphim, as she had the Creator of all things and heaven in her immaculate womb.<sup>929</sup>

Only several icons bear such long citations accompanying Joachim and Anne. A similarly elaborate text is featured in the icon from the Orthodox church of the Assembly of the Archangel Michael in Smolnik near Lutowiska from 1547, but it mainly concerns donation, mentioning the name of the painter Oleksij.<sup>930</sup> Later icons, from the 2nd half of the 16th c., actually express the praise paraphrasing the Divine Liturgy of St Basil's words: 'All of creation rejoices in you, O full of grace: the assembly of angels and the human race.'<sup>931</sup> This text, held by both Joachim and Anne, can be seen in many late Ruthenian icons, e.g. an icon from Vovche at the ЛМН, dating from 1570–1590,<sup>932</sup> an icon from Zhepnyuv (Ukr. Ріпнів, Pol. Rzepniów), from 1599,<sup>933</sup> an icon from an unknown place at the ЛКГО, from the end of the 16th–beginning of the 17th c.,<sup>934</sup> in an icon from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina) at the ЛМН, from the end of the 16th–beginning of the 17th c.,<sup>935</sup> an icon of

929 Jan z Eubei, *Na poczęcie Przczystej Bogurodzicy*; cyt. za *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 206.

930 Oleksij, *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny*, ikona, dat. na 1547 r., drewno, tempera, 107 × 85 × 3,5 cm, HМЛ, nr inw. 2198 – Kruk 2000a, poz. kat. 28.

931 Narbutt 1979, s. 101.

932 Kruk 2000a, poz. kat. 59.

933 *Ibidem*, poz. kat. 70.

934 *Ibidem*, poz. kat. II.1.

935 *Ibidem*, poz. kat. II.2.

936 Ikona pozyskana ze zbiorów lwowskiej Stauropigii: Гелигович 2005b, poz. kat. 53.

937 *Ibidem*, poz. kat. 54.

938 Kruk 2000a, poz. kat. II.8.

939 *Ibidem*, poz. kat. 71.

940 Kruk 2003b, s. 231.

941 Гелигович 2005b, poz. kat. 38–41.

929 John of Euboea, *Na poczęcie Przczystej Bogurodzicy* [*On the Conception of the Virgin Mary*]; as cited in *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, p. 206 [English translation available at: <https://afkimel.wordpress.com/2016/12/08/this-is-the-beginning-of-the-new-covenant-of-the-new-and-god-receiving-ark-that-was-formed-in-annas-womb/>].

930 Oleksij, *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne*, icon dated to 1547, wood, tempera, 107 × 85 × 3.5 cm, HМЛ, inv. no. 2198 – Kruk 2000a, cat. no. 28.

931 Narbutt 1979, p. 101 [English translation available at: <https://www.goarch.org/-/the-divine-liturgy-of-saint-basil-the-great/>].

932 Kruk 2000a, cat. no. 59.

933 *Ibid.*, cat. no. 70.

934 *Ibid.*, cat. no. II.1.

935 *Ibid.*, cat. no. II.2.

o przesunięciu akcentu z tradycyjnie chrystologicznej wykładni ustępów biblijnych (J 15,1–8) w stronę ikonografii maryjnej.

Warto podkreślić, że kult Joachima i Anny stanowił wspólny mianownik rytu katolickiego i prawosławnego w Małopolsce. Biskup krakowski Jan Konarski, propagator kultu świętych wschodnich, wprowadził w diecezji krakowskiej kult św. Anny w 1509 r., co zaowocowało znaczną liczbą obrazów tablicowych z tematem Rodzina Marii czy św. Anna Samotrzcze<sup>942</sup>. Wiadomo też o pieśni, którą Annie, „niewieście nieplodnej”, poświęcił bernardyn bł. Władysław z Gielniowa (zm. 1505):

Anna niewiasta nieplodna,  
Sprawi[e]dliwa i nabożna,  
Czystą Pannę porodziła,  
Którą Maryją wezwała<sup>943</sup>.

Jemu również przypisuje się *Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, pełne odniesień do przepowiedni prorockich, i autorstwo *Godzinek ku czci św. Anny*, wszystko to zaś odbywało się czasie, gdy w Małopolsce i na Rusi Czerwonej powstawało szczególnie wiele ikon Hodegetrii w otoczeniu proroków oraz Joachima i Anny.

Jak już wskazałem, o ile obecność proroków w polach bocznych tłumaczy się tradycją obrazową bizantyjską, o tyle wprowadzenie Joachima i Anny na ramę dolną razem z postaciami hymnografów jest jakby lokalną innowacją na tle podobnych ikon tego czasu, malowanych w innych ośrodkach sztuki ortodoksyjnej<sup>944</sup>. Obecność rodziców Marii można interpretować również jako długie trwanie albo powrót do najstarszej redakcji tego typu, obecnej w ikonie przechowywanej na Górze Synaj, gdzie Joachim i Anna tworzą parę z Adamem i Ewą w dolnym rzędzie, nad którym nadpisano wspomniany komentarz, stanowiący apoteozę ich czynu znoszącego grzech pierwszych rodziców. Dopełnieniem tego spoiwa Starego i Nowego Testamentu było zestawienie w synajskiej ikonie pary Symeona i Anny oraz Zachariasza i Elżbiety. Jeśli tak, byłby to kolejny przyczynek do rozważań nad długim trwaniem rozwiązań wypracowanych na gruncie bezpośrednich więzi z Konstantynopolem czy Górą Athos, niezależnie zatem od późniejszej modyfikacji tradycji obrazowej w krajach słowiańskich<sup>945</sup>.

942 Marcinkowski, Zaucha 2007, s. 40. Liczne przykłady znajdują się w ekspozycji PBEC, np. *Rodzina Marii* z Olpin z pocz. XVI w., w której wykorzystano legendę o trzykrotnym małżeństwie Anny, czy *Św. Anna Samotrzcze* z kolegiaty św. Marcina w Szydłowcu z 1519 r.

943 [http://staropolska.gimnazjum.com.pl/sredniowiecze/poezja\\_religijna/Gielniowczyk\\_01.html](http://staropolska.gimnazjum.com.pl/sredniowiecze/poezja_religijna/Gielniowczyk_01.html)

944 Kruk 2000a, s. 158–159. Joachim i Anna są często obecni we freskach przednawia cerkwi bałkańskich w cyklu ilustrującym *Protoewangelię Jakuba*, ale w ikonach pojawiają się rzadko, towarzysząc np. apostołom w ikonie z 1541 r. z Sozopola – *ibidem*, kat. III.17.

945 Kruk 2004b, s. 153.

unknown origin dated to a similar time at the JIMH,<sup>936</sup> and 17th-century icons at the JIMH<sup>937</sup> and in the Orthodox church in Krivé, Slovakia.<sup>938</sup> In the icon from Weremeń at the MHS a scroll featuring this text is held only by Joachim.<sup>939</sup> In the icon of the *Mother of God Hodegetria* in the Orthodox church of St Onuphrius in Jabłeczna on the Bug the text was written on a 19th-century cover.<sup>940</sup> In several icons from the 2nd half of the 16th c. Mary is compared to the true grapevine,<sup>941</sup> which once again is clear evidence of an accent shifted from the traditionally Christological interpretation of the biblical verses (John 15:1–8) towards Marian iconography.

It is worth emphasising that the cult of Joachim and Anne was observed both in the Catholic and Orthodox rites in Lesser Poland (Pol. Małopolska). Bishop of Krakow Jan Konarski, propagator of the cult of Eastern Orthodox saints, introduced the worship of St Anne in the Krakow diocese in 1509, which resulted in a considerable number of panel paintings devoted to the Family of Mary or the Virgin and Child with St Anne.<sup>942</sup> There is also a song about Anne, ‘the barren one’ written by Blessed Ladislav of Gielniów (d. 1505):

Anne, the barren one,  
Right[e]ous and devout,  
Bore the Immaculate Virgin  
that she called Mary.<sup>943</sup>

*Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny* [Book of Hours of the Immaculate Conception of the Virgin Mary], abounding in references to the prophecies, and *Godzinki ku czci św. Anny* [Book of Hours of the Praise of St Anne] are also ascribed to him. All this happened when both in Lesser Poland and Ruthenia an exceptionally great number of the icons of *Hodegetria* surrounded by prophets and Joachim and Anne were painted.

As already mentioned, while the presence of prophets on the side fields is explained with the Byzantine iconographic tradition, the depiction of Joachim and Anne on the bottom frame among the figures of hymnographers is as if a local innovation compared to similar icons from that time, painted

936 The icon acquired from the collection of the Lviv Staurupigic monastery: Гелитович 2005b, cat. no. 53.

937 *Ibid.*, cat. no. 54

938 Kruk 2000a, cat. no. II.8.

939 *Ibid.*, cat. no. 71.

940 Kruk 2003b, p. 231.

941 Гелитович 2005b, cat. nos. 38–41.

942 Marcinkowski, Zaucha 2007, p. 40. Numerous examples are exhibited in the PBEC, e.g. *Family of Mary* from Olpiny from the beginning of the 16th c., based on a legend of the three marriages of Anne, and *The Virgin and Child with St Anne* dating back to 1519 from the collegiate church of St Martin in Szydłowiec.

943 [http://staropolska.gimnazjum.com.pl/sredniowiecze/poezja\\_religijna/Gielniowczyk\\_01.html](http://staropolska.gimnazjum.com.pl/sredniowiecze/poezja_religijna/Gielniowczyk_01.html)



## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona, przeznaczona najpewniej do dolnego rzędu ikonostasu jako tzw. królewska (tzw. namiestna), sprowadzona została z Terła, miejscowości leżącej na dzisiejszym pograniczu polsko-ukraińskim. Słuszne wydaje się łączenie ikony z Terła w jedną grupę z ikonami z Bełza i Buska<sup>946</sup>, uzupełnioną o ikonę *Hodegetria w otoczeniu proroków* w monasterze w Jabłecznej<sup>947</sup>. Detale widoczne w upożyczeniu proroków wskazują na pochodzenie całej grupy z jednego warsztatu malarskiego, dobrze zaznajomionego z ikonami mołdawskimi. Charakterystyczne w ikonach z Jabłecznej, Bełza, Buska i cerkwi monasteru Văratec jest ujęcie postaci proroków w trzech czwartych oraz ich podobne upozowanie. Zbieżność napisów z ikoną z Buska, idąca w parze z podobieństwem stylistycznym, pozwala uznać obie ikony za dzieła tego samego warsztatu. Różnice zachodzą w drobnych modyfikacjach tekstów, czasem mających inne zakończenia. Charakter napisów wskazuje jednocześnie na cechy mieszane ukraińsko-bułgarskie (zob. Aneks I.1).

Można podejrzewać, że analizowaną ikonę – przy założeniu, że powstała w miejscu pochodzenia, tj. w Terle (ukr. Терло) – namalowano w tym samym środowisku, co ikonę podwójną *Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy* (MNK XVIII-29, Kat. 26) i ikonę *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, apostołów oraz Joachima i Anny* (MNK XVIII-28, Kat. 19), również datowane na I. poł. XVI w. Tym wspólnym środowiskiem mógł być monaster, trudno bowiem inaczej wytłumaczyć wykonanie w podobnym czasie ikon o tym samym rdzeniu ikonograficznym, lecz w nieco odmiennych wariantach, które mogły być odpowiedzią na zamówienia zewnętrzne. Tłumaczyłoby to także obecność w ikonach podobnych do omawianej cech serbskich, mołdawskich<sup>948</sup> czy ogólnie bałkańskich. To monasterium stanowiły wówczas azyl dla międzynarodowego środowiska wykształconych i utalentowanych elit umysłowych różnych krajów. Azyl w sensie dosłownym, jako miejsce schronienia przed postępującą armią turecką, jak i azyl w sensie duchowym, w ramach którego mogły rozwijać się w nich kultura umysłowa i artystyczna, wykorzystująca skryptoria i tradycje malarskie przeniesione z różnych środowisk i konfrontowane ze sobą w tym międzynarodowym tyglu.

Niewykluczone oczywiście, że warsztat, w którym ikona powstała, miał charakter świecki, wydaje się to jednak mało

in other centres of Orthodox art.<sup>944</sup> The representation of Mary's parents may thus be interpreted also as the long duration or revival of the oldest reaction of this type, present in the icon kept on Mount Sinai, where Joachim and Anne are paired with Adam and Eve in the bottom row, above which the aforementioned commentary is written, an apotheosis of their act which freed mankind from the sin of the first parents. This bond between the Old and New Testament is complemented in the Sinai icon by the pairing of Simeon and Anne with Zechariah and Elisabeth. If so, it would be another contribution to a discussion on the long lasting of solutions worked out on the basis of direct relations with Constantinople or Mount Athos, thus untouched by the later modification of the iconographic tradition in Slavic countries.<sup>945</sup>

## Remarks concerning style and attribution

The icon, painted probably for the bottom tier of the iconostasis as the Sovereign one (aka *namiestna*), was brought from Terlo, a place today situated in the borderland between Poland and Ukraine. It seems right to include the Terlo icon in the same group as the icons from Belz and Busk,<sup>946</sup> complemented with the icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* in the monastery in Jabłeczna.<sup>947</sup> Details observed in the prophets' poses indicate that all the icons in this group were made in one workshop, thoroughly familiar with Moldavian icons. What is characteristic in the icons from Jabłeczna, Belz, Busk and the Orthodox church of the Văratec Monastery is the depiction of the prophets in three quarters and similar poses. Based on the affinity in the inscriptions between the icon from Busk and the present one, going hand in hand with their much the same style, one can regard the two icons as the work of the same workshop. Differences concern minor modifications in the texts, sometimes having different endings. Moreover, the character of inscriptions indicates mixed Ukrainian-Bulgarian features (see Appendix I.1).

One may suspect that the analysed icon – assuming that it originated in the place where it was acquired, i.e. in Terlo – was painted in the same circle as the double icon of the *Birth and Dormition of the Mother of God* (MNK XVIII-29, Cat. 26) and the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, and Joachim and Anne* (MNK XVIII-28, Cat. 19), dated also to the 1st half of the 16th c. It might have been a monastery,

<sup>946</sup> Kruk 2000a, s. 330; Helytovyč (Гелитович) I (2003), s. 68.

<sup>947</sup> Kruk 2003b, s. 23.

<sup>948</sup> Drogi przenikania określonych wzorów mogły być różne, na co wskazała M. Sabados, argumentując obecność cech serbskich w malarstwie mołdawskim czasów Raresza jego związkami zawartym w 1530 r. z serbską księżniczką Heleną Katarzyną Brankowicz (zm. 1552) – Sabados 1994, s. 31.

<sup>944</sup> Kruk 2000a, pp. 158–159. Joachim and Anne are often included in frescos in the narthex of Balkan Orthodox churches in the cycle illustrating the Protoevangelium of James, but are rarely present in icons, an example of which may be an icon from Sozopol, in which they accompany the apostles – *ibid.*, cat. III.17.

<sup>945</sup> Kruk 2004b, p. 153.

<sup>946</sup> Kruk 2000a, p. 330; Helytovyč (Гелитович) I (2003), p. 68.

<sup>947</sup> Kruk 2003b, p. 23.

prawdopodobne ze względu na złożoność treści teologicznych zawartych w wymienionych dziełach, wymagających znajomości perykop biblijnych oraz bizantyńskiej tradycji hymnograficznej i ikonograficznej, której depozytariuszem u schyłku średniowiecza pozostawała wyższa, wykształcona warstwa prawosławnego duchowieństwa: „W ich klasztorach przechowywała się cała mądrość ówczesna”<sup>949</sup>.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICIE (*Przewodnik MNK* 1914, nr 2147); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; PMEW 1967 (*Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 2); MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007; KUTNA HORÁ–WARSZAWA–POCZDAM 2012–2013

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1287 (8208) z 1893, s. 192; KI [b.r.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska. Najświętsza Panna – z Terła pod Chyrowem*, karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1950 (data skonstrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa zał. w XII 1958, uzup. J. Kłosińska, PBEC/XVIII; Andersen [1974]; Jawor-Kułek [1982]

### Publikacje

*Nauka o nabożeństwach...*, s. 64; Kłosińska 1966, poz. kat. 13; *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 2; Kłosińska 1973, poz. kat. 30, s. 169, il. na wklejce; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Kruk 2000, s. 257, poz. kat. I.30; Gumińska 2008, s. 35–36, il. na s. 23; Kruk 2009, s. 235; *Hodegetria from Terlo* 2012, s. 126–127, poz. kat. nr II.27; Kruk 2013a, s. 89; Kruk 2013e, s. 16–28, il. na s. 26; Krasny, Kruk 2016, s. 137–160, il. na s. 155

as it would be difficult to find a different explanation for making, at a similar time, icons with the same iconographic core, but in different variants, which might have been made as outside commissions. This would explain why these icons have Serbian, Moldavian,<sup>948</sup> and in general Balkan features. It was a time when monasteries were a refuge for an international circle of educated and talented intellectual elites from different countries. The refuge both in the literal sense, as a shelter from the Turkish army moving forward, and in the spiritual sense, where intellectual and artistic culture could develop, making use of scriptoria and painting traditions from a variety of milieus, confronted with one another in this international melting pot.

Obviously, it is possible that the workshop in which the icon was painted had a secular character; however, it seems hardly probable due to the complexity of theological ideas expressed in these works requiring knowledge of biblical pericopes and the Byzantine hymnographic and iconographic tradition, the depository of which at the close of the Middle Ages was the higher, educated stratum of the Orthodox clergy: ‘Their monasteries stored the entire wisdom of the day’.<sup>949</sup>

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICIE (*Przewodnik MNK* 1914, nr 2147); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; PMEW 1967 (*Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 2); MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007; KUTNA HORÁ–WARSZAWA–POCZDAM 2012–2013

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1287 (8208) of 1893, p. 192; KI [n.y.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska. Najświętsza Panna – z Terła pod Chyrowem*, inventory chart created before 17 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, inventory card created in December 1958, information added by J. Kłosińska, PBEC/XVIII; Andersen [1974]; Jawor-Kułek [1982]

### Publications

*Nauka o nabożeństwach...*, p. 64; Kłosińska 1966, cat. no. 13; *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 2; Kłosińska 1973, cat. no. 30, p. 169, fig. on an inset; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Kruk 2000, p. 257, cat. no. I.30; Gumińska 2008, pp. 35–36, fig. on p. 23; Kruk 2009, p. 235; *Hodegetria from Terlo* 2012, pp. 126–127, cat. no. II.27; Kruk 2013a, p. 89; Kruk 2013e, pp. 16–28, fig. on p. 26; Krasny, Kruk 2016, pp. 137–160, fig. on p. 155

949 Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 69. Szlachta z Terła miała zwyczaj np. posyłać swoje dzieci na naukę do monasteru w Ławrowie – *ibidem*, s. 217. Godna uwagi ze względu na wielość ikon maryjnych związanych z Terłem jest legenda, według której obraz z Matką Bożą miał się w tej miejscowości objawić w sposób cudowny na jednym z drzew w lesie. Drzewo to ścięto i umieszczono pod ołtarzem powstającej następnie w tym miejscu cerkwi – *Terlo*, [w:] SGKP XII (1892), s. 312.

948 The ways of spreading ready models might have been different, as indicated by M. Sabados, who justified the presence of Serbian features in Moldavian painting under the rule of Rareș with a marriage made in 1530 with the Serbian princess Elena Ecaterina Brancovici (d. 1552) – Sabados 1994, p. 31.

949 Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 69. It was customary for the Terlo noblemen e.g. to send their children to receive education at the Lavrov monastery – *ibid.*, p. 217. Worthy of note, especially because of the multitude of Marian icons connected with Terlo, is a legend that has it that an image of the Mother of God revealed itself in this place miraculously in one of the trees in the forest. The tree was cut down and placed under the altar of the Orthodox church built in this place – *Terlo*, [in:] SGKP XII (1892), p. 312.

# 18

## *Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny oraz hymnografów* *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne and Hymnographers*

### **MNK XVIII-123** (d. nr inw. P. 147)

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu, tzw. królewska (tzw. namiestna)

Ruś zachodnia, malarz mołdawski (?), 2. ćw. XVI w.<sup>950</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno na łączeniu desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 29)<sup>951</sup>, srebrzenia (gwiazdy na maforionie Marii, nimby i tło), 129,5 × 101–102 × 2 cm

Pochodzenie niestwierdzone, w MNK od ok. 1900

### **Stan zachowania**

Ikona zachowała się z bardzo rozległymi ubytkami, które obejmują przede wszystkim górną i prawą część dzieła oraz ramę dolną. Warstwa malarska była wielokrotnie zabezpieczana w pracowniach MNK.

### **Opisy historyczne**

→ KI [b.a., b.r.]: „Obraz w 50% zniszczony”.

→ KI 1959: „Zły [stan], bardzo znaczące ubytki malatury, praktycznie w 50%. Szczególnie zniszczona prawa strona obrazu, pionowe pęknięcie deski w środku obrazu. Ślady po drewnojadach”.

### **Konserwacje**

→ 1954: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1961: konserwacja w PK MNK

→ 2008, 18 IX–28 I 2009: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2012, 14 III–28 V: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

### **Podobrazie**

Podobrazie złożone z dwóch desek lipowych, z których jedna jest szersza o ok. 10 cm (55–56 cm; 46 cm). W dolnej części styku desek założone trzy nowe kliny. Podobrazie wzmocnione dwoma zastrzałami prawostronnymi (dolny jest profilowany), zwężającymi się ku stronie lewej. Oba

950 Propozycje datowania: XVI w. (KI [b.a., b.r.]; KI 1959; Kłosińska 1973, kat. 98, s. 243); 2. ćw. XVI w. (Kruk 2000a, poz. kat. 75); 2. poł. XVI w. (Kłosińska 1972, s. 56–57).

951 Kłosińska 1973, poz. kat. 98, s. 243: „cyna i złocenia”.

### **MNK XVIII-123** (former inv. no. P. 147)

Icon from the bottom tier of the iconostasis, known as Sovereign (aka *namiestna*)

Ruthenia, Moldavian painter (?), 2nd quarter of the 16th c.<sup>950</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 29),<sup>951</sup> silvered (stars on Mary's maphorium, nimbus and background), 129.5 × 101–102 × 2 cm

Provenance not identified, at the MNK since ca. 1900

### **Condition**

The icon preserved with very vast areas of loss, above all in the upper and right part of the work and the bottom frame. The paint layer has been protected many times in the MNK studios.

### **Historical descriptions**

→ KI [n.a., n.y.]: ‘50% of the icon destroyed’.

→ KI 1959: ‘Bad [condition], very extensive areas of loss in the paint layer, practically 50%. Particularly damaged is the right side of the painting, a vertical crack in the panel in the centre of the work. Marks of woodworms’.

### **Conservation treatments**

→ 1954: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1961: conservation in the PK MNK

→ 18 September 2008– 28 January 2009: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

→ 14 March 2012–28 May 2012: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

### **Support**

The support consists of two linden boards, one of which is wider by approx. 10 cm (55–56 cm, 46 cm). In the lower part of the junction of the boards are three new wedges. The support is reinforced with two right battens (the lower one is

950 Suggested dating: 16th c. (KI [n.a., n.y.]; KI 1959; Kłosińska 1973, cat. 98, p. 243); 2nd quarter of the 16th c. (Kruk 2000a, cat. no. 75); 2nd half of the 16th c. (Kłosińska 1972, pp. 56–57).

951 Kłosińska 1973, cat. no. 98, p. 243: ‘tin and gilding’.

mocowane na wkrętach. Górny ma szerokość 4,7 cm u podstawy i 3,5 cm na końcu, dolny, odpowiednio, 5,3 cm i 2,5 cm. Koniec górnego zastrzału oddalony jest od boku lewego o 3 cm, dolny – o 2,5 cm. Obie spongi są oddalone od krótszych boków ikony niemal identycznie, górna – 23 cm, dolna – 23,5 cm.

#### Opracowanie awersu

Ikona z podwójnym kowczegiem. Jedna wąska ramka o szerokości 3 cm obiega ikonę ze wszystkich stron. Druga, na której rozmieszczono postaci po bokach i u dołu, otacza pole środkowe z trzech stron. Ta wewnętrzna rama jest węższa po bokach (11,5 cm) niż u dołu (20 cm). Obie ramy naturalnie uformowane w podobrazii. Profil ramki zewnętrznej (tzw. łuzga) jest nieco węższy (0,5 cm) niż wewnętrznej (1 cm). Ikonę wyróżniają nimby wypukłe i brosza w formie gwiazdy, formowane w drewnie. Nimb Marii jest szerszy (8,5 cm) niż Chrystusa (5,5 cm). Janina Kłosińska stwierdziła, że nimby wycięte w drewnie z ornamentem wyciskany w kredzie powleczono folią cynową ze złotym laserunkiem<sup>952</sup>, co nie znalazło potwierdzenia w badaniach technologicznych. W takich sytuacjach stosowano srebrzenie.

#### Inskrypcje →

profiled), tapering to the left. Both are fastened with screws. The upper one has the width of 4.7 cm at the base and 3.5 cm at the end, the lower one – 5.3 cm and 2.5 cm. The end of the upper batten is 3 cm away from the left side, the lower one – 2.5 cm. The upper *shponka* is 23 cm away from the shorter side of the icon, the lower *shponka* almost the same, 23.5 cm.

#### Front side

The icon with a double *kovcheg*. One narrow border, 3 cm wide, frames the icon on all four sides. The other one, which features figures on both sides and at the bottom, surrounds the central field from three sides. This inner frame is thinner at the sides (11.5 cm) than at the bottom (20 cm). Both frames are naturally formed in the support. The slanting edge of the outer frame (known as the *luzga*) is slightly thinner (0.5 cm) than of the inner one (1 cm). The icon is characterised by convex nimbuses and a brooch in the form of a star, formed in wood. Mary's nimbus is wider (8.5 cm) than that of Christ (5.5 cm). Janina Kłosińska believed that nimbuses cut in wood with an ornament impressed in chalk had been coated with tin foil with gold glaze,<sup>952</sup> which was not confirmed by technological examination. Silvering was used in such cases.

#### Inscriptions →

952 Kłosińska 1972, s. 56.

952 Kłosińska 1972, p. 56.

<p><b>МВ...СИ</b> (= <i>Mojżesz</i>)   (= <i>Moses</i>)</p> <p><b>ДАВЕИ</b> (= <i>David</i>)   (= <i>David</i>)</p> <p>Arka Przymierza, tekst 1 Kr 16:1–16: <i>Ark of the Covenant, text</i> from 1 Chr. 16:1–16</p> <p>ДАЪА ЖЕ КОВЧЕГЪ СЪИИ ИМГОНО БА ТЪА ДЪО СЪА А МТН БЖІА</p> <p>(= <i>David</i> <i>Arka świętą nazwał</i> <i>Ciebie Dziewico</i> <i>Czysta Matko Boża</i>) (= <i>David</i> <i>called Thee, Pure</i> <i>Virgin Mother of</i> <i>God, the holy Ark</i>)</p>	<p><b>...МІ</b> (= <i>Archanioł Michał</i>) (= <i>Archangel Michael</i>)</p> <p><b>Inskrypcje   Inscriptions</b></p> <p><b>MP ΩΩ</b> (= <i>Matka Boga</i>)</p> <p>О W N</p> <p>(= <i>Тен, Кітóry, Ієст</i>) (= <i>I Am that I Am</i>)</p> <p>Jezus zwój Jesus scroll</p>	<p>Aaron? ? Aaron? ?</p> <p>Solomon?   <i>Solomon?</i></p> <p>Tekst na rozwiniętym zwoju – Mdr 9:1: <i>Text on an unrolled scroll – Prov. 9:1:</i></p> <p>ХРА Н ОУТБГ РАДИ СТО ЛПЬ СЪ МЪ Н ЗАКЛА СВОА</p> <p>(<i>Mądrość zbuduje sobie</i> <i>świętynię i utwierdzi</i> <i>Tron siedem i ...</i>) <i>swój</i>) (<i>Wisdom hath builded her</i> <i>House, she hath hewn</i> <i>out her seven...</i>)</p>	<p><b>Г...АГВ</b> (= <i>Gideon</i>)   (= <i>Gideon</i>)</p> <p>Руно Овче · Sdz 6:36–40 <i>Fleece of Sheep · Judg. 6:36–40</i></p> <p><b>МНХ...</b> (= <i>Micheasz</i>)   (= <i>Micah</i>)</p> <p>tekst na rozwiniętym zwoju – Mi 4:6: <i>text on an unrolled scroll – Mic. 4:6:</i></p>	<p><b>ІАКОБЪ ..НГЪ</b> (= <i>Jakub Anioł?</i>)   (= <i>Jacob Angel?</i>)</p> <p>Drabina, tekst na rozwiniętym zwoju – Rdz 28,12: <i>Ladder, text on an unrolled</i> <i>scroll – Gen. 28:12:</i></p> <p>[ТАИНО?]   (= <i>tajemnic?</i>) <i>ujrzal</i> <i>Drabinę umocnioną</i> <i>od ziemi do niebios (i</i> <i>Anioły (Boże?) wchodzące</i> <i>i schodzące po niej</i>) [= <i>(secretly?) he beheld</i> <i>a Ladder set up on the</i> <i>earth and reaching to</i> <i>heaven (and) Angels (of</i> <i>God?) ascending and</i> <i>descending on it]</i></p> <p>БІА СХО ЖАШГ И НИСХО ЖАШГ ПО НСИ</p> <p><b>НС...А</b> (= <i>Izajasz</i>)<sup>953</sup>   (= <i>Isaiah</i>)<sup>953</sup></p> <p>Kwiat lilii (?), tekst na rozwiniętym zwoju: <i>Lily (?), text on an unrolled scroll:</i></p>
--	--	---	---	--

<p>РѢ ГЬ СЪДГР8 СЪДНР8 ЦЕНА И Ѡ РИНОВ8 НАА ... ...! ...МОУ ...</p> <p>(= Rzekł Pan, zbiorę chromiącą i wyrzucam ...) (= The Lord saith I will assemble her that halteth and that is driven out ...)</p>	<p>ЕРЕМСА (= Jeremiasz) (= Jeremiał)</p>	<p>HW... ϕ [= Józef (Sycyliczyk Hymnograf)]<sup>954</sup> [= Joseph (the Hymnographer of Sicily)]<sup>954</sup></p>	<p>HW ... (= Joachim) [= (Anna)] (= Joachim) [= (Anne)]</p>	<p>...Δ... [= Stefan (Hymnograf)]<sup>955</sup> [= Stephen (the Hymnographer)]<sup>955</sup></p>	<p>...3M... [= (Kosma) z Majumy]<sup>956</sup> [= (Cosmas) of Maiuma]<sup>956</sup></p>	<p>...ΔΔ... [= (Jan Damascenski)]<sup>957</sup> [= (John of Damascus)]<sup>957</sup></p>	<p>(= ... przepowiedział ... na tronie najwyższym ...[?]) (= ... foretold ... on the highest throne ...[?])</p> <p>ПРѢ ... 3НО. НА ПРѢ СТОЛѢ П(Р)Ѣ БЫСО ЦѢ БѦ</p>
<p>С8 ДНІ8 ГРΔΔ8 3ЛБѢ ЦЛАА ΔОМ8 ІНѦ8 Ї8 БѢ НАШ ІН8 ПРИ ЛОЖИ(ТѢ)</p> <p>(= Oto dni nadhodzą, zawarcia (z) domem Izraela Oto Bóg nasz i nie przyłoży (się)] [= Behold, the days come of making (with) the house of Israel Behold our God and He will not make (it happen that)]</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – fragment <i>Liturгии Jana Złotoustego</i>: text on an unrolled scroll – excerpt from the <i>Divine Liturgy of John Chrysostom</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Przeświętej Bogurodzicy, zwany Paraklesis</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Most Holy Mother of God, called Paraklesis</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano, pieśń pierwsza, ton pierwszy</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Mother of God on the Sunday Morning, song 1, tone 1</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano, pieśń pierwsza, ton pierwszy</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Mother of God on the Sunday Morning, song 1, tone 1</i>:</p>	<p>Góra, tekst na rozwiniętym zwoju – Dn 2:34, 2:45: Mountain, text on an unrolled scroll – Dan. 2:34; 2:45:</p>	<p>ΔΔΗΒ ΒΑΤΑΣΑ (= Daniel Baltasar) (= Daniel Baltasar)</p>	<p>[= ... <i>przepowiedział ... na tronie najwyższym ...[?]</i>) (= ... <i>foretold ... on the highest throne ...[?]</i>)</p>
<p>... ...! ...МОУ ...</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – początek hymnu z <i>Liturгии św. Bazylego</i>: text on an unrolled scroll – beginning of the hymn from the <i>Divine Liturgy of St Basil</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Przeświętej Bogurodzicy, zwany Paraklesis</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Most Holy Mother of God, called Paraklesis</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano, pieśń pierwsza, ton pierwszy</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Mother of God on the Sunday Morning, song 1, tone 1</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano, pieśń pierwsza, ton pierwszy</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Mother of God on the Sunday Morning, song 1, tone 1</i>:</p>	<p>Góra, tekst na rozwiniętym zwoju – Dn 2:34, 2:45: Mountain, text on an unrolled scroll – Dan. 2:34; 2:45:</p>	<p>ΔΔΗΒ ΒΑΤΑΣΑ (= Daniel Baltasar) (= Daniel Baltasar)</p>	<p>[= ... <i>przepowiedział ... na tronie najwyższym ...[?]</i>) (= ... <i>foretold ... on the highest throne ...[?]</i>)</p>
<p>РѢ ГЬ СЪДГР8 СЪДНР8 ЦЕНА И Ѡ РИНОВ8 НАА ... ...! ...МОУ ...</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – początek hymnu z <i>Liturгии św. Bazylego</i>: text on an unrolled scroll – beginning of the hymn from the <i>Divine Liturgy of St Basil</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Przeświętej Bogurodzicy, zwany Paraklesis</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Most Holy Mother of God, called Paraklesis</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano, pieśń pierwsza, ton pierwszy</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Mother of God on the Sunday Morning, song 1, tone 1</i>:</p>	<p>tekst na rozwiniętym zwoju – <i>Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano, pieśń pierwsza, ton pierwszy</i>: text on an unrolled scroll – <i>Canon to the Mother of God on the Sunday Morning, song 1, tone 1</i>:</p>	<p>Góra, tekst na rozwiniętym zwoju – Dn 2:34, 2:45: Mountain, text on an unrolled scroll – Dan. 2:34; 2:45:</p>	<p>ΔΔΗΒ ΒΑΤΑΣΑ (= Daniel Baltasar) (= Daniel Baltasar)</p>	<p>[= ... <i>przepowiedział ... na tronie najwyższym ...[?]</i>) (= ... <i>foretold ... on the highest throne ...[?]</i>)</p>

953 Klosińska 1972, p. 56: 'unidentified figure'.

954 Ibid.: 'probably Jonah'.

955 Ibid.: 'unidentified figure'.

956 Ibid.: 'bishop'.

957 Ibid.: 'unknown figure'.

958 It is truly right to bless you, Theotokos, ever blessed, most pure, and Mother of our God. More honourable than the Cherubim, and beyond compare more glorious than the Seraphim, without corruption you gave birth to God the Logos. We magnify you, the true Theotokos – a hymn from the *Divine Liturgy of Saint John Chrysostom*, see Kruk 2000a, pp. 414–415 [English translation available at: <https://www.goarch.org/-/the-divine-liturgy-of-saint-john-chrysostom?inheritedRedirect=true>].

953 Klosińska 1972, s. 56: „postać nierozpoznana”.

954 Ibidem: „prawdopodobnie Jonasz”.

955 Ibidem: „postać nierozpoznana”.

956 Ibidem: „biskup”.

957 Ibidem: „postać niewiadoma”.

958 „Zaprawdę godnym jest wielbić Cię, Bogurodzico, zawsze Błogosławioną i Najczystszą i Matkę Boga naszego. Czcigodniejszą od Cherubimów i bez porównania Chwalebniejszą od Serafinów. Któżś bez zmiany zrodziła Boga Słowo, Ciebie, prawdziwą Bogurodzicę, wysławiamy” – hymn z *Liturгии św. Jana Złotoustego*, zob. Kruk 2000a, s. 414–415.

## Opis i ikonografia

Maria zobrazowana została w półpostaci, w czerwonym maphorium o fałdach noszących ślady przemalowania, pokrytym siecią ciemnych, dość dużych, sześcioramiennych gwiazd. Janina Kłosińska wskazała, że niegdyś były zapewne ciemnoniebieskie, a obecnie są poczerniałe, i że prawdopodobnie dodano je w XVIII w.<sup>959</sup> Spod nakrycia głowy wylania się zielony czepiec. Strój Marii wyróżnia brosza w formie gwiazdy, wykonana w reliefie o rysunku takim, jaki zwyczajowo mają gwiazdy malowane na czole i ramionach Marii w ikonach z XVI w. Gwiazda ma cztery promienie zamarkowane kuleczkami, tworzącymi zarazem zarys krzyża równoramiennego. Między nimi są jakby liście, które odpowiadają motywom rozwidlających się lilii w wersjach malarskich. Równie finezyjna jest dekoracja lamówki, wypełniona kropkami przypominającymi perły, z powtarzającym się motywem romboidalnym. Nimb Marii wypełnia falisty pęd roślinny z powtarzającym się czworolistnym kwiatem. Pewna nieporadność w jego precyzyjnym odwzorowaniu idzie w parze z niezwykle lirycznym wyrazem twarzy Marii.

Jezus ma na sobie białą tunikę i czerwony płaszcz pokryty złotym assystem. Błogosławi prawą dłonią z wyprostowanymi palcami wskazującym i serdecznym, w lewej trzyma zwinięty rulon Ewangelii. Zachowane skrzydło anioła w narożniku każe domyślać się obecności w nich archaniołów Michała i Gabriela.

Pole środkowe otacza szesnaście postaci – pięć par proroków, czterech hymnografów oraz Joachim i Anna.

### Prorok Mojżesz

Prorok, identyfikowany imieniem, zajmuje najwyższe miejsce pośród proroków. Ubrany jest w dwuczęściową szatę: spodnią zieloną z rozbieleniami i wierzchnią czerwoną. Mojżesz wyciąga ku Marii z Jezusem prawicę, na której opiera lewą rękę.

### Prorok Aaron (?)

Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że parę z Mojżeszem tworzył Aaron, niestety, zachował się jedynie drobny fragment: epitachelion (gr. *ἐπιτραχήλιον*, odpowiednik rzymskiej stuły) obszyty na brzegu perłami – element szaty kapłańskiej, która miała wyróżniać Aarona jako pierwszego arcykapłana (Wyj 28,4–5).

### Dawid

Prorok król opisany imieniem ΔΑΒΙΔ̄ nosi tunikę brązową, na wierzchu zielony płaszcz, na głowie ma koronę

## Description and iconography

Mary is depicted in half-figure, in a red maphorium with folds showing signs of overpainting, covered with a network of dark, six-pointed stars. According to Janina Kłosińska, once probably dark-blue, they are now blackened, added probably in the 18th c.<sup>959</sup> A green bonnet shows from under the headgear. Mary's garment is distinguished by the brooch in the form of a star, in relief, with the form typical of the stars painted on Mary's forehead and arms in the 16th-century icons. The star has four rays marked with pellets, at the same time forming an outline of the Greek cross. Between them are sort of leaves which correspond to the motif of lilies splitting into two in painted versions. Equally fanciful is the decoration of the border, filled with dots resembling pearls, with a repeating rhomboidal motif. Mary's nimbus is adorned with a wavy foliate shoot with a repeating four-leaf flower. Awkward copying goes hand in hand with Mary's unusually lyrical facial expression.

Jesus is wearing a white tunic and a red mantle covered with golden lines. He is blessing with his right hand with the straight index and ring fingers, in his left hand holding a rolled Gospel scroll. An angel's wing which has survived in the corner suggests that the archangels Michael and Gabriel might have been represented there.

The central field is surrounded by sixteen figures – five pairs of prophets, four hymnographers and Joachim and Anne.

### Prophet Moses

The prophet, identified by name, occupies the highest place among the prophets. He is clad in a two-part garment: the inner one is green with lighter areas and the top one is red. Moses is holding out his right hand towards Mary and Jesus, on which his left hand is rested.

### Prophet Aaron (?)

In all probability, Moses used to make a pair with Aaron, but unfortunately only a small part has survived: an epitachelion (Gr. *ἐπιτραχήλιον*, equivalent of the Roman stole) trimmed with pearls – a part of a vestment which distinguished Aaron as the High Priest (Ex. 28:4–5).

### David

The king prophet accompanied by the name ΔΑΒΙΔ̄ is wearing a brown tunic, a green cloak over it, and on his head he has a crown set with pearls. He represents a type of a mature man with white, curly hair and a round beard. In his left hand he is lifting the Ark of the Covenant, depicted as a model of a shrine with a relatively varied form – a typical

959 Kłosińska 1972, s. 56.

959 Kłosińska 1972, p. 56.

wysadzana perłami. Prezentuje typ dojrzałego mężczyzny z kręconymi, białymi włosami i okrągłą brodą. W lewej dłoni unosi Arkę Przymierza, zobrazowaną jako model świątyni o dość urozmaiconej formie – typowy model prostopadłościenny ma nadbudowę o podobnym kształcie, lecz mniejszą. W prawej, opuszczonej dłoni trzyma rozwinięty zwój z tekstem odnoszącym się do *Pierwszej Księgi Kronik* (1 Krn 16,1–16):

ДѢЪ ЖЕ	
КОВЧЕГЪ	
СЪТЪИИ	
ИМЕНО	(= Dawid Arką świętą
ВА ТЪА	nazwał Ciebie Dziewico
ДВО СЪТА	Czysta Matko Boża)
А МЪТН	
БЖІА	

### Salomon (?)

Prorok naprzeciw Dawida to najprawdopodobniej Salomon. Potwierdzeniem tego jest zachowany zwój z napisem (Mdr 9,1):

ХРА̃ Н	
ОУТЪЕ	
РАДИ СТО	[= (Mądrość zbuduje
ЛПЬ СЪ	sobie) świątynię
МЪ НІ	i utwierdzi Tron
ЗАКЛА	siedem i... swoją]
СВОА̃	

Jednoczesne wspomnienie o budowaniu świątyni i utwierdzeniu tronu, z przywołaniem liczby siedmiu kolumn – obecnym w źródłowym wersie Pisma Świętego – sprawia, że cytat ten, obok ikony z Potylicza, należy do najdłuższych w grupie kilkudziesięciu ikon pochodzących z dawnej prawosławnej diecezji przemyskiej.

### Gedeon

Prorok Gedeon (Г...ДГВ), z białym runem, został ujęty jako dojrzały mężczyzna z łysym czołem, białymi włosami i brodą. Na zieloną tunikę ma narzucony brązowy płaszcz, na stopach sandały z rzemykami.

### Jakub

Prorok jest opisany w sposób niespotykany na innych ikonach: ІАКОВЬ ... НІАЬ. W inskrypcji opisującej jego imię wzmiankowany był też zapewne anioł, z którym prorok stoczył walkę (Rdz 32,25–33). W rękach trzyma drabinę odnoszącą się do wizji opisanej w *Księdze Rodzaju* (Rdz 28,12):

cuboidal model with a superstructure in a much the same shape, yet smaller. In his lowered right hand he is holding a scroll with a text referring to the First Book of Chronicles (1 Chr. 16:1–16):

ДѢЪ ЖЕ	
КОВЧЕГЪ	
СЪТЪИИ	
ИМЕНО	(= David called Thee,
ВА ТЪА	Pure Virgin Mother of
ДВО СЪТА	God, the holy Ark)
А МЪТН	
БЖІА	

### Solomon (?)

The prophet opposite David is most probably Solomon, as suggested by a preserved scroll with the following inscription (Prov. 9:1):

ХРА̃ Н	
ОУТЪЕ	
РАДИ СТО	[= (Wisdom hath builded
ЛПЬ СЪ	her) House; she hath
МЪ НІ	hewn out her seven...]
ЗАКЛА	
СВОА̃	

Mentioning the building of the house and hewing out the throne at the same time, citing the seven pillars – present in the source text in the Holy Scriptures – makes this citation, the same as the icon from Potelych, one of the longest in the group of several dozen icons from the former Przemysł Orthodox diocese.

### Gideon

Prophet Gideon (Г...ДГВ), with the white fleece, is depicted as an adult man with a bald forehead, white hair and a beard. On a green tunic he has a brown cloak thrown over a green tunic. He is also wearing thong sandals.

### Jacob

The prophet is accompanied by a text which is hardly ever seen in other icons, that is ІАКОВЬ ... НІАЬ. The inscription concerning his name probably also included a mention of an angel that the prophet fought against (Gen. 32:25–33). In his hands he is holding a ladder alluding to the vision described in the Book of Genesis (Gen. 28:12):



(ТАИНО?)		(ТАИНО?)	
ВИДѢ		ВИДѢ	
ЛѢСТВІ		ЛѢСТВІ	
ЦСЪТѢ		ЦСЪТѢ	
РЖЕНЪ		РЖЕНЪ	
ЎЗЕМЛѢ	[= (tajemnie?) ujrzał	ЎЗЕМЛѢ	[= (secretly?) he behold
ДО НЕБЕС	Drabinę umocnioną	ДО НЕБЕС	a Ladder set up on the
[И] АГГЛІ	od ziemi do niebios (i)	[И] АГГЛІ	earth and reaching to
...	Anioły (Boże?) wchodzące	...	heaven (and) Angels
ВЪСХО	i schodzące po niej]	ВЪСХО	(of God?) ascending
ЖАШЕ		ЖАШЕ	and descending on it]
И НИСХО		И НИСХО	
ЖАШЕ		ЖАШЕ	
ПО НЕИ		ПО НЕИ	

Podobnie jak w napisie na zwoju Salomona, inskrypcja u proroka Jakuba należy do najdłuższych spośród kilkudziesięciu ikon ruteńskich w tym typie przedstawieniowym. Formuła ВИДѢ[х] (= *ujrzał*) pojawiła się w przywołanej wyżej ikonie Hodegetrii w tym typie, pochodzącej z cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, a także w ikonie Hodegetrii z nieznanego miejsca w zbiorach MNK (MNK XVIII-196).

Cytat z Rdz 28,12 zalecała *Hermeneia* jako właściwy w kompozycji, którą widziano jako źródło typu Hodegetrii z prorokami – *Anothen hoi profettai*. Fragment ten, podobnie jak cytaty Salomona, czytany był na główne święta maryjne – Narodzin Marii (8 września), Zwiastowania (25 marca) i Zaśnięcia (15 sierpnia)<sup>960</sup>. W katalogu Gravgaard uwzględniono poza tym trzy inne przykłady wystąpienia Jakuba ze zwojem, w jednym – cytowania wersu Rdz 49,9 – dwukrotnie powtórnego w monasterze Dochiariu na Górze Athos (1568). Zwój z tym cytatem pojawił się w dłoni Jakuba na ikonie mołdawskiej z 2. ćw. XVI w., pochodzącej z monasteru Văleni<sup>961</sup>, a jego wariant – na zwoju Jakuba również w rzędzie prorockim ikonostasu cerkwi św. Piotra i św. Pawła w Kozhevnikach pod Nowogrodem z 1558 r.<sup>962</sup> W egzonarteksie cerkwi pw. Matki Boskiej Hodegetrii w Peć na malowidle z ok. 1334 r.<sup>963</sup> pojawił się ten cytaty w wersji uzupełnionej o słowo „wchodzące”, tak jak w omawianej ikonie.

### Micheasz

Prorok Micheasz (МХ...) ma długie, białe włosy i brodę. Na zieloną tunikę ma zarzucony długi, czerwony płaszcz. Podobnie jak inni prorocy, na stopach ma sandały związane rzemykami. Obiema dłońmi podtrzymuje zwój wielokrotnie załamany, z tekstem odnoszącym się do jego proroctwa (Mi 4,6–7):

960 Gravgaard 1979, poz. 109.

961 Kruk 2000a, poz. kat. III.12.

962 *Ibidem*, poz. kat. VI.1.

963 *Ibidem*, poz. kat. IV.6.

As in the case of the words on Solomon's scroll, the inscription accompanying Jacob is one of the longest among several dozen Ruthenian icons representing this iconographic type. The formula ВИДѢ[х] (= *behold*) appeared in the aforementioned Hodegetria icon of this type, from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, and in the Hodegetria icon from an unknown place, in the collection of the MNK (MNK XVIII-196).

The citation Gen. 28:12 was recommended by *Hermeneia* as appropriate for this composition, which was regarded as a source of the Hodegetria type with prophets – *Anothen hoi profettai*. This passage, like the citation accompanying Solomon, was read out on Marian feasts – the Nativity of Mary (8 September), the Annunciation (25 March) and the Dormition (15 August).<sup>960</sup> The Gravgaard catalogue includes three other examples of the depiction of Jacob with a scroll, in one – citation of the verse Gen. 49:9 – twice repeated in the Dochiariu Monastery on Mount Athos (1568). The scroll with this quote in depicted in a Moldavian icon from the 2nd quarter of the 16th c., from the Văleni Monastery,<sup>961</sup> and its variant – on Jacob's scroll, also in the Prophets tier of the iconostasis, in the Orthodox church of Sts Peter and Paul in Kozhevniki near Novgorod from 1558.<sup>962</sup> A painting from ca. 1334<sup>963</sup> in the exonarthex of the Orthodox church of the Mother of God Hodegetria in Peć contains this citation in a version complemented with the word 'ascending', as in the case of the icon analysed here.

### Micah

Prophet Micah (МХ...) has long white hair and a beard. He is wearing a long red mantle thrown over a green tunic. Like the other prophets he has thong sandals. In his two hands

960 Gravgaard 1979, no. 109.

961 Kruk 2000a, cat. no. III.12.

962 *Ibid.*, cat. no. VI.1.

963 *Ibid.*, cat. no. IV.6.

РѢ ѿ  
 ЧЗБЕР8  
 СЗКР8  
 ШГНА  
 А ѿ ѿ  
 РИНОБЕ  
 НАА  
 ...  
 ...Ы  
 ...І  
 ...МОУ  
 ...

(= *Rzekł Pan, zbiorę  
 chromiącą i wyrzucę...*)

W BW wersy te brzmią następująco:

Ósmego dnia, rzecze Pan, zbiorę chramiącą, i tę, którąm był wyrzucił, zbiorę, i którąm był utrafił. I uczynię chramiącą ostatkiem, a onę, która chramała, narodem mocnym, i będzie królowała nad nimi Pan na górze Syjon, odtąd i aż na wieki.

Jest to zatem zapowiedź Sądu Ostatecznego i nagrody w niebie, jakiej dostąpić mają uciemiężeni i pokrzywdzeni w życiu doczesnym.

### Izajasz

Zachowało się kilka liter z imienia proroka, co pozwala na jego identyfikację: HC...A (= *Izajasz*). Niestety, duży ubytek warstwy malarskiej objął twarz i większą część postaci. Niemniej widać fragment charakterystycznych długich białych włosów i brody<sup>964</sup>. Spod ciemnoczerwonego himationu wyłania się u dołu zielony chiton, na stopach prorok ma sandały wiązane na rzemienie. Nietypowy jest atrybut, najprawdopodobniej czerwony kwiat rozkwitłej lilii. Jest to prawdopodobnie wariant motywu kwitnącej różdżki, która niekiedy pojawiała się w jego dłoniach, z takim odniesieniem do Marii jak u Aarona – jako odrośli z pnia Jessego<sup>965</sup>. Prorok trzyma kwiat w prawej dłoni, w lewej demonstrując rozwinięty zwój z częściowo zachowanym napisem.

ПРѢІ  
 ...  
 ЗНО.  
 НА ПРѢ  
 СТОЛЪ  
 П[Р]ѢБЫСО  
 ЦЪБЪ

[= ...*przepowiedział... na  
 tronie najwyższym... (?)*]

Micah is holding a scroll, bent many times, with a text referring to his prophecy (Mic. 4:6–7):

РѢ ѿ  
 ЧЗБЕР8  
 СЗКР8  
 ШГНА  
 А ѿ ѿ  
 РИНОБЕ  
 НАА  
 ...  
 ...Ы  
 ...І  
 ...МОУ  
 ...

(= *The Lord saith I will  
 assemble her that halteth  
 and that is driven out...*)

To cite these verses from the King James Version:

In that day, saith the Lord, will I assemble her that halteth, and I will gather her that is driven out, and her that I have afflicted; And I will make her that halted a remnant, and her that was cast far off a strong nation; and the Lord shall reign over them in mount Zion from henceforth, even for ever.

So it is an announcement of the Last Judgement and a prize in heaven which will be given to the oppressed and aggrieved in earthly life.

### Isaiah

Several letters from the prophet's name have survived, which permits to identify him: HC...A (= *Isaiah*). Unfortunately, a large loss in the paint layer encompasses the face and the majority of the figure. Nevertheless, one can see a fragment of characteristic long hair and beard.<sup>964</sup> From under a dark-red himation shows a green chiton. The prophet is also wearing thong sandals. What is untypical is his attribute, most probably a red blooming lily. It might be a variant of the blooming rod motif, which was sometimes featured in his hands, with the same reference to Mary as a shoot from the trunk of Jesse in the case of Aaron.<sup>965</sup> The prophet is holding the flower in his right hand, in the left one presenting an unrolled scroll with a partly preserved inscription.

ПРѢІ  
 ...  
 ЗНО.  
 НА ПРѢ  
 СТОЛЪ  
 П[Р]ѢБЫСО  
 ЦЪБЪ

[= ...*foretold... on the  
 highest throne... (?)*]

<sup>964</sup> Zob. *ibidem*, s. 118–119.

<sup>965</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>964</sup> See *ibid.*, pp. 118–119.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 118.

W opracowaniu z 2000 r. tak atrybut, jak i napis pozostawiłem nierozpoznane<sup>966</sup>. W żadnym z odczytanych cytatów towarzyszących Izajaszowi nie pojawia się termin *престолъ* (tron). Tak pod względem formy atrybutu, jak i przypisanej inskrypcji jest to zatem unikat. Jest prawdopodobne, że tekst odnosi się do początku szóstego rozdziału *Księgi Izajasza*, zawierającej opis wizji i powołania proroka (Iz 6,1):

(Roku, którego umarł król Ozjasz,) widziałem Pana siedzącego na stolicy wysokiej i wyniosłej, (a to, co pod nim było, napełniało kościół).

Do tej tezy upoważniają ostatnie zachowane wyrazy *на престолъ превысоцъ* (na stolicy wyniosłej), w nieco odmiennym zapisie niż np. w *Biblii Ostrogskiej* (*на престолъ высоцъ*)<sup>967</sup>.

W tradycji ikonograficznej Bizancjum wizja ta odnosiła się do tronującego Chrystusa w Majestacie, korespondująca z prorocstwem Ezechiela (Ez 1,26):

A nad sklepieniem, które wisiało nad ich głowami było, jakby wygląd kamienia szafiru, podobieństwo stolicy, a na podobieństwo stolicy podobieństwo jakby postaci człowieka na niej.

W obu wypadkach nacisk położony na „tron” harmonizował z przesłaniem zawartym na zwoju Chrystusa, łącząc wizję starotestamentową z tym, co zostało ogłoszone w Nowym Testamencie<sup>968</sup>.

W ujęciu obrazowym omawianej ikony sens tego cytatu należałoby jednak rozumieć jako wizję Jezusa zasiadającego na Tronie, którym jest w tym wypadku Bogurodzica. Parafraza słów użytych w ikonie znajduje się w *Pieśni ósmej* kanonu maryjnego ustanowionego na pamiątkę *Znaku* (cs. *Znamienia*), czyli Objawienia ikony *Matki Boskiej* Nowogrodzianom w 1170 r.: *Его же провидя на престоле превысоце Исаия*<sup>969</sup>. Zdarzenie to przypomina wcześniejsze legendy bizantyńskie, gdy oblężonym przez Suzdalczyków nowogrodzianom pozostała modlitwa o boską interwencję. W czasie trzeciej nocy modlitwy arcybiskup Nowogrodu Eliasz usłyszał głos z niebios polecający wynieść na mury miasta ikonę *Matki Boskiej* z cerkwi Spaso-Preobrażeńskiej. Procesja została porażona gradem strzał, jedna z nich utkwiała w licu Bogurodzicy. Jej oblicze zrosiły łzy, po czym w cudowny sposób miało się ono zwrócić ku miastu, wywołując popłoch wśród

In the study of 2000 I have left both the attribute and the inscription unidentified.<sup>966</sup> None of the deciphered citations accompanying Isaiah contains the term *престолъ* (throne). Both in terms of the form of the attribute and the accompanying inscription it is therefore unique. It is probable that the text alludes to the beginning of the sixth chapter of the Book of Isaiah, with a description of the vision and the prophet's vocation (Isa. 6:1):

(In the year that king Uzziah died) I saw also the Lord sitting upon a throne, high and lifted up, (and his train filled the temple).

What justifies this thesis are the last preserved words *на престолъ превысоцъ* (a throne high and lifted up), written in a slightly different form than e.g. in the *Ostrog Bible* (*на престолъ высоцъ*)<sup>967</sup>.

In the Byzantine iconographic tradition this vision referred to Christ in Majesty enthroned, corresponding to the Ezekiel's prophecy (Ezek. 1:26):

And above the firmament that was over their heads was the likeness of a throne, as the appearance of a sapphire stone: and upon the likeness of the throne was the likeness as the appearance of a man above upon it.

In both cases emphasis placed on the 'throne' harmonised with the message expressed on Christ's scroll, uniting the Old Testament vision with what was announced in the New Testament.<sup>968</sup>

However, from an iconographic perspective, the sense of this citation should be understood as a vision of Christ sitting on the Throne, in this case the Mother of God. A paraphrase of the words used in the icon can be found in the *Song Eight* of the Marian canon established as a memento of the *Znak* (CS. *Znamienie*), or the Revelation of the icon of the *Mother of God* to the inhabitants of Novgorod in 1170: *Его же провидя на престоле превысоце Исаия*.<sup>969</sup> This event brings to mind earlier Byzantine legends, when the only thing the inhabitants of Novgorod besieged by the Suzdals could do was to pray for God's intervention. During the third night of praying Archbishop of Novgorod Ilya heard a voice from heaven telling him to take the icon of the *Mother of God* from the Spaso-Preobrazhensky Orthodox church out onto the walls of the city. The procession was hit with a hail of arrows, one of which was lodged in the face of the Mother of God. Her countenance was beaded

966 Kruk 2000a, poz. kat. 75.

967 Zob. BO, s. 1112. Zob.: *Słownik s.-c.-r.-p.*, s. 172.

968 Carr 1982, s. 10.

969 <http://ruvera.ru/lib/bogoslujenie/novgorodskaya>

966 Kruk 2000a, cat. no. 75.

967 See BO, p. 1112. Cf.: *Słownik s.-c.-r.-p.*, p. 172.

968 Carr 1982, p. 10.

969 <http://ruvera.ru/lib/bogoslujenie/novgorodskaya>

oblegających, którzy wzniesli wzajemne walki. To umożliwiło nowogrodzianom kontruderzenie i odniesienie zwycięstwa. W legendzie tej pobrzmiewają echa wydarzeń z 626 r., z czasu słynnego oblężenia Konstantynopola przez Awarów, Persów i Słowian, rozpoznawalne w legendzie związanej z oblężeniem Bełza z obrazem *Matki Boskiej Częstochowskiej*, jak również Smoleńska z ikoną *Matki Boskiej Smoleńskiej*. Na pamiątkę opisanego zdarzenia 27 listopada ustanowiono święto<sup>970</sup>.

### Jeremiasz

Proroka usytuowano w narożniku dolnego rzędu ikony w pozie jakby tańczącej, spotykanej w innych ikonach, i opisano pełnym imieniem ḘΡḘΜḘΑ. Jego twarz jest w typie starca z długimi, białymi włosami i brodą. Jego strój jest dwuczęściowy, o nieco odmiennym zestawie kolorystycznym: na czerwony chiton zarzucony jest brązowy himation. Wskazującym palcem prawej dłoni Jeremiasz kieruje wzrok widza na napis na zwoju przytrzymywanym lewą dłonią:

ϸḘ ΔḠḠḘ	
ΓΡΑḌḠ	
ΖΑΒḘ	
ЦΙΑΑ	[= <i>Oto dni nadchodzą,</i>
ΔΟΜḠ	<i>zawarcia (z)</i>
ἸΛḠḠ	<i>domem Izraela</i>
ḘḘ ḘḠ	<i>Oto Bóg nasz</i>
ΝΑḠḠ	<i>i nie przyłoży (się)]</i>
Ἰ ΝḘ ΠΡΙ	
ΛΟΖΗ?(ΤḠ)	

Tekst zawiera zatem najczęściej wykorzystywany w tym wypadku cytat z wizji proroka Jeremiasza, opisaną w Jr 31,31:

Oto dni przychodzą, mówi Pan,  
i postanowię z domem Izraelskim  
i z domem Judzkim przymierze nowe.

### Daniel

Prorok w przeciwległym rogu ikony to Daniel, który – podobnie jak Jakub – zyskał wyjątkowy dodatek do imienia: ΔΑΝḠ ḠḠḠḠ (= *Daniel Baltazar*). Ujęty w typie bezbrodego młodzieńca z krótkimi, brązowymi włosami i czapczką na głowie. Jego strój jest dość urozmaicony, mający zapewne sugerować orientalne pochodzenie proroka. Spodnia suknia czerwona obramowana jest szeroką, złotą lamówką. Na nią

970 Kanon i wspomniane słowa, w nieco innej ortografii: *Егоже проповедаша на Престоле превысоце Исаяя*, zapisano w jednej z *Minei* na miesiąc sierpień jako pamiątkę cudu w Pskowie: <http://korolev.msk.ru/minea/sep/sep685.html>.

with tears, after which she miraculously turned her face to the city, causing panic among the besiegers, who stirred up fights against one another. This enabled the Novgorod dwellers to counter-attack and win. This legend recalls the events of 626, the famous siege of Constantinople by Avars, Persians and Slavs, recognisable in a legend devoted to the siege of Belz, with the painting of *Our Lady of Częstochowa*, as well as of Smolensk, with the icon of the *Mother of God of Smolensk*. To commemorate the abovementioned event a holiday was established on 27 November.<sup>970</sup>

### Jeremiah

The prophet is depicted in the corner of the bottom row of the icon in a pose resembling dancing, found in other icons, and described with the full name ḘΡḘΜḘΑ. His face represents the type of an old man with long white hair and beard. His costume consists of two parts, in slightly different colours: a brown himation thrown over a red chiton. With his right index finger Jeremiah is drawing the viewer's attention to the inscription on the scroll he is holding in his left hand:

ϸḘ ΔḠḠḘ	
ΓΡΑḌḠ	
ΖΑΒḘ	[= <i>Behold, the days</i>
ЦΙΑΑ	<i>come of making (with)</i>
ΔΟΜḠ	<i>the house of Israel</i>
ἸΛḠḠ	<i>Behold our God</i>
ḘḘ ḘḠ	<i>and He will not make</i>
ΝΑḠḠ	<i>(it happen that)]</i>
Ἰ ΝḘ ΠΡΙ	
ΛΟΖΗ?(ΤḠ)	

The text contains the most common verse from the vision of the prophet Jeremiah, described in Jer. 31:31:

Behold, the days come, saith the LORD,  
that I will make a new covenant with the house of Israel,  
and with the house of Judah.

### Daniel

The prophet represented in the opposite corner is Daniel, who – like Jacob – acquired a unique addition to his name: ΔΑΝḠ ḠḠḠḠ (= *Daniel Baltasar*). He is depicted as a young beardless man with short brown hair and a cap on his head. His costume is quite varied, which is probably meant to suggest his Oriental descent. The inner dress has a wide, golden border. Over it he is wearing a short, brown tunic, and on top of it – a light-red

970 The canon and aforementioned words, with a slightly different spelling: *Егоже проповедаша на Престоле превысоце Исаяя*, were written in one of the *Menaions* for the month of August as a commemoration of the miracle of Pskov: <http://korolev.msk.ru/minea/sep/sep685.html>.

narzucona jest krótka, brązowa tunika, na wierzchu zaś prorok ma zapięty pod szyją jasnoczerwony płaszcz, a na nogach wysokie, czerwone buty. Strój uzupełnia zielony pas. W prawej dłoni dźwiga potężną górę, w lewej, opuszczonej, demonstruje zwój z napisem:

ЎТОРЬ	
ЖЕСА КА	
МЁ Ў ГО	
Ы БЄ	[= Oderwie się kamień
З РОУКЬ	od góry bez (pomocy)
Н ПОРА	ręki i porazi ...]
ЗИ ІСТЪ	
СА	
НИ	

Jest to zatem tekst oparty na wizji opisanej w *Księdze Daniela* (Dn 2,34; 2,45):

Takeś widział, aż odcięty jest kamień z góry bez rąk i uderzył obraz w nogi jego żelazne i gliniane, i skruszył je. [...] Wedle tego, żeś widział, że z góry odcięty jest kamień bez rąk i pokruszył skorupę i żelazo, i miedź, i srebro, i złoto: Bóg wielki pokazał królowi, co ma przyjść potem, a prawdziwy jest sen i wierny wykład jego.

Zwraca uwagę, że – jak w poprzednio przytoczonych cytatach – jego początek odpowiada narracji biblijnej, ale w dalszej części ulega modyfikacji. Użyte zostało tutaj słowo *нопазу*, oznaczające „porazić, zabić”<sup>971</sup>. Zgodnie z przyjętą wykładnią biblijną „kamień” jest figurą Chrystusa, „góra” zaś – Dziewicą Marią, z której miał się narodzić. Narodzić się miał „bez rąk”, tzn. bez udziału człowieka, za sprawą boskiej interwencji, podobnie jak bez rąk ludzkich miał powstać potem cudowny wizerunek Chrystusa na chuście.

To zatem kolejna ikona, którą wyróżnia niezwykle rozwinięcie treści na zwoju na tle innych ikon rutenickich. Jej twórca i w tym wypadku potwierdził, że kierował się oryginalnym doбором cytatów z Pisma Świętego. Imię Baltazar mogło być uproszczonym, innym imieniem Daniela lub przywołaniem Baltazara, króla Babilonu, któremu Daniel przepowiedział rychły upadek (Dn 2,26: „Król zwrócił się i powiedział do Daniela, który nosił imię Belteszassar: »Czy możesz rzeczywiście wyjawić mi sen, jaki widziałem, i jego znaczenie?«”).

Wers Dn 2,34 należał do częściej powtarzanych w malowidłach bizantyńskich<sup>972</sup>. Podobnie jak poprzednie przy-

mantle buttoned up high under the neck. He also has red boots. His costume is complemented with a green belt. In his right hand the prophet is holding a huge mountain, in the left, lowered one he is presenting a scroll with the following inscription:

ЎТОРЬ	
ЖЕСА КА	
МЁ Ў ГО	
Ы БЄ	[= Stone will be cut out of
З РОУКЬ	the mountain (without)
Н ПОРА	hands which will smite ...]
ЗИ ІСТЪ	
СА	
НИ	

This text is based on the vision described in the Book of Daniel (Dan 2:34; 2:45):

Thou sawest till that a stone was cut out without hands, which smote the image upon his feet that were of iron and clay, and brake them to pieces. ... Forasmuch as thou sawest that the stone was cut out of the mountain without hands, and that it brake in pieces the iron, [= the brass, the clay, the silver, and the gold; the great God hath made known to the king what shall come to pass hereafter: and the dream is certain, and the interpretation thereof sure.

It is interesting – as in the case of the verses cited earlier – that the beginning is the same as in the biblical narrative, but further on it is modified. The word used here is *нопазу*, which means ‘smite, kill’.<sup>971</sup> In accordance with the popular biblical interpretation the ‘stone’ is a symbol of Christ and the ‘mountain’ – of the Virgin Mary, who bore him. He was to be born ‘without hands’, that is without the participation of man, as a result of God’s intervention, the same as the miraculous image of Christ on the veil was created later, also without hands.

So it is another icon characterised by a unique extension of the ideas conveyed in the text compared with other Ruthenian icons. The painter in this case again proved he was guided by an original selection of citations from the Holy Scriptures. The name Baltazar might be a simplified, different name of Daniel or a reference to Belteshazzar, king of Babylon to whom Daniel foretold a near fall of Babylon (Dan. 2:26: “The king answered and said to Daniel, whose name was Belteshazzar, Art thou able to make known unto me the dream which I have seen, and the interpretation thereof?”).

The verse Dan. 2:34 was one of the most common in Byzantine paintings.<sup>972</sup> The same as earlier examples, it was

971 *Słownik s.-c.-r.-p.*, s. 163.

972 Stanowił jedną z lekcji na święto Narodzenia Marii – Gravgaard 1979, poz. 16.

971 *Słownik s.-c.-r.-p.*, p. 163.

972 It was one of the readings for the feast of the Birth of Mary – Gravgaard 1979, no. 16.

kłady, obecny był na zwoju proroka w malowidłach Italii – w Capella Palatina na Sycylii z lat 1140–1148 i w San Marco w Wenecji z XII w. (*hic est lapis abscisus de monte sine manibus*), a także w nawie cerkwi św. Jerzego (Црква Светог Ђорђа) w Staro Nagoriczane (obecnie Старо Нагоричане w Macedonii)<sup>973</sup>. Obecny jest również na zwoju Daniela w ikonie mołdawskiej z monasteru w Văleni z 2. ćw. XVI w.<sup>974</sup> i w rzędach prorockich cerkwi nowogrodzkich – cerkwi św. Piotra i św. Pawła w Kożewnikach pod Nowogrodem z 1558 r.<sup>975</sup> i cerkwi Narodzenia Matki Bożej w Nowogrodzie z lat 60. XVI w.<sup>976</sup> Inny wers przytoczono na zwoju proroka Daniela w cerkwi zemeńskiej z lat 60. XIV stulecia<sup>977</sup>. Występujące w nim odniesienie do łona wskazuje na wers Iz. 7,14 i przypomina teksty wiązane na ikonach z Jonaszem. Jak wskazał Stefan Smjadowski, cytat ten był niezmiernie popularny, co potwierdzają liczne przykłady piśmiennictwa greckiego i słowiańskiego, w których jednoznacznie traktowany był jako zapowiedź Wcielenia – np. w dziełach Klimenta Ochrydzkiego i Kosmy Prezbitera. Poza tym prorocstwem do najczęściej cytowanych na malowidłach należały wersy Dn 2,44 (Kapadocja, Attyka, Athos) i Dn 7,9 (Sycylia, Cypr, Bałkany).

### Józef [Hymnograf]

Hymnograf Józef Sycylijczyk opisany został jedynie imieniem: ΗΩ... Φ – Józef (Sycylijczyk Hymnograf)]. Ma twarz dojrzałego mężczyzny z kręconymi, białymi włosami i brodą. Spod zielonego płaszcza spiętego pod brodą wylania się czerwony chiton. Charakterystyczne, że – w odróżnieniu od proroków – na stopach ma trzewiki. Lewą dłonią wskazuje na Marię z Jezusem, w prawej demonstrując rozpostarty zwój z napisem:

ΔΟΙΝΟ	[= <i>Godne jest</i>
Ε̅ ΗΛΚΟ	<i>zaprawdę (wielbić</i>
ΒΖ ΗΣΤ̅Ι	<i>Cię, Bogurodzico)]</i>

Tekst stanowi fragment *Liturgii św. Jana Złotoustego*:

Zaprawdę godnym jest wielbić Cię, Bogurodzico, zawsze Błogosławioną i Najczystsą i Matkę Boga naszego. Czcigodniejszą od Cherubinów i bez porównania Chwalebniejszą od Serafinów, Któraś bez zmiany zrodziła Boga Słowo, Ciebie, prawdziwą Bogurodzicę, wysławiamy<sup>978</sup>.

featured on the prophet's scroll in paintings in Italy – in Capella Palatina, Sicily, from 1140–1148 and in San Marco, Venice, from the 12th c. (*hic est lapis abscisus de monte sine manibus*), as well as in the nave of the Orthodox church of St George (Црква Светог Ђорђа) in Staro Nagoriczane (now Старо Нагоричане, Macedonia).<sup>973</sup> It can also be seen on Daniel's scroll in the Moldavian icon from the Văleni Monastery, from the 2nd quarter of the 16th c.,<sup>974</sup> and in the Prophets tier in Novgorod Orthodox churches – of Sts Peter and Paul in Koshevniki near Novgorod, from 1558,<sup>975</sup> and of the Birth of the Mother of God, from the 1560s.<sup>976</sup> A different verse was cited on the scroll of Prophet Daniel in the Orthodox church in Zemen, from the 1360s.<sup>977</sup> The reference to the womb in contains points to the verse Isa. 7:14 and recalls the passages associated with Jonas in icons. According to Stefan Smjadovski, this citation enjoyed extreme popularity, as evidenced by numerous examples of Greek and Slavic writings, in which it was explicitly interpreted as the announcement of the Incarnation – e.g. in the works of Clement of Ohrid and Cosmas the Priest. Apart from this prophecy, the most common verses cited in paintings included Dan. 2:44 (Capadocia, Attica, Athos) and Dan. 7:9 (Sicily, Cyprus, Balkans).

### Joseph [the Hymnographer]

Joseph the Hymnographer of Sicily is described exclusively with his name: ΗΩ... Φ [= Joseph (of Sicily the Hymnographer)]. He has the face of a mature man with white curly hair and beard. A red chiton shows from under a green mantle fastened under his chin. It is characteristic that unlike the prophets, he is wearing shoes. With his left hand he is pointing at Mary and Jesus, with his right hand – he is showing an unrolled scroll with the following inscription:

ΔΟΙΝΟ	[= <i>It is truly right (to</i>
Ε̅ ΗΛΚΟ	<i>bless you Theotokos)]</i>
ΒΖ ΗΣΤ̅Ι	

The text is an excerpt from the *Divine Liturgy of John Chrysostom*:

It is truly right to bless you, Theotokos, ever blessed, most pure, and Mother of our God. More honourable than the Cherubim, and beyond compare more glorious than the Seraphim, without corruption you gave birth to God the Logos. We magnify you, the true Theotokos.<sup>978</sup>

973 Kruk 2000a, poz. kat. IV.5.

974 *Ibidem*, poz. kat. III.12.

975 *Ibidem*, poz. kat. VI.1.

976 *Ibidem*, poz. kat. VI.2.

977 Смядовски 1998, poz. 102a.

978 Kruk 2000a, s. 414–415.

973 Kruk 2000a, cat. no. IV.5.

974 *Ibid.*, cat. no. III.12.

975 *Ibid.*, cat. no. VI.1.

976 *Ibid.*, cat. no. VI.2.

977 Смядовски 1998, no. 102a.

978 Kruk 2000a, pp. 414–415 [English translation available at: <https://www.goarch.org/-/the-divine-liturgy-of-saint-john-chrysostom?inheritRedirect=true>].

Ten cytat pojawia się u św. Józefa w ikonach z XV–XVI w.: z Podhorzec (HMЛ)<sup>979</sup>, Nowej Wsi (MBLS)<sup>980</sup>, Brzegów Dolnych (HMЛ)<sup>981</sup>, Nagórzan (MBLS)<sup>982</sup>, Paniszczowa (MHS)<sup>983</sup>, Żeleźnicy (Rudek)<sup>984</sup>, Buska<sup>985</sup>, Liskowatego (HMЛ)<sup>986</sup>. Pojawił się także w ikonie ze Szklar (MHS)<sup>987</sup>, z Terła (HMЛ)<sup>988</sup> i Trepczy (MBLS)<sup>989</sup>, a w ikonie z Doliny na zwoju św. Stefana<sup>990</sup>, z kolei w ikonie z nieznannej miejscowości w MDP<sup>991</sup> – w dłoniach Symeona.

Święty Józef Hymnograf (ok. 810/818–3 IV 886, święto 2 marca/[3]4 kwietnia)<sup>992</sup>, określane jako Sycylijczyk z racji pochodzenia (Palermo lub Syrakuzy), większą część życia spędził w stolicy Cesarstwa, zyskując sławę autora kanonów poświęconych głównie Jezusowi, Matce Bożej, św. Mikołajowi i św. Janowi Chrzcicielowi. Już w wieku kilkunastu lat zmuszony był, na skutek inwazji Arabów afrykańskich, do opuszczenia wyspy. W październiku 831 r. dotarł na Peloponez, a następnie do Salonik, do klasztoru Zbawiciela (późniejszy monaster Latmos), w którym osiadł na dłużej jako mnich kaligraf. Tam poznał Grzegorza Dekapolitesa, który został jego nauczycielem i z którym w 840 r. przybył do Konstantynopola, do monasteru św. Antipasa. Po roku z powodu prześladowań ikonoklastów wysłany przez Dekapolitesa w podróż do Rzymu, do papieża Grzegorza IV, wpadł na morzu w ręce piratów i do 842 r. był więziony na Krecie, gdzie poznał żywoty lokalnych świętych, opisywane przez niego w późnym okresie. W drodze powrotnej do Konstantynopola wszedł w posiadanie relikwii św. Bartłomieja. Grzegorz Dekapolites wówczas już nie żył. Józef kierował przez pewien czas skryptorium monasteru przy kościele św. Jana Chryzostoma, któremu dedykował swoje najlepsze hymny. W 855 r. założył w pobliżu monaster św. Apostoła Bartłomieja i św. Grzegorza Dekapolitesa, składając w nim relikwie patronów. Jako opat tego monasteru był wychowawcą hymnografów Euodiasa i Teofana, a oni zostali jego biografami. Ponieważ był przyjacielem odwołanego patriarchy Ignacego, został zesłany na Krym

This citation accompanies St Joseph also in the icons from the 15th–16th c.: from Pidhirtsi (Ukr. Підгірці, Pol. Podhorce) (HMЛ)<sup>979</sup>, Nowa Wieś (MBLS)<sup>980</sup>, Brzegi Dolne (HMЛ)<sup>981</sup>, Nagórzany (MBLS)<sup>982</sup>, Paniszczowo (MHS)<sup>983</sup>, Żeleźnica (Rudki)<sup>984</sup>, Busk<sup>985</sup>, Liskowate (HMЛ)<sup>986</sup>. It also appeared in an icon from Szklary (MHS)<sup>987</sup>, Terło (Ukr. Терло, Pol. Terło) (HMЛ)<sup>988</sup> and Trepcza (MBLS)<sup>989</sup>, in an icon from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina) – on St Stephen's scroll,<sup>990</sup> and in an icon from an unknown place, in the collection of the MDP<sup>991</sup> – in Simeon's hands.

St Joseph the Hymnographer (ca. 810/818–3 April 886, feast on 2 March/(3)4 April),<sup>992</sup> called the Sicilian because of his descent (from Palermo or Syracuse), spent most of his life in the capital of the Empire, achieving renown as the author of canons dedicated mainly to Jesus, the Mother of God, St Nicholas and St John the Baptist. Already as a teenager he had to flee the island due to the Arab invasion. In October 831, he reached Peloponnese, and then Thessaloniki, arriving at the monastery of the Saviour (the future Latomos Monastery), in which he settled for a longer time as a monk-calligrapher. This is where he met Gregory of Dekapolis, who became his teacher and with whom he arrived, in 840, in Constantinople, at the monastery of St Antipas. A year later, due to persecutions from iconoclasts, he was sent by Dekapolis on a trip to Rome, to Pope Gregory IV. While en route, Joseph was captured by pirates and until 842 – imprisoned in Crete, where he familiarised himself with the lives of the local saints, that he wrote about later on. On his way back to Constantinople he acquired the relics of St Bartholomew. Gregory of Dekapolis had died by then. For a while, Joseph ran a monastery scriptorium at the church of St John Chrysostom, to whom he dedicated his best hymns. In 855, he established a monastery of St Bartholomew the Apostle and St Gregory of Dekapolis nearby and placed the relics of the patrons there. As an abbot of this monastery he taught the hymnographers Euodios and Theophanes, who later became his biographers. Because he was friends with the dismissed patriarch Ignatius, Joseph was exiled in Crimea by

979 *Ibidem*, poz. kat. 5.

980 *Ibidem*, poz. kat. 6.

981 *Ibidem*, poz. kat. 11.

982 *Ibidem*, poz. kat. 12.

983 *Ibidem*, poz. kat. 13.

984 *Ibidem*, poz. kat. 14.

985 *Ibidem*, poz. kat. 21.

986 *Ibidem*, poz. kat. 35.

987 *Ibidem*, poz. kat. 36.

988 *Ibidem*, poz. kat. 48.

989 *Ibidem*, poz. kat. 55.

990 *Ibidem*, poz. kat. 49.

991 *Ibidem*, poz. kat. 34.

992 Kaster 1974b, s. 208; Tinnefeld 1991, s. 502: „ok. 810–883”; Kazhdan 1991b, s. 1074: „ur. między 812 a 818 r. w Palermo – zm. ok. 886 r.”; Savvidis 1991, s. 441: „810/818–883/886”; Starowieyski 2002, s. 245; Thurn 2003: „ok. 816–3 IV 886”.

979 *Ibid.*, cat. no. 5.

980 *Ibid.*, cat. no. 6.

981 *Ibid.*, cat. no. 11.

982 *Ibid.*, cat. no. 12.

983 *Ibid.*, cat. no. 13.

984 *Ibid.*, cat. no. 14.

985 *Ibid.*, cat. no. 21.

986 *Ibid.*, cat. no. 35.

987 *Ibid.*, cat. no. 36.

988 *Ibid.*, cat. no. 48.

989 *Ibid.*, cat. no. 55.

990 *Ibid.*, cat. no. 49.

991 *Ibid.*, cat. no. 34.

992 Kaster 1974b, p. 208; Tinnefeld 1991, p. 502: ‘ca. 810–883’; Kazhdan 1991b, p. 1074: ‘b. between 812 and 818 in Palermo – d. ca. 886’; Savvidis 1991, p. 441: ‘810/818–883/886’; Starowieyski 2002, p. 245; Thurn 2003: ‘ca. 816–3 April 886’.

przez cesarza Michała III<sup>993</sup>. W 867 r. Bazyli I zezwolił na jego powrót do stolicy, gdzie piastował już do śmierci stanowisko *skeuophylaxa* kościoła Mądrości Bożej. Przeżywając w tym okresie drugi rozkwit twórczości przesiąkniętej duchowością, liryzmem i retoryką, stworzył dzieła mylone często z hymnami Józefa Studyty. Uznany przez Kościół ortodoksyjny za świętego, uzyskał przydomek Hymnografa. Dopracował *Oktoechos/Ośmiogłosnik* (gr. *Oktateuch/ὀκτάηχος*, cs. *Oktoich*) św. Jana z Damaszku, w którym zawarł pieśni na resztę dni tygodnia, a także dodał inne kanony. Dopełnił też dzieła liturgicznego obu braci Studytów. Pozostawił około 500 utworów. Był twórcą siedmiu kanonów na różne święta maryjne.

Do najstarszych wizerunków świętego w sztuce należy fresk w Panagia tou Arakou w Laguderze na Cyprze z 1192 r. Popularny był na początku XIV w.: przedstawiano go w kapturze w rzędzie ascetów eremitów: w cerkwi w Staro Nagoriczane (ok. 1318) i w katolikonie monasteru Ksenofont na Górze Athos (1544). Jako ewangelista w trakcie pisania zobrazowany został w pendentywie kopuły pareklezjonu świątyni Chora w Konstantynopolu.

### Jan [z Damaszku, Hymnograf]

Odpowiednikiem w ikonie św. Józefa Sycyliczyka jest św. Jan z Damaszku, hymnograf (...ΔΔ...), w charakterystycznym nakryciu głowy, podkreślającym bliskowschodni rodowód wielkiego teologa. Jego fizjonomia należy do typu starca z długą białą brodą. Włosy ukryte są pod chustą, tutaj przypominającą bardziej żydowski *talit* (jidysz: *tales*) niż zwyczajowy turban. Chusta ta, biała z czarnymi lub granatowymi pasami wzdłuż boków, w tradycji żydowskiej zakładana jest przez mężczyzn w czasie modlitwy. Święty ma na sobie czerwony chiton z zarzuconym na niego zielonym himationem. Widoczny jest fragment stopy w brązowym trzewiku. Święty Jan podtrzymuje prawą dłońią zwój, na który wskazuje lewą dłońią:

ΚΟΥΘ	
ΤΙ Π̂Β	
Δ̂ΙΝ̂Ξ	
ΠΡΙΝΟ	[= <i>Jaką Ci pieśń dostojną</i>
ΣΙΤ̂	<i>przyniesie nasza niemoc,</i>
ΝΑΣΙΓ	<i>jak tylko (radosną) ...]</i>
ΝΕΜΟ	
ΖΕΝ̂ΙΕ	
[Τ]ΟΧ̂Ι̂Ξ	

Słowa powyższe to początek hymnu liturgicznego, ich zestaw zawiera księga cerkiewna zwana *Ośmiogłosnikiem*

Emperor Michael III.<sup>993</sup> In 867, Basil I allowed him to return to the capital, where he held the position of *skeuophylax* in the Church of the Holy Wisdom until his death. Experiencing the second peak development of his work pervaded with spirituality, lyricism and rhetoric, he authored works often confused with the hymns by Joseph the Studite. Recognised as a saint by the Orthodox Church, he was called the Hymnographer. Joseph expanded *Octoechos/Osmioglasnik* (Gr. *Oktateuch/ὀκτάηχος*, CS. *Oktoich*), written by John of Damascus, to which he contributed songs for the remaining days of the week and other canons. He also completed the liturgical works of the two Studite brothers. Joseph the Hymnographer authored around 500 pieces. He wrote seven canons for different Marian feasts.

The oldest images of this saint in art include a fresco in Panagia tou Arakou in Lagoudera, Cyprus, from 1192. St Joseph enjoyed popularity in the early 14th c.: depicted with a hood in a row of ascetic eremites: in the Orthodox church in Staro Nagoricane (ca. 1318) and the catholicon on the Ksenofont monastery on Mount Athos (1544). As an evangelist, depicted while writing, he was featured in the pendentive of the dome of the pareclission in the Chora church, Constantinople.

### John [of Damascus, the Hymnographer]

The counterpart of St Joseph of Sicily in the icon is St John of Damascus, a hymnographer (...ΔΔ...), in a characteristic headgear which emphasises the Middle Eastern descent of the great theologian. His physiognomy represents the type of an old man with a long white beard. His hair is hidden under a headscarf, in this case reminding more of a Jewish *talit* (*talit* in Yiddish) than a customary turban. This garment, white with black or navy blue stripes along the edges, is traditionally worn by Jewish men during prayer. The saint is wearing a red chiton with a green himation thrown over it. One can also see a fragment of his foot in a brown shoe. St John is holding a scroll in his right hand, pointing to it in his left hand:

ΚΟΥΘ	
ΤΙ Π̂Β	
Δ̂ΙΝ̂Ξ	
ΠΡΙΝΟ	[= <i>What song that</i>
ΣΙΤ̂	<i>is worthy of you</i>
ΝΑΣΙΓ	<i>can we bring you in</i>
ΝΕΜΟ	<i>our weakness? (The</i>
ΖΕΝ̂ΙΕ	<i>song of joy)]</i>
[Τ]ΟΧ̂Ι̂Ξ	

These words are the beginning of a liturgical hymn, a repertoire of which can be found in the Orthodox book called *Osmioglasnik/Octoechos*, a collection of liturgical songs in

993 Według innej wersji na Krym zesłał go Focjusz – Kazhdan 1991b.

993 According to a different version, he was exiled to Crimea by Photius – Kazhdan 1991b.



/ *Oktoechosem*, czyli zestawem pieśni liturgicznych na osiem tonów. W tym wypadku jest to *Kanon Bogurodzicy na niedzielę rano*, pieśń pierwsza, ton pierwszy<sup>994</sup>:

Кую Ти достойную песнь наше принесет неможение? / точию обрадовательную, / ейже нас Гавриил тайно научил есть: / радуйся Богородице Дево, Мати Невестная<sup>995</sup>.

Cytat ten pojawia się u św. Jana w grupie ikon z 2. poł. XV–1. poł. XVI w.: z Podhorzec (HMЛ)<sup>996</sup>, Nowej Wsi (MBLS)<sup>997</sup>, Brzegów Dolnych (HMЛ)<sup>998</sup>, Nagórzan (MBLS)<sup>999</sup>, Paniszczowa (MHS)<sup>1000</sup>, Żeleźnicy (Rudek)<sup>1001</sup>, powtarzany konsekwentnie w ikonach z 2. poł. XVI w.: z nieznanego miejsca (MDP)<sup>1002</sup>, z Liskowatego (HMЛ)<sup>1003</sup>, ze Szklar (MHS)<sup>1004</sup>, z Trepczy (MBLS)<sup>1005</sup>, Polany Dobromilskiej (HMЛ)<sup>1006</sup>.

Pieśń ta bardzo przypomina znany powszechnie w Kościele bizantyńskim *Hymn bożonarodzeniowy*, zaczynający się od słów: „Cóż możemy Ci ofiarować, Chryste, [Ty który] byłeś widziany na ziemi, jako człowiek”. Był to *sticheron idiomelon*, rodzaj krótkiego hymnu śpiewanego w wieczór wigilijny. Jego początkowe słowa stały się z czasem tematem odrębnego wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem, a także kompozycji przedstawiającej hołd Trzech Króli i zgromadzonych wiernych, występujący w malowidłach ściennych Grecji właściwej i Bałkanów oraz na kilku zachodnioruskich ikonach, znanych jako *Sobór Matki Bożej*<sup>1007</sup>. Można się zatem zastanawiać, jak dalece cytat ten miał charakter niezależny, a w jakim stopniu był modyfikacją wspomnianego hymnu, również przypisywanego św. Janowi z Damaszku. Konsekwentne powtarzanie jednej formuły przemawia za pierwszą opinią – np. w greckiej inskrypcji w malowidłach bułgarskich z XVII w. w cerkwi św. Jerzego w Wielkim Tyrnowie: „Jaką godną pieśń przyniesie Ci nasza słabość, poza radosną [pieśnią]?” w tym wypadku jednak związaną ze św. Kosmą Majumskim<sup>1008</sup>. Charakterystyczne, że w tych ikonach, w których cytat był bardziej rozwinięty, ujawnia się adresat pytania, którym – w odróżnieniu od hymnu – nie jest Chrystus, lecz Matka Boża.

994 *Oktoechoi* 1630, s. 5.

995 [https://azbyka.ru/bogoslužhenie/oktoih/okt01\\_u.shtml](https://azbyka.ru/bogoslužhenie/oktoih/okt01_u.shtml)

996 Kruk 2000a, poz. kat. 5.

997 *Ibidem*, poz. kat. 6.

998 *Ibidem*, poz. kat. 11.

999 *Ibidem*, poz. kat. 12.

1000 *Ibidem*, poz. kat. 13.

1001 *Ibidem*, poz. kat. 14.

1002 *Ibidem*, poz. kat. 34.

1003 *Ibidem*, poz. kat. 35.

1004 *Ibidem*, poz. kat. 36.

1005 *Ibidem*, poz. kat. 55.

1006 *Ibidem*, poz. kat. 65.

1007 Zob. Kruk 2005a, s. 192–193.

1008 Stefanov 1992, s. 91.

eight volumes. In this case it is the *Canon to the Theotokos on Sunday Morning*, ode one, tone one<sup>994</sup>:

Кую Ти достойную песнь наше принесет неможение? / точию обрадовательную, / ейже нас Гавриил тайно научил есть: / радуйся Богородице Дево, Мати Невестная<sup>995</sup>.

This verse is also cited next to St John in a group of icons from the 2nd half of the 15th–1st half of the 16th c.: from Pidhirtsi (HMЛ)<sup>996</sup>, Nowa Wieś (MBLS)<sup>997</sup>, Brzegi Dolne (HMЛ)<sup>998</sup>, Nagórzany (MBLS)<sup>999</sup>, Paniszczowo (MHS)<sup>1000</sup>, Żeleźnica (Rudki)<sup>1001</sup>, recurring also in the icons from the 2nd half of the 16th c.: from an unknown place (MDP)<sup>1002</sup>, from Liskowate (HMЛ)<sup>1003</sup>, from Szklary (MHS)<sup>1004</sup>, from Trepcza (MBLS)<sup>1005</sup>, Dobromyl Polyana (Ukr. Поляна, Добрóмилъ, Pol. Polana Dobromilska) (HMЛ)<sup>1006</sup>.

This song very much resembles the *Hymn of the Nativity*, well known in the Byzantine Church, which starts with the words: ‘What can we give you, Christ, [you] who were seen on earth as a man’. It was a *sticheron idiomelon*, a kind of royal hymn sung on Christmas Eve. With the passing of time its first words became the subject of a separate image of the Mother of God with the Infant, as well as a composition depicting homage paid by the Three Wise Men and the crowd of the faithful, found in murals in Greece proper and the Balkans and in several Ruthenian icons known as the *Assembly of the Mother of God*.<sup>1007</sup> One may wonder to what extent this citation was independent, and to what extent it was a modification of the hymn mentioned above, also ascribed to St John of Damascus. The consistent repetition of one formula argues for the former – e.g. in the Greek inscription in 17th-century Bulgarian paintings in the Orthodox church of St George in Veliko Tırnovo: ‘What song worthy of you will our weakness bring if not [a song] of joy’, however, in this case associated with St Cosmas of Maiuma.<sup>1008</sup> It is characteristic that in the icons bearing a longer inscription one can see who was the

994 *Oktoechoi* 1630, p. 5 [English translation of *The Complete Octoechos* available online at <https://www.archdiocese.ca/content/complete-octoechos-book-eight-tones>].

995 [https://azbyka.ru/bogoslužhenie/oktoih/okt01\\_u.shtml](https://azbyka.ru/bogoslužhenie/oktoih/okt01_u.shtml)

996 Kruk 2000a, cat. no. 5.

997 *Ibid.*, cat. no. 6.

998 *Ibid.*, cat. no. 11.

999 *Ibid.*, cat. no. 12.

1000 *Ibid.*, cat. no. 13.

1001 *Ibid.*, cat. no. 14.

1002 *Ibid.*, cat. no. 34.

1003 *Ibid.*, cat. no. 35.

1004 *Ibid.*, cat. no. 36.

1005 *Ibid.*, cat. no. 55.

1006 *Ibid.*, cat. no. 65.

1007 See Kruk 2005a, pp. 192–193.

1008 Stefanov 1992, p. 91.

Święty Jan z Damaszku (ok. 675–ok. 750) to jeden z najślawniejszych teologów, ale także hymnografów Kościoła powszechnego<sup>1009</sup>. Pochodził z rodu Mansurów, jego ojciec Sergiusz był ostatnim prefektem bizantyńskim, który prowadził rokowania z Arabami w 634 r.<sup>1010</sup> Z racji swojego częściowo arabskiego rodowodu św. Jan obrazowany był w turbanie na głowie. Początkowo pełnił funkcję poborcy podatkowego (*logotety*) i reprezentanta ludności chrześcijańskiej na dworze Omajjadów w Damaszku, później wraz z przybranym bratem Kosmą Majumskim schronił się w monasterze św. Saby pod Jerozolimą, gdzie pogłębił wiedzę teologiczną i rozpoczął działalność pisarską. Przed wszystkim włączył się aktywnie w konflikt ikonoklastyczny, zajmując jednoznacznie stanowisko antyobrazoburcze. Do najsłynniejszych należały jego trzy mowy w obronie kultu obrazów<sup>1011</sup> i trzy homilie na Zaśnięcie Bogurodzicy<sup>1012</sup>. Był autorem wielu innych dzieł o charakterze teologiczno-filozoficznym oraz hymnograficznym i – podobnie jak najwięksi hymnografowie – przyczynił się do uformowania zbioru pieśni liturgicznych, tzw. *Ośmiogłosnika*. Zyskał uznanie już za życia jako wybitny teolog i pisarz, autor traktatów skierowanych przeciw herezjom: nestorianizmowi, monoteletyzmowi i monofizytyzmowi, zdradzających dążenie św. Jana do stworzenia *summy* dogmatycznej. Zarazem żaden z siedmiu jego *Żywotów* nie został spisany przez naocznego świadka, lecz każdy ma charakter legendarny. Jedną z wielu zasług św. Jana było rozwinięcie teologii ikony w obronie należytej jej czci.

Najwcześniejsze wizerunki św. Jana zawiera *Menologion* Bazylego II z ok. 1000 r. (*Cod. Vat. Gr. 1613*)<sup>1013</sup>. We wczesnopaleologowskich freskach św. Jan przedstawiany był w rzędzie ascetów w przednawiu cerkwi serbskich (Czuczer, ok. 1300; Studenica, cerkiew królewska, 1313–1314; Konstantynopol, Chora – Karye Djami, ok. 1315–1320; Lesnowo, XIV w.).

### Stefan [Hymnograf]

Imię kolejnego hymnografa jest najsłabiej zachowane, w zasadzie widoczna jest tylko jego jedna litera: „...H”.

Napis na zwoju analizowanej postaci zachował się bardzo źle. Widoczne są właściwie tylko trzy litery, które mogły być dopasowane do dwóch najczęściej powtarzanych incypitów hymnicznych w ikonach zachodnioru-

addressee of the question. Actually, unlike in the hymn it was not Christ, but the Mother of God.

St John of Damascus (ca. 675–ca. 750) was one of the greatest theologians and hymnographers of the Church.<sup>1009</sup> He came from the Mansur family, his father Sergius being the last Byzantine prefect, who negotiated with the Arabs in 634.<sup>1010</sup> Because of his partly Arab descent, St John was depicted in a turban on his head. In the beginning he held the position of tax collector (*logothete*) and representative of the Christian population at the Umayyad court in Damascus, and later, he and his foster-brother, Cosmas of Maiuma, took shelter in the monastery of St Sabbas near Jerusalem, where he broadened his theological knowledge and started writing. He was above all actively involved in the iconoclastic conflict, adopting an anti-iconoclastic stance. His most influential works included three speeches in defence of image worship<sup>1011</sup> and three homilies on the Dormition of the Mother of God.<sup>1012</sup> St John of Damascus authored the enormous number of many other works of theological-philosophical and hymnographic character and – like the most prominent hymnographers – contributed to the forming of a collection of liturgical songs known as *Osmioglasnik*. He gained renown already during his lifetime as an outstanding theologian and writer, author of treatises against heresies: Nestorianism, monotheletism and monophysitism, which revealed his aspiration to produce a dogmatic summa. At the same time none of his seven *Lives* was written by an eye witness, each of them being legendary in character. One of the numerous achievements of St John was the development of the icon theology in defence of the veneration it deserves.

The earliest images of St John can be found in *Menologion of Basil II* from ca. 1000 (*Cod. Vat. Gr. 1613*).<sup>1013</sup> Early Palaiologan frescos show St John in the row of ascetics in the narthex of Serbian Orthodox churches (Čučer, ca. 1300; Studenica, royal Orthodox church, 1313–1314; Constantinople, Chora – Kariye Djami, ca. 1315–1320; Lesnovo, 14th c.).

### Stephen [the Hymnographer]

The name of the next hymnographer has barely survived, in fact only one letter is visible ‘...H’.

An inscription on the scroll accompanying the analysed figure has also hardly survived. Actually only three letters can

1009 Patrich 2011 [1995], 2, s. 108 (tu podana tylko data śmierci: przed 753 r.).

1010 Obrycki 2002, s. 238–239.

1011 Jan z Damaszku, *I Mowa obronna*; Jan z Damaszku, *II Mowa obronna*; Jan z Damaszku, *III Mowa obronna*.

1012 Jan z Damaszku, *Pierwsza homilia na Zaśnięcie NMP*; Jan z Damaszku, *Druga homilia na Zaśnięcie NMP*; Jan z Damaszku, *Trzecia homilia na Zaśnięcie NMP*.

1013 Kaster 1974a, szp. 102–103.

1009 Patrich 2011 [1995], 2, p. 108 [only the date of death: before 753].

1010 Obrycki 2002, pp. 238–239.

1011 Jan z Damaszku, *I Mowa obronna*; Jan z Damaszku, *II Mowa obronna*; Jan z Damaszku, *III Mowa obronna* [St John of Damascus, *First Speech*; St John of Damascus, *Second Speech*; St John of Damascus, *Third Speech*].

1012 Jan z Damaszku, *Pierwsza homilia na Zaśnięcie NMP*; Jan z Damaszku, *Druga homilia na Zaśnięcie NMP*; Jan z Damaszku, *Trzecia homilia na Zaśnięcie NMP* [St John of Damascus, *First Homily on the Dormition of the Virgin Mary*; St John of Damascus, *Second Homily on the Dormition of the Virgin Mary*; St John of Damascus, *Third Homily on the Dormition of the Virgin Mary*].

1013 Kaster 1974a, cols. 102–103.

skich: *O przeświatły obłoku, Matko Boża Czysta oraz W Tobie raduje się, o Radosna ...* (z hymnu liturgicznego św. Bazylego):

...	...
ϸ...	ϸ...
ΟΒ...	ΟΒ...
...	...

Inskrypcja zachowała się w bardzo szczątkowej formie, więc nawet porównanie jej do odpowiedniego tekstu w innych ikonach nie pozwoliłoby na jednoznaczną odpowiedź, który z cytatów został tu wybrany. Niemniej, ponieważ szczątkowo zachowany tekst na zwoju św. Kosmy z Majumy wskazuje na odwołanie do pierwszego z wymienionych hymnów, w wypadku hymnografa Stefana przytoczono początek hymnu z liturgii eucharystycznej według św. Bazylego<sup>1014</sup>: *W Tobie raduje się, o Radosna, (stworzenie wszelkie, archangielski sobór i ród człowieczy)*. Zachowane litery pochodzą najpewniej z dwóch wyrazów, zaznaczonych kolorem czerwonym:

Ω ΤΓΒ'Ε	Ω ΤΓΒ'Ε
ΡΑΔϸ	ΡΑΔϸ
ϸΤ ϸΑ	ϸΤ ϸΑ
ΟΒΡΑ	ΟΒΡΑ
ΔΟΒΛΗ	ΔΟΒΛΗ
ΗΛΛΑ	ΗΛΛΑ

W ikonach zachodnioruskich św. Stefan nie miał przypisanego „własnego” tekstu, co niewątpliwie wiązało się z tym, że nie należał do czterech wybranych hymnografów bizantyńskich. Powyższy tekst można rozpoznać u hymnografa w najstarszych ikonach zachodnioruskich, datowanych na 2. poł. XV–1. poł. XVI w. – z Podhorzec (HMJL)<sup>1015</sup>, Nowej Wsi (MONS)<sup>1016</sup>, Brzegów Dolnych (HMJL)<sup>1017</sup>, Paniszczowa (MHS)<sup>1018</sup>, Żeleźnicy (Rudek)<sup>1019</sup>, Polany Dobromilskiej z końca XVI w. (HMJL)<sup>1020</sup>, lecz już w 2. poł. XVI i w XVII w. bardzo często pojawiał się na zwoju rozpostartym między Joachimem i Anną. W innych ikonach św. Stefan demonstrował incipit hymnu z liturgii św. Jana Chryzostoma, np. w późnych ikonach w zbiorach HMJL, które datowałem

be seen, which could be part of the two hymnal inscriptions recurring most often in Ruthenian icons: *O light cloud, Pure Mother of God and rejoices in you, O full of grace ...* (from the liturgical hymn of St Basil):

The inscription has survived in a very vestigial form, so even comparing it to the relevant text in other icons would not permit to say which of the citations was selected. Nevertheless, because the inscription featured on the scroll held by St Cosmas of Maiuma, preserved in vestigial form, indicates the reference to the former of the aforementioned hymns, in the case of Stephen the Hymnographer the beginning of the hymn from the *Divine Liturgy of St Basil* was cited<sup>1014</sup>: ‘All of creation rejoices in you, O full of grace: the assembly of angels and the human race’. The preserved letters are most probably part of the two words marked in red:

1014 Narbutt 1979, s. 101.

1015 Kruk 2000a, poz. kat. 5.

1016 *Ibidem*, poz. kat. 6.

1017 *Ibidem*, poz. kat. 11.

1018 *Ibidem*, poz. kat. 13.

1019 *Ibidem*, poz. kat. 14.

1020 *Ibidem*, poz. kat. 65.

1014 Narbutt 1979, p. 101 [English translation available at: <https://www.goarch.org/-/the-divine-liturgy-of-saint-basil-the-great>].

1015 Kruk 2000a, cat. no. 5.

1016 *Ibid.*, cat. no. 6.

1017 *Ibid.*, cat. no. 11.

1018 *Ibid.*, cat. no. 13.

1019 *Ibid.*, cat. no. 14.

1020 *Ibid.*, cat. no. 65.

na lata 1570–1590: z Terła<sup>1021</sup> i Doliny<sup>1022</sup>, a w ikonie z Bełza zacytowano pieśń, którą w omawianej ikonie demonstruje św. Kosma z Majumy.

Sytuacja św. Stefana Hymnografa jest szczególna<sup>1023</sup>. Czterema wybranymi hymnografami bizantyńskimi byli święci: Jan Damascyński, Kosma z Majumy – jego przyrodni brat, Józef Sycyliczyk oraz Teofan Hymnograf. Ta czwórka występuje regularnie w pendentywach kopuł przednawia cerkwi m.in. Grecji właściwej, Serbii, Wołoszczyzny i Mołdawii, otaczając wieńczący kopułę wizerunek Marii Oranty z Chrystusem Emmanuelem na Jej piersiach. Schemat ten, obecny w katolikonie monasteru Chrystusa Zbawiciela w Konstantynopolu (gr. Chora, tur. Karyie Djami), datowanym na lata 1320–1321<sup>1024</sup>, stał się powszechny na Bałkanach i w Mołdawii. Święty Stefan w tym zestawieniu nie pojawia się ani we freskach, ani w ikonach poza ikonami z Rusi Czerwonej, gdzie zachowało się kilkanaście ikon z XV–XVI w., w których zamiast św. Teofana występuje właśnie św. Stefan. Prawdopodobne, że ten zestaw pojawił się również na ścianie południowej nawy w cerkwi w Supraślu z lat 1532–1537<sup>1025</sup>.

Wymianę hymnografów najprościej byłoby przypisać błędowi malarza kopisty, który raz utrwalił błędny zapis, po nim zaś naśladowali go inni. To wyjaśnienie jest zbyt proste w wypadku sztuki Kościoła wschodniego, której ikonografia jest bardzo przemyślana. W wyniku podjętych niegdyś badań doszedłem do wniosku, że chodzi tutaj o św. Stefana Sabaitę, mnicha z Wielkiej Ławry św. Saby (arab. Mar Saba) pod Jerozolimą<sup>1026</sup>. Trzech hymnografów zatem łączyłoby miejsce wspólnego życia mniszego: Jana, Kosmę i właśnie Stefana. Należy wskazać, że mnichem w monasterze św. Saby był również św. Teofan zwany Graptos (778–845) wraz z bratem Teodorem. Obaj mnisi zasłynęli jako obrońcy kultu ikon i należeli obok św. Jana z Damaszku do najzarliwszych jego obrońców.

Święty Teofan Graptos (778–11 X 845, święto 11 [12] października)<sup>1027</sup>, urodzony w górach Moabu, został mnichem wraz z bratem Teodorem w monasterze św. Saby pod Jerozolimą w 800 r.<sup>1028</sup> Tam obaj bracia pozostawali pod opieką Michała Synkellosa<sup>1029</sup>. Następnie udali się do pobliskiego klasztoru Spoudaion, gdzie przyjęli święcenia. W 813 r. bracia wraz z Michałem Synkellosem i mnichem Hiobem

ings of the HMJI, which I dated to 1570–1590, from Terlo<sup>1021</sup> and Dolyna,<sup>1022</sup> and the icon from Belz (Ukr. Белз, Pol. Bełz) bears a citation from the song presented by St Cosmas of Maiuma in the icon analysed here.

The situation of St Stephen the Hymnographer is particular.<sup>1023</sup> The four chosen Byzantine hymnographers were the saints: John of Damascus, his foster brother Cosmas of Maiuma, Joseph of Sicily and Theophanes the Hymnographer. They were regularly represented in pendentives of the domes of the narthex in Orthodox churches e.g. in Greece proper, Serbia, Wallachia and Moldavia, encircling an image of the Virgin Mary Oranta with Christ Immanuel on Her breast. This motif, found in the catholicon of the monastery of the Saviour in Constantinople (Gr. Chora, Tur. Kariye Djami), dated to 1320–1321,<sup>1024</sup> became common in the Balkans and in Moldavia. St Stephen is not included in this group either in frescos or icons, except for icons from Ruthenia, where a dozen or so icons from the 15th–16th c. have survived, in which instead of St Theophanes one can see St Stephen. This selection was probably also depicted on the southern wall of the nave in the Orthodox church in Supraśl, from 1532–1537.<sup>1025</sup>

This replacement of the hymnographers would be easiest explained by a mistake made by the painter copyist, later copied by others. However, this explanation is too simple when it comes to the art of the Eastern Orthodox Church, the iconography of which is well-thought-out. Based on the study I carried out some time ago I reached a conclusion that in this case it is St Stephen the Sabaita, a monk from the Holy Lavra of Saint Sabbas (Arab. Mar Saba) near Jerusalem.<sup>1026</sup> Three of the hymnographers would thus share the place of living as monks: John, Cosmas and Stephen. It should be noted that St Theophanes known as Graptus (778–845) and his brother Theodore also stayed in the monastery of St Sabbas. Both monks gained renown as the defenders of the cult of icons, like John of Damascus, the most vigorous ones.

St Theophanes Graptus (778–11 October 845, feast on 11 [12] October),<sup>1027</sup> born in the Moab mountains, became a monk, similarly as his brother Theodore, in the Monastery of Mar Saba near Jerusalem, in 800.<sup>1028</sup> The two brothers were disciples of Michael the Synkellos.<sup>1029</sup> Then they moved to the nearby Spoudaion monastery, where they took holy orders. In 813, both brothers, together with Michael the Synkellos

1021 *Ibidem*, poz. kat. 48.

1022 *Ibidem*, poz. kat. 49.

1023 Zob. Kruk 2004b, s. 129–154.

1024 Przegląd badań: Kotoula 2011, s. 158.

1025 Siemaszko 1995, s. 46.

1026 Kruk 1995, s. 25–46; Шамардина 1998, s. 81–91; Kruk 2000a, s. 135; Kruk 2004b, s. 129–154.

1027 Fatouros 1999. Inne daty życia: 775–845 (Kaster 1976, szp. 462).

1028 Fatouros 1999. Według Kaster 1976 – w 793 r.

1029 Patrich 2011 [1995], 1, s. 470.

1021 *Ibid.*, cat. no. 48.

1022 *Ibid.*, cat. no. 49.

1023 See Kruk 2004b, pp. 129–154.

1024 Study review: Kotoula 2011, p. 158.

1025 Siemaszko 1995, p. 46.

1026 Kruk 1995, pp. 25–46; Шамардина 1998, pp. 81–91; Kruk 2000a, p. 135; Kruk 2004b, pp. 129–154.

1027 Fatouros 1999. Other dates: 775–845 (Kaster 1976, col. 462).

1028 Fatouros 1999. According to Kaster 1976, in 793.

1029 Patrich 2011 [1995], 1, p. 470.

przenieśli się do Konstantynopola, do klasztoru Chora. Tam Teofan przeciwstawiał się w pismach obrazoburczej polityce cesarza Leona V (813–820) i Teofila (829–842). W trakcie prześladowań obaj bracia zostali w 832 r. upokorzeni wypaleniem pieczęci na czołach, stąd otrzymali przydomek „Napiętnowani” (gr. *oi graptoi*). W 842 r. Teofanes został metropolitą Nicei. Zmarł 11 X 845 w Konstantynopolu (?) jako sławny już twórca hymnów maryjnych. Współcześnie z nim prawdopodobnie czynny był inny Teofan Hymnograf, pochodzący z Sycylii, choć trudno przeprowadzić wyraźne między nimi rozróżnienie<sup>1030</sup>. Teofan Graptos zobrazowany został jako mnich we freskach cerkwi św. Pantelejmona w Nerezi (1164), kościoła Chora w Konstantynopolu (ok. 1315–1320), katedry Ławry na Górze Athos (ok. 1535) czy we freskach moldawskich (Homora, ok. 1535), często z turbanem na głowie, wskazującym na jego palestyńskie pochodzenie.

Dlaczego więc mogło w tym wypadku chodzić o św. Stefana Sabaitę? Alexander Kazhdan w monografii literatury bizantyńskiej tego czasu wskazał wielu świętych o tym przydomku, wśród nich: Stefana Damaskinosa Sabaitę, Stefana Hagiopolitę hymnografa, Stefana Sabaitę hymnografa oraz Stefana Kalabryczyka hymnografa, aktywnych w VIII i IX w.<sup>1031</sup> Wydaje się, że kluczowe w tym wymiarze było męczeństwo dwudziestu mnichów palestyńskich z monasteru św. Saby, zamordowanych przez Saracenów w 797 r.<sup>1032</sup> Opis męczeństwa mnichów, zwany *Martyrion* albo *egzegezis*, znany jest z rękopisu greckiego z X w. oraz z dwóch wersji gruzińskich<sup>1033</sup>. K.-P. Tod wskazał, że w tym czasie pod mianem „Stefan Sabaita” w monasterze św. Saby byli aktywni dwaj mnisi: pierwszego określił jako Mnicha i Cudotwórcę (zm. 794, święto 2 kwietnia na obszarze jedynie Palestyny), od którego odróżnił Hagiografa i Hymnografa (zm. 807), czyli Stefana Melodosa, krewnego św. Jana z Damaszku, który przeżył napad Beduinów na monaster w 797 r. i pod wpływem tego doświadczenia miał spisać męczeństwo mnichów sabaickich, jak również *Żywot św. Stefana Cudotwórcy* oraz zredagować *Żywot św. Romana Męczennika*, zachowany w jednym rękopisie gruzińskim. Jego święto wprowadzono do kalendarza stołecznego pod datą 28 października<sup>1034</sup>. Joseph Patrigh podobnie rozróżniał Stefana Cudotwórcę (Taumaturga) od Stefana Hymnografa, który miał być naocznym świadkiem mordu na mnichach i na prośbę opata Bazylego opisał ich męczeństwo<sup>1035</sup>.

and the monk Job, moved to Constantinople, to the Chora monastery. While staying there, Theophanes opposed the iconoclastic policy of emperors Leo V (813–820) and Theophilus (829–842) in his writings. In the course of persecutions both brothers were humiliated in 832 by branding on their foreheads, hence their nickname ‘the Branded’ (Gr. *oi graptoi*). In 842, Theophanes was consecrated as Metropolitan of Nicaea. He died in Constantinople (?) on 11 October 845, having gained renown as the author of Marina hymns. Another Theophanes the Hymnographer, who came from Sicily, was probably active at the same time, but it is difficult to clearly differentiate between them.<sup>1030</sup> Theophanes Graptus was depicted as a monk in frescos in the Orthodox church of St Panteleimon in Nerezi (1164), the Chora church in Constantinople (ca. 1315–1320), the catholicon of Great Lavra on Mount Athos (ca. 1535) and in Moldavian frescos (Humor, ca. 1535), often wearing a turban on his head suggesting his Palestinian descent.

Why then St Stephen the Sabaite? In his monograph of Byzantine literature of this period, Alexander Kazhdan listed a great number of saints with this nickname, among others: Stephen Damaskinos the Sabaite, Stephen the Hagiopolite, a hymnographer, Stephen the Sabaite, a hymnographer, and Stephen of Calabria, active in the 8th and 9th c.<sup>1031</sup> What seemed crucial in this case was the martyrdom of 20 Palestinian monks from the Mar Saba monastery, killed by the Saracens in 797.<sup>1032</sup> The description of their martyrdom, called *Martyrion* or *egzegezis*, is known from a Greek manuscript from the 10th c. and from two Georgian versions.<sup>1033</sup> K.-P. Tod noted two monks called ‘Stephen the Sabaite’ were active at Mar Saba at that time: he referred to the first one as the Monk and Miracle-Worker (d. 794, feast on 2 April only in the area of Palestine), from whom he distinguished the Hagiographer and Hymnographer (d. 807), that is Stephen the Melodist, a relative of St John of Damascus, who survived the Bedouin attack on the monastery in 797, and, under the influence of these events, wrote down the martyrdom of the Mar Saba monks and the *Life of St Stephen the Miracle-Worker*, as well as edited the *Life of Roman the Martyr*, preserved exclusively in one Georgian manuscript. His feast was included in the capital calendar under the date of 28 October.<sup>1034</sup> Joseph Patrigh again differentiated between Stephen the Miracle-Worker (Taumaturg) and Stephen the Hymnographer, believed to have been an eye witness to the murder of the monks and have written about their martyrdom at the request of the abbot Basil.<sup>1035</sup>

1030 Kazhdan 1991e, s. 2062; Kazhdan 1999, s. 272.

1031 Kazhdan 1999, s. 173.

1032 Krumbacher 1897, s. 193–194 (tu data 787).

1033 Kazhdan 1999, s. 169–181.

1034 Peter-Tod 1999.

1035 Patrigh 2011 [1995], 2, s. 111; Stephanus Sabaitae, *Passio XX Martyrum Sabaitarum*. Cudotwórca miał wstąpić do Ławry w 734 r., a inny mnich o tym

1030 Kazhdan 1991e, p. 2062; Kazhdan 1999, p. 272.

1031 Kazhdan 1999, p. 173.

1032 Krumbacher 1897, pp. 193–194 [here 787].

1033 Kazhdan 1999, pp. 169–181.

1034 Peter-Tod 1999.

1035 Patrigh 2011 [1995], 2, p. 111; Stephanus Sabaitae, *Passio XX Martyrum Sabaitarum*. The Miracle-Worker was believed to enter Lavra in 734, and another

Ogólnie w opracowaniach począwszy od XIX w. wahano się, w jakim stopniu można utożsamiać ze sobą św. Stefana Sabaitę Cudotwórcę oraz św. Stefana Melodosa. Fiodor Gumilewskij (metropolita) jeszcze w XIX w. odróżnił św. Stefana Sabaitę Cudotwórcę Starszego od św. Stefana Hymnografa. Pierwszy z nich miał umrzeć w 786 (795) r., z kolei Hymnograf miał żyć nieco dłużej, dzięki czemu opisał męczeństwo mnichów w 788 (797) r. Miał też mieć inny przydomek – „Światograder”, który świadczył o jego pochodzeniu lub wcześniejszym przebywaniu w Jerozolimie<sup>1036</sup>. Karl Krumbacher przypisał Stefanowi Sabaicie dramat pasyjny *Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ* (790), jego uczeń Leoncjusz miał zaś być autorem jego żywota<sup>1037</sup>. Gabriela Kaster utożsamiła z kolei św. Stefana Sabaitę Cudotwórcę i ascetę z hymnografem, krewnym św. Jana z Damaszku, z którym myłono – jak uznała – niekiedy innego mnicha z klasztoru, zmarłego w 794 r. według opisu jego *Żywota* przez ucznia Leoncjusza<sup>1038</sup>. Opisanemu Sabaicie badaczka przypisała ikonografię św. Stefana Młodszego (obrazowanego jako młody mężczyzna ze spiczastą brodą), znaną od XI w., jako obrońcy czci należnej ikonom, ale propagowaną głównie w okresie pobizantyńskim.

Alexander Kazhdan (1991) stwierdził, że św. Stefan Sabaita – urodzony w 725 r. (?), zmarły w Ławrze monasteru św. Saby – był krewnym św. Jana z Damaszku<sup>1039</sup>. Miał żyć w Ławrze od dziesiątego roku życia (według biografii napisanej przez jego ucznia Leoncjusza), był autorem opisu męczeństwa wspomnianych mnichów sabaickich i kilku hymnów i był identyczny z autorem żywota Romana Młodszego (zm. 780), znanego z przekładu gruzińskiego. Autor, powróciwszy do tego tematu w 1999 r., uznał, że nie sposób jest rozstrzygnąć, któremu Stefanowi można z całą pewnością przypisać zachowane dzieła literackie<sup>1040</sup>. Robert Volk w haśle poświęconym Stefanowi Sabaicie w *LThK* z 2006 r. rozróżnił Sabaitę Cudotwórcę (święto 31 marca – w *Synaxarionie*, 2 kwietnia – w Palestynie, 23 grudnia – w kalendarzu gruzińskim) od Sabaity Hymnografa (święto 13 czerwca, 28 października), identyfikowanego ze Stefanem Mansurem (zm. 807), który miał być krewnym św. Jana z Damaszku i autorem relacji o męczeństwie dwudziestu mnichów z Mar Saby w 797 r.<sup>1041</sup>

Z powyższego przeglądu wynika, mimo nawarstwienia kontrowersji co do identyfikacji i rozróżnienia kilku

In general, from the 19th c. authors of studies hesitated whether and to what extent St Stephen the Sabaite Miracle-Worker could be identified with St Stephen the Melodist. Feodor Gumilevskiy (metropolitan) already in the 19th c. differentiated between St Stephen the Sabaite Miracle-Worker and St Stephen the Hymnographer. According to him, the former died in 786 (795), and the latter lived slightly longer, which enabled him to give account of the martyrdom of the monks in 788 (797). He might have had another nickname – ‘the Hagiopolites’, signifying his descent or earlier stay in Jerusalem.<sup>1036</sup> Karl Krumbacher ascribed to Stephen the Sabaite the Passion play *Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ* (790), and his disciple Leontius was believed to be the author of his life.<sup>1037</sup> Gabriela Kaster identified St Stephen the Sabaite the Miracle-Worker and ascetic with the hymnographer, a relative of St John of Damascus, with whom – as she believed – another monk from the monastery who died in 794 was confused, based on the description of his *Life* authored by the disciple Leontius.<sup>1038</sup> Kaster attributed to the aforementioned Sabaite the iconography of St Stephen the Younger (depicted as a young man with a pointed beard), known from the 11th c. as a defender of the cult deserved by icons, but propagated mostly in the post-Byzantine period.

According to Alexander Kazhdan (1991), St Stephen the Sabaite – who was born in 725 (?) and died in the Great Lavra of the Mar Sab monastery – was a relative of St John of Damascus.<sup>1039</sup> He lived in the Lavra from the age of ten (based on the biography written by his disciple Leontius), authored the martyrdom of the Sabaite monks mentioned above and several hymns and was identified with the author of the life of Romanus the Younger (d. 780), known from the Georgian translation. Having returned to this issue in 1999, the scholar wrote that it was not possible to say for sure which of the Stephens could be attributed with the preserved literary works.<sup>1040</sup> Robert Volk in an entry devoted to Stephen the Sabaite in *LThK* of 2006 differentiated between the Sabaite Miracle-Worker (feast on 31 March – in *Synaxarion*, 2 April – in Palestine, 23 December – in the Georgian calendar) and the Sabaite Hymnographer (feast on 13 June, 28 October), identified with Stephen Mansur (d. 807), believed to have been a relative of St John of Damascus and the author of the account of the martyrdom of the twenty monks from the Mar Saba monastery in 797.<sup>1041</sup>

...

imieniu miał przybyć do stolicy za cesarza Leona III (717–741) po pobycie w Ławrze – Patrich 2011 [1995], 2, s. 109–110.

1036 Гумилевский 1864, s. 298.

1037 Krumbacher 1891, s. 297; Krumbacher 1897, s. 193–194.

1038 Kaster 1984, szp. 406.

1039 Kazhdan 1991d, s. 1954.

1040 Kazhdan 1999, s. 169–181.

1041 Volk 2006, szp. 971–972.

...

monk with this name arrived in the capital under the rule of Emperor Leo III (717–741) after his stay in Lavra – Patrich 2011 [1995], 2, pp. 109–110.

1036 Гумилевский 1864, p. 298.

1037 Krumbacher 1891, p. 297; Krumbacher 1897, pp. 193–194.

1038 Kaster 1984, col. 406.

1039 Kazhdan 1991d, p. 1954.

1040 Kazhdan 1999, pp. 169–181.

1041 Volk 2006, cols. 971–972.

mnichów o imieniu Stefan, że św. Jana z Damaszku, Kosmę z Majumy i Stefana Sabaitę Hymnografa łączył pobyt w monasterze św. Saby pod Jerozolimą, a prawdopodobnie także bliskie więzi rodzinne. To dostatecznie tłumaczyłoby ich obecność w rzędzie wybranych hymnografów w ikonach ruteńskich, zagadką jednak pozostaje, w jaki sposób ten zestaw świętych hymnografów przeniknął na Ruś w sytuacji, gdy brak jest tego typu precedensów w całym świecie bizantyńskim. Należałoby przyjąć jako hipotezę, że legenda sabaicka przeniesiona została do ośrodków monastycznych na Bałkany, a stamtąd do ośrodków monastycznych na północy, co jest tym bardziej prawdopodobne, że przede wszystkim właśnie tą drogą kultura bizantyńska bardzo intensywnie przenikała na Ruś przez całe średniowiecze.

Odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób relacja o tym męczeństwie oraz sława mnichów sabaickich przeniknęła do stolicy Bizancjum oraz innych ośrodków monastycznych, należałoby szukać w ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej, scharakteryzowanej niegdyś przez Hansa-Wilhelma Haussiga:

Z chwilą podboju Syrii, Palestyny i Egiptu rozpoczął się wielki potok uchodźców, który nieledwie zalał Azję Mniejszą, Konstantynopol i bizantyńską południową Italię. Uchodźcy z podbitych prowincji, którzy opuszczali rodzinne strony, by znaleźć się na obszarze Cesarstwa pozostającym pod rządami bizantyńskimi, byli to przeważnie mnisi i zwolennicy ruchu monastycznego<sup>1042</sup>.

[...] W klasztorach stolicy przeważali teraz ludzie z Syrii i Palestyny. W południowej Italii przyjęła się wówczas w nabożeństwach liturgia syryjska, a nie jak w Konstantynopolu liturgia według św. Bazylego i św. Chryzostoma. [...] Tak więc z perspektywy dalszego rozwoju inwazja arabska sprzyjała konsolidacji kultury bizantyńskiej w duchu monastycznym<sup>1043</sup>.

Wiadomo skądinąd, że z Palestyny przenikały do Konstantynopola nowe koncepcje liturgiczne, z kolei dużo dzieł wówczas powstałych w stolicy było dziełami mnichów lub mnichom poświęconych<sup>1044</sup> – sam patriarcha Tarazjusz zamówił cykl 15 scen męczeństwa w końcu VIII lub na pocz. IX w., z przeznaczeniem prawdopodobnie dla kościoła w jego monasterze. Teodor Studyta w tym samym czasie zamówił dla swojego kościoła w Studios cykl dwudziestu czterech

Despite considerable controversy concerning the identification and differentiation between several monks named Stephen, it appears from the above that what St John of Damascus, Cosmas of Maiuma and Stephen the Sabaite Hymnographer had in common were: their stay in the monastery of St Sabbas near Jerusalem and probably also close family ties. It seems that this sufficiently explains their presence in the row of the selected hymnographers in Ruthenian icons. Yet, what still remains a mystery is how this selection of sainted hymnographers spread to Rus' if there are no such precedents in the whole Byzantine world. One would have to accept the hypothesis that the Sabaite legend spread to the monastic circles in the Balkans, and from there to the monastic centres in the north, which is even more probable as it was mostly this way that Byzantine culture intensely spread to Rus' throughout the Middle Ages.

An answer to the question how the account of this martyrdom and the fame of Sabaite monks became known in the capital of Byzantium and other monastic centres could be found in the socio-political situation at the time, once characterised by Hans-Wilhelm Haussig:

With the conquest of Syria, Palestine and Egypt there began the great stream of refugees which almost swamped Asia Minor, the capital Constantinople and Byzantine South Italy. The refugees, who had given up their homeland in the conquered provinces and now poured into the areas of the Empire which were still Byzantine, were predominantly monks and supporters of the monastic movement.<sup>1042</sup>

... In the monasteries of the capital, names from Syria and Palestine were now predominant. From this time on, church services in South Italy used the Syrian liturgy and not, as in Constantinople, the liturgy of St Basil and St Chrysostom. ... Thus seen in the light of later developments, the Arab advance led to a strengthening of monastic influences in Byzantine culture.<sup>1043</sup>

It is also known that new liturgical concepts spread from Palestine to Constantinople, and many works produced in the capital at the time were authored by monks or devoted to monks<sup>1044</sup> – Patriarch Tarasios himself commissioned a cycle of 15 scenes of martyrdom at the end of the 8th c. or at the beginning of the 9th c., probably for the church in his monastery. At the same time Theodore the Studite commissioned, for his

1042 Haussig 1969, s. 157.

1043 *Ibidem*, s. 158.

1044 Hatlie 2007, s. 409: „A number of works found within Constantinople itself almost certainly bore the signature of monastic artists, or at the very least were generated by and for people with deep investments in the monastic world”.

1042 Haussig 1969, p. 157 [English translation: Haussig *A History of Byzantine Civilisation*, translated by J.M. Hussey, p. 162].

1043 *Ibid.*, p. 158 [English translation: Haussig *A History of Byzantine Civilisation*, translated by J.M. Hussey, p. 162].

1044 Hatlie 2007, p. 409: 'A number of works found within Constantinople itself almost certainly bore the signature of monastic artists, or at the very least were generated by and for people with deep investments in the monastic world'.

świętych, wśród których przeważali święci mnisi: Teodor z Sykeon, Antoni egipski, Hilarion, Eutymiusz i Saba palestyński<sup>1045</sup>, jak również założyciele monasterów w stolicy: Dalmatos i Dios<sup>1046</sup>. Święty Saba między Eutymiuszem i Antonim zobrazowany został w ikonach z XI w. z Asinou na Cyprze<sup>1047</sup>. Godna uwagi w tym ujęciu jest ikonografia krzyża procesyjnego związanego ze św. Sabą, wykonanego z pozłacanego srebra, przechowywanego obecnie w Cleveland Museum of Art<sup>1048</sup>. W medalionie na skrzyżowaniu ramion umieszczony został wizerunek św. Saby, a każde z czterech ramion prezentuje inną parę ascetów: na górnym umieszczono św. Antoniego i św. Eutymiusza, na lewym – św. Efrema syryjskiego i św. Hilariona, na prawym – Anastazjusza z Synaju i Jana Klimaka, u dołu (teraz brakującym) – św. Arseniusza i św. Abraamiusza<sup>1049</sup>. Krzyż najprawdopodobniej powstał w XI w. w jednym z monasterów Azji Mniejszej<sup>1050</sup>.

Jednocześnie trwały intensywne poszukiwania starych kodeksów w monasterach i ich ponowne kopiowanie w cesarskich i patriarchalnych skryptoriach, które miało przybrać rozmiary wcześniej niespotykane. Do znanych i szczególnie aktywnych kopistów należeli Stefan Młodszy, Makarios z Pelekete i Theophanes z Megas Agros<sup>1051</sup>. W skryptorium monasteru Studion, którego opatem był Teodor, liczba rękopisów do poł. IX w. mogła sięgać setek woluminów, która to aktywność wpisywała się w zaangażowanie tego właśnie monasteru w wojnę polemiczną późnego ikonoklazmu między 790 a 843 r.<sup>1052</sup>

Joseph Patrigh podobną aktywność – i podobnie motywowaną – odniósł do macierzystego monasteru hymnografów w Mar Saba. Poparcie ikonoduli, którego udzielili im mnisi z Wielkiej Ławry ze św. Janem z Damaszku, a w późniejszym okresie Teodor Abu Qurrah, Michał Synkellos i bracia Graptos, objawiło się nie tylko zwiększoną twórczością literacką, ale także malowaniem obrazów na ścianach pustynnych klasztorów<sup>1053</sup>.

Wielka Łavra była wówczas jednym z czołowych ośrodków walki z ikonoklazmem – jako doktrynalne i teologiczne centrum. To tu szukał wsparcia opat konstantynopoliński Studionu Teodor, który w liście z 809 r. do Bazylego, wspomnianego igumena Wielkiej Ławry, prosił o wsparcie w zmaganiach z ikonoklastycznym patriarchą i cesarzem, a w reformie życia monastycznego przyjął z pewnymi zmia-

church in the Stoudios monastery, a series of 24 saints, most of whom were saint monks: Theodore of Sikeon, Anthony of Egypt, Hilarion, Euthymius and Sabbas of Palestine,<sup>1045</sup> as well as founders of monasteries in the capital: Dalmatos and Dios.<sup>1046</sup> St Sabbas was represented between Euthymius and Anthony in 11th-century icons from Asinou, Cyprus.<sup>1047</sup> Worthy of note in this depiction is the iconography of the procession cross related with St Sabbas, made of gilt silver, now kept at the Cleveland Museum of Art.<sup>1048</sup> A medallion at the intersection of the arms shows an image of St Sabbas, and each of the four arms depicts a different pair of ascetics: the upper one shows St Anthony and St Euthymius, the left one – St Ephrem the Syrian and St Hilarion, the right one – St Anastasius of Sinai and St John Climacus, the lower one (now missing) – St Arsenius and St Abraamius.<sup>1049</sup> The cross was probably made in the 11th c. in one of the monasteries in Asia Minor.<sup>1050</sup>

At the same time searching for old codices in monasteries and their recopying in imperial and patriarchal scriptoria continued and reached unprecedented proportions. The well known and particularly active copyists included Stephen the Younger, Makarios of Pelekete and Theophanes of Megas Agros.<sup>1051</sup> In the scriptorium of the monastery of Stoudios, where Theodore was the abbot, the number of manuscripts until the mid-9th c. might have totalled hundreds of volumes. This activity was in line with the involvement of this particular monastery in the polemic war of the late iconoclasm between 790 and 843.<sup>1052</sup>

According to Joseph Patrigh, a similar activity – motivated alike – characterised the home monastery of the hymnographers in Mar Saba. The support offered to iconodules by the monks from the Great Lavra, including St John of Damascus, and later also Theodore Abu Qurrah, Michael the Synkellos and the Graptus brothers, manifested itself not only in the increased literary input, but also in painting murals on the walls of monasteries in the desert.<sup>1053</sup>

Great Lavra was then one of the leading centres opposing iconoclasm – a doctrinal and theological centre. It was there that Theodore, abbot of the Constantinople monastery of Stoudios, looked for support. In a letter of 809 to Basil, the aforementioned igumen of the Great Lavra asked for support in the struggle against the iconoclastic patriarch and emperor, and while reforming the monastic life, he adopted, with some

1045 Charakterystyka znaczenia św. Saby – Patrigh 2011 [1995], 2, s. 9–21.

1046 Hatlie 2007, s. 407–410.

1047 Patrigh 2011 [1995], 2, s. 20.

1048 *Ibidem*, il. 78–79.

1049 *Ibidem*, s. 21.

1050 Na jego temat: Mango 1988, s. 41–49.

1051 Patrigh 2011 [1995], 2, s. 415.

1052 *Ibidem*, s. 417.

1053 Patrigh 2011 [1995], 1, s. 228.

1045 The characteristics of the significance of St Sabbas – Patrigh 2011 [1995], 2, pp. 9–21.

1046 Hatlie 2007, pp. 407–410.

1047 Patrigh 2011 [1995], 2, p. 20.

1048 *Ibid.*, figs. 78–79.

1049 *Ibid.*, p. 21.

1050 On the subject of the cross: Mango 1988, pp. 41–49.

1051 Patrigh 2011 [1995], 2, p. 415.

1052 *Ibid.*, p. 417.

1053 Patrigh 2011 [1995], 1, p. 228.



nami sabaicki *Typikon*, modyfikując go pod kątem potrzeb życia cenobitycznego<sup>1054</sup>. Stąd przybyli do stolicy głosiciele kultu Marii i ikon bracia Teodor i Teofan, z tego powodu „napiętnowani”. I to oni prawdopodobnie wraz z Teodorem zobrazowani zostali w dwóch znanych ikonach *Tryumfu Ortodoksji* w rzędzie świętych zasłużonych w walce z ikonoklazmem, poniżej pary cesarskiej Teodory i Michała III oraz patriarchy Metodego (843–847). Ostatecznie sława i pamięć o Stefanie Hymnografie przeniknęła do Konstantynopola i dalej na Ruś właśnie tą drogą, przede wszystkim dzięki kontaktom najznacniejszych monasterów tego czasu, przodujących w walce z ikonoklazmem.

### Kosma [Majumski Hymnograf]

Jak wyżej wskazano, mimo bardzo złego stanu napisu na zwoju św. Kosmy z Majumy udało się go rozpoznać jako początek hymnu, który najczęściej przypisywano temu hymnografowi w ikonach zachodnioruskich<sup>1055</sup>:

Ū ...  
 CB...  
 C...  
 (= O, przeświatły Obloku, Matko Boża)

Przytoczony cytat pojawia się w tych samych ikonach z XV–XVI w., co wskazane wyżej inskrypcje św. Jana i św. Stefana, czyli w ikonie z Podhorzec (HMJI)<sup>1056</sup>, Nowej Wsi (MONS)<sup>1057</sup>, Brzegów Dolnych (HMJI)<sup>1058</sup>, Paniszczowa (MHS)<sup>1059</sup>, Żeleźnicy (Rudek)<sup>1060</sup>, a także w ikonie z Buska, podczas gdy w ikonie z Bełza<sup>1061</sup> napis ten demonstruje św. Stefan. Jest obecny także w dłoniach św. Kosmy w ikonie z Liskowatego (HMJI)<sup>1062</sup> i Trepczy (MBLS)<sup>1063</sup>, a w ikonie ze Szklar pojawia się w dłoniach proroka Elizeusza<sup>1064</sup>.

W opracowaniu z 2000 r. stwierdziłem, że trudno wskazać bezpośrednio źródło wezwania na zwoju Kosmy ze względu na jego uogólniony sens, uznając ostatecznie, że może on być parafrazą fragmentu pieśni piątej przypisywanej Damascenicykowi, a znajdującej się w *Kanonie niedzielny, tonu siódmego*: „Boga Ty narodziłaś Matko Czysta, On wyszedł z Ciebie jako Bóg, nie znałaś łoża mał-

changes, the Sabaite *Typikon*, adjusting it to the needs of the cenobitic life.<sup>1054</sup> It was from there that the advocates of the veneration of Mary and icons, the brothers Theodore and Theophanes, branded because of this, arrived in the capital. They were probably depicted with Theodore in two famous icons of the *Triumph of Orthodoxy* in the row of saints who considerably contributed to the fight against iconoclasm, below the imperial couple of Theodora and Michael III and Patriarch Methodius (843–847). In the end the fame and remembrance of Stephen the Hymnographer spread to Constantinople and farther, to Ruthenia, along this way, mostly thanks to connections between the monasteries of the time, which were particularly involved in the struggle against iconoclasm.

### Cosmas [of Maiuma the Hymnographer]

As already mentioned, despite the very bad condition of the inscription on the scroll accompanying St Cosmas of Maiuma, it has been deciphered as the beginning of the hymn which was most often attributed to this hymnographer in Ruthenian icons<sup>1055</sup>:

Ū ...  
 CB...  
 C...  
 (= O, light Cloud, Mother of God)

The citation above appears in the same icons from the 15th–16th c. as the aforementioned inscriptions accompanying St John and St Stephen, that is, in the icon from Pidhirtsi (HMJI),<sup>1056</sup> Nowa Wieś (MONS),<sup>1057</sup> Brzegi Dolne (HMJI),<sup>1058</sup> Paniszczowo (MHS),<sup>1059</sup> Żeleźnica (Rudki),<sup>1060</sup> as well as in the icon from Busk, whereas in the icon from Bełza<sup>1061</sup> this inscription is presented by St Stephen. It is also held by Cosmas in the icon from Liskowate (HMJI)<sup>1062</sup> and Trepcza (MBLS),<sup>1063</sup> and in the icon from Szklary it is featured in the hands of Prophet Elisha.<sup>1064</sup>

In the study of 2000, I have stated that it is hard to point to the direct source of the inscription on the scroll accompanying Cosmas due to its general sense, concluding it might be a paraphrase of an excerpt from ode 5 attributed to John of Damascus, and contained in the *Sunday Canon, Tone Seven*: “You bore God, Pure Mother. He came out of You as God, you

1054 Patrich 2011 [1995], 2, s. 111–112.

1055 Kruk 2000a, s. 382.

1056 *Ibidem*, poz. kat. 5.

1057 *Ibidem*, poz. kat. 6.

1058 *Ibidem*, poz. kat. 11.

1059 *Ibidem*, poz. kat. 13.

1060 *Ibidem*, poz. kat. 14.

1061 *Ibidem*, poz. kat. 21.

1062 *Ibidem*, poz. kat. 35.

1063 *Ibidem*, poz. kat. 55.

1064 *Ibidem*, poz. kat. 36.

1054 Patrich 2011 [1995], 2, pp. 111–112.

1055 Kruk 2000a, p. 382.

1056 *Ibid.*, cat. no. 5.

1057 *Ibid.*, cat. no. 6.

1058 *Ibid.*, cat. no. 11.

1059 *Ibid.*, cat. no. 13.

1060 *Ibid.*, cat. no. 14.

1061 *Ibid.*, cat. no. 21.

1062 *Ibid.*, cat. no. 35.

1063 *Ibid.*, cat. no. 55.

1064 *Ibid.*, cat. no. 36.

żeńskie, ale poczęłaś od Ducha Świętego<sup>1065</sup>. W Starym Testamencie Obłok, który okrył Namiot Spotkania, był znakiem obecności Pana – Wj 40,34: „Wtedy to obłok okrył Namiot Spotkania, a chwała Pana napełniła przybytek”, Lb 9,15: „W dniu, kiedy ustawiono przybytek, okrył go wraz z Namiotem Świadcstwa obłok, i od wieczora, aż do rana pozostawał na kształt ognia”. Określenie Matki Bożej jako Obłoku przewijało się w różnych pieśniach liturgicznych, m.in. obecne jest w pieśni tego hymnografa *Na Ofiarowanie Pańskie* (PG 98, 509–513): „Niech spuszczą rosę chmury, bo lekki obłok przyniósł słońce<sup>1066</sup>, czy we wspomnianym *Kanonie*, który hipotetycznie przyjąłem jako jego źródło<sup>1067</sup>. Bardzo bliskie temu sformułowaniu jest również określenie odniesione do prorocत्व Izajasza w homilii Teodora Studyty na *Zaśnięcie Marii* (PG 99, 719–729): „Witaj Obłoku, na którym siedział u obdarzonego wielkim głosem Izajasza<sup>1068</sup>”.

Precyzyjne odczytanie tego cytatu w pełnym rozwinięciu i odnalezienie jego dokładnego źródła okazało się możliwe dzięki przeanalizowaniu tych przykładów, w których występuje w bardziej rozbudowanej wersji – w ikonach z Brzegów Dolnych i Nowej Wsi<sup>1069</sup>. W dziełach tych napis jest nieco dłuższy i pozwala na odtworzenie całego akapitu modlitwy, która zapisana jest w *Molitwosłowie mniszym* (*Иноческий Молитвослов*), czyli zbiorze modlitw Ojców Kościoła, jako *Pieśń dziewiąta akatysty Jezusa Chrystusa Pana Naszego* (*Акафист Господу Нашему Иисусу Христу*), śpiewana w czasie liturgii wieczornej we wszystkie dni tygodnia poza piątkiem, po powtarzających się wielokrotnie w akatyście słowach: *Пресвятая Богородице, спаси нас* (Przenajświętsza Bogurodzico, zbaw nas):

**О, пресветлый облаче, Мати Божия, нас побеждающая победы, державною Ти и всеильною десницею, и сущим в скорбех предстани, обидимых заступи, и грехи разреши молитвенник Твоих: елика бо хочещи, можещи<sup>1070</sup>.**

(= O, Przeświatły Obłoku, Matko Boża, tych, którzy chcą nas pokonać pokonaj prawicą swoją, władczą i potężną, i zasmuconych w utrapieniu wspomóż, wstaw się za pokrzywdzonych, i oczyść z grzechów modlących się do Ciebie, jako że możesz wszystko, co zechcesz)<sup>1071</sup>.

Zgodnie z informacją przekazaną przez prof. Aleksandra Musina napis na zwoju może być interpretowany jako

did know the marital bed, but conceived from the Holy Spirit<sup>1065</sup>. In the Old Testament the Cloud which covered the Tent of the Congregation was the sign of the presence of the Lord – Ex. 40:34: ‘Then a cloud covered the tent of the congregation, and the glory of the LORD filled the tabernacle’, Num. 9:15: ‘And on the day that the tabernacle was reared up the cloud covered the tabernacle, namely, the tent of the testimony: and at even there was upon the tabernacle as it were the appearance of fire, until the morning’. A reference to the Mother of God as a Cloud recurred in a number of liturgical songs, e.g. in the song by this hymnographer *On the Presentation of Jesus at the Temple* (PG 98, 509–513): ‘May the clouds drop down dew, for the light cloud brought the sun’,<sup>1066</sup> that is in the *Canon* mentioned above, which I have hypothetically assumed to be its source.<sup>1067</sup> Very close to this expression is a phrase referring to Isaiah’s prophecies in the homily by Theodore the Studite on the *Dormition of Mary* (PG 99, 719–729): ‘Hail, light cloud where the Lord dwells, according to Isaiah who spoke the most sacred things’.<sup>1068</sup>

The precise deciphering of this citation in its full extension and tracing its source was possible as a result of analysing the examples in which it can be found in a longer version – in the icons from Brzegi Dolne and Nowa Wieś.<sup>1069</sup> In these works the inscription is slightly longer and makes it possible to reconstruct the whole paragraph of a prayer included in the *Monastic Molitvoslov* (prayer book) (*Иноческий Молитвослов*), that is, a collection of prayers of the Church Fathers as the *Ode Nine of the Akathist Hymn to Our Lord Jesus Christ* (*Акафист Господу Нашему Иисусу Христу*), sung during the evening liturgy on all weekdays except for Friday, after the words repeated many times in the akathist: *Пресвятая Богородице, спаси нас* (Most holy Theotokos, save us):

**О, пресветлый облаче, Мати Божия, нас побеждающая победы, державною Ти и всеильною десницею, и сущим в скорбех предстани, обидимых заступи, и грехи разреши молитвенник Твоих: елика бо хочещи, можещи.<sup>1070</sup>**  
(= O, Light Cloud, Mother of God, defeat those who want to defeat us with your right hand, imperious and mighty, and help the sad ones in their trouble, intercede for the aggrieved, and purify of their sins those praying to you, for you can do whatever you wish).<sup>1071</sup>

1065 Byłby to przykład istnienia sprzecznych danych na temat pochodzenia znanych pieśni, łączonych dość dowolnie z różnymi hymnografami.

1066 Cyt. za *Ojcowie wspólnej wiary...*, s. 27.

1067 *Октмоух* 1630, s. 284.

1068 Cyt. za *Ojcowie wspólnej wiary...*, s. 54.

1069 Zob. Kruk 2000a, poz. kat. 5–6.

1070 *Иноческий Молитвослов*, s. 37, 112, 142.

1071 Za pomoc w przekładzie tej modlitwy podziękowania składam prof. A. Musinowi z Sankt Petersburga.

1065 It would be an example of the existence of contradictory data concerning the origin of well-known songs, associated quite freely with various hymnographers.

1066 As cited in *Ojcowie wspólnej wiary...*, p. 27.

1067 *Октмоух* 1630, p. 284.

1068 As cited in *Ojcowie wspólnej wiary...*, p. 54.

1069 See Kruk 2000a, cat. nos. 5–6.

1070 *Иноческий Молитвослов*, pp. 37, 112, 142.

1071 I would like to thank Prof. Aleksandr Musin from Saint Petersburg for helping me translate this prayer into Polish.

część kanonu Przeświętej Bogurodzicy, zwanego *Paraklesis*. Moskiewski wydawca Teodor Polikarpow (Фёдор Поликарпович Поликарпов-Орлов, koniec lat 60. lub pocz. lat 70. XVII w. – 12 [23] I 1731) opisał ten hymn jako śpiewany na jutrznię świąteczną (gr. *ἑξαποστειλάριον/eksapostilarion*), przede wszystkim w święto ikony *Matki Boskiej Gruzińskiej* z 1698 r. Zgodnie z legendą ikona trafiła do Rosji w 1629 r. i była przechowywana w monasterze czernogórskim eparchii archangielskiej do 1654, kiedy to z powodu zarazy przeniesiono ją do Moskwy, gdzie w 1658 patriarcha Nikon ustanowił na jej cześć coroczne święto przypadające 4 września.

Drugim przykładem używania tego hymnu jest kanon służby wieczornej sprawowany w poniedziałek, we wtorek, w środę, sobotę i niedzielę. Sam hymn to jeden z troparionów śpiewanych po pieśni dziewiętej kanonu Bogurodzicy, oznaczony jako ostatnia pieśń kanonu (gr. *καταβασία/katawasia*), co wskazuje na jej genetyczny związek z *eksapostilarionem*, czyli hymnem śpiewanym po dziewiętej pieśni kanonu na jutrznię w dni świąteczne. Należy jednak podkreślić, że ten złożony kanon wszedł do praktyki monastycznej w Rosji nie wcześniej niż w XIX w. Hymn ten zachował się jako oddzielna pieśń na jutrznię Poniedziałku Wielkanocnego w zbiorach pieśni staroobrzędowych z XIX–pocz. XX w.<sup>1072</sup>

W świetle niniejszych rozważań istotne jest to, że hymn ten w średniowiecznej ruskiej tradycji rękopiśmiennej jak dotąd nie został rozpoznany. W tym wymiarze utrwalona tradycja staroobrzędowa może być pośrednią wskazówką przemawiającą za jego dawnością, związaną ewentualnie z tzw. drugim wpływem południowosłowiańskim, który zaznaczył się w środowisku zachodnioruskim.

W ikonach ruteńskich zdarzały się różne drobne innowacje tej modlitwy, dodawane na końcu wersu. Malarz ikony z Bełza np. dodał określenie „Złota Kadzielnico”<sup>1073</sup>, a Mistrz ikony *Matka Boska Rudecka* – słowo „Czysta”<sup>1074</sup>. Występowała tu więc multiplikacja odwołań do symboli maryjnych, z których pierwszy wiązany był z prorokami Amosem i Zachariaszem, a także Aaronem lub Melchizedekiem. W ikonie z Terła (MNK XVIII-30, Kat. 17) przypisano św. Kosmie cytat zwyczajowo towarzyszący św. Janowi Damasceńskiemu<sup>1075</sup>.

W jednej sytuacji tekst przypisany temu hymnografowi jest zupełnie odmienny od pozostałych cytatów, przy

In accordance with Prof. Aleksandr Musin’s information, the inscription on the scroll may be interpreted as part of the canon to the Most Holy Theotokos, known as *Paraklesis*. The Moscow publisher Teodor Polikarpow (Фёдор Поликарпович Поликарпов-Орлов, end of the 1660s or the beginning of the 1670s – 12 [23] January 1731) described this hymn as the one sung on the feast matins (Gr. *ἑξαποστειλάριον/eksapostilarion*), above all on the feast of the icon of *Our Lady of Georgia* from 1698. This legend has it that the icon was brought to Russia in 1629 and kept in the monastery (Rus. Черногорский монастырь; since the 1630s called the Krasnogorsk monastery, Rus. Красногорский) in the Arkhangelsk Eparchy until 1654, when, due to the plague, it was transferred to Moscow, where in 1658 Patriarch Nikon established an annual feast on 4 September to commemorate it.

Another example of using this hymn is a canon of the evening service celebrated on Monday, Tuesday, Wednesday, Saturday and Sunday. The hymn itself is one of the troparia chanted after ode nine of the canon to Theotokos, marked as the last ode of the canon (Gr. *καταβασία/katawasia*), which suggests its genetic link with *exapostilarion*, that is, a hymn chanted after the ninth ode of the Matins canon on feast days. Nevertheless, it must be emphasised that this elaborate canon did not become part of the monastic practice in Russia until the 19th c. This hymn has survived as an independent song chanted on the Matins of Easter Monday in a collection of the Old Testament songs from the 19th–beginning of the 20th c.<sup>1072</sup>

In the light of these deliberations it is essential that the hymn has not been identified in the medieval manuscript tradition of Rus’ so far. In this context the established Old Believers’ tradition may be an indirect hint which suggests its antiquity, connected perhaps with the so-called second South Slavonic influence, noticeable in the Ruthenian circle.

What was observed in Ruthenian icons were slight innovations of this prayer, added at the end of the verse. For example the painter of the icon from Belz added the epithet ‘Golden Censer’,<sup>1073</sup> and the Master of the icon of the *Our Lady of Rudky* – the word ‘Pure’.<sup>1074</sup> So there was a multiplication of references to Marian symbols, the first of which was associated with the prophets Amos and Zechariah, as well as Aaron or Melchizedek. In the Terlo icon (MNK XVIII-30, Cat. 17) St Cosmas is accompanied by a citation traditionally depicted with St John of Damascus.<sup>1075</sup>

In one situation the text ascribed to this hymnographer is completely different from the other citations, considering also

1072 Крюковая рукопись конца XIX – начала XX в., «Триодъ с Богом починается». [Стихирарь Триодный, постный и цветной], nr inv. F.III.A – Казанцева 2009, s. 179. Zob. także: Сборник крюковой нотации 1800–1840 гг., obecnie przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu w Saratowie.

1073 Kruk 2000a, poz. kat. 20.

1074 Ibidem, poz. kat. 14.

1075 Ibidem, poz. kat. 18.

1072 Крюковая рукопись конца XIX – начала XX в., «Триодъ с Богом починается». [Стихирарь Триодный, постный и цветной], inv. no. F.III.A – Казанцева 2009, p. 179. See also: Сборник крюковой нотации 1800–1840 гг., now kept in the Library of the University in Saratov.

1073 Kruk 2000a, cat. no. 20.

1074 Ibid., cat. no. 14.

1075 Ibid., cat. no. 18.

uwzględnieniu także prorockich. Pojawił się w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu proroków* przechowywanej w MAP<sup>1076</sup>:

Аще непостыжи[й] сеа плод и[м] не[?].  
(= *Jeśli nie pojmiemy Jej plodów nie...*)

Są to początkowe słowa troparionu czwartej pieśni kanonu czwartego głosu na Zaśnięcie Przeświętej Bogurodzicy św. Jana z Damaszku, który i w tym wypadku przypisany został św. Kosmie. W pełnym brzmieniu:

Аще и непостижный Сея Плод, Имже небеса  
быша, погребение прият волею яко мертв: како  
погребения отвержется, неискусобратно Рождшая?  
В преставлении Твоем, Мати Божия, пространнейшее  
тело Твое и богоприятное ангельская воинства  
священными крылы трепетом и радостью покрываху.  
(= *Jeśli niepojęty<sup>1077</sup> Owoc Bogurodzicy – Chrystus ze swojej woli  
przyjął pogrzebanie i stał się martwy, to jak pogrzebania i śmierci  
uniknie sama Bogurodzica, która urodziła Chrystusa, nie będąc  
związana więzami grzechu i nie mająca związku z mężczyzną?*)

Pieśń ta, przywołana u dołu ikony w zestawie incipitów hymnów liturgicznych, przypomina ideę umieszczenia podobnie dostojnego hymnu bożonarodzeniowego, który na dolnej ramie ikony z Terła prezentują Joachim i Anna (zob. MNK XVIII-30, Kat. 17).

\* \* \*

Święty Kosma (2. poł. VII w.–750, święto 15 [16] stycznia), znany jako Melodos, Hagiopolites, Poeta, Mnich, Kosma z Jerozolimy, również pochodzący z Damaszku, nieco młodszy od św. Jana, został po kilku latach życia adoptowany przez ojca Jana Damascyńskiego – Sergiusza. Nauczycielem obu pisarzy był Kosma z Sycylii, okreśłany przydomkiem „Starszy”. Obaj też w latach 30. VIII w. przebywali w monasterze św. Saby pod Jerozolimą. Jan pozostał mnichem, a Kosma opuścił klasztor w 743 r. w celu objęcia biskupstwa

<sup>1076</sup> Kruk 2000a, poz. kat. 34.

<sup>1077</sup> *Непостыжъиѣ, -ѣе = ἀκατάληπτος* wg ruskiego *Menajonu* Dubrowskiego (Dubrovskij-Menäum, s. 258) z XI w., czyli w języku polskim „niepoznawalny”. W rękopisie serbskim z 1650 r. *O Duchu Świętym* słowo to zostało odniesione w tym samym sensie do tajemnicy Trójcy Świętej jako trudnej do pojęcia i niewiadomej – *непостыжим[ъ]* и *недовѣдом[ъ]* (*Слово о Духу Светоме*, s. 266). Nie chodzi tu zatem o tajemnicę, która jest nie do przyjęcia dla rozumu, lecz o taką, która przekracza jego możliwości. Zgodnie z tradycją apofatyczną teologii bizantyńskiej: „Samo pojęcie Boga, będącego zarówno Jednością, jak i Trójcą, było objawieniem ilustrującym tę niepojętość; albowiem żadna rzeczywistość dostępna umysłowi nie może być jednocześnie «jedną» i «trzemą»” (Meyendorff 1984, s. 236). Stąd patrocinium konstantynopolitańskiej świątyni Chrystusa Akataleptos (ob. Meczet Kalenderhane Camii) z okresu średniobizantyńskiego nie oznaczało Chrystusa „niezrozumiałego” (Kłosińska 1975, s. 47), lecz którego Tajemnica przekracza możliwości ludzkiego pojmowania. Tak też przełożył to wezwanie A. Kompa (2011, s. 149).

the ones featured with the prophets. It can be seen in the icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* kept at the MAP<sup>1076</sup>:

Аще непостыжи[й] сеа плод и[м] не[?].  
(= *If the incomprehensible Fruit of Theotokos...*)

These are the first words of the troparion of the fourth ode of canon, tone four, for the Dormition of the Most Holy Mother of God by St John of Damascus, which in this case was ascribed to St Cosmas. The whole reads as follows:

Аще и непостижный Сея Плод, Имже небеса  
быша, погребение прият волею яко мертв: како  
погребения отвержется, неискусобратно Рождшая?  
В преставлении Твоем, Мати Божия, пространнейшее  
тело Твое и богоприятное ангельская воинства  
священными крылы трепетом и радостью покрываху.  
(= *If the incomprehensible<sup>1077</sup> Fruit of Theotokos – Christ  
of his own free will accepted burial and became dead,  
how shall Theotokos who bore Christ, not bound by sin  
or contact with man, escape burial and death?*)

This song, cited at the bottom of the icon in the group of the incipits of liturgical hymns, brings back the idea of featuring a similarly dignified *Hymn of the Nativity*, which is presented by Joachim and Anne on the bottom frame of the icon from Terlo (see MNK XVIII-30, Cat. 17).

\* \* \*

St Cosmas (2nd half of the 7th c.–750, feast on 15 [16] January), known as Melodos, Hagiopolites, Poet, Monk, Cosmas of Jerusalem, also from Damascus, a little younger than St John, was after several years adopted by the father of John of Damascus – Sergius. The mentor of the two writers was Cosmas of Sicily, called ‘the Elder’. They both stayed in the monastery of St Sabbas near Jerusalem in the 730s. John remained a monk and Cosmas left the monastery in 743, after being appointed Bishop of Maiuma near Gaza. He died in 750.<sup>1078</sup> St Cosmas

<sup>1076</sup> Kruk 2000a, cat. no. 34.

<sup>1077</sup> *Непостыжъиѣ, -ѣе = ἀκατάληπτος* according to the Ruthenian *Dubrovskij Menaion* (Dubrovskij-Menäum, p. 258) from the 11th c., that is ‘uncognizable’ (Pol. ‘niepoznawalny’). In the Serbian manuscript from 1650 *On the Holy Spirit* this word was used in the same sense to refer to the mystery of the Holy Trinity as ‘difficult to comprehend’ and ‘imponderable’ – *непостыжим[ъ]* и *недовѣдом[ъ]* (*Слово о Духу Светоме*, p. 266). So it is not the case of the mystery which cannot be accepted by intellect, but the one that goes beyond its cognitive capabilities. According to the apophatic tradition of Byzantine theology, “The very notion of God’s being both Unity and Trinity was a revelation illustrating this incomprehensibility; for no reality accessible to the mind could be both “one” and “three”” (Meyendorff 1984, p. 236). Therefore the patrocinium of the Constantinople church of Christ Akataleptos (now Kalenderhane Mosque) from the Middle Byzantine period did not mean ‘unintelligible’ Christ (Kłosińska 1975, p. 47), but ‘uncognizable’, whose Mystery goes beyond the cognitive capabilities of man. This is how this dedication has been translated by A. Kompa (2011, p. 149).

<sup>1078</sup> Olszewsky 1998. Other dates: 706–760: n.a., *Kosmas von Majuma (der Melode), Johannes*, [in:] *LCI...*, 7 (1974), p. 343; Patrich 2011 [1995], 2, p. 108: ca. 743–760.

w Majumie koło Gazy. Zmarł w 750 r.<sup>1078</sup> Był jednym z najwybitniejszych hymnografów VIII w., zasłużony szczególnie dla rozwoju kanonu.

Obaj z Janem przedstawiani byli w turbanach na głowie, wskazujących na ich wschodnie pochodzenie, Jana przy tym miała wyróżniać biała broda, a Kosmę – ciemna. Często wraz z Janem pojawiał się we freskach z XIV w. w świątyni Chora w Konstantynopolu, w katolikonie monasteru Protaton na Górze Athos (określony jako *poietes*, zobrazowany został bez turbanu), w cerkwi Taksjarchów w Kastorii (1356), w monasterze Barlaama w Meteorze (1548, w kapturze), we freskach z XVI w. monasteru Ksenofont.

*Hermeneia*, omawiając scenę Zaśnięcia Marii, również wskazywała na obecność w niej św. Jana Damasceńskiego ze zwojem, na którym powinno być zapisane: „Jesteś godna, aby otrzymać życie w niebie, święta Dziewico, i by pojawić się w niebiańskich cyboriach”, a po stronie lewej miał być przedstawiany św. Kosma z napisem na zwoju: „Jesteś śmiertelną kobietą, lecz oto apostołowie cudownie widzą Ciebie jako niepokalaną Matkę Boga”<sup>1079</sup>. Wspomniane teksty są początkowymi słowami hymnów śpiewanych na Jutrznę (gr. *Orthros*) 15 sierpnia, a znajdują się w *Menaionie*<sup>1080</sup>. Obaj hymnografowie umieszczeni zostali po bokach sceny Zaśnięcia Marii w malowidłach ściennych na zachodniej ścianie kaplicy grobowej monasteru w Baczkwie, fundowanego przez Grzegorza Pakouriana z Gruzji i malowanego przez Jana Iveropoulosa prawdopodobnie w 3. ćw. XII w.<sup>1081</sup>, także w katolikonie św. Apostołów w Salonikach, powstałym z fundacji patriarchy Nifona I (gr. *Νήφων*, 1310–1314), oraz w wielu cerkwiach bułgarskich – w Baczkwie, Bojanie, cerkwi św. Mariny koło Karłukowa, cerkwi św. Piotra w Berende (poł. XIV w.) czy w cerkwi w Kremkovi (1493, malowidła – 1503, malowidła egzonarteksu – 1611)<sup>1082</sup>. Niezwykłą zatem innowacją było wprowadzenie do sceny Zaśnięcia Marii w cerkwi św. Piotra i św. Pawła w Tyrnowie (malowidła – XIV w.?) pary Kosmy i Józefa „Twórcy” (cs. *творец*, z gr. *ποιητής*). Wyjątkowo czterech hymnografów umieszczono w scenie Zaśnięcia Marii na ikonie greckiej z końca XIV w.

was one of the most eminent 8th-century hymnographers, who contributed especially to the development of the canon.

Both Cosmas and John were depicted in turbans on their heads, suggesting their Eastern descent. John was characterised by a white beard, and Cosmas by a dark beard. Together with John, he often appeared in 14th-century frescos: in the Chora church in Constantinople, in the catholicon of the Protaton monastery on Mount Athos (referred to as *poietes*, depicted without a turban), in the Orthodox church of Taxiarchos in Kastoria (1356), in the monastery of St Barlaam in Meteor (1548, in a hood), in frescos from the 16th c. in the Xenophontos monastery.

In a section devoted to the Dormition of Mary, *Hermeneia* also emphasises the presence of St John of Damascus with a scroll in it with an inscription reading ‘You deserve a life in heaven, pure Virgin, and to appear in heavenly ciboria’. To her left there should be a depiction of St Cosmas with the inscription on the scroll reading ‘You are a mortal woman, but the apostles miraculously see You as an immaculate Mother of God’.<sup>1079</sup> These texts were the beginning words of the hymns sung on the Matins (Gr. *Orthros*) on 15 August, and included in the *Menaion*.<sup>1080</sup> Both hymnographers flank the scene of the Dormition of Mary in murals on the western wall of the sepulchral chapel of the monastery in Bachkovo, founded by Gregory Pakourianos from Georgia and painted by Ioan Iveropoulos probably in the 3rd quarter of the 12th c.,<sup>1081</sup> also in the catholicon of the Saint Apostles in Thessaloniki, founded by Patriarch Niphon I (Gr. *Νήφων*, 1310–1314), and numerous Bulgarian Orthodox churches – in Bachkovo, Boyana, the Orthodox church of St Marina near Karlukovo, the Orthodox church of St Peter in Berende (mid-14th c.) or the Orthodox church in Kremkovi (1493, paintings – 1503, paintings in the exonarthex – 1611).<sup>1082</sup> An unusual innovation was therefore the depiction of Cosmas and Joseph the ‘Creator’ (CS. *творец*, from Gr. *ποιητής*) within the scene of the Dormition of Mary in the Orthodox church of Sts Peter and Paul in Tirnovo (paintings – 14th c.). The four hymnographers were exceptionally included in the scene of the Dormition of Mary in the Greek icon from the end of the 14th c.

1078 Olszewsky 1998. Inne daty życia: 706–760: [b.a.], *Kosmas von Majuma (der Melode)*, Johannes, [w:] *LCL...*, 7 (1974), s. 343; Patrìch 2011 [1995], t. 2, s. 108: ok. 743–760.

1079 *The ‘Painters’ Manual...*, s. 296.

1080 *Ibidem*, przyp. do s. 50.

1081 Malmquist 1979, s. 115. Według A. Grabara w tych malowidłach po raz pierwszy na Balkanach św. Jan Damasceński pojawił się w turbanie – Grabar 1928, s. 80.

1082 W tym wypadku *Zaśnięcie* namalowano na ścianie północnej, a nie jak zwykle na zachodniej.

1079 *The ‘Painters’ Manual...*, p. 296.

1080 *Ibid.*, note to p. 50.

1081 Malmquist 1979, p. 115. According to A. Grabar, St John of Damascus was wearing a turban in these paintings for the first time in the Balkans – Grabar 1928, p. 80.

1082 In this case the Dormition was painted on the northern wall, not on the western wall as usual.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona musiała być przeznaczona do dolnego rzędu ikonostasu jako para dla ikony Chrystusa Pantokratora. Cechy fizjonomiczne Marii i Jezusa zbliżają ją do grupy ikon o przypuszczalnej proveniencji mołdawskiej. Przemawia za tym również nimb wypukły profilowany w drewnianym podobraziu, z dekoracją roślinną formowaną w zaprawie. Na praktykę stosowania nimbów wypukłych – wyciętych w desce podobrazia i ozdobionych ornamentem kwiatowo-roślinnym wyciskanim w zaprawie kredowej – częstą na południu i w Rumunii, wskazała Janina Kłosińska<sup>1083</sup>. W skomplikowanym układzie fałdów szat proroków autorka dostrzegła cechy typowe dla późnego okresu bizantyńskiego, zwłaszcza w opadających festonach, wydęciach i zygzakowatych formach<sup>1084</sup>. W rzeczywistości cechy te są obecne w najwcześniejszych dziełach stylu paleologowskiego, lecz tu w formie mocno stylizowanej.

W ikonie tej – w porównaniu z innymi powstałymi w tym czasie ikonami tego typu – brak proroków Amosa i Ezechiela. Zwraca też uwagę, że Joachim stoi po lewej stronie, Anna zaś – po prawej, zgodnie z regułą utrwaloną bliżej końca XVI w. i w XVII stuleciu. Jest to jedyna ikona w grupie analizowanych dzieł, w której prócz proroków zobrazowani zostali również hymnografowie. Ich obecność jest oryginalną cechą ikon zachodnioruskich, stąd przyjęcie, że malował ją malarz mołdawski, implikowałby fakt, że jeśli był aktywny w środowisku ruskim, to przyswoił sobie tym samym rozwiązania miejscowe.

Ikona wyróżnia się oryginalnym zapisem imion proroków – w wypadku Jakuba jest wspomniany anioł, a Daniel opatrzony jest przydomkiem Baltazar (?), wzmacniając konotacje biblijne. Napisy są nadzwyczaj długie, znajdując w wypadku Salomona (?) analogię z zapisem na zwoju tego proroka w ikonie z Potylicza, którą można datować na lata 70. XVI w. W trakcie analizy paleograficznej ikon w 2000 r., dokonanej przez dr Wandę Stępnia-Minczewą, ortografia napisów w analizowanym dziele rozpoznana została jako wykazująca cechy mieszane<sup>1085</sup>. Uwagi te potwierdzono podczas ponownej analizy w 2017 r. konkretnymi przykładami, z podsumowaniem, że w ikonie dominuje jednak „charakterystyczne słownictwo, wskazujące na proveniencję bułgarską: *ковчезъ* znane i charakterystyczne dla bułgarskiej Szkoły Presławskiej, wyraz znany i we współczesnym języku bułgarskim” (Aneks I.1).

W opracowaniu z 2000 r. postawiłem tezę, że ikonę krakowską i ikonę przechowywaną w MHS można uznać

## Remarks concerning style and attribution

The icon must have been made for the lower tier of the iconostasis as a pair for the icon of Christ Pantocrator. Considering the physiognomic features of Mary and Jesus, the icon is close to the group of icons of the Moldavian provenance. It is also indicated by the convex nimbus profiled in the wooden support, with foliate decoration formed in the ground layer. The practice of using convex nimbuses – engraved in the panel and embellished with a floral and plant ornament impressed in the chalk ground, frequent in the south and in Romania, was mentioned by Janina Kłosińska.<sup>1083</sup> The scholar discerned features typical of the Late Byzantine period in the complex arrangement of folds of the garments worn by the prophets, in particular in festoons and bulging and zigzag-like forms.<sup>1084</sup> In reality, these features are observed in the earliest works representing the Palaiologan style, but in a much stylised form.

Compared to other icons of this type produced at that time, this icon does not show the prophets Amos or Ezekiel. Worthy of note is also the fact that Joachim is standing on the left and Anne – on the right, in accordance with the principle established towards the end of the 16th and in the 17th c. It is the only icon in the analysed group which apart from prophets also depicts hymnographers. Their presence is an original characteristic of Ruthenian icons, therefore the assumption that it was painted by a Moldavian artist would imply that if he was active in the Ruthenian circle, then he must have adopted local solutions.

The icon is distinguished by a unique way of inscribing the names of prophets – in the case of Jacob, the angel is mentioned, and Daniel is accompanied by the nickname Baltasar (?), which stresses an allusion to the appropriate passages of the Old Testament. These inscriptions are particularly long, in the case of Solomon (?) analogous with an inscription on the scroll accompanying this prophet in the icon from Potelych that may be dated to the 1570s. During a palaeographical analysis of the icons, carried out in 2000 by Dr Wanda Stępnia-Minczewa, the orthography of the inscriptions in the present work was recognised as showing mixed features.<sup>1085</sup> These findings were confirmed during the second analysis in 2017 with specific examples, however with a conclusion that the icon is dominated by ‘the characteristic vocabulary suggesting the Bulgarian provenance: *ковчезъ* is known and characteristic of the Bulgarian Preslav School, used also in the contemporary Bulgarian language’ (Appendix I.1).

1083 Kłosińska 1972, s. 56.

1084 *Ibidem*.

1085 Kruk 2000a, s. 243.

1083 Kłosińska 1972, p. 56.

1084 *Ibid.*

1085 Kruk 2000a, p. 243.

za dzieło jednego artysty pochodzenia mołdawskiego<sup>1086</sup>. Wskazuje na to długa lista wspólnych cech obu dzieł, poczynając od wyrazu twarzy Marii i Jezusa, przez niezwykle układ fałd maforionu Marii na wysokości Jej uniesionej dłoni, a skończywszy na detalach, np. budowie nosa Jezusa czy układzie pasemek włosów na Jego czole. O tym, że są to ikony mistrza znającego ikony mołdawskie, świadczy sposób wykonania nimbów czy specyficzny motyw koła z trzema wypustkami na sukni Jezusa, występujący również we fresku w cerkwi w Dorohoi<sup>1087</sup>. W obu ikonach – przechowywanej w MNK i opublikowanej przez Eugeniusza Iwanoykę<sup>1088</sup> – obecny jest prorok Daniel z nakryciem głowy, które było typowe dla tej postaci występującej w ikonach mołdawskich. W drugiej ikonie z tego zestawienia za jej mołdawskim pochodzeniem przemawia również charakterystyczny motyw gwiazd na maforionie Marii, częsty we freskach mołdawskich, np. w Balineszti, Woroncu i Homorze.

## Wystawy

MNK / GG 1972; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.a., b.r.] – *Obraz – Madonna z Dzieciątkiem – w. XVI*, karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona Matka Boska z Dzieciątkiem. Hodigitria*, karta inwentarzowa zał. 20 V 1959; uzup. A. Małkiewicz, B. Gumińska, PBEC/XVIII

### Publikacje

Kłosińska 1972, il. 1–2; Kłosińska 1973, poz. kat. 98 i il. na s. 243; Kruk 2000a, poz. kat. 75

In the study from 2000 I put forward a thesis that the Krakow icon and the icon in the holdings of the MHS may be regarded as the work of the same artist of Moldavian descent.<sup>1086</sup> It is indicated by a long list of features shared by both works: from the facial expressions of Mary and Jesus, the unusual arrangement of folds of Mary's maphorium at the height of her raised hand, to details e.g. Jesus' nose or the arrangement of locks of hair on his forehead. What evidences that these are icons painted by the master familiar with Moldavian icons are: the way of executing nimbuses and a specific motif of a circle with three insets in Jesus' dress, which can also be seen in a fresco in the Orthodox church in Dorohoi.<sup>1087</sup> The two icons – the one kept in the MNK and the one published by Eugeniusz Iwanoyka<sup>1088</sup> – feature the prophet Daniel with the headgear that was typical of this figure in Moldavian icons. What signifies the Moldavian origin of the latter icon is also the characteristic motif of stars on Mary's maphorium, common in Moldavian frescos, e.g. in Bălănești, Voroneț and Humor.

## Exhibitions

MNK / GG 1972; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.a., n.y.] – *Obraz – Madonna z Dzieciątkiem – w. XVI*, inventory chart, PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona Matka Boska z Dzieciątkiem. Hodigitria*, inventory chart created on 20 May 1959; information added by A. Małkiewicz, B. Gumińska, PBEC/XVIII

### Publications

Kłosińska 1972, figs. 1–2; Kłosińska 1973, cat. no. 98 and fig. on p. 243; Kruk 2000a, cat. no. 75

1086 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów*, ikona, dat. na 2. ćw. XVI w., drewno, tempera, 126 × 71 × 3 cm, MHS, nr inw. 1197 – Kruk 2000a, poz. kat. 74. W nowym opracowaniu podano zmienione datowanie, nowe numery inwentarzowe i wymiary ikony: Winnicka 2013, poz. kat. 2: *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii*, dat. na 1. ćw. XVI w., drewno, tempera, 126 × 97 × 3 cm, nr inw. MHS/S/4181. Autorka zwróciła uwagę na modyfikację gestu Marii, która dotyka prawą dłonią prawego kolana Jezusa – jak w innych ikonach w MHS: z Florynki (*ibidem*, poz. kat. 5) i z Kostarowiec (*ibidem*, poz. kat. 12).

1087 Zob. Kruk 2009a, s. 135–152.

1088 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków*, ikona, dat. na 2. ćw. XVI w. (?), drewno, tempera, pochodzi „z dawnej Galicji”, własność prywatna – Kruk 2000a, poz. kat. 73.

1086 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels*, icon dated to the 2nd quarter of the 16th c., wood, tempera, 126 × 71 × 3 cm, MHS, inv. no. 1197 – Kruk 2000a, cat. no. 74. The new study provides the new dating, new inventory numbers and dimensions of the icon: Winnicka 2013, cat. no. 2: *Icon of the Mother of God Hodegetria*, dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, 126 × 97 × 3 cm, inv. no. MHS/S/4181. The author has pointed to the modification of the gesture made by Mary, who is touching Jesus' knee with her right hand – as in other icons at the MHS: from Florynka (*ibid.*, cat. no. 5) and from Kostarowce (*ibid.*, cat. no. 12).

1087 See Kruk 2009a, pp. 135–152.

1088 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Prophets*, icon dated to the 2nd quarter of the 16th c. (?), wood, tempera, from 'former Galicia', private property – Kruk 2000a, cat. no. 73.

## *Hodegetria w otoczeniu archaniołów, apostołów oraz Joachima i Anny* *Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, and Joachim and Anne*

**MNK XVIII-28** (d. nr. inw. 8206)

Ikona dolnego rzędu ikonostasu (tzw. namiestna)

Ruś zachodnia, koniec XV–pocz. XVI w.<sup>1089</sup>, wym.  
127–128 × 97–97,5 × 3 cm

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa: anhydryt – zob. Rap. 5.2, poz. 14), złocenia (nimby Marii, Jezusa i apostołów)

Zakup, Terło, 26 III 1893 (zob. Kat. 17, Kat. 26)

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* odnotowano w 1893 r. pod nr. 1285 (8206): „Obraz cerkiewny na drzewie – grunt gipsowy. N Panna w formie często otoczonej z trzech stron obrazka ze scenami, pół postaciami SS. w Kołach – zniszczony dołem 1’30–0’90”<sup>1090</sup>. Ikona została zakupiona razem z ikonami *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny* (MNK XVIII-30, Kat. 17) oraz *Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy* (MNK XVIII-29, Kat. 26) w Terle (ukr. Терло) k. Chyrów za 40 florenów. W późniejszych dokumentach pojawia się informacja o zakupie tych trzech ikon 26 III 1893 od ks. Jana Wołosiańskiego, proboszcza tamtejszej cerkwi pw. Narodzin Bogurodzicy w latach 1890–1899.

### Stan zachowania

Obecny stan ogólny dobry, ikona oczyszczona i zabezpieczona.

### Opisy historyczne

→ KI [b.r.] (przed 1950): „ubytki farby w dolnym, prawym narożniku, odsłaniająca drewno”.

→ KI 1958: „zniszczony, w wielu miejscach farba odpryśnięta, w dolnej partii na bardzo dużej powierzchni, w kilku miejscach wypalone płaszczyny świecami”.

1089 Propozycje datowania: XV w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 7; Gumińska 2008, s. 35; Gumińska 2010, s. 440); XV–XVI w. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. XLVI–XLVII); 1. poł. XVI w. (Gumińska 1994, kat. [b.p.]); XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 55; Kłosińska 1987, poz. i il. 43; KI 1991: „Pd.-wsch. ziemie Polski”).

1090 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1285 (8206) z 1893 r., s. 192. W rubryce po prawej stronie dopisek: „zakup j[ak]. n[ieżej]”.

**MNK XVIII-28** (former no. 8206)

Icon from the lower tier of the iconostasis (aka *namiestna*)

Ruthenia, end of the 15th–beginning of the 16th c.,<sup>1089</sup>  
127–128 × 97–97.5 × 3 cm

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, gypsum ground: anhydrite – see Rep. 5.2, no. 14), gilded (nimbus of Mary, Jesus and apostles)

Purchased, Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło), 26 March 1893 (see Cat. 17, 26)

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1893 under no. 1285 (8206): ‘An Orthodox painting on wood – the gypsum ground. The Virgin Mary in the form densely surrounded on three sides of the painting with scenes, half-figures of saints in circles – damaged at the bottom 1’30–0’90’.<sup>1090</sup> The icon was purchased together with the icons of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne* (MNK XVIII-30, Cat. 17) and the *Birth and Dormition of the Mother of God* (MNK XVIII-29, Cat. 26) in Terlo near Khyriv (Ukr. Хірів, Pol. Chyrów) for 40 florins. Later documents include information about the acquisition of these icons on 26 March 1893 from Rev. Jan Wołosiański, parish priest of the local Orthodox church of the Birth of the Mother of God in 1890–1899.

### Condition

The general condition of the icon is good, it has been cleaned and subjected to remedial conservation.

### Historical descriptions

→ KI [n.y.] (before 1950): ‘areas of loss in the paint layer, in the right bottom corner, showing wood’.

→ KI 1958: ‘damaged, in many spots paint has peeled off, on a very vast area in the lower part, areas burnt with candles in several spots’.

1089 Suggested dating: 15th c. (Hordynsky 1973, no. and fig. 7; Gumińska 2008, p. 35; Gumińska 2010, p. 440); 15th–16th c. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, figs. XLVI–XLVII); 1st half of the 16th c. (Gumińska 1994, cat. n.pag.); 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 55; Kłosińska 1987, no. and fig. 43; KI 1991: ‘south-eastern area of Poland’).

1090 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1285 (8206) of 1893, p. 192. In the column on the right a note: ‘purchased a[s] f[ollows]’.



### Konserwacje

- 1956, VII: zabezpieczenie polichromii w dziale muzealnym
- 1961: konserwacja pełna w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1973, 26 VII–25 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2005, 9–20 IX: konserwacja w LANBOZ
- 2007, 5 VI–10 X: konserwacja w LANBOZ
- 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski lipowe o zbliżonej szerokości (16 cm; 14,3 cm) wzmocnione dwoma zastrzałami prawostronnymi, zwiężającymi się ku stronie lewej. Górny o szerokości 5 cm (u podstawy) i 4,3 cm (na końcu), dolny – 5,5 cm (u podstawy) i 5 cm (na końcu). Koniec górnego oddalony jest od boku lewego o 4 cm, dolny – o 5 cm.

#### Opracowanie awersu

Ikona z kowczgiem (2,7–3,5 cm), z wąskim paskiem czerwonego koloru na krawędzi (1,7 cm). Pola z medalionami z półpostaciami apostołów mają ok. 15,5 cm szerokości i oddzielone są od pola środkowego jedynie wąskim, jasnoczerwonym paskiem, tworzącym iluzję plastycznego wydzielenia jakby drugiego kowczgu. Wysokość medalionów wynosi ok. 16,5 cm, szerokość 18,3 cm, zatem mają one w istocie formę owali nieznacznie spłaszczonych.

### Inskrypcje →

### Conservation treatments

- July 1956: polychrome protected in the museum department
- 1961: full conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 9–20 September 2005: conservation in the LANBOZ
- 5 June–10 October 2007: conservation in the LANBOZ
- 28 January–7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Two linden boards of similar width (16 cm, 14.3 cm) reinforced with two right battens, tapering to the left. The upper one with the width of 5 cm (at the base) and 4.3 cm (at the end), the lower one – 5.5 cm (at the base) and 5 cm (at the end). The end of the upper one is 4 cm from the left edge, the lower one – 5 cm.

#### Front side

The icon with a *kovcheg* (2.7–3.5 cm), with a red strip of colour along the edge (1.7 cm). Fields with medallions featuring apostles in half-figures are approx. 15.5 cm wide and are separated from the central field only with a narrow, light red stripe, creating an illusion of a second *kovcheg*. The height of the medallions is approx. 16.5 cm, width: 18.3 cm, so in fact they have the form of slightly oblate ovals.

### Inscriptions →

## Inskrypcje | Inscriptions

<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΠΕΤΡΣ (= <i>Apostoł</i> <i>Chrystusowy Piotr</i>) Zwój (= <i>Apostle of Christ Peter</i>) Scroll</p>	<p>ΑΡΖ ΜΙΧΑΪΛΣ (= <i>Archanioł Michał</i>) (= <i>Archangel Michael</i>)</p>	<p>ΑΡΖ ΓΑΒΖΡΪΗΛΣ (= <i>Archanioł Gabriel</i>) (= <i>Archangel Gabriel</i>)</p>	<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΠΑΪΣ (= <i>Apostoł</i> <i>Chrystusowy Paweł</i>) Księga (= <i>Apostle of Christ Paul</i>) Book</p>	
<p>ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΜΑΘΕΗ (= <i>Ewangelista</i> <i>Chrystusowy Mateusz</i>) Księga (= <i>Evangelist of</i> <i>Christ Matthew</i>) Book</p>	<p>ΜΡ ΩΪ (= <i>Matka Boga</i>) (= <i>Mother of God</i>)</p>	<p>ΙΪ ΧΪ (= <i>Jezus</i>) zwój (= <i>Jesus</i>) scroll</p> <p>W nimbie Chrystusa: In Christ's nimbus:</p> <p>Ο</p> <p>Ω Ν (= <i>Ten, Który Jest</i>) (= <i>I Am that I Am</i>)</p>	<p>ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΙΩΑ (= <i>Ewangelista</i> <i>Chrystusowy Jan</i>) Księga (= <i>Evangelist of</i> <i>Christ John</i>) Book</p>	
<p>ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΜΑΡΚΟ (= <i>Ewangelista</i> <i>Chrystusowy Marek</i>) Księga (= <i>Evangelist of</i> <i>Christ Mark</i>) Book</p>			<p>ΕΥΛ ΧΕΖ ΛΥΚΑ (= <i>Ewangelista</i> <i>Chrystusowy Łukasz</i>) Księga (= <i>Evangelist of</i> <i>Christ Luke</i>) Book</p>	
<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΙΑΚΟΒΣ (= <i>Apostoł</i> <i>Chrystusowy Jakub</i>) Zwój (= <i>Apostle of Christ Jacob</i>) Scroll</p>			<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΑΝΔΡΗ (= <i>Apostoł Chrystusowy</i> <i>Andrzej</i>) Zwój (= <i>Apostle of</i> <i>Christ Andrew</i>) Scroll</p>	
<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΣΙΜΩ (= <i>Apostoł Chrystusowy</i> <i>Szymon</i>) Zwój (= <i>Apostle of</i> <i>Christ Simon</i>) Scroll</p>	<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΘΟΜΑ (= <i>Apostoł</i> <i>Chrystusowy Tomasz</i>) Zwój (= <i>Apostle of</i> <i>Christ Thomas</i>) Scroll</p>	<p>ΑΓΪΩ ΑΝΝΑ ΙΪΩΑΚΗ (= <i>Święci Anna</i> <i>Joachim</i>) (= <i>Saints Anne</i> <i>Joachim</i>)</p>	<p>ΑΠΛΣ ... ΦΙΛΙΠΣ [= (<i>Apostoł</i> <i>Chrystusowy</i>) <i>Filip</i>] ? [= (<i>Apostle of</i> <i>Christ</i>) <i>Philip</i>] ?</p>	<p>ΑΠΛΣ ΧΕΖ ΒΑΛΘ... (= <i>Apostoł Chrystusowy</i> <i>Bartłomiej</i>) ? (= <i>Apostle of Christ</i> <i>Bartholomew</i>) ?</p>

## Opis i ikonografia

Ikona stanowi jeden z wariantów wizerunku Hodegetrii uzupełnionej o dodatkowe postacie w polach bocznych, czyli tzw. klejmach, w tym wypadku apostołów<sup>1091</sup>. Był to wariant zdecydowanie rzadszy, niż Hodegetrii w otoczeniu proroków, który stanowił naturalne dopełnienie wizerunku Chrystusa w otoczeniu apostołów. Wobec takiego wyboru postaci można domniemywać, że odpowiadająca wizerunkowi maryjnemu ikona Chrystusa namalowana była w wariacie Chrystusa w Chwale (cs. *Spas w silach*). Znamy zaledwie kilka ikon o tym temacie z obszaru Rusi w granicach Rzeczypospolitej oraz północnych Węgier,

## Description and iconography

The icon represents one of the variants of the Hodegetria image complemented with additional figures in side fields, the so called *kleymos*, here showing the apostles.<sup>1091</sup> It was a definitely less frequent variant than Hodegetria surrounded by prophets, which was a natural complement to the image of Christ surrounded by the apostles. Because of this selection of figures one may assume that the icon of Christ corresponding to the Marian image was painted in the variant of Christ in Majesty (Rus. *Спас в силах*). We know only several icons devoted to this subject from the area of Ruthenia within the borders of the Commonwealth of Poland and Lithuania and Northern

1091 Ikonografia apostołów: Janocha 2008b, s. 250. Ikonografia Matki Boskiej w otoczeniu apostołów: Kruk 2000a; Biskupski 2013, s. 170–172.

1091 Iconography of the apostles: Janocha 2008b, p. 250. Iconography of the Mother of God surrounded by the apostles: Kruk 2000a; Biskupski 2013, pp. 170–172.

czyli dzisiejszej Słowacji. Są to m.in. ikona z Żohatyna (MBLS)<sup>1092</sup>, w której prócz apostołów obecni są także prorocy, oraz dwie ikony w zbiorach słowackich, pochodzące z kraju preszowskiego: z regionu Snina<sup>1093</sup> w Muzeum w Preszowie i z Becherova w zbiorach Muzeum w Świdniku<sup>1094</sup>. Omawiana ikona wyróżnia się także tym, że apostołowie umieszczeni zostali w niej w medalionach, podobnie jak w ikonie z Długiego w MHS<sup>1095</sup> i z Suszycy Wielkiej, która wyróżnia się rozmieszczeniem postaci na czterech ramach otaczających pole środkowe<sup>1096</sup>.

Tradycja umieszczania wizerunków w medalionach ma genezę starożytną. Tak obrazowano świętych w najstarszych ikonach z Góry Synaj. Świętych umieszczono w medalionach apsyd dekorowanych mozaiką, m.in. w synajskiej bazylice św. Katarzyny Aleksandryjskiej<sup>1097</sup>, w Panagia Kanakaria w Lythrankomi na Cyprze<sup>1098</sup>, jak również na ścianach bazyliki Panagia *Acheiropoietos* w Salonikach. Był to przejaw kontynuacji tradycji rzymskiej, w ramach której górną część dyptyków konsularnych zdobiły portrety cesarskie<sup>1099</sup>. Z tym też związana była jeszcze starsza tradycja umieszczania w tondach portretów antenatów w atriach willi rzymskich.

Innym wyróżnikiem jest sytuowanie na dolnej ramie wizerunków apokryficznych rodziców Marii, czyli Joachima i Anny. Matka Boża w otoczeniu m.in. świętych apostołów Bartłomieja i Piotra oraz Joachima i Anny widnieje w bi-

Hungary, that is present-day Slovakia. These are e.g. the icon from Żohatyn (MBLS)<sup>1092</sup> which apart from the apostles depicts also prophets, and two icons in the Slovak collections, from the Prešov Region: from the Snina area<sup>1093</sup> at the Museum in Prešov and from Becherov, in the holdings of the Museum in Świdnik.<sup>1094</sup> The present icon is also distinguished by the fact that the apostles are depicted in medallions, as in the icon from Długie at the MHS<sup>1095</sup> and from Velika Sushitsya (Ukr. Велика Сушиця, Pol. Suszyca Wielka), characterised by the depiction of the figures on the four borders encircling the central field.<sup>1096</sup>

The tradition of placing images in medallions is of ancient origin. This is how saints were depicted in the oldest icons from Mount Sinai. Representations of saints were featured in the medallions of apses decorated with mosaics, e.g. in the Sinai basilica of St Catherine of Alexandria,<sup>1097</sup> in Panagia Kanakaria in Lythrangomi, Cyprus,<sup>1098</sup> as well as on the walls of the basilica of Panagia *Acheiropoietos* in Thessaloniki. It was a manifestation of the continuation of the Roman tradition as part of which the upper part of the consular diptychs was adorned with portraits of emperors.<sup>1099</sup> What was linked with it was an even older tradition of portraying, in tondi, ancestors in the atria of Roman villas.

Another distinctive feature is depicting apocryphal images of Mary's parents, that is, Joachim and Anne, on the bottom frame. The Mother of God surrounded among others

1092 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, apostołów, Joachima i Anny*, dat. na 1450–1500, drewno, tempera, dwa zastrzały lewostronne, 117 × 90,5 × 2,3 cm – Grządziela 1974, il. 3, 14 (2. poł. XV w.); Grządziela 1994, il. na wklejce (XV w.); Kruk 2000a, poz. kat. 7 (lata 1450–1500).

1093 *Hodegetria w otoczeniu apostołów*, dat. na 1. poł. XVI w., drewno, tempera, pochodzi z regionu Snina w kraju preszowskim, pozyskana w 1962 r., SGP, nr inw. O 264. Ikonę mogłem dokładnie poznać w trakcie kwerendy *in situ* 22 IX 2015 r. W opisie uznana za dzieło jednego warsztatu, który wykonał także ikony apostołów Mateusza i Marka nieznanego pochodzenia w zbiorach Muzeum w Bratysławie (SNM), dat. na 1. poł. XVI w., oraz św. Demetriusza z Ladomirovej (słow. Ladomirová) w zbiorach Muzeum Szaryskiego w Bardejowie (MSB), dat. na 1510–1530.

1094 *Hodegetria w otoczeniu apostołów* (destrukt – zachowana prawa połowa ikony), dat. na 1540–1560, drewno, tempera, dwa zastrzały lewostronne, 119 × 57 cm, MUKS, nr inw. 470/71, MUKS – Keleti 1984, poz. 9a (XVI w.); Sopoliga 1990, il. na s. 81; Sopoliga 1994, il. 8 na s. 124 (XVI w.); Kruk 2000a, poz. kat. 24 (lata 1540–1560); Puskás 2005, il. 7 (koniec XV–pocz. XVI w.).

1095 *Matka Boska z Dzieciątkiem, apostołami, Joachimem i Anną*, dat. na 1450–1500, trzy deski lipowe, dwa nowe zastrzały prawostronne, 126 × 114,5 × 2,5 cm, MHS, nr inw. MHS 944 – karta inwentarzowa (XV lub XVI w.), 125 × 115 × 2 cm; Grządziela, Lewandowska [b. d.] (opisana jako ikona z Nowosielec pod Sanokiem, koniec XV–pocz. XVI w.), 125 × 115 cm; Hordynsky 1973, poz. i il. 8 (jako ikona z Nowosielec, XV w.); Grządziela 1974, il. 4, 15, 16, 20–23 (2. poł. XV w.); Puskás 1989, il. 3 (XVI w.); Biskupski 1991a, il. 20 (koniec XV w.); Grządziela 1994, il. 12 na s. 224 (XV w.); Kruk 2000a, poz. kat. 8 (lata 1450–1500); Biskupski 2013, poz. kat. 10 (3. ćw. XV w.), s. 169. Mimo że ikona przeniesiona została z Nowosielec utrzymywana była tradycja ustna o jej pochodzeniu z miejscowości Długie.

1096 Biskupski 2013, il. 5.

1097 Лазарев 1947 (1986), II, il. 68–71.

1098 Megaw, Hawkins 1977.

1099 Corrigan 1988, s. 10.

1092 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, Joachim and Anne*, dated to 1450–1500, wood, tempera, two left battens, 117 × 90.5 × 2.3 cm – Grządziela 1974, fig. 3, 14 [2nd half of the 15th c.]; Grządziela 1994, fig. on an inset [15th c.]; Kruk 2000a, cat. no. 7 [1450–1500].

1093 *Hodegetria Surrounded by Apostles*, dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, from the Snina area in the Prešov Region, acquired in 1962, SGP, inv. no. O 264. I had an opportunity to examine the icon in detail during a survey conducted *in situ* on 22 September 2015. According to the description, it is the work of the workshop which also made icons of the apostles Matthew and Mark of unknown provenance in the holdings of the Museum in Bratislava (SNM), dated to the 1st half of the 16th c., and of St Demetrius from Ladomirová, in the holdings of the Šariš Museum in Bardejov (MSB), dated to 1510–1530.

1094 *Hodegetria Surrounded by Apostles* (damaged – the right side of the icon preserved), dated to 1540–1560, wood, tempera, two left battens, 119 × 57 cm, MUKS, inv. no. 470/71, MUKS – Keleti 1984, no. 9a [16th c.]; Sopoliga 1990, fig. on p. 81; Sopoliga 1994, fig. 8 on p. 124 [16th c.]; Kruk 2000a, cat. no. 24 [1540–1560]; Puskás 2005, fig. 7 [end of the 15th–beginning of the 16th c.].

1095 *Mother of God and Child, Apostles, Joachim and Anne*, dated to 1450–1500, three linden boards, two new right battens, 126 × 114.5 × 2.5 cm, MHS, inv. no. MHS 944 – inventory chart [15th or 16th c.], 125 × 115 × 2 cm; Grządziela, Lewandowska s. d. [described as an icon from Nowosielec near Sanok, end of the 15th–beginning of the 16th c.], 125 × 115 cm; Hordynsky 1973, no. and fig. 8 [as an icon from Nowosielec, 15th c.]; Grządziela 1974, figs. 4, 15, 16, 20–23 [2nd half of the 15th c.]; Puskás 1989, fig. 3 [16th c.]; Biskupski 1991a, fig. 20 [end of the 15th c.]; Grządziela 1994, fig. 12 on p. 224 [15th c.]; Kruk 2000a, cat. no. 8 [1450–1500]; Biskupski 2013, cat. no. 10 [3rd quarter of the 15th c.], p. 169. Despite being transferred from Nowosielec, the icon was traditionally believed to have been made in Długie.

1096 Biskupski 2013, fig. 5.

1097 Лазарев 1947 (1986) II, figs. 68–71.

1098 Megaw, Hawkins 1977.

1099 Corrigan 1988, p. 10.

zantyńskim dyptyku z kości słoniowej z X w. w zbiorach bazyliki San Marco w Wenecji<sup>1100</sup>. Apostołowie z dodaną parą proroków Dawidem i Salomonem oraz Joachimem i Anną otaczają Bogurodzicę z Jezusem m.in. w dwustronnie malowanej ikonie z Sozopola z 1541 r.<sup>1101</sup> Właśnie w przykładzie z terenu Bułgarii obecny jest jeszcze rzadszy wariant, w którym Chrystusa Pantokratora otaczają prorocy, podobnie jak wizerunek Matki Boskiej w typie Eleusy na odwrociu ikony<sup>1102</sup>.

Zgromadzeni w analizowanej ikonie apostołowie różnili się składem osobowym od utrwalonego w Ewangeli, tworzyli go bowiem czterej ewangelista razem z Markiem i Łukaszem, których nie było w gronie dwunastu, oraz św. Paweł. Na ogół byli to: Piotr, Paweł, Jan, Mateusz, Marek, Łukasz, Szymon, Andrzej, Jakub (raczej Starszy, a nie Młodszy – na podstawie typu dojrzałego mężczyzny), Bartłomiej, Tomasz i Filip<sup>1103</sup>. Ten sam wybór apostołów dokonany został we wskazanych wyżej ikonach z Żohatyna i Długiego, a także spotykany jest w kompozycjach *Deesis*. Brakuje zatem apostoła Jakuba Młodsze oraz Macieja, wybranego w miejsce Judasza.

*Hermeneia* przypisywała atrybut Ewangeli tylko ewangelistom, nie precyzując, czy miała to być księga, czy też miał to być zwój. Kwestia ta pozornie wydawała się bez znaczenia, ale przykłady mozaiki w apsydzie katedry w Cefalu na Sycylii z 1148 r. oraz omawianej ikony z Terła wskazują, że księgi z reguły były przypisane ewangelistom, zwoje zaś – pozostałym apostołom. Szczególną pozycję ewangelistów wśród pozostałych apostołów podkreślono na ikonie z Terła także w ten sposób, że przy ich imionach nie użyto zwyczajowego określenia „apostoł”, lecz właśnie „ewangelista”.

Zasób cech ikonograficznych różnicujących poszczególne apostołów był znacznie bardziej ograniczony niż proroków i – podobnie jak w ich wypadku – cechy wskazujące na odrębność typów fizjonomicznych mogły ulegać zmianie. Skład apostołowski nie był różnicowany w tak dużym stopniu jak prorocki pod względem wiekowym, a także pod względem atrybutów, do których należały jedynie księga bądź zwój Ewangeli. Twarze apostołów są do siebie podobne, a cechą je wyróżniającą w pierwszym rzędzie jest obecność

by the apostles Bartholomew and Peter as well as Joachim and Anne can be seen in the Byzantine ivory diptych from the 10th c. in the San Marco's holdings in Venice.<sup>1100</sup> The Mother of God with Jesus is surrounded by the apostles with the added pair of prophets David and Solomon, and Joachim and Anne e.g. in the icon painted in 1541 on two sides, from Sozopol.<sup>1101</sup> The less frequent variant can be seen in the example from Bulgaria, in which Christ Pantocrator is surrounded by prophets, the same as the image of the Mother of God Eleusa on the reverse of the icon.<sup>1102</sup>

The selection of the apostles in the present icon differs from the one established in the Gospels, as these are the four evangelists including Mark and Luke, who were not included in the group of twelve, and St Paul. In general, these were Peter, Paul, John, Matthew, Mark, Luke, Simon, Andrew, James (the Great, not the Less – judging by a mature man type), Bartholomew, Thomas and Philip.<sup>1103</sup> The same apostles are depicted in the icons from Żohatyn and Długie mentioned above, as well as in the *Deesis* compositions. So the Apostle James the Less and Matthias, chosen to replace Judas, are missing.

*Hermeneia* ascribed the attribute of the Gospel book exclusively to evangelists, without specifying whether it should be a book or a scroll. Although this issue was seemingly without significance, the examples of the mosaic in the apse of the cathedral in Cefalù, Sicily, from 1148, and in the present icon from Terlo show that books usually accompanied the evangelists, and scrolls – the other apostles. The special position of the evangelists among the other apostles is highlighted in the icon from Terlo also by replacing the common expression 'apostle' with 'evangelist'.

The repertoire of iconographic features characterising individual apostles was much more limited than that of prophets and – as in the case of the latter – features indicating different physiognomies could change. The selection of apostles was not as diverse as that of prophets in terms of age, and in terms of attributes, which were either a book or a scroll of the Gospel. The faces of the apostles are much alike, and the main distinctive feature is the presence or lack of facial hair, as in the case of the images in medallions in

1100 *Matka Boska w otoczeniu świętych*, dyptyk bizantyński, dat. na X w., 29 × 21 cm, Wenecja, Bazylika św. Marka, skarbiec – *Les icônes* 1982, il. na s. 41; Kruk 2000a, poz. kat. III.1.

1101 *Ukrzyżowanie / Matka Boska Faneromeni w otoczeniu proroków, Joachima i Anny oraz apostołów*, ikona dwustronna, dat. na XIV w., XVI w. (1541), drewno, tempera, 108 × 72 cm, z cerkwi w Sozopolu, НЦИАМС, nr inw. 3272 – Paskaleva 1981, poz. kat. 27; Kruk 2000a, poz. kat. III.17.

1102 *Chrystus Pantokrator w otoczeniu proroków / Matka Boska Eleusa w otoczeniu proroków*, ikona dwustronna, dat. na XIII–XIV w., drewno, tempera, 111 × 96,5 cm, pochodzi z cerkwi w Nesebyrze, HXГC, nr inw. 2438 – *Icones...* 1966, poz. kat. 100–101 (tu wymiary inne: 125 × 98 cm); Paskaleva 1981, poz. kat. 3–5.

1103 *Ibidem*, s. 250.

1100 *Mother of God Surrounded by Saints*, Byzantine diptych dated to the 14th c., 29 × 21 cm, Venice, St Mark's Basilica, treasury – *Les icônes* 1982, fig. on p. 41; Kruk 2000a, cat. no. III.1.

1101 *Mother of God Surrounded by Prophets, Joachim and Anne as well as Apostles*, two-sided icon dated to the 14th c., 16th c. (1541), wood, tempera, 108 × 72 cm, from the Orthodox church in Sozopol, НЦИАМС, inv. no. 3272 – Paskaleva 1981, cat. no. 27; Kruk 2000a, cat. no. III.17.

1102 *Christ Pantocrator Surrounded by Prophets / Mother of God Eleusa Surrounded by Prophets*, two-sided icon dated to the 13th–14th c., wood, tempera, 111 × 96.5 cm, from the Orthodox church in Nesebar, HXГC, inv. no. 2438 – *Icones...* 1966, cat. no. 100–101 [different dimensions: 125 × 98 cm]; Paskaleva 1981, cat. nos. 3–5.

1103 *Ibid.*, p. 250.

lub brak zarostu, jak w wizerunkach w medalionach we fryzie powyżej Matki Boskiej w mandorli podtrzymywanej przez dwóch archaniołów, wypełniającej apsydę kościoła Panagia Kanakaria z VI w. w Lythrankomi na Cyprze<sup>1104</sup>. Fryz z dwunastoma apostołami w medalionach występuje poniżej *Matki Boskiej z Jezusem* na mozaice z XI w. w apsydzie cerkwi w Ateny w Gruzji<sup>1105</sup>.

Apostołów przedstawiano początkowo tak jak proroków, w typowych antycznych togach na tunice z *clavusem*<sup>1106</sup> lub – rzadko i w okresie późniejszym – w strojach biskupich z omoforionami<sup>1107</sup>. W mozaikach soboru w Cefalu z 1148 r. wszyscy apostołowie noszą szaty antyczne, dwuczęściowe, a ich twarze są w dużym stopniu zindywidualizowane. Najbardziej charakterystyczne twarze przypisane były apostołom najczęściej występującym w sztuce – św. Piotrowi i św. Pawłowi oraz ewangelistom. Wskazówki w *Hermenei* dotyczące wyglądu poszczególnych apostołów były krótkie i ograniczały się do określenia ich wieku – młodzieńczego lub starszego – oraz rodzaju i układu włosów. Tak więc apostoł Piotr miał być przedstawiany jako stary człowiek z okrągłą brodą, Paweł – łysy, z brązową, zaplecioną brodą, Jan – stary, łysy, z długą przerzedzoną brodą i z Ewangelią, Mateusz – stary z długą brodą, również z Ewangelią, Łukasz – młody, z kręconymi włosami i krótką brodą, malujący obraz Matki Boskiej, Marek – siwowłosy, z okrągłą brodą i z Ewangelią, Andrzej – stary, z kręconymi włosami i brodą rozszczepioną na dwa szpice, z krzyżem i ze zwojem. Zwój mieli demonstrować także: Szymon Zelota – stary, łysy, z okrągłą brodą, Jakub – młody, z rozwijającym się zarostem, Bartłomiej – młody, z lekkim zarostem, Tomasz – młody, bez zarostu, Filip – młody, bez brody. Ponadto ewangelisci mieli przypisane swoje symbole: Mateusz – człowieka, Marek – lwa, Łukasz – wołu, Jan – orła<sup>1108</sup>.

Apostołowie ujęci są w trzech czwartych, lekko zwrócenieni w stronę Marii i Jezusa. Zwoje i kodeksy demonstrują w dłoniach owiniętych na znak szacunku szatą.

Ewangelista Chrystusowy Piotr

ΑΠΛΖ ΧΕΖ ΠΕΤΡΖ  
(= *Apostol Chrystusowy Piotr*)

Święty Piotr, namalowany w typie starego mężczyzny, białowłosego, z okrągłą brodą, prezentuje zwój. Jego szata

a frieze above the Mother of God in a mandorla held by the two archangels, filling the apse of the Panagia Kanakaria church from the 6th c. in Lythrangomi, Cyprus.<sup>1104</sup> The frieze with the twelve apostles in medallions can be seen below the Mother of God and Jesus in an 11th-century mosaic in the apse of the Orthodox church in Ateny, Georgia.<sup>1105</sup>

In the beginning the apostles were depicted like prophets, wearing typical ancient gowns on a tunic with the *clavus*<sup>1106</sup> or – rarely and in a later period – in clothes typical of bishops, with the omophorion.<sup>1107</sup> In the mosaics of the cathedral in Cefalu, dating back to 1148, all the apostles are clad in ancient, two-part garments, and their faces are to a large extent individualised. The most characteristic faces were reserved for the apostles most often represented in art – St Peter and St Paul and the evangelists. Information provided in *Hermeneia* as to the looks of individual apostles was scarce and limited to the specification of their age – young or old – and the kind of hair. According to it, Apostle Peter was to be depicted as an old man with a round beard, Paul – bald, with a brown, plaited beard, John – old, bald, with a long, thinned beard and with the Gospel book, Matthew – old, with a long beard, also with the Gospel book, Luke – young, with curly hair and a short beard, painting a picture of the Mother of God, Mark – grey-haired, with a round beard and the Gospel book, Andrew – old, with curly hair and a beard with two tips, with a cross and a scroll. A scroll was to be presented also by: Simon the Zealot – old, bald, with a round beard, James – young, with growing facial hair, Bartholomew – young, with some facial hair, Thomas – young, without a beard, and Philip – young, without a beard. Moreover, the evangelists had their characteristic symbols: Matthew – man, Mark – lion, Luke – ox, John – eagle.<sup>1108</sup>

The apostles are depicted in three quarters, turning slightly to Mary and Jesus. Both the scrolls and codices are held by them wrapped in a material as a sign of respect.

Ewangelista of Christ Peter

ΑΠΛΖ ΧΕΖ ΠΕΤΡΖ  
(= *Apostle of Christ Peter*)

St Peter, representing the type of an old white-haired man with a round beard, is showing his scroll. His inner garment is light red, the outer one – dark brown.

1104 Młynarczyk 1983, il. 84.

1105 Лазарев 1947 (1986) I, s. 106.

1106 *Umywanie nóg*, ikona, dat. na I. poł. X w., drewno, tempera, Synaj, monaster św. Katarzyny – Лазарев 1947 (1986) II, il. 182.

1107 *Rząd apostołów*, malowidło ściennie, dat. na ok. 1040 r., Ochryda, cerkiew Mądrości Bożej – Лазарев 1947 (1986) II, il. 179.

1108 *The Painters' Manual...*, s. 52–53; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, 191–192.

1104 Młynarczyk 1983, fig. 84.

1105 Лазарев 1947 (1986) I, p. 106.

1106 *Foot Washing*, icon dated to the 1st half of the 10th c., wood, tempera, Sinai, St Catherine's monastery – Лазарев 1947 (1986) II, fig. 182.

1107 *Row of the Apostles*, mural dated to ca. 1040, Ohrid, Orthodox church of the Holy Wisdom of God – Лазарев 1947 (1986) II, fig. 179.

1108 *The Painters' Manual...*, pp. 52–53; Dionizjusz z Furny [Dionysius of Fourna], *Hermeneia*, pp. 191–192.

spodnia jest w kolorze jasnej czerwieni, wierzchnia – ciemnego brązu.

Ewangelista Chrystusowy Paweł

ΑΠΛΖ ΧΕΖ ΠΑΕΓ  
(= *Apostoł Chrystusowy Paweł*)

Święty Paweł, w sukni zielonej i narzuconej na nią czerwonej, demonstruje księgę. Twarz ma podłużną, z łysym czołem i brodą rozdzieloną na kręcone kosmyki.

Ewangelista Chrystusowy Mateusz

ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΜΑΩΓΗ  
(= *Ewangelista Chrystusowy Mateusz*)

Święty Mateusz – w typie starego mężczyzny w białym chitonie z pomarańczowym *clavusem*, wysadzonym na brzegach perłami i czerwonym himationem – demonstruje księgę o brzegu również zdobionym perłami. Jego twarz jest podłużna, włosy i długa broda są białe.

Ewangelista Chrystusowy Jan

ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΙΩΑ  
(= *Ewangelista Chrystusowy Jan*)

Święty Jan Ewangelista, również w typie dojrzałego mężczyzny, z księgą tak samo dekorowaną, nosi białą-czerwoną szatę narzuconą na zieloną suknię. Podobnie jak Paweł ma łyse czoło, lecz białe włosy i długą brodę.

Ewangelista Chrystusowy Marek

ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΜΑΡΚΟ  
(= *Ewangelista Chrystusowy Marek*)

Święty Marek – z księgą, w brązowej sukni i szacie wierzchniej, z krótkimi włosami i okrągłą brodą – sprawia wrażenie nieco młodszego, zatem odmiennie, niż zalecała to *Hermeneia*.

Ewangelista Chrystusowy Łukasz

ΕΥΛ ΧΕΖ ΛΥΚΑ  
(= *Ewangelista Chrystusowy Łukasz*)

Święty Łukasz, o podobnej twarzy i zbliżonym zarostcie, trzyma księgę. Suknia spodnia jest ciemnozielona, wierzchnia – ciemnoczerwona.

Evangelist of Christ Paul

ΑΠΛΖ ΧΕΖ ΠΑΕΓ  
(= *Apostle of Christ Paul*)

St Paul, clad in a green robe and a red one thrown over it, is showing a book. His face is elongated, he has a bald forehead and a beard divided into curly strands.

Evangelist of Christ Matthew

ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΜΑΩΓΗ  
(= *Evangelist of Christ Matthew*)

St Matthew – shown as an elderly man in a white chiton with an orange *clavus*, set with pearls along the edges, and a red himation – is presenting a book decorated also with pearls along the edge. His face is elongated, hair and long hair – white.

Evangelist of Christ John

ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΙΩΑ  
(= *Evangelist of Christ John*)

St John the Evangelist, depicted also as a mature man, with a book adorned in the same way, is wearing a white and red garment thrown over a green robe. Like Paul, he has a bald forehead, but white hair and beard.

Evangelist of Christ Mark

ΕΥΛΤΖ ΧΕΖ ΜΑΡΚΟ  
(= *Evangelist of Christ Mark*)

St Mark – with a book, in a brown robe and an outer garment, with short hair and a round beard – looks slightly younger, in spite of the *Hermeneia* instructions.

Evangelist of Christ Luke

ΕΥΛ ΧΕΖ ΛΥΚΑ  
(= *Evangelist of Christ Luke*)

St Luke, with a similar face and facial hair, is holding a book. His bottom robe is dark green, top one – dark red.

## Apostoł Chrystusowy Jakub

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΙΑΚΟΒΖ  
(= *Apostoł Chrystusowy Jakub*)

Święty Jakub, również z krótkimi, brązowymi włosami i okrągłą brodą. Na zielony chiton ma zarzucony czerwony himation.

## Apostoł Chrystusowy Andrzej

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΑΝΡ̂΄ΒΗ̂  
(= *Apostoł Chrystusowy Andrzej*)

Święty Andrzej ma pomarańczowy chiton i zielony himation. Ujęty został w typie starca z długimi, białymi włosami i brodą.

## Apostoł Chrystusowy Szymon

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΣΙΜΩ̂  
(= *Apostoł Chrystusowy Szymon*)

Święty Szymon ma włosy i brodę białe, krótkie. Demonstruje zwój, ubrany w zielony chiton i czerwony himation.

## Apostoł Chrystusowy Bartłomiej

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΒΑΛΛΩ...  
(= *Apostoł Chrystusowy Bartłomiej*)

Odpowiadający mu po przeciwnej stronie apostoł Bartłomiej w najniższym rzędzie, niestety, nie zachował się.

## Apostoł Chrystusowy Tomasz

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΘΟΜΑ  
(= *Apostoł Chrystusowy Tomasz*)

Święty Tomasz odwrócony jest w stronę Szymona. Ma zielony chiton i czerwony himation. Jego *clavus*, podobnie jak u św. Mateusza, jest zdobiony na brzegach jakby rzędem pereł. Jego twarz, bez zarostu, ma wyraźnie młodzieńczy wyraz. Święty ma krótkie, brązowe włosy. W rękach trzyma zwój.

## Apostoł Chrystusowy Filip

ΑΓΓΛΖ ... ΦΙΛΙΠΖ  
[= (*Apostoł Chrystusowy*) *Filip*]

## Apostle of Christ James

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΙΑΚΟΒΖ  
(= *Apostle of Christ James*)

St James, also with short, brown hair and a round beard. Over a green chiton he is wearing a red himation.

## Apostle of Christ Andrew

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΑΝΡ̂΄ΒΗ̂  
(= *Apostle of Christ Andrew*)

St Andrew is wearing an orange chiton and a green himation. He represents the type of an elderly man with long white hair and a beard.

## Apostle of Christ Simon

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΣΙΜΩ̂  
(= *Apostle of Christ Simon*)

St Simon has short, white hair and beard. Clad in a green chiton and a red himation, he is presenting a scroll.

## Apostle of Christ Bartholomew

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΒΑΛΛΩ...  
(= *Apostle of Christ Bartholomew*)

St Simon's counterpart, St Bartholomew, depicted opposite in the lowest row, has not survived.

## Apostle of Christ Thomas

ΑΓΓΛΖ ΧΕΪΖ ΘΟΜΑ  
(= *Apostle of Christ Thomas*)

St Thomas is turning towards Simon. He is wearing a green chiton and a red himation. His *clavus*, the same as St Matthew's, is decorated with a row of sort of pearls along the edge. His face looks young. His hair is short, brown. He has no facial hair. St Thomas is holding a scroll.

## Apostle of Christ Philip

ΑΓΓΛΖ ... ΦΙΛΙΠΖ  
[= (*Apostle of Christ*) *Philip*]

Święty Filip również, podobnie jak św. Bartłomiej, nie zachował się.

Święci Joachim i Anna

ΑΓΙΩ̅ ANNA ΙΩΑΧΗ  
(= Święci Anna Joachim)

W centrum tego rzędu stoją naprzeciw siebie Anna, w czerwonym maforium zarzuconym na głowę, i Joachim, również w czerwonej szacie, zachowanej w drobnym fragmencie.

Charakteryzacja zachowanych postaci wskazuje na wierność bizantyńskiej tradycji obrazowej, z wyjątkiem św. Marka. Apostołowie prezentują trzy typy wiekowe: najstarszy, podkreślony przez białe zabarwienie włosów i brody (Piotr, Mateusz, Jan, Andrzej, Szymon), dojrzały – o podobnej twarzy, lecz brązowych włosach i brodzie (Paweł, Marek, Łukasz, Jakub), i najmłodszy św. Tomasz. Gradacja ta ogólnie odpowiada usytuowaniu apostołów od najwyższego do najniższego rzędu. Można się spodziewać, że młode twarze mieli również Filip i Bartłomiej. Tego pierwszego wyróżniano krótkimi włosami i gładkimi licami (katedra w Cefalù, 1148), raz z otwartą księgą w lewej dłoni (sobór św. Dymitra we Włodzimierzu, ok. 1195), innym razem – ze zwojem<sup>1109</sup>. Z kolei Bartłomiej miał ciemne włosy, twarz dojrzałą i rozwinięty zwój (katedra w Cefalù, 1148). Ewangelista Marek mógł być przedstawiany dwojako – z reguły o ciemnych włosach i brodzie, jak w mozaikach katedry w Cefalù na Sycylii z 1148 r.<sup>1110</sup> W innym wypadku, przy czym dość wyjątkowym – o jasnych włosach (z tonsurą) i brodzie, w stroju biskupim (Wenecja, San Marco, 1. ćw. XII w.)<sup>1111</sup>.

Wnętrza medalionów, w których umieszczono popiersia apostołów, są ciemniejsze w centrum, a jaśniejsze na zewnątrz. Podobnie opracowano medaliony po bokach Matki Boskiej w ikonie z 1541 r. z Sozopola. W tym wypadku Matkę Boską otaczają oprócz archaniołów i apostołów także Dawid i Salomon w najwyższych medalionach oraz Joachim i Anna – w najniższych. Inna różnica polega na bardziej śmiałym doborze barw w ikonie bałkańskiej. W ikonie krakowskiej zawsze jest to połączenie barwy ciemnej zieleni z jaśniejszą, w bałkańskiej – ciemnego błękitu z jaśniejszym w medalionach górnych i dolnych oraz ciemnej i jaśniejszej czerwieni w środkowych.

St Philip, the same as St Bartholomew, has not survived.

Saints Joachim and Anne

ΑΓΙΩ̅ ANNA ΙΩΑΧΗ  
(= Saints Anne Joachim)

In the centre of this row are: Anne, wearing a red maphorium thrown over her head, and Joachim, also in a red garment, preserved in a small part, standing opposite each other.

The looks of the preserved figures show fidelity to Byzantine iconographic tradition, except for St Mark. The apostles represent three age types: the oldest one, emphasised with the red colour of hair and beard (Peter, Matthew, John, Andrew, Simon), the mature one – with a much the same face, but brown hair and beard (Paul, Mark, Luke, James), and the youngest one – St Thomas. This gradation generally corresponds to the depiction of the apostles, from the highest to the lowest order. One may assume that Philip and Bartholomew also had young faces. The former was portrayed with short hair and smooth face (cathedral in Cefalù, 1148), either with an open book in his left hand (cathedral of St Demetrius in Vladimir (Ros. Влади́мир, Pol. Włodzimierz), ca. 1195), or – with a scroll.<sup>1109</sup> Bartholomew had dark hair, a mature face and an unrolled scroll (cathedral in Cefalù, 1148). The Evangelist Mark was represented in two ways – usually with dark hair and beard, as in the case of mosaics in the cathedral in Cefalù, Sicily, from 1148.<sup>1110</sup> Alternatively, which was not very common – with fair hair (with tonsure) and a beard, in bishop's clothes (Venice, San Marco, 1st quarter of the 12th c.)<sup>1111</sup>

The interior of the medallions, which featured busts of the apostles, are darker in the centre and lighter outside. Similarly depicted are the medallions flanking the Mother of God in the icon dating back to 1541 from Sozopol. In this case the Mother of God is encircled by not only the archangels and apostles, but also David and Solomon in the uppermost medallions and Joachim and Anne – in the lowest ones. Another difference involves a more daring selection of colours in the Balkan icon. In the Krakow icon it is always a combination of dark green with lighter green, in the Balkan work – dark blue with lighter blue in the upper and lower medallions as well as darker and lighter red in the medallions in the middle.

1109 *Apostol Filip, Teodor Tiron, Dymitr*, ikona, dat. na pocz. XII w., ГГ, fragment epistylonu templonu – Лазарев 1947 (1986), II, il. 331.

1110 *Apostołowie Piotr, Mateusz, Marek, Andrzej, Jakub i Filip*, mozaika, dat. na 1148 r., Cefalù, katedra, apsyda – *ibidem*, il. 300.

1111 *Apostol Marek*, mozaika, dat. na 1. ćw. XII w., Wenecja, San Marco – *ibidem*, il. 395.

1109 *Apostles Philip, Theodore Tyron, Demetrius*, icon dated to the beginning of the 12th c., ГГ, fragment of the templon epistyle – Лазарев 1947 (1986) II, fig. 331.

1110 *Apostles Peter, Matthew, Mark, Andrew, James and Philip*, mosaic dated to 1148, Cefalù, cathedral, apse – *ibid.*, fig. 300.

1111 *Apostle Mark*, mosaic dated to the 1st quarter of the 12th c., Venice, San Marco – *ibid.*, fig. 395.



## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Wymiary ikony wskazują, że przeznaczona była do dolnego rzędu ikonostasu, pełniąc funkcję tzw. królewskiej (tzw. namiestnej). Ikona wraz z trzema innymi dziełami miała pochodzić z Terła k. Chyrowa, w którym istniała cerkiew pw. Narodzin Bogurodzicy. Pochodzenie z tej miejscowości trzech ikon tak wysokiej klasy, z czego dwie to różne warianty Hodegetrii, wskazywałoby raczej nie tyle na ich przeznaczenie do tej konkretnej cerkwi, ile na pochodzenie z miejscowej pracowni malarskiej, która mogła być zlokalizowana w dawnym monasterze. Hodegetria w otoczeniu apostołów to temat zdecydowanie rzadszy, niż Hodegetria w otoczeniu proroków, który był naturalnym dopełnieniem wizerunku Chrystusa w otoczeniu apostołów. Wobec takiego wyboru postaci można domniemywać, że odpowiadająca wizerunkowi maryjnemu ikona Chrystusa namalowana była w wariacie Chrystusa w Chwale (ros. *Spas w silah*).

Innym argumentem świadczącym o pochodzeniu z pracowni monasterskich może być zbieżność, jednocześnie zaś odrębność analizowanej ikony wobec przywołanej ikony *Matki Boskiej w otoczeniu apostołów* z Długiego w zbiorach MHS. Podobnie opracowanie tła medalionów wskazuje na pewne powinowactwo obu ikon, które objawia się także w rozmieszczeniu i upozowaniu apostołów. Pierwsze ich pary są identyczne, zgodne zresztą z respektowanym od IV w. pierwszeństwem św. Piotra i św. Pawła, podobnie jak w ikonie z Żohatyna (MBLS) i ikonach w zbiorach słowackich – z regionu Snina i z Becherova (tu przypuszczalnie z racji częściowego zachowania ikony). W kolejnej parze św. Mateusz i św. Jan Ewangelista zamienieni zostali miejscami – ikona w Preszowie zachowuje układ taki jak ikona krakowska, z kolei ikona z Żohatyna w sanockim Skansenie, jak i ikona w Świdniku – taki jak ikona z Długiego w MHS. Miejscami zamieniono także Joachima i Annę – na dolnej ramie w obu ikonach sanockich. W tym wypadku ikony słowackie zachowują układ ikony krakowskiej. Bliska pod względem stylu ikonom zachowanym w zbiorach słowackich jest ikona *Hodegetria w otoczeniu apostołów* z Małnowa, lecz jeszcze nie ustalono precyzyjnie rozmieszczenia w niej apostołów<sup>1112</sup>.

Trzecią parę we wszystkich pięciu ikonach tworzą Marek i Łukasz. W parze czwartej z Andrzejem zamiast Jakuba, jak w ikonie krakowskiej i preszowskiej, w ikonie z Długiego i Żohatyna zaś znalazł się Szymon. Jakub w ikonie krakowskiej znalazł się poniżej, w parze piątej z Bartł-

## Remarks concerning style and attribution

The dimensions of the icon indicate that it was made for the bottom tier of the iconostasis, playing the role of the so-called Sovereign (aka *namiestna*) tier. The icon and three other works were believed to originate in Terlo near Khyriv, in which there was an Orthodox church of the Birth of the Mother of God. The fact that three icons of such high quality, two of which representing different Hodegetria variants, came from this place would rather suggest not so much their being made for the specific Orthodox church, as its origin from a local painter's studio, which might have been situated in the former monastery. Hodegetria surrounded by apostles is definitely not as common as Hodegetria surrounded by prophets, which was a natural complement to the image of Christ surrounded by apostles. Because of this selection of figures one may suppose the icon of Christ corresponding to the Marian image was painted in the variant of Christ in Majesty (CS. *Спас в силах*).

Another argument for its being made in a monastery studio may be on the one hand the affinity and on the other difference characterising the present icon as compared to the already cited icon of the *Mother of God Surrounded by Apostles* from Długie in the MHS holdings. Similarly composed backgrounds of the medallions indicate certain affinity between the two icons, which can also be observed in the arrangement and poses of the apostles. Their first two pairs are identical, actually in accordance with the principle of precedence of St Peter over St Paul, respected from the 4th century, the same as in the icon from Żohatyn (MBLS) and icons in Slovak holdings – from the area of Snin and Becherov (here probably because of the partial preservation of the icon). In the next pair, St Matthew and St John the Evangelist changed places – the icon from Prešov shows the same arrangement as the Krakow icon whereas the icon from Żohatyn in the Sanok open-air ethnographic museum and the icon in Świdnik – the same arrangement as the Długie icon at the MHS. Joachim and Anne also changed places – on the bottom frame in both Sanok icons. In this case the Slovak icons have the same arrangement as the Krakow icon. Close, in terms of style, to the Slovak icons preserved in the Slovak collections is the icon of *Hodegetria Surrounded by Apostles* from Mał'nov, but the arrangement of the apostles in this work has not been established precisely yet.<sup>1112</sup>

The third pair in each of these five icons consists of Mark and Luke. The fourth pair in the icons from Długie and

1112 Гелитович 2006, s. 95. Sposób opracowania drzewa – metafory drzewa genealogicznego Chrystusa – wyrastającego między Joachimem a Anną ma swoją analogię w opracowaniu drzewa rajskiego w ikonie *Sądu Ostatecznego* z Ruskiej Bystrej w zbiorach MUKS.

1112 Гелитович 2006, p. 95. The way of representing a metaphor of the genealogical tree of Christ – growing between Joachim and Anne – has an analogy in the heavenly tree in the icon of the *Last Judgement* from Ruská Bystrá, in the holdings of the MUKS.

miejem, zatem tak jak w ikonie preszowskiej. Bartłomiej, podobnie jak Andrzej, zachował to samo miejsce we wszystkich ikonach. Apostołowie po bokach Anny i Joachima to również we wszystkich ikonach (najprawdopodobniej też w świdnickiej) zachowujący swoje pozycje Tomasz i Filip.

Istotną zbieżnością jest antyetyczne upozowanie w ikonach apostołów – po bokach Joachima i Anny. Co prawda, postać apostoła Filipa od strony Joachima w ikonie krakowskiej nie zachowała się, ale można założyć, że jego sylwetka odpowiadała pozie apostoła Tomasza i apostołów w ikonie z Długiego. Prawdopodobnie ta wskazywałaby na korzystanie w niedużym środowisku z podobnego wzoru, poddawane różnym modelacjom formalnym i stylistycznym. Zastanawiające jest, w jaki sposób te wzory były w praktyce stosowane – ich prymat nie ulega wątpliwości, lecz co skłaniało np. malarza ikony z Żohatyna, by zachować układ postaci i gesty np. apostoła Andrzeja z prawą dłonią zasłoniętą i podtrzymującą zwój i lewą opartą na nim, bez jednoczesnego zrozumienia dla wzajemnych relacji między elementami ciała?! Prawa dłoń owinięta zwojem chyba nie była w żaden sposób dla malarza czytelna, skoro umieścił ją na wysokości niemal kolan! Porównanie tej postaci w kilku ikonach uzmysławia, że malarze nie korzystali raczej z jakiegoś szkicownika (cs. *podlinnika*), nie wykonywali przezpruchy, lecz przygotowywali przerys z określonego wzoru, dokonując postępującego, mimowolnego zniekształcenia kopiowanego wzoru! Odległym czasowo pierwowzorem dla tego gestu jest układ rąk Chrystusa zasiadającego na kolanach Marii w mozaice konchy apsydy w Panagia Lythrankomi na Cyprze z I. poł. VI w., gdzie Jezus ukrywa lewą dłoń pod płaszczem, prawą opierając na rulonie opasanym krzyżującymi się rzemieniami<sup>1113</sup>.

Między ikonami krakowską i z Długiego zachodzą zatem drobne różnice, które mogłyby wskazywać na pewne eksperymenty znane z innych ikon – podobnie drobnymi zmianami w parach proroków, ale też zamianą koloru strojów archaniołów czy przemieszczeniem końca szaty u Joachima różnią się ikony *Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków rudeckiej* oraz *Hodegetrii w otoczeniu proroków z Paniszczowa*, co tłumaczyłem eksperymentami w obrębie tego samego warsztatu<sup>1114</sup>. Z kolei w zestawionych ikonach z apostołami ponownie widać bardzo duże, istotne zbieżności, ale także różnice, zwłaszcza w sposobie malowania, zdecydowanie jednak mniejsze w porównaniu z ikonami

Żohatyn, includes Andrew, instead of James, as in the Krakow and Prešov icons, and, Simon. In the Krakow icon James is depicted below, in the fifth pair with Bartholomew, similarly as Andrew occupying the same place in all five icons. In all the icons (most probably also the one from Świdnik) the apostles flanking Anne and Joachim are Thomas and Philip, depicted in the same positions.

An essential similarity is the antithetic posing of the apostles in the icons – on both sides of Joachim and Anne. Admittedly the figure of the apostle Philip from the side of Joachim has not survived in the Krakow icon, but it may be assumed that his silhouette corresponded to the pose of Apostle Thomas and the apostles in the icon from Długie. This regularity would indicate the use of a similar model in a small circle, with a variety of formal and stylistic modifications. It is intriguing how these patterns were used in practice – their primacy is beyond question, but what made e.g. the painter of the icon from Żohatyn keep the arrangement of figures and gestures e.g. of Apostle Andrew with his right hand covered and holding the scroll and the left hand rested on it, at the same time without understanding the mutual relations between different body parts! The right hand wrapped up in the scroll cannot have been readable for the painter if he depicted it almost at the height of the apostle's knees! The comparison of this figure in several icons makes us realise that the painters did not use a sketchbook (CS. *podlinnik*) or pouncing, but they transferred an image from a specific model, unintentionally distorting the copied image! A distant prototype of this gesture is the arrangement of the hands of Christ sitting on Mary's lap in a mosaic in the conch of the apse in Panagia Lythrangomi, Cyprus, from the 1st half of the 6th c., in which Jesus hides his left hand under a cape, his right hand rested on a roll girt with crossing thongs.<sup>1113</sup>

Taking the above into account, there are some differences between the Krakow icon and the icon from Długie which could point to certain experiments known from other icons – similarly subtle differences in the pairs of prophets, but also the changed colours of the archangels' garments and a different arrangement of the edge of Joachim's garment can be observed in the icons of the *Mother of God Hodegetria Surrounded by Prophets* from Rudky (Ukr. Рудки, Pol. Rudki) and *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Paniszczów, which I have explained with experiments carried out within one workshop.<sup>1114</sup> In the analysed icons featuring apostles one

1113 Mozaiki zostały usunięte po zajęciu tej części Cypru przez wojsko tureckie w 1976 r., stopniowo odzyskiwane poszczególne ich części są obecnie eksponowane w Muzeum Bizantyńskim Fundacji Arcybiskupa Makariosa III w Nikozji – <http://atom.doaks.org/atom/index.php/apse-conch-virgin-and-christ-child-in-mandorla-flanked-by-archangels-michael-and-gabriel-mutilated>.

1114 Kruk 1995, s. 39–40.

1113 Mosaics were removed after this part of Cyprus was captured by the Turkish army in 1976. Their individual parts, restored little by little, are now exhibited in the Byzantine Museum of the Archbishop Marakrios III Foundation in Nicosia – <http://atom.doaks.org/atom/index.php/apse-conch-virgin-and-christ-child-in-mandorla-flanked-by-archangels-michael-and-gabriel-mutilated>.

1114 Kruk 1995, pp. 39–40.

w zbiorach słowackich. Tak samo np. przypisano czterem ewangelistom, lecz i św. Pawłowi, księgi. W opracowaniu najdrobniejszych detali, np. układu rąk i zdobień szaty św. Andrzeja, widać daleko idące podobieństwa, a jednocześnie inaczej kładzione są światła, inaczej rysowane usta. Zestawy kolorystyczne szat spodnich i wierzchnich w obu ikonach w wielu elementach są zbieżne i polegały na malowaniu chitonu w kolorze zieleni, a himationu – czerwieni. To zjawisko zatem dość częste, które zdaje się wskazywać na ścisłe kontakty między malarzami, którzy komponując podobne tematy, wykorzystywali pewne wzory czy pomysły, zachowując jednakże swój styl i własną odrębność. Takie warunki mogły istnieć właśnie w pracowniach monastycznych. Czy należałoby w takim wypadku uznać istnienie wspólnego warsztatu?

Tego typu dylematy leżą zapewne u podstaw procesu przypisywania w literaturze przedmiotu coraz większej liczby ikon odnoszonych do 2. poł. XV w. jednemu warsztatowi, który miałby być czynny na ziemi przemyskiej w tym czasie<sup>1115</sup>. Rzeczywiście widoczne jest korzystanie z tych samych wzorów, a liczba cech zbieżnych przewyższa odrębności, zaistniała więc skłonność do łączenia niemal wszystkich dzieł w jeden nadzwyczajnie płodny warsztat, co jednak wydaje się mało wiarygodne – niezależnie od tego, czy miałby mieć charakter wędrowny, czy też miałby funkcjonować w Przemyślu jako siedzibie biskupstwa. Malarze znali niewątpliwie wzory, które krążyły w niewielkim środowisku, realizowali identyczne zamówienia, ale tworzyli je w różnej manierze, co – jak wielokrotnie wskazałem – można byłoby tłumaczyć funkcjonowaniem malarzy z różnym bagażem doświadczeń w kilku skryptoriach malarskich monastycznych, skupionych na niewielkim obszarze.

Detale ikon wskazują zarazem na pewną zależność od wzorów nowogrodzkich. Podobna jest np. koncepcja wprowadzenia pasemka wewnętrznej obwódki w medalionach postaci otaczających pole środkowe, jak w zachowanym z końca XV w., dwustronnym medalionie krzyża procesyjnego<sup>1116</sup>. Fałdy szat w zabytku nowogrodzkim są przy tym zdecydowanie mocniej akcentowane czarnymi kreskami, gdy w krakowskim – przytłumione, z kolei światła są podobnie kładzione zdecydowanymi blikami, z reguły w parach, z tą różnicą, że w zabytku nowogrodzkim zaznaczone są większe plamy bieli, gdy malarz krakowski pozostawał przy rozbieleniach za pomocą cienkich kresczek, bez ich rozcierania.

can again see both essential similarities but also differences, especially in the way of painting, yet definitely smaller compared with the icons in the Slovak holdings. Similarly, books accompany not only the four evangelists, but also St Paul. In the depiction of the tiniest details, e.g. the arrangement of hands and embellishments of St Andrew's garment, one can see fundamental affinities, but at the same time light is applied in a different way, lips are also drawn differently. Colour combinations of inner and outer garments in both icons are alike in many elements, namely the chiton is green and the himation – red. So it is quite a common phenomenon, which seems to show close contacts between painters, who while composing similar subjects, used certain models and ideas, at the same time keeping their style and identity. Such conditions could exist in monastery studios indeed. So should one acknowledge the existence of one common workshop?

Dilemmas of this kind are most probably an underlying reason for the process of attributing in the source literature an increasing number of icons dated to the 2nd half of the 15th c. to one workshop that was active in the Przemyśl land at the time.<sup>1115</sup> In fact, one can observe the use of the same models, and the number of similarities is bigger than that of differences, so what it has given rise to was a tendency to include almost all the works in one, extremely prolific workshop, which, however, seems hardly probable – regardless of the fact whether it was a travelling workshop or the one that operated in Przemyśl, the capital of the bishopric. The painter must have known the models that circulated among a small group of artists, received identical commissions, but executed their works in a different manner, which – as already stated many times – could be explained with the work of painters with different experience in several monastic painter's scriptoria, gathered in a small area.

At the same time icon details show certain dependence on Novgorod models. Much the same is e.g. the idea to use an internal border strip in the medallions of figures framing the central field, as in the two-sided medallion of the preserved procession cross from the end of the 15th c.<sup>1116</sup> While folds of the garments in the Novgorod piece are at the same time definitely more emphasised with black lines, in the Krakow icon – dimmed, and lights are applied with bold light streaks of paint, usually in pairs, with a difference that in the Novgorod piece there are larger patches of white, whereas the Krakow painter depicted lighter areas by means of thin lines, without smearing them.

1115 Zob. Kruk 1997, s. 163–177.

1116 *Św. Jan Chrzciciel / Św. Jerzy*, medalion krzyża procesyjnego, dat. na koniec XV w., śr. 13,8 cm, ГРМ, nr inw. 220 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 73, il. 540–541.

1115 See Kruk 1997, pp. 163–177.

1116 *St John the Baptist / St George*, medallion of the procession cross dated to the end of the 15th c., diam. 13.8 cm, ГРМ, inv. no. 220 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 73, figs. 540–541.

W analizie technologicznej zwraca uwagę to, że ikona powstała na zaprawie gipsowej (Rap. 4.1), co stanowi rzadkość wśród ikon miejscowych, jak również intrygująca jest identyfikacja bardzo rzadkiego minerału, tj. kuprytu (zob. Rap. 5.2, poz. 14), którego złoża odnotowane są na terenie Rumunii. Kolejnym wyróżnikiem jest staranne położenie złocien w partii nimbów, a nie srebra laserowanego na złoto, co świadczy o bogatszej fundacji, ale też charakterystycznej dla dzieł starszych.

### Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1914, poz. 2144–2155); MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 14); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, s. 8); BJ 1991; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1285 (8206) z 1893, s. 192; KI [b.r.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska. Bogarodzica z Dzieciątkiem – z Terła pod Chyrowem*, karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Matka Boska z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa zał. w XI 1958, PBEC/XVIII

#### Publikacje

Kłosińska 1966, il. 55; Kłosińska 1973, kat. 29, s. 168, il. na wklejce; Hordynsky 1973, poz. i il. 7; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. XLVI–XLVII; Kłosińska 1987, poz. i il. 43; *Ikony karpackie* 1988, s. 8; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Kruk 2000a, poz. kat. 18; Gumińska 2008, il. na s. 35; Gumińska 2010, il. na s. 440

What attracts attention in the technological examination is the fact that the icon has been painted on the gypsum ground (Rep. 4.1), which is a rarity among local icons. So does an intriguing identification of a very rare mineral, i.e. cuprite (see Rep. 5.2, no. 14), deposits of which were noted in the territory of Romania. Another characteristic feature is the careful application of gold in the parts of nimbuses, not silver glazed gold, which evidences richer donation, but was also typical of older works.

### Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1914, nos. 2144–2155); MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 14); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, p. 8); BJ 1991; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1285 (8206) of 1893, p. 192; KI [n.y.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska. Bogarodzica z Dzieciątkiem – z Terła pod Chyrowem*, inventory chart created before 17 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Matka Boska z Dzieciątkiem*, inventory chart created in November 1958, PBEC/XVIII

#### Publications

Kłosińska 1966, fig. 55; Kłosińska 1973, cat. 29, p. 168, fig. on an inset; Hordynsky 1973, no. and fig. 7; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, figs. XLVI–XLVII; Kłosińska 1987, no. and fig. 43; *Ikony karpackie* 1988, p. 8; Gumińska 1994, cat. n.pag.; Kruk 2000a, cat. no. 18; Gumińska 2008, fig. on p. 35; Gumińska 2010, fig. on p. 440

## 20.

# Święta rozmowa (łac. *Sacra Conversatio*) Holy Conversation (Lat. *Sacra Conversatio*)

**MNK XVIII-396** (d. nr inw. 1128, przejęta z Działu XII)

Ikona przenośna

Angelos Pitzamanos (?)<sup>1117</sup>, Dalmacja (?), ok. 1518<sup>1118</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska topolowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa – zob. Rap. 5.2, poz. 38), złocenia (nimby i tło, chryzografia na szacie Chrystusa i berło, lamówka i gwiazda na ramieniu Marii, korona i ozdoby szaty św. Katarzyny, kraj szaty św. Rocha), 32,5 × 40,5 × 1,5 cm

Dar Katarzyny z Branickich Adamowej Potockiej, 1884<sup>1119</sup>

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* odnotowano w 1884 r. pod nr. 185 (1128): „Malowanie grecko włoskie XV wieku cerkiewne olejno na drzewie przedstawiające N Pannę z dzieciątkiem SS. Katarzyna i Jakub Ap. [nadpisane: Roch] w półfigurach na tle złoceniem – bez ram wysokości 0’30 szerokości 0’40 [na marginesie dopisek: dar Adamowej hr. Potockiej]”<sup>1120</sup>. Rok później w *Katalogu tymczasowym obrazów i rzeźb MNK* zapisano pod nr. 185: „N. Panna z Dzieciątkiem, św. Katarzyna i ś. Roch, jako malarstwo grecko-włoskie XV wieku, dar hr. Adamowej Potockiej”<sup>1121</sup>.

### Stan zachowania

Deska podobrazia pęknięta ukośnie, na brzegach odpryski farby, złoto miejscami przetarte, ślady drewnojadów.

### Opisy historyczne

KI 1988: „Na powierzchni obrazu w kilku miejscach pęcherze, zwłaszcza w sąsiedztwie horyzontalnego / lekko skośnego / pęknięcia warstwy malarskiej i gruntu / na pęknięciu deski wzmocnionej nową spongą i nowym parkietem / – stan z 24.IX.1987”.

**MNK XVIII-396** (former inv. no. 1128, transferred from Department XII)

Portable icon

Angelos Pitzamanos (?),<sup>1117</sup> Dalmatia (?), ca. 1518<sup>1118</sup>

Tempera on wood (one poplar board, canvas not detected, gypsum ground – see Rep. 5.2, no. 38), gilded (nimbus and background, chrysography on Christ’s garment and sceptre, trimming and star on Mary’s arm, crown and embellishments of St Catherine’s garment, edge of St Roch’s garment), 32.5 × 40.5 × 1.5 cm

Donated by Katarzyna Potocka, née Branicka, wife of Adam Potocki in 1884<sup>1119</sup>

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [*Łuszczkiewicz’s Inventory*] contains the following entry in 1884 under no. 185 (1128): ‘Greek-Italian Orthodox painting, 15th-century, oil on panel, depicting the Virgin Mary and Child, Sts Catherine and Apostle James [superinscribed Roch], in half-figures against a golden background – without frames 0’30 high, 0’40 wide [added in the margin: gift from Countess Potocka, wife of Adam Potocki]’<sup>1120</sup> A year later in the *Katalog tymczasowy obrazów i rzeźb MNK* [Temporary catalogue of paintings and sculptures at the MNK] it was noted under no. 185: ‘The Virgin Mary and Child, St Catherine and St Roch, Greek-Italian painting from the 15th c., gift from Countess Potocka, wife of Adam Potocki’<sup>1121</sup>

### Condition

The panel with a diagonal crack, paint peeling off at the edges, gold partly obliterated, marks of woodworms.

### Historical descriptions

KI 1988: ‘Blisters in several places on the surface of the painting, in particular close to the horizontal / slightly diagonal / crack in the paint and ground layers / on the crack the panel

1117 Inne atrybucje: „Wenecja lub weneckie terytoria na Wybrzeżu Adriatyckim (tzw. szkoła italo-kreteńska)” (Gumińska 2010, s. 461); „Wenecja, szkoła zw. italo-kreteńska” (Gumińska 1994, [b.p.]); „szkoła italo-kreteńska” (KI 1970).

1118 Propozycje datowania: XV w. (*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 185 (1128) z 1884 r., s. 33; *Obrazy i rzeźby* 1885, poz. 185, s. 4; KI [b.r.] (przed 1950); w duplikacie karty – „w. XVII (?)”; XVI w. (Gumińska 1994, [b.p.]; Gumińska 2010, s. 461); XVII w. (KI 1970).

1119 KI [b.r.] (przed 1950) (tu adnotacja ołówkiem, że obraz przekazano mgr Bobrowskiej do Działu Malarstwa w Sukiennicach, 14 VII 1956. W osobnym zdaniu: „Sala XV w Sukiennicach na parawanie”).

1120 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 185 (1128) z 1884 r., s. 33.

1121 *Obrazy i rzeźby* 1885, poz. 185, s. 4.

1117 Other attributions: ‘Venice or Venetian territory on the Adriatic Coast (known as the Italo-Cretan school)’ (Gumińska 2010, p. 461); ‘Venice, the so-called Italo-Cretan school’ (Gumińska 1994, n.pag.); ‘Italo-Cretan school’ (KI 1970).

1118 Suggested dating: 15th c. (*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 185 (1128) of 1884, p. 33; *Obrazy i rzeźby* 1885, no. 185, p. 4; KI [n.y.] (before 1950); in the chart duplicate – ‘in 17th c.(?)’; 16th c. (Gumińska 1994, n.pag.; Gumińska 2010, p. 461); 17th c. (KI 1970).

1119 KI [n.y.] (before 1950) [note added in pencil that the painting was transferred to Ms Bobrowska to the Department of Painting in the Sukiennice, 14 July 1956. In a separate sentence: ‘Room XV in the Sukiennice, on the screen’].

1120 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 185 (1128) of 1884, p. 33.

1121 *Obrazy i rzeźby* 1885, no. 185, p. 4.

## Konserwacje

Widoczne ślady dawnej konserwacji, obraz ujęty w drewniane listwy.

→ 1971, 5 XI–6 VI 1973: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1983, 2 XI–18 IV: konserwacja w ASPK

→ 1987, 24 IX–29 IV 1988: oczyszczenie powierzchni, podklejenie spęcherzeń warstwy malarskiej, założenie kitów, werniksowanie, wypunktowanie ubytków w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

## Podobrazie

Jedna deska uzupełniona współcześnie po bokach cienkimi listewkami (1,5 cm), wzmocniona dwoma współczesnymi zastrzałami pionowymi o szerokości 3 cm, odległymi od krawędzi o ok. 4 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona bez kowczegu. U dołu i u góry odsłonięty wąski pas podobrazia, co sugeruje, że te części ikony były niewidoczne i przeznaczone do zakrycia ramą zewnętrzną.

## Inskrypcje

Po lewej stronie głowy Marii:

MP

[= *Matka* (Boga)]

Hierogram bardzo słabo widoczny, zapisany niestarannie. Wygląda niezbyt wiarygodnie, jakby był dodany później.

## Opis i ikonografia

Matka Boska z Jezusem została ujęta w wariacie opisywanym jako *Matka Boska Pocieszenia* (wł. *Madre delle Consolazione*), której źródłem miał być cudowny obraz Matki Bożej czczony w Rzymie, powstały w XV stuleciu<sup>1122</sup> (zob. MNK ND-11250, Kat. 21). Z kolei cała kompozycja z dodanymi postaciami, w tym wypadku św. Katarzyny i św. Rocha, określana jest w tradycji obrazowej jako *Święta rozmowa* (łac. *Sacra Conversatio*, wł. *Sacra Conversazione*)<sup>1123</sup>. Święta Katarzyna Aleksandryjska w koronie i czerwonym płaszczu demonstruje palmę i koło zębate, stanowiące jej atrybuty i zarazem symbole męczeństwa. Święty Roch z Montpellier w brązowym płaszczu i pomarańczowej sukni stoi oparty na lasce pielgrzymiej, wskazując lewą dłonią na ranę na swojej

<sup>1122</sup> Chatzidakis 1985, s. 90.

<sup>1123</sup> „Mowa jest głównym warunkiem i podłożem prawdziwego życia towarzyskiego, traktowanego tu [w Italii] jako dzieło sztuki, jako najwyższy i świadomy twór życia społecznego” – Burckhardt 1961, s. 199.

is reinforced with a new *shponka* and new wooden blocks/ – as of 24 September 1987’.

## Conservation treatments

Visible marks of the former conservation, wooden frames.

→ 5 November 1971–6 June 1973: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2 November–18 April 1983: conservation at the ASPK

→ 24 September 1987–29 April 1988: surface cleaned, blisters in the paint layer backed, putties applied, varnished, spot painting in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 28 January–7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

## Support

One board with thin slats (1.5 cm) added on the sides in our times, reinforced with two contemporary vertical battens 3 cm wide, approx. 4 cm away from the edge.

### Front side

The icon without a *kovcheg*. At the bottom and top an uncovered narrow strip of the panel, which suggests that these parts of the icon were intended to be covered by the outer frame.

## Inscriptions

To the left of Mary’s head:

MP

[= *Mother* (of God)]

The hierogram is hardly visible, written carelessly. I does not look very reliable, as if it were added later.

## Description and iconography

The Mother of God with Jesus is depicted in the variant described as the *Mother of Consolation* (Ita. *Madre delle Consolazione*), the source of which was the miraculous picture of the Mother of God venerated in Rome, painted in the 15th c.<sup>1122</sup> (see MNK ND-11250, Cat. 21). The whole composition with the added figures, in this case of St Catherine and St Roch, is referred to in the iconographic tradition as the *Holy Conversation* (Lat. *Sacra Conversatio*, Ita. *Sacra Conversazione*).<sup>1123</sup> St Catherine of Alexandria in a crown and a red mantle is presenting the palm and a breaking wheel, her attributes and symbols of martyrdom. St Roch of Montpellier, clad in a brown cloak and an orange robe, is standing leaning on a pilgrim’s stick, with his left hand pointing to a wound in his leg. The

<sup>1122</sup> Chatzidakis 1985, p. 90.

<sup>1123</sup> ‘Speech is the main condition and foundation of real social life, regarded here [in Italy] as a work of art, the greatest and conscious product of social life’ – Burckhardt 1961, p. 199.

nodze. Postaci widoczne są *en trois quarts*, zwrócone lekko ku Matce Boskiej z Chrystusem na rękach<sup>1124</sup>.

Maria i Jezus we wskazanym wariacie są od siebie oddaleni. Jezus zasiada wyprostowany na prawym ramieniu Matki i błogosławi, trzymając w lewej dłoni sferę. Maria wyciąga dłoń w stronę Jezusa, lecz nie tyle w geście wskazującym, jak w typie Hodegetrii, ile z dłonią opartą na Jego lewym kolanie. Podobne jest upozowanie obu postaci w grupie ikon z Patmos, datowanych na ok. 1500 r.<sup>1125</sup> Sposób opracowania głowy Marii – osłoniętej przezroczystym welonem, lekko pochylonej, modelowanej światłocienowo – jest charakterystyczny dla wskazanego wyżej kręgu malarstwa i jego liczne przykłady świadczą o masowości wytwarzania tego typu wizerunków, wykonywanych przez malarzy, głównie kreteńskich, na rynek włoski. W stosunku do powtarzanych wariantów dość nietypowe jest odwrócenie głowy Marii od Jezusa, którego upozowanie powtarza się w grupie ikon powstałych w XV–XVI w., począwszy od dzieła Nikolasa Tzafourisa z 2. poł. XV stulecia<sup>1126</sup>.

Chrysanthe Baltoyianni wskazała na przykładzie podobnej ikony w rzymskiej kolekcji, że jest to swoisty wariant typu *Madre della Consolazione*, akcentujący męczeństwo św. Katarzyny. W ikonie tej, w której parę dla św. Katarzyny stanowi św. Józef, Maria zdaje się również zasiadać jakby na niewidzialnym tronie, przypominając zachodni temat *Madonna de Humilitate*, stanowiący paralelę do tematu Chrystusa umęczonego, stojącego w Grobie (gr. *Akra Tapeinosis*) w cyklu pasyjnym<sup>1127</sup>. Zapowiedzią Pasji są odsłonięte nogi Jezusa, na które Maria we wspomnianej ikonie wskazuje wyraźnie prawym palcem. Baltoyianni przywołała przykład ikony z tronującą św. Katarzyną w zbiorach Muzeum Benakisa (MM), z zapisaną w niej inskrypcją głoszącą współudział świętej w męczeństwie Chrystusa, która ma być razem z nim ukrzyżowana i pochowana. Tym samym omawiany typ przedstawieniowy i samo dzieło wpisują się w rozpowszechnioną w tej epoce ikonografię pasyjną.

Obie postaci towarzyszące Marii z Jezusem były szczególnie popularne ok. 1500 r. w malarstwie i rzeźbie zachodnioeuropejskiej, przede wszystkim niemieckiej, i w szko-

figures are depicted in three quarters, turned slightly towards the Mother of God with Christ in her arms.<sup>1124</sup>

In this variant Mary and Jesus are not very close to each other. Jesus is sitting up straight on his Mother's arm and blessing, holding a sphere in his hand. Mary is holding out her hand towards Jesus, but not so much in a pointing gesture, which is typical of the Hodegetria type, as with her hand rested on Jesus' left knee. The figures are arranged alike in the group of icons from Patmos, dated to ca. 1500.<sup>1125</sup> The way of depicting Mary's head – covered with a transparent veil, slightly bent, modelled with chiaroscuro – is characteristic of the school of painting mentioned above, and its numerous examples are evidence of the mass character of these images, produced by painters, above all from Crete, for the Italian market. In comparison with the repeated variants the turning of Mary's head towards Jesus is quite untypical. This posing is repeated in the group of icons dating from the 15th–16th c., starting from the work by Nicholas Tzafouris from the 2nd half of the 15th c.<sup>1126</sup>

Chrysanthe Baltoyianni showed on the example of a similar icon in the Italian holdings that it was a peculiar variant of the *Madre della Consolazione* type emphasising the martyrdom of St Catherine. In this icon, in which St Joseph is paired with St Catherine, Mary also seems to be sitting as if on an invisible throne, reminding of the Western theme *Madonna de Humilitate*, a parallel of the theme of Christ, Man of Sorrows, standing in the Tomb (Gr. *Akra Tapeinosis*) in the Passion cycle.<sup>1127</sup> What foretells the Passion are Jesus' uncovered legs, to which Mary is clearly pointing with her right finger. Baltoyianni cited the example of the icon with St Catherine enthroned in the collection of the Benaki Museum (MM) bearing an inscription according to which the saint participated in Christ's martyrdom, was crucified and buried with him. In this way the discussed iconographic type and the work itself were in line with the Passion iconography popular in that era.

Both figures accompanying Mary and Jesus were particularly popular around 1500 in West European painting and sculpture, above all in Germany and Italian schools. At the

1124 Przykłady omówione w: Chatzidakis 1974, s. 200.

1125 *Madre della Consolazione*, ikona, dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, 60 × 50 × 2 cm, Patmos, Chora, Hagia Aikaterine, ikona została przemalowana w XIX w. – Chatzidakis 1985, poz. kat. 42, tabl. 105; *Madre della Consolazione*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, olej, 60 × 44,3 × 2 cm, Patmos, Chora, cerkiew Hypapanti – *ibidem*, poz. kat. 43, tabl. 105; *Madre della Consolazione*, ikona, dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, okład z XIX w., 61 × 46 × 2,3 cm, Patmos, Chora, cerkiew Hypapanti, ikonostas – *ibidem*, poz. kat. 44, tabl. 103.

1126 Zob. Baltoyanni 1994, tabl. 135–185.

1127 *Madre della Consolazione ze św. Józefem i św. Katarzyną Aleksandryjską*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 36 × 46 cm, kolekcja prywatna w Rzymie – *ibidem*, poz. kat. 77, tabl. 157–159.

1124 Examples discussed in: Chatzidakis 1974, p. 200.

1125 *Madre della Consolazione*, icon dated to ca. 1500, wood, tempera, 60 × 50 × 2 cm, Patmos, Chora, Hagia Aikaterine, icon was painted over in the 19th c. – Chatzidakis 1985, cat. no. 42, pl. 105; *Madre della Consolazione*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, oil, 60 × 44,3 × 2 cm, Patmos, Chora, Hypapanti Orthodox church – *ibid.*, cat. no. 43, pl. 105; *Madre della Consolazione*, icon dated to ca. 1500, wood, tempera, cover from the 19th c., 61 × 46 × 2.3 cm, Patmos, Chora, Hypapanti Orthodox church, iconostas – *ibid.*, cat. no. 44, pl. 103.

1126 See Baltoyanni 1994, pl. 135–185.

1127 *Madre della Consolazione with St Joseph and St Catherine of Alexandria*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 36 × 46 cm, private collection in Rome – *ibid.*, cat. no. 77, pl. 157–159.

łach Italii, przy czym kult św. Katarzyny był rozwinięty nieporównywalnie powszechniej, obejmując także Europę Środkową<sup>1128</sup>, by przywołać cykl św. Katarzyny Aleksandryjskiej namalowany przez Hansa Suessa z Kulmbachu do Bazyliki Mariackiej w Krakowie (1514–1515), najpewniej z fundacji Jana Bonera. Święta Katarzyna była swoistym zwornikiem Wschodu i Zachodu, gdyż jej kult rozwijał się od czasów wczesnego Cesarstwa Bizantyńskiego, czego żywym świadkiem jest monaster św. Katarzyny u stóp Góry Synaj, objęty szczególnym patronatem cesarza Justyniana Wielkiego w latach 30. VI w. W starszych przykładach (VIII–XII w.) obrazowano świętą w konwencji ogólnie przyjętej na Wschodzie, tj. jako męczennicę z krzyżem w ręku, następnie w malarstwie ducenta zaczął się ugruntowywać typ obrazowy św. Katarzyny jako młodej królowej w koronie, z atrybutami męki: palmą męczeństwa, kołem zębatym, mieczem<sup>1129</sup>. Świętą zaczęto z upodobaniem włączać do tematu Świętej rozmowy albo Świętej Rodziny, w powiązaniu z ideą Mistycznych Zaślubin, bliżej końca XV w.<sup>1130</sup>

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona należy do nurtu malarstwa określanego w literaturze jako italo-kreteńskie<sup>1131</sup>, italo-greckie<sup>1132</sup> czy italo-bizantyńskie. W katalogu zbiorów Muzeum Sztuki i Historii w Genewie, w którym ikony tej proveniencji stanowią przeważającą część zbiorów (*La majorité des pièces est d'origine grecque crétoise, ou vénéto-crétoise*), starano się różnicować określenia proveniencyjne konkretnych ikon, wskazując na partykularne pochodzenie ikon z określonych obszarów wschodniej części Morza Śródziemnego, pozostających w czasach nowożytnych pod władzą Wenecji. Dlatego terminy te użyte zostały we wszelkich możliwych konfiguracjach: Wyspy Jońskie, Wyspy Jońskie – Wenecja, Wenecja, Kreta, Kreta – Wenecja, Kreta – Wyspy Jońskie, z użyciem zarazem sformułowań odnoszących się bardziej do stylu, np. „wenecko-kreteński” (*Veneto-crétoise*)<sup>1133</sup>. Nawet gdy znane było nazwisko malarza, np. Nicolaos Batzas (?), wskazywano na miejsca jego aktywności, w których to dzieło mogło potencjalnie powstać, czyli: „Wenecja – Kreta”<sup>1134</sup>. Te dwa bieguny aktywności wielu malarzy wyznaczały zarazem zasięg władzy Wenecjan, obejmującej także

same time, it is worth stressing the cult of St Catherine was incomparably more common, covering also Central Europe,<sup>1128</sup> as exemplified by the cycle of St Catherine of Alexandria painted by Hans Suess from Kulmbach for St Mary's basilica in Krakow (1514–1515), most probably donated by Jan Boner. St Catherine was a kind of keystone between the East and the West, as her veneration was developing from the time of the Byzantine Empire, the living witness to which is the monastery of St Catherine at the foot of Mount Sinai, under special patronage of Emperor Justinian the Great in the 530s. In the oldest examples (8th–12 c.) the saint was depicted in the general convention adopted in the East, i.e. as a martyr holding a cross, and then what became popular in the Ducento painting was the iconography of St Catherine as a young queen in a crown with the attributes of her martyrdom: the palm, wheel and sword.<sup>1129</sup> There was a tendency to include the saint in the representation of the Holy Conversation and the Holy Family, linked with the idea of the Mystical Marriage towards the close of the 15th c.<sup>1130</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The icon represents the painting trend referred to in literature as Italo-Cretan,<sup>1131</sup> Italo-Greek<sup>1132</sup> or Italo-Byzantine. In the catalogue of the collection of the Museum of Art and History in Geneva, in which icons of this provenance prevail (*La majorité des pièces est d'origine grecque crétoise, ou vénéto-crétoise*), there was an attempt to distinguish between the provenances of individual icons, indicating the particular origin of icons from different regions of the eastern part of the Mediterranean Sea, in the modern era under the Venetian rule. Therefore these terms were used in all possible configurations: the Ionian Islands, the Ionian Islands – Venice, Crete, Crete – Venice, Crete – the Ionian Islands, at the same time using expressions referring more to the style, e.g. 'Venetian-Cretan' (*Veneto-crétoise*).<sup>1133</sup> Even when the painter's name was known, e.g. Nicolaos Batzas (?), the catalogue mentioned the place of his activity, where the work might have been made, that is 'Venice – Crete'.<sup>1134</sup> These two poles of the activity of numerous artists at the same time marked the scope of the Venetian rule covering also the Ionian Islands and Dalmatian Coast. Within this territory worked painters who came above

1128 Welker 1976, szp. 275–278. Zob. Kruk 2018, s. 167–192.

1129 Assion 1974, szp. 290.

1130 *Ibidem*, szp. 292.

1131 Chatzidakis 1974; Chatzidakis 1985, s. 86. Ikony wykonywali – aktywni po XVII w. – malarze kreteńscy dla konserwatywnych środowisk katolickich, imitując tematy i technikę malarstwa włoskiego XIV–XV w.

1132 Omówienie ewolucji poglądów na to zjawisko: Smorąg Różycka 2007, s. 145–147.

1133 *Les icones...* 1985.

1134 *Ibidem*, poz. kat. 9.

1128 Welker 1976, cols. 275–278. See Kruk 2018, pp. 167–192.

1129 Assion 1974, col. 290.

1130 *Ibid.*, col. 292.

1131 Chatzidakis 1974; Chatzidakis 1985, p. 86. Icons were made by Cretan painters – active after the 17th c. – for conservative Catholic circles, imitating the subjects and technique of the Italian painting of the 14th–15th c.

1132 The evolution of views on this phenomenon is discussed in: Smorąg Różycka 2007, pp. 145–147.

1133 *Les icones...* 1985.

1134 *Ibid.*, cat. no. 9.



Wyspy Jońskie i Wybrzeże Dalmatyńskie. W tym obrębie przemieszczali się malarze wywodzący się głównie z Krety, których nadzwyczajną aktywność odnotowywano jednocześnie także na Peloponezie, w klasztorach Meteory i Góry Athos, a także niekiedy w księstwach rumuńskich.

W ostatnim czasie zwrócono uwagę, że jednym z potencjalnych źródeł popularności i rozwoju tego rodzaju malarstwa, które łączyło Wschód z Zachodem, są tendencje pronijne, w tym konkretnie inspirowane duchem soboru ferraryjsko-florenckiego (1438–1439), co konkretnie mogło manifestować się np. w rozpowszechnianiu ikon z obejmującymi się apostołami Piotrem i Pawłem, np. w ikonach Angelosa Akotantosa (ok. 1425–1450)<sup>1135</sup>. Tendencje te miały się uwidocznić również w twórczości Nikolaosa Tzafourisa, dobrze znanego malarza kretańskiego, czynnego w Kandyi w 2. poł. XV w., zarazem ściśle związanego z pracownią Angelosa<sup>1136</sup>. Jednym z dzieł jemu przypisanych jest tryptyk z Matką Boską w typie *Madre della Consolazione*, z obejmującymi się św. Piotrem i św. Pawłem na skrzydle lewym oraz św. Stefanem i św. Wawrzyńcem na skrzydle prawym (kolekcja prywatna w Londynie)<sup>1137</sup>. Maria Vassilaki podkreśliła, że charakter tego malarstwa wpływał także z podwójnej identyfikacji wielu twórców, do których Angelos należał. Chociaż z pochodzenia Wenecjanin, Angelos był ortodoksem, a jego żoną była Elena Marmara z Krety. Dla takich osób – czujących się i Wenecjanami, i Kretańczykami – unia Kościołów mogła otwierać drogę do realnego zjednoczenia dwóch populacji żyjących obok siebie na Krecie<sup>1138</sup>.

Działania takie mogły być zarazem realizowane równocześnie w Koronie Królestwa Polskiego w podobnym celu zjednoczenia dwóch żyjących w jednym państwie populacji. W tym względzie podejmowane inicjatywy także na gruncie artystycznym, jak fundowanie fresków ortodoksyjnych w kościołach rzymskokatolickich, mogły temu celowi służyć<sup>1139</sup>. Pewne paralele możemy odnaleźć np. w fakcie, że w sandomierskiej kolegiacie, która jest jednym z miejsc tego typu fundacji, malowidła ortodoksyjne uzupełnione zostały w dolnej partii rzędem świętych biskupów Wschodu i Zachodu<sup>1140</sup>. Taką kompozycję wyko-

all from Crete, the extraordinary activity of whom was at the same time noted also in Peloponnese, in the monasteries of Meteors and Mount Athos, as well as sometimes in Romanian provinces.

It has been recently stressed that one of the possible sources of popularity and development of this painting which connected the East with the West were pro-union tendencies, including those particularly inspired by the spirit of the Council of Florence-Ferrara (1438–1439), which specifically might have been manifested e.g. in the spreading of the icons with the Apostles Peter and Paul embracing each other, e.g. in icons by Angelos Akotantos (ca. 1425–1450).<sup>1135</sup> These tendencies were also observed in the oeuvre of Nikolaos Tzafouris, a well-known Cretan painter, active in Candia in the 2nd half of the 15th c., at the same time closely connected with Angelos's workshop.<sup>1136</sup> One of the works attributed to him is a triptych with the Mother of God representing the *Madre della Consolazione* type, including St Peter and St Paul embracing each other on the left wing and St Stephan and St Lawrence on the right wing (private collection in London).<sup>1137</sup> Maria Vassilaki emphasised that the character of this painting was also the result of the double identification of numerous artists, one of which was Angelos. Although Venetian by origin, Angelos was Orthodox, and his wife was Elena Marmara from Crete. For such people – feeling both Cretan and Venetian – the union of Churches could create an opportunity to really unite the two populations living side by side in Crete.<sup>1138</sup>

A similar situation might have occurred also in the Kingdom of Poland, with a similar attempt to unite the two populations living in one state. In this respect, initiatives taken also on the artistic ground, such as commissioning Orthodox frescos for Roman Catholic churches, might have served this purpose.<sup>1139</sup> Certain parallels can be found e.g. in the fact that in the collegiate church in Sandomierz, which is one of the places of such donations, Orthodox paintings were complemented with a row, in the lower part, of sainted bishops of the East and the West.<sup>1140</sup> A composition of this kind was painted by one of Cretan artists as added to the main composition with the Visitation in the centre, the Annuncia-

1135 Vassilaki 2016, s. 115. Wizerunki obu apostołów miały być wystawione w głównej sali spotkań soborowych, a ich czaszki zostały wyeksponowane na widok publiczny po obu stronach Biblii. Co więcej, przed ołtarzem – według innej relacji – miały zostać umieszczone ich symbole, tj. odpowiednio klucz i miecz – *ibidem*, s. 119.

1136 *Ibidem*, s. 120–121.

1137 *Ibidem*, il. 12.

1138 *Ibidem*, s. 124.

1139 Kruk 2017a, s. 145–201.

1140 Smorań-Różycka 2014, s. 250. Dolny rejestr biskupów w pontyfikalnym stroju Kościoła rzymskokatolickiego we freskach sandomierskich odnosiłby się do patronów Korony Królestwa Polskiego, usytuowanych w jednym szeregu

1135 Vassilaki 2016, p. 115. It is believed images of the two apostles were exhibited in the main meeting hall during the council, and their skulls were shown to the public on both sides of the Bible. Furthermore, in accordance with another account, before the altar their symbols were placed, that is the keys and sword – *ibid.*, p. 119.

1136 *Ibid.*, pp. 120–121.

1137 *Ibid.*, fig. 12.

1138 *Ibid.*, p. 124.

1139 Kruk 2017a, pp. 145–201.

1140 Smorań-Różycka 2014, p. 250. The lower register of bishops in the pontifical attire of the Roman Catholic Church in Sandomierz frescos would refer to the patrons of the Crown of the Kingdom of Poland, situated in one row with St Basil and St Nicholas and the Apostles Philip and James. Cf. Kruk 2017a, pp. 196–197.

nał jeden z malarzy kreteńskich jako dodaną do głównej kompozycji z Nawiedzeniem w centrum, Zwiastowaniem Marii po lewej i Zwiastowaniem Zachariaszowi po prawej. Całość wieńczy Trójca Święta między archaniołami Michałem i Gabrielem oraz stojącymi za nimi św. Janem z Damaszku i św. Kosmą z Majumy. Poniżej Zwiastowania Marii znalazł się prorok Dawid, a prorok Izajasz – poniżej Zwiastowania Zachariaszowi. Wspomniany rząd biskupów umieszczono u dołu ołtarza, lokując starannie wyselekcjonowanych biskupów Wschodu i Zachodu – z czasów Kościoła niepodzielnego: św. Hieronima, św. Augustyna, św. Ambrożego i papieża Grzegorza I Wielkiego – po lewej stronie, oraz Ojców Wschodu: św. Jana Chryzostoma, św. Atanazego, św. Bazylego i św. Grzegorza z Nazjanzu (Teologa) – po prawej<sup>1141</sup>. Precedensy tego typu działań, które przekładały się na hybrydową ikonografię malowideł mających propagować unię obu Kościołów, wskazał Rafał Qurini-Popławski w odniesieniu do fresków wykonanych w dominikańskiej placówce Pery ok. 1310 r.<sup>1142</sup> Przykładem jeszcze wcześniejszym było umieszczenie św. Franciszka i scen z jego żywota między wschodnimi Ojcami Kościoła we franciszkańskim kościele Theotokos Kyriotissa w Złotym Rogu<sup>1143</sup>.

Bronisława Gumińska sugerowała jako miejsce powstania omawianej ikony Wenecję, ewentualnie dalmatyńskie wybrzeże pozostające pod władzą Wenecji<sup>1144</sup>. Relikwie św. Rocha obecnego w ikonie zostały sprowadzone do Wenecji w 1485 r., z kolei św. Katarzyna Aleksandryjska była bardzo często obecna w malarstwie italo-kreteńskim. Delikatnie opadające fałdy są charakterystyczne dla weneckiej, wczesnorenesansowej draperii, podobnie jak wenecki w charakterze jest typ odciskanej dekoracji w nimbach<sup>1145</sup>. Tej dekoracji w ikonie krakowskiej nie można dostrzec, ale jest to być może skutek wtórnych retuszy i poprawek w tle, które mogło też być ponownie przezłoczone w późniejszym okresie. Charakterystyczne jest jednak upozowanie Chrystusa, który w lewej dłoni demonstruje sferę zwieńczoną krzyżykiem. Bliską analogią pod tym względem jest ikona w zbiorach Muzeum Sztuki i Historii w Genewie o proveniencji określonej jako „Wyspy Jońskie – Wenecja”, datowana ogólnie na XVI w., bez postaci pobocznych, przez to

tion to Mary on the left and the Annunciation to Zechariah on the right. At the top there is the Holy Trinity flanked by the archangels Michael and Gabriel and St John of Damascus and St Cosmas of Maiuma standing behind them. Below the Annunciation of Mary one can see Prophet David, and Prophet Isaiah – below the Annunciation to Zechariah. The row of bishops mentioned above is placed at the bottom of the altar, which consists of the images of carefully selected bishops of the East and West – from the time of the undivided Church: St Jerome, St Augustine, St Ambrose and Pope Gregory I the Great – on the left, and the Church Fathers of the East: St John Chrysostom, St Athanasius, St Basil and St Gregory of Nazianzus (Theologian) – on the right.<sup>1141</sup> Precedents of such actions which translated into hybrid iconography of paintings aiming to promote the union of the two Churches were provided by Rafał Qurini-Popławski with reference to frescos painted in the Dominican institution in Pera around 1310.<sup>1142</sup> An even earlier example was the depiction of St Francis and scenes from his life among the Church Fathers of the East in the Franciscan church Theotokos Kyriotissa in the Golden Horn.<sup>1143</sup>

Bronisława Gumińska suggested that the place of origin of this icon was Venice, or the Dalmatian coast under the influence of Venice.<sup>1144</sup> Relics of St Roch, depicted in the icon, were brought to Venice in 1485, and Catherine of Alexandria was very often represented in Italo-Cretan paintings. Subtly falling folds are typical of the Venetian, early Renaissance drapery, the same as Venetian in character is the impressed decoration of nimbuses.<sup>1145</sup> This type of decoration cannot be found in the Krakow icon, but perhaps it is a consequence of retouching and alterations in the background, which might have also been gilded again in a later period. What is characteristic, though, is the pose assumed by Christ, presenting a sphere topped with a cross in his left hand. A close analogy in this respect is an icon in the collection of the Museum of Art and History in Geneva whose provenance is described as ‘The Ionian Islands – Venice’, generally dated to the 16th c., without side figures, and therefore twice narrower.<sup>1146</sup> In another icon Christ makes the same gestures, but his head is turned towards Mary.<sup>1147</sup>

An example proving the icon’s origin from the Dalmatian circle of the Italo-Cretan school is an icon representing the

...

obok św. Bazylego i św. Mikołaja oraz apostołów Filipa i Jakuba. Zob. Kruk 2017a, s. 196–197.

1141 *Ibidem*, il. 15.

1142 Qurini-Popławski 2017, s. 206.

1143 Westphalen 2008, s. 288–289; Qurini-Popławski 2017, s. 205.

1144 Gumińska 2008, s. 60–68, il. na s. 60; Gumińska 2010, il. na s. 461.

1145 Chatzidakis M. 1985, s. 90.

1141 *Ibid.*, fig. 15.

1142 Qurini-Popławski 2017, p. 206.

1143 Westphalen 2008, pp. 288–289; Qurini-Popławski 2017, p. 205.

1144 Gumińska 2008, pp. 60–68, fig. on p. 60; Gumińska 2010, fig. on p. 461.

1145 Chatzidakis M. 1985, p. 90.

1146 *Our Lady of Consolation (Madre della Consolazione)*, Ionian Islands – Venice, dated to the 16th c., 28.5 × 24 × 0.8 cm, MAHG, inv. no. 1984–85 – *Les icones...* 1985, cat. no. 19.

1147 *Our Lady of Consolation (Madre della Consolazione)*, Venetian-Cretan, dated to the 16th c., 59 × 47.5 × 1.8 cm, MAHG, inv. no. 1980–203 – *ibid.*, cat. no. 20.

dwukrotnie węższa<sup>1146</sup>. W innej ikonie Chrystus powtarza gesty, lecz głową zwrócony jest do Marii<sup>1147</sup>.

Przykładem dowodzącym pochodzenia ikony z kręgu dalmatyńskiego szkoły italo-kreteńskiej jest ikona w tym samym typie przedstawieniowym Świętej rozmowy (*Sacra Conversazione*) z Dubrownika, z tą różnicą, że po bokach Marii z Jezusem umieszczono w niej św. Jana Chrzciciela oraz św. Katarzynę<sup>1148</sup>. Miejsce jej pochodzenia prawdopodobnie też o namalowaniu w tym ośrodku także ikony krakowskiej, gdyż cechy jej stylu są bliskie ikonom warsztatu Angelosa Pitzamanosa (1476–1535), malarza kreteńskiego czynnego w Dubrowniku w 1518 r., następnie w Otranto w południowej Italii<sup>1149</sup>. Jeszcze jednym argumentem przemawiającym za dalmatyńskim rodowodem ikony jest umieszczenie w niej postaci św. Rocha, raczej rzadko spotykanego w ikonach, a szczególnie czczonego właśnie na wybrzeżu dalmatyńskim. Ogólnie cechy ikony pozwalają odnieść ją zatem do czasu aktywności Pitzamanosa w Dubrowniku.

Angelos Pitzamanos (określany w literaturze również jako Bitzamanos) pozostawił wiele ikon, obecnie rozproszonych w kolekcjach europejskich, namalowanych w stylu „łacińskim”. Trzy z nich sygnowane tym nazwiskiem znajdują się w zbiorach petersburskiego Ermitażu<sup>1150</sup>. Jedna z tematem *Świętej Rodziny* z 1532 r. ma dodany herb rodowy, a do jej namalowania artysta posłużył się włoskim prototypem. Do namalowania ikony *Pokłon Pasterzy* zgodnie z ówczesnym zwyczajem wykorzystał grafikę zachodnioeuropejską, w tym wypadku Marcantonio Raimondiego z ok. 1505 r., który z kolei zreprodukował dzieło Franchesca Franchiego, artysty szkoły bolońskiej z pocz. XVI w. Trzecia ikona, *Cud św. Demetriusza*, nosi sygnaturę Donatosa Pitzamaniego (Bitzamani), członka tej samej rodziny, prawdopodobnie brata lub wuja Angelosa. Wszystkie miały być zakupione w Otranto lub w obszarze Adriatyku przez oficera carskiej floty Mikołaja Banowa u schyłku XIX–pocz. XX w. i ofiarowane przez carycę wdowę Marię Muzeum Rosyjskiemu. Za domniemane dzieło Pitzamanosa uchodził przez dłuższy czas tryptyk w zbiorach Książąt Czartoryskich

same iconographic type of the Holy Conversation (*Sacra Conversazione*) from Dubrovnik, with this difference that Mary with Jesus is flanked by John the Baptist and St Catherine.<sup>1148</sup> The place of its origin lends credence to the thesis that the Krakow icon was also painted in this centre, as the features of its style are close to the icons painted by the workshop of Angelos Pitzamanos (1476–1535), a Cretan painter active in Dubrovnik in 1518, and then in Otranto in South Italy.<sup>1149</sup> Yet another argument for the Dalmatian origin of the icon is the fact that it depicts St Roch, actually not very common in icons, yet particularly venerated on the Dalmatian coast. In general, based on its features, the icon can be dated to the time of Pitzamanos’s activity in Dubrovnik.

Angelos Pitzamanos (in literature also called Bitzamanos) left behind a considerable number of icons, at present dispersed in European collections, painted in the ‘Latin’ style. Three of them signed with this name are in the holdings of the Hermitage, Saint Petersburg.<sup>1150</sup> One devoted to the subject of the *Holy Family*, of 1532, features also a family crest, and the artist modelled it on an Italian prototype. While painting the icon of the *Adoration of the Shepherds* the artist made use, as it was customary at the time, of a West European print, in this case by Marcantonio Raimondi, dating back to ca. 1505, who had actually reproduced the work of Franchesco Franchi, an artist representing the Bolognese school from the beginning of the 16th c. The third icon, *Miracle of St Demetrius*, bears a signature of Donatos Pitzamani (Bitzamani), a member of the same family, probably Angelos’s brother or uncle. It is believed all three paintings were purchased in Otranto or within the Adriatic area by the officer of the imperial fleet Nicholas Banov at the close of the 19th–beginning of the 20th c. and given by the widowed Tsarina Mary to the Russian Museum. A work believed, for a long time, to have been painted by Pitzamanos was a triptych in the Princes Czartoryski collection in Krakow,<sup>1151</sup> a more detailed analysis of which, however, has inclined Małgorzata Smoraż-Różycka to point to the icon of the *Lamentation* by Emmanuel Lambardos from the beginning of the 17th c. at the Byzantine Museum in Athens as potentially the closest one in terms of style to *Passion Cycle* (MNK XII-214, Cat. 33).

The compositional scheme used in the icon proved attractive for a long time. A private collection in Belgrade includes a work which is very alike, taking into account poses of the

1146 *Matka Boska Pocieszenia (Madre della Consolazione)*, Wyspy Jońskie – Wenecja, dat. na XVI w., 28,5 × 24 × 0,8 cm, MAHG, nr inw. 1984-85 – *Les icones...* 1985, poz. kat. 19.

1147 *Matka Boska Pocieszenia (Madre della Consolazione)*, wenecko-kreteńska, dat. na XVI w., 59 × 47,5 × 1,8 cm, MAHG, nr inw. 1980-203 – *ibidem*, poz. kat. 20.

1148 *Matka Boska z Jezusem, św. Janem Chrzcicielem i św. Katarzyną*, szkoła italo-kreteńska, dat. na XVI w., drewno, tempera, 41 × 60 × 2,2 cm, pochodzi z Dubrownika, HMB, nr inw. 2483 – *Razstava...* 1963, poz. kat. 8, il. 6.

1149 Chatzidakis 2001, s. 170; Kruk 2011b, s. 43–44, przyp. 106.

1150 Пятницкий 2010, s. 617–618.

1148 *Mother of God with Jesus, St John the Baptist and St Catherine*, Italo-Cretan school, dated to the 16th c., wood, tempera, 41 × 60 × 2.2 cm, from Dubrovnik, HMB, inv. no. 2483 – *Razstava...* 1963, cat. no. 8, fig. 6.

1149 Chatzidakis 2001, p. 170. Kruk 2011b, pp. 43–44, footnote 106.

1150 Пятницкий 2010, pp. 617–618.

1151 Ochenkowski 1914, p. 8 [the icon described as representing the ‘Byzantine school’ from Otranto from ca. 1500 and attributed to Angelos Bizamano, which was repeated by S. Komornicki in 1929 (cf. Komornicki 1929, p. 1)].

w Krakowie<sup>1151</sup>, którego dokładniejsza analiza skłoniła jednak Małgorzatę Smorąg-Różycką do wskazania ikony *Oplakiwania* Emmanuela Lambardosa z pocz. XVII w. w Muzeum Bizantyńskim w Atenach jako potencjalnie najbliższej pod względem stylowym *Cyklowi pasyjnemu* (MNK XII-214, Kat. 33).

Obecny w ikonie schemat kompozycyjny okazał się atrakcyjny przez dłuższy czas. W kolekcji prywatnej ikon w Belgradzie zachowało się dzieło bardzo podobne pod względem upozowania postaci, tyle że datowane na XVIII w., a miejsce św. Katarzyny Aleksandryjskiej zajął w nim św. Jan Chrzyciel<sup>1152</sup>. W nim również brak hierogramów, postaci pozostały zatem niepodpisane, co świadczy raz jeszcze o silnej italianizacji ikon tego dalmatyńskiego kręgu.

## Wystawy

MNK / GG 1994 – MNKi 1995; WROCLAW 1997; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 185 (1128) z 1884, s. 33; KI [b.r.] (przed 1950) – *Malarstwo cechowe. Najświętsza Maria Panna z Dzieciątkiem, św. Katarzyną i św. Jakubem /Rochem?/*, karta inwentarzowa (+ duplikat) zał. przed 17 II 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1970 – J. Kłosińska, *Ikona. Maria z Dzieciątkiem i dwoma świętymi*, karta inwentarzowa zał. 27 XII 1970, PBEC/XVIII; KI 1988 – B. Gumińska, *Ikona: Matka Boska z Dzieciątkiem, ze św. Katarzyną i św. Rochem*, karta inwentarzowa zał. w czerwcu 1988, PBEC/XVIII

### Publikacje

*Obrazy i rzeźby* 1885, poz. 185; Gumińska 2008, s. 60–68, il. na s. 60; Gumińska 2010, il. na s. 461; Kruk 2018, il. 7

figures, yet dated to the 18th c., and St Catherine of Alexandria being replaced by St John the Baptist.<sup>1152</sup> It also lacks hierograms, so the figures are not accompanied by names, which again shows the strong Italianisation of the icons from the Dalmatian circle.

## Exhibitions

MNK / GG 1994 – MNKi 1995; WROCLAW 1997; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 185 (1128) of 1884, p. 33; KI [n.y.] (before 1950) – *Malarstwo cechowe. Najświętsza Maria Panna z Dzieciątkiem, św. Katarzyną i św. Jakubem /Rochem?/*, inventory chart (+ duplicate) created before 17 February 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1970 – J. Kłosińska, *Ikona. Maria z Dzieciątkiem i dwoma świętymi*, inventory chart created on 27 December 1970, PBEC/XVIII; KI 1988 – B. Gumińska, *Ikona: Matka Boska z Dzieciątkiem, ze św. Katarzyną i św. Rochem*, inventory chart created in June 1988, PBEC/XVIII

### Publications

*Obrazy i rzeźby* 1885, pos. 185; Gumińska 2008, pp. 60–68, fig. on p. 60; Gumińska 2010, fig. on p. 461; Kruk 2018, fig. 7

1151 Ochenkowski 1914, s. 8 [tu uznanie ikony za dzieło „szkoły bizantyńskiej” z Otranto z ok. 1500 r. i przypisanie Angelosowi Bizamano, co powtórzył S. Komornicki w 1929 r. (zob. Komornicki 1929, s. 11)].

1152 *Sacra Conversazione*, dat. na XVIII w., drewno, tempera, 45,5 × 36 × 1 cm, pochodzi z rejonu Zatoki Kotorskiej (Boka Kotorska) – *Збирка икона Секулић* (*La collection Sekulić*) 1967, poz. kat. 80. Reprodukacja nie pozwala rozstrzygnąć domniemania, czy dzieło nie zostało poprawione po formie w okresie późniejszym.

1152 *Sacra Conversazione*, dated to the 18th c., wood, tempera, 45.5 × 36 × 1 cm, from the area of the Bay of Kotor (Boka Kotorska) – *Збирка икона Секулић* (*La collection Sekulić*) 1967, cat. no. 80. The reproduction makes it impossible to say whether the work was not altered following the form at a later time.

## Matka Boska Eleusa

### Mother of God Eleusa

#### MNK ND-11250

Ikona przenośna (?)

Bałkany (Dalmacja), 2. poł. XVI w.

Tempera na drewnie (jedna deska topolowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa: anhydryt, z domieszką krzemu, magnezu, glinu – zob. Rap. 5.2, poz. 48), złocenia (nimby i tło), 63 × 49 × 2 cm (w ramie: 71 × 56,5 × 4,5 cm)

Ikona jest jedną z trzech wchodzących niegdyś w skład kolekcji Wojciecha Weissa, wybitnego malarza okresu Młodej Polski, przekazanych w depozyt przez rodzinę artysty w 2012 r.

#### Stan zachowania

Ikona została poddana konserwacji przez Marię Labut w PKMiR PBEC w 2017 r. Na licu widoczne są dwa długie, pionowe pęknięcia, niemal łączące się ze sobą, wywołując w tym miejscu silne zapadnięcie podobrazia. Na rewersie widoczne ślady po dwóch zastrzałach. Warstwa malarska nosi ślady ingerencji, zwłaszcza w miejscach uzupełnień z użyciem kitów.

#### Konserwacje

2017, 15 IX–15 XI: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC (M. Labut)

#### Podobrazie

Podobrazie stanowi jedna deska, pęknięta na całej wysokości, bliżej prawej krawędzi. Widoczne są ślady po dwóch zastrzałach, które nie były wsuwane, lecz mocowane do podobrazia, każdy czterema kołkami, po których zostały otwory. Zastrzały były niemal równo oddalone od krawędzi górnej (8,5 cm; 8 cm) i dolnej (8 cm; 8,5 cm). Górny był nieco węższy (3,5 cm) aniżeli dolny (4 cm).

Na zdjęciu uzyskanym metodą XRF z filtrem uwypuklającym żelazo (Fe) widoczne są równomiernie rozmieszczone punkty w nimbach Marii i Jezusa, świadczące o tym, że były do nich przytwierdzone nakładane aureole, zapewne metalowe.

#### Opracowanie awersu

Ikona bez kowczegu, z ramą malowaną, wypełnioną ornamentem roślinnym, o szerokości 5 cm po bokach i 4 cm u dołu i u góry. Całość ujęta w ramę drewnianą nakładaną, o szerokości 4 cm, w trudnym do określenia czasie. Tego typu ramy były popularne w kręgu dalmatyńskim (zob. niżej).

#### MNK ND-11250

Portable icon (?)

Balkans (Dalmatia), 2nd half of the 16th c.

Tempera on wood (one poplar board, canvas not detected, gypsum ground: anhydrite, with silicon, magnesium and aluminium additives – see Rep. 5.2, no. 48), gilded (nimbus and the background), 63 × 49 × 2 cm (within the frame: 71 × 56.5 × 4.5 cm)

The icon is one of the three works which were once part of the collection amassed by Wojciech Weiss, an outstanding painter from the period of Young Poland [Pol. *Młoda Polska*], deposited by the artist's family in 2012.

#### Condition

The icon underwent a conservation treatment carried out by Maria Labut in the PKMiR PBEC in 2017. On the front side one can see two long, vertical cracks, almost meeting, which results in the clear sinking of the support in this place. On the reverse are marks of two battens. The paint layer shows signs of intervention, in particular in the place where areas of loss were filled in.

#### Conservation treatment

15 September–15 November 2017: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC (M. Labut)

#### Support

The support consists of one board, cracked along the whole height, closer to the right edge. There are marks of two battens, which were not sliding, but fastened to the support, each with four rings, which left behind four holes. The battens were situated at almost the same distance from the top edge (8.5 cm; 8 cm) and the bottom edge (8 cm; 8.5 cm). The upper one was slightly narrower (3.5 cm) than the lower one (4 cm).

The image obtained with the use of the XRF method with a filter sensitive to iron (Fe) reveals evenly distributed points in the nimbus of Mary and Jesus, which signifies that nimbus, probably made of metal, were mounted on them.

#### Front side

The icon without a *kovcheg*, with a painted frame, filled with a foliate ornament, 5 cm wide on the sides and 4 cm wide at the top and bottom. It has a wooden frame, 4 cm wide, fastened at a time which is hard to specify. Frames of this kind were popular in the Dalmatian circles (see below).

## Inskrypcje

### Awers

W medalionach po obu stronach głowy Bogurodzicy:

MP QV  
(= *Matka Boga*)

Po prawej stronie głowy Chrystusa:

IC XC  
(= *Jezus Chrystus*)

### Rewers

Rozpoznawalne są napisy wykonane czarną farbą w różnym czasie w części środkowej, po stronie lewej:

cap<sup>no</sup> sto/iZZOL[o?]  
po prawej:  
Stefanowi z zoll

Można jedynie domniemywać, czy chodzi tu o Urząd Celny (niem. *Zollamt*).

## Opis i ikonografia

Wizerunek Matki Boskiej w typie Eleusa został opracowany w konwencji odpowiadającej tradycji szkoły tzw. italo-greckiej<sup>1153</sup>. Zwracają tu uwagę charakterystyczna ciemna podmalówka, delikatnie modelowane zielone *velum* oraz słabo widoczna, finyzyjnie rysowana kompozycja gwiazdy nad czołem Marii. Jednocześnie sfałdowanie szat na ramieniu i rękawie Marii, jak również na sukni Jezusa – w okolicach dłoni Marii, zdaje się wskazywać na późniejsze ingerencje, które nieco zniekształciły pierwotny, ostry rysunek tych partii. Dzieło wyróżniają ogólnie cechy bałkańsko-italskie, przywołujące pamięć o pochodzeniu Wojciecha Weissa, właściciela ikony i zarazem wybitnego artysty, urodzonego w Leordzie w północnej Mołdawii.

Nieczytelną pozostaje układ prawej ręki Jezusa, którą mógł obejmować szyję Marii w wariacie Glykofilusy, takim jak w ikonie przechowywanej w Muzeum Bizantyńskim w Atenach<sup>1154</sup>. Wymowę pasywną – zapowiedź męki – podkreślał w tym wariacie motyw sandała opadającego ze stopy Chrystusa, nieobecny jednak w ikonie krakowskiej. Podobne są przy tym w obu ikonach twarze Marii i Jezusa, jak również swoboda w ukształtowaniu fałdów opadającego

1153 Zob. np. *Matka Boska Eleusa*, szkoła kretańska, dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, 18 × 14 cm, L. Manic, R. Manic, A. Manic 1991, il. na s. 177; *Madre della Consolazione*, ikona, dat. na ok. 1500 r., drewno, tempera, olej, 60 × 44,3 × 2 cm, Patmos, Chora, near Hypapanti – Chatzidakis M. 1985, poz. kat. 43, tabl. 105. M. Chatzidakis zwrócił uwagę na zniszczenia na dłoni Marii i nogach Chrystusa, powstałe na skutek pocałunków wiernych.

1154 *Matka Boska Glikofilusa*, ikona, dat. na koniec XV–pocz. XVI w., drewno, tempera, 34 × 24,4 cm, MXB – Baltoyanni 1994, poz. kat. 35, tabl. 65–67.

## Inscriptions

### Front

In the medallions on both sides of the head of the Mother of God:

MP QV  
(= *Mother of God*)

To the right of Christ's head:

IC XC  
(= *Jesus Christ*)

### Back

Inscriptions in black paint in the centre, made at different times, on the left:

cap<sup>no</sup> sto/iZZOL[o?]  
on the right:  
To Stefan of zoll

One may only assume it stands for the Customs Office (Ger. *Zollamt*).

## Description and iconography

The image of the Mother of God representing the Eleusa type is painted in the convention associated with the Italo-Greek School tradition.<sup>1153</sup> What attracts attention are: the characteristic dark underpainting, subtly modelled green *velum* and faintly visible, finely drawn composition of the star above Mary's forehead. At the same time the folds of the garment on Mary's shoulder and sleeve and on Jesus' robe, close to Mary's palm, seem to signify later interventions, which slightly distorted the original, clear drawing of these parts. The work is distinguished by general Balkan-Italian features, making one think about the descent of Wojciech Weiss, the owner of the icon and a great artist, born in Leorda, North Moldavia.

What remains unclear is the arrangement of Jesus' right hand with which he might have been embracing Mary's neck in the Glykophilousa variant, as in the icon kept at the Byzantine Museum in Athens.<sup>1154</sup> The anticipation of the Passion was in this variant emphasised by a motif of a sandal falling from Christ's foot, yet not depicted in the Krakow icon. The faces of Mary and Jesus in both icons are alike, similarly as the ease in forming folds of Christ's

1153 See e.g. *Mother of God Eleusa*, Cretan School, dated to ca. 1500, wood, tempera, 18 × 14 cm, L. Manic, R. Manic, A. Manic 1991, fig. on p. 177; *Madre della Consolazione*, icon, dated to ca. 1500, wood, tempera, oil, 60 × 44.3 × 2 cm, Patmos, Chora, near Hypapante – Chatzidakis M. 1985, cat. no. 43, pl. 105. M. Chatzidakis emphasised the damage on Mary's palm and Christ's legs resulting from the kissing by the faithful.

1154 *Mother of God Glykophilousa*, icon dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c., wood, tempera, 34 × 24.4 cm, MXB – Baltoyanni 1994, cat. no. 35, pl. 65–67.

himationu Chrystusa. Zdaniem Chrysanthe Baltoyianni, dobór tematyki pasyjnej był efektem świadomości kryzysu i wzrostu nastrojów pesymistycznych wśród Bizantyjców co do możliwości przetrwania ich kultury oraz ich samych – począwszy od XIV stulecia dobierali oni coraz częściej tematy o charakterze eschatologicznym *which pursues a parallel course to the melancholy conclusions and worrisome forebodings expressed by the intellectual leaders of Byzantium*<sup>1155</sup>. Innym motywem pasyjnym mogło być mocne skrzyżowanie nóg Chrystusa, jak w ikonie z ateńskiej kolekcji prywatnej<sup>1156</sup>, lecz ponownie niezbyt czytelne w ikonie krakowskiej. Wskazane dwie ikony greckie należą do jednej grupy wraz z ikoną zachowaną w Rzymie<sup>1157</sup>, są oparte na wcześniejszym bizantyńskim prototypie i we wszystkich Jezus zaciska palce lewej dłoni na kraju maphorionu Marii. To jeszcze jeden szczegół odróżniający ikonę krakowską, w której Jezus kładzie swoją dłoń na szacie Matki.

Opracowanie głowy Marii, lekko nachylonej w stronę Jezusa, miękko modelowanej, z wyłaniającym się spod czepca welonem, jest charakterystyczne dla niewielkich dzieł kręgu dalmatyńskiego<sup>1158</sup>. Stanowiły one repetycję wariantu określanego włoskim terminem *Madre della Consolazione* (zob. MNK XVIII-396, Kat. 20), rozpowszechnionego ok. 1500 r., czego świadectwem jest wiele ikon greckich zachowanych na Patmos<sup>1159</sup>. Bliższa analizowanej ikonie jest twarz Marii w ikonie greckiej *Matki Boskiej* w typie Galaktotrofusa, datowanej na 3. ćw. XVI w., ze zbiorów prywatnych<sup>1160</sup>, opracowanej delikatnie, światłocieniowo, o subtelnym rysunku oczu, brwi, nosa i ust, a przede wszystkim z charakterystycznym przezroczystym *velum*. Anastasia Drandaki wskazała, że tego typu dzieła masowo wytwarzano w warsztatach kreteńskich, ale także dalmatyńskich, na ogół dla odbiorców katolickich, głównie mieszkańców Italii<sup>1161</sup>. Delikatne *velum* wyłaniające się

himation. According to Chrysanthe Baltoyianni, the selection of the Passion subjects was the effect of being aware of the crisis and increased pessimistic mood among the Byzantines as to whether their culture and themselves would survive. Starting from the 14th c. they more and more often chose themes of eschatological character 'which pursues a parallel course to the melancholy conclusions and worrisome forebodings expressed by the intellectual leaders of Byzantium'.<sup>1155</sup> Another Passion motif could be the crossing of Christ's legs, like in an icon from a private collection in Athens,<sup>1156</sup> but again not very clear in the Krakow icon. The aforementioned two Greek icons belong to one group with an icon preserved in Rome.<sup>1157</sup> They are based on an earlier Byzantine prototype, and in both of them Jesus clenches his fingers of the left hand around the hem of Mary's maphorium. It is yet another detail distinguishing the Krakow icon, in which Jesus is putting his hand on his Mother's garment.

The depiction of Mary's head, slightly bent towards Jesus, modelled softly, with a veil showing from under the bonnet, is characteristic of small-sized works made within the Dalmatian circle.<sup>1158</sup> They repeated the variant referred to with the Italian term *Madre della Consolazione* (see MNK XVIII-396, Cat. 20), popular ca. 1500, as evidenced by a vast number of Greek icons preserved on Patmos.<sup>1159</sup> Closer to the analysed icon is Mary's face in the Greek icon of the Mother of God representing the Galaktotrophousa type, dated to the 3rd quarter of the 16th c., in a private collection,<sup>1160</sup> painted delicately, with chiaroscuro, with a subtle drawing of eyes, eyebrows, nose and lips, and above all with the characteristic transparent *velum*. Anastasia Drandaki has noted that works of this kind were produced on a mass scale in Crete, but also Dalmatian workshops, in general for Catholic customers, above all inhabitants of Italy.<sup>1161</sup> The delicate *velum* showing from under the maphorium brings to mind Italian works

1155 *Ibidem*, s. 11. W tymże opracowaniu omówionych i zilustrowanych zostało 7 typów ikonograficznych Bogurodzicy z Chrystusem Emmanuelem, mających wydzwięk pasyjny, z czego 5 dotyczy wariantów Glykofilusy, a 2 dotyczą Hodegetrii, na 87 przykładach.

1156 *Matka Boska Glikofilusa*, ikona, dat. na koniec XV–pocz. XVI w., drewno, tempera, 25,3 × 19,3 cm, kolekcja C. Tsarykoglou, Ateny – *ibidem*, poz. kat. 36, tabl. 64.

1157 *Matka Boska Glikofilusa*, ikona, dat. na 3. ćw. XV w., drewno, tempera, 30 cm, kolekcja pryw. w Rzymie – *ibidem*, poz. kat. 34, tabl. 63.

1158 Zob. *Matka Boska z Dzieciątkiem „Madre della Consolazione”*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 63 × 48 × 3 cm, z Kumboru, *Збирка икона Секулић (La collection Sekulić)* 1967, poz. kat. 57; *Matka Boska*, ikona, dat. XVII w., drewno, tempera, 22 × 17,5 × 1,5 cm, z Sarajewa – *ibidem*, poz. kat. 59; *Matka Boska z Jezusem Emmanuelem*, ikona, dat. na koniec XVII–pocz. XVIII w., drewno, tempera, 57 × 65 × 4,5 cm, z Hercegowiny – *ibidem*, poz. kat. 60.

1159 Chatzidakis M. 1985, poz. kat. 42–44 (zob. przyp. 1121).

1160 *Matka Boska Galaktotrofusa*, warsztat kreteński, dat. na 3. ćw. XVI w., drewno, tempera, 43,5 × 34 × 2,2 cm – Drandaki 2002, poz. kat. 16, il. na s. 85.

1161 *Ibidem*, s. 84.

1155 *Ibid.*, p. 11. This study discusses and illustrates 7 iconographic types of the Mother of God with Christ Immanuel with Passion significance, 5 of which concern Glykophilousa variants and 2 concern Hodegetria, on 87 examples.

1156 *Mother of God Glykophilousa*, icon dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c., wood, tempera, 25.3 × 19.3 cm, C. Tsarykoglou collection, Athens – *ibid.*, cat. no. 36, pl. 64.

1157 *Mother of God Glykophilousa*, icon dated to the 3rd quarter of the 15th c., wood, tempera, 30 cm, private collection in Rome – *ibid.*, cat. no. 34, pl. 63.

1158 See *Mother of God with Child 'Madre della Consolazione'*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 63 × 48 × 3 cm, from Kumbor, *Збирка икона Секулић (La collection Sekulić)* 1967, cat. no. 57; *Mother of God*, icon dated to the 17th c., wood, tempera, 22 × 17.5 × 1.5 cm, from Sarajevo – *ibid.*, cat. no. 59; *Mother of God with Jesus Immanuel*, icon dated to the end of the 17th c.–beginning of the 18th c., wood, tempera, 57 × 65 × 4.5 cm, from Herzegovina – *ibid.*, cat. no. 60.

1159 Chatzidakis M. 1985, cat. nos. 42–44 (see footnote 1121).

1160 *Mother of God Galaktotrophousa*, Cretan workshop, dated to the 3rd quarter of the 16th c., wood, tempera, 43.5 × 34 × 2.2 cm – Drandaki 2002, cat. no. 16, fig. on p. 85.

1161 *Ibid.*, p. 84.

spod maforionu przypomina właśnie dzieła włoskie – wizerunki Marii w niezliczonych typach *Sacra Conversazione* oraz *Madre della Consolazione*, naśladowanych następnie przez malarzy kretańskich w ciągu wieku XVI. Podobnie, podwójny nakłuwany obrys nimbów Marii i Jezusa jest charakterystyczny dla dekoracji ikon kretańskich.

W analizowanej ikonie zwraca uwagę jasny ornament floralny z motywem falistego pędu i wyrastających z niego rozwidlających się liści na ciemnym tle, wypełniający ramę zewnętrzną ikony<sup>1162</sup>. Taki sposób jego opracowania spotykany jest w dziełach ogólnie łączonych z Bałkanami i występuje w wielu ikonach przypisywanych warsztatom południowym w zbiorach MHS, np. na ramie zewnętrznej ikony *Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków* z Paniszczowa, datowanej na I. poł. XVI w.<sup>1163</sup> Znamienne, że ten typ ornamentu – inaczej niż w większości ikon zachodnioruskich – był malowany, a nie odcisnięty w gruncie, w efekcie bardziej delikatny. Taka sama dekoracja jest obecna w ikonie *Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy*, pochodzącej z Terła (MNK XVIII-29, Kat. 26) oraz w ikonie *Narodzenia Matki Boskiej z Weremienia*<sup>1164</sup> oraz ikonie *Św. Szymona Słupnika z cerkwi pod jego wezwaniem w Kostarowcach*<sup>1165</sup>. Podobny motyw, nieco uproszczony, wystąpił na ramie ikony *Hodegetrii z Bykowiec*<sup>1166</sup> – mało uzdolniony twórca najwyraźniej kopiował tu ikonę z Paniszczowa lub jej podobną. Zdecydowanie bardziej przestylizowane ornamenty roślinne pojawiały się niekiedy na ramach i w tłach metalowych okładów dawnych ikon bałkańskich<sup>1167</sup>. Romuald Biskupski wskazał, że podobnie opracowany ornament występuje na ikonach serbskich, macedońskich i bułgarskich z XVI stulecia<sup>1168</sup>. Rama analizowanego obrazu, wielokrotnie profilowana, również jest charakterystyczna dla regionu Dalmacji<sup>1169</sup>.

indeed – images of Mary representing innumerable types of *Sacra Conversazione* and *Madre della Consolazione*, later imitated by Cretan painters in the course of the 16th c. Likewise, a double pricked outline of Mary's and Jesus' nimbuses is typical of the decoration of Cretan icons.

What attracts attention in the present icon is the light floral ornament with a motif of a wavy shoot and forking leaves growing from it against a dark background, filling the outer frame of the icon.<sup>1162</sup> This solution can be found in works generally associated with the Balkans, and it occurs in numerous icons attributed to southern workshops in the MHS holdings, e.g. on the outer frame of the icon of the *Mother of God Hodegetria Surrounded by Prophets* from Paniszczów, dated to the 1st half of the 16th c.<sup>1163</sup> It is characteristic that this type of ornament – unlike in the majority of Ruthenian icons – was painted and not impressed in the ground, which resulted in its being more delicate. The same decoration can be seen in the icon of the *Birth and Dormition of the Mother of God*, originally from Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło) (MNK XVIII-29, Cat. no. 26) and in the icon of the *Birth of the Mother of God* from Weremien<sup>1164</sup> and the icon of *St Simeon Stylites the Elder* from the Orthodox church dedicated to him in Kostarowce.<sup>1165</sup> A similar motif, slightly simplified, is featured on the frame of the icon of *Hodegetria* from Bykowce<sup>1166</sup> – a not very talented artist must have copied the icon from Paniszczów or a similar one. Definitely more overstylised foliate ornaments sometimes occurred on the frames and in the background of metal covers of old Balkan icons.<sup>1167</sup> Romuald Biskupski noted that a similar ornament can be found in Serbian, Macedonian and Bulgarian icons from the 16th c.<sup>1168</sup> The frame of the analysed picture, multiply profiled, is also typical of the region of Dalmatia.<sup>1169</sup>

1162 Kruk 2000a, s. 326.

1163 *Matka Boska Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, hymnografów, Joachima i Anny*, ikona, dat. na I. poł. XVI w., drewno, tempera, 134 × 105 × 3 cm, z cerkwi pw. św. Paraskewy Tyrnowskiej w Paniszczowie, MHS, nr inw. MHS 991 – Biskupski 1991a, poz. kat. i il. 41; Kruk 2000a, poz. kat. 13.

1164 *Narodzenie Matki Boskiej*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., 106 × 81,5 cm, MHS, nr inw. MHS 990 – Biskupski 1991a, poz. kat. i il. 44.

1165 *Św. Szymon Słupnik*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 106 × 81,5 cm, z cerkwi św. Szymona Słupnika w Kostarowcach, MHS, nr inw. MHS 989 – *ibidem*, poz. kat. i il. 49.

1166 Ikona, *Matka Boska Hodegetria*, ikona, dat. na 1540–1560, MHS, nr inw. MHS 959 – Kruk 2000a, poz. kat. 23.

1167 Zob. *Dyptyk Tomy Preljubovicia*, dat. na 1367–1384, Cuenca, katedra – Weitzmann, Chatzidakis M., Radojčić 1993, il. 188, 189; *Matka Boska Peribleptos*, ikona, pocz. XIV w., ГИО – *ibidem*, il. 181.

1168 Biskupski 1985, s. 156.

1169 Zob. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, dat. na XVI w., drewno, tempera, 30 × 25 × 2 cm – *Збирка икона Секулић (La collection Sekulić)* 1967, poz. kat. 55; *Matka Boska z Dzieciątkiem*, dat. na XVI w., drewno, tempera, 68 × 53 × 3 cm, z Dubrownika – *ibidem*, poz. kat. 58.

1162 Kruk 2000a, p. 326.

1163 *Mother of God Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Hymnographers, Joachim and Anne*, icon dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 134 × 105 × 3 cm, from the Orthodox church of Paraskeva of Tirnovo in Paniszczów, MHS, inv. no. MHS 991 – Biskupski 1991a, cat. no. and fig. 41; Kruk 2000a, cat. no. 13.

1164 *Birth of the Mother of God*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., 106 × 81.5 cm, MHS, inv. no. MHS 990 – Biskupski 1991a, cat. no. and fig. 44.

1165 *St Simeon Stylites the Elder*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 106 × 81.5 cm, from the Orthodox church of St Simeon Stylites in Kostarowce, MHS, inv. no. MHS 989 – *ibid.*, cat. no. and fig. 49.

1166 *Mother of God Hodegetria*, icon dated to 1540–1560, MHS, inv. no. MHS 959 – Kruk 2000a, cat. no. 23.

1167 See *Diptych of Thomas Preljubović*, dated to 1367–1384, Cuenca, cathedral – Weitzmann, Chatzidakis M., Radojčić 1993, figs. 188, 189; *Mother of God Peribleptos*, icon, beginning of the 14th c., ГИО – *ibid.*, fig. 181.

1168 Biskupski 1985, p. 156.

1169 See *Mother of God with Child*, dated to the 16th c., wood, tempera, 30 × 25 × 2 cm – *Збирка икона Секулић (La collection Sekulić)* 1967, cat. no. 55; *Mother of God with Child*, dated to the 16th c., wood, tempera, 68 × 53 × 3 cm, from Dubrovnik – *ibid.*, cat. no. 58.



### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Wskazane wyżej cechy analizowanej ikony przemawiają za jej pochodzeniem południowym, bałkańskim, najbardziej prawdopodobne – dalmatyńskim. Trafiła do rąk Wojciecha Weissa w niewiadomych okolicznościach. Mogła też stanowić pamiątkę rodową Mistrza, urodzonego w Mołdawii. Wiele wszakże cech w niej zawartych odnosi się do tradycji malarstwa kręgu śródziemnomorskiego i przemawia za datowaniem jej powstania na 3.–4. ćw. XVI w., z uwzględnieniem licznych późniejszych uzupełnień i poprawek.

#### Wystawy

PBEC 2007

#### Literatura

##### *Publikacje*

Kruk 2013b, fig. 10–11

### Remarks concerning style and attribution

The features of the present icon mentioned above suggest its Southern, Balkan, most probably – Dalmatian origin. Wojciech Weiss acquired it in unknown circumstances. It might have been a family heirloom of this Moldavia-born artist. Indeed, its numerous features are associated with the tradition of painting characteristic of the Mediterranean circles and suggest dating it to the 3rd–4th quarter of the 16th c., taking into account a big number of later alterations and additions.

#### Exhibitions

PBEC 2007

#### Bibliography

##### *Publications*

Kruk 2013b, figs. 10–11

## Matka Boska z Emmanuelem (fragment)

### Mother of God with Immanuel (fragment)

**MNK XVIII-337** (d. nr inw. 115.572)

Ikona (zachowana fragmentarycznie)

Malarz z Bałkan czynny na Rusi Czerwonej, koniec XVI w.–pocz. XVII w.<sup>1170</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 35), srebrzenia (rama), złocenia (obwody i podziały nimbów, chryzografia na szacie Chrystusa), 55 × (23–25 cm – destrukcja; oryginalna szerokość mogła wynosić ok. 45 cm) × 2,5 cm; ze zbiorów d. MPK, 1950<sup>1171</sup>

#### Stan zachowania

Ikona w dużym stopniu zniszczona, brak ok. 1/3 obrazu. Liczne ubytki farby, zwłaszcza u dołu obrazu, ślady po klinach na odwrociu.

#### Opisy historyczne

→ *KI* [b.a.] (przed 1953): „brak 1/3 obrazu – strony lewej, liczne odpryski, zwłaszcza na dole”.

→ *KI* 1960: „bardzo zniszczony, farba w wielu miejscach odpadła, zwłaszcza u dołu obrazu, brak 1/3 obrazu, (strony lewej); deska pęknięta wzdłuż. Ślady po klinach na odwrociu”.

#### Konserwacje

→ 1953, V: zabezpieczenie malatury w PK MNK

→ 1982, 12 VI–27 II 1985: zniszczenie drewnojadów, zabezpieczenie malatury w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 18 IX–12 XII: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2012, 14 III–23 V: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

#### Podobrazie

Jedna deska z dwoma zastrzałami wpuszczonymi naprzemiennie: górny od strony prawej, dolny – od lewej. Górny oddalony od górnej krawędzi o 13 cm, dolny – o 12,5 cm, szerokość górnego – 3,5 cm, dolnego – 3 cm. Deska jest pęknięta od góry ku dołowi, stąd w niewiadomym czasie założony został klin „na jaskółczy ogon”.

**MNK XVIII-337** (former inv. no. 115.572)

Icon (preserved fragmentarily)

Painter from the Balkans active in Ruthenia, end of the 16th c.–beginning of the 17th c.<sup>1170</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas not detected, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 35), silvered (frame), gilded (outlines and divisions of nimbuses, chrysography on Christ's garment), 55 × (23–25 cm – destruct; original width could be approx. 45 cm) × 2.5 cm; from the collection of the former MPK, 1950<sup>1171</sup>

#### Condition

Icon to a large extent destroyed, approx. 1/3 of the painting missing. Numerous areas of loss in the paint layer, especially at the bottom of the painting, marks of tenons at the back.

#### Historical descriptions

→ *KI* [n.a.] (before 1953): ‘1/3 of the painting – left side – missing, paint peeled off in many spots, especially at the bottom’.

→ *KI* 1960: ‘badly damaged, paint peeled off in many places, in particular at the bottom of the picture, 1/3 of the painting (left side) missing; a longitudinal crack. Marks of tenons on the reverse’.

#### Conservation treatments

→ May 1953: paint layer protected in the PK MNK

→ 12 June 1982–27 February 1985: woodworms removed, paint layer protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 18 September–12 December 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

→ 14 March–23 May 2012: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

#### Support

One board with two battens inserted alternately: the upper one from the right, the lower one – from the left. The upper one 13 cm from the top edge, the lower one – 12.5 cm, the width of the upper one – 3.5 cm, of the lower one – 3 cm. The board has a crack going from the top to the bottom, therefore a dovetailed wedge was inserted at some unknown time.

1170 Datowanie inne: XVII w. (Kłosińska 1973, kat. 259, s. 267).

1171 *KI* [ba] (przed 1953).


1170 Other dating: 17th c. (Kłosińska 1973, cat. 259, p. 267).

1171 *KI* [n.a.] (before 1953).

### Opracowanie awersu



Ikona z kowczegiem, dzięki czemu pole środkowe wyodrębniła naturalna rama o szerokości ok. 7 cm, wypełniona malowanym ornamentem roślinnym, ujętym między dwie wąskie, czerwone ramki.

### Inskrypcje

[...] <sup>1172</sup>   
[= (Matka) Boża]

  
(= Jezus Chrystus)

W nimbie Chrystusa:

  
... <sup>1173</sup>   
[= (Ten) Który Jest]

Napis na zwoju Jezusa jest jedynie zamarkowany w postaci niedbałych ciągów zygzakowatych linii, sprawiających iluzję pośpiesznie zapisanego długiego cytatu.

### Opis i ikonografia

Ikona krakowska zachowana jest fragmentarycznie. W niewiadomym czasie i okolicznościach została odłamana lewa część podobrazia. Zachowały się partie z twarzami Marii i Jezusa oraz prawie cała Jego postać, swobodnie upozowana na lewym ramieniu Marii. Chrystus błogosławi dwoma palcami prawej dłoni, w lewej trzyma opuszczony zwój. Maria lekko skłania głowę ku Synowi, kierując wzrok na widza. Jej twarz okala delikatny, przezroczysty welon; czerwony maforion zarzucony na głowę i ramiona zdobiony jest złotym wzorem na lamówce i gwiazdą na czole. Rysunek detali wyróżnia się starannością, finezją i delikatnością. Szata na piersiach spięta jest zaponą w kształcie kwiatu. Szata spodnia Chrystusa ma kolor zielony, zewnętrzna zaś – czerwony, i ta wierzchnia pokryta jest chryzografią, podobnie jak dwa pasy (łac. *clavi*). Ogólna tonacja ikony jest ciemna, dominują w niej brunatne tło i czerwień szat obu postaci, ze złotymi ozdobnikami. Uwagę zwracają geometryczne detale wypełniające nimby Marii i Jezusa. Skłonność malarza do ornamentyzacji zdradza również malarska dekoracja ramy, wypełnionej swobodnie prowadzonym motywem liści łączonych delikatnym, falistym pędem, znana z praktyki stosowanej na Bałkanach w późnym średniowieczu, naśladowanej także w środowisku ruskim. Tutaj jednak ornament bardzo słabo się wyróżnia na brunatnym tle ramy.


1172 Niezachowana część podobrazia.

1173 Brak oryginalnej warstwy malarskiej – miejsce z wtórnie założonymi i podmalowanymi kitami.

### Front side



The icon with a *kovcheg*, as a result of which the central field is isolated by a natural frame approx. 7 cm wide, filled with a painted foliate ornament, depicted between two narrow red frames.

### Inscriptions

[...] <sup>1172</sup>   
[= (Mother) of God]

  
(= Jesus Christ)

In Christ's nimbus:

  
... <sup>1173</sup>   
[= (I Am) that I Am]

An inscription of Jesus' scroll is only marked in the form of careless sequences of zigzag lines, creating an illusion of a long citation written in haste.

### Description and iconography

The Krakow icon has survived fragmentarily. At some unknown time and circumstances the left part of the support was broken off. What has survived are parts with the faces of Mary and Jesus and almost the whole figure of the latter, depicted in a free pose on Mary's left arm. Christ is blessing with his two right fingers, holding a lowered scroll in his left hand. Mary is bending her head towards her Son a bit, looking at the viewer. Her face is bordered by a delicate transparent veil; a red maphorium thrown over her head and shoulders is decorated with a golden pattern on the trim and a star on the forehead. The drawing of details is characterised by elaborateness, fineness and subtlety. The garment is fastened on the breast with a flower-shaped brooch. The inner robe worn by Christ is green, the outer one – red, decorated with chrisography, similarly as two stripes (Lat. *clavi*). The general tonality of the icon is dark, dominated by the dark brown background and red colour of the garments worn by the two figures, with golden embellishments. What draws attention are geometric details filling the nimbuses of Mary and Jesus. The painter's penchant for ornamentation is also revealed by the painterly decoration of the frame, filled with free motifs of leaves connected by means of a delicate, wavy shoot, a solution known from the Balkans in late Middle Ages, imitated also by

1172 Part of the support missing.

1173 Original paint layer missing – the area with putties applied and grounded at a later time.

Z jednej strony zatem widoczna jest w ikonie dbałość o szczegóły, zwracają uwagę delikatność rysunku i tradycyjne rozwiązania, np. w ramie czy rozświetleniach twarzy za pomocą ostrych, równoległych pasemek bieli, z drugiej strony jednak zastanawiający jest brak dbałości o poprawnie zapisany tekst na zwoju Chrystusa, zaś chryzografia na himationie ma dość schematyczny, wręcz przestylizowany charakter. Hierogramy zapisane są w konwencji tradycyjnej, bez zbędnych ozdóbek, całość sprawia zatem wrażenie dzieła, w którym mieszają się cechy malarstwa późnośredniowiecznego z naleciałościami nowożytnymi.

Janina Kłosińska w krótkiej nocy z 1973 r. zaklasyfikowała typ Bogurodzicy w omawianej ikonie jako wizerunek „Matki Boskiej Muromskiej”<sup>1174</sup>. Ten wariant ikonograficzny wyróżniają upozowanie i gesty Chrystusa – Jezus opiera się na ramieniu Marii w pozycji niemalże poziomej, wyciągniętą prawą dłoń błogosławi, prawie dotykając policzka Marii, a w lewej, opuszczonej, trzyma rozwinięty zwój Ewangelii. Legenda wiąże genezę tego typu z miastami Rusi środkowej, Muromem i Riazaniem, stąd Matka Boska w ikonie niekiedy zwana jest muromsko-rizańską. Oryginał miał zostać przewieziony z Kijowa do Muromia przez księcia Konstantego Muromskiego w XII w.<sup>1175</sup> Pod wpływem ikony pogańscy, pierwotnie zamierzający zabić księcia, nawrócili się i poprosili o chrzest. Z dziełem wiąże się zatem jedna z wielu legend dotyczących wizerunków maryjnych, którym przypisywano na ogół rodowód grecki i które przez Kijów trafiać miały w różne rejony średniowiecznej Rusi, by służyć pogłębieniu procesu ewangelizacji ruskich księstw, a szerzej – całej Słowiańszczyzny. Takie losy przypisywano ikonom m.in. *Matki Boskiej Włodzimierskiej*, *Matki Boskiej Częstochowskiej*, *Matki Boskiej Smoleńskiej*. Traktowano je z reguły jako dzieła samego św. Łukasza Ewangelisty i jako takie otoczone były od początku aurą cudowności i kultem nadzwyczajnym, czego efektem licznie powstające kopie.

Zgodnie z inną wersją legendy ikona *Matki Boskiej Muromskiej* pomogła biskupowi Bazylemu z Muromia oczyścić się z zarzutu niemoralnego życia. Duchowny ten, po odprawieniu modłów w cerkwi św. Borysa i św. Gleba, zabrał ikonę nad pobliską rzekę, położył na wodzie swoją szatę (mantię), po czym stanął na niej z ikoną w rękach. W cudowny sposób nie tylko nie zanurzył się w wodzie, lecz popłynął pod prąd i wyszedł na brzeg w miejscu zwanym Stary Rizań, gdzie wkrótce przeniesiono jego katedrę (1291). Święto *Matki Boskiej Muromskiej* jest obchodzone 12/25 kwietnia. Oryginał miał zaginąć już w chwili przeniesienia biskupstwa, kultem zaś otoczone są jego liczne

the Ruthenian artists. Here, however, the ornament is scarcely visible against the dark brown background of the frame.

So on the one hand one can see in the icon attention to detail, subtlety of drawing and traditional solutions, e.g. within the frame and lighter areas in the faces obtained with the use of sharp, parallel streaks of white, and on the other, it is intriguing why the artist did not pay attention to the correct writing of the text on Christ's scroll and why the chrisography on the himation is quite schematic, even overstylised in character. Hierograms are written in the traditional convention, without unnecessary embellishments, so the icon as a whole gives the impression of a work in which the features of the late medieval painting are mixed with early modern influences.

In a short note of 1973, Janina Kłosińska classified the type of the Mother of God observed in the present icon as an image of the 'Mother of God of Murom'.<sup>1174</sup> This iconographic variant is characterised by Christ's pose and gestures – Jesus leans against Mary's shoulder in a virtually horizontal position, blessing with his right hand, almost touching Mary's cheek, and in his left hand, lowered, he holds an unrolled Gospel scroll. The legend links the origin of this type with the towns of Central Rus', Murom and Ryazan, therefore the Mother of God in this icon is sometimes called 'of Murom and Ryazan'. The original was transferred from Kiev to Murom by Prince Constantine of Murom in the 12th c.<sup>1175</sup> Under the influence of the icon, pagans, who originally planned to kill the prince, converted and asked to be baptised. So what is linked with this particular work is one of a substantial number of legends associated with Marian images usually believed to be of Greek origin, brought via Kiev to various areas of medieval Rus' to deepen the process of the evangelisation of Ruthenian provinces, and in a broad sense – all the Slav land. Such provenance was ascribed above all to the icons of the *Mother of God of Vladimir*, *Mother of God of Częstochowa* and *the Mother of God of Smolensk*. They were generally regarded as the works of St Luke the Evangelist himself, and as such they had an aura of miraculousness and were particularly venerated, which resulted in numerous copies.

Another version of the legend has it the icon of the *Mother of God of Murom* helped Bishop Basil of Murom to clear himself of an accusation of immoral life. Having prayed in the Orthodox church of Ss Boris and Gleb, this clergyman took the icon to the nearby river, put his garment (*mantiya*) on the water, and then stood on it with the icon in his hands. In a miraculous way not only did he stay on the surface, but he also floated against the tide and landed on the shore in the place known as Old Ryazan (Staraya Ryazan), where his

1174 Kłosińska 1973, kat. 259, s. 267.

1175 Charkiewicz 2007, s. 131–132.

1174 Kłosińska 1973, cat. 259, p. 267.

1175 Charkiewicz 2007, pp. 131–132.

naśladownictwa – do najbardziej znanych należy ikona w soborze Narodzin Bogurodzicy w Muromie z XX w.

Omawiane dzieło jest bliskie rosyjskim ikonom, które rozpoznawane są jako typ Matki Boskiej Muromskiej, jego cechy stylistyczne jednakże wskazują na proveniencję południową.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Janina Kłosińska uznała ikonę za dzieło rosyjskie<sup>1176</sup> i można by oczekiwać, że rzeczywiście wariant ikonograficzny będzie w tym wypadku determinować pochodzenie ikony, którego należałoby upatrywać w środowisku środkoworuskim. Ikony w tym wariantie przedstawieniowym na ogół są jednak późne. Zwój w dłoni Chrystusa jest niekiedy rozwinięty, innym razem obrazowany w postaci rulonu. Wiele cech ikony wskazuje jednakże na jej południowe pochodzenie: bardzo szeroka rama wypełniona jest swobodnie rysowanymi pędami winnej latorośli na ciemnym tle, w konwencji charakterystycznej dla ikon bałkańskich.

Poproszony na tym etapie o opinię, dr Aleksandr Preobrażenski podobnie uznał<sup>1177</sup>, że pod względem typu ikona przypomina typ Matki Boskiej Muromskiej, jednakże zarówno ornament, jak i styl mają charakter południowy, upodabniając ją do typu *Madre della Consolazione*. W rzeczywistości tym, co szczególnie łączy ikonę z dziełami pozostającymi pod wpływem włoskim, jest delikatnie zarysowujący się welon. Ten punkt widzenia podzieliła prof. Eugenia Drakopoulou, wskazując nie tylko welon, ale i kształt zwoju, i wyrażając opinię, że ta ciekawa ikona mogła powstać ok. 1600 r.<sup>1178</sup>

Welon upodabnia omawiane dzieło do ikony *Matki Boskiej Eleusy* z kolekcji Wojciecha Weissa (MNK ND-11250, Kat. 21). W obu ikonach mamy też do czynienia z podobną koncepcją i wykonaniem ornamentu na ramie – swobodnie, finezyjnie kształtowanej wici roślinnej na czarnym tle. Twarze Marii i Jezusa są opracowane w zdecydowanie jaśniejszej tonacji, lecz sposób uzyskania rozświetleń, czy też ich obrys, uzyskany wyrazistą, czarną linią, wskazują na wspólne środowisko artystyczne. Wątpliwości budzi natomiast fakt, że ikony nie namalowano na podobrazu typowym dla ikon południowych, np. na topoli, jak ikony MNK XVIII-396 lub MNK ND-11250, ani na podłożu gipsowym, jak wskazane analogie, lecz na kredzie. Dlatego też ostateczna konkluzja jest taka, że ikonę mógł wykonać malarz przybyły na Ruś Czerwoną z Południa, który wykonał swoje dzieło zgodnie z nabytymi umiejętnościami, z użyciem środków dostępnych na miejscu. Artysta mógł

cathedral was moved shortly afterwards (1291). The feast of the Mother of God of Murom is celebrated on 12/25 April. The original was lost already at the time of the transfer, and venerated are its numerous imitations – one of the most famous being the icon in the cathedral of the Birth of the Mother of God of Murom from the 20th c.

The present icon is close to Russian icons identified as the type of the Mother of God of Murom, but its stylistic features point to the Southern provenance.

### Remarks concerning style and attribution

Kłosińska classified the icon a Russian work,<sup>1176</sup> and one could expect that the iconographic variant would actually determine the provenance of the icon, which should be identified in the Central Rus' circle. However, icons representing this variant are usually late. The scroll held by Christ may be either unrolled or depicted in the form of a roll. However, numerous features of the icon signify its Southern provenance: a very wide frame filled with freely drawn vine shoots on a dark background, in the convention characteristic of the Balkan icons.

Asked about his opinion at this point, Dr Aleksandr Preobrażenski said<sup>1177</sup> that in terms of type, the icon reminded of the Mother of God of Murom; however, both the ornament and style were Southern in character, resembling the *Madre della Consolazione* type. In fact, what the icon has in common with the works under Italian influence is the delicately outlined veil. This view is shared by Prof. Eugenia Drakopoulou, who has pointed not only to the veil, but also the shape of the scroll and expressed an opinion that this fascinating icon might have been made around 1600.<sup>1178</sup>

The veil is what makes the present work resemble the icon of the *Mother of God Eleusa* from Wojciech Weiss's collection (MNK ND-11250, Cat. 21). In both icons the concept and execution of the ornament on the frame are alike – a free, finely shaped tendril ornament against the black background. The faces of Mary and Jesus are painted in a definitely lighter tonality, but the way of obtaining brighter areas and their clear black contour point to the common artistic milieu. However, what raises doubts is the fact that the icon was not painted on the support typical of Southern icons, e.g. on a poplar panel such as the icons MNK XVIII-396 or MNK ND-11250, or on gypsum ground, as the cited analogies, but on chalk. Therefore the final conclusion is that the icon might have been painted by an artist who arrived in Ruthenia from the South and executed his work making use of his acquired skills but means available on the spot. Of course, the artist might have carried out his

1176 *Ibidem*.

1177 Korespondencja mailowa z 30–31 III 2018 r.

1178 Korespondencja mailowa z 1–2 IV 2018 r.

1176 *Ibid.*

1177 Email correspondence dated 30–31 March 2018.

1178 Email correspondence dated 1–2 April 2018.

naturalnie wykonać zlecenie według wzoru czy też zalecenia, które uzyskał na miejscu, podobnie jak miało to zapewne miejsce w wypadku domniemanego mistrza serbskiego, który namalował ikonę *Hodegetrii w otoczeniu proroków z Weremienia*, w zbiorach MHS<sup>1179</sup>. Znamienne zarazem, że malarz użył malachitu – barwnika stwierdzonego właśnie w ikonach z Południa, tj. wskazanych wyżej ikonach MNK XVIII-337 (Rap. 4.5), MNK ND-11250 (Rap. 4.1) oraz w ikonie *Świętych lekarzy Kosmy i Damiana* (MNK XVIII-871, Kat. 43, Aneks II.1), choć jego użycie potwierdzono także w ikonach zachodnioruskich powstałych do poł. XVI w., np. w ikonie *Św. Mikołaja ze scenami życia i cudów* (MNK XVIII-192, Rap. 3.2).

Mógł to być zatem malarz zakonny, który znalazł schronienie w jednym z monasterów ziemi przemyskiej. Do takich dzieł, moim zdaniem, można zaliczyć ikonę *Chrystusa Pantokratora w otoczeniu apostołów*, pochodzącą z Rzeczyca (ukr. Річиця) na Wołyniu<sup>1180</sup>, na co wskazują jej ikonografia oraz cechy stylistyczne.

## Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.a.] (przed 1953) – *Madonna z Dzieciątkiem – w. XVI/XVII*, karta inwentarzowa zał. przed 15 VI 1953 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1960 – J. Kłosińska, *Ikona (fragment). Matka Boska z Dzieciątkiem*, karta inwentarzowa zał. 15 II 1960, PBEC/XVIII

### Publikacje

Kłosińska 1973, poz. kat. 259 i il. na s. 267 (XVII w.)

commission following a model or a particular order which he received on the spot, as was probably the case of the supposed Serbian master who painted the icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Weremień, in the holdings of the MHS.<sup>1179</sup> It is characteristic that the painter used malachite – pigment identified in the icons from the South, i.e. the aforementioned icons MNK XVIII-337 (Rep. 4.5), MNK ND-11250 (Rep. 4.1), and the icon of *Physician Saints Cosmas and Damian* (MNK XVIII-871, Cat. 43, Appendix II.1), although its application was also confirmed in Ruthenian icons painted before the mid-16th c., e.g. in the icon of *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles* (MNK XVIII-192, Rep. 3.2).

So he might have been a monastery painter who found shelter in one of the monasteries of the Przemyśl area. In my view, these works include the icon of *Christ Pantocrator Surrounded by Apostles* from Rechytsa (Ukr. Річиця, Pol. Rzeczyca), Volhynia (Ukr. Волинь, Pol. Wołyń),<sup>1180</sup> as shown by its iconography and stylistic features.

## Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [b.a.] (before 1953) – *Madonna z Dzieciątkiem – w. XVI/XVII*, inventory chart created before 15 June 1953 (date of inventory), PBEC/XVIII; KI 1960 – J. Kłosińska, *Ikona (fragment). Matka Boska z Dzieciątkiem*, inventory chart created on 15 February 1960, PBEC/XVIII

### Publications

Kłosińska 1973, cat. no. 259 and fig. on p. 267 (17th c.)

1179 Zob. Kruk 2000a, poz. kat. 71.

1180 *Chrystus Pantokrator w otoczeniu apostołów*, dat. na XV w., drewno, tempera, z Rzeczyca, znaleziona w trakcie ekspedycji w 1973 r., РОКМ – Луць 1994, il. na s. 43 (błędnie opisana jako pochodząca z Серцевicz).

1179 See Kruk 2000a, cat. no. 71.

1180 *Christ Pantocrator Surrounded by Apostles*, dated to the 15th c., wood, tempera, from Rechytsa, found during an expedition in 1973, РОКМ – Луць 1994, fig. on p. 43 (wrongly described as coming from Tseptsevychi (Ukr. Цепцевичі, Pol. Sercewicz).

## Matka Boska Smoleńska

### Mother of God of Smolensk

#### MNK XVIII-577/a–b

Ikona przenośna

Moskwa (?), koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>1181</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa – zob. Rap. 2.2, zaprawa kredowa – zob. Rap. 3.3; 4.3; 4.6<sup>1182</sup>), 27,5–27,8 × 23,3–23,5 × 2–2,2 cm

Przekaz z UC za pośrednictwem Ministerstwa Kultury i Sztuki, 7 XII 1978

#### Stan zachowania

Ikona w stanie ogólnym dobrym, po licznych jednak uzupełnieniach i przemalowaniach, z wtórnie założonym okładem srebrnym, złożonym. Mapowanie XRF ujawniające tytan i cynk wskazuje na retusze z 1. poł. XIX w., wykonane zapewne przy okazji nakładania okładu, oraz z XX w. – zwłaszcza w partiach twarzy Marii, gdzie widać znaczne uzupełnienia wtórne na styku policzka i szyi, wokół lewego oka oraz na czole. Twarz Chrystusa jest zdecydowanie lepiej zachowana.

#### Opisy historyczne

KI 1979: „Stan zachowania malowidła – prowizorycznie zabezpieczona warstwa malarska, ubytki niefachowo uzupełnione na twarzy Marii i u dołu ikony, nowy werniks, silne starcia powierzchni mal. na przedstawieniach świętych.

Stan sukienki dobry, złocenia dość dobrze zachowane z wyjątkiem nimbów Marii i Dzieciątka. Deska zdrowa, starcia naroży, kilka wyszczerbień, ślad po gwoździu, odwrocie zalakierowane”.

#### Konserwacje

2017, 4 VIII: zabezpieczenie warstwy malarskiej w PKMiR PBEC/o. MNK (D. Tarsińska-Petruk)

#### MNK XVIII-577/a–b

Portable icon

Moscow (?), end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>1181</sup>

Tempera on wood (one linden board – see Rep. 2.2, chalk ground – see Rep. 3.3; 4.3; 4.6<sup>1182</sup>), 27.5–27.8 × 23.3–23.5 × 2–2.2 cm

Relayed from the UC through the Ministry of Culture and Art, 7 December 1978

#### Condition

The general condition of the icon is good, but after many fillings and overpaintings, with a gilt silver cover put on later. XRF mapping revealing titanium and zinc shows retouched areas dating from the 1st half of the 19th c., probably done on the occasion of applying the cover, and from the 20th c. – especially in the parts of Mary’s face, where one can see considerable secondary fillings in the place where the cheek meets the neck, around the left eye and on the forehead. Christ’s face is definitely better preserved.

#### Historical descriptions

KI 1979: ‘The condition of the painting – the provisionally protected paint layer, areas of loss ineptly filled in on Mary’s face and at the bottom of the icon, new varnish, much abraded areas in the paint layer in the images of saints.

The condition of the robe good, gilding relatively well preserved except for the nimbuses of Mary and Child. The condition of the panel is good, corners are abraded, chipped in several spots, mark of a nail, the reverse varnished’.

#### Conservation treatments

4 August 2017: paint layer protected in the PKMiR PBEC/o. MNK (D. Tarsińska-Petruk)

1181 W KI 1979 podano jedynie datę odcisniętą na okładzie „1844”, podobnie w *Księdze Inwentarzowej Działu XVIII*.

1182 Kreda zawiera domieszkę dolomitu lub gipsu (Rap. 4.2). Opinia na temat charakterystyki geologicznej gruntu przekazana przez prof. Mariusza Kędzińskiego 30 XI 2017: „W przypadku MNK XVIII-577 są to bardzo ładnie zachowane nannoskamieniałości także wieku turońsko-koniackiego (ale bez *Micula staurophora*), więc wiekowo to samo co MNK XVIII-575 [turon-dolny koniak – przyp. M.P.K.]. Zgrubna konkluzja jest więc taka, że to kreda starsza niż chełmska, rzadko stosowana w Europie Środkowo-Zachodniej. Pokłady pochodzą z turonu-dolnego koniak i może to być np. środkowa Rosja, okolica Brińska, podobnie jak w ikonie MNK XVIII-130c’.

1181 KI 1979 mentions only the date impressed on the cover ‘1844’. So does *Księga Inwentarzowa* [Inventory Book] of Department XVIII.

1182 Chalk contains an additive of dolomite or gypsum (Rep. 4.2). To cite an opinion concerning the geological description of the ground layer provided by Prof. Mariusz Kędziński on 30 November 2017, ‘In the case of MNK XVIII-577 these are very well preserved nanofossils also of the Turonian-Coniacian stage (but without *Micula staurophora*), so in terms of age it is the same as MNK XVIII-575 [Turonian–Lower Coniacian – note: M.P.K.]. The general conclusion is that this chalk is older than the one from Chełm, rarely used in Central-Western Europe. Deposits date from the Turonian–Lower Coniacian stage and may be e.g. from Central Rus’, the vicinity of Bryansk, like in the icon MNK XVIII-130c’.

### Podobrazie

Ikony namalowano na jednej desce, wzmocnionej w środku bardzo szeroką spongą dębową<sup>1183</sup>, wpuszczoną prawostronnie i zwężającą się ku lewej krawędzi (5 cm; 5,5 cm), równo oddaloną od krawędzi górnej (11,5 cm; 11 cm) i dolnej (11,3 cm; 11 cm).

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczgiem. Na szerokiej ramie otaczającej pole środkowe namalowano dwie pary świętych, niestety, niemal zupełnie zamalowane. Rama i pole środkowe noszą ślady przeloczenia, w efekcie inskrypcje zostały ponowione. Brzegi ikony obwiedziono cienką, ciemną, malowaną ramką. Ciemne jest również tło łuzgi, wypełnione delikatnie rysowanym, złotym ornamentem roślinnym.

### Okład ikony

Okład srebrny, złożony, z nałożonymi koronami przykrywa całą ikonę z pozostawieniem otworów na części ciała: twarze, dłonie, oraz postaci na ramie (w klejmach). W nimbie Chrystusa oraz na brzegu dolnym oprawy widoczny zestaw znaków złotniczych pozwalających na identyfikację środowiska, w którym została wykonana:

Л М 84 (dwie skrzyżowane kotwice i berło pośrodku)<sup>1184</sup>

Д · Т 1844

Okład został zatem wykonany ze srebra o próbie 84, najniższej i najczęściej spotykanej w Rosji, w warsztacie nieznanego mistrza złotniczego o inicjałach L. M. (Л М), sprawdzony przez mistrza probierczego Dymitra Ilicza Twerskiego (Д · Т) w 1844 r. w Sankt Petersburgu<sup>1185</sup>.

Po lewej stronie wykonano ciągi nakłuć, układające się w opis wagi srebrnej oprawy:

ВЕСУ 57,3 золо  
(= waga 57,3 zolotników)

### Inskrypcje →

### Support

The icon painted on one board, in the centre reinforced with a very wide oaken *shponka*,<sup>1183</sup> inserted on the right and tapering towards the left edge (5 cm; 5.5 cm), situated at the same distance from the top edge (11.5 cm; 11 cm) and the back edge (11.3 cm; 11 cm).

### Front side

The icon with a *kovcheg*. The wide frame surrounding the central field depicts two pairs of saints, unfortunately almost completely overpainted. The frame and central field show traces of regilding, which has resulted in the repetition of the inscriptions. The edges of the icon are framed with a very thin, dark, painted border. The background of the *luzga* is also dark, filled with a delicately drawn golden foliate ornament.

### Cover of the icon

The silver cover, gilt, with attached crowns covers the whole icon, with openings left for the parts of the body: faces, palms, and figures on the frame (in *kleymos*). Christ's nimbus and the bottom edge of the cover bear a set of goldsmith's marks making it possible to identify the circle in which it was made:

Л М 84 (two crossed anchors and a sceptre in the middle)<sup>1184</sup>

Д · Т 1844

The cover was thus made of 84 fine silver, the lowest and most common fineness in Russia, in a workshop of an unknown goldsmith bearing the initials L. M. (ЛМ), inspected by the assayer Dmitry Ilich Tversky (Д · Т) in 1844 in Saint Petersburg.<sup>1185</sup>

On the left side there are sequences of pricks forming an inscription referring to the weight of the silver cover:

ВЕСУ 57,3 золо  
(= weight 57.3 zolotniks)

### Inscriptions →

1183 Rozpoznanie prof. Marka Krąpca (22 VIII 2017) w PKMiR PBEC/o. MNK.

1184 Herb Sankt Petersburga – Гольдберг i in. 1967, s. 198. W zestawie znaków w nimbie brak znaku pobierczego.

1185 Dymitr Ilicz Twerskoj, czynny 1834–1850 – *ibidem*, poz. 1205, s. 199.

1183 Identified by Prof. Marek Krąpiec (22 August 2017) in the PKMiR PBEC/o. MNK.

1184 The Saint Petersburg coat of arms – Гольдберг et al. 1967, p. 198. Signs in the nimbus do not include the hallmark.

1185 Dmitry Ilich Tverskoj, active in 1834–1850 – *ibid.*, no. 1205, p. 199.



## Inskrypcje | Inscriptions

<p>СѢДѢ РВНОАПО          ВѢЛ КНИА<sup>3</sup> ВЛАДИМ<sup>И</sup>РЪ          (= Święty równy apostołom          Wielki kniaź Włodzimierz)          (= Saint equal to apostles          Great prince Vladimir)</p>	<p>MP          (= Matka          (= Mother)</p> <p>[ОБРАЗ(?)]          СМОЛЕНСКІА          ПРЄТЪІА БЦЪІ          [= (Obraz?) Smoleńskiej          Przczystej Bogurodzicy]          [= (Image?) of the Most Pure          Mother of God of Smolensk]</p>	<p>ΩΣ          Boga)          of God)</p> <p>ΙC ΧC          (= Jezus Chrystus)          (= Jesus Christ)</p> <p>Ο          Ѡ ...          (= Ten, Który Jest)          (= I Am that I Am)</p>	<p>СѢДІА МЧ ЦА          ПАРСКОВІА ДР          ПАТНИЦ          (= Święta męczennica          ... Paraskewia)          (= Martyr saint ...          Paraskeva)</p>
<p>...          [= Prorok Eliasz (?)]          ...          [= Prophet Elijah(?)]</p>			<p>...Б...          [= Św. Eudokia męczennica (?)]          [= St Eudokia the martyr(?)]</p>

## Inskrypcje na okładzie srebrnym z 1844 r. | Inscriptions on the silver cover of 1844

<p>MP          (= Matka          (= Mother)</p>		<p>ΙC ΧC          (= Jezus Chrystus)          (= Jesus Christ)</p> <p>Ο          Ѡ H          (= Ten, Który Jest)          (= I Am that I Am)</p>	<p>ΩΣ          Boga)          of God)</p>
<p>СѢДІИ РВН ОАП          ВѢЛ ВЛАДИМ          И          (= Święty równy apostołom          Wielki Włodzimierz)          (= Saint equal to the apostles          Great Vladimir)</p>	<p>СМОЛЕНСКІА          СѢДІА БЦЪІ          (= Smoleńskiej Przczystej          Bogurodzicy)          (= of the Most Pure Mother          of God of Smolensk)</p>		<p>СѢДІА МЧ ПАРА          СКОВІА ПАТН ИЦ          А          (= Święta męczennica          Paraskewia)          (= Martyr saint ...          Paraskeva)</p>
<p>СѢДІИ ПР О ІЛІА          (= Święty Prorok Eliasz)          (= Saint Prophet Elijah)</p>			<p>СѢДІА ПРЄБНА          МЧЦА ЄВДОКІА          (= Święta Prępodobna          męczennica Eudokia)          (= Saint Venerable          martyr Eudokia)</p>

Tło w ikonie zostało najpewniej odnowione w XIX w., inskrypcje zatem mogły być „ponowione”, lecz z pominięciem słowa „Obraz” (ОБРАЗ), które obecne jest np. w ikonie znajdującej się w zbiorach MNW<sup>1186</sup> i które tłumaczyłoby formę dalszego ciągu inskrypcji opisującej wizerunek, zapisanej w dopełniaczu.

The background of the icon was most probably renovated in the 19th c., so the inscriptions might have been rewritten, excluding the word ‘Image’ (ОБРАЗ), which can be seen e.g. in the icon in the collection of the MNW<sup>1186</sup> and which would explain the genitive form of the inscription referring to the image.

1186 *Matka Boska Smoleńska*, ikona, szkoła moskiewska, dat. na 1. poł. XVII w., odnowiona w XIX w., Mstiera (?), drewno, tempera, złocenia, 31 × 26 cm, nr inw. IK 70 – *Ikony: przedstawienia maryjne...* 2004, poz. kat. 2, s. 62.

1186 *Mother of God of Smolensk*, icon, Moscow School, dated to the 1st half of the 17th c., renovated in the 19th c., Mstera (?), wood, tempera, gilded, 31 × 26 cm, inv. no. IK 70 – *Ikony: przedstawienia maryjne...* 2004, cat. no. 2, p. 62.

## Opis i ikonografia

Pole środkowe ikony wypełnia Matka Boska z Jezusem w typie Hodegetrii, opisana w inskrypcji jako Smoleńska. Chrystus błogosławi prawą dłonią, w lewej trzymając zwinęty rulon Ewangelii, zasiada po lewicy Marii, która prawą dłonią wskazuje na Emmanuela. W polach bocznych dwie pary świętych ujęte całopostaciowo, z których dwie górne opisane są jako św. Włodzimierz książ (książę) równy apostołom i św. Paraskewa Piatnica, męczennica. Dolna para nie może być rozpoznana z powodu nieczytelnych opisów, przy założeniu jednak, że opisy na okładzie stanowią powtórzenie tych z warstwy malarskiej, byłoby to prorok Eliasz i św. Eudokia.

Prototyp ikony należał do wariantów typu Hodegetrii, które miały być namalowane ręką samego św. Ewangelisty Łukasza i które poprzez Bizancjum miały trafić na Ruś. Dzieło miał pozyskać najpierw Teofil, władca Antiochii, po jego śmierci miało trafić do Jerozolimy, skąd cesarzowa Eudokia przeniosła je do Konstantynopola w poł. V w. i podarowała Pulcherii, siostrze cesarza, po czym ikona, otoczona kultem w bazylice blacherneńskiej, miała dokonać wielu cudów. Na Ruś miała trafić za pośrednictwem księżniczki bizantyńskiej Anny, według jednej wersji chodziło o Annę, siostrę Bazylego II, wydaną za Włodzimierza Wielkiego, według innej – o Annę, córkę cesarza Konstantyna Monomacha, ożenioną w poł. XI w. z księciem Czernichowa, Wsiewołodem Jarosławowiczem. Po śmierci księcia Anna miała podarować ikonę synowi, Włodzimierzowi Wsiewołodowiczowi Monomachowi, który wkrótce został księciem Smoleńska, po czym dzieło znalazło się w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy w Smoleńsku, ukończonym na pocz. XII w. W XIII stuleciu ikona miała bronić miasta przed Tatarami, a wobec zagrożenia litewskiego ostatni książę smoleński, Jerzy Światosławowicz, miał ją na pocz. XV w. zabrać do Moskwy i pozostawić w soborze Zwiastowania. W poł. XV w. została zwrócona mieszkańcom smoleńskim, a jej kopię pozostawiono w soborze kremlowskim. Po zajęciu Smoleńska przez wojska polsko-litewskie ikona trafiła do Moskwy, a potem do Jarosławia, skąd powróciła do Smoleńska w poł. XVII w. W obliczu ofensywy wojsk Napoleona w 1812 r. raz jeszcze została wywieziona do Moskwy. Powróciła w tym samym roku, po raz kolejny do smoleńskiego soboru Zaśnięcia Bogurodzicy, gdzie pozostawała do 1941 r. – w chwili zajęcia miasta przez wojska niemieckie zaginęła. Oryginalny wizerunek został utrwalony w bardzo dużej liczbie kopii, o nim samym wiadomo niewiele, poza tym, że był bardzo ciężki, a jego odwrocie wypełniał temat Ukrzyżowania.

Irina Szalina przypomniała, że ikony *Hodegetrii* zasadniczo były oparte na wzorze, jaki stanowiła najbar-

## Description and iconography

The central field of the icon shows the Mother of God with Jesus representing the Hodegetria type, referred to in the inscription as the one of Smolensk. Christ is blessing with his right hand, in the left hand holding a rolled-up Gospel scroll. He is sitting to the left of Mary, who is pointing to Immanuel with her right hand. Side fields show two pairs of saints depicted in full-figure, two top of which are described as St Vladimir, prince equal to the apostles, and St Pareskeva Pyatnitsa, the martyr. The bottom pair cannot be identified due to illegible inscriptions; however, assuming that the inscriptions on the cover are the repetition of those from the paint layer, these would be St Elijah and St Eudokia.

The prototype of the icon represented one of the variants of the Hodegetria type believed to have been painted by St Luke the Evangelist himself and transferred to Rus' through Byzantium. The work was first acquired by Theophilus of Antioch, and after his death it was brought to Jerusalem, from where Empress Eudokia transferred it to Constantinople in the mid-5th c. and presented to Pulcheria, sister of the emperor, after which the icon, venerated in the Blachernae basilica, worked a great number of miracles. It was brought to Rus' by the Byzantine princess Anna, according to one version of the legend – Anna, sister of Basil II, who married Vladimir the Great, and according to another – Anna, daughter of Emperor Constantine Monomakh, who married, in the mid-11th c., Prince of Chernigov Vsevolod Yaroslavich. After the prince died, Anna gave the icon to her son, Vsevolod Monomakh, who soon became the Prince of Smolensk. Later the work was taken to the cathedral of the Dormition of the Virgin Mary in Smolensk, completed at the beginning of the 12th c. In the 13th c. the icon defended the city from the Tatars, and in the face of the threat posed by the Lithuanians, George Svyatoslavich, the last prince of Smolensk, took it to Moscow at the beginning of the 15th c. and left in the cathedral of the Annunciation. In the mid-15th c. it was given back to the inhabitants of Smolensk, and its copy was left in the Kremlin cathedral. After Smolensk was seized by the Polish-Lithuanian troops, the icon was transferred to Moscow, and then to Yaroslavl, from where it returned to Smolensk in the mid-17th c. In the face of an offensive launched by the Napoleonic army in 1812, it was once again taken to Moscow. Still the same year the work again returned to the Smolensk cathedral of the Dormition of the Mother of God, where it stayed until 1941. It was lost at the moment of capturing the city by the German troops. The original image has been copied many times. Little is known about it except that it was very heavy and its reverse depicted the Crucifixion.

Irina Shalina has recalled that the Hodegetria icons were generally based on the model which was the most venerated

dziej czczona ikona Konstantynopola i całego Cesarstwa w okresie późnobyzantyńskim, tj. *Hodegetrii* z klasztoru Ton Hodegon. Wykonywane na jej podstawie kopie trafiały m.in. do Moskwy w XIV i XV w. Należała do nich ikona przysłana z Bizancjum w 1381 r. przez arcybiskupa Dionizego do Suzdala lub Niżnego Nowogrodu, po czym przeniesiona do Moskwy w 1386 r. w związku z założeniem soboru Wniebowstąpienia Pańskiego na Kremlu. Uszkodzony przez pożar obraz został odnowiony przez Dionizego w 1482 r. i stał się wzorem dla kolejnych, szczególnie częstych w końcu XV w. kopii, w których dodawano postaci świętych. Jedną z tych ikon mogłaby służyć za wzór dla ikony krakowskiej, przy czym w niej również nie zachowały się ani tło, ani litery warstwy autorskiej<sup>1187</sup>. Datowana na 4. ćw. XV w., należy ona do najstarszych przykładów ikony o rozważanej kompozycji, w której pary tworzą od góry św. Jan Chrzciciel ze św. Jerzym (?) i nierozpoznani święci poniżej. Irina Szalina uznała je za import bizantyński, ewentualnie dzieło malarza greckiego czynnego w Moskwie na przełomie XV i XVI w., czyli jedno z wielu wykonanych przez przybyszów z Południa, a wykonywanych dla moskiewskich monasterów<sup>1188</sup>. Popularności ikon z Południa miało sprzyjać małżeństwo cara Iwana III Srogiego (wielki książę moskiewski w latach 1462–1505) zawarte w 1472 r. z bratanicą ostatniego cesarza Bizancjum Konstantyna – Zofią Paleolog (ok. 1456–1503), która przywiozła na Ruś greckie ikony.

Ikony tego typu mogły być zatem wykonywane dla monasterów, ewentualnie mogły mieć charakter ikon rodzinnych (ros. *семейные*), w których poszczególni święci dobierani byli jako patroni członków rodu, a zarazem fundatorów tych dzieł. W związku z umieszczeniem w polu bocznym św. Włodzimierza należy wspomnieć o legendarnym pośrednictwie w pozyskaniu obrazów bądź relikwii jego małżonki Anny, księżniczki bizantyńskiej, siostry cesarza Bazylego II, co powtarzano także w literaturze staropolskiej<sup>1189</sup>. W taki sposób miała być pozyskana ikona *Matki Boskiej*, czczona przez wiele wieków w lwowskim kościele Dominikanów, po II wojnie światowej przeniesiona do ich kościoła w Gdańsku<sup>1190</sup>. W tych i innych wątkach, np. pozyskania relikwii Krzyża Świętego do opactwa Benedyktynów na Łysą Górę, czy nawet obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, można dostrzec ciekawą prawidłowość, a mianowicie, że powtarza się tu motyw chrztu Rusi jako warunku lub przyczyny, dla której dzieła te mogły być

icon of Constantinople and the whole Empire in the late Byzantine period, which was the *Hodegetria* icon from the Ton Hodegon monastery. Copies based on it were brought among others to Moscow in the 14th and 15th c. One of them was an icon sent from Byzantium in 1381 by Archbishop Dionysus to Suzdal or Nizhny Novgorod, later moved to Moscow in 1386 after the establishment of the cathedral of the Ascension in the Kremlin. Damaged by fire, the painting was restored again by Dionysus in 1482 and became a model for other copies, particularly frequent towards the end of the 15th c., in which figures of saints were added. One of these icons might have served as a model for the Krakow icon. At the same time it is worth stressing that neither the background nor the letters in the original layer have been preserved in it either.<sup>1187</sup> Dated to the 4th quarter of the 15th c., it is one of the oldest examples of icons with the analysed composition in which pairs are made, at the top, by St John the Baptist and St George (?) and unidentified saints below. According to Irina Shalina, it is a Byzantine import, or the work of a Greek painter, active in Moscow at the turn of the 15th and 16th c., that is one of the considerable number of works made by the artists arriving from the South for Moscow monasteries.<sup>1188</sup> The popularity of the icons from the South was facilitated by the marriage that Tsar Ivan III the Great (Grand Prince of Moscow in 1462–1505) entered into in 1472 with the niece of the last emperor of Byzantium, Constantine – Sophia Palaiologina (ca. 1456–1503), who brought Greek icons to Rus'.

Icons of this type might have been thus made for monasteries, or they might have had the character of family icons (rus. *семейные*), in which individual saints were selected as patrons of the members of the family, who were donors of these works. Taking the depiction of St Vladimir in the side field into account, one should mention the legendary mediation of his wife Anna, Byzantine princess, sister of Emperor Basil II, in acquiring paintings or relics, which was also cited in Old Polish literature.<sup>1189</sup> This was the alleged way of acquiring the icon of the *Mother of God*, venerated for many centuries in the Dominican church in Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów), after World War II transferred to the church of this order in Gdańsk.<sup>1190</sup> In this and other cases, e.g. of the acquisition of the relics of the Holy Cross for the Benedictine abbey on the Łysa Góra mountain, or even of the painting of *Our Lady of Częstochowa*, one may observe an interesting regularity, namely the recurrent motif of the baptism of Rus' as a con-

1187 *Matka Boska Hodegetria ze św. Janem Chrzcicielem i św. Jerzym (?)* oraz dwoma świętymi, Bizancjum, dat. na 4. ćw. XV w., drewno, tempera, 29,8 × 26,2 × 2,1 cm, z kolekcji O. J. Tarasowa (Moskwa) – Шалина 2015, poz. kat. 14, s. 140.

1188 *Ibidem*.

1189 Zob. Kruk 2011b, s. 141–142, 322.

1190 *Ibidem*, poz. kat. 3.

1187 *Mother of God Hodegetria with St John the Baptist and St George (?)* and two saints, Byzantium, dated to the 4th quarter of the 15th c., wood, tempera, 29.8 × 26.2 × 2.1 cm, from the collection of O. J. Tarasov (Moscow) – Шалина 2015, cat. no. 14, p. 140.

1188 *Ibid.*

1189 See Kruk 2011b, pp. 141–142; 322.

1190 *Ibid.*, cat. no. 3.

przekazane z Bizancjum<sup>1191</sup>. Jest tu zatem widoczne echo rzeczywistego napływu zarówno samych Greków, jak i dzieł przenośnych wkrótce po oficjalnym chrzcie Rusi w 988 r., a świadectwem tego w tradycji ruskiej jest funkcjonowanie osobnego określenia na najstarsze ikony o rodowodzie greckim, zwane korsuńskimi, jako pamiątki jakoby związane z chrztem, który miał mieć miejsce nie w Kijowie, lecz w Korsuniu, czyli Chersonesie na Krymie<sup>1192</sup>.

Koncepcja łączenia czterech świętych z wizerunkiem Matki Boskiej stanowiła pewien powtarzalny schemat w ikonach środkoworuskich, kojarzący się z zachodnią tradycją czterech świętych dziewic otaczających temat maryjny w retabulach gotyckich. W tym wypadku dobór świętych jest wielce osobliwy, jakby z naciskiem na ich różnorodność – na jednej ramie jest św. Włodzimierz, książę, patron Rusi Kijowskiej, razem ze św. Eliaszem, prorokiem, zatem bohaterem starotestamentowym.

Święty Włodzimierz (święto 15 lipca) poślubił Annę, siostrę cesarza bizantyńskiego Bazylego II, przyjął chrzest w imieniu swego ludu i państwa, stając się patronem rodu książęcego Rurykowiczów i całej Rusi Kijowskiej. Jego kanonizacja odbyła się na przełomie XII i XIII w., chociaż domagał się jej już Nestor w *Powieści minionych lat*<sup>1193</sup>. Kniazia obrazowano jako dojrzałego mężczyznę z brodą, w koronie na głowie i z krzyżem w prawej dłoni, niekiedy z synami<sup>1194</sup>. Jego szczególną pozycję w panteonie świętych władców podkreślała godność równego apostołom, która zrównywała go z cesarzem Konstantynem Wielkim<sup>1195</sup> i tym samym wpisywała w krąg władców idealnych, stanowiących odniesienie dla ich następców.

Z drugiej strony są święte męczennice wczesnochrześcijańskie – Paraskewa i Eudokia. Święta Paraskewa to jedna z najbardziej popularnych na Rusi męczennic wczesnochrześcijańskich, określana mianem Piatnicy, dla odróżnienia od Paraskewy Tyrnowskiej, pustelnicy bułgarskiej z IX w.

dition or reason for which these works could be transferred from Byzantium.<sup>1191</sup> One can thus see the echoes of the real inflow of both Greeks and portable works shortly after the official Christianisation of Rus' in 988, which is evidenced in the Ruthenian tradition by the use of a special term to refer to the oldest icons of Greek origin, namely the Korsun icons, as mementos of the Christianisation of Rus', believed to have taken place not in Kiev, but in Korsun, that is, Chersonesus in Crimea.<sup>1192</sup>

The idea to include the four saints in the image of the Mother of God was a recurring pattern in Central Rus' icons, bringing to mind the Western tradition of the four virgin saints encircling a Marian theme in Gothic retables. In this case the selection of saints is highly peculiar, as if with emphasis placed on their diversity – one frame features St Vladimir, prince, patron of Kievan Rus', and St Elijah, prophet, that is an Old Testament figure.

St Vladimir (feast on 15 July) married Anna, sister of the Byzantine Emperor Basil II, and accepted Christianity on behalf of his people and state, becoming a patron of the Rurik dynasty and entire Kievan Rus'. His canonisation took place at the turn of the 12th and 13th centuries, although it had already been demanded by Nestor in the *Tale of Bygone Years*.<sup>1193</sup> The prince used to be represented as a mature man with a beard, a crown on his head and with a cross in his right hand, sometimes accompanied by sons.<sup>1194</sup> His special place in the pantheon of ruler saints was emphasised by the rank equal to the apostles, which made him equal with Emperor Constantine the Great,<sup>1195</sup> and thereby included him among the circle of perfect rulers, a reference to their successors.

The other side depicts Early Christian martyr saints – Paraskeva and Eudokia. St Paraskeva is one of the most popular Early Christian martyrs in Rus', referred to as Pyatnitsa to differentiate from Paraskeva of Tirnovo, a Bulgarian hermit

1191 Opisując okoliczności pozyskania czterech fragmentów relikwii Krzyża Świętego do Lublina, Piotr Hiacynt Pruszczyk pisał (powołując się na wielu poprzedników), że miały być one wyproszone przez Annę u jej braci, Konstantego i Bazylego, i przywiezione przez nią do Kijowa po poślubieniu Włodzimierza Białego (!), czego warunkiem był jego chrzest. W zmodyfikowanej wersji opisu okoliczności sprowadzenia na Rus' ikony *Matki Boskiej Smoleńskiej* Anna miała być córką Konstantyna Wielkiego (!), zatem, jak w pierwotnej legendzie obrazu *Matki Boskiej Częstochowskiej*, wydaną za księcia Lubarta pod warunkiem porzucenia pogańskiej wiary – Pruszczyk 1662, s. 7; Pruszczyk 1740, s. 8.

1192 Argumentem ikon korsuńskich, pochodzących z odległej i świętej przeszłości, posługiwano się w Moskwie intensywnie w poł. XVI w. przy okazji polemiki nt. stosunku do tradycji i właściwych wzorów malowania wskazanych malarzom – Sulikowska-Gąska 2009c, s. 127–128.

1193 Nestor, *Powieść minionych lat*, s. 84: „Az dziw, ile dobra uczynił ruskiej ziemi, ochrzciwszy ją. My zaś, chrześcijanami będąc, nie oddajemy czci należnej za ów dar otrzymany”. Zob. *ibidem*, przyp. 20 na s. 266.

1194 Knob 1976c, s. 583.

1195 Dziadul 2014, s. 86.

1191 Describing the circumstances of acquiring four fragments of the relics of the Holy Cross for Lublin, Piotr Hiacynt Pruszczyk wrote (citing numerous predecessors) that they had been weeded out by Anna of her brothers, Constantine and Basil, and brought by her to Kiev after marrying Vladimir the White (!), the condition for which was the Christianisation. In the modified version of the description of the circumstances of bringing the icon of the *Mother of God of Smolensk* to Rus', Anna was daughter of Constantine the Great (!), so like in the original legend of the painting of *Our Lady of Częstochowa*, she married Prince Lubart on condition that he give up the pagan faith – Pruszczyk 1662, p. 7; Pruszczyk 1740, p. 8.

1192 The argument of the Korsun icons, coming from the remote and sacred past, was used in Moscow intensely in the mid-16th c. on the occasion of the polemics on the attitude to tradition and appropriate painting models for painters – Sulikowska-Gąska 2009c, pp. 127–128.

1193 Nestor, *Powieść minionych lat* (*Tale of Bygone Years*), p. 84: 'It is a wonder how many good things he did for the Rus' land, baptising it. And we, although being Christians, do not give him the honour due to him for what we had received'. See *ibid.*, footnote 20 on p. 266.

1194 Knob 1976c, col. 583.

1195 Dziadul 2014, p. 86.

Miała ponieść śmierć w czasach Dioklecjana za odmówienie złożenia hołdu idolom. Eudokia zaś, dla odróżnienia od cesarzowej o tym imieniu określona jako męczennica (święto 1 marca), miała być Samarytanką z Heliopolis w Fenicji i ponieść śmierć za cesarza Trajana w II w. Zgodnie z legendą została nawrócona na wiarę przez pewnego mnicha, po czym przyjęła śluby zakonne, uwalniając wcześniej swoich niewolników i rozdając majątek. Obrazowano ją jako zakonnice z krzyżem, podobnie zatem jak Paraskewę, a jej wizerunki znane są z Kapadocji i Góry Athos z okresu średniobizantyńskiego, ponownie popularne w ikonach środkoworuskich z XVII w.<sup>1196</sup>

Ciekawe połączenie proroka Eliasza ze św. Włodzimierzem można tłumaczyć szczególną rolą proroka jako kaznodziei królów izraelskich, pouczającego o naturze dobrych i sprawiedliwych rządów. W tym kontekście warto przypomnieć o obecności Eliasza w programie kielicha tzw. królewskiego z Trzemeszna z końca XII w., należącego z racji bogatej treści do tzw. *calices imagini et literati*<sup>1197</sup>. Sceny z Eliaszem, jak również Dawidem i innymi prorokami, opatrzone są inskrypcją:

+VNCTIO.TAM.REGVM.QVAM.VIRTVS.  
MISTICA.VATVM.OMNIBUS.INDVTIS  
XP[ISTV]M.SVNT.SIGNA.SALVTIS

(= *Tak królów namaszczenie, jak proroków moc tajemna dla tych, co przybrali szatę Chrystusa, znakami są zbawienia*)<sup>1198</sup>

W interpretacji Piotra Skubiszewskiego program miał obrazować równy udział proroków i królów Starego Testamentu w przygotowaniu zbawczego dzieła Chrystusa, co zarazem oznaczało znajomość idei równowagi *regnum* i *sacerdotium* głoszonej w środowiskach klasztornych zaangażowanych w reformy kościelne w XII w.<sup>1199</sup>

Niewykluczone też, że zestawienie proroka Eliasza z księciem Włodzimierzem opierało się na podobnie demonstrowanych, spektakularnych aktach potępienia kultów bogów pogańskich. Eliasz dokonał cudu z posągami Baala, którego kult został wprowadzony przez Achaba, króla Izraela, św. Włodzimierz zaś ostentacyjnie niszczył chramy i rzeźby bogów pogańskich, by przyspieszyć akcję ewangelizacyjną: „rozkazał bałwany wywracać: owe rozsiekać, a inne na ogień wydać”<sup>1200</sup>. Zgodnie z przekazem Nestora „Nowy Konstantyn wielkiego Rzymu”<sup>1201</sup> polecił zbezczeszczyć

from the 11th c. She was killed during the time of Diocletian for refusing to pay homage to idols. Eudokia, called the martyr to differentiate her from the empress bearing this name (feast on 1 March), was a Samaritan woman who lived in Heliopolis in Phoenicia and was killed under the rule of Emperor Trajan in the 2nd c. Legend has it that she was converted to Christianity by a monk, after which she took monastic vows, having earlier liberated her slaves and handed out her possessions. She was depicted as a nun with a cross, similarly as Paraskeva. There are her images from Cappadocia and Mount Athos dating back to the Middle Byzantine period, popular again in Central Rus' icons from the 17th c.<sup>1196</sup>

The interesting combination of Prophet Elijah and St Vladimir may be explained by the prophet's special role of the preacher of Israeli kings teaching about the nature of good and fair rule. Worthy of note in this context is the depiction of Elijah on the royal chalice from Trzemeszno from the end of the 12th c., because of its rich content representing the so-called *calices imagini et literati*.<sup>1197</sup> Scenes with Elijah, as well as with David and other prophets, are accompanied by the following inscription:

+VNCTIO.TAM.REGVM.QVAM.VIRTVS.  
MISTICA.VATVM.OMNIBUS.INDVTIS  
XP[ISTV]M.SVNT.SIGNA.SALVTIS

(= *The anointment of kings and the secret power of prophets are the signs of salvation for those who live in Christ*)<sup>1198</sup>

As interpreted by Piotr Skubiszewski, the programme illustrates the equal participation of prophets and kings in the preparation of the redemptive action of Christ, which also signified the knowledge of the idea of balance between *regnum* and *sacerdotium* propagated in monastery circles engaged in the Church reforms in the 12th c.<sup>1199</sup>

It is also possible that the juxtaposition of Prophet Elijah and Prince Vladimir was based on the similarly demonstrated, spectacular acts of the condemnation of the worship of pagan gods. While Elijah performed the miracle with a statue of Baal, whose worship had been established by Ahab, king of Israel, St Vladimir ostentatiously destroyed temples and sculptures of pagan gods to speed up the evangelising activity: '[he] ordered to knock over pagan idols: some chop into pieces and burn others'.<sup>1200</sup> In accordance with Nestor's words, 'the new Constantine of great Rome'<sup>1201</sup> ordered to desecrate

1196 Boberg 1974b, szp. 174.

1197 Kielich tzw. królewski z Trzemeszna, ok. 1190 r., Polska (?), srebro kute, trybowane, grawerowane, częściowo złożone, nodus grawerowany i niellowany, napisy niellowane, MAG – Skubiszewski 1999, poz. kat. IX, s. 98.

1198 *Ibidem*.

1199 *Ibidem*.

1200 Nestor, *Powieść minionych lat*, s. 75.

1201 *Ibidem*, s. 84.

1196 Boberg 1974b, col. 174.

1197 Chalice, called the royal one, from Trzemeszno, ca. 1190, Poland (?), wrought silver, repoussé, engraved, partial-gilt, engraved niello nodus, niello inscriptions, MAG – Skubiszewski 1999, cat. no. IX, p. 98.

1198 *Ibidem*.

1199 *Ibidem*.

1200 Nestor, *Powieść minionych lat (Tale of Bygone Years)*, p. 75.

1201 *Ibidem*, p. 84.

i strącić posąg Peruna do Dniepru<sup>1202</sup>. Prorok Eliasz był także porównywany do św. Jana Chrzciciela jako jedna z postaci zapowiadających nadejście Mesjasza i był najczęściej wspominanym prorokiem w Nowym Testamencie.

W powyższym kontekście postaci na ramie ikony adorujące Bogurodnicę z Chrystusem jawią się jako walczący z bałwochwalstwem obrońcy wiary i gorliwi czciciele Jezusa.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona nosi ślady uzupełnień, partia środkowa wydaje się być najbliższa wersji oryginalnej. Tak jak w wypadku drzwi ikonostasowych (MNK XVIII-533, Kat. 12 i MNK XVIII-534, Kat. 13), można się zastanawiać nad zakresem renowacji w okresie późniejszym, niejednokrotnie dokonywanym w środowisku starobrzędowców. Ingerencja w dawną warstwę malarską miała charakter mniejszych lub większych retuszy, uzupełnień, aż po tzw. ponowienie (ros. *поновление*), które polegało na pokryciu starej kompozycji nową warstwą. W tym wypadku analizowaną ikonę można porównać do ikony *Matki Boskiej Miłosiernej* w zbiorach Muzeum Rosyjskiego w Sankt Petersburgu, datowanej ostrożnie na XVII w., a odnowionej przez starobrzędowców w XIX stuleciu<sup>1203</sup>. Zwraca uwagę jej staranny linearyzm, nieco dominujący w ogólnym wyrazie, a także charakterystyczny, zielonkawobrązowy koloryt. To, co w obu ikonach zbieżne, to wyrafinowana kaligrafia monogramu Marii, który w ikonie krakowskiej należałoby uznać za efekt ponowienia, które zapewne objęło również tło ikony, wtórnie pozłoczone. Podobne cechy można dostrzec w ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* z XVI w., która została odnowiona w środowisku starobrzędowców<sup>1204</sup>.

Twarze Marii i Jezusa opracowano za pomocą cienkiej linii, delikatnie przykrytej malaturą w sposób charakterystyczny dla malarstwa końca XVI w. W ikonie zwraca uwagę finezyjne opracowanie gwiazd i ozdobników na szacie Marii. Szata Chrystusa jest pokryta gęstą, precyzyjnie wykonaną chryzografią, co również należy do cech wcześniejszego malarstwa.

Koncepcję podobnego opracowania luzgi w postaci delikatnie rysowanego złotego pędu wici roślinnej na czarnym tle odnajdujemy w ikonie z końca XVI w. z Powołża<sup>1205</sup>.

and throw the statue of Perun into the Dnieper.<sup>1202</sup> Prophet Elijah was also compared to St John the Baptist as one of the figures announcing the coming of the Messiah and the most frequently mentioned prophet in the New Testament.

In the above context the figures adoring the Mother of God with Christ depicted on the frame of the icon appear as defenders of faith and ardent worshippers of Jesus, fighting against idolatry.

### Remarks concerning style and attribution

The icons shows marks of filling, the central part seems closest to the original version. As in the case of the iconostasis doors (MNK XVIII-533, Cat. 12 and MNK XVIII-534, Cat. 13), one may ponder over the extent of renovation in a later period, carried out frequently in the Old Believers' circles. These treatments involved small and more extensive retouched areas and fillings to replace the areas of loss in the old paint layer, and even the so-called 'icon renewal' (Rus. *поновление*), during which the old composition was covered with a new layer. In this case the analysed icon may be compared to the icon of the *Mother of God Eleusa* in the collection of the Russian Museum in Saint Petersburg, dated cautiously to the 17th c., and restored by the Old Believers in the 19th c.<sup>1203</sup> What attracts attention is its careful linear character, a bit dominating in general expression, and a characteristic, greenish-brown palette. What is alike in the two icons is the refined calligraphy of Mary's monogram, which in the Krakow icon should be regarded as a result of renewal, probably also including the background of the icon, gilded later. Similar features can be seen in the icon of the *Mother of God Hodegetria* from the 16th c., renovated by the Old Believers.<sup>1204</sup>

The faces of Mary and Jesus were painted with a thin line, delicately covered with the paint layer in the manner characteristic of the end of the 16th c. What attracts attention in the icon is the finesse of execution of stars and embellishments on Mary's garment. Christ's garment is covered with dense, precise chrisography, typical also of earlier painting.

The similarly executed *luzga*, in the form of a delicately drawn golden foliate shoot against a black background, can be found in the icon from the end of the 16th c. from Povol-

1202 *Ibidem*, s. 75–76.

1203 *Matka Boska Miłosierna* (ros. *Умиление*), dat. na XVII w. (?), renowacja w warsztacie starobrzędowców w XIX w., drewno, tempera, 51,7 × 40 × 3 cm, w l. poł. XIX w. znajdowała się w skicie Fedosejewców, od 1847 r. w kolekcji S. G. Stroganowa, od 1922 w muzeum, ГРМ, nr inw. ДРЖ-2220 – *Образы и символы* 2008, s. 221, il. 194.

1204 *Matka Boska Hodegetria*, dat. na XVI w., renowacja w warsztacie starobrzędowców, drewno, tempera, 162 × 118 × 3 cm, pochodzi ze skitu Fedosejewców, od 1936 r. w muzeum, ГРМ, nr inw. ДРЖ-1699 – *ibidem*, s. 89, il. 72.

1205 *Święty Jerzy pokonujący smoka ze scenami żywota*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 121 × 95 cm, z Powołża, ГИМ, od 1930 – Антонова, Мнева 1963, II, poz. kat. 614, il. 71.

1202 *Ibid.*, pp. 75–76.

1203 *Mother of God Eleusa* (Rus. *Умиление*), dated to the 17th c. (?), restored in the Old Believers' workshop in the 19th c., wood, tempera, 51.7 × 40 × 3 cm, in the 1st half of the 19th c. kept in the skete of the Fedoseyev family, from 1847 part of the S. G. Stroganov collection, since 1922 in the museum holdings, ГРМ, inv. no. ДРЖ-2220 – *Образы и символы* 2008, p. 221, fig. 194.

1204 *Mother of God Hodegetria*, dated to the 16th c., restored in the Old Believers' workshop, wood, tempera, 162 × 118 × 3 cm, from the skete of the Fedoseyev family, since 1936 in the museum holdings, ГРМ, inv. no. ДРЖ-1699 – *ibid.*, p. 89, fig. 72.

Przy jej charakterystyce wskazano, że taki typ ornamentu spotykany jest na ikonach pochodzących ze Smoleńska, np. w ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* z XVI w. w Muzeum w Smoleńsku<sup>1206</sup>. Szerokie ramy niewielkiej ikony z zachodzącym na górną ramę dużym nimbem Marii są charakterystyczne dla ikon moskiewskich, podobnie np. w ikonie *Matki Boskiej Hodegetrii* w wariacie Jeruzolimskiej (Gruzińskiej) z końca XVI w., również wzmocnionej jednym, szerokim zastrzałem<sup>1207</sup>.

Do najstarszych przykładów ikony o rozważanej kompozycji należy wyżej wspomniana ikona w zbiorach prywatnych, datowana na 4. ćw. XV w. (zob. przyp. 1187). Kompozycja z czterema świętymi znana jest z wielu przykładów ikon środkoworuskich 2. poł. XVI w. o podobnych, niewielkich wymiarach. Należy do nich ikona *W Tobie raduje się* ze zbiorów Muzeum Historycznego w Moskwie<sup>1208</sup>. W tym wypadku górną parę tworzą metropolici moskiewscy św. Piotr i św. Aleksy, dolną zaś – św. Józef Wołocki i św. Pafnucy Borowski.

Ikony o tym schemacie malowali twórcy tzw. szkoły stroganowskiej, m.in. Posnik Dermin, podpisany w ikonie *Matki Boskiej Włodzimierskiej* z końca XVI w.<sup>1209</sup>, w której pary świętych tworzą św. Grzegorz z Nazjanzu i św. Nikita, a poniżej św. Maura, męczennica egipska z czasów Dioklecjana (podobnie jak św. Paraskewa), i św. Eupraksja, księżniczka kijowska<sup>1210</sup>. Ikona, zbliżona pod względem formalno-stylistycznym do ikony krakowskiej, przypisana została Istomie Sawinowi<sup>1211</sup>. Jest to wizerunek Matki Boskiej Smoleńskiej w otoczeniu czterech świętych – u góry parę tworzą Archanioł Michał w zbroi rycerskiej, z krzyżem i mieczem, oraz św. Mikołaj, u dołu – św. Jan Złotousty (Chryzostom) i św. Tychon<sup>1212</sup>. Ikona, wkładana do środka

z zhye.<sup>1205</sup> Its description includes a note that this type of ornament occurs in icons from Smolensk (Rus. Смоленск, Pol. Smoleńsk), e.g. in the icon of the *Mother of God Hodegetria* from the 16th c. at the Museum in Smolensk.<sup>1206</sup> Wide frames of the small icon with Mary's large nimbus covering the top frame are characteristic of Moscow icons, the same as e.g. in the icon of the *Mother of God Hodegetria* in the Jerusalem (Georgian) variant from the end of the 16th c., also reinforced with one wide batten.<sup>1207</sup>

The oldest examples of the icon with the analysed composition include the aforementioned icon in the private collection, dated to the 4th quarter of the 15th c. (see footnote 1187). The composition with four saints can be found in numerous Central Rus' icons from the 2nd half of the 16th c. with comparable, small dimensions. One of them is the icon *In You Rejoice* from the collection of the Historical Museum in Moscow.<sup>1208</sup> In this case the upper pair is made by the metropolitans of Moscow St Peter and St Alexius, and the lower one – by St Joseph Volotsky and St Paphnutius of Borov.

Icons with this scheme were painted also by artists representing the so-called Stroganov School, among others Posnik Dermin, whose signature is featured in the icon of the *Mother of God of Vladimir* from the end of the 16th c.,<sup>1209</sup> in which pairs of saints are made by St Gregory of Nazianzus and St Nikita, and below them St Maura, an Egyptian martyr from the time of Diocletian (the same as St Paraskeva), and St Eupraxia, a Kievan princess.<sup>1210</sup> The icon which is much the same as the Krakow icon in terms of form and style, was attributed to Istoma Savin.<sup>1211</sup> It is a depiction of the Mother of God of Smolensk surrounded by four saints – the upper pair being the archangel Michael in knight's armour, with a cross and a sword, and St Nicholas, the lower one – St John

1206 Антонова, Мнева 1963, II, s. 202, przyp. 2.

1207 *Matka Boska Jeruzolimka (Gruzińska)*, ikona, szkoła moskiewska, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 28 × 22 cm, z kolekcji Pawła Korina, ДМК – ГТТ – Антонова 1966, poz. kat. 45, il. 59.

1208 *W Tobie raduje się ze świętymi w polach*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 31 × 27 cm, ГИМ, od 1930 – Антонова, Мнева 1963, II, poz. kat. 568, il. 58.

1209 Posnik Dermin, *Matka Boska Włodzimierska ze świętymi w polach*, dat. do 1589 r., szkoła stroganowska, drewno, tempera, 36 × 29 cm, z kolekcji Pawła Korina, ДМК – ГТТ – Антонова 1966, poz. kat. 67, il. 83.

1210 „Teżoż roku [tj. 1106 – przyp. М.Р.К.] postrzygła się Eupraksja, córka Wsiewołodowa, miesiąca grudnia 6 dnia” – Nestor, *Powieść minionych lat*, s. 189.

1211 Istoma Savin (?), *Matka Boska Smoleńska w otoczeniu świętych*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 25,5 × 22,5 cm, z kolekcji Pawła Korina, ДМК – ГТТ – Антонова 1966, poz. kat. 70, il. 80. Autorstwo przypisano na podstawie podobieństwa stylistycznego ikony do podpisanego przez tego mistrza dzieła: *Cudotwórcy moskiewscy*, w zbiorach ГТТ, nr inw. 785 – *ibidem*, s. 95, przyp. 1.

1212 Można domniemywać, że chodzi tu o św. Tychona z Amathus na Cyprze, zm. 425 (?), późniejszego biskupa rodzinnej miejscowości (święto 16 VI) – *Настольная книга* 1900, s. 209. Obrazowano go jako biskupa w omoforonie z księgą, czego przykładem jest tryptyk szkoły stroganowskiej z 1. poł. XVII w., w zbiorach IMR – Böhm 1976, szp. 504.

1205 *St George Slaying the Dragon with Scenes from His Life*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 121 × 95 cm, from Povolzhye, ГИМ, since 1930 – Антонова, Мнева 1963, II, cat. no. 614, fig. 71.

1206 Антонова, Мнева 1963, II, p. 202, footnote 2.

1207 *Mother of God of Jerusalem (Georgia)*, icon, Moscow school, dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 28 × 22 cm, from the Pavel Korin collection, ДМК – ГТТ – Антонова 1966, cat. no. 45, fig. 59.

1208 *In You Rejoice with Saints in the Fields*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 31 × 27 cm, ГИМ, since 1930 – Антонова, Мнева 1963, II, cat. no. 568, fig. 58.

1209 Posnik Dermin, *Mother of God of Vladimir with Saints in Fields*, dated to 1589, Stroganov School, wood, tempera, 36 × 29 cm, from the Pavel Korin collection, ДМК – ГТТ – Антонова 1966, cat. no. 70, fig. 83.

1210 “That year [i.e. 1106 – note: М.Р.К.] Eupraxia, daughter of Vsevolod, had her hair cut on 6 December” – Nestor, *Powieść minionych lat (Tale of Bygone Years)*, p. 189.

1211 Istoma Savin (?), *Mother of God of Smolensk Surrounded by Saints*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 25.5 × 22.5 cm, from the Pavel Korin collection, ДМК – ГТТ – Антонова 1966, cat. no. 70, fig. 80. The authorship ascribed based on the stylistic affinity of the icon to the work signed by this master: *Moscow Miracle-Workers*, in the holdings of the ГТТ, inv. no. 785 – *ibid.*, p. 95, footnote 1.

niewielkiego ołtarzyka z ruchomymi skrzydłami i trójkątnym szczytem (ros. *складень-кузов со створками и наверхуем в виде четырехлопастной щипцовой арки под двухскатной кровлей*), stanowiła część tryptyku<sup>1213</sup>. Tę ikonę również przykryto w XIX w. srebrnym, pozłoconym okładem, z wieńcami-koronami i rytymi napisami, identyfikującymi widoczne w warstwie malarskiej postaci oraz opisem Matki Boskiej jako „Smoleńska”<sup>1214</sup>.

Lewe skrzydło ołtarza wypełniła rodzina Fiodora Jarosławskiego z dziećmi, święci władcy Dawid i Konstantyn, Damian, jak również Samonas i Gurias – męczennicy i patronowie Edessy<sup>1215</sup>, prepodobni Antoni i Teodozy Pieczarscy. W prawym skrzydle u góry znalazły się wizerunki świętych wojowników Jerzego, Demetriusza i Nikity, lekarzy Kira i Jana oraz Kosmy, jak również świętych męczennic, Paraskey Piatnicy i Katarzyny. W zwieńczeniu tryptyku obrazowano Trójkę nowotestamentową w otoczeniu dziewięciu chórów anielskich i symboli ewangelistów. Złożoność całej kompozycji wpisuje się w nurt malarstwa moskiewskiego 2. poł. XVI w., którego przykładem jest tetraptyk *Godne jest* (MNK XVIII-130, Kat. 24), omówiony poniżej.

Z powyższych przykładów wynika, że kompozycja z czterema świętymi łączona była w środowisku moskiewskim z różnorodnymi typami i tematami maryjnymi. Święci lokalni, ale też członkowie rodu książęcego Rurykowiczów łączeni byli z męczennikami za wiarę z okresu wczesnego chrześcijaństwa, co stanowiło kontynuację starszej tradycji, w której łączono ze sobą królów-proroków starotestamentowych z władcami chrześcijańskimi, anachoretami

1213 *Ibidem*, il. 87.

1214 *Ibidem*, s. 95. Fundator okładu polecił się uwiecznić, stąd wiadomo, że był to Semen Fedorow z Kostromy.

1215 Gurias i Samonas zostali również wyobrażeni na miniaturze kodeksu *Vatopedi 456* z góry Athos z X w., fol. 456, BAV – Weitzmann 1971, fig. 224. Obok nich znalazła się miniatura z popiersiem trzeciego męczennika Edessy, Abibosa, z wyglądu najmłodszego, o czarnych wąsach i włosach, w szarobiałej dalmatyce. *Ibidem*, fig. 224, s. 240. Zastanawiające, że w ikonach Abibos był pomijany, np. w relikwiarzu dyptyku tzw. *Marii Paleologiny* z 2. poł. XIV w., znakomite dzieło stylu paleologowskiego (skrzydło dyptyku, dat. na 1367–1384, 39 × 29,5 cm, Meteora, Monaster Przemienienia Pańskiego – *Byzantine Art...* 1964, nr kat i il. 211. [Komentarz] P. Vocotopoulos). Jego centrum zajmuje *Matka Boska z Dzieciątkiem* ukazana całopostaciowo – u Jej stóp klęczy fundatorka Maria Paleologina, według inskrypcji córka Symeona Urosa Paleologosa, wydana za mąż w Trikkali w 1359 r. za Tomasza Preljubowicza. Marię i Jezusa otacza 14 świętych, ujętych frontalnie w popiersiach. U góry święci: Teodor Tiron, Teodor Stratelates, Anna i Prokopiusz, u dołu święci: Pelagia, Kosma, Damian, Pantelejmon. Po stronie lewej święci: Artemiusz, Eustracjusz i Barbara, po prawej święci: Mikołaj, Gurias i Samonas. Kult ostatnich 2 świętych mógł wówczas odgrywać większą rolę, o czym świadczy ich obecność w malowidłach katolikonu *Św. Atanazego* z końca XIII lub pocz. XIV w. w Leonardari – ówczesnej siedzibie metropolity oraz rezydencji despoty Tomasza Paleologa. Na piersi każdego świętego na dyptyku znajduje się prostokątne zagłębienie na relikwie. Tę samą funkcję spełniały otwory w kopii tej ikony zachowanej w miejscowości Cuenca w Hiszpanii (Dyptyk, 1367–1384, 38,5 × 27 × 5 cm, Cuenca – *Byzantine Art...* 1964, nr kat. 212). Na prawym skrzydle dyptyku przedstawiony jest błogosławiący Chrystus z Ewangelią i w otoczeniu apostołów – zob. Kruk 2000a, s. 153–154.

Chrysostom and St Tychon.<sup>1212</sup> The icon, inserted in the centre of a small altar with moveable wings and a triangular top (Rus. *складень-кузов со створками и наверхуем в виде четырехлопастной щипцовой арки под двухскатной кровлей*), was part of a triptych.<sup>1213</sup> In the 19th c. this icon was also given a silver-gilt cover with wreath-crowns and engraved inscriptions identifying the figures depicted in the paint layer and with an epithet of the Mother of God reading ‘of Smolensk’.<sup>1214</sup>

The left wing of the altar depicts the family of Fyodor Yaroslavich with children, the ruler saints David and Constantine, Damian, as well as Samonas and Gurias – martyrs and patrons of Edessa,<sup>1215</sup> the venerable Anthony and Theodosius of the Caves. The right wing at the top depicts images of the warrior saints: George, Demetrius and Nikita, doctors: Kir, John and Cosmas, as well as martyrs: Paraskeva Pyatnitsa and Catherine. The top of the triptych shows the New Testament Trinity surrounded by nine angelic hosts and symbols of the evangelists. The complex character of the whole composition is in line with the trend observed in the Moscow painting of the 2nd half of the 16th c., an example of which is the tetraptych *It Is Truly Meet* (MNK XVIII-130, Cat. 24), discussed below.

It appears from the above examples that the composition with four saints was associated with a variety of Marian types

1212 It may be assumed that this concerned St Tychon of Amathus, Cyprus, d. 425 (?), the future bishop of his hometown (feast on 16 June) – *Настольная книга* 1900, p. 209. He was usually depicted as a bishop in an omophorion with a book, as exemplified by a triptych from the Stroganov School from the 1st half of the 17th c., in the holdings of the IMR – Böhm 1976, col. 504.

1213 *Ibid*, fig. 87.

1214 *Ibid.*, p. 95. The donor of the cover wanted his name to be inscribed, therefore we know this was Semen Fedorov of Kostroma.

1215 Gurias and Samona ale depicted on a miniature of the codex *Vatopedi 456* from Mount Athos from the 10th c., fol. 456, BAV – Weitzmann 1971, fig. 224. Next to them is a miniature with a bust of the third martyr of Edessa, Abibos, looking youngest of them, with dark hair and moustache, in a grey-white dalmatica. *Ibid.*, fig. 224, p. 240. It is intriguing that Abibos was not included in icons, e.g. in the reliquary of the diptych of the so-called *Maria Palaiologina* from the 2nd half of the 14th c., an outstanding work representing the Palaiologan style (wing of a diptych dated to 1367–1384, 39 × 29.5 cm, Meteora, monastery of the Transfiguration – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. and fig. 211. [Commentary] P. Vocotopoulos). The centre is occupied by the *Mother of God and Child*, shown in full-figure – the donor Maria Palaiologina kneels at her feet, according to the inscription, daughter of Simeon Uros Palaiologos, who married Thomas Preljubović in Trikali in 1359. Mary and Jesus are surrounded by fourteen saints depicted frontally in busts. Saints at the top: Theodore Tyron, Theodore Stratelates, Anne and Procopius; saints at the bottom: Pelagia, Cosmas, Damian, Pantaleon. Saints on the left: Artemius, Eustratius and Barbara; saints on the right: Nicholas, Gurias and Samonas. The cult of the last 2 saints might have played a more important role at the time, as evidenced by their presence in the paintings of the catholicon of St Athanasius from the end of the 13th or the beginning of the 14th c. in Leonardari – the then seat of the archbishop and residence of the despot Thomas Preljubović. On the breast of each saint in the diptych there is a rectangular hollow for relics. The same role was played by the openings in a copy of this icon preserved in Cuenca, Spain (Diptych, 1367–1384, 38.5 × 27 × 5 cm, Cuenca – *Byzantine Art...* 1964, cat. no. 212). The right wing of the diptych shows Christ with the Gospel while blessing, surrounded by apostles – see Kruk 2000a, pp. 153–154.



i męczennikami<sup>1216</sup>. W ikonie krakowskiej książę Włodzimierz, związany z początkami Rusi Kijowskiej, został zestawiony ze św. Paraskewą, która odbierała szczególnie kult na ziemiach ruskich w granicach Rzeczypospolitej, ale też nierzadko była przywoływana w ikonach Rusi środkowo-północnej.

## Wystawy

PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI 1979 – J. Kłosińska, *Ikona Matka Boska Smoleńska i 4 świętych*, karta inwentarzowa zał. 5 VI 1979

### Publikacje

Niepublikowana

### Literatura dotycząca ikonografii (wybór)

Boberg 1974a, szp. 118–121; Boberg 1974b, szp. 174; Knoblen 1976c, szp. 583; Dąb-Kalinowska 1980, s. 117–133; Bentchev 1985, s. 91–94; *Ikony: przedstawienia maryjne...* 2004, s. 60; Charkiewicz 2007, s. 193–195

and themes in the Moscow circles. Local saints but also members of the princely dynasty of Rurikids were depicted together with martyrs for the faith from the early Christian period, which was a continuation of the older tradition combining Old Testament kings-prophets with Christian rulers, anchorites and martyrs.<sup>1216</sup> In the Krakow icon Prince Vladimir, associated with the beginnings of Kievan Rus', is shown together with St Paraskeva, who was particularly venerated in Ruthenian lands within the borders of the Polish-Lithuanian Commonwealth, but who was also not infrequently represented in icons from Central-Northern Rus'.

## Exhibitions

PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI 1979 – J. Kłosińska, *Ikona Matka Boska Smoleńska i 4 świętych*, inventory chart created on 5 July 1979

### Publications

Not published

## Bibliography concerning iconography (selection)

Boberg 1974a, col. 118–121; Boberg 1974b, col. 174; Knoblen 1976c, col. 583; Dąb-Kalinowska 1980, pp. 117–133; Bentchev 1985, pp. 91–94; *Ikony: przedstawienia maryjne...* 2004, pp. 60; Charkiewicz 2007, pp. 193–195

1216 Czternastu świętych otacza Matkę Boską w typie Eleusy na ikonie greckiej z 2. poł. XIV w. w zbiorach ΓΕ – zob. Kruk 2000a, poz. kat. III.6. Święci zostali ujęci w półpostaci i równomiernie usytuowani na każdym boku ikony. Są wśród nich: 3 biskupów, apostołowie wskazujący na księgi, święci anachoreci i wojownicy. Podobny zestaw, lecz 22 postaci, obecny jest w XV-wiecznej ikonie środkoworuskiej *Matki Boskiej Eleusy*, pochodzącej z monasteru Pokrowskiego w Suzdalu, w której zwraca uwagę charakterystyczna dla ikon tego kręgu obecność świętych lokalnych – Borysa i Gleba.

1216 Mother of God representing the Eleusa type is surrounded by fourteen saints in a Greek icon from the 2nd half of the 14th c. in the holdings of the ΓΕ – see Kruk 2000a, cat. no. III.6. The saints are depicted in half-figure, in the same way on both sides of the icon. They include three bishops, apostles pointing to the books, sainted anchorites and warriors. A similar selection, yet of twenty figures, can be seen in a 15th-century icon from Central Rus' of the *Mother of God Eleusa*, from the Pokrov monastery in Suzdal, in which what attracts attention is the depiction of local saints – Boris and Gleb, a characteristic feature of the icons from this circle.

## Godne jest (tetraptyk) It Is Trully Meet (tetraptych)

**MNK XVIII-130/a–d** (d. nr inw. ND 532)

Tetraptyk – ołtarzyk składany, przenośny (ros. *складень*)

Księstwo Moskiewskie, koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>1217</sup>

Tempera na drewnie (cztery deski lipowe użyte jako cztery części składanego ołtarzyka, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 30), złocenia (nimby i tła każdej ikony), 28 × 24 × 2 cm (97 cm po rozłożeniu)

Nabyta ze zbiorów PAU, 1902

### Historia

Przed I wojną światową ołtarzyk eksponowany był w Sukienicach, w gablocie z zabytkami ruskimi. W *Przewodniku po Muzeum* z 1914 r. opisano go następująco: „2258. Tetraptykowy ołtarzyk starosłowiański, malowany al tempera na cedrynie, oprawny w blachę. Na każdym z obrazów widać postać M. Boskiej w otoczeniu aniołów i świętych”<sup>1218</sup>.

### Stan zachowania

Ogólnie dobry, wszystkie kwatery mają dobrze zachowaną warstwę malarską i oryginalną oprawę, podobnie jak nienaruszone są ich połączenia.

### Konserwacje

→ 1960, IX: oczyszczenie, kitowanie gruntu, punktowanie akwarelą, powleczenie terpentyną wenecką w PK MNK/o. Sukiennice (M. Niedzielska)

→ 1988, 26 X–4 I 1989: usunięcie kitów i oczyszczenie z brudu powierzchniowego, założenie nowych kitów, punktowanie, założenie werniksu w PKRiM MNK/o. Sukiennice

### Podobrazie

Konstrukcja tetraptyku polega na tym, że w oprawy metalowe połączone zawiasami wprawiono ikony równych rozmiarów tak, że dwie skrajne składają się do środka, a zawiasy zewnętrzne łączące ikony środkowe umożliwiają złożenie całości do rozmiarów jednego skrzydła, stąd w rosyjskiej tradycji ten typ ołtarza określa się jako składeń (ros. *складень*). Każda kwatery ma pojedynczy zastrzał, w postaci lekko zwężającego się klina, umieszczony w części środkowej. W wersji otwartej tetraptyku widoczny jest przemyślany sposób wykonania tych wzmocnień, pole-

1217 Propozycje datowania: XVI w. (?) (*Przewodnik MNK* 1914, poz. kat. 2258); XIX w., poprawione na I. poł. XVII w. (*KI* 1959).

1218 *Przewodnik MNK* 1914, poz. kat. 2258, s. 96.

**MNK XVIII-130/a–d** (former no. ND 532)

Tetraptych – winged altarpiece, portable (Ros. *складень*)

Muscovite Rus', end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>1217</sup>

Tempera on wood (four linden boards used as four parts of the folded altarpiece, canvas not detected, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 30), gilded (nimbus and background of each icon), 28 × 24 × 2 cm (97 cm when unfolded)

Purchased from the collection of PAU, 1902

### History

Before World War I the altarpiece was exhibited in the Sukienice, in a showcase with Ruthenian objects. To cite *Przewodnik po Muzeum* [Museum guidebook] of 1914, '2258. Old Slavic tetraptych altarpiece, painted al tempera on cedar wood, framed in metal sheet. Each of the pictures shows the Mother of God surrounded by angels and saints'<sup>1218</sup>.

### Condition

The general condition of the altarpiece is good, all panels have a well-preserved paint layer and original frame, fittings between them also intact.

### Conservation treatments

→ September 1960: cleaned, ground layer puttied, spot inpainting with watercolours, coated with Venetian turpentine in the PK MNK/o. Sukiennice (M. Niedzielska)

→ 26 October 1988–4 January 1989: putties and surface dirt removed, new fillers applied, spot inpainting, varnished in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

### Support

The tetraptych consists of hinged metal frames with fitted icons of equal size. The two wings are folded to the centre, and outer hinges connecting central icons allow to fold the whole to the size of one wing, therefore in the Russian tradition this type of the altarpiece is called *складень* from the word 'to fold'. Each panel has a single batten in the form of a slightly tapering wedge in the centre. In the open version of the tetraptych, one can see a well-thought-out way of making these reinforcements, namely the battens are inserted from the inside of two pairs of icons, so that, when folded, the

1217 Suggested dating: 16th c. (?) (*Przewodnik MNK* 1914, cat. no. 2258); 19th c., corrected to the 1st half of the 17th c. (*KI* 1959).

1218 *Przewodnik MNK* 1914, cat. no. 2258, p. 96.

gający na wpuszczeniu zastrzałów od strony wewnętrznej dwóch par ikon tak, że po złożeniu skrzydła zewnętrzne zwrócone są w jedną stronę. Zastrzały mają zbliżoną długość – zewnętrzne są dłuższe i mają po 21 cm; wewnętrzne nieco krótsze – 20,5 cm. W każdym wypadku zwężają się zarazem nieznacznie, stąd ich szerokość wynosi odpowiednio: 4 cm u nasady oraz 3,5 cm – na końcach.

Rewersy skrzydeł były pomalowane w ornamenty kwiatowe – w centrum trzech z nich widniały najprawdopodobniej rozkwitłe kielichy kwiatów, grubo malowane w tonacji czerwieni, skrzydło skrajne po prawej stronie wypełnia zaś widoczny zarys koła z podwójnym obrysem. Tonacja tego skrzydła jest brązowa, a zachowane pędy roślinne – delikatniejsze.

#### **Opracowanie awersu**

Każde skrzydło tetraptyku to w rzeczywistości autonomiczna ikona z kowczegiem i tym samym dość szeroką ramą, której brzeg został podkreślony wąską, czerwoną, malowaną ramką. W każdym skrzydle na górnej ramie umieszczono dekoracyjny napis dużymi literami, a na bocznych ramach – opisy głównych postaci asystujących Marii.

#### **Inskrypcje →**

outer wings face the same direction. The battens have similar length – the outer ones are 21 cm long each; the inner ones are slightly shorter – 20.5 cm. In each case they taper slightly, therefore their width is: 4 cm at the base and 3.5 cm – at the ends respectively.

The backs of wings used to feature floral ornaments – in the centre of three of them were probably full-blown flower calyxes, painted thickly in red. The outermost right wing is filled with a clear double outline of a circle. The tonality of this wing is brown, and the preserved foliate shoots – more delicate.

#### **Front side**

Each wing of the tetraptych is actually an independent icon with a *kovcheg* and, as a result, a relatively wide frame whose edge is highlighted with a red strip of colour painted along it. The top frame of each wing bears a decorative inscription in capital letters, and the side frames – inscriptions referring to the main figures assisting Mary.

#### **Inscriptions →**

## Inskrypcje | Inscriptions

## Kwatera I | Panel I

ДОСТѢ ЄТЪ ИАКО ВО СТИНѢ БЛАЖИТИ ТѢ БЦѢ

(= *Godne jest zaprawdę wielbić Ciebie Bogurodzico*)<sup>1219</sup>

(= *It is truly right to bless you, Theotokos*)<sup>1219</sup>

А҆Р҆Г҆ЛН

(= *Aniolowie*)  
(= *Angels*)

А҆Р҆Д҆А҆Р҆Г҆ЛН

(= *Archaniolowie*)  
(= *Archangels*)

Г҆НН

(= *Zwierzchności*)  
(= *Principalities*)

Н҆В҆А Д҆ОМАСКНН

(= *Jan Damasceński*)  
(= *John of Damascus*)

КОЗМА Е҆Р҆СОЛИМСКН

(= *Kosma Jerozolimski*)  
(= *Cosmas of Jerusalem*)

Na zwoju świętego:  
On the saint's scroll:

ТѢ

ИА

...

...

(= ?)

(= ?)

Na zwoju świętego:  
On the saint's scroll:

БРАТ

ИЕ 8

БАН

є

(= ?)

(= ?)

З҆ХА҆Р҆З	ИСАИА	МОИСЕ	ДАНИА	ИСАИ	ДАВІ	СОЛОМОН	АВБАКАМ	И҆В҆И	И҆Е҆РЕМ	И҆В҆ОНА	АВДА
(= <i>Zachariasz</i> ) (= <i>Zechariah</i> )	(= <i>Izajasz</i> ) (= <i>Isaiah</i> )	(= <i>Mojżesz</i> ) (= <i>Moses</i> )	(= <i>Daniel</i> ) (= <i>Daniel</i> )	(= <i>Izajasz</i> ) (= <i>Isaiah</i> )	(= <i>Dawid</i> ) (= <i>David</i> )	(= <i>Salomon</i> ) (= <i>Solomon</i> )	(= <i>Habakuk</i> ) (= <i>Habakkuk</i> )	(= <i>Joel</i> ) (= <i>Joel</i> )	(= <i>Jeremiasz</i> ) (= <i>Jeremiah</i> )	(= <i>Jonasz</i> ) (= <i>Jonah</i> )	(= <i>Abdiasz</i> ) (= <i>Obadiah</i> )
РАДА	К	А ТО	РА	РА	М.	М.	М.	БО Д	БИ	ВОЗ	ТАК
ИСТА	ДЕВА	К҆УП	ДАИ	ДАИ	НОГ	НОГ	НОГ	НИ ІО	ДЕХЪ	ОПИ	О ГЛА
ЗИЛА	ІА ВО	И ПР	СТАИ	СТАИ	ИА.	ИА.	ИА.	ИЛА	ИВА	ХЪ ПО	ГОТЪ
[= <i>Raduj się</i> <i>bardzo... (?)</i> ] [= <i>Rejoice</i> <i>greatly... (?)</i> ]	ЧРЕ (= <i>...w</i> <i>łonie</i> ) (= <i>... in</i> <i>the womb</i> )	ОПИ [= <i>Ja Ciebie</i> <i>Krzewem</i> <i>prorokowałem</i> (?), Wj 3,1–2] [= <i>I prefigured</i> <i>You with</i> <i>a Bush (?)</i> , Ex. 3:1–2]	ЗЧА (= <i>Raduj</i> <i>się...</i> ) (= <i>Rejoice...</i> )	ЗЧА (= <i>Raduj</i> <i>się...</i> ) (= <i>Rejoice...</i> )	ДАЦЕ [= <i>Wiele</i> <i>niewiast (?)</i> ] [= <i>Numerous</i> <i>women (?)</i> ]	ДАЦЕ [= <i>Wiele</i> <i>niewiast (?)</i> ] [= <i>Numerous</i> <i>women (?)</i> ]	ДАЦЕ [= <i>Wiele</i> <i>niewiast (?)</i> ] [= <i>Numerous</i> <i>women (?)</i> ]	(= <i>W dni</i> <i>Joela:</i> <i>J 2,2</i> ) <sup>1220</sup> (= <i>In the</i> <i>days of Joel:</i> <i>Joel 2:2</i> ) <sup>1220</sup>	(= <i>Ujrzałem</i> <i>Joachim</i> ) (= <i>I saw</i> <i>Joachim</i> )	(= <i>Modlił</i> <i>się</i> <i>do</i> <i>Pana</i> ) <sup>1221</sup> (= <i>Prayed</i> <i>to the</i> <i>Lord</i> ) <sup>1221</sup>	(= <i>Tak</i> <i>mówi Pan:</i> <i>Ab 1,1</i> ) (= <i>Thus</i> <i>saieth the</i> <i>Lord:</i> <i>Obad. 1:1</i> )

1219 Początkowe słowa hymnu z liturgii św. Jana Złotoustego, następnie zapisano w nagłówkach kolejnych czterech ikon omawianego ołtarza. W całości przyjęty w tłumaczeniu na jęz. polski w postaci następującej: „Zaprawdę godnym jest wielbić Cię, Bogurodzico, zawsze Błogosławioną i Najczystszą i Matkę Boga naszego. Czcigodniejszą od Cherubinów i bez porównania Chwalebniejszą od Serafinów, Któraś bez zmiany zrodziła Boga Słowo, Ciebie, prawdziwą Bogurodzicę, wysławiamy” – zob. Kruk 2000a, s. 414–415.

1220 Inskrypcja odczytana przez dr Wandę Stępnia-Minczewą.

1221 Inskrypcja odczytana przez dr Wandę Stępnia-Minczewą.

1219 The initial words from a hymn from the *Divine Liturgy of Saint John Chrysostom*; successive verses written in the headings of the four icons of the analysed altarpiece. The whole passage translated into English reads: ‘It is truly right to bless you, Theotokos, ever blessed, most pure, and Mother of our God. More honourable than the Cherubim, and beyond compare more glorious than the Seraphim, without corruption you gave birth to God the Logos. We magnify you, the true Theotokos’ – see Kruk 2000a, pp. 414–415 [English translation available at: <https://www.goarch.org/-/the-divine-liturgy-of-saint-john-chrysostom?inheritRedirect=true>].

1220 Inscription deciphered by Dr Wanda Stępnia-Minczewa.

1221 Inscription deciphered by Dr Wanda Stępnia-Minczewa.

## Kwatera II | Panel II

## ПРИСНО БЛАЖЕННИЮ ПРЕЧЕСТОРОУЮ МАТЕРЬ БОГА НАШЕГО

(= *Zawsze błogosławiona i Najczystsza Matka Boga naszego*)<sup>1222</sup>(= *Ever blessed, most pure, and Mother of our God*)<sup>1222</sup>

ΑΓΓΛΙ  
(= *Aniłowie*)  
(= *Angels*)

Αρχαγγλι  
(= *Archaniłowie*)  
(= *Archangels*)

ΓΝΗ  
(= *Zwierzchności*)  
(= *Principalities*)

ЦРЬ ДАВЫ  
(= *Król Dawid*)  
(= *King David*)

ΛΥΝΑ  
(= *Księżyc*)  
(= *Moon*)

ΙC ΧC  
(= *Jezus Chrystus*)  
(= *Jesus Christ*)

ΕΛΗЦЕ  
(= *Słońce*)  
(= *Sun*)

ΜΡ ΘΥ  
(= *Matka Boga*)  
(= *Mother of God*)

ЦРЬ СОЛОМОН  
(= *Król Salomon*)  
(= *King Solomon*)

Na zwoju Salomona:  
On Solomon's scroll:

СЛЫ     [= *Nakłoń Twoje*  
ШН     (*ucho?*) Ps 45(44),11]  
ТЬИ     [= *Make your (ear?)*  
          Ps. 45(44):11]

ΠΡ ΙΒΑΝΖ  
[= *św. Jan (Damascęski)*]  
[= *St John (of Damascus)*]

ΠΡ ΚΟΜΑ  
[= *św. Kosma*]  
[= *St Cosmas*]

Na zwoju św. Jana:  
On St John's scroll:

ТЕ РЮПОПОЕ (?)  
(= ?)  
(= ?)

ПОМ     [= *Pomiluj imię*  
ИЛУ     *Boże, pomiluj (?)*]  
ИМ     [= *Have mercy*  
          *the name of God,*  
          *have mercy (?)*]

Na zwoju św. Kosmy:  
On St Cosmas's scroll:

Ζαχαρζ. (= <i>Zachariasz</i> ) (= <i>Zechariah</i> )	Исаиѡ (= <i>Izajasz</i> ) (= <i>Isaiah</i> )	Моисен. (= <i>Mojżesz</i> ) (= <i>Moses</i> )	Даниѡл (= <i>Daniel</i> ) (= <i>Daniel</i> )	Иѡѡил (= <i>Joel</i> ) (= <i>Joel</i> )		Иѡна. (= <i>Jonasz</i> ) (= <i>Jonah</i> )	Αββακκ (= <i>Habakkuk</i> ) (= <i>Habakkuk</i> )	Єремени. (= <i>Jeremiasz</i> ) (= <i>Jeremiah</i> )	Αβδει. (= <i>Abdiasz</i> ) (= <i>Obadiah</i> )
ρδ Δδ и ста з ελο [= <i>Raduj się</i> <i>bardzo... (?)</i> ] [= <i>Rejoice</i> <i>greatly... (?)</i> ]	Се Δεβα ѡ в о чре ве [= <i>Oto</i> <i>Dziewica</i> <i>w łonie (?)</i> ] [= <i>Behold</i> <i>a vigin in</i> <i>the womb</i> <i>(?)</i> ]	д Зь кѡ пин про [= <i>Ja</i> <i>Krzewem</i> <i>prorokowałem</i> <i>(Ciebie)</i> ] [= <i>I prefigured</i> <i>(You) with</i> <i>a Bush</i> ]	го рѡ рдз ѡм [= <i>Góra</i> <i>mądrości (Ciebie</i> <i>prorokowałem)</i> ] [= (I prefigured you) as a Mountain of Wisdom]	во Дн и ѡн о зѡн ю ѡ д х (= <i>W dni</i> <i>owe...</i> ) (= <i>In those</i> <i>days...</i> )	про роикз Здх дрѡ (= <i>Prorok</i> <i>Zachariasz</i> ) (= <i>Prophet</i> <i>Zechariah</i> )	воз опи хъ [= <i>Wolałem (z</i> <i>ucisku mego do</i> <i>Pana, i wysłuchał</i> <i>mię, z brzucha piekła</i> <i>wolałem, i wysłuchałeś</i> <i>głos mój): J 2,2</i> ] <sup>1223</sup> [= <i>I cried (by reason</i> <i>of mine affliction</i> <i>unto the Lord, and he</i> <i>heard me; out of the</i> <i>belly of hell cried I,</i> <i>and thou heardest my</i> <i>voice): Jonah 2:2</i> ] <sup>1223</sup>		внд, єхъ НОВЫНА [= <i>Ujrzałem</i> <i>nową (?)</i> ] [= <i>I saw</i> <i>a new (?)</i> ]	т Δко ΓΛΔΓ оле тъ (= <i>Tak mówi</i> <i>Pan</i> ) (= <i>Thus saith</i> <i>the Lord</i> )

1222 Fragment hymnu z liturgii św. Jana Złotoustego, zob. wyżej.

1223 Zgodnie z sugestią dr Wandy Stepiak-Minczewej.

1222 Excerpt from the *Divine Liturgy of Saint John Chrysostom*, see above.

1223 As suggested by Dr Wanda Stepiak-Minczewa.

## Kwaterna III | Panel III

ЧЕСНЕІШЕ ХЕРУВІ СЛАВНѢШЮ ВО СТИНѢ СЕРАФІ  
 (= Czcigodniejsza od Cherubinów, sławniejsza zaprawdę od Serafinów)<sup>1224</sup> | <sup>1224</sup>  
 (= More honourable than the Cherubim, and beyond compare more glorious than the Seraphim)

Начала<sup>1225</sup> | <sup>1225</sup>  
 (= Zwierzchności)  
 (= Principalities)

шестокрылѣныє  
 серасими<sup>1226</sup> | <sup>1226</sup>  
 (= Sześciokrzydłe serafiny)  
 (= Six-winged seraphim)

Власти<sup>1227</sup> | <sup>1227</sup>  
 (= Władze)  
 (= Virtues)

Силы<sup>1228</sup> | <sup>1228</sup>  
 (= Moce) | (= Powers)  
 • Црѣтво •  
 [= Królestwa (?)] | [= Kingdoms (?)]  
 Архангѣли • <sup>1229</sup> | <sup>1229</sup>  
 (= Archaniołowie) | (= Archangels)

• Гѣствина •  
 [= Panowania (?)] | [= Dominions (?)]  
 Владчествина  
 [= Zwierzchności (?)] | [= Principalities (?)]  
 Господни • <sup>1230</sup> | <sup>1230</sup>  
 (= Panowania) (= Dominions)

## Kwaterna IV | Panel IV

БЕЗ ОИСТАБНИА БГА СЛОВА РОЖЫШЮ  
 (= Któraś bez zmiany zrodziła Boga Słowo, Ciebie,  
 (= Without corruption you gave birth to God the Logos,

Басилеи.  
 париский.  
 (= Bazyli paryjski)  
 (= Basil of Paros)

СЦЮ БЮ ТЯ ВЕЛИЧАЕМЪ  
 prawdziwą Bogurodzicę, wysławiamy)<sup>1231</sup>  
 we magnify you, the true Theotokos)<sup>1231</sup>

Кирилъ  
 Философъ.  
 (= Cyryl Filozof)  
 (= Cyril the  
 Philosopher)

Давидъ Костнтинъ  
 (= Dawid) (= Konstantyn)  
 (= David) (= Constantine)

Басиле  
 [= (św.) Bazyli]  
 [= (St) Basil]

МР ДС  
 (= Bogurodzica)  
 (= Theotokos)

Григоре  
 [= (św.)]  
 Grzegorz]  
 [= (St) Gregory]

Иѡа  
 (= Jan)  
 (= John)

ІС ХС  
 (= Jezus Chrystus)  
 (= Jesus Christ)

Антипа  
 (= Antypas)  
 (= Antipas)

Николае  
 [= (św.) Mikołaj]  
 [= (St) Nicholas]

Иѡна  
 [= (św.) Jonasz]  
 [= (St) Jonah]

Клментъ  
 [= (św.) Kliment]  
 [= (St) Clement]

Ликъ митрополи  
 (= Chór metropolitów)  
 (= Choir of metropolitans)

Ликъ прѣдъ же  
 (= Chór niewiast sprawiedliwych)  
 (= Choir of righteous women)

Ликъ прѣдъ же  
 (= Chór sprawiedliwych ojców)  
 (= Choir of righteous fathers)

1224 Fragment hymnu z liturgii św. Jana Złotoustego, zob. wyżej.

1225 Gr. ἀρχαι, łac. principatus.

1226 Gr. σεραφίμ, łac. seraphin.

1227 Gr. ἐξουσίαι, łac. virtutes.

1228 Gr. δυνάμεις, łac. potestates.

1229 Gr. ἀρχαγγέλοι, łac. archangeli.

1230 Gr. κυριότητες, łac. dominationes.

1231 Fragment hymnu z liturgii św. Jana Złotoustego, zob. wyżej. W jęz. rosyjskim:  
 без истления Бога Слова рождиую, суцую Богородицу Тя величаем.

1224 Excerpt from the Divine Liturgy of Saint John Chrysostom, see above.

1225 Gr. ἀρχαι, Lat. principatus.

1226 Gr. σεραφίμ, Lat. seraphin.

1227 Gr. ἐξουσίαι, Lat. virtutes.

1228 Gr. δυνάμεις, Lat. potestates.

1229 Gr. ἀρχαγγέλοι, Lat. archangeli.

1230 Gr. κυριότητες, Lat. dominationes.

1231 Excerpt from a hymn from the Divine Liturgy of St John Chrysostom, see above.  
 In Russian: безистления Бога Слова рождиую, суцую Богородицу Тя величаем.

## Opis i ikonografia

Tetraptyk składa się z czterech kwater o tematyce maryjnej. Temat każdej z nich określa zapisana u góry inskrypcja, stanowiąca kolejny wers hymnu maryjnego z liturgii św. Jana Złotoustego *Godne jest...*, sławiącego Bogurodzicę i Akt Wcielenia.

Całość jest utrzymana w tonacji ciemnobrązowej, w której wyróżnia się złoty dukt ozdobnego pisma o niezwykle smukłych literach, z licznymi ligaturami i nadpisanymi literami.

Pierwsza kwatera zawiera początkowe słowa hymnu:

ДОСТОѢ ЄТЪ ЯКО ВО ѢТИНѢ БЛАЖИТИ ТѢА БЦѢ  
(= *Godne jest zaprawdę wielbić Ciebie Bogurodzico*)

Po bokach tronującej Marii stoją św. Kosma i św. Jan z Damaszku, asystując Jej podobnie jak w scenach Zaśnięcia Marii. Uznani za dwóch głównych hymnografów, stoją z wyjątkami pieśni w otoczeniu uporządkowanych hierarchicznie chórów anielskich, przywołując tym samym opis triad anielskich w traktacie *O Hierarchii Niebiańskiej* Pseudo-Dionizego Areopagity<sup>1232</sup>. Dół ikony zajmuje chór proroków w ujęciu izokefalicznym, prezentujących rozpostarte zwoje z fragmentami Pisma Świętego opisującymi apoteozę Bogurodzicy, choć tylko w nielicznych sytuacjach była możliwość zmieszczenia na tyle dużego fragmentu, by można go było zidentyfikować.

Druga kwatera opisana jest słowami:

ПРИСНО БЛАЖЕННШЮ ПРЕЧПОРѢНШЮ  
МАТЕРЬ БОГА НАШЕГО  
(= *Zawsze błogosławiona i Najczystsza Matka Boga naszego*)

W centrum Maria z uniesionymi rękami, zatem w pozycji oranty, otoczona kolistą mandorłą. Wokoło chóry anielskie, a wśród nich, po prawicy i lewicy Marii – Dawid i Salomon. U dołu ponownie wyróżnieni św. Kosma Majumski i św. Jan Damasceński, wysunięci z rozwiniętymi zwojami, ponad rzędem najważniejszych proroków.

Kwatera trzecia podkreśla godność Marii większą od najwyższych chórów anielskich:

ЧЕСНЕІШѢ ХЕРУВІИ СЛАВНѢШШЮ  
ВО ѢТИНѢ СЕРАФІИ  
(= *Czczigodniejsza od Cherubinów, sławniejsza zaprawdę od Serafinów*)

1232 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, s. 45–114; Dzielska 2002, s. 122–130.

## Description and iconography

The tetraptych consists of four panels devoted to Marian issues. The subject of each of them is defined by the inscription written at the top, a successive verse of the Marian hymn from the *Divine Liturgy of St John Chrysostom* entitled *It is Truly Meet...*, which glorifies the Mother of God and the Act of Incarnation.

The tonality of the image is dark brown, in which what stands out are gold, decorative, extremely slender letters, with a great number of ligatures and superinscribed letters.

The first panel bears the initial letters of the hymn:

ДОСТОѢ ЄТЪ ЯКО ВО ѢТИНѢ БЛАЖИТИ ТѢА БЦѢ  
(= *It is truly right to bless you, Theotokos*)

Mary enthroned is flanked by St Cosmas and St John of Damascus, who are assisting her as in the scenes of the Dormition of Mary. Considered the two main hymnographers, they are standing with excerpts from songs, encircled by the hierarchically arranged angelic hosts, thus bringing to mind a description of the triads of angels in the treaty *On the Celestial Hierarchy* by Pseudo-Dionysius the Aeropagite.<sup>1232</sup> The lower part of the icon depicts the choir of prophets in isocephalic arrangement, showing their outstretched scrolls with excerpts from the Bible referring to the apotheosis of the Mother of God, but only in several cases was it possible to feature an excerpt long enough to be identified.

The second panel features the words:

ПРИСНО БЛАЖЕННШЮ ПРЕЧПОРѢНШЮ  
МАТЕРЬ БОГА НАШЕГО  
(= *Ever blessed, most pure, and Mother of our God*)

In the centre there is Mary with her hands raised, so in the Orans pose, encircled by a mandorla. Around are angelic hosts and among them on Mary's right and left – David and Solomon. At the bottom again highlighted are St Cosmas of Maiuma and St John of Damascus, with unrolled scrolls, above the row of the major prophets.

The third panel emphasises the special rank of Mary, greater than the greatest angelic hosts:

ЧЕСНЕІШѢ ХЕРУВІИ СЛАВНѢШШЮ  
ВО ѢТИНѢ СЕРАФІИ  
(= *More honourable than the Cherubim, and beyond compare more glorious than the Seraphim*)

1232 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, pp. 45–114; Dzielska 2002, pp. 122–130.

Kompozycja tej kwatery jest wyjątkowo efektowna. Maria z Jezusem stoi w centrum na tle przenikających się romboidalnych mandorli na skrzyżowaniu ramion krzyża greckiego, powstałego dzięki zabarwieniu na czerwono chórów anielskich. Między jego ramionami zarysowują się rzędy świętych. Chóry anielskie, wyrażście namalowane, wypełniają dolny pas kwatery. Ich hierarchię podkreślają umieszczone na ramie opisy, nieco odmienne od przyjętych wykładni hierarchii niebiańskiej. Zgodnie z najbardziej popularną w redakcji Pseudo-Dionizego Areopagity hierarchia anielska składała się z trzech triad<sup>1233</sup>. Pierwszą stanowiły chóry Serafinów (*серафимы*), Cherubinów (*херувимы*) i Trony (*престолы*)<sup>1234</sup>; drugą: Panowania (*господства*), Moce (*силы*) i Władze (*власти*)<sup>1235</sup>; trzecią: Zwierzchności (*начала*), Archaniołowie (*архангелы*) i Aniołowie (*ангелы*)<sup>1236</sup>. W ikonie opis dwóch chórów odbiega od przyjętego w tradycji rosyjskiej (*царства* i *владычества*), z kolei nazwy jednego z nich nie udało się odczytać. Mimo że wymieniono dziewięć chórów, to brakuje wśród nich Cherubinów<sup>1237</sup>, Tronów<sup>1238</sup> i Aniołów<sup>1239</sup>. *Царства* i *владычества* oraz niezachowany chór wydają się stanowić warianty semantyczne chórów tradycyjnych. Zwraca uwagę opis chórów zbliżony do obecnego w ikonie w *Homilii o prorocztwie Ezechiela*, przypisanej św. Efremoni Syryjczykowi, w jej rosyjskim przekładzie<sup>1240</sup>. Na uwagę zasługuje szczególnie rozdział I, w którym przywołana została wizja proroka Ezechiela (Ez 1,24–26):

И распростерто над главой животных, как подобие величественного кристалла (Иез.1:22).

„И внегда стояти им, почиваху крыла их”. Все эти видения - видение блистания, видение животных и кристалла, а также видение „камне сапфира” (Иез.1:24,26) и подобия престола, и видение Сына Человеческого выше тверди, равно как и прежнее видение Сына Человеческого, – изображают Еммануила. Ибо Он, соделавшись человеком, явился Сущим „над всеми” (Рим.9:6). Другие же видения понимай так: в видении престола усматривай Престолы, Серафимов и Херувимов; в видении же камня сапфира, который имеет цвет небес, усматривай Силы, Власти и Господствия, в видении же

The composition of this panel is particularly impressive. Mary with Jesus is standing in the centre against the background of interpenetrating rhomboidal mandorlas at the intersection of the arms of a Greek cross resulting from the red colouring of the choirs of angels. Rows of saints can be seen in between its arms. Angelic hosts, painted expressively, fill the lower section of the panel. Their hierarchy is emphasised by the inscriptions featured on the frame, differing slightly from the established interpretations of the heavenly hierarchy. In accordance with the most popular one, put forward by Pseudo-Dionysius the Aeropagite, the angelic hierarchy consisted of three triads.<sup>1233</sup> The first one comprised Seraphim (*серафимы*), Cherubim (*херувимы*) and Thrones (*престолы*)<sup>1234</sup>; the second one: Dominions (*господства*), Virtues (*силы*) and Powers (*власти*)<sup>1235</sup>; the third one: Principalities (*начала*), Archangels (*архангелы*) and Angels (*ангелы*).<sup>1236</sup> In the icon the description of two choirs differs from the one adopted in the Russian tradition (*царства* and *владычества*), and the name of one of them was not possible to decipher. Despite mentioning nine angelic choirs, missing are Cherubim,<sup>1237</sup> Thrones<sup>1238</sup> and Angels.<sup>1239</sup> *Царства* and *владычества* as well as the unpreserved choir seem to be semantic variants of traditional choirs. What attracts attention is the description of choirs similar to the one featured in the *Homily about Ezekiel's Prophecy*, attributed to St Ephrem the Syrian, translated into Russian.<sup>1240</sup> Worthy of note is especially chapter 1 which concerns the vision of Prophet Ezekiel (Ezek. 1:24–26):

И распростерто над главой животных, как подобие величественного кристалла (Иез.1:22).

„И внегда стояти им, почиваху крыла их”. Все эти видения - видение блистания, видение животных и кристалла, а также видение „камне сапфира” (Иез.1:24,26) и подобия престола, и видение Сына Человеческого выше тверди, равно как и прежнее видение Сына Человеческого, – изображают Еммануила. Ибо Он, соделавшись человеком, явился Сущим „над всеми” (Рим.9:6). Другие же видения понимай так: в видении престола усматривай Престолы, Серафимов и Херувимов; в видении же камня сапфира, который имеет цвет небес, усматривай Силы, Власти и Господствия, в видении же кристалла - Ангелов,

1233 Imiona chórów podobne do poniżej wymienionych podawali Ojcowie Kościoła już w IV w., na ogół przy okazji podkreślania niepoznawalności i transcendencji Boga – Stępień 2005, s. 35.

1234 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, VII, 1–4.

1235 *Ibidem*, VIII, 1–2.

1236 *Ibidem*, IX, 1–4.

1237 Gr. *χερουβίμ*, łac. *cherubin*.

1238 Gr. *θρόνοι*, łac. *throni*.

1239 Gr. *άγγελοι*, łac. *angeli*.

1240 <http://www.golden-ship.ru/knigi/7/efrem-sirin-tom3.htm> [dostęp: 13 II 2018].

W innym miejscu użyto słowa *царства* na oznaczenie królestw ziemskich.

1233 Names of the angelic hosts similar to the ones listed below were also provided by the Church Fathers already in the 4th c. to emphasise the uncognisable and transcendental character of God – Stępień 2005, p. 35.

1234 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, VII, 1–4.

1235 *Ibid.*, VIII, 1–2.

1236 *Ibid.*, IX, 1–4.

1237 Gr. *χερουβίμ*, Lat. *cherubin*.

1238 Gr. *θρόνοι*, Lat. *throni*.

1239 Gr. *άγγελοι*, Lat. *angeli*.

1240 <http://www.golden-ship.ru/knigi/7/efrem-sirin-tom3.htm> [accessed 13 February 2018]. In a different place the word *царства* is used to refer to earthly kingdoms.



krystalła – Ангелов, Архангелов и Начала, а животные изображают собой святых из земнородных.

[= „I rozpostarto nad głowami istot żyjących, jakby (sklepienie niebieskie) jakby kryształ lśniący” (Ez 1,22).

„Gdy szły, słyszałem poszum ich skrzydeł”. Wszystkie te wizje – wizja blasku, wizja istot żyjących i kryształu, a także wizja „szafiru” (Ez 1,24; 1,26) i kształtu tronu, i wizja Syna Człowieczego powyżej sklepienia niebieskiego, jak i przedtem widzenie Syna Człowieczego – wyobrażają Emmanuela. Jako że On przyjmując Wcielenie, jawił się Sędzią „nad wszystkimi” (Rz 9,6). Inne zaś widzenia pojmuj tak: w wizji tronu dopatruj się Tronów, Serafinów i Cherubinów; w widzeniu zaś szafiru, który ma kolor błękitny, postrzegaj Władze, Moce i Panowania, a w widzeniu kryształu – Aniołów, Archaniołów i Zwierzchności, zaś istoty żyjące wyobrażają sobą świętych i stworzenia ziemskie].

Kwaterna czwarta, ostatnia, jest poświęcona apoteozie Aktu Wcielenia i poczęciu bez grzechu:

БЕЗ ОИСТАЪБИНА БГА СЛОВА РОЖЬШІЮ

(= *Któraś bez zmiany zrodziła Boga Słowo, Ciebie,*

Maria z Jezusem na tronie jest otoczona wieńcem głów proroków i biskupów. Wyróżnikiem tej kwatery jest osobliwy dobór i układ rzadko spotykanych świętych, do których należy przede wszystkim św. Bazyle (Wasyli) Paryjski, czyli biskup greckiego Paros, rozpościerający wraz ze św. Cyrylem Filozofem, czyli Aleksandryjskim, ponad głowami Marii i Jezusa napis z drugim członem strofy hymnu, stanowiącego temat tetraptyku:

СЪЦІЮ БІЪ ТІА ВЕЛИЧАЕМЪ

*prawdziwą Bogurodzicę, wysławiamy)*

Wyróżniona została obecność św. Bazylego, biskupa Paros w Azji Mniejszej z VIII w., stąd zwanego Paryjskim (święto 12 kwietnia), co znajduje uzasadnienie w jego kulcie jako obrońcy czci należnej obrazom<sup>1241</sup>. Co znamienne, *LCI* jego obecność w sztuce odnotowuje jedynie w tzw. *Podlinniku stroganowskim*<sup>1242</sup>. Święty Cyryl Aleksandryjski, słynny patriarcha Aleksandrii (378–444), zasłynął z kolei jako obrońca czci należnej Marii, wyrażonej przez nadanie Jej na soborze efeskim w 431 r. tytułu Bożej Rodzicielki (gr. *Theotokos*).

Przemyślane są pary świętych tworzących krąg otaczający Marię z Jezusem. Pierwszą stanowią Dawid i Konstantyn,

1241 При императоръ Львъ Исаврянинъ онъ много пострадалъ за почитаніе святыхъ иконъ – *Настольная книга* 1900, s. 136. Literatura i ikonografia: Kaster 1973b, szp. 342.

1242 *Ibidem*.

Архангелов и Начала, а животные изображают собой святых из земнородных.

[= *And the likeness of the firmament upon the heads of the living creature was as the colour of the terrible crystal, stretched forth over their heads above.* (Ezek. 1:22).

‘*And when they went, I heard the noise of their wings*’. All these visions – the vision of brightness, the vision of living creatures and the crystal and the vision of ‘a sapphire stone’ (Ezek. 1:24; 1:26) and the shape of the throne, and the vision of the Son of Man above the heavenly vault, the same as the earlier vision of the Son of Man – represent Immanuel. Accepting the Incarnation, He appeared to be the Judge ‘over all’ (Rom. 9:5). Other visions shall be interpreted as follows: the vision of the throne – Thrones, Seraphim and Cherubim; the vision of the sapphire stone which is light blue – Virtues, Powers and Dominions, and the vision of the crystal – Angels, Archangels and Principalities, and the living creatures represent saints and earthly creatures].

The last, fourth, panel is devoted to the apotheosis of the Act of Incarnation and Immaculate Conception:

БЕЗ ОИСТАЪБИНА БГА СЛОВА РОЖЬШІЮ

(= *Without corruption you gave birth to God the Logos,*

Mary with Jesus on the throne is surrounded by a circle of heads of prophets and bishops. Characteristic of this panel is the unique selection and arrangement of rarely depicted saints, above all St Basil (Vasily) of Paros, Bishop of Paros, Greece, who, together with St Cyril the Philosopher of Alexandria, is spreading, above the heads of Mary and Jesus, an inscription with the second part of a stanza of the hymn, that the tetraptych is devoted to:

СЪЦІЮ БІЪ ТІА ВЕЛИЧАЕМЪ

*we magnify you, the true Theotokos)*

What is highlighted here is the presence of St Basil, Bishop of Paros, Asia Minor in the 8th c., thus referred to as Basil of Paros (feast on 12 April), which can be justified with the cult of this saint as a defender of the worship of images.<sup>1241</sup> It is characteristic that *LCI* mentions his representation in art only in the so-called *Stroganov Podlinnik*.<sup>1242</sup> St Cyril of Alexandria, the famous Patriarch of Alexandria (378–444), gained renown as a defender of the worship of Mary, expressed by granting her the title of the Mother of God (Gr. *Theotokos*) by the Council of Ephesus in 431.

The selection of the pairs of saints encircling Mary and Jesus is also deliberate. The first is made by David and Constantine

1241 При императоръ Львъ Исаврянинъ онъ много пострадалъ за почитаніе святыхъ иконъ – *Настольная книга* 1900, p. 136. Bibliography and iconography: Kaster 1973b, col. 342.

1242 *Ibidem*.

czyli para władców idealnych, następnie św. Bazyli i św. Grzegorz – para ojców kapadockich, po nich św. Jan i św. Antypas, wspomniany w Apokalipsie św. Jana (Ap 2,13) męczennik, biskup Pergamonu, tamże stracony (święto 11/24 kwietnia), następnie św. Mikołaj i św. Jonasz, a u dołu – św. Kliment, papież, męczennik, Klemens I – spośród szerokiego grona papieży o tym imieniu, szczególnie czczony w dawnej Rusi<sup>1243</sup>. Poświęcono mu wiele świątyń w Moskwie, a jego kult był związany z legendą o przeniesieniu jego relikwii z Chersonesu do Rzymu i przekazaniu w darze papieżowi Hadrianowi II przez św. Konstantyna-Cyryla, kodyfikatora słowiańskiego pisma (glagolicy), który został pochowany w świątyni św. Klemensa w Rzymie. Całości dopełniają trzy rzędy metropolitów, sprawiedliwych niewiast i Ojców Kościoła.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona, cechy formalne oraz styl ikony wskazują na środowisko północno- i środkoworuskie. Charakterystyczny jest sposób opracowania inskrypcji na górnej ramie – typ dekoracyjnego pisma, tzw. wiazi, znajduje analogie w ikonach z XVII w.<sup>1244</sup> W tymże środowisku wykonywane były podobne tetraptyki i ikony czterodzielne, w których każda kwarta była poświęcona zilustrowaniu osobnego hymnu<sup>1245</sup>, oraz ikony ilustrujące wybrane hymny, malowane osobno<sup>1246</sup>.

Znamienne są również ślady koła na rewersie prawego, skrajnego skrzydła tetraptyku, przywołujące analogie w postaci kół na rewersach ikon tzw. szkoły stroganowskiej<sup>1247</sup>. „Kartusze” te zawierały na ogół inskrypcje wskazujące na ich właściciela oraz autora. Koła, najczęściej dwa, wypeł-

– the pair of perfect rulers, the next by St Basil and St Gregory – the pair of Cappadocian fathers, then St John and St Antipas, a martyr mentioned in the revelation of St John (Rev 2:13), Bishop of Pergamum, killed there (feast on 11/24 April), then St Nicholas and St Jonah, and at the bottom – St Clement, pope and martyr Clement I – in a large group of popes bearing this name, particularly venerated in old Rus'.<sup>1243</sup> A substantial number of churches were dedicated to him in Moscow, and his cult was associated with a legend about translating his relics from Chersonesus to Rome and presenting them to Pope Hadrian II by St Cyril (originally named Constantine), credited with devising the Slavic (Glagolitic) alphabet, who was buried in the church of St Clement in Rome. The composition is completed with three rows of metropolitans, righteous women and Church Fathers.

### Remarks concerning style and attribution

The iconography, formal features and style of the icon signify the North- and Central Rus' circles. Characteristic is the way of executing the inscriptions on the top frame – the type of decorative writing, known as *vyaz'*, which has analogies in the icons from the 17th c.<sup>1244</sup> This circle made similar tetraptychs and four-part icons, in which each panel was devoted to a different hymn,<sup>1245</sup> and icons illustrating selected hymns, painted independently.<sup>1246</sup>

Characteristic are also marks of a circle on the back of the outermost right wing of the tetraptych, bringing to mind analogies in the form of circles on the reverses of icons from the so-called Stroganov School.<sup>1247</sup> These 'cartouches' usu-

1243 Ramseger 1974, szp. 319–323.

1244 *Wniebowzięcie proroka Eliasza*, ikona, szkoła moskiewska, dat. na pocz. XVII w., drewno, tempera, 31,5 × 27,2 cm – L. Manic, R. Manic, A. Manic 1991, il. na s. 207.

1245 *Godne jest* (ros. *Достойно есть*), ikona, dat. na ok. 1570 r., drewno, tempera, z Monasteru Solowieckiego, МЗМК – Сарабянов 1999, il. 14 (dat. na ok. 1560 r. w: Сарабянов, Смирнова 2007, il. 594). Zob. Пуцко 1999, s. 218–235; Kruk 2000a, s. 414–415.

1246 *Cóż Ci przyniesie nasza niemoc* (ros. *Что Ты принесем*), ikona, dat. na 1. poł. XVII w., drewno, tempera, KM – Сарабянов 1999, il. 12; *Matka Boska Znaku. Godne jest* (ros. *Богоматер Знамение. Достойно есть*), ikona, 1531, drewno, tempera, wł. pryw. – *ibidem*, il. 13; *Którzy cherubinów tajemnie przedstawiały* (ros. *Иже херувимы тайно образующе*), ikona, dat. na lata 70. XVI w., drewno, tempera, z Soboru Zwiastowania w Sołwyczegodsku, ГТТ – *ibidem*, il. 21. Temat oparty na tzw. cherubikonie, czyli hymnie spajającym w obrządku bizantyńskim liturgię słowa z liturgią eucharystyczną, towarzyszącym przenoszeniu uprzednio poświęconych darów na ołtarz.

1247 Zvb. np. Вилинбахова 2005, poz. kat. 86: *на тыльной стороне иконы, под верхней ипункой, в круглом клейме надпис* [...]. Godna uwagi w tymże albumie ikon stroganowskich jest ikona *Matki Boskiej* (39,9 × 33,1 cm) wraz ikoną *Christusa Pantokratora* z rzędu *Deesis*: *на тыльных сторонах икон, в картуше под верхней ипункой, надпис XVII в.* – *ibidem*, poz. kat. 71–72. Rewersy tych i innych ikon nie są niestety reprodukowane, jednakże bliska analogia dla ikony *Matki Boskiej* znajduje się w kościele rzymsko-katolickim pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Strabli k. Bielska Podlaskiego (32 × 27 cm), której rewers zawiera taki właśnie „kartusz” (czy też „okrągłą klejmę”), zilustrowany w: Hościłowicz 2000, il. 46. Zob. też Kruk 2011b, s. 84–85 oraz poz. kat. 13.

1243 Ramseger 1974, cols. 319–323.

1244 *Assumption of the Prophet Elijah*, icon, Moscow School, dated to the beginning of the 17th c., wood, tempera, 31.5 × 27.2 cm – L. Manic, R. Manic, A. Manic 1991, fig. on p. 207.

1245 *It Is Truly Meet* (Ros. *Достойно есть*), icon dated to ca. 1570, wood, tempera, from the Solovetsky Monastery, МЗМК – Сарабянов 1999, fig. 14 (dated to ca. 1560 in: Сарабянов, Смирнова 2007, fig. 594). See Пуцко 1999, pp. 218–235; Kruk 2000a, pp. 414–415.

1246 *What will our weakness bring you* (Ros. *Что Ты принесем*), icon dated to the 1st half of the 17th c., wood, tempera, KM – Сарабянов 1999, fig. 12; *Our Lady of the Sign. It Is Truly Meet* (Ros. *Богоматер Знамение. Достойно есть*), icon, 1531, wood, tempera, private owner – fig. 13; *We who mystically represent the Cherubim* (Ros. *Иже херувимы тайно образующе*), icon dated to the 1570s, wood, tempera, from the Annunciation cathedral in Solvychevodsk, ГТТ – fig. 21. The subject based on the Cherubikon, that is a hymn which links the Liturgy of the Word with the Liturgy of the Eucharist in the Byzantine rite, accompanying the transferring of the earlier consecrated offerings to the altar.

1247 See e.g. Вилинбахова 2005, cat. no. 86: *на тыльной стороне иконы, под верхней ипункой, в круглом клейме надпис ...* Worthy of note in this album of Stroganov icons is the icon of the *Mother of God* (39.9 × 33.1 cm) with the icon of *Christ Pantocrator* from the *Deesis* tier at the back: *на тыльных сторонах икон, в картуше под верхней ипункой, надпис XVII в.* – *ibid.*, cat. nos. 71–72. Reverses of these and other icons have unfortunately not been reproduced, but a close analogy of the icon of the *Mother of God* can be found in the Roman Catholic church of the Ascension in Strabla near Bielsk Podlaski (32 × 27 cm), the reverse of which contains a 'cartouche' (or a 'round kleymo') of this kind, featured in: Hościłowicz 2000, fig. 46. See also Kruk 2011b, pp. 84–85 and cat. no. 13.

nione inskrypcją, znajdują się często na rewersach ikon Istomy Sawina, jednego z wiodących malarzy tzw. szkoły stroganowskiej przełomu XVI i XVII w. – z informacją, że należały do Maksyma Jakowlewa, syna Stroganowa<sup>1248</sup>.

U schyłku XVI w. w środowisku Rusi północno-środkowej przybywało ikon o bardzo złożonej ikonografii – nie tylko mnożono na jednym podobrazu tematy już znane, ale też ilustrowano wcześniej nieznanne tematy o charakterze poetycko-hymnograficznym. Pod względem cech formalnych, upozowania postaci, detali strojów, charakteru pisma można dostrzec podobieństwo ikony krakowskiej do jednej z takich ikon, datowanej na koniec XVI w., której temat zaczerpnięty został z pierwszego wersu Psalmu 45 (44)<sup>1249</sup>. Był to czas intensywnej polemiki po soborze „stu rozdziałów” w 1554 r., skupiającej się na problemie prawidłowego przekazu tradycji w warstwie literackiej i obrazowej. W sferze estetycznej był to czas ścierania się tradycyjnego, hieratycznego realizmu z obrazowaniem posługującym się alegorią i symbolem<sup>1250</sup>. Ikony o nadmiernie rozbudowanej metaforyce często krytykowane za zbytne wyrafinowanie (określane pejoratywnie „łacińskim mędrkowaniem”, ros. *латинские мудрования*)<sup>1251</sup>, a niekiedy uleganie wpływom łacińskim, dotyczyło to zwłaszcza ikon, w których pojawiał się temat Boga Ojca.

Jest to zatem cała grupa ikon o tematyce osadzonej w tradycji hymnograficznej, o charakterze dydaktycznym, podkreślających zarazem związek obu Testamentów, podobnie jak ikony *Matki Boskiej w otoczeniu proroków*, określanych na Rusi mianem *Pochwała Bogurodzicy*. Jak podkreślił Władimir D. Sarabjanow, trudno powiedzieć, na ile te tematy były wiodące w 2. poł. XVI w., niemniej zauważalny jest ich dość intensywny przyrost w tym właśnie okresie<sup>1252</sup>. W literaturze tradycyjnie tłumaczono to zjawisko pożarem Moskwy w 1547 r. i zapotrzebowaniem na nowe ikony, wśród których pojawiły się dzieła o nowej tematyce. Tak argumentował to Josef Myslivec (1931), wspominając o zamówieniach moskwickich w związku z potrzebą spro-

ally contained inscriptions indicating their owner or author. These circles, usually two, filled with inscriptions, can often be found at the back of icons by Istoma Savin, one of the major painters of the so-called Stroganov School in the late 16th and the early 17th c. – informing they belonged to Maksim Yakovlevich, son of Stroganov.<sup>1248</sup>

At the close of the 16th c. the North-Central Rus' circles produced more and more icons with very complex iconography – artists not only depicted a vast number of the already known subjects on one panel, but they also illustrated the previously unfamiliar themes of poetic-hymnographic character. In terms of formal features, poses of figures, details of garments and the character of writing the Krakow icon is similar to one of such works dated to the end of the 16th c. whose subject was taken from the first verse of Psalm 45 (44).<sup>1249</sup> It was a time of a heated debate after the Council of a Hundred Chapters in 1554, which focused on the problem of the appropriate maintenance of tradition in the literary and iconographic layer. In aesthetic terms, it was a time of a clash between the traditional, hieratic realism and the depiction using allegory and symbol.<sup>1250</sup> The icons with the overuse of metaphors were often criticised for excessive refinement (pejoratively referred to as 'Latin sophistry', Rus. *латинские мудрования*),<sup>1251</sup> and sometimes coming under Latin influences, especially in the case of icons devoted to God the Father.

So it is the whole group of icons with the subject set in the hymnographic tradition, of didactic character, at the same time emphasising the bond between the Old and New Testaments, the same as icons of the *Mother of God Surrounded by Prophets*, in Rus' referred to as the *Glory of the Mother of God*. As emphasised by V. D. Sarabjanov, it is difficult to say to what extent these themes were prominent in the 2nd half of the 16th c.; nevertheless, their intensive increase was observed in this particular period.<sup>1252</sup> In literature this phenomenon was traditionally explained by the fire of Moscow in 1547 and a de-

1248 Istoma Sawin, *Uzdrowienie ślepcy*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 40 × 36 cm – Антонова, Мнева 1963, II, poz. kat. 784, s. 311; Istoma Sawin, *Matka Boska Bogolubka w otoczeniu świętych*, ołtarzyk (tryptyk), koniec XVI–pocz. XVII w., drewno, tempera, rozmiar każdej ikony: 35 × 15 cm – *ibidem*, poz. kat. 785, s. 312; Istoma Sawin, *Piotr metropolita z żywotem*, ikona, dat. na pocz. XVII w., drewno, tempera, 41 × 42 cm, z kaplicy grobowej wielkiego księcia Sergieja Aleksandrowicza w Monasterze Cudowym moskiewskiego Kremla, od 1930 w ГИМ – *ibidem*, poz. kat. 788, s. 315.

1249 *Z tego serca tryska piękne słowo* (ros. *Отпыгну сердце мое слово благо*), ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 32,5 × 27 cm, ЦМАР, nr inw. КП 2682, № 4–1 – Сарабянов 1999, il. 18. W innych opracowaniach ikonę przypisuje się ostrożnie szkole północnoruskiej i datuje na 3. ćw. XVI w. – zob. [http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=744](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=744) [dostęp: 23 VII 2013].

1250 Сарабянов 1999, s. 205.

1251 Zob. Пуцко 1999, s. 218–235.

1252 *Ibidem*, s. 187. Autor odnosi do nich określenie *богословско-дидактически* (mystyczno-dydaktyczne).

1248 Istoma Savin, *The Healing of a Blind Man*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 40 × 36 cm – Антонова, Мнева 1963, II, cat. no. 784, p. 311; Istoma Savin, *Mother of God of Bogolyubskaya Surrounded by Saints*, altarpiece (triptych), end of the 16th c.–beginning of the 17th c., wood, tempera, size of each icon: 35 × 15 cm – *ibid.*, cat. no. 785, p. 312; Istoma Savin, *St Peter, Metropolitan, with His Life*, icon dated to the beginning of the 17th c., wood, tempera, 41 × 42 cm, from the sepulchral chapel of Grand Duke Sergei Alexandrovich in the Chudov Monastery in the Moscow Kremlin, since 1930 at the ГИМ – *ibid.*, cat. no. 788, p. 315.

1249 *My heart is inditing a good matter* (Ros. *Отпыгну сердце мое слово благо*), icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 32.5 × 27 cm, ЦМАР, inv. no. КП 2682, № 4–1 – Сарабянов 1999, fig. 18. In other studies the icon is cautiously attributed to the Northern Rus' school and dated to the 3rd quarter of the 16th c. – see [http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst\\_id=744](http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=744) [retrieved: 23 July 2013].

1250 Сарабянов 1999, p. 205.

1251 See Пуцко 1999, pp. 218–235.

1252 *Ibid.*, p. 187. The author refers to them using the term *богословско-дидактически* (mystical-didactic).

wadzenia dużej ilości nowych ikon do świątyń Kremla<sup>1253</sup>. Car Iwan Groźny sprowadzał je z ośrodków sąsiednich, z długą tradycją malarską, tj. Nowogrodu i Pskowa. Jedną z ikon, przeznaczonych dla cerkwi Zwiastowania, o temacie *Godne jest*, wykonano właśnie w warsztacie nowogrodzkim. Myslivec zauważył i podkreślił silny związek tematów powstających wówczas ikon z hymnikami liturgicznymi, na którą same wskazywały, stanowiąc najczęściej ekscerpty tytułów pieśni: „Wierzę, Syn Jednorodzony, W Tobie raduje się”. Znamienne dla epoki było wzbogacanie tekstów biblijnych akcentami moralizatorskimi. Autor powołał się przy tym na opinię Nikodema Kondakowa, którego zdaniem „tematy scholastyczne” obecne w malarstwie Bałkanów i Mołdawii pojawiły się w malarstwie nowogrodzko-pskowskim w poł. XVI w.

Sarabjanow popularyzację tych ikon wiązał nie tyle z pracami naprawczymi po pożarze, ile z przychylnym stanowiskiem hierarchii moskiewskiej, która w osobie metropolity Makarego udzieliła niejako przyzwolenia na ich propagowanie na soborze „stu rozdziałów”, co – zdaniem autora – przyspieszyło nadejście kryzysu malarstwa ikonowego<sup>1254</sup>. W świątyniach ikony te często zajmowały miejsce w rzędzie ikon namiestnych. Z zachowanego spisu ikon soboru Zwiastowania w Sołowyczegodsku z 1579 r. wynika, że znajdowała się w nim znaczna liczba ikon o takiej właśnie, złożonej tematyce. Jest to tym bardziej istotne, że świątynia była uposażona ze środków rodu Stroganowych, zwłaszcza Nikity Grigoriewicza<sup>1255</sup>, rodu, którego patronat nadawał ton życiu artystycznemu na Północy Rusi.

W kontekście ikony krakowskiej na uwagę zasługują monumentalne ikony, w których czterem strofom hymnu *Godne jest...* odpowiadają cztery pola, rozmieszczone na jednym podobrazu, a pochodzące z północnej Rusi i datowane na 2. poł. XVI w. Jedna z nich pochodzi z monasteru Sołowieckiego, rozpoznana jako dzieło moskiewskie, odpowiadające zamówieniom środowiska monastycznego (zob. przyp. 1245), wzorcowe dla ikon powstających niejako na zamówienie metropolity Makarego<sup>1256</sup>. Bardzo podobna ikona, datowana na ostatnie dwudziestolecie XVI w., pochodząca z soboru Zwiastowania monasteru w Sołowyczegodsku, miała zostać odnowiona w warsztacie staroobrzędowców w l. ćw. XIX w.<sup>1257</sup> Przeznaczona była do ikonostasu z fundacji wspomnianego wyżej Nikity Grigoriewicza Stroganowa,

mand for new icons, including works devoted to new subjects, e.g. by Josef Myslivec (1931), who mentioned commissions made by Muscovites, connected with the need to bring a considerable number of new icons for the Kremlin churches.<sup>1253</sup> Tsar Ivan the Terrible acquired them from neighbouring centres of long-lasting painting tradition, namely Novgorod and Pskov. One of the icons, commissioned for the Orthodox church of the Annunciation, devoted to the subject of *It Is Truly Meet*, was indeed made in the Novgorod workshop. Myslivec observed and emphasised the strong connection between the subjects of the icons produced at the time and liturgical hymnography, to which they pointed directly, being excerpts from the title of the songs: *Credo, The Only Son, In You Rejoice*. What was characteristic of the era was adding moralising accents to biblical texts. It is worth stressing that the author cited the opinion of Nikodim Kondakov, according to whom ‘scholastic themes’ found in the painting of the Balkans and Moldavia appeared in the Novgorod-Pskov painting of the mid-16th c.

Sarabianov associated the popularisation of these icons not so much with repair works after the fire as with the favourable attitude of the Muscovite hierarchy that, represented by Macarius, Metropolitan of Moscow, in a way allowed to propagate them during the Council of a Hundred Chapters, which – in the author’s view – precipitated the coming of a crisis in icon painting.<sup>1254</sup> In churches, these icons were usually placed in the tier of Sovereign icons. From the preserved list of icons of the Annunciation Cathedral in Solvychevodsk, from 1579, it appears that they included a substantial number of icons devoted to this complex subject. It is all the more important that the church received funding from the Stroganov family, in particular Nikita Grigorievich,<sup>1255</sup> a family whose patronage imparted a tone to the artistic life of Northern Rus’.

Worthy of note in the context of the Krakow icon are monumental icons in which the four stanzas of the hymn *It is Truly Meet* have corresponding four fields arranged on one panel, coming from Northern Rus’ and dated to the 2nd half of the 16th c. One of them is from the Solovetsky Monastery, identified as a Muscovite work, matching commissions from the monastery circle (see footnote 1245), a model for icons produced as if on commission from Metropolitan Macarius.<sup>1256</sup> A very similar icon, dated to the last two decades of the 16th c., originally from the Annunciation Cathedral of the Solvychevodsk monastery, was renovated in the Old Believers’ workshop in the 1st quarter of the 19th c.<sup>1257</sup> It was made for the iconostasis donated by afore-

1253 Myslivec 1931, s. 462, 465.

1254 Сарабянов 1999, s. 207.

1255 *Ibidem*, s. 188.

1256 *Ibidem*, s. 629.

1257 *Godne jest...*, ikona, dat. na lata 80.–90. XVI w., drewno, tempera, 200 × 156,5 × 3,4 cm, z rzędu ikon namiestnych ikonostasu soboru Zwiastowania monasteru w Sołowyczegodsku, ГРМ, nr inw. ДРЖ-1694 – *Образы и символы* 2008, s. 211, il. 184.

1253 Myslivec 1931, pp. 462, 465.

1254 Сарабянов 1999, p. 207.

1255 *Ibid.*, p. 188.

1256 *Ibid.*, p. 629.

1257 *It Is Truly Meet*, icon dated to the 1580s–1590s, wood, tempera, 200 × 156.5 × 3.4 cm, from the Sovereign tier in the iconostasis in the Annunciation Ca-

jej ikonografię zaś, zdaniem Nadeždy Piwowarowej, należy łączyć ze środowiskiem moskiewskiego duchowieństwa nadwornego połowy XVI w., które to innowacje miały przyzwolenie ze strony cara Iwana Groźnego. Ikony o tak bogatej ikonografii, czerpiące często inspirację z hymnografii liturgicznej, wypracowywane w ciągu XV–XVI w., należały, zdaniem autorki, do nurtu teologiczno-dydaktycznego, ta konkretna zaś ilustrowała hymn św. Jana Złotoustego, śpiewany między modlitwą prośbą skierowaną do Boga (epiklezą) o poświęcenie świętych darów przez Ducha Świętego a obrzędem komunii świętej<sup>1258</sup>.

Jeszcze jedna ikona w tym typie, odnowiona w XIX w., znajduje się w zbiorach Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie z inskrypcją fundatorską i zapisaną dokładną datą wykonania: „1602”<sup>1259</sup>. Jej wyróżnikiem jest obecność osobno namalowanych, całopostaciowych figur w obramieniu ikony i są to po lewej: Archanioł Gabriel, Klemens, papież rzymski, archidiacon Stefan, męczennik Prokop, Maksym Wyznawca, męczennica Matrona, a od prawej: Jakub, brat Pański, Jerzy, Roman pieśniopiewca, Daniel Słupnik, męczennica Agapia i prepodobna Eufrozyna. Z opisu ikony wynika, że dominuje w niej ta sama brunatna kolorystyka co w ikonie krakowskiej. W nocie katalogowej uznano ją za dzieło szkoły moskiewskiej.

Zgodnie zatem z ustaleniami przywołanych autorów dotyczącymi wskazanych analogii ikonę krakowską należałoby odnieść do końca XVI–pocz. XVII w. i traktować jako dzieło powstałe w środowisku moskiewskiego duchowieństwa nadwornego, wpisujące się w nurt rozbudowanej ikonografii maryjnej inspirowanej hymnografią liturgiczną<sup>1260</sup>.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICE 1914; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI 1959 – J. Kłosińska, *Poliptyk (ołtarzyk składany z 4 części)*, karta inwentarzowa zał. 3 VI 1959

### Publikacje

*Przewodnik MNK 1914*, poz. kat. 2258

mentioned Nikita Grigorevich Stroganov, and its iconography, according to Pivovarova, should be linked with the circles of the Muscovite court clergy of the mid-16th c., the innovations being accepted by Tsar Ivan the Terrible. The icons with such elaborate iconography, often drawing inspiration from liturgical hymns, developed in the course of the 15th–16th c., represented, according to the author, a theological-didactic trend, and this particular one was an illustration of the hymn of St John Chrysostom, sung between the supplicatory prayer addressed to God (epiclesis) for the consecration of sacred offerings by the Holy Spirit and the ritual of the Holy Communion.<sup>1258</sup>

Yet another icon representing this type, renovated in the 19th c., is in the collection of the State Historical Museum in Moscow, bearing a donation inscription and the year of execution ‘1602’.<sup>1259</sup> It is distinguished by the representation of figures, depicted separately, in full figure, on the frame of the icon, on the left: the archangel Gabriel, Roman pope Clement, Archdeacon Stephen, the martyr Procopius, Maximus the Confessor, Martyr Matrona, and on the right: James, brother of the Lord, George, Romanos the Melodist, Daniel the Stylite, the martyr Agapia and Blessed Euphrosyne. From the description of the icon it appears that it is dominated by the same dark brown colours as the Krakow icon. In the catalogue note it was described as the work of the Moscow School.

Therefore, in accordance with the findings by the cited authors concerning the indicated analogies, the Krakow icon should be dated to the end of the 16th–beginning of the 17th c. and regarded as a work produced in the circle of the Muscovite court clergy, in line with the trend of elaborate Marian iconography inspired by liturgical hymns.<sup>1260</sup>

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE 1914; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI 1959 – J. Kłosińska, *Poliptyk (ołtarzyk składany z 4 części)*, inventory chart created on 3 June 1959

### Publications

*Przewodnik MNK 1914*, cat. no. 2258

...

thedral in the Solvychevodsk monastery, ГРМ, inv. no. ДРЖ-1694 – *Образы и символы* 2008, p. 211, fig. 184.

1258 Ibid.

1259 *It Is Truly Meet*, icon, 1602, wood, tempera, 157 × 125 cm, from the D. I. Silina collection, at the ГИМ since 1930 – Антонова, Мнева 1963, II, cat. no. 692, fig. 96.

1260 This attribution has been confirmed by an analysis of the inscriptions from the philological point of view (information provided by Dr Wanda Stępnia-Minczewska on 13 January 2018), revealing the predominance of East Slavonic features, and a geological analysis showing the predominance of taxa typical of the boreal environment (see Rep. 3.1).

1258 *Ibidem*.

1259 *Godne jest...*, ikona, 1602, drewno, tempera, 157 × 125 cm, z kolekcji D. I. Silina, w ГИМ od 1930 – Антонова, Мнева 1963, II, poz. kat. 692, il. 96.

1260 Atrybucję tę potwierdza analiza inskrypcji pod kątem filologicznym (informacja dr Wandy Stępnia-Minczewskiej z 13 I 2018), wskazująca na dominację cech wschodniosłowiańskich, jak również analiza geologiczna, wykazująca dominację taksonów charakterystycznych dla środowiska borealnego (zob. Rap. 3.1).

## Murem jesteś obrończym dla dziewic (XIX strofa Akatystu Bogurodzicy) You Are a Fortress Protecting All Virgins (Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos)

### MNK XVIII-7 (d. nr inw. 1112)

Ikona z rzędu ikon świątecznych w ikonostasie (?)

Mołdawia północna lub Samborszczyzna (?)<sup>1261</sup>, 2. poł. XVI w.<sup>1262</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, zaprawa kredowa – Rap. 5.2, poz. kat. 5), srebrzenia (nimb Marii i tło), 55,5–56 × 28 × 1–1,5 cm

Zakup, 1884

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* odnotowano w 1884 r. pod nr. 174 (1112): „Szkłoła ruska XVI wieku obraz jakby cząstka jego olejny na drzewie, przedstawiający scenę z życia Maryi, znaną w Kościele ruskim. Nabyty w stanie zniszczonym. Wys. 0’56 szer. 0’29”<sup>1263</sup>.

Ikona znalazła się w dużej grupie starych ikon nabytych zapewne równocześnie, niestety bez podania ich proveniencji (zob. Kat. 14, 31, 45, 47).

### Stan zachowania

Ikona stanowi zapewne fragment większego dzieła. Stan ogólny dobry, fragmenty szaty Marii przemalowane farbą olejną.

### Opisy historyczne

→ *KI* [b.a.] (przed 1950): „obraz olejny na drzewie, brakuje mu listwy stabilizującej podobrazie”.

→ *KI* 1958: „Fragment większego obrazu. Stan zachowania dobry. Tło, fragment szaty Marii, pasy w górze i na dole przemalowane olejno. Deska spaczona, brak listewki prostującej deskę. Ślady kornika”.

### Konserwacje

→ 1964: zdjęcie przemalowań, punktowanie w PKRiM MNK/o. Sukiennice

<sup>1261</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka”.

<sup>1262</sup> Propozycje datowania: XVI w. [*KI* (b.a.) (przed 1950); Kłosińska 1966, poz. kat. 57)]; 2. poł. XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.); XVI w. (*KI* 1958)].

<sup>1263</sup> *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 174 (1113), s. 32 – w prawej rubryce dopisek: „nabyto”.

### MNK XVIII-7 (former no. 1112)

Icon from the Feasts tier of the iconostasis (?)

Northern Moldavia or the Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region (?),<sup>1261</sup> 2nd half of the 16th c.<sup>1262</sup>

Tempera on wood (one linden board, chalk ground – Rep. 5.2, cat. no. 5), silvered (Mary’s nimbus and background), 55.5–56 × 28 × 1–1.5 cm

Purchased, 1884

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [*Łuszczkiewicz’s Inventory*] contains the following entry in 1884 under no. 174 (1112): ‘16th-century Ruthenian school, as if a part of the painting oil on wood, depicting a scene from the life of Mary, known in the Church in Rus’. Acquired damaged. Height 0’56[,] width 0’29’.<sup>1263</sup>

The present icon was one of the vast number of icons bought at the same time, unfortunately without providing their provenance (see Cat. 14, 31, 45, 47).

### Condition

The icon is probably a fragment of a larger work. The general condition is good, fragments of Mary’s garment painted over in oil.

### Historical descriptions

→ *KI* [n.a.] (before 1950): ‘oil painting on panel, a slat stabilising the support missing’.

→ *KI* 1958: ‘A fragment of a larger painting. The condition is good. The background, a fragment of Mary’s garment, stripes at the top and at the bottom overpainted in oil. The board warped, the slat straightening the panel is missing. Marks of woodworms’.

### Conservation treatments

→ 1964: overpaintings removed, spot inpainting in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

<sup>1261</sup> Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych Ruthenia’.

<sup>1262</sup> Suggested dating: 16th c. [*KI* (n.a.) (before 1950); Kłosińska 1966, cat. no. 57)]; 2nd half of the 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.); 16th c. (*KI* 1958)].

<sup>1263</sup> *Inwentarz Łuszczkiewicza*, cat. 174 (1113), p. 32 – the right column contains a note: ‘purchased’.

→ 1973, 23 III–10 XI: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 9 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PK MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Deska w formie prostokąta stojącego, wzmocniona jednym zastrzałem prawostronnym, zwężającym się ku lewej krawędzi, o szerokości 3,7 cm i 4,3 cm, odległym od górnej krawędzi odpowiednio o 25,5 cm i 24,3 cm.

### Opracowanie awersu

Lico ma ramę profilowaną u góry i u dołu, o szerokości 3 cm. Boki prawy i lewy przycięte w niewiadomym czasie.

### Inskrypcje

Nad głową Jezusa:  
 ΙϞ ΧϞ  
 (= *Jezus Chrystus*)

### Opis

Centrum ikony zajmuje Bogurodzica stojąca, ujęta w pełnej postaci i trzymająca na rękach Chrystusa-niemowlę. Maria ma na sobie zieloną suknię i czerwony maforion. Podobnie dwuczęściowe i utrzymane w tej samej tonacji są szaty niewiast stojących po prawicy Marii. Te dwa kolory dominują w całej kompozycji. Zwraca uwagę ujęcie Chrystusa jako niemowlęcia w białych powijakach, niczym w kokonie, z czerwonymi brzegami kolejnych warstw materii, w którą został owinięty. Marię oddziela od niewiast krzew z licznymi czerwonymi pąkami. Jego kompozycyjnym przedłużeniem jest – ujęta na tle czerwonej elewacji budowli bramnej o fantastycznym zwieńczeniu – zielona łądoga z czerwonymi kwiatami, którą trzyma w dłoni jedna z niewiast, ofiarując ją Marii. Roślina ta ma kwiaty czerwone niczym lilia, lecz jej liście przypominają gałąź palmy. Niewiasta na przedzie przesłania sobą chór niewiast, powyżej których, w tle, widoczny jest motyw architektoniczny, ponad Marią zaś – fragment góry.

Trudno rozstrzygnąć, czy była to samodzielna kompozycja, czy część większej całości. Ikona na pewno była szersza, u góry i u dołu ma bowiem profilowaną ramę, której brak po bokach, gdzie kompozycja jest wyraźnie „przycięta”. Nie wiadomo zatem, czy ikona była tylko nieco szersza w stosunku do zachowanej kompozycji, czy też kompozycję wpisano w znacznie większych rozmiarów podłużną deskę, na której rozmieszczono obok siebie inne tematy rzędu świątecznego, albo też inne kwatery *Hymnu Akatystowego*. Jako jedna z nielicznych analogii nasuwa się tu znacznych rozmiarów ikona w kształcie „leżącego” prostokąta w soborze Zaśnięcia (ros. *Uspienia*) moskiewskiego Kremla,

→ 23 March–10 September 1973: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 9 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PK MNK/o. PBEC

### Support

Panel in the form of a vertical rectangle, reinforced with one right batten, tapering to the left edge, 3.7 cm and 4.3 cm wide, 25.5 cm and 24.3 cm from the top edge respectively.

### Front side

The front has a frame profiled at the top and bottom, 3 cm wide. The right and left edges trimmed at some unknown time.

### Inscriptions

Above Jesus' head:  
 ΙϞ ΧϞ  
 (= *Jesus Christ*)

### Description

The centre of the icon features the Mother of God, standing, depicted in full figure, holding Christ – an Infant – in her hands. Mary is wearing a green robe and a red maphorium. The garments worn by women standing to the left of Mary are also two-part and in the same tonality. The whole composition is dominated by these two colours. What attracts attention is the depiction of Christ as a Child in white swaddling bands, as if cocooned, with red edges of successive layers of cloth in which he is wrapped up. Mary is separated from the women by a bush with numerous red buds. The continuation of the composition is a green stalk with red flowers – depicted against a background of the red elevation of a gate building with a fanciful top – held by one of the women and given to Mary. The plant has red flowers like a lily, but its leaves resemble a palm branch. A woman at the front is obscuring the view of a choir of the women, above whom, in the background, one can see an architectural motif, and above Mary – a fragment of a mountain.

It is hard to say whether it was an independent composition or a part of a larger piece. The icon was certainly wider because it has a profiled frame both at the top and bottom, which is missing on the sides, where the composition was clearly ‘cut off’. Therefore we do not know whether the icon was only slightly wider compared to the preserved composition, or the composition was inscribed within a considerably wider horizontal panel, which featured next to each other subject from the Feasts tier or other panels of the *Akathist Hymn*, arranged evenly. One of the few analogies which comes to mind is a large-sized icon in the shape of a ‘horizontal’ rectangle in the cathedral of the Annunciation (Rus. *Uspienia*) in the

podzielona na kwatery ilustrujące poszczególne strofy *Hymnu*<sup>1264</sup>. Sceny umiejscowione w rzędach poziomych stanowią tym samym jakby refleks kompozycji ściennych. Zwraca jednakże uwagę to, że o ile kwatery przylegające do ramy mają, siłą rzeczy, tylko jeden bok profilowany, o tyle pozostałe są zaledwie miarkowane linią oddzielającą je od innych kwater. To zatem przesądzałoby, że ikona „krakowska” mogła być niejako wsuwana poziomo w przygotowane listwy rzędu świątecznego, ewentualnie mogła stanowić część większej, podłużnej kompozycji, również raczej związanej z tematem dodekaortonu (cyklu dwunastu największych świąt Kościoła), w tej sytuacji trudno bowiem wyobrazić sobie połączenie w całość dużej liczby kwater poświęconych poszczególnym strofom *Akatystu*.

### Ikonografia

Ikona ilustruje XIX strofę, czyli X ikos *Akatystu ku czci Bogurodzicy* [gr. *Ακάθιστος Ὕμνος / akathistos*, od *a* („nie”) oraz *kathiden* („siedzieć”)] najbardziej znanego hymnu maryjnego Kościoła wschodniego:

Śpieszą do Ciebie dziewice,  
Boś murem im obronnym i wszystkim,  
co Cię wzywają, Bogurodzico Dziewico.  
Nieba i ziemi Stworzyciel przyozdobił Cię łaską,  
o Nieskalana,  
a zamieszkawszy w Twoim łonie nauczył wszystkich  
wznosić głos do Ciebie:  
Raduj się, wzniosła kolumno dziewictwa.  
Raduj się, bramo wiecznego zbawienia.  
Raduj się, pierwszy owocu odrodzenia w Duchu.  
Raduj się, szafarko wszech dobrodziejstw Bożych.  
Raduj się, która odradzasz tych, co w grzechu są poczęci.  
Raduj się, dająca mądrość tym, co nieroztropni.  
Raduj się, odpędzająca tego, co dusze uwodzi.  
Raduj się, rodząca Siewcę niewinności.  
Raduj się, alkowo przeczystych zaślubin.  
Raduj się, zaślubiająca dusze wierne Panu.  
Raduj się, piękna żywicielko dziewic.  
Raduj się, weselna dusz świętych przyjaciółko.  
Raduj się, Oblubienico Dziewicza<sup>1265</sup>.

Moscow Kremlin, divided into panels illustrating different stanzas of the Hymn.<sup>1264</sup> Scenes arranged in horizontal rows seem to reflect wall paintings. What attracts attention is the fact that while the panels adjoining the frame have, quite naturally, only one edge profiled, the others end only with a line separating them from other panels. This would therefore determine the fact that the ‘Krakow’ icon might have been inserted horizontally into the prepared slats in the Feasts tier, or it might have been a part of a larger, horizontal composition, also rather connected with the subject of the Twelve Great Feasts in the Eastern Orthodox Church, for in this situation it is hard to imagine a vast number of panels devoted to different stanzas of the Akathist Hymn combined to form one composition.

### Iconography

The icon illustrates stanza 19 of *The Akathist Hymn to the Theotokos* [Gr. *Ακάθιστος Ὕμνος / akathistos*, from *a* (‘not’) and *kathiden* (‘seated’)], the most famous Marian hymn in the Eastern Orthodox Church:

You are a fortress protecting all virgins,  
O Theotokos and Virgin;  
for the Master of heaven and earth prepared you,  
O Immaculate one,  
and dwelt in your womb, and taught all  
to cry out to you:  
Rejoice, Pillar of virginity.  
Rejoice, Gate of salvation.  
Rejoice, Leader of spiritual restoration.  
Rejoice, Bestower of divine goodness.  
Rejoice, for you regenerated those conceived in shame.  
Rejoice, for you gave guidance to the thoughtless.  
Rejoice, you who abolished the corrupter of hearts.  
Rejoice, you who gave birth to the Sower of chastity.  
Rejoice, bridal Chamber of a seedless marriage.  
Rejoice, Rejoice, you who joined the faithful to the Lord.  
Rejoice, fair Nursing-mother of virgins.  
Rejoice, bridal Escort of holy Souls.  
Rejoice, O Bride Ever-Virgin<sup>1265</sup>.

The stanza highlights the idea of the protectiveness of the Mother of God, accentuated in the descriptions of the

1264 *Hymn Akatystowy*, ikona, dat. na 2. poł. XIV w., Moskwa, Kreml, sobór Zaśnięcia, nr inw. 1065 – Spatharakis 2005, il. 274–286.

1265 *Akatyst*, [b.m.d.], s. 25. Omówienie hymnu oraz bibliografia: Sowa 1997, s. 323–342. Wybrane omówienia ikonografii: Vitaliotis 1998, s. 197–280 (bibliografia: przyp. 589, strofa XIX: s. 250–253); Spatharakis 2005; Ciobanu 2010, s. 3–24; Costea 2010, s. 25–54.

1264 *The Akathist Hymn*, icon dated to the 2nd half of the 14th c., Moscow, The Kremlin, Annunciation Cathedral, inv. no. 1065 – Spatharakis 2005, figs. 274–286.

1265 *Akatyst*, [n.pl.d.], p. 25. Discussion on the hymn and bibliography: Sowa 1997, pp. 323–342. Selected discussions on iconography: Vitaliotis 1998, pp. 197–280 (bibliography: note 589, stanza 19: pp. 250–253); Spatharakis 2005; Ciobanu 2010, pp. 3–24; Costea 2010, pp. 25–54; [English translation of the hymn available at <http://www.legionofmarytidewater.com/prayers/stand.htm>].



Strofa uwypuklała ideę opiekuńczości Bogurodzicy, akcentowaną w opisach jej ilustracji, z przywołaniem pierwszych słów: „Ty jesteś murem dziewic”<sup>1266</sup>.

Zgodnie z etymologią *Hymn*, pełen chajretyzmów, czyli pozdrowień i zarazem wezwań do radości, wykonywany był uroczysto, na stojąco, i choć kanon *Akatysty* mógł odnosić się do różnych świętych, to *Hymn maryjny* traktowany był jako wzorcowy i w praktyce termin „akatyś” był rozumiany jako pieśń ku czci Bogurodzicy, przypisywana Romanowi Melodosowi, ewentualnie patriarsze Sergiuszowi lub diakonowi Jerzemu Pizydesowi, wykonywana na pamiątkę cudownego ocalenia Konstantynopola od łązonego ataku wojsk perskich, słowiańskich i awarskich w 626 r.<sup>1267</sup> W wersji łacińskiej znany był od VIII w., stając się jednym z głównych hymnów maryjnych również łacińskiego Zachodu. Hymn złożony z dwudziestu czterech strof, w Kościele wschodnim śpiewany jest w czterech częściach przez pierwsze cztery piątki Wielkiego Postu, w całości zaś – w piąty piątek, przed ustawioną w centrum świątyni ikoną Matki Bożej.

Podobną do *Akatysty* strofę zawiera *Pieśń o Najświętszej Pannie* (LA 2,523–527) św. Efrema Syryjczyka (zm. 373):

W Maryi się chlubią  
Wszystkie panny,  
Bo jest Dziewicą,  
Czci ostoją,  
Z Niej wstało Światło  
Dla tych, co siedzą w ciemnościach<sup>1268</sup>.

Jak przypomniała Maria Sabados, cytując opinię André Grabara, osią ideową całego *Hymnu Akatystowego* była zapowiedź Wcielenia Chrystusa. Pierwsze dwanaście strof skupia się na Zwiastowaniu, ostatnie podkreślają podwójną naturę Jezusa, strofa XIX zaś uwypukla dziewiczość Marii. Leena M. Peltomaa w analizie warstwy literackiej tej strofy wskazała na nawiązania do traktatu *O Dziewictwie Marii* (*De Virginitate*) św. Grzegorza z Nyssy, który widział w postawie Marii zarówno przykład, jak i ideał dziewictwa, choć brak tu bezpośrednich odniesień do kultu Marii w sensie opieki<sup>1269</sup>. Zwrot „Brama zbawienia” w drugiej części strofy, jak przypomniała autorka, to je-

stanza’s illustrations, citing the initial words ‘You are a fortress protecting all virgins’<sup>1266</sup>.

In accordance with its etymology, the *Hymn*, full of greetings and at the same time calls to rejoice, was performed ceremonially, standing, and although the canon of the *Akathist* might have applied to different saints, the *Marian Hymn* was considered the model one and in practice the term ‘akathist’ was understood as a song in honour of the Mother of God, attributed to Romanos the Melodist, alternatively to Patriarch Sergius or George of Pisidia, performed to commemorate the miraculous saving of Constantinople from the joined attack of the Persian, Slavic and Avar troops in 626.<sup>1267</sup> In the Latin version it was known from the 8th c., becoming one of the main Marian hymns also of the Latin West. The hymn, consisting of 24 stanzas, in the Eastern Orthodox Church is chanted in four parts on the first four Fridays of Great Lent, and the entire hymn on the fifth Friday, in front of the icon of the Mother of God, situated in the centre of the church.

A stanza which is similar as that in the *Akathist* can be found in the *Song about the Most Holy Virgin* (LA 2:523–527) by St Ephrem the Syrian (d. 373):

All the maids  
pride themselves on Mary,  
For she is a Virgin,  
Sanctuary of Dignity  
From Her the light  
for those in darkness.<sup>1268</sup>

As recalled by Maria Sabados, who cited André Grabar’s opinion, the ideological pivot of the entire *Akathist Hymn* was the announcement of Christ’s Incarnation. The first twelve stanzas focus on the Annunciation, the last ones emphasise the dual nature of Jesus, and stanza 19 highlights Mary’s virginity. Analysing the literary layer of this stanza, Leena M. Peltomaa has mentioned references to the treatise *On Virginity* (*De Virginitate*) by St Gregory of Nyssa, who interpreted Mary’s conduct both as an example and ideal of virginity, although there are no direct references to the cult of Mary in the sense of protection.<sup>1269</sup> The expression ‘Gate of Salvation’ in the latter part of the stanza, as reminded by the author, is one of Mary’s most important Old Testament types,

1266 Np. w malowidłach katolikonu św. Szczepana w Meteorach: *τείχος εἰ τῶν παρθενον* – Vitaliotis 1998, s. 250.

1267 Ikonografia hymnu m.in.: Constantinides 1980, s. 503; Peltomaa 2001; Spatharakis 2005. Osobny artykuł poświęcony ilustracji ikonu X w dwóch ikonach moldawskich napisała M. Sabados: (Sabados 1998, s. 45–56).

1268 Cyt. za: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 38 (LA – Th. Lamy, S. Ephraemi *hymni et sermones*). W *Akatystyce* również jedna ze strof określa Marię jako „światłodającą pochodnię”.

1269 Peltomaa 2001, s. 191.

1266 E.g. in paintings of the catholicon of St Stephen in Meteora: *τείχος εἰ τῶν παρθενον* – Vitaliotis 1998, p. 250.

1267 Iconography of the hymn among others: Constantinides 1980, p. 503; Peltomaa 2001; Spatharakis 2005. A separate article devoted to the illustration of oikos 10 in two Moldavian icons by M. Sabados: Sabados 1998, pp. 45–56.

1268 As cited in: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, p. 38 [LA – Th. Lamy, S. Ephraemi *hymni et sermones*]. In one of the stanzas of the *Akathist Hymn* Mary is referred to as ‘a beacon-light’.

1269 Peltomaa 2001, p. 191.

den z najważniejszych typów starotestamentowych Marii, przywołujący prorocstwo Ezechiela<sup>1270</sup>. Istotną paralelą, opartą na wywodzie św. Grzegorza, jest zestawienie Marii ze starotestamentową Miriam, przewodzącą tanecznemu korowodowi niewiast w epizodzie opisanym w Księdze Wyjścia (Wj 15,20) (zob. s. 205). Miriam byłaby zatem figurą Marii przewodzącą dziewicom, podobnie jak opisano to w strofie XIX *Akatystu* w odniesieniu do Marii, i tym samym myśl św. Grzegorza manifestowałaby się właśnie w ascetycznej wizji Marii jako „Muru obronnego”.

Zgodnie z przyjętą interpretacją tego typu przedstawień chór niewiast (gr. *χορός τῶν παρθένων*) tworzą męczenniczki, po drugiej zaś stronie winny stać mniszki. Osobliwym przypadkiem ikonograficznym jest odpowiednia kwatery malowideł w Valsamonero na Krecie (ok. 1430), gdzie Marii towarzyszą święte niewiasty oraz biskupi. Dzięki inicjałom zapisanym w ich nimbach niewiasty identyfikowane są jako św. Marina, św. Paraskewa, św. Katarzyna oraz św. Fotyna, wśród biskupów zaś można rozpoznać św. Bazylego<sup>1271</sup>. Kierując się przesłankami formalno-ikonograficznymi, można zaproponować rozpoznanie w ikonie krakowskiej dwóch niewiast stojących na pierwszym planie przed Marią jako św. Paraskewy i św. Mariny. W innych wypadkach mogły to być mniszki, jak w kwaterze cyklu zobrazowanego na ikonie w soborze Zaśnięcia (ros. *Uspieński*) moskiewskiego Kremla, nad którymi Maria rozciąga swój płaszcz, nawiązując do typowego dla ikonografii Rusi tematu Pokrowy<sup>1272</sup>.

Jak wyżej wspomniano, w wypadku analizowanego dzieła trudno jednoznacznie stwierdzić, czy była to część większej całości, czy jedna z ikon rzędu świątecznego w ikonostazie, tzw. prazdników, czy też stanowiło ono osobny przedmiot adoracji, jak dwie ikony mołdawskie o tym temacie, związane ze środowiskami klasztorów żeńskich<sup>1273</sup>. W kompozycjach monumentalnych cerkwi mołdawskich przyjęte było malowanie wszystkich dwudziestu czterech strof na zewnętrznych elewacjach południowych świątyń, praktyka ta była rozpowszechniona szczególnie w okresie rządów hospodara Piotra Raresza, tj. w 1. poł. XVI w.<sup>1274</sup> Także wśród ikon mołdawskich znajdujemy bliskie analogie zachowanej ikony, np. fundacji mniszki Stefanii – *Sobór*

alluding to Ezekiel's prophecy.<sup>1270</sup> An essential parallel, based on St Gregory's disquisition is the comparison of Mary to Old Testament Miriam, who led a dancing procession of women in an episode described in the Book of Exodus (Ex. 15:20) (see p. 205). Miriam was thus a prefigure of Mary heading the virgins, the same as in stanza 19 of the *Akathist Hymn* in reference to Mary, and St Gregory's idea would be manifested in the ascetic vision of Mary as the fortress.

In accordance with the adopted interpretation of this type of representations, the choir of women (Gr. *χορός τῶν παρθένων*) consists of martyrs, and on the other side there should be nuns. A peculiar iconographic example is an analogous section of paintings in Valsamonero, Crete (ca. 1430), in which Mary is accompanied by saintly women and bishops. Thanks to the initials written in their nimbuses, the women are identified as St Marina, St Paraskeva, St Catherine and St Photina, and among the bishops one can recognise St Basil.<sup>1271</sup> Guided by formal-iconographic reasons, one may suggest the identification of two women standing before Mary in the foreground of the Krakow icon as St Paraskeva and St Marina. In other cases these could be nuns, as in the section of the cycle illustrated in the icon in the Cathedral of the Dormition (Rus. *Uspieński*) in the Moscow Kremlin, over which Mary spreads her mantle, alluding to the subject of Pokrov, typical of the iconography of Rus'.<sup>1272</sup>

As already mentioned, in the case of the present icon it is difficult to say for sure whether it was a part of a larger composition or one of the icons from the Feasts tier of the iconostasis (Rus. *Prazdniki*), or an independent object of adoration, as in the case of two Moldavian icons devoted to this subject, associated with female monastic circles.<sup>1273</sup> In monumental compositions in Moldavian Orthodox churches it was customary to depict all 24 stanzas on the outer southern elevations of churches, a practice being particularly popular under the rule of Hospodar Petru Rareș, i.e. in the 1st half of the 16th c.<sup>1274</sup> One can find close analogies of the preserved icon among Moldavian works, e.g. the one donated by the nun Stephania – *Assembly of Saintly Women*, from the Văleni hermitage, now kept in the Agapia monastery.<sup>1275</sup> According

1270 Ibid., p. 192.

1271 Spatharakis 2005, p. 32, figs. 56 and 644. Bishops are also included in this scene in frescos in Roustika, also Crete – *ibid.*, figs. 19 and 643.

1272 Ibid., figs. 274, 722.

1273 Sabados 1998, p. 45.

1274 Cycles in Probota churches of St George in Suceava, Humor, Moldovița, Arbore, Woroniec, Sucevița, as well as inside the Orthodox church in Părhăuți and in the sanctuary in Sucevița. Thanks to the identification in Lavrov of an illustration of oikos 17 and not 24, as A. Rogov believed (Porov 1973, pp. 339–351), based on analogy in Probota, Ciobanu has shown it is wrong to believe that Lavrov paintings lack transition stanzas – see Ciobanu 2010, pp. 7–8.

1275 *Assembly of Saintly Women*, icon described as *сѣборъ пр[є]л[и]о[д]о[б]ныженамъ*, dated to the 2nd quarter of the 16th c., wood, tempera, 82.5 × 55 cm, donated

1270 *Ibidem*, s. 192.

1271 Spatharakis 2005, s. 32, il. 56 i 644. Drugim przypadkiem występowania biskupów w tej scenie są freski w Roustika, również na Krecie – *ibidem*, il. 19 i 643.

1272 *Ibidem*, il. 274, 722.

1273 Sabados 1998, s. 45.

1274 Cykle w świątyniach Proboty, św. Jerzego w Suczawie, Homorze, Mołdawicy, Arbore, Woroncu, Suczawicy, a także we wnętrzu cerkwi w Parhowcach oraz w sanktuarium w Suczawicy. Dzięki rozpoznaniu w Ławrowie ilustracji ikosu 17, a nie 24, jak mniemał A. Rogov (Porov 1973, s. 339–351), opierając się na analogii w Probocie, Ciobanu wykazał, że błędne jest twierdzenie, iż w malowidłach ławrowskich brak strof pośrednich – zob. Ciobanu 2010, s. 7–8.

*Świętych Niewiast*, pochodząca z pustelni Văleni, przechowywana obecnie w monasterze Agapia<sup>1275</sup>. Zdaniem Marii Sabados, jest to niemal dosłowna ilustracja wspomnianego ikosu, z tą różnicą, że Bogurodzica zasiada na tronie z Jezusem w ramionach w typie Nikopoi, a zatem tak, jak precyzuje to *Hermeneia* Dionizjusza z Furny<sup>1276</sup>. Za zaplekiem tronu widoczne są dwa serafiny. U góry, z półkola wyłania się Odwieczny Dniami, błogosławiąc obiema dłońmi Aktowi Wcielenia. Po obu stronach Bogurodzicy stoją dwa chóry niewiast, wśród których wyróżniają się Maria Egipcjanka i mniszka Zosima, niosące kielichy eucharystyczne. Tło wypełniają krzewy i małe drzewa z czerwonymi owocami na złotym tle, przywołujące obraz Raju<sup>1277</sup>. Ikona zapewne zajmowała szczególne miejsce w pustelni Văleni, pełniąc od początku funkcję znaku opieki boskiej<sup>1278</sup>. Sabados zauważyła, że w tej ikonie widoczna jest odmienność zastoso-owanego kanonu postaci, znacznie bardziej wydłużonego, przez co wyraźne jest nawiązanie do ówczesnych fresków<sup>1279</sup>. Tę samą uwagę należałoby odnieść do ikony krakowskiej.

Druga ikona mołdawska o tym temacie<sup>1280</sup> również pochodzi z pustelni Văleni. Jest to ikona dwustronna, ekspozowana zapewne okazjonalnie na proskynetarionie. Maria stoi w centrum, na najwyższym z czterech stopni schodów, ujętych w perspektywie bocznej, rozdzielając stojące poniżej dwa chóry niewiast. Maria w pozie opiekuńczej rozkłada dłonie, jakby błogosławiąc obu chórom. Tło wypełniają tym razem motywy architektoniczne, tj. podwójny mur z krenelażem z dwiema wieżami po bokach, nakrytymi spadzistymi daszkami. To dzieło Sabados odniosła do czasów Mohyłów, czyli końca XVI w.

W najstarszych, zachowanych cyklach hymnu z XIV w. Maria przyjmuje często pozę orantki, z uniesionymi dłońmi, stojąc wyraźnie oddzielona od dwóch chórów niewiast bądź

to Maria Sabados, it is an almost literal illustration of the oikos mentioned above, with a difference that the Mother of God is sitting on the throne holding Jesus in her arms in the Nikopoi type, so exactly as specified in *Hermeneia* by Dionysius of Fourni.<sup>1276</sup> Behind the backrest of the throne one can see two seraphim. In the upper section the Ancient of Days emerges from a semicircle, blessing with his both hands the Act of Incarnation. The Mother of God is flanked by two choirs of young women, among whom stand out Mary of Egypt and the nun Zosima, carrying Eucharist chalices. The background is filled with bushes and small trees with red fruit against a golden background, bringing to mind the picture of Paradise.<sup>1277</sup> The icon probably held a special place in the Văleni hermitage, from the beginning functioning as a sign of divine protection.<sup>1278</sup> Sabados has observed in this icon a difference in the adopted canon of figures, considerably elongated, and as a result clearly alluding to the frescos of the time.<sup>1279</sup> The same applies to the Krakow icon.

The other Moldavian icon devoted to this subject<sup>1280</sup> also comes from the Văleni hermitage. It is a two-sided work, probably exhibited occasionally on the proskynetarion. Mary stands in the centre, on the highest of four steps depicted from a side perspective, separating two choirs of women standing below. Mary, represented in a protective pose, spreads her hands, as if blessing the two choirs. This time the background is filled with architectural motifs, i.e. a double wall with crenellation with two towers on the sides, covered with sloping roofs. Sabados has dated this work to the time of the Movilești family, that is, the end of the 16th c.

In the oldest preserved cycles of the hymn from the 14th c. Mary is often depicted in the Orans pose, with her hands raised, standing, clearly separated from two choirs of women, either on a platform (Cozia monastery) or in an aedicula (*Tomić Psalter*). The above type recurs in almost all frescos

1275 *Sobór świętych Niewiast*, ikona opisana jako *сѣборъ пр[е]н[о]([д])о[б]ны женамь*, dat. na 2. ćw. XVI w., drewno, tempera, 82,5 × 55 cm, fund. mniszki Stefanii, z pustelni Văleni, Monaster Agapia – Sabados 1994, s. 55, fig. 35; Sabados 1997, fig. 9; Sabados 1998, fig. 1–3. Z odczytanej inskrypcji wotywniej wynika, że ikonę ofiarowały dwie mniszki, przy czym czytelne jest imię jednej z nich, Stefanii – Sabados 1998, s. 45.

1276 W istocie taki wariant odnosi się do ilustracji hymnu o temacie „W Tobie raduje się...”, lecz w odniesieniu do strofy 19 *Akatysty* opis w *Hermenei* odpowiada wariantowi z Marią stojącą pośród niewiast: *The Painter's Manual...*, s. 51–52; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, s. 188–191.

1277 W tym samym kontekście pojawia się Maria Egipcjanka, bez Zosimy, w malowidłach cerkwi w Homorze. Zdaniem Sabados, obecność tej świętej w ikonie i fresku mołdawskim wynikała z adaptacji precedensu w postaci miniatury w *Psalterzu Tomicza*, co do którego można domniemywać, iż znalazł się w Mołdawii na pocz. XVI w., zanim trafił na Górę Athos, dzieląc zatem los innych rękopisów szkoły dworskiej cara bułgarskiego Iwana Aleksandra – Sabados 1998, s. 54.

1278 Sabados 1994, s. 54.

1279 *Ibidem*, s. 60.

1280 *Sobór świętych niewiast / Sobór świętych archaniołów*, ikona dwustronna, drewno, tempera, dat. na koniec XVI w. – Sabados 1997, fig. 7–8 (k. XVI–pocz. XVII w.); Sabados 1998, fig. 3.

...

by the nun Stephania, from the Văleni hermitage, Agapia Monastery – Sabados 1994, p. 55, fig. 35; Sabados 1997, fig. 9; Sabados 1998, figs. 1–3. From the deciphered votive inscription it appears the icon was donated by two nuns, the name of one of whom, Stephania, is legible – Sabados 1998, p. 45.

1276 In fact, this variant alludes to the illustration of the hymn devoted to the theme of *All the Creation Rejoices in Thee*, but with reference to stanza 19 of *The Akathist* the description in *Hermeneia* corresponds to the variant with Mary standing among the maidens: *The 'Painter's Manual'...*, pp. 51–52; Dionizjusz z Furny [Dionysius of Fourni], *Hermeneia*, pp. 188–191.

1277 Mary of Egypt is depicted in the same context, yet without Zosima, in paintings in the Orthodox church in Humor. According to Sabados, the presence of this saint in the icon and fresco in Moldavia resulted from the adaptation of the precedent in the form of a miniature in the *Tomić Psalter*, about which it may be assumed it had been in Moldavia at the beginning of the 16th c. before it got to Mount Athos, thus sharing the same fate as other manuscripts of the court school of Tsar of Bulgaria Ivan Alexander – Sabados 1998, p. 54.

1278 Sabados 1994, p. 54.

1279 *Ibidem*, p. 60.

1280 *Assembly of Saintly Women / Assembly of Saint Archangels*, bilateral icon, wood, tempera, dated to the end of the 16th c. – Sabados 1997, figs. 7–8 (end of the 16th–beginning of the 17th c.); Sabados 1998, fig. 3.

na podwyższeniu (monaster Cozia), bądź w edykuli (*Psalterz Tomicza*). Powyższy typ powtórzono w niemal wszystkich freskach cerkwi mołdawskich I. poł. XVI w., w których ten hymn ilustrowano, a także w ikonie z Văleni z końca XVI w.<sup>1281</sup> W malowidłach Ławrowa w pobliżu Starego Sambora (dat. na koniec XV–pocz. XVI w.) Maria, stojąc na podwyższeniu, rozpościera dłonie w geście opieki nad grupami niewiast usytuowanych po bokach<sup>1282</sup>. W tle, za murem widoczne są dwie smukłe budowle, rozmieszczone symetrycznie i połączone rozwieszonym między nimi welonem. Maria z Jezusem na rękach w typie *Hodegetrii* stoi pomiędzy dwiema grupami niewiast w malowidłach katolikonu św. Szczepana w Meteorach<sup>1283</sup>. Ioannis Vitaliotis wskazał, że uchwytne jest ewolucja obrazowania tego tematu, polegająca na zastąpieniu z czasem grupy mniszek otaczających Marię (*Psalterz Tomicza*) przez niewiasty-męczennice, chociaż, jak zauważyła Maria Aspra-Vardavaki (1992), kompozycja tej i innych strof była uzależniona od tego, na który fragment tekstu zamierzano zwrócić większą uwagę<sup>1284</sup>. Jednoczesne manifestacje analizowanego typu w Meteorach i Mołdawii wpisują się w zaobserwowane już wcześniej zjawisko przenikania do formującej się w Mołdawii tradycji malarskiej rzadkich niekiedy typów przedstawieniowych wypracowanych w środowisku greckim: w Kastorii, Meteorach czy ogólnie w Macedonii<sup>1285</sup>.

W innym wariantcie tego typu Chrystus jest umieszczony na piersiach Marii w *clipeusie*, ma zatem związki ikonograficzne z tematem Zwiastowania. Jego przykłady Sabados wskazała w *Psalterzu Serbskim (Monachijskim, ok. 1370)*, w Stanesti-Valcea na Wołoszczyźnie (1536) i w Diochiarium na Górze Athos (1568)<sup>1286</sup>. Innym wariantem mającym równie stary rodowód było ukazywanie Marii na tronie umiejscowionym na kilkustopniowym podwyższeniu, jak we freskach w Elasonie w Grecji, traktowanych na ogół jako najstarszy zachowany cykl ilustracji omawianego *Hymnu*, datowany na okres między 1296 a 1345 r.<sup>1287</sup> To, co wyróżnia ową scenę, podobnie jak freski w Cozii i Deczanach,

in Moldavian Orthodox churches in the 1st half of the 16th c., which illustrated this hymn, as well as in an icon from Văleni from the end of the 16th c.<sup>1281</sup> In paintings in Lavrov (Ukr. Лаврів, Pol. Ławrów) in the vicinity of Staryi Sambir (dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c.) Mary, standing on a platform, spreads her hands in a gesture of protection over the women situated on her sides.<sup>1282</sup> In the background, behind the wall, one can see two slender buildings, arranged symmetrically and connected with each other by means of a veil hanging between them. Mary holding Jesus in her arms in the *Hodegetria* type stands between two groups of women in the paintings in the catholicon of St Stephen in Meteora.<sup>1283</sup> Ioannis Vitaliotis noted that it was possible to capture the evolution of the representation of this subject involving the replacement, with the passing of time, of the group of nuns surrounding Mary (*Tomić Psalter*), with women martyrs, although, as observed by Maria Aspra-Vardavaki (1992), the composition of this and other strophes depended on which excerpt from the text was to be focused on.<sup>1284</sup> At the same time the manifestations of the analysed type in Meteora and Moldavia are in line with the earlier observed phenomenon of sometimes rare iconographic types developed within the Greek circles: in Kastoria, Meteora or Macedonia in general, spreading to the painting tradition forming in Moldavia.<sup>1285</sup>

In another variant of this type Christ is depicted on Mary's breast in a *clipeus*, so in terms of iconography it is linked with the subject of the Annunciation. Sabados listed its examples in the *Munich Serbian Psalter* (ca. 1370), in Stanesti-Valcea in Wallachia (1536) and in the Docheiariou monastery on Mount Athos (1568).<sup>1286</sup> A different variant of an equally old origin depicted Mary on the throne situated on a tiered platform, as in frescos in Ellasona, Greece, regarded generally as the oldest preserved cycle of illustrations of the analysed *Hymn*, dated to the period between 1296 and 1345.<sup>1287</sup> What is unique

1281 Sabados 1998, s. 51.

1282 Ciobanu 2010, fig. 15.

1283 Vitaliotis 1998, il. 109. Maria zwraca się ku niewiastom po swojej lewicy, zapewne wyższych rangą, jako że noszą korony.

1284 *Ibidem*, s. 251. Zgodnie z inskrypcją we freskach w Arbore Bogurodzicę otaczają właśnie mniszki – Costea 2010, s. 27. Ciobanu dokonał ciekawych spostrzeżeń dotyczących zaburzonej kolejności ilustracji poszczególnych strof w tych freskach, przegrupowywanych analogicznie jak w ikonie *Akatystu* (dat. na koniec XVI w.) w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy w moskiewskim Kremlu, co uzasadniał średniowiecznym, mistycznym rozumieniem symboliki liczb i figur geometrycznych – Ciobanu 2010, s. 136.

1285 Garidis 1971, s. 141–143.

1286 Vitaliotis wskazał także monaster Filanthropinon – Vitaliotis 1998, przyp. 832 na s. 253. W kaplicy monasteru Waarłama (Barlaam) Chrystus umieszczony został na wysokości piersi Marii bez medalionu.

1287 Spatharakis 2005, s. 44–45, il. 77 i 634. Maria na tronie z Jezusem w ramionach bardzo często wypełniała także inne kwatery *Hymnu*, a duże zbieżności

1281 Sabados 1998, p. 51.

1282 Ciobanu 2010, fig. 15.

1283 Vitaliotis 1998, fig. 109. Mary turns to the women on her left, probably of higher rank, as they wear crowns.

1284 *Ibid.*, p. 251. In accordance with an inscription in frescos in Arbore, the Mother of God is surrounded by nuns – Costea 2010, p. 27. Ciobanu has made interesting observations concerning the disturbed order of illustrations of individual stanzas in these frescos, rearranged analogously as in the icon of *Akathist* (dated to the end of the 16th c.) in the Dormition Cathedral in the Moscow Kremlin, which he has explained by the medieval, mystical understanding of the symbolism of numbers and geometric figures – Ciobanu 2010, p. 136.

1285 Garidis 1971, pp. 141–143.

1286 Vitaliotis also mentioned the Filanthropinon monastery – Vitaliotis 1998, footnote 832 on p. 253. In a chapel of the monastery of Waarlaam (Barlaam) Christ is depicted at the height of Mary's breast, without a medallion.

1287 Spatharakis 2005, pp. 44–45, figs. 77 and 634. Mary on the throne holding Jesus in her arms was very often depicted in other fields devoted the *Hymn*, and considerable formal similarities in this respect can also be seen e.g. in frescos in Humor, Moldavia (1st half of the 16th c.) and in Lavrov, Ukraine (end of the 15th–beginning of the 16th c.).

a zarazem jest cechą ikony krakowskiej, to brak nimbów niewiast zwracających się ku Bogurodzicy.

Osobliwą cechą ikony, niestety nie wiadomo, na ile związaną z fragmentarycznym zachowaniem podobrazia, jest występowanie jednej tylko grupy świętych. Niemniej, jeśli nawet – zgodnie z tradycją obrazową – pierwotnie były dwie grupy, to znamienne jest zwrócenie wzroku Marii w stronę tego jedyne go chóru. We freskach, ikonach, miniaturach wskazanych wyżej Maria ujęta jest zdecydowanie bardziej hieratycznie, wzrok ma skierowany wprost na widza lub na Chrystusa, wydaje się być izolowana od chórow, co dodatkowo podkreślone jest Jej wywyższeniem na suppedionie, np. w miniaturze *Psalterza Tomicza*<sup>1288</sup> i we freskach katolikonu Trójcy Świętej w Cozii na Wołoszczyźnie (ok. 1390)<sup>1289</sup>, lub przez umieszczenie w edikuli, np. we freskach cerkwi w Mołdawicy<sup>1290</sup>. W ilustracjach kodeksów epoki paleologowskiej Bogurodzica zasiada często na tronie, zwracając się w stronę niewiast po swojej prawicy. Mur/ściana obecna często w tle ilustracji tej strofy, zdaniem Ioannisa Spatharakisa, stanowi aluzję do słów ikosu porównującego Marię do muru (gr. *τείχος*) właśnie<sup>1291</sup>. Cechę tę mają miniatury *Akatystu* w *Kodeksie moskiewskim* i jego kopii przechowywanej w Madrycie, które Spatharakis traktuje hipotetycznie jako prototyp ilustracji tej strofy<sup>1292</sup>.

W ikonie krakowskiej widoczny jest brak szczególnego dystansu między Bogurodzicą a adorantkami. Niewiasty lekko skłaniające głowy w stronę Marii są niemal tego samego wzrostu co Ona, analogicznie do fresków kościoła Zoodochos Pigi w Liwadi na Skopelos z 1. poł. XV w.<sup>1293</sup>, przy czym w tym wypadku występuje drugi chór, po Jej lewicy, złożony z mnichów. Tu również postaci ujęte są na tle wysokiego muru. W ikonie krakowskiej adorantki oddziela od Marii zaledwie motyw rozkwitającego na czerwono krzewu, który przypomina o rajskich konotacjach dekoracji ikony w monasterze Agapia. Zwraca też uwagę, że stojąca na przedzie niewiasta trzyma gałąź przypominającą swoją formą liść palmy, zatem symbol męczeństwa, czego analogię odnajdujemy we freskach egzonarteksu monasteru Dochiariou (1568)<sup>1294</sup>, z tą różnicą, że w ikonie krakowskiej każda łodyga zwieńczona jest czerwonym

...

formalne pod tym względem wykazują np. freski w Homorze w Mołdawii (1. poł. XVI w.) oraz w Ławrowie na Ukrainie (koniec XV–pocz. XVI w.).

1288 *Strofa XIX*, miniatura, *Psalterz Tomicza*, ok. 1360, ГИМ, nr inw. 2752 – Spatharakis 2005, il. 210.

1289 *Ibidem*, il. 144.

1290 Costea 2009, il. 38.

1291 Spatharakis 2005, s. 79.

1292 *Strofa XIX*, miniatura, *MS. Synodal gr. 429*, ok. 1360, ГИМ – *ibidem*, il. 165; *Strofa XIX*, miniatura, *Codex R.I. 19*, fol. 24v, ok. 1400, Escorial – *ibidem*, il. 188. *Ibidem*, s. 184.

1293 *Ibidem*, il. 249.

1294 Sabados 1998, fig. 10.

about this scene, similarly as frescos in Cozia and Dečani, and at the same time the Krakow icon, is the lack of women turning to the Mother of God.

A peculiar feature of the icon – and unfortunately we do not know to what extent it is connected with the fragmentary preservation of the support, is the depiction of only one group of saints. Nevertheless, even if – in accordance with the iconographic tradition – there used to be two groups originally, it is significant that Mary is looking at this one choir. In the frescos, icons and miniatures mentioned above Mary is represented in a definitely more hieratic pose, looking directly at the viewer or Christ, and she seems to be isolated from the choirs, which is additionally stressed by elevating her on a suppedion, e.g. in a miniature in the *Tomis Psalter*<sup>1288</sup> and in the frescos of the catholicon of the Holy Trinity in Cozia, Wallachia (ca. 1390),<sup>1289</sup> or by placing her in an aedicula, e.g. in frescos in the Orthodox church in Moldovița.<sup>1290</sup> In illustrations of codices in the Palaiologan era the Mother of God is often shown sitting on the throne, turning to the women on her right. According to Ioannis Spatharakis, the wall often depicted in the background of the scene is an allusion to the words of the oikos comparing Mary to the wall (Gr. *τείχος*).<sup>1291</sup> This feature is also shared by the miniatures in the *Akathist* in the *Moscow Codex* and its copy kept in Madrid, regarded hypothetically by Spatharakis as the prototype of illustrations of this stanza.<sup>1292</sup>

In the Krakow icon one can see virtually no distance between the Mother of God and the women adoring her. Bending their heads a bit towards Mary, they are almost of the same height as her, as in the frescos in the church of Zoodochos Pigi in Livadi, Skopelos, from the 1st half of the 15th c.<sup>1293</sup> In this case there is also the second choir, on Mary's left, which consists of monks. Here the figures are also depicted against a background of a high wall. In the Krakow icon the glorifying women are separated from Mary only by a motif of a bush with blooming red flowers, which reminds of the paradisaical connotations of the decoration of the icon in the Agapia monastery. Worthy of note is also the woman standing at the front and holding a branch that reminds of a palm leaf, a symbol of martyrdom, an analogy of which can be found in the frescos of the exonarthex in the Dochiariou monastery (1568),<sup>1294</sup> with this difference that in the Krakow icon each stalk ends with a red flower. Here one can also

1288 *Stanza 19*, miniatura, *Tomis Psalter*, ca. 1360, ГИМ, inv. no. 2752 – Spatharakis 2005, fig. 210.

1289 *Ibid.*, fig. 144.

1290 Costea 2009, fig. 38.

1291 Spatharakis 2005, p. 79.

1292 *Stanza 19*, miniatura, *MS. Synodal Gr. 429*, ca. 1360, ГИМ – *ibidem*, fig. 165; *Stanza 19*, miniatura, *Codex R.I. 19*, fol. 24v, ca. 1400, Escorial – *ibidem*, fig. 188. *Ibid.*, p. 184.

1293 *Ibid.*, fig. 249.

1294 Sabados 1998, fig. 10.

kwiatem. Tutaj również widać podobieństwo w lekkim uniesieniu przyczółka budowli w tle, nakrytej dwuspadzistym dachem. Ikonę krakowską różni natomiast dodanie wieży i innych drobnych elementów architektonicznych oraz zbocza góry za postacią Marii.

Kompozycja omawianej sceny, w której Maria trzyma Jezusa w ramionach, znana była w dziełach malarskich Bałkan i Grecji co najmniej od XIV w. Występuje w cerkwi św. Demetriusza Monasteru Markowego k. Skopje (1370–1372)<sup>1295</sup> i we freskach z XVI–XVII w. na Górze Athos. Typ ten zaleca *Hermeneia* Dionizjusza z Furny, co jest zrozumiałe w związku z respektowaniem w podręczniku tradycji malarskiej środowiska monastycznego Świętej Góry. W kontekście ikony krakowskiej interesujący jest ten wariant, w którym Maria trzyma Jezusa na lewym ramieniu, jak we freskach wspomnianego Monasteru Markowego i w refektarzu monasteru Wielkiej Ławry (1512). Na tym tle widać kilka istotnych różnic ikonograficznych, wyróżniających analizowaną ikonę. Przede wszystkim Chrystus ukazany jest w niej jako niemowlę, w powijakach, gdy we wszystkich wskazanych przykładach zasiada na ramieniu Marii w typie Emmanuela, zatem młodzieńczego, z tymi cechami, które ma w ikonach np. Hodegetrii czy Eleusy. Moim zdaniem, ta osobliwość miała na celu szczególnie podkreślenie roli Marii jako Bogurodzicy.

Pod wieloma względami ikona krakowska jest zatem dziełem wyjątkowym, nasyconym nie surowym hieratyzmem, lecz liryzmem, swoistą intymnością, której próżno szukać w przywołanych przykładach malarstwa późno- i pobizantyńskiego. Ich tło wypełnia bądź architektura, bądź motyw gór, tu dokonano swoistej kompilacji. Przede wszystkim zaś wypełniająca ikonę liryczność, której esencją jest motyw niemowlęcia w powijakach, przywołuje temat Zaśnięcia Marii, w którym tym razem to Chrystus trzyma w ramionach Marię w postaci niemowlęcia, jak we freskach w Deczanach<sup>1296</sup>. Jeśli był to świadomy zabieg artysty, to należałoby tu widzieć paralełę między dwoma doniosłymi wydarzeniami ewangelicznymi, z których jedno odnosiło się do Narodzin Chrystusa, drugie zaś – do Zaśnięcia Jego ziemskiej Matki. I tak, jak Matka Boża trzymała w powijakach narodzonego Mesjasza, tak Chrystus u kresu życia Marii trzymał w ramionach, w ten sam sposób wyobrażoną, personifikację Jej duszy. Osobną cechą ikony, zasługującą na uwagę, jest brak zachowanych w niej inskrypcji.

see a similarity in the slight raising of the pediment of the building in the background, covered with a gable roof. What is different in the Krakow icon is an additional tower and other minor architectural elements, as well as the mountain slope behind Mary.

The composition of the analysed scene, in which Mary is holding Jesus in her arms, was also used in paintings in the Balkans and in Greece at least from the 14th c. It can be seen in the Orthodox church of St Demetrius in Marko's monastery near Skopje (1370–1372)<sup>1295</sup> and in the frescos from the 16th–17th c. on Mount Athos. This type is recommended by the *Hermeneia* by Dionysius of Fourni, which is understandable considering the manual's respect for the painting tradition of the monastic circle of the Holy Mountain. In the context of the Krakow icon also interesting is the variant in which Mary is holding Jesus on her left arm, like in the frescos in Marko's monastery mentioned above and the refectory of the monastery of Great Lavra (1512). In this context one can see several essential iconographic differences, distinguished the analysed icon. Above all while Christ is depicted as an infant, in swaddling bands here, in all the aforementioned examples he is sitting on Mary's arm, depicted in the Immanuel type, as a juvenile, with the same features as e.g. in the Hodegetria or Eleusa icons. I think this peculiarity was meant to emphasise Mary's role as the Mother of God.

In many respects the Krakow icon is thus a unique work, permeated not with austere hieratism, but lyricism, sort of intimacy which cannot be found in the cited examples of late and post-Byzantine paintings. Their background is filled either with architecture or mountains; here they are combined. Nevertheless, the lyrical character of the icon, the essence of which is the motif of an infant in swaddling bands, brings to mind the theme of the Dormition of Mary, in which this time Christ holds Mary in his arms represented as an infant, as in the frescos in Dečani.<sup>1296</sup> Provided that it was the artist's intentional solution, one should see a parallel between the two momentous events from the Gospel, one referring to the Nativity of Christ, and the other – to the Dormition of his earthly Mother. The same as the Mother of God was holding the newborn Messiah in swaddling bands, at the end of Mary's life Christ was holding his Mother in his arms, the personification of her soul shown in this way. Another feature of the icon which is worth noting is the lack of any preserved inscriptions.

1295 Tu Marię otaczają z jednej strony niewiasty w płaszczach, jak w ikonie krakowskiej, a z drugiej postaci niewiast w strojach cesarskich, identyfikowane jako św. Katarzyna i św. Irena – Spatharakis 2005, s. 66, il. 129 i 638.

1296 W wypadku jednak ilustracji strofy XIX *Akatysty*, jak i innych, np. XXI we freskach tejże cerkwi, Maria trzyma w ramionach Emmanuela, czyli zgodnie z ogólnie obowiązującą konwencją wizerunku Matki Bożej z Jezusem – Spatharakis 2005, il. 319–320.

1295 Here Mary is surrounded by women in mantles on one side, as in the Krakow icon, and on the other women wearing imperial clothes, identified with St Catherine and St Irene – Spatharakis 2005, p. 66, figs. 129 and 638.

1296 In the case of the illustration of stanza 19 of the *Akathist* and other stanzas, e.g. 21 in the frescos in this Orthodox church, Mary holds Immanuel in her arms, so in accordance with the established convention of the image of the Mother of God with Jesus – Spatharakis 2005, figs. 319–320.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Janina Kłosińska jako analogiczny obraz wskazała fresk w serbskim Mateiczu<sup>1297</sup>. Najbliższą analogią dla Marii trzymającej w rękach niemowlę spowite w powijaki, podobnie na lewej ręce, podtrzymywane prawą dłonią, odnajdujemy właśnie w zabytku serbskim, dokładnie w *Psalterzu Belgradzkim*, niestety zaginionym, który wykonano w XVII stuleciu jako domniemaną kopię *Psalterza Serbskiego*<sup>1298</sup>, mającego cechy stylowe dzieła późno- lub pobizantyńskiego<sup>1299</sup>. Podobne jest ujęcie niewiast po prawicy Marii, ich delikatny skłon i układ fałdów szat. Maria jednakże nie jest tak hieratycznie upozowana jak w ikonie krakowskiej, lecz czule zwraca głowę ku Jezusowi, odwracając się tyłem do niewiast, a przodem do trzech niewiast w koronach z bogatymi lorosami, co wyróżnia miniaturę pod względem ikonograficznym. Maria zarazem stoi tu na suppendaneum, które nieznacznie ją wywyższa ponad oba chóry. Tło miniatury wypełnia wysoki mur z blankami, taki, jak we wspomnianych już freskach w Liwadii.

Bardzo zbliżony do analizowanego rysunek powijaków odnajdujemy w postaci Łazarza, w scenie jego wskrzeszenia, stanowiącej część epistylonu ikonostasu ze Starzysk (ukr. *Стариська*), datowanego przez Ilariona Swiencickiego ogólnie na wiek XVI<sup>1300</sup>. Jeszcze jeden podobny przykład odnajdujemy w intrygującej ikonie *Ukrzyżowania Chrystusa* z umieszczonymi po bokach łotrami, których dusze w postaci niemowląt w powijakach opuszczają ciała przez usta – duszę Dobrego Łotra przejmują w locie anioł<sup>1301</sup>.

Temat Bogurodzicy otoczonej nie tylko niewiastami, ale i innymi świętymi stanowił osobną ilustrację dziesiątego ikosu, zatem XIX strofy *Hymnu Akatystowego* tak w miniaturach, jak w cyklach malowideł ściennych, najrzadziej zaś w ikonach. Przykłady ikon oraz szczególnie częste ilustracje *Hymnu* we freskach odnajdujemy w Mołdawii I. poł. XVI w. Wiele wskazuje, że pod ich wpływem mógł się wykształcić osobny wariant przedstawieniowy, określane mianem soboru Bogurodzicy, który ok. poł. I i 2. poł. XVI w. rozpowszechnił się na Samborszczyźnie, i wiele ikon stąd pochodzących trafiło na pocz. XX w. do zbiorów HML.

1297 Kłosińska 1966, poz. kat. 57.

1298 *Cod. Slav.* 4, 4. ćw. XIV w., Monachium, Bayerische Staatsbibliothek.

1299 Spatharakis, il. 338. Oba *Psalterze* zostały utożsamione ze sobą już w badaniach J. Strzygowskiego (Strzygowski 1906), który ewentualne różnice tłumaczył manierą kopisty, natomiast, zdaniem Spatharakisa, należy wykluczyć tezę o tym, że *Psalterz Belgradzki* stanowi kopię *Serbskiego*, bliższy pod wieloma względami *Psalterzowi Tomicza* – *ibidem*, s. 173. Niestety, zamieszanie do tych ustaleń wprowadzają podpisy pod ilustracjami w monografii Spatharakisa, opisujące m.in. ilustrację Strofy XIX jako: *The Defence of Virgin, Belgrade Psalter, 17th century lost copy of the Serbian Psalter* – *ibidem*, il. 338.

1300 Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 114, il. 188.

1301 *Ukrzyżowanie*, ikona, drewno lipowe, tempera, 123 × 97 × 2 cm, z cerkwi Zaśnięcia Marii we wsi Borszczowice, HML, Кв-4340, i-1285 – Гелитович 2010, poz. kat. 12, il. na s. 64.

## Remarks concerning style and attribution

Janina Kłosińska drew an analogy between this piece and a fresco in the Monastery of Matejče, Serbia.<sup>1297</sup> The closest analogy of Mary holding the infant in swaddling bands in her arms, also on her left hand, and supporting him with her right hand, can be seen in the Serbian work, to be precise the *Belgrade Psalter*, unfortunately lost, which was made in the 17th c. as an alleged copy of the *Serbian Psalter*,<sup>1298</sup> whose style reminds of the late- or post-Byzantine work.<sup>1299</sup> The depiction of the women on Mary's right, their slight bow and the arrangement of the folds of their garments, is to a large extent alike. However, Mary's pose is not as hieratic as in the Krakow icon, but the Mother of God turns her head towards Jesus tenderly, with her back to the women and front to the three women wearing crowns, with rich loroses, which distinguishes the miniature with regard to iconography. Mary thus stands here on the suppendaneum, slightly above two choirs. The background of the miniature is filled with a high crenellated wall, the same as in the frescos in Livadi mentioned before.

A quite similar drawing of swaddling bands can be seen in the representation of Lazarus, in the scene of restoring him to life, a part of the epistyle of the iconostasis from Starytschi (Ukr. *Стариська*, Pol. *Starzyska*), dated by Ilarion Swęnzizkyj generally to the 16th c.<sup>1300</sup> One more similar example can be found in the intriguing icon of the *Crucifixion of Christ*, with the flanking two thieves, whose souls in the form of infants in swaddling bands leave the body through the mouths – the soul of the penitent thief taken over by a flying angel.<sup>1301</sup>

The subject of the Mother of God surrounded not only by women but also by other saints was a separate illustration of the 10th oikos, that is, stanza 19 of the *Akathist Hymn* both in miniatures and in cycles of murals, most seldom in icons. The examples of icons and particularly frequent illustrations of the *Hymn* in frescos can be found in Moldavia of the 1st half of the 16th c. Much suggests that what might have developed under their influence was a separate iconographic

1297 Kłosińska 1966, cat. no. 57.

1298 *Cod. Slav.* 4, 4th quarter of the 14th c., Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

1299 Spatharakis, fig. 338. Both *Psalters* were identified with each other already in research carried out by Strzygowski (Strzygowski 1906), who explained differences by the copyist's style. According to Spatharakis, the thesis that the *Belgrade Psalter* is a copy of the *Serbian Psalter* should be refuted, the former being in many respects closer to the *Tomich Psalter* – *ibid.*, p. 173. Unfortunately, what is confusing, however, are the illustration captions in Spatharakis's monograph, e.g. to cite the one accompanying the illustration of Strophe 19: *The Defence of Virgin, Belgrade Psalter, 17th century lost copy of the Serbian Psalter* – *ibid.*, fig. 338.

1300 Свенціцький-Святицький 1929, pl. 114, fig. 188.

1301 *Crucifixion*, icon, linden, tempera, 123 × 97 × 2 cm, from the Orthodox church of the Dormition of Mary in Borshchovvhi (Ukr. *Борщовичи*, Pol. *Borszczowice*), HML, Кв-4340, i-1285 – Гелитович 2010, cat. no. 12, fig. on p. 64.

Ikony w tym typie ilustrują zgromadzenie świętych, w tym często niewiast, z kielichami eucharystycznymi, otaczających tronującą Bogurodzicę, zatem jak w wypadku ikony *Sobór Świętych Niewiast* pochodzącej z pustelni Văleni, co świadczy o twórczym przetwarzaniu wcześniej znanych wzorów ikonograficznych.

Ogólnie tak w ikonografii omawianej ikony, jak w jej modyfikacji zaznaczają się wyraźne związki z Południem, poprzez kodeksy iluminowane południowosłowiańskie, precedens niewiasty z kielichem znany jest bowiem już z *Psalterza Tomicza*, zaś Bogurodzicy trzymającej Jezusa w powijakach – z *Psalterza Belgradzkiego*, który *notabene* zdradza dużo cech zależnych od wymienionego kodeksu bułgarskiego. Z kolei charakter i wybór tematu kieruje uwagę ku pracowniom północnomoldawskim. Można zatem jedynie domniemywać, że zachowana ikona stanowi wariant oparty na wzorach południowosłowiańskich lub moldawskich, z istotnymi jednak różnicami ikonograficznymi oraz nieznanym charakterem kompozycji oryginalnej i przeznaczeniem. Istotnym detalem jest motyw rozkwitłego kwiatu u dołu ikony, mający niemal identyczny odpowiednik w ikonie *Św. Mikołaja* (MNK XVIII-6, Kat. 47), który również zdradza cechy południowe, wskazując, być może, na wspólne środowisko – czy nawet warsztat – obu ikon. Argumentem, który za tym przemawia, są zbliżone wymiary obu ikon, w porównaniu do ikon namiestnych z terenu Rusi Czerwonej dwukrotnie pomniejszone.

### Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 15); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, s. 8); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 174 (1113), s. 32; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Scena z życia Maryi*, karta inwentarzowa (+ duplikat) zał. przed 16 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona Akafist strofa 19. Scena z życia Marii*, karta inwentarzowa zał. w XI 1958, uzup. J. Kłosińska, PBEC/XVIII

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 57; Kłosińska 1973, kat. 32, s. 177–178, il. na s. 179; *Ikony karpackie* 1988, s. 8; Gumińska 1994, kat. [b.p.]

type referred to as the Assembly of the Mother of God, which around the mid- and in the 2nd half of the 16th c. became common in the Sambir region, and a vast number of icons made here became part of the HMJI holdings at the beginning of the 20th c. Icons representing this type show the assembly of saints, often including women, with Eucharistic chalices, surrounding the Mother of God enthroned, as in the case of the icon of the *Assembly of Saintly Women* from the Văleni hermitage, which evidences the creative processing of the earlier known iconographic patterns.

In general, what is noticeable in the iconography of both the analysed icon and its modifications are close ties with the South, through South-Slavonic illuminated codices, for a woman with a chalice can be found already in the *Tomie Psalter*, and the Mother of God holding Jesus wrapped in swaddling bands – in the *Belgrade Psalter*, which incidentally reveals a considerable number of features dependent on the Bulgarian codex mentioned above. The character and selection of the subject draw attention to North Moldavian workshops. One may assume that the preserved icon represents a variant based on South Slavonic or Moldavian models, yet with essential iconographic differences and the unknown character of the original composition and purpose. An important detail is the motif of the blooming flower at the bottom of the icon, which has an almost identical counterpart in the icon of *St Nicholas* (MNK XVIII-6, Cat. 47), which also displays Southern features, indicating, perhaps, the common circle – or even workshop – of the two icons. An argument for this are similar dimensions of the two icons, two times smaller compared to the Sovereign icons from the area of Ruthenia.

### Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 15); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, p. 8); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 174 (1113), p. 32; KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Scena z życia Maryi*, inventory chart (+ duplicate) created before 16 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona Akafist strofa 19. Scena z życia Marii*, inventory chart created in November 1958, information added by J. Kłosińska, PBEC/XVIII

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 57; Kłosińska 1973, cat. 32, pp. 177–178, fig. on p. 179; *Ikony karpackie* 1988, p. 8; Gumińska 1994, cat. n.pag.



## Narodzenie i Zaśnięcie Bogurodzicy

### Birth and Dormition of the Mother of God

#### MNK XVIII-29 (d. nr inw. 8207)

Ikona chramowa, dwudzielna, z dolnego rzędu ikonostasu

Krąg Mistrzów ikon rzędów *Deesis* ze Strzyłek i nieznannej miejscowości w zbiorach MNK (MNK XVIII-111, Kat. 7)

Ziemia przemyska (Samborszczyzna), 1. ćw. XVI w.<sup>1302</sup>

Tempera na drewnie (trzy deski lipowe, płótno w miejscach łączeń desek, zaprawa kredowa zob. Rap. 5.2, poz. 15), złocenia (nimby i tło) 145,5–146 × 126–127 × 3–3,5 cm

Zakup, Terło, 1893 (zob. Kat. 17, 19)

#### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* odnotowano w 1893 r. pod nr. 1286 (8207): „Obraz cerkiewny na drzewie – grunt gipsowy – dwie sceny rozdzielone listwą Narodzenie N Panny i Zaśnięcie N Panny tło złoczone – napisy – mocno zniszczony 1’28 – 1’47”<sup>1303</sup>.

Ikona została zakupiona razem z ikonami *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny* (MNK XVIII-30, Kat. 17) i *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, apostołów oraz Joachima i Anny* (MNK XVIII-28, Kat. 19) w Terle (ukr. *Терло*) k. Chyrowa za 40 florenów. W późniejszych dokumentach pojawia się informacja o zakupie 26 III 1893 tych trzech ikon od ks. Jana Wołosiańskiego, proboszcza tamtejszej cerkwi pw. Narodzin Matki Bożej (1890–1899).

#### MNK XVIII-29 (former no. 8207)

Patronal icon (aka *khramovaya*), two-part, from the lower tier of the iconostasis

Circle of Masters of icons for the *Deesis* tiers from Strillyk (Ukr. Стрільки, Pol. Strzyłki) and an unknown place in the MNK holdings (MNK XVIII-111, Kat. 7)

Przemysł land (Sambir [Ukr. Самбір, Pol. Sambor] region), 1st quarter of the 16th c.<sup>1302</sup>

Tempera on wood (three linden boards, canvas on the connection of boards, chalk ground, see Rep. 5.2, no. 15), gilded (nimbuses and background) 145.5–146 × 126–127 × 3–3.5 cm

Purchased, Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło), 1893 (see Cat. 17, 19)

#### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1893 under no. 1286 (8207): ‘An Orthodox painting on wood – gypsum ground – two scenes separated with a slat[:] the Birth of the Virgin Mary and the Dormition of the Virgin Mary; gilt background – inscriptions – badly damaged 1’28 – 1’47’.<sup>1303</sup>

The icon was purchased together with the icons of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne* (MNK XVIII-30, Cat. 17) and *Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, and Joachim and Anne* (MNK XVIII-28, Cat. 19) in Terlo near Khyriv (Ukr. Хірів, Pol. Chyrów) for 40 florins. Later documents contain information about the purchase, on 26 March 1893, of these three icons from Rev. Jan Wołosiański, parish priest of the local Orthodox church dedicated to the Birth of the Mother of God (1890–1899).

1302 Propozycje datowania: 2. poł. XV w. [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 265]; 1. ćw. XVI w. (Gumińska 2010, s. 442); 1. poł. (ćw.) XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; 1. poł. XVI w. (Kłosińska 1987, poz. kat. 18; Kłosińska 1989; poz. kat. 15; Гелитович 2010, il. 8); poł. XVI w. (Janocha 2008b, s. 141); XVI w. [KI (b.a.) (przed 1950); KI 1958; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LIX]; koniec XVI–pocz. XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 10). Pojawiające się w atrybucjach określenie „ziemia przemyska” odnosi się do jednostki terytorialnej z okresu I Rzeczypospolitej, zaś terminy „powiat samborski”, „powiat starosamborski”, „ziemia samborska”, „Samborszczyzna”, „Starosamborszczyzna” traktują do pewnego stopnia wymiennie w odniesieniu do południowo-wschodnich terenów historycznej ziemi przemyskiej. Lit.: P. Dąbkowski, *Podział administracyjny województw ruskiego i belzkiego w XV wieku*, Lwów 1939; P. Hrabek, *Ziemia przemyska i lwowska: szkic historyczno-geograficzny z mapą* (Odbitka z R. III T. P. N. w Przemysłu), Przemysł 1921; A. Kuczera, *Samborszczyzna: ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomji Samborskiej*, 1–2, Sambor 1935–1937.

1303 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1286 (8207) z 1893, s. 192. W rubryce po prawej stronie dopisek: „Zakup j[ak].n[iżej]”.

1302 Suggested dating: 2nd half of the 15th c. [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, fig. 265]; 1st quarter of the 16th c. (Gumińska 2010, p. 442); 1st half (quarter) of the 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; 1st half of the 16th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 18; Kłosińska 1989; cat. no. 15; Гелитович 2010, il. 8); mid.-16th c. (Janocha 2008b, p. 141); 16th c. [KI (n.a.) (before 1950); KI 1958; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. LIX]; end of the 16th–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1966, ca. no. 10). The term ‘Przemysł land’ which can be found in attributions refers to a territorial unit from the time of the Polish-Lithuanian Commonwealth while the terms: ‘Sambir district,’ ‘Old Sambir,’ ‘Sambir region’ are in a way used interchangeably with reference to the south-eastern area of the historic Przemysł land. Lit.: P. Dąbkowski, *Podział administracyjny województw ruskiego i belzkiego w XV wieku*, Lwów 1939; P. Hrabek, *Ziemia przemyska i lwowska: szkic historyczno-geograficzny z mapą* (Odbitka z R. III T. P. N. w Przemysłu), Przemysł 1921; A. Kuczera, *Samborszczyzna: ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomji Samborskiej*, 1–2, Sambor 1935–1937.

1303 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1286 (8207) of 1893, p. 192. In the right column a note: ‘Purchased a[s] b[elow]’.

### Stan zachowania

Ikona w stanie ogólnie dobrym, po konserwacji. Warstwa malarska ze znacznymi ubytkami, zwłaszcza w prawej części obrazu.

#### Opisy historyczne

→ KI [b.a.] (przed 1950): „obraz olejny na drzewie, miejscami ubytki”.

→ KI 1958: „Bardzo zniszczony. Szereg odprysków farby, w prawej części obrazu zacierających czytelność malowidła. W dolnych partiach obrazu duże płaszczyzny pozbawione zupełnie farby. W 1/3 od lewej pionowe pęknięcie; kilka pęknięć na odwrociu. Prawy, górny róg obrazu uzupełniony, niewielkie ubytki deski na odwrociu w partiach dolnych”.

### Konserwacje

- 1961: konserwacja pełna, zlecona w ZPAP
- 1966: drobne retusze
- 1972: drobne retusze
- 1973, 26 VI–25 I, 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1989, 4 I–17 IX, 1992: podklejenie pęcherzy (na wosk); impregnacja podłoża (polaroid); czyszczenie w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2008, 28 I–31 III: dezynsekcja metodą beztlenową w PK MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Podobrazie jest złożone z trzech desek niemal równej szerokości (44 cm; 47 cm; 51,5 cm), wzmocnionych dwoma, długimi, prawostronnie wpuszczonymi zastrzałami, nieznacznie zwężającymi się ku końcom (u podstawy – 5 cm, na końcach – 4 cm) oraz współczesnymi klinami mocowanymi na granicach desek. Zastrzał górny oddalony jest od górnej krawędzi o 11,5 cm i 15,5 cm, dolny: 20,5 cm i 18 cm.

#### Opracowanie awersu

Rama (5 cm) utworzona w głębokości desek podobrazia, ozdobiona złotym ornamentem roślinnym na czarnym tle. Lico podzielone jest na dwie, niemal równe części: 63,5 cm i 68,5 cm.

#### Inskrypcje →

### Condition

The general condition of the icon is good, after conservation. The paint layer with considerable areas of loss, especially on the right side of the painting.

#### Historical descriptions

→ KI [n.a.] (before 1950): ‘oil painting on wood, areas of loss in some spots’.

→ KI 1958: ‘Badly damaged. A number of areas with peeled off paint, obliterating the image on the right side of the painting. In the lower areas of the painting large areas completely without paint. A vertical crack in 1/3 from left; several cracks on the reverse. The top right corner of the painting filled in, small areas of loss in the panel at the back in the bottom area’.

### Conservation treatments

- 1961: full conservation, commissioned by the ZPAP
- 1966: minor retouching
- 1972: minor retouching
- 26 June 1973– 25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 4 January 1989–17 September 1992: blisters backed (with wax); ground impregnated (Polaroid); cleaned in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 28 January 2008– 31 March 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PK MNK/o. PBEC

### Support

The support consists of three boards of almost equal width (44 cm; 47 cm; 51.5 cm), reinforced with two long right battens, tapering slightly towards the ends (at the base – 5 cm; at the ends – 4 cm) and contemporary wedges attached at the edges of the boards. The upper batten is 11.5 cm and 15.5 cm from the top edge, the lower: 20.5 cm and 18 cm.

#### Front side

The frame (5 cm wide) created in the depth of the support boards, decorated with a golden foliate ornament against a black background. The front is divided into two, almost equal parts: 63.5 cm and 68.5 cm.

#### Inscriptions →

## Inskrypcje | Inscriptions

<p>Nad sceną <i>Narodzenia Marii</i>: Above the scene of the Birth of Mary: <b>РОЖЕСТВО ПРЪТЪА БЦА</b> (= <i>Narodzenie Przczystej Bogurodzicy</i>) (= <i>Birth of the Immaculate Mother of God</i>)</p>	<p>Nad sceną <i>Zaśnięcia Marii</i>:   Above the scene of the Dormition of Mary: <b>ѠСПѢЕ ПРЪТЪА БЦА</b> (= <i>Zaśnięcie Przczystej Bogurodzicy</i>) (= <i>Dormition of the Immaculate Mother of God</i>)</p>			
<p>Nad głową <i>Joachima</i>: Above Joachim's head: <b>ІОАКЫ</b> (= <i>Joachim</i>) (= <i>Joachim</i>)</p>	<p>W nimbie <i>Jezusa</i>:   In Jesus' nimbus: ○ Ū N Przy <i>Jezusie</i>:   Next to Jesus: <b>ІС [ХС]</b> [= <i>Jezus (Chrystus)</i>]   [= <i>Jesus (Christ)</i>]</p>			
<p>W nimbie <i>Anny</i>: In Anne's nimbus: <b>А́ННА</b> (= <i>Anna</i>) (= <i>Anne</i>)</p>	<p>Napis na zwoju patriarchy I: Inscription on the scroll of patriarch 1: <b>ВЪ МЛТЬ</b> <b>БѦ НѢСЫ</b> <b>ПАЮША</b> (= <i>W modlitwach nieustająca</i>)<sup>1304</sup> (= <i>constant in prayer</i>)<sup>1304</sup></p>	<p>Napis na zwoju patriarchy II: Inscription on the scroll of patriarch 2: <b>АНГЛИ ЧСТЫА</b> <b>ѠСПЕ ВИДЪ</b> <b>НИЕ ПРѢ</b> <b>ВШЕ Ѡ</b> [= <i>Aniołowie Zaśnięcia Przczystej widzą (zadziwieni)</i>]<sup>1305</sup> [= <i>Angels look at the Dormition of the Most Holy Lady (with awe)</i>]<sup>1305</sup></p>	<p>Napis na zwoju patriarchy III: Inscription on the scroll of patriarch 3: <b>БЛАЖИ</b> <b>ТА ВЪСИ</b> <b>...А</b> [= <i>Błogosławią Cię wszystkie (pokolenia)</i>]<sup>1306</sup> [= <i>You are blessed by all (generations)</i>]<sup>1306</sup></p>	<p>Napis na zwoju patriarchy IV: Inscription on the scroll of patriarch 4: <b>ВЪ...</b> <b>...БДЪ</b> <b>ВСТВО</b> <b>...ХРА</b> <b>...А</b> (= <i>W narodzinach swoich zachowała dziewictwo</i>)<sup>1307</sup> (= <i>In giving birth you preserved your virginity</i>)<sup>1307</sup></p>
<p>W scenie kąpieli <i>Marii</i>: In the scene of Mary's bath: <b>МІА</b> [<i>Maryja (?)</i>]<sup>1308</sup> [<i>Mary (?)</i>]<sup>1308</sup></p>				

1304 Są to pierwsze słowa kondaku, drugiego głosu na święto Zaśnięcia Bogurodzicy: *В молитвах Неусыпающую Богородицу и в представительствах непреложное упование гроб и умерщвление не удержаста: якоже бо Живота Матерь к животу престаи во утробу Вселившийся приснодевственную*. Cerkiew odnosi słowa tej pieśni do Matki Bożej, jako tej, która i przed Zaśnięciem, i po Zaśnięciu nie ustaje w modlitwach za cały świat.

1305 To początek pieśni liturgicznej na święto Zaśnięcia Przczystej Bogurodzicy, śpiewanej w miejsce zwyczajowego hymnu *Godne jest* (cs. *Dostojno est*): *Ангели усение Пречистыя видеши удивишия, како Дева восходит от земли на небо* (= Aniołowie zaśnięcia Przczystej widzą zadziwieni, jako Dziewica wstępuje z ziemi na niebo).

1306 Słowa mogą stanowić parafrazę kantyku Bogurodzicy (łac. *Magnificat*, Łk 1,46–55), śpiewanego m.in. w liturgii na święto Zaśnięcia Bogurodzicy: *Величит душа Моя Господа, и возрадовася дух Мой о Бозе Спасе Моем. Яко призре на смирение Рабы Своея, се бо отныне ублажат Мя вси роди* (= Wielbi dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu, Zbawicielu moim. Bo wejrzał na uniżenie swojej Służebnicy. Oto bowiem otąd błogosławić mnie będą wszystkie pokolenia). Można je zarazem traktować jako parafrazę pieśni z liturgii św. Bazylego: „W Tobie raduje się, o Radosna, stworzenie wszelkie, archangielski sobór i ród człowieczy” – Narbutt 1979, s. 101.

1307 To pierwsze słowa hymnu (troparionu) z liturgii na święto Zaśnięcia Bogurodzicy: *В рождестве девство сохранила еси, во усении мира не оставила еси, Богородице, преставилася еси к животу, Мати сущи Живота, и молитвами Твоими избавляеши от смерти души наша* [English translation available at <https://oca.org/saints/troparia/2018/08/16/102303-afterfeast-of-the-dormition-of-the-mother-of-god>].

1308 Zdaniem Kłosińskiej, jest to w istocie imię Marii, które wpisane w miejsce „Matki Boga”, stanowiłoby rzadki przypadek – Kłosińska 1987, poz. kat. 18.

1304 These are the initial words of the kontakion, tone 2, on the Dormition of the Mother of God: *В молитвах Неусыпающую Богородицу и в представительствах непреложное упование гроб и умерщвление не удержаста: якоже бо Живота Матерь к животу престаи во утробу Вселившийся приснодевственную*. In the Orthodox Church these words refer to the Mother of God who, both before and after Dormition, at constant prayer for the whole world.

1305 It is the beginning of the liturgical song on the Dormition of the Most Holy Mother of God, chanted instead of the customary hymn *It is Truly Meet* (CS. *Dostojno est*): *Ангели усение Пречистыя видеши удивишия, како Дева восходит от земли на небо* (= Angels look with awe at the Dormition of the Most Holy Lady ascending to heaven as a Virgin).

1306 The words may be a paraphrase of the kontakion of the Mother of God (Lat. *Magnificat*, Luke 1:46–55), sung among others during the liturgy on the feast of the Dormition of the Mother of God: *Величит душа Моя Господа, и возрадовася дух Мой о Бозе Спасе Моем. Яко призре на смирение Рабы Своея, се бо отныне ублажат Мя вси роди* (= My soul doth magnify the Lord, And my spirit hath rejoiced in god my Saviour. For he hath regarded the low estate of his handmaiden; for, behold, for henceforth all generations shall call me blessed). They may also be regarded as a paraphrase of the song from the liturgy of St Basil: ‘All of creation rejoices in you, O full of grace: the assembly of archangels and the human race’ – Narbutt 1979, p. 101 [English translation available at: <https://www.goarch.org/-/the-divine-liturgy-of-saint-basil-the-great>].

1307 These are the initial words of the hymn (troparion) from the liturgy on the Dormition of the Mother of God: *В рождестве девство сохранила еси, во усении мира не оставила еси, Богородице, преставилася еси к животу, Мати сущи Живота, и молитвами Твоими избавляеши от смерти души наша* [English translation available at <https://oca.org/saints/troparia/2018/08/16/102303-afterfeast-of-the-dormition-of-the-mother-of-god>].

1308 According to Kłosińska, it is in fact the name of Mary, which is written in the place of the ‘Mother of God’, which would be a rare case – Kłosińska 1987, cat. no. 18.

### Uwagi na temat inskrypcji

Cytaty na zwojach patriarchów w scenie Zaśnięcia Bogurodzicy to początkowe słowa hymnów śpiewanych w trakcie liturgii święta Zaśnięcia Bogurodzicy. Zgromadzenie hierarchów, aniołów i apostołów wokół posłania Marii ma zatem charakter liturgii niebiańskiej, której repetycją jest liturgia Kościoła w dniu 28 sierpnia. Intonacje mają charakter pochwalny, wnoszą przymioty Marii jako Orędowniczki ludzkiego rodu, którą była za życia i jest po śmierci. Ostatni hymn chwali Marię za zachowanie dziewictwa, za to, że stała się Matką Boga, którego nie mógł pojąć świat, i mimo że śmiertelna, narodziła się do życia wiecznego, zbawiając nasze dusze swoimi modlitwami.

### Opis i ikonografia

Lico ikony, jak wskazano, podzielono już na etapie przygotowania podobrazia, wypukłym, pionowym pasem na dwie, niemal równe części, z których lewą poświęcono tematowi Narodzenia Marii, prawą zaś – Zaśnięcia.

Tematy Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy to niejako figury Narodzenia i Śmierci Chrystusa na Krzyżu oraz Zmartwychwstania Pańskiego. To kłamry spinające rok liturgiczny i dzieje zbawienia; źródłem literackim obu scen maryjnych są apokryfy. Od ok. XII w. temat Zaśnięcia został rozbudowany o apokryficzny wątek żyda Jefoniasza, któremu Archanioł Michał odciął dłonie za próbę przewrótowania mar i które Jefoniasz na powrót odzyskał za wstawiennictwem św. Piotra.

Temat Narodzenia Marii (święto liturgiczne 8 września) oparty jest na Protoewangelii Jakuba (*ProtEwJak* 1–5), w Ewangeliach kanonicznych brak bowiem świadectw na ten temat. Zgodnie z tekstem apokryfu Anioł Pański zwiastował Annie narodzenie Marii, gdy Anna była już w podeszłym wieku, co z reguły podkreślano w rysach jej twarzy. Centrum kwatery wypełnia św. Anna na łożu, a u jej wezglowia stoi św. Joachim. Ku Annie zmierzają trzy niewiasty, z których środkowa unosi wachlarz (gr. *ripidion*) na wysokim drzewcu. U dołu umieszczono scenę kąpieli Marii. W tle zaznaczają się dwie dominanty pionowe – dwie budowle połączone murem u dołu oraz welonem u góry. W portalu budowli zasiada ponownie Joachim, a okna przeciwległej budowli wypełniają świadkowie sceny oraz anioł dmący w trąbę. W sensie ideowym i formalnym temat Narodzin Marii stanowi figurę Narodzin Mesjasza, stąd duże podobieństwo w ich kompozycji.

Święto Narodzenia Marii obchodzono początkowo w Jerozolimie, a następnie przeniesiono do Rzymu i Konstantynopola; od VIII w. stanowiło jedno z czterech głównych świąt maryjnych w roku liturgicznym.

### Remarks concerning the inscriptions

The citations on the scrolls accompanying the patriarchs in the scene of the Dormition of the Mother of God are the initial words of the hymns sung during the liturgy on the Feast of the Dormition of the Mother of God. The assembly of hierarchs, angels and apostles around Mary has thus the character of heavenly liturgy, the repetition of which is the liturgy of the Church on 28 August. Intonations have the character of praise, glorifying Mary as the Intercessor for the human race that she was in her lifetime and after death. The last hymn praises Mary for preserving her virginity, for becoming the Mother of God who was incomprehensible to the world, and despite being mortal, she was born for eternal life, redeeming our souls through her prayers.

### Description and iconography

As already mentioned, the front of the icon was divided already during the preparation of the support, with a convex vertical stripe into two, almost equal parts, the left one devoted to the theme of the Birth of the Virgin Mary, and the right one – the Dormition.

The subjects of the Birth and Dormition of the Mother of God in a way prefigure Christ's Nativity and Death on the Cross as well as the Resurrection of the Lord. These are the keystones of the liturgical year and the History of Salvation; both Marian scenes having a literary source in the apocrypha. Around the 12th c. the theme of the Dormition was expanded with an apocryphal story of the Jew Jephonias whom the Archangel Michael cut off hands for an attempt to topple the funeral bier. Jephonias was given back his hands through the intercession of St Peter.

The theme of the Birth of the Virgin Mary (liturgical feast on 8 September) is based on the Protoevangelium of James (*ProtJames* 1–5), as the canonical Gospels do not contain any information about it. In accordance with the apocryphal text, the Angel of the Lord announces to Anne the birth of Mary when Anne is a woman of advanced age, which was usually emphasised in her facial features. The centre of the panel contains a representation of St Anne in bed and St Joachim standing at the headboard. Three women are approaching Anne, the central of whom is raising a fan (Gr. *ripidion*) on a long pole. The lower part depicts a scene of Mary's bath. There are two vertical dominants in the background – two buildings connected by means of a wall at the bottom and a veil at the top. Joachim is sitting in the portal of the building, and the windows of the opposite building are filled with the witnesses to the scene and angels blowing the trumpet. In the ideological and formal scene the Birth of Mary is a prefiguration of the Birth of the Messiah, hence a considerable affinity in these compositions.

The Feast of the Birth of Mary was initially celebrated in Jerusalem, and then was moved to Rome and Constantinople; in the 8th c. it became one of the four major Marian feasts in the liturgical year.

\* \* \*

Drugą kwaterę ikony wypełnia temat Zaśnięcia Bogurodzicy (gr. *Koimesis*). Zgodnie z konwencją późnobizantyńską kompozycja jest bardzo rozbudowana i wielowątkowa, a jej źródłem literackim są apokryfy *O Odejściu Błogosławionej Maryi Dziewicy*, w różnych wariantach określanym łacińskim mianem *Transitus*, ze wskazaniem na przypisanego im narratora. W centrum usytuowane jest poprzecznie łóże z Marią, nad którą stoi Jezus, trzymający w dłoniach Jej duszę. Chrystusa otacza mandorla wypełniona chórami anielskimi, po bokach zaś stoją zgromadzeni biskupi i apostołowie. Na pierwszym planie zobrazowano cud z żydem Jefoniaszem, który odzyskał dłonie odcięte przez Archaniola Michała, gdy próbował wyrwać katafalk<sup>1309</sup>. W górze unoszą się pary aniołów z apostołami, którzy przybyli na moment Wniebowzięcia Bogurodzicy w ten oto cudowny sposób:

A skoro tylko zagrzmiało, oto nagle apostołowie zostali przyniesieni na obłokach z krańców ziemi przed drzwi [domu] Maryi. Byli oni w liczbie dwunastu i siedzieli na obłokach<sup>1310</sup>; Na obłoku zostali przywiezieni i ten sam obłok przeniósł każdego z nich na jego miejsce [...]<sup>1311</sup>.

Maria pomiędzy nimi na tronie, otoczona mandorłą, unoszona jest ku otwartym bramom nieba. Całości dopełniają strzeliste motywy architektoniczne umiejscowione po bokach.

W scenie Zaśnięcia Bogurodzicy w omawianej ikonie katafalk, na którym spoczywa Maria, usytuowany jest tak, jakby stanowił odpowiednik posłania Anny w lewej kwaterze. Dominuje postać Chrystusa stojącego nad łóżem z personifikacją duszy Marii, którą trzyma w dłoni, otoczonego mandorłą wypełnioną chórami aniołów. Łóże Marii otaczają apostołowie, czterej patriarchowie z otwartymi księgami oraz niewiasty. Na pierwszym planie, przed katafalkiem namalowano scenę obcięcia rąk przez archaniola żydowi, który dotknął łóża. Tło ponownie flankują dwie budowle. Przestrzeń pomiędzy nimi wypełniają koliste

1309 Tak podaje *Transitus Jana Teologa (TransJTeol XLVI–XLVII – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, s. 572)*. Imię Jefoniasza pojawia się też w najstarszym z tej grupy apokryfów *Transitus R (TransR XLI – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, s. 562)*, lecz bez opisanego kontekstu (apokryf przypisany w kolofonie św. Janowi Ewangeliście pochodzi prawdopodobnie z VI w. – *ibidem*, s. 552). W *Transitus* przypisywanym Józefowi z Arymatei (*TransJózAr XIV–XV*) opis odnosi się do żyda Rubena, któremu uschły ręce i który następnie został uzdrowiony dzięki wstawiennictwu apostołów – zob. *Apokryfy Nowego Testamentu 1980, s. 583* (komentarz).

1310 *TransR XII – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, s. 557*.

1311 *TransJózAr XXII – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, s. 584*. W ustępie XX opisano cud przepaski, którą Maria unoszona do nieba miała pozostawić Tomaszowi na znak błogosławieństwa, i który to cud będzie szczególnie pamiętany i czczony w Konstantynopolu.

\* \* \*

The second field of the icon depicts the Dormition of the Mother of God (Gr. *Koimesis*). In accordance with the established Late-Byzantine convention, it is very complex and multi-layered, and its literary sources are the apocrypha *On the Passage of the Blessed Virgin Mary*, in different variants referred to with the Latin name *Transitus*, indicating the narrator the work is ascribed to. The centre shows a crosswise bed with Mary over whom Jesus is standing, holding her soul in his hands. Christ is enclosed in a mandorla filled with angelic hosts, and on the sides are bishops and apostles. The foreground depicts the miracle with the Jew Jephonias, who has regained the hands cut off by the archangel Michael for trying to topple the catafalque.<sup>1309</sup> At the top there are pairs of angels with apostles, who have arrived at the moment of the Assumption of the Mother of God in this miraculous way:

And after a thunderclap was heard, the apostles were suddenly taken on the clouds from the ends of the earth to the door of [the house of] Mary. There were twelve of them, sitting on the clouds<sup>1310</sup>; They were transported on the cloud, and the same cloud took each of them to his place....<sup>1311</sup>

Mary on the throne between them, enclosed in a mandorla, is being raised towards the open gate of heaven. The composition is completed with soaring architectural motifs on the sides.

In the scene of the Dormition of the Mother of God in the present icon the catafalque on which Mary is lying is situated as if it was a counterpart of Anne's bed in the left half. The scene is dominated by Christ standing over the bed with the personification of Mary's soul that he is holding in his hand, enclosed in a mandorla filled with choirs of angels. Around Mary's bed are the apostles, four patriarchs with open books and women. In the foreground, in front of the catafalque, there is a painted representation of the scene of the archangel cutting off the hands of the Jew who had touched the bed. The background is again flanked by two buildings. The space between them is filled with circular medallions with busts of angels and apostles, illustrating the apocryphal story about

1309 This can be read in *Transitus by John the Theologian (TransJTeol XLVI–XLVII – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, p. 572)*. The name Jephonias occurs also in the oldest of these apocrypha *Transitus R (TransR XLI – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, p. 562)*, yet without a context (the apocryphal text attributed in the colophon to John the Evangelist probably dates back to the 6th c. – *ibid.*, p. 552). In *Transitus* ascribed to Joseph of Arimathea (*TransJózAr XIV–XV*) the description refers to the Jew Ruben whose arms had withered and who received healing thanks to the intercession of the apostles – see *Apokryfy Nowego Testamentu 1980, p. 583* (commentary).

1310 *TransR XII – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, p. 557*.

1311 *TransJózAr XXII – Apokryfy Nowego Testamentu 1980, p. 584*. Section XX described the miracle of the band which Mary, raised to Heaven, left for Thomas as a sign of blessing, the miracle being particularly venerated and remembered in Constantinople.

medaliony z popiersiami aniołów i apostołów, obrazując apokryficzny przekaz o cudownym przybyciu wszystkich apostołów na miejsce Zaśnięcia Marii. Postać Marii otacza kolisty medalion-mandorla w centrum, unoszony przez dwa anioły ku widocznej w górze bramie niebieskiej.

Święto *Koimesis* obchodzono już przed końcem V stulecia w Palestynie, po czym w VII w. rozpowszechniło się ono w całym Cesarstwie. Miał je wprowadzić do Rzymu papież Sergiusz I (687–701), Syryjczyk, razem ze świętami Zwiastowania, Narodzenia Marii i Wprowadzenia do Świątyni, przypuszcza się jednak, że mogło być ono obchodzone w Rzymie już w VI stuleciu w kościele S. Maria Maggiore, a za Sergiusza I zostało jedynie wyróżnione uroczystą procesją. Wcześniej już liturgia gallikańska czciła je 18 stycznia według tradycji koptyjskiej, do czasu wprowadzenia rytu rzymskiego. Kościół koptyjski obchodził Zaśnięcie Marii 16 stycznia, a Wniebowzięcie – 9 sierpnia, stąd cesarz Maurycjusz (582–602) nakazał edyktem wprowadzenie jednolitej daty święta – 15 sierpnia, pod nazwą *Metastasis* („Przemiana, przejście w inny stan”) lub *Analepsis* („Zmartwychwstanie”, „Wniebowzięcie”). W związku z utrzymywaniem się w okresie średniobizantyńskim lokalnych tradycji obchodzenia święta Zaśnięcia w Bizancjum w różnych dniach sierpnia – 22 sierpnia w Jerozolimie, 18 sierpnia w Studionie w Konstantynopolu, 28 sierpnia – na Górze Athos, zgodnie z zarządzeniem cesarza Andronikosa II cały sierpień zyskał miano miesiąca maryjnego.

W dniu święta Zaśnięcia Marii, 15 sierpnia, odbywała się w Jerozolimie uroczysta procesja w okolicach domniemanego grobu Marii w Getsemani, do której nawiązywała później ustanowiona procesja w Konstantynopolu; według Teofana Chronografa, zainicjował ją cesarz Maurycy, który był fundatorem kościoła w Getsemani w Jerozolimie, natomiast według Teodora Lektora, był to patriarcha Tymoteusz I – autor towarzyszącej procesji liturgii czwartkowej; procesja w stolicy podkreślała rangę trzech świętyń posiadających najcenniejsze maryjne relikwie, a według legendy wzniesionych „z kamienia” przez Pulcherię (PG 147,41): Blachern, Hodegonu i Chalkoprateri (zob. przyp. 596); w Blachernach znajdowały się fragmenty maforium, które miało pochodzić z ziemskiego grobu Marii, w Chalkoprateri przechowywano pas, pozostawiony przez Marię św. Tomaszowi apostołowi, a Hodegon szczylił się posiadaniem ikony *Matki Bożej Hodegetrii*, malowanej, według tradycji, przez św. Łukasza Ewangelistę<sup>1312</sup>.

the miraculous arrival of all the apostles to the place of the Dormition of the Virgin. Mary is surrounded by a circular medallion-mandorla in the centre, lifted by two angels towards the heavenly gate represented in the upper part.

The feast of *Koimesis* was already celebrated by the end of the 5th c. in Palestine, and then, in the 7th c., it became popular all over the Empire. It was established in Rome by Pope Sergius I (687–701), the Syrian, together with the feasts of the Annunciation, Birth of Mary and Presentation at the Temple. Nevertheless, it is supposed that it was celebrated in Rome already in the 6th c. in the church of Santa Maria Maggiore, and at the time of Sergius I, a ceremonial procession was organised. Earlier it had been celebrated in the Gallican Rite on 18 January, according to the Coptic tradition, until the introduction of the Roman Rite. The Coptic Church celebrated the Dormition of Mary on 16 January, and the Assumption – on 9 August, and therefore Emperor Maurice (582–602) issued an edict to celebrate it on one day – on 15 August, under the name of *Metastasis* (‘Transformation, changing into a different state’) or *Analepsis* (‘Resurrection’, ‘Assumption’). As throughout the Middle Byzantine period the feast of the Dormition was celebrated in Byzantium on different days of August depending on local tradition (22 August in Jerusalem, 18 August in the Monastery of Stoudios, Constantinople, 28 August – on Mount Athos), Emperor Andronikos II ordered the whole August to be called a Marian month.

On the day of the feast of the Dormition of Mary, 15 August, a ceremonial procession was held in Jerusalem, in the vicinity of the supposed grave of Mary in Gethsemane, which served a source of inspiration for the procession established later in Constantinople. According to Theophanes the Chronographer, it was initiated by Emperor Maurice, who was the founder of the Gethsemane church in Jerusalem, and according to Theodorus Lector, it was done by Patriarch Timothy I – the author of the Thursday liturgy accompanying the procession. The procession in the capital emphasised the importance of three temples boasting the most precious Marian relics, according to a legend, erected ‘of stone’ by Pulcheria (PG 147,41): Blachernae, Hodegon and Chalkoprateria (see footnote 596); Blachernae boasted pieces of the maphorium from Mary’s earthly grave, in the Chalkoprateria church there was a belt left by Mary to St Thomas the Apostle, and the Hodegon monastery took pride in having the icon of the *Mother of God Hodegetria*, painted, according to tradition, by St Luke the Evangelist.<sup>1312</sup>

1312 According to tradition, the monastery τῶν Ὁδηγῶν (of ‘Guides’) was founded by Empress Pulcheria already in the 5th c., and then it gained renown thanks to the icon kept there – Angelidi 1994, pp. 113–149. Contrary to general opinion, the epithet *Hodegetria* did not become popular until the Middle Byzantine period, i.e. the 11th–12th c. Nevertheless, there are still opinions that the icon should be dated to the time of the foundation of the monastery – see e.g. Talbot 1996, p. 311, footnote 101 (see footnote 599).

1312 Według tradycji, monaster τῶν Ὁδηγῶν („przewodników”) ufundowała cesarzowa Pulcheria już w V w., po czym stał się sławny z powodu przechowywanej w nim ikony – Angelidi 1994, s. 113–149. Wbrew przyjmowanej dawniej opinii popularność epitetu *Hodegetria* ugruntowała się dopiero w okresie średniobizantyńskim, tj. w XI–XII w., choć nadal powtarzają

*Koimesis* było popularnym tematem kazań w okresie kontrowersji ikonoklastycznej; trzy z dziewięciu homilii przypisywanych św. Germanowi zostały zatytułowane: *Na Zaśnięcie NMP (De dormitione Beatae Mariae Virginis)*, podobnie, jak *Trzy kazania na Zaśnięcie NMP Kosmy z Majumy (PG 96,699–762)* oraz *Trzy homilie na Zaśnięcie NMP św. Andrzeja z Krety*. Wyjątkowo popularne stały się *Trzy homilie na Zaśnięcie NMP (Eis ten koimesin)* św. Jana z Damaszku (PG 96,699–782). Dowodem, że święto to było żywo komentowane, są *Cztery homilie na Zaśnięcie NMP Kosmy Vestitora* (ok. 730–ok. 850), częściowo zaczerpnięte literalnie z twórczości św. Germana z Konstantynopola<sup>1313</sup>, oraz homilie na Zaśnięcie napisane przez słynnego teologa i reformatora św. Teodora czy św. Klimenta Ochrydzkiego.

Święty Teodor Studyta w *Pochwale Zaśnięcia NMP (PG 99,719–729)* do opisanego wydarzenia użył wielu terminów znanych z patrystyki greckiej: *Koimesis (κοίμησις)* – „Zaśnięcie”, *Exodos (εξοδος)* – „Wyjście”, o podobnym znaczeniu: *Ekdemia (εκδεμία)* – „Wyjazd w obce strony / Wyjście”, *Metastasis (μετάστασις)* – „przejście w inny rodzaj egzystencji”, w domyśle: do egzystencji wiecznej, *Metabasis (μετάβασις)* – „zmiana miejsca”; sam zaś pisał o nim, że jest to *Zoeforos koimesis (ζωήφορος κοίμησις)* – „Zaśnięcie dające życie”<sup>1314</sup>. Co charakterystyczne dla Bizancjum, spory teologiczne miały długi żywot i włączali się w nie również cesarze. Andronik II Paleolog (1259–1328; cesarz od 1282) postulował, by święto Zaśnięcia Bogurodzicy nie było nazywane „Zaśnięciem” (gr. *κοίμησις/koimesis*), lecz „Uniesieniem/Przejęciem do Nieba” (gr. *μετάστασις/metastasis*) – co odpowiadało pojęciu użytemu przez św. Józefa Hymnografa (ok. 810–886) w *Piątej Pieśni Trzeciego Kanonu (PG 105,1001A)* – albo też by mówić o Jej „Wyjściu” (gr. *εκδεμία/ekdemia*).

Svetozar Radojčić dostrzegł dowód na istnienie tych kontrowersji w przykładach malarskich tego tematu – w cerkwi pw. św. Nicetasa k. Czuczer (mac. Чучер) oraz w cerkwi pw. św. Jerzego w Staro Nagoriczane (mac. Старо Нагоричане), których realizacja mogła odpowiadać obu typom opinii<sup>1315</sup>. Zaśnięcie Marii stało się jednym z najbardziej popularnych tematów okresu Paleologów<sup>1316</sup>.

Główny nurt tradycji obrazowania Zaśnięcia ma źródło w legendach środowiska grecko-syryjskiego. Inne szczegóły są zawarte w tradycji koptyjskiej; homilia Jana z Salonik wskazywała na obecność w domu Marii w chwili Jej śmierci

...

się opinie, że wiek samej ikony powinien być odnoszony do czasu fundacji monasteru – zob. np. Talbot 1996, s. 311, przyp. 101 (zob. przyp. 599).

1313 Altaner, Stuiber [1978] 1990, s. 674.

1314 Nikolau 1994, s. 384.

1315 Radojčić 1958, s. 121.

1316 Stern 1966, s. 147. W przekładzie polskim T. Mroczo z 1975 r., s. 254: „ulubiona scena sztuki Paleologów”.

*Koimesis* was a recurring subject of sermons in the period of iconoclastic controversy; three out of nine homilies attributed to St Germanus were entitled: *On the Dormition of the Blessed Virgin Mary (De dormitione Beatae Mariae Virginis)*, the same as *Three Sermons on the Dormition of the Most Holy Lady* by Cosmas of Maiuma (PG 96,699–762) and *Three Homilies on the Dormition of the Most Holy Lady* by St Andrew of Crete. Especially popular were *Three Homilies on the Dormition of the Most Holy Lady (Eis ten koimesin)* by St John of Damascus (PG 96,699–782). The evidence for the fact that the feast was lively discussed are *Four Homilies on the Dormition of the Most Holy Lady* of Cosmas Vestitor (ca. 730–ca. 850), partly taken literally from the oeuvre of St Germanus of Constantinople,<sup>1313</sup> and homilies on the Dormition written by the famous theologian and reformer St Theodore, or by St Clement of Ohrid.

St Theodore the Studite in his *Encomium on the Dormition of Our Holy Lady (PG 99,719–729)* used numerous terms known from Greek patristics to describe this event: *Koimesis (κοίμησις)* – ‘Dormition’, *Exodos (εξοδος)* – ‘Leaving’, with a similar meaning: *Ekdemia (εκδεμία)* – ‘Going to foreign lands/Departure’, *Metastasis (μετάστασις)* – ‘passage to a different kind of existence’, which is to say: to the eternal existence, *Metabasis (μετάβασις)* – ‘changing places’; he referred to this event as *Zoeforos koimesis (ζωήφορος κοίμησις)* – ‘Life-giving Dormition’.<sup>1314</sup> It was characteristic of Byzantium that theological disputes lasted for a long time and emperors took part in them too. Andronikos II Palaiologos (1259–1328; emperor from 1282) called for referring to feast of the Dormition of the Mother of God not as ‘Dormition’ (Gr. *κοίμησις/koimesis*), but ‘Raising/Passing to Heaven’ (Gr. *μετάστασις/metastasis*), which corresponded to the term used by St Joseph the Hymnographer (ca. 810–886) in the *Fifth Ode of the Third Canon (PG 105,1001A)*, or to talk about her ‘Leaving’ (Gr. *εκδεμία/ekdemia*).

Svetozar Radojčić found evidence of the existence of these controversies in painting representations of this theme – in the Orthodox church of St Nicetas near Čučer (Mac. Чучер) and in the Orthodox church of St George in Staro Nagoričane (Mac. Старо Нагоричане), the depiction of which was in line with the two views.<sup>1315</sup> The Dormition of Mary became one of the most popular themes in the era of the Palaiologos.<sup>1316</sup>

The main trend in the tradition of representing the Dormition was rooted in the legends of the Greek-Syrian environment. Other details can be found in the Coptic tradition. According to the homily of John of Thessaloniki, at the time of Mary’s death in her house were: Peter, Paul (at her feet)

1313 Altaner, Stuiber [1978] 1990, p. 674.

1314 Nikolau 1994, p. 384.

1315 Radojčić 1958, p. 121.

1316 Stern 1966, p. 147. In the Polish translation by T. Mroczo of 1975, p. 254: ‘the favourite scene in the art of the Palaiologos’.

Piotra, Pawła (u Jej stóp) oraz biskupów: Dionizego Areopagity, Hieroteusza i Tymoteusza, a także lamentujących niewiast; ciało Marii miało być złożone przez apostołów w Getsemani w grobie, który po trzech dniach okazał się być pusty.

Do najstarszych świadectw obecności tego tematu w sztuce należy list św. Andrzeja z Krety wzmiankujący obraz Zaśnięcia w kaplicy grobowej w kościele pod tym wezwaniem w Jerozolimie; ten obraz czy cykl obrazów mógł służyć jako wzór zachowanym przedstawieniom z IX–XI w.: w kościele S. Maria Egiziaca (d. świątynia Fortuny Virilis) w Rzymie (872–882), w Ateni (Gruzja, 904–906) czy w Kapadocji (Agaë Altı Kilise k. Ihlary, XI w.); ilustracja *Koimesis* mogła znajdować się w kościele Zaśnięcia w Nicei (VII w.). Przyjęło się ilustrowanie dwóch oddzielnych aktów: Zaśnięcia Marii (*Koimesis*, *Dormitio*) i Wzniewięzienia (*Analepsis*, *Assumptio*), rozróżnialnych w każdej dziedzinie sztuki: malarstwie monumentalnym i miniaturowym, rzeźbie w kości słoniowej, kamieniu i in.

Ilustracje *Koimesis* pochodzące z X–XI w. wykonano w różnych miejscach i technikach, prezentując z reguły wariant *assumptio animae*: ikona z Góry Synaj (XI w.), *Ewangeliarz nr 1* (Athos, monaster Iviron), mozaika w Dafni, freski kościołów Kapadocji (Göreme Kap. 29; Kilielär Kilise, ok. 900; Kufluk, pocz. XI w.; Ihlara, Sümbülü Kilise, XI w.; Sakli Kilise lub kościół Jana, 1070), Gruzji (Ösk, 1036) i Grecji właściwej (Saloniki, Panagia ton Chalkeon, XI w.); z tego okresu pochodzą ilustracje *Koimesis* w kości słoniowej<sup>1317</sup>: oprawa *Ewangeliarza Ottona III* (Monachium, Staatliche Bayerische Bibliothek), plakietka (Londyn, South Kensington Museum); najprawdopodobniej już po ikonoklazmie temat ten zajął stałe miejsce w programie ikonograficznym malowideł – na zachodniej ścianie naosu nad wejściem, odpowiadając kompozycji apsydialnej; umieszczano go także na ścianie północnej i południowej (Bojana, XI–XII; Studenica, 1209) i włączano do cyklu dwunastu największych świąt Kościoła (tzw. dodekaortonu, tworzącego odrębny rząd ikonostasu).

W tych najstarszych dziełach temat ma już utrwalony wygląd; dominantę kompozycji stanowiło horyzontalnie usytuowane łóż z Marią leżącą z półprzymkniętymi powiekami i rękami skrzyżowanymi na piersiach oraz stojący za nią Chrystus; wokół pochyleni i skupieni apostołowie ujęci w dwóch grupach: pierwszej, przy głowie Marii, przewodził św. Piotr, a grupie stojącej u Jej stóp – św. Paweł ze św. Janem; Chrystus, stojący za łóżem, unosił duszę Marii w formie niemowlęcia w zwojach; anioł lub dwóch aniołów powyżej trwał w gotowości poniesienia Jej duszy do nieba. Trzymano się zasady umieszczania Piotra i Pawła naprzeciw

and the bishops: Dionysius the Aeropagite, Hierotheus and Timothy, as well as lamenting women. Mary's body was buried by the apostles in Gethsemane in a grave which turned out to be empty three days later.

One of the oldest evidence of the presence of this subject in art is a letter by St Andrew of Crete which mentions a picture of the Dormition in a sepulchral chapel in the church dedicated to the Dormition in Jerusalem. This painting or a series of paintings might have been a model for the preserved images from the 9th–11th c.: in the church of S. Maria Egiziaca (the former Temple of Fortuna Virilis) in Rome (872–882), in Aten (Georgia, 904–906) or in Cappadocia (Agaë Altı Kilise near Ihlara, 11th c.); a depiction of *Koimesis* might have been in the church of the Dormition in Nicaea (7th c.). It became customary to represent two separate acts: the Dormition of Mary (*Koimesis*, *Dormitio*) and the Assumption (*Analepsis*, *Assumptio*), distinguishable in different fields of art: monumental and miniature painting, ivory, stone sculpture and others.

The representations of *Koimesis* dating back to the 10th–11th c. were executed in a variety of places and techniques, usually choosing the *assumptio animae* variant: the icon from Mount Sinai (11th c.), *Evangeliion no. 1* (Athos, Iviron monastery), a mosaic in Daphni, frescos in churches in Cappadocia (Göreme Kap. 29; Kilielär Kilise, ca. 900; Kufluk, beginning of the 11th c.; Ihlara, Sümbülü Kilise, 11th c.; Sakli Kilise or the church of John, 1070), Georgia (Ösk, 1036) and Greece proper (Thessaloniki, Panagia ton Chalkeon, 11th c.); to this period also date the ivory representations of *Koimesis*<sup>1317</sup>: the binding of the *Gospels of Otto III* (Munich, Staatliche Bayerische Bibliothek), a plaque (London, South Kensington Museum); most probably already after iconoclasm this subject recurred in the iconographic programme of wall paintings – on the western wall of the naos above the entrance, corresponding to the apse composition; it was also depicted on the northern and southern wall (Bojana, 11th–12th c.; Studenica, 1209) and included among the twelve great feasts of the Church (known as dodekaorton, making up a separate iconostasis tier).

In these oldest works the subject was depicted in an established way; the composition was dominated by a horizontally situated bed with Mary lying in it, with half-closed eyes and arms crossed on the chest, and Christ standing behind her. They were surrounded by the apostles, bending and pensive, represented in two groups: one, at Mary's head, led by St Peter, and the other one, at her feet – by St Paul and St John. Christ, standing behind the bed, was raising Mary's soul in the form of an infant in swaddling bands. An angel or two angels above were ready to take her soul to heaven. It was customary to depict Peter and Paul opposite each other; they were accompanied by

1317 Cutler 2000, s. 170.

1317 Cutler 2000, p. 170.



siebie; towarzyszyli im hierarchowie Kościoła: Jan, biskup Salonik, domniemany autor legendy o śmierci Marii (miał ją wygłosić z okazji wprowadzenia święta *Koimesis* do Salonik w 620 r.), a także rozpoznawalni w szatach biskupich: Jakub, krewny Chrystusa z Jerozolimy, Dionizy Areopagita z Aten, Hieroteusz, biskup Aten i zarazem uczeń św. Pawła, oraz Tymoteusz z Efezu. Ich atrybutem były księgi, których autorstwo im przypisywano; Pseudo-Dionizego łączono z dziełem *De divinis nominibus*, a Jakuba – z apokryficzną tzw. *Ewangelią Jakuba*; w tle lub po bokach umieszczano niewiasty („płaczki jerozolimskie”); niekiedy zmieniało się usytuowanie postaci, np. w mozaikach Martorany w Palermo (XII w.) hierarchowie znaleźli się po prawej, a niewiasty po lewej stronie Chrystusa; od wieku XII Chrystus występował w mandorli (Kurbinowo; Bojana); jej obrzeża wypełniali na ogół aniołowie, a wieńczył serafin (Athos, monaster Stavronikita, ikona Teofana z Krety, 1546). Statyczna i hieratyczna w charakterze kompozycja wzbogacana była niekiedy o dynamiczne epizody opisane w różnych wariantach legend, np. apostołów przenoszonych na chmurach, Marii podającej pas św. Tomaszowi apostołowi czy archanioła ucinającego „płonącym” mieczem dłonie niewiernego Jefoniasza, inspirowany apokryfem Pseudo-Jana (Suzdal, katedra, drzwi z brązu, ok. 1220–1240; Kastoria, Panagia Mavriotissa; Mistra, kościół św. Teodora, XIV w.; Kapadocja, Yianli Kilisse). Archanioła i Jefoniasza wyobrażano często w znacznie pomniejszanej skali w stosunku do innych postaci. W tle umieszczano motyw architektoniczny, tj. dwie budowle (Gruzja, ikona z Shemokmedi, XI w.; Wenecja, Bazylika św. Marka, Pala d’Oro) interpretowane różnie, jako: kościół Zaśnięcia w Getsemani i Gynaikeion, czyli Dom Marii lub Dom Syjonu; Betlejem i Jerozalem, interpretowane odpowiednio jako *ecclesiae ex gentibus* i *ex circumcissione*, czy „Syon” i „Mos Oliveti”, opisane w mozaice chóru S. Maria Maggiore w Rzymie (wykonanej przez Jacopa Torritiego, 1295). Motyw architektury miejskiej wypełniający tło w dziełach późniejszych odczytywano jako wizję Nowej Jerozolimy, a jedną z pierwszych jej ilustracji zawierał *Ewangeliarz z Prümer* (ok. 1035).

Kanon przedstawieniowy został utrwalony do przełomu wieku XIV i XV, przy czym kompozycje Zaśnięcia wzbogacano o sceny ilustrujące translację ciała i pogrzeb Marii, jak we freskach serbskich (Graczanica, Staro Nagoriczane, Studenica), lub redukowano do postaci zaledwie kilku świadków, jak w gruzińskim tryptyku z Ubisi z XIV w. (zob. przyp. 913), w którym obecnych jest tylko czterech apostołów, czy na środkoworuskiej ikonie podwójnej z ok. 1392 r. (ГТТ), w której występują jedynie dwaj biskupi, Jakub z Jerozolimy i Hieroteusz z Aten, a pominięte zostały

the Church hierarchs: John, Bishop of Thessaloniki, the alleged author of the legend about Mary’s death (he was believed to have recounted it on the occasion of the establishment of the feast of *Koimesis* in Thessaloniki in 620), as well as the figures in bishop’s clothes identified as: James, a relative of Christ from Jerusalem, Dionysius the Aeropagite from the Athens, Hierotheus, Bishop of the Athens and at the same time disciple of St Paul, and Timothy of Ephesus. Their attributes were books the authorship of which was ascribed to them; Pseudo-Dionysius was associated with the work *De divinis nominibus*, and James – with the apocryphal *Gospel of James*; in the background or on the sides there were representations of women (‘Jerusalem mourners’); sometimes the positions of the figures changed, e.g. in the mosaics in the Martorana, Palermo (12th c.) hierarchs are depicted to the right and the women to the left of Christ; from the 12th c. Christ was represented in a mandorla (Kurbinovo; Boyana); its edges were usually filled with angels, and it was topped by a seraph (Athos, Stavronikita monastery, an icon by Theophanes the Cretan, 1546). The static and hieratic composition was sometimes enriched with dynamic episodes provided by different variants of the legend, e.g. the apostles moving on the clouds, Mary giving the belt to St Thomas the Apostle or the archangel cutting off the hands of irreverent Jephonias with a ‘burning’ sword, inspired by the apocrypha by Pseudo-John (Suzdal, cathedral, bronze door, ca. 1220–1240; Kastoria, Panagia Mavriotissa; Mystras, the church of St Theodore, 14th c.; Cappadocia, Yianli Kilisse). The archangel and Jephonias were often depicted in a considerably reduced size compared to other figures. The background showed an architectural motif, i.e. two buildings (Georgia, an icon from the Shemokmedi monastery, 11th c.; Venice, St Mark’s Basilica, Pala d’Oro) interpreted in different ways as: the church of the Dormition in Gethsemane and Gynaikeion, or the House of the Virgin Mary or the House of Zion; Bethlehem and Jerusalem, interpreted as *ecclesiae ex gentibus* and *ex circumcissione* respectively, or ‘Zion’ and ‘Mos Oliveti’, described in the mosaic of the organ gallery of S. Maria Maggiore in Rome (executed by Jacopo Torriti, 1295). The motif of urban architecture filling the background in later works was interpreted as the vision of New Jerusalem, and one of its first representations was included in the *Evangelion of Prümer* (ca. 1035).

The iconographic canon became established by the turn of the 14th and 15th c. At the same time it is worth stressing that the compositions of the Dormition were enriched with scenes illustrating the translation of the body and the burial of Mary, as in the case of Serbian frescos (Graczanica, Staro Nagoriczane, Studenica), or reduced to the figures of several witnesses, as in a Georgian triptych from Ubisi from the 14th c. (see footnote 913), which depicts only four apostles, or in a Central Rus’ double icon from ca. 1392 (ГТТ), which shows only two bishops: James of Jerusalem and Hierotheus of the

niewiasty i aniołowie. Jedną z zasad kompozycji w średniowiecznej sztuce Bizancjum było zestawianie Narodzin i Dzieciństwa Chrystusa z Zaśnięciem Marii, spotykane głównie w malarstwie ściennym; nierzadko też w ikonach dwustronnie malowanych łączono temat Ukrzyżowania z wizerunkiem Hodegetrii (zob. przyp. 610, 1101).

Temat *Koimesis* należał do szczególnie popularnych tematów w epoce Paleologów, wyróżniającej się dogłębnym wykorzystaniem w sztuce tradycji homiletyczno-hymnograficznej Kościoła wschodniego, co zaowocowało powszechnym wprowadzeniem do malarstwa rozwiniętych cykli przedstawieniowych i rozpowszechnieniem tematów o tytułach zaczerpniętych z pieśni oraz szczególnym akcentowaniu tematyki maryjnej; większe znaczenie homilii św. Jana z Damaszku oraz liturgii pogrzebowej przyczyniło się do częstszej obecności św. Jana i św. Kosmy z Majumy, prezentujących cytaty zaczerpnięte z tej właśnie liturgii w tematach Zaśnięcia, umieszczanych nierzadko w kaplicach grobowych, tzw. pareklezjonach (Kahrie Djami, pareklezjon, 1316–1321; freski, XIV w.: Kastoria, Kumbelidiki, Baczkowo); wiązała się z tym powtarzalność motywu kadzielnicy w dłoni Piotra i wysokiego lichtarza z płonącą świecą przed łóżem Marii.

*Koimesis* wpisywano w wielosceniczne cykle zgodnie z duchem epoki – najpełniejszy w Peribleptos w Mistrze z hierarchami, adorującymi aniołami, historią Jefoniasza, przybyciem apostołów i Wniebowzięciem Marii na północnej ścianie transeptu, nad wejściem; Jefoniasz występował niekiedy w towarzystwie dwóch innych żydów; na niektórych zabytkach z kości słoniowej i steatytu z wieku XIV akcentowano dwa etapy przeniesienia duszy Marii do Nieba, np. na plakietce z kości słoniowej (Londyn, South Kensington Museum); Maria przedstawiana była często na tronie w aureoli unoszonej przez aniołów do otwartych bram Nieba (Staro Nagoriczane, ok. 1318; Gracznica, 1318–1321). Zwielokrotniona liczba świadków Zaśnięcia wahała się od dwunastu do szesnastu; częściej opisywano imionami wszystkich obecnych w temacie apostołów (ikona dwustronna z ok. 1392 r. w ΓΤΤ; ikona, pocz. XV w., szkoła środkoworuska w Muzeum Cyrylo-Biełozierskim); w XIV i XV w. częsty był motyw dwóch dużych grup niewiast – płaczek jerozolimskich, najczęściej w malowidłach ściennych, lecz i na ikonach (Moskwa, Kreml, sobór Zaśnięcia, koniec XV w.); często też ilustrowano zlot dwunastu apostołów na chmurach; na ogół w jednym obłoku obecny był jeden anioł i jeden apostoł, czasem dwóch apostołów; niekiedy ukazywano symetrycznie po obu stronach osi kompozycji dwa duże obłoki z sześcioma apostołami w każdym; niekiedy było ich tylko jedenaście – dla przypomnienia legendy o spóźnionym Tomaszu.

Athens, without women and angels. One of the principles of the composition in Byzantine medieval art was the juxtaposition of the Nativity and Childhood of Christ with the Dormition of Mary, observed above all in murals; not infrequently icons painted on both sides depicted the subject of the Dormition combined with the *Hodegetria* image (see footnotes 610, 1101).

*Koimesis* was one of the most popular subjects in the Palaiologan era, characterised by a thorough application of the homiletic-hymnographic tradition of the Eastern Orthodox Church in art, which resulted in the common use of elaborate iconographic cycles in paintings and the popularisation of themes with titles taken from songs and special emphasis placed on Marian themes. The greater significance of the sermon of St John of Damascus and funeral liturgy contributed to the more frequent representation of St John and St Cosmas of Maiuma accompanied by citations from this particular liturgy on the subject of the Dormition, often depicted in sepulchral chapels, known as parecession (Kahrie Djami, parecession, 1316–1321; frescos, 14th c.: Kastoria, Kumbelidiki, Bachkovo); related was the recurring motif of censer in the hand of Peter and a high candle holder with a candle burning in front of Mary's bed.

*Koimesis* was included in multi-scene cycles, in line with the spirit of the epoch – the most complete in the Peribleptos monastery, Mystras, with hierarchs, adoring angels, the history of Jephonias, the arrival of the apostles and the assumption of Mary on the northern wall of the transept, over the entrance. Jephonias was sometimes accompanied by two other Jews; in some 14th-century ivory and steatite objects, two stages of taking Mary's soul to Heaven were accentuated, e.g. in an ivory plaque (London, South Kensington Museum); Mary was sometime depicted on the throne, with an aureole raised by angels towards the open gate of Heaven (Staro Nagoriczane, ca. 1318; Gračnica, 1318–1321). The vast number of witnesses to the Dormition ranged from twelve to sixteen; more often all the apostles represented were accompanied by their names (a double icon from ca. 1392 at the ΓΤΤ; an icon, beginning of the 15th c., Central Rus' School at the Kirillo-Belozersky Museum); a common motif in the 14th and 15th c. was the representation of two large groups of women – Jerusalem mourners, most often in murals, but also in icons (Moscow, the Kremlin, cathedral of the Dormition, end of the 15th c.); an assembly of the twelve apostles on the clouds was also frequently represented; usually one angel and one apostle, sometimes two apostles, were depicted on one cloud; two large clouds with six apostles in each were from time to time represented symmetrically on both sides of the composition; sometimes there were only eleven apostles – to cite a legend about Thomas who was late.

What grew in popularity in the East with the passing of time was a variant illustrating the bodily assumption –

Z czasem na popularności zyskał na Wschodzie wariant ilustrujący wniebowzięcie cielesne – *assumptio corporis* (ikona, ok. 1479, Sobór Zaśnięcia moskiewskiego Kremla), w którym Maria na tronie w glorii unoszona jest przez czterech aniołów w otoczeniu apostołów przybywających z czterech stron świata na obłokach); intensywność występowania ikon tej redakcji zaznacza się w okresie późniejszym na terenach objętych większym wpływem kultury zachodniej, np. na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej (ikona z cerkwi w Busku, 1. poł. XVII w. w ЛГО; ikona, XVII w., MNK, inv. MNK XVIII-43). Scenę Zaśnięcia Matki Boskiej zobrazowano na ikonie z Żukotyń, którą Biskupski uznał za najstarszą ikonę ukraińską w zbiorach polskich, datując ją na XIV w., choć jej cechy mają charakter świadomej archaizacji, charakterystycznej dla dzieł powstałych ok. 1500 r.<sup>1318</sup>

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona swoimi rozmiarami i hieratyczną, złożoną kompozycją wskazuje na jej przeznaczenie do dolnego rzędu ikonostasu. Tematyka z kolei świadczy o tym, że była to ikona chramowa. Zwraca uwagę teatralność aranżacji, wskazująca na posługiwanie się przez malarza pewnymi schematami. Widoczne jest to zwłaszcza w motywie anioła niosącego rypidion – kroczącego na przedzie z wysuniętą nogą, przechylającego głowę do tyłu i spoglądającego na widza. Ta obiegową formuła obrazowa widoczna jest np. w ikonie *Ofiarowania Marii w świątyni* Michaela Damaskinosa z końca XVI w.<sup>1319</sup> W tym wypadku wspomniany gest wykonuje niewiasta o równie smukłych proporcjach, podtrzymująca świecę. Manolis Chatzidakis określił grację córek Izraela niosących świece jako pompejańską, przywołując wzory paleologowskie, niemniej inspirowaną zarazem stylem renesansowym, czego wyraz dostrzegł w bardziej organicznym modelowaniu ich sylwetek<sup>1320</sup>. Ikona krakowska jest wcześniejsza, z repetycją tych gestów, lecz wyraźną jeszcze wiernością wobec malarstwa paleologowskiego w modelowaniu szat.

Pod względem formalnym duże podobieństwo do analizowanej sceny Narodzin Matki Boskiej zdradza odpowiednia scena w jednej z klejm ikony nowogrodzkiej w zbiorach ГРМ<sup>1321</sup>. Podobna jest postać nachylonej służebnej z kielichem (szklanym?) w dłoni, podobnie zaaranżowane sceny przygotowania do kąpieli, motyw podwójnego zagłówek Anny i nie-

*assumptio corporis* (icon, ca. 1479, cathedral of the Dormition, the Moscow Kremlin, in which Mary enthroned in glory is raised by four angels surrounded by the apostles arriving on clouds from four sides); the intensity of the occurrence of icons in this redaction was noticed in a later period in the area under greater influence of Western culture, e.g. within the former Commonwealth (an icon from the Orthodox church in Busk [Ukr. Буськ], 1st half of the 17th c. at the ЛГО; icon, 17th c., MNK, inv. MNK XVIII-43). The scene of the Dormition of the Mother of God was depicted in an icon from Zhukotyń (Ukr. Жукотин, Pol. Żukotyń), which Biskupski considered the oldest Ukrainian icon in Polish collections, dating it to the 14th c., despite the fact that its features have the character of intentional archaisation, typical of works made around 1500.<sup>1318</sup>

### Remarks concerning style and attribution

Taking the size and hieratic, complex composition of the icon into account, it may be assumed it was made for the bottom tier of the iconostasis. However, its subject shows it was a patronal icon. What attracts attention is the theatricality of the composition, revealing the use of certain patterns. It is noticeable especially in the motif of the angel carrying the *ripidion* – walking at the head with his leg stuck out, tilting his head backwards and looking at the viewer. This common iconographic formula is visible e.g. in the icon of the *Presentation of Mary at the Temple* by Michael Damaskinos from the end of the 16th c.<sup>1319</sup> In this case the abovementioned gesture is made by a woman with equally slender proportions, holding a candle. Manolis Chatzidakis described the grace of the daughters of Israel carrying candles as ‘Pompeian’, bringing to mind Palaiologan patterns, yet at the same time inspired by the Renaissance style, which he observed in the more organic modelling of their silhouettes.<sup>1320</sup> The Krakow icon dates from an earlier time, with a repetition of these gestures, but still clear faithfulness to Palaiologan painting when it comes to the modelling of garments.

In term of form, the scene of the Birth of the Mother of God analysed here shows considerable affinity to a relevant scene in one of *kleymos* of the Novgorod icon in the ГРМ holdings.<sup>1321</sup> Similar is also the bending figure of a housemaid with a (glass) goblet in her hand, similarly arranged are also scenes of the preparation for the bath, the motif of Anne’s double bolster

1318 Biskupski 1971, s. 35. Janocha 2008b, s. 222, datował ją na 1. poł. XV w. Zob. Александрович 1995b, s. 4–6; Kruk 2003c, s. 156–171.

1319 Michael Damaskinos, *Ofiarowanie Marii w świątyni*, ikona, dat. na 1580–1590, drewno, tempera, 87 × 67 cm, Patmos – Chatzidakis M. 1985, poz. kat. 60, tabl. 39, 115.

1320 *Ibidem*, s. 103.

1321 *Matka Boska Umilenie z czterema klejmami w narożnikach*, ikona, Nowogród, dat. na 2. poł.–koniec XV w., drewno, tempera, 106 × 83, 5 cm, ГРМ, nr inv. 2101 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. nr 54.

1318 Biskupski 1971, p. 35. Janocha 2008b, p. 222, it was dated to the 1st half of the 15th c. See Александрович 1995b, pp. 4–6; Kruk 2003c, pp. 156–171.

1319 Michael Damaskinos, *Presentation of Mary at the Temple*, icon dated to 1580–1590, wood, tempera, 87 × 67 cm, Patmos – Chatzidakis M. 1985, cat. no. 60, pl. 39, 115.

1320 *Ibid.*, p. 103.

1321 *Mother of God Eleusa with Four Kleymos in the Corners*, icon, Novgorod, dated to 2nd half–end of the 15th c., wood, tempera, 106 × 83.5 cm, ГРМ, inv. no. 2101 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. no. 54.

które elementy sztafażu architektonicznego. Zaznaczają się też różnice, gdyż temat nowogrodzki jest skromniejszy w liczbie asystujących służebnych oraz pozbawiony rozbudowanej górnej partii, co mogło wynikać z niewielkiej powierzchni, jaką malarz nowogrodzki miał do zagospodarowania.

Janina Kłosińska przypisała ikonę do warsztatu z Terła, czynnego w 2. poł. XVI w., podobnie jak niewiadomego pochodzenia ikonę *Archanioła Gabriela i św. Piotra* (MNK XVIII-111, Kat. 7)<sup>1322</sup>. Zdaniem Bronisławy Gumińskiej, ikona zdradza zdecydowane podobieństwo (twarze, ręce, draperie) do stylu Mistrza ikon z rządu *Deesis* w ikonostacie w Mszanie k. Dukli<sup>1323</sup>.

Moim zdaniem, powiązanie wielu ikon o różnej redakcji z Terłem może świadczyć o tradycjach monastycznych i z tym faktem raczej należałoby wiązać ich zamówienia wychodzące naprzeciw różnym oczekiwaniom odbiorców, choć podobieństwo między ikonami wskazanymi przez Kłosińską włącza te ikony do szerszej grupy dzieł opracowanych w bardzo podobny sposób. Warto w tym kontekście pamiętać o opinii Zofii Strzecielskiej-Grynbergowej (1851–1932)<sup>1324</sup>, badaczki przeszłości Samborszczyzny, przytoczonej przez patriarchę Dmitrija (Jaremə)<sup>1325</sup>, a za nim przez Marię Helytowycz<sup>1326</sup>, o funkcjonowaniu pracowni malarzkiej przy monasterze Spasa. Powiązano z nią trzy ikony, stanowiące elementy rządu *Deesis*, pochodzące ze Strzyłek (ukr. Стрілки), dawnej wsi w dobrach koronnych ekonomii samborskiej, ok. 10 km na południe od Starego Sambora i ok. 20 km na północny wschód od Spasa, choć w *SGKP* zapisano, że „w cerkwi drewnianej z roku 1792, znajduje się część starożytnego ikonostasu, przeniesionego tutaj w końcu XVIII w. ze zniszonego klasztoru bazylianek w Smolnicy (pod Staremmiastem)”<sup>1327</sup>. Jak dalej podano, według dokumentu z 1423 r., „Eliasz, władca przemyski i Samborski, oskarżał mieszkańców Strzałkowic, iż wdzierają się w ziemię cerkiewną i wsi Spasa”, co odniesiono do wspomnianej wsi Strzyłki<sup>1328</sup>. Ikony te to ŚŚ. Jerzy i Jan Chryzostom,

pillow and certain elements of architectural staffage. However, one can also see differences as the Novgorod theme is more reduced as for the number of assisting servants and without the expanded upper part, which might have resulted from the small surface on which the Novgorod painter had to work.

Janina Kłosińska attributed this icon to the workshop from Terlo (Ukr. Тепло, Pol. Terło), active in the 2nd half of the 16th c., the same as the icon of the Archangel Gabriel and St Peter, of unknown provenance (MNK XVIII-111, Cat. 7).<sup>1322</sup> According to Bronisława Gumińska, the icon to a large extent reminds (faces, hands, draperies) of the style of the Master of icons from the *Deesis* tier in the iconostasis in Mszana near Dukla.<sup>1323</sup>

In my opinion, the affinity of a vast number of icons with different redactions with Terlo may indicate monastic traditions, and with this fact one should connect their commissions meeting different expectations, though the affinity between the icons cited by Kłosińska adds these icons to a larger group of works executed in a very similar way. In this context it is worth remembering an opinion expressed by Zofia Strzecielska-Grynbergowa (1851–1932),<sup>1324</sup> scholar studying the history of the Sambir region, cited by Patriarch Dymytry (Yarema),<sup>1325</sup> and then by Maria Helytovych,<sup>1326</sup> concerning the operation of the painter's studio at the Spas monastery. Three icons have been linked with it, namely the ones being parts of the *Deesis* tier, from Strilky (Ukr. Стрілки, Pol. Strzyłki), a former village in the Sambir estates of the Crown, approx. 10 km to the south of Staryi Sambir and approx. 20 km to the north of Spas (Ukr. Спас, Pol. Spas), although, to cite *SGKP*, 'in a wooden Orthodox church from 1792 there is a part of an ancient iconostasis, moved there at the end of the 18th c. from the suppressed Basilian convent in Smolnica'.<sup>1327</sup> As also noted, according to the document of 1423, 'Eliasz, lord of Przemyśl and Sambir, accused the inhabitants of Strilkovychi (Ukr. Стрілковичи, Pol. Strzałkowice) of cutting into the Orthodox Church land and village of Spas', which is believed to refer to the village of Strilky.<sup>1328</sup> These icons are:

1322 Kłosińska 1973, s. 93–95.

1323 *KI* 1958 (uzup. B. Gumińska). Parafia w Mszanie w dekanacie duklińskim z cerkwią pw. Zaśnięcia Bogurodzicy z 1855/1865, odnowioną w 1923, obecnie zniszczoną. Wcześniej potwierdzone było istnienie w niej cerkwi w 1828 r., wizytowanej w 1833 r. – Blazejowskyj 1995, s. 332.

1324 Autorka zwróciła uwagę na nazwiska w Spasie, m.in. „Malar”, które mogło należeć do tych, którzy pomagali „artystom Bazylianom” w malowaniu obrazów – Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 220.

1325 Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 425.

1326 Гелитович 2010, s. 19.

1327 *Strzyłki* (opr. L. Dziedzicki), [w:] *SGKP* XI (1890), s. 483. O cerkwi w Strzyłkach: Слободян 2015, s. 335–338. Strzetelska-Grynbergowa wspomniała o widocznych jeszcze w dolinie Smolnickiej pod koniec XIX w. ruinach tegoż klasztoru, któremu prawa miał nadać (czy też je odnowić) książę Władysław Opolczyk – Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 9, 123, 132 (cerkiew murowana miała być wzniesiona dopiero na pocz. XVII w.), środków utrzymania zaś miał mu dostarczać klasztor Bazylianów w Topolnicy).

1328 *Ibidem*.

1322 Kłosińska 1973, pp. 93–95.

1323 *KI* 1958 (information added by B. Gumińska). Mszana parish in the Dukla decanate with the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God from 1855/1865, renovated in 1923, now destroyed. There was earlier evidence of the functioning of the Orthodox church there in 1828, visited in 1833. – Blazejowskyj 1995, p. 332.

1324 The author emphasised the names in Spas, among others 'Malar', which may have been the name of those who helped the 'Basilian artists' in painting works – Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 220.

1325 Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, p. 425.

1326 Гелитович 2010, p. 19.

1327 *Strzyłki* (by L. Dziedzicki), [in:] *SGKP* XI (1890), sp. 483. On the subject of the Orthodox church in Strilky: Слободян 2015, pp. 335–338. Strzetelska-Grynbergowa mentioned the ruins of this convent in the Smolnica valley still visible at the end of the 19th c. (Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 9), which had been granted rights (or re-established) by Duke Vladislaus of Opole – *ibid.*, pp. 123, 132 (the brick Orthodox church was not built until the beginning of the 17th c.), and received funds from the Basilian monastery in Topolnica).

1328 *Ibid.*

Archanioł Michał i apostoł Paweł oraz ŚŚ. Mikołaj i Dymitr<sup>1329</sup> i – jak przypominała Helytowycz – z tą grupą powiązano wiele ikon z Łemkowszczyzny, datowanych na koniec XV–pocz. XVI w., wyrażając przypuszczenie, że być może z tego warsztatu pochodzi analizowana tu ikona *Narodzenia i Zaśnięcia Bogurodzicy z Terła*<sup>1330</sup>.

Wypada się z powyższą opinią zgodzić, gdyż zwłaszcza między ikoną *Archanioł Michał i Apostoł Paweł* a krakowską istnieją wyraźne podobieństwa koncepcyjno-konstrukcyjne (podział ikony wypukłą listwą), a także w opracowaniu twarzy archaniołów, choć obrys twarzy, opracowanie włosów czy inne detale w ikonie ze Strzyłek są zdecydowanie bliższe innej krakowskiej ikonie – *Archanioła Gabriela i św. Piotra* (MNK XVIII-111, Kat. 7), co wobec jej powiązania z ikoną analizowaną przez Kłosińską (zob. wyżej) stanowi dodatkowy argument za pochodzeniem tej grupy ikon z jednego środowiska.

## Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 5); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, s. 7–8); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1286 (8207) z 1893, s. 192; *KI* [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Narodzenie i Zaśnięcie Najśw. Panny*, karta inwentarzowa (+ duplikat) zał. przed 17 II 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; *KI* 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona: Narodzenie i Zaśnięcie Matki Boskiej*, karta inwentarzowa zał. w XII 1958; uzup. J. Kłosińska; B. Gumińska

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 10; Kłosińska 1973, poz. kat. 10 i 21, s. 98, 145, il. na s. 99, 144; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LIX; *Ikona* 1985, poz. kat. 5; Kłosińska 1987, poz. kat. 18; *Ikony karpackie* 1988, s. 7–8; Kłosińska 1989; poz. kat. 15; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 222 i il. 255; Janocha 2008b, il. na s. 141; Гелитович 2010, il. 8 i s. 19; Gumińska 2010, il. na s. 442

### Literatura ogólna (wybór)

Jászai 1970, szp. 120–125; Daley 2001, s. 71–72; Janocha 2008b, s. 140, 222

St George and St John Chrysostom, Archangel Michael and Apostle Paul, as well as St Nicholas and St Demetrius<sup>1329</sup> and – as recalled by Helytovych – a great number of icons from Lemkova, dated to the end of the 15th–16th c., were connected with this group. The author has speculated that perhaps the Terlo icon of the *Birth and Dormition of the Mother of God* analysed here was also made by this workshop.<sup>1330</sup>

One should agree with this view considering clear similarities especially between the icon of the *Archangel Michael and Apostle Paul* and the Krakow one in terms of the concept and construction (dividing the icon with a convex slat), as well as the depiction of the archangels' faces, although the outline of the faces, depiction of hair and other details in the icon from Strilky are definitely closer to another Krakow icon – *Archangel Gabriel and St Peter* (MNK XVIII-111, Cat. 7), which, on account of its ties with the icon analysed by Kłosińska (see above), is another argument for the thesis that all the icons in this group were made in the same circle.

## Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 5); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, pp. 7–8); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1286 (8207) of 1893, p. 192; *KI* [n.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Narodzenie i Zaśnięcie Najśw. Panny*, inventory chart (+ duplicate) created before 17 February 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; *KI* 1958 – A. Małkiewicz, *Ikona: Narodzenie i Zaśnięcie Matki Boskiej*, inventory chart created in December 1958; information added by J. Kłosińska; B. Gumińska

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 10; Kłosińska 1973, cat. nos. 10 and 21, p. 98, 145, fig. on pp. 99, 144; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. LIX; *Ikona* 1985, cat. no. 5; Kłosińska 1987, cat. no. 18; *Ikony karpackie* 1988, pp. 7–8; Kłosińska 1989; cat. no. 15; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, pp. 222 and fig. 255; Janocha 2008b, fig. on p. 141; Гелитович 2010, fig. 8 and p. 19; Gumińska 2010, fig. on p. 442

### General bibliography (selected)

Jászai 1970, col. 120–125; Daley 2001, pp. 71–72; Janocha 2008b, pp. 140, 222

1329 *Św. Jerzy i św. Jan Złotousty*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 113,5 × 95 × 2,5 cm, z cerkwi pw. św. Eustachego w Strzyłkach, do HМЛ pozyskana po ekspedycji w 1918 r., nr inw. HМЛ, Кв-17153, i-1632 – Гелитович 2010, poz. kat. 20; *Archanioł Michał i Apostoł Paweł*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 108,5 × 105 × 2,5 cm, z cerkwi pw. św. Eustachego w Strzyłkach, do HМЛ pozyskana po ekspedycji w 1918 r., nr inw. HМЛ, Кв-17151, i-1630 – *ibidem*, poz. kat. 21, il. 18; *Św. Mikołaj i św. Demetriusz*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 109,5 × 89,5 × 2,5 cm, z cerkwi pw. św. Eustachego w Strzyłkach, do HМЛ pozyskana po ekspedycji w 1918 r., nr inw. HМЛ, Кв-17152, i-1631 – *ibidem*, poz. kat. 22.

1330 *Ibidem*, s. 19.

1329 *St George and St John Chrysostom*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 113.5 × 95 × 2.5 cm, from the Orthodox church of St Eustace in Strilky, acquired for the HМЛ holdings after the expedition in 1918, inv. no. HМЛ, Кв-17153, i-1632 – Гелитович 2010, cat. no. 20; *Archangel Michael and Apostle Paul*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 108.5 × 105 × 2.5 cm, from the Orthodox church of St Eustace in Strilky, acquired for the HМЛ holdings after the expedition in 1918, inv. no. HМЛ, Кв-17151, i-1630 – *ibid.*, cat. no. 21, fig. 18; *St Nicholas and St Demetrius*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 109.5 × 89.5 × 2.5 cm, from the Orthodox church of St Eustace in Strilky, acquired for the HМЛ holdings after the expedition in 1918, inv. no. HМЛ, Кв-17152, i-1631 – *ibid.*, cat. no. 22.

1330 *Ibid.*, p. 19.

## Zwiastowanie Annunciation

### MNK XVIII-14 (d. nr inw. 2067)

Ikona z rzędu ikon świątecznych w ikonostasie

Warsztat ikon świątecznych cerkwi pw. św. Jakuba w Powroźniku (zob. MNK XVIII-15, Kat. 28), koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>1331</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa z uzupełnieniami w dolnej partii, płótno, zaprawa gipsowa – Rap. 5.2, poz. 7), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimby, tło i ramy)<sup>1332</sup>, 48,5 × 34–35 × 2,5 cm

Zakup, 1885

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* w 1885 r. pod nr. 375 (2067) zapisano: „Szkola cerkiewna Rusi galicyjskiej wieku XVI. Praznik Zwiastowania N Panny w ramach wtychże co obraz [...] drzewa wyrobionych, złożonych i grawirowanych. Olejno w rozmiarach 0’25 szer. 0’36 wys.”<sup>1333</sup>

Istnieje prawdopodobieństwo, że ikona pochodzi z cerkwi św. Jakuba Brata Pańskiego w Powroźniku (k. Muszyny). Parafia w Powroźniku pełniła funkcję filialnej wobec parafii w Krynicy, diakonatu muszyńskiego. Budowę cerkwi drewnianej w Powroźniku ukończono 5 X 1600 r.<sup>1334</sup> Obecnie jest to kościół rzymskokatolicki.

### Stan zachowania

Obecny stan dobry, ikona po konserwacji.

### Opisy historyczne

→ KI [b.a.] (przed 1950): „obraz olejny na drzewie, przechowywany w skrzyni 1813 w GG MNK”.

→ KI 1958: „Drzewo pęknięte u dołu, farba spękana w kilku miejscach odpadła”.

### Konserwacje

Ślady dawnych uzupełnień.

→ 1958, II: sprasowanie pęcherzy w PK MNK

→ 1961: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

1331 Propozycje datowania: koniec XVI w. (KI 1958; Kłosińska 1966, poz. kat. 62; Kłosińska 1987, poz. kat. 22); koniec XVI–pocz. XVII w. [Kłosińska 1973, poz. kat. 12; Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; pocz. XVII w. (Giemza 2017, il. na s. 346); XVII w. (późniejszy dopisek) [KI (b.a.) (przed 1950)].

1332 Inne ustalenia: KI 1958: „drewno, olej, srebro laserowane”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „folia metalowa, późniejsze złączenia brązem”.

1333 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 375 (2067) z 1885, s. 68 – w prawej rubryce dopisek: „nabyto”.

1334 Giemza 2017, s. 319: rekonstrukcja napisu fundacyjnego; Blaziejovskij 1995, s. 256 podał jako datę budowy rok 1612.

### MNK XVIII-14 (former no. 2067)

Icon from the Feasts tier of the iconostasis

Workshop of Feasts icons from the Orthodox church of St James in Powroźnik (see MNK XVIII-15, Cat. 28), end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>1331</sup>

Tempera on wood (one linden board with fillings in the lower area, canvas, gypsum ground – Rep. 5.2, no. 7), silver and gold foil known as *dvojniki* (nimbuses, background and frames),<sup>1332</sup> 48.5 × 34–35 × 2.5 cm

Purchased, 1885

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1885 under no. 375 (2067): ‘The Orthodox school in Galician Rus, 16th c. Prazdnik of the Annunciation of the Virgin Mary in the same frames as the painting ... wooden, gilded and engraved. In oil [,] dimensions: 0’25 wide 0’36 high’.<sup>1333</sup>

It is possible that the icon comes from the Orthodox church of St James Brother of the Lord in Powroźnik (near Muszyna). The parish in Powroźnik was a branch of the parish in Krynica, Muszyna decanate. The construction of the wooden Orthodox church in Powroźnik was completed on 5 October 1600.<sup>1334</sup> At present, it is a Roman Catholic church.

### Condition

The present general condition is good, icon after conservation.

### Historical descriptions

→ KI [n.a.] (before 1950): ‘oil painting on wood, kept in a trunk 1813 in the GG MNK’.

→ KI 1958: ‘a crack at the bottom of the panel, paint peeled off in several places’.

### Conservation treatments

Marks of former fillings.

→ February 1958: blisters pressed in the PK MNK

→ 1961: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

1331 Suggested dating: 2nd half of the 16th c. (KI 1958; Kłosińska 1966, cat. no. 62; Kłosińska 1987, cat. no. 22); end of the 16th–beginning of the 17th c. [Kłosińska 1973, cat. no. 12; Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; beginning of the 17th c. (Giemza 2017, fig. on p. 346); 17th c. (added later) [KI (n.a.) (before 1950)].

1332 Other findings: KI 1958: ‘wood, oil, glazed silver’; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘metal foil, gilt with bronze later’.

1333 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 375 (2067) of 1885, p. 68 – a note in the right column: ‘purchased’.

1334 Giemza 2017, p. 319: reconstruction of the foundation inscription; Blaziejovskij 1995, p. 256 – the year of construction: 1612.

→ 1973, 23 III–10 XI: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 4 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKRiM MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Deska z uzupełnieniami, w dolnej partii wzmocniona jedną listwą poprzeczną o stałej szerokości ok. 3 cm, niemal dokładnie w środku ikony (odległość od krawędzi górnej ok. 22 cm, od dolnej – ok. 23 cm).

### Opracowanie awersu

W głębokości podobrazia utworzony podwójny kowczeg, u góry i u dołu szerszy (4,5 cm), po bokach nieco węższy (4 cm) i obwiedziony czerwoną obwódką (1,5 cm). Rama pokryta rytą gałązką roślinno-kwiatową.

→ 23 March–10 September 1973: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 4 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKRiM MNK/o. PBEC

### Support

The panel with fillings, in the lower area reinforced with one crosswise slat of equal width of approx. 3 cm, almost exactly in the centre of the icon (approx. 22 cm from the top edge, and approx. 23 cm from the bottom edge).

### Front side

In the depth of the support a double *kovcheg*, wider at the top and bottom (4.5 cm), slightly narrower on the sides (4 cm) and encircled with a red strip (1.5 cm). The frame decorated with an engraved floral and foliate branch.

## Inskrypcje | Inscriptions

Przy głowie archanioła:

By the archangel's head:

АЪ ГАВРІИ

(= *Archanioł Gabriel*)

(= *Archangel Gabriel*)

W środkowej partii ikony:

In the central part of the icon:

БАГОВЪЦІЕНІЕ БЦІ

(= *Zwiastowanie Bogurodzicy*)

(= *Annunciation to the Mother of God*)

Przy głowie Marii:

By Mary's head:

МНР ОѢ

(= *Matka Boga*)

(= *Mother of God*)

W otwartej księdze: | In an open book:

БГА

... ИТ

ДШІЕ МОА

(= *Wielbi Ciebie Dusza moja*)

– parafraza początku hymnu *Magnificat*:

Łk 1:46: *Wielbi Dusza moja Pana*)

(= *My Soul doth magnify Thee*)

– paraphrase of the incipit of the hymn *Magnificat*:

Luke 1:46: *My soul doth magnify the Lord*)

## Opis i ikonografia

Maria, zwrócona w lewą stronę, zajmuje miejsce przed pulpitem. Nosi zieloną suknię i czerwone maforium. Anioł w rozwianym czerwonym płaszczu i jasnozielonej sukni trzyma w lewej ręce długi krzyż na cienkim trzonku, prawą dłonią błogosławi. Z półokręgu nieba pośrodku górnej partii ikony rozchodzą się trzy promienie. W centrum promienia środkowego, który jest dłuższy i skierowany w stronę Marii, znajduje się motyw zstępującej Gołębiczy Ducha Świętego. W tle ceglasty mur, ponad którym widać zabudowania miasta. Po lewej stronie jest to bliżej nieokreślona budowla, złożona z trzech cylindrycznych wież nakrytych kopułami, prawą stronę wypełnia korpus budowli z dwuspadowym dachem nakrytym czerwoną dachówką, wyróżniony schodkowym szczytem w stylu gotyckim. Na jego tle widoczna jest jeszcze jedna wieża z kopułą, wyrastająca ponad mur z blankami.

## Description and iconography

Mary, turned to the left, occupies the place in front of the lectern. She is wearing a green dress and a red maphorium. The angel with a blown red cloak and light-green dress is holding a long cross on a thin shaft in his left hand, blessing with his right hand. Three rays are spreading from the semicircle of heaven in the centre of the upper part of the icon. In the middle of the central ray, which is longer and directed towards Mary, is a motif of the descending Dove of the Holy Spirit. In the background one can see a brick wall, and above it – city buildings. On the left it is an unspecified building consisting of three cylindrical towers topped with domes, and the right side is filled with the main body of the building with a gable roof covered with red tiles, characterised by a step top in Gothic style. Against this background one can see one more tower with a dome, rising over the wall with battlements.

Temat Zwiastowania Marii należał do głównych wydarzeń ewangelicznych (Łk 1,26–38), tym samym do głównych świąt roku liturgicznego<sup>1335</sup>. Dwoma bohaterami tej sceny byli archanioł Gabriel, usytuowany po lewej stronie kompozycji, oraz Maria, ku której zwracał się, obwieszczając radosną nowinę o mającym nastąpić Wcieleniu. Maria mogła być zajęta przedzeniem purpurowej zasłony do świątyni jerozolimskiej, zgodnie z przekazem apokryficznym (*ProtEwJak* 11,1–2) lub (w dziełach późnośredniowiecznych i nowożytnych) zasiadać przy pulpicie, zajęta pobożną lekturą. Temat Zwiastowania należał do szczególnie popularnych na tzw. eulogiach, czyli używanych przez pielgrzymów w okresie wczesnochrześcijańskim ołowianych lub glinianych naczyń przeznaczonych na olej, wodę lub ziemię, które miały kontakt ze świętym. Byłyby to zatem relikwie II stopnia, którym nadawano charakter amuletyczny. Taki właśnie charakter miały również inne nośniki tego tematu, jak kamee, medaliony, krzyże z V–VII w.<sup>1336</sup>

Gesty wykonywane przez anioła w ikonie krakowskiej – zwłaszcza szeroki rozkrok i zdecydowany ruch w stronę Marii, która lekko skłania ku niemu głowę – są charakterystyczne dla malarstwa paleologowskiego<sup>1337</sup>. Efekt zaskoczenia został wyrażony przez skręt ciała Marii siedzącej tyłem do posłańca<sup>1338</sup>. Z kolei motyw pulpitu z modlitewnikiem należy do motywów zachodnich. Zdaniem Kłosińskiej, właśnie ta kontaminacja elementów ikonograficznych o różnym rodowodzie stanowi szczególnie walor omawianej ikony<sup>1339</sup>.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

W KI [b.a.] (przed 1950) odnotowano, że dzieło pochodzi prawdopodobnie z tego samego ikonostasu co ikona *Narodzenia Chrystusa* (MNK XVIII-15, Kat. 28). Janina Kłosińska w notach do obu ikon w katalogu z 1973 r. powołała się na tradycję ustną, która przypisywała im pochodzenie z cerkwi w Powroźniku k. Muszyny<sup>1340</sup>. Tamtejsza cerkiew pw. św. Jakuba Młodszego była konsekrowana 5 X 1600 r., natomiast najstarsze zachowane ikony z nią związane pochodzą dopiero z lat 20. XVII w., przede wszystkim monumentalny *Sąd Ostateczny*, sygnowany przez Pawła Radymskiego, z 1623 r., jak również *Ukrzyżowanie* oraz ikona *Św. Jakuba Młodszego*, Brata Pańskiego. Jarosław Giemza wskazał na zdecydowanie odmienny charakter ikon

The Annunciation of Mary was one of the main Gospel events (Luke 1:26–38), and the major feasts of the liturgical year.<sup>1335</sup> Two characters in this scene were: the archangel Gabriel, situated in the left part of the composition, and Mary that he was turning to announcing the Incarnation. Mary was either busy with spinning a purple curtain for the Jerusalem temple, according to the apocrypha (*ProtJames* 11:1–2), or (in late-medieval and modern works) sitting at the lectern, engrossed in a religious book. The subject of the Annunciation was particularly popular on the so-called pilgrim flasks, that is, lead or clay vessels used by pilgrims in the early Christian period for oil, water or earth that had contact with a saint. So these were relics of the 2nd degree, regarded as amulets. This was also the character of other objects conveying this subject, such as cameos, medallions and crosses from the 5th–7th c.<sup>1336</sup>

Gestures made by the angel in the Krakow icon – especially standing with his legs wide apart and a resolute movement in Mary's direction, who is bending her head a bit to him – were typical of the Palaiologan painting.<sup>1337</sup> The effect of surprise is expressed with the turn of Mary's body, sitting with her back to the messenger.<sup>1338</sup> The motif of the lectern with a prayer book is of Western character. According to Kłosińska, this contamination of iconographic elements of varied origin is a special value of the present icon.<sup>1339</sup>

## Remarks concerning style and attribution

KI [n.a.] (before 1950) contains information that the work was probably a part of the same iconostasis as the icon of the *Nativity* (MNK XVIII-15, Cat. 28). In the notes accompanying both icons in the catalogue of 1973, Janina Kłosińska referred to oral tradition, according to which they came from the Orthodox church in Powroźnik near Muszyna.<sup>1340</sup> The local Orthodox church of James the Less was consecrated on 5 October 1600, but the oldest preserved icons associated with it date back only to the 1620s, above all the monumental *Last Judgement*, signed by Paweł Radymski, from 1623, as well as the *Crucifixion* and the icon of *St James the Less*, Brother of the Lord.<sup>1341</sup>

1335 Tischendorf 1853, 1–49, XI, 1–13. Ikonografia: Braunfels 1949; Weitzmann 1965 [1982]; Wellen 1960; Emminghaus 1972, s. 422–438; Kitzinger 1984, s. 99–115; Pitarakis 2000a, s. 269; Rutschowskaya 2000, s. 270–271; Janocha 2008b, s. 150; Spatharakis 2009, s. 274–275; Biskupski 2013, s. 173.

1336 Pitarakis 2000a, s. 269.

1337 Шалина 2009b, s. 312.

1338 *Zwiastowanie*, ikona, dat. na l. ćw. XVI w., drewno, tempera, okład na ramie (ros. *basma*), 31,1 × 26,1 cm, z kolekcji Worobiewych (Moskwa) – *ibidem*, poz. kat. 63.

1339 Kłosińska 1987, poz. kat. 22.

1340 Kłosińska 1973, poz. kat. 12, 15.

1335 Tischendorf 1853, 1–49, XI, 1–13. Ikonografia: Braunfels 1949; Weitzmann 1965 [1982]; Wellen 1960; Emminghaus 1972, pp. 422–438; Kitzinger 1984, pp. 99–115; Pitarakis 2000a, p. 269; Rutschowskaya 2000, pp. 270–271; Janocha 2008b, p. 150; Spatharakis 2009, pp. 274–275; Biskupski 2013, p. 173.

1336 Pitarakis 2000a, p. 269.

1337 Шалина 2009b, p. 312.

1338 *Annunciation*, icon dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, cover on the frame (rus. *basma*), 31.1 × 26.1 cm, from the Vorobyev collection (Moscow) – *ibid.*, cat. no. 63.

1339 Kłosińska 1987, cat. no. 22.

1340 Kłosińska 1973, poz. kat. 12, 15...

1341 Giemza 2017, p. 346–347.



krakowskich, które trudno z tej racji powiązać z cerkwią powroźnicką<sup>1341</sup>.

Styl ikony utrzymany jest w dawnej konwencji, nawiązującej do wzorów paleologowskich, niemniej detale w postaci mocno przekształconego tła, nieco archaizowanych załamania fałdów szat, a przede wszystkim ornament roślinny ramy wskazują na przełom średniowiecza i czasów nowożytnych. W samej formie jest on w istocie podobny do motywu falistego pędu z odrostami na desce, którą Giemza uznał za frontową część półki służącej do ustawienia ikon na ścianie ikonostasowej, pochodzącej z cerkwi powroźnickiej i datowanej na pocz. XVII w.<sup>1342</sup> Opracowanie ramy, której tło zdobiono za pomocą radełkowania, uwypuklającego ornament roślinny o rozciągniętych, falistych i obłych kształtach, przypomina podobną dekorację ikony *Ofiarowania Marii w świątyni* ze zbiorów Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej<sup>1343</sup>.

### Wystawy

LWÓW 1885; MNK / SZOŁAYSCY 1958; SHS 1959; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 10); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, s. 6); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 375 (2067) z 1885, s. 68; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz olejny na drzewie. Szkoła cerkiewna. Praznik. Zwiastowanie N. Panny z architekturą w tle*, karta inwentarzowa (+ duplikat) zał. przed 26 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Obraz olejny na drzewie. Ikona. Zwiastowanie*, karta inwentarzowa zał. w grudniu 1958, PBEC/XVIII

#### Publikacje

Nieczuja-Ziemiecki 1885, s. 11; *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...* 1885, tabl. XXXVIII, s. 8; Kłosińska 1966, poz. kat. 62; Kłosińska 1973, kat. 12, s. 108–109, il. na s. 107; Kłosińska 1987, poz. kat. 22; *Ikony karpackie* 1988, s. 6; Deluga 1994, il. 2 (dat. na XVI w.); Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Giemza 2017, il. na s. 346

The style of the icon represents the old convention inspired by Palaiologan patterns, but the details in the form of a much altered background, slightly archaized folds of garments, and above all the foliate ornament of the frame shows it could have been made at the end of the Middle Ages and the beginning of the early modern era. In the very form it is in fact similar to the motif of a wavy shoot with suckers on the panel which Giemza has identified as the front part of the shelf for placing icons on the iconostasis wall, originally from the Orthodox church in Powroźnik, dated to the beginning of the 17th c.<sup>1342</sup> The decoration of the frame, the background of which was embellished with the use of knurling that enhances the foliate ornament with elongated, wavy and oval forms, resembles the decoration of the icon of the *Presentation of Mary at the Temple* in the collection of the National Museum of the Przemysł Land.<sup>1343</sup>

### Exhibitions

LWÓW 1885; MNK / SZOŁAYSCY 1958; SHS 1959; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 10); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, p. 6); FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 375 (2067) of 1885, p. 68; KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz olejny na drzewie. Szkoła cerkiewna. Praznik. Zwiastowanie N. Panny z architekturą w tle*, inventory chart (+ duplicate) created before 26 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Obraz olejny na drzewie. Ikona. Zwiastowanie*, inventory chart created in December 1958, PBEC/XVIII

#### Publications

Nieczuja-Ziemiecki 1885, p. 11; *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...* 1885, pl. XXXVIII, p. 8; Kłosińska 1966, cat. no. 62; Kłosińska 1973, cat. 12, pp. 108–109, fig. on p. 107; Kłosińska 1987, cat. no. 22; *Ikony karpackie* 1988, p. 6; Deluga 1994, fig. 2 (dated to the 16th c.); Gumińska 1994, cat. n.pag.; Giemza 2017, fig. on p. 346

1341 Giemza 2017, s. 346–347.

1342 *Ibidem*, il. na s. 344. Datowanie to podano w opisie ilustracji, aczkolwiek w tekście autor uznał ornament za charakterystyczny dla końca XVI–pocz. XVII w.

1343 *Ofiarowanie Marii w świątyni*, ikona, dat. na poł. XVI w., 43 × 32 cm, MZNP – Kłosińska 1987, poz. kat. 21.

1342 *Ibid.*, fig. on p. 344. The icon has been dated to this time in the caption accompanying the illustration, but in the text the author has noted the ornament was typical of the end of the 16th–beginning of the 17th c.

1343 *Presentation of Mary at the Temple*, icon dated to the mid-16th c., 43 × 32 cm, MZNP – Kłosińska 1987, cat. no. 21.

# Narodzenie Chrystusa (Boże Narodzenie)

## Nativity (Birth of Christ)

Temat należał do kanonu głównych wydarzeń ewangelicznych, oparty na Mt 1,18–25; Łk 2,1–20; *ProtEwJak* 17–20; *PsMt* 13–14. Do najwcześniejszych jego ilustracji należy scena na Sarkofagu tzw. Adelfii, z poł. IV w., o ukształtowanej już ikonografii<sup>1344</sup>. Temat ten został umieszczony we fryzie na pokrywie sarkofagu i składa się na niego motyw Dzieciątka leżącego w stajence z siedzącymi po jednej stronie Marią i Józefem, a z drugiej zbliżającymi się do żłóbka zwierzętami (Iz 1,3). Za nimi widoczni są trzej mędrzy z darami, powtórzeni w osobnej scenie o charakterze bardziej dogmatycznym, w najniższym fryzie, tuż pod clipeusem z wizerunkami Adelfii i jej męża.

Basen chrzcielny od czasów wczesnochrześcijańskich winien mieć formę ośmioboczną, choć w późniejszym malarstwie bizantyńskim ma niekiedy kształt sześcioboczny<sup>1345</sup>, na ogół powtarzany w ikonach ruskich, lecz często też modyfikowany pod wpływem zachodnim – w ikonie MNK XVIII-245 (Kat. 30) naczynie wyraźnie nawiązuje kształtem do chrzcielnicy późnogotyckiej. W tym wypadku, podobnie jak w ikonie MNK XVIII-15 (Kat. 28), kąpieli Jezusa asystują dwie niewiasty. W *ProtEwJak* XIX wymieniona jest położna (bez imienia) i jej przyjaciółka, Salome, w *PsMt* XIII,3 są to Zelomi i Salome<sup>1346</sup>. W tradycji obrazowej średniobizantyńskiej (Kapadocja, XII w.) z kolei w opisaney scenie obok Salome pojawia się Emea.

Zwraca uwagę wyraźniejszy wpływ Ewangelii Pseudo-Mateusza na ikonografię ikon *Narodzenia Chrystusa* w MNK, odnoszący się do motywu pokłon wołu i osła (*PsMt* XIV<sup>1347</sup>):

Trzeciego zaś dnia po narodzeniu  
Panna Maryja wyszła z grotu i udała się do stajni.  
Tam złożyła dzieciątka w żłobie, a wół i osioł oddali mu  
pokłon<sup>1348</sup>.

The subject belonged to the canon of major Gospel events, based on Matt. 1:18–25; Luke 2:1–20; Protoevangelium of James (*ProtJames*) 17–20; Gospel of Pseudo-Matthew (*PsMatt.*) 13–14. Its earliest representations include a scene on the Sarcophagus of Adelfia from the mid-4th c., with already formed iconography.<sup>1344</sup> The theme is depicted on a frieze on the cover of the sarcophagus, and it consists of a motif of the Child Jesus resting in a manger with Mary and Joseph sitting on one side and animals approaching the crib on the other (Isa.1:3). Behind them one can see the three wise men with gifts, repeated in a separate scene of more dogmatic character, on the lowest frieze, just below a clipeus with images of Adelfia and her husband.

Since the Early Christian times, the baptistery was supposed to have an octagonal form, although in later Byzantine painting it was sometimes hexagonal,<sup>1345</sup> usually copied in Ruthenian icons, but often modified under Western influence – in the icon MNK XVIII-245 (Cat. 30) the vessel clearly resembles by its shape the Late Gothic baptismal font. In this case, the same as in the icon MNK XVIII-15 (Cat. 28), two women assist in the bathing of Jesus. *ProtJames* XIX mentions a midwife (without a name) and her friend Salome, in *PsMatt.* XIII:3 – these are Zelomi and Salome.<sup>1346</sup> In the Middle Byzantine iconographic tradition (Cappadocia, 12th c.) the description of the scene apart from Salome includes Emea.

What attracts attention is the clearer influence of the Gospel of Pseudo-Matthew on the iconography of the icon of the *Nativity* at the MNK, with regard to the motif of the adoration of the ox and ass (*PsMatt.* XIV<sup>1347</sup>):

And on the third day after the birth,  
the Virgin Mary went out of the cave, and entering a stable,  
placed the infant in the stall, and the ox and the ass adored  
Him.<sup>1348</sup>

1344 Filarska 1999, ryc. 56.

1345 Np. we freskach cerkwi Pokoju Bożego w Agios Mamas na Krecie z ok. poł. XIV w., choć bardziej właściwy byłby jednak kształt ośmioboczny – Spatharakis 2009, s. 276.

1346 *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, s. 200–201; 222. We fresku cerkwi pw. św. Jana Chrzciciela w Garipas na Krecie, dat. na pocz. XIV w., jedna z niewiast nalewa wodę do basenu, a druga trzyma na kolanach Jezusa, lewą dłonią sprawdzając temperaturę wody – Spatharakis 2009, s. 276, il. 265.

1347 *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, s. 223. Zob. Iz 1,3.

1348 Jest to konsekwencja proroctwa Iz 1,3 (BW): „Poznał wół pana swego i osioł żłób pana swego, a Izrael mię nie poznał, a lud mój nie zrozumiał!”.

1344 Filarska 1999, fig. 56.

1345 E.g. in the frescos in the Orthodox church of the Peace of God in Agios Mamas, Crete, from ca. mid-14th c., although the hexagonal shape would be more appropriate – Spatharakis 2009, p. 276.

1346 *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, pp. 200–201; 222. In the fresco in the Orthodox church of St John the Baptist in Garipas, Crete, dated to the beginning of the 14th c., one of the women pours water to the baptistery, and the other one holds Jesus on her lap, checking the temperature of water with her hand – Spatharakis 2009, p. 276, fig. 265.

1347 *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, p. 223. See Isa. 1:3.

1348 It is a result of the prophecy Isa. 1:3 (BW): ‘The ox knoweth his owner, and the ass his master’s crib: but Israel doth not know, my people doth not consider’.

We wszystkich trzech ikonach Dzieciątko leży w żłóbku, jak to opisano w Łk 2,7 (bez opisu adoracji zwierząt) – w ikonach MNK XVIII-186 (Kat. 29) i MNK XVIII-245 (Kat. 30) zwierzęta adorują Dzieciątko w żłóbku umieszczonym w grocie (*ProtEwJak* XVIII,1), w ikonie MNK XVIII-15 (Kat. 28) natomiast adoracja ma miejsce w stajni. Przywołanie i grotę, i stajni u Pseudo-Mateusza oznaczało połączenie różnych tradycji, co też widzimy w ikonach.

Ikony w zbiorach krakowskich zawierają radosne w swoim przekazie ilustracje łączące treści ewangeliczno-apokryficzne. Ich kompozycje respektują zarazem tradycję późno- i pobizantyńską<sup>1349</sup>. Ich centrum wypełnia Maria leżąca w połogu z Jezusem spoczywającym tuż obok w żłóbku, nad którym pochylają się wół i osioł, powyżej zaś unoszą się w porywie adoracji chóry anielskie. W tle zboczy górskich, kryjących grotę ze żłóbkiem, na dalszym planie widać podążających konno z darami Trzech Króli, wpatrzonych w gwiazdę betlejemską, podobnie jak czyni to jeden z aniołów wskazujących im drogę. Inny anioł błogosławi pasterzom, umiejscawianym tuż obok żłóbka, u dołu zaś na pierwszym planie widoczni są zamyślony Józef, siedzący przed pasterzami, oraz niewiasty przygotowujące kąpiel Dzieciątka. Uderzające jest spiętrzenie tej symultaniczno-narracyjnej kompozycji w taki sposób, że w jednej chwili następuje Boże Narodzenie i zarazem przybycie Trzech Króli, dzięki czemu dokonuje się pełny akt epifanii, czyli Bożego objawienia, oraz kąpiel Jezusa, która obok narodzin stała się – począwszy od okresu wczesnochrześcijańskiego – toposem obrazowym rozpoczynającym cykl życia świętych.

W trakcie XVI w. ikony ruteńskie ulegały procesowi coraz większej stylizacji, podobnie jak to miało miejsce w innych regionach. Jak podkreślił np. Manolis Chatzidakis w odniesieniu do ikon kretańskich XVI w., draperie podporządkowywane były rytmowi coraz bardziej geometrycznemu, góry zaś modelowano w sposób coraz bardziej stylizowany, z wprowadzaniem niekiedy światłocieniem w tych dziełach, które inspirowane były malarstwem włoskim, a przede wszystkim weneckim<sup>1350</sup>.

### Literatura (wybór)

Millet 1916, s. 93–166; Weitzmann 1951, s. 53–57; 71–73; Nordhagen 1961, s. 333–337; Ristow 1963; Schiller 1966, s. 69–99; Ristow 1967, s. 637–662; Wilhelm 1970, s. 86–119; *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, cz. 1, rozdz. V; Janocha 2008b, s. 156; Spatharakis 2009, s. 275–276; *Иконы Пскова* 2012, I, s. 72–79

In all the three icons the Infant is lying in the manger, as described in Luke 2:7 (without the description of the animals' adoration) – while in the icons MNK XVIII-186 (Cat. 29) and MNK XVIII-245 (Cat. 30) the animals are adoring the Infant in the manger situated in the cave (*ProtJames* XVIII:1), in the icon MNK XVIII-15 (Cat. 28) the scene is set in the stable. The reference to both the cave and the stable in Pseudo Matthew's work evidences the combination of different traditions, which can also be seen in icons.

Icons in the Krakow holdings depict serene scenes combining accounts from in the Gospels and Apocrypha. Their compositions respect both the late- and post-Byzantine tradition.<sup>1349</sup> The centre shows Mary in confinement with Jesus lying in the manger right next to her, with the ox and ass leaning over him, and the angelic choirs depicted above in adoration. In the background of the mountainous slopes with the cave with the manger, one can see the Magi on horseback, with their eyes fixed on the Bethlehem star, similarly as one of the angels showing them the way. Another angel is blessing the shepherds situated right next to the crib, and at the bottom in the foreground is Joseph, lost in thought, sitting before the shepherds, and the women preparing a bath for the Baby. What is striking is the accumulated character of this simultaneous-narrative composition so that the Birth of Christ is taking place at the same time as the arrival of the Wise Men, as a result of which the full act of epiphany, that is the revelation of God Incarnate, is accomplished, and Jesus' bath which, the same as his birth, became – from the Early Christian period – an iconographic topos being a starting point of the cycles of the lives of saints.

In the course of the 16th c. Ruthenian icons underwent a process of increasing stylisation, similarly as in other regions. As emphasised e.g. by Manolis Chatzidakis with reference to 16th-century Cretan icons, draperies were subject to increasingly geometricised rhythm, and the mountains were modelled in a more and more stylised way, including the use of chiaroscuro in the works inspired by Italian painting, in particular Venetian.<sup>1350</sup>

### Bibliography (selected)

Millet 1916, pp. 93–166; Weitzmann 1951, pp. 53–57; 71–73; Nordhagen 1961, pp. 333–337; Ristow 1963; Schiller 1966, pp. 69–99; Ristow 1967, cols. 637–662; Wilhelm 1970, pp. 86–119; *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, part 1, ch. V; Janocha 2008b, p. 156; Spatharakis 2009, pp. 275–276; *Иконы Пскова* 2012, I, pp. 72–79

1349 Zob. *Narodziny Chrystusa*, ikona, dat. na poł. XVI w., 57 × 47,5 cm, IGW – Chatzidakis M. 1962, s. 35.

1350 *Ibidem*, s. 31.

1349 See *Nativity of Christ*, icon dated to the mid-16th c., 57 × 47,5 cm, IGW – Chatzidakis M. 1962, p. 35.

1350 *Ibid.*, p. 31.

## Narodzenie Chrystusa

### Nativity

#### MNK XVIII-15 (d. nr inw. 2068)

Ikona z rzędu ikon świątecznych ikonostasu

Warsztat ikon świątecznych cerkwi pw. św. Jakuba w Powroźniku (zob. Kat. 27), koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>1351</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno na łączeniu desek, zaprawa gipsowa: anhydryt – Rap. 5.2, poz. 8), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimby, tło i ramy), 48,5 × 37,5 × 2,5 cm

Zakup, 1885

#### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* w 1885 r. pod nr. 376 (20687) zapisano: „Szkola cerkiewna Rusi galicyjskiej XVI w. praznik Narodzenia Chrystusa odpowiedni poprzedniemu i w takich ramach należąc do wysokiego Ikonostasu”<sup>1352</sup>.

Istnieje prawdopodobieństwo, że ikona pochodzi z cerkwi św. Jakuba, Brata Pańskiego w Powroźniku (k. Muszyny) (zob. Kat. 27).

#### Stan zachowania

Ogólnie dobry, ikona po konserwacji, na licu widoczne kity i retusze. Pionowe pęknięcie po prawej stronie na całej wysokości ikony.

#### Opisy historyczne

KI 1958: „Farba pościerana, deska pęknięta dwukrotnie”.

#### Konserwacje

- 1964: zabezpieczenie i punktowanie w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1973, 24 III–5 VI 1974: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1988, 4 V–27 VI 1988: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2007, 23 VIII–10 X: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC
- 2008, 4 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

#### MNK XVIII-15 (former no.2068)

Icon from the Feasts tier of the iconostasis

Workshop of Feasts icons from the Orthodox church of St James in Powroźnik (see Cat. 27), end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>1351</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas on the connection of the boards, gypsum ground: anhydrite – Rep. 5.2, no. 8), silver and gold foil, known as *dvojniki* (nimbus, background and frames), 48.5 × 37.5 × 2.5 cm

Purchased, 1885

#### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [*Łuszczkiewicz's Inventory*] contains the following entry in 1885 under no. 376 (20687): ‘Orthodox school in Galician Rus, 16th c. Prazdnik of the Nativity corresponding to the previous one and in these frame being part of the high Iconostasis’.<sup>1352</sup>

It is possible that the icon comes from the Orthodox church of St James Brother of the Lord in Powroźnik (near Muszyna) (see Cat. 27).

#### Condition

The general condition of the icon is good, after conservation; puttied and retouched areas visible on the front. A vertical crack on the right along the whole height.

#### Historical descriptions

KI 1958: ‘Abraded paint, panel with two cracks’.

#### Conservation treatments

- 1964: icon protected, spot inpainting in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 24 March 1973–5 June 1974: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 4 May–27 June 1988: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 23 August–10 October 2007: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC
- 4 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

<sup>1351</sup> Propozycje datowania: koniec XVI w. (KI 1958; Klośńska 1966, poz. kat. 61); koniec XVI–pocz. XVII w. [Klośńska 1973, poz. kat. 15; Gumińska 1994, kat. [b.p.]]; pocz. XVII w. (Giemza 2017, il. na s. 346).

<sup>1352</sup> *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 376 (2068) z 1885, s. 68 – w prawej rubryce dopisek: „nabyto”.

<sup>1351</sup> Suggested dating: end of the 16th c. (KI 1958; Klośńska 1966, cat. no. 61); end of the 16th–beginning of the 17th c. (Klośńska 1973, cat. no. 15; Gumińska 1994, cat. n.pag.); beginning of the 17th c. (Giemza 2017, fig. on p. 346).

<sup>1352</sup> *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 376 (2068) of 1885, p. 68 – a note in the right column: ‘purchased’.

## Podobrazie

Jedna deska z jednym, poprzecznym zastrzałem o szerokości 4 cm, od górnej krawędzi oddalonym o 22,5 cm, od dolnej – o 22 cm.

## Opracowanie awersu

Ikona ma podwójny kowczeg, czyli podwójną ramę profilowaną w podobraziiu. Zewnętrzna, wąska (1,5 cm) rama wypełniona jest niemal w całości czerwoną farbą, wewnętrzna, szeroka (4,5 cm), z tzw. łuzgą, wypełniona jest rytym, stylizowanym ornamentem roślinnym.

## Support

One board with a crosswise batten 4 cm wide, 22.5 cm away from the top edge and 22 cm from the bottom edge.

## Front side

The icon has a double *kovcheg*, that is a double frame profiled within the support. The outer, narrow (1.5 cm) frame is almost completely filled with red paint, the inner, wide (4.5 cm) one, with the so-called *luzga*, is filled with an engraved, stylised foliate ornament.

Inskrypcje   Inscriptions		
Nad głowami magów: Above the Magi's heads: <b>ⲚⲁⲢⲓⲠⲓⲈ</b> (= Królowie) (= Kings)	U góry ikony:   At the top of the icon: <b>ⲚⲒ ⲪⲐ (?)</b> (= <i>Narodzenie Chrystusa</i> ) (= <i>Nativity</i> )	
	W nimbie Marii:   In Mary's nimbus: <b>ⲘⲢ ⲠⲖ</b> (= <i>Matka Boga</i> ) (= <i>Mother of God</i> )	
Nad głową Józefa:   Above Joseph's head: <b>ⲒⲮⲚⲓⲤⲖ</b> (= Józef)   (= <i>Joseph</i> )	Przy głowie pasterza: By the shepherd's head: <b>ⲢⲀⲤⲖ</b> (= <i>Pasterz</i> )   (= <i>Shepherd</i> )	Przy żłóbku: By the manger: <b>ⲒⲤ ⲪⲤ</b> (= <i>Jezus Chrystus</i> )   (= <i>Jesus Christ</i> )

## Opis i ikonografia

Centrum ikony wypełnia Maria w ciemnoczerwonej szacie leżąca w położu na czerwonym posłaniu. W lewym górnym narożniku znajdują się dwaj aniołowie, jeden wyciąga przed siebie rękę, a drugi osłania swoje dłonie czerwoną szatą. Oddzieleni są szczytem góry od anioła w prawym górnym rogu, który błogosławi pasterzowi, namalowanemu jako miniaturowa postać stojąca przed szopą i zadzierająca głowę ku górze. Partię środkową lewej strony wypełniają trzej magowie, zwrócenie w stronę Marii, z darami w dłoniach. W lewym dolnym narożniku zasiada zamyślony Józef, przed nim zaś stoi wsparty na lasce stary pasterz, za którym podąża stadko owiec. Całości kompozycji dopełnia scena kąpeli Dzieciątka, przedstawiona w prawym dolnym narożu ikony.

Pod względem ikonografii dzieło wyróżnia detal w postaci szopy, w której wół i osioł pochylają się nad żłóbkiem z niemowlęciem. Poza inspiracją *Psm* 14, detal ten wyraźnie nawiązuje do wzorów ze sztuki zachodniej. Bogurodzica leży samotnie, odwrócona tyłem do Jezusa w powijakach, jakby zawieszona w bliżej nieokreślonej przestrzeni, podpierając policzek prawą dłonią, lewą opuszczając swobodnie wzdłuż ciała. Osobliwie też stylizowane są góry – jedynie ich kontur zaznaczony jest grubszą, czarną linią, płaskie wierzchołki zaś, oddzielające osobne elementy kompozycji, zaznaczone są schematycznie delikatnym obrysem białych linii. Zaznacza się również brak motywu gwiazdy i wychodzącego z niej promienia, rozszczepiającego się

## Description and iconography

The centre of the icon depicts Mary in confinement, lying in a dark-red garment on a red bed. In the top left corner are two angels, one holding out his hand, and the other covering his hands with a red garment. They are separated by a mountain peak from an angel in the top right corner, who is blessing a shepherd depicted as a miniature figure standing in front of the stable and craning his head upwards. The centre of the left half is filled with the three Magi turning to Mary, holding gifts in their hands. In the bottom left corner Joseph, lost in thought, is sitting, and in front of him, an old shepherd standing, leaning on a cane, followed by a flock of sheep. The composition is completed with a scene of the Child's bath, depicted in the bottom right corner of the icon.

In terms of iconography the work is distinguished by the motif of the stable, in which the ox and ass are leaning over the crib with the baby. Apart from being inspired by *Psm* 14, this detail clearly alludes to the models used in Western art. The Mother of God is lying alone, turned with her back to Jesus in swaddling clothes, as if suspended in an undefined space, supporting her cheek with her right hand, and with the left hand lowered freely. The mountains are also stylised in an peculiar way – only their contour is marked with a bold, black line, and the flat peaks, separating different elements of the composition, are marked schematically with delicate white outlines. One can also observe the lack of the star motif and the ray coming from it and splitting into three smaller

na trzy mniejsze, jak w ikonach MNK XVIII-186 (Kat. 29) i MNK XVIII-245 (Kat. 30).

Wąski pas ramy wypełnia w ikonie rozciągnięty pęd falisty z wyrastającymi z niego liśćmi, łączący kwiat umieszczony na środku ramy z dwoma umieszczonymi w narożach. Prócz rytowanego konturu kompozycji malarz wypełnił tło równoległymi liniami wytyczonymi przez regularne radełkowanie w formie zygzakowatych linii uwypuklających motyw główny.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Według ustnej tradycji, ikona mogła pochodzić z cerkwi w Powroźniku (k. Muszyny)<sup>1353</sup>. Dzieło wyróżnia bardzo ascetyczny sposób ujęcia tematu. Z jednej strony poszczególne motywy, np. stado owiec, źłódek, scena z szopą, zostały opracowane z dużą dozą liryzmu, z drugiej zaś można odnieść wrażenie, że cała kompozycja to zbiór drobnych *tesserae*, wklejonych jakby niezależnie od siebie w dominujące, jednolite, złote tło. Dolna partia jest przez to mocno niedookreślona, a proporcje postaci wydają się wyraźnie pomniejszone w stosunku do skali całej ikony. Niezwykle oryginalny jest również sposób zarysowania jedynie konturowego górskiego tła, gdzie indziej modelowanego jednak zdecydowanie bardziej przestrzennie. Analogiczny sposób kreacji przestrzeni odnajdujemy w ikonie greckiej, datowanej na I. poł. XVII w., znajdującej się w kolekcji prywatnej<sup>1354</sup>, przy czym podobne w formie motywy rozmieszczone są w niej gęściej, a grzbiety górskie zarysowane wyraźniej i dobitniej. Zbliżona pod względem formalnym jest też ikona w Budești (rum. Budești), datowana przez Mariusa Porumba na XVI w.<sup>1355</sup> Zaznacza się w niej podobny wdzięk peryferyjnego malarstwa, gdzie dominantą jest również pojedynczy grzbiet górski, podkreślający oś centralną kompozycji.

Zwraca uwagę ryty ornament floralny na obramieniu ikony. Według Biskupskiego, tego typu dekoracja obramień ikon, ryta w zaprawie lub modelowana w wypukłym reliefie, pojawia się w malarstwie zachodnioruskim w I. poł. XVI w.<sup>1356</sup> (zob. Kat. 27). Jego zdaniem, uproszczone w formie rozetki w narożnikach oraz ryte ornamenty nawiązują bezpośrednio do wzorów zdobiących ramy gotyckich i wczesnorenansowych obrazów tablicowych, a najwcześniejszą datowaną ikoną z tego typu dekoracją jest ikona *Zaśnięcia Matki Boskiej* ze Smolnika z roku 1547, malarza Oleksija<sup>1357</sup>. Analogię dla rysunku ornamentu na ramie

ones, as in the icons MNK XVIII-186 (Cat. 29) and MNK XVIII-245 (Cat. 30).

The thin strip of the icon's frame is filled with a stretching wavy shoot with leaves growing out of it, connecting a flower depicted in the middle of the frame with two others featured in the corners. Apart from the engraved contour of the composition the painter adorned the background with parallel lines marked by regular knurling in the form of zigzag lines highlighting the main motif.

### Remarks concerning style and attribution

According to oral tradition, the icon may have come from the Orthodox church in Powroźnik (near Muszyna).<sup>1353</sup> The work is distinguished by a very ascetic approach to the theme. On the one hand, individual motifs e.g. the flock of sheep, crib and scene with the stable are depicted with much lyricism, and on the other, one may get an impression that the composition as a whole is a collection of tiny tesserae, as if pasted independently in the dominating, homogenous golden background. As a result, the lower part is to a large extent unspecified, and the proportions of the figures seem clearly reduced compared with the scale of the whole icon. Extremely unique is also the way of outlining the mountainous background, in other examples modelled more spatially. A much the same way of depicting the setting can be found in a Greek icon dated to the 1st half of the 17th c. in a private collection.<sup>1354</sup> Nevertheless, in the latter the motifs, similar in form, are arranged more densely and the mountain ridges are painted more clearly and distinctly. Another work similar in terms of form is an icon in Budești dated by Marius Porumb to the 16th c.<sup>1355</sup> It has a similar charm of provincial painting, dominated also by a single mountain ridge, emphasising the central axis of the composition.

What attracts attention is a floral ornament on the frame of the icon. According to Biskupski, frame decoration of this kind, engraved in the ground layer or modelled in high relief, appeared in Ruthenian painting in the 1st half of the 16th c.<sup>1356</sup> (see Cat. 27). The scholar believes that simplified rosettes in the corners and engraved ornaments allude directly to the patterns decorating the frames of Gothic and Early Renaissance panel paintings, and the earliest dated icon with decoration of this type is that of the *Dormition of the Mother of God* from Smolnik, from 1547, the work of the painter Oleksij.<sup>1357</sup> An analogy to the

1353 Klosińska 1973, poz. kat. 15; Gumińska 1994, kat. [b.p.].

1354 *Narodźiny Chrystusa*, ikona, dat. na I. poł. XVII w., drewno, tempera – *Eikovec...* 1980, il. 55.

1355 *Narodźiny Chrystusa*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, Budești (rum. Budești – Susani) – Porumb 1998, il. na kolorowej wkładce między s. 128 a 129.

1356 Biskupski 1985, s. 156.

1357 *Ibidem*.

1353 Klosińska 1973, cat. no. 15; Gumińska 1994, cat. [n.pag.].

1354 *Nativity of Christ*, icon dated to the 1st half of the 17th c., wood, tempera – *Eikovec...* 1980, fig. 55.

1355 *Nativity of Christ*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, Budești – Susani – Porumb 1998, fig. on a colour inset between pp. 128 and 129.

1356 Biskupski 1985, p. 156.

1357 *Ibidem*.

odnajdujemy np. w ikonie *Św. Mikołaja* z lat 1643–1644 w ikonostasie monasteru Arnota w Oltenii<sup>1358</sup>. Różnica widoczna jest w zagęszczeniu modułu kompozycyjnego w omawianej ikonie przez wprowadzenie dodatkowego kwiatu pomiędzy środkowy a narożny, w efekcie czego pęd jest bardziej wygięty i jakby zamieniony w podłużny liść, wypełniający niemal całą dostępną przestrzeń.

Już w najstarszych kartach inwentarzowych odnotowano, że ikona pochodzi z jednego ikonostasu z ikoną *Zwiastowania* (MNK XVIII-14, Kat. 27)<sup>1359</sup>. Obie należą do najwcześniej reprodukowanych dzieł malarstwa ikonowego w zbiorach MNK w publikacji towarzyszącej „Wystawie archeologicznej polsko-ruskiej” we Lwowie w roku 1885. W ikonie *Zwiastowania*, która zapewne należała do jednego rzędu ikon świętych, również wyróżnia się detal zachodni, którym jest późnogotycki, schodkowy szczyt świątyni umiejscowionej ponad głową Marii za murem, symbolicznie traktowanym jako mur Jerozolimy. Nieczuja-Ziemięcki w ówczesnym opisie wybranych dzieł na wystawie zwrócił uwagę, że obie ikony, wraz z trzema innymi z MNK, jako „obrazki archaiczne” mają „bliższy związek z malowaniami kaplicy Św.-Krzyżskiej i w epokę niewiele późniejszą odniesione być mogą”, „układem bardzo podobne do pomieszczonych na kalkach, z motywami gotyckimi w architekturze”<sup>1360</sup>.

## Wystawy

LWÓW 1885; MNK / SUKIENICE (*Przewodnik MNK* 1914, nr 2154); SHS 1959 (kat., s. 17, nr 9); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 11); MRM 1988, *Ikony karpackie* 1988, s. 6; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 376 (2068) z 1885, s. 68; KI [b.a., b.r.], PBEC/XVIII; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz olejny na drzewie. Szkoła ruska*, karta inwentarzowa zał. przed 12 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Narodziny Chrystusa*, karta inwentarzowa zał. XII 1958, PBEC/XVIII

### Publikacje

Nieczuja-Ziemięcki 1885, s. 11; *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...* 1885, tabl. XXXVIII, s. 8; *Przewodnik MNK* 1914, nr 2154; Kłosińska 1966, poz. kat. 61; Kłosińska 1973, poz. kat. 15, s. 116, il. na s. 117; *Ikony karpackie* 1988, s. 6; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Giemza 2017, il. na s. 346

drawing of the ornament on the frame can be found e.g. in the icon of *St Nicholas* from 1643–1644 in the iconostasis from the Arnota Monastery, Oltenia.<sup>1358</sup> One can see different density of the compositional module in the analysed icon resulting from the addition of a flower between the central and the corner one, which makes the shoot more curved and as if changed into an oblong leaf filling almost the whole available space.

Already the oldest inventory charts contain a note that the icon comes from the same iconostasis as the icon of the *Annunciation* (MNK XVIII-14, Cat. 27).<sup>1359</sup> Both are the earliest reproduced works of icon painting in the MNK holdings – in the publication accompanying the *Polish-Ruthenian Archaeological Exhibition* in Lviv, organised in 1885. What is conspicuous in the icon of the *Annunciation*, which probably was also part of the Feasts tier, is also the Western detail, namely the Late Gothic step gable of the temple depicted above Mary's head, with a wall symbolically represented as the wall of Jerusalem. In a description of selected works produced at that time Nieczuja-Ziemięcki emphasised that both icons, as well as three others at the MNK, being 'archaic pictures' were 'closer to the paintings in the Holy Cross chapel and could not be dated to a much later time', 'in their layout very similar to those in the copies, with Gothic architectural motifs'.<sup>1360</sup>

## Exhibitions

LWÓW 1885; MNK / SUKIENICE (*Przewodnik MNK* 1914, no. 2154); SHS 1959 (cat., p. 17, no. 9); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 11); MRM 1988, *Ikony karpackie* 1988, p. 6; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 376 (2068) of 1885, p. 68; KI [n.a., n.y.], PBEC/XVIII; KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz olejny na drzewie. Szkoła ruska*, inventory chart created before 12 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Narodziny Chrystusa*, inventory chart created in December 1958, PBEC/XVIII

### Publications

Nieczuja-Ziemięcki 1885, p. 11; *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...* 1885, pl. XXXVIII, p. 8; *Przewodnik MNK* 1914, no. 2154; Kłosińska 1966, cat. no. 61; Kłosińska 1973, cat. no. 15, p. 116, fig. on p. 117; *Ikony karpackie* 1988, p. 6; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Giemza 2017, fig. on p. 346

1358 Stroe z Târgoviște, *Św. Mikołaj*, ikona, Oltenia, Monaster Arnota, z rzędu królewskiego ikonostasu, 1643–1644, drewno, tempera, złoto płatkowe, 64 × 48 cm – *Capodopere din evul...* 2006, il. na s. 34.

1359 *Zwiastowanie*, ikona, Ruś zachodnia, koniec XVI–pocz. XVII w., drewno, tempera, srebro laserowane, 48,5 × 35 cm, zakup, 1885 – KI [b.a., b.r.], PBEC/XVIII; KI [b.a.] (przed 1950).

1360 Nieczuja-Ziemięcki 1885, s. 11.

1358 Stroe of Târgoviște, *St Nicholas*, icon, Oltenia, Arnota Monastery, from the Royal tier of the iconostasis, 1643–1644, wood, tempera, gold leaf, 64 × 48 cm – *Capodopere din evul...* 2006, fig. on p. 34.

1359 *Annunciation*, icon, Ruthenia, end of the 16th–beginning of the 17th c., wood, tempera, glazed silver, 48.5 × 35 cm, purchased, 1885 – KI [n.a., n.y.], PBEC/XVIII; KI [n.a.] (before 1950).

1360 Nieczuja-Ziemięcki 1885, p. 11.

## Narodzenie Chrystusa Nativity

### MNK XVIII-186 (nr 78.143)

Ikona patronalna (tzw. chramowa) z dolnego rzędu ikonostasu

Warsztat Malarza ikon z Liskowatego<sup>1361</sup>; lata 60.–70. XVI w.<sup>1362</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa z domieszką krzemu – zob. Rap. 5.2, poz. 32), srebrzenia (nimby i tło), 126,5 × 86 × 2 cm<sup>1363</sup>

Dar Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej, 1906–1916<sup>1364</sup> (zob. Kat. 32, 46)

W najstarszych kartach inwentarzowych [KI (b.a., b.r.); KI (b.a.) (przed 1950)] podano, że ikona znajduje się w Sali XV Sukiennic.

### Ofiarodawczyni

Od 1906 do 1916 r. trafiały do Krakowa transportowane wagonami kolejowymi muzealia pochodzące ze zbiorów im. Dąbczańskich we Lwowie, ofiarowane przez znaną lwowską kolekcjonerkę, Helenę z Dąbczańskich Budzynowską. Wśród bez mała dziewięćdziesięciu dzieł zachodnioruskiej sztuki cerkiewnej, głównie malarstwa z XVII i XVIII w., fragmentów ikonostasów, krzyży procesyjnych i rzeźbionych krzyżyków używanych do błogosławieństw, znalazły się ikony godne szczególnej uwagi, opisane w niniejszym katalogu: omawiana ikona *Narodzenie Chrystusa*, piękny krucyfiks wieńczący niegdyś ikonostas (MNK XVIII-346, Kat. 32), który początkowo trafił do Muzeum Przemysłowego, oraz *Święty Mikołaj ze scenami żywota i cudów* (MNK XVIII-192, Kat. 46). Obfitości i wartości daru lwowskiej sympatyczki Muzeum Narodowego w zakresie sztuki cerkiewnej nie da się porównać z innymi przekazami.

Helena z Dąbczańskich Budzynowska (1863–1956) to postać wyjątkowa. Filantropka, działaczka społeczna,

### MNK XVIII-186 (no. 78.143)

Icon of patron saint to whom the church is dedicated or of the feast day of the parish from the lower tier of the iconostasis (called *khramovaya*)

Workshop of the Painter of icons from Liskowate<sup>1361</sup>; 1560s–1570s<sup>1362</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas not detected, chalk ground with the addition of silicon – see Rep. 5.2, no. 32), silvered (nimbus and background), 126.5 × 86 × 2 cm<sup>1363</sup>

Donated by Helena Budzynowska née Dąbczańska, 1906–1916<sup>1364</sup> (see Cat. 32, 46)

The oldest inventory charts [KI (n.a., n.y.); KI (n.a.) (before 1950)] contain a note that the icon was exhibited in Hall XV of the Sukiennice.

### Donor

Between 1906 and 1916, museum objects from the Dąbczański family collection in Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów), donated by the renowned collector Helena Budzynowska, née Dąbczańska, arrived in Krakow, transported in railway wagons. Among nearly ninety works of Orthodox art, in particular from the 17th and 18th c., fragments of iconostases, procession crosses and carved crosses used for blessing, there were two icons worthy of special note, discussed in this catalogue: the present icon of the *Nativity*, a beautiful crucifix once topping the iconostasis (MNK XVIII-346, Cat. 32), which at first was in the holdings of the Museum of Industry, and *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles* (MNK XVIII-192, Cat. 46). The generosity of this Lviv-born sympathiser of the National Museum in the field of Orthodox art cannot be compared with any other donations.

Helena Budzynowska, née Dąbczańska (1863–1956) was a unique personage. This philanthropist, social activist and aristocrat donated objects to various museums for patriotic

1361 Warsztat Malarza ikon z Liskowatego (k. Ustrzyk), czynnego w latach 60. XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; Warsztat Malarza ikon z Liskowatego (k. Ustrzyk), lata 60. XVI w. (Gumińska 2010, s. 443). Liskowate, parafia w dekanacie ustrzyckim, z cerkwią pw. Narodzenia Bogurodzicy z 1832 r., która zastąpiła starszą, drewnianą, pod tym samym wezwaniem, istniejącą przynajmniej w 1828 r., od 1974 jako kościół rzymsko-katolicki – Blazejowskyj 1995, s. 281.

1362 Propozycje datowania: XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 56; Kłosińska 1987, poz. kat. 25); lata 60. XVI w. (Gumińska 2010, s. 443); XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.); Gumińska 2010, s. 443].

1363 Inne wymiary: 126 × 86 cm – KI 1959; Gumińska 2010, s. 443.

1364 *Ibidem*, s. 443. KI [b.a., b.r.]; KI [b.a.] (przed 1950): „dar Heleny Dąbczańskiej, 1907 (?)”.

1361 Workshop of the Painter of icons from Liskowate (near Ustrzyki), active in the 1560s [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; Workshop of the Painter of icons from Liskowate (near Ustrzyki), 1560s (Gumińska 2010, p. 443). Liskowate, a parish in the Ustrzyki decanate, with the Orthodox church of the Birth of the Mother of God from 1832, which replaced the former, wooden one with the same dedication, existing at least in 1828, since 1974 a Roman-Catholic church – Blazejowskyj 1995, p. 281.

1362 Suggested dating: 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 56; Kłosińska 1987, cat. no. 25); 1560s (Gumińska 2010, p. 443); 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.); Gumińska 2010, p. 443].

1363 Other dimensions: 126 × 86 cm – KI 1959; Gumińska 2010, p. 443.

1364 *Ibid.*, p. 443. KI [n.a., n.y.]; KI [n.a.] (before 1950): ‘gift from Helena Dąbczańska, 1907(?)’.



arystokratka, z pobudek patriotycznych obdarowywała różnorodne muzea, jak gdyby każdemu chciała coś ofiarować – wiele trafiło do Muzeów Narodowych Krakowa i Poznania oraz Muzeum Narodowego im. króla Jana III we Lwowie. Dzieła nabywała samodzielnie lub przez swoich agentów, ratując je przed zniszczeniem<sup>1365</sup>. W 1894 r. zdobyła medal za malowidła na porcelanie na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie. Zgromadziła księgozbiór, skupując biblioteki rodzin ziemiańskich, m.in. Mniszków (w 1900 r. liczący ok. 20 tys. tomów), zebrała także ogromną liczbę drzeworytów (ok. 15 tys.) i obrazów olejnych (ok. 500) różnych szkół, tkanin wschodnich (ponad 1 tys.), mebli, w 1906 r. ofiarując większość dzieł do komnat wawelskich<sup>1366</sup>. Helena Dąbczańska hojnie obdarowywała muzea lwowskie – ogromna liczba ikon trafiła nie tylko do Krakowa, ale i muzeum założonego przez metropolitę Andrzeja Szeptyckiego, dziś Ukraińskiego Muzeum Narodowego. W panegiryku, który napisano na jej cześć jeszcze na pocz. XX w., warte uwagi jest ostatnie zdanie: „Jakaż to olbrzymia różnica pomiędzy takim ofiarnym mecenasem sztuk, nauk i literatury, a lekkomyślnymi miliarderkami, które nadają sobie wartości wyszukanyimi strojami i zabijają nudy ekscentrycznymi pomysłami”.

Istotne jest to, że w tym czasie, pod koniec XIX w., wiele obrazów i „sprzętów” w cerkwiach ulegało zniszczeniu w związku z tzw. kasatami józefińskimi, czy w wyniku „modernizacji” w ciągu kolejnego stulecia. Jak zapisała w swoim *Pamiętniku* Helena Dąbczańska:

Druga połowa XIX wieku odznaczała się nieposzanowaniem zabytków historycznych. Źle pojęta idea restauracji i konserwacji przyczyniła się do zburzenia szeregu starych cerkwi drewnianych i do wymiany starodawnych urządzeń na nowe. Dla historyka sztuki była to znakomita sposobność ocalenia wielu zabytków od zniszczenia<sup>1367</sup>.

Zapoczątkowane wówczas gromadzenie starych ikon w celu ich ocalenia przyczyniło się do powstania pierwszych kolekcji tych dzieł sztuki w zbiorach muzealnych.

Wiadomo, że spora część dzieł gromadzonych przez kolekcjonerkę trafiła na Wawel. Zgodnie z informacją uzyskaną 9 I 2018 od kierownik Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, Zdzisławy Chojnackiej, mogła to uczynić w odpowiedzi na apel hr. Pinińskiego (z 1905 r.) o darowanie sprzętów, mebli i wszelkiego wyposażenia celem umeblowania urządzanych właśnie komnat wawelskich. To mogłoby tłumaczyć spotkaną na niektórych

reasons, as if wanting to give something to every institution – an enormous number of pieces were gifted to the National Museums in Krakow and in Poznań and to the John III National Museum in Lviv. She would buy works on her own or by proxy, saving them from destruction.<sup>1365</sup> In 1894, she won a medal for paintings on porcelain at the Polish General Exhibition (Pol. *Powszechna Wystawa Krajowa*) in Lviv. She amassed a book collection buying libraries of landowning families, among others of the Mniszeks (in 1900 comprising some 20,000 volumes), and she collected a large number of woodcuts (approx. 15,000) and oil paintings (approx. 500) representing different schools, Eastern textiles (over 1,000), furniture, in 1906, donating a majority of works to Wawel royal chambers.<sup>1366</sup> Helena Dąbczańska made generous donations to Lviv museums – a vast number of icons were given not only to Krakow, but also to the museum established by the metropolitan Bishop Andrey Sheptytsky, today the Ukrainian National Museum. In the panegyric written in her honour still at the beginning of the 20th c., worthy of special attention is the last sentence: ‘There is such a great difference between such a devoted patron of the arts, science and literature and reckless billionaires that try to make themselves feel more important by going for elaborate clothes and overcome boredom with eccentric ideas’.

It is essential that at that time, towards the end of the 19th c., numerous paintings and ‘furnishings’ in Orthodox churches were destroyed as a consequence of the suppression of monasteries under Joseph II or as a result of the ‘modernisation’ in the course of the next century. As Helena Dąbczańska noted in her *Pamiętnik* [Memoir],

The latter half of the 19th century was characterised by the lack of respect for historical objects. The badly understood idea of restoration and conservation led to the demolition of many old wooden Orthodox churches and the replacement of old furnishings with the new ones. It offered an art historian a brilliant opportunity to save a considerable number of historical objects from destruction.<sup>1367</sup>

The process of collecting old icons initiated at the time for the purpose of saving them contributed to the amassing of the first collections of these works of art in museum holdings.

What we know is that a vast number of works amassed by the collector became part of the Wawel holdings. According to information obtained on 9 January 2018 from the manager of the Wawel Royal Castle Archives, Zdzisława Chojnacka, she might have done it in response to an appeal issued by Count Piniński (in 1905) to donate furnishings, furniture and all equipment in

1365 Kruk 2011d, s. 244.

1366 Graff 2002, [b.p.].

1367 Helena Dąbczańska-Budzynowska, s. 331.

1365 Kruk 2011d, p. 244.

1366 Graff 2002, [n.pag.].

1367 Helena Dąbczańska-Budzynowska, p. 331.

ikonach w kolekcji Sztuki Cerkiewnej MNK pieczętą „WAWEL”. Niestety, w Archiwum Wawelskim nie udało się trafić na dokumenty, które mogłyby to poświadczyć. Kierownik Chojnacka wspomniała o akcie darowizny, który miał przenieść własność na MNK, o czym pisał w korespondencji z dyrektorem MNK Feliksem Koperą, syn arystokratki, Stanisław Czołowski (Archiwum Miejskie w Krakowie). Przed II wojną światową pani Helena posiadała we Lwowie wspaniały pałac w pobliżu miejskiej cytadeli, wypełniony muzealiami i bogatym księgozbiorem, niestety, swoje życie zakończyła w 1956 r. w opuszczeniu i biedzie.

### Stan zachowania

Stan dobry, ikona po konserwacji. Na licu ściemniałe retusze, głównie wzdłuż pęknięć deski. Popękane warstwy zaprawy i malarska. Całkowicie utracona jest warstwa malarska w dolnej partii ikony, u góry ubytki punktowe. Pozostała część dobrze zachowana.

### Opisy historyczne

- KI [b.a., b.r.]: „cały dół utracon”.
- KI [b.a.] (przed 1950): „partia dolna zupełnie zniszczona, pozostał tylko zarys nimbu z postaci Józefa”.

### Konserwacje

- 1956, IX: PK MNK: gazowanie, zabezpieczenie powierzchni
- 1956–1957: wykonanie kopii ikony w ASPK
- 1958, II: zabezpieczenie całej powierzchni obrazu, sprasowanie, pokrycie woskiem w PK MNK
- 1960: zabezpieczenie lica, wstawienie części nowej deski, sklejenie pęknięcia, impregnacja drewna, kitowanie obrazu i ramy, punktowanie w ZPAP (M. Zachwieja)
- 1964: odczyszczenie, zabezpieczenie w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1999, II–III: zdjęcie przemalowań, punktowanie w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2008, 31 III–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PK MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Jedna deska wzmocniona dwoma zastrzałami o równej szerokości (ok. 5 cm) i prawie równo oddalonymi od krawędzi, tj. górny o 17,5 cm, dolny o 18,5 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, z naturalnie profilowaną ramą, obwiedziona w połowie czerwoną farbą.

order to furnish the newly arranged royal chambers. This could explain a stamp reading ‘WAWEL’ featured on some icons in the MNK Orthodox Art collection. Unfortunately, no documents confirming this have been found in the Wawel Archives. Manager Chojnacka mentioned a deed of donation which transferred the ownership onto the MNK, which was written about by the Helena’s son, Stanisław Czołowski (Krakow City Archives), in a correspondence with the MNK Director Feliks Kopera. Before World War II Helena Dąbczańska had an impressive palace in Lviv, in the vicinity of the city citadel, filled with museum objects and a rich library. Unfortunately, in her final days she lived in abandonment and poverty, and died in 1956.

### Condition

The general condition of the icon is good, after conservation. On the front there are darkened retouched areas, especially along the cracks in the panel. The ground and paint layers with cracks. The paint layer in the lower part of the icon is completely missing, in the upper part – areas of loss in some spots. The rest is well preserved.

### Historical descriptions

- KI [n.a., n.y.]: ‘the whole lower part lost’.
- KI [n.a.] (before 1950): ‘the lower part completely damaged, only an outline of Joseph’s nimbus has remained’.

### Conservation treatments

- September 1956: PK MNK: icon treated with gas, surface protected
- 1956–1957: icon copied at the ASPK
- February 1958: entire surface of the painting protected, pressed, coated with wax in the PK MNK
- 1960: front protected, part of a new panel inserted, crack glued together, wood impregnated, painting and frame puttied, spot inpainting in the ZPAP (M. Zachwieja)
- 1964: cleaned, protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- February–March 1999: overpaintings removed, spot inpainting in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 31 March–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PK MNK/o. PBEC

### Support

One board reinforced with two battens of equal width (approx. 5 cm) and at almost the same distance from the edges, i.e. the upper one – 17.5 cm, the lower one – 18.5 cm.

### Front side

The icon with a *kovcheg*, with a naturally profiled frame, encircled with red paint (half of it).

## Inskrypcje

W tle, u góry ikony:  
 ΡΟΧΓΕΤΕΟ Χ̄Σ̄ΒΟ  
 (= *Narodziny Chrystusa*)

Nad Chrystusem w żłóbku:  
 ῙΣ̄ Χ̄Σ̄  
 (= *Jezus Chrystus*)

W nimbie Marii:  
 Μ̄Ρ Ω̄Σ̄  
 (= *Matka Boga*)

W nimbie Józefa:  
 ΙΩ̄Σ̄Η̄Φ̄  
 (= *Józef*)

## Opis i ikonografia

W centrum ikony na czerwonym posłaniu leży Maria wśród stylizowanych skał, tuż obok w żłóbku leży Chrystus. Nachylają się ku Niemu wół i osioł, od lewej strony znajdują się Trzej Królowie z darami, ponad nimi aniołowie wpatrzeni w gwiazdę, jeden z nich unosi dłoń nad pasterzem, który – klęcząc – unosi prawą rękę, w drugiej trzymając róg. Wzdłuż posłania Marii stoi rząd owiec. Dolna część ikony niezachowana, widoczny jedynie nimb siedzącego w zamyśleniu Józefa i głowa niewiasty kąpiącej Jezusa. W ikonie zobrazowano wariant akcentujący epifanię Chrystusa – Trzej Królowie stoją bowiem u żłóbka z darami, podczas gdy w ikonie MNK XVIII-245 (Kat. 30) dopiero nadjeżdżają konno.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Rozmiary ikony wskazują na jej pochodzenie z dolnego rzędu ikonostasu, z kolei jej tematyka – na funkcję ikony patronalnej (chramowej)<sup>1368</sup>. Dzieło urzeka swoim serenitycznym klimatem, w którym duży udział mają zwierzęta ujęte w perspektywie rządowej. Analogie dla ich opracowania odnajdujemy w ikonie nowogrodzkiej 2. poł. XV w., w której owce i rogacizna tłoczą się na tle podobnie spiętrzonych gór, u stóp siedzących św. Błażeja i św. Spirydiona, którym błogosławi wyłaniający się z obłoków Chrystus<sup>1369</sup>. Podobnie zaznaczona została ich szczecina, ciemnym konturem podkreślone grzbiety, wydłużone i zwężające się na końcach pyski oraz rogi. Analogiczne są zwłaszcza sylwetki skaczących kozic. Inną cechą zbieżną z praktyką stosowaną w malarstwie nowogrodzkim jest kolorystyczne

<sup>1368</sup> Gumińska 2008, s. 50.

<sup>1369</sup> Św. Błażej i św. Spirydion, ikona, Nowogród, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 117,5 × 85,5 cm, ГИМ, nr inw. И-VIII-5756 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 45.

## Inscriptions

In the background, in the upper part of the icon:  
 ΡΟΧΓΕΤΕΟ Χ̄Σ̄ΒΟ  
 (= *Nativity*)

Above Christ in the manger:  
 ῙΣ̄ Χ̄Σ̄  
 (= *Jesus Christ*)

In Mary's nimbus:  
 Μ̄Ρ Ω̄Σ̄  
 (= *Mother of God*)

In Joseph's nimbus:  
 ΙΩ̄Σ̄Η̄Φ̄  
 (= *Joseph*)

## Description and iconography

The centre of the icon depicts Mary lying on a red bed among stylised rocks, and Christ is lying in the manger close to her. The ox and ass are leaning towards him, on the left there are the Magi with gifts, above them – angels with their eyes fixed on the star. One of them is raising his palm over the shepherd, who – kneeling – is lifting his right hand, holding a horn in the other one. Sheep are standing in a row along Mary's bed. The lower part of the icon has not survived, one can only see the nimbus of Joseph, lost in thought, and the head of a woman bathing Jesus. The icon represents the variant emphasising the epiphany of Christ – the Three Wise Men are standing at the manger with gifts, whereas in the icon MNK XVIII-245 (Cat. 30) they are still approaching on horseback.

## Remarks concerning style and attribution

The dimensions of the icon indicate that it was made for the bottom tier of the iconostasis, and taking its theme into account, it is a patronal (*khramovaya*) icon, that is of patron saint to whom the church is dedicated or of the feast day of the parish.<sup>1368</sup> The work enchants with its serenity, to which largely contribute the animals depicted in rows. An analogy for this representation can be found in a Novgorod icon from the 2nd half of the 15th c., in which the sheep and horned cattle crowd against the background of similarly accumulated mountains, at the feet of seated St Blaise and St Spyridon, whom Christ blesses emerging from the clouds.<sup>1369</sup> The animals' hair is marked in a much the same way, and so are highlighted their backs with a dark contour, elongated muzzles, tapering

<sup>1368</sup> Gumińska 2008, p. 50.

<sup>1369</sup> St Blaise and St Spyridon, icon, Novgorod, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 117,5 × 85,5 cm, ГИМ, inv. no. И-VIII-5756 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 45.

wypełnienie okręgu otaczającego Chrystusa. Tak w ikonie krakowskiej, jak w przykładach nowogrodzkich konsekwentnie stosowano zasadę dodawania kolejnych kręgów barw – od najciemniejszej w jego centrum do zupełnie jasnego kręgu na jego obwodzie<sup>1370</sup>.

Wydaje się, że jest to jeszcze jedno dzieło powstałe na ziemi przemyskiej, ale należące do tych pozostających pod przemożnym wpływem malarstwa nowogrodzkiego.

### Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; 23 VI 1981 – 20 X 1987: wypożyczenie długoterminowe do MZŁ; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI [b.a., b.r.], karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; KI [b.a.] (przed 1950) – *Narodzenie Chrystusa*, karta inwentarzowa zał. przed 12 VI 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, karta inwentarzowa zał. 3 XI 1959, PBEC/XVIII

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 56; Kłosińska 1973, kat. 14, s. 114, il. na s. 115; Kłosińska 1987, poz. kat. 25; Gumińska 2008, s. 50, il. na s. 51; Gumińska 2010, il. na s. 443

at the end, and horns. Analogous are especially the silhouettes of jumping chamoix. Another feature which reminds of a practice used in Novgorod painting is filling the ring around Christ with colour. Both in the Krakow icon and in Novgorod examples the principle of adding successive colour circles was used consistently – from the darkest circles in the centre to a completely bright circle along its circumference.<sup>1370</sup>

It seems that the icon is yet another work produced in the Przemysł land, but representing those influenced by Novgorod painting.

### Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; 23 VI 1981 – 20 X 1987: long-term loan to MZŁ; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI [n.a., n.y.], inventory chart, PBEC/XVIII; KI [n.a.] (before 1950) – *Narodzenie Chrystusa*, inventory chart created before 12 June 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, inventory chart created on 3 November 1959, PBEC/XVIII

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 56; Kłosińska 1973, cat. 14, p. 114, fig. on p. 115; Kłosińska 1987, cat. no. 25; Gumińska 2008, p. 50, fig. on p. 51; Gumińska 2010, fig. on p. 443

<sup>1370</sup> *Przemienienie*, ikona rzędu świątecznego, Nowogród, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 88 × 57 cm, HM, nr inw. 10913 – *ibidem*, kat. 30.

<sup>1370</sup> *Transfiguration*, icon from the Feasts tier, Novgorod, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 88 × 57 cm, HM, inv. no. 10913 – *ibid.*, cat. 30.

## Narodzenie Chrystusa Nativity

### MNK XVIII-245 (d. nr inw. 135.164)

Ikona z rzędu ikon świątecznych ikonostasu<sup>1371</sup>

Warsztat Malarza ikon świątecznych z Polany k. Chyrowa (ukr. *Поляна*), czynny ok. poł. XVI w.<sup>1372</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno w miejscach łączenia desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 34), srebrzenia (nimby i tło)<sup>1373</sup>, 75 × 53,5 × 2 cm

Zakup, 1916 (za 300 koron; Dz.P. 7582)<sup>1374</sup>

### Pochodzenie ikony

Według niepotwierdzonej informacji, pochodzącej z publikacji Feliksa Kopera, dyrektora Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1901–1950 (poza okresem II wojny światowej), ikona miała pochodzić z okolic Sandomierza. Narracja autora jest na tyle ciekawa, że warto przytoczyć ją w całości. W *Dziejach malarstwa polskiego*, wydanych w Krakowie w 1925 r., autor zanotował:

Malarstwo ruskie w zakresie malarstwa sztalugowego zapewne rozwijało się w Krakowie, skoro rozwijało się tu malarstwo freskowe. Mielśmy niewątpliwie za Władysława Jagiełły malarzy u nas malujących ikony. Przechowała się tradycja, że Jagiełło zaraz w pierwszych latach rządów trzymał na swoim dworze malarza Jakóba Wężyka, rodem z Litwy. Miał on wykonać wiele obrazów przedstawiających wizerunki królewskie i różne wydarzenia i miał być autorem cudownego obrazu Matki Boskiej w kościele bernardynów w Sokalu (obraz ten spłonął r. 1843 podczas pożaru).

U schyłku XV w. Fiol drukuje tu także ruskie książki, czemużby więc nie malowano ikonów. Ale czy potrafimy odnaleźć te obrazy? Malarstwo ruskie trzymające się form, uświęconych tradycją i nie wykazujące tej ruchliwości w rozwoju, co malarstwo zachodnie, niełatwo jest dzielić na lokalne szkoły, o ile w grę nie wchodzi wielkie ognisko ruskiej sztuki, a takim ogniskiem Kraków nie był. Ale mamy jeden obraz ruski, pochodzący z Sandomierskiego,

1371 Gumińska 1994, kat. [b.p.]. Parafia w Polanie pełniła funkcję filialnej wobec parafii w Chyrowie, dekanatu samborskiego. Cerkiew drewniana pw. św. Mikołaja, z 1758 r., spłonęła w 1919 r. – Blaziejovskij 1995, s. 561.

1372 Propozycje datowania: lata 70. XV w. (Kopera, Kwiatkowski 1929, s. 98); XV–XVI w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 11); ok. poł. XVI w. (Gumińska 1994, [b.p.]; Suliga 1998); poł. XVI w. (Kłosińska 1987, poz. kat. 24; Janocha 2008b, s. 157); XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 53; Kłosińska 1973): 2. poł. XVI w. (Gumińska 2010).

1373 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „złoto płatkowe”.

1374 *KI* [b.a.] (przed 1950).

### MNK XVIII-245 (former inv. no. 135.164)

Icon from the Feasts tier of the iconostasis<sup>1371</sup>

Workshop of the Painter of Feasts icons from Polyana (Ukr. *Поляна*, Pol. *Polana*) near Khyriv (Ukr. *Хі́рив*, Pol. *Chyrów*), active ca. mid-16th c.<sup>1372</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 34), silvered (nimbus and background),<sup>1373</sup> 75 × 53.5 × 2 cm

Purchased, 1916 (for 300 koronas; Dz.P. [Correspondence Register] 7582)<sup>1374</sup>

### Provenance of the icon

Based on unconfirmed information from a publication by Feliks Kopera, Director of the National Museum in Krakow in 1901–1950 (excluding the time of World War II), the icon came from the area of Sandomierz. The author's narrative is interesting enough to cite it in its entirety. In *Dzieje malarstwa polskiego* [History of Polish Painting], published in Krakow in 1925, he noted:

Ruthenian painting in the field of easel painting probably developed in Krakow, since fresco painting developed here. Without doubt during the reign of Władysław Jagiełło there were painters here who specialised in icons. A tradition was kept alive according to which Jagiełło had the painter Jakóba Wężyk, of Lithuanian descent, at his court in the first years of his rule. He painted a large number of pictures of royal likenesses and different events, as well as a miraculous painting of the Mother of God in the Bernardine church in Sokal (the painting burned down in 1843 during a fire).

At the close of the 15th c., Fiol printed here also Ruthenian books, so the icons could have also been painted. But are we able to find these works? Ruthenian painting, following the established form, traditions and showing not much alteration, is hard to identify with individual local schools, as long as it is not the case of major centres of Ruthenian art, Krakow was not one of. Yet, we do have one Ruthenian

1371 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]. The parish in Polyana was a branch of the parish in Khyriv, Sambir decanate. The wooden Orthodox church of St Nicholas, from 1758, burned down in 1919 – Blaziejovskij 1995, p. 561.

1372 Suggested dating: 1470s (Kopera, Kwiatkowski 1929, p. 98); 15th–16th c. (Hordynsky 1973, no. and fig. 11); ca. mid-16th c. (Gumińska 1994, n.pag.; Suliga 1998); mid-16th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 24; Janocha 2008b, p. 157); 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 53; Kłosińska 1973): 2nd half of the 16th c. (Gumińska 2010).

1373 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘gold leaf’.

1374 *KI* [n.a.] (before 1950).

a znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, który możnaby uważać za obraz sztalugowy XV lub na początku XVI wieku<sup>1375</sup>.

W *Katalogu obrazów polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV–XVI* w opracowaniu Feliksa Koperę i Józefa Kwiatkowskiego (Kraków 1929) wiadomość tę powtórzono w nocie katalogowej:

Obraz w stylu bizantyńskim przedstawiający Boże Narodzenie, malowany temperą na desce lipowej z podkładem kredowym, – 75 × 53 cm, pochodzi z okolic Sandomierza<sup>1376</sup>.

Autorzy w przedmowie podziękowali za pomoc w oznaczeniu technik obrazów prof. Wiesławowi Zarzyckiemu.

Dane zawarte w nocie powtórzono w karcie inwentarzowej [KI (b.a.) (przed 1950) II], choć w starszej, jak się wydaje, karcie podano, że jest to dzieło litewsko-ruskie z XVI w. [KI (b.a.) (przed 1950) I]. Proweniencja dzieła utrwalona już w momencie jego nabycia i powtarzana w kolejnych opisach wydaje się wielce wątpliwa, można jednak przypuszczać, że nastąpiło tu zniekształcenie przekazu. Ze względu na cechy stylistyczne ikona mogła być sprowadzona do Krakowa z kierunku północno-wschodniego, tj. z terenów dzisiejszego pogranicza polsko-ukraińskiego, na co wskazuje krąg podobnych pod względem warsztatowym dzieł.

### Stan zachowania

Dobry, drobne ubytki farby, ślady dawnych punktowań. Warstwa malarska lekko spękana, u dołu – na środku i blisko prawej krawędzi – zaretuszowane pęknięcia. Lekkie przetarcia na krawędziach.

### Opisy historyczne

KI 1960: „Dość dobry, drobne odpryski farby, ślady dawnych punktowań”.

### Konserwacje

Ślady dawnych punktowań.

- 1956–1957: wykonanie kopii ikony w ASPK
- 1964: odczyszczenie, zabezpieczenie w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1973, 23 III–10 XI: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1999, 22 II–31 III: zdjęcie przemalowań, punktowanie w PKMiR MNK/o. Sukiennice
- 2007, 8–25 III: konserwacja w PK MNK/o. PBEC

painting, from the Sandomierz region, in the holdings of the Krakow National Museum, which could be regarded as an easel painting dating from the 15th or early 16th century.<sup>1375</sup>

In the *Katalog obrazów polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV–XVI* [Catalogue of Paintings of Polish Origin at the National Museum in Krakow], edited by Feliks Koperę and Józef Kwiatkowski, (Kraków 1929) the information was repeated in a catalogue note:

A Byzantine-style painting of the Nativity, painted with tempera on linden panel with chalk ground, 75 × 53 cm, from the area of Sandomierz.<sup>1376</sup>

In their foreword, the authors thanked Prof. Wiesław Zarzycki for indentifying the techniques.

Information contained in the note was repeated in the inventory chart [KI (n.a.) (before 1950) II], though the older, as it seems, note informed that the icon was a Lithuanian-Ruthenian work from the 16th c. [KI (n.a.) (before 1950) I]. The provenance of the work provided at the time of its acquisition and repeated in successive notes seems highly questionable, but it may be assumed that what happened was the distortion of information. Taking its style into account, the icon might have been brought to Krakow from the North-East, that is, from the area of present-day borderland between Poland and Ukraine, as suggested by a group of works similar in terms of technique applied.

### Condition

Good, little areas of loss in the paint layer, marks of old spot inpainting. The paint layer slightly cracked, at the bottom – in the centre and close to the right edge – cracks retouched. Small abraded areas at the edges.

### Historical descriptions

KI 1960: ‘Quite good, paint has peeled off a bit, marks of old spot inpainting’.

### Conservation treatments

Marks of old spot inpainting.

- 1956–1957: icon copied at the ASPK
- 1964: icon cleaned, protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 23 March–10 November 1973: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 22 February–31 March 1999: overpaintings removed, spot inpainting in the PKMiR MNK/o. Sukiennice

<sup>1375</sup> Koperę 1925, s. 229.

<sup>1376</sup> Koperę, Kwiatkowski 1929, poz. kat. 74, s. 98, il. 81, z odwołaniem się do Koperę 1925, s. 229; KI [b.a.] (przed 1950) II: „z okolic Sandomierza; magazyn w Sukiennicach”.

<sup>1375</sup> Koperę 1925, p. 229.

<sup>1376</sup> Koperę, Kwiatkowski 1929, cat. no. 74, p. 98, fig. 81, with reference to Koperę 1925, p. 229; KI [n.a.] (before 1950) II: ‘from the vicinity of Sandomierz; storeroom in the Sukiennice’.

→ 2008, 9 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PK MNK/o. PBEC

→ 2008, 22 VII–17 X: konserwacja w PK MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski łączone pionowo, niemal równej szerokości (ok. 27,5 cm; 25,5 cm). Dwa zastrzały zwężające się, wpuszczone prawostronnie (oba – 5 cm; 3,5 cm), niemal w równych odległościach od górnej i dolnej krawędzi (górny – 13 cm; 12 cm; dolny – 12 cm; 12 cm).

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama profilowana o szerokości 4 cm.

### Inskrypcje

U góry ikony:  
 ΡΟΓΤΒΟ ΧΕΟ  
 (= *Narodzenie Chrystusa*)

W nimbie Jezusa (w żłóbku i w scenie kąpieli):

Ο  
 Ψ Ν  
 (= *Ten, który Jest*)

Nad głową Marii:

ΜΡ Δ,ΓϞ  
 (= *Matka Boga*)

### Opis i ikonografia

Tematem ikony jest scena Bożego Narodzenia. W części środkowej Maria leży w połogu na czerwonym pościu, za nią Jezus w żłóbku, do którego zaglądały wół i osioł. Po lewej podążają na koniach Trzej Królowie, a nad nimi dwaj aniołowie wskazujący na gwiazdę, której blask rozszcza się na trzy promienie. Na prawo od żłóbka stoi pasterz z rogiem i dwiema owcami, nachyla się ku niemu anioł z gestem błogosławieństwa. U dołu ikony siedzi zamyślony Józef przed starym pasterzem, za którym umieszczono scenę kąpieli Niemowlęcia.

Tu znów można oddać głos dyrektorowi Muzeum Narodowego w Krakowie, trudno bowiem dorównać mu pod względem piękna i celności użytego języka:

Najwidoczniej jest on [obraz, czyli omawiana ikona – przyp. M.P.K.] współczesny malowaniu w kaplicy Św. Trójcy na Wawelu i nawet przedstawia prawie ten sam szereg scen z narodzeniem N. P. Marji związany, który widzieliśmy tam na ścianie. Daje on nam pojęcie o kolorycie, bo go nieprzemalowano. Zielone tło ziemi i skały zajęły miejsce niemal całego obrazu z wyjątkiem górnej części wyłącanej, od której odcinają się postacie aniołów. Na tem zielonem tle, wyobrażającym murawę, urozmaiconą

→ 8–25 March 2007: conservation in the PK MNK/o. PBEC

→ 9 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PK MNK/o. PBEC

→ 22 July–17 October 2008: conservation in the PK MNK/o. PBEC

### Support

Two boards joined vertically, of almost equal width (approx. 27.5 cm; 25.5 cm). Two tapering battens inserted on the right (both – 5 cm; 3.5 cm), at almost the same distance from the top and bottom edges (upper – 13 cm; 12 cm; lower – 12 cm; 12 cm).

### Front side

The icon with a *kovcheg*, profiled frame 4 cm wide.

### Inscriptions

At the top of the icon:

ΡΟΓΤΒΟ ΧΕΟ  
 (= *Nativity*)

In Jesus' nimbus (in the manger and in the scene of bathing):

Ο  
 Ψ Ν  
 (= *I Am that I Am*)

Above Mary's head:

ΜΡ Δ,ΓϞ  
 (= *Mother of God*)

### Description and iconography

The subject of the icon is the scene of the *Nativity*. The centre depicts Mary in confinement, lying on a red bed, Jesus behind her in the manger into which the ox and ass are peeping. On the left the Magi are approaching on horseback, and above them two angels pointing at the star whose glitter is splitting into three rays. To the right of the crib there is a shepherd standing with a horn and two sheep, and an angel is leaning towards him, making a blessing gesture. At the bottom of the icon there is Joseph sitting, lost in thought, before an old shepherd, with the scene of the Child's bath represented behind.

Here one can again cite the director of the National Museum in Krakow, as it is hard to equal him in the beauty and pertinence of the language:

Most clearly it [the painting, that is, the analysed icon – note: M.P.K.] dates from the same time as paintings in the chapel of the Holy Trinity in Wawel Cathedral, and it even depicts almost the same selection of scenes associated with the birth of the Virgin Mary, which could be seen on the wall there. It gives us an idea about the colour palette because it has not been overpainted. The green background of the earth and rocks occupy almost the whole composition except for the

tu i ówdzie kwiatami odbija się silnie kolor czerwony siennika, na którym leży w purpurowym płaszczu N. P. Marja. Także szaty aniołów obok zielonych są i czerwone, toż samo ubranie magów, ubiory zaś pasterzy i służącej są niebieskie, przyczem znów wprowadza artysta kolor żółty. Barwy te zasadnicze są głębokie i do dziś dnia zachowały swój wydatny efekt.

Widzimy, że malarz dbał o koloryt i starał się przez kontrasty uzyskać grę barw i że znaczenie tych dzieł tkwiło w obrazowaniu i ujmującym w ogóle opowiadaniu, któreby budziło zajęcie u ówczesnych ludzi, nie mających wielkich wymagań. Ale przytem wabić one musiały oko żywością barw, o czym obraz w Muzeum Narodowym wybornie świadczy. Tak też świetne pod względem kolorystycznym musiały być niegdyś obrazy Świętokrzyskiej kaplicy.

Wyszły w obrazku krakowskiego muzeum szczegóły lepiej, niż w polichromji przeznaczonych na odległość i to szczegóły rodzajowe, przed którymi tak broni się bizantyńska sztuka. Widzimy n. p. pasterza z rogową trąbą, ku któremu skacze baran, gdy inny baran skubie kwiaty, dokładnie odtworzono szczegóły ubrania pasterzy i służących niewiast z charakterystycznymi i barwnymi zawojami. Obraz można nazwać na pół bizantyńskim na pół zachodnim. Nieraz zobaczymy jeszcze, że w ten sposób wschodni malarze i wschodnie pojęcia oddziały na zachodnią sztukę, a z drugiej strony zachód oddziały na twórczość artystyczną wschodu. Lecz to już wchodzi w zakres sztuki wschodu, który sztuce na polskiej ziemi kwitnącej wiele zawdzięcza<sup>1377</sup>.

Ikony o tak rozbudowanej kompozycji i serenitywnym klimacie należały do szczególnie popularnych. Feliks Kopera w nocie z 1929 r. zwrócił uwagę, że w tym jednym obrazie wydzielono jakby strefy z wyobrażeniami zdarzeń, oddzielonych od siebie chronologicznie i topograficznie, podkreślając jego pokrewieństwo z freskami kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej. Wyraził przy tym przypuszczenie, że malował go jeden z artystów ruskich za Kazimierza Jagiellończyka, a podobne szczegóły dostrzegał we freskach kościoła górnego w Asyżu<sup>1378</sup>. Z tej uwagi wynikałoby też, że opinia z 1925 r., iż ikona jest współczesna freskom w kaplicy Świętej Trójcy (fund. 1431–1433), była błędna i autorowi chodziło raczej o bliźniaczą kaplicę przy katedrze krakowskiej pw. Krzyża Świętego (1470)<sup>1379</sup>.

upper part, gilded, against which the figures of angels are distinguished. What stands out against this green background representing the sward, embellished with flowers here and there, is the red of the pallet with the Virgin Mary lying on it in a purple cloak. Also the garments of angels are both green and red, so are the clothes worn by the Magi whereas the attire of shepherds and the servant is blue, with the addition of yellow. These basic colours are deep, still impressing today. The painter certainly paid special attention to the colours and tried, with the use of contrasts, to obtain the play of colours. The significance of these works resulted from the art of depiction and storytelling in general, which was appealing to the people of the day, who were not very demanding. Yet, what was most important in the first place was the vividness of colours, as clearly evidenced by the painting at the National Museum. The paintings in the Holy Cross chapel must have been equally excellent in terms of colour.

Details are better represented in the painting from the Krakow museum than in depictions destined to be watched from a distance, in fact genre details that Byzantine art is trying to avoid so much. For example one can see a shepherd with a horn, towards which a sheep is jumping, and another sheep is nibbling flowers: the clothes worn by shepherds and maids with the characteristic colourful turbans with attention to detail. The painting may be classified as half-Byzantine and half-Western. We will often see this was the way Eastern painters and Eastern concepts influenced Western art, and the other way round, the West had an impact on the artworks of the East. Nonetheless, this falls within the scope of Eastern art that owes a lot to art flourishing in Polish lands.<sup>1377</sup>

Icons with so complex a composition and serene in character were extremely popular. In a note of 1929 Feliks Kopera stressed that this single painting was divided as if into areas with representations of events, separated from each other chronologically and topographically, emphasising its affinity to frescos in the Holy Cross chapel in the Wawel cathedral. At the same time he suggested that it was painted by one of Ruthenian artists during the reign of Casimir Jagiellon, and he noticed similar details in the frescos in the upper church in Assisi.<sup>1378</sup> From this it can be drawn that the view expressed in 1925 that the icon was contemporary to the frescos in the Lublin castle's Holy Trinity chapel (commissioned in 1431–1433) was wrong and that the writer probably referred to the twin chapel dedicated to the Holy Cross at the Krakow cathedral (1470).<sup>1379</sup>

1377 Kopera 1925, s. 229–230. Feliks Kopera miał za sobą studia w Bazylei, Berlinie, Florencji i Sankt Petersburgu, od 1901 r. wykładał na Uniwersytecie Jagiellońskim, w 1899 r. został członkiem Moskiewskiego Towarzystwa Archeologicznego, a w 1918 – Polskiej Akademii Umiejętności.

1378 Kopera, Kwiatkowski 1929, s. 98.

1379 Zob. Kruk 2017a, tab. 1.

1377 Kopera 1925, pp. 229–230. Feliks Kopera studied in Basel, Berlin, Florence and Saint Petersburg, from 1901 he was lecturer at the Jagiellonian University, in 1899 he was a member of the Moscow Archaeological Society, and in 1918 – of the Polish Academy of Arts and Sciences (Pol. Polska Akademia Umiejętności).

1378 Kopera, Kwiatkowski 1929, p. 98.

1379 See Kruk 2017a, pl. 1.



Kwaterna o tym temacie, wypełniająca jedną z arkad epistylionu z cerkwi św. Anny w Werii (gr. Veroia), z pocz. XV w., składa się z podobnie opracowanych motywów, lecz inaczej porozmieszczanych aniżeli w ikonach ruskich. Można zauważyć, że na ogół dokonywano dość swobodnych aranżacji określonych motywów w obrębie tejże kompozycji – zamyślony Józef z pasterzem w ikonach ruskich wypełnia lewy dolny róg, w greckiej – prawy, zamieniając się tym samym ze sceną kąpeli Jezusa. W tych dwóch ostatnich magowie z darami wyłaniają się zza grzbietu górskiego jak w przykładzie greckim, w omawianej ikonie zaś zbliżają się do żłóbka konno. W każdej ikonie nieco inaczej aranżowane są postaci aniołów w najwyższym rzędzie, stale jednak obecny jest anioł zwiastujący pasterzowi, który w ikonie greckiej gra na piszczałce, w omawianej ikonie oraz ikonie MNK XVIII-186 (Kat. 29) trzyma w ręku róg, zaś w ikonie MNK XVIII-15 (Kat. 28) bliżej nieokreślony przedmiot, jakby rodzaj laski pasterskiej, z którą zbliża się do żłóbka umieszczonego nie – jak to było przyjęte – w centrum, lecz po prawej stronie kompozycji. Żłóbek jest tu nakryty dachem stajenki, mającej wyraźne cechy zapożyczenia ze sztuki zachodniej. W tej ikonie brak również promienia spływającego z obłoku, wypełnionego gwiazdą i rozdzielającego się na trzy mniejsze tuż nad żłóbkiem. Kolejną różnicę w stosunku do greckiej i wcześniejszych ruskich ikon dostrzegamy w mocno przestylizowanym rysunku skał, podczas gdy w przykładach starszych są to wyraźniej zaznaczone ostre wierzchołki gór, postrzępione i rozjaśnione pasemkami białej farby.

Analogiczne cechy, w postaci postrzępionych wierzchołków górskich, serenitywnie ujętego stada owiec oraz pasterza z rogiem, jak w ikonach MNK XVIII-186 (Kat. 29) i MNK XVIII-245 (Kat. 30), odnajdujemy w ikonie z cerkwi pw. św. Jana Chrzciciela w Nesebyrze, datowanej na wiek XVI i eksponowanej w Galerii Ikon soboru św. Aleksandra Newskiego w Sofii. Zbliżona jest kompozycja wymienionych ikon, zwłaszcza omawianej tu ikony MNK XVIII-245, z tą różnicą, że w ikonie bułgarskiej dodany jest pasterz siedzący w prawym dolnym rogu i grający na rogu przed pasącymi się przed nim owcami. Scena kąpeli przesunięta została w lewy dolny róg i w efekcie zabrakło miejsca dla motywu siedzącego św. Józefa, którego umieszczono w centrum – przed posłaniem Marii. Aniołowie w lewym górnym narożniku tworzą zarazem większy chór, sygnalizowany rzędem głów w tle, podczas gdy w ikonie krakowskiej są tylko dwaj, bardzo podobny jest natomiast motyw promienia, rozwidlającego się na trzy mniejsze, mające u nasady kulę z miniaturową, wieloramienną gwiazdą. Można zatem domniemywać, że to z Bałkan pochodziła ikona stanowiąca wzór dla Mistrza ikony krakowskiej.

The panel devoted to this theme in one of the arcades of the architrave in the Orthodox church of St Anne in Veria (Gr. Veroia), dating from the beginning of the 15th c., consists of similarly depicted motifs but arranged differently than in the Ruthenian icons. It may be noticed that, in general, motifs were arranged quite freely within this composition – in Ruthenian icons Joseph, lost in thought, with shepherds occupies the bottom left corner, in the Greek icon – the right one, changing places with the scene of bathing Jesus. In the two previous works the Magi with gifts are emerging from behind the mountain ridge as in the Greek work, and in the present icon they are approaching the manger on horseback. In each icon the angels in the highest row are arranged in a different way, yet the angel announcing to the shepherd, playing the pipe in the Greek icon, in the present icon and the icon MNK XVIII-186 (Cat. 29) is holding a horn, and in the icon MNK XVIII-15 (Cat. 28) an unspecified object, something like a shepherd's cane, with which he is approaching the crib situated – unusually – in the centre, but on the right side of the composition. The crib is covered with the roof of the stable, which shows clear influence from Western art. This icon also lacks the ray coming from a cloud, filled with a star and splitting into three smaller ones just above the crib. Another difference as compared to the Greek and previous Ruthenian icons can be noticed in the much overstylised outline of rocks, whereas in the older examples these are more clearly marked sharp mountain peaks, jagged and brightened with streaks of white paint.

Analogous features, in the form of jagged mountain tops, the serenely depicted flock of sheep and a shepherd with the horn, as in the icons MNK XVIII-186 (Cat. 29) and MNK XVIII-245 (Cat. 30), can be found in the icon from the Orthodox church of John the Baptist in Nesebar, dated to the 16th c. and exhibited at the Gallery of Icons of the St Alexander Nevsky Cathedral, Sofia. Similar is the composition of these icons, in particular the icon MNK XVIII-245 analysed here, with this difference that in the Bulgarian icon there is another shepherd, sitting in the bottom right corner and playing the horn in front of the grazing sheep. The bathing scene is depicted in the bottom left corner and, consequently, there is not enough space for the motif of seated St Joseph, here situated in the centre – in front of Mary's bed. Angels in the top left corner at the same time form a larger choir, signalled with a row of heads in the background, whereas in the Krakow icon there are only two of them. Very similar is the motif of the ray splitting into three smaller ones, having at the base a ball with a miniature, multi-pointed star. It may be assumed that the Master of the Krakow icon was inspired by an icon of Balkan origin.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Na ogół ikony ilustrujące ten temat były znacznie mniejszych rozmiarów i wchodziły w skład rzędu ikon świątecznych. Trudno zatem jednoznacznie rozstrzygnąć, czy dzieło należało do takiego rzędu, czy też pełniło funkcję ikony chramowej, tzn. ilustrującej wezwanie świątyni – wówczas byłoby umieszczone po prawej stronie ikonostasu, w dolnym rzędzie ikon królewskich, tj. namiestnych.

Najbliższe mu pod względem stylu są dzieła warsztatu malarza lub malarzy ikon w ikonostasie cerkwi św. Mikołaja w Polanie (k. Chyrowa, ukr. Поляна). Janina Kłosińska (1973) wskazała analogie w ikonie *Ofiarowania Marii w świątyni* w MNZP (inw. MPH 968) oraz ikonach rzędu świątecznego ikonostasu w Polanie (*Wjazd do Jerozolimy, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego*). Bliska analogia stylistyczna – *Wjazd do Jerozolimy* (MNZP, nr inw. MPH 1433). *Ofiarowanie Marii* i *Wjazd do Jerozolimy* datowane są na 2. poł. XVI w.<sup>1380</sup> Zdaniem Gumińskiej, należy uwzględnić także inne poza świątecznymi ikony z Polany – *Deesis* i *Hodegetrię*. Podobne są stylizacja twarzy, krępe proporcje, struktura draperii i budowa skał, a także opracowanie ramy wielu z tych ikon. W tym kręgu zapewne wykonano unikatową pod względem ikonograficznym ikonę Joachima i Anny ze scenami w polach bocznych<sup>1381</sup>. Zwracają uwagę podobne w wyrazie twarze Marii w ikonie krakowskiej i Anny w ikonie lwowskiej, jak również Józefa w pierwszej z ikon i Joachima w drugiej.

## Wystawy

MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MRM 1988; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998, s. 24–25, il. na s. 24); PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.a.] (przed 1950) I – *Obraz litewsko-ruski z XVI w. (?) Narodzenie Chrystusa*, karta inwentarzowa zał. przed 16 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI [b.a.] (przed 1950) II – *Obraz w stylu bizantyńskim, przedstawiający Boże Narodzenie*, karta inwentarzowa (+ dołączona notatka) zał. przed 16 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 960 – J. Kłosińska, *Ikona. Boże Narodzenie*, karta inwentarzowa zał. 9 I 1960, uzup. B. Gumińska

### Publikacje

Kopera 1925, s. 229–230; Kopera, Kwiatkowski 1929, nr 74, s. 98, fig. 81; Kłosińska 1966, poz. kat. 53; Hordynsky 1973, poz. i il. 11; Kłosińska 1973, kat. 13, s. 112–113, il. na wklejce; Kłosińska 1987, poz. kat. 24; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Janocha 2008b, il. na s. 157

1380 Ogólnie na XVI w. datował ikony z Polany I. Swiencicki – Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 99–102.

1381 Św. Joachim i św. Anna, ikona, dat. na 2. poł. XVI w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 146 dat. na XVI w.), 119 × 94 × 2 cm, poch. nieustalonego, ze zbiorów Akademii Teologicznej we Lwowie, НМЛ nr inw. НМЛ-36456, i-2124 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 164.

## Remarks concerning style and attribution

In general, icons illustrating this theme were definitely smaller and constituted a part of the Feasts tier. Therefore it is hard to say whether the work belonged to this tier or it played the role of an icon devoted to the feast day of the church – in the case of the latter it would be situated on the right side of the iconostasis, in the lower Royal, or Sovereign tier.

Closest in terms of style are works from the workshop of the painter or painters of icons in the iconostasis in the Orthodox church of St Nicholas in Polyana near Khyriv. Janina Kłosińska (1973) saw analogies in the icon of the *Presentation of Mary at the Temple* at the MNZP (inv. MPH 968) and the icons from the Feasts tier of the iconostasis in Polyana (*Entry into Jerusalem, Ascension, Descent of the Holy Spirit*). The close stylistic analogy is the *Entry into Jerusalem* (MNZP, inv. no. MPH 1433). *Presentation of Mary* and *Entry into Jerusalem* are dated to the 2nd half of the 16th c.<sup>1380</sup> According to Gumińska, one should also consider other, not only Feasts icons from Polyana, namely *Deesis* and *Hodegetria*. In the case of many of these icons much the same are: the stylisation of faces, stocky body proportions, structure of drapery and rocks, as well as decoration of the frame. The iconographically unique icon of Joachim and Anne with scenes in side fields was probably made in this circle.<sup>1381</sup> What attracts attention are the faces of Mary, in the Krakow icon, and Anne, in the Lviv icon, similar in expression, as well as the face of Joseph in the former and of Joachim in the latter.

## Exhibitions

MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MRM 1988; FŚW 1992; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998, pp. 24–25, fig. on p. 24); PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.a.] (before 1950) I – *Obraz litewsko-ruski z XVI w. (?) Narodzenie Chrystusa*, inventory chart created before 16 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI [n.a.] (before 1950) II – *Obraz w stylu bizantyńskim, przedstawiający Boże Narodzenie*, inventory chart (+ added note) created before 16 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1960 – J. Kłosińska, *Ikona. Boże Narodzenie*, inventory chart created on 9 January 1960, information added by B. Gumińska

### Publications

Kopera 1925, pp. 229–230; Kopera, Kwiatkowski 1929, no. 74, p. 98, fig. 81; Kłosińska 1966, cat. no. 53; Hordynsky 1973, no. and fig. 11; Kłosińska 1973, cat. 13, pp. 112–113, fig. on an inset; Kłosińska 1987, cat. no. 24; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Janocha 2008b, fig. on p. 157

1380 I. Swēnzizkyj dated the Polyana icons generally to the 16th c. – Свенціцький-Святицький 1929, pl. 99–102.

1381 *St Joachim and St Anne*, icon dated to the 2nd half of the 16th c. (Hordynsky 1973, no. and fig. 146 dated to the 16th c.), 119 × 94 × 2 cm, provenance not identified, from the collection of the Theological Academy in Lviv, НМЛ inv. no. НМЛ-36456, i-2124 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 164.

# Ukrzyżowanie

## Crucifixion

Temat Ukrzyżowania oparty jest na tekstach Ewangelii (Mt 27,33–56; Mk 15,22–41; Łk 23,33–49; J 19,17–37). Formuła przedstawieniowa w kręgu malarstwa zachodnioruskiego stosuje się do schematu wypracowanego w okresie ikonoklazmu, podkreślającego cierpienie i mękę Chrystusa na krzyżu oraz akt śmierci, co wyrażały zamknięte oczy<sup>1382</sup>. Aspekt tryumfalny i zarazem esencję treściową tematu Ukrzyżowania wyraża spotykany na wielu ikonach tytuł: Ц[А]РЬ СЛАВЫ (= *Król Chwały*). W tle zaznaczano na ogół mur Jerozolimy dla podkreślenia, że Ukrzyżowanie miało miejsce poza miastem. U dołu krzyża, w grocie widoczna była czaszka Adama, na którą spływała krew Chrystusa – Nowego Adama, dla zaznaczenia odkupieńczego charakteru Jego ofiary. W najbardziej surowych, hieratycznych kompozycjach po bokach krzyża stali jedynie Bogurodzica i św. Jan Ewangelista, w scenach bardziej złożonych, o charakterze narracyjnym, pojawiali się setnik z tarczą i włócznią oraz trzy Marie, a nawet większa grupa oplakujących niewiast.

Temat Ukrzyżowania wypełniał środkową kwadratową ikonę tzw. pasyjnych, należących do największych ikon na podobrazii drewnianym spotykanych w cerkwiach diecezji przemyskiej. Z kolei krzyż z namalowaną na nim figurą Chrystusa wieńczył strukturę ikonostasu, stanowiąc zarazem kulminację jej osi środkowej, jak i całości. Męka Chrystusa należała do wiodących tematów w sztuce chrześcijańskiej, podobnie jak sceny epifanii oraz Sądu, którego podstawą była ofiara złożona na krzyżu.

### Literatura (wybór)

Покровский 1892, s. 314–385; Millet 1916, s. 396–443; Grondijs 1941; Martin 1955, s. 189–196; Wessel 1966; Schiller 1968, s. 98–176; Jászai, Palli 1970, szp. 606–642; Kłosińska 1973, s. 124–126; Mrass 1995, s. 290–294; Biskupski 2000a; Kliś 2006, s. 190–207; Janocha 2008b, s. 114

The Crucifixion theme is based on excerpts from the Gospels (Matt. 27:33–56; Mark 15:22–41; Luke 23:33–49; John 19:17–37). The representational formula in the circle of Ruthenian painting conforms to the pattern developed in the period of iconoclasm, emphasising Christ's suffering and Passion on the cross and the moment of death, marked by closed eyes.<sup>1382</sup> The triumphal aspect and at the same time ideological essence of the Crucifixion is expressed by the title found in many icons: Ц[А]РЬ СЛАВЫ (= *King of Glory*). The background usually depicted the wall of Jerusalem to emphasise the Crucifixion took place outside the city. At the bottom of the cross, in a cave, there was Adam's skull that the blood of Christ – New Adam – was flowing onto to mark the redemptive character of his sacrifice. In the most austere, hieratic compositions the cross was flanked only by the Mother of God and St John the Evangelist, and in more elaborate scenes, of narrative character, there also appeared a centurion with a shield and a spear and three Marys, and even a larger group of lamenting women.

The theme of the Crucifixion occupied the central field of the icons known as the Passion icons, belonging to the largest icons on wooden panel found in the Orthodox churches in the Przemyśl diocese. The cross with the figure of Christ on it topped the iconostasis, the culmination of both the central axis and the whole work. The Passion of Christ was one of the major subjects in Christian art, the same as the scenes of Epiphany and Last Judgement, whose fundament was the sacrifice made on the cross.

### Bibliography (selected)

Покровский 1892, pp. 314–385; Millet 1916, pp. 396–443; Grondijs 1941; Martin 1955, pp. 189–196; Wessel 1966; Schiller 1968, pp. 98–176; Jászai, Palli 1970, col. 606–642; Kłosińska 1973, pp. 124–126; Mrass 1995, pp. 290–294; Biskupski 2000a; Kliś 2006, pp. 190–207; Janocha 2008b, p. 114

<sup>1382</sup> Zob. Martin 1955, s. 189 i n.; Belting, Belting-Inn 1966. Pod wpływem sztuki bizantyńskiej w 1. poł. XIII w. również na Zachodzie przyjęło się malować Chrystusa z zamkniętymi oczami – Vassilakis-Mavarakis 1982, s. 305.

<sup>1382</sup> See Martin 1955, pp. 189ff; Belting, Belting-Inn 1966. Under the influence of Byzantine art in the 1st half of the 13th c. it was customary to paint Christ with closed eyes, also in the West – Vassilakis-Mavarakis 1982, p. 305.

## Ukrzyżowanie Crucifixion

### MNK XVIII-4 (d. nr inw. 1109)

Ikona z rzędu ikon świątecznych ikonostastu  
Ruś zachodnia<sup>1383</sup>, ok. poł. XVI w.<sup>1384</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno w miejscach łączenia desek, zaprawa kredowa – Rap. 5.2, poz. 2), srebrzenia (nimby i tło), 70 × 56 × 2,5 cm

Zakup, 1884

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zapisano w 1884 r. pod nr. 171 (1109)<sup>1385</sup>: „Szkoła ruska XVII wieku. Obraz Chrystus Ukrzyżowany ze SS. Matką Bożą i S<sup>ym</sup> Janem. Tło złoczone. Krzyż trójramienny – tło mur. Olejno malowane ale sucho w rodzaju tempery. Na drzewie wys. 0’70 zer 0’57 zak[upiony]. znisz[czony]”.

Ikona została nabyta w jednym czasie wraz z kilkoma starymi dziełami malarstwa ikonowego (zob. Kat. 14, 25, 45, 47).

### Stan zachowania

Ikona po pracach zabezpieczających warstwę malarską i przed działaniem drewnojadów. Widoczne są ubytki w prawym narożniku ikony, na prawej belce krzyża, u dołu szaty św. Jana i na dolnej ramie ikony.

### Opisy historyczne

KI 1958: „Bardzo zniszczony, deska pęknięta, zniszczona przez korniki, w wielu miejscach farba odpadła, zwłaszcza po lewej str. u góry i u dołu obrazu”.

### Konserwacje

- 1960, PK MNK/o. Sukiennice
- 1964, ZPAP
- 2008, 9 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC
- 2009, 22–24 IV: zabezpieczenie w PKMiR MNK/o. PBEC

### MNK XVIII-4 (former no. 1109)

Icon from the Feasts tier of the iconostasis  
Ruthenia,<sup>1383</sup> ca. mid-16th c.<sup>1384</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – Rep. 5.2, no. 2), silvered (nimbus and background), 70 × 56 × 2.5 cm

Purchased, 1884

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1884 under no. 171 (1109)<sup>1385</sup>: ‘Ruthenian school, 17th c. The picture of Christ Crucified, with the Mother of God and St John. Gilt background. Three-bar cross – a wall in the background. Painted in oil, but dry, like tempera. On wood, height 0’70 width 0’57 pur[chased]. dam[aged]’.

The icon was purchased at the same time as several old icon paintings (see Cat. 14, 25, 45, 47).

### Condition

The paint layer of the icon protected, and against woodworms. One can see areas of loss in the right corner of the icon, on the right bar of the cross, in the lower part of St John’s garment and on the bottom frame of the icon.

### Historical descriptions

KI 1958: ‘Badly damaged, a crack in the panel, damaged by woodworms, in many spots paint has peeled off, in particular on the left at the top and bottom of the painting’.

### Conservation treatments

- 1960, PK MNK/o. Sukiennice
- 1964, ZPAP
- 9 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC
- 22–24 April 2009: protected in the PKMiR MNK/o. PBEC

1383 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka, Warsztat ikony Św. Michała Archanioła, z rzędu ikon świątecznych”.

1384 Propozycje datowania: XVI w. (KI 1958); 2. poł. XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; koniec XVI lub pocz. XVI w. (Kłosińska 1973, s. 127); koniec XVI–pocz. XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 12).

1385 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 171 (1109), s. 31 – w prawej rubryce dopisek: „nabyto”.

1383 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych Ruthenia, Workshop of the icon of St Michael the Archangel, from the Feasts tier’.

1384 Suggested dating: 16th c. (KI 1958); 2nd half of the 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; end of the 16th or beginning of the 16th c. (Kłosińska 1973, p. 127); end of the 16th–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 12).

1385 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 171 (1109), p. 31 – note in the right column: ‘purchased’.

## Podobrazie

Dwie deski lipowe o szerokości: 21,5 i 34 cm, wzmocnione dwoma, zwężającymi się zastrzałami, wpuszczonymi lewostronnie, górny: 7 cm i 5,5 cm, dolny: 4 cm i 3 cm. Odległość górnego od górnej krawędzi obrazu wynosi 10 cm i 12 cm, dolnego od dolnej: 12,5 cm.

## Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem wyznaczonym przez dość szeroką ramkę (3,5 cm) pomalowaną na kolor czerwony.

## Inskrypcje

Na titulusie:

ⲓ ⲛ ⲓⲗⲓ

(= *Jezus Nazareńczyk Król Żydowski*)

Na belce krzyża:

ⲓϥ ϫϥ

(= *Jezus Chrystus*)

W nimbie Chrystusa:

Ⲑ

Ⲱ ⲛ

(= *Ten, który Jest*)

Przy głowie Marii:

ⲠⲎ ⲁⲎϩ

(= *Matka Boga*)

Przy głowie św. Jana

Ewangelisty:

ⲓⲰⲁ

[= *św. Jan (Ewangelista)*]

On the titulus:

ⲓ ⲛ ⲓⲗⲓ

(= *Jesus the Nazarene, King of the Jews*)

On the cross bar:

ⲓϥ ϫϥ

(= *Jesus Christ*)

In Christ's nimbus:

Ⲑ

Ⲱ ⲛ

(= *I Am that I Am*)

By Mary's head:

ⲠⲎ ⲁⲎϩ

(= *Mother of God*)

By the head of St John

the Evangelist:

ⲓⲰⲁ

[= *St John (the Evangelist)*]

Napis na titulusie pochodzi z Ewangelii wg św. Jana (J 19,19–22): *Иисус Назорей Царь Иудейский* – tym samym „tytuł winy” zastąpił zwyczajowo obecny w ikonach „tytuł chwały”: *Ц[А]РЬ СЛАВЫ* (= *Król Chwały*)<sup>1386</sup>, akcentujący – odmiennie niż w sztuce zachodniej – tryumfalny aspekt śmierci Zbawiciela. Występuje on najczęściej na titulusie krzyża, zwłaszcza na ikonach starszych, by potem ustąpić miejsca skrótowi łacińskiemu: *IESVS-NAZARENVS-REX-IVDÆORVM*<sup>1387</sup>. Na późnej ikonie z Vyšnej Polianki znalazł się na ramionach krzyża<sup>1388</sup>.

1386 Oba napisy są słowiańskimi wersjami greckich określeń. Tytuł *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ* znany był już w XI w. – Покровский 1892, s. 339, 342, 349; Kalavrezou-Maxeiner 1985, s. 230.

1387 Zalecał go podręcznik malarstwa z góry Athos, zob. *Manuel d'icographie* 1845, s. 195. Zob. Покровский 1892, s. 349. Napis „Car Sławy” towarzyszył również w dziełach tego kręgu malarstwa wizerunkom Chrystusa Pantokratora w ikonach *Deesis* – zob. Biskupski 1986, s. 114. Napisy na titulusach w ikonografii Ukrzyżowania mogły mieć różną formę, często sprowadzały się jedynie do monogramu Chrystusa czy samego znaku „X” – zob. Marjanović-Vujović 1987, s. 75.

1388 Ikona, dat. na pocz. XVII w., nr inw. 1220 (Skrobucha 1971, tabl. 34; Frický 1971, il. 26; Hordynsky 1973, poz. i il. 117); ikona, dat. na ok. 1600–1630, drewno, tempera, 107 × 77,5 × 2,8 cm, z cerkwi pw. św. Paraskewii, Vyšná Polianka, Bardiów, Šarišské múzeum, nr inw. č. H 1008 (*Ikony Šarišského múzea...* 1994, il. na s. 37, poz. kat. 20). S. Tkáč wskazał inne źródło pochodzenia tej ikony: ikona, 107 × 78 cm, z cerkwi pw. św. Kosmy i św. Damiana, Vyšná Jedľová, Bardiów, Šarišské múzeum, nr inw. 1220/906, H-1008, zob. Tkáč [1980] 1984, il. 88.

## Support

Two linden boards 21.5 cm and 34 cm wide, reinforced with two tapering battens, inserted on the left, the upper one: 7 cm and 5.5 cm, the lower one: 4 cm and 3 cm. The upper one is 10 cm and 12 cm away from the top edge, the lower one: 12.5 cm.

## Front side

The icon with a *kovcheg* formed by a quite wide frame (3.5 cm), painted red.

## Inscriptions

The inscription on the titulus comes from the Gospel of St John (John 19:19–22): *Иисус Назорей Царь Иудейский* – thus the ‘title of guilt’ replaced the ‘title of glory’ usually featured in icons: *Ц[А]РЬ СЛАВЫ* (= *King of Glory*)<sup>1386</sup> – emphasising – unlike in Western art – the triumphal aspect of the Saviour's death. It is usually inscribed on the titulus of the cross, especially in older icons, and was later replaced by the Latin initialism of *IESVS-NAZARENVS-REX-IVDÆORVM*.<sup>1387</sup> In the late icon from Vyšná Polianka it is inscribed on the arms of the cross.<sup>1388</sup>

1386 Both inscriptions are Slavonic versions of the Greek expressions. The title *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ* was known already in the 11th c. – Покровский 1892, pp. 339, 342, 349; Kalavrezou-Maxeiner 1985, p. 230.

1387 It was recommended by the painters' manual from Mount Athos, see *Manuel d'icographie* 1845, p. 195. See Покровский 1892, p. 349. The inscription ‘Tsar of Glory’ accompanied also the images of Christ Pantocrator in *Deesis* icons painted by the representatives of this circle – see Biskupski 1986, p. 114. Inscriptions on tituluses in the Crucifixion iconography might have had different forms, but they were often reduced to the monogram of Christ or just the sign ‘X’ – see Marjanović-Vujović 1987, p. 75.

1388 Icon dated to the beginning of the 17th c., inv. no. 1220 (Skrobucha 1971, pl. 34; Frický 1971, fig. 26; Hordynsky 1973, no. and fig. 117); icon dated to ca. 1600–1630, wood, tempera, 107 × 77.5 × 2.8 cm, from the Orthodox church of St Paraskeva, Vyšná Polianka, Bardejov, Šarišské múzeum, inv. no. č. H 1008 (*Ikony Šarišského múzea...* 1994, fig. on p. 37, cat. no. 20). S. Tkáč mentioned a different provenance of this icon: icon, 107 × 78 cm, from the Orthodox church of Sts Cosmas and Damian, Vyšná Jedľová, Bardejov, Šarišské múzeum, inv. no. 1220/906, H-1008, see Tkáč [1980] 1984, fig. 88.

Brak też napisu w ramionach krzyża, opisującego temat ikony: *ΠΑΣΙ[ΡΑ]ΤΙΕ ΠΑΝΑ [ΗΑ]ΙΙΕΓΟ ΙΣ ΧΑ* (= *Ukrzyżowanie Pana Naszego Jezusa Chrystusa*)<sup>1389</sup>. Dużo przykładów wizerunków zmarłego Chrystusa na krzyżu zachowało się zwłaszcza z XI w. i to właśnie w tym stuleciu kard. Humbert z Moyennoutier sformułował zarzut wobec patriarchy Michała Celulariusza o ukazywanie przez Greków Jezusa zmarłego na krzyżu<sup>1390</sup>.

### Opis i ikonografia

Tematem ikony jest Ukrzyżowanie Chrystusa w ujęciu dogmatycznym, trójfigurowym. Kompozycja oparta na trzech osiach ma charakter symetryczny i zarazem monumentalny<sup>1391</sup>, znana była już w okresie wczesnośredniowiecznym<sup>1392</sup>, w sztuce późnogotyckiej zaś była propagowana m.in. przez ryciny Martina Schongauera (ok. 1435–1450 – 1491)<sup>1393</sup>. Po obu stronach krzyża stoją Maria (po prawicy Chrystusa) i św. Jan Ewangelista (po lewicy). Maria, w zielonej sukni i czerwonym płaszczu, dotyka twarzy lewą dłonią, prawą wskazując na Jezusa. Święty Jan, w sukni zielonej i czerwonym płaszczu, opiera głowę na prawej ręce, podczas gdy lewą opuszcza, zginając ją lekko w łokciu.

Ciało Jezusa jest wygięte na kształt odwróconej litery „S”. Z Jego dłoni tryska krew na stojące niżej postaci. Krew wypływa także z rany w boku. Charakterystyczne są wygięte ku górze i wysmukłone kciuki. Chrystusa przedstawiono w szerokim, białym perizonium, ze stopami opartymi na szerokim suppendaneum. Perizonium u dołu i u góry obwiedzione jest podwójną czarną linią, cieńszą od strony wewnętrznej. Krzyż osadzono na szczycie stylizowanej, spiętrzonej góry, w której ciemnym wnętrzu widać czaszkę zroszoną kroplami krwi. Za postaciami stojącymi pod ramionami krzyża na złotym tle rozciąga się mur z symbolicznie zaznaczonym krenelazem, a jego powierzchnia pokryta jest krótkimi odcinkami falistych linii, tworzących coś w rodzaju daleko posuniętej stylizacji falistej wici roślinnej. Symetryczność kompozycji podkreślają dwa ciemne otwory okienne, umieszczone po obu stronach krzyża.

*Ukrzyżowanie* krakowskie należy do typu trójfigurowego, zatem bardzo oszczędnego, wręcz surowego w treści. Brak tu lamentujących Marii oraz setnika, obecnych w większości

Missing is also the inscription on the arms of the cross referring to the theme of the icon: *ΠΑΣΙ[ΡΑ]ΤΙΕ ΠΑΝΑ [ΗΑ]ΙΙΕΓΟ ΙΣ ΧΑ* (= *Crucifixion of Our Lord Jesus Christ*).<sup>1389</sup> Numerous examples of images of dead Christ on the cross have survived, especially from the 11th c., and it was in that century that Cardinal Humbert of Moyennoutier levelled a charge against Patriarch Michael Celularius for the Greeks depicting Jesus dead on the cross.<sup>1390</sup>

### Description and iconography

The subject of the icon is the Crucifixion of Christ depicted from a dogmatic, three-figure perspective. The composition, based on three axes, has symmetrical and at the same time monumental character.<sup>1391</sup> It was known already in the early medieval period,<sup>1392</sup> and in late Gothic art it was propagated among others in prints by Martin Schongauer (ca. 1435–1450 – 1491).<sup>1393</sup> The cross is flanked by Mary (standing on Christ's right) and St John the Evangelist (on his left). Mary, clad in a green robe and a red cloak, is touching her face with her left hand, with the right one pointing at Jesus. St John, in a green robe and a red cloak, is leaning his head on his right hand and lowering his left hand, bending it slightly at the elbow.

Christ's body is in the shape of the flipped letter 'S'. Blood is gushing out of his palm onto the figures standing below. Blood is also flowing from the wound in his side. Characteristic are Christ's slender thumbs, curved upwards. Christ is depicted in a loose, white perizoma, his feet rested on a wide suppendaneum. At the bottom and top the perizoma is trimmed with a black double line, thinner from the inside. The cross is placed on the peak of a stylised mountain, in the dark inside of which one can see a skull stained with blood. Behind the figures standing under the arms of the cross against a golden background stretches a wall with symbolical crenellation, and its surface is covered with short sections of wavy lines, making up a sort of a stylised wavy tendril motif. The symmetry of the composition is reinforced by two dark window openings situated on both sides of the cross.

The Krakow *Crucifixion* represents a three-figure type, so it is very economic in content, austere even. The icon shows neither the lamenting Marys nor the centurion, found in

1389 *Н СТАВРОЦИК* – Покровский 1892, s. 328. Zob. dwie ikony *Ukrzyżowania* z Ochrydy: Balabanov, Nikolovski, Kornakov 1980, il. na wkładce; Radojčić 1962, il. na s. 11–13.

1390 Podlacha 1912, s. 97; Biskupski 2000a, s. 5.

1391 Na podstawie zachowanych zabytków można stwierdzić, że w malarstwie zachodnioruskim trójfigurowy typ ikonograficzny *Ukrzyżowania* był rzadki i raczej archaiczny wobec praktyki malowania wielofigurowych grup otaczających Jezusa – Kruk 1999, s. 51.

1392 Jászai, Palli 1970, s. 619; Schiller 1968, s. 105. Tamże przykłady.

1393 Martin Schongauer, *Ukrzyżowanie* – Nagy 2012, s. 61, fig. I.61.

1389 *Н СТАВРОЦИК* – Покровский 1892, p. 328. See two icons of the *Crucifixion* from Ohrid: Balabanov, Nikolovski, Kornakov 1980, fig. on an inset; Radojčić 1962, fig. on pp. 11–13.

1390 Podlacha 1912, p. 97; Biskupski 2000a, p. 5.

1391 Based on the preserved examples it can be said that as to Ruthenian painting the three-figure iconographic type of the *Crucifixion* was rare and rather archaic compared to the practice of painting multi-figure groups surrounding Jesus – Kruk 1999, p. 51.

1392 Jászai, Palli 1970, p. 619; Schiller 1968, p. 105. Including examples.

1393 Martin Schongauer, *Ukrzyżowanie* – Nagy 2012, p. 61, fig. I.61.

ikon Ukrzyżowania w XVI w.<sup>1394</sup> W ściśle symetrycznym układzie na tle stosunkowo niskiego muru Jerozolimy stoją po bokach krzyża jedynie Maria i św. Jan Ewangelista. Brak też unoszących się w powietrzu półpostaci aniołów, na ogół rzadziej obecnych w ikonach ruskich dawnej Rzeczypospolitej<sup>1395</sup>. Chrystus ma zamknięte oczy i sklonioną głowę, zgodnie z tradycją znaną sztuce bizantyńskiej od co najmniej IX w.<sup>1396</sup> Od XII w. spotykane było ukazywanie Chrystusa w lekkim kontrapoście, z wysuniętą do przodu lewą nogą.

Ikony we wskazanym typie powstawały częściej w XV w., te bardziej złożone natomiast, o charakterze historyczno-narracyjnym, zyskały większą popularność w wieku XVI. Ksiądz Zdzisław Kliś stwierdził, że w malowidłach XIII i XIV w. w Europie Środkowej dominuje ów zredukowany schemat, a jeśli pojawia się grupa kobiet, to zapewne pod wpływem włoskim<sup>1397</sup>. Należy zauważyć, że podobnie jest z ikonami, w których z czasem dodawane są nowe grupy postaci. Georges Millet wywodził ten trójpostaciowy schemat z kręgu syryjskiego i kapadockiego, po czym miał on zostać przyjęty w Bizancjum i na Zachodzie<sup>1398</sup>. Tego typu surowe ujęcie trójfigurowe jest dość często obecne w malarstwie Europy Środkowej, a wiele cech ikony krakowskiej charakteryzuje jeden z najstarszych jego przykładów w Dravcach na Słowacji, gdzie *Ukrzyżowanie*, namalowane na wschodniej ścianie prezbiterium, stanowiło zapewne część cyklu pasyjnego<sup>1399</sup>.

Ikona wykazuje wiele podobieństw formalnych z freskami w cerkwi monasteru w Ławrowie<sup>1400</sup>. Takie samo jest ukośne zakończenie ramion krzyża i belki z inskrypcją, również identyczną. Podobny jest rysunek rąk, lekko zgiętych w łokciach i uniesionych ku górze. Tu również powtórzony jest mur – tym razem niższy od stojących pod krzyżem postaci – z blankami i dwoma oknami. Krew broczy nie tylko z rąk i stóp, jak w ikonie z cerkwi pw. Zaśnięcia Matki Boskiej w Woli Krzywieckiej (MNZP)<sup>1401</sup>, lecz także z prawego boku Chrystusa. Artysta przesadnie zaznaczył ostry koniec opadającego po prawej stronie ciała Jezusa perizonium, podobnie jak niezręcznie namalował duże

the majority of icons of the Crucifixion dating back to the 16th c.<sup>1394</sup> In the strictly symmetrical arrangement, against the background of the relatively low wall of Jerusalem, on both sides of the cross are standing only Mary and St John the Evangelist. The icon also lacks half-figures of angels hanging in the air, in general not so common in the Ruthenian icons of the former Commonwealth.<sup>1395</sup> Christ has his eyes closed and his head bent, in accordance with the tradition known in Byzantine art at least from the 9th c.<sup>1396</sup> From the 12th c. occurred instances of depicting Christ in a slight contrapposto, with his left leg put forward.

The icons representing this type were made more often in the 15th c. and the more complex one, of historical-narrative character, enjoyed greater popularity in the 16th c. According to Rev. Zdzisław Kliś, what prevailed in 13th- and 14th-century paintings in Central Europe was this reduced composition, and if the work depicted a group of women, it was probably Italian influence.<sup>1397</sup> It must be noted that it also applies to icons in which with the passing of time new groups of figures were added. In Georges Millet's view this three-figure scheme was derived from the Syrian and Cappadocian circle and was then adopted in Byzantium and in the West.<sup>1398</sup> This austere three-figure representation is quite common in painting of Central Europe, and numerous features of the Krakow icon are also encountered in one of its oldest examples in Dravce, Slovakia, where the *Crucifixion*, painted on the eastern wall of the chancel was probably part of a Passion cycle.<sup>1399</sup>

The icon shows many formal affinities to frescos in the Orthodox church of the monastery in Lavriv.<sup>1400</sup> The diagonal ending of the arms of the cross and the bar with the inscription, also identical, is alike. Much the same is also the drawing of arms, slightly bent at elbows and raised upwards. The wall is also repeated – here lower than the figures standing under the cross – with crenellations and two windows. Blood flows not only from the palms and feet as in the icon from the Orthodox church dedicated to the Dormition of the Mother of God in Wola Krzywiecka (MNZP),<sup>1401</sup> but also from Christ's right side. The artist exaggerated the pointed end of the perizoma falling on the right side of Jesus' body, and depicted equally

1394 Chatzidakis M. 1962, s. 32. Autor przywołał wiele przykładów reprezentantów szkoły tzw. italo-greckiej.

1395 Kruk 1999, s. 59.

1396 Biskupski 2000a, s. 5.

1397 Kliś 2006, s. 206.

1398 Millet 1916, s. 400–406; Kliś 2006, s. 194.

1399 *Ibidem*, s. 193 i il. 29.

1400 Freski hipotetycznie datowane były przez A. Rogowa na koniec XV–pocz. XVI w. – Porob 1973, s. 340, 349, il. na s. 345.

1401 *Ukrzyżowanie*, ikona, dat. na 4. ćw. XV w., drewno, tempera, 78 × 54 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Matki Boskiej w Woli Krzywieckiej, MNZP, nr inw. MPH-364 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 2, il. II (dat. na XV w.); Biskupski 1991a, il. 16.

1394 Chatzidakis M. 1962, p. 32. The author mentions numerous examples by the representatives of the so-called Italo-Greek School.

1395 Kruk 1999, p. 59.

1396 Biskupski 2000a, p. 5.

1397 Kliś 2006, p. 206.

1398 Millet 1916, pp. 400–406; Kliś 2006, p. 194.

1399 *Ibid.*, p. 193 and fig. 29.

1400 Frescos were hypothetically dated by A. Rogov to the end of the 15th–beginning of the 16th c. – Porob 1973, pp. 340, 349, fig. on p. 345.

1401 *Crucifixion*, icon dated to the 4th quarter of the 15th c., wood, tempera, 78 × 54 cm, from the Orthodox Church of the Dormition of the Mother of God in Wola Krzywiecka, MNZP, inv. no. MPH-364 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 2, fig. II (dated to the 15th c.); Biskupski 1991a, fig. 16.

suppendaneum, które wraz z dwiema wyższymi belkami poziomymi przytłacza postać Ukrzyżowanego.

Opisane powyżej cechy są wspólne dla ikony krakowskiej oraz wspomnianej ikony z Woli Krzywieckiej, a także ikony z Owczar (d. Rychwałdu) z 2. poł. XV stulecia w zbiorach MHS (zob. przyp. 239). O ile jednak w tym ostatnim przykładzie artysta usiłował namalować perizonium przezroczyste w zgodzie z tradycją średniobizantyńską<sup>1402</sup>, o tyle w dwóch pozostałych jest ono wypełnione kolorem, a w ikonie krakowskiej dekorowane pasemkami czarnej farby w sposób charakterystyczny dla innych ikon zachodnioruskich. W ikonie z Owczar mamy poza tym do czynienia z kompozycją wielofigurową, rozpowszechnioną dopiero od XIV w.<sup>1403</sup> Obie ikony łączy natomiast ujęcie ramion krzyża ukośne, jakby w skrócie perspektywicznym, co Biskupski uznał za częsty wyróżnik ikon z XV w.<sup>1404</sup>

Znaczące są gesty rąk postaci stojących pod krzyżem. Niemal u wszystkich dłonie są odsłonięte, choć według wzorów dawnej, bizantyńskiej tradycji, winny być owinięte szatą na znak szacunku (mozaiki w Nea Moni, ilustracja w *Psalterzu Kijowskim*, grupa Ukrzyżowania z Kołomyi). Gest przyłożenia dłoni Marii do policzka to znany z tradycji antycznej gest smutku<sup>1405</sup>, podobny gest czynił zwykle św. Jan, natomiast ułożenie jego prawej dłoni na piersi było rzadsze i obecne jest np. w Sergijewie (1425–1427) i w ikonie malarza Dionizego<sup>1406</sup>.

Czaszka wypełniająca grotę góry, obecna w sztuce już w VII–VIII w.<sup>1407</sup>, odnosi się do jej znaczenia (Golgota = Miejsce Trupiej Głowy), interpretowana tradycyjnie jako głowa Adama, który był „figurą tego, który miał przyjść w przyszłości” (Rz 15,45). Umieszczona na osi krzyża, jest obmywana krwią Chrystusa na znak odpuszczenia grzechu pierworodnego<sup>1408</sup>.

Bliskim wzorem formalnym dla analizowanej ikony jest ikona *Ukrzyżowanie z Sozopola*, w zbiorach Muzeum Historyczno-Archeologicznego w Sofii, datowana na XIV stulecie<sup>1409</sup>. W każdym detalu widoczna jest zbież-

awkwardly the large suppendaneum, which, together with the other two bars, overwhelm the figure of Crucified Christ.

The features described above are shared by the Krakow icon and the aforementioned icon from Wola Krzywiecka, as well as an icon from Owczary (former Rychwałd) from the 2nd half of the 15th c. in the MHS holdings (see footnote 239). However, while in the last example the artist attempted to paint a transparent perizoma in accordance with the Middle Byzantine tradition,<sup>1402</sup> in the other two works it is filled with colour, and in the Krakow icon it is decorated with streaks of black paint in the way that was characteristic of Ruthenian icons. Moreover, the Owczary icon has a multi-figure composition, which did not grow in popularity until the 14th c.<sup>1403</sup> What the two icons have in common is the diagonal depiction of the arms of the cross, as if drawn in perspective, which Biskupski regarded as typical of 15th-century icons.<sup>1404</sup>

Significant are also hand gestures made by the figures standing under the cross. Almost all of them have uncovered palms, though, according to old Byzantine tradition, they should be covered with a garment as a sign of respect (mosaics in Nea Moni, illustration in the *Kiev Psalter*, a Crucifixion group from Kolomyia [Ukr. Коломия, Pol. Kołomyja]). Mary's gesture of touching her cheek with her hand expresses sadness, and it has been known from ancient tradition.<sup>1405</sup> A similar gesture was usually made by St John, and his gesture of putting his right hand on the chest was not so common and can be seen e.g. in Sergejev (1425–1427), in an icon painted by Dionysius.<sup>1406</sup>

The skull depicted within the cave in the mountain, known in art already in the 7th–8th c.,<sup>1407</sup> alludes to its meaning (Golgotha = 'the place of the skull'), traditionally interpreted as the head of Adam, who was the prefiguration of the One that would come in the future. Placed along the axis of the cross, it is washed with Christ's blood as a sign of absolution of the original sin.<sup>1408</sup>

A close formal model for the icon analysed here is the icon of the *Crucifixion* from Sozopol, in the holdings of the Museum of History and Archaeology in Sofia, dated to the

1402 Związek między tak malowaną przepaską w czeskim Kodeksie *Mater Verborum* a ikoną w zbiorach MHS ma charakter formalny, wskazując zarazem potencjalny kierunek oddziaływania określonych wzorów z Czech na malarstwo śląsko-małopolskie – zob. Kruk 1999, s. 57; Biskupski 2000a, s. 6.

1403 *Ibidem*, s. 12.

1404 *Ibidem*, s. 6.

1405 Kruk 2009b, s. 139–148; przykłady z IX–XIV w.: Biskupski 2000a, s. 8.

1406 *Ibidem*, s. 14.

1407 Кондаков 1904, s. 41; Biskupski 2000, s. 7.

1408 Biskupski przytoczył relację ihumena Daniela z pielgrzymki do Ziemi Świętej (pocz. XII w.) o tym, że gdy Jezus skończył na krzyżu, rozpadł się kamień, na którym stał krzyż, odsłaniając głowę Adama, dzięki czemu mogła zostać obmyta krwią i wodą z boku Chrystusa na oczyszczenie grzechów rodu ludzkiego – zob. *ibidem*, s. 7.

1409 *Ukrzyżowanie* (dat. na XIV w.) / *Matka Boska Hodegetria* (dat. na XV–XVI w.), ikona dwustronna, drewno, tempera, НЦИАМС, nr inw. 3276 – Пандурски 1977, poz. kat i il. 55 i 57.

1402 The relation between the loincloth painted in this way in a Bohemian codex *Mater Verborum* and the icon in the MHS holdings is of formal character, at the same time showing a potential direction of influence exerted by specific Bohemian patterns on Silesian-Lesser Poland painting – see Kruk 1999, p. 57; Biskupski 2000a, p. 6.

1403 *Ibid.*, p. 12.

1404 *Ibid.*, p. 6.

1405 Kruk 2009b, pp. 139–148; examples from the 9th–14th c.: Biskupski 2000a, p. 8.

1406 *Ibid.*, p. 14.

1407 Кондаков 1904, p. 41; Biskupski 2000, p. 7.

1408 Biskupski cited an account of the igumen Daniel from a pilgrimage to the Holy Land (beginning of the 12th c.) according to which when Jesus died on the cross, a stone on which the cross was standing broke into pieces, uncovering Adam's head, thanks to which it was washed with the blood and water from Christ's side as a symbol of the absolution of the sins of mankind – see *ibid.*, p. 7.



ność kompozycyjna obu ikon. Różnią się jedynie gestem otwartej dłoni Marii – w ikonie z Sozopola skierowanej w stronę Jezusa, a w ikonie krakowskiej przyłożonej do twarzy w geście smutku.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona o tych rozmiarach wchodziła najpewniej w skład rzędu tzw. świątecznego ikonostasu. Taka była, zdaniem Biskupskiego, funkcja ikony z Owczar (d. Rychwałd) w MHS, o podobnych rozmiarach, choć nie wykluczał on, że mogła być również ustawiana nad Bramą Królewską i nad *Deesis*, wieńcząc ikonostas<sup>1410</sup>. Rozważając drugą ewentualność, autor powołał się na opinię Jarosława Konstantynowicza<sup>1411</sup>, lecz bardziej prawdopodobna wydaje mi się jednak pierwsza możliwość, czego pośrednim potwierdzeniem są przykłady, do których również odwołał się Biskupski, tj. ikona z Góry Synaj z XII w. oraz dobór tematów na plakietach zdobiących średniowieczne okłady ikony *Matki Boskiej Włodzimierskiej*<sup>1412</sup>.

Konwencjonalny sposób ujęcia postaci Marii i Jana oraz udrapowanie ich szat są wspólne dla dzieł powstających od połowy tego wieku. Z cech ikonograficznych charakterystyczny jest zwój w lewej ręce Jana, a stylistycznych – zgrubienia w miejscach łokci Jezusa. Takie cechy obecne są np. w ikonie z Libochory, ogólnie przez Iłariona Swiencickiego datowanej na XVI w.<sup>1413</sup> Zdaniem Janiny Kłosińskiej, ikona krakowska była malowana według wzoru bizantyńsko-balkańskiego, w którym obie postaci unoszą ręce na wysokość piersi<sup>1414</sup>. Dla Jana z prawą ręką przed piersią i lewą opuszczoną wskazała analogie w cerkwiach w Czernej i Dolinie. Według autorki, układ ten, obecny na ikonie malowanej przez Dionizego, rozpowszechnił się w Rosji.

Moim zdaniem, zachowane zachodnioruskie ikony *Ukrzyżowania* z wieku XV pozostają pod wpływem sztuki nowogrodzkiej. Świadczy o tym bliskość ikonograficzno-formalna ikony z Woli Krzywieckiej i ikony z Owczar do ikony z Czernokułowa (rejon Juriewa Polskiego ziemi włodzimierskiej)<sup>1415</sup>. Szczególnie bliskie sobie są postaci świętych Janów. Na wszystkich ikonach powtarza się motyw dwóch, symetrycznych względem osi krzyża, otworów okiennych. Motyw konsolk obecny w ikonie ze Zwierzynia

14th c.<sup>1409</sup> The compositional affinity can be seen in each detail of both icons. They only differ in the gesture of Mary's open palm – in the icon in Sozopol it is turned towards Christ, in the Krakow icon it touches her face in the gesture of sadness.

### Remarks concerning style and attribution

The icon with such dimensions was most probably part of the Feasts tier of the iconostasis. This was, according to Biskupski, the function of the icon from Owczary (former Rychwałd) at the MHS, with comparable dimensions, but he did not rule out the possibility that it had been placed above the Royal Doors and the *Deesis*, topping the iconostasis.<sup>1410</sup> Taking the latter of the options into consideration, the author cited the opinion expressed by Jarosław Konstantynowicz.<sup>1411</sup> However, the former of the options seems more probable to me, as indirectly exemplified by the works that Biskupski also referred to, i.e. the icon from Mount Sinai from the 12th c. and the selection of themes on the plaques adorning medieval covers of the icon of the *Mother of God of Vladimir*.<sup>1412</sup>

The conventional way of representing Mary and John and the draping of their garments are common to the works produced in the middle of that century. Among the characteristic iconographic features is the scroll in John's left hand, and among the stylistic ones – thickened areas around Jesus' elbows. Such features can be found e.g. in the icon from Lybohora (Ukr. Либохора, Pol. Libochora), generally dated by Iłarion Swęzizkyj to the 16th c.<sup>1413</sup> According to Janina Kłosińska, the Krakow icon was painted based on the Byzantine-Balkan model, in which both figures raise their hands at the height of their chests.<sup>1414</sup> The scholar mentioned analogies for John with his right hand before the chest and his left arms lowered in the Orthodox churches in Czerna and Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina). According to the author, this arrangement, found in the icon painted by Dionysius, became commonly used in Russia.

In my view, the preserved Ruthenian icons of the *Crucifixion* from the 15th c. were under the influence of Novgorod art. It is testified to by the iconographic-formal affinity of the icon from Wola Krzywiecka and the icon from Owczary to the icon from Chernokulovo (the Yuryev-Polsky region in

1410 Biskupski 2000a, s. 16.

1411 Biskupski 2013, s. 109. J. Konstantynowicz (1939, s. 259) uznał, że taką właśnie funkcję pełniła ikona z Owczar.

1412 Zob. Biskupski 2000a, s. 16.

1413 *Ukrzyżowanie*, ikona, XVI w., z cerkwi w Libochorze, ЛНМ – Свяціцький-Свяціцький 1929, tabl. 78, il. 114.

1414 Kłosińska 1973, s. 127.

1415 *Ukrzyżowanie*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 51 × 39 cm, ЦМДКИАР – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, il. na s. 245; *Ikona Древней Руси...* 1993, il. 104 (dat. na pocz. XVI w.).

1409 *Crucifixion* (dated to the 14th c.) / *Mother of God Hodegetria* (dated to the 15th–16th c.), two-sided icon, wood, tempera, НЦИАМС, inv. no. 3276 – Пандурски 1977, cat. no. and figs. 55 and 57.

1410 Biskupski 2000a, p. 16.

1411 Biskupski 2013, p. 109. According to J. Konstantynowicz, this was the role played by the icon from Owczary – Konstantynowicz 1939, p. 259.

1412 See Biskupski 2000a, p. 16.

1413 *Crucifixion*, icon, 16th c., from the Orthodox church in Lybohora, ЛНМ – Свяціцький-Свяціцький 1929, pl. 78, fig. 114.

1414 Kłosińska 1973, p. 127.

(pole ikony *Podniesienia Krzyża Św.*)<sup>1416</sup> jest podobny do wzoru w polu innej ikony nowogrodzkiej z 1. poł. wieku XV. Północny kierunek zapożyczeń w tym czasie potwierdzają uwagi Biskupskiego na temat pochodzenia wzoru ikon *Deesis*<sup>1417</sup>, czy nawet ikon *Podwyższenia Krzyża Św.* i pasyjnej ze Zwierzynia<sup>1418</sup>, oraz Romualdy Grzędzieli charakteryzującej styl mistrza z Żohatyna<sup>1419</sup>. Do ikony ze Zwierzynia upodabnia ikonę krakowską motyw zdobień zastosowany jako obramienia okien.

Cechy ikony opisane wyżej wskazują na to, że jest to dzieło miejscowego warsztatu, czynnego prawdopodobnie w ziemi przemyskiej ok. poł. XVI w., znającego dawną tradycję obrazową i korzystającego ze wzorów malarstwa XV w., przy czym o wyraźnie słabszych umiejętnościach, z tendencją do schematycznego traktowania postaci, zwłaszcza Marii i Jana, oraz detali szat.

### Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 13); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, s. 7); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 171 (1109), s. 31; KI [b.a.] (przed 1950) – *Malarstwo cerkiewne. Ukrzyżowanie*, karta inwentarzowa zał. przed 30 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Ukrzyżowanie*, karta inwentarzowa zał. w XI 1958

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 12; Kłosińska 1973, poz. 18, s. 127, il. na s. 128; *Ikona* 1985, poz. 13; *Ikony karpackie* 1988, s. 7; Gumińska 1994, kat. [b.p.]

the Vladimir land).<sup>1415</sup> Particularly similar are the figures of St John. All the icons include the motif of two window openings, symmetrical to the axis of the cross. The motif of consoles found in the icon from Zwierzyn (the field of the icon of the *Exaltation of the Holy Cross*)<sup>1416</sup> is much the same as the model in the field of another Novgorod icon from the 1st half of the 15th c. The Northern direction of influence at that time is confirmed by Biskupski's remarks concerning the provenance of the model for *Deesis* icons,<sup>1417</sup> or even the icons of the *Exaltation of the Holy Cross* and the Passion icon from Zwierzyn,<sup>1418</sup> and by Romualda Grzędziela who discussed the style of the master of Żohatyn.<sup>1419</sup> What the Krakow icon and the icon from Zwierzyn have in common is the decorative motif used as a window frame.

The features of the icon discussed above indicate that it is the work of a local workshop, active probably in the Przemyśl land around the mid-16th c., familiar with old iconographic tradition and making use of 15th-century painting models, yet less skilled and with a tendency to treat the figures, especially of Mary and John, and the details of garments in a more schematic way.

### Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 13); MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, p. 7); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 171 (1109), p. 31; KI [n.a.] (before 1950) – *Malarstwo cerkiewne. Ukrzyżowanie*, inventory chart created before 30 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Ukrzyżowanie*, inventory chart created in November 1958

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 12; Kłosińska 1973, no. 18, p. 127, fig. on p. 128; *Ikona* 1985, no. 13; *Ikony karpackie* 1988, p. 7; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]

1416 *Ukrzyżowanie*, ikona, dat. na XV w., 192 × 133 × 2 cm, z cerkwi pw. Podniesienia Krzyża Św. w Zwierzyniu, НМЛ – Свенцицкая 1977, il. na s. [283].

1417 Biskupski 1984, s. 78–79; Biskupski 1986, *passim*.

1418 Biskupski 1991a, s. 22.

1419 Grzędziela 1974, s. 79–80.

1415 *Crucifixion*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 51 × 39 cm, ЦМДКИАР – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, fig. on p. 245; *Ikona Древней Руси*...1993, fig. 104 (dated to the beginning of the 16th c.).

1416 *Crucifixion*, icon dated to the 15th c., 192 × 133 × 2 cm, from the Orthodox church of the Exaltation of the Holy Cross in Zwierzyn, НМЛ – Свенцицкая 1977, fig. on p. [283].

1417 Biskupski 1984, pp. 78–79; Biskupski 1986, *passim*.

1418 Biskupski 1991a, p. 22.

1419 Grzędziela 1974, pp. 79–80.

## Ukrzyżowanie Crucifixion

**MNK XVIII-346** (d. nr inw. MP 28885/VIII/1459)

Krucyfiks ze zwieńczenia ikonostasu<sup>1420</sup>

Samborszczyzna<sup>1421</sup>, poł. XVI w.<sup>1422</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa – Rap. 5.2, poz. 36)<sup>1423</sup>, złożenia (nimb i tło)<sup>1424</sup>, 170 × 98–99 × 3,2–3,5 cm

Dar Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej dla MP (zob. Kat. 29, 46), 1922; w MNK od 1950 (Dz.P. 133/15)

### Stan zachowania

Brak większej części obramienia, niewielkie ubytki, ślady drewnojadów.

### Opisy historyczne

KI 1960: „Brak większej części obramienia, niewielkie uszkodzenia farby, liczne ślady kornika”.

### Konserwacje

→ 1960, 10 XII: oczyszczenie, wyrównanie ramion krzyża, uzupełnienie gruntu i szlifowanie, retusz ubytków farby temperą, złota – bolusem. Oczyszczenie partii niemalowanych drewna i zawoskowanie w ZPAP (J. Garycka)

→ 2008, 2 IV–4 VII: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski zespolone poprzecznie tworzą ramiona krzyża – pozioma o nieco skośnych bokach i niemal równej odległości od deski pionowej (40 cm; 39 cm).

### Opracowanie awersu

Krzyż niegdyś obramiała nakładana, polichromowana rama drewniana o szerokości 3 cm, zachowana fragmentarycznie.

**MNK XVIII-346** (former no. MP 28885/VIII/1459)

Crucifix from the top of the iconostasis<sup>1420</sup>

Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region,<sup>1421</sup> mid-16th c.<sup>1422</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, gypsum ground – Rep. 5.2, no. 36),<sup>1423</sup> gilded (nimbus and background),<sup>1424</sup> 170 × 98–99 × 3.2–3.5 cm

Donated by Helena Budzynowska, née Dąbczańska, to MP (see Cat. 29, 46), 1922; at the MNK since 1950 (Dz.P. [Correspondence Register] 133/15)

### Condition

A large part of the frame is missing, small areas of loss, marks of woodworms.

### Historical descriptions

KI 1960: ‘Large part of the frame missing, slightly damaged paint layer, numerous marks of the woodworm’.

### Conservation treatments

→ 10 December 1960: icon cleaned, arms of the cross rectified, areas of loss in the ground layer filled in and sanded, areas of loss in the paint layer filled in with tempera, in the gold layer – with bole. Unpainted areas of wood cleaned and waxed in the ZPAP (J. Garycka)

→ 2 April–4 July 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Two boards joined crosswise form the arms of the cross – the horizontal one with slightly slanting sides and at almost the same distance from the vertical board (40 cm; 39 cm).

### Front side

The cross once had a mounted polychrome wooden frame, 3 cm wide, preserved fragmentarily.

<sup>1420</sup> Gumińska 2010, s. 449.

<sup>1421</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka”; Gumińska 2008, s. 53: „zapewne z pogranicza bukowinańskiego”.

<sup>1422</sup> Inne propozycje datowania: koniec XVI w. (Gumińska 2008, s. 53; Gumińska 2010, s. 449); koniec XVI–pocz. XVII (Kłosińska 1987, poz. kat. 351991); 1. poł. XVII w. (KI 1960); koniec XVI–pocz. XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 17; Kłosińska 1973, poz. kat. 19, s. 131); 4. ćw. XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.)].

<sup>1423</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „złoto płatkowe”.

<sup>1424</sup> Skanowanie XRF wykonano w bardzo wąskim zakresie ze względu na wypukłą ramę.

<sup>1420</sup> Gumińska 2010, p. 449.

<sup>1421</sup> Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych Ruthenia’; Gumińska 2008, p. 53: ‘probably from the Bukovina borderland’.

<sup>1422</sup> Suggested dating: end of the 16th c. (Gumińska 2008, p. 53; Gumińska 2010, p. 449); end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 351991); 1st half of the 17th c. (KI 1960); end of the 16th c.–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 17; Kłosińska 1973, cat. no. 19, p. 131); 4th quarter of the 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)].

<sup>1423</sup> Gumińska 1994, cat. [b.p.]: ‘gold leaf’.

<sup>1424</sup> XRF scanning was done in a very limited range due to the convex frame.

## Inskrypcje | Inscriptions

	<p>W medalionie górnym:   In the top medallion:  ...ΙΩ̅Α  [= (św. Ewangelista) Jan]</p> <p>Na górnej belce krzyża:   On the top bar of the cross:  <b>ΡΑΣΠΗΑΤΙϞ ΠΑ ΝΗ̅ΙϞ ΙϞ Χ̅Λ̅</b>  (= Ukrzyżowanie Pana Naszego Jezusa Chrystusa)  (= Crucifixion of Our Lord Jesus Christ)</p> <p><b>Ι̅ Ν̅ Ι̅ Ι̅</b>  <b>Ι̅ Ϟ̅</b>  (= Jezus Nazareńczyk Król Żydowski; Król Chwały)  (= Jesus the Nazarene, King of the Jews; King of Glory)</p>	
<p>W medalionie lewym:  In the left medallion:  <b>Λ[ΣΚΑ]</b>  [= (św. Ewangelista) Ł(ukasz)]  [= (St Evangelist) L(uke)]</p> <p>W otwartej księdze Ewangelisty:  In the Evangelist's open book:  <b>Π̅ Ο̅ Ν̅ Ϟ̅</b>  <b>Ζ̅ Ε̅ Β̅</b>  <b>Ο̅ Μ̅ Ν̅ Ο̅ [Ζ̅]</b>  [= Skoro już liczni (Łk 1,1)]  [= Forasmuch as many (Luke 1:1)]</p>	<p>Na belce krzyża:   On the bar of the cross:  <b>Ι̅ Ϟ̅ Χ̅ Ϟ̅</b>  (= Jezus Chrystus)   (= Jesus Christ)</p> <p>W nimbie Chrystusa:   In Christ's nimbus:  <b>Ο̅</b>  <b>Ϟ̅ Ν̅</b>  (= Ten, Który Jest)   (= I Am that I Am)</p>	<p>W medalionie prawym:  In the right medallion:  <b>ΑΓ̅Ι̅ Ε̅Υ̅Γ̅ Μ̅Α̅Τ̅Θ̅Ε̅</b>  (= św. Ewangelista Mateusz)  (= St Evangelist Matthew)</p> <p>W otwartej księdze Ewangelisty:  In the Evangelist's open book:  <b>Κ̅ Ν̅ Ι̅ Γ̅ Α̅</b>  <b>[Ρ̅ Ο̅ Δ̅ Σ̅ Τ̅] Β̅ Α̅</b>  <b>[...] Χ̅...</b>  [= Księga narodzenia Jezusa Chrystusa (Mt 1,1)]  [= The book of the generation of Jesus Christ (Matt. 1:1)]</p>
	<p>W medalionie dolnym:   In the bottom medallion:  <b>ΑΓ̅Ι̅ Ο̅ Ε̅ [Υ̅ Γ̅] Μ̅ Α̅ Ϟ̅ Ο̅</b>  (= św. Ewangelista Marek)   (=St Evangelist Mark)</p> <p>W otwartej księdze Ewangelisty:  In the Evangelist's open book:  <b>Ζ̅ Α̅ Χ̅ Α̅</b>  <b>Λ̅ Ο̅ Ε̅ Β̅ [Α̅ Ν̅ Γ̅ Ε̅ Λ̅ Ι̅ Α̅]</b>  [= Początek Ewangelii (Ma 1,1)]  [= The beginning of the gospel (Mark 1:1)]</p>	

## Opis i ikonografia

Krzyż jednoramienny, na nim namalowany krzyż z medalionami w zakończeniach, wypełnionymi przez apostołów zajętych pisaniem początkowych słów swoich Ewangelii: u góry św. Jan, u dołu św. Marek, po lewej św. Łukasz, po prawej – św. Mateusz. Chrystus wspiera stopy na ukośnym, malowanym suppendaneum. U dołu zobrazowano stylizowane skały z czaszką Adama.

## Description and iconography

A cross with one horizontal bar and on it painted a cross with medallions at its ends, filled with depictions of the apostles busy writing the initial words of their Gospels: St John at the top, St Mark at the bottom, St Luke on the left and St Mark on the right. Christ is resting his legs on a painted diagonal suppendaneum. The lower part depicts stylised rocks with Adam's skull.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

W analizowanym dziele zwraca uwagę linearyzm modelunku ciała Jezusa i ogólnie bardzo staranne opracowanie każdego szczegółu, przywodzące na myśl książkowe malarstwo miniaturowe. Inną cechą charakterystyczną dzieła są fragmenty drewnianej, polichromowanej dekoracji nałożonej na krucyfiks.

Krzyż był niewątpliwie przeznaczony na szczyt przegrody ołtarzowej i ma wiele analogii w ikonostasach mołdawskich zachowanych *in situ*. Tego typu malowane krzyże zasadniczo stanowiły element środkowy tzw. grup Ukrzyżowania, z umieszczanymi po jego bokach św. Janem, niekiedy setnikiem oraz Marią lub grupą niewiast opłakujących mękę Chrystusa. Na wiek XVI datowane są wielofigurowe grupy z Borszczowic, Doliny<sup>1425</sup> i Ruszelczyc<sup>1426</sup>, z nieznanej miejscowości<sup>1427</sup>, z Grabowa k. Rożniatowa<sup>1428</sup>. Dzieła te łączy mocno podkreślony rysunek detali anatomicznych, zwłaszcza żeber, z perizonium ostro opadającym po prawej stronie Chrystusa. Charakterystyczne są również niezwykle smukłe i zarazem mocno zwężające się ku dołowi nogi Chrystusa.

Włodzimierz Jarema zauważył, że krzyże zdobione „na sposób bałkański” występują na wschodnim Podkarpaciu<sup>1429</sup>. Janina Kłosińska łączyła krucyfiks z wpływem sztuki południowosłowiańskiej<sup>1430</sup>, wskazując paralele mołdawskie na przykładzie obramienia krucyfiksu w ikonostasie w Woroncu z poł. XVI w. i krucyfiksu z Neamț z roku 1643<sup>1431</sup>. Badaczka zauważyła również, że motyw korony cierniowej był spotykany w malarstwie Krety i Dalmacji<sup>1432</sup>. Bronisława Gumińska zgodziła się, że inspiracje w tym wypadku pochodziły z Mołdawii, choć wskazała krzyż ze Śniatynia na Pokuciu jako przykład oddziaływania na ten styl dekoracji również sztuki gotyckiej z terenu Polski i Siedmiogrodu, o czym świadczą malowane na osobnych, sylwetowo opracowanych deskach postaci Marii i św. Jana Ewangelisty<sup>1433</sup>. Tego typu Kalwarie umieszczane były w gotyckich

## Remarks concerning style and attribution

What attracts attention in the analysed work is the linearism of the modelling of Jesus' body and generally very careful execution of every detail, bringing to mind book miniature painting. Another characteristic feature of the work are fragments of wooden, polychrome decoration mounted on the cross.

The cross was certainly made for the top of the iconostasis and has numerous analogies in Moldavian iconostases preserved *in situ*. Painted crosses of this kind generally constituted the central element of the so-called Crucifixion group, flanked by St John, sometimes the centurion and Mary or the group of women bewailing the Passion of Christ. Multi-figural groups from Borshchovycvhi (Ukr. Борщовичі, Pol. Borszczowice), Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina)<sup>1425</sup> and Ruszelczyce,<sup>1426</sup> an unknown place,<sup>1427</sup> and from Grabov (Ukr. Грабів, Pol. Grabów) near Rozhniativ (Ukr. Рожнятів, Pol. Rożniatów)<sup>1428</sup> are dated to the 16th c. What all these works have in common is the much pronounced drawing of anatomical details, in particular ribs, with the perizoma falling sharply on Christ's right. Characteristic are also Christ's extremely slender legs, getting thinner towards the bottom.

Volodymyr Yarema observed that crosses decorated 'in the Balkan way' could be encountered in eastern Subcarpathia.<sup>1429</sup> Janina Kłosińska associated the crucifix with the influence of South Slavonic art,<sup>1430</sup> showing Moldavian parallels on the example of the frame of the cross in the iconostasis in Woroniec from the mid-16th c. and the cross from Neamț dating from 1643.<sup>1431</sup> The scholar also mentioned the motif of the crown of thorns was encountered in painting of Crete and Dalmatia.<sup>1432</sup> Bronisława Gumińska agreed that the source of inspiration had been Moldavia, though she mentioned a cross from Śniatyn (Ukr. Снятин, Pol. Śniatyn) in Pokuttia (Ukr. Покуття, Pol. Pokucie) as an example of Gothic art from Poland and Transylvania influencing this style of decoration, as evidenced by the figures of Mary and St John the Evangelist

1425 Grupa *Ukrzyżowania* z cerkwi w Dolinie, XVI w., ЛНМ – Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 40, il. 58.

1426 Biskupski 1991a, il. 46, a nie 47. Podpis do ilustracji i odpowiadająca nr. 46 nota katalogowa odnoszą się do ikony *Ukrzyżowanie z Przemyśla*, której z kolei przypisano podpis i notę katalogową odpowiadającą *Ukrzyżowaniu z Ruszelczyc*. Grupa *Ukrzyżowania*, dat. na 2. poł. XVI w., 137,5 × 101, 104,4 × 38, 105 × 36 cm, z cerkwi pw. Zmartwychwstania Chrystusa w Ruszelczycach, MZŁ, nr inw. MZŁ-SZR-568,569,570.

1427 *Ukrzyżowanie*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 100 × 74 cm, MZNP, nr inw. 1366 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 13, il. 2.

1428 *Krucyfiks*, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 111 × 86 cm, z cerkwi pw. Archaniola Michała we wsi Grabów (ukr. Грабів) k. Rożniatowa, ze zwieńczenia ikonostasu, ІФХМ, nr inw. ІФХМ-ІК-112 – Мельник 2007, poz. kat. 2.

1429 Jarema 1972, s. 32.

1430 Kłosińska 1973, poz. kat. 19, s. 131.

1431 *Ibidem*.

1432 *Ibidem*, poz. kat. 35.

1433 Gumińska 2008, s. 54.

1425 The *Crucifixion* group from the Orthodox church in Dolyna, 16th c., ЛНМ – Свенціцький-Святицький 1929, pl. 40, fig. 58.

1426 Biskupski 1991a, fig. 46, not 47. The figure caption and catalogue note corresponding to no. 46 refer to the *Crucifixion* icon from Przemyśl, which, by turn, was ascribed the caption and catalogue note corresponding to the *Crucifixion* from Ruszelczyce. The *Crucifixion* group dated to the 2nd half of the 16th c., 137.5 × 101, 104.4 × 38, 105 × 36 cm, from the Orthodox church of the Resurrection of Christ in Ruszelczyce, MZŁ, inv. no. MZŁ-SZR-568,569,570.

1427 *Crucifixion*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 100 × 74 cm, MZNP, inv. no. 1366 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 13, fig. 2.

1428 *Crucifix* dated to the 16th c., wood, tempera, 111 × 86 cm, from the Orthodox church of the Archangel Michael in the village of Grabov near Rozhniativ from the top of the iconostasis, ІФХМ, inv. no. ІФХМ-ІК-112 – Мельник 2007, cat. no. 2.

1429 Jarema 1972, p. 32.

1430 Kłosińska 1973, cat. no. 19, p. 131.

1431 *Ibid.*

1432 *Ibid.*, cat. no. 35.

kościółach na belkach tęczowych oddzielających nawę od sanktuarium.

Sugestia Jaremy o południowych precedensach znajduje potwierdzenie w zachowanych przykładach z południa Europy. Tego typu krzyże o bardzo wyrafinowanych, snycerskich obramieniach wykonywali mistrzowie kreteńscy, którzy z kolei inspirowali się malarstwem włoskim<sup>1434</sup>.

Podobną dekorację jak krzyż krakowski mają dwie ikony ze zwieńczenia ikonostasu pochodzące z Doliny<sup>1435</sup>. Należy zauważyć, że wzór ten był dość rozpowszechniony na większym obszarze łuku karpackiego, o czym świadczą fragment grupy Ukrzyżowania z dobrze zachowaną dekoracją tego typu na ikonie *Św. Jana Ewangelisty* ze wsi Lubeszka (ukr. Любешка) w rejonie przemysłańskim ziemi lwowskiej<sup>1436</sup>.

### Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; BJ 1991; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI 1960 – J. Kłosińska, *Krzyż malowany*, karta inwentarzowa zał. 2 III 1960, PBEC/XVIII

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 17; Kłosińska 1973, kat. 19, s. 131–133, il. na s. 132; Kłosińska 1987, poz. kat. 35; Gumińska 2008, s. 53–54, il. na s. 48; Gumińska 2010, il. na s. 449

painted on separate panels.<sup>1433</sup> Calvary representations of this kind were placed in Gothic churches on rood screens separating the nave from the sanctuary.

Jarema's suggestion about the Southern precedents is confirmed by the examples from the south of Europe. Crosses of this kind with very refined, woodcarved frames were made by Cretan masters inspired by Italian painting.<sup>1434</sup>

Two icons from the top of the iconostasis from Dolyna<sup>1435</sup> have a similar decoration to the one in the Krakow cross. It should be noted that this model was rather widespread on larger part of the Carpathian arc, as exemplified by a fragment of the Crucifixion group with the well preserved decoration of this type in the icon of *St John the Evangelist* from the village of Lyubeshka (Ukr. Любешка, Pol. Lubeszka) in the Perymyshliany Raion, Lviv Oblast.<sup>1436</sup>

### Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; BJ 1991; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI 1960 – J. Kłosińska, *Krzyż malowany*, inventory chart created on 2 March 1960, PBEC/XVIII

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 17; Kłosińska 1973, cat. 19, pp. 131–133, fig. on p. 132; Kłosińska 1987, cat. no. 35; Gumińska 2008, pp. 53–54, fig. on p. 48; Gumińska 2010, fig. on p. 449

1434 *Krucyfiks* dwustronny: *Ukrzyżowanie/Zmartwychwstanie*, szkoła kreteńska, dat. na XVI w., drewno, tempera, 62,5 × 41,5 cm – Manic L., Manic R., Manic A. 1991, il. na s. 93, 95.

1435 Ikony, XVI w., ЛНМ, nr inw. И-1450 – Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 41, il. 59. Jest to zapewne relikwii ikonostasu z Doliny, wcześniejszego od tego, z którego pochodzi wyżej wymieniona wielofigurowa grupa Ukrzyżowania.

1436 *Św. Jan Ewangelista*, Galicja wschodnia, koniec XVI w. (?), drewno, tempera, 94 × 28,5 × 2 cm, ze wsi Lubeszka (ukr. Любешка) w rej. przemysłańskim ziemi lwowskiej, w zbiorach lwowskich studentów od 1994, Студіон, nr inw. 775 Ст. – Боніфатій, Радомська 2004, poz. kat. i il. 5.

1433 Gumińska 2008, p. 54.

1434 *Crucifix*, two-sided: *Crucifixion/Resurrection*, Cretan School, dated to the 16th c., wood, tempera, 62.5 × 41.5 cm – Manic L., Manic R., Manic A. 1991, fig. on pp. 93, 95.

1435 Icons, 16th c., ЛНМ, inv. no. И-1450 – Свенціцький-Святицький 1929, pl. 41, fig. 59. It is probably a relic of the iconostasis from Dolyna, earlier than the one the abovementioned *Crucifixion* group was part of.

1436 *St John the Evangelist*, Eastern Galicia, end of the 16th c. (?), wood, tempera, 94 × 28.5 × 2 cm, from the village of Lyubeshka, Perymyshliany Raion, Lviv Oblast, in the holdings of the Lviv Studite monks since 1994, Студіон, inv. no. 775Ст. – Боніфатій, Радомська 2004, cat. no. and fig. 5.

## Cykl pasyjny (tryptyk) Passion Cycle (triptych)

### Zbiory Książąt Czartoryskich

MNK XII-214<sup>1437</sup>

Tryptyk – ołtarzyk składany, przenośny

Malarz kreteński, 2. poł. XVI w.

Tempera na drewnie (trzy skrzydła tryptyku), kwatera środkowa: 27 × 22,5; skrzydło lewe: 28 × 10,5; skrzydło prawe: 27,5 × 10,7 cm

Pochodzenie niestwierdzone

### Konserwacje

2016: konserwacja w PKMiR Muzeum Książąt Czartoryskich (M. Chmielewska)

### Inskrypcje

#### *Zdjęcie z Krzyża*

Nad głową Marii:

M[A]T[E]R D[OMIN]I

[= *Matka Pana* (hierogram)]

#### *Niewiasty u Grobu*

Nad głową Marii:

M[A]T[E]R D[OMIN]I

[= *Matka Pana* (hierogram)]

Wzdłuż krawędzi sarkofagu:

S[ANCTUS] SEPULCRUS

(= *Grób Święty*)

### Opis i ikonografia

Dzieło składa się z kwatery środkowej i dwóch ruchomych skrzydeł, dwukrotnie od niej węższych. Środek wypełnia scena Zdjęcia z krzyża, w której wspinający się po drabinie Nikodem podtrzymuje lewe ramię bezwładnego ciała Chrystusa, podczas gdy stojący nieco poniżej na drugiej drabinie Józef z Arymatei próbuje objąć je w pół. Usytuowany poniżej św. Jan Ewangelista obejmuje stopy Ukrzyżowanego, zbliżając do Niego twarz. Za nim stoi Maria Magdalena z koszykiem, a dalej płaczka z uniesionymi w geście lamentu dłońmi. Po lewej stronie przedstawiono

<sup>1437</sup> Ikona została uwzględniona w niniejszym katalogu jedynie sygnałnie, jako że należy do Zbiorów Książąt Czartoryskich, od niedawna dopiero wchodzących w skład kolekcji MNK (data przyjęcia 26 IX 2017). Wymaga zatem dalszych badań, zwłaszcza technologicznych, niemniej z racji domniemanego czasu powstania, a przede wszystkim znaczącej klasy artystycznej została do katalogu włączona, by uchronić ją od zapomnienia.

### Princes Czartoryski Collection

MNK XII-214<sup>1437</sup>

Triptych – folding, portable altarpiece

Cretan painter, 2nd half of the 16th c.

Tempera on wood (three wings of the triptych), central panel: 27 × 22.5; left wing: 28 × 10.5; right wing: 27.5 × 10.7 cm

Provenance unspecified

### Conservation treatments

2016: conservation in the PKMiR at the Princes Czartoryski Museum (M. Chmielewska)

### Inscriptions

#### *Descent from the Cross*

Above Mary's head:

M[A]T[E]R D[OMIN]I

[= *Mother of God* (hierogram)]

#### *The Three Marys at the Sepulchre*

Above Mary's head:

M[A]T[E]R D[OMIN]I

[= *Mother of God* (hierogram)]

Along the edge of the sarcophagus:

S[ANCTUS] SEPULCRUS

(= *Holy Sepulchre*)

### Description and iconography

The work consists of the central panel and two movable wings, two times narrower. The former depicts the scene of the Descent from the Cross, in which Nicodemus, climbing the ladder, is supporting the left arm of Christ's numb body, while Joseph of Arimathea, standing a bit lower on another ladder, is trying to put his arms around it. St John the Evangelist situated below is embracing Crucified Christ's feet, moving his face close to him. Behind him is Mary Magdalene standing with a basket, and farther a mourner with her arms raised in a gesture of lamentation. The left side depicts a group of women including Mary, the Mother of Christ, with her head surrounded

<sup>1437</sup> The icon is only signalled in the present catalogue as it is part of the Princes Czartoryski Collection, only recently being part of the MNK holdings (date of adding to the holdings 26 September 2017). Therefore it requires further examination, especially technological; nevertheless, due to the assumed time of origin and above all its great artistic quality it has been included in the catalogue to save it from oblivion.

grupę niewiast, wśród których stoi Maria, Matka Chrystusa, z głową otoczoną złotym nimbem, wyrażająca cierpienie przez gest przyłożenia prawej dłoni do policzka. Tło tworzą zarysy skalistych, stromych gór, ostro zarysowanych na tle wypełnionym jednolitym, błękitnym kolorem.

W lewym skrzydle Chrystus dźwiga swój krzyż, poniżej zaś ukazany jest świadek Pasji – św. Jan Ewangelista, ujęty w profilu. Na prawym skrzydle anioł siedzi nad otwartym grobem i wskazuje niewiastom całuny jako znak zmartwychwstania.

Skrzydła boczne po ich zamknięciu ujawniają jeszcze jedną kompozycję, utrzymaną w tonacji *en grisaille* – z krzyżem, o który zostały oparte drabina oraz narzędzia męki: gąbka i włócznia, na skrzyżowaniu ramion zaś widoczna jest korona cierniowa.

Małgorzata Smorąg-Różycka przypomniała, że temat Zdjęcia z Krzyża kształtował się na kanwie tekstów apokryficznych, homiletyki i poezji liturgicznej dopiero w epoce poikonoklastycznej<sup>1438</sup>. Zwróciła uwagę na fakt akcentowania obecności Marii Magdaleny, od XII w. włączanej nie tylko do sceny Niewiast u Grobu, lecz również do Zdjęcia z Krzyża, za Ewangelią Nikodema (X,2), co obrazowano w sztuce trecenta, a następnie w sztuce późno- i pobizantyńskiej. Do wspomnianej Ewangelii nawiązano w temacie Niesienia Krzyża, w drodze na Golgotę Chrystusowi towarzyszy bowiem jedynie św. Jan Ewangelista, a nie Szymon Cyrenejczyk<sup>1439</sup>. Temat Niewiast u Grobu najbliższy jest z kolei narracji zawartej w Ewangelii Mateusza (Mt 28,1).

## Uwagi ogólne

Tryptyk w Zbiorach Książąt Czartoryskich jest bardzo dobrym przykładem pobizantyńskiego malarstwa szkoły kreteńskiej. Dawne atrybucje wiązały to dzieło najpierw ze szkołą w Otranto z datowaniem na ok. 1500 r.<sup>1440</sup>, a potem bezpośrednio z Angelosem Pitzamanosem (Bizamano)<sup>1441</sup>, lecz w najpełniejszym, jak dotąd, opracowaniu tego dzieła przez Smorąg-Różycką tę ewentualność wykluczono i obecnie jego twórca jest uważany za naśladowcę wybitnego kreteńskiego malarza Theophanesa<sup>1442</sup>. Autorka wskazała, że twórca tryptyku najpewniej znał dzieła Theophanesa, dokonania obu malarzy charakteryzuje bowiem podobny konserwatywny ikonograficzno-stylistyczny, dostrzegła jednak więcej podobieństw do prac innego mistrza szkoły kreteńskiej – Emmanuela Lambardosa<sup>1443</sup>.

by a golden nimbus, expressing her suffering with a gesture of touching her cheek with the right hand. The background is formed by the outlines of rocky, steep mountains, sharply silhouetted against the background filled with uniform blue.

The left wing shows Christ carrying the cross, and below represented is a witness to the Passion – St John the Evangelist, depicted in profile. In the right wing an angel is sitting over the open sepulchre and showing the women the shroud as a symbol of the Resurrection.

When closed, the side wings show one more composition, painted *en grisaille* – with the cross as well as the ladder and the instruments of the Passion leaning against it: the sponge and spear, and the crown of thorns at the intersection of the arms.

Małgorzata Smorąg-Różycka has recalled that the subject of the Descent from the Cross was developing based on apocryphal texts, homiletics and liturgical poetry only in the post-iconoclastic era.<sup>1438</sup> The scholar has emphasised the accentuated presence of Mary Magdalene, from the 12th c. included not only in the scene of the Three Marys at the Sepulchre, but also the Descent from the Cross, in accordance with the Gospel of Nicodemus (X:2), which was represented in the Trecento art, and then in late- and post-Byzantine art. The Gospel mentioned above was also the source of inspiration for the subject of the Carrying of the Cross, as on His way to Golgotha Christ is accompanied only by St John the Evangelist, and not Simon of Cyrene.<sup>1439</sup> The theme of the Three Marys at the Sepulchre is closest to the narrative included in the Gospel of Matthew (Matt. 28:1).

## General remarks

The triptych in the Princes Czartoryski Collection serves a very good example of post-Byzantine painting from the Cretan School. It was formerly attributed first to the school in Oranto and dated to ca. 1500,<sup>1440</sup> and then directly to Angelos Pitzamanos (Bizamano),<sup>1441</sup> but in the so-far most thorough study of this work by Smorąg-Różycka this possibility has been ruled out, and at present it is believed to have been made by an imitator of the outstanding Cretan painter Theophanes.<sup>1442</sup> According to the author, the painter of the triptych probably knew the works of Theophanes, for the works of both painters are characterised by similar iconographic-stylistic conservatism. However, the author has found more similarities to the works of another master representing the Cretan School, namely Emmanuel Lambardos.<sup>1443</sup>

1438 Smorąg-Różycka 2007, s. 136.

1439 *Ibidem*, s. 139.

1440 *Galeria obrazów* 1914, s. 8.

1441 Komornicki 1929, s. 11.

1442 Smorąg-Różycka 2007, s. 147.

1443 *Ibidem*, s. 143.

1438 Smorąg-Różycka 2007, p. 136.

1439 *Ibid.*, p. 139.

1440 *Galeria obrazów* 1914, p. 8.

1441 Komornicki 1929, p. 11.

1442 Smorąg-Różycka 2007, p. 147.

1443 *Ibid.*, p. 143.



Można przy okazji omawianego dzieła przypomnieć, że twórcy tego czasu dość powszechnie korzystali ze wzorów graficznych. Nie było to jednak pasywne naśladownictwo zastanych wzorów, adaptowanych w całości do konkretnych scen, lecz traktowane wybiórczo, z częstym łąčeniem kilku wzorów graficznych w jednej kompozycji<sup>1444</sup>. Motywy te funkcjonowały obok gestów mających jeszcze genezę antyczną, jak uniesione w górę ręce oplakującej płaczki czy dłonie przyłożone do policzka, miały charakter przechodni, spotykane były szczególnie często w epoce późno- i pobizantyńskiej<sup>1445</sup>. Powszechny jest zwłaszcza motyw dwóch drabin przystawionych do krzyża, które odnajdujemy w grafikach Hieronima Wierixa (1553–1619) według Martina de Vos<sup>1446</sup>, Marcantonio Rajmondiego (ok. 1480–ok. 1534)<sup>1447</sup> albo w rycinach Egberta van Panderen według L. Cagnacciego<sup>1448</sup> w Zdjęciach z Krzyża, rozpowszechnionych w XVI w. Po stopniach ukośnie ustawionych drabin wspinają się różne postaci, by zdjąć z krzyża ciało Chrystusa, które przybiera przy tym coraz bardziej dramatyczne, pełne ekspresji pozy, a całość kompozycji przyjmuje formę piramidy.

## Literatura

*Galeria obrazów* 1914, s. 8; Komornicki 1929, s. 11; Smorąg-Różycka 2007, s. 135–147, il. 1–2

On this occasion it is worth reminding that painters from this period quite often used graphic templates. Nevertheless, it was not the passive imitation of the established models, adapted in their entirety for the purpose of selected scenes, but selective use, frequently combining several graphic patterns in one composition.<sup>1444</sup> These motifs were used along with gestures of ancient origin, such as the raised arms of the mourner or the palms touching the cheek. Transitory in character, they were particularly common in the late- and post-Byzantine era.<sup>1445</sup> What occurs particularly often is the motif of two ladders leaning against the cross, e.g. in prints by Hieronymus Wierix (1553–1619) after Martin de Vos,<sup>1446</sup> Marcantonio Raimondi (ca. 1480–ca. 1534)<sup>1447</sup> or in prints by Egbert van Panderen based on L. Cagnacci<sup>1448</sup>, in the *Descents from the Cross*, popular in the 16th c. Different figures climb the sloping ladders to remove Christ's body from the cross, the body assuming more and more dramatic, expressive poses, the entire composition assuming the form of a pyramid.

## Bibliography

*Galeria obrazów* 1914, p. 8; Komornicki 1929, p. 11; Smorąg-Różycka 2007, pp. 135–147, figs. 1–2

1444 Kruk 2009a, s. 144–145. Nano Chatzidakis np. wskazała na oddziaływanie grafiki niemieckiej, włoskiej i holenderskiej (Chatzidakis N. 2001, s. 203–211) oraz malarstwa włoskiego na *Pietę anielską* Domenikosa Theotokopouloza (El Greca) 1541–1614 (Chatzidakis N. 2006, s. 15).

1445 Można odnieść wrażenie, że płaczka z uniesionymi dłońmi to rodzaj emblematu, przesuwanego dość dowolnie w podobnych kompozycjach – Kruk 2009a, il. 1–7.

1446 Gronek 2007, il. 225; Kruk 2009a, il. 10. Zob. np. ikonę *Zdjęcie z Krzyża z końca XVII–pocz. XVIII w.* w zbiorach MNK (MNK XVIII-23) – *ibidem*, il. 11.

1447 Deluga 2008, il. A6; Kruk 2009a, il. 12. Zob. np. ikonę *Zdjęcie z Krzyża z końca XVIII w.* w kościele parafialnym (d. cerkwi) w Andrzejówce – Janocha 2008b, il. 156; Kruk 2009a, il. 13.

1448 Kaleciński 2000, il. 12. M. Kaleciński dostrzegł tu inspirację dla *Zdjęcia z Krzyża* Iwana Rutkowycza w ikonostasie żółkiewskim (1687–1698, *ibidem*, il. 11).

1444 Kruk 2009a, pp. 144–145. Nano Chatzidakis e.g. has pointed to the influence exerted by German, Italian and Dutch prints (Chatzidakis N. 2001, pp. 203–211) and Italian painting on the *Angelic Pietà* by Domenikos Theotokopoulos (El Greco) 1541–1614 (Chatzidakis N. 2006, p. 15).

1445 One may have an impression that the mourner with raised arms is a kind of emblem, used quite freely in similar compositions – Kruk 2009a, figs. 1–7.

1446 Gronek 2007, fig. 225; Kruk 2009a, fig. 10. See e.g. the icon of the *Descent from the Cross* from the end of the 17th–beginning of the 18th c. in the MNK holdings (MNK XVIII-23) – *ibid.*, fig. 11.

1447 Deluga 2008, fig. A6; Kruk 2009a, fig. 12. See e.g. the icon of the *Descent from the Cross* from the end of the 18th c. in the parish church (former Orthodox church) in Andrzejówka – Janocha 2008b, fig. 156; Kruk 2009a, fig. 13.

1448 Kaleciński 2000, fig. 12. According to M. Kaleciński, the *Descent from the Cross* by Ivan Rutkovych was inspired by a Zhovkva iconostasis (Ukr. Жовква, Pol. Żółkiew) (1687–1698, *ibid.*, fig. 11).

## Zstąpienie do Otchłani (gr. Anastasis) Descent into Limbo (Gr. Anastasis)

### MNK XVIII-874

Ikona wycięta w niewiadomym czasie najprawdopodobniej z dolnego rzędu kwater wielkiej ikony pasyjnej (ślady cięcia po bokach i u góry)

Krąg twórców ikon potylicko-drohobyckich, czynny w 2. poł. XVI w.

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa z domieszką krzemu, magnezu, glinu, potasu i czerni kostnej – zob. Rap. 5.2, poz. 47), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimb Chrystusa i tło), 54,1–54,3 × 58,3–58,5 × 3–3,5 cm<sup>1449</sup>

Zakup w Galerii DESA w Krakowie, 2015

### Stan zachowania

Ogólnie dobry, ikona pozbawiona jest ubytków, a ślady późniejszych uzupełnień są nieliczne, głównie w partii tła.

### Konserwacje

Brak danych. Widoczne ingerencje w niewiadomym czasie.

### Podobrazie

Podobrazie stanowią dwie deski bardzo precyzyjnie ze sobą zespolone, z których prawa, szersza, ma szerokość ok. 34,5 cm, druga zaś 23–23,2 cm. Deska jest dość mocno wygięta w łuk.

U góry widać ślad po zastrzale prawostronnym o szerokości ok. 4,3 cm i długości 52,2 cm. Odwrocie nosi wyraźne ślady intensywnej obróbki ciesielskiej. Ślady struga są niezwykle gęste, w dolnej partii pionowe, a w górnej podłużne. Wszystkie boki ikony noszą ślady ociosywania, które następnie zamaskowano brązową farbą. W górnej części wgłębienie po zastrzale, który był wpuszczony z prawego boku niemal na przestrzał (wgłębienie kończy się 5,5 cm od lewego boku). Lokalizacja wzmocnienia mogłaby świadczyć o tym, że była to kwatery narodziła w wielkiej ikonie *Męki Pańskiej*, w dolnej jej partii, i to na niej kończyłby się cykl narracyjny ilustrujący mękę Chrystusa. Nie można jednak tego przesądzać, gdyż ikony te, należące do największych w malarstwie ruskim, złożone były z wielu desek, które być może wzmocniano osobnymi zastrzałami. Przykład ikony

### MNK XVIII-874

Icon cut out, at some unknown time, probably of the bottom row of the panels of a large Passion icon (marks of cutting on the sides and at the top)

Circle of artists of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) icons, active in the 2nd half of the 16th c.

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, chalk ground with silicon, magnesium, aluminium, potassium and bone black additives – see Rep. 5.2, no. 47), silver-gold foil known as *dvoynik* (Christ's nimbus and background), 54.1–54.3 × 58.3–58.5 × 3–3.5 cm<sup>1449</sup>

Purchased at the Galeria DESA in Krakow, 2015

### Condition

The general condition of the icon is good, no areas of loss, and marks of fillings are rare, mainly in the background.

### Conservation treatments

No data available. Visible interventions at some unknown time.

### Support

The support consists of two boards connected with each other with great precision, the right, wider one, is approx. 34.5 cm and the other one – 23–23.2 cm wide. The panel is curved quite sharply.

At the top there are marks of a right batten approx. 4.3 cm wide and 52.2 cm long. The reverse bears clear marks of intensive carpentry treatment. The marks left by a plane are extremely dense, vertical in the lower area, horizontal in the upper area. All the edges of the icon have marks of hewing, later camouflaged with brown paint. In the upper part there is a hollow after a batten, which was inserted on the right almost straight through (the hollow ends 5.5 cm from the left edge). The place of the reinforcement could suggest it was a corner panel in the large icon of the *Passion of Christ*, in its lower part, and, if so, it would be the last part of the narrative cycle devoted to the Passion of Christ. However, it cannot be stated for sure because these icons, representing the largest in painting of Rus', consisted of many boards, which were perhaps reinforced with separate battens. An example of the Passion icon from Droho-

<sup>1449</sup> Podobrazie jest mocno wygięte, stąd jego pomiary nie mogą być precyzyjne i są różne dla lica i rewersu ikony: różnice w szerokości wynoszą ok. 1 cm.

<sup>1449</sup> The support is curved sharply, therefore its dimensions cannot be precise and are different for the front and back of the icon: differences in the width amount to approx. 1 cm.

pasymnej z Drohobycza wskazuje, że całość tak rozbudowanej kompozycji mogła być złożona z pięciu desek, pionowo ze sobą połączonych, a wtedy jeden, poziomy zastrzał mógł nie obejmować całości<sup>1450</sup>. W tym wypadku kwatery *Zstąpienia do Otchłani* znajduje się w środku najniższego rzędu kwatery. Przykład ten zarazem dowodzi, że – tak jak w ikonie *Sądu Ostatecznego* MNK XVIII-10 (Kat. 38) – malarze ułatwiali sobie pracę, malując najpierw każdą deskę z osobna, a potem łączyli je ze sobą, o czym świadczą wyraźnie nierówne poziomy murawy w zestawionych ze sobą deskach.

### Opracowanie awersu

Tablica gładka, bez kowczegu, choć jej boki mają wąskie ramki (ok. 1,5 cm) wyznaczone delikatnym rytem, w dolnej partii wzmocnionym czarną farbą. U góry ikony równej szerokości ramkę zaznacza od lewego boku pasek brązowej barwy, zanikający w dalszej partii. Częściowo zachowana stopa Chrystusa wskazuje na znaczne przycięcie dolnej partii ikony. Tło ikony o osobliwym, metalicznym połysku wykonano z tzw. dwójnika, czyli pokryto zespolonymi uprzednio płatkami złota i srebra. Zabieg ten z jednej strony pozwalał na zaoszczędzenie złota, z drugiej dawał pożądany efekt świetlistości o złotawym połysku.

### Inskrypcje

U góry ikony:

ТЪ СОШЕ ВО А АДАМА СВОБОДѢ И ВА СЪЦАА СО НИ  
(= *Tutaj*<sup>1451</sup> zszedłszy do Otchłani Adama  
oswobodził i wszystkich, będących z nim<sup>1452</sup>)

W nimbie Chrystusa:

Х О  
Ω Ν  
(= *Ten, Który Jest*)

Ikony wyróżnia wielość oznaczeń literowych, rozmieszczonych w różnych miejscach ikony i naniesionych pod warstwą malarską z niewiadomych powodów. Być może służyły do identyfikacji pigmentów, lecz, jak dotąd, nie udało się rozpoznać innych tego typu przykładów. Chociaż nie można wykluczyć, że przypisane im były wartości liczbowe, wydaje się to mało prawdopodobne. Niespotykane jest również wpisanie litery X w nimb Chrystusa obok zwyczajowych liter Ω O N.

1450 *Męka Pańska*, dat. na poł. XVI w., ikona, drewno, tempera, 257 × 218 cm, cerkiew pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu – filia ДКМ, nr inw. ДКМ 1-113-117 – Gronek 2007, poz. kat. i il. 6. Tam też bibliografia.

1451 W ikonografii prawosławnej przyjęty był opis tego tematu jako *Соешествие во Ад*. Tu użyty został przysłówek „*той*” w znaczeniu „tam”, spotykany – jak wskazała dr Wanda Stepniak-Minczewska – w najstarszych zabytkach, zob. definicję „*той*” w *Старобългарски речник*: [http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg\\_show/d\\_09870/](http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg_show/d_09870/).

1452 *Вся сущая со ним* – zob. Ez 38,21–22.

bych shows that the whole of such an elaborate composition might have comprised five boards, connected with each other vertically, and if this were the case, then one horizontal batten might have not been long enough for the whole length.<sup>1450</sup> In this case the panel of the *Descent into Limbo* is in the middle of the lowest row of icons. This example evidences that – as in the case of the icon of the *Last Judgement* MNK XVIII-10 (Cat. 38) – the painters made their work easier by painting each panel separately and then joining them, as suggested by clearly uneven levels of the grass in the joined panels.

### Front side

The panel is smooth, without a *kovcheg*, though at the edges there are thin frames (approx. 1.5 cm) marked by gentle engraving, in the lower area highlighted with black paint. At the top of the icon a frame of equal width is distinguished from the left edge by a strip of brown colour, vanishing further on. Christ's partly preserved foot suggests a considerable trimming of the lower part of the icon. The background of the icon with unique, metallic sheen is made of the so-called *dvojniki*, which means it was covered with previously mixed gold and silver leaves. This treatment on the one hand allowed to cut back on gold, and on the other, it resulted in the desired effect of luminosity of golden sheen.

### Inscriptions

At the top of the icon:

ТЪ СОШЕ ВО А АДАМА СВОБОДѢ И ВА СЪЦАА СО НИ  
(= *Here*,<sup>1451</sup> having descended into Adam's Limbo, He freed also all those that were with him<sup>1452</sup>)

In Christ's nimbus:

Х О  
Ω Ν  
(= *I Am that I Am*)

The icon is characterised by the multitude of letter signs, featured in different places of the icon and applied under the paint layer for unknown reasons. They might have been used to identify the pigments, but, so far, no other examples of this type have been found. Although the possibility that numerical values were ascribed to them cannot be ruled out, it seems hardly probable. Unprecedented is also the inscribing of letter X within Christ's nimbus next to customary letters: Ω O N.

1450 *Passion of Christ*, icon, dated to the mid-16th c., wood, tempera, 257 × 218 cm, the Orthodox church of the Exaltation of the Cross in Drohobych – branch of the ДКМ, inv. no. ДКМ 1-113-117 – Gronek 2007, cat. no. and fig. 6, including the bibliography.

1451 In Orthodox iconography this theme was described as *Соешествие во Ад*. Here the adverb '*той*' meaning 'there' is used, encountered – as shown by Dr Wanda Stepniak-Minczewska – in the oldest works, see the definition of '*той*' in *Старобългарски речник*: [http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg\\_show/d\\_09870/](http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg_show/d_09870/).

1452 *Вся сущая со ним* – see Ezek. 38:21–22.

Na ramieniu Chrystusa: ΛΛ (?) (widoczne w świetle białym, RTG i IR)

Litery widoczne w świetle IR:

- na jednym ze wzgórz: Η,
- na zboczach ponad głowami postaci, w Otchłani: Ε (widoczna także w świetle białym),
- na płaszczu Adama: ΛΛ (?),
- na głowie Ewy: Λ (?),
- na płaszczu pierwszej postaci: Ψ,
- na płaszczu drugiej postaci: Σ,
- na płaszczu trzeciej postaci: Μ; na jej ramieniu: Η,
- na wzgórzu za postaciami, w Otchłani: Λ.

## Opis i ikonografia

Centrum ikony stanowi akt oswobodzenia pierwszych rodziców z czeluści Otchłani przez Chrystusa (gr. *Anastasis/Αναστασις*). Mesjasz w postawie kroczącej, otoczony świetlistą mandorłą, ujmujący w lewej dłoni krzyż o bardzo długim drzewcu, wykonuje dynamiczny gest, wyciągając prawą rękę ku Adamowi i wyciągając go z sarkofagu. Ewa stoi tuż za Adamem, wyciągając w stronę Chrystusa dłonie, na znak szacunku owinięte płaszczem. Podobnie ukryte dłonie wyciągają ku Niemu postaci w tle, umieszczone w głębi czarnej pieczary, mieszczącej się jakby wewnątrz wielkiej góry. Chrystus demonstruje krzyż i depcze skrzyżowane wrota piekieł na znak pokonania śmierci i posiadanej władzy wskrzeszania zmarłych. Biel i czerwień Jego szaty odnoszą się do symboliki wolności od grzechu i zarazem przebytej Pasji. Dynamizm aktu podkreśla rozwichrzenie szaty opadającej za plecami Chrystusa, przy czym jej forma jest bardzo charakterystyczna dla malarstwa późno- i bizantyńskiego.

Zstąpienie do Otchłani należy do charakterystycznej dla sztuki Kościoła wschodniego wizji wyzwolenia pierwszych rodziców i całego rodzaju ludzkiego przez Chrystusa na mocy Jego ofiary złożonej na krzyżu. Wśród literackich źródeł obrazowania tego tematu wymienić należy wizję św. Jana (Ap 1,17–18), Ps 23 (24), Ps 106 (107) i oparty na nich apokryficzny utwór *Zstąpienie do Otchłani*, należący do tzw. *Cyklu Pilata (Acta Pilati)*<sup>1453</sup>. W X w. utwór ten połączono z apokryficzną Ewangelią Nikodema opisującą mękę i zmartwychwstanie Chrystusa<sup>1454</sup>.

W Ps 23 (24),7–8 zawarte jest wezwanie:

Podnieście, książęta bramy wasze  
I ponoście się bramy wieczne:  
I wnidzie król chwały.

On Christ's arm: ΛΛ (?) (visible in white, X-ray and IR light)

Letters visible in IR light:

- on one of the hills: Η,
- on the hillside, above the figures' heads, in the Limbo: Ε (also visible in white light),
- on Adam's cloak: ΛΛ (?),
- on Eve's head: Λ (?),
- on the first figure's cloak: Ψ,
- on the second figure's cloak: Σ,
- on the third figure's cloak: Μ; on the figure's arm: Η,
- on the hill behind the figures, in the Limbo: Λ.

## Description and iconography

The centre of the icon illustrates the act of freeing the first parents from the depths of the Limbo by Christ (Gr. *Anastasis/Αναστασις*). The Messiah, in a striding pose, enclosed in a bright mandorla, holding a cross with a very long pole in one hand, is making a dynamic gesture, putting forth his right hand towards Adam and taking him out of the sarcophagus. Eve is standing just behind Adam, putting forth her hands, covered with a cloak as a sign of respect, to Christ. Also extending their covered hands towards Christ are the figures in the background, in the depth of the black cave, depicted as if inside a huge mountain. Christ is showing the cross and treading on the crossed door to hell as a sign of victory over death and his power of resurrecting the dead. The white and red of his attire allude to the symbols of freedom from sin and at the same time the experienced Passion. The dynamism of the act is emphasised by the ruffled garment falling on Christ's back. Its form is very characteristic of late and post-Byzantine painting.

The Descent into Limbo represents the vision of freeing the first parents and all mankind by Christ through his sacrifice on the cross, characteristic of art of Eastern Orthodox Church. As to the literary sources of the iconography of this theme one should mention the vision of St John (Rev. 1:17–18), Ps. 23 (24), Ps. 106 (107) and the apocryphal piece based on them, *The Descent into Hell*, a part of the so-called *Acts of Pilate (Acta Pilati)*.<sup>1453</sup> In the 10th c. this text was added to the apocryphal Gospel of Nicodemus describing the Passion and Resurrection of Christ.<sup>1454</sup>

Ps. 23 (24):7–8 expresses the following appeal:

Lift up your heads,  
O ye gates;  
and be ye lift up,  
ye everlasting doors;

1453 *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, s. 444–460; Janocha 2001, s. 343.

1454 *Ibidem*.

1453 *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, pp. 444–460; Janocha 2001, p. 343.

1454 *Ibid.*

Któryż to jest Król chwały?  
Pan mocny i możny, Pan możny na walce.

W Ps 106 (107),10–16 zawarta jest pieśń pochwalna zbawionych:

Siedzące w ciemnościach i w cieniu śmierci,  
więźnie w niedostatku i żelezie.  
Bo się sprzeciwiali słowom Bożym  
i radę najwyższego rozdrażnili.  
I unióżone było w pracy serce ich,  
upadli, a nie był, kto by ich ratował.  
I wołali do Pana, gdy utrapieni byli,  
i wybawił je z ich potrzeb.  
I wywiódł je z ciemności i z cienia śmierci,  
i okowy ich połamał.  
Niechajże wyznawają Panu miłosierdzia jego  
i cuda jego synom ludzkim.  
Przeto że skruszył drzwi miedziane  
i połamał zapory żelazne.

W narracji zawartej w *Zstąpieniu do Otchłani* Chrystus wyciąga prawicę, ujmuje nią i budzi praojca Adama i zwracając się do zgromadzonych proroków i świętych, rzecze:

Nuże, naprzód za mną wszyscy, którzy pomarliście ze względu na drzewo, którego on dotknął: oto ja was wszystkich podnoszę znowu, przez drzewo krzyża. [...] Zbawiciel pobłogosławił Adama, kreśląc na czole znak krzyża; to samo uczynił patriarchom, prorokom, męczennikom i praojcom, i wzięwszy ich wyszedł z otchłani<sup>1455</sup>.

Wizja ta będzie powielana w liturgii i hymnografii bizantyńskiej. W *Kanonie na Dzień Pański Zmartwychwstania* św. Jana z Damaszku, włączonym do liturgii wielkanocnej zawarte są podobne słowa:

Zstąpiłeś w otchłanie ziemi, zawory wieczne skruszyłeś,  
a tych, co byli zamknięci,  
Uwolniłeś [...] <sup>1456</sup>.

W ikonografii późno- i pobizantyńskiej obrazowano te sceny z dbałością o detaliczne przedstawienie klódek, łańcuchów, wrót i okowów żelaznych. Jak w wielu innych wypadkach typ przedstawieniowy znany jest już z przykładów przedikonoklastycznych, tj. z VIII w. (malowidła w Santa Maria Antiqua na Forum Romanum w Rzymie oraz mozaiki

<sup>1455</sup> *Zstąpienie do Otchłani* VIII (XXIV), 1–2, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, s. 450.

<sup>1456</sup> *Muza chrześcijańska* III, s. 224–230; Janocha, s. 349.

and the King of glory shall come in.  
Who is this King of glory?  
The LORD strong and mighty, the LORD mighty in battle.

Ps. 106 (107):10–16 contains a song of praise of the saved:

Such as sit in darkness and in the shadow of death,  
being bound in affliction and iron;  
Because they rebelled against the words of God,  
and contemned the counsel of the most High:  
Therefore he brought down their heart with labour;  
they fell down, and there was none to help.  
Then they cried unto the Lord in their trouble,  
and he saved them out of their distresses.  
He brought them out of darkness and the shadow of death,  
and brake their bands in sunder.  
Oh that men would praise the Lord for his goodness,  
and for his wonderful works to the children of men!  
For he hath broken the gates of brass,  
and cut the bars of iron in sunder.

In the narrative of *The Descent into Hell* Christ stretches forth his right hand, grasps and wakes the forefather Adam and, turning to the prophets and saints gathered, says:

Come unto me, all ye my saints which bear mine image and my likeness. Ye that by the tree and the devil were condemned, behold now the devil and death condemned by the tree ... And the Lord stretched forth his hand and made the sign of the cross over Adam and over all his saints, and he took the right hand of Adam and went up out of hell, and all the saints followed him.<sup>1455</sup>

This vision recurred in Byzantine liturgy and hymns. The *Canon of Pascha* by St John of Damascus, which is part of the Easter liturgy, contains similar words:

You went down to the deepest parts of the earth, and you shattered the everlasting bars of  
those that were fettered, O Christ...<sup>1456</sup>

In late- and post-Byzantine iconography these scenes were depicted with special attention to the detailed representation of padlocks, chains, iron doors and fetters. As in many other

<sup>1455</sup> *Zstąpienie do Otchłani* VIII (XXIV), 1–2, [in:] *Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, p. 450 [English translation available at [https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/esen002\\_nicodemus.pdf](https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/esen002_nicodemus.pdf)].

<sup>1456</sup> *Muza chrześcijańska* III, pp. 224–230; Janocha, p. 349 [English translation of the *Canon* available at <http://full-of-grace-and-truth.blogspot.com/2012/04/canon-of-pascha-by-st-john-of-damascus.html>].

w Oratorium Jana VII w Bazylice św. Piotra), lecz ostatecznie został ukształtowany dopiero po zwycięstwie Ortodoksji<sup>1457</sup>.

Obca sztuce zachodniej tradycja obrazowa była oparta głównie na przesłaniu apokryficznym, według którego tuż po śmierci krzyżowej Chrystus miał zstąpić do piekieł i wyzwolić z nich Adama i Ewę. Był to jeden z głównych tematów cyklu świątecznego, tzw. dodekaortonu, obrazowanego w jednym z rzędów ikonostasu, tzw. świątecznym. Był to zarazem osobny temat w cyklach pasyjnych w malowidłach ściennych oraz w monumentalnych ikonach, popularnych na Rusi Czerwonej w XV–XVI w.

Książd Janocha przypomniał, że źródeł obrazowych omawianego tematu dostarczała sztuka antyczna w scenie „wyzwalania niewolnika”, której bohaterem był cesarz rzymski-tryumfator, w sztuce epoki macedońskiej natomiast wcielał się w niego Herakles wyzwalający Cerbera z Hadesu<sup>1458</sup>. Kompozycja ikony z asymetrycznym rozplanowaniem postaci Chrystusa oraz ujętych razem Adama i Ewy (przy czym Adam stoi w grobie) była znana już od VIII w. (San Clemente w Rzymie), w XV stuleciu miała charakter archaiczny, a w XVI w. pojawiała się sporadycznie<sup>1459</sup>. Wariant symetryczny z Adamem i Ewą po bokach Chrystusa upowszechnił się w epoce Paleologów. Kompozycja ta jest jeszcze odległa od coraz bardziej popularnych w tym czasie rozwiązań znanych z grafik zachodnioeuropejskich, w których Chrystus dominuje w centrum w ujęciu frontalnym, często z chorągwią rezurekcyjną. Jak wskazała Agnieszka Groniek:

Kościół wschodni zmartwychwstanie Pańskie wyobrażał ikoną Zstąpienia do Otchłani (*Anastasis*). Ogromne znaczenie jakie przywiązywano do tego, nieopisanego przez apostołów wydarzenia i związana z tym wielka cześć dla ikony *Anastasis*, wpłynęło na popularność tego tematu, a co za tym idzie na jego zachowawczość<sup>1460</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona stanowiła najprawdopodobniej element monumentalnej ikony *Męki Pańskiej* i została z niej wycięta w niewiadomym czasie. Styl wskazuje na pochodzenie z jednej z ikon tego typu, popularnych w XVI w. na Rusi Czerwonej. Do jej najbliższych analogii należy wspomniana wyżej ikona z Drohobycza, z którą ma tak wiele cech wspólnych, że omawianą ikonę można uznać za dzieło pochodzące z tego samego warsztatu. Groniek zauważyła, że ikona drohobycka została związana z Feduską z Sambora oraz że

cases, this iconographic type is known already from the pre-iconoclastic examples, that is, from the 8th c. (paintings in Santa Maria Antiqua in Forum Romanum, Rome, and mosaics in the Oratory of John VII in St Peter's Basilica), but it was not fully developed until the victory of Orthodoxy.<sup>1457</sup>

The iconographic tradition, unknown in Western art, was based above all on apocrypha, according to which shortly after his death on the cross Christ descended into hell and freed Adam and Eve. It was one of the main subjects of the Feasts cycle, known as dodekaorton, depicted in one of the tiers of the iconostasis, known as the Feasts tier. At the same time it was a separate theme in Passion cycles in murals and in monumental icons, popular in Ruthenia in the 15th–16th c.

Rev. Janocha has recalled that ancient art provided pictorial patterns for this subject, to be more precise the scene of 'freeing a slave' depicting a Roman triumphant emperor, and in the art of the Macedonian era – Heracles freeing Cerberus from Hades.<sup>1458</sup> The composition of the icon with the asymmetric arrangement of the figures of Christ and the couple of Adam and Eve (Adam standing in the grave), known already in the 8th c. (San Clemente, Rome), was already archaic in the 15th c., and in the 16th c. appeared sporadically.<sup>1459</sup> The symmetrical variant with Adam and Eve flanking Christ became popular in the Palaiologan era. This composition is still distant from the solutions known from Western-European prints with Christ, depicted frontally, dominating in the centre, often with a resurrection banner, which were gaining popularity at the time. As noted by Agnieszka Groniek,

The Eastern Orthodox Church represented the resurrection of Christ with the icon of the Descent into Limbo (*Anastasis*). The immense significance attached to this event, not described by the apostles, and the resulting great veneration for the *Anastasis* icon, contributed to the popularity of this subject, and consequently to its conservative character.<sup>1460</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The icon was most probably a part of the monumental icon of the *Passion of Christ* and was cut out of it at some unknown time. Its style suggests that it came from the icons of this type that enjoyed popularity in Ruthenia in the 16th c. Its closest analogies includes the icon from Drohobych mentioned above, with which it has so many common features that the icon analysed here may be considered the work of the same workshop. Groniek has noted that the icon from Drohobych

1457 Kartsonis 1986, s. 70; Groniek 2007, s. 146.

1458 Janocha 2001, s. 351 z podaną literaturą.

1459 *Ibidem*, s. 350; Groniek 2007, s. 146.

1460 *Ibidem*.

1457 Kartsonis 1986, p. 70; Groniek 2007, p. 146.

1458 Janocha 2001, p. 351 including references.

1459 *Ibid.*, p. 350; Groniek 2007, p. 146.

1460 *Ibid.*

badacze zaczynają wiązać z tym twórcą i jego warsztatem coraz większą liczbę dzieł, wśród nich ikonostasy z cerkwi pw. Zaśnięcia Matki Boskiej w Nakonecznem (Jaworów), Świętego Ducha w Potyliczu oraz ikony świąteczne ze wsi Skole<sup>1461</sup>. W opublikowanym w tym samym roku opracowaniu Marii Helytowycz i Ludmiły Milajewej interesująca nas ikona z Drohobycza pozostała bez autora<sup>1462</sup>. Helytowycz, która dużo uwagi poświęciła ikonom pochodzącym ze Starasamborszczyzny, konsekwentnie pisała o kręgu Mistrza ikonostasu cerkwi Zaśnięcia w Nakonecznem 2. poł. XVI w., z którym wiązała ikony pochodzące z Wołcza, Potylicza i Nakonecznego<sup>1463</sup> (zob. MNK XVIII-636, Kat. 16).

Z kolei Lew Skop skłonny był wiązać te dzieła z Feduską z Sambora i w jego publikacjach widać tendencję do rozszerzania dorobku tego malarza, znanego z inskrypcji w ikonie *Zwiastowania Marii z 1579 r.*<sup>1464</sup> Autor w monografii *Ewangeliarza Peresopnickiego*, w którym dokonano przyporządkowań temu malarzowi wielu ikon dotąd ogólnie łączonych z warsztatem potylicko-drohobyckim, m.in. wskazał ikonę *Pasji Chrystusa*<sup>1465</sup>. Skop dowodził, że należałoby mówić o szkole samborskiej, z której miały pochodzić dzieła dla całej eparchii przemyskiej 2. poł. XVI w.<sup>1466</sup> W rzeczywistości wiele ikon tego czasu wykazuje powinowactwo, a przy tym mają wspólne pochodzenie ze wschodniej części prawosławnej Diecezji przemyskiej, łączenie jednak tak wielu ikon z jednym tylko malarzem jest dość ryzykowne.

Helytowycz już wcześniej zauważyła, że malarstwo ikonowe wschodniej części eparchii przemyskiej jest niezwykle intrygującym fenomenem, mającym wyrazisty i odmienny charakter. Wśród tych dzieł znajdują się ikony o wyszukanej ikonografii, jak *Sofia – Mądrość Boża*<sup>1467</sup>. W moim przekonaniu, ten i inne przykłady (np. *Narodzenie i Zaśnięcie Bogurodzicy*, MNK XVIII-29, Kat. 26) tym bardziej winny skłaniać do rozważenia możliwości promieniowania na twórczość tego regionu ośrodków monastycznych, takich jak Spas, Terło lub Ławrów. Wskazywano na to już wcześniej, ale dość zdawkowo. Brak, co prawda, bezpośrednich tego świadectw, niemniej *per analogiam* z innymi ośrodkami sztuki prawosławnej można przyjąć, że właśnie w pracowniach monastycznych należy upatrywać źródeł sztuki o wyrafinowanej koncepcji teologicznej. Osobną kwestią jest rola dużej kolonii greckiej we Lwowie, która przynajmniej od 2. poł. XVI w. musiała stanowić duże wsparcie

was ascribed to the painter Fedusko of Sambir and that scholars tend to associate a growing number of works with this artist and his workshop, including iconostases from the Orthodox churches of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne) (Yavoriv Raion), of the Holy Spirit in Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz) and Feasts icons from the village of Skole (Pol. Skole, Ukr. Сколе).<sup>1461</sup> In the study published in the same year by Maria Helytovych and Ludmila Miliaieva the icon from Drohobych in question has not been ascribed to anyone.<sup>1462</sup> Helytovych, who has devoted a lot of attention to icons from the Staryi Sambir region, has consistently written about the Master of the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition in Nakonechne, dated to the 2nd half of the 16th c., to whom she has ascribed icons from Vovche (Ukr. Вовче, Pol. Wołcze), Potelych and Nakonechne<sup>1463</sup> (see MNK XVIII-636, Cat. 16).

On the other hand, Lev Skop has been inclined to associate these works with Fedusko of Sambir, and his publications show a tendency to extend the oeuvre of this painter, known from an inscription on the icon of the *Annunciation to Mary of 1579*.<sup>1464</sup> In his monograph on the *Peresopnytsia Gospel*, in which this painter has been linked with many icons previously associated with the Potelych-Drohobych workshop, the author has pointed at the icon of the *Passion of Christ*.<sup>1465</sup> Skop has argued that one should talk about the Sambir School, which made works for the whole Przemyśl eparchy in the 2nd half of the 16th c.<sup>1466</sup> In fact, a great number of icons display similarities, and at the same time they all come from the eastern part of the Przemyśl Orthodox diocese. However, attributing so many icons to just one painter appears quite risky.

Helytovych even earlier observed that icon painting of the eastern part of the Przemyśl eparchy was an extremely intriguing phenomenon, of distinctive and separate character. These works include icons with sophisticated iconography, such as *Sophia – Wisdom of God*.<sup>1467</sup> I believe that this and other examples (e.g. the icon of the *Birth and Dormition of the Mother of God*, MNK XVIII-29, Cat. 26) should all the more make one consider the possibility of the icons from this region being influenced by monastic centres such as Spas, Terło or Lavrov. It was suggested even earlier, but quite perfunctorily. Indeed, there is no direct evidence of this fact, but *per analogiam* with other centres of Orthodox art it may be assumed that it was in monastic studios that art with refined

1461 *Ibidem*, s. 189.

1462 Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. 224, il. na s. 254, gdzie podano nieco inne wymiary: 275 × 218 × 2 cm.

1463 Гелитович 2010, s. 35.

1464 Inskrypcja przytoczona została np. w Скоп 2011, s. 22.

1465 *Ibidem*, il. na s. 23.

1466 *Ibidem*, s. 19.

1467 Гелитович 2010, s. 38.

1461 *Ibid.*, p. 189.

1462 Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. 224, fig. on p. 254, where a bit different dimensions have been provided: 275 × 218 × 2 cm.

1463 Гелитович 2010, p. 35.

1464 Inscription cited e.g. in Скоп 2011, p. 22.

1465 *Ibid.*, fig. on p. 23.

1466 *Ibid.*, p. 19.

1467 Гелитович 2010, p. 38.

dla podtrzymywania tradycji ortodoksyjnych, wspierając działalność Bractwa Stauropegialnego i tym samym podtrzymując żywe relacje kulturowe z dworem gospodarów mołdawskich, ale też z Wenecją oraz Kretą. Z drugiej strony mogło być też tak, że w końcu średniowiecza aktywność monasterów wygasła na rzecz artystów miejskich, których imiona są znane z archiwów<sup>1468</sup>. Jak zauważyła Helytowycz, wtedy też zaczęły przenikać do miejscowego malarstwa elementy rodzajowo-krajobrazowe<sup>1469</sup>.

Umiejscowienie kwatery *Zstąpienie do Otchłani* we wspomnianej wyżej ikonie z Drohobycza wskazuje jednocześnie potencjalne miejsce pochodzenia ikony krakowskiej, tj. ze środka dolnego rzędu. Tym samym tłumaczyłoby to fakt widocznych cięć na obu bokach ikony, która – wbrew tematowi – niekoniecznie musiała zamykać cykl pasyjny. Jako zakończenie cyklu umiejscawiana była w prawym dolnym narożniku, jak w ikonie z Uherców<sup>1470</sup> albo ze wsi Welykie<sup>1471</sup>.

Pod względem formalnym i stylowym ikona krakowska bliska jest zarazem ikonie *Sądu Ostatecznego* z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38). Podobieństwo widoczne jest np. w sposobie opracowania figury Chrystusa w ikonie *Zstąpienie do Otchłani* i anioła podtrzymującego Rolkę Nieba po stronie lewej. Sposób opracowania partii środkowych, z identycznym układem drobnych fałdek, skłania mnie do przyjęcia, że oba dzieła pochodzą z jednego warsztatu.

## Wystawy

Brak danych

## Literatura

Niepublikowana

### Opracowania dotyczące ikonografii (wybór)

Kartsonis 1986; Гелитович 2001, s. 108–111; Janocha 2001, s. 339–373; Gronek 2007, s. 143–151

theological concept was created. What remains a separate issue is the role of a large Greek colony in Lviv, which at least from the 2nd half of the 16th c. must have greatly contributed to maintaining Orthodox traditions, supporting the operation of the Stauropegion Brotherhood and therefore maintaining close cultural relations with the court of Moldavian hospodars, as well as with Venice and Crete. On the other hand, it is also possible that towards the end of the Middle Ages the activity of monasteries was slowly being replaced by that of urban artists, whose names are known from records.<sup>1468</sup> As observed by Helytovych, it was then that genre-landscape elements began to be included in local painting.<sup>1469</sup>

The inclusion of the panel of the *Descent into Limbo* in the abovementioned icon from Drohobych at the same time indicates the potential original position of the Krakow icon, that is the centre of the bottom tier. This would explain the existence of visible cuts on both sides of the icon, which – contrary to its subject matter – did not have to conclude the Passion cycle. As the last element in the cycle it used to be placed in the right bottom corner, as in the case of the icon from Uherce<sup>1470</sup> or the village of Welykie (Ukr. Велике, Pol. Welykie).<sup>1471</sup>

In terms of form and style the Krakow icon is close to the icon of *The Last Judgement* from Hankovychi (Ukr. Ганьковичі, Pol. Hankowice) (MNK XVIII-10, Cat. 38). Similarity can be seen e.g. in the way of depicting the figure of Christ in the icon of the *Descent into Limbo* and the angel holding the Scroll of Heaven on the left. The composition of central areas, with identical arrangement of tiny folds, has made me adopt a thesis that both works were made by the same workshop.

## Exhibitions

No information

## Bibliography

Unpublished

### Studies concerning the iconography (selected)

Kartsonis 1986; Гелитович 2001, pp. 108–111; Janocha 2001, pp. 339–373; Gronek 2007, pp. 143–151

1468 Np. German z Sambora (wzmianki 1575–1578), Jakub Lewicki ze Lwowa, Jan z Sambora (wzmianki 1584), Iwan z Nowego Sambora (1556–1559) – Скоп 2011, s. 21–22.

1469 Гелитович 2010, s. 31.

1470 *Męka Pańska*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 219 × 40+81+41 × 3 cm, z cerkwi pw. św. Jana Chrzciciela we wsi Uherce, НМЛ (od 1909), nr inw. 1351/6656 – *ibidem*, poz. kat. i il. 3.

1471 *Męka Pańska*, ikona, 1593, drewno, tempera, 259 × 53,5+91+49 × 2,7 cm, z cerkwi pw. Narodzenia NMP we wsi Welykie, НМЛ (od 1966), nr inw. I-2981/42405 – *ibidem*, poz. kat. i il. 9.

1468 E.g. German of Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) (mentioned in 1575–1578), Jakub Lewicki of Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów), Jan of Sambir (mentioned in 1584), Ivan of Novy Sambir (Pol. Nowy Sambor) (1556–1559) – Скоп 2011, pp. 21–22.

1469 Гелитович 2010, p. 31.

1470 *Passion of Christ*, icon, dated to the 16th c., wood, tempera, 219 × 40+81+41 × 3 cm, from the Orthodox church of St John the Baptist in the village of Uherce, НМЛ (since 1909), inv. no. 1351/6656 – *ibidem*, cat. no. and fig. 3.

1471 *Passion of Christ*, icon, 1593, wood, tempera, 259 × 53,5+91+49 × 2,7 cm, from the Orthodox church of the Birth of the Virgin Mary in the village of Welykye, НМЛ (od 1966), inv. no. I-2981/42405 – *ibidem*, cat. no. and fig. 9.



## Wniebowstąpienie Pańskie Ascension

### MNK XVIII-183 (d. nr inw. 123.395)

Ikona zapewne rzędu ikon świątecznych ikonostasu  
Malarz z Południa czynny na Rusi zachodniej (?)<sup>1472</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa: anhydryt z domieszką strontu – zob. Rap. 5.2, poz. 31), 37 × 30 × 1,8–2,5 cm, koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>1473</sup>

Dar Juliusza Krupskiego, 12 IV 1913; według ofiarodawcy, Juliusza Krupskiego „z Tarnowa”, „obraz ruski” pochodził z Podola<sup>1474</sup>.

### Stan zachowania

Ikona ma liczne ubytki farby i zatartą warstwę malarzką, zwłaszcza w górnej partii obrazu. Niemal całkowicie utracona, aż do podobrazia, jest warstwa malatury i gruntu w partii szerokiej ramy, pokrytej pierwotnie kolorem czerwonym.

### Opisy historyczne

→ KI [b.a.] (przed 1950): „miejscowe ubytki farby” (przechowywany w skrzyni 1813 w Sukiennicach)”.  
→ KI 1959: „obraz bardzo zniszczony, polichromia w wielu miejscach spadła, utrudniając czytelność obrazu, specjalnie w górnej jego części. Ramy prawdopodobnie niegdyś złożone obecnie prawie zupełnie pozbawione polichromii. Drzewo zniszczone przez korniki”.

### Konserwacje

- 1956: gazowanie
- 1957, XI–XII: usunięcie warstwy kleju i zabezpieczenie polichromii w PK MNK
- 1960: sprasowanie pęknięć, uzupełnienie ubytków, punktowanie w PKZ (A. Kostecka, członek ZPAP)
- 1988, 26 X–21 III 1989: oczyszczenie powierzchni obrazu z zabrudzeń w PKRiM/o. Sukiennice
- 2008, 2 IV–4 VII: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### MNK XVIII-183 (former inv. no. 123.395)

Icon probably from the Feasts tier in the iconostasis  
Painter from the South active in Ruthenia (?)<sup>1472</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas not detected, gypsum ground: anhydrite with a strontium additive – see Rep. 5.2, no. 31), 37 × 30 × 1.8–2.5 cm, end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>1473</sup>

Given by Juliusz Krupski, 12 April 1913; according to the donor, Juliusz Krupski ‘from Tarnów’, ‘a Ruthenian painting’ from Podolia (Ukr. Поділля, Pol. Podole).<sup>1474</sup>

### Condition

Icon has numerous areas of loss in paint and erased paint layer, especially in the upper part of the painting. The paint and ground layers in the area of a wide frame, originally covered with red colour, are almost completely lost, all through to the support.

### Historical descriptions

→ KI [n.a.] (before 1950): ‘areas of loss in the paint layer is some spots’ (kept in a trunk 1813 in the Sukiennice)’.  
→ KI 1959: ‘badly damaged painting, polychrome has peeled off in many spots, hindering the readability of the painting, especially in its upper part. Frames probably once gilded, now with almost no polychrome. Wood destroyed by woodworms’.

### Conservation treatments

- 1956: treated with gas
- November–December 1957: glue layer removed and polychrome protected in the PK MNK
- 1960: cracks pressed, areas of loss filled in, spot inpainting in the PKZ (A. Kostecka, member of ZPAP)
- 26 October 1988–21 March 1989: surface of the painting cleaned of dirt in the PKRiM/o. Sukiennice
- 2 April–4 July 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

1472 Propozycje atrybucji: ikona macedońska (Kłosińska 1973, poz. kat. 207); Rejon Ochrydy?, Bałkany (Macedonia?) [Gumińska 1994, (b.p.)]; Grecja lub Macedonia (Gumińska 2008, s. 35).

1473 Propozycje datowania: XVI w. (KI 1959; Kłosińska 1973, poz. kat. 207); XVII w. (Gumińska 2008, s. 82: „złoto płatkowe”).

1474 KI [b.a.] (przed 1950) z powołaniem się na Dziennik Podawczy MNK nr 6428.

1472 Suggested attribution: Macedonian icon (Kłosińska 1973, cat. no. 207); Ohrid region?, Balkans (Macedonia?) [Gumińska 1994, (n.pag.)]; Greece or Macedonia (Gumińska 2008, p. 35).

1473 Suggested dating: 16th c. (KI 1959; Kłosińska 1973, cat. no. 207); 17th c. (Gumińska 2008, p. 82: ‘gold leaf’).

1474 KI [n.a.] (before 1950) with reference to the Dz. P. MNK [Correspondence Register MNK] no. 6428.

### Podobrazie

Podobrazie tworzy jedna deska z intensywnymi śladami ręcznej obróbki toporkiem. Wprawiony został jeden zastrzał, prawostronny, zwężający się ku stronie lewej i niedochodzący do krawędzi o szerokości 3 cm, równo oddalony od krawędzi dolnej i górnej o 17 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem i pojedynczą, szeroką ramą (3,5 cm).

### Inskrypcje

Brak.

### Opis i ikonografia

Scena Wniebowstąpienia Jezusa na Górze Oliwnej oparta jest na tekstach Ewangelii i Aktach Apostolskich (Mk 16,19; Łk 24,50–52; Dz 1,9–12) z drobnymi innowacjami opartymi na tekstach niekanonicznych [zgromadzenie apostołów uzupełnione jest o św. Pawła, Ewangelię Nikodema (*Acta Pilati*, cz. I.B, rozdz. XIV.1)]. W homilii Cyryla Turowskiego parafrazy ustępów ewangelicznych posłużyły do potraktowania wizji Wniebowstąpienia jako zapowiedzi powtórnego przyjścia w chwale, antycypującej ostateczny tryumf nad złem podczas Paruzji<sup>1475</sup>.

W malowidłach ściennych temat ten umieszczano z reguły na sklepieniu sanktuarium z Chrystusem u szczytu w asyście znajdujących się poniżej dwóch grup apostołów<sup>1476</sup>. Chrystus zwykle tronuje otoczony mandorłą – obłokiem (Dz 1,19), na który wskazują dwaj mężczyźni w białych szatach (Dz 1,10). Prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa bądź tryumfu, w lewej trzyma zwój lub księgę. Mandorłę dźwigają czterej uskrzydleni aniołowie, w omawianej ikonie zachowana jest jedynie ich dolna para. Spatharakis zwrócił uwagę na nawiązanie do późnoantycznych wizji apoteozy cesarskiej, która legła u podstaw omawianej wizji<sup>1477</sup>. Pośrodku apostołów stoi Matka Boża, rozpoznawana niekiedy jako symbol Kościoła, choć Jej fizyczna obecność jest wywodzona z Dz 1,12–14, opisujących powrót apostołów z Góry Oliwnej do Jerozolimy oraz wspólną modlitwę apostołów i Marii tuż po akcie Wniebowzięcia. W opisywanej ikonie cechy fizjonomiczne wysuniętych do przodu apostołów pozwalają rozpoznać w nich św. Pawła po prawicy Marii oraz św. Piotra – po lewicy.

W utrwalonej w okresie wczesnochrześcijańskim ikonografii Chrystus unoszony jest do nieba w otoczeniu owalnej mandorli, podtrzymywanej przez aniołów lub uskrzydłone *Istoty Żywe*, jak w ampułkach z Monzy i Bobbio, ikonie sy-

### Support

The support consists of one board with clear marks of manual processing with a hatchet. One, right batten, tapering to the left and not reaching the edge, 3 cm wide, at the same distance, 17 cm, from the top and bottom edge.

### Front side

The icon with a *kovcheg* and a single, wide frame (3.5 cm).

### Inscriptions

No inscriptions.

### Description and iconography

The scene of the Ascension of Jesus on the Mount of Olives is based on passages from the Gospels and the Acts of the Apostles (Mark 16:19; Luke 24:50–52; Acts 1:9–12) with minor innovations based on non-canonical texts [an assembly of the apostles is complemented with St Paul, the Gospel of Nicodemus (*Acta Pilati*, part I.B, chapter XIV.1)]. In a sermon by Kirill of Turov paraphrases of Gospel excerpts were used to treat the vision of the Ascension as an announcement of the Second Coming in glory, anticipating the total victory over evil during Parousia.<sup>1475</sup>

In mural paintings this theme was usually depicted on the vault of the sanctuary with Christ at the top assisted by two groups of apostles situated below.<sup>1476</sup> Christ is usually enthroned, enclosed in a mandorla – a cloud (Acts 1:9), to which two men in white apparel are pointing (Acts 1:10). He is raising his right hand in a blessing or triumph gesture, in his left hand holding a scroll or a book. The mandorla is held by four winged angels; in the icon analysed here only the lower pair has survived. Spatharakis has emphasised inspiration by the Late Antique visions of imperial apotheosis, which formed the basis for the vision in question.<sup>1477</sup> The Mother of God is standing among the apostles. She is sometimes interpreted as a symbol of the Church, though the source of her physical presence may be Acts 1:12–14, describing the apostles' return from the Mount of Olives to Jerusalem and the common prayer of the apostles and Mary shortly after the act of Ascension. In the present icon the physiognomic features of the apostles in front allow to identify them with St Paul on Mary's right and St Peter – on her left.

In Early Christian iconography Christ is carried to heaven enclosed in an oval mandorla held by angels or winged Living Creatures, as in the Monza and Bobbio ampullae, a 6th century Sinai icon and the Rabbula Gospels.<sup>1478</sup> Similarly, in

1475 Mazurkiewicz 1988, s. 66–67; Dziadul 2014, s. 99.

1476 Spatharakis 2009, s. 293.

1477 *Ibidem*, s. 294.

1475 Mazurkiewicz 1988, pp. 66–67; Dziadul 2014, p. 99.

1476 Spatharakis 2009, p. 293.

1477 *Ibid.*, p. 294.

1478 Trzcińska 1998, p. 32.

najszej z VI w. i *Ewangeliarzu Rabbuli*<sup>1478</sup>. Podobnie w omawianej ikonie Chrystus w szacie złotej na tle czarno-błękitnej mandorli unosi się nad grupą apostołów. W centrum tej grupy Maria, w błękitnej szacie i zarzuconym na ramiona czerwonym welonie, wznosi dłonie ku górze w geście oranty.

Ikonografia ikony krakowskiej zawarta jest w ogólnym kanonie przedstawieniowym tego tematu i wyraźnie należy do fazy malarstwa popaleologowskiego<sup>1479</sup>. W ikonie o tym temacie w zbiorach weneckich<sup>1480</sup> widzimy podobnie ugiętą w kontrapoście nogę apostoła, a w ikonie krakowskiej – Marii, której zgeometryzowane fałdy szat rozświetlono na wypukłościach szerokimi płaszczyznami bieli. W ikonie greckiej Chrystus zasiada na łuku, otoczony mandorłą kolistą, podtrzymywaną przez dwóch aniołów odwracających oblicza od emanującego z jej środka blasku. W opracowaniu tego motywu ikona krakowska wyróżnia się na tle pozostałych. Osobliwa jest dekoracja mandorli, wypełnionej romboidalnymi promieniami<sup>1481</sup>, podtrzymywanej przez anioły unoszące się ponad ostro zarysowanymi szczytami górskimi. Dolną partię ikony, zgodnie z przyjętą tradycją, wypełnia grupa apostołów z Marią pośrodku, unoszącą dłonie w geście orantki.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona pochodzi niewątpliwie z rzędu świątecznego (gr. *dodekaorton*, cs. *prazniki*) ikonostasu. Włodzimierz Jarema w odniesieniu do ikony w tym typie wskazał na proces uzupełniania ikonostasu na Podkarpaciu o rząd małych ikon świątecznych na przełomie XV i XVI w.<sup>1482</sup> Autor zarazem zauważył, że zachowało się bardzo mało najstarszych ikon świątecznych, które na okres oktawy przedstawianego przez nie święta wyjmowane były z ikonostasu i kładzione na pulpicie (gr. *kibotion*, cs. *kiot*) do całowania<sup>1483</sup>.

Bliską analogią tego dzieła jest ikona w Menil Museum w Houston w Stanach Zjednoczonych, przypisywana pracowni w Konstantynopolu, przez podobieństwo do ikony *Wniebowzięcia* znajdującej się w Galerii Ikon w Ochrydzie<sup>1484</sup>. Zbliżone cechy w budowie kompozycji, upozowaniu po-

the present icon, Christ, in a golden garment, against the background of the black-and-blue mandorla, is rising above the group of apostles. In the centre of this group Mary, in a blue garment and a red veil thrown over her shoulders, is raising her arms in the Orans gesture.

The iconography of the Krakow icon is in line with the general representational canon of this subject and clearly belongs to the post-Palaiologan painting era.<sup>1479</sup> In an icon devoted to this subject in a Venetian collection<sup>1480</sup> we can see a similarly bent, counterpoised leg of an apostle, and in the Krakow icon – of Mary, whose geometricised garment folds are highlighted with vast areas of white. In the Greek icon Christ is seated on an arch, enclosed in a circular mandorla, supported by two angels turning their faces to the light emanating from its centre. The Krakow icon is distinguished by the execution of this motif. Unique is the decoration of the mandorla, filled with rhomboidal rays,<sup>1481</sup> and held by angels hovering in the air over the sharply outlined mountain peaks. The lower part of the icon, in accordance with the established tradition, features a group of apostles with Mary in the centre, raising her hands in the Orans gesture.

### Remarks concerning style and attribution

The icon was certainly part of the Feasts (Gr. *dodekaorton*, CS. *prazniki*) tier of the iconostasis. With reference to an icon of this type, Volodymyr Yarema emphasised a process of adding a row of small Feasts icons to the iconostasis in Subcarpathia (Pol. Podkarpacie) in the late 15th and early 16th c.<sup>1482</sup> At the same time the author observed that a very small number of the oldest Feasts icons, which during the octave of the feast that they were devoted to were taken out of the iconostasis onto a podium (Gr. *kibotion*, CS. *kiot*) to be kissed, survived.<sup>1483</sup>

A close analogy of this work is an icon at the Menil Museum in Houston, USA, attributed to a Constantinople workshop due to its similarity to an icon of the *Ascension* in the Gallery of Icons in Ohrid.<sup>1484</sup> Similar features in the structure of the composition, poses of the figures and their gestures can be

1478 Trzcńska 1998, s. 32.

1479 Zob. np. *Przemienienie*, ikona, szkoła nowogrodzka, dat. na l. poł. XVI w., drewno, tempera, 30 × 24,3 cm – Manic L., Manic R., Manic A. 1991, il. na s. 112.

1480 *Wniebowstąpienie Pańskie*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 66,5 × 55 cm, IGW – Chatzidakis M. 1962, poz. kat. 12, tabl. 17.

1481 Promienie przypominały o znaczeniu mandorli jako przebóstwiającego światła oraz że Chrystus jest Nowym, Prawdziwym Słońcem (Miziolek 1991, s. 85–106). Metaforą słońca szczególnie często posługiwali się hezychasty (Trzcńska 1998, s. 82), ponownie przywołujący znaczenia aktualne w okresie wczesnochrześcijańskim.

1482 Jarema 1972, s. 30.

1483 *Ibidem*.

1484 *Wniebowstąpienie Pańskie*, ikona, drewno, tempera, 38 × 28 cm, ГИО – Ramos-Poqui 2011, il. na kolorowej wkładce.

1479 See e.g. *Transfiguration*, icon, Novgorod School, dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 30 × 24.3 cm – Manic L., Manic R., Manic A. 1991, fig. on p. 112.

1480 *Ascension*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 66.5 × 55 cm, IGW – Chatzidakis M. 1962, cat. no. 12, pl. 17.

1481 Rays recalled the significance of the mandorla as the light of divinization and that Christ was a New, True Sun (Miziolek 1991, pp. 85–106). The metaphor of the sun was particularly often used by hesychasts (Trzcńska 1998, p. 82), who revived the meanings associated with the Early Christian period.

1482 Jarema 1972, p. 30.

1483 *Ibid.*

1484 *Ascension*, icon, wood, tempera, 38 × 28 cm, ГИО – Ramos-Poqui 2011, fig. on colour inset.

staci, ich gestykulacji ma ikona *Przemienienia Pańskiego* z Sozopola, ogólnie datowana na XVI w.<sup>1485</sup>

Podobne cechy ma ikona *Przemienienia Pańskiego* z 1. poł. XVI w. w zbiorach HMJ<sup>1486</sup>. Szczególną uwagę zwraca tu opracowanie postaci Chrystusa, zbieżne w szczegółach. Zbliżony jest koloryt ciała i szat, ich udrapowanie oraz wypełnienie wewnętrznego kręgu mandorli. Jej kręgi zewnętrzne w ikonie krakowskiej opracowano odmiennie – z użyciem motywów geometrycznych. Inne postaci w ikonie lwowskiej malowane są nieco bardziej schematycznie, z użyciem grubszego konturu. Ikona krakowska jest trochę żywiej malowana, o dokładniej położonych rozświetleniach na szatach, modelowanych bardziej przestrzennie. Dość wyrafinowane jest upozowanie aniołów dźwigających mandorlę w ikonie krakowskiej. Wskazane różnice nie wykluczają wspólnego warsztatu obu ikon, z którego wywodził się niewątpliwie pełny cykl ikon świątecznych.

Wydaje się przy tym, że bardziej prawdopodobne jest południowe pochodzenie twórcy ikony. Analogie północne są zbliżone pod względem formalnym, niemniej ich koloryt jest jaśniejszy, a twarze mają delikatniejsze rysy. Różnice są podobne, jak w zestawieniu ikon wiązanych z Rublowem czy z Dionizym z dziełami przypisywanymi Grekom. Przykładem służy ikona w Muzeum Historycznym w Moskwie<sup>1487</sup>, o tak samo rozwiązanej kompozycji, lecz znacznie smuklejszych proporcjach figur, po części uzasadnionych kształtem podobrazia. Jej ramy są zarazem dużo węższe, co nadaje temu dziełu znacznie lżejszy charakter. Josef Myslivec wprost wiązał ją z malarstwem Rublowa, zestawiając z ikonostasem cerkwi Zaśnięcia we Włodzimierzu, określając jej koloryt jako „rublowowski”<sup>1488</sup>. W ikonie krakowskiej zwraca uwagę fakt, że mimo jej wysokiej klasy artystycznej nie zastosowano srebrzeń ani złocen, co wyróżnia ją na tle pozostałych dzieł. Co również istotne – nie udało się dostrzec w niej inskrypcji.

## Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Zródła niepublikowane

KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz ruski*. „Wniebowstąpienie”, karta inwentarzowa zał. przed 26 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona Wniebowstąpienie*, karta inwentarzowa zał. 5 XI 1959

1485 *Wniebowstąpienie Pańskie*, ikona, drewno, tempera, НЦИАМС – Пандурски 1977, poz. kat i il. 59.

1486 Giemza 2017, il. na s. 472.

1487 *Wniebowstąpienie Pańskie*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, ИММ – Myslivec 1947, il. 29.

1488 *Ibidem*, s. 31.

seen in an icon of the *Transfiguration* from Sozopol, generally dated to the 16th c.<sup>1485</sup>

An icon of the *Transfiguration* from the 1st half of the 16th c. in the HMJ holdings<sup>1486</sup> has analogous features. What attracts special attention is the depiction of Christ, coinciding in details. Similar are the colours of the body and attire, draping and the filling of the inner section of the mandorla. Its outer circles in the Krakow icon have a different form – with the application of geometric motifs. Other figures in the Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) icon are painted a bit more schematically, with bolder contours. The Krakow icon is painted more vividly, with highlights arranged more precisely on the apparel, modelled more spaciouly. Quite refined are the poses of angels bearing the mandorla in the Krakow icon. These differences do not rule out that both icons were made by the same workshop, which certainly produced the entire cycle of Feasts icons.

At the same time the Southern descent of the painter of the icon seems more probable. Northern analogies are similar in formal terms, but their colour scheme is brighter, and faces have more gentle features. Differences are similar as in the case of icons associated with Rublov or Dionysius compared with the works attributed to Greeks. This is exemplified by an icon at the Historical Museum in Moscow,<sup>1487</sup> characterised by identical composition, but much more slender proportions of figures, to some extent justified by the shape of the support. Its frames are also much narrower, which gives this work a considerably lighter character. Josef Myslivec linked it directly with Rublov's painting, comparing it with the iconostasis in the Orthodox church of the Dormition in Vladimir and referring to its colours as the 'Rublov' palette.<sup>1488</sup> What is conspicuous in the Krakow icon is the fact that despite its high artistic quality, neither silvering nor gilding was applied, which distinguishes it among other works of this kind. Moreover, it is significant that no inscription has been detected.

## Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz ruski*. „Wniebowstąpienie” inventory chart created before 26 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona Wniebowstąpienie*, inventory chart created on 5 November 1959

1485 *Ascension*, icon, wood, tempera, НЦИАМС – Пандурски 1977, cat. no. and fig. 59.

1486 Giemza 2017, fig. on p. 472.

1487 *Ascension*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, ИММ – Myslivec 1947, fig. 29.

1488 *Ibid.*, p. 31.

**Publikacje**

Kłosińska 1973, poz. kat. 207 i il. na s. 286; Gumińska 2008, s. 82–83, il. na s. 82

**Literatura dotycząca ikonografii Wniebowstąpienia Chrystusa (wybór)**

Wessel 1967, szp. 1224–1256; Grabar 1968, *passim*; Schmid 1970, szp. 268–276; Schiller 1971, s. 140–164; Γκιολές 1981; Janocha 2008b, s. 212; Spatharakis 2009, s. 293–295

**Publications**

Kłosińska 1973, cat. no. 207 and fig. on p. 286; Gumińska 2008, pp. 82–83, fig. on p. 82

**Bibliography concerning the iconography of Ascension (selected)**

Wessel 1967, cols. 1224–1256; Grabar 1968, *passim*; Schmid 1970, cols. 268–276; Schiller 1971, pp. 140–164; Γκιολές 1981; Janocha 2008b, p. 212; Spatharakis 2009, pp. 293–295

## Zaśnięcie Bogurodzicy

### Dormition of the Mother of God

**MNK XVIII-19** (d. nr inw. 5.192; 717)

Ikona zapewne z rzędu świątecznego ikonostasu

Krąg Malarza ikon z rzędu *Deesis* i świątecznego ikonostasu z Polany k. Dobromila (ziemia przemyska)<sup>1489</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótna nie wykryto, zaprawa kredowa – Rap. 5.2, poz. 9), srebrzenia (tło i nimby)<sup>1490</sup>, 47,5 × 36 × 1,5–2 cm, poł. XVI w.<sup>1491</sup>

Zakup (w okolicach Jarosławia), 1887

#### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zanotowano w poz. 717 (5192) pod 1887 r.<sup>1492</sup>: „Obraz ruski. Pogrzebanie i śmierć Najświętszej Panny – obrazek na drzewie odpowiedni poprzedniemu<sup>1493</sup> – pochodzi z okolic Jarosławia w Galicyi. Wysokości 0’47 szerokości 0’36. Obrazek ten ciekawy ikonograficznie zrestaurował Dutkiewicz a brakowało przedtem wiele figur i tylko ślady pozostały. Pendant do poprzedniego”.

Jak zapisano w kartach inwentarzowych z 1950 i 1958 r., ikonę zakupiono do MNK wraz z trzema innymi ikonami za 30 florenów w 1887 r. bez podania miejsca pochodzenia (KI 1950; KI 1958).

Ponieważ w kolejnej pozycji (tj. 719, z pominięciem numeru 718), a zarazem ostatniej w 1887 r., w *Inwentarzu Łuszczkiewicza* odnotowano zakup ikony namiestnej Św. Paraskewy i św. Teodozji w Pruchniku (20 km od Jarosławia) (MNK XVIII-20, Kat. 49), można domniemywać, że ikona *Zaśnięcia Bogurodzicy* oraz wspomniana jako jej pendant ikona *Matki Boskiej z Apostołami*, czyli *Wniebowstąpienia Chrystusa*, również mogły pochodzić z tego lub pobliskiego źródła. Niestety, w kolekcji sztuki cerkiewnej nie ma ikony *Wniebowstąpienia*, którą można by powiązać

**MNK XVIII-19** (former inv. no. 5.192; 717)

Icon probably from the Feasts tier of the iconostasis

Circle of the Painter of icons from the *Deesis* tier and the Feasts iconostasis from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) near Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil) (Przemyśl land)<sup>1489</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas not detected, chalk ground – Rep. 5.2, no. 9), silvered (background and nimbus)<sup>1490</sup>, 47.5 × 36 × 1.5–2 cm, mid-16th c.<sup>1491</sup>

Purchased (in the area of Jarosław), 1887

#### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1887 under no. 717 (5192)<sup>1492</sup>: ‘A Ruthenian painting. The burial and death of the Virgin Mary – picture on wood corresponding to the previous one<sup>1493</sup> – from the area of Jarosław in Galicia. Height 0’47[,] width 0’36. This picture, interesting in terms of iconography, was restored by Dutkiewicz (many figures had been missing and only traces were left). Pendant to the previous one’.

As noted in inventory charts of 1950 and 1958, the icon was purchased for the MNK together with three other icons for 30 florins in 1887, without specifying their place of origin (KI 1950; KI 1958).

Since in *Inwentarz Łuszczkiewicza* the next item on the list (namely 719, there is no no. 718), and at the same time the last one in 1887, refers to the purchase of the Sovereign icon of *St Paraskeva and St Theodosia* in Pruchnik (20 km from Jarosław) (MNK XVIII-20, Cat. 49), one may surmise that the icon of the *Dormition of the Mother of God* and the icon described as its pendant, *Mother of God with Apostles*, that is the *Ascension of Christ*, might have also come from the same or nearby place. Unfortunately, the Orthodox art collection does not include any *Ascension* icon that could be linked with the entry from 1887. In

1489 KI 1958: „Małopolska wschodnia”; w uzup. B. Gumińska wskazała „Warsztat malarza ikon z ikonostasu cerkwi pw. św. Mikołaja w Polanie (k. Dobromila)”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka, ikona namiestna ikonostasu”.

1490 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „złoto płatkowe (nimby), późniejsze złocenia brązem”.

1491 Propozycje datowania: koniec XVI w. (Kłosińska 1987, poz. kat. 38); koniec XVI–pocz. XVII w. [Kłosińska 1966, poz. kat. 24; *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 14; Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; XVI–XVII w. (?) (KI 1958); 2. poł. XVI w. (KI 1958 – uzup. B. Gumińska); XVI/XVII w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 22).

1492 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 717 (5192) z 1887, s. 70.

1493 *Ibidem*, poz. 716 (5191) z 1887, s. 70: „Obraz ruski. Najświętsza Panna między Apostołami – w górze Chrystus – mocno zmienione malowanie na drzewie wys 0’41 szer 0’36”.

1489 KI 1958: ‘eastern Lesser Poland (Pol. Małopolska)’; B. Gumińska added ‘Workshop of the painter of icons from the iconostasis in the Orthodox church of St Nicholas in Polyana (near Dobromyl)’; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych Ruthenia, Sovereign icon in the iconostasis’.

1490 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘gold leaf (nimbus), later gilded with bronze’.

1491 Suggested dating: end of the 16th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 38); end of the 16th–beginning of the 17th c. [Kłosińska 1966, cat. no. 24; *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 14; Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; 16th–17th c. (?) (KI 1958); 2nd half of the 16th c. (KI 1958 – information added by B. Gumińska); 16th/17th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 22).

1492 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 717 (5192) of 1887, p. 70.

1493 *Ibid.*, no. 716 (5191) of 1887, p. 70: ‘Ruthenian painting. The Virgin Mary among Apostles – Christ at the top – considerably changed painting on wood height 0’41 width 0’36’.

z wpisem z 1887 r. W tymże roku nabyta została ikona Św. Mikołaja, rosyjska (zapewne z XIX w.), zapisana pod numerem inwentarzowym MNK XVIII-18, zatem teoretycznie pozyskana nieco wcześniej od ikony *Zaśnięcia Bogurodzicy*, lecz jej cechy wykluczają pochodzenie z Galicji. Poza tym jej dawny numer (5111) odpowiada wpisowi w *Inwentarzu Łuszczkiewicza*<sup>1494</sup>.

### Stan zachowania

Ikona wielokrotnie konserwowana: warstwa malarska jest zabezpieczona, z licznymi kitami i uzupełnieniami.

### Opisy historyczne

→ Przytoczony wyżej wpis w najstarszym *Inwentarzu* ujawnia znaczny stopień zniszczenia ikony w momencie jej pozyskania do zbiorów i tłumaczy liczne uzupełnienia zaprawy i warstwy malarskiej.

→ KI 1958: „Dość dobry, w kilku miejscach odpryski polichromii, u dołu postać anioła częściowo zniszczona”.

### Konserwacje

- 1956: gazowanie w PK MNK
- 1957, XII: zabezpieczenie całej powierzchni w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1973, 23 III–25 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1998, 11 II–31 III 1999: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2007, 23 VIII–10 X: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC
- 2008, 9 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC
- 2009, 22–24 IV: zabezpieczenie w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Jedna deska wzmocniona dwoma, zwężającymi się zastrzałami (górnymi: 3 cm i 3,5 cm; dolnymi: 3 cm i 3,5 cm) wpuszczonymi prawostronnie, równo oddalonymi od krawędzi (7 cm).

### Opracowanie awersu

Ikona z podwójnym kowczegiem wykonanym w podobraziu, tj. podwójną ramą – wąską (1 cm) zewnętrzną, wypełnioną czerwoną farbą, i szeroką (3 cm), płaską, wewnętrzną, z luzgą.

### Inskrypcje

W mandorli otaczającej Chrystusa:

іс хс

(= *Jezus Chrystus*)

the same year another icon was purchased, namely St Nicholas, a Russian work (probably from the 19th c.), entered into the register under inv. no. MNK XVIII-18, so theoretically slightly earlier than the *Dormition of the Mother of God*, but taking its features into consideration, the icon cannot have come from Galicia. Moreover, its former number (5111) corresponds to the entry in *Inwentarz Łuszczkiewicza*.<sup>1494</sup>

### Condition

The icon underwent a number of conservation treatments: the paint layer protected, with numerous putties and infill materials.

### Historical descriptions

→ The entry in the oldest *Inwentarz* cited above reveals that the icon was badly damaged at the time of purchase, which explains why there are so many filled in areas in the ground and paint layers.

→ KI 1958: 'Quite good, polychrome peeled off in several places, a figure of an angel at the bottom partly damaged'.

### Conservation treatments

- 1956: icon treated with gas in the PK MNK
- December 1957: the whole surface protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 23 March 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 11 February 1998–31 March 1999: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 23 August–10 October 2007: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC
- 9 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC
- 22–24 April 2009: protected in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

One board reinforced with two tapering battens (the upper one: 3 cm and 3.5 cm; the lower one: 3 cm and 3.5 cm), inserted on the right, at the same distance from the edges (7 cm).

### Front side

The icon with a double *kovcheg* in the support, i.e. a double frame – the narrow (1 cm) outer one, filled with red paint, and the wide (3 cm), flat, inner one, with *luzga*.

### Inscriptions

Within the mandorla encircling Christ:

іс хс

(= *Jesus Christ*)

1494 *Ibidem*, poz. 691 (5111) z 1887, s. 111 – bez podania proveniencji.

1494 *Ibidem*, no. 691 (5111) of 1887, p. 111 – provenance not provided.

W nimbie:

(winno być zapewne: **W O N**, czyli *Ten, który Jest*)

In the nimbus:

(perhaps this should read: **W O N**, that is: *I Am that I Am*)

## Opis i ikonografia

Tematem ikony jest scena Zaśnięcia Bogurodzicy, spoczywającej z przymkniętymi powiekami na katafalku. Nad łóżem stoi Chrystus z duszą Marii w postaci niemowlęcia, otoczony ostrołukową mandorłą, wypełnioną chórami aniołów i zwieńczoną sześciokrzydłym cherubinem. Po bokach katafalku gromadzą się apostołowie oraz dwaj biskupi, wyróżnieni omoforionami. Na tle łoża anioł unosi miecz nad wyciągniętymi dłońmi żyda Jefoniasza. Narożniki tła ikony wypełniają dwie budowle w ujęciu perspektywicznym.

Omawiana ikona prezentuje typ Zaśnięcia oparty na wzorach późnobizantyńskich, dokładniej – popaleologowskich, zaadaptowanych w zredukowanej i skonwencjonalizowanej formie<sup>1495</sup>. Brak tu wielu motywów, jak choćby unoszenia Marii do Nieba, które w ikonach większego formatu stanowiło dopełnienie sceny zasadniczej. Nie ma więc otwartej bramy nieba i Marii siedzącej na tronie, brak zastępów apostołów przybywających na obłokach, by asystować Matce Bożej w scenie tryumfu<sup>1496</sup>, stanowiącego ideowe pendant do sceny Jej śmierci. Niewielki format ikony i zapewne stąd wynikłe skromne założenia ikonograficzne sprawiają, że bardziej zwraca się uwagę na to, jakich elementów treściowych tu zabrakło. Obecny jest natomiast w ikonie motyw żyda Jefoniasza, oparty na przekazie apokryficznym, wykorzystywany w sztuce co najmniej od XII w., lecz rozpowszechniony dopiero od ok. poł. XIV w.<sup>1497</sup> Temat ten funkcjonował jako samodzielny także w świątyniach, które były pozbawione cyklu życia Marii<sup>1498</sup>. Jako święto Zaśnięcia Marii (15 sierpnia) zostało wprowadzone w okresie wczesnobizantyńskim – od-

## Description and iconography

The icon is devoted to the scene of the Dormition of the Mother of God, who is resting with closed eyes, on a catafalque. Over the bed Christ is standing with Mary's soul in the form of an Infant, enclosed in a pointed mandorla filled with angelic hosts and topped with a six-winged cherub. The apostles and two bishops, marked by omophorions, are gathering on both sides of the catafalque. Against the background of the bed an angel is lifting a sword over the Jew Jephonias's hands stretched forth. The corners of the icon's background depict two buildings in perspective.

The present icon represents the Dormition type based on Late Byzantine models, or more precisely – the post-Palaiologan ones, adapted in a reduced and conventionalised form.<sup>1495</sup> It lacks many motifs, e.g. the raising of Mary to Heaven, which in larger icons complemented the main scene. Therefore, the icon does not include the open gate of heaven or Mary sitting on the throne. Neither are there angelic hosts arriving on clouds to assist the Mother of God in the scene of triumph,<sup>1496</sup> an ideological pendant to the scene of her death. The small size of the icon and reduced iconography, probably caused by it, draw the viewer's attention to the missing elements. What is included, however, is the motif of the Jew Jephonias based on the apocryphal sources, used in art at least from the 12th c., but popular not until ca. mid-14th c.<sup>1497</sup> This theme was used independently also in sanctuaries which did not have a cycle devoted to Mary's life.<sup>1498</sup> The feast of the Dormition of Mary (15 August)

1495 Zob. *Zaśnięcie Marii*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 78 × 56 cm, Wenecja, IESBPV – Chatzidakis M. 1962, poz. kat. 15, tabl. 14. Format ikony przy tym nie zawsze determinował obecność sceny Wniebowzięcia Marii, czego przykładem jest inna ikona w zbiorach IGW – *Zaśnięcie Marii*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 85 × 54,5 cm, IGW – Chatzidakis M. 1962, poz. kat. 16, tabl. 15, lecz w tym wypadku scenę dopełniają dwie pary aniołów, zlatujących z nieba z wyciągniętymi dłońmi w celu odebrania duszy Marii z rąk Chrystusa. Obłoki z apostołami umieszczono poniżej, na tle architektury. W obu ikonach obecni są biskupi: Hieroteusz, Jakub i Dionizy, prezentujący otwarte i zapisane księgi.

1496 Tes 1,15–16: „Albowiem sam Pan, z rozkazaniem i z głosem Archangielskim, i z trąbą Bożą, zstąpi z nieba, a pomarli, którzy są w Chrystusie, powstaną pierwszy. Potym my, którzy żyjemy, którzy pozostajemy, pospołu pochwyceni będziemy z nimi w obłokach przeciw Chrystusowi na powietrze, a tak zawsze z Panem będziemy”. Apostołowie dopełniają temat Zaśnięcia od XI–XII w., m.in. we freskach Mądrości Bożej w Ochrydzie oraz w kościele skalnym Tokali w Kapadocji – Chatzidakis M. 1962, s. 33.

1497 Przykładem jest fresk w cerkwi Panagia Mavriotissa w Kastorii – Chatzidakis M. 1962, s. 35.

1498 Spatharakis 2009, s. 297.

1495 See *Dormition of Mary*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 78 × 56 cm, Venice, IESBPV – Chatzidakis M. 1962, cat. no. 15, pl. 14. It is important that the format of the icon not always determined the inclusion of the Assumption of Mary, as exemplified by another icon in the IGW holdings – *Dormition of Mary*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 85 × 54.5 cm, IGW – Chatzidakis M. 1962, cat. no. 16, pl. 15, but in this case the scene is completed with two pairs of angels flying down from the sky with their hands stretched forth to pick Mary's soul from Christ's hands. Clouds with the apostles are depicted below, on the background of architecture. There are bishops in both icons: Hierotheus, James and Dionysius, who are presenting open books, filled with writing.

1496 1 Thess. 4:16–17: 'For the Lord himself shall descend from heaven with a shout, with the voice of the archangel, and with the trump of God: and the dead in Christ shall rise first. Then we which are alive and remain shall be caught up together with them in the clouds, to meet the Lord in the air: and so shall we ever be with the Lord'. The apostles complete the theme of the Dormition from the 11th–12th c., among others in frescos of the Divine Wisdom in Ohrid and in the rock church in Tokali, Cappadocia – Chatzidakis M. 1962, p. 33.

1497 An example is a fresco in the Orthodox church of Panagia Mavriotissa in Kastoria – Chatzidakis M. 1962, p. 35.

1498 Spatharakis 2009, p. 297.



nosi się do niego jedna z najwcześniejszych homilii św. Jana, arcybiskupa Salonik (610–649)<sup>1499</sup>.

Zwraca uwagę sztywność form, zastygłych w układach niezmiennie przez wiele wieków poddawanych repetycji, zarazem przysadzistość proporcji charakterystyczna dla prowincjonalnego malarstwa peryferii świata ortodoksyjnego 2. poł. XVI w. i idące z tym w parze nadmierne uwypuklanie drobnych detali ornamentacyjnych zdobiących ściany budowli w tle, niewspółmiernie eksponowane w stosunku do tematu zasadniczego. Jest to jeszcze jeden z wielu przykładów malarstwa 2. poł. XVI w., w którym współbrzmie gasnące echo wyrafinowanego stylu malarstwa epoki Paleologów z coraz bardziej wyrazistym rysem nurtu, który zwykło się określać mianem ludowego, w rzeczywistości będącego skutkiem coraz niższego poziomu artystycznego ośrodków peryferyjnych. Jest to ta faza sztuki sakralnej Kościoła wschodniego na ziemiach ruskich Korony Polskiej, kiedy malarze wciąż jeszcze pozostawali wierni dawnej tradycji obrazowej, w coraz większym stopniu jednak ją zniekształcając, czy wręcz karykaturyzując, a zarazem wciąż jeszcze nie dopuszczając wzorów sztuki zachodniej, rozpowszechnianej stopniowo poprzez ulotne druki graficzne.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona została przeznaczona najpewniej dla rzędu ikon świętych ikonostasu, o czym świadczą jej wymiary zbieżne ze wskazanymi niżej analogiami. Badania technologiczne wykryły obecność w warstwie malarskiej większej ilości umbrzy (jej składnik, mangan, został ujawniony w analizie skanów XRF, sam pigment potwierdzony w analizie szlifów), z kolei rama – niemal w całości uzupełniana i wtórnie pokryta warstwą malarską – ujawnia dominantę cyny, czyli świadczy o użyciu w warstwie oryginalnej i do retuszu raczej czerwieni organicznej aniżeli współczesnego ceruleum, na którego użycie wskazałaby niepotwierdzona jednak obecność kobaltu<sup>1500</sup>. Kłosińska zwróciła uwagę na schematyzm kompozycji, geometryzację draperii, połączone z detalami świadczącymi o zastosowaniu późnego wzoru (archanioł pozbawiony miecza, dusza w sukience, ze złożonymi dłońmi), sugerujące prowincjonalnego malarza przełomu XVI i XVII w.<sup>1501</sup>

Jako analogie dla ikony krakowskiej Gumińska podała w uzupełnieniu karty inwentarzowej<sup>1502</sup> ikony w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej w Przemyślu: *Ofiarowanie*

was established in the Early Byzantine period. Interestingly, one of the earliest homilies by St John, Archbishop of Thessaloniki (610–649),<sup>1499</sup> refers to it.

What attracts attention is the stiffness of forms, frozen in arrangements repeated over and over again over centuries, and at the same time the squatness of proportions characteristic of the provincial painting of the Orthodox world peripheries in the 2nd half of the 16th c. and excessive emphasis placed on tiny ornamental details which adorn the walls of the building in the background, disproportionately exhibited as compared to the main theme. It is yet another example of the painting of the 2nd half of the 16th c., in which the fading echo of the refined style of the painting of the Palaiologan era harmonises with the more and more expressive features of the movement described as folk, actually being a result of the decreasing artistic quality of the peripheral centres. It was the phase of sacred art of the Eastern Orthodox church in the Ruthenian lands within the Crown of Poland during which the painters still remained faithful to the old iconographic tradition, distorting it more and more, or even caricaturing it and at the same time still did not accept Western art models, gradually popularised in occasional prints.

### Remarks concerning style and attribution

The icon was most probably made for the Feasts tier of the iconostasis, as evidenced by its dimensions coinciding with the analogies mentioned below. The technological examination has revealed a bigger amount of umber in the paint layer (its manganese component was revealed in the analysis of XRF scans, pigment itself confirmed in the analysis of cross-sections), and the frame – almost completely filled in and repainted – shows dominant tin, which confirms that organic red was used in the original layer and to retouch rather than contemporary cerulean, the use of which would be indicated by the presence of cobalt, not confirmed though.<sup>1500</sup> Kłosińska emphasised the schematic character of the composition, geometrisation of drapery, combined with details signifying the use of a late model (the archangel without a sword, the soul clad in a dress, with folded hands), suggesting it is a work of a provincial painter from the late 16th and early 17th c.<sup>1501</sup>

As to the analogies of the Krakow icon, when adding information to the inventory chart,<sup>1502</sup> Gumińska listed icons at the National Museum of the Przemyśl Land in Przemyśl:

1499 Jugie 1926, s. 344–438; Spatharakis 2009, s. 297–299.

1500 Wachowiak, Sawczak 2010, s. 21.

1501 Kłosińska 1973, poz. kat. 22, s. 146. W *KI* 1958 zawarto również uwagę o dużych wpływach malarstwa bałkańskiego.

1502 *KI* 1958.

1499 Jugie 1926, pp. 344–438; Spatharakis 2009, pp. 297–299.

1500 Wachowiak, Sawczak 2010, p. 21.

1501 Kłosińska 1973, cat. no. 22, p. 146. *KI* 1958 contains also information about considerable influence exerted by Balkan painting.

1502 *KI* 1958.

*Marii w świątyni* (MPH 968)<sup>1503</sup> oraz *Wjazd do Jerozolimy* (MPH 1433)<sup>1504</sup>, a także ikony malarza rządu *Deesis* i świątecznego z cerkwi w Polanie k. Chyrowa<sup>1505</sup>. Podobieństwo – jak zauważyła – widoczne jest w stylizacji twarzy, krótkich proporcjach postaci, strukturze fałdów oraz opracowaniu skał.

Porównując ikonę krakowską do wskazanych ikon *Wjazd do Jerozolimy* w zbiorach przemyskich i lwowskich, szczególnie sobie bliskich, należy zauważyć, że mimo ogólnego podobieństwa inaczej jednak są opracowane włosy i brody, odmiennie są łamane fałdy szat – postaci mają ogólnie zbieżne cechy widoczne w ich upozowaniu, ale zachodzą między nimi wspomniane różnice, także w proporcjach, które w ikonie przemyskiej są bardziej wydłużone. Zbieżny jest wyraz twarzy Chrystusa, lecz inaczej uzyskane są światła i udrapowane włosy. Identyczny zarazem jest układ fałd na ramieniu, ale znów światła kładzione są inaczej. Można mniemać zatem, że w obiegu były pewne wzory, które malarze wykorzystywali wybiórczo. Najlepiej tego dowodzi unoszący się jakby w powietrzu osiołek, na którym siedzi Chrystus. Malarz, nie przejmując się zupełnie tym, że kopyta zwierzęcia nie mają oparcia, przeniósł gotowy wzór na ikonę, zasłaniając nim część postaci stojących po lewej stronie dzieła. Ten sam zabieg widoczny jest w ikonie z cerkwi pw. Pokrowy Bogurodzicy w Truszewicach (ukr. Трушевичі) z poł. XVI w., w zbiorach lwowskich<sup>1506</sup>. Tu niedbałość malarza jest dalej posunięta – nie dość, że zwierzę unosi się w powietrzu, to jeszcze Jezus został przesunięty na przód zwierzęcia, siedząc na wysokości jego przednich kopyt, co przeczy prawom grawitacji. Te

*Presentation of Mary at the Temple* (MPH 968)<sup>1503</sup> and *Entry into Jerusalem* (MPH 1433),<sup>1504</sup> as well as icons by the painter of the *Deesis* and Feasts tiers in the Orthodox church in Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) near Khyriv (Ukr. Хі́рив, Pol. Chyrów).<sup>1505</sup> The resemblance – as she noted – can be seen in the stylisation of the face, short proportions of figures, the structure of folds and depiction of the rocks.

Comparing the Krakow work to the abovementioned icons of the *Entry into Jerusalem* in Przemyśl and Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) collections, particularly close to each other, it must be noted that despite general affinity, the works differ in the depiction of hair and beards as well as the folds of garments – the figures in general have similar poses, but one can see differences mentioned above, also in proportions, which in the Przemyśl icon are more elongated. Similar are Christ's facial features, but the light and coiffures are the effect of employing different solutions. At the same time the arrangement of folds on the shoulder is identical, but the light is applied differently. It may be conjectured that certain patterns were in circulation, which painters used selectively. It is best evidenced by a donkey, as if hovering in the air, with Christ sitting on it. The painter, completely unbothered about the fact that the animal's hooves have no support, transferred the pattern onto the icon, obscuring the view of some of the figures standing on the left. This solution can also be seen in an icon from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice), from the mid-16th c., in the Lviv collection.<sup>1506</sup> Here the painter's carelessness was even

1503 *Ofiarowanie Marii w świątyni*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 42 × 32 cm, MNZP, nr inw. 968 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 16, il. 4. Ikonę wykonano techniką temperową na podobrazii lipowym przykrytym zaprawą kredowo-klejową, tło i aureole zostały posrebrzone na pulmencie i laserowane na złoto. Deszkę wzmacniały dwa zastrzały wpuszczone narpzemienne i wyraźnie zwiężające się – górny z lewej, dolny z prawej strony (obecnie brak) – *Dokumentacja konserwatorska MP-H-968*.

1504 *Wjazd do Jerozolimy*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 49 × 35,5 cm, MNZP, nr inw. 1433 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 12 i 16, il. 1. Raport konserwatorski: *Dokumentacja konserwatorska MP-H-1433*.

1505 Свенціцький-Святицький 1929, tab. 100a, 99–102 (Polana k. Dobromila). Gumińska, powołując się na opracowanie Ilariona Swiencickiego, podała, że chodzi tu o cerkiew pw. św. Mikołaja, podczas gdy w opracowaniu Milajewej-Helytowycz wskazano, że była to cerkiew pw. Opieki Bogurodzicy – Міляева, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 151: *Wjazd do Jerozolimy*, ikona, poł. XVI w., drewno, tempera, 75 × 51,5 × 2 cm, z cerkwi pw. Opieki (Pokrow) Bogurodzicy w Polanie rejonu lwowskiego, pozyskana do НМЛ в latach 1905–1906, nr inw. НМЛ 2468, i-62. Chodzi tu zatem najpewniej o Polanę Dobromilską i ikony pozyskane przez Swiencickiego, które stały się załączkiem przyszłego Muzeum – zob. Kat. 37. Cerkiew pw. św. Mikołaja, obecnie kościół, znajduje się w Polanie w pow. liskim (Blazejowskij 1995, s. 378), murowaną cerkiew pw. Opieki Bogurodzicy w Polanie wzniesiono natomiast w 1901 r., jako filialną wobec cerkwi w Tarnawie w pow. dobromilskim (*ibidem*, s. 476–477).

1506 *Wjazd do Jerozolimy/Sw. Nikita*, ikona dwudzielna, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 41,5 × 58,5 × 2 cm, z cerkwi pw. Pokrowy Bogurodzicy w Truszewicach, pozyskana do НМЛ в 1914, nr inw. НМЛ 151817, i-1570 – Міляева, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 192.

1503 *Presentation of Mary at the Temple*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 42 × 32 cm, MNZP, inv. no. 968 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 16, fig. 4. The icon has been painted with tempera on linden support with chalk-and-glue ground, background and halos are silvered on pulment and glazed gold. The panel is reinforced with two battens inserted alternately and clearly tapering – the upper one from the left, the lower one from the right (now missing) – *Dokumentacja konserwatorska MP-H-968*.

1504 *Entry into Jerusalem*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 49 × 35.5 cm, MNZP, inv. no. 1433 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. nos. 12 and 16, fig. 1. Conservator's report: *Dokumentacja konserwatorska MP-H-1433*.

1505 Свенціцький-Святицький 1929, pl. 100a, 99–102 (Polyana near Dobromyl). Citing Ilarion Swęnzickij's work, Gumińska wrote that this concerned the Orthodox church of St Nicholas, but according to Miliaieva-Helytovych, it was the Orthodox church of the Protection of the Mother of God – Міляева, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 151: *Entry into Jerusalem*, icon, mid-16th c., wood, tempera, 75 × 51.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Protection (Pokrov) of the Mother of God in Polyana in the Lviv area, acquired for the НМЛ holdings in 1905–1906, inv. no. НМЛ 2468, i-62. So it probably concerned Dobromyl Polyana and icons acquired by Swęnzickij, which became the nucleus of the future Museum – see Cat. 37. The Orthodox church of St Nicholas, now church, is situated in Polyana, Lisko County (Blazejowskij 1995, p. 378), and the brick Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Polyana in 1901, as a branch of the Orthodox church in Tarnava (Ukr. Тернава, Pol. Tarnawa), Dobromyl County (*ibid.*, pp. 476–477).

1506 *Entry into Jerusalem/St Nikita*, two-part icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 41.5 × 58.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Protection (Pokrov) of the Mother of God in Trushevichi, acquired for the НМЛ в 1914, inv. no. НМЛ 151817, i-1570 – Міляева, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 192.

drobne zabiegi mają dość doniosłe znaczenie, ujawniają bowiem praktykę malarzy na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych – dowodzą mechanicznego, niekiedy bezrefleksyjnego przenoszenia i łączenia oddzielnych elementów kompozycji, których identyczność utrudnia ustalenie powinowactwa stylowego między poszczególnymi dziełami. Takimi cytatami obrazowymi są również grupy postaci stojących po bokach, z których zwłaszcza skrajna prawa oraz stojąca na pierwszym planie po lewej stronie mają swoje analogie w prorokach Danielu i Amosie, trzymających atrybuty maryjne, choćby w ikonie *Hodegetrii* w otoczeniu postaci na bocznych ramach z zespołu ikon z Polany (zob. przyp. 863).

Już po przeniesieniu wzoru malarz mógł domalować fałdki boczne szaty, inaczej rozłożyć światła, nieco inaczej formować pasemka włosów. Ikona w kolekcji MNZP została opisana jako pochodząca z cerkwi w Leninie Małej k. Ławrowa (ukr. Лінина Мала, bez datowania), zestawiona na ekspozycji stałej razem z ikoną *Ofiarowania w świątyni* (MPH-968) jako pochodząca z okolic Przemyśla i datowaną na poł. XVI w. Ornament ich ram jest taki sam, postaci oraz elementy architektoniczne w tle mają te same proporcje, przy czym ta druga jest nieco mniejsza.

To, co wspólne wszystkim wskazanym ikonom, to widoczna w przedstawieniu niektórych postaci konwencja ujęcia profilu ich twarzy, w którym prosty nos wydaje się być jakby przedłużeniem linii czoła. Bardzo podobne opracowanie twarzy, a zwłaszcza brody św. Piotra, widać w ikonie krakowskiej oraz ikonie *Ofiarowanie*. Obie postaci oraz postać kapłana w scenie *Ofiarowania* łączy zamarkowanie białych, krótkich włosków między brwiami. Ten sam zabieg widoczny jest w twarzy św. Mikołaja w jego ikonie w zbiorach przemyskich (MPH-1372, zob. przyp. 562), również datowanej na poł. XVI w., prawdopodobnie pochodzącej z okolic Dobromiła. Należy też podkreślić różnice w szczegółach techniki wzmocnienia odwroci obu ikon *Ofiarowania*. Zastrzały w ikonie przemyskiej zostały wpuszczone naprzemiennie i silnie zwężają się ku przeciwległemu brzegom<sup>1507</sup> – w ikonie krakowskiej wprowadzono je z lewej strony i są prawie równej szerokości.

Niewykluczone zatem, że malarz *Ofiarowania* brał udział w tworzeniu analizowanej ikony, z kolei na podstawie przesłanek płynących z inwentarzy ich pochodzenie wskazuje na dość dokładnie określony rejon zawarty w trójkącie: Przemyśl – Jarosław – Pruchnik. W odniesieniu do omawianych ikon można domniemywać, że pochodziły z jednej pracowni, może monasterskiej w ziemi przemyskiej. Istotnym w tym kontekście uzupełnieniem jest informacja

greater – not only is the animal floating in the air, but Jesus has been moved to the front of the animal, sitting above its front hooves, which is against gravity. These minor solutions are of immense significance as they show the practice adopted by painters at the turn of the Middle Ages and the beginning of the early modern era – the evidence of the mechanical, often thoughtless transferring and combining separate elements of the composition, the sameness of which makes it difficult to determine the style affinity between individual works. Such imagery citations are also groups of figures standing on the sides, the right outermost of which and the one standing in the foreground on the left have analogies in the prophets Daniel and Amos, holding Marian attributes, for instance in the icon of *Hodegetria* surrounded by figures in side frames in the group of icons from Polyana (see footnote 863).

Having transferred the model, the painter could add side folds of garments, lay out lights differently, and shape the locks of hair in a different way. The icon from the MNZP holdings was described as coming from the Orthodox church in Lenina Mala near Lavriv (Ukr. Лінина Мала, Лаврів, Pol. Lenina Mała, Ławrow; no dating), displayed at the permanent exhibition with the icon of the *Presentation at the Temple* (MPH-968), originally from the Przemyśl area and dated to the mid-16th c. The ornamentation of their frames is alike, the figures and architectural elements in the background have the same proportions, the latter being slightly smaller.

What all the icons mentioned above have in common is the convention of profile depiction of the faces of some figures, in which the straight nose seems to be the continuation of the forehead line. A very similar representation of the face, in particular St Peter's beard, can be seen in the Krakow icon and the icon of the *Presentation*. In both figures and the figure of the priest in the scene of the *Presentation* one can see short white hairs between the eyebrows. The same solution can be seen in the face of St Nicholas in an icon depicting him in the Przemyśl collection (MPH-1372, see footnote 562), also dated to the mid-16th c., probably from the area of Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil). Worth emphasising are differences in technical details of the reinforcement of the reverses of both icons of the *Presentation*. Battens in the Przemyśl icon were inserted alternately and they taper towards opposite edges<sup>1507</sup> – in the Krakow icon, on the left, and are of almost equal width.

It is therefore possible that the artist who painted the *Presentation* was also involved in the making of the icon analysed here. Based on information contained in the inventories, their provenance is quite well defined as an area within a triangle: Przemyśl – Jarosław – Pruchnik. As to the analysed icons, it

1507 Fotografia w: Dokumentacja konserwatorska MPH-968.

1507 Photograph in: Dokumentacja konserwatorska MPH-968.

dr. hab. Mariana Wolskiego, że w 1434 r. w wyniku podziału braterskiego między synami Kostka najmłodszemu, Jaczkowi, przypadł monaster Peresta (*Peneste monastyr*), leżący u północnych granic Jodłówki, przy Rozborzu Wielkim, w okolicach Pruchnika. Inny monaster (lub cerkiew) leżał u wschodnich granic Czudowic i opustoszał w końcu XIV lub na pocz. XV w.<sup>1508</sup> Z drugiej strony wskazany wyżej automatyzm każe się zastanowić, czy ikony te nie powstawały w warsztatach świeckich, w których powielano zastane wzory.

### Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; PMEWS 1967 (*Ikona w Polsce 1967*, poz. kat. 14); MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona 1985*, poz. 4); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998, s. 46–48, il. na s. 47); PBEC 2007

### Literatura

#### *Źródła niepublikowane*

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 717 (5192) z 1887, s. 70; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła cerkiewna. Uśpienie Matki Bożej*, karta inwentarzowa zał. przed 16 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Zaśnięcie Matki Boskiej*, karta inwentarzowa zał. w XI 1958, uzup. B. Gumińska

#### *Publikacje*

Kłosińska 1966, poz. kat. 24; *Ikona w Polsce 1967*, poz. kat. 14; Kłosińska 1973, kat. 22, s. 146, il. na s. 147; Kłosińska 1987, poz. kat. 38; Gumińska 1994, kat. [b.p.]

#### *Literatura dotycząca ikonografii Zaśnięcia Marii (wybór)*

Jugie 1926, s. 344–438; Wratislaw-Mitrovic, Okunev 1931, s. 134–174; Dom Jones 1951–1952, s. 101–112; Gavriloff 1951–1952, s. 113–119; Myslivec 1972, szp. 333–338; Schiller 1980, s. 83–154; Kreidl-Papadopoulos 1990, s. 136–182; Schaffer 1985; Zervou Tognazzi 1985, s. 69–90; Manns 1989; Mimouni 1995; Kruk 2002, szp. 300–302

may be assumed that they originated from one workshop, perhaps at a monastery, in the Przemyśl land. Essential in this context is information provided by Dr hab. Marian Wolski, according to which in 1434, as a result of the heritage division among brothers, sons of Kostek, the youngest brother, Jaczek, received the Peresta monastery (*Peneste monastyr*), situated at the northern borders of Jodłówka, near Rozbórz Wielki, in the vicinity of Pruchnik. Another monastery (or Orthodox church) was situated near the eastern borders of Czudowice and emptied at the end of the 14th c. or at the beginning of the 15th c.<sup>1508</sup> On the other hand, the automatism mentioned above makes one ponder whether these icons were not made in secular workshops, which repeated the established patterns.

### Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; PMEWS 1967 (*Ikona w Polsce 1967*, cat. no. 14); MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona 1985*, no. 4); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998, pp. 46–48, fig. on p. 47); PBEC 2007

### Bibliography

#### *Unpublished sources*

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 717 (5192) of 1887, p. 70; KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła cerkiewna. Uśpienie Matki Bożej*, inventory chart created before 16 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Zaśnięcie Matki Boskiej*, inventory chart created in November 1958, information added by B. Gumińska

#### *Publications*

Kłosińska 1966, cat. no. 24; *Ikona w Polsce 1967*, cat. no. 14; Kłosińska 1973, cat. 22, p. 146, fig. on p. 147; Kłosińska 1987, cat. no. 38; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]

#### *Bibliography concerning the iconography of the Dormition of Mary (selected)*

Jugie 1926, pp. 344–438; Wratislaw-Mitrovic, Okunev 1931, pp. 134–174; Dom Jones 1951–1952, pp. 101–112; Gavriloff 1951–1952, pp. 113–119; Myslivec 1972, cols. 333–338; Schiller 1980, pp. 83–154; Kreidl-Papadopoulos 1990, pp. 136–182; Schaffer 1985; Zervou Tognazzi 1985, pp. 69–90; Manns 1989; Mimouni 1995; Kruk 2002, cols. 300–302

<sup>1508</sup> Wolski 2014, s. 104, tamże podane źródła. Danych nt. założenia w Czudowcach dostarczyły wykopaliska prowadzone w latach 2003–2005. Za wskazanie tych monasterów składam podziękowania prof. Marianowi Wolskiemu.

<sup>1508</sup> Wolski 2014, p. 104, including sources. Data concerning Czudowce were revealed by excavations carried out in 2003–2005. I would like to thank Prof. Marian Wolski for providing me with information about these monasteries.

# Sąd Ostateczny

## The Last Judgement

Wielkoformatowe obrazy Porażających Sądów (nazywanych tak przez Rusinów) stanowiły jeden z najbardziej istotnych elementów programu ikonograficznego zachodnioruskich cerkwi w XV i XVI w. Marta Trojanowska szacowała w roku 1985, że na terenie historycznej Diecezji przemysko-lwowskiej zachowało się osiem ikon Sądu z XV–XVI w.<sup>1509</sup>, ogółem zaś (z uwzględnieniem Zakarpacia) dwadzieścia z XVI–XVII w., co znacznie przekraczało liczbę tego typu dzieł w innych regionach, o wiele bardziej prężnych artystycznie<sup>1510</sup>. Można się zgodzić z autorką, że wynikało to z zastępowania tymi ikonami wielkich kompozycji freskowych o tej tematyce, które pokrywały zachodnie ściany świątyń. Jak stwierdziła autorka, ikony XV–XVI w. zredagowane były w sposób odmienny od późniejszych<sup>1511</sup>. Obecnie znanych jest kilkadziesiąt ikon o tym temacie z terenu Polski południowo-wschodniej, Ukrainy zachodniej oraz Słowacji wschodniej. John-Paul Himka zwrócił uwagę na rozprzestrzenienie się tych ikon w ciągu XVI w., najpierw w kierunku wschodnim, a po poł. XVII w. – w kierunku zachodnich i południowych krańców Karpat, wciąż ograniczone do wskazanego wyżej obszaru<sup>1512</sup>. Za ich twórców uznał mnichów, którzy wdrazali pomysły znane z malowideł mołdawskich, przy równoczesnym narastaniu już od pocz. XVI w. repetycji na słabszym poziomie ikon powstałych w środowisku monastycznym i wykonujących następnie kopie według kopii<sup>1513</sup>.

Problematyczne jest datowanie ikon uważanych za najstarsze, do których zalicza się ikonę z Węglówki k. Krosna, Mszańca (ukr. Мшанец) i niekiedy z Polany k. Chyrowa (ukr. Поляна) (MNK XVIII-25, Kat. 37)<sup>1514</sup>. Przyjmując założenie Davida Goldfranka, sugerujące zależność ikonografii wielkoformatowych Sądów od idei Josifa Wołockiego

Large-sized paintings of the Terrible Judgement (called in this way by the Ruthenians) were some of the most important elements of the iconographic programme of Ruthenian Orthodox churches in the 15th and 16th c. In 1985, Marta Trojanowska estimated that eight Last Judgement icons from the 15th–16th c. had survived in the area of the historical Przemysł-Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) Diocese,<sup>1509</sup> and in total (including Carpathian Ruthenia) – twenty dating from the 16th–17th c., which significantly exceeded the number of this type of works in other regions, much more prolific in terms of artistic activity.<sup>1510</sup> One can agree with the scholar that it was the effect of replacing large fresco compositions devoted to this theme, which decorated western walls of Orthodox churches, with icons. As stated by the author, 15th–16th-century icons were composed differently from the later ones.<sup>1511</sup> At present several dozen icons devoted to this subject from the area of south-eastern Poland, western Ukraine and eastern Slovakia are known. John-Paul Himka has noted the spreading of these icons in the 16th c., first in the eastern direction, and after the mid-17th c. – in the direction of western and southern ends of the Carpathians, still limited to the abovementioned area.<sup>1512</sup> According to him, these works were painted by monks, who implemented ideas known from Moldavian paintings, accompanied by a simultaneous increase, already from the beginning of the 16th c., in the lower quality repetitions of icons produced in the monastic circle, and issued copies based on copies.<sup>1513</sup>

The dating of the icons regarded as the oldest ones, including the icon from Węglówka near Krosno, from Mshanets (Ukr. Мшанец, Pol. Mszaniec) and sometimes from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) near Khyriv (Ukr. Хі́рив, Pol. Chyrów)

1509 Trojanowska [1985], s. 29.

1510 *Ibidem*, s. 4. Autorka wymieniła między nimi ikonę z Polany (MNK XVIII-25) oraz z okolic Przemysła (MNK XVIII-32), lecz pominęła ikonę z Hankowic (MNK XVIII-10), niewspominaną też nigdzie w opracowaniu.

1511 *Ibidem*, s. 5. Jak stwierdziła w innym miejscu, mimo dużego stopnia skomplikowania kompozycji ikony XV–XVI w. należą jakby do jednej grupy, bliskie sobie pod względem ikonograficznym z niewielkimi różnicami, poza ikoną z Wolcza, z końca XVI w., o odmiennej redakcji poszczególnych tematów, co wyklucza ją z tego zespołu – *ibidem*, s. 31.

1512 Himka 2009, s. 140.

1513 *Ibidem*. Tamże katalog ikon Sądu z XV–XVIII w. publikowanych na s. 223–241 i znanych z wizytacji: s. 242–243, z pominięciem wskazanych w: Kruk 2001c.

1514 Himka 2009, s. 25–30; Wojnarowski 2013, s. 244. Ikony tradycyjnie datuje się na XV w., przy czym ikona z Polany ma cechy, które to uniemożliwiają, o czym niżej.

1509 Trojanowska [1985], pp. 29.

1510 *Ibid.*, p. 4. The author mentioned among others the icon from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) (MNK XVIII-25) and from the area of Przemysł (MNK XVIII-32), but passed over the icon from Hankovychi (Ukr. Ганьковичі, Pol. Hankowice) (MNK XVIII-10), not mentioned in the study either.

1511 *Ibid.*, p. 5. As she wrote in a different place, despite the considerable complication of the composition, icons from the 15th–16th c., represented one group, much the same in terms of iconography with slight differences, apart from the icon from Vovche (Ukr. Вовче, Pol. Wolcze), dating from the end of the 16th c., with a different redaction of individual themes, which excluded it from this group – *ibid.*, p. 31.

1512 Himka 2009, p. 140.

1513 *Ibid.* The work contains a catalogue of the Last Judgement icons from the 15th–18th c. published on pp. 223–241 and known from visitations: pp. 242–243, except for those mentioned in: Kruk 2001c.

rozprzestrzeniającej się w Księstwie Moskiewskim w początkach XVI w., należałoby uznać, że najstarsze ikony na Rusi zachodniej nie mogły powstać wcześniej niż w latach 20. XVI w., podczas gdy wyżej wymienione dzieła datowane są niekiedy na XV w.<sup>1515</sup> Z drugiej strony, jeśli uznać ujawniony ornament na ramie ikony z Polany za powstały pod wpływem wzorów wczesnorenansowych, zatem zbliżony z analogiami lat 30. XVI w., wówczas datowanie całej tej grupy ikon musiałoby ulec istotnemu przesunięciu (zob. niżej).

Ikony umieszczane w zachodniej bądź północnej części świątyni niosły głębokie i wyjątkowo rozbudowane przesłanie o charakterze eschatologiczno-soteriologicznym. Ich umiejscowienie odpowiadało zarazem założeniom programu cerkwi bizantyńskich – wielkie kompozycje Sądu Ostatecznego wypełniały całe powierzchnie zachodnich elewacji wejściowych<sup>1516</sup>. Zastępowały tym samym temat Zaśnięcia Marii (gr. *Koimesis*), ewentualnie Ukrzyżowania, począwszy od końca XIV w.<sup>1517</sup>

Kompozycja tego tematu formowała się przez długi czas, już w I tysiącleciu. Składa się z licznych wielofigurowych stref, począwszy od ilustracji zwijania Rolki Nieba u góry, skończywszy na strefie mąk u dołu. Temat ten zawierał w sobie zatem naukę o zbawieniu i potępieniu, o wyrokach, które czekają na pojedynczych ludzi i całe narody. Sceny kaźni przejmowały lękiem przed potępieniem, często przedstawionym na ikonach z dosadnością, nawiązującą do ówczesnej obyczajowości<sup>1518</sup>. Badacze zwracają uwagę na dynamikę zmian w ikonografii Sądu w okresie średniobizantyńskim, tj. między IX a XI, kiedy wzbogacona została o nowe wątki, tj. *Deesis*, Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*), głęboki pokłon przed tronem Adama i Ewy, określane w dworskiej terminologii bizantyńskiej mianem proskynesy<sup>1519</sup>.

Zgodnie ze wzmiankami w wizytacjach XVIII w., wielkie ikony Sądu znajdowały się często w nawie cerkwi<sup>1520</sup>: „usciany prawey Passio Dominika, nkortynie płucieney, aulewey Sąd Ostateczny Panskiy [...]”<sup>1521</sup>; „Poscianach variis locis, Obrazkow drewnianych 8 a naplutnie malowanych 5 Sąd Ostateczny na Tablicy duży dawno Kedys, Passio vero Dominica na scianie odmalowana [...]”<sup>1522</sup>; „Poscianach varijs locis, obrazow drewnianych trzy, Passio Dominica, na kortynach dwóch pluciennych odmalowana; Sąd zaś

(MNK XVIII-25, Cat. 37)<sup>1514</sup> is problematic. Accepting David Goldfrank’s assumption which suggests the dependence of the iconography of large-sized Last Judgements on Joseph Volotsky’s idea spreading in the Duchy of Moscow in the early 16th c., one would have to agree that the oldest icons in Ruthenia cannot have been made before the 1520s, whereas some of the works mentioned above are not infrequently dated to the 15th c.<sup>1515</sup> On the other hand, if one accepted that the ornament uncovered on the icon from Polyana was made under the influence of Early Renaissance models, and as such coinciding with the analogies from the 1530s, then the dating of the whole group would have to be considerably changed (see below).

The icons situated in the western or northern part of the temple conveyed a powerful and exceptionally complex message of eschatological-soteriological character. Their position thus corresponded to the principles of the programme of Byzantine Orthodox churches – large compositions of the Last Judgement occupied entire surfaces of western entry elevations.<sup>1516</sup> They replaced the theme of the Dormition of Mary (Gr. *Koimesis*) or the Crucifixion from the end of the 14th c. onwards.<sup>1517</sup>

The composition of this subject developed for a long time, already in the 1st millennium. It consists of numerous multi-figural areas, from the representation of the Scroll of Heaven at the top, to the area of torments at the bottom. So this subject taught about salvation and damnation, about the sentences awaiting individuals and whole nations. Scenes of torture filled people with fear of damnation, often depicted in icons with bluntness, inspired by the customs of the time.<sup>1518</sup> Scholars have emphasised the dynamics of changes in the Last Judgement iconography in the Middle Byzantine period, i.e. between the 9th and 11th c., when new themes were added to it, namely *Deesis*, Prepared Throne (Gr. *hetoimasia*), a deep bow before the throne of Adam and Eve, in the Byzantine court terminology referred to as proskynesis.<sup>1519</sup>

According to mentions in the 18th-century visitations, large-sized icons of the Last Judgement were often situated in the nave of the Orthodox church<sup>1520</sup>: *usciany prawey Passio Dominika* [Passion of Christ], *nkortynie płucieney* [canvas], *aulewey Sąd Ostateczny Panskiy* [Last Judgement] ...<sup>1521</sup>;

1515 Himka 2009, s. 29. Zob. przyp. 1570.

1516 Бережная 2003a, s. 455.

1517 Spatharakis 2009, s. 269.

1518 Gumińska 2011b, s. 280.

1519 Brenk 1966, s. 65–75; Бережная 2003a, s. 455.

1520 Kruk 2001c, s. 220–221.

1521 ADŻ, AAL, s. 81 – wiz. gen. dek. żółkiewskiego, 22.X.1763, Glińsk, cerkiew Soboru Świętego Archistratega Michała.

1522 ADŻ, AAL, s. 133 – wiz. gen. dek. żółkiewskiego, 27.X.1764, Kunin, cerkiew Opieki NMP.

1514 Himka 2009, pp. 25–30; Wojnarowski 2013, p. 244. The icons are traditionally dated to the 15th c., and the icon from Polyana has features making it impossible, which is discussed below.

1515 Himka 2009, p. 29. See footnote 1570.

1516 Бережная 2003, p. 455.

1517 Spatharakis 2009, p. 269.

1518 Gumińska 2011b, p. 280.

1519 Brenk 1966, pp. 65–75; Бережная 2003, p. 455.

1520 Kruk 2001c, pp. 220–221.

1521 ADŻ, AAL, p. 81 – gen. vis. of the Zhovkva (Ukr. Жовква, Pol. Żółkiew) decanate, 22 Oct. 1763, Glińsk, Orthodox church of the Assembly of Saint

ostateczny na tablicy drewnianej<sup>1523</sup>. Prawdopodobnie w nawie cerkwi w Turyńce znajdowały się „rozne obrazy, to drewniane, to płucienne Sąd Ostateczny Pański, natablicy dużej drewnianej quondam odmalowany, w Babincu a dextris obraz S. Mikołaja, a sinistris BaVMariae y innych kilka drewnianych”<sup>1524</sup>.

### Źródła literackie i obrazowe tematu Sąd Ostateczny

Obrazowanie sceny Sądu Ostatecznego ma swoją dawną tradycję. Euzebiusz, kronikarz pierwszego chrześcijańskiego cesarza, w osobnym rozdziale *Żywota Konstantyna* zapisał, że oto cesarz Konstantyn Wielki polecił umieścić na wysokiej tablicy przed frontowymi wrotami pałacu, w miejscu widocznym dla wszystkich znak zbawienia, czyli krzyż, który znalazł się ponad jego głową, a poniżej:

wizerunek wroga rodzaju ludzkiego i nieprzyjaznego potwora, [...] mającego postać smoka upadającego na łeb, na szyję w otchłań. Bowiem zapowiedzi w księgach proroków Bożych opisywały go jako smoka i wijącego się węża. Z tego też powodu cesarz publicznie ukazał wykonany techniką enkaustyczną obraz przedstawiający podobiznę smoka, leżącego pod stopami jego i jego synów, z brzuchem przeszytym strzałą i spadającego na głowę w morskie głębie. W ten sposób zamierzał przedstawić tajemnego wroga ludzkości i jednocześnie zaznaczyć, że został on posłany w przepaść zagłady przez moc znaku zbawienia umieszczonego ponad jego głowę. Taką treść obraz wyrażał symbolicznie swymi barwami. [...] jakby z Boskiego natchnienia wyobraził to, co niegdyś głosy proroków zapowiedziały o tej bestii, mówiąc: „Bóg przyniesie wielki i straszny miecz na smoka, wijącego się węża, i zabije smoka, który był w morzu (Iz 27,1)”. Taki był obraz cesarza, prawdziwie naśladowujący istotę rzeczy<sup>1525</sup>.

To właśnie obrazowa wizja Sądu Ostatecznego miała skłonić cara bułgarskiego Borysa (830/835–907) do przyjęcia chrztu (866), przynajmniej według relacji kronikarzy bizantyńskich. Grecki mnich przyozdobił nowy dwór cara wizją „straszego sądu” – ogrom cierpień i męka potępionych sprawiła, że car przyjął chrzest „jeszcze tej samej nocy”<sup>1526</sup>. Wielki żupan serbski Stefan Nemanja (1113/1133–1199/1200,

1523 ADŻ, AAL, s. 328 – wiz. gen. dek. żółkiewskiego, 17.I.1764, Maczoszyn, cerkiew Soboru Przenajświętszej Bogurodzicy (?).

1524 ADŻ, AAL, s. 229 – wiz. gen. dek. żółkiewskiego, 19.I.1764, Turyńka, cerkiew „S: Matki Parascewy”.

1525 Euzebiusz, *Życie Konstantyna*, III,3.

1526 Dziadul 2014, s. 78. Tamże literatura. Leszka, Marinow 2015, s. 34–35. „Decyzja Borysa o przyjęciu chrześcijaństwa była, jak się wydaje, w pełni świadoma i samodzielna. Choć miała wymiar polityczny, to nie można wykluczyć, że bułgarski władca podjął ją pod wpływem czysto osobistych przeżyć o charakterze religijnym”.

*Poscianach variis locis, Obrazkow drewnianych 8* [8 paintings on panel] *a naplutnie malowanych 5* [5 paintings on canvas] *Sąd Ostateczny na Tablicy duży dawno Kedys* [Last Judgement on panel long time ago], *Passio vero Dominica na scianie odmalowana* [Passion of Christ painted on the wall] ...<sup>1522</sup>; *Poscianach varijs locis, obrazow drewnianych trzy* [three wooden paintings on the walls in different places], *Passio Dominica, na kortynach dwoch pluciennych odmalowana* [painted on two canvas ...]; *Sąd zaś ostateczny na tablicy drewnianej* [and the Last Judgement on a wooden panel].<sup>1523</sup> Probably in the nave of the Orthodox church in Turyńka (Ukr. Туринка, Pol. Turyńka) there were ‘a variety of paintings, some on wood, some on canvas, the Last Judgement, on a large wooden panel quondam painted, in the section for women *a dextris* [on the right] the picture of St Nicholas, *a sinistris* [on the left] BaVMariae and several other works on wood’.<sup>1524</sup>

### Literary and iconographic sources of the Last Judgement theme

The representation of the scene of the Last Judgement has had a long tradition. In a separate chapter of the *Life of Constantine*, Eusebius, the chronicler of the first Christian emperor, wrote that Emperor Constantine the Great ordered to display on a very high panel before the front entrance to the palace, in a place visible to everyone, a symbol of salvation, the cross, featured above his head and below:

the hostile and inimical beast ... in the form of a dragon borne down to the deep. For the oracles proclaimed him ‘a dragon’ and ‘a crooked serpent’ in the books of the prophets of God; therefore the Emperor also showed all, through the medium of the encaustic painting, the dragon under his own feet and those of his sons, pierced through the middle of the body with a javelin, and thrust down in the depths of the sea. In this way he indicated the invisible enemy of the human race, whom he showed also to have departed to the depths of destruction by the power of the Saviour’s trophy which was set up over his head. This was the colour of the paints indicated through the medium of the picture. ... and at the way he had by divine inspiration portrayed what the words of the prophets had proclaimed about this beast: ‘God will bring’, they said ‘the great and fearful sword against the crooked dragon-serpent, against the dragon-serpent who flees, and will destroy the dragon that is in the sea (Isa. 27:1)’.

...

Archistrategos Michael.

1522 ADŻ, AAL, p. 133 – gen. vis. of the Zhovkva decanate, 27 Oct. 1764, Kunin, Orthodox church of the Protection of the Virgin Mary.

1523 ADŻ, AAL, p. 328 – gen. vis. of the Zhovkva decanate, 17 Jan. 1764, Maczoszyn, Orthodox church of the Assembly of the Most Holy Mother of God (?).

1524 ADŻ, AAL, p. 229 – gen. vis. of the Zhovkva decanate, 19 Jan. 1764, Turyńka, Orthodox church of St Mother Parascveva.

wielki żupan Raszki 1170–1196), według świadectwa jego syna, Sawy, miał przywdziać szaty misze, chcąc dołączyć do grona wybrańców na „strasznym sądzie”<sup>1527</sup>.

W powstałej wówczas kronice Nestora (ok. 1113), *Powieści minionych lat*, zapisano:

Potem zaś przysłali Grecy do Włodzimierza filozofa, mówiąc tak: „[...] Ustanowił zaś Bóg jeden dzień, w którym będzie sądzić, przyszedłszy z niebios, żywych i umarłych, i oddawać każdemu wedle uczynków jego: sprawiedliwym królestwo niebieskie i piękno niewysłowione, wesele bez końca, i żywot wieczny; grzesznikom – mękę ognistą, nieustanny robak zgrzyoty, a męce nie będzie końca. Takie zatem będą męki dla tego, kto nie wierzy w Boga naszego Jezusa Chrystusa: męczeni będą w ogniu, kto się nie ochrzci”. A to mówiąc, pokazał [filozof] Włodzimierzowi zasłonę, na której był namalowany Sąd Pański; pokazał mu po prawicy sprawiedliwych w weselu idących do raj, a po lewicy grzeszników idących na mękę. Włodzimierz zaś westchnąwszy, rzekł: „Dobrze jest tym po prawicy, biada zaś tym po lewicy”. On zaś rzekł: „Jeśli chcesz po prawicy ze sprawiedliwymi stanąć, to ochrzcij się”. Włodzimierz zaś wzięwszy to do serca, rzekł: „Poczekam jeszcze trochę”, chcąc wywiedzieć się o wszystkich wiarach<sup>1528</sup>.

Program ikonograficzny rozbudowanych kompozycji Sądu Ostatecznego miał przede wszystkim oparcie w tekstach biblijnych<sup>1529</sup>, tj. odpowiednich ustępach Ksiąg Prorockich: Daniela (Dn 7,2–14), Izajasza i Ezechiela, oraz ksiąg Nowego Testamentu, głównie Ewangelii św. Mateusza (Mt 25,31–34; 41; 46) i Apokalipsy św. Jana<sup>1530</sup>, a także pism Ojców Kościoła (m.in. Hipolita Rzymskiego, św. Jana Złoustego i św. Jana Damasceńskiego). W literaturze utrwalił się pogląd o dużym wpływie na ikonografię Sądu pism św. Efrema Syryjczyka, uznanych następnie za kompilacje z VI w.<sup>1531</sup> Wykorzystane zostały również odwołania do przypowieści w Ewangelii św. Łukasza, odnoszące się do losów Bogacza i Łazarza (Łk 16,19), są to bowiem jedyne passusy w Ewangelii, w których Jezus klarownie opisuje Niebo, pie-

The Emperor certainly portrayed images of these things, setting true representations in pictorial art.<sup>1525</sup>

It was the pictorial representation of the Last Judgement that made the Bulgarian emperor Boris (830/835–907) convert to Christianity (866), at least according to the accounts given by Byzantine chroniclers. The Greek monk embellished the new imperial court with a vision of the ‘terrible judgement’ – the unbearable suffering and torments made the tsar to convert ‘on the same night’.<sup>1526</sup> Grand Prince (*Veliki Župan*) Stefan Nemanja (1113/1133–1199/1200, Grand Prince of Rascia 1170–1196), according to the account given by his son, Sava, became a monk, with a desire to be one of the chosen ones during the ‘terrible judgement’.<sup>1527</sup>

In Nestor’s chronicle written at the time (ca. 1113), the *Tale of Bygone Years*, one can read:

Then the Greeks sent to Vladimir a scholar, who spoke thus: ‘... God have appointed a day, in which he shall come from heaven to judge both the quick and the dead, and to render to each according to his deeds; to the righteous, the kingdom of heaven and ineffable beauty, bliss without end, and eternal life; but to sinners, the torments of hell and a worm that sleeps not, and of their torments there shall be no end. Such shall be the penalties for those who do not believe in our Lord Jesus Christ. The unbaptised shall be tormented with fire’. As he spoke thus, he [philosopher] exhibited to Vladimir a canvas on which was depicted the Judgement Day of the Lord; and showed him, on the right, the righteous going to the bliss in Paradise, and on the left, the sinners on their way to torment. then Vladimir sighed and said, ‘Happy are they upon the right, but woe to those upon the left’. The scholar replied, ‘If your desire to take your place upon the right with the just, then accept baptism’. Vladimir took this counsel to heart, saying, ‘I shall wait yet a little longer,’ for he wished to inquire about all the faiths.<sup>1528</sup>

The iconographic programme of elaborate compositions devoted to the Last Judgement was based above all on biblical texts,<sup>1529</sup> i.e. relevant passages from the Prophetic Books: of

1527 Свети Сава, *Житије светоза Симеона Немање*, s. 153; Dziadul 2014, s. 101.

1528 Nestor, *Powieść minionych lat*, s. 103. Zob. też Sulikowska 2013a, s. 235, przyp. 17.

1529 Zob. Milošević 1963, s. 65–76.

1530 Zob. Grotowski 2013, s. 213–232. Autor dość zaskakująco stwierdził, że sztuka bizantyńska dla zobrazowania końca dziejów posłużyła się sceną Sądu Ostatecznego jako tematem zastępczym i że „źródła literackie dla sceny Sądu Ostatecznego należy szukać poza Apokalipsą”, choć wskazał wiele elementów ikonografii zaczerpniętych z tej księgi – *ibidem*, s. 217. Uzasadnieniem tezy o marginalnym traktowaniu Apokalipsy było kontrowersyjne traktowanie wiarygodności jej przekazu przez wschodnich Ojców Kościoła – *ibidem*, s. 215–216.

1531 Brenk 1966, s. 90; Kłosińska 1967, s. 30; Trojanowska [1985], s. 15.

1525 Eusebiusz, *Życie Konstantyna*, III, 3 [Eusebius. *Life of Constantine*, translated by Averil Cameron and Stuart G. Hall, available at <http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAD260/%CE%95%CF%85%CF%83%CE%A D%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CF%82,%20Life%20of%20Constantine%20%28trans.%20Averil%20Cameron%20-%20Stuart%20Hall%29.pdf>].

1526 Dziadul 2014, p. 78. Including references. Leszka, Marinow 2015, pp. 34–35: ‘Boris’s decision to convert to Christianity was, as it seems, fully conscious and independent. Although it had a political dimension, it is also possible the Bulgarian ruler made this decision under purely intimate religious experience’.

1527 Свети Сава, *Житије светоза Симеона Немање*, p. 153; Dziadul 2014, p. 101.

1528 Nestor, *Powieść minionych lat*, p. 103. See also Sulikowska 2013a, p. 235, footnote 17 [*Tale of Bygone Years*, English translation available at <https://voxstefani.wordpress.com/category/russian-primary-chronicle/>].

1529 See Milošević 1963, pp. 65–76.



kło oraz sytuację dusz po śmierci<sup>1532</sup>. Osobną grupę źródeł literackich stanowią pisma niekanoniczne, a do szczególnie popularnych należały *Wędrówka Teodory po miejscach męki* oraz wizja Sądu Ostatecznego zawarte w *Żywocie św. Bazylego Nowego* (zwanego Młodszym)<sup>1533</sup>. Apokryf o życiu świętego zmarłego w roku 944 lub 952<sup>1534</sup> odnoszony jest do X–XI w., zatem okresu średniobizantyńskiego, w którym ikonografia tego tematu uległa ugruntowaniu i odtąd była powielana w formie zasadniczo niezmienionej.

Na kształt wizji plastycznych Sądu na Rusi miały zasadniczy wpływ cerkiewnosłowiańskie wersje greckich traktatów, do których należały ruska redakcja *Żywota św. Bazylego Nowego* (zwanego Młodszym) oraz *Traktat o Mocach Niebiańskich* (cs. *Слово о небесных силах*) Abrahama Smoleńskiego, włączony do zbioru nauk moralnych opartych na greckich źródłach, znanego na Rusi od XIV w. pod nazwą *Szmaragd* (ros. *Измарагд*)<sup>1535</sup>. Autorstwo homilii przypisuje się obecnie ihumenowi Abrahamowi ze Smoleńska (2. poł. XII–pocz. XIII w.), wiązane wcześniej z Cyrylem Filozofem, z racji wzmianki na jego temat w tekście traktatu. Autora wyraźnie fascynował temat Sądu i kar piekielnych, inspirowany pismami św. Jana Złotoustego i przypisywanych Efremowi Syryjczykowi, z silnym wpływem słowiańskiego *Żywota św. Bazylego Nowego* (zwanego Młodszym)<sup>1536</sup>. Zaznacza się on w opisaniej liczbie dwudziestu mytarstw<sup>1537</sup>, podczas gdy w oryginale greckim wymienionych jest ich dwadzieścia jeden. Różnica ta znalazła swoje odzwierciedlenie w sztukach plastycznych, liczba dwudziestu węzłów na ciele węża będzie bowiem obowiązywać w kręgu sztuki nowogrodzkiej, podczas gdy w najstarszych rutenkich – na ogół dwudziestu jeden. W późniejszym okresie ta liczba ulegała zmniejszeniu, a przede wszystkim była dość rozbieżna<sup>1538</sup>. Do tego typu dzieł, kreślących zwłaszcza plastyczne wizje męki, miał należeć również apokryf *Wędrówki Bogurodzicy po miejscach męki*<sup>1539</sup>, w którym przewodnikiem Matki Boskiej po miejscach cierpienia jest Archanioł Michał. Niemniej już w najwcześniejszych przekazach, takich jak *Nauka Dwunastu Apostołów* (gr. *Didache*), rozpowszechnianych

Daniel (Dan 7:2–14), Isaiah and Ezekiel, and the books of the New Testament, in particular the Gospel of St Matthew (Matt. 25:31–34; 41; 46) and the Revelation of St John,<sup>1530</sup> as well as the writings of the Church Fathers (among others Hippolytus of Rome, St John Chrysostom and St John of Damascus). What became established in literature was a view that the Last Judgement iconography was immensely influenced by the writings of St Ephrem the Syrian, later considered a 6th-century compilation.<sup>1531</sup> References to a parable from the Gospel of St Luke telling a story of a rich man and a beggar (Luke 16:19) were also used, as these are the only passages in the Gospel in which Jesus describes, in a clearly way, Heaven, hell and the situation of souls after death.<sup>1532</sup> A separate assemblage of literary sources comprises non-canonical writings, among which particularly popular were: *Theodora Visiting the Places of Torment* and the vision of the Last Judgement contained in the *Life of St Basil the New* (Called the Younger).<sup>1533</sup> The apocryphal text about the life of the saint deceased in 944 or 952<sup>1534</sup> is dated to the 10th–11th c., so the Middle Byzantine period, during which the iconography of this theme was reinforced and from then on recurred in a generally unchanged form.

What greatly influenced the form of the artistic visions of the Last Judgement in Rus' were Eastern Orthodox versions of Greek treatises, one of which was the Ruthenian redaction of the *Life of St Basil the New* (Called the Younger) and the *Treatise on Heavenly Powers* (CS. *Слово о небесных силах*) by Abraham of Smolensk, included in the collection of moral teachings based on Greek sources, known in Rus' from the 14th c. under the name of *Emerald* (Rus. *Измарагд*).<sup>1535</sup> The homily is now attributed to Abraham of Smolensk (2nd half of the 12th–beginning of the 13th c.), and earlier it was ascribed to Cyril the Philosopher because of a mention of him in the treatise. The author was evidently fascinated by the subject of the Last Judgement and damnation, inspired by the writings of St John Chrysostom and attributed to Ephrem the Syrian, with strong Slavic influence of the *Life of Basil the New* (called the Younger).<sup>1536</sup> It can be seen in the description of twenty

1532 Mantas 2011, s. 156.

1533 Trojanowska [1985], s. 73.

1534 Introduction, [w:] *The Life of Saint Basil*, s. 13.

1535 Zob. *Слово о небесных силах*; Podskalsky [1982] 2000, s. 148; Goldfrank 1995, s. 190–191.

1536 *Ibidem*, s. 149. Zdaniem W. Hryniewiczza, istotny wpływ na te zainteresowania miał klimat trwania w oczekiwaniu na koniec świata, wielokrotnie akcentowany w piśmiennictwie ruskim, m.in. w *Powieści minionych lat* – Hryniewicz 1993, s. 159.

1537 Podskalsky [1982] 2000, s. 150.

1538 Przykłady: Wojnarowski 2013, s. 247.

1539 Giemza 1995, s. 10; Kocój 2006, s. 358; Dąbrowska [2010], s. 25. Legenda miała powstać w Grecji w VI–VII w., tłumaczona w X–XII w. na języki słowiańskie – Kłosińska 1967, s. 45, przyp. 110. Zob. *Хождение Богородицы по мукам*.

1530 See Grotowski 2013, pp. 213–232. The author has quite surprisingly stated that Byzantine art used the scene of the Last Judgement as a replacement to illustrate the end of the world and that the 'literary sources of the scene of the Last Judgement should be sought outside the Apocalypse', though he listed a number of iconographic elements taken from this Book – *ibid.*, p. 217. The thesis concerning the marginal significance of the Book of Revelation was justified by the controversial attitude to its reliability adopted by the Eastern Orthodox Fathers of the Church – *ibid.*, pp. 215–216.

1531 Brenk 1966, p. 90; Kłosińska 1967, p. 30; Trojanowska [1985], p. 15.

1532 Mantas 2011, p. 156.

1533 Trojanowska [1985], p. 73.

1534 Introduction, [in:] *The Life of Saint Basil*, p. 13.

1535 See *Слово о небесных силах*; Podskalsky [1982] 2000, s. 148; Goldfrank 1995, pp. 190–191.

1536 *Ibid.*, p. 149. According to W. Hryniewicz, this interest was considerably aroused by the atmosphere of awaiting the end of the world, often stressed in the writings of Rus', e.g. in *Tale of Bygone Years* – Hryniewicz 1993, p. 159.

wśród pierwszych chrześcijan, odnajdujemy spis grzechów, których nazwy są obecne w analizowanych ikonach<sup>1540</sup>.

Trojanowska wskazała, że zwłaszcza fragment Mt 25,31–46 i zawarte w nim porównanie sędziego do pasterza oddzielającego owce od kozłów mogło być szczególnie sugestywnie odbierane w świecie późnoantycznym, dzięki obyczajom pasterskim panującym wśród ludów śródziemnomorskich. Stąd też starochrześcijańskie ilustracje paraboli Mateuszowej, znane np. z reliefu sarkofagowego, datowanego na III w., lub mozaiki w apsydzie bazyliki św. Feliksa w Fundi, z pocz. wieku V, miały być pokrewne późnoantycznym scenom bukolicznym, znanym z mozaik rzymskich wili<sup>1541</sup>. Przede wszystkim utrwalił się podział na stojących po prawicy Chrystusa-Sędziego dobrych, zbawionych, sprawiedliwych (łac. *benedicti*) oraz tych po lewicy – złych i potępionych grzeszników (łac. *maledicti*). Stopniowo późnoantyczna idylliczność ustępowała miejsca reprezentacyjności i surowości, jak w mozaikach San Apollinare Nuovo w Rawennie z 1. poł. VI w., gdzie wprowadzono kolorystyczne rozróżnienie aniołów (w szatach czerwonych) i demonów (w niebieskich). Ten typ obrazowania ustąpi w epoce karolińskiej wyobrażeniom demonów jako skrzydlatych, ciemnoskórych duchów z narzędziami tortur, np. widłami<sup>1542</sup>.

Na formowanie się ikonografii – podobnie jak w wypadku innych tematów – niewątpliwie miała pewien wpływ ikonografia ceremoniału cesarskiego, tutaj: trybunału sądowego<sup>1543</sup>, co pośrednio sugeruje miniatura z ilustracją *Sądu Piłata w Ewangeliarzu z Rossano* (VI w.), a ta repetycja uchwytana jest już np. w *Sądzie Salomona* w relikwiarzu mediolańskim św. Ambrożego z IV w. Kłosińska z kolei przypominała o wizji podziału strefowego, dwurzędowego w tzw. *Terakocie Barberini* z IV w.<sup>1544</sup> oraz w IX-wiecznej kopii miniatury z VI-wiecznego kodeksu Kosmasa Indikopleustesa (grec. *Χριστιανική Τοπογραφία*, łac. *Topographia Christiana*), w której Chrystus góruje nad pierwszym rzędem – chórem niebiańskim złożonym z aniołów, poniżej jest rząd ludzi umiejscowiony na ziemi, a zmartwychwstający tworzą rząd czwarty, podziemny, co ma odpowiadać strukturze świata<sup>1545</sup>.

tollbooths (*mytarstva*),<sup>1537</sup> while the Greek original mentions twenty one. This difference was reflected in fine arts, as the number of twenty rings on the serpent's body was used in the circle of Novgorod art, while in the oldest Ruthenian icons – there were usually twenty one. In a later period this number was reduced, and above all it differed.<sup>1538</sup> This type of works, depicting especially plastic visions of torments, was represented also by the apocryphal *Visitation to the Torments by the Mother of God*,<sup>1539</sup> in which the Virgin Mary is guided by the Archangel Michael. Nevertheless, already in the earliest examples, such as *The Teaching of the Twelve Apostles* (Gr. *Didache*), popularised among the first Christians, one can find a list of sins whose names are featured in the analysed icons.<sup>1540</sup>

Trojanowska emphasised that in particular the passage Matt. 25:31–46 and the comparison of the judge to a shepherd separating sheep from goats could be particularly suggestive for the Late Antique world thanks to pastoral traditions of the Mediterranean peoples. As a result, early Christian illustrations of Matthew's parable, known e.g. from a sarcophagus relief dated to the 3rd c. or mosaics in the apse of St Felix basilica in Fundi, from the beginning of the 5th c., were related to Late Antique bucolic scenes, known from the mosaics in Roman villas.<sup>1541</sup> What was established above all was the division into good, righteous ones (Lat. *benedicti*) standing to the right of Christ the Judge and those on his left – evil and damned sinners (Lat. *maledicti*). The Late Antique idyllic character was gradually replaced by formality and austerity, as in the mosaics in San Apollinare Nuovo in Ravenna from the 1st half of the 6th c., in which angels were distinguished from demons by colour: clad in red and blue garments, respectively. In the Carolingian era this type of representation was replaced by the depiction of demons as winged, dark-skinned spirits with instruments of torture, e.g. forks.<sup>1542</sup>

The process of the formation of iconography – as in the case of other themes – was certainly to some extent influenced by the iconography of the imperial ceremonial, here: judicial tribunal,<sup>1543</sup> which is indirectly suggested by a miniature illustrating *Pilate's Judgement in the Rossano Gospels* (6th c.), and this repetition is noticeable already in e.g. *Solomon's Judgement* in the Milan reliquary of St Ambrose from the 4th c. Kłosińska recollected a vision of zonal, two-row division

1540 *Didache* II.1-7 – *Nauka dwunastu Apostołów*, s. 33–34.

1541 Trojanowska [1985], s. 10.

1542 *Ibidem*, s. 11–12. Zob. przyp. 513.

1543 Trojanowska odniosła się do tej tezy sceptycznie – *ibidem*, s. 12.

1544 K. Weitzmann w materiałach z sesji towarzyszących wystawie *Age of Spirituality* poddał, co prawda, wątpieniu tezę A. Grabara, że plakiety można interpretować jedynie w duchu chrześcijańskim i że stanowi refleks sztuki imperialnej, z racji jej niezbyt wysokiej jakości artystycznej – Weitzmann 1980, przyp. 25 na s. 51.

1545 Kłosińska 1967, s. 30. Opracowanie Topografii: Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne*.

1537 Podskalsky [1982] 2000, p. 150.

1538 Examples: Wojnarowski 2013, p. 247.

1539 Gienza 1995, p. 10; Kocój 2006, p. 358; Dąbrowska [2010], p. 25. The legend originated in Greece in the 6th–7th c., translated in the 10th–12th c. into Slavonic languages – Kłosińska 1967, p. 45, footnote 110. See *Хождение Богородицы по мукам*.

1540 *Didache* II.1-7 – *Nauka dwunastu Apostołów*, pp. 33–34.

1541 Trojanowska [1985], p. 10.

1542 *Ibid.*, pp. 11–12. See footnote 513.

1543 Trojanowska was sceptical about this thesis – *ibid.*, p. 12.

Wiele przesłanek wskazuje, że rozwój pełnej kompozycji Sądu Ostatecznego należy odnieść do 2. poł. VIII w.<sup>1546</sup>, chociaż brak zachowanych przykładów z tego okresu. Najstarsze zachowane wizje Sądu Ostatecznego w malarstwie monumentalnym datowane są dopiero na IX–X w. i zlokalizowane w różnorodnych miejscach Europy, pozostających jednakże pod bezpośrednim lub pośrednim wpływem sztuki bizantyńskiej. Należą do nich freski w bazyliki w pobliżu Paduli w Kampanii, najstarsze zachowane na terenie Italii<sup>1547</sup>, malowidła w najstarszej warstwie narteksu kościoła św. Szczepana w Kastorii (880–930); zachowane relikty malowideł na terenie Kapadocji<sup>1548</sup>; na IX–X w. datowane są z kolei jego wizualizacje wykonane w technice reliefu na terenie Gruzji, wyróżniające się przy tym oryginalną ikonografią, np. w cerkwi pw. św. Jerzego w Joisubani (X w.), gdzie po bokach Chrystusa Sędziego umieszczono świętych wojowników Jerzego i Teodora, a także fundatora z modelem świątyni, z dodanymi wieloma inskrypcjami wotywnymi i imionami, podkreślającymi w tym wypadku funkcję dewocyjną tego tematu<sup>1549</sup>. Taką też funkcję, być może jako *ex-voto*, pełnił temat Sądu zachowanego w malowidłach sanktuarium w Lentini, we wschodniej części Sycylii, w XII w., pozostającej w orbicie wpływów bizantyńskich, stąd zdradzających w warstwie stylistycznej związki z mozaikami Kaplicy Palatyńskiej w Palermo oraz katedr w Cefalù i Monreale<sup>1550</sup>. Zwraca w tym kontekście uwagę krypta grobowa w sudańskiej Dongoli, w położonej na peryferiach świata chrześcijańskiego Etiopii, z końca XI–pocz. XII w., pokryta ogromną liczbą inskrypcji, zawierających rozmaite formuły zaklęciowe, a przede wszystkim wyraźne rysy formułującej się ikonografii Sądu Ostatecznego<sup>1551</sup>. Z XII w. pochodzi najpełniejsze, monumentalne

in the so-called *Barberini Terracotta* from the 4th c.<sup>1544</sup> and in the 9th-century copy of a miniature from the 6th-century codex of Cosmas Indicopleustes (Gr. *Χριστιανική Τοπογραφία*, Lat. *Topographia Christiana*), in which Christ towers over the first row – an angelic choir, and below there is a row of people situated on earth, and the resurrecting ones make up the fourth, underground row, which is meant to correspond to the structure of the world.<sup>1545</sup>

Numerous premises suggest that the development of the full composition of the Last Judgement should be dated to the 2nd half of the 8th c.,<sup>1546</sup> although no examples from this time have survived. The oldest preserved visions of the Last Judgement in monumental paintings are only dated to the 9th–10th c. and are situated in different places across Europe, yet all being under either direct or indirect influence of Byzantine art. These include frescos in the baptistery in the vicinity of Padula, Campania, the oldest preserved in Italy,<sup>1547</sup> paintings in the oldest layer of the narthex of the church of St Stephen, Kastoria, (880–930); preserved relics of paintings in Cappadocia<sup>1548</sup>; the depictions of the Last Judgement executed in relief in the territory of Georgia are dated to the 9th–10th c. and are distinguished by original iconography, e.g. in the Orthodox church of St George in Joisubani (10th c.), where Christ the Judge is flanked by the warrior saints George and Theodore, as well as the founder with a model of the temple, with added numerous votive inscriptions and names, emphasising in this case the devotional function of the theme.<sup>1549</sup> The same role, perhaps as *ex-voto*, was played by the subject of the Last Judgement preserved in paintings in the Lentini sanctuary, East Sicily, in the 12th c., which was in the sphere of Byzantine influence, hence in terms of style showing links with mosaics in the Palatine Chapel in Palermo and the cathedrals in Cefalù and Monreale.<sup>1550</sup> In this context worthy of note is

1546 Покровский 1887, s. 296–297. Kłosińska (1967, s. 31) uznała, że prawdopodobnie w końcu VIII lub na pocz. IX w. występował już motyw zwijania Rolki Nieba oraz Chrystus otoczony chórem aniołów. Z kolei Trojanowska [(1985), s. 15] wyraziła opinię, że bizantyńska wersja Sądu mogła powstać w pracowni miniatorskiej jednego ze wschodnich monasterów na drodze kompilacji wcześniej znanych motywów ikonograficznych. Przeciwwstawiła się tym samym tezie Wietzmana o wyłącznie monumentalnej genezie tego tematu w odniesieniu do dwóch ikon synajskich z XII w. (Weitzmann 1971, s. 301, 304), traktowanych zarazem jako najstarsze, ikonowe przykłady tego tematu – Trojanowska [1985], s. 18.

1547 Giorgi 2011, s. 153.

1548 Grotowski 2013, s. 219.

1549 İamanidze 2011, s. 154.

1550 Piazza 2011, s. 152.

1551 Prof. Adam Łajtar w wykładzie pt. „Zabezpieczenie zmarłego na drogę pomsierzną w Nubii chrześcijańskiej. Greckie i koptyjskie inskrypcje w krypcie grobowej w Dongoli”, przedstawionym w ramach Sekcji Bizantynologicznej KNoKa PAN w Warszawie 3 XII 2016 r. w Kolegium Artes Liberales, omówił ikonografię tego niezwykłego zabytku, wywiedzioną z ogromnej liczby inskrypcji pokrywających ściany krypty. Uwagę zwraca umiejscowienie symboliki trynitarniej, połączonej z kryptogramami numerycznymi oraz serią imion boskich (m.in. Sabaoth, Adonai) wraz z cytatami z początku i końca Ewangelii Mateusza na ścianie zachodniej, zatem rezerwowanej w późniejszej ikonografii na Sąd Ostateczny (Grotowski 2013, s. 225). Na ścianie północnej

1544 K. Weitzmann in materials from a session accompanying the exhibition *Age of Spirituality* did indeed question A. Grabar's thesis that the plaque could be interpreted only in the Christian spirit and that it constituted a reflection of imperial art by virtue of its not very high artistic quality – Weitzmann 1980, footnote 25 on p. 51.

1545 Kłosińska 1967, p. 30. Topography: Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne*.

1546 Покровский 1887, pp. 296–297. According to Kłosińska, probably towards the end of the 8th or at the beginning of the 9th c. there already occurred a motif of rolling up the the Scroll of Heaven and Christ surrounded by a choir of angels – Kłosińska 1967, p. 31. Trojanowska (Trojanowska [1985], p. 15) expressed an opinion that the Byzantine version of the Last Judgement could have been made in a miniature workshop of one of Eastern monasteries as a result of a compilation of the earlier known iconographic motifs. She challenged Wietzmann's thesis about the exclusively monumental origin of this theme with reference to two Sinai icons from the 12th c. (Weitzmann 1971, pp. 301, 304), at the same time regarded as the oldest, icon examples of this subject – Trojanowska [1985], p. 18.

1547 Giorgi 2011, p. 153.

1548 Grotowski 2013, p. 219.

1549 İamanidze 2011, p. 154.

1550 Piazza 2011, p. 152.

przedstawienie Sądu w mozaikach w Torcello<sup>1552</sup>, a także zachowane są fragmenty monumentalnych fresków w cerkwiach Rusi Kijowskiej, św. Cyryla w Kijowie, św. Jerzego w Starej Ładodze, św. Dymitra we Włodzimierzu oraz cerkwi Zbawiciela w Neredicy k. Nowogrodu<sup>1553</sup>. Z XV stulecia pochodzą monumentalne wersje Sądu w malowidłach Andreja Rublowa i Daniela Czarnego we włodzimierskim soborze Zaśnięcia (1408), soborze Ławry Troicko-Sergijewskiej oraz Dionizego w Monasterze Ferapontowym (1502), a także malowidła w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy moskiewskiego Kremla (1514), soborze Spaso-Preobrażeńskim monasteru Spaskiego w Jarosławiu (1563) i soborze w Aleksandrowie (2. poł. XVI w.)<sup>1554</sup>.

Lokalizacja monumentalnych fresków była często zdefiniowana funkcją kaplicy grobowej. Tak było np. z freskami w kaplicy w Baczkwie k. Sofii (XII w.). Jedyną tego typu kompozycją – dzieło nadzwyczajnej jakości – która zachowała się w Konstantynopolu, również zaistniała w kontekście sepulkralnym, wykonana w technice fresku w kaplicy grobowej (gr. *parekklesion*), przylegającej od południowej strony do świątyni Monasteru Chrystusa Zbawiciela w Konstantynopolu (gr. Chora, tur. Karyie Djami, datowane na lata 1320–1321)<sup>1555</sup>. Miejsce wykonania determinowało podobną funkcję Sądu Ostatecznego, który wypełnił zachodnią ścianę kaplicy św. Krzyża przy katedrze krakowskiej jako element programu fresków ukończonych w roku 1470 przez artystów północnoruskich, przesłonięty w XVIII w. monumentalnym nagrobkiem bpa Kajetana Sołtyka (zm. 1788). W tym wypadku Sąd zaakcentował funkcję sepulkralną kaplicy, w której została pochowana para królewska – Kazimierz Jagiellończyk (zm. 1492) i Elżbieta Rakuszanka (zm. 1505).

Sąd Ostateczny w sensie teologicznym stanowił następstwo Paruzji (gr. *Parousia/παρουσία*), czyli powtórzonego przyjścia Mesjasza. Już w najwcześniejszym okresie łączono te tematy także w sztuce<sup>1556</sup> oraz literaturze<sup>1557</sup>, co manifestowane jest również w analizowanych ikonach. Wczesnymi przykładami takiej kontaminacji są freski z terenu Cesarstwa Karolingów, tj. świątyni pw. św. Jana

a sepulchral crypt in Dongola, Sudan, in Ethiopia, situated in the periphery of the Christian world, from the end of the 11th–beginning of the 12th c., covered with a vast number of inscriptions containing various incantations, and above all clear outlines of the forming Last Judgement iconography.<sup>1551</sup> The most complete, monumental representation of the Last Judgement in mosaics in Torcello is dated to 12th c.<sup>1552</sup> What has also survived are fragments of monumental frescos in the Orthodox churches in Kievan Rus', of St Cyril in Kiev, St George in Staraya Ladoga, St Dmitry in Vladimir and the Orthodox church of the Saviour in Neredica near Novgorod.<sup>1553</sup> The 15th c. saw the creation of monumental versions of the Last Judgement in paintings by Andrei Rublev and Daniel Chorny in the Dormition Cathedral in Vladimir (1408), the cathedral of the Trinity Lavra of St Sergius and by Dionysius in the Ferapontov Monastery (1502), as well as paintings in the Cathedral of the Dormition of the Mother of God in the Moscow Kremlin (1514), in the Spaso-Preobrazhensky Cathedral in the Spas monastery in Yaroslavl (1563) and the Cathedral in Alexandrov (2nd half of the 16th c.).<sup>1554</sup>

The location of monumental frescos was often determined by the function of the sepulchral chapel. This was the case e.g. of frescos in a chapel in Bachkov near Sofia (12th c.). The only composition of this kind, a work of outstanding quality which has survived in Constantinople, was also tied with the sepulchral context. It was executed in the fresco technique in the sepulchral chapel (Gr. *parekklesion*), adjacent on the southern side to the church of the Holy Saviour Monastery in Constantinople (Gr. Chora, Tur. Karyie Djami, dated to 1320–1321).<sup>1555</sup> The place of execution determined a similar function of the Last Judgement, which decorates the western wall of the Holy Cross chapel in the Krakow Cathedral as an element of the programme of frescos completed in 1470 by Northern Rus' artists, in the 18th c. covered with a monumental

1551 Prof. Adam Łajtar in a lecture entitled 'Empowering the Dead in Christian Nubia. Greek and Coptic inscriptions in the Sepulchral Crypt in Dongola', presented in the Byzantine Section of KNoKA PAN [Committee on Ancient Culture of the Polish Academy of Sciences] in Warsaw on 3 Dec. 2016 in Kolegium Artes Liberales, discussed the iconography of this unique historic site including an immense number of inscriptions featured on the wall of the crypt. What attracts attention is the place of the Trinity symbols connected with numerical cryptograms and a number of names of God (e.g. Sabaoth, Adonai) with the citations from the beginning and end of the Gospel of St Matthew on the western wall, which in later iconography was reserved for the Last Judgement (Grotowski 2013, p. 225). On the northern wall there are among other things lists of angelic names and Mary's prayer, expressing her role in the intercession; the eastern wall shows e.g. a list of the apostles and the southern wall – texts referring to the Dormition and Assumption of Mary.

1552 Kłosińska 1967, p. 31.

1553 Антонова, Мнева 1963 I, p. 123; Milošević 1963, p. 30; Trojanowska [1985], s. 19; Grotowski 2013, pp. 223–224.

1554 Иконы Пскова 2012, I, p. 128.

1555 Study review: Kotoula 2011, p. 158.

...

znalazły się m.in. spisy imion anielskich oraz modlitwa Marii, wyrażająca Jej rolę jako orędowniczki; na ścianie wschodniej – m.in. lista apostołów, zaś na ścianie południowej teksty odnoszące się do Zaśnięcia i Wniebowzięcia Marii.

1552 Kłosińska 1967, s. 31.

1553 Антонова, Мнева 1963 I, s. 123; Milošević 1963, s. 30; Trojanowska [1985], s. 19; Grotowski 2013, s. 223–224.

1554 Иконы Пскова 2012, I, s. 128.

1555 Przegląd badań: Kotoula 2011, I, s. 158.

1556 Kłosińska 1967, s. 30.

1557 Wołoskiuk 2013, s. 74: „koniec świata i Sąd Ostateczny to dwa wielkie wydarzenia, które dokonują się jednocześnie; oddzielenie ich od siebie jest prawie niemożliwe”.

w Müstair (ok. 800) oraz malowidła bizantyńskie w cerkwi św. Stefana w Kastorii (X w.) i w Ayvali kilise w Kapadocji (X w.)<sup>1558</sup>. Ta kombinacja pojawiła się następnie w miniaturach gruzińskich XII–XIII w., w Ewangeliarzach z Gelati i Jruchi II<sup>1559</sup>. W pierwszej z wymienionych ksiąg Chrystus otoczony jest złotą aureolą, a spod Jego stóp wypływa Rzeka Ognia, po bokach zaś stoją orędownicy – Matka Boska i św. Jan Chrzciciel. W tle umieszczono hierarchię anielską, a poniżej czterech serafinów. W *Kodeksie* z Jruchi w jednej z miniatur (66<sup>V</sup>) kompozycja Sądu zawiera się w budowli kopułowej, pod którą umieszczono *Deesis*, kopuła zaś zwieńczona jest krzyżem. Poniżej Chrystusa znajduje się Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*) otoczony półfigurami aniołów. Po prawej stronie namalowano grupę aniołów z wagą i grzesznikami, po lewej – obraz Raju z Matką Bożą, św. Piotrem i Dobrym Łotrem. Druga kompozycja Sądu w tymże *Kodeksie* (112<sup>F</sup>) jest jeszcze bardziej rozbudowana. Od XIII w. temat Sądu Ostatecznego obecny jest w sztuce Armenii i Cylicji<sup>1560</sup>. Z XII w. pochodzą ślady kompozycji Sądu we freskach cerkwi Kiryłowskiej w Kijowie<sup>1561</sup>, a całostronicowa miniatura z kompozycją Sądu zachowała się w tzw. *Psalterzu Kijowskim* z 1397 r. (zob. przyp. 1928).

Schemat kompozycyjny, który krystalizował się w ciągu XI w., obowiązywał następnie do epoki Paleologów. Zwrócono uwagę na paralelę, jaka mogła zachodzić między zwiększoną częstotliwością pojawiania się tematu Sądu Ostatecznego we freskach Kapadocji (w 6 kościołach XIII w.) oraz Cypru (17 cykli w okresie XII–pocz. XVIII w.) a nasilonymi w tych obszarach konfliktami lub przemianami natury polityczno-demograficznej<sup>1562</sup>. Siedem kompozycji Sądu zachowanych jest w monumentalnym malarstwie Serbii, datowanych na XIII–XIV w., pozostających w pewnej korelacji z wizją gloryfikacji serbskich władców-fundatorów<sup>1563</sup>. Podobne uwagi odnoszono do Mołdawii, w której monumentalne kompozycje umieszczane na zachodnich elewacjach mogły w jakimś sensie odnosić się do zagrożenia tureckiego, i tak też tłumaczy się obecność scen Oblężenia Konstantynopola we freskach Arbore i Mołdawicy<sup>1564</sup>, a także Homory i Worońca. Jedną z koncepcji dotyczących częstszego wykonywania tego typu monumentalnych kompozycji u schyłku wieku XV, aktualną zatem tak w odniesieniu do malowideł ściennych Mołdawii, jak tablicowych na Rusi, wiązała te kompozycje z oczekiwaniem końca świata, którego spodziewano się w tym czasie na podstawie wska-

sarcophagus of Bishop Kajetan Sołtyk (d. 1788). In this case the Last Judgement emphasised the sepulchral function of the chapel in which the royal couple – Casimir Jagiellon (d. 1492) and Elisabeth of Austria (d. 1505) were buried.

In the theological sense the Last Judgement followed Parousia (Gr. *Parousia/παρουσία*), that is, the Second Coming of the Messiah. Already in the earliest period these themes were combined also in art<sup>1556</sup> and literature,<sup>1557</sup> which can also be seen in the analysed icons. Early examples of such combination are frescos from the area of the Carolingian Empire, i.e. in St John Abbey in Müstair (ca. 800) and Byzantine paintings in the Orthodox church of St Stephen in Kastoria (10th c.) and in Ayvali kilise in Cappadocia (10th c.)<sup>1558</sup>. This combination appeared later in Georgian miniatures from the 12th–13th c., in Gelati and Jruchi II Gospels.<sup>1559</sup> In the former book Christ is enclosed by a golden halo, and the River of Fire has its source at his feet, and the intercessors are standing on both sides – the Mother of God and St John the Baptist. The background shows the angelic hierarchy and four seraphim below. The Jruchi Codex contains a miniature (66v) with a Last Judgement composition within a dome building with *Deesis* below, the dome being topped with a cross. Below Christ is the Throne of Preparation (Gr. *hetoimasia*) surrounded by half-figures of angels. On the right there is a group of angels with the scales and sinners, on the left – a picture of the Paradise with the Mother of God, St Peter and the Good Thief. Another composition of the Last Judgement in this Codex (112r) is even more expanded. From the 13th c. the subject of the Last Judgement was present in the art of Armenia and Cilicia.<sup>1560</sup> What dates from the 12th c. are the remains of the Last Judgement composition in frescos in the Kirill Orthodox church in Kiev,<sup>1561</sup> and a full-page miniature with a composition of the Last Judgement has survived in the so-called *Kiev Psalter* of 1397 (see footnote 1928).

The compositional scheme, which crystallised in the 11th c., was used until the era of the Palaiologos. Scholars have emphasised a parallel between the increased frequency of the occurrence of the Last Judgement theme in frescoes in Cappadocia (in six 13th-century churches) and Cyprus (17 cycles between the 12th–beginning of the 18th c.) and the growing conflicts or political-demographic transformations in this areas.<sup>1562</sup> Seven compositions of the Last Judgement

1558 Jolivet-Levy, Meyer 2011, s. 150.

1559 Kavtaria 2011, s. 154.

1560 Rapti 2011, s. 155.

1561 Лазарев 1973, s. 32.

1562 Peker 2011, s. 151; Nikolaïdes, Perdiki 2011, s. 151.

1563 Temerinski 2011, s. 157–158.

1564 Piltz 2001, s. 278.

1556 Kłosińska 1967, p. 30.

1557 Wołoskiuk 2013, p. 74: ‘the end of the world and the Last Judgement are two momentous events which take place simultaneously; separating one from the other is almost impossible’.

1558 Jolivet-Levy, Meyer 2011, p. 150.

1559 Kavtaria 2011, p. 154.

1560 Rapti 2011, p. 155.

1561 Лазарев 1973, p. 32.

1562 Peker 2011, p. 151; Nikolaïdes, Perdiki 2011, p. 151.

zówek zawartych w Biblii<sup>1565</sup>. W latach 1491–1492 zgodnie z wyliczeniami bizantyńskich i ruskich kronikarzy miał się zakończyć rok 7000<sup>1566</sup>, po czym miała nastąpić era rządów Antychrysta, a pojawiającym się toposem była formuła, że pojawi się „niebo nowe, ziemia nowa, człowiek nowy”<sup>1567</sup>. „Od końca XIV w. możemy obserwować wśród Słowian prawosławnych oraz w Bizancjum nagłą erupcję nastrojów eschatologicznych”, które związane były głównie ze zbliżającą się datą, ale też wobec wielu klęsk w kluczowych bitwach z Imperium Osmańskim, traktowanych jako kara dla grzesznych chrześcijan<sup>1568</sup>. Poczucie przełomu okazało się wspólne dla całej Europy, choć w ujęciu zachodnim miało ono zdecydowanie inny charakter, mimo równie dużej skali. Oto niderlandzki astronom Frisius, nawiązując do odkryć Mikołaja Kopernika, stwierdził w słynnym liście z 1541 r.: „[...] nową nam przynieśli ziemię, nowego Feba, nowe gwiazdy, a nawet cały inny świat”<sup>1569</sup>.

have survived in Serbian monumental painting, dated to the 13th–14th c., remaining in certain correlation with the vision of the glorification of Serbian rulers-founders.<sup>1563</sup> Much the same remarks have been referred to Moldavia, in which monumental compositions painted on western elevations could in a sense refer to the threat posed by the Turks, and this is how the presence of the scenes of the Siege of Constantinople in the frescos of Arbore and Moldovița<sup>1564</sup> as well as Humor and Voroneț has been explained. One of the concepts concerning the more frequent production of monumental compositions of this type at the close of the 15th c., which applied to both mural paintings in Moldavia and panel paintings in Rus’, linked these compositions with the awaiting of the end of the world, expected at that time based on the information contained in the Bible.<sup>1565</sup> In 1491–1492, as estimated by Byzantine and Ruthenian chroniclers, was to be the end of the year 7000,<sup>1566</sup> which was to be followed by the era of the reign of the Antichrist, and the recurring topos was a formula that ‘a new heaven, new earth, new man’<sup>1567</sup> would appear. ‘From the end of the 14th c. one could observe a sudden eruption of eschatological feeling among Orthodox Slavs and in Byzantium’, which was connected above all with the approaching date, but also in the face of defeats in major battles against the Ottoman Empire, regarded as a punishment for sinful Christians.<sup>1568</sup> The feeling of the turn proved common experience to entire Europe, although in the Western perspective it had a definitely different character despite an equally big scale. Referring to Nicolaus Copernicus’ discoveries, the Netherlandish astronomer Frisius wrote in the famous letter of 1541: ‘... they brought us a new earth, new Apollo, new stars, and even a whole new world’.<sup>1569</sup>

1565 Цодикович 1995, s. 95.

1566 Hryniewicz 1993, s. 159; Dziadul 2014, s. 71.

1567 Goldfrank 1995, s. 191, przyp. 49.

1568 Dziadul 2014, s. 153.

1569 Mossakowski [1974] 2008, s. 95–96.

1563 Temerinski 2011, pp. 157–158.

1564 Piltz 2001, p. 278.

1565 Цодикович 1995, p. ...

1566 Hryniewicz 1993, p. 159; Dziadul 2014, p. 71.

1567 Goldfrank 1995, p. 191, footnote 49.

1568 Dziadul 2014, p. 153.

1569 Mossakowski [1974] 2008, p. 95–96.

## Sąd Ostateczny

### The Last Judgement

**MNK XVIII-25** (d. nr inw. 8164; 1244)

Ikona przyścienna

Warsztat czynny na ziemi przemyskiej (Samborszczyzna), 2. ćw. XVI w.<sup>1570</sup>

Tempera na drewnie (trzy deski lipowe, płótno, zaprawa kredowa, zob. Rap. 5.2, poz. 11), złocenia (nimby), 182,5 × 144 × 4 cm

Zakup, Polana (ukr. Поляна) k. Chyrowa, 1893 (zob. Kat. 9, 10)

#### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zapisano pod nr. 1244 (8164) w 1893 r.: „Malowanie Ruskie. Sąd ostateczny ikonograficznie podobny do posiadanego L. J. 180, ale malowanie barwniejsze grupy staranniej wykonane – tło białe – grupy i [postacie (?)] podpisane cerkiewnym pismem. Malowanie olej na drzewie, miejscami drobne bez ram – olejno rozmiary 1'86 met. wys. 1'46 met. szerok. XVI wiek. ”<sup>1571</sup>.

Dwa kolejne wpisy dotyczą również dzieł malowania ruskiego – dwóch apostołów, interpretowanych jako fragment rządu ikonostasu.

W *KI* [b.a.] (przed 1950) zapisano: „Zakupiono w r. 1893. Pochodzi z c. św. Mikołaja w Polanie; w *KI* [b.a.] (przed 1950): z Polany pod Chyrowem [...] Nabyty w r. 1893 za 30 fl. wraz z 2 innymi”.

Ikone miał zakupić 23 II 1893 w Polanie k. Chyrowa Nieczuja-Ziemiecki od Michała Puchacza, przewodniczącego Bractwa Cerkiewnego, z dwiema innymi za 30 florenów (MNK XVIII-27, Kat. 9; MNK XVIII-26, Kat. 10), pochodzącymi zapewne z tamtejszej cerkwi pw. św. Mikołaja<sup>1572</sup>.

W niedalekiej odległości od siebie znajdują się dwie Polany, dla odróżnienia określane jako Polana Chyrowska (ukr. Поляна Хировська) oraz Polana Dobromilska (ukr. Поляна Добромільська)<sup>1573</sup>. Tradycja wiąże pozyskane ikony z tą pierwszą osadą, natomiast w opracowaniu cerkwi rejonu starsamborskiego Wasyl Słobodian (2015)

1570 Proponuje datowanie: XV w. [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 300]; 2. poł. XV w. (Berezhnaya, Himka 2014, s. 10); koniec XV–pocz. XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 5); koniec XV w. (Kłosińska 1973, s. 156; Gumińska 2008, s. 41); I. ćw. XV w. (Сидор 2001, s. 82); pocz. XVI w. (Kruk 2016a, il. 8); XVI w. (Kłosińska 1987, poz. kat. 39).

1571 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1244 (8164) z 1893, s. 186. Porównanie odnosi się do ikony MNK XVIII-10 (zob. poz. 37).

1572 *KI* [b.a.] (przed 1950); Gumińska 1994, kat. [b.p.].

1573 W rejestrze podatkowym z 1507 r. wspomniano tylko jedną Polanę – Budzyński 1990, s. 148.

**MNK XVIII-25** (former no. 8164; 1244)

Wall icon

Workshop active in the Przemysł Land [Staryi Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor] region), 2nd quarter of the 16th c.<sup>1570</sup>

Tempera on wood (three linden boards, canvas, chalk ground, see Rep. 5.2, no. 11), gilding (nimbuses), 182.5 × 144 × 4 cm

Purchased, Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) near Khyriv (Ukr. Хірів, Pol. Chyrów), 1893 (see Cat. 9, 10)

#### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz's Inventory] contains the following entry in 1893 under no. 1244 (8164): 'Ruthenian painting. In terms of iconography, the Last Judgement similar to the one in the holdings L. J. 180, but painted in a more colourful way, groups depicted with greater precision – white background – groups and [figures (?)] accompanied by Orthodox inscriptions. Painted in oil on wood, without a frame – in oil, dimensions: 1'86 m high[,] 1'46 m wide. 16th c.'<sup>1571</sup>

Two other entries also concern works representing Ruthenian painting – two apostles interpreted as a fragment of an iconostasis tier.

To cite *KI* [n.a.] (before 1950), 'Purchased in 1893. From the Orthodox church of St Nicholas in Polyana; in *KI* [n.a.] (before 1950): from Polyana near Khyriv ... Acquired in 1893 for 30 fl. with 2 other works'.

The icon was purchased in Polyana near Khyriv on 23 February 1893 by Nieczuja-Ziemiecki from Michał Puchacz, chairman of the Orthodox Church Brotherhood with two other icons, for 30 florins (MNK XVIII-27, Cat. 9; MNK XVIII-26, Cat. 10), probably from the local Orthodox church of St Nicholas.<sup>1572</sup>

There are two places called Polyana situated close to each other, in order to distinguish between them, referred to as Khyriv Polyana (Ukr. Поляна Хировська) and Dobromyl Polyana (Ukr. Поляна Добромільська).<sup>1573</sup> While tradition

1570 Suggested dating: 15th c. [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, fig. 300]; 2nd half of the 15th c. (Berezhnaya, Himka 2014, p. 10); end of the 15th–beginning of the 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 5); end of the 15th c. (Kłosińska 1973, p. 156; Gumińska 2008, p. 41); 1st quarter of the 15th c. (Сидор 2001, p. 82); beginning of the 16th c. (Kruk 2016a, fig. 8); 16th c. (Kłosińska 1987, cat. no. 39).

1571 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1244 (8164) of 1893, p. 186. The comparison refers to the icon MNK XVIII-10 (see no. 37).

1572 *KI* [n.a.] (before 1950); Gumińska 1994, cat. [n.pag.].

1573 The tax register of 1507 mentioned only one Polyana – Budzyński 1990, p. 148.

opublikował ikonę krakowską przy okazji omówienia cerkwi pw. Pokrowy Przczystej Bogurodzicy w Polanie Dobromilskiej<sup>1574</sup>, błędnie podając jako miejsce jej przechowywania Muzeum Narodowe we Lwowie (HM/I), co wynikało najpewniej z przypisania jej do zespołu ikon starego ikonostasu, który miał zostać odsprzedany ok. 1901 r. przez mieszkańców tej wsi metropolicie Andrzejowi Szeptyckiemu w celu pozyskania środków na nowy ikonostas<sup>1575</sup>. W istocie wspomina o tym sam metropolita, wskazując na położenie wsi w pobliżu monasteru dobromilskiego i opisując przy tym niezmiernie ważne wydarzenie, którego był świadkiem, kiedy to mieszkańcy po wybudowaniu nowej kaplicy zebrali stare ikony w celu ich spalenia, by – jak nakazywał dawny obyczaj cerkiewny – nie poniewierać świętymi rzeczami. Metropolita ubolewał: Jak wiele musiało być po wsiach utraconych w ten sposób dawnych dzieł!<sup>1576</sup> Być może tu zatem tkwią źródła inspiracji utworzenia muzeum lwowskiego – odsprzedane ikony stały się bowiem załącznikiem przyszłego muzeum.

W 2005 r. ukazało się opracowanie patriarchy Dymitra (Wodzimierza Jaremy), w którym pojawiła się trzecia wersja pochodzenia ikony – Polana k. Ustrzyk Dolnych, ze wskazaniem, że osada ta leży blisko Mszańca, z którego pochodzi bardzo podobna ikona *Sądu Ostatecznego*<sup>1577</sup>.

Wieś Polana Chyrowska została założona w XV w., w kolejnym zaś stuleciu wspomniano duchownego (*świaszczennika*); cerkiew istniała na pewno w XVII w.<sup>1578</sup> W inwentarzu z 1733 r. zapisano, że cerkiew św. Mikołaja jest stara, drewniana, a cały ikonostas jest rybotyckiej roboty<sup>1579</sup>. Wasyl Słobodian wnioskował, że kolejną cerkiew wzniesiono ok. 1757 r., przy czym i ta świątynia się nie zachowała – spłonęła w Wielkim Tygodniu 1919 r.<sup>1580</sup>

Obie wsie i cerkwie mają równie dawną metrykę, uwagę natomiast zwraca fakt, że teoretycznie starszy zespół ikon znajdował się w Polanie Dobromilskiej (w cerkwi Opieki, czyli Pokrowy Przczystej Bogurodzicy), a co istotne – tamtejsi wierni potrzebowali środków na nową cerkiew wzniesioną w 1901 r. Czy zatem nie mogło być tak, że najpierw sprzedali ikonę *Sądu*, która trafiła do Krakowa, a dopiero potem pomyśleli o sprzedaży ikonostasu do Lwowa? Tego, niestety, nie wiemy.

associates the acquired icon with the former, a study of Orthodox churches in the Staryi Sambir region by Vasyl Slobodian (2015) features the Krakow icon in the context of the Orthodox church of the Protection of the Most Holy Mother of God in Dobromyl Polyana,<sup>1574</sup> citing the wrong place of its storage as the National Museum in Lviv (HM/I), which was most probably caused by ascribing it to the old iconostasis sold around 1901 by the inhabitants of this village to the metropolitan Andrey Sheptytsky to obtain funds for a new iconostasis.<sup>1575</sup> In fact, it was mentioned by the metropolitan himself, who described the location of the village as close to the Dobromyl monastery and gave account of a dramatic event he had witnessed, namely when after building a new chapel the inhabitants collected the old icons to burn them to save them from potential sacrilege, following the ancient religious custom. The metropolitan regretted, ‘So many old things must have been destroyed in the countryside in this way!’<sup>1576</sup> Perhaps this provided inspiration for the establishment of the Lviv museum – in fact, the resold icons became the nucleus of the future museum.

2005 saw the publication of a study by Patriarch Dymytriy (Vladimir Yarema) which provided the third version of the provenance of the icon, namely Polana near Ustrzyki Dolne, with information that it is situated in the vicinity of Mshanets (Ukr. Мшанець, Pol. Mszańiec), from where comes a very similar *Last Judgement* icon.<sup>1577</sup>

The village of Khyriv Polyana was established in the 15th c., and in the next century a clergyman (*sviaščennik*) was mentioned; the Orthodox church must have operated there in the 17th c.<sup>1578</sup> It was noted in the inventory of 1733 that the Orthodox church of St Nicholas was old, wooden, and the whole iconostasis was made in Rybotytcze.<sup>1579</sup> Vasyl Slobodian has suggested that the next Orthodox church was erected around 1757, but it did not survive either – it burned down in the Holy Week in 1919.<sup>1580</sup>

Both villages and Orthodox churches have an equally long history. It is worthy of note, though, that the theoretically older selection of icons was in Dobromyl Polyana (in the Orthodox church of the Protection, that is, Pokrov of the Most Holy Mother of God), and, importantly, the local faithful needed funds for the new Orthodox church erected in 1901. So is it not possible that the *Last Judgement* icon was sold first and was brought to Krakow and only then did the village dwellers decide to sell the iconostasis to Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów)? Unfortunately, the question remains unanswered.

1574 Слободян 2015, il. na s. 261.

1575 *Ibidem*, s. 261.

1576 Шептицький 1930, s. 1–3; Гелитович 2003, s. 83–84, przyp. 1.

1577 Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 243 i il. 300.

1578 Informacje zebrał Слободян 2015, z. 262–263.

1579 Wizytacja w zbiorach Państwowego Archiwum Lwowskiego – podaje za: *ibidem*, s. 262.

1580 *Ibidem*.

1574 Слободян 2015, fig. on p. 261.

1575 *Ibid.*, p. 261.

1576 Шептицький 1930, pp. 1–3; Гелитович 2003, pp. 83–84, footnote 1.

1577 Димитрій (Ярема) патріарх 2005, p. 243 fig. 300.

1578 Information collected by Слободян 2015, books 262–263.

1579 Visitation in the holdings of the Lviv State Archives – cited after: *ibid.*, p. 262.

1580 *Ibid.*



### Stan zachowania

Stan ogólnie dobry, deski stabilne, w niewiadomych okolicznościach dolna rama została obcięta. Ornament floralny na ramie widoczny dopiero w świetle UV. Na powierzchni malarskiej liczne drobne ubytki farby. Całość odczyszczona z wtórnych uzupełnień i zabezpieczona.

#### Opisy historyczne

→ KI 1958: „dość dobry, liczne drobne odpryski farby, pionowe pęknięcie deski w 1/3 z prawej”.

→ KI [b.a.] (przed 1950): „pęknięty w połowie, dobrze zachowany”.

→ BJ 1988: „Zewnętrzna prawa deska odspojona od pozostałych, drobne ubytki po prawej u dołu. Dość dobry, drobne ubytki farby, zwłaszcza na krawędziach. Widoczny gruby plaster kitu na licu w części środkowej, w miejscu łączenia desek; z lewej strony widoczny fragment płótna naklejonego na deski”.

#### Konserwacje

→ 1961: punktowanie w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1966: drobne zabezpieczenia w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1973, 26 VII-?: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1989, V: drobne zabezpieczenia wykonane w magazynie MNK/o. K.Sz. przez konserwatora z PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1990, I-III: zaprasowanie pęcherzy na wosk spreparowany po wycofaniu z wystawy „Żydzi – polscy”, w PK MNK/o. GG [K. Semkowicz (w karcie inwentarzowej), zarazem autorka *Stanu zachowania ikony* z 10 I 1990]; w dołączonej notatce jako wykonawcy zostali wymienieni: A. Rzeczeko, J. Strużyńska, M. Wójcik, Z. Skupio

→ 2008, 28 I-7 IV: dezynsekcja w warunkach beztlenowych w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2008, 23 VIII-23 VII 2009: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

#### Podobrazie

Podobrazie złożone z trzech desek lipowych o szerokości: 53,5 cm, 46 cm i 44,5 cm.

Dwa zastrzały przymocowano do podobrazia drewnianymi kołkami; mają stałą szerokość 7 cm, górny oddalony jest od górnej krawędzi 22 cm i 23 cm; dolny od dolnej – 20 cm i 23 cm. W górny wkręcono współczesne zawieszki. Powierzchnie podobrazia pomiędzy górnym oraz dolnym zastrzałem a krawędziami obrazu zostały w połowie zaklejone płótnem. W części środkowej lewej deski znaczny ubytek. Do krawędzi górnej i dolnej przymocowane dwie wąskie listwy o szerokości 2,5 cm.

### Condition

The general condition of the icon is good, boards are stable, the bottom frame was trimmed in some unknown circumstances. A floral ornament on the frame can be seen only in the UV light. Numerous tiny areas of loss on the surface of the paint layer. All the later infill materials were removed and the whole icon protected.

#### Historical descriptions

→ KI 1958: ‘quite good, numerous spots with paint peeling off, a vertical crack in the 1/3 on the right’.

→ KI [n.a.] (before 1950): ‘a crack in the middle, the icon well preserved’.

→ BJ 1988: ‘The outer right board disconnected from the others, tiny areas of loss on bottom right. Quite good, small areas of loss in the paint layer, especially on the edges. One can see a thick slice of putty on the front in the central part, on the connection of the boards; on the left, one can see a piece of canvas glued over the boards’.

#### Conservation treatments

→ 1961: spot inpainting in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1966: tiny areas protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 26 July-? 1973: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ May 1989: tiny areas protected in the storeroom of the MNK/o. K.Sz. by a conservator from the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ January-March 1990: blisters pressed on prepared wax after removing the icon from the exhibition *Polish Jews* (Pol. *Żydzi – polscy*) in the PK MNK/o. GG [K. Semkowicz (in the inventory chart), at the same time the author of the *Stan zachowania ikony* [Condition of the icon] of 10 January 1990]; an added note lists: A. Rzeczeko, J. Strużyńska, M. Wójcik, Z. Skupio

→ 28 January-7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

→ 23 August 2008-23 July 2009: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

#### Support

The support consists of three linden boards with the width of: 53.5 cm, 46 cm and 44.5 cm.

Two battens fastened to the support with wooden pegs are of equal width of 7 cm, the upper one is situated 22 cm and 23 cm from the top edge; the lower one – 20 cm and 23 cm from the bottom edge. Contemporary hooks driven in the upper one. Half of the area of the support between the upper and lower batten and the edges of the icon covered with canvas. A considerable area of loss in the centre of the left board. Two narrow slats, 2.5 cm wide, attached to the upper and lower edges.

Zastrzały przytwierdzono do podobrazia za pomocą równomiernie rozmieszczonych kołków, co stanowi cechę archaiczną. Obecne są np. w ikonie *Św. Jerzego*, datowanej na XIV w. w zbiorach lwowskich studytów<sup>1581</sup>.

#### *Opracowanie awersu*

Lico ikony ma delikatnie profilowany kowczeg. Połowę profilowanej ramy wypełnia namalowana czerwona ramka. Jej pole na dolnej krawędzi wypełnia inskrypcja do niedawna niemożliwa do odczytania wobec przycięcia dolnej krawędzi, tak że widać tylko górne fragmenty niektórych liter. Wyraźnie widoczne jest podłużne przecięcie na łączeniu deski środkowej i prawej.

#### **Inskrypcje →**

The battens fastened to the support with the use of equally arranged pegs, which is an archaic feature. At present they can be seen e.g. in the icon of *St George*, dated to the 14th c., in the collection of the Lviv Studite monks.<sup>1581</sup>

#### *Front side*

The front of the icon has a delicately profiled *kovcheg*. Half of the profiled frame is filled with a painted red border. Its field along the bottom edge is filled with the inscription impossible to decipher until recently due to the trimming of the bottom edge, so only the upper parts of selected letters can be seen. There is a clear longitudinal cut on the connection of the central and right boards.

#### **Inscriptions →**

1581 *Św. Jerzy zwyciężający smoka*, rejon Drohobycza, dat. na XIV w., drewno, tempera, 112 × 74 × 2,5 cm, z cerkwi pw. Przeniesienia relikwii św. Mikołaja we wsi Kropivnik Stary (ukr. Старий Кропивник), w zbiorach lwowskich studytów od 1991 r., Студіон, nr інв. 14 Ст. – Боніфатій, Радомська 2004, poz. kat. i il. 28.

1581 *St George Slaying the Dragon*, area of Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz), dated to the 14th c., wood, tempera, 112 × 74 × 2.5 cm, from the Orthodox church of the Translation of the Relics of St Nicholas in the village of Staryi Kropivnik (Ukr. Старий Кропивник, Pol. Kropivnik Stary), in the collection of the Lviv Studite monks since 1991, Студіон, inv. no. 14Ст. – Боніфатій, Радомська 2004, cat. no. and fig. 28.

## Inskrypcje | Inscriptions

## Niebiańskie Jeruzalem:

Heavenly Jerusalem:

ГБ̄ ПРЪИЗЪБАГѢ СТЪИНА

Ѡ ВЪШННН ІЕРУСАЛМ

[= *Pan przyzywa świętych do Jeruzalem Niebiańskiego* (dosł. Górnego/Wyższego)]<sup>1582</sup>

[= *The Lord summons his*

saints to Heavenly (lit. Upper/

Superior) Jerusalem]<sup>1582</sup>

МІР ѠО

[= *Bogurodzica*]

[= *Mother of God*]

Deesis:

Deesis:

ІС ХБ

ІУА

[= (św.) *Jan* (Chrzczciel)]

[= (St) *John* (the Baptist)]

## Krzyż Golgoty:

Golgotha Cross:

ⲪⲓⲠⲁⲄⲄ

ⲒⲠⲐⲠⲒⲰ

[= *Upadek dziesiątego chóru*]<sup>1583</sup>

[= *Fall of the tenth order*]<sup>1583</sup>

W nimbie Chrystusa:

In Christ's nimbus:

Ѡ

Ѡ N

[= *Ten, który Jest*]

[= *I Am that I Am*]

Tekst w otwartej księdze Ewangelii<sup>1586</sup>:

Text in the open Gospel book:<sup>1586</sup>

ПРИ ѠЦА

А БТ МОС

БЛН НАС

## Tron Przygotowania

(gr. *hetoimasia*)

adorowany przez

Adama i Ewę<sup>1585</sup>:*Prepared Throne*(Gr. *hetoimasia*) adoredby Adam and Eve:<sup>1585</sup>

ⲗⲗⲗ

ⲄⲒⲐ

[= *Adam*]<sup>1589</sup>

[= *Ewa*]<sup>1590</sup>

[= *Eve*]<sup>1590</sup>

Rząd apostołski (po lewej): Row of the apostles (on the left):

ⲗⲐⲠⲠⲗ

ⲗⲒⲘ

[= (św.) *Lukasz*]

[= (St) *Thomas*]<sup>1588</sup>

ⲗⲒⲘ

[= (św.) *Andrzej*]

[= (St) *Andrew*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Matteusz*]

[= (St) *Matthew*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Marko*]

[= (St) *Mark*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Piotr*]

[= (St) *Peter*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Paweł*]

[= (St) *Paul*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Jan*]

[= (St) *John*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *James*]

[= (St) *James*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Szymon*]

[= (St) *Simon*]<sup>1588</sup>

Rząd apostołski (po prawej): Row of the apostles (on the right):

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Paweł*]

[= (St) *Paul*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Jan*]

[= (St) *John*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *James*]

[= (St) *James*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Szymon*]

[= (St) *Simon*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Filip*]

[= (St) *Philip*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Matteusz*]

[= (St) *Matthew*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Marko*]

[= (St) *Mark*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Andrzej*]

[= (St) *Andrew*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= (św.) *Matteusz*]

[= (St) *Matthew*]<sup>1588</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

## Mojesz prowadzi narody wezwane na Sąd:

Moses guiding the nations invited to the Last Judgement:

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Mojesz*]<sup>1601</sup>

[= *Moses*]<sup>1601</sup>

Inskrypcja na

zwoju Mojusza:

Inscription on

Moses's scroll:

БН

ⲗⲒⲘ

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Murzyni*]<sup>1608</sup>

[= *Moor*]<sup>1608</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Mieszczężni*]<sup>1602</sup>

[= *Jews*]<sup>1602</sup>

## Mojesz prowadzi narody wezwane na Sąd:

Moses guiding the nations invited to the Last Judgement:

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Murzyni*]<sup>1608</sup>

[= *Moor*]<sup>1608</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Mieszczężni*]<sup>1602</sup>

[= *Jews*]<sup>1602</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Murzyni*]<sup>1608</sup>

[= *Moor*]<sup>1608</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Mieszczężni*]<sup>1602</sup>

[= *Jews*]<sup>1602</sup>

## Mojesz prowadzi narody wezwane na Sąd:

Moses guiding the nations invited to the Last Judgement:

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Murzyni*]<sup>1608</sup>

[= *Moor*]<sup>1608</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Mieszczężni*]<sup>1602</sup>

[= *Jews*]<sup>1602</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

[= *Tatars*]<sup>1607</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Murzyni*]<sup>1608</sup>

[= *Moor*]<sup>1608</sup>

ⲘⲒⲠⲠⲗ

[= *Mieszczężni*]<sup>1602</sup>

[= *Jews*]<sup>1602</sup>

- 1582 Motyw obecny m.in. w ikonie z Olszanicy w zbiorach НМЛ – Сидор 2001, s. 79 (zob. przyp. 2083).
- 1583 W ikonie z Olszanicy scena opisana jako *ИСПАДОВА БИСИ СО НЕБЕС* (*ibidem*). Obszerniejszy komentarz zawiera ikona *Sądu Ostatecznego* w Łukow-Wenecji (słow. Lukov-Venecia), *Десять чинь ангѣли исвержень ис небѣс* (= *Dziesięć rząd anielski grzysmo z Niebios*). Inskrypcje odczytane w trakcie kwereudy na Słowacji 22 IX 2015: *Sąd Ostateczny*, XVI w., drewno, tempera, 171 × 140 cm, Łuków – Wenecja, cerkiew pw. świętych Kosmy i Damiana – Tkáč [1980] 1984, il. 58–66; Skrobucha 1971, poz. kat. 23 (koniec XVI w., 170 × 130 cm).
- 1584 Dąbrowska [2010], tab. 4; inskrypcja pominięta.
- 1585 Spod Tronu wyłania się Ręka Boga wyprzedzona duszami [opisanymi niekiedy jako dusze sprawiedliwych w Ręce Bożej (*prawiedlnyja dusze w ręce bożej*)], trzymająca szalki wag, na ogół pozostawione bez komentarza, z wyjątkiem ikony z Łukow-Wenecji, gdzie szalka przechyłona w dół została opisana jako *diela dobraja*, a uniesiona ku górze jako *złajja diela*, dla zaznaczenia, że dobre czyny przeważają w ostatecznym rozliczeniu nad złymi – Tkáč [1980] 1984, il. 62. W ikonie przechowywanej w Krajnej Bystrzy na Słowacji dolna szalka została opisana jako „prawda”, górna zaś jako „kłamstwo” [k(ie)w(e)l(ia) – *ibidem*, il. 52].
- 1586 Słowa Jezusa przygotowane na Sąd Ostateczny.
- 1587 *Ibidem*: pominięto inskrypcje imion apostołów.
- 1588 *Ibidem*: pominięto inskrypcje imion apostołów.
- 1589 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „Ad[am] [b] = Adam”.
- 1590 *Ibidem*: „Ewa = Ewa”.
- 1591 Odczytane nazwy grzechów skonfrontowano z odczytem w: Himka 2009, tab. 2.1 oraz Dąbrowska [2010], tab. 4. Wskazano na drobne różnice i pominięcia w odniesieniu do drugiego opracowania (brak w wykazie pozycji 6, 11, 18), wynikałe z trudnych warunków, w jakich przyszło autorce dokonać ich interpretacji na ikonie zawieszanej na ekspozycji [Dąbrowska (2010), s. 5]. Napisy porównano ponadto z lekcjami w opracowaniach leksykoграфических, tj. *Полный церковнославянский словарь* oraz *Słownik c.-s.-p.*, gdzie praktycznie powtórzone zostały komentarze w opracowaniu Djaczenki.
- 1592 *Ibidem*: *lika carica m[uj]čeničev*. W ikonie słowackiej z Łukow-Wenecji zgodne jest opisanie i ustawienie obu rzędów chorów, poza opisem pierwszego, w ikonie z Polany wyjątkowo scharakteryzowanego jako „chór królowych męczennic”, w ikonie z Łukowa zaś jako „chór świętych męczennic” – Tkáč [1980] 1984, il. 59.
- 1593 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „lika m[uj]čeničev = zastęp męczenników”.
- 1594 *Ibidem*: „lika carev = zastęp proroków”.
- 1595 *Ibidem*: „lika proroka = zastęp proroków”.
- 1596 Himka 2009, tab. 2.1: *nemil[oserdie*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: „21. *nemil[oserdije* = bezwzględność (niemiłosierność)”. W słownikach cerkiewnosłowiańskich występuje „milosierdzie” (gr. *sympatheia*), nie odnalazłem jednak jego przeciwieństwa.
- 1597 Himka 2009, loc. cit.: [„(ubi)stivo”]; Dąbrowska [2010], loc. cit.: [„20. *ubisivo*”] = „morderstwo”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 354: „*ubijstvo*, gr. *phónos* = zabójstwo, uśmiercenie” (Mt 15:19; Dz 8:1; 3 Mch 4:3; *Mineja* VIII.29).
- 1598 Himka 2009, loc. cit.: *tatba*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: „19. *tatba* = kradzież”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 343: „*tat bá* = kradzież, zbrodziejstwo, gr. *klémma*” (Mt 15:19; Wj 22:3).
- 1599 Himka 2009, loc. cit.: *razboj*; Dąbrowska [2010], loc. cit. (pozycja pominięta). *Słownik c.-s.-p.*, s. 286: „*razbójstvo* = rozbójnictwo” (Prolog XII.25).
- 1600 Himka 2009, loc. cit.: *preliubodistvo i blud*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: (odczyt niepełny): „17. *preliuboděstvo* = cudzołóstwo”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 260: „*preliuboděstvo* – cudzołóstwo” (Mt 5:28); *ibidem*, s. 30: „*blud* – rozpusta, rozwiązłość” (Ef 5.18).
- 1601 *Ibidem*: „*Moisi* = Mojżesz”.
- 1602 *Ibidem*: „*vidite oka židov* = Spójrzcie oczy Żydów”.
- 1603 *Ibidem*: „*židove* = Żydzi”.
- 1604 *Ibidem*: „*grekove* = Grecy”.
- 1605 *Ibidem*: „*laxove* = Lachowie”.
- 1606 *Ibidem*: „*němci* = Niemcy”.
- 1607 *Ibidem*: pominięte.
- 1608 *Ibidem*: „*murane* = Maurowie” (zob. przyp. 1867). Podobnie rozpoznani w: Berezhnaya, Himka 2014, s. 10 („Moors”).
- 1609 *Ibidem*: „*turci* = Turcy”.
- 1610 *Ibidem*: „[rusi] = Rusini”.
- 1582 The motif can be seen e.g. in the icon from Vilshanytsia (Ukr. Вільшаниця, Pol. Olszanica) in the holdings of the НМЛ – Сидор 2001, p. 79 (see footnote 2083).
- 1583 In the icon from Vilshanytsia the scene is described as *ИСПАДОВА БИСИ СО НЕБЕС* (*ibid.*). A longer commentary accompanies the icon of the *Last Judgement* in Lukov-Venecia: *Десять чинь ангѣли исвержень ис небѣс* (= The tenth order of angels fell from the heavens). I deciphered this inscription during the survey carried out in Slovakia on 22 September 2015: *The Last Judgement*, 16th c., wood, tempera, 171 × 140 cm, Lukov-Venecia, the Orthodox church of Sts Cosmas and Damian – Tkáč [1980] 1984, figs. 58–66; Skrobucha 1971, cat. no. 23 (end of the 16th c., 170 × 130 cm).
- 1584 Dąbrowska [2010], pl. 4; inscription not included.
- 1585 From under the Throne emerges the Hand of God filled with souls [sometimes referred to as the souls of the righteous in the Hand of God (*praviednyja duše v ruce bożej*)], holding the scale pans, usually left without any inscription, except for the icon from Lukov-Venecia, in which the lower scale pan tilted is described as *dela dobraia*, and the upper one as *złajja diela*, to emphasise that good deeds outweigh the bad ones at the end of the day – Tkáč [1980] 1984, fig. 62. In the icon kept in Krajná Bystrá, Slovakia, the bottom pan is accompanied by the word ‘truth’ and the top one by ‘lie’ [k(ie)w(e)l(ia)] – *ibid.*, fig. 52.
- 1586 Jesus’ words prepared for the Last Judgement.
- 1587 *Ibid.*: *Pridět bl[agosloven]i oca moe[go]* = Come ye blessed of my Father”.
- 1588 *Ibid.*: the apostles’ names not included.
- 1589 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *Ad[am] [b]* = Adam”.
- 1590 *Ibid.*: *Eva* = Eve”.
- 1591 The deciphered names of sins have been compared with the names in: Himka 2009, pl. 2.1 and Dąbrowska [2010], pl. 4. Some differences and omissions have been noted in the latter (nos. 6, 11, 18 not included), which resulted from hard conditions in which the author interpreted the inscriptions in the icon on exhibition [Dąbrowska (2010), p. 5]. The inscriptions have also been compared with the lections in lexicographic works, i.e. *Полный церковнославянский словарь* and *Słownik c.-s.-p.*, which virtually repeat the commentaries found in the study by Djaczenko.
- 1592 *Ibid.*: *lika carica m[uj]čeničev*. In the Slovak icon from Lukov-Venecia the description and arrangement of the two rows of choirs are much the same, except for the description of the first one, in the icon from Polyana unusually characterised as the ‘choir of martyr queens’, and in the icon from Lukva as the ‘choir of women martyr saints’ – Tkáč [1980] 1984, fig. 59.
- 1593 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *lika m[uj]čeničev* = host of martyrs”.
- 1594 *Ibid.*: *lika carev* = host of kings”.
- 1595 *Ibid.*: *lika proroka* = host of prophets”.
- 1596 Himka 2009, pl. 2.1: *nemil[oserdie*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: “21. *nemil[oserdije* = ruthlessness (unmercifulness)”. Orthodox-Slavic dictionaries mention ‘mercy’ (Gr. *sympatheia*), but I have not found its antonym.
- 1597 Himka 2009, loc. cit.: [“(ubi)stivo”]; Dąbrowska [2010], loc. cit.: [“20. *ubisivo*”] = ‘murder’. *Słownik c.-s.-p.*, p. 354: ‘*ubijstvo*, Gr. *phónos* = homicide, murder’ (Matt. 15:19; Acts 8:1; 3 Macc 4:3; *Mineja* VIII.29).
- 1598 Himka 2009, loc. cit.: *tatba*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: “19. *tatba* = theft”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 343: ‘*tat bá* = theft, larceny, Gr. *klémma*’ (Matt. 15:19; Ex. 22:3).
- 1599 Himka 2009, loc. cit.: *razboj*; Dąbrowska [2010], loc. cit. (not included). *Słownik c.-s.-p.*, p. 286: ‘*razbójstvo* = robbery’ (Prolog XII.25).
- 1600 Himka 2009, loc. cit.: *preliubodistvo i blud*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: (incomplete deciphering): “17. *preliuboděstvo* = adultery”. *Słownik c.-s.-p.*, p. 260: ‘*preliuboděstvo* – adultery’ (Matt. 5:28); *ibid.*, p. 30: ‘*blud* – fornication’ (Eph. 4:19).
- 1601 *Ibid.*: ‘*Moisi* = Moses”.
- 1602 *Ibid.*: ‘*vidite oka židov* = Look at the Jews’ eyes”.
- 1603 *Ibid.*: ‘*židove* = Jews”.
- 1604 *Ibid.*: ‘*grekove* = Greeks”.
- 1605 *Ibid.*: ‘*laxove* = Lachs”.
- 1606 *Ibid.*: ‘*němci* = Germans”.
- 1607 *Ibid.*: not included.
- 1608 *Ibid.*: ‘*murane* = Moors’ (see footnote 1867). Identified alike in: Berezhnaya, Himka 2014, p. 10 (‘Moors’).
- 1609 *Ibid.*: ‘*turci* = Turks”.
- 1610 *Ibid.*: ‘[rusi] = Ruthenians”.

<p><b>Chóry świętych</b> (zgod niższy): Choirs of saints (lower row):</p> <p><b>ЛИ ПУ...Т...И</b> (= Chór Pustelnic)<sup>1624</sup> (= Choir of Women Hermits)<sup>1624</sup></p> <p><b>ЛИ ПУ...Т...И</b> (= Chór Prepodobnych) (= Choir of the Venerable) (= Choir of the Hermits)</p>		<p><b>ЛИ ПРПІСНІ</b> (= Chór Oświęconych) (= Choir of the Ojców Kościoła) (= Choir of the Enlightened) (= Church Fathers)</p>	
<p><b>Образ Рају – „Лона Абраһама”:</b> Picture of Heaven – ‘Bosom of Abraham’</p> <p><b>МР ӦӖ</b> (= Matka Boga)<sup>1624</sup> (= Mother of God)<sup>1624</sup></p> <p><b>РАЗЗОИНИ</b> (= Złoczyca/ Dobraj Lotr)<sup>1625</sup> (= Villain/ Good Thief)<sup>1625</sup></p> <p><b>АНҢАЛЬ</b> <b>NGCӘДІПТБС</b> <b>РАИ</b> (= Aniol niesie dusze do Raju)<sup>1626</sup> (= An angel is carrying souls to Heaven)<sup>1626</sup></p>		<p><b>Крӱлства библіяне:</b> Biblical kingdoms:</p> <p><b>ЦРСТҢО ПГ</b> <b>РСКИГ</b> (= Cesarstwo Perskie)<sup>1620</sup> (= Persian Empire)<sup>1620</sup></p> <p><b>ЦРСТҢО ...А</b> <b>СКОС</b> (= Cesarstwo (Mace)donskie)<sup>1621</sup> (= (Mace)donian Empire)<sup>1621</sup></p> <p><b>ЦРСТҢО РІСКОС</b> <b>АТИЦАРҢО</b> (= Cesarstwo Rzymskie Antycesarstwo (?))<sup>1622</sup> (= Roman Empire Anti-Empire (?))<sup>1622</sup></p> <p><b>ЦРСТҢО ВЪВИЛО</b> <b>СКОС</b> (= Cesarstwo Babilońskie)<sup>1623</sup> (= Babylonian Empire)<sup>1623</sup></p>	

<p><b>Анґлы трупы</b> <b>ӦӖ ОУСТОКА</b> (= Aniol trębi od Wschodu)<sup>1625</sup> (= The angel is trumpeting from the East)<sup>1625</sup></p> <p><b>Анґлы трупы</b> <b>БИ ӦӖ ЮГА</b> (= Aniol trębi z Południa)<sup>1626</sup> (= The angel is trumpeting from the South)<sup>1626</sup></p>		<p><b>Анґлы трупы</b> <b>ВИ ӦӖ ЮГА</b> (= Aniol trębi z Południa)<sup>1626</sup> (= The angel is trumpeting from the South)<sup>1626</sup></p>	
<p><b>W srodku kręgu ziemi:</b> In the middle of the circle of the earth:</p> <p><b>ЗЕМЛА</b> <b>ВЫДАГ</b> <b>МРР</b> <b>ТБ</b> (= Ziemia oddaje marw(ych))<sup>1627</sup> (= The earth is giving back the de(ad))<sup>1627</sup></p>		<p><b>W srodku kręgu ziemi:</b> In the middle of the circle of the earth:</p> <p><b>ЗЕМЛА</b> <b>ВЫДАГ</b> <b>МРР</b> <b>ТБ</b> (= Aniol pokazuje Danielowi prorokowi krӱlestwa ziemskie)<sup>1629</sup> (= The angel is showing Prophet Daniel earthly kingdoms)<sup>1629</sup></p>	
<p><b>СБЕРҢ</b> (= Pӱnoc)<sup>1640</sup> (= North)<sup>1640</sup></p>		<p><b>ЗА</b> (= Zachӱd)<sup>1641</sup> (= West)<sup>1641</sup></p>	
<p><b>СБЕРҢ</b> (= Pӱnoc)<sup>1640</sup> (= North)<sup>1640</sup></p>		<p><b>МОРҢ</b> (= Morze)<sup>1628</sup> (= Sea)<sup>1628</sup></p>	
<p><b>СБЕРҢ</b> (= Pӱnoc)<sup>1640</sup> (= North)<sup>1640</sup></p>		<p><b>МОРҢ</b> (= Morze)<sup>1628</sup> (= Sea)<sup>1628</sup></p>	

<p><b>СІ МУЖКА БРАҢ АБТОРУЕАҢ</b> (= 16. Pederastia, dzieciobojstwo)<sup>1611</sup> (= 16. Pederasty, infanticide)<sup>1611</sup></p> <p><b>СІ ДАСАЖЕҢ ВСАКОІ ГРЕСИ</b> (= 15. Bałwochwalstwo kaŹdej herezji)<sup>162</sup> (= 15. Idolatry, all heresy)<sup>162</sup></p> <p><b>ДІ ВЪРАДАҢ</b> (= 14. Obzarstwo)<sup>1623</sup> (= 14. Gluttony)<sup>1623</sup></p>		<p><b>СІ МУЖКА БРАҢ АБТОРУЕАҢ</b> (= 16. Pederastia, dzieciobojstwo)<sup>1611</sup> (= 16. Pederasty, infanticide)<sup>1611</sup></p> <p><b>СІ ДАСАЖЕҢ ВСАКОІ ГРЕСИ</b> (= 15. Bałwochwalstwo kaŹdej herezji)<sup>162</sup> (= 15. Idolatry, all heresy)<sup>162</sup></p> <p><b>ДІ ВЪРАДАҢ</b> (= 14. Obzarstwo)<sup>1623</sup> (= 14. Gluttony)<sup>1623</sup></p>	
<p><b>ПІ ВАРҢ ВТРАВАҢ ВОАХЕВЪАГ</b> (= 13. Zamawianie (odrzekanie, otrucie, czary)<sup>1614</sup> (= 13. Incantation, poisoning, magic)<sup>1614</sup></p> <p><b>ВІ ПОМНІЕ ЗАУ</b> (= 12. Zywienie urazy)<sup>1615</sup> (= 12. Grudge-bearing)<sup>1615</sup></p> <p><b>АІ ПЪРАҢСТВО</b> (= 11. Pijaństwo)<sup>1616</sup> (= 11. Drunkenness)<sup>1616</sup></p> <p><b>Т СРҢБРОАҢИГ</b> (= 10. Chciwość)<sup>1617</sup> (= 10. Greed)<sup>1617</sup></p>		<p><b>ПІ ВАРҢ ВТРАВАҢ ВОАХЕВЪАГ</b> (= 13. Zamawianie (odrzekanie, otrucie, czary)<sup>1614</sup> (= 13. Incantation, poisoning, magic)<sup>1614</sup></p> <p><b>ВІ ПОМНІЕ ЗАУ</b> (= 12. Zywienie urazy)<sup>1615</sup> (= 12. Grudge-bearing)<sup>1615</sup></p> <p><b>АІ ПЪРАҢСТВО</b> (= 11. Pijaństwo)<sup>1616</sup> (= 11. Drunkenness)<sup>1616</sup></p> <p><b>Т СРҢБРОАҢИГ</b> (= 10. Chciwość)<sup>1617</sup> (= 10. Greed)<sup>1617</sup></p>	
<p><b>ДІ ТПҢЕСТО І НГПРАВЕА</b> (= 9. Czca mowa (pustostownie i nieprawość)<sup>1618</sup> (= 9. Vain talk (verbosity) and falsehood)<sup>1618</sup></p> <p><b>І АХИВЫ І АІСІЕСТЬ</b> (= 8. Lichwiarstwo i kłamstwo)<sup>1619</sup> (= 8. Usury and lies)<sup>1619</sup></p> <p><b>З СРАМОСЛОВІЕ І ПРАЗНОСІЕ</b> (= 7. Haniebna mowa i próżne słowa)<sup>1620</sup> (= 7. Obscene and empty talk)<sup>1620</sup></p> <p><b>С ГОРДОСТЬ І ВЪЛІЧАНІЕ</b> (= 6. Pycha i samochwalstwo)<sup>1621</sup> (= 6. Pride and vainglory)<sup>1621</sup></p>		<p><b>ДІ ТПҢЕСТО І НГПРАВЕА</b> (= 9. Czca mowa (pustostownie i nieprawość)<sup>1618</sup> (= 9. Vain talk (verbosity) and falsehood)<sup>1618</sup></p> <p><b>І АХИВЫ І АІСІЕСТЬ</b> (= 8. Lichwiarstwo i kłamstwo)<sup>1619</sup> (= 8. Usury and lies)<sup>1619</sup></p> <p><b>З СРАМОСЛОВІЕ І ПРАЗНОСІЕ</b> (= 7. Haniebna mowa i próżne słowa)<sup>1620</sup> (= 7. Obscene and empty talk)<sup>1620</sup></p> <p><b>С ГОРДОСТЬ І ВЪЛІЧАНІЕ</b> (= 6. Pycha i samochwalstwo)<sup>1621</sup> (= 6. Pride and vainglory)<sup>1621</sup></p>	
<p><b>С ПНЪ</b> (= 5. Gniew)<sup>1622</sup> (= 5. Rage)<sup>1622</sup></p> <p><b>А АЖА</b> (= 4. Oszczerstwo, kłamstwo)<sup>1623</sup> (= 4. Slander, lying)<sup>1623</sup></p>		<p><b>С ПНЪ</b> (= 5. Gniew)<sup>1622</sup> (= 5. Rage)<sup>1622</sup></p> <p><b>А АЖА</b> (= 4. Oszczerstwo, kłamstwo)<sup>1623</sup> (= 4. Slander, lying)<sup>1623</sup></p>	

1611 Himka 2009, loc. cit.: *muzhelianie ditobhlenie*; Dąbrowska [2010], loc. cit. (incomplete deciphering): *muželęga[n]* = pederastia, homoseksualizm”. Słownik c.-s.-p., s. 174: *muželęganije* = pederasty, homosexuality (Kormcsa); Словарь ц-с Дьяченко”, s. 163: *дытогубный* = тот, который дѣтей поубывает, умеривляеть (Kormcsa gran. 13, il. 9); Słownik c.-s.-p., s. 89: *diatogublanije* = infanticide (Prolog IV.25).

- 1612 Himka 2009, *loc. cit.*: *idolosluzhenie vsiaka ieres'*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '15. *idolosluzhenije* [vsiaaka ieres] = idolatry and every kind of heresy'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 123: *idolosluzhenije* (Gal 5.20) = *idolopoklonienije* (1 Kings 15:13); *ibid.*, p. 104: *Jérésis*, Gr. *airésis* = heresy, evil speaking' (Acts 5:17; 1 Cor. 11:19; 2 Pet. 2:1). D. Gollfrank noted the expression 'kumitrosuzhenie i vsiaka ieres' (= idolatry and every kind of heresy)' in the *Homily on the Assembly of Archistrategos Michael*, discovered in the early modern manuscript, as closer to the Greek tradition and the first, Ruthenian, redaction of the *Life of St. Basil the New* (called the Younger) – Goldfrank 1995, p. 192, footnote 54.
- 1613 Himka 2009, *loc. cit.*: *ob'iedenije*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '14. *objajadanje* = glutunyy'. *Słownik p.-c.-u.*, p. 177: 'glutunyy = *обжирство*'.
- 1614 Himka 2009, *loc. cit.*: *baianiiie otravlenie volkovuanije*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '13. *bajiane otravljenije vol[x]ovanije* = incantation, poisoning, magic'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 16: 'báia = 1. sorcerer, diviner; 2. physician, healer'; *ibid.*, p. 199: 'obawánije = casting spells, necromancy' (Deut. 18:11).
- 1615 Himka 2009, *loc. cit.*: *pommenie zlu*; M. Dąbrowska, *loc. cit.*: '12. *poimnie zlu* (?) = harbouring grudges'.
- 1616 Himka 2009, *loc. cit.*: *p'ian'stvo*; M. Dąbrowska, *loc. cit.* (not included). *Słownik c.-s.-p.*, p. 230: 'p'ijaniyy' – given to drunkenness' (Sir. 19:1). *Słownik p.-c.-u.*, p. 202: *pijan[b]stvo, numie*.
- 1617 Himka 2009, *loc. cit.*: *srebrrolubije*; M. Dąbrowska, *loc. cit.*: '10. *srebrrolubije* = love of silver, love of money, greed'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 330: 'srebrrolubije = love of silver, love of money, greed (1 Tim. 6:10).
- 1618 Himka 2009, *loc. cit.*: *iszheshloviie i nepravl[di]a*; M. Dąbrowska, *loc. cit.*: '9. *iszh[et]ivo i nepravl[b?]* = vain talk and falsehood'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 190: 'niepráwda, Gr. *adikema* = evil, iniquity' (Ps 7:4; Ezek. 9:9; Acts 8:23); 'offence' (Ps 88:33).
- 1619 Himka 2009, *loc. cit.*: *lykhvy i lesť*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '8. *livvy i lesť* = usury and deceit'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 156: 'usury, Gr. *tokos* = 1. Profit; 2. usury, interest' (Ex. 22:25; Lev. 25:36). *Słownik c.-s.-p.*, p. 154: 'lést', Gr. *apáte* = deception (Lent Saturday, Canon 2, ode 3); Gr. *etroneia* = dissimulation (2 Macc. 13:3); Gr. *dosos* = deceit, cunningness (Ps. 31:2).
- 1620 Himka 2009, *loc. cit.*: *sramosloviie praznosloviie*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.* (described as no. 6): 'sramosloviije i praznosloviije = obscene and empty talk'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 329: 'sramosloviije = obscene and empty talk, filthy communication' (Col. 3:8). *Słownik c.-s.-p.*, p. 250: 'praznosloviije – empty talk, garrulousness (Modlitwa Efrema Sryrzyckiego [Prayer of Ephrem the Syrian]; Prolog XII.30)'.  
1621 Himka 2009, *loc. cit.*: *horodost' i velychaniie*; M. Dąbrowska, *loc. cit.* (not included); *Słownik c.-s.-p.*, p. 80: 'górdost' = 1. pride, vainglory (1 Kings 17:28; 2 Macc. 9:8; 1 Macc. 1:24; Est. 8:17; 14:11). Gr. *anerodhia* (3 Macc. 2:3); 2. covetousness (Ex. 18:21); 3. presumption (Num. 15:30; Deut. 17:12). Gr. *phrygyma* (3 Macc. 3:12); 4. Gr. *onkos* = weight (Heb. 12:1); 5. Gr. *hybris* = haughtiness (Jer. 48:29). *Słownik c.-s.-p.*, p. 44: 'wieliczánije = 1. hymn of worship; 2. arrogance, boasting, insolence (Ezek. 7:24; Bar. 4:34)'.  
1622 Himka 2009, *loc. cit.*: *hniv*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '5. gněv = rage'; *Słownik c.-s.-p.*, p. 78: 'gniew = rage (Ps. 54:4)'.  
1623 Himka 2009, *loc. cit.*: *lzhia*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '4. *lza* = lying'; *Słownik c.-s.-p.*, p. 154: 'lzá, Gr. *pseudos* = lying (Luke 24:11; Eph. 4:25; Heb. 16:8)'.  
1624 *Ibid.*: inscriptions of the choirs of this row not included.  
1625 *Ibid.*: 'angels trubit ot ustoka = the angel is trumpeting from the east'.  
1626 *Ibid.*: 'angels trubit ot [ju]lga = the angel is trumpeting from the south'.  
1627 *Ibid.*: inscription cited in a slightly distorted form, without translation.  
1628 *Ibid.*: 'more = sea'.  
1629 *Ibid.*: illegible inscription.  
1630 *Ibid.*: 'crstvo perskoe = Persian kingdom'.  
1631 *Ibid.*: 'crstvo [makidonskoe] = Macedonian kingdom'.  
1632 *Ibid.*: 'crstvo [adalskoe anticrstvo = Kingdom of hell] Kingdom of antichrist'.  
1633 *Ibid.*: 'crstvo vavilonskoe = Babilonian kingdom'.  
1634 *Ibid.*: 'Mather Theu = Mother of God'.  
1635 *Ibid.*: 'razboinik = villain'. In the 16th-century icon in the Slovak collection from Luukov-Venéčia, the epithet added to the inscription: *Bogorazoumnyj razboinik* – Tkač [1980] 1984, il. 64.  
1636 Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: 'Angels [rai] = the Angel [is guarding] heaven'.  
1637 *Ibid.*: 'Iakol[v] = Isaac'.  
1638 *Ibid.*: 'Is[ai]k = Isaac'.  
1639 *Ibid.*: 'Avra[ra]m = Abraham'.  
1640 *Ibid.*: 'sever'v = north'.  
1641 *Ibid.*: 'za[pad]s = west'.
- 1612 Himka 2009, *loc. cit.*: *idolosluzhenie vsiaka ieres'*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '15. *idolosluzhenije* i [vsiaaka ieres] = bałchwocwałstwo i kaźda heretija'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 123: *idolosluzhenije* (Gal 5.20) = *idolopoklonienije* (1 Krl 15.23); *ibid.*, p. 104: *Jérésis*, gr. *airésis* = heretija, wyznawanie poglądów sprzecznych z nauką Kościół (Dz 5.17; 1 Kor 11.19; 2 P 2.1). D. Gollfrank wskazał na obecność formuły 'kumitrosuzhenie i vsiaka ieres' (= bałchwocwałstwo i wszelka heretija) w *Homilii na Sobór Archistratega Michała*, odkrytej w nowożytnym rękopisie, jako bliższej tradycji greckiej oraz pierwszej, ruskiej, redakcji *Żywota św. Bazylego Nowego* (zwanego Młodszym) – Goldfrank 1995, s. 192, przyp. 54.  
1613 Himka 2009, *loc. cit.*: *ob'iedenije*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '14. *objajadanije* = obżarstwo'. *Słownik p.-c.-u.*, s. 177: 'obżarstwo = *обжирство*'.
- 1614 Himka 2009, *loc. cit.*: *baianiiie otravlenie volkovuanije*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '13. *bajiane otravljenije vol[x]ovanije* = zamawianie (odczekanie), otrucie, czary'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 16: 'báia = 1. czarownik, wróżbita; 2. lekarz, uzdrowiciel'; *ibid.*, p. 199: 'obawánije = czarowanie, wróżenie' (Pp 18.11).  
1615 Himka 2009, *loc. cit.*: *pommenie zlu*; M. Dąbrowska, *loc. cit.*: '12. *poimnie zlu* (?) = żywienie urazy'.  
1616 Himka 2009, *loc. cit.*: *p'ian'stvo*; M. Dąbrowska, *loc. cit.* (pozycja pominięta). *Słownik c.-s.-p.*, s. 230: 'p'ijaniyy' – skłonny do pijanstwa' (Sir 19.1). *Słownik p.-c.-u.*, s. 202: *pijan[b]stvo, numie*.  
1617 Himka 2009, *loc. cit.*: *srebrrolubije*; M. Dąbrowska, *loc. cit.*: '10. *srebrrolubije* = chciwość, umiłowanie pieniędzy'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 330: 'srebrrolubije = miłobś pieniędzy, chciwość' (1 Tym 6.10).  
1618 Himka 2009, *loc. cit.*: *iszheshloviie i nepravl[di]a*; M. Dąbrowska, *loc. cit.*: '9. *iszh[et]ivo i nepravl[b?]* = próżna mowa i kłamstwo'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 190: 'niepráwda, gr. *adikema* = nieprawość, niesprawiedliwość' (Ps 7.4; Ez 9.9; Dz 8.23); 'przestępstwo' (Ps 88.33).  
1619 Himka 2009, *loc. cit.*: *lykhvy i lesť*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '8. *livvy i lesť* = lichwa i kłamstwo'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 156: 'lichwa, gr. *tokos* = 1. Zysk; 2. lichwa, oprocentowanie' (Wj 22.25; Kpł 25.36). *Słownik c.-s.-p.*, s. 154: 'lést', gr. *apáte* = oszustwo, zwodzenie (sobota Wielkiego Postu, Kanon 2, pieśń 3); gr. *etroneia* = udawanie, pozor (2 Mch 13.3); gr. *dosos* = podstęp, chytróść (Ps 31.2)'.  
1620 Himka 2009, *loc. cit.*: *sramosloviie praznosloviie*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.* (opisane jako pozycja „6”). 'sramosloviije i praznosloviije = haniebna mowa i próżne słowa'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 329: 'sramosloviije = nieprzyzwoite słowa, haniebna mowa' (Kol 3.8). *Słownik c.-s.-p.*, s. 250: 'praznosloviije – czcza mowa, gadulstwo (Modlitwa Efrema Sryrzyckiego; Prolog XII.30)'.  
1621 Himka 2009, *loc. cit.*: *horodost' i velychaniie*; M. Dąbrowska, *loc. cit.* (pozycja pominięta); *Słownik c.-s.-p.*, s. 80: 'górdost' = 1. pycha, wyniosłość (1 Krl 17.28; 2 Mch 9.8; 1 Mch 1.24; Est 8.17; 14.11), gr. *anerodhia* (3 Mch 2.3); 2. żądza zysku (Wj 18.21); 3. zachwałstwo (1 Bz 15.30; Pp 17.12), gr. *phrygyma* (3 Mch 3.12); 4. gr. *onkos* = ciężar (Hbr 12.1); 5. gr. *hybris* = hardość (Jer 48.29). *Słownik c.-s.-p.*, s. 44: 'wieliczánije = 1. hymn uwielbienia; 2. pycha, samochwałstwo (Ez 7.24; Bar 4.34)'.  
1622 Himka 2009, *loc. cit.*: *hniv*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '5. gněv = gniew'; *Słownik c.-s.-p.*, s. 78: 'gniew = gniew (Ps 54.4)'.  
1623 Himka 2009, *loc. cit.*: *lzhia*; Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: '4. *lza* = kłamstwo'. *Słownik c.-s.-p.*, s. 154: 'lzá, gr. *pseudos* = kłamstwo (Łk 24.11; Ef 4.25; Hb 16.8)'.  
1624 *Ibid.*: pominięte inskrypcje chorób tego rzędu.  
1625 *Ibid.*: 'angels trubit ot ustoka = anioł trąbi od wschodu'.  
1626 *Ibid.*: 'angels trubit ot [ju]lga = anioł trąbi z południa'.  
1627 *Ibid.*: napis przytoczony w nieco zniekształconej formie, bez tłumaczenia.  
1628 *Ibid.*: 'more = morze'.  
1629 *Ibid.*: inskrypcja nieczytelna.  
1630 *Ibid.*: 'crstvo perskoe = Królestwo perskie'.  
1631 *Ibid.*: 'crstvo [makidonskoe] = Królestwo macedońskie'.  
1632 *Ibid.*: 'crstvo [adalskoe anticrstvo = Królestwo [piekielne] królestwo antychrysta'.  
1633 *Ibid.*: 'crstvo vavilonskoe = Królestwo babilońskie'.  
1634 *Ibid.*: 'Mather Theu = Matka Boga'.  
1635 *Ibid.*: 'razboinik = Łotr'. W XVI-wiecznej ikonie w zbiorach słowackich z Łukow-Wenecji napis rozbudowano o epitety: *Bogorazoumnyj razboinik* – Tkač [1980] 1984, il. 64.  
1636 Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: 'Angels [rai] = Anioł [strzeże] raju'.  
1637 *Ibid.*: 'Iakol[v] = Jakub'.  
1638 *Ibid.*: 'Is[ai]k = Izak'.  
1639 *Ibid.*: 'Avra[ra]m = Abraham'.  
1640 *Ibid.*: 'sever'v = północ'.  
1641 *Ibid.*: 'za[pad]s = zachód'.

<p><b>ПІЄТРЪ</b> (= Piotr)<sup>666</sup> (= Peter)<sup>666</sup></p>	<p>Napis na zwoju Pawła: Inscription of Paul's scrolls:</p>	<p><b>ПІЄТРА</b> (= Paweł)<sup>668</sup> (= Paul)<sup>668</sup></p>	<p><b>СВІТА</b> (= Pan wzywa świętych do Raju)<sup>667</sup> (= The Lord is inviting saints to heaven)<sup>667</sup></p>	<p><b>СВІТА</b> (= Człowiek rozdawał jadmuznę, lecz pozostał przywiązany do swojej rozpuszty)<sup>669</sup> (= Man gave alms, but he remained attached to his debauchery)<sup>669</sup></p>
<p><b>І ЗАВИСТЬ</b> (= 3. Zawistść, zazdrość)<sup>642</sup> (= 3. Envy)<sup>642</sup></p> <p><b>Б ПОРТАГ</b> (= 2. Kpiarstwo, wyśmiewanie)<sup>643</sup> (= 2. Mockery, derision)<sup>643</sup></p> <p><b>А КАВЕТА</b> (= 1. Oszczerstwo, potwarz)<sup>644</sup> (= 1. Slander, calumny)<sup>644</sup></p>	<p><b>МЫТАРЪБА ВОЗДУШЫ БЪСОВЪ</b> (= Celnice powietrznych biesów)<sup>645</sup> (= Tollbooths of aerial demons)<sup>645</sup></p>	<p><b>ЧАРДА ВІННИЦА</b> (= Czarownica)<sup>655</sup> (= Sorceress)<sup>655</sup></p> <p><b>ЗАВИСНИКЪ</b> (= Zawisnik)<sup>656</sup> (= Envious man)<sup>656</sup></p> <p><b>РЪСОМЪЦІ</b> <b>СРЪБРОЛОБЪ</b> (= Lichwiarz, miłośnik napomy)<sup>657</sup> (= Usurer, lover of silver)<sup>657</sup></p> <p><b>КОРЧМІ І БСАКНІІ</b> <b>ПАНИЦА</b> (= Karczmarz i każdy pijanica)<sup>658</sup> (= Tavernkeeper and all drunkards)<sup>658</sup></p>	<p><b>РАЗОІННІ</b> (= Złoczyńca)<sup>660</sup> (= Robber)<sup>660</sup></p> <p><b>КАФЕТНИ</b> (= Oszczerca)<sup>661</sup> (= Slanderer)<sup>661</sup></p> <p><b>ТХ І БАУАННІ</b> (= Złodziej i rozpusznik)<sup>662</sup> (= Thief and fornicator)<sup>662</sup></p> <p><b>ДІПГЪВЪЦІ</b> (= Duszożubny)<sup>663</sup> (= Murderer)<sup>663</sup></p> <p><b>КОРЧМІКА</b> (= Karczmarka)<sup>664</sup> (= Tavernmaid)<sup>664</sup></p>	<p><b>ІНІ</b> (= Złoty)<sup>665</sup> (= Gold)<sup>665</sup></p>

### Święci w Raju:

Saints in Paradise:

**Rozpusznik (milościerny):**  
(Merciful) lecher:

**ЧЛБ ...**

**МІЛТИНО А БУДА**

**ДАБА СА ...**

**СТА**

**РАИ**

**СВІТА**

**КОРЧМІКА**

**ПАНИЦА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

**КОРЧМІКА**

<p><b>Круги piekieł:</b> Circles of hell:</p>	<p><b>ВІГНЬ</b> <b>ЛІО</b> (= ogień stogi)<sup>659</sup> (= terrible fire)<sup>659</sup></p>	<p><b>СКРЕЖЪ</b> <b>ЗУСОМЪ</b> (= zgrzytanie zębami)<sup>660</sup> (= gnashing of teeth)<sup>660</sup></p>	<p><b>ТМА</b> <b>КРОМЪ</b> <b>ШІНІА</b> (= ciemności zewnętrzne) (zob. przyp. 2063)<sup>663</sup> (= outer darkness) (see footnote 2063)<sup>663</sup></p>	<p><b>ІНІ</b> (= Złoty)<sup>665</sup> (= Gold)<sup>665</sup></p>
---	--	--	--	--

### Инскрипция у долу иконы:

Inscription at the bottom of the icon:

**БОГЪ ІСТІННОГО І СТРАШНОГО ІСТРОРОС ПРИШЕСТВІЕ ПА БОГА І ЦПА НАШЕ ІСЪ ХЪ СУАНТІ ЖІВІМЪ І МРТЕІМЪ**

[= Prawdziwe i straszne powtórne przyjście Pana Boga i Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa · (by) sǫdzici żywych i martwych]<sup>664</sup>

[= The True and Terrible Second Coming of Our God and Saviour, Jesus Christ · (to) judge the living and dead]<sup>664</sup>

1642 Himka 2009, loc. cit.: *zavysť*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: 3. *zavistʹ* = envy; *Słownik c.-s.-p.*, p. III: *zavistʹ* – envy, indignation' (Matt. 27:18; Acts 5:17).

1643 Himka 2009, loc. cit.: *poruhanie*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: 2. *porugane* = mockery, scourging; *Słownik c.-s.-p.*, p. 244: *porugánije* = mockery, scourging' (Matt. 20:19).

1644 Himka 2009, loc. cit.: *kleveta*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: 1. *kleveta* = slander, calumny; *Słownik c.-s.-p.*, p. 140: *„klevietáti* = false accusation (Acts 25:11).

1645 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *nytarstva vozdu[šnyx] ibešov*; (without translation).

1646 *Ibid.*: *Petr[is]* = Peter'.

1647 Dąbrowska [2010], p. 34, regarded the inscription as not legible enough, therefore she did not consider the source of the citation, though in pl. 4 she wrote the following lection: *„Gospođa pryzivaeť [miloštyjaorant[á] = The Lords summons a merciful orant'.* It seems this verse generally expresses the teaching of Paul, instructions and cautions included in the apostles' letters, among others Eph. 1:4: 'According as he hath chosen us in him [God in Christ – note: M.P.K.] before the foundation of the world, that we should be holy and without blame before him in love'. The inscription corresponds to the inscription featured in one of the icons of the Last Judgement at the Russian Museum in Saint Petersburg, dated to

1642 Himka 2009, loc. cit.: *zavysť*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: 3. *zavistʹ* = zazdrość; *Słownik c.-s.-p.*, s. III: *zavistʹ* – zawiść, zazdrość" (Mt 27:18; Dz 5:17).

1643 Himka 2009, loc. cit.: *poruhanie*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: 2. *porugane* = kpiarstwo, wyśmiewanie; *Słownik c.-s.-p.*, s. 244: *porugánije* = wyszydzanie, wyśmiewanie" (Mt 20:19).

1644 Himka 2009, loc. cit.: *kleveta*; Dąbrowska [2010], loc. cit.: 1. *kleveta* = oszczerstwo, potwarz; *Słownik c.-s.-p.*, s. 140: *„klevietáti* = fałszywie oskarżać" (Dz 25:11).

1645 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *nytarstva vozdu[šnyx] i bešov*" (bez tłumaczenia).

1646 *Ibidem*: *Petr[is]* = Piotr" .

1647 Dąbrowska [2010], s. 34, uznała napis za niedostatecznie czytelny, stąd nie rozstrzygała o pochodzeniu cytatu, choć w tab. 4 podała lekcję następującą: *„Gospođa pryzivaeť [miloštyja orant[á] = Pan wzywa miłosciwego oranta'.* Wydaje się, że wyraża on generalnie naukę Pawła, pouczenia i napomnienia zawarte w listach apostoła, m.in. Ef 1:4: „Jako nas wybrał w nim [j. Bóg w Chrystusie – przyp. M.P.K.] przed założeniem świata, abyśmy byli świętymi i niepokalanymi przed

- the 16th c., but situated above the vision of Heavenly Jerusalem: *Господь призывает святых Своих в Горный Иерусалим* (= The Lord invites his saints to Heavenly Jerusalem"). In the icon from Lukov-Venecia the inscription on St. Paul's scroll has the form of direct invitation starting with the words (translated): 'Come with me all the blessed...'; and the inscription above St Peter's head reads: 'Saints are going to heaven' – Tkač [1980] 1984, fig. 65.
- 1648 Ibid.: *'Pavel' = Paul*.
- 1649 Dąbrowska [2010], loc. cit.: inscription not included. In the icon from Lukov-Venecia the inscription is a bit different, but much more legible, inscribing the fate of the sinner, who – though merciful – had to suffer torment due to his debauchery: *С[е]л[о] [е]к[и]же мнѣ милостию творит а блуда с[и]я нелишѣ раи видѣти а мuku помѣнѣ* – Tkač [1980] 1984, fig. 58. I verified this inscription while carrying out the survey *in situ* on 15 September 2015.
- 1650 Dąbrowska [2010], loc. cit.: '[3] *razbojnik* = robber, murderer'.
- 1651 Ibid.: '[1] *klevetnik* = slanderer'.
- 1652 Ibid.: '[2] *taj bludnik* = this fornicator, lascivious man'.
- 1653 According to *Słownik Staropolski* M. Arcta, Dąbrowska [2010], loc. cit.: '[4]: *dušegubec* = onanist'. Wanda Stepiak-Minczewa recalled a different definition of this term – 'murderer', in the so-called *Słownik Srezniewskiego*, see *Słownik starosłowiańskiego języka* I, p. 387: *душегубецъ – убийца*. Similarly in the *Słownik* [Dictionary] based on vocabulary used in the *Ostromir Gospels* (mid-11th c.) see: *Словарь древняго славянскаго языка*, p. 190: *душегубѣцъ чловѣкоубийца*. In a different dictionary based on the lexicon from the 10th–11th c. this term is described as fatal for the soul, destructive, also with reference to Ruthenian examples, see: *Старославянский словарь*, p. 200: *душегубѣць, -ыи [..] ψυχοφθορς [..] hubiči duše, zhouby*.
- 1654 Ibid.: '[5]: *korčička* = tavernmaid'.
- 1655 Ibid.: '[7]: *čarodějnica* = witch, sorceress'.
- 1656 Ibid.: '[6]: *zavisnik* = envious, jealous man'.
- 1657 Dąbrowska [2010], loc. cit.: '[8] *řěsoimec sřěbrolnjbec* = usurer, miser'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 291: *'řezoiimec = usurer'* (Mateusz Blastares); *ibid.*, p. 330: *sřěbrolnjbec* = miser, lover of silver, money' (*Mineja* 1.27).
- 1658 Dąbrowska [2010], loc. cit.: '[9] *korčmani i vsjakij pjanica* = tavernkeeper and all drunkards'. *Słownik c.-s.-p.*, p. 146: *'korčėmnik*, Gr. *kapelos* = tavernkeeper' (Isa. 1.22), and *'korčėmstviuj*', Gr. *kapelajos* was the equivalent of: '1. I sell wine; 2. corrupt, deprave' (*Kormeca* in the preface). *Ibid.*, p. 230: *'pjaninuj* = given to drunkenness' (Sir. 19.1). In the icon from Lukov-Venecia above two lying figures a demon is sitting, tilting a jug over one of them, with added commentary: *pjanitiť potit djanov* – Tkač [1980] 1984, fig. 66.
- 1659 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *og[el]n[uj]*. *Полный церковнославянский словарь*, p. 294; *Słownik c.-s.-p.*, p. 161: *'(lútie, Gr. deinos)* = terribly, cruelly... fearfully... ugly, disgracefully...; (Gr. *poneros*) poorly, miserable; (Gr. *algeinos*) painfully...'
- 1660 Paraphrase of the verses Matt. 8:12: 'But the children of the kingdom shall be cast out into outer darkness: there shall be weeping and gnashing of teeth', and Matt. 22:13: 'Then said the king to the servants, Bind him hand and foot, and take him away, and cast him into outer darkness, there shall be weeping and gnashing of teeth'. Dąbrowska [2010], p. 34: *(b)malc[ro] m[ě]š[n]a, skrež[et] zubom*. *Полный церковнославянский словарь*, p. 610; *Słownik c.-s.-p.*, p. 309: *s[kr]iež[et]i, Gr. křidzo = gnash, grind; s[kr]iež[et]i zuby = gnash, grind one's teeth* (Ephrem the Syrian 188; Margaryt 370); *Полный церковно-славянский словарь*, loc. cit.; *Słownik c.-s.-p.*, loc. cit.: *s[kr]iež[et]*, Gr. *bugymos = gnashing* (Matt. 8:12; 13:50; 22:13; 24:21; 25:30; Luke 13:28)'. Dąbrowska [2010], p. 34: *studen ljuta*. *Полный церковно-славянский словарь*, p. 680; *Słownik c.-s.-p.*, p. 338: *'stúdien albo stúd'*, Gr. *pagetos* = frost, cold (Gen. 31:40; Bar. 2:25; *Prolog* L13), Gr. *psychos*, the same (Hab. 37:9; Dan 3:67), Gr. *psychroses*, the same (*Prolog* L19).
- 1662 Mark 9:48: 'Where their worm dieth not, and the fire is not quenched'. Dąbrowska [2010], loc. cit.: *[č]erlv* [n]e[us]u[ra]em[uj].
- 1663 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *'tma k[ro]l[m]ěš[n]a = darkness outside'*. *Полный церковно-славянский словарь*, pp. 723–724, *Słownik c.-s.-p.*, p. 346: 'outer place without light, hell'.
- 1664 The deciphering of the inscription seemed impossible for many years. Almost half of the letters were covered by a slat attached at the bottom, trimmed later at some unknown time. A similar slat was originally attached to the top edge of the icon – where it is covered by the upper part of the ornament. Actually, one can see only fragments of single letters in the inscription, which gave only slight hope that it would be deciphered. IR, UV and X-ray photographs taken in the LANBOZ did not help. The deciphering of the inscription was possible only after using arsenic filters in the XRF scanner used in the examination of the icons as part of the cooperation with the Academy of Fine Arts in Krakow in November 2016. Here I would like to express my special gratitude to Dr Małgorzata Walczak, Dr Michał Platek and Dominika Tarsińska-Petruk for their time which made the scan of this one fragment of the icon as readable as possible.
- oczyna jego w miłości". Napis odpowiada inskrypcji odnotowanej na jednej z ikon sądu w Muzeum Rosyjskim w Sankt Petersburgu, dat. na XVI w., lecz umieszczonej nad wizją Jerozolimy Niebiańskiej: *Господь призывает святых Своих в Горный Иерусалим* (= Pan przyzywa świętych swoich do Jerozolimy Niebiańskiej). W ikonie z Lukov-Wenecji napis na zwoju św. Pawła ma charakter wezwania bezpośredniego, zaczynającego się od słów (w tłumaczeniu): „Przybądźcie ze mną wszyscy błogosławieni [...]”, z kolei napis nad głową św. Piotra głosi: „Idą święci do raju” – Tkač [1980] 1984, il. 65.
- 1648 Ibidem: „Pavel” = Paweł”.
- 1649 Dąbrowska [2010], loc. cit.: inskrypcja pominięta. W ikonie z Lukov-Wenecji napis jest nieco inny, lecz znacznie lepiej czytelny, wskazujący na dół grzesznika, który – choć był miłosierny – musiał znieść męki z powodu swojej rozpusty: *С[е]л[о] [е]к[и]же мнѣ милостию творит а блуда с[и]я нелишѣ раи видѣти а мuku помѣнѣ* – Tkač [1980] 1984, il. 58. Napis zwerzyfikowałem w trakcie kweryndy *in situ* 15 IX 2015.
- 1650 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „[3] *razbojnik* = zabójca”.
- 1651 Ibidem: „[1] *klevetnik* = oszczerca”.
- 1652 Ibidem: „[2] *taj bludnik* = ten nierządnic”.
- 1653 Według *Słownika Staropolskiego* M. Arcta. Dąbrowska [2010], loc. cit.: „[4]: *dušegubec* = onanista”. Wanda Stepiak-Minczewa przypomniała inną definicję tego terminu – „zabójca”, w tzw. *Słowniku Srezniewskiego*, zob. *Словарь старославянского языка* I, s. 387: *душегубецъ – убийца*. Podobnie w *Słowniku* opartym na słownictwie zawartym w *Евангелиархи Оstromira* (poł. XI w.) zob. *Словарь древняго славянскаго языка*, s. 190: *душегубѣцъ чловѣкоубийца*. W innym słowniku bazującym na leksyce z X–XI w. termin ten opisano jako *губящую душу, згубню, w odwołaniu także do przykładów zachodniosłowiańskich, zob.: Старославянский словарь*, s. 200: *душегубѣць, -ыи [..] ψυχοφθορς [..] hubiči duše, zhouby*.
- 1654 Ibidem: „[5]: *korčička* = karczmarzka”.
- 1655 Ibidem: „[7]: *čarodějnica* = czarownica, wiedźma”.
- 1656 Ibidem: „[6]: *zavisnik* = zazdrośnik”.
- 1657 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „[8] *řěsoimec sřěbrolnjbec* = lichwiarz, chciwiec”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 291: *'řezoiimec = lichwiarz'* (Mateusz Blastares); *ibidem*, s. 330: *sřěbrolnjbec* = sknera, chciwy na pieniądzu” (*Mineja* 1.27).
- 1658 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „[9] *korčmani i vsjakij pjanica* = karczmarz i wszyscy pijacy”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 146: *'korčėmnik*, gr. *kapelos* = karczmarz” (Iz 1,22), zaś „*korčėmstviuj*”, gr. *kapelajos* było równoważne z: „1. sprzedają wino; 2. deprawują, psują” (*Kormeca* w przedmowie). *Ibidem*, s. 230: *'pjaninuj* = skłonny do pijaństwa” (Sir 19,1).
- W ikonie z Lukov-Wenecji nad dwiema leżącymi postaciami przysiadła demon, przechylając dzban nad jedną z nich, z dodanym komentarzem: *pjanitiť potit djanov* – Tkač [1980] 1984, il. 66.
- 1659 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *og[el]n[uj]*. *Полный церковнославянский словарь*, s. 294; *Słownik c.-s.-p.*, s. 161: „(lútie, gr. *deinos*) = ciężko, okrutnie [..]; brzydtko, hanbiąco [..]; (gr. *poneros*) biednie, nieszczęśliwie; (gr. *algeinos*) boleśnie [..]”.
- 1660 Parafraza wersów Mt 8,12: „a synowie Królestwa będą wyrzuceni w ciemności zewnętrzne; tam będzie płacz i zgrzytanie zębów”, oraz Mt 22,13: „Tedy rzekł król sługom: Zwiążawszy ręce i nogi jego, wrzucię go w ciemności zewnętrzne: tam będzie płacz i zgrzytanie zębów”. Dąbrowska [2010], s. 34: *(b)malc[ro] m[ě]š[n]a, skrež[et] zubom*. *Полный церковнославянский словарь*, s. 610; *Słownik c.-s.-p.*, s. 309: *s[kr]iež[et]i, gr. křidzo = zgrzytać; s[kr]iež[et]i zuby = zgrzytać zębami*” (Ephrem Syryjczyk 188; Margaryt 370); *Полный церковнославянский словарь*, loc. cit.; *Słownik c.-s.-p.*, loc. cit.: *s[kr]iež[et]*, gr. *bugymos = zgrzytanie* (Mt 8,12; 13,50; 22,13; 24,21; 25,30; Łk 13,28)”. Dąbrowska [2010], s. 34: *studen ljuta*. *Полный церковнославянский словарь*, s. 680; *Słownik c.-s.-p.*, s. 338: *'stúdien albo stúd'*, gr. *pagetos* = żąb, chłód (Rdz 31,40; Bar 2,25; *Prolog* L13), gr. *psychos*, to samo (Hb 37,9; Dan 3,67), gr. *psychroses*, to samo (*Prolog* L19)”.  
1662 Mk 9,48: „[...] gdzie robak ich nie umiera, a ogień nie gasnie”. Dąbrowska [2010], loc. cit.: *[č]erlv* [n]e[us]u[ra]em[uj].
- 1663 Dąbrowska [2010], loc. cit.: *'tma k[ro]l[m]ěš[n]a = ciemność na zewnątrz'*. *Полный церковнославянский словарь*, s. 723–724, *Słownik c.-s.-p.*, s. 346: „miejsce zewnętrzne pozbawione światła, piekło”.
- 1664 Odczytanie napisu wydawało się przez wiele lat niemożliwe. Prawie połowa liter zachodziła na przytwierdzonej od dołu, a potem w niewiadomym czasie przyciętą deszczką. Podobna deszczka została przytwierdzona pierwotnie od górnego boku ikony – tam z kolei zachodzi na nią górna połowa ornamentu. W inskrypcji widoczne są fragmenty pojedynczych liter, co dawało słabą nadzieję na odczyt. Nie pomogły zdjęcia w zakresach fal IR, UV i RTG wykonane w LANBOZ. Odczytanie okazało się możliwe dopiero po użyciu filtra na arsen w skanerze XRF, który wykorzystano w badaniach ikon, w ramach współpracy z ASPK w listopadzie 2016. W tym miejscu należą się szczególne podziękowania dla dr Małgorzaty Walczak, dr Michała Plateka, mgr Dominiki Tarsińskiej-Petruk za poświęcone godziny pracy, by skan tego jednego fragmentu ikony stał się jak najbardziej czytelny.



Inskrypcja, która – jak myślałem – miała tradycyjnie wskazywać fundatora, miejsce i czas powstania ikony, okazała się mieć charakter zdecydowanie bardziej podniosły i opisywać wizję zobrazowaną w ikonie. Tym samym została wyjaśniona zagadka napisu, a nasza wiedza wzbogaciła się o jeszcze jedną ikonę z pełną inskrypcją opisującą temat w taki sposób, jak opisane zostały wszystkie trzy *Mandyliony* w niniejszym katalogu, zatem na podstawie praktyki powszechnie stosowanej w XV w. Analiza skanu XRF ujawniła, że napis wykonano pigmentem żółtym, dokładnie – aury pigmentem<sup>1665</sup>. Zwraca w nim uwagę specjalne wydzielenie za pomocą ornamentu słowa *присшествие*, czyli „Przyjście”, co prawdopodobnie służyło podkreśleniu wagi samego aktu ponownego pojawienia się Chrystusa na ziemi dla odbycia Sądu. Ornament jest oparty na zarysie krzyża greckiego, utworzonego przez pięć kółek, pola między jego ramionami wypełniają motywy czterech lilii. Jest to zatem ten sam motyw, który jest rozpoznawalny na lewej ramie ikony.

Zapisane słowa przywołują tytuł homilii przypisywanej św. Efremoni Syryjczykowi (ok. 305–373): *O Ponownym Przyjściu Chrystusa*, w której została opisana jedna z najstarszych, pozabiblijnych wizji Sądu<sup>1666</sup>. Będzie ona w kolejnych stuleciach stanowić inspirację dla kolejnych autorów oraz artystów próbujących zmierzyć się z tym tematem, należącym do najtrudniejszych. Jakby uprzedzając te wysiłki, autor homilii w pierwszych słowach pytał:

W Chrystusie umiłowani bracia moi, posłuchajcie o Drogim i Straszonym Przyjściu Pana naszego Jezusa Chrystusa – wspomniałem o tym czasie i zatrząśłem się od wielkiego strachu, myśląc o tym, co naonczas się okaże. Kto to opisz? Jaki język wyrazi? Czyj słuch przyjmie to, co będzie słyszalne<sup>1667</sup>.

Parafraza tego tematu znalazła się u dołu ikony *Sądu Ostatecznego* zapewne z Ruskiej Bystrzy (węg. Oroszsebes, rusiń. Руська Быстра) w zbiorach Muzeum Kultury Ukrainkiej w Świdniku na Słowacji (MUKS)<sup>1668</sup>:

1665 Opinia M. Dąbrowskiej, że w tej właśnie ikonie, spośród trzech analizowanych, zaznacza się częste użycie litery „r”, charakterystycznej dla języka ukraińskiego, znajduje potwierdzenie także w odniesieniu do odczytanej inskrypcji.

1666 W literaturze często homilię tę nadal przypisuje się Efremoni – zob. Himka 2009, s. 208–212 (tekst *Homilii* w jęz. angielskim); Grotowski 2013, s. 222.

1667 *Слово на второе прішествіе Господа*.

1668 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na XVI w., MUKS, nr inw. 1141/60 – *Галерея ім. Дезидерія Миллого...* 1989, il. 16 [podano, że pochodzi ze wsi Ruská Bystrá (wieś wzmiankowana na pocz. XV w., kraj koszycki pow. Sobrance)]; Myslivec 1969, nr 5, il. 5 (dat. na koniec XVI w.); Лакара 1972, il. 7; Hordynsky 1973, poz. i il. 140 (dat. na poł. XVI w.); Tkáč [1980] 1984, il. 49, 51 [podano, że pochodzi z cerkwi pw. św. Mikołaja we wsi Krajná Bystrá (węg. Bátorhegy, rusiń. Крайня Быстра, kraj preszowski pow. Świdnik, na dawnym szlaku prowadzącym z Polski na Węgry, wieś założono w końcu XVI w.), dat. na

This inscription, which – as I thought – traditionally indicated the founder, place and time of painting the icon, has turned out to be of definitely more solemn character and describe the vision depicted in the icon. As a result the riddle of the inscription has been solved and our knowledge extended with yet another icon with a complete inscription referring to the topic in the same way as is the case of all the three *Mandyliions* featured in this catalogue, namely based on the practice popularly used in the 15th c. An analysis of the XRF scan has shown that the inscription was done with a yellow pigment, to be precise – orpiment<sup>1665</sup>. What attracts attention is the special sectioning off of the word *присшествие*, that is the ‘Coming’, by means of the ornament, which probably aimed to emphasise the significance of the very act of the second arrival of Christ to the earth to carry out the Judgement. The ornament is based on an outline of the Greek cross formed by five circles, the fields between its arms being filled with the motifs of four lilies. So it is the same motif as the one on the left frame of the icon.

The words inscribed bring to mind the title of the homily attributed to St Ephrem the Syrian (ca. 305–373): *On the Second Coming of Our Lord Jesus Christ*, which describes one of the oldest visions of the Last Judgement included in non-biblical works<sup>1666</sup>. In the next centuries it would provide inspiration for authors and artists trying to address this theme, one of the most challenging. As if anticipating these attempts, the author of the homily asked in the first words:

My Christ-loving brothers, hear about the Second and Terrible Coming of our Lord Jesus Christ. When I mentioned that hour I trembled from great fear. Who can describe it? When I think of it my eyes gush with tears, my voice disappears.<sup>1667</sup>

A paraphrase of this theme is featured at the bottom of the icon of the *Last Judgement* probably from Ruská Bystrá (Hun. Oroszsebes, Ruth. Руська Быстра) in the holdings of the Museum of Ukrainian Culture in Svidník (MUKS)<sup>1668</sup>:

1665 M. Dąbrowska's opinion that in this particular icon, out of the three analysed works, one can see the frequent use of letter 'r', typical of the Ukrainian language, is also confirmed taking into account the deciphered inscription.

1666 In literature this sermon is still often attributed to Ephrem – see Himka 2009, pp. 208–212 (English text of the *Homily*); Grotowski 2013, p. 222.

1667 *Слово на второе прішествіе Господа*.

1668 *The Last Judgement*, icon dated to the 16th c., MUKS, inv. no. 1141/60 – *Галерея ім. Дезидерія Миллого...* 1989, fig. 16 [with a note it comes from the village of Ruská Bystrá (the village mentioned at the beginning of the 15th c., Sobrance District, Košice Region)]; Myslivec 1969, no. 5, fig. 5 (dated to the end of the 16th c.); Лакара 1972, fig. 7; Hordynsky 1973, no. and fig. 140 (dated to the mid-16th c.); Tkáč [1980] 1984, figs. 49, 51 [with a note it comes from the Orthodox church of St Nicholas in the village of Krajná Bystrá (Hun. Bátorhegy, Ruth. Крайня Быстра, Svidník District, Prešov Region, by the former route from Poland to Hungary, the village was established at the end of the 16th c.), dated to the 16th c.]; Kruk 2007g, p. 202. The exhibition did not include information concerning the provenance of the icon. The Orthodox

ВТОРОЕ ПРІШЕЄТВИЕ ЇНЄ  
(= Powtórne przyjście Pańskie)<sup>1669</sup>

Przy czym inskrypcja została umieszczona bezpośrednio pod sceną Śmierć człowieka grzesznego, stąd jej odniesienie do całości kompozycji ikony jest niezbyt czytelne.

Wersja inskrypcji znana z ikony krakowskiej znalazła się w pełniejszym rozwinięciu na górnej ramie ikony z Rusi Północnej (Kargopol?), również datowanej na XVI w., w zbiorach petersburskiego Ermitażu<sup>1670</sup>:

Второе и стра[шн]ое Х[ристо]во пришествие  
Г[о]с[под]ие хотя судити жи[вым и] мертвым  
и воздати комуждо по делом их  
(= Powtórne i straszne przyjście Pańskie, by sądzić  
żywych i martwych i odplacić im według ich dzieł).

W opisie ikony wskazano jej analogię ze szkoły nowogrodzkiej datowaną na 2. poł. XVI w., w zbiorach Galerii Tretyakowskiej w Moskwie, uznając ją ostatecznie za dzieło mistrza z Kargopola z 2. poł. XVI w.<sup>1671</sup>

### Sgrafitti nad inskrypcją z tematem ikony

W lewym dolnym narożniku ikony, nieco ponad inskrypcją opisującą jej temat umieszczono wyraz, który został w niewiadomym czasie wyryty w warstwie malarskiej. Widoczny jest jedynie w świetle bocznym i rozpoznawalne są w nim następujące litery:

Д... ЪГИША

### Opis i ikonografia

Kompozycja ikony jest strefowa. U góry dwaj aniołowie zwijają Rolkę Nieba z symbolami słońca i księżyca. Poniżej Chrystus-Sędzia tronuje w mandorli podtrzymywanej przez czterech cherubinów. Za pochylonymi ku Niemu w modlitwie wstawiennej (gr. *Deesis*) Bogurodzicą i św. Janem Chrzcicielem widoczne są chóry anielskie. Lewy górny narożnik ikony wypełnia scena spotkania Chrystusa z Marią i świętymi w Jerozolimie Niebiańskiej. Odpowiada jej po stronie

...

XVI w.]; Kruk 2007g, s. 202. Na ekspozycji nie wskazano miejsca pochodzenia ikony. Cerkiew pw. Przeniesienia relikwii św. Mikołaja (z XVIII w.) znajduje się we wsi Ruska Bystra (Kovačovičová-Puškarová, Puškár 1971, s. 377), natomiast we wsi Krajná Bystrá w końcu XVIII w. wzniesiono cerkiew pw. św. Archaniola Michała (*ibidem*, s. 206).

<sup>1669</sup> Odczyt *in situ* 23 IX 2015.

<sup>1670</sup> *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 177 × 120 × 4 cm, pochodzi, podobnie jak dwustronna ikona *Matki Boskiej Znaku i Św. Jerzego*, z osady Gawryłowska [ros. Гавриловская (Лядины)], okręg Kargopol w rej. archangielskim, ГЭ, nr inw. ERI-230 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, poz. kat. i il. R32

<sup>1671</sup> *Ibidem*, s. 280.

ВТОРОЕ ПРІШЕЄТВИЕ ЇНЄ  
(= The Second Coming of Christ)<sup>1669</sup>

The inscription can be seen directly above the scene of the Death of a Sinful Man, therefore its reference to the entire composition of the icon is not very clear.

The version of the inscription known from the Krakow icon has a more complete form in the upper frame of the icon from Northern Rus' (Kargopol?), dated also to the 16th c., in the holdings of the Hermitage, Saint Petersburg<sup>1670</sup>:

Второе и стра[шн]ое Х[ристо]во пришествие  
Г[о]с[под]ие хотя судити жи[вым и] мертвым  
и воздати комуждо по делом их  
(= The Second and Terrible Coming of Jesus Christ to judge the  
living and the dead and repay them according to their work).

The description of the icon mentions its analogy from the Novgorod school, dated to the 2nd half of the 16th c., in the collection of the Tretyakov Gallery, Moscow, in the end considering it as the work of the master from Kargopol from the 2nd half of the 16th c.<sup>1671</sup>

### Sgrafitti above the inscription with the subject of the icon

In the bottom left corner of the icon, slightly above the inscription describing its subject, there is a word engraved in the paint layer at some unknown time. It is visible only in the side light, the following letters being recognisable:

Д... ЪГИША

### Description and iconography

The composition is of zonal character. At the top two angels are rolling together the Scroll of Heaven with the symbols of the sun and the moon. Below, Christ the Judge is sitting on the throne enclosed in a mandorla held by four cherubim. Behind the Mother of God and St John the Baptist bending towards him in intercessory prayer (Gr. *Deesis*) there are choirs of angels. The top left corner of the icon is filled with a scene of Christ meeting Mary and saints in Heavenly Jerusalem. On the right is a corresponding scene of the fall

...

church of the Translation of the Relics of St Nicholas (from the 18th c.) is situated in the village of Ruska Bystra (Kovačovičová-Puškarová, Puškár 1971, p. 377), while the Orthodox church of the Archangel Michael was erected in the village of Krajná Bystrá at the end of the 18th c. (*ibidem*, p. 206).

<sup>1669</sup> Deciphered *in situ* on 23 September 2015.

<sup>1670</sup> *The Last Judgement*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 177 × 120 × 4 cm, the same as the double icon of the *Mother of God of the Sign and St George*, from Gavrylovka [Ros. Гавриловская (Лядины)], Kargopolsky District in Arkhangelsk Oblast, ГЭ, inv. no. ERI-230 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, cat. no. and fig. R32.

<sup>1671</sup> *Ibid.*, p. 280.

prawej scena strącenia aniołów. Strefę trzecią wypełnia Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*), adorowany przez Adama i Ewę, z apostołami zasiadającymi w ławach po jego bokach. W strefie czwartej odbywa się ważenie dusz na wadze, po lewej zgromadzony został lud zbawiony: prorocy, królowie, kapłani, pustelnicy, dziewice, poprzedzani przez Archanioła Michała, z prawej Mojżesz stoi na czele narodów opisanych jako: Żydzi, Grecy, Polacy, Niemcy, Tatarzy, Murzyni, Turcy i Rusini. Poszczególne grupy oplata wijąca się Rzeka Ognia, przez co można odnieść wrażenie, jakby każdy z narodów wezwanych na Sąd był skrępowany czerwoną wstęgą. Rzeka bierze swój początek w Ręce Boga u podnóża Tronu Przygotowania, rozlewając się szeroko w narożniku ikony, wchłaniając dwugłowego potwora i potępionych.

Pośrodku ikony wije się Wąż Grzechu otoczony zwierzęcymi symbolami królestw biblijnych: Babilonu, Persji, Macedonii i Rzymu. Po lewej stronie ujęto w okrąg wyobrażenie Raju z Marią w centrum, adorowaną przez aniołów oraz zasiadającymi poniżej Jakubem, Izaakiem i Abrahamem. Pomędzy nimi stoi Dobry Łotr z krzyżem w dłoniach. Po prawej symbolicznie wyobrażoną sferę świata otaczają archaniołowie dmący w trąby, zwiastujący koniec świata i budzący zmarłych na Sąd Ostateczny. Po lewej stronie dolnej strefy św. Piotr i św. Paweł prowadzą zbawionych do bramy rajskiej, z prawej zaś rozwiera się otchłań piekielna z Lewiatanem, dwugłowym potworem (Hb 3,8; Hb 40,25–41,26), którego dosiada szatan trzymający na kolanach duszę Judasza. Szatan jest przebijany długą lancą trzymaną przez Archanioła Michała, unoszącego się w części środkowej ikony (Ps 74,14). U dołu ikony wyobrażono męki piekielne, które zdaniem Lili Bereznoj i Johna-Paula Himki odnoszą się zasadniczo do siedmiu grzechów głównych (łac. *saligia*)<sup>1672</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Fałdy szat postaci opadają prosto, lecz dość miękko, o dużych niemodelowanych płaszczyznach, a rysunek ich ciał jest uproszczony. Zaznacza się tendencja do zróżnicowania dekoracyjnego wypełnienia nimbów. Postaci Chrystusa, Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela, tworzących grupę *Deesis*, jak również apostołów, są wypełnione ornamentem wyciskany, złożonym z kropek, nieregularnych łusek, w jednym wypadku jest to wieniec stylizowanych liści. Dominują odcienie czerwieni, zieleni i ochry.

Fotografie w świetle UV w trakcie badań w LANBOZ ujawniły na ramie ikony fragmenty ornamentu o formie stylizowanej, roślinnej, z pędami roślinnymi w układzie kandelabrowym, przywołującego wzory raczej renesansowe. Można tu wskazać ornamenty wypełniające płyciny pila-

of angels. The third zone is occupied by the Prepared Throne (Gr. *hetoimasia*), glorified by Adam and Eve, with apostles sitting on benches on its both sides. In the fourth zone the weighing of souls is taking place, on the left are the saved ones: prophets, kings, priests, hermits, virgins, headed by the archangel Michael, on the right: Moses, standing at the head of the nations described as the Jews, Greeks, Poles, Germans, Tatars, Moors, Turks and Ruthenians. Each group is encircled by the river of fire, which creates an impression that each of the nations summoned to the Last Judgement is tied by a red ribbon. The river has its source in the Hand of God at the foot of the Prepared Throne and is spilling in the corner of the icon, engulfing the two-headed monster and the damned.

The centre of the icon shows the serpent of sin surrounded by the animal symbols of biblical kingdoms: Babylon, Persia, Macedonia and Rome. On the left encircled is an image of Paradise with Mary in the centre, glorified by angels, and Jacob, Isaac and Abraham sitting below. The Good Thief is standing among them holding a cross in his hands. The area of the world represented symbolically on the right is encircled by the angels blowing the trumpets, announcing the end of the world and waking the dead for the Last Judgement. On the left of the bottom zone St Peter and St Paul are leading the saved to the heavenly gate, and on the right the abyss of hell is opening with the Leviathan, a two-headed monster (Job 3:8; Job 40:25–41:26), on which Satan is riding with Judas' soul on his lap. Satan is being pierced with a long lance held by the archangel Michael, rising in the central part of the icon (Ps. 74:14). The lower area of the icon depicts infernal torments, which, according to Liliya Berezhnaya and John-Paul Himka, in general refer to the seven deadly sins (Lat. *saligia*).<sup>1672</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The folds of garments fall straight, but quite softly, with vast unmodelled areas, and the drawing of the figures' bodies is schematic. It shows a tendency to diversify the decoration of nimbuses. The figures of Christ, the Mother of God and St John the Baptist, making up the *Deesis* group, and the apostles are filled with an impressed ornament, consisting of dots, irregular scales and, in one case, of a wreath of stylised leaves. What prevails are shades of red, green and ochre.

UV photographs taken during the examination in the LANBOZ have revealed on the frame of the icon fragments of an ornament in stylised, foliate form, with plant shoots in the candelabra arrangement reminding rather of Renaissance patterns. One can see ornaments filling the pilaster panels,

1672 Berezhnaya, Himka 2014, s. 10.

1672 Berezhnaya, Himka 2014, p. 10.

strów, z upodobaniem stosowane w śląskim warsztacie architektoniczno-rzeźbiarskim Wandalina Roskopfa, np. w ratuszu wrocławskim<sup>1673</sup> i portalu domu „Pod Złotą Koroną” z 1528<sup>1674</sup>, jak również w portalach z lat 30. w Zgorzelcu<sup>1675</sup>. W twórczości mistrza zaznacza się łączenie elementów konstrukcyjnych o proveniencji późnogotyckiej z nową myślą renesansową<sup>1676</sup>, co podnosi się też w odniesieniu np. do Benedykta Niemca, muratora królewskiego, tzw. „Sandomierzanina”, autora słynnych portali wschodniego skrzydła zamku wawelskiego, w których połączył gzymsy włoskie z późnogotyckimi nadprożami<sup>1677</sup>. Omawiana ikona należy również do tego typu dzieł, głęboko jeszcze osadzonych w tradycji średniowiecznej, lecz z ornamentem przynależącym do nowej epoki, niczym w dziełach Stanisława Samostrzelnika. Typ ornamentu z mięsistymi liśćmi ujętymi profilowo z zawiniętymi końcami był popularny także w rękopisach cyrylickich od początku wieku XVI, o formach bardziej wykształconych bliżej połowy tego stulecia. Obecny jest w *Tetraewangeliarzach* 2. ćw. XVI w.<sup>1678</sup> oraz 3. ćw. XVI w.<sup>1679</sup>, co mogłoby wskazywać datowanie ikony na ten właśnie okres, jednak należy pamiętać o tzw. długim trwaniu określonych rozwiązań.

Bardzo zbliżony do obecnego w ikonie mięsisty ornament wypełnia bordiurę arkusza 9<sup>v</sup> z postacią ewangelisty Mateusza w Ewangeliarzu, pochodzącym z Rusi Czerwonej, datowanym na pocz. XVI stulecia i odnowionym w 1562 r. (il. 46).<sup>1680</sup> Bardziej linerarny ornament kandelabrowy dekoruje folio 10<sup>1681</sup>, a jedną z winiet wypełnia motyw ornamentu roślinnego wydobywającego się ze stylizowanego naczynia, co przypomina koncepcję autora dekoracji na ikonie<sup>1682</sup>. Zamyśl wyprowadzenia pędów z czegoś na kształt tuby widać także w tej karcie z ewangelistą. Ornament, znów mający formy bardziej pogrubione, występuje na margine-

particularly often used by the Silesian architectural-sculpture workshop of Wandalin Roskopf, e.g. in the Wrocław town hall<sup>1673</sup> and in a portal of the ‘Pod Złotą Koroną’ [Golden Crown] house of 1528,<sup>1674</sup> as well as in the 1530s portals in Zgorzelec (Görlitz).<sup>1675</sup> The master’s oeuvre is characterised by combining structural elements of Late Gothic provenance with the new Renaissance approach,<sup>1676</sup> which is also emphasised with reference e.g. to Benedykt Niemiec, a royal bricklayer called ‘Benedykt of Sandomierz’, who made the famous portals in the eastern wing of the Wawel castle, in which he combined Italian cornices with Late Gothic lintels.<sup>1677</sup> The present icon also represents this type of works, still deeply rooted in medieval tradition, but with the ornament characteristic of the new era, as in the case of works by Stanisław Samostrzelnik. This type of ornament with fleshy leaves depicted in profile with turned-up tips was popular also in Cyrillic manuscripts from the beginning of the 16th c., with more developed form closer to the middle of the century. It can be seen in the *Tetraevangelions* of the 2nd quarter of the 16th c.<sup>1678</sup> and the 3rd quarter of the 16th c.,<sup>1679</sup> which could suggest that the icon should be dated to this particular period, but one ought to remember about the so-called long duration of certain solutions.

A fleshy ornament very similar fills the border of folio 9<sup>v</sup> featuring Matthew the Evangelist in the Gospel Book from Ruthenia, dated to the beginning of the 16th c. and restored in 1562 (Fig. 46).<sup>1680</sup> A more linear candelabrum ornament decorates folio 10,<sup>1681</sup> and one of the vignettes is filled with a foliate ornament emerging from a stylised vessel, which resembles the concept of the decoration of the icon.<sup>1682</sup> The idea to depict shoots growing from something resembling a tube can also be seen in the leaf with the evangelist. The ornament, again with bolder forms, can be seen in the margin

1673 Kęłowski 1966, il. 40.

1674 *Ibidem*, il. 42.

1675 *Ibidem*, il. 43–45.

1676 *Ibidem*, s. 91.

1677 Torbus 2014, s. 263.

1678 *Fol. Eccl. Slav. 1 (Tetraewangeliarz, 2. ćw. XVI w.)*, fol. 8 – *Catalogue NSL* 2007, kat. 6, il. na s. 138. Rękopis zapisany w cyrylicy naśladowującej ortografię średniobułgarską, tyrnowską, lecz z wieloma cechami wschodniosłowiańskimi. Napisany zapewne w obszarze kultury ruteńskiej (zachodnioruskiej) w regionie Węgier północnych – *ibidem*, s. 14.

1679 *Fol. Eccl. Slav. 6 (Tetraewangeliarz, 3. ćw. XVI w.)*, fol. 16 – *Catalogue NSL* 2007, kat. 10, il. na s. 143. Rękopis zapisany w cyrylicy o ortografii średniobułgarskiej, tyrnowskiej, z cechami wschodniosłowiańskimi. Napisany zapewne w obszarze kultury ruteńskiej (zachodnioruskiej) w regionie Rusi Zakarpackiej – *ibidem*, s. 28.

1680 *Ewangeliarz*, proveniencję określono jako „Haliczyna” – Ruś Halicka, dat. na pocz. XVI w., РДБ Ф. 218, nr 869, fol. 9<sup>v</sup> – Запасько 1995, poz. kat. 79, s. 330. Informację o odnowieniu rękopisu w Ту́сьменици (ukr. Тисмєниця) w pobliżu Stanisławowa (ukr. Івано-Франківськ) zapisano na karcie 302 – *ibidem*.

1681 *Ibidem*, fol. 10 – Запасько 1995, s. 331.

1682 *Ibidem*, fol. 15 – *ibidem*, il. na s. 329.

1673 Kęłowski 1966, fig. 40.

1674 *Ibid.*, fig. 42.

1675 *Ibid.*, figs. 43–45.

1676 *Ibid.*, p. 91.

1677 Torbus 2014, p. 263.

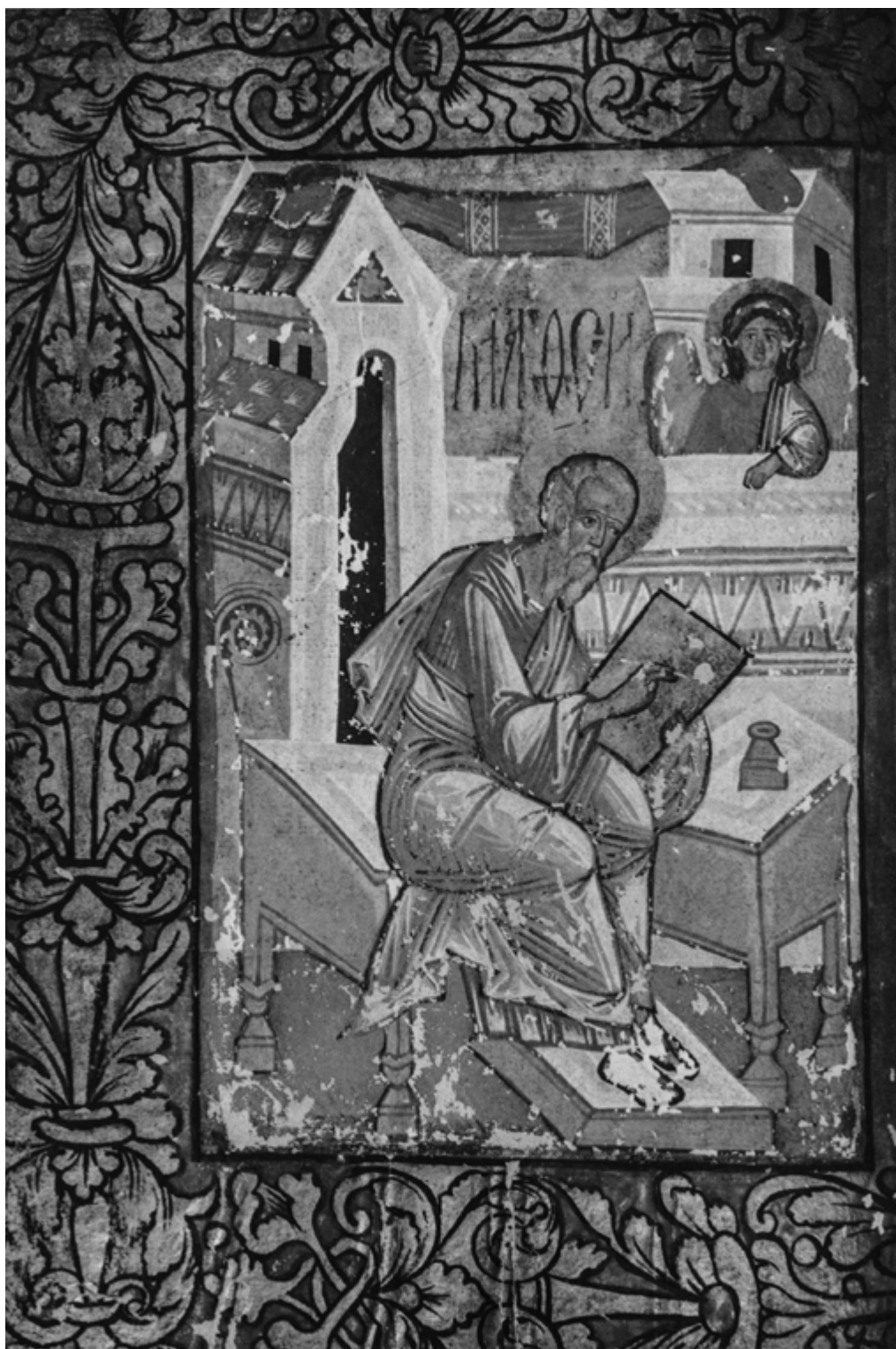
1678 *Fol. Eccl. Slav. 1 (Tetraewangelion, 2nd quarter of the 16th c.)*, fol. 8 – *Catalogue NSL* 2007, cat. 6, fig. on p. 138. Manuscript written in Cyrillic imitating the Middle Bulgarian, Tarnovo orthography, but with numerous East Slavonic features. Written probably within the area of Ruthenian culture in the region of northern Hungary – *ibid.*, p. 14.

1679 *Fol. Eccl. Slav. 6 (Tetraewangelion, 3rd quarter of the 16th c.)*, fol. 16 – *Catalogue NSL* 2007, cat. 10, fig. on p. 143. Manuscript written in Cyrillic imitating the Middle Bulgarian, Tarnovo orthography, but with numerous East Slavonic features. Written probably within the area of Carpathian Ruthenia – *ibid.*, p. 28.

1680 *Evangelion*, provenance described as ‘of Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) – Halych Rus’, dated to the beginning of the 16th c., РДБФ. 218, no. 869, fol. 9<sup>v</sup> – Запасько 1995, cat. no. 79, p. 330. Information about the restoration of the manuscript in Tysmenytsia (Ukr. Тисмєниця, Pol. Tuśmienica) near Ivano-Frankivsk (Ukr. Івано-Франківськ, Pol. Stanisławów) provided on leaf 302 – *ibid.*

1681 *Ibid.*, fol. 10 – Запасько 1995, p. 331.

1682 *Ibid.*, fol. 15 – *ibid.*, fig. on p. 329.



46 *Ewangeliarz*, Ruś Czerwona, dat. na pocz. XVI w., odnowiony w 1562 r. w Tyśmienicy (ukr. Тис്മьеница) w pobliżu Stanisławowa (ukr. Івано-Франківськ), РДБ Ф. 218, nr 869, fol. 9<sup>v</sup> – za: Запаско 1995, poz. kat. 79, s. 330 | *Gospel Book*, Ruthenia, dated to the beginning of the 16th c., renovated in 1562 in Tysmenytsia (Ukr. Тис്മьеница, Pol. Tyśmienica) in the vicinity of Ivano-Frankivsk (Ukr. Івано-Франківськ, Pol. Stanisławów), РДБФ. 218, no. 869, fol. 9<sup>v</sup> – after: Запаско 1995, cat. no. 79, p. 330

się całostronicowej miniatury z ewangelistą św. Łukaszem w przypisanym malarzowi Fedusce z Sambora *Ewangeliarzu Peresopnickim* z lat 1556–1561<sup>1683</sup>. Na poł. XVI w. datowany jest ornament ryty kandelabrowy na ramie Bramy Królewskiej z Susznicy Wielkiej na Samborszczyźnie<sup>1684</sup>.

Typ ornamentu, oparty na przeplatających się pędach, wypełniający nimb Chrystusa-Sędziego oraz apostoła Piotra, zasiadającego na czele kolegium apostołskiego po Jego prawicy, w jeszcze większym stopniu przywołuje dekoracje rękopiśmienne, a dokładniej pola winiet wypełnione dekoracją opartą na giętych pędach, z których wyłaniają się w określonym rytmie liściaste odrośla, podobnie jak w winietach wspomnianych wyżej rękopisów.

Tego typu dekoracje wpisywały się w dłuższą tradycję i były stosowane w różnych środowiskach, czego przykładem dekoracja winiety w greckim *Tetraewangeliarzu* z poł. XIV w.<sup>1685</sup>, jak również w XVI-wiecznym *Tetraewangeliarzu* proveniencji zapewne mołdawskiej<sup>1686</sup>, gdyż należał do Monasteru w Putnej, o którym jednak wiadomo, że stał się docelowym miejscem pobytu wielu mnichów bułgarskich (należy pamiętać o wielonarodowym składzie monasterów o tak znaczącej renomie). Zredagowany – podobnie jak wiele innych rękopisów tego czasu – w ortografii średniobułgarskiej, tyrnowskiej, ma taką właśnie dekorację winiety jak opisana wyżej, z tym że jest ona delikatniejsza, mniej mięsista i wydaje się wyprzedzać w czasie powstanie dekoracji w ikonie krakowskiej.

Od kilkudziesięciu lat przyjęte jest określać w nauce opisany wyżej typ ornamentu jako „plecionkowy ornament bałkański” (ang. *Balkan interlaced ornament*) lub „neobizantyński”, spotykany zgodnie z sugestią zawartą w nazwie w rękopisach serbskich, bułgarskich, wołoskich oraz mołdawskich, a naśladowany konsekwentnie w ruteńskich (zachodnioruskich)<sup>1687</sup>. Oddziaływanie południowej ornamentyki – obok nowogrodzkiej – na zdobienia rękopisów halickich dostrzegali Ilarion Swiencicki<sup>1688</sup>. Co znamienne, nierzadko pojawiały się wtręty zachodnie, np. gotyckie, również o charakterze roślinnym.

of a full-page miniature with St Luke the Evangelist in the *Peresopnytsia Gospel* from 1556–1561, attributed to the painter Fedusko of Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor).<sup>1683</sup> An engraved candelabrum ornament on the frame of the Royal Doors from Velika Sushitsya (Ukr. Велика Сушиця, Pol. Suszyca Wielka) in the Sambir region is dated to the mid-16th c.<sup>1684</sup>

This ornament type consisting of intertwined shoots, which fills the nimbuses of Christ the Judge and the apostle Peter, who is sitting at the head of the body of the apostles on his right, brings to mind manuscript decorations even more, in particular the fields of vignettes filled with decoration based on pliable shoots, from which emerge, in specific rhythm, leafy suckers, much the same as in the vignettes of the abovementioned manuscripts.

Decoration of this type was in line with the long tradition and were used also in different circles, as exemplified by the decoration of the vignette in the Greek *Tetraevangelion* from the mid-14th c.<sup>1685</sup> as well as in the 16th-century *Tetraevangelion* of probably Moldavian provenance,<sup>1686</sup> as it belonged to the Putna monastery, which is, however, known to have become the destination of many Bulgarian monks (one should remember about the multinational community in monasteries of such great renown). Written down – the same as a large number of manuscripts of the time – in the Middle Bulgarian, Tarnovo, orthography, it includes a vignette decorated in the way described above, but the ornament is more delicate, less fleshy and seems to be older than the decoration in the Krakow icon.

For a several dozen years it has been accepted to refer to the ornament type described above as the Balkan interlaced ornament or the neo-Byzantine ornament, as suggested by the name encountered in Serbian, Bulgarian, Wallachian and Moldavian manuscripts, and consistently imitated in the Ruthenian ones.<sup>1687</sup> The influence exerted by Southern – besides Novgorod – ornamentation on the decoration of Halych manuscripts was mentioned by Ilarion Swënzizkyj<sup>1688</sup>. Interestingly, there were also not infrequent Western elements, e.g. Gothic ones, also of foliate character.

1683 Скоп 2011, il. na s. 14.

1684 *Brama Królewska (Carskie wrota)* – destrukcja, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 57 × 28,5 × 2 cm, z kolekcji d. Muzeum Akademii Teologicznej we Lwowie, w HМЛ od 1939, nr inw. Кв-36464, i-2132 – Гелитович 2010, poz. kat. 24, il. na s. 78.

1685 *Kod. 71*, fol. 157v, poł. XIV w. – Μαραβα-Χατζηνικολαου, Τουφεξη-Πασχου 1985, kat. poz. 39, il. 350.

1686 *Fol. Eccl. Slav. 3 (Tetraewangeliarz, 1. ćw. XVI w.)*, fol. 170 – *Catalogue NSL* 2007, kat. 4, il. na s. 135.

1687 *Ibidem*, s. XX.

1688 Свенціцкий 1933, s. V–VI; zob. Svëncickij 1929, b.p.; Джурова 1979, b.p. Zob. Kruk 2000a, s. 198–199.

1683 Скоп 2011, fig. on p. 14.

1684 *Royal Doors (Holy Doors)* – remnant, dated to the mid-16th c., wood, tempera, 57 × 28.5 × 2 cm, from the collection of the former Theological Academy Museum in Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów), in the HМЛ since 1939, inv. no. Кв-36464, i-2132 – Гелитович 2010, cat. no. 24, fig. on p. 78.

1685 *Kod. 71*, fol. 157v, mid-14th c. – Μαραβα-Χατζηνικολαου, Τουφεξη-Πασχου 1985, cat. no. 39, fig. 350.

1686 *Fol. Eccl. Slav. 3 (Tetraevangelion, 1st quarter of the 16th c.)*, fol. 170 – *Catalogue NSL* 2007, cat. 4, fig. on p. 135.

1687 *Ibid.*, p. XX.

1688 Свенціцкий 1933, pp. V–VI; see Svëncickij 1929, n.pag.; Джурова 1979, n.pag. See Kruk 2000a, pp. 198–199.

Kłosińska zauważyła<sup>1689</sup>, że ta wersja Sądu w porównaniu do pozostałych dwóch ma wzór najbardziej zbliżony do ikon północnoruskich, przede wszystkim przez dobór Węża Grzechów, kolistych form Raju, zmartwychwstania zmarłych i symboli królestw, lecz ma też rzadkie motywy, jak krzyż z góry Golgoty i scenę strącenia zbuntowanych aniołów. Osobliwym motywem jest baranek w nimbie krzyżowym umieszczony przy Tronie Przygotowania na podstawie Apokalipsy św. Jana (Ap 5,6; 7,17). Tekst w otwartej księdze Ewangelii ogłasza przygotowanie Królestwa Niebieskiego dla sprawiedliwych (Mt 25,34). Motyw meandrującej Rzeki Ognia również upodabnia ikonę do dzieł Rusi północnej, z którymi łączona jest np. ikona *Sądu Ostatecznego* z kolekcji Chanienki w zbiorach kijowskich<sup>1690</sup>.

Ikona z Polany (ukr. Поляна), datowana na wiek XV, została powiązana z ikoną z Węglówki<sup>1691</sup> na północ od Krosna i przypisana działalności Mistrza ikon z Węglówki w opracowaniu Wiry Swiencickiej poświęconemu jego działalności<sup>1692</sup>. Pod jego wpływem miała powstać ikona *Sądu* z Mszańca (ukr. Мшанец) na ziemi starosamborskiej<sup>1693</sup>. John-Paul Himka uznał wymienione wyżej ikony z Węglówki, Polany i Mszańca za najstarsze redakcje tego tematu w sztuce ukraińskiej, pochodzące zarazem z osad założonych w ciągu XV stulecia w ramach migra-

Kłosińska observed<sup>1689</sup> that this version of the Last Judgement compared to the other two had the pattern most similar to the icons of Northern Rus', mostly because of the selection of the serpent of sins, circular forms of the Paradise, the resurrection of the dead and the symbols of the kingdoms, but it also features rare motifs, such as the cross of Golgotha and the scene of bringing down the rebel angels. A unique motif is the lamb in the ringed cross depicted at the Prepared Throne based on the Revelation of St John (Rev. 5:6; 7:17). The text in the open Gospel book announces the preparation of the Heavenly Kingdom for the righteous (Matt. 25:34). The motif of the meandering river of fire is also shared by the works from Northern Rus', with which associated is e.g. the icon of the *Last Judgement* from the Khanenko collection in Kiev.<sup>1690</sup>

The icon from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana), dated to the 15th c., was linked with the icon from Węglówka,<sup>1691</sup> to the north of Krosno, and attributed to the Master of the icons from Węglówka in Vira Svientsitska's study devoted to his activity.<sup>1692</sup> It is believed that his work influenced the icon of the *Last Judgement* from Mshanets (Ukr. Мшанец, Pol. Mszaniec) in the Staryi Sambir region.<sup>1693</sup> According to John-Paul Himka, the icons from Węglówka, Polyana and

1689 Kłosińska 1973, s. 156.

1690 Смирнова 1967, s. 119 (zob. przyp. 1929).

1691 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na 1. ćw. XV w., drewno, tempera, 152 (pierwotnie 175) × 135 × 2,5 cm, ze wsi Węglówka (ukr. Ванівка) k. Krosna, НМЛ, nr inw. 34503 – Сидор 2001, poz. kat. 1.

1692 Свенцицкая 1977, s. 282.

1693 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 190 × 136 × 3 cm, ze wsi Mszaniec na ziemi starosamborskiej, НМЛ, nr inw. 34505 – Сидор 2001, poz. kat. 2; Гелитович 2010 (188 × 137 × 2,5 cm). W opracowaniu ukraińskiego malarstwa średniowiecznego Łohwyna, Milajewej i Swiencickiej dat. na koniec XV–XVI w. – Логвин, Міляева, Свенцицька 1976, tabl. XLVIII. Istnieje nieco zamieszania wokół nazwy wsi, z której ikona ma pochodzić. W cytowanym albumie ikonę opisano jako pochodzącą z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy we wsi Mszana (с Мшани), w regionie lwowskim. Cerkiew pod tym wezwaniem odnotowana jest jednakże w pow. starosamborskim we wsi Mszaniec (Blazejowskyj 1995, s. 331: *Mšanec'*, *Mszaniec*) i taką wersję podała Swiencicka (Свенцицкая 1977, s. 282: *Мшанец*) przy powołaniu się na starszą literaturę (Свенцицкий 1914, il. IX: з *Мшанця* – dat. na 2. poł. XVI w.; Свенцицкий 1928a, il. 51: с *Мшанця*; Swęnzizkyj 1928b, il. 51: *aus Mšanež*; Свенцицкий-Святицький 1929, tabl. 85, il. 126: *Мшанець*, *Mšanež*; Свенцицька 1967, il. 156: з *Мшанця*, tu dat. na XV w.). Niemniej późniejsi badacze, jeśli odwoływali się do albumu z 1976 r., podawali zniekształconą nazwę wsi, tj. Mszańce, np. Goldfrank 1995, il. 6. Goldfrank 1995, s. 183 i n. wskazał na obecny w ikonie motyw węża, bez sprecyzowania w przypisie, o którą konkretnie ikonę tu chodzi, operując następnie pojęciem ikon typu ikony z Mszany (*Mšana type* – *ibidem*, s. 189, 197). Właściwe odniesienie i reprodukcja ikony znajduje się dopiero w podpisie tabl. 6 ze wskazaniem na źródło, tj. album z 1976 r. Himka zachował proveniencję oryginalną, czyli Mszaniec: Himka 1999, il. 2.3: *Mshanets*). Mszaniec to stara parafia odnotowana już w 1507 r. (Budzyński 1990, s. 146). W świetle ostatnich badań A. Gronek zaproponowała datowanie ikony z Mszańca na pocz. XVI w. – informacja podana w trakcie wykładu wygłoszonego w PAU 13 XI 2014 pt. *Analiza stylistyczna malowideł w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, co znajdowałoby potwierdzenie w datowaniu ikony z Polany (MNK XVIII-25).

1689 Kłosińska 1973, p. 156.

1690 Смирнова 1967, p. 119 (see footnote 1929).

1691 *The Last Judgement*, icon dated to the 1st quarter of the 15th c., wood, tempera, 152 (originally 175) × 135 × 2.5 cm, from the village of Węglówka (Ukr. Ванівка) near Krosno, НМЛ, inv. no. 34503 – Сидор 2001, cat. no. 1.

1692 Свенцицкая 1977, p. 282.

1693 *The Last Judgement*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 190 × 136 × 3 cm, from the village of Mshanets in the Staryi Sambir region, НМЛ, inv. no. 34505 – Сидор 2001, cat. no. 2; Гелитович 2010 (188 × 137 × 2.5 cm). In a study devoted to Ukrainian medieval painting by Лohвyn, Мiляева and Svientsitska, dated to the end of the 15th–16th c. – Логвин, Міляева, Свенцицька 1976, pl. XLVIII. There is some confusion around the name of the village the icon came from. In the cited album the icon was described as coming from the Orthodox church of the Birth of the Mother of God in the village of Mshana (Ukr. с Мшани, Pol. Mszana), in the Lviv region. However, the Orthodox church with this dedication was noted in the village of Mshanets in the Staryi Sambir region (Blazejowskyj 1995, p. 331: *Mšanec'*, *Mszaniec*) and this version was cited by Svientsitska (Свенцицкая 1977, p. 282: *Мшанец*) referring to the older references (Свенцицкий 1914, fig. IX: з *Мшанця* – dated to the 2nd half of the 16th c.; Свенцицкий 1928a, fig. 51: с *Мшанця*; Swęnzizkyj 1928b, fig. 51: *aus Mšanež*; Свенцицкий-Святицький 1929, pl. 85, fig. 126: *Мшанець*, *Mšanež*; Свенцицька 1967, fig. 156: з *Мшанця*, there dated to the 15th c.). Nevertheless, later scholars, if they referred to the album of 1976, cited the distorted name of the village, i.e. Mshana, e.g. Goldfrank 1995, fig. 6. Goldfrank 1995, pp. 183ff mentioned the motif of the serpent in the icon without specifying in a footnote which particular icon it concerned, later using the expression of the icon type from Mshana (*Mšana type* – *ibid.*, p. 189, 197). The correct reference and reproduction of the icon can only be found in the caption to pl. 6 including information concerning the source, i.e. the album of 1976. Himka kept the original provenance, that is, Mshanets: Himka 1999, fig. 2.3: *Mshanets*). Mshanets is an old parish mentioned already in 1507 (Budzyński 1990, p. 146). In the light of the recent study A. Gronek has suggested dating the icon from Mshanets to the beginning of the 16th c. – information provided during a lecture delivered at the PAU on 13 Nov. 2014, entitled 'Analiza stylistyczna malowideł w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej' [Stylistic analysis of the paintings in the Orthodox church of St Onuphrius in Posada Rybotycka], which would be confirmed in the dating of the Polyana icon (MNK XVIII-25).

cji wołoskiej<sup>1694</sup>. Autor podał, że ikony późniejsze były z reguły nieznacznie wyższe, tj. przekraczające 200 cm<sup>1695</sup>. W opracowaniu wspólnym Lili Bereznoj i Johna-Paula Himki ikona z Polany uznana została za drugą najstarszą ikonę ukraińską Sądu Ostatecznego – po tej z Mszańca<sup>1696</sup>. Rzeczywiście porównanie tych trzech ikon wskazuje na ogromną liczbę podobnie opracowanych detali, jak i całej kompozycji. Problematyczne natomiast pozostaje datowanie poszczególnych ikon. Ornament na ramie ikony z Polany ma charakter wczesnorenesansowy i trudno byłoby utrzymać jej datowanie na wiek XV.

Wymiary najbardziej zbliżone do ikony analizowanej (182,5 × 144 × 4 cm) ma ikona z Mszańca (190 × 136 × 3 cm) (zob. przyp. 1693) oraz ikona z Długiego w rejonie Drohobycza (185 × 129 × 3 cm)<sup>1697</sup>. Wymiary i zarazem proporcje trzech desek podobrazia (53,5 cm; 46 cm; 44,5 cm) są zbliżone w ikonie z Bachnowatego (ukr. Бахновате) w okolicach Turki (51 cm; 55 cm; 37 cm)<sup>1698</sup>.

W świetle powyższych ustaleń, jeśli utrzymać datowanie ikony z Mszańca na wiek XV, to pod znakiem zapytania staje domniemana zależność między tymi dwiema ikonami, choć niewątpliwie są one sobie bliskie. Uderzająca jest zwłaszcza zbieżność ikonograficzna ikon z Polany i Mszańca, miejscowości leżących w Samborszczyźnie. Z kolei można podać większą grupę ikon, do której należy zachowany fragment *Deesis* (MNK XVIII-III, Kat. 7), w których postaci opracowane są bardzo podobnie, np. Archanioł Gabriel w *Deesis* jest w typie archaniołów stojących przed tronem Chrystusa w ikonie z Mszańca<sup>1699</sup>, a należy pamiętać, że dzięki badaniom dendrochronologicznym zachowana we fragmencie ikona w MNK ma datę *post quem*, wskazującą jako czas jej powstania lata 30. XVI w. Do tej grupy wszak należałoby też włączyć ikonę *Sądu Ostatecznego* z XVI w. zachowaną w cerkwi pw. Zesłania Ducha Świętego w Leninie Wielkiej (ukr. Лінина Велика) w pobliżu Spasa<sup>1700</sup>.

Mshanets mentioned above are the oldest redactions of this theme in Ukrainian art, at the same time produced in the settlements established in the 15th c. as a result of the Vlach migration.<sup>1694</sup> The author has noted that later icons were usually slightly taller, i.e. over 200 cm.<sup>1695</sup> In the joint publication by Liliya Berezhnaya and John-Paul Himka the icon from Polyana has been considered the second oldest Ukrainian icon of the Last Judgement – the oldest being the *Last Judgement* from Mshanets.<sup>1696</sup> Indeed, a comparison of these three icons reveals a substantial number of similarly depicted details and entire composition. What remains problematic is the dating of individual icons. The ornament on the frame of the Polyana icon is of Early Renaissance character, and it would be difficult to retain the dating to the 15th c.

The works whose dimensions are the closest to the analysed icon (182.5 × 144 × 4 cm) are the icon from Mshanets (190 × 136 × 3 cm) (see footnote 1693) and the icon from Dlugie (Ukr. Довге, Pol. Długie) in the Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) area (185 × 129 × 3 cm).<sup>1697</sup> Both the dimensions and proportions of the three boards of the support (53.5 cm, 46 cm, 44.5 cm) are similar in the icon from Bahnuvate (Ukr. Бахновате, Pol. Bachnowate) in the vicinity of Turka (51 cm, 55 cm, 37 cm).<sup>1698</sup>

Taking the above into consideration, if we keep dating the icon from Mshanets to the 15th c., what is doubtful is the alleged link between the two icons, though certainly they are close to each other. Striking is above all the iconographic affinity between the icons from Polyana and Mshanets, towns situated in the Sambir region. However, it is possible to list more icons, one of which is the preserved fragment of *Deesis* (MNK XVIII-III, Cat. 7), in which the figures are depicted in a much the same way, e.g. the archangel Gabriel in *Deesis* represents the type of archangels standing before Christ's throne in the icon from Mshanets.<sup>1699</sup> It should be remembered that thanks to the dendrochronological examination

1694 *Ibidem*, s. 25, 29.

1695 *Ibidem*, s. 29. W istocie wysokość wielu ikon zawiera się w przedziale 200–250 cm, a nawet sięga 262 cm, jak w ikonach z końca XVI w. ze wsi Wielkie (ukr. Велике) i Truszewice (ukr. Трушевичі) k. Dobromila – Сидор 2001, poz. kat. 15 i 16.

1696 Berezhnaya, Himka 2014, s. 10.

1697 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 185 × 129 × 3 cm, ze wsi Długie (ukr. Довге) w rej. Drohobycza, HML, nr inv. 26319 – *ibidem*, poz. kat. 13.

1698 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na 2. ćw. XVI w., drewno, tempera, 205 × 143 × 3 cm (na trzech deskach), z Bachnowatego (ukr. Бахновате) w okolicach Turki, HML, nr inv. 36454 – *ibidem*, poz. kat. 5. Codykowycz podał, że ikona pochodzi z cerkwi pw. Zmartwychwstania Pańskiego we wsi Bachnowate, datował ją na poł. XVI w., wskazał inny numer inwentarzowy w HML (36452) oraz nieco inne wymiary: 205 × 142 × 3 cm, poch. MNUL, nr inv. 36452 – Цодикович 1995, poz. 32, il. 147; Kruk 2007g, s. 204.

1699 Гелитович 2010, poz. kat. 4.

1700 Слободян 2015, il. na s. 186: obecną cerkiew wzniesiono w 1907 r. i do niej trafiła ikona wzmiankowana w poprzedniej świątyni z XVIII w. przez

1694 *Ibid.*, pp. 25, 29.

1695 *Ibid.*, p. 29. In fact, the size of many icons falls within the range of 200–250 cm, reaching even 262 cm, as in the case of icons from the end of the 16th c. from the village of Velyki (Ukr. Велике, Pol. Wielkie) and Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice) near Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil) – Сидор 2001, cat. nos. 15 and 16.

1696 Berezhnaya, Himka 2014, p. 10.

1697 *The Last Judgement*, icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 185 × 129 × 3 cm, from the village of Dolhe (Ukr. Довге, Pol. Długie) in the area of Drohobych, HML, inv. no. 26319 – *ibid.*, cat. no. 13.

1698 *The Last Judgement*, icon dated to the 2nd quarter of the 16th c., wood, tempera, 205 × 143 × 3 cm (on three boards), from Bahnuvate (Ukr. Бахновате, Pol. Bachnowate) in the vicinity of Turka (Ukr. Турка, Pol. Turka), HML, inv. no. 36454 – *ibid.*, cat. no. 5. According to Tsodykovich, the icon is from the Orthodox church of the Resurrection of Christ from the village of Bahnuvate. The scholar dated it to the mid-16th c. and provided a different inventory no. at the HML (36452) and slightly different dimensions: 205 × 142 × 3 cm, from MNUL, inv. no. 36452 – Цодикович 1995, no. 32, fig. 147; Kruk 2007g, p. 204.

1699 Гелитович 2010, cat. no. 4.



## Wystawy

MNK / SUKIENNICE [Sukiennice; *Przewodnik MNK 1911* (?), nr 2194]; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 1); BJ 1988; MNK / GG 1989–1990 (*Żydzi – polscy* 1989, poz. kat. 1358 na s. 90); wypożyczona na wystawę 29 V 1989; 12 grudnia z powodu powstania spęcherzeń zaprawy i kitu wycofana z Sali Wystaw Zmiennej GG do nowego pomieszczenia, gdzie spełnione były odpowiednie warunki klimatyczne – Semkowicz [1990]; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1244 (8164) z 1893, s. 186; *KI* [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Sąd Ostateczny*, karta inwentarzowa zał. przed 3 VI 1950 (data skonstrum), PBEC/XVIII; *KI* 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Sąd Ostateczny*, zał. 12 XI 1958, PBEC/XVIII; Semkowicz [1990]

### Publikacje

Kłosińska 1973, kat. 25, s. 156–157, il. na s. 155; Trojanowska [1985], *passim*; Kłosińska 1987, poz. kat. 39; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 243 i il. 300; Gumińska 2008, s. 41; Himka 2009, il. 2.2, *passim*; Berezhnaya, Himka 2014, s. 10–14; Слободян 2015, il. na s. 261 (błędnie przypisana do zbiorów НМЛ); Kruk 2016a, il. 8

the fragmentarily preserved icon in the MNK holdings has the terminus post quem, which indicates that it was painted in the 1530s. In fact, one should also include in this group the icon of the *Last Judgement* from the 16th c., which has survived in the Orthodox church of the Descent of the Holy Spirit in Lenina Vyelka (Ukr. Лінина Велика, Pol. Lenina Wielka) in the vicinity of Spas (Ukr. Спас).<sup>1700</sup>

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE [Sukiennice; *Przewodnik MNK 1911* (?), no. 2194]; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 1); BJ 1988; MNK / GG 1989–1990 (*Żydzi – polscy* 1989, cat. no. 1358 on p. 90); loaned for the exhibition on 29 May 1989; on 12 December due to blisters in the ground layer and putty removed from the Temporary Exhibitions Hall of the GG to a new room with appropriate climatic conditions – Semkowicz [1990]; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1244 (8164) of 1893, p. 186; *KI* [n.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Sąd ostateczny*, inventory chart created before 3 June 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; *KI* 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Sąd Ostateczny*, created on 12 November 1958, PBEC/XVIII; Semkowicz [1990]

### Publications

Kłosińska 1973, cat. 25, pp. 156–157, fig. on p. 155; Trojanowska [1985], *passim*; Kłosińska 1987, cat. no. 39; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, p. 243 and fig. 300; Gumińska 2008, p. 41; Himka 2009, fig. 2.2, *passim*; Berezhnaya, Himka 2014, pp. 10–14; Слободян 2015, fig. on p. 261 (wrongly ascribed to the НМЛ holdings); Kruk 2016a, fig. 8

...

Z. Strzelską-Grynbergową – Strzelska-Grynbergowa 1899, s. 378.

1700 Слободян 2015, fig. on p. 186; the present Orthodox church was erected in 1907, and this is where the icon mentioned by Z. Strzelska-Grynbergowa in the former church from the 18th c. was transferred – Strzelska-Grynbergowa 1899, p. 378.

## Sąd Ostateczny

### The Last Judgement

**MNK XVIII-10** (d. nr inw. 1124)

Ikona przyścienna

Krąg twórców ikon potylicko-drohobyckich (czynny w 2. poł. XVI w.); koniec XVI w.<sup>1701</sup>

Tempera na drewnie (trzy deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa – Rap. 11.2, poz. 6)<sup>1702</sup>, srebrzenia (nimby)<sup>1703</sup>, 206,5–207 × 163 × 2,5 cm

Szpongi wykonano z drewna jodłowego (?)<sup>1704</sup>

Dar posła Smarzewskiego dla PAU, 1866; przekaz PAU dla MNK, 1884

#### Pochodzenie ikony

Pozyskanie ikony zostało odnotowane w najstarszej księdze wpływów, tzw. *Inwentarzu Łuszczkiewicza* pod nr. 180 (1124) w 1884 r.: „Szkoła ruska obraz cerkiewny pochodzący z Przemyśla malowanie olejne na drzewie XVI wieku – a przedstawiające wielce ciekawy ikonograficznie ukła[?] w duchu starożytności ruski Sąd Ostateczny – Dołem uszkodzony, wys. 2,06 metra szerokości 1,66 metra, długi czas był w przechowaniu Akad. Umiej.”. Napis u dołu wprowadzał informację szczegółową: „nabyty p. ś.p. posła Smarzewskiego z cerkwi w Hankowicach pod Mościskami w r. 1866”; na marginesie: „Dar Akad. Um.”<sup>1705</sup>.

W katalogach obrazów i rzeźb MNK drukowanych w 1885 oraz 1888 r. zaistniała rozbieżność w zapisie pochodzenia ikony. W roku 1885 odnotowano w spisie obrazów pod poz. 180 obraz *Sądu Ostatecznego* jako dzieło szkoły ruskiej z okolic Przemyśla z wieku XVI, dar J. Majera<sup>1706</sup>, natomiast w spisie obrazów z 1888 r., w którym powtórzono nabytki, pod wspomnianą pozycją opisano *Sąd Ostateczny* jako dzieło szkoły ruskiej z okolic Przemyśla z XVI w., lecz będący darem Akademii Umiejętności<sup>1707</sup>. Tę wersję powie-

**MNK XVIII-10** (former no. 1124)

Wall icon

Circle of the painters of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) icons (active in the 2nd half of the 16th): end of the 16th c.<sup>1701</sup>

Tempera on wood (three linden boards, canvas not detected, chalk ground – Rep. 11.2, no. 6),<sup>1702</sup> silvered (nimbuses)<sup>1703</sup>, 206.5–207 × 163 × 2.5 cm

Shponki of fir wood (?)<sup>1704</sup>

Given by Smarzewski, an MP, for the PAU [Polish Academy of Learning], 1866; relayed by the PAU to the MNK, 1884

#### Provenance of the icon

The acquisition of the icon was recorded in the oldest book of acquisitions, the so-called *Inwentarz Łuszczkiewicza* [Władysław Łuszczkiewicza's Inventory] in 1884, under no. 180 (1124): ‘Ruthenian school, an Orthodox church painting from Przemyśl, painted in oil on wood in the 16th c. – depicting an extremely interesting, in terms of iconography, composition in the spirit of antiquity, the Last Judgement from Rus’ – damaged at the bottom, 2.06 m high[,] 1.66 m wide, kept at the Academy of Learning for a long time’. An inscription at the bottom provided detailed information: [purchased by the late MP Smarzewski from the Orthodox church in *Ганьковичі* (Ukr. Ганьковичі, Pol. Hankowice) near *Мостиська* (Ukr. Мостиська, Pol. Mościska) in 1866; in the margin ‘Gift of the Academy of Learning’].<sup>1705</sup>

The MNK catalogues of paintings and sculptures printed in 1885 and 1888 contained different information concerning the provenance of the icon. In 1885, the list of paintings included no. 180: the painting of the Last Judgement, work of the Ruthenian school from the vicinity of Przemyśl, from the 16th c., gift of J. Majer,<sup>1706</sup> whereas in 1888, the list of paintings which repeated the acquisitions included the abovementioned

1701 Propozycje datowania: XVI w. [*Obrazy i rzeźby* 1888, s. 6, poz. 180; Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 311]; koniec XVI w. (Gumińska 2008, opis ilustracji na s. 43; Kruk 2016a, il. 9 na s. 68); pocz. XVII w. (*KI* 1958; Kłosińska 1987, poz. kat. 40); XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 28; Hordynsky 1973, poz. i il. 159–160); Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Berezhnaya, Himka 2014, s. 54 (pocz. XVII w.).

1702 Rozpoznanie drewna i zaprawy zgodne z: Miedzińska [1971], s. 33, 36.

1703 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „drewno, tempera, folia cynowa”. Rozpoznanie folii oparte na wyniku analizy w: Miedzińska [1971], s. 39, które nie znalazło potwierdzenia w późniejszych badaniach.

1704 *Ibidem*, s. 34: na podstawie wizualnej analizy przekrojów.

1705 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 180 (1124) z 1884, s. 32–33.

1706 *Obrazy i rzeźby* 1885, s. 4, poz. 180.

1707 *Obrazy i rzeźby* 1888, s. 6, poz. 180.

1701 Suggested dating: 16th c. [*Obrazy i rzeźby* 1888, p. 6, no. 180; Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, fig. 311]; end of the 16th c. (Gumińska 2008, description of the figure on p. 43; Kruk 2016a, fig. 9 on p. 68); beginning of the 17th c. (*KI* 1958; Kłosińska 1987, cat. no. 40); 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 28; Hordynsky 1973, nos. and figs. 159–160); Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Berezhnaya, Himka 2014, p. 54 (beginning of the 17th c.).

1702 Identification of wood and the ground layer in accordance with: Miedzińska [1971], pp. 33, 36.

1703 Gumińska 1994, [n.pag.]: ‘wood, tempera, tin foil’. Identification of foil based on the analysis result in: Miedzińska [1971], p. 39, which was later confirmed in examinations.

1704 *Ibid.*, p. 34: based on the visual analysis of sections.

1705 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 180 (1124) of 1884, pp. 32–33.

1706 *Obrazy i rzeźby* 1885, p. 4, no. 180.

lano w następnych wydaniach katalogu z lat 1889, 1893, 1896. Nota odnosiła się zatem najwyraźniej do omawianej ikony, która miała pochodzić z Hankowic k. Mościsk, ofiarowana w 1866 r. Akademii Umiejętności w Krakowie przez posła Seweryna Smarzowskiego, a następnie подарowana MNK przez Akademię w roku 1884 [KI (b.a.) (przed 1950)]<sup>1708</sup>. W karcie inwentarzowej z 1950 r. powtórzono, że ikona nabyta przez posła Seweryna Smarzowskiego dla AUK w 1866 r. miała pochodzić z cerkwi pw. Zwiastowania Marii w Hankowicach k. Mościsk.

Gumińska wyraziła przekonanie, dwukrotnie ogłoszone drukiem, że źródła pochodzenia ikony należy upatrywać jednakże w cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Myślatyczach, która pełniła funkcję macierzystej wobec cerkwi w Hankowicach, Seweryn Smarzowski zaś był właścicielem okolicznych dóbr ziemskich<sup>1709</sup>. Ze schematyzmów wiadomo, że świątynię drewnianą wzniesiono w Hankowicach w 1905 r., zastępując starszą, która istniała przynajmniej w 1830 r. Murowaną cerkiew parafii macierzystej pw. św. Michała w Myślatyczach wzniesiono w 1907 r. i odnowiono w 1927 – zastąpiła tym samym wcześniejszą, drewnianą, istniejącą przynajmniej w 1828 r., która doszczętnie spłonęła w 1899<sup>1710</sup>.

Wobec powyższego trudno naświetlić wcześniejsze dzieje ikony i przesądzać o innym jej pochodzeniu, niż wskazane w najstarszych relacjach.

### Stan zachowania

Stan ogólny dość dobry, poza partią dolną, w niewiadomym czasie uciętą, podobnie w nieznanych okolicznościach usunięto połówki cyrografów w rękach demonów. Wyraźnie widoczne są łączenia desek, które najprawdopodobniej połączono ze sobą, jak już były pokryte warstwą malarską, o czym świadczą przesunięcia linii kompozycji<sup>1711</sup>.

### Opisy historyczne

→ KI [b.a.] (przed 1950): „odnowiony; rama nowożytna”.

→ Miedzińska [1971], s. 31–32: „Odwrocie podobrazia bardzo zniszczone, wykazuje liczne ślady po drewnojadach. / Jest tylko powierzchniowo utwardzone szelakiem /. Pod wpływem czynników mech. fiz. chem. i biologicznych nastąpiło zniszczenie struktury drewna w wyniku czego straciło ono twardość, spistość i stało się kruche”.

entry, but with different information concerning the donor: The Last Judgement, work of the Ruthenian school from the vicinity of Przemyśl, 16th c., gift of the Academy of Learning (Pol. *Akademia Umiejętności*).<sup>1707</sup> This version was repeated in the next editions of the catalogue, of 1889, 1893, 1896. The note thus clearly referred to the icon analysed here, which was believed to come from Hankovychi near Mostyska, presented in 1866 to the Academy of Learning in Krakow by the MP Seweryn Smarzowski, and then given to the MNK by the Academy in 1884 [KI (n.a.) (before 1950)].<sup>1708</sup> The inventory chart of 1950 repeats information that the icon purchased by the MP Seweryn Smarzowski for the AUK in 1866 was originally from the Orthodox church of the Annunciation to Mary in Hankovychi near Mostyska.

Gumińska expressed a conviction, printed twice, that the icon had probably come from the Orthodox church of St Michael the Archangel in Myslatychi (Ukr. Мишлятичі, Pol. Myślatycze), superior to the Orthodox church in Hankovychi, while Seweryn Smarzowski was the owner of the local lands.<sup>1709</sup> From annals we know that a wooden church was built in Hankovychi in 1905, which replaced the former one existing at least in 1830. A brick Orthodox church of the parent parish of St Michael in Myslatychi was erected in 1907 and refurbished in 1927 – replacing the former wooden church existing at least in 1828, which had burned down in 1899.<sup>1710</sup>

Taking the above into account it would be difficult to elucidate the earlier history of the icon or talk about different provenance from the one suggested in the oldest notes.

### Condition

The general condition of the icon is quite good apart from the lower part, trimmed at some unknown time, and halves of chirographs held by demons, also removed in some unknown circumstances. Clearly visible are connections of boards, which were probably joined with each other after coating them with the paint layer, as signified by shifted composition lines.<sup>1711</sup>

### Historical descriptions

→ KI [n.a.] (before 1950): ‘restored; early modern frame’.

→ Miedzińska [1971], pp. 31–32: ‘The reverse of the support badly damaged, showing numerous marks of woodworms. / It is hardened with shellac exclusively on the surface. / Due to mechanical, physical and biological factors the structure of the panel was destroyed, as a consequence of which wood lost its hardness and cohesion, and became brittle’.

1708 Gumińska jako źródło proveniencji ikony wskazała cerkiew pw. św. Michała Archanioła w Myślatyczach, która pełniła funkcję macierzystej wobec cerkwi w Hankowicach [Gumińska 1994, (b.p.)].

1709 *Ibidem*; Gumińska 2010, s. 453.

1710 Blazejowskyj 1995, s. 336.

1711 Do tego wniosku doszła już Miedzińska [1971], s. 62.

1707 *Obrazy i rzeźby* 1888, p. 6, no. 180.

1708 Gumińska noted the icon was originally in the Orthodox church of St Michael the Archangel in Myslatychi (Ukr. Мишлятичі, Pol. Myślatycze), which was superior to the Orthodox church in Hankovychi [Gumińska 1994, (n.pag.)].

1709 *Ibid.*; Gumińska 2010, p. 453.

1710 Blazejowskyj 1995, p. 336.

1711 This conclusion was already expressed by Miedzińska [1971], p. 62.

### Konserwacje

- Przed 1914: prawdopodobnie odnowiony
- 1966: konserwacja w PK MNK/o. Sukiennice
- 1972, 2 II–1 VIII: zabezpieczenie w PK MNK/o. Sukiennice przed wystawą
- 1973, 26 VII–6 II 1974: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1989, 8 I–9 VI: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2008, 28 I–7 IV: dezynsekcja w warunkach beztlenowych w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Podobrazie złożone z trzech desek lipowych, przyciętych znacznie u dołu, wzmocnionych oryginalnymi szponami (prawdopodobnie z drewna jodłowego<sup>1712</sup>), choć widoczne są negatywowe ślady po innych zastrzałach.

Deski połączono pionowo, a ich szerokość wynosi odpowiednio: 62–63 cm<sup>1713</sup>, 54,5–55 cm, 44,5–45 cm. Odległość zastrzału górnego od góry: 35 cm i 37 cm; 33 cm i 34 cm; 33 cm i 34 cm. Odległość zastrzału dolnego od dołu: 26 cm i 25 cm; 28 cm i 26,5 cm; 26,5 cm i 25 cm. Zastrzały zwiężające się od ok. 5 do 4 cm.

#### Opracowanie awersu

Ikona bez kowczegu, przy górnej krawędzi oraz fragmentarycznie przy prawej widoczna wąska, czerwona ramka.

### Inskrypcje (zapisane wyjątkowo pismem minuskułowym) →

### Conservation treatments

- Before 1914: probably restored
- 1966: conservation in the PK MNK/o. Sukiennice
- 2 February–1 August 1972: protected in the PK MNK/o. Sukiennice
- before an exhibition
- 26 July 1973– 6 February 1974: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 8 January–9 June 1989: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 28 January–7 April 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

The support consists of three linden boards, considerably trimmed at the bottom, reinforced with original *shponki* (probably of fir wood<sup>1712</sup>), though one can see negative traces of other battens.

Boards connected vertically, of the width of: 62–63 cm,<sup>1713</sup> 54.5–55 cm, 44.5–45 cm respectively. The position of the upper batten away from the top: 35 cm and 37 cm; 33 cm and 34 cm; 33 cm and 34 cm. The position of the lower batten away from the bottom: 26 cm and 25 cm; 28 cm and 26.5 cm; 26.5 cm and 25 cm. Battens taper from approx. 5 to 4 cm.

#### Front side

The icon without a *kovcheg*, at the top edge and fragmentarily at the right edge one can see a thin red border.

### Inscriptions (written exceptionally in minuscule) →

1712 KI 1958.

1713 Deska boczna sklejona z dwóch części – Miedzińska [1971], s. 61.

1712 KI 1958.

1713 Side board consisting of two parts glued together – Miedzińska [1971], p. 61.

## Inskrypcje | Inscriptions

<p><b>Mytarstwa na Wieży</b> <b>Oczyszczenia:</b> <i>Tollbooths</i> <i>(mytarstwa) on the Tower of Purification:</i></p>	<p><b>Bóg Sabaoth:</b>   <i>God of Sabaoth:</i></p> <p>ΩΤΓϞϞϞ [= (Bóg) Ojciec]<sup>[714]</sup>   [= (God) Father]<sup>[714]</sup></p> <p>W nimbie:   In the nimbus: Ο Ω Ν (= <i>Ten, który Jest</i>)   (= <i>I Am that I Am</i>)</p> <p><b>Zwijanie Rolki Nieba:</b>   <i>Rolling together the Scroll of Heaven:</i></p> <p>ΜΗΣΑῶ [= <i>Miesiąc</i> (Księżyc)]   [= <i>Month</i> (Moon)]</p> <p>Na rolce nieba, nad mandorlą z Chrystusem:   On the scroll of heaven, over Christ's mandorla: И СЪ И ДЪ СГДІ (= <i>i Syn, i Duch Święty</i>)   (= <i>and the Son, and the Holy Spirit</i>)</p> <p><b>Deesis:</b>   <i>Deesis:</i></p> <p>W nimbie Chrystusa:   In Christ's nimbus: Ο Ω Ν (= <i>Ten, który Jest</i>)   (= <i>I Am that I Am</i>)</p> <p>MP ΔΓϞϞ (= <i>Bogurodzica</i>)   (= <i>Mother of God</i>) [ = (św.) Jan (Chrzcziciel) ]   (= (St) John (the Baptist))</p> <p><b>Chóry anielskie:</b>   <i>Angelic hosts:</i></p> <p>ИWAHЪ [ = (św.) Jan (Chrzcziciel) ]   (= (St) John (the Baptist))</p>	<p>δδ[ИИ] CT[BO] И Н[GM] ИA[PA] ИГ[ИГ] (= <i>Zabójstwo i brak miłosierdzia</i>) (= <i>Murder and mercilessness</i>)</p> <p>Т[AT] BO ... ГР ... ...] [ (= <i>Złodziejstwo</i> (?) [ (= <i>Robbery</i> (?) ...]</p> <p>ΠΡΕΙ[ΝΟ] ΒΟΔ[ΒИ] CT[BO] (= <i>Cudzołóstwo</i>) (= <i>Adultery</i>)</p> <p>ΜΘ[ЖГ] ΛΕ[ΓA] ΝΗ[ΓA]Б[Б] ΤΟ[ΓΥ] [SAГ] [ИИ] Г (= <i>Pederastia, dzieciobójstwo</i>) (= <i>Pederasty, infanticide</i>)</p>
	<p>Na sferach w dłoniach aniołów:   On the spheres held by angels: Ⲭ [ = <i>Chrystus</i> (chrystogram) ]   [= <i>Christ</i> (Christogram)]</p> <p><b>Tron Przygotowania</b> (gr. <i>hetoimasia</i>) <i>Prepared Throne</i> (Gr. <i>hetoimasia</i>) adorowany przez aniołów oraz rzędy apostołów po bokach (bez podpisów) glorified by angels and rows of apostles on both sides (without inscriptions)</p> <p>Tekst w otwartej księdze Ewangelii:   Text in the open Gospel book:</p>	<p>ПРИД БГГ БAΓCΛOБГ НІ ѠЦA MO ГГО НАСА Б ДѢТГ ѠГО ТОВАНОГ</p> <p>Ⲭ ЦAΡГ CTPO NGB ГЦ[NO] Ѡ CO ΛOЖHИ A BOCCTO MИΠA</p>

<p>ИД[ОЛ] О[САУ] ЖЕ[НИ] Є (= <i>Ватwochwaіstwo</i>) (= <i>Idolatry</i>)</p>	<p>[= Pódźcie, błogostawieni Ojca mego, (tego) naśladujcie, przygotowano Wam Królestwo Niebieskie. Od założenia całego świata. Jest to parafraza słów Jezusa przygotowanych na Sąd Ostateczny wg Mt 25,34: Pódźcie, błogostawieni Ojca mego. Otrzymajcie Królestwo wam zgotowane od założenia świata].</p> <p>[= Come, you blessed of my Father, imitate (Him), the Heavenly Kingdom has been prepared for you. Since the foundation of the world, based on Matt. 25:34: Come, ye blessed of my Father, inherit the kingdom prepared for you from the foundation of the world]</p>	<p>ИВѢ... ИНС... СТО... ... [= <i>Zabójstwo</i> (?)] [= <i>Murder</i> (?)]</p> <p>ДО... ...РАГ... [= (?)] [= (?)]</p>	<p><b>Możesz prowadzić narody wezwane na Sąd:</b> <i>Moses leading the nations summoned to Judgement:</i></p> <p>Моисеи Видѣть Тѣмъ Клань Жидо Вѣсже Выгго Расп Асте</p> <p>Napis na zwoju Mojżesza: Inscription on Moses' scroll:</p> <p>(= <i>Możesz: Patrzcie, nieszczęśni Żydzi, którzy Wy Jego Ukrzyżowaliście</i>) (= <i>Moses: Look wretched Jews whom you have crucified</i>)</p>	<p><b>Waga Dusz:</b> <i>Scales for weighing souls:</i></p> <p>Дѣлѣ правѣньи во рѣка бжїи (= <i>Dusze sprawiedliwe w rękach bożych</i>) (= <i>Souls of the righteous in God's hands</i>)</p>	<p><b>Chóry świętych (rzęd wyższy):</b> <i>Choirs of saints (higher row):</i></p> <p>Ликъ стѣлхъ мч...и [= <i>Chór świętych męczenników</i> (?)]<sup>1715</sup> [= <i>Choir of martyr saints</i> (?)]<sup>1715</sup></p> <p>Ликъ стѣлхъ царєи (= <i>Chór świętych królów</i>) (= <i>Choir of king saints</i>)</p> <p>Ликъ стѣлхъ прорѣ (= <i>Chór świętych proroków</i>) (= <i>Choir of prophet saints</i>)</p>
---	--	---	---	---	---

1714 This is how it is described in the icon from Krajná Bystrá, in the MUKS holdings – Tkač [1980] 1984, fig. 51, as well as in an icon from Vilshanytsia (Ukr. Вильшаниця, Pol. Olszanica) in the HМЛ holdings – Сидор 2001, p. 79 (see footnote 2083).

1715 *Slownik c.-s.-p.*, p. 155: 'ilk, Gr. *choros* – 1. a ritual assembly (Ex. 32:19; Judg. 9:27; 21:21; 3 Kings 1:40; Jude 15:12); 2. a song with an accompanying dance; 3. a host, procession (Song 7:1); 4. a representation of face, countenance in an icon; 5. an assembly of chanters, choir in an Orthodox church – kliros; 6. an assembly of saints or angels'.

1716 *Slownik c.-s.-p.*, p. 174: 'mirin = Moor' (*Mineja* VIII.28).

1714 Tak też opisany w ikonie z Krajnej Bystrej, w zbiorach MUKS – Tkač [1980] 1984, il. 51, jak również w ikonie z Olszanicy w zbiorach HМЛ – Сидор 2001, s. 79 (zob. przyp. 2083).

1715 *Slownik c.-s.-p.*, s. 155: „ilk, gr. *choros* – 1. uroczyste zgromadzenie (Wj 32,19; Sdz 9,27; 21,21; 3 Krl 1,40; Jud 15,12); 2. sama pieśń z towarzyszącym jej tańcem; 3. zastęp, orszak (Pnp 7,1); 4. wyobrażenie twarzy, oblicza na ikonie; 5. zgromadzenie śpiewających w cerkwi, chór – kliros; 6. zgromadzenie świętych lub aniołów”.

1716 *Slownik c.-s.-p.*, s. 174: „mirin = Murzyn” (*Mineja* VIII.28).

<p>CP[CB] PO[ΛIO] BE[NI] Є (= Chciwość) (= Greed)</p>	<p><b>Chóry świętych (rząd niższy):</b> Choirs of saints (lower row):</p> <p>ЛИКЪ СЪЗЪ... ..ЛЪ... [(= Chór świętych (Oświeconych?))] [(= Choir of (Enlightened?) saints)]</p> <p>ЛИКЪ СЪЗЪ... ЧЕРНЕЦЪ (= Chór świętych mnichów) (= Choir of monk saints)</p> <p>ЛИКЪ СЪЗЪ ПОПЪ (= Chór świętych duchownych) (= Choir of priest saints)</p>	<p>ЛЪА (= Adam) (= Eve)</p>	<p><b>Aniołowie wzywają na sąd żywych i martwych:</b> Angels calling the living and dead for judgement:</p> <p>А́НГЕЛ НА СЪ ТРЪБА [= Anioł(owie) obwieszczają (dosł. trąbią) sąd] [= Ang(els) announcing (lit. trumpeting) the judgement]</p>
<p>ЛИХИ БЫ И НЕП[Р] АВ[ЛА] (= Lichwiarstwo i nieprawość) (= Usury and illicitness)</p>	<p><b>Obraz Raju – Lono Abraham:</b> Picture of Paradise – Bosom of Abraham:</p> <p>Nad głową Marii: Above Mary's head: MP А.ЄЖ [= Bogurodzica (hierogram)] [= Mother of God (hierogram)]</p> <p>Na kuli anioła: On an angel's sphere: Х (= Christus) (= Christ)</p>	<p>Śmierć grzesznika okrutna: Terrible death of a sinner:</p> <p>СОМѢТ ГРЪШНИКО ЛЮТ[А] (= Smierć grzesznika okrutna) (= Terrible death of a sinner)</p>	<p><b>Spowiedź:   Confession:</b> Napis w kregu nad sceną spowiedzi: Inscription in a circle above the scene of confession:</p> <p>СЄ ЧЛВКЪ СЪПОВѢДАНЕ СЯ ГРѢХОВ СЕОИМЪ 8 ПОПА А ДАВЪ М8 СТРЪЦАЕТ (= Człowiek spowiada się z grzechów swoich u popa, a diabeł mu zabrania)<sup>1718</sup> (= A man is confessing his sins to an Orthodox priest, and the devil is forbidding him)<sup>1718</sup></p>
<p>[PO]P[ΔOC?] T[Ъ] [= Pycha (?)] [= Vainglory (?)]</p> <p>С[РА]МОС? ЛО[В]И Є (= Haniebna mowa) (= Obscene talk)</p> <p>... БИ СТ ... [= Nienawiść (?)] [= Hatred (?)]</p>	<p>Nad głową Jakuba: Above Jacob's head: ИІАКОВЪ АВРААМЪ [= (prorok) Abraham] [= (prophet) Isaac]</p> <p>Nad głową Abraham: Above Abraham's head: ИСААКЪ [= (prorok) Isaac]</p> <p>ИІАКОВЪ АВРААМЪ [= (prorok) Abraham] [= (prophet) Isaac]</p>	<p>Śmierć sprawiedliwego: Death of a Righteous man: Nad aniołem z duszą: Above an angel with a soul: ... ПАВѢНИ... [= (Smierć) a righteous man (?)]<sup>1717</sup></p>	<p><b>Grzesznicy i stręfy w stręfie mąk:</b> Sinners and sins in the area of torments:</p> <p>ПАНИЦА (= Pijanica) (= Drunkard)</p> <p>ПРГАЖСОДМИ (= Cudzołóznik) (= Fornicator)</p> <p>S... А.ЪИ [= Sędzia (?)]<sup>1721</sup></p> <p>КАЄБЕТ (= Oszczerca) (= Slanderer)</p> <p>ПО...Ж.А.ЄНИЄ (= Zabójca) (= Murderer)</p> <p>МЕАНИКЪ [?] [= Młynarz (?)]<sup>1722</sup> [ = Miller (?)]<sup>1722</sup></p>
<p>...Ъ ИНЬ... ...И... [= Żywienie urazy, pamiętliwość (?)] [= Grudge-bearing, harbouring grudges (?)]</p>	<p>Przy kolumnie z przywiązaniem do niej miłosternym grzesznikiem: By a column with a merciful sinner tied to it:</p>	<p>Przy potępionych prowadzonych do Otczłani: By the damned led to the Limbo: Є ДА С... КАА [= Osądzeni (?)]<sup>1719</sup> [ = idą do piekła (?)]<sup>1719</sup> [= The Judged (?)]<sup>1719</sup> going to hell (?)]<sup>1719</sup></p>	<p><b>Otczłani:</b> Limbo:</p>

Nad tłumem postaci zgromadzonym wokół Belzebuba:  
 Above the crowd around Beelzebub:  
 РЪКА ОГНАА  
 (= Rzeką Płonącą)<sup>1720</sup>  
 (= Fiery River)<sup>1720</sup>

ИД... ДР... ... (= ...) (= ...)	СЪ ЧА МИ ЛОСТИ..... ЛАБА БАДА... .. ... .. ... МЪ ... ... ...А	(= Ten człowiek jalmuznę dawat ...) <sup>1723</sup> (= This man gave alms ...) <sup>1723</sup>	... [= (?)] [= (?)]	... [= (?)] [= (?)]	... ЗУСОМА (zgrzytanie) zębami (gnashing of) teeth)	...АГН... [= zimno (srogie)] [= (terrible) cold]
<b>Коморы piekielne:</b> Chambers of hell:						

- 1717 Wcześniej sądziłem, że może tu chodzić o duszę (Kruk 2016), lecz z reguły opis sceny odnosił się do rodzaju śmierci, i tak zapewne było w tym wypadku, na co wskazuje zarys litery napisanej – „р”, zatem, jak w scenie korespondencyjnej, byłaby to „СМІРЬ” (= Śmierć).
- 1718 W ikonie z Olszaniczki scena została opisana następująco: ПОЛ СЛОВЪДАС ЧЛКА А ДАБОЛ ЕМЖ ЗАПРИ... – as cited in Сидор 2001, p. 80 (zob. przyp. 2083). Szczególnie rozbudowany, rytmowany moralitet znajduje się w różnej ikonie z Lipia (I. poł. XVII w.), w ekspozycji Muzeum Historycznego w Sanoku (zob. przyp. 1953), zilustrowany za pomocą dwóch scen. W pierwszej diabeł nakłania człowieka, by nie wyznawał swoich grzechów na spowiedzi, w kolejnej zaś – by zaświadczył nieprawdę. W pierwszej scenie stoi przed popem, składając palce w geście przysięgi nad Biblią, w drugiej – stoi przez trybunałem świeckim, a w obu scenach słucha podszeptów diabła. Odczytanie treści tych napisów było możliwe dzięki kwerendzie, którą odbyłem w MHS w czerwcu 2016 r. Lekcja ta, w połączeniu z lekcją O. Sydora, pozwoliła mi właściwie zinterpretować scenę w ikonie krakowskiej.
- 1719 Wprowadzenie pojęcia „piekła” w miejsce „otchlani” (cs. *ad*) stanowi przypadek unikatowy. Grecyzm *ad* zasadniczo jest obcy językom zachodniosłowiańskim, „piekło” zaś równoległe z pojęciem *ad* występuje w językach południowo- i wschodniosłowiańskich, aktywnie przenikając do języka gwarowego, w tym południoworuskiego. W języku literackim rosyjskim pojawia się stosunkowo późno, bo dopiero w XVII w. – Березович 2010, s. 38. Autorka podkreśliła, że wcześniej (XV w.) pojęcie to pojawia się w środowisku białoruskim i ukraińskim jako bliżej związanym z oddziaływaniem katolickim, wskazując przy tym na ciekawe rozróżnienie obu pojęć, obecne w tekście staroukraińskim z 1603 r.: *Абовьямъ некто ся розумиеть, што палить и печеть, а адъ [...] розумиеться мьстце невидимое или мьстце темностий и низкихъ пропастей, до которыхъ Христось обожженю душою, души отъ ада высвобождячи, зступилъ* (*ad*) [...] rozumie się, jako miejsce niewidzialne lub miejsce ciemności i głębokich przepaści, do których Chrystus zstąpił [...], by dusze z otchlani wyswobodzić. Według tejsz wykładni zatem, w pewnym uproszczeniu, piekło byłoby miejscem mąk fizycznych, otchlani zaś – duchowych. Motyw został opisany w ikonie z Łukow-Wenecji jako: *Gresznici idutъ vo adъ – Tkáč [1980] 1984, il. 67.*
- 1720 W ikonie z Łukow-Wenecji zamieszczono następujący komentarz przy Paszcy Lewiatana: *Адъ безодни – Ibidem, loc. cit. Полный церковно-славянский словарь, s. 36: безодна – бездонная пропасть, пучина, неизмеримая зубина [...] бездна, затем в том wypadku opisano otchlani jako bezdenną przestrzeń i niezmierną głębinę.*
- 1721 Napis odczytany na podstawie obrazu uzyskano ze skanera XRF z filtrem ekspozującym rozmieszczenie ołowiu i arsenu.
- 1722 Na podstawie zarysów liter w obrazie XRF z filtrem ekspozującym rozmieszczenie ołowiu i arsenu.
- 1723 Napis bardzo słabo czytelny z powodu zalegania wtórnej warstwy farby olejnej, która zakrywa lewą stronę kolejnych linijek oraz ubytku w górnej części owej sceny. Początkowe wyrazy odczytałem dzięki obrazowi uzyskanemu ze skanera XRF, z filtrem uwypuklającym rozmieszczenie ołowiu i arsenu.
- 1717 Earlier I used to think it applied to a soul (Kruk 2016), but usually the inscription accompanying the scene referred to the kind of death, which was probably also the case here, as indicated by an outline of the superscribed letter – ‘p’, so, as in the corresponding scene, it would read ‘СМІРЬ’ (= Death).
- 1718 In the icon from Vilshanyisia the scene was described as follows: ПОЛ СЛОВЪДАС ЧЛКА А ДАБОЛ ЕМЖ ЗАПРИ... – as cited in Сидор 2001, p. 80 (see footnote 2083). A particularly extended, rhymed morality play can be seen in a late icon from Lipie (1st half of the 17th c.), on exhibition at the Historical Museum in Sanok (see footnote 1953), illustrated with two scenes. In the first one the devil urges a man not to confess his sins, and in the second one – to testify to falsehood. In the former the man stands before an Orthodox priest, with his fingers in a gesture of swearing on the Bible, and in the latter – he stands before the secular tribunal. In both scenes he listens to the devil’s whispers. The deciphering of these inscriptions was possible thanks to a survey carried out at the MHS in June 2016. This lecture, combined with Fr Sydor’s lecture, enabled me to correctly interpret the scene in the Krakow icon.
- 1719 The use of the term ‘hell’ instead of ‘limbo, abyss’ (CS. *ad*) is a unique instance. The Greek term *ad* is generally not used in Ruthenian languages, the term ‘hell’ parallel to *ad* is used in South and East Slavonic languages, actively spreading to the local dialects, including South-Ruthenian. In Russian literary language it appeared relatively late, in fact only in the 17th c. – Березович 2010, p. 38. The author has stressed that earlier (15th c.) this expression had appeared in the Belarusian and Ukrainian circles as more linked with Catholic influences, and at the same time pointed to an interesting differentiation between the two terms found in the Old Ukrainian text of 1603: *Абовьямъ некто ся розумиеть, што палить и печеть, а адъ ... розумиеться мьстце невидимое или мьстце темностий и низкихъ пропастей, до которыхъ Христось обожженю душою, души отъ ада высвобождячи, зступилъ* ‘... is understood as the one in which there is burning and suffering, whereas limbo (“ad”) ... is understood as an invisible place or a place of darkness and deep precipices, where Christ descended ... to save souls from the limbo’. Based on this interpretation, hell would be the place of physical torment, and limbo – of mental torment. In the icon from Lukov-Venecia the motif is accompanied by the following phrase: *Gresznici idutъ vo adъ – Tkáč [1980] 1984, fig. 67.*
- 1720 The Lukov-Venecia icon contains the following commentary by the Mouth of the Leviathan: *Адъ безодни – Ibidem, loc. cit. Полный церковно-славянский словарь, s. 36: безодна – бездонная пропасть, пучина, неизмеримая зубина ... бездна, so in this case the limbo is described as bottomless space and vast depths.*
- 1721 The inscription has been deciphered based on an image obtained from an XRF scanner with the filter exposing the distribution of lead and arsenic.
- 1722 Based on the outlines of letters in an XRF image with the filter exposing the distribution of lead and arsenic.
- 1723 A hardly visible inscription due to a secondary layer of oil paint which covers the left side of successive lines and of the area of loss in the upper part of this scene. I deciphered the opening words thanks to an image obtained from the XRF scanner with the filter exposing the distribution of lead and arsenic.



## Opis i ikonografia

Tak jak w innych tego typu kompozycjach zachowano tu układ strefowy. U samej góry aniołowie zwijają Rolkę Nieba z uchylonym w środku oknem, z którego wyłania się Bóg Sabaoth z gestem błogosławieństwa<sup>1724</sup>. Poniżej Chrystus-Sędzia w białej szacie otoczony mandorlą kolistą, podtrzymywaną przez aniołów, po bokach zaś Matka Boża i Jan Chrzciciel zwracają się ku tronującemu w modlitwie wstawienniczej, tworząc grupę *Deesis*. Inskrypcja wpisana powyżej – co istotne – dobitnie manifestuje aspekt trynitarny, tj. jednoczesność objawienia oraz tożsamość ontologiczną Ojca i Syna, i Ducha Świętego. Do modlitwy przyłączają się chóry aniołów. Poniżej na osi znajduje się Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*), z wyłożoną na nim otwartą księgą Ewangelii, nad którą unosi się Gołąb Ducha Świętego. Po jego obu stronach zasiada trybunał apostołów. Spod Tronu wyłania się Waga Duszy, zawieszona w dłoni Boga. O dusze toczą walkę anioł i diabeł, obok klęczących Adama i Ewy. Stojący pomiędzy Tronem a Wagą Archanioł Michał trafia lancą w szatana umieszczonego w środku paszczy Lewiatana. W niej też znajduje ujęcie czerwona Rzeka Ognia, która bierze swój początek u spodu mandorli otaczającej Chrystusa Sędziego.

Na osi kompozycji umieszczono alegoryczne sceny Śmierci Sprawiedliwego oraz Grzesznika. Lewą stronę wypełniła wizja Raju z tronującą Bogurodzicą, adorowaną przez aniołów, patriarchami starotestamentowymi oraz siedzącym obok Dobrym Łotrem z krzyżem, prawą zaś – krąg ziemi z unoszącymi się nad nim aniołami dmącymi w trąby, wzywającymi w ten sposób wszystkich mieszkańców ziemi na Sąd Boży.

Strefę najniższą wypełnia po prawej obraz Otchłani oraz spętanych grzeszników ogarniętych ogniem piekielnym, z opisanymi występkami, a po lewej, czyli prawej w sensie heraldycznym – rzesze zbawionych prowadzonych do Bram Raju przez św. Piotra, trzymającego w dłoniach klucze. Przejścia chroni unoszący się nad bramą cherubin.

Tło ikony utrzymane jest w kolorze jasnej ochry, w szatach dominują barwy czerwone, zielone i białe, obwiedzione czarnym konturem. Zdaniem Miedzińskiej, karnacje modelowano na brązowej podmalówce bielą i różem, partie światła i cieni zaś modelowano bielą i czernią<sup>1725</sup>.

Według Kłosińskiej, w tej ikonie zgodnie połączono wątki wschodnie, południowe i zachodnie<sup>1726</sup>. Niemniej

## Description and iconography

As in other compositions of this type, it has zonal layout. At the very top angels are rolling together the Scroll of Heaven with a central open window, in which one can see God of Sabaoth making a blessing gesture.<sup>1724</sup> Below Christ the Judge in white attire, enclosed in a circular mandorla, held by angels, flanked by the Mother of God and John the Baptist turning to Christ enthroned in their intercessory prayer, forming the *Deesis* group. The inscription featured above – what is important – clearly manifests the trinitarian aspect, i.e. the simultaneity of appearance and ontological identity of the Father and Son, and the Holy Spirit. Choirs of angels are joining the praying figures. Below represented along the axis is the Prepared Throne (Gr. *hetoimasia*), with an open Gospel book placed on it, above which the Dove of the Holy Spirit can be seen. It is flanked by the tribunal of the apostles. The scales for weighing souls can be seen under the Throne, hanging on the hand of God. An angel and devil are fighting for the soul, next Adam and Eve on their knees. The archangel Michael standing between the throne and the scales is targeting a lance at Satan depicted inside the Leviathan's mouth, into which is also flowing the red river of fire, which has its source at the bottom of the mandorla enclosing Christ the Judge.

Along the compositional axis there are allegorical scenes of the Death of a Righteous Man and a Sinner. The left side is filled with a vision of Paradise with the Mother of God enthroned, glorified by angels, Old Testament patriarchs and the Good Thief with the cross sitting next to them, and the left side – a circle of the earth with angels playing the trumpets above them, calling all the inhabitants of the earth to God's Judgement in this way.

The lowest area is filled on the right with an image of the Limbo and tied sinners engulfed in the infernal fire, with offences announced by inscriptions, and on the left, that is, heraldic right, with crowds of the saved led to the gates of Paradise by St Peter, holding keys in his hands. The passage is guarded by a cherub hanging above it.

The background of the icon is light ochre, the colour palette of garments is dominated by red, green and white, with a black contour. According to Miedzińska, complexions were modelled with white and pink on brown underpainting, and the areas of light and shadow were modelled with white and black.<sup>1725</sup>

According to Kłosińska, this icon combines Eastern, Southern and Western motifs.<sup>1726</sup> Nevertheless, the Southern ones

1724 Zdaniem L. Berezhnoj i J.-P. Himki, brak Ducha Świętego na Rolce Nieba zbliża ikonografię ikony do kręgu dzieł z Rusi Północnej i Środkowej (Berezhnaya, Himka 2014, s. 54), niemniej jego symbol znajduje się, jak w innych przypadkach, nad otwartą księgą Ewangelii.

1725 Miedzińska [1971], s. 31.

1726 Kłosińska 1973, s. 161.

1724 According to L. Berezhnaya and J.-P. Himka, the fact that the Holy Spirit is not represented on the Scroll of Heaven makes the iconography of this icon resemble the works from Northern and Central Rus' (Berezhnaya, Himka 2014, p. 54); nevertheless, his symbol is featured, as in other cases, above the open Gospel book.

1725 Miedzińska [1971], p. 31.

1726 Kłosińska 1973, p. 161.

te południowe zdają się dominować, przy jednoczesnym braku motywu Węża Grzechu, który był znakiem rozpoznawczym ikon północnoruskich, przede wszystkim nowogrodzkich. Obecny jest, niejako w zamian, motyw Wieży Oczyszczenia Duszy przy lewej krawędzi obrazu. W niewyjaśnionych okolicznościach i czasie usunięto fragmenty zwojów z wypisanymi grzechami, trzymanymi przez demonów po lewej stronie ikony, co w wielu wypadkach, niestety, uniemożliwia ich odczytanie.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

To do omawianej ikony należałoby odnieść słowa Tadeusza Nieczui-Ziemięckiego, przy okazji wystawy we Lwowie w 1885 r., dotyczące dzieła niedawno nabytego do MNK, a pochodzącego z nieistniejącej już cerkwi pod Przemyślem, które jako pochodzące z XVI w. zachowało całą pierwotną przejrzystość układu i archaistyczną technikę (zob. przyp. 17).

Pod względem wymiarów (206,5–207 × 163 × 2,5 cm) do analizowanej ikony zbliżone są następujące dzieła: ikona z Olszaniczy (ukr. Вільшаниця) w okolicach Jaworowa (214,5 × 171 × 3,3 cm) (zob. przyp. 2083); z Bachnowatego (ukr. Бахновате) w okolicach Turki (205 × 143 × 3 cm) (zob. przyp. 1698); ikona malarza Demitrija z Doliny (ukr. Долина; 208 × 144 × 3 cm)<sup>1727</sup> i z Radelicza (ukr. Раделич) w okolicach Gródka (207 × 149,5 × 2,5 cm)<sup>1728</sup>. Pod względem rozmiarów poszczególnych desek w analizowanej ikonie (62–63 cm; 54,5–55 cm; 44,5–45 cm) najbliższe jej są rozmiary w ikonie z Bachnowatego (51 cm; 55 cm; 37 cm)<sup>1729</sup>. Oba dzieła łączy też wykonanie podobrazia z trzech desek lipowych, podczas gdy w innych wypadkach były to dwie lub cztery deski.

W ikonie widoczne są ślady wielokrotnie podejmowanych przez malarza prób odpowiedniego wpisania w kompozycję kręgu ziemi z aniołami dmącymi w trąby na jej krańcach. Zachowały się linie kręgu ziemi znacznie większego w stosunku do namalowanego, poprawiane co najmniej dwukrotnie. Poza tym na desce środkowej są widoczne zarysy czterech kół, które miały być najpewniej wypełnione przez zwierzęta – symbole czterech królestw biblijnych, których w ikonie ostatecznie brak. Niezgodność linii wydzielających rząd apostołski wskazuje, że każda deska miała naniesioną kompozycję z osobna, a dopiero potem złożono je w całość. Świadczy to o przyjęciu,

seem to prevail, yet without the motif of the serpent of sin, which was the distinctive feature of icons from Northern Rus', above all the Novgorod ones. What is depicted, as if instead, is the motif of the Tower of the Purification of Souls near the left edge of the painting. In some unknown circumstances and at some unknown time parts of scrolls featuring sins, held by demons on the left side of the icon, were removed, which in many cases, unfortunately, makes it impossible to decipher them.

### Remarks concerning style and attribution

The present icon is the work to which one should relate the words said by Tadeusz Nieczuja-Ziemięcki on the occasion of the exhibition in Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) in 1885 concerning the work acquired recently for the MNK, and coming from the no longer extant Orthodox church near Przemyśl, which, dating back to the 16th c., had retained the entire original clarity of the layout and archaistic technique (see footnote 17).

In terms of dimensions (206.5–207 × 163 × 2.5 cm), comparable to the icon analysed here are the following works: icon from Vilshanytsia (Ukr. Вільшаниця, Pol. Olszanica) in the vicinity of Yavoriv (Ukr. Яворів, Pol. Jaworów) (214.5 × 171 × 3.3 cm) (see footnote 2083); from Bahnovate (Ukr. Бахновате, Pol. Bachnowate) in the vicinity of Turka (Ukr. Турка, Pol. Turka) (205 × 143 × 3 cm) (see footnote 1698); icon by the painter Demitri from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina; 208 × 144 × 3 cm)<sup>1727</sup> and from Radelich (Ukr. Раделич, Pol. Radelicz) in the vicinity of Horodok (Ukr. Городок, Pol. Gródek; 207 × 149.5 × 2.5 cm).<sup>1728</sup> As to the dimensions of individual boards in the analysed icon (62–63 cm, 54.5–55 cm, 44.5–45 cm), the closest to it is the icon from Bahnovate (51 cm, 55 cm, 37 cm).<sup>1729</sup> Moreover, both works have a support consisting of three linden boards, whereas in other examples there are two or four boards.

The icon shows marks of the painter's numerous attempts at inscribing, in an appropriate way, within the composition of the circle of the earth with angels blowing the trumpets at its ends. Preserved are the lines of the circle of the earth, which is much bigger compared to the painted one, corrected at least twice. Besides, on the central board one can see outlines of four rings which were probably meant to depict animals – the symbols of four biblical kingdoms, not represented in the final icon, though. The discrepancy in the lines allocating the row of the apostles shows that the composition had been drawn on each of the boards separately, and only then were they

1727 Mistrz Demitrij, *Sąd Ostateczny*, ikona, drewno, tempera, dat. na lata 60. XVI w., 208 × 144 × 3 cm (na czterech deskach), z cerkwi Narodzenia Marii w Dolinie (ukr. Долина), НМЛ, nr inw. 12381 – Сидор 2001, poz. kat. 6.

1728 *Sąd Ostateczny*, ikona, drewno, tempera, dat. na 2. poł. XVI w., 207 × 149,5 × 2,5 cm (na czterech deskach), z Radelicza (ukr. Раделич) w okolicach Gródka, НМЛ, nr inw. 22996 – *ibidem*, poz. kat. 8.

1729 *Ibidem*, poz. kat. 5.

1727 Master Demitri, *The Last Judgement*, icon, wood, tempera, dated to the 1560s, 208 × 144 × 3 cm (on four boards), from the Orthodox church of the Birth of Mary in Dolyna, НМЛ, inv. no. 12381 – Сидор 2001, cat. no. 6.

1728 *The Last Judgement*, icon, wood, tempera, dated to the 2nd half of the 16th c., 207 × 149.5 × 2.5 cm (on four boards), from Radelich in the vicinity of Horodok, НМЛ, inv. no. 22996 – *ibid.*, cat. no. 8.

1729 *Ibid.*, cat. no. 5.

może ok. poł. XVI w., uproszczonej metody wykonywania tak wielkich dzieł, dzięki czemu łatwiej można było je np. transportować i składać dopiero na miejscu dla nich przeznaczonym. Zmiany te są widoczne także w sposobie opracowania odwrocia ikon – zastrzały są wpuszczane do każdej deski z osobna i nie przechodzą przez całą długość podobrazia, jak np. w ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37). W tej ostatniej jedną z postaci namalowano na łączeniu desek, w ikonie MNK XVIII-10 zaś kontynuacja linii jest wyraźnie przerwana, np. w scenie wprowadzenia świętych do Raju. Tu łączenie desek stanowi zarazem granicę między sferą zbawionych a potępionych.

Za pochodzące z tego warsztatu uważam ikony *Wniebowstąpienia Pańskiego* z końca XVI w.<sup>1730</sup> oraz *Zstąpienia do Otchłani* (MNK XVIII-874, Kat. 34). Wskazują na to rysunek postaci, sposoby zdobień ich szat i opracowanie fizjonomii. Zwraca uwagę fakt, że w tych niewielkich ikonach zbieżna jest kaligrafia, odmienna z kolei od sposobu zapisu inskrypcji w ikonie *Sądu Ostatecznego*. Ogólnie ikona należy do szerokiego kręgu ikon warsztatu Malarza ikon z Potylicza, o czym świadczy też dostrzeżone przez Miedzińską podobieństwo np. postaci Marii w ikonie *Sądu* i ikonie *Deesis* (MNK XVIII-62, Kat. 8)<sup>1731</sup>. Zwraca uwagę identyczny sposób rysowania równoległych fałdów szat z poprzeczną fałdą na ramieniu oraz poprowadzenie białej linii podkreślającej czarny kontur szaty.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICE [Sukiennice; *Przewodnik MNK 1911* (?), nr 2195]; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 3); MRM 1988 (*Ikony karpaccie* 1988, s. 5–6); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; MHMK 1997 (Gumińska 1997a, s. 59–60); PMEWE 1998 (Suliga 1998, s. 54–55; il. na s. 54); PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 180 (1124) z 1884, s. 32–33; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Sąd Ostateczny*, karta inwentarzowa zał. przed 3 VI 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Sąd Ostateczny*, karta inwentarzowa zał. 12 XI 1958; Miedzińska [1971], s. 30–32

### Publikacje

Nieczuja-Ziemięcki 1885, s. 11; Kłosińska 1966, poz. kat. 48; Hordynsky 1973, poz. i il. 159–160; Kłosińska 1973, kat. 27, s. 161, il. na s. 160; Kłosińska 1987, poz. kat. 40; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Димитрій (Ярема) патриарх 2005, s. 251 i il. 311; Gumińska 2008, s. 41–45, il. na s. 43; Dąbrowska 2010; Gumińska 2010, s. 453–454, il. na s. 452]; Berezhnaya, Himka 2014, s. 54–57; Kruk 2016a, il. 9 na s. 68

assembled into one panel. It evidences the adoption, perhaps around the mid-16th c., of simplified method of executing such large-sized works, thanks to which it was easier to transport them and assemble in the place for which they were meant. These changes can also be seen on the reverse of the icons – battens have been inserted into each board individually and do not go through the whole length of the support, as e.g. in the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37). In this last work one of the figures has been painted on the connection of the boards, and in the icon MNK XVIII-10 the continuation of the lines is clearly interrupted, e.g. in the scene of leading saints into Paradise. Here the connection of the boards is at the same time the border between the area of the saved and the damned.

I believe that the icons of the *Ascension of Christ* from the end of the 16th c.<sup>1730</sup> and the *Descent into Limbo* (MNK XVIII-874, Cat. 34) were made by the same workshop. My opinion is based on the drawing of the figures, the manner of decorating the garments and the depiction of faces. In these small icons calligraphy is much the same, but it differs from the inscription in the icon of *The Last Judgement*. In general, this icon represents a big group of icons from the workshop of the Master of icons from Potelych, as signified also by an affinity, noticed by Miedzińska, e.g. between the figure of Mary in the icon of *The Last Judgement* and in the icon of *Deesis* MNK XVIII-62, Cat. 8).<sup>1731</sup> What is conspicuous is an identical way of drawing parallel folds of garments with a crosswise fold on the shoulder and a white line highlighting the black contour of the garment.

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE [Sukiennice; *Przewodnik MNK 1911* (?), no. 2195]; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 3); MRM 1988 (*Ikony karpaccie* 1988, pp. 5–6); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; MHMK 1997 (Gumińska 1997a, pp. 59–60); PMEWE 1998 (Suliga 1998, pp. 54–55; fig. on p. 54); PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 180 (1124) of 1884, pp. 32–33; KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Sąd ostateczny*, inventory chart created before 3 June 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Sąd Ostateczny*, inventory chart created on 12 November 1958; Miedzińska [1971], pp. 30–32

### Publications

Nieczuja-Ziemięcki 1885, p. 11; Kłosińska 1966, cat. no. 48; Hordynsky 1973, nos. and figs. 159–160; Kłosińska 1973, cat. 27, p. 161, fig. on p. 160; Kłosińska 1987, cat. no. 40; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Димитрій (Ярема) патриарх 2005, p. 251 and fig. 311; Gumińska 2008, pp. 41–45, fig. on p. 43; Dąbrowska 2010; Gumińska 2010, pp. 453–454, fig. on p. 452]; Berezhnaya, Himka 2014, pp. 54–57; Kruk 2016a, fig. 9 on p. 68

1730 Giemza 2017, il. na s. 201. Autor nie podał bliższych danych.

1731 Miedzińska [1971], s. 63.

1730 Giemza 2017, fig. on p. 201. The author has not provided more detailed data.

1731 Miedzińska [1971], p. 63.

## Sąd Ostateczny (fragment) The Last Judgement (fragment)

**MNK XVIII-32** (d. nr inw. 8534)

Ikona przyścienna

Ziemia przemyska, koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>1732</sup>

Tempera na drewnie (zachowana jedna deska lipowa, płótno w miejscach łączenia desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 17), 227,5 × 78,3–78,5 cm × 4,5 cm (we współczesnej ramie), 217 × 68 cm (bez ramy)

Dar Ferdynanda Majerskiego, artysty rzeźbiarza z Przemysła, 1896<sup>1733</sup>

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* ikonę odnotowano w roku 1896 pod nr. 1547 (8534): „*Obraz Cerkiewny przedstawiający „Sąd Ostateczny” z początku XVI wieku pochodzi z okolic Przemysła a jest fragmentarycznym względem innych ruskich Sądów ostatecznych ofiarowanych Muzeum – jest pośrodkową sceną tamtych nierozwiniętą [?] mimo tego obraz zdaje się być całością procz ucięcia górą – bez ram rozmiary 2’16 × 0’66 metr”* [w prawej rubryce adnotacje: „30 X” oraz „dar F. Majerskiego”]<sup>1734</sup>.

### Ofiarodawca

Ofiarodawcą ikony według wszelkiego prawdopodobieństwa był czynny na przełomie XIX i XX stulecia w ziemi przemyskiej Ferdynand Majerski, rzeźbiarz kamieniarski, którego rodzina była związana z Przemyślem od pokoleń. Jego autorstwa była np. figura kamienna Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej z 1880 r., stojąca niegdyś w kompleksie dworskim w Jabłoncu w gm. Dydnia, a obecnie, od 1990 – obok kościoła w tejże miejscowości<sup>1735</sup>.

### Stan zachowania

Ikona zachowana fragmentarycznie, tzn. już w momencie nabycia stwierdzono, że jest to scena środkowa większej kompozycji. Górna i dolna część deski zostały w niewiado-

**MNK XVIII-32** (former inv. no. 8534)

Wall icon

Przemysł land, end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>1732</sup>

Tempera on wood (one linden board preserved, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 17), 227.5 × 78.3–78.5 cm × 4.5 cm (in contemporary frame), 217 × 68 cm (without frame)

Donated by Ferdinand Majerski, sculptor from Przemysł, 1896<sup>1733</sup>

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1896 under no. 1547 (8534): ‘An Orthodox church painting showing the “Last Judgement”, from the beginning of the 16th c., from the vicinity of Przemysł, and it is fragmentary compared to other Ruthenian Last Judgements presented to the Museum – it shows the central scene of the other pieces undeveloped [?] despite this, the painting seems to form a self-contained whole except for the trimmed top – dimensions without frames: 2.16 × 0.66 m’ [a note in the right column: ‘30 October’ and ‘gift of F. Majerski’].<sup>1734</sup>

### Donor

In all probability the icon was presented by Ferdinand Majerski, a stone sculptor active in the Przemysł region in the late 19th an early 20th c., whose family was connected with Przemysł for centuries. He made e.g. a stone figure of the Immaculately Conceived Mother of God, of 1880, once placed in the manor premises in Jabłonka, Dydnia district, and currently, since 1990 – next to a local church.<sup>1735</sup>

### Condition

The icon preserved fragmentarily, that is, already at the time of acquisition it was described as the central part of a larger composition. The upper and lower parts of the panel were trimmed at some unknown time. The paint layer has survived

1732 Propozycje datowania: XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 54); pocz. XVII w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 26; Betea 2011, il. 1); koniec XVI w. (Gumińska 2008, opis do ilustracji na s. 47; Kruk 2016a, il. 6–7; Kruk 2016b, s. 245–251); koniec XVI – pocz. XVII w. [KI 1958; Kłosińska 1987, poz. kat. 41; Gumińska 1994, kat. (b.p.); Suliga 1998; Gumińska 2010, s. 455]; pocz. XVII w. (Berezhnaya, Himka 2014, s. 96).

1733 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ikona z okolic Przemysła”.

1734 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1547 (8534) z 1896, s. 225–226.

1735 Bocheński 2001, s. 2; Nabywaniec [2005].

1732 Suggested dating: 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 54); beginning of the 17th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 26; Betea 2011, fig. 1); end of the 16th c. (Gumińska 2008, caption for the figure on p. 47; Kruk 2016a, figs. 6–7; Kruk 2016b, pp. 245–251); end of the 16th–beginning of the 17th c. [KI 1958; Kłosińska 1987, cat. no. 41; Gumińska 1994, cat. (n.pag.); Suliga 1998; Gumińska 2010, p. 455]; beginning of the 17th c. (Berezhnaya, Himka 2014, p. 96).

1733 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Icon from the vicinity of Przemysł’.

1734 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1547 (8534) of 1896, pp. 225–226.

1735 Bocheński 2001, p. 2; Nabywaniec [2005].

mym czasie obcięte. Malatura zachowana dobrze, w dolnej partii obrazu widoczne znaczniejsze ubytki.

### Opisy historyczne

KI 1958: „Jest to część środkowa sceny Sądu Ostatecznego. U góry tego fragmentu brak wąskiego pasa. Deska u góry pęknięta. Niewielki ubytek drzewa po str. lewej i na odwrociu u dołu. Ślady kornika”.

### Konserwacje

- 1910: zaprasowanie pęcherzy woskiem w PK MNK
- 1966: zabezpieczenie warstwy malarskiej i deski w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1988, 18 I–18 I 1999: w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1999, 8–18 I: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2007, 17 XII–28 I 2008: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC
- 2010, 2 XI–11 V 2011: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Zachowana tylko jedna z trzech desek lipowych, przycięta u góry i u dołu. Widoczne są dwie współczesne ramy obejmujące zachowany fragment ikony. Jedna ma postać wąskich listew, które wyrównują nierówności, zwłaszcza górnej krawędzi ikony, na nią zaś nałożono szeroką ramę o równej długości boków. Dwa zastrzały wpuszczone lewostronnie o zważającej się szerokości: górny (szer. 4,5–5 cm), oddalony od krawędzi górnej o odpowiednio 26,5 cm i 25,5 cm, dolny (szer. 5–6 cm), oddalony od krawędzi dolnej o 27,5 cm.

Ubytek po stronie lewej i u dołu odwrocia.

Wzdłuż lewego boku u dołu doklejone dwie kartki (ok. końca XIX–pocz. XX w.) z drukowanymi napisami:

#### I kartka:

HAL ...

Przem...

K. k. pr. galiz. Carl Ludwig-Bahn

#### II kartka:

K. k. priv. galiz.

94

Carl Ludwig-Bahn

[= Kolej (prywatna) galicyjska im. Karola Ludwika, czynna pod tą nazwą w latach 1856–1892, odcinek Kraków–Przemysł uruchomiony w 1860 r.]

### Opracowanie awersu

Fragmentarycznie zachowana ikona *Sądu* oprawiona w nową, współczesną, profilowaną ramę. Ramka wewnętrz-

in good condition, in the lower area of the painting one can see vast areas of loss.

### Historical descriptions

KI 1958: ‘It is the central part of the Last Judgement scene. A narrow strip is missing at the top. A crack in the panel at the top. A small area of loss in wood on the left and at the bottom on the reverse. Marks of woodworms’.

### Conservation treatments

- 1910: blisters pressed with wax in the PK MNK
- 1966: paint layer and panel protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 18 January 1988–18 January 1999: in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 8–18 January 1999: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 17 December 2007–28 January 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC
- 2 November 2010–11 May 2011: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Only one of three linden boards has survived, trimmed at the top and bottom. There are two contemporary frames bordering the preserved fragment of the icon. One has the form of narrow slats which level the unevenness, in particular of the upper edge of the icon, and on it is fastened a wide frame with sides of equal length. Two tapering battens, inserted on the left: the upper one (4.5–5 cm wide), 26.5 cm and 25.5 cm away from the top edge, respectively, the lower one (5–6 cm wide), 27.5 cm away from the bottom edge.

An area of loss on the left and at the bottom of the reverse.

Along the left side two pieces of paper, glued on at the bottom (ca. end of the 19th–beginning of the 20th c.), with printed inscriptions:

#### 1st piece of paper:

HAL ...

Przem...

K. k. pr. galiz. Carl Ludwig-Bahn

#### 2nd piece of paper:

K. k. priv. galiz.

94

Carl Ludwig-Bahn

[= The Karl Ludwig Galician (private) Railway, operating under this name in the years 1856–1892, Kraków–Przemysł section started up in 1860]

na ma 1,5 cm szerokości. Deska została przycięta u dołu i przede wszystkim u góry, stąd nie zachowały się głowa Boga Sabaotha ani twarze pary górnych aniołów unoszących otaczającą Boga mandorłę; Rolka Nieba widoczna jest tylko częściowo.

### Inskrypcje

Czcionka jest wyjątkowo wyrazista z powodu nieproporcjonalnie dużych napisów, wykonanych dość niestarannie i nierówno. W  $\frac{3}{4}$  ikony wykonano je czarną farbą na jasnoochrowym tle, u dołu zaś, w kwaterze mąk – białą na tle ciemnej ochry.

→

### Front side

The fragmentarily preserved icon of the Last Judgement with a new, contemporary, profiled frame. The inner frame is 1.5 cm wide. The board was trimmed at the bottom and above all at the top, as a consequence of which the head of God of Sabaoth and the faces of the upper couple of angels bearing a mandorla enclosing God have not survived; the Scroll of Heaven can be seen only partly.

### Inscriptions

The typeface is exceptionally distinctive due to disproportionately large inscriptions, executed quite carelessly and unevenly. In  $\frac{3}{4}$  of the icon – in black paint on a light ochre background, and at the bottom, in the field devoted to torments – in white paint on a dark ochre background.

→

## Inskrypcje | Inscriptions

**Bóg Sabaoth w Chwale:***God Sabaoth in Majesty:*

niezachowane | not preserved      niezachowane | not preserved

БѢГЪ ...ЦЪ

[= *Bóg* (Ojciec)]<sup>1736</sup> | [= *God* (the Father)]<sup>1736</sup>

W mandorli otaczającej Boga:

In a mandorla enclosing God:

IΩ

[= (św.) *Jan*]<sup>1737</sup> | [= (St) *John*]<sup>1737</sup>

W mandorli otaczającej Boga:

In a mandorla enclosing God:

ΛΘ

[= (św.) *Lukasz*]<sup>1738</sup> | [= (St) *Luke*]<sup>1738</sup>

MP Δ,ΘΞ

[= *Bogurodzica*]<sup>1739</sup> | [= *Mother of God*]<sup>1739</sup>

W mandorli otaczającej Chrystusa:

In a mandorla enclosing Christ:

M̄

[= (św.) *Mateusz*]<sup>1740</sup> | [= (St) *Matthew*]<sup>1740</sup>

W mandorli otaczającej Chrystusa:

In a mandorla enclosing Christ:

M̄

[= (św.) *Marek*]<sup>1741</sup> | [= (St) *Mark*]<sup>1741</sup>**Jezus Chrystus w Chwale i Deesis:***Jesus Christ in Majesty and Deesis:*

ĪC X̄C

[= *Jezus Chrystus*]<sup>1743</sup> | [= *Jesus Christ*]<sup>1743</sup>

W mandorli otaczającej Chrystusa:

In a mandorla enclosing Christ:

IΩ

[= (św.) *Jan*]<sup>1744</sup> | [= (St) *John*]<sup>1744</sup>

W mandorli otaczającej Chrystusa:

In a mandorla enclosing Christ:

ΛΘ

[= (św.) *Lukasz*]<sup>1745</sup> | [= (St) *Luke*]<sup>1745</sup>**Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*):***Prepared Throne* (Gr. *hetoimasia*):

ΚΡΣΤ̄

[= *Krzyż*]<sup>1747</sup> | [= *Cross*]<sup>1747</sup>

ΔΧ̄Ι

[= *Duch Święty*]<sup>1749</sup> | [= *Holy Spirit*]<sup>1749</sup>

Tekst w otwartej księdze Ewangelii: | Text in an open Gospel book:

ПРИДѢ  
ТѢ БЛГО  
СЛОВЕГНІ  
ВЦА МО  
ЕГО НАМ

ΔΘ ΤΕ  
ΥΓΟΤΟ  
ΒΑΝΝΟΘ  
ΒᾹ Ε̄ ЦΡС  
ІТВО

[= *Pódcie, błogosławieni Ojca mego, (Jego) naślądzicie, przygotowano Wam Królestwo* (parafraza słów Jezusa przygotowanych na Sąd Ostateczny wg Mt 25:34: *Pódcie, błogosławieni Ojca mego. Otrzymajcie Królestwo wam zgotowane od założenia świata*)]<sup>1751</sup>  
[= *Come, you blessed of my Father, imitate (Him), the Heavenly Kingdom has been prepared for you* (a paraphrase of Jesus' words prepared for the Last Judgement based on Matt. 25:34: *Come, ye blessed of my Father, inherit the kingdom prepared for you from the foundation of the world*)]<sup>1751</sup>

ΑΔΔ  
Μ̄  
[= *Adam*]<sup>1750</sup>  
[= *Adam*]<sup>1750</sup>

ΑΡ̄ Μ̄ι

[= *Archanioł Michał*]<sup>1746</sup> | [= *Archangel Michael*]<sup>1746</sup>

Tekst nad postacią Ewy:

Text above Eve:

ΛΙΒΓΕΛΙ ΒΘ ΝΕΒΕСА  
ЗОВѢТЬ ПРЄСТОЛЪ  
НЄБЄНЫЯ ПОСТѢТЬ  
[N]Я ЗЕМЛѸ САДЄ СΥΔИ  
НА ПРЄСТОЛЪ  
СВДІТІЙ ЖІ  
ВЫМЬ ІМЄРЬ  
ТѢИМЬ

[= *Aniołowie boży Niebiosa wzywają, aby Tron niebiański postawić na ziemi. Siądzie Sędzia na tronie, sądzić żywych i umarłych*]<sup>1748</sup>  
[= *Angels of God call Heaven to prepare the heavenly Throne on earth. The Judge shall sit on the throne to judge the living and dead*]<sup>1748</sup>

ЄВА  
[= *Ewa*]<sup>1752</sup>  
[= *Eve*]

Śmierć Sprawiedliwego

w chwale:

Death of a Righteous  
man in glory:

СОМѢТЬ

ПРЪВѢДНОГО

СО ПОХВАЛЪМЪ

(= Śmierć chwalebna  
Sprawiedliwego)<sup>1753</sup>(= Glorious death of  
a Righteous man)<sup>1755</sup>

ДЪШЦІ ПРЪЄ

ДНИІ ВО РЪЦѢ

БОЖИ

(= Dusze sprawiedliwe w Ręce Bożej)<sup>1753</sup>(= Righteous souls in the Hand of God)<sup>1753</sup>

ВЪ НА РЪЦА

ГЪ БОЖИ

(= Waga w Ręce Bożej)<sup>1754</sup>(= Scales in the Hand of God)<sup>1754</sup>

ДЪШЦІ ПРЪЄ

ДНИ

СО ГРЪВШ

НИМЪ

(= Dusze sprawiedliwe z grzesznymi)<sup>1756</sup>(= Righteous souls with the sinful ones)<sup>1756</sup>

1736 Dąbrowska [2010], tab. 3: pominięty.

1737 *Ibidem*: pominięty.1738 *Ibidem*: pominięty.1739 *Ibidem*: „*Mather Theu* (= Matka Boga)”. Autorka identyfikuje ponadto w innym miejscu ikony termin: „*mater*[b] = Matka”, ale być może pomyłkowo. Za postacią Marii stoi najprawdopodobniej Archanioł Michał i być może do niego Dąbrowska odnosi dwie litery inskrypcji, tj. „AM”, których mnie nie udało się dostrzec.1740 *Ibidem*: pominięty.1741 *Ibidem*: pominięty.1742 *Ibidem*: „*Joan Krestijij* (= Jan Chrzciciel)”.1743 *Ibidem*: pominięty.1744 *Ibidem*: pominięty.1745 *Ibidem*: pominięty.1746 *Ibidem*: „*Arxangelъ Mixail* (= Archanioł Michał)”.1747 *Ibidem*: „*krestъ* (= krzyż)”.1748 *Ibidem*: „*Angel[i] vo nebesa[x] zovut* (*zovut*) *prestolъ nebel[s]naja post[a]v[ia]tъ a zemlu sude sud (i) na* [p]restolē [ži]lyymb i mertvimb – lekcia wg dr Wandy Stepiak-Minczewa), nieco odmienna od przytoczonej w: Kruk 2016.1749 *Ibidem*: pominięty.1750 *Ibidem*: „*Adamъ* (= Adam)”.1751 *Ibidem*: pominięty.1752 *Ibidem*: „*Ieva* (= Ewa)”.1753 *Ibidem*: „*duši pr[a]vedniji vo ruce boži* = dusze sprawiedliwe w ręce Boga”.1754 *Ibidem*: „*waga* = waga; *naruca boži* = objęcia Boga/garsć boża”. Autorka oddzieliła zatem oba terminy. Słowo „waga” zdaje się być polonizmem, winno być „cs. *merilo*”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 164: „cs. *мръпузо* = waga, gr. *dzynos*” (Hb 31,6; Den 5,27; Kpł 19,35; Iz 46,6; Ps 61,10; 3 Ezd 4,36; Syr 21,28; Oz 12,7).1755 *Ibidem*: „*some[r]itъ pravednogo so poxvalami* = śmierć sprawiedliwego z chwałą”.1756 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „*duši pravedni so gresnimi* = dusze sprawiedliwe z grzesznymi”.

1736 Dąbrowska [2010], pl. 3: not included.

1737 *Ibid.*: not included.1738 *Ibid.*: not included.1739 *Ibid.*: „*Mather Theu* = Mother of God”. Moreover, the author has identified in a different place of the icon the term: „*mater*[b] = Mother”, but it may be a mistake. The archangel Michael is most probably depicted standing behind Mary, and perhaps Dąbrowska has referred the two letters of the inscription, i.e. ‘AM’, to him. I have not been able to discern them.1740 *Ibid.*: not included.1741 *Ibid.*: not included.1742 *Ibid.*: „*Joan Krestijij* = John the Baptist”.1743 *Ibid.*: not included.1744 *Ibid.*: not included.1745 *Ibid.*: not included.1746 *Ibid.*: „*Arxangelъ Mixail* = Archangel Michael”.1747 *Ibid.*: „*krestъ* = cross”.1748 *Ibid.*: „*Angel[i] vonebesa[x] zovut* (*zovut*) *prestolъ nebel[s]naja post[a]v[ia]tъ a zemlu sude sud (i) na* [p]restolē [ži]lyymb i mertvimb – according to Dr Wanda Stepiak-Minczewa, the lection is slightly different from the one cited in: Kruk 2016.1749 *Ibid.*: not included.1750 *Ibid.*: „*Adamъ* = Adam”.1751 *Ibid.*: not included.1752 *Ibid.*: „*Ieva* = Eve”.1753 *Ibid.*: „*duši pr[a]vedniji vo ruce boži* = righteous souls in the hand of God”.1754 *Ibid.*: „*waga* = scales; *naruca boži* = God’s arms/divine palm”. The author thus separated two terms. The word ‘waga’ looks like a Polonised term, there should be ‘CS. *merilo*’. *Słownik c.-s.-p.*, p. 164: ‘CS. *мръпузо* = scales, balance, Gr. *dzynos*’ (Hab. 31:6; Dan. 5:27; Lev. 19:35; Isa. 46:6; Ps. 61:10; 3 Ezd. 4:36; Sir. 21:28; Hos. 12:7).1755 *Ibid.*: „*some[r]itъ pravednogo so poxvalami* = death of the righteous one with glory”.1756 Dąbrowska [2010], loc. cit.: „*duši pravedni so gresnimi* = righteous souls with the sinful ones”.



Królestwa biblijne: Biblical kingdoms:	Waż grzechów:   Serpent of Sins:	МАР (= Archangel Michael) <sup>1761</sup>
ЦАРЄ	ПА	СРЄ
СТО БА	БАЖ(?)	БАИ
БИЛО	БА	Є
НЬСКОЄ	НИ	(= Chciwość) <sup>1769</sup>
(= Cesarstwo	Є	(= Greed) <sup>1769</sup>
Babilońskie) <sup>1757</sup>	[= Przeklinanie, błuzganie (?)] <sup>1766</sup>	[[= Nierząd (?)] <sup>1768</sup>
(= Macedonian Empire) <sup>1758</sup>	[= Cursing, swearing (?)] <sup>1766</sup>	[[= Fornication (?)] <sup>1768</sup>
ЦАРЄСТО	АР	СРЄ
МАКІДОНЬ	ОСТ	БЛО
СКОЄ	(= Gniew) <sup>1772</sup>	Л8
(= Cesarstwo	(= Rage) <sup>1772</sup>	БИЄ
Macedońskie) <sup>1758</sup>	ИЄ	(= Chciwość) <sup>1775</sup>
(= Macedonian Empire) <sup>1758</sup>	[= Pamiećliwość] <sup>1771</sup>	(= Greed) <sup>1775</sup>
ЦАРЄСТВО	(= Grudge- bearing) <sup>1771</sup>	СРЄ
ПЕРЬІЙ	ПО	БЛО
СКОЄ	МН	Л8
(= Cesarstwo	ЄН	БИЄ
Perskie) <sup>1759</sup>	ИЄ	(= Chciwość) <sup>1775</sup>
(= Persian Empire) <sup>1759</sup>	[= Grudge- bearing) <sup>1771</sup>	(= Greed) <sup>1775</sup>
ЦАРЄ	ПА	БА
СТВО	НСЄ	8Δ
РІМКОЄ	ТО	Б
(= Cesarstwo	(= Pijaństwo) <sup>1778</sup>	(= Nierząd) <sup>1782</sup>
Rzymskie) <sup>1760</sup>	(= Drunkenness) <sup>1778</sup>	(= Fornication) <sup>1782</sup>
(= Roman Empire) <sup>1760</sup>	(= Pijaństwo) <sup>1779</sup>	(= Nierząd) <sup>1782</sup>
	(= Gluttony) <sup>1779</sup>	(= Fornication) <sup>1782</sup>

Śmierć grzesznika sroga:  
Terrible death of a sinner:

СОМЄРЬ  
ГРЬШІЙК  
ЛЖТА

(= Śmierć grzesznika sroga)<sup>1776</sup>  
(= Terrible death of a sinner)<sup>1776</sup>

Strefa mąk: | The area of torments:

КАСЄТНІЙК	СРЄПРОЛЖЄЦЬ	ЗАВИСНІЙК	ТАТЬ	ПРЄЛ88ОДЪІ
(= Oszczerca) <sup>1783</sup>	(= Chciwiec) <sup>1784</sup>   (= Greedy man) <sup>1784</sup>	(= Zawistnik) <sup>1785</sup>   (= Envious man) <sup>1785</sup>	(= Złodziej) <sup>1786</sup>   (= Thief) <sup>1786</sup>	(= Cudzołoznik) <sup>1787</sup>   (= Fornicator) <sup>1787</sup>
ІРЪ	ГОРДѦСТЬ	ЗЛОЦА СЕДЬ	СРЄПРОЛ88ЄЦЬ	КАРЬ ЧМОРКА
ІИЗО	(= Pycha) <sup>1790</sup>   (= Vainglory) <sup>1790</sup>	(= Haniebny sądzia) <sup>1791</sup>	(= Chciwiec) <sup>1792</sup>   (= Greedy man) <sup>1792</sup>	(= Karczmarka) <sup>1796</sup>   (= Tavernmaid) <sup>1796</sup>
МЄ	ЧЕРОДЪА	БЛУДНИКЪ	(= Pijanica) <sup>1795</sup>   (= Drunkard) <sup>1795</sup>	(= Karczmarka) <sup>1796</sup>   (= Tavernmaid) <sup>1796</sup>
ЦРЬ	(= Czarnoksiężstwo) <sup>1793</sup>   (= Sorcery) <sup>1793</sup>	(= Nierządnik) <sup>1794</sup>   (= Fornicator) <sup>1794</sup>	ПАНИЦА	(= Karczmarka) <sup>1796</sup>   (= Tavernmaid) <sup>1796</sup>
(= Lichwiarz) <sup>1788</sup>	(= Dziaciobójstwo) <sup>1789</sup>	(= Pijanica) <sup>1795</sup>   (= Drunkard) <sup>1795</sup>	ДУДА	(= Karczmarka) <sup>1796</sup>   (= Tavernmaid) <sup>1796</sup>
(= Usurer) <sup>1788</sup>	(= Infanticide) <sup>1789</sup>	...ОМ	(= Dudziarz)   (= Bagpiper)	(= Karczmarka) <sup>1796</sup>   (= Tavernmaid) <sup>1796</sup>
...ЗБОІ		(= ?) <sup>1798</sup>   (= ?) <sup>1798</sup>		
...І				
КЪ				
(= Złoczyńca) <sup>1797</sup>				
(= Robber) <sup>1797</sup>				

1757 Ibidem: pominięty.

1758 Ibidem: „cares{v}o makedońskoje = Królestwo macedońskie”.

1759 Ibidem: „cares{v}o persijskoje = Królestwo Persów”.

1760 Ibidem: „cares{v}o rimski[s]koje = Cesarstwo Rzymskie”.

1757 Ibid.: not included.

1758 Ibid.: „cares{v}o makedońskoje = Macedonian Kingdom”.

- 1761 *Ibidem*: pominięty.
- 1762 *Ibidem*, (tab. 2 – mitytarstwa): „[20] *sofk* = oskarżyciel”.
- 1763 *Ibidem*: „[19] *krivosudca* = krzyworęczy sąca”. *Полный церковно-славянский словарь*, s. 271; *Słownik c.-s.-p.*, s. 149; „*krivosudca* = niesprawiedliwe orzeczenie sądu” (*Księga Postług Filaretta* 173).
- 1764 *Ibidem*, s. 31: „[18] *čarodějanie* = czarowanie”. *Słownik c.-s.-p.*, s. 375; „czarodziejanie = czarodziejstwo” (Gal 5:19–20).
- 1765 *Ibidem*: „[17] *plq[s]a[n]ije* = tańczenie”. Brak pojęcia w *Słownik c.-s.-p.*, które w zapisie fonetycznym wskazuje na polonizm: „*pljasanije* = pląsanie”.
- 1766 Propozycja odczytania dr Stepiak-Minczewej, Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: [16] [nieczytelne].
- 1767 *Ibidem*: „[15] *plq[s]a[n]ije* = tańczenie”.
- 1768 *Ibidem*: „[14] *blqvanije*”. Zdaniem dr. hab. Jana Stradomskiego, przy założeniu, że pierwsza litera to *B*, może to być termin oznaczający „nierzęd (*блжодьвнїте, блжжденїте*) albo błędzenie (\*herezja), bałwochwalstwo (*блжжентїе*)”. W wersji zaproponowanej przez dr Roksolanę Kosiv z Muzeum Narodowego we Lwowie w trakcie konsultacji 14 IX 2016 chodziło tu raczej o „opluwanie/obmawianie”, a w tej sytuacji zamiast litery *B*, należałoby widzieć na początku litery *П*. Wydaje się jednakże, że ten wariant interpretacyjny jest mniej prawdopodobny.
- 1769 *Ibidem*: „[13] *srebr[o]ubljije* = chciwość”.
- 1770 *Ibidem*: „[12] *q[bi]ca* = zabójca”.
- 1771 *Ibidem*: „[11] *pomneknije* = czynienie [zła]”.
- 1772 *Ibidem*: „[10] „*iarost* = wściekłość”. *Słownik c.-s.-p.*: „silny gniew, oburzenie, zapalczywość” (Ioz 7:26; 1 Krl 20:34; *Minieja* V III.15).
- 1773 Dąbrowska [2010]: „[9] *nena[vis]t[vo]* = nienawiść”.
- 1774 *Ibidem*: „[8] *zavist[vo]* = zazdrość”.
- 1775 *Ibidem*: [7] [nieczytelne].
- 1776 *Ibidem*: „*somer[t]b greš[n]ik lqta* = śmierć stoga grzesznika”.
- 1777 *Ibidem*: „[5] *pl[aj]n[st]v[lo]* = pijaństwo”.
- 1778 *Ibidem*: „[5] *pl[aj]n[st]v[lo]* = pijaństwo”.
- 1779 *Ibidem*: [4] [nieczytelne]. Zob. *Полный церковнославянский словарь*, s. 371; *обн[д]енїе* = *объявление*, z powołaniem się na Ek 21:34. „Uważajcie na siebie, aby wasze serca nie były ocięte wskutek obżarstwa, pijaństwa i trosk doczesnych, żeby ten dzień nie przypadł na was zniemacka”.
- 1780 *Ibidem*: „[3] *sramosloviye* = nieprzyzwoita mowa”.
- 1781 *Ibidem*: „[2] *zavist[vo]* = zazdrość”.
- 1782 *Ibidem*: „[1] *blud[vo]* = nieprzyzwoitość”.
- 1783 *Ibidem*, tab. 2 (grzechy): „[1] *klevetniko* = oszczerca”.
- 1784 *Ibidem*: „[6] *srebr[o]q[be]c* = chciwiec, skąpiec”.
- 1785 *Ibidem*: „[9] *zavistniko* = zazdrośnik”.
- 1786 *Ibidem*: „[11] *tatb* = złodziej”.
- 1787 *Ibidem*: „[12] *prelubod[ej]* = cudzołoznik”.
- 1788 *Ibidem*: brak pozycji. Zob. przyp. 327.
- 1789 *Ibidem*: „[4] *d[et]ogublj[en]ije* = dzieciobójstwo”.
- 1790 *Ibidem*: „[2] *gordostb* = pycha”.
- 1791 *Ibidem*: „7. *zloc[aj]*” oraz „(8. *sudb* = sędzia osąd)”. Autorka rozdzieliła dwa terminy, pierwszy pozostawiając bez objaśnienia, drugi zaś traktując jako określenie sędziego, w domyśle – złego. Wcześniej wyraziłem pogląd, że chodzi o „sąd niegodziwy, nieprawy” (Kruk 2016), lecz wydaje się, że termin ten należy traktować jako kolejny *nomina agentis*. Zob. *Słownik c.-s.-p.*, s. 339, „*sud*”, gr. *krisis* = sąd; *suditel*, gr. *krit[is]* = sędzia” oraz *ibidem*, s. 120: „*zloczestivij* albo *zloczestivij*, gr. *dyssebes* = niegodziwy, haniebny (Min. VI.24)”.
- 1792 *Ibidem*: „[10] „*srebr[o]ubec* = chciwiec, skąpiec”.
- 1793 *Ibidem*: „[3] *čer[o]d[ej]a[n]ije* = czarowanie”.
- 1794 *Ibidem*: „[13] *bludniko* = nierządnik”.
- 1795 *Ibidem*: „[14] *pl[aj]nica* = pijak”.
- 1796 *Ibidem*: „[15] *karč[em]o[r]ka* = karczmarka”.
- 1797 *Ibidem*: „[5] *razbojniko* = złodziej”.
- 1798 Inskrypcja nieczytelna z powodu znacznych ubytków malatury.
- 1759 *Ibid.*: „*čarestvo persijskoje* = Persian Kingdom”.
- 1760 *Ibid.*: „*čarestvo rim[s]koje* = Roman Kingdom”.
- 1761 *Ibid.*: not included.
- 1762 *Ibid.*: (pl. 2 – tollbooths): „[20] *sofk* = accuser”.
- 1763 *Ibid.*: „[19] *krivosudca* = perjurer”. *Полный церковно-славянский словарь*, p. 271; *Słownik c.-s.-p.*, p. 149; „*krivosudca* = unfair verdict” (*Księga Postług Filaretta* 173).
- 1764 *Ibid.*, p. 31; [18] *čarodějanie* = sorcery. *Słownik c.-s.-p.*, p. 375; „czarodziejanie = sorcery” (Gal. 5:19–20).
- 1765 *Ibid.*: „[17] *plq[s]a[n]ije* = dancing”. The term not included in *Słownik c.-s.-p.*, which in the phonetic representation indicates the Polish term: „*pljasanie* = dancing [avorting about]”.
- 1766 Reading suggested by Dr Stepiak-Minczewa, Dąbrowska [2010], *loc. cit.*: [16] [illegible].
- 1767 *Ibid.*: „[15] *pl[aj]s[a]nije* = dancing”.
- 1768 *Ibid.*: „[14] *blqvanije*”. According to Dr hab. Jan Stradomski, assuming that the first letter is *B*, it may be a term referring to fornication (*блжждьвнїте, блжжденїте*) or going astray (“heresy), idolatry (*блжжентїе*). In the version suggested by Dr Roksolana Kosiv from the National Museum in Lviv during a consultation visit on 14 September 2016 it rather concerned “badmouthing/slandering” – in this case instead of letter *B*, the first letter would have to be identified as *П*. However, this variant of interpretation seems less probable.
- 1769 *Ibid.*: „[13] *srebr[o]ubljije* = greed”.
- 1770 *Ibid.*: „[12] *q[bi]ca* = murderer”.
- 1771 *Ibid.*: „[11] *pomneknije* = harboursing [grudges]”.
- 1772 *Ibid.*: „[10] „*iarost* = rage”. *Słownik c.-s.-p.*: “rage, anger, quick temper” (Josh. 7:26; 1 Kings 20:34; *Minieja* VIII.15).
- 1773 Dąbrowska [2010]: „[9] *nena[vis]t[vo]* = hatred”.
- 1774 *Ibid.*: „[8] *zavist[vo]* = envy”.
- 1775 *Ibid.*: [7] [illegible].
- 1776 *Ibid.*: „*somer[t]b greš[n]ik lqta* = terrible death of a sinner”.
- 1777 *Ibid.*: „[5] *pl[aj]n[st]v[lo]* = drunkenness”.
- 1778 *Ibid.*: „[5] *pl[aj]n[st]v[lo]* = theft”.
- 1779 *Ibid.*: [4] [illegible]. See *Полный церковно-славянский словарь*, p. 371; *обн[д]енїе* = *объявление*, with reference to Luke 21:34. “And take heed to yourselves, lest at any time your hearts be overcharged with surfeiting, and drunkenness, and cares of this life, and so that day come upon you unawares”.
- 1780 *Ibid.*: „[3] *sramosloviye* = obscene talk”.
- 1781 *Ibid.*: „[2] *zavist[vo]* = envy”.
- 1782 *Ibid.*: „[1] *blud[vo]* = fornication”.
- 1783 *Ibid.*, pl. 2 (sins): „[1] *klevetniko* = slanderer”.
- 1784 *Ibid.*: „[6] *srebr[o]q[be]c* = lover of silver, greedy man, miser”.
- 1785 *Ibid.*: „[9] *zavistniko* = envious man”.
- 1786 *Ibid.*: „[11] *tatb* = thief”.
- 1787 *Ibid.*: „[12] *prelubod[ej]* = adulterer”.
- 1788 *Ibid.*: not included. See footnote 327.
- 1789 *Ibid.*: „[4] *d[et]ogublj[en]ije* = infanticide”.
- 1790 *Ibid.*: „[2] *gordostb* = vainglory”.
- 1791 *Ibid.*: „7. *zloc[aj]*” and „(8. *sudb* = judge, judgement)”. The author distinguished between two terms, the former left without explanation, and the latter translated as a judge, meaning – a bad judge. Earlier I expressed the view that it concerned ‘vile, immoral judgement’ (Kruk 2016), but now it seems to me that this term should be regarded as another *nomina agentis*. See *Słownik c.-s.-p.*, p. 339, „*sud*”, gr. *krisis* = judgement; *suditel*, gr. *krit[is]* = ‘judge’ and *ibid.*, p. 120: „*zloczestivij* or *zloczestivij*, gr. *dyssebes* = vile, shameful (Min. VI.24)”.
- 1792 *Ibid.*: „[10] *srebr[o]ubec* = lover of silver, greedy man, miser”.
- 1793 *Ibid.*: „[3] *čer[o]d[ej]a[n]ije* = sorcery”.
- 1794 *Ibid.*: „[13] *bludniko* = fornicator”.
- 1795 *Ibid.*: „[14] *pl[aj]nica* = drunkard”.
- 1796 *Ibid.*: „[15] *karč[em]o[r]ka* = tavernmaid”.
- 1797 *Ibid.*: „[5] *razbojniko* = robber”.
- 1798 Inscription illegible due to considerable areas of loss in the paint layer.

## Opis i ikonografia

Zachowany fragment wielkoformatowej ikony obejmuje centralną część rozbudowanego przedstawienia o bogatej narracji i symbolice stanowiącej esencję eschatologii chrześcijańskiej w redakcji ortodoksyjnej. Sekwencje motywów zestawiono symultanicznie w wielostrefowej zhierarchizowanej kompozycji.

Podobnie jak w innych tego typu kompozycjach zachowano układ strefowy. Na osi królują w otoczeniu mandorli Bóg Starego Testamentu oraz zasiadający na tęczy Chrystus-Sędzia. Wypełnione symbolami ewangelistów mandorle koliste są podtrzymywane przez czterech aniołów. Po bokach Chrystusa Matka Boża i Jan Chrzciciel zwracają się ku tronującemu w modlitwie wstawienniczej, tworząc grupę *Deesis*. Poniżej na osi znajduje się Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*) z otwartą księgą Ewangelii, nad którą unosi się Gołąb Ducha Świętego. Tron adorowany jest przez Pierwszych Rodziców, Adama i Ewę. Stojący za Adamem Archanioł Michał zamierza się długą lancą w diabły skupione wokół Wagi Duszy, która jest zawieszona poniżej Tronu w Ręce Boga. Po prawej jej stronie umieszczono motyw Śmierci Sprawiedliwego, zaś poniżej powtórzona została postać Archanioła Michała, tak samo ujętego z gotową do uderzenia włócznią. Po lewej stronie przedstawiono w medalionach zoomorficzne symbole czterech Królestw biblijnych: Babilonu, Macedonii, Persji i Rzymu. Pod nimi znalazł się motyw Srogiej śmierci Człowieka Grzesznego. Środek pola wypełnia wijący się Wąż Grzechów, który kąsa piętę Adama, a po jego obu stronach unoszą się drobne figurki aniołów i biesów. Dół kompozycji wypełnia strefa mąk.

Zwraca uwagę fakt, że na liście mytarstw w ikonie widnieje termin dwukrotnie przekładany w opracowaniu Moniki Dąbrowskiej jako „tańczenie”<sup>1799</sup>. Tego przewinienia brak w spisie opartym na tekście św. Bazylego Nowego (zw. Młodszym), przytoczonym przez Davida M. Goldfranka (zob. przyp. 1937). W związku z tym warto odnotować uwagę Wacława Hryniewicza, że Abraham (Awramij) ze Smoleńska (ok. 1150–1220) zaliczył „taniec” do typowo słowiańskich przywar, jak „gusła” i „bajania”<sup>1800</sup>. Temu zagadnieniu należy się większa uwaga<sup>1801</sup>. Czy malarz ikony mógł świadomie dwukrotnie wprowadzić nazwę tego samego grzechu? Wziąwszy pod uwagę dwukrotnie powtórzoną „zawiść”, odpowiedź jest pozytywna. Poza tym, zdarza się, że w strefie mąk przedstawiani są grzesznicy, którym odpowiadają określone grzechy opisane przy ciele węża, z drugiej zaś

## Description and iconography

This preserved fragment of a large-sized icon shows the central elaborate scene with very rich narration and symbolism which is an essence of Christian eschatology in an Orthodox redaction. Sequences of motifs have been juxtaposed simultaneously in a multi-zonal hierarchised composition.

Similarly as in other compositions of this kind a zonal layout has been used. Along the axis one can see dominating Old Testament God, enclosed in a mandorla, and Christ the Judge, sitting on an arch. Filled with the symbols of the evangelists, circular mandorlas are held by four angels. Christ enthroned is flanked by the Mother of God and John the Baptist turning to him in intercessory prayer, forming the *Deesis* group. Below along the axis represented is the Prepared Throne (Gr. *hetoimasia*) with the open Gospel book, above which the Dove of the Holy Spirit is hovering. The throne is being glorified by the First Parents, Adam and Eve. The archangel Michael, standing behind Adam, is raising the lance against the devils gathered around the scales for weighing souls hanging in the hand of God under the throne. On the right is the motif of the death of the righteous man, and below another image of the archangel Michael, depicted in the same way, with the spear ready to hit. On the left are the zoomorphic symbols of the four biblical kingdoms in medallions: Babylon, Macedonia, Persia and Rome. Underneath is the motif of the terrible death of the sinful man. The centre of the field is filled with the serpent of sins, which is biting Adam's heel, flanked by tiny figures of angels and fiends. The lower part of the composition shows the area of torments.

Worthy of note is the fact that the list of tollbooths includes the term translated as ‘dancing’<sup>1799</sup> twice in Monika Dąbrowska's study. This offence is not included in the list based on the text by St Basil the New (called the Younger), cited by David M. Goldfrank (see footnote 1937). Taking the above into account, it is worth noting that according to Wacław Hryniewicz, Abraham of Smolensk (ca. 1150–1220) listed ‘dancing’ among typical Slavic vices such as ‘witchcraft’ and ‘magic’.<sup>1800</sup> This issue needs more discussion.<sup>1801</sup> Is it possible that the painter of the icon consciously used the name of the same sin twice? Considering the repeated word ‘envy’, the answer is positive. Moreover, it may happen that the

1799 Brak tych terminów tak w: *Słownik c.-s.-p.*, jak i w: *Полный церковнославянский словарь*. W drugim słowniku *пласальникъ* to ten, który tańczy – *ibidem*, s. 435.

1800 Hryniewicz 1993, s. 176. Termin „bajanie” pojawia się przy opisie jednego z mytarstw w ikonie z Polany (MNK XVIII–25, Kat. 37).

1801 Taniec, co należy podkreślić, był piętnowany już w okresie wczesnochrześcijańskim; jak pisał św. Jan Złotousty: „Wesele syna wyprawiajmy bez gry na flecie czy na cytrze i bez tańców” – Jan Chryzostom, *Wybór pism*, s. 184.

1799 These terms are not listed either in: *Słownik c.-s.-p.*, or in: *Полный церковнославянский словарь*. In the latter the word *пласальникъ* refers to the one that dances – *ibid.*, p. 435.

1800 Hryniewicz 1993, p. 176. The term ‘magic’ is also included in an inscription accompanying the icon from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) (MNK XVIII–25, Cat. 37).

1801 Dancing, which must be stressed, was stigmatised already in the Early Christian period; to cite St John Chrysostom: ‘Celebrate son's wedding without flete or zither music and without dancing’ – Jan Chryzostom, *Wybór pism*, p. 184.

strony wprowadzanie tych samych nazw na liście mytarstw nie było raczej praktykowane w tradycji obrazowej.

To, co wydaje się tu istotne, to fakt, że mimo pozornej identyczności oba terminy odnoszące się do tańca różnią się jednak w zapisie użyciem litery *Ѧ* w miejsce „a”, co przekłada się na inne brzmienie drugiego z nich. Jest to w tym wypadku nie „plaszanie/plaszanie”, lecz „pl[*Ѧ*]ęsanie”. W tym kontekście na szczególną uwagę zasługuje znaczenie pojęcia „pljes”, któremu poświęcono osobną analizę w znakomitej rozprawie autorstwa Justyny Kłapyty na temat kołędowania na Huculszczyźnie<sup>1802</sup>. Otóż „pljesy” w tym wypadku to osobna podgrupa kołęd, zaliczana w literaturze do gatunków tanecznych, lecz przez autochtonów nie uważana ani za taniec, ani za zwykłą kołędę<sup>1803</sup>. Trudno ją przyporządkować całkowicie do jednej tylko kategorii gatunkowej, „pljes” tworzy bowiem całość formalną złożoną ze śpiewu i skoordynowanych elementów ruchowych, wyróżniającą się melodią, treścią i elementami ruchowymi (choreotechniką). Wykonywany był na inną melodię i do innych tekstów niż pozostałe kołędy<sup>1804</sup>. Pojawia się zatem pytanie, czemu „pljes” miałby być aktywnością zasługującą na napiętnowanie? Otóż mogło wynikać to z tego, że zachowywał on charakter rytualnego tańca obrzędowego, którego Cerkiew nie mogła do końca akceptować, postrzegając go jako relikw pogański<sup>1805</sup>. Wykonywaniu „pljesu”, ale też i innych form tanecznych mogły towarzyszyć różnorodne praktyki magiczne:

Używana do dziś przez Huculów nazwa „pljes” wskazuje wyraźnie na dawny rodowód tej formy. Wywodzi się ze starosłowiańskiego określenia „plās”, „plēsatio”, które już we wcześniejszych okresach historycznych odnosiło się do tańców stanowiących przejaw kultu związanego z dawnymi wierzeniami religijnymi. Plasy wykonywane były przy akompaniamencie nietanecznych pieśni i miały na celu sprowadzenie urodzaju, dobrego wzrostu lnu i innych roślin uprawnych, obfitego rojenia pszczół i zdrowia<sup>1806</sup>.

Kolejną cechą wyróżniającą ikonę jest wprowadzenie do rzędu grzeszników Dudziarza wraz z instrumentem, na którym zdaje się przygrywać kobiecie w bogatej szacie, z zasiadającym pomiędzy nimi demonem. Można domniemywać, że poddano tu surowemu osądowi skłonność do frywolnych zabaw, do których zaliczono taniec. Warto przypomnieć, że car Aleksy I Romanow w poł. XVII w. zakazał używania

area of torments depicts sinners with corresponding specific sins mentioned by the snake. On the other hand, however, including the same names in the list of tollbooths was not very common in iconographic tradition.

What seems essential is the fact that despite the seeming identity, the two terms referring to dancing differ, however, in the notation in the use of letter *Ѧ* in the place of ‘a’, which results in a different sound of the latter, namely, in this case it is not *plaszanie/plaszanie*, but *pl[*Ѧ*]ęsanie*. In this context worthy of special attention is the meaning of the term *plies*, to which a separate analysis is devoted in an excellent dissertation by Justyna Kłapyta on the subject of carolling in Hutsulshchyna.<sup>1802</sup> So *plies* in this case is a separate group of carols, in literature considered a dance genre, but by the autochthons regarded neither as a dance nor as a carol.<sup>1803</sup> It is difficult to assign it to just one particular genre category because *plies* consists of signing and coordinated movements, characterised by melody, message and movements (choreo-technique). It used to be performed to different melodies and lyrics.<sup>1804</sup> So the question arises why should *plies* be stigmatised? It might have been caused by its ritual character, which the Orthodox Church could not fully accept, regarding it as a pagan relic.<sup>1805</sup> Performing *plies* and other dancing forms might have been accompanied by a variety of magical practices:

The name *plies*, used by Hutsuls to this day, clearly indicates the old origin of this form. It is derived from the Old Slavonic expressions *plās*, *plēsatio*, which already in the earlier historical periods referred to dances being the manifestation of the cult connected with old religious beliefs. *Plies* was performed to the accompaniment of non-dance songs and aimed to bring about good harvest, growth of flax and other crop plants, abundant swarming of bees and full health.<sup>1806</sup>

Another characteristic feature of the icon is including in the row of sinners a bagpiper with his instrument, which he seems to be playing for a woman in sumptuous attire, with a demon sitting between them. It may be conjectured that what is criticised here is a penchant for frivolous entertainment, including dancing. It is worth recalling that in the mid-17th c. Tsar Alexis of Russia prohibited the use of musical instruments, at the same time ordering to burn lutes at the stake regarding them as devilish instruments.<sup>1807</sup> Moreover,

1802 Cząstka-Kłapyta 2014.

1803 *Ibidem*, s. 136.

1804 *Ibidem*, s. 136–137.

1805 Serdecznie dziękuję autorce monografii za naświetlenie tego problemu w rozmowie przeprowadzonej 3 II 2015.

1806 Cząstka-Kłapyta 2014, s. 410; Moszyński 1968, s. 394.

1802 Cząstka-Kłapyta 2014.

1803 *Ibid.*, p. 136.

1804 *Ibid.*, pp. 136–137.

1805 I owe special thanks to the author of the monograph for clarifying this issue during a conversation held on 3 February 2015.

1806 Cząstka-Kłapyta 2014, p. 410; Moszyński 1968, p. 394.

1807 Sebag Montefiore 2016, pp. 52–53.



☛ 47 Mistrz E. S., *Mały ogród miłości* (niem. *Der kleine Liebesgarten*), miedzioryt, dat. na lata 60. XV w., 77 × 200 mm, SGSM, nr inw. 68068/68069, za: Höfler 2007, il. 207 | Master E.S. *The Small Garden of Love* (Ger. *Der kleine Liebesgarten*), copperplate dated to the 1460s, 77 × 200 mm, SGSM, inv. no. 68068/68069, after: Höfler 2007, fig. 207

instrumentów muzycznych, nakazując jednocześnie spalić na stosie lutnie, jako narzędzia diabelskie<sup>1807</sup>. W odniesieniu do Italii przełomu średniowiecza i czasów nowożytnych Jacob Burckhardt pisał natomiast:

[...] gdy jakiemuś kaznodziei pokutnemu udawało się skruszyć serca, skierowane ku znikomym rzeczom tego świata: wtedy na placu publicznym rozpalano mały stos ofiarny (*talamo*), na który obok lutni, zabawek, masek, amuletów, śpiewników i innych błahostek rzucano też peruki; oczyszczający płomień wszystko niszczył i rozwiewał<sup>1808</sup>.

Objawia się tu zatem prawdopodobnie refleks ówczesnej obyczajowości związanej z karczmą i typowymi dla niej sytuacjami, co przypomina rozbudowany motyw Karczmarki nalewającej wino do szklanicy prosto z beczki (w tym wypadku znany z malarstwa bizantyńskiego). Pijaństwo piętnowano wraz z obżarstwem już w Ewangelii św. Łukasza (Łk 21,34), św. Bazyli Wielki wskazywał zaś, że pijaństwo jest początkiem i źródłem bezbożności, ponieważ przyciemnia umysł, przez który najbardziej można poznać Boga, a krytyka nadużywania trunków była nieodłącznie związana z krytyką gospód (gr. *kapeleia*) i organizowanych tam zabaw – gospody te były, według św. Bazylego, siedliskiem zła, pokrewne domom publicznym. Święty Grzegorz z Nyssy ganił np. pielgrzymów za zwyczaj zatrzymywania się w takich miejscach, a jedna z nowel Justyniana zabraniała mnichom wstępowania do gospody pod karą wykluczenia z klasztoru<sup>1809</sup>.

Jacob Burckhardt wrote with reference to Italy at the turn of the Middle Ages and the modern era:

... when some penitential preacher managed to soften hearts interested in the vanities of the world: then a small offering stake (*talamo*) was lit in the public place, onto which apart from lutes, toys, masks, amulets, songbooks and other trifles wigs were also thrown; the purging flame destroyed and blew everything about.<sup>1808</sup>

What then appears here is probably a reflection of the customs of the day, connected with the tavern and typical behaviours associated with it, which reminds of an extended motif of the Tavernmaid pouring wine into a glass directly from a barrel (in this case known from Byzantine painting). Drunkenness was stigmatised together with gluttony already in the Gospel of St Luke (Luke 21:34), and St Basil the Great emphasised that drunkenness was the beginning and source of godlessness because it stupefied the mind through which one could get to know God most effectively, and the criticism of abusing alcohol was inextricably linked with the criticism of taverns (Gr. *kapeleia*) and entertainment organised there – these inns were, according to St Basil, a hotbed of evil, related to brothels. St Gregory of Nyssa reproved e.g. pilgrims for the custom of staying in such places, and one of Justinian's amendments forbade monks to enter taverns on penalty of being expelled from a monastery.<sup>1809</sup>

1807 Sebag Montefiore 2016, s. 52–53.

1808 Burckhardt 1961, s. 197.

1809 Milewski 1997, s. 112.

1808 Burckhardt 1961, p. 197.

1809 Milewski 1997, p. 112.

Scena przygrywania przez Dudziarza tańczącej parze najprawdopodobniej była inspirowana grafiką Mistrza E. S. (aktywny ok. 1440/1445–1467) *Mały ogród miłości*, stanowiąc przykład zapożyczenia XV-wiecznego wzoru ze sztuki zachodniej, rozpowszechnianego za pomocą druków ulotnych<sup>1810</sup> (il. 47). Miejsce mężczyzny-dworzanina w grafice zajął w ikonie demon, z podobnie ułożonymi nogami – jedną ugiętą w kolanie, a drugą wyprostowaną i wysuniętą do przodu, zwrócony przy tym w stronę przeciwną aniżeli we wskazanej grafice. Zasiada naprzeciw damy, ujętej w postawie stojącej, Dudziarz zaś gra za nim, a nie między nimi, jak w oryginale. Godne uwagi w kontekście tematów umierania „dobrego” i „złego” są również studia *Ars moriendi*, które temu mistrzowi przypisano.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Kłosińska uznała ikonę z okolic Przemyśla za jeden z najpóźniej powstałych przykładów Sądów Ostatecznych w obrębie zwartej grupy ikon o tym temacie, a pochodzących z tego terenu, określając czas jej powstania jako pocz. XVII w.<sup>1811</sup> Trojanowska zgodziła się z tym, że cechy stylistyczne dzieła przemawiają za późnym okresem jego powstania, podczas gdy ikonografia nawiązuje do dzieł wcześniejszych<sup>1812</sup>. Dostrzegła w niej więcej szczegółów ikonograficznych i odrębność stylistyczną polegającą na większym linearyzmie z użyciem zgaszonej gamy barw i innym kształtem liter w inskrypcjach<sup>1813</sup>.

Ze względu na zachowaną jedynie środkową część pierwotnej kompozycji (217 × 68 cm) trudniej dokonać jej porównania z innymi dziełami. Zwraca uwagę wąska gama użytych barw, oparta na odcieniach ochry. Kontury postaci są mocno obrysowane, podobnie zdecydowanie dominuje linia w opracowaniu cech fizjonomicznych i strojów postaci. *Sąd Ostateczny* z okolic Przemyśla niewątpliwie wyróżnia się wysokością, należąc do grupy ikon, w których ten parametr zawiera się w przedziale 200–265 cm, datowanych na ogół na 2. poł. XVI w.<sup>1814</sup> Podobną wysokość ma ikona z Olszanicy (ukr. Вільшаниця) w okolicach Jaworowa (214,5 × 171 × 3,3 cm) (zob. przyp. 2083), a zbliżoną wysokość i szerokość deski środkowej ma również *Sąd Ostateczny* z Doliny mistrza Demetrija (208 × 69 × 3 cm) (zob. przyp. 1727).

The scene of the bagpiper playing for the dancing couple was most probably inspired by a print by Master E. S. (active ca. 1440/1445–1467) *The Small Garden of Love*, being an example of the influence from the 15th-century pattern from Western art, popularised through occasional prints<sup>1810</sup> (Fig. 47). The man-courtier in the print has been replaced by a demon, with much the same arranged legs – one bent, and the other one straightened and put forth, at the same time turning in the opposite direction than in the print. He is sitting opposite the lady, depicted standing, and the bagpiper is playing behind him, not between them, as in the original. Worthy of note in the context of ‘good’ and ‘bad’ death are also the *Ars moriendi* studies attributed to this master.

### Remarks concerning style and attribution

According to Kłosińska, the icon from the vicinity of Przemyśl was one of the oldest examples of The Last Judgement within a coherent group of icons devoted to this subject and coming from this area, believing it was painted at the beginning of the 17th c.<sup>1811</sup> Trojanowska agreed that the stylistic features of the work suggested the late period of its creation while the iconography was inspired by earlier works.<sup>1812</sup> She found in it more iconographic details and stylistic difference consisting in greater linearism with the use of subdued colours and a different shape of letters in inscriptions.<sup>1813</sup>

Due to the fact that what has survived is only the central part of the original composition (217 × 68 cm) it is difficult to compare it to other works. What attracts attention is a limited range of colours, based on the shades of ochre. The contours of figures, their facial traits and garments, are bold. *The Last Judgement* from the vicinity of Przemyśl is certainly distinguished by its height, representing the group of icons in which this parameter falls within the range of 200–265 cm, in general dated to the 2nd half of the 16th c.<sup>1814</sup> A work with much the same height is the icon from Vilshanytsia (Ukr. Вільшаниця, Pol. Olszanica) near Yavoriv (Ukr. Яворів, Pol. Jaworów) (214.5 × 171 × 3.3 cm) (see footnote 2083), and a work with the similar height and width of the central board is *The Last Judgement* by Demetri from Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina) (208 × 69 × 3 cm) (see footnote 1727).

1810 Mistrz E. S., *Mały Ogród Miłości* (niem. *Der kleine Liebesgarten*), miedzioryt, dat. na lata 60. XV w., 77 × 200 mm, SGSM, nr inw. 68068/68069 – Höfler 2007, il. 207. Na podstawie tej grafiki wygrawerowano scenę na srebrnym kubku z pokrywą z XVI w. w zbiorach BM – Fritz 1966, poz. kat. 433, il. 143–144.

1811 Kłosińska 1967, s. 32.

1812 Trojanowska [1985], s. 7.

1813 *Ibidem*.

1814 Zob. Сидор 2001, s. 90–96.

1810 Master E. S., *The Small Garden of Love* (Ger. *Der kleine Liebesgarten*), copperplate dated to the 1460s, 77 × 200 mm, SGSM, inv. no. 68068/68069 – Höfler 2007, fig. 207. A scene on a mug with a lid from the 16th c. in the BM holdings was engraved based on this print – Fritz 1966, cat. no. 433, figs. 143–144.

1811 Kłosińska 1967, p. 32.

1812 Trojanowska [1985], p. 7.

1813 *Ibidem*.

1814 See Сидор 2001, pp. 90–96.

**Wystawy**

MNK / SUKIENNICE; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; Puławy 1975; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 2); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; MHMK 1997 (Gumińska 1997b, s. 62–64); PMEWS 1998 (Suliga 1998, s. 54–55); PBEC 2007; BERLIN 2011–2012; MNG 2015–2016

**Literatura****Źródła niepublikowane**

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 1547 (8534) z 1896, s. 225–226; KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Sąd Ostateczny*, karta inwentarzowa zał. przed 24 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona – fragment. Sąd Ostateczny*, karta inwentarzowa zał. w XII 1958, PBEC/XVIII

**Publikacje**

Kłosińska 1966, kat. 54; Kłosińska 1973, kat. 26, s. 158, il. na s. 159; Trojanowska [1985], *passim*; Kłosińska 1987, kat. 41; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 45–47, il. na s. 47; Gumińska 2010, il. na s. 455; Gumińska 2011b, poz. kat. i il. 7.17, s. 280; Betea 2011, il. 1; Berezhnaya, Himka 2014, s. 96–100; Kruk 2016a, s. 52–80; Kruk 2016b, s. 245–251

**Exhibitions**

MNK / SUKIENNICE; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; Puławy 1975; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 2); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; MHMK 1997 (Gumińska 1997b, pp. 62–64); PMEWS 1998 (Suliga 1998, pp. 54–55); PBEC 2007; BERLIN 2011–2012; MNG 2015–2016

**Bibliography****Unpublished sources**

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 1547 (8534) of 1896, pp. 225–226; KI [b.a.] (before 1950) – *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Sąd ostateczny*, inventory chart created before 24 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona – fragment. Sąd Ostateczny*, inventory chart created in December 1958, PBEC/XVIII

**Publications**

Kłosińska 1966, cat. 54; Kłosińska 1973, cat. 26, p. 158, fig. on p. 159; Trojanowska [1985], *passim*; Kłosińska 1987, cat. 41; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2008, pp. 45–47, fig. on p. 47; Gumińska 2010, fig. on p. 455; Gumińska 2011b, cat. no. and fig. 7.17, p. 280; Betea 2011, fig. 1; Berezhnaya, Himka 2014, pp. 96–100; Kruk 2016a, pp. 52–80; Kruk 2016b, pp. 245–251

## Treści znaczeniowe ikon Sądu Ostatecznego

Bogactwo i złożony charakter treści zawartych w omówionych wyżej ikonach Sądu Ostatecznego uzasadniają osobną prezentację poszczególnych wątków tematycznych.

### Bóg Ojciec i zwijanie Rolki Nieba

Najwyżej w omówionych ikonach umiejscowiono motyw nieba, zwijanego przez anioły niczym zwój z personifikacjami słońca i księżyca, a niekiedy znakami zodiaku, na znak końca czasów (Iz 34,4; Ap 6,14). Jest to zarazem znak ponownego przyjścia Syna Człowieczego:

Słońce się zaćmi i księżyc nie da światłości swojej,  
A gwiazdy będą padać z nieba i mocy niebieskie poruszone  
będą (Iz 13,10; 34,4; Joel 2,10; Mt 24,29).

Różnica między ikonami dotyczy koncepcji opracowania środka rolki. W ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) są to rozwarłe skrzydła drzwi, podtrzymywane przez aniołów z wyłaniającą się z nich wizją Boga na tle przenikających się mandorli. W ikonie z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39) Bóg Ojciec zasiada na tęczy wpisanej w mandorłę z symbolami ewangelistów po bokach i unoszoną przez cztery anioły. Dół mandorli podtrzymuje serafin, a cały ich zastęp wypełnia zewnętrzny jej krąg. W ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) środek Rolki Nieba pozostał pusty. Zwraca uwagę, że w jednej z ikon tego kręgu, tj. w ikonie *Sądu Ostatecznego* w Muzeum Kultury Ukrainkiej z Ruskiej Bystrej w Świdniku na Słowacji (MUKS), w polu Rolki Nieba obecne są również symbole zodiakalne, pokrewne tym obecnym we freskach mołdawskich<sup>1815</sup>.

Bóg Starego Testamentu miał w ikonografii wschodniej wiele określeń. Najczęściej posiłowano się terminem „Bóg Sabaoth”, na podstawie terminu hebrajskiego oznaczającego Pana Zastępów, choć w obu ikonach, w których jest on obecny, został opisany jako (Bóg) Ojciec (gr. *Ο Θεός Πατήρ*, cs. *Бог Отец*, łac. *Deus Pater*). Inne określenie Boga, jako Odwiecznego Dniami (gr. *ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν*, cs. *Вѣтхій Дѣнми*, łac. *Antiquus dierum*), oparte jest na wizji proroka Daniela 7,9:

[...] a Starowieczny usiadł:  
Szata jego biała jak śnieg,  
a włosy głowy jego jako wełna  
czysta,

## Meanings conveyed in the Last Judgement icons

The abundance and complexity of meanings contained in the icons of the Last Judgement discussed above justify a separate presentation of individual themes.

### God the Father and rolling together the Scroll of Heaven

At the very top of the analysed icons is the motif of Heaven rolled together by angels like a scroll with the personifications of the sun and moon, and sometimes the signs of the zodiac, symbolising the end of the world (Isa. 34:4; Rev. 6:14). It is also a sign of the Second Coming of the Son of Man:

The sun shall be darkened, and the moon shall not give her light, and the stars shall fall from heaven, and the powers of the heavens shall be shaken (Isa. 13:10; 34:4; Joel 2:10; Matt. 24:29).

The icons differ in the depiction of the centre of the scroll. The icon from Hankovychi (MNK XVIII-10, Cat. 38) shows open doors supported by angels, with the vision of God emerging from inside against a background of intertwined mandorlas. In the icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), God the Father sits on an arch inscribed within a mandorla with the symbols of the evangelists on both sides and lifted by four angels. The bottom of the icon is supported by a seraph, and its outer ring is filled by an entire host of seraphim. In the icon from Polyana (MNK XVIII-25, Cat. 37) the centre of the Scroll of Heaven has remained empty. What attracts attention is that in one of the icons from this circle, i.e. from the icon of *The Last Judgement* from Ruská Bystrá at the Museum of Ukrainian Culture in Svidník, Slovakia (MUKS), in the field of the Scroll of Heaven are also the signs of the zodiac, related to those present in Moldavian frescos.<sup>1815</sup>

Numerous expressions were used in Eastern Orthodox iconography to refer to Old Testament God. Most often the phrase ‘God of Sabaoth’ was used, based on the Hebrew term meaning the Lord of Hosts, though both icons depicting him bear the inscription (God) the Father (Gr. *Ο Θεός Πατήρ*, CS. *Бог Отец*, Lat. *Deus Pater*). Another name of God, namely the Ancient of Days (Gr. *ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν*, CS. *Вѣтхій Дѣнми*, Lat. *Antiquus dierum*), is based on the vision of Prophet Daniel 7:9:

1815 Zachowane częściowo i opisane inskrypcjami, m.in. Skorpion (*Skor'pia*), Wodnik (*Wodolet*) oraz Panna (*Dewa*) (zob. przyp. 1668)

1815 Partly preserved and accompanied by inscriptions are among others: Scorpio (*Skor'pia*), Aquarius (*Vodolet*) and Virgo (*Dewa*) (see footnote 1668).



Stolica jego płomienie ogniste,  
 Koła jej ogień rozpalony.  
 Rzeka ognista a bystra,  
 Wychodziła od oblicza jego;  
 Tysiąc tysięcy służyło mu,  
 A po dziesięć tysięcykroć sto tysięcy  
 Stało przy nim:  
 Zasiadł sąd i księgi otworzono.

Druga część opisu trafniej odnosi się do Chrystusa-Sędziogo, który zasiada poniżej na tęczycy w białej szacie, a spod otaczającej go mandorli wypływa Rzeka Ognia. Inaczej jest w ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37), gdzie Chrystus nosi szatę czerwoną i brak w tym miejscu motywu Rzeki Ognia, która bierze swój początek spod Tronu Przygotowania. Poza tym Sędzia Chrystus w trzech ikonach ma włosy ciemne.

Termin „Odwieczny Dniami” (gr. *ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν*)<sup>1816</sup> można odnieść do komentarza Pseudo-Dionizego Areopagity, jednej z najbardziej popularnych, a zarazem najbardziej tajemniczych postaci wśród wczesnobizantyńskich pisarzy patrystycznych, aktywnych na przełomie V i VI w. Teolog ten w traktacie *O imionach boskich* pisal:

Bóg jest czczony jako „najstarszy z wszystkich Dni”, ponieważ jest wiecznością i czasem wszystkiego, a zarazem i Tym, który poprzedza i każdy dzień, i każdy wiek, i czas. Niemniej jednak Bóg musi być nazywany czasem i dniem, i stosowną chwilą, i wiekiem w odpowiedni dla Boskości sposób. Oznacza to, że Bóg jest niezmienny i niewzruszony, w każdym swoim poruszeniu i w swoim ustawicznym ruchu pozostaje zawsze w sobie i jako wieczność jest przyczyną i czasu, i dni. Z tego powodu Bóg jest przedstawiany w świętych obrazach mistycznych wizji i jako sędziwy, i jako młody. W pierwszym przypadku wskazuje się na Jego odwieczność i istnienie od samego początku, w drugim zaś na to, że nigdy się nie starzeje<sup>1817</sup>.

Zdanie na początku rozdziału wyraźnie wskazuje na neoplatonską koncepcję emanacji bytów, której źródłem jest Bóg:

On wydobywa z samego siebie, jak gdyby z wszechpotężnego korzenia, cały świat bytów i przyciąga wszystkie rzeczy do siebie jak do wszechmocnej podstawy, współposiada je razem jak najpotężniejsza siedziba i ochrania zawartą w niej całość przewyższającym wszystko uściskiem<sup>1818</sup>.

1816 Ikonografia: Palli 1968b, szp. 394–396.

1817 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne* I, s. 144–145.

1818 *Ibidem*, s. 144.

... and the Ancient of days did sit,  
 whose garment was white as snow,  
 and the hair of his head like  
 the pure wool:  
 his throne was like the fiery flame,  
 and his wheels as burning fire.  
 A fiery stream issued and came forth from before him:  
 thousand thousands ministered unto him,  
 and ten thousand times ten thousand  
 stood before him:  
 the judgement was set, and the books were opened.

The second part of the description applies more accurately to Christ the Judge, sitting below in white attire on the arch, and the river of fire flows from under the mandorla enclosing him. It is different in the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37), where Christ is clad in a red garment, and the river of fire flowing from under the Prepared Throne is not represented. Moreover, Christ the Judge has dark hair in all three icons.

The phrase ‘Ancient of Days’ (Gr. *ὁ παλαιὸς τῶν ἡμερῶν*)<sup>1816</sup> may be related to a commentary by Pseudo-Dionysius the Areopagite, one of the most renowned and at the same time mysterious figures among Early Byzantine patristic writers, active at the turn of the 5th and 6th c. In the treatise *On the Divine Names* the theologian wrote:

And ‘Ancient of Days’ is a title given to God because He is the Eternity of all things and their Time, and is anterior to Days and anterior to Eternity and Time. And the titles ‘Time’, ‘Days’, ‘Season’, and ‘Eternity’ must be applied to Him in a Divine sense, to mean One Who is utterly incapable of all change and movement and, in His eternal motion, remains at rest; and Who is the Cause of Eternity, Time, and Days are derived. Wherefore in the Sacred Theophanies revealed in mystic Visions He is described as Ancient and yet as Young: the former title signifying that He is the Primal Being, existent from the beginning, and the latter that He grows not old.<sup>1817</sup>

A sentence at the beginning of the chapter clearly shows the Neoplatonic idea of the emanation of beings the source of which is God:

... producing the Universe out of Himself as out of an all-powerful Root, and attracting all things back into Himself as unto an all-powerful Receptacle, holding them all together as

1816 Iconography: Palli 1968b, cols. 394–396.

1817 Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne* I, pp. 144–145 [English text available at <https://archive.org/details/dionysiusareopag00pseu/page/169,170>].

Nie bez znaczenia dla zrozumienia sensu opisanego motywu obrazowego jest wspomniana w komentarzu władza Boga nad czasem i zarazem jego przyczyna.

Do najstarszych zachowanych wizji Boga Starotestamentowego, opisanego jako Emmanuel, należy ikona w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj z VII w. Wyróżnikami jej ikonografii są białe włosy Boga, nimb krzyżowy i otaczająca Jego sylwetkę mandorla. Bóg błogosławi, demonstrując w lewej dłoni otwartą księgę Ewangelii. Co znamienne, tło mandorli wypełniają gwiazdy, w jej narożach zaś widoczne są zarysy czterech stworzeń apokaliptycznych. Na Rusi wizja Boga została zobrazowana m.in. w freskach Spasa na Neredicy w Nowogrodzie (XII w.) oraz w Monasterze Ferapontowym przez malarza Dionizego z synami (1502).

O wizji Boga Sabaottha otoczonego zastępami aniołów wspomniano w *Homilii o mocach niebieskich* (cs. *Слово о небесных силах*), przypisywanej metropolicie Cyrylowi z Rostowa (ok. 1200–1262)<sup>1819</sup>. Opisano w niej upadek szatana, który chciał być równy Bogu i zasiadać na tronie. Za swoją hardość *противник Божий* został strącony, a jego miejsce zajął archistrateg Michał, określony jako *воевода небесных сил*.

W wykazie najważniejszych tematów ikonograficznych w ikonach halickich Trojanowska wymieniła motyw zwijania Rolki Nieba<sup>1820</sup>, jednakże bez uwzględnienia obecności Boga Starego Testamentu. W ten sposób może umknąć uwadze, że obecność Boga Starotestamentowego, wraz z tronującym poniżej Chrystusem-Sędzią oraz Duchem Świętym pod postacią gołębia, wprowadza do tych ikon temat trynitarny, największą zatem z tajemnic teologicznych chrześcijaństwa.

### Chrystus-Sędzia w Chwale i Deesis

Poniżej wyobrażono Chrystusa-Sędzię w mandorli unoszonej przez aniołów, z Bogurodzicą i Janem Chrzcicielem po bokach, pochylonych w modlitwie wstawienniczej. Ostatni krąg kolistej mandorli otaczającej Chrystusa wypełnia chór serafinów. Motyw mandorli unoszonej przez anioły rozpowszechnił się w sztuce od XII w.<sup>1821</sup> Chrystusa siedzącego na sferze najczęściej przedstawiano w malarstwie bałkańskim. Na Rusi od przełomu XIV i XV w. dominował typ Chrystusa w Chwale (cs. *Spas w silach*), czyli w otoczeniu mandorli wypełnionej przez chóry anielskie<sup>1822</sup>.

1819 *Слово о небесных силах*.

1820 Trojanowska [1985], s. 30.

1821 Kłosińska 1967, s. 31.

1822 Trojanowska [1985], s. 32–33. Autorka za Różycką-Bryzek wprowadziła rozróżnienie między typem Chrystusa jako *Wsiędzieliela / Spasa w slawie (Wszchemogący / Zbawiciel w Chwale)*, który dominował na Rusi północnej, przede wszystkim Nowogrodzkiej, oraz *Spasa w silach (Zbawiciel na mocach)*,

their Omnipotent Foundation, and securing them all in this condition with an all-transcendent bond suffering them...<sup>1818</sup>

God's power over time and at the same time its cause, mentioned in the commentary, is not without significance for the understanding of the sense of this iconographic motif.

One of the oldest preserved representations of Old Testament God, described as Immanuel, is a 7th-century icon from St Catherine's Monastery on Mount Sinai. The distinctive features of its iconography are: God's white hair, the cross nimbus and the mandorla enclosing his silhouette. God blesses, showing in his left hand an open Gospel book. It is characteristic that the background of the mandorla is filled with stars, and its corners show the outlines of the four apocalyptic animals. In Rus' the vision of God was depicted e.g. in the frescos of the Saviour on Nereditsa, Novgorod (12th c.), and in the Ferapontov Monastery, painted by Dionysius and sons (1502).

The vision of God of Sabaotth surrounded by angelic hosts was mentioned in the sermon *About the Heavenly Powers* (CS. *Слово о небесных силах*), attributed to the metropolitan Kirill of Rostov (ca. 1200–1262).<sup>1819</sup> It concerns the fall of Satan, who wanted to be equal to God and sit on the throne. For his arrogance *противник Божий* was cast and his place was taken by the Archistrategos Michael, referred to as *воевода небесных сил*.

In a list of major iconographic motifs in Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) icons Trojanowska included the motif of rolling together the Scroll of Heaven,<sup>1820</sup> yet without the representation of Old Testament God. As a consequence it may escape one's notice that the presence of Old Testament God, together with Christ the Judge enthroned and the Holy Spirit represented by a dove underneath, introduces the trinitarian theme to these icons, the greatest theological mystery of Christianity.

### Christ the Judge in Majesty and Deesis

Below represented is Christ the Judge enclosed in a mandorla borne by angels, flanked by the Mother of God and John the Baptist, bending in intercessory prayer. The last ring of the circular mandorla enclosing Christ is filled with a host of seraphim. The motif of the mandorla held by angels became popular in art from the 12th c.<sup>1821</sup> Christ sitting on a sphere was usually featured in Balkan paintings. What prevailed in Rus' from the turn of the 14th and 15th c. was the type of Christ in Majesty (Rus. *Спас в силах*), that is, enclosed in a mandorla filled with angelic hosts.<sup>1822</sup> Janina Kłosińska

1818 *Ibid.*, p. 144 [English text available at <https://archive.org/details/dionysiusare-opag00pseu/page/168>].

1819 *Слово о небесных силах*.

1820 Trojanowska [1985], p. 30.

1821 Kłosińska 1967, s. 31.

1822 Trojanowska [1985], pp. 32–33. Citing Różycka-Bryzek, the author distinguished between the type of Christ as *Вседержитель / Спас в славе (Almighty / Saviour*

Janina Kłosińska zaznaczyła, że w dwóch analizowanych przez nią ikonach w zbiorach sanockich wystąpiła cecha odróżniająca je od ikon północnoruskich i bałkańskich – mandorla z Chrystusem unoszona przez czterech aniołów jako radosna zapowiedź powtórnego przyścia Chrystusa, co bliższe jest ikonografii zachodniej<sup>1823</sup>. Jak wskazano, Chrystus w ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) ubrany jest w brązową tunikę i czerwony płaszcz, w dwóch pozostałych ikonach zaś Jego szaty są białe. Odmienność ta tłumaczy się nawiązaniem do różnych ksiąg biblijnych. W pierwszym wypadku „Król królów” jest „obleczony w szatę krwią pokropioną” (Ap 19,13), świadectwo przebytej męki, w drugim zaś – w szatę jaśniejącą blaskiem, „białą jako śnieg” (Dn 7,9)<sup>1824</sup>. Tak zdaniem Kłosińskiej<sup>1825</sup>, jak Trojanowskiej<sup>1826</sup> wizja Chrystusa-Odkupiciela to czytelne nawiązanie do Pasji i zarazem uwypuklenie idei odkupienia przez męczeńską śmierć i zmartwychwstanie, charakterystycznej dla ikonografii zachodniej, podczas gdy wizja Chrystusa-Sędziego bardziej odnosi się do wschodniej wizji sądu i kary.

Wizja Chrystusa przyjmującego modlitwy Matki Bożej i św. Jana Chrzciciela określana jest niekiedy pojęciem *trimorphos/trimorfion*, wyrażała ona ideę pośredniczenia między światem ludzi i Bogiem, a źródła obrazowe orędownictwa Marii można odnaleźć już w malarstwie katakumbowym. W *Liturгии św. Jana Złotoustego* opisano rytuał poświęcania cząstek chleba (gr. *prospora*) Chrystusowi, Marii i aniołom oraz św. Janowi Chrzcicielowi<sup>1827</sup>.

### Jerozolima Niebiańska

W ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37) po prawicy Chrystusa występuje rzadszy motyw Jerozolimy Niebiańskiej. Niewykluczone, że podobny motyw znajdował się w tym miejscu w ikonie MNK XVIII-32 (Kat. 39), lecz zachowała się tylko

emphasised that two icons in the Sanok holdings analysed by her contained a feature distinguishing them from North-Ruthenian and Balkan icons – the mandorla with Christ borne by four angels as a merry announcement of the second coming of Christ, closer to Western iconography.<sup>1823</sup> As already mentioned, Christ in the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) has a brown tunic and red cape, and in the other two icons his attire is white. This difference is explained by drawing inspiration from different biblical books. In the former the ‘King of kings’ is ‘clothed in a vesture dipped in blood’ (Rev. 19:13), evidence of Passion, and in the latter – in a garment glowing with light, ‘white as snow’ (Dan. 7:9).<sup>1824</sup> Kłosińska<sup>1825</sup> and Trojanowska<sup>1826</sup> shared the view that the vision of Christ the Redeemer was a clear allusion to Passion and at the emphasis of the idea of redemption through martyr’s death and resurrection, typical of Western iconography, while the vision of Christ the Judge was associated more with the Eastern vision of the judgement and punishment.

The representation of Christ accepting prayers from the Mother of God and St John the Baptist, sometimes referred to as *trimorphos/trimorphion*, expressed the idea of intercession between the world of man and God, and the iconographic sources of Mary’s intercession may be found in catacomb paintings. The *Liturgy of St John Chrysostom* describes the ritual of offering pieces of bread (Gr. *prospora*) to Christ, Mary and angels as well as St John the Baptist.<sup>1827</sup>

### Heavenly Jerusalem

In the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37) to the right of Christ depicted is the less common motif of Heavenly Jerusalem. A much the same motif might have been featured in this place in the icon MNK XVIII-32 (Cat. 39), but only the central part of the composition has survived, therefore what is visible is only a part of the city surrounded by walls. In the

...

który miał dominować na Rusi Centralnej. Zob. Różycka-Bryzek 1983, s. 24, il. 12–13. Oba pojęcia zawierają się w szerszym określeniu *Maiestas Domini*, odnoszonym do ikonografii zachodniej oraz greckiej. *Spas w sławie* ma się wyróżniać okrągłą lub owalną mandorlą, podzieloną na sfery, z symbolami ewangelistów wychylających się na zewnątrz bądź spod niej, bądź spomiędzy jej skrajnych kręgow. *Spas w siłach* zaś symbole ewangelistów mieści w narożach czworoboku ziemi, wysuwającego się spod sfer owalnej mandorli wypełnionej chórami aniołów – *ibidem*, s. 24–25. W moim przekonaniu, wszystkie wymienione warianty przedstawieniowe wyrażają jedną ideę boskiej chwały, stąd używam jednego terminu na ich oznaczenie, tj. „Chrystus w chwale”.

1823 Kłosińska 1967, s. 31.

1824 *Ibidem*, s. 38–39. Kłosińska wyraziła zdanie, że w pierwszym wypadku nie jest to jednak płaszcz zbroczony krwią (Ap 19,13), lecz ten, w który ubierano Chrystusa w średniowiecznych misteriach pasyjnych, płaszcz męki, w którym także zmartwychwstał – *ibidem*, s. 33. Niemniej wobec faktu, że praktyki misteryjne również były oparte na przekazie biblijnym, to różnicowanie wydaje się nieuzasadnione.

1825 *Ibidem*, s. 33.

1826 Trojanowska [1985], s. 39.

1827 Jan Chryzostom, *Wybór pism*, 1974; Trojanowska [1985], s. 31.

...

*in Majesty*), which dominated in Northern Rus’, above all Novgorod, and *Spas w silach / Cnac w cunax (Saviour in Powers)*, which dominated in Central Rus’. See Różycka-Bryzek 1983, p. 24, figs. 12–13. Both terms are covered by the broad term *Maiestas Domini*, related to Ruthenian and Greek iconography. *Cnac w slawe* is characterised by a round or oval mandorla, divided into fields, with the symbols of the evangelists leaning out either from underneath, or from between its outermost rings. *Cnac w cunax* has the symbols of the evangelists in the corners of the quadrilateral of the earth, emerging from the spheres of the oval mandorla filled with angelic hosts – *ibid.*, pp. 24–25. In my opinion all the iconographic variants mentioned here express one idea of divine glory, hence I use one term to refer to them, that is, ‘Christ in Majesty’.

1823 Kłosińska 1967, p. 31.

1824 *Ibid.*, pp. 38–39. Kłosińska expressed an opinion that in the first case it is not the vesture dipped in blood (Rev. 19:13), but the one Christ was wearing in medieval Passion mysteries, the cape of Passion, in which He also rose from the dead – *ibid.*, p. 33. Nevertheless, considering the fact that mystery practices were also based on the Bible, the differentiation seems ungrounded.

1825 *Ibid.*, p. 33.

1826 Trojanowska [1985], p. 39.

1827 Jan Chryzostom, *Wybór pism*, 1974; Trojanowska [1985], p. 31.

część środkowa kompozycji, stąd widoczny jest jedynie fragment miasta, otoczonego murami. W ikonie MNK XVIII-10 (Kat. 38) cały bok ikony zajmuje tzw. Wieża Oczyszczania Dusz. Motyw ten występuje poza tym np. w ikonie z Olszanicy w zbiorach НМЛ<sup>1828</sup>.

Podstawą wizji Jerozolimy Niebiańskiej stała się Apokalipsa św. Jana (Ap 21), a jest ona znana przede wszystkim z przykładów w malarstwie nowogrodzkim<sup>1829</sup>. Z kolei opis Raju pojawia się w Liście św. Pawła do Hebrajczyków (Hbr 12,22), a jego idea została rozwinięta w Apokalipsie św. Jana (Ap 21). Raj to nagroda dla zbawionych, zgodnie z wizją proroka Daniela i opisem w Ewangelii według św. Mateusza (Mt 25,34; 41).

W większości ikon zasadnicza wizja Raju odnosi się do obrazu w okręgu otaczającym Matkę Bożą na tronie w towarzystwie patriarchów, który w omawianych ikonach znajdował swoje miejsce w dolnych rejestrach, poniżej chórów zbawionych, a powyżej wizji św. Piotra wprowadzającego wybranych do Bram Raju.

Symbolem Niebiańskiej Jerozolimy jest też złoto wypełniające tło niemal każdej ikony (lub jego imitacja), według Ap 21,18; 21,21:

[...] a samo miasto złoto czyste, podobne szkłu czystemu  
[...] A ulica miasta złoto czyste jako szkło przezroczyste,

stąd w hierarchii barw zajmujące pierwsze miejsce. To jednocześnie kolor i światło, jasność Bożej Chwały, w której przebywają święci. Jako najcenniejszy materiał na ziemi służyło do wyobrażenia tego, co najcenniejsze w świecie ducha, dlatego też nim wypełnione są tło ikon i nimby świętych, pokryte szaty Zbawiciela i Bogurodzicy, skrzydła aniołów, jako przynależne do świata wartości wiecznych<sup>1830</sup>. Także w sztuce zachodniej i w powstających wówczas dziełach malarstwa tablicowego złoto zajmuje poczesne miejsce, będąc i zarazem nie będąc kolorem, symbolem najwyższej wartości, dominującym nad innymi<sup>1831</sup>.

### Krzyż Golgoty i narzędzia męki

Odpowiednikiem Jerozolimy Niebiańskiej w ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) po lewicy Chrystusa jest Krzyż Golgoty, któremu towarzyszą narzędzia męki, czyli trzcina z gąbką i włócznią (Mk 15,36; J 19,29; 19,34). Obok umieszczono scenę strącania z wysokości demo-

icon MNK XVIII-10 (Cat. 38) the whole side part of the icon is occupied by the so-called Tower of the Purification of Souls. This motif is also included e.g. in the icon from Vilshanytsia (Ukr. Вільшаниця, Pol. Olszanica) in the НМЛ holdings.<sup>1828</sup>

The vision of Heavenly Jerusalem is based on the Revelation of St John (Rev. 21), and it is known above all from examples in Novgorod painting.<sup>1829</sup> A description of the Paradise appears in St Paul's Epistle to the Hebrews (Heb. 12:22), its idea being developed in the Revelation of St John (Rev. 21). Heaven is a prize to the saved ones, in accordance with the vision of Prophet Daniel and a description contained in the Gospel of St Matthew (Matt. 25:34; 41).

In the majority of icons the main vision of Paradise refers to a picture in a circle enclosing the Mother of God on the throne in the company of patriarchs, which in the analysed icons was depicted in the lower area, below the choirs of the saved and above the vision of St Peter guiding the chosen ones to the gates of Paradise.

Heavenly Jerusalem is symbolised by gold (or its imitation) filling the background of almost every icon, based on Rev. 21:18; 21:21:

... and the city was pure gold, like unto clear glass  
... and the street of the city was pure gold, as it were transparent glass,

therefore it is the most important in the hierarchy of colours. It is at the same time a colour and light, the brightness of the glory of God, where saints stay. As the most precious material on earth, gold was used to represent what is most precious in the spiritual world, so it fills the backgrounds of icons and nimbuses of saints, covers the attire of the Saviour and the Mother of God, angels' wings, as being part of the world of eternal values.<sup>1830</sup> Both in Western art and in panel paintings dating from that time gold occupied an important place, being and at the same time not being a colour, a symbol of the greatest value dominating over others.<sup>1831</sup>

### Cross of Golgotha and the instruments of the Passion

A counterpart of Heavenly Jerusalem in the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) to the left of Christ is the Cross of Golgotha, accompanied by the instruments of the Passion, that is a sponge on a reed and lance (Mark 15:36; John 19:29; 19:34). Next to them

1828 Сидор 2001, s. 79 (zob. przyp. 2083).

1829 Бережная 2003a, s. 455, jako przykład autorka podała ikonę w zbiorach ГТГ z 3. ćw. XV w., gdzie motyw ten umieszczono w górnej strefie, po prawicy Chrystusa w otoczeniu Dwunastu Ciał Niebieskich (znaków zodiaku).

1830 Jasiewicz 2011, s. 117, przyp. 1.

1831 Pastoureau 1986, s. 161–162; Le Goff 2000, s. 39.

1828 Сидор 2001, p. 79 (see footnote 2083).

1829 Бережная 2003a, p. 455, the author has given an example of an icon from the 3rd quarter of the 15th c. in the ГТГ holdings, in which this motif is depicted in the upper area, to the right of Christ, surrounded by the Twelve Heavenly Bodies (signs of the zodiac).

1830 Jasiewicz 2011, p. 117, footnote 1.

1831 Pastoureau 1986, p. 161–162; Le Goff 2000, p. 39.

nów przez zastęp aniołów. W ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) motyw ten jest nieobecny, a w ikonie z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39) ta część się nie zachowała. Oba motywy w ikonie z Polany oddzielone są chórami aniołów, które w ikonie z Hankowic zostały umieszczone niżej, za plecami Adama i Ewy adorujących Tron Przygotowania. Także ten motyw znany jest z ikon kręgu nowogrodzkiego<sup>1832</sup>.

Krzyż w tej manifestacji stanowi oczywisty znak Śmierci i Tryumfu Syna Człowieczego w myśl inskrypcji umieszczonej w ikonach ukrzyżowania: *Król Chwały* (gr. *Basileus tis doxis*). Ekspresję symbolu, podobnie jak w Tronie Przygotowania, wzmacnia nieobecność Tego, który umarł na krzyżu i który uzyskał tym samym prawo do sądenia żywych i umarłych.

### Upadek dziesiątego rzędu (aniołów)

Intrygujący temat odnosi się do narracji o zuchwałym wodzu aniołów, który zapragnął być równy Bogu i za swą hardość został strącony do Otchłani wraz z towarzyszącym mu zastępem. Motyw walki aniołów obecny jest w apokryfach. W tzw. *I Księżce Henocha*<sup>1833</sup> znalazła się zapowiedź zagłady tych aniołów, którzy zgrzeszyli pożądaniem córek ludzkich<sup>1834</sup>. Księga była znana na Słowiańszczyźnie<sup>1835</sup>, utrwalając wizję niezliczonych zastępów aniołów wypełniających polecenia Boga. Obrazowany motyw nawiązuje niewątpliwie do kręgu legend hebrajskich, zgodnie z którymi cherubin zwany Lucyferem, strażnik wszystkich narodów jako główny archanioł Boga, uniósł się pychą, chcąc dorównać Stwórcy. Za karę został strącony do Szeolu, Michał i Gabriel natomiast zostali posłani do walki z Behemotem i Lewiatanem<sup>1836</sup>. W południowosłowiańskim *Słowie Jana Złotoustego* karze z tego samego powodu został poddany Satanael, pokonany podstępem przez Archanioła Michała<sup>1837</sup>. W ruskim *Słowie o Niebiańskich mocach* (*Слово о небесных силах*) już na początku przytoczono powód potępienia Satanaela<sup>1838</sup>. Demon ten został zatem określony jako

represented is a scene of falling demons by hosts of angels. In the Hankovychi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38) this motif is not included, and in the icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39) this icon has not survived. In the Polyana icon the two motifs are separated by choirs of angels, which in the Hankovychi icon are depicted lower, behind the backs of Adam and Eve glorifying the Prepared Throne. This motif is also known from the icons from the Novgorod circle.<sup>1832</sup>

The cross in this manifestation is an obvious sign of the Death and Triumph of the Son of Man in accordance with the inscription featured in the icons of crucifixion: King of Glory (Gr. *Basileus tis doxis*). The same as in the case of the Preparation of the Throne, the expression of the symbol is enhanced by the absence of the One who died on the cross and who, as a result, obtained the right to judge the living and the dead.

### Fall of the tenth order (of angels)

This intriguing theme is based on a narrative about the insolent leader of angels who wanted to be equal to God and for his arrogance he was cast to the Limbo together with the host accompanying him. The motif of the fight of angels is present in the apocrypha. The so-called *Book of Enoch*<sup>1833</sup> announces the fall of the angels that sinned desiring human women.<sup>1834</sup> The book was known in Slav lands,<sup>1835</sup> popularising the vision of innumerable hosts of angels carrying out God's orders. The motif definitely alludes to Hebrew legends, according to which the cherub known as Lucifer, the guard of all nations as the main archangel of God, got carried away with arrogance, trying to equal the Creator. As a punishment he was cast into Sheol, while Michael and Gabriel were sent to fight against Behemoth and Leviathan.<sup>1836</sup> In the South Slavonic *Word of John Chrysostom* punished for the same reason was Satanael, defeated by the archangel Michael who employed a stratagem.<sup>1837</sup> Already at the beginning of the Ruthenian *Treatise on Heavenly Powers* (*Слово о небесных силах*) one can find the reason for condemning Satanael.<sup>1838</sup> This

1832 Dąbrowska [2010], s. 21.

1833 Poszczególne części Księgi powstawały w różnym czasie, zasadniczo w pierwszych wiekach po Chrystusie – *Apokryfy Starego Testamentu*, s. 142.

1834 *I Księga Henocha*, 6–36.

1835 Datowanie apokryfu jest kontrowersyjne. Niezależnie od tego, czy oryginał grecki mógł powstać w I w. przed Chrystusem, czy też dopiero w IX w., przyjmuje się, że przekład słowiański powstał ok. 1000 r. po Chr., ulegając następnie rozmaitym przeróbkom – *Apokryfy Starego Testamentu*, s. 198.

1836 Graves, Patai 1993, s. 48, 57; *Apokryfy i legendy*, s. 12.

1837 Archanioł Gabriel odmówił podjęcia się tego zadania, przyznając, że Satanael jest od niego potężniejszy – *Słowo Jana Złotoustego*, s. 12–25.

1838 *Бога же ангели не видят. точию славу и ту по участию. бе же старей ангелом нареченный сатанаил. воевода первый. и в завидев Божией славе. помысли в себе глаголя. поставлю престол мой над звездами. и буду подобен Вышнему. да мя славит чин суций подо мною* – *Слово о небесных силах*.

1832 Dąbrowska [2010], p. 21.

1833 Individual parts of the Book were written at different times, in general in the first centuries after Christ – *Apokryfy Starego Testamentu*, p. 142.

1834 *I Księga Henocha*, 6–36.

1835 The dating of the apocryphal text is very controversial. Regardless of whether the Greek original could have been written in the 1st c. BC, or not until the 9th c., it is assumed that the Slav translation was made ca. 1000, and later underwent numerous alterations – *Apokryfy Starego Testamentu*, p. 198.

1836 Graves, Patai 1993, pp. 48, 57; *Apokryfy i legendy*, p. 12.

1837 The Archangel Gabriel refused to carry out this order, admitting that Satanael was more powerful than him – *Słowo Jana Złotoustego*, pp. 12–25.

1838 *Бога же ангели не видят. точию славу и ту по участию. бе же старей ангелом нареченный сатанаил. воевода первый. и в завидев Божией славе. помысли в себе глаголя. поставлю престол мой над звездами. и буду подобен Вышнему. да мя славит чин суций подо мною* – *Слово о небесных силах*.

„Pierwszy Wojewoda”, uniesiony pychą, który zapragnął postawić swój ołtarz ponad gwiazdami na podobieństwo Stwórcy, by to jemu oddawano chwałę. Analizowana scena ma analogię w ikonie z Olszaniczy (ukr. *Вільшаниця*) w zbiorach НМЛ, gdzie opisano ją jako upadek biesów z Niebios<sup>1839</sup>. Ostatecznie do sceny tej można odnieść przede wszystkim słowa Ewangelii św. Mateusza (Mt 25,41): „Idźcie ode mnie przekłęci w ogień wieczny, który zgotowany jest diabłu i Anjołom jego”<sup>1840</sup>. Obszerniejszy komentarz zawiera ikona *Sądu Ostatecznego* w Łukow-Wenecji, gdzie scenę tę opisano następująco:

Десатѣ чинѣ анѣлси исвержѣнь ис небѣсь  
(= *Dziesiąty rząd anielski zrzucony z Niebios*)<sup>1841</sup>.

### Baranek Mistyczny

W ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37) nieco poniżej Chrystusa w Chwale umieszczono motyw Baranka Bożego, który w tradycji bizantyńskiej niekiedy był sytuowany w centrum wizji Sądu Ostatecznego, utożsamiany z Barankiem Apokaliptycznym i samym Chrystusem (J 1,29; Ap 5,6–7). Motyw ten nie występuje w pozostałych ikonach. Jego obecność jest tym bardziej unikatowa, że nie ma go w ikonie w zbiorach MNZP, pod innymi względami powielającej ten wariant kompozycyjny<sup>1842</sup>.

### Tron Przygotowania

Tron Przygotowania (gr. *hetoimasia*) w ikonie z Polany (MNK VIII-25, Kat. 37) ma siedzisko przykryte płaszczem, który należy interpretować jako narzędzie męki<sup>1843</sup>, obok zaś unosi się księga Ewangelii, w pozostałych dwóch ikonach leżąca na Tronie. W ikonach z Polany i z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39) nad Ewangelią unosi się gołąb, symbol Ducha Świętego. Przed Tronem Przygotowania w obu tych ikonach klęczą Adam i Ewa, z usytuowanym za nimi Trybunałem Apostołów (Łk 22,30), podzielonym na dwa symetryczne rzędy, liczące po sześciu apostołów, w ikonie z okolic Przemyśla niezachowane. W ikonie MNK XVIII-10 (Kat. 38) Adam i Ewa zostali przeniesieni do niższego rejestru i klęczą przed Wagą Dusz.

demon is referred to as the ‘First Voivode’, carried away by his arrogance, who wished to put up his altar above stars to imitate of the Creator and be glorified. The analysed scene has an analogy in the icon from Vilshanytsia in the НМЛ holdings, where it is described as the fall of demons from Heavens.<sup>1839</sup> Finally, what refers to this scene are above all words from the Gospel of Matthew (Matt. 25:41): ‘Depart from me, ye cursed, into everlasting fire, prepared for the devil and his angels’.<sup>1840</sup> A longer commentary is featured in the icon of *The Last Judgement* in Lukov-Venécia, where this scene is accompanied by the following inscription:

Десатѣ чинѣ анѣлси исвержѣнь ис небѣсь  
(= *The tenth order of angels fell from the heavens*).<sup>1841</sup>

### Mystical Lamb

In the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37) slightly below Christ in Majesty there is the motif of the Lamb of God that in Byzantine tradition was sometimes depicted in the centre of the vision of the Last Judgement, identified as the Apocalyptic Lamb and Christ himself (John 1:29; Rev. 5:6–7). This motif is not included in the other icons. Its presence is all the more unique as it is not represented in the icon in the MNZP holdings, with much the same composition in other respects.<sup>1842</sup>

### Prepared Throne

The Prepared Throne (Gr. *hetoimasia*) in the icon from Polyana (MNK VIII-25, Cat. 37) has the seat covered with a mantle which should be interpreted as an instrument of the Passion,<sup>1843</sup> and next to it is represented an open Gospel book, which in the other two icons lies on the throne. In the icons from Polyana and from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39) a dove, symbol of the Holy Spirit, hovers above the Gospel book. In both icons Adam and Eve kneel before the Prepared Throne, with the tribunal of the Apostles situated behind them (Luke 22:30), divided into two symmetrical rows, six apostles in each, not preserved in the icon from the vicinity of Przemyśl. In the icon MNK XVIII-10 (Cat. 38) Adam and Eve are depicted lower, kneeling before the scales for weighing souls.

1839 Сидор 2001, s. 79 (zob. przyp. 2083).

1840 Ps 6,9: „Odstąpcie ode mnie wszyscy, którzy nieprawość czynicie”; Łk 13,27: „Odstąpcie ode mnie wszyscy czyniciele nieprawości!”.

1841 Inskrypcję odczytałem w trakcie kwerendy na Słowacji 22 IX 2015.

1842 *Sąd Ostateczny*, dat. na XVI w., drewno, tempera, 210 × 165 cm, MNZP, nr inw. MPH 1134 – Kurpik 1967, s. 229–243; Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 14, il. 3; Janocha 2008b, poz. kat. 309, il. na s. 405.

1843 Klośńska 1967, s. 34.

1839 Сидор 2001, p. 79 (see footnote 2083).

1840 Psalm 6:8: ‘Depart from me, all ye workers of iniquity’; Luke 13:27: ‘Depart from me, all ye workers of iniquity’.

1841 I deciphered the inscription during the survey carried out in Slovakia on 22 September 2015.

1842 *The Last Judgement*, dated to the 16th c., wood, tempera, 210 × 165 cm, MNZP, inv. no. MPH 1134 – Kurpik 1967, pp. 229–243; Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 14, fig. 3; Janocha 2008b, cat. no. 309, fig. on p. 405.

1843 Klośńska 1967, p. 34.

We wszystkich ikonach księga Ewangelii jest otwarta na słowach mających jednoznaczny sens eschatologiczno-soteriologiczny<sup>1844</sup>, w pełnym brzmieniu:

Tedy rzecze król tym, którzy będą po prawicy jego:  
Pójdźcie błogosławieni Ojca mego.  
Otrzymajcie Królestwo wam zgotowane od założenia świata  
(Mt 25,34).

Przygotowanie Tronu do sądenia świata zostało zapowiedziane w Psalmach:

Nieprzyjacielskie miecze ustały na koniec  
I zburzyłeś ich miasta,  
zginęła z trzaskiem pamiątka ich:

a Pan trwa na wieki.  
Nagotował na sąd stolicę swą  
i on będzie sądził okrąg ziemię w prawości,  
osądzi narody w sprawiedliwości (Ps 9,7–8).

Zawartość monumentalnej kompozycji odpowiada zarazem treści wersu Ef 5,1, w którym obietnica Królestwa Bożego przygotowanego dla błogosławionych zawiera zarazem przestrożę, ostrzeżenie i zastrzeżenie, że nie będzie dziedziczył w Królestwie ten, kto nie naśladuje Boga i nie postępuje w miłości, lecz zanurzony jest w jednym z grzechów, czego sugestywna ilustracja i opis znalazły się u dołu ikon. Manifestacja otwartej księgi Ewangelii w centrum ikony nabiera szczególnego znaczenia wobec wizji zwijania Rolki Nieba u góry oraz wzywania na sąd żywych i zmarłych na ziemi w kontekście innych słów Ewangelii św. Mateusza: „Niebo i ziemia przeminą, ale słowa moje nie przeminą” (Mt 24,35). Centrum semantyczne dzieła stanowi zatem nie tylko sam akt Sądu, ale jednocześnie Słowo Boga jako to, które na początku było u Boga i które Bogiem było i wszystko się przez nie stało (J 1,1). Cała kompozycja ma niezwykle przemyślaną konstrukcję, gdyż jej sednem są wszystkie sceny umieszczone na osi środkowej.

Motyw pustego Tronu sięga czasów starożytnych<sup>1845</sup>. Oznacza symboliczne przywołanie nieobecnego władcy. Doniosłość tego symbolu i powszechność jego rozumienia potwierdza kompozycja najwcześniejszych mozaik chrześcijańskich, przede wszystkim w konstantyńskich bazylikach rzymskich, w których Tron ten zajmował niejednokrotnie centralne miejsce w kompozycji wypełniającej apsydę, ad-

In all the icons the Gospel book is open on the words having a clearly eschatological-soteriological sense,<sup>1844</sup> the full version reading:

Then shall the King say unto them on his right hand,  
Come, ye blessed of my Father,  
inherit the kingdom prepared for you from the foundation  
of the world (Matt. 25:34).

The Prepared Throne for the judgement of the world was foretold in Psalms:

O thou enemy, destructions are come to a perpetual end:  
and thou hast destroyed cities;  
their memorial is perished with them.  
But the Lord shall endure for ever:  
he hath prepared his throne for judgment.  
And he shall judge the world in righteousness,  
he shall minister judgment to the people in uprightness  
(Psalm 9:6–8).

The content of the monumental composition at the same time corresponds to the verse Eph. 5:1, in which the promise of the Kingdom of God prepared for the righteous at the same time contains a caution, warning and reservation that he will have no inheritance in the kingdom of God who does not follow God or do everything with love, but is immersed in one of the sins, an evocative illustration and description of which can be seen at the bottom of the icons. The manifestation of the open Gospel book in the centre of the icon gains special significance in the presence of the motif of rolling together the Scroll of Heaven at the top and calling the living and the dead for the judgement on earth in the context of the Gospel of St Matthew: ‘Heaven and earth shall pass away, but my words shall not pass away’ (Matt. 24:35). The semantic centre of the work is therefore not only the act of the Judgement itself, but also the Word of God as the one that in the beginning was with God and the Word was God, and all the things were made by the Word (John 1:1). The whole composition has an extremely well-thought-out construction as its essence is conveyed in all the scenes depicted along the central axis.

The motif of the empty throne dates back to the ancient times.<sup>1845</sup> It is a symbolic allusion to the absent ruler. The significance of this symbol and its universal understanding is confirmed by the composition of the earliest Christian mosaics, above all in Constantine’s basilicas in Rome, in

1844 Ten sam wers np. w scenie *Sądu Ostatecznego* w Selli na Krecie z 1411 r. – Spatharakis 1999, s. 247.

1845 Zob. Dobrzeński 1973, przyp. 49 na s. 14.

1844 The same verse e.g. in the *Last Judgement* scene from 1411 in Selli, Crete – Spatharakis 1999, p. 247.

1845 See Dobrzeński 1973, footnote 49 on p. 14.

orowany przez zgromadzonych po jego bokach apostołów. Tron w mozaikach ma wyraźnie kontekst apokaliptyczny, oznacza Tron przygotowany na ponowne przyjście Mesjasza (gr. *Paruzja*). Podkreśla to stale obecny motyw zaróżowionych obłoków, związany też zapewne z symboliką Słońca Niezwycięzonego (łac. *Sol Invictus*) – zapowiadających nadejście Słońca Prawdziwego, Niezwycięzonego, ponowne nadejście Chrystusa w celu osądzenia żywych i umarłych. Motyw ten wystąpił w konchach głównych apsyd Bazyliki św. Piotra w Watykanie oraz Bazyliki św. Jana Chrzyciela na Lateranie w Rzymie, których wygląd rekonstruowany jest m.in. na podstawie relikwiarza z Puli<sup>1846</sup>. Na soborze w Efezie w roku 431 przewodnictwo Chrystusa wyrażono przez ustawienie Tronu z Ewangelią i podobnie czyniono na kolejnych soborach<sup>1847</sup>. W wykładni św. Germana, patriarchy Konstantynopola (VIII w.), całe sanktuarium świątyni rozumiane było jako tron, na którym Chrystus zasiądzie w dniu Sądu, by osądzić „dwanaście plemion Izraela”, a dokładniej – jako Tron Przygotowania określał on siedzisko na wschodniej ścianie sanktuarium, które w świątyniach wczesnochrześcijańskich przeznaczone było dla biskupa i stanowiło symbol biskupiej jurysdykcji<sup>1848</sup>.

W *Narratio de Imagine Edessena* zwieńczeniem uroczystej procesji przybyłej do Konstantynopola ze świętym wizerunkiem Chrystusa było zdeponowanie go na tronie cesarskim (gr. *ἐπὶ τοῦ βασιλείου θρόνου*) przed jego przeniesieniem do kaplicy Faros<sup>1849</sup>. Cały obrzęd przypominał starożytny ceremonial przybycia cesarza (łac. *Adventus*). *Typikon Wielkiego Kościoła* nakazywał z kolei umieszczanie na tronie w czasie niektórych nabożeństw (pod nieobecność biskupa) Ewangelii<sup>1850</sup>. Ewangeliarz jako ikona Chrystusa i znak obecności Boga sytuowany był na ołtarzu<sup>1851</sup>, którego funkcja jest w kilku aspektach zbieżna z funkcją Tronu, jako miejsca ofiary, nauczania i sądu.

which this throne not infrequently occupied the central place in the composition decorating the apse and was adored by the apostles gathered on its sides. The throne in the mosaics has a clearly apocalyptic context and signifies the throne prepared for the Second Coming of Messiah (Gr. *Parousia*). It is emphasised by the constantly present motif of pinkish clouds, probably also connected with the symbolism of the Unconquered Sun (Lat. *Sol Invictus*), which announce the coming of the True, Unconquered Son, the Second Coming of Christ to judge the living and the dead. This motif was represented in the conchs of the main apses in St Peter's Basilica, Vatican, and the Archbasilica of St John Lateran, Rome, reconstructed e.g. based on the reliquary of Pula.<sup>1846</sup> At the Council of Ephesus in 431 the leadership of Christ was expressed by mounting the throne with the Gospel, which was also done during successive councils.<sup>1847</sup> In the interpretation provided by St Germanus, patriarch of Constantinople (8th c.), the whole sanctuary of the church was understood as the throne on which Christ would sit on the Day of Judgement to judge the 'twelve tribes of Israel', and to be more precise, as the Prepared Throne it was signified by the seat on the eastern wall of the sanctuary which in Early Christian churches was meant for the bishop and symbolised bishop's jurisdiction.<sup>1848</sup>

In *Narratio de Imagine Edessena* the culmination of the ceremonial procession which arrived in Constantinople with the holy image of Christ was depositing it on the imperial throne (Gr. *ἐπὶ τοῦ βασιλείου θρόνου*) before transferring it to the chapel in Pharos.<sup>1849</sup> The whole ritual reminded of an ancient ceremonial of the coming of emperor (Lat. *Adventus*). *Typikon of the Great Church* ordered to place the Gospel on the throne during certain services (when the bishop was absent).<sup>1850</sup> The Gospel book as the icon of Christ and sign of the presence of God was situated on the altar,<sup>1851</sup> the function of which in several aspects coincided with the function of the throne as the place of sacrifice, teaching and judgement.

1846 Filarska 1999, s. 90–94; 105; 116–117.

1847 Kłosińska 1967, s. 34. Podobnie stwierdził też Dobrzeński 1973, przyp. 60 na s. 16, przywołaniu się na J. Kollwitz i A. Grabara. Grabar wskazał, że ani sam tron, ani związane z Chrystusem przedmioty, takie jak Ewangelia i krzyż, nie zastępują go symbolicznie, lecz dopiero ich ekspozycja na monumentalnym tronie – Grabar 1936, s. 199. Zdaniem Grotowskiego, Tron z wyłożoną księgą Ewangelii miał być znakiem obecności Ducha Świętego – Grotowski 2013, s. 217, przyp. 29.

1848 Gerstel 1999, s. 38.

1849 *Narratio de Imagine Edessena*; Tycner-Wolicka 2009, s. 33.

1850 Paprocki 2010, s. 111.

1851 *Ibidem*, s. 110.

1846 Filarska 1999, pp. 90–94; 105; 116–117.

1847 Kłosińska 1967, p. 34. A much the same opinion was expressed by Dobrzeński 1973, footnote 60 on p. 16, citing J. Kollwitz and A. Grabar. According to Grabar, neither the throne nor the objects related to Christ such as the Gospel book or the cross replace him symbolically, but their exhibition on the monumental throne – Grabar 1936, p. 199. In Grotowski's opinion, the throne with the Gospel book is the sign of the presence of the Holy Spirit – Grotowski 2013, p. 217, footnote 29.

1848 Gerstel 1999, p. 38.

1849 *Narratio de Imagine Edessena*; Tycner-Wolicka 2009, p. 33.

1850 Paprocki 2010, p. 111.

1851 *Ibid.*, p. 110.



## Dusze sprawiedliwe w Ręku Boga i Waga Dusz (gr. *Psychostazja*)

Spod Tronu wyłania się Ręka Boga wypełniona Duszami Sprawiedliwych, dzierżąca wagę, zgodnie ze słowami Księgi Mądrości:

A dusze sprawiedliwych są w ręce Bożej,  
A nie tknie się ich męka śmierci (Mdr 3,1)<sup>1852</sup>.

W malarstwie bizantyńskim motyw Ręki Boga trzymającej dusze był rzadki, ale spotykany, np. na zachodnim łuku, łączonym zwyczajowo z Sądem Ostatecznym we freskach cerkwi św. Jana Chrzyciela w Axos na Krecie z końca XIV w.<sup>1853</sup> albo też w kościele Trójcy Świętej w Manasiji (Resawie) przed 1418<sup>1854</sup>. Nikołaj W. Pokrowskij, a za nim Michaił Ałpatow zwrócili uwagę na odstępstwo ikonograficzne w freskach cerkwi wołotowskiej pod Nowogrodem (XII w.), polegające na tym, że Dusze Sprawiedliwych w Ręku Boga umieszczono tam nie w scenie Sądu, lecz na wschodniej ścianie świątyni, nad łukiem tęczowym, a pod sceną Zesłania Ducha Świętego<sup>1855</sup>.

Scena ważenia dusz, choć znana od czasów starożytnych i wzmiankowana w Księdze Hioba (Hi 31,6), w sztuce Kościoła wschodniego pojawiła się dopiero w XIV w.<sup>1856</sup> We wszystkich trzech ikonach lewa szalka wagi opada na dół, podczas gdy prawą, znajdującą się w górze, usiłują ściągnąć dwa uczone jej demony. W ikonie z Polany mniejszy z nich zostaje ugodzony długą lancą skierowaną przez anioła stojącego na czele dolnego rzędu zbawionych.

## Trybunał apostołów

Po obu stronach Tronu Przygotowania w opisywanych ikonach [niezachowany w ikonie z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39)] zasiadają na ławach tronowych apostołowie, podzieleni symetrycznie na dwie grupy po sześć osób. Ich stopy wsparte są na podnózkach. Rozpoznanie apostołów ułatwiają ich typy fizjonomiczne oraz towarzyszące im imiona, choć brak ich w ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10,

1852 Wg *BT*: „i nie osiągnie ich męka”. Zob. też Hi 31,6; Dn 5,27. Wers ten był czytany w trakcie niesporów kilka razy do roku, stąd był dobrze znany w kregach monastycznych – Dąbrowska [2010], s. 21. Klośńska zwróciła uwagę, że popularność motywu stała w pewnej sprzeczności z brakiem jego opisu w pismach przypisywanych np. Efremoni Syryczykowi oraz w *Podręczniku z Góry Athos*, stąd wnioskuje o adaptacji tradycji obrazowej obecnej w malarstwie starożytnym – Klośńska 1967, s. 36.

1853 Spatharakis 2009, il. 138.

1854 *Ibidem*, il. 504.

1855 Покровский 1890, s. 197; Алпатов 1975, s. 31. Алпатов, w opozycji do Pokrowskiego, który uznał, że temat znalazł się nie na swoim miejscu, stwierdził, że należy go tu traktować jako obraz Raju, przygotowanego tym razem nie dla wybranych, lecz dla całej ludzkości.

1856 Spatharakis 2009, s. 119. Klośńska uznała, że motyw ten znany jest już od IX w., lecz nie wskazała jego przykładów – Klośńska 1967, s. 31.

## Souls of the righteous in the hand of God and the scales for weighing souls (Gr. *Psychostasia*)

From underneath the throne emerges the Hand of God filled with the souls of the righteous, holding the scales, in accordance with the Book of Wisdom:

but the souls of the righteous are in the hand of God,  
and there shall no torment touch them (Wisd. 3:1).<sup>1852</sup>

In Byzantine painting the motif of the Hand of God bearing souls was rare, but encountered, e.g. on the western arch, traditionally linked with the Last Judgement in the frescos from the end of the 14th c. in the Orthodox church of St John the Baptist in Axos, Crete<sup>1853</sup> or in the church of the Holy Trinity in the Manasija (Resava) monastery from before 1418.<sup>1854</sup> Nikolai V. Pokrovsky, and after him Mikhail Alpatov pointed to an iconographic exception in frescos in the Orthodox church in Volot near Novgorod (12th c.), namely the fact that the souls of the righteous in the hand of God are depicted not in the scene of the Last Judgement, but on the eastern wall of the church, over the chancel arch, and under the scene of the Descent of the Holy Spirit.<sup>1855</sup>

Although known from the ancient times and mentioned in the Book of Job (Job 31:6), the scene of weighing souls did not appear in the art of the Eastern Orthodox Church until the 14th c.<sup>1856</sup> In all three icons the left scale pan goes down, and two demons, clutching to the right one, try to tip it. In the Polyana icon the smaller demon is hit with a long lance held by an angel standing at the head of the bottom row of the saved.

## Tribunal of the apostles

The Prepared Throne in the analysed icons [not preserved in the icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39)] is flanked by the apostles sitting on throne benches, six on either side. Their feet are rested on footrests. The identification of the apostles is facilitated by their physiognomic features and the names accompanying them, though they are not featured in the Hankovychi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38).

1852 See also Job 31:6; Dan. 5:27. This verse was also read out during vespers several times a year, so it was well-known in monastic circles – Dąbrowska [2010], p. 21. Klośńska noted that the popularity of the motif stood in contradiction to the lack of its description in the writings ascribed e.g. to Ephrem the Syrian or in the *Manual* from Mount Athos, so she concluded that it might have been the case of the adaptation of iconographic tradition known from ancient painting – Klośńska 1967, p. 36.

1853 Spatharakis 2009, fig. 138.

1854 *Ibid.*, fig. 504.

1855 Покровский 1890, p. 197; Алпатов 1975, p. 31. Unlike Pokrovsky, Alpatov believed the theme was not depicted in its place and claimed it should be treated as a picture of Paradise, this time prepared not for the chosen ones, but for the whole mankind.

1856 Spatharakis 2009, p. 119. Klośńska claimed that this motif was known already from the 9th c., but did not provide any examples – Klośńska 1967, p. 31.

Kat. 38). W ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) na czele obu rzędów znajdują się św. Piotr i św. Paweł. Źródłem literackim tej wizji są Ewangelie św. Mateusza (Mt 19,28) i Łukasza (Łk 22,30)<sup>1857</sup>. Precedensów obrazowych w tym wypadku ponownie dostarcza ikonografia cesarskiego Rzymu z wizją gwardii przybocznej, odnośzona również do obrazu asystujących osobom boskim aniołów (zob. s. 91). Wskazano na możliwe znaczenie dla kształtowania się ikonografii tego tematu późnoantycznej sceny określanej mianem *Largitio* (tj. *Hojność*), w której cesarz rozdaje wasalom monety w sakiewkach, zasiadając wśród eskorty. Scena ta została zobrażowana np. na Łuku Konstantyna i zaadaptowana na gruncie nauki chrześcijańskiej jako zapłata dla błogosławionych<sup>1858</sup>.

### Chóry zbawionych

Po lewej stronie tej sceny znajdują się rzędy/chóry zbawionych, dokładniej pogrupowanych i opisanych w ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37). W wyższym rzędzie są to: prorocy, królowie, męczennicy i męczennice królowe, w niższym: święci w strojach biskupich, prepodobni, zatem również święci, tym razem w strojach mniszyc, anachoreci oraz anachoretki. Zgodnie zatem z tradycją bizantyńską postaci świętych są podzielone na osobne chóry, wśród których rozpoznawalne są niekiedy główne postaci. Wśród męczenników wyróżniani byli z reguły św. Stefan, pierwszy męczennik, w białym sticharionie, bezbrody św. Jerzy i Demetriusz oraz obaj Teodorzy z ciemnymi brodami. W opisywanej ikonie postaci te zostały ujednolicone, różni je jedynie kolor szat spodnich, malowanych na niebiesko, brązowo lub zielono. Chór duchownych, w rzeczywistości biskupów (gr. *choros achiereon*), winni tworzyć św. Bazyli z długą, ciemną brodą, św. Jan Złotousty i św. Grzegorz z Nazjanzu, których można upatrywać w wysuniętych na pierwszy plan osobach; chór proroków (gr. *choros profiton*) tworzą m.in. Dawid i Salomon w królewskich koronach (tu pozbawieni tych atrybutów); chórowi świętych niewiast królowych (gr. *choros gineikon*) przewodzą św. Irena lub św. Katarzyna i św. Foteina, a chórowi mniszek (gr. *choros osion finekon*) – Maria Egipcjanka, w analizowanym przypadku stojąca nieco z tyłu; ostatni chór – mnichów (gr. *choros osion*) – zapewne prowadzą św. Paweł z Teb i św. Antoni.

W ikonie MNK XVIII-10 (Kat. 38) również obecne są oba rzędy, lecz dolny został przesunięty do poziomu kręgu tzw. Łona Abrahama, tak że święci zdają się go otaczać. Typy postaci, zwłaszcza rzędu wyższego, uległy ujednoliceniu i zniesiono dystans między nimi, przez co tworzą one zwarte szeregi. Zgodnie z opisem, na czele rzędu wyższego stoją

In the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) both rows are headed by St Peter and St Paul. The literary source of this vision are the Gospel of St Matthew (Matt. 19:28) and Luke (Luke 22:30).<sup>1857</sup> Iconographic precedents are in this case again provided by the iconography of the Roman Empire with a vision of the personal guard, related also to an image of angels assisting the divine persons (see p. 91). Scholars have also noted the iconography of this theme might have been influenced by the late antique scene referred to as *Largitio* (i.e. Generosity), in which the emperor hands out coins in pouches to his vassals, sitting among his entourage. The scene was depicted e.g. on the Arch of Constantine and adapted for the purpose of Christian teaching as a reward for the blessed.<sup>1858</sup>

### Choirs of the saved

On the left of this scene are rows/choirs of the saved, grouped and accompanied by more detailed inscriptions in the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37). The upper row comprises: prophets, martyr kings and martyr queens, and the lower row – saints in bishop's attire, the venerable (*prepodobni*), that is, also saints, this time in monk's attire, and anchorites, both men and women. In accordance with Byzantine tradition, saints are divided into separate choirs, among which one can sometimes recognise the main figures. Among the martyrs highlighted were usually: St Stephen, the first martyr, in a white sticharion, beardless St George and Demetrius and both Theodores with dark beards. In the icon in question the figures look much the same, differing only in the colour of the inner garment: blue, brown or green. The choir of clergymen, in fact bishops (Gr. *choros achiereon*), should consist of St Basil with a long, dark beard, St John Chrysostom and St George of Nazianzus, who may be recognised among the figures depicted in the foreground; a choir of prophets (Gr. *choros profiton*) consists among others of David and Solomon in royal crowns (here without these attributes), a choir of saintly women – queens (Gr. *choros gineikon*), including St Irene or St Catherine and St Photina, who seem to be depicted in the foreground in the icon, as well as choirs of nuns (Gr. *choros osion finekon*) led by Mary of Egypt, in the analysed icon standing somewhat at the back, and monks (Gr. *choros osion*) possibly with St Paul of Thebes and St Anthony at the head.

The icon MNK XVIII-10 (Cat. 38) also depicts two rows, but the lower one has been moved to the level of the circle of the so-called Bosom of Abraham, so that saints seem to surround it. Types of figures, in particular of the upper row, are alike, and there is no distance between them, as a result of which they form dense rows. In accordance with the description, the upper row is headed by prophet saints (two figures wearing

1857 Trojanowska [1985], s. 41.

1858 Brenk 1966, s. 50; Grabar 1968, s. 44; Trojanowska [1985], s. 42.

1857 Trojanowska [1985], p. 41.

1858 Brenk 1966, p. 50; Grabar 1968, p. 44; Trojanowska [1985], p. 42.

święci prorocy (dwie postaci noszą korony), za nimi święci królowie oraz święci męczennicy (?). W niższym rzędzie opisano również trzy chóry, z których pierwszy, męski w albach z omoforionami, został opisany jako chór „popów”, zatem duchownych, następny – w czarnych, mniszych kapturach – jednoznacznie scharakteryzowano jako chór „czerńców”, czyli mnichów, i ostatni chór niewiast, z zatartą inskrypcją, zapewne „światitelej”, czyli oświeconych/świętych.

Omawiany wyżej rząd w ikonie MNK XVIII-32 (Kat. 39) nie zachował się.

### Mojżesz prowadzący narody wezwane na Sąd

Odpowiednikiem chóru zbawionych są narody wezwane na Sąd i prowadzone przed Tron Przygotowania przez Mojżesza, który wskazuje na Chrystusa, zgodnie z zapowiedzią w Ewangelii św. Mateusza:

I będą zgromadzone przedeń wszystkie narody,  
i odłączy je jedne od drugich,  
jako pasterz odłącza owce od kozłów (Mt 25,32).

Prorok słowami zapisanymi na trzymanym przezeń zwoju formułuje zarzut wobec znajdujących się bezpośrednio za nim Żydów, iż przez nich został ukrzyżowany Chrystus. Napis na zwoju Mojżesza w ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) jest w zasadzie taki sam jak w ikonie z Mszańca (HML)<sup>1859</sup>: „Patrzcie nieszczęśni Żydzi, na Tego, którego ukrzyżowaliście”<sup>1860</sup>. W ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) napis jest najkrótszy i brak w nim wzmianki o ukrzyżowaniu.

Termin *вкаянный* (gr. *ho deilaos*) jest zdecydowanie pejoratywny, lecz w zależności od tłumaczenia może mieć mniej lub bardziej zły wydźwięk. Może zatem oznaczać bezbożnego, nędznego, czy nawet przeklętego<sup>1861</sup>, w BW pojawiają się wersje „nędzny” (Ps 136,8), „nędzny i mizerny” (Ap 3,17) oraz „nieszczęsny” (Rz 7,24). Takim przydomkiem opisano w *Powieści minionych dni* zięcia Bolesława Chrobrego, księcia kijowskiego Świętopełka, który w roku 1015 zamordował swoich braci<sup>1862</sup>. Termin ten jest również obecny w staroruskich *Komentarzach do Starego Testamentu* z XIV–XV w. (tzw. *Толковая Палея*)<sup>1863</sup> oraz początkowych

crowns), and behind them are king saints and martyr saints (?). In the lower row described are also three choirs, the first of which, of men in albs with omophorions, is accompanied by an inscription referring to ‘Orthodox priests’, that is, clergymen, the next one – of men in black monk’s hoods – is explicitly described as the choir of ‘chernet’s’, that is, monks, and the last choir, of women, with an erased inscription, probably of the enlightened/saints.

The row analysed above has not survived in the icon MNK XVIII-32 (Cat. 39).

### Moses leading the nations summoned to the Judgement

Corresponding to the choir of the saved are the nations invited to the Judgement and led before the Prepared Throne by Moses, who points at Christ, in accordance with the Gospel of St Matthew:

And before him shall be gathered all nations:  
and he shall separate them one from another,  
as a shepherd divideth his sheep from the goats (Matt. 25:32).

The words inscribed on a scroll held by the prophet express an accusation against the Jews, depicted right behind him, that Christ was crucified by them. The inscription on Moses’ scroll in the Hankovychi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38) is by and large the same as in the icon from Mshanets (HML)<sup>1859</sup>: ‘Look wretched Jews whom you have crucified’.<sup>1860</sup> In the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) the inscription is the shortest and does not mention crucifixion.

The term *вкаянный* (Gr. *ho deilaos*) is definitely pejorative, but depending on the translation it may have a more or less negative overtone. So it may signify a godless, wretched or damned man,<sup>1861</sup> King James Version featuring the following versions: ‘wretched and miserable’ (Rev. 3:17) and ‘wretched’ (Rom. 7:24). The word meaning ‘accursed, wretched, miserable’ was used in the *Tale of Bygone Years* to describe the son-in-law of Boleslav the Brave, Sviatopolk, Duke of Kiev, who murdered his brothers in 1015.<sup>1862</sup> This term can also be found in the Old Rus’ Commentaries on the Old Testament from the 14th–15th c. (the so-called *Толковая Палея*)<sup>1863</sup> and the opening words of the folk poem

1859 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na XV–XVI w., drewno, tempera, 187 × 134 × 2,8 cm, HML, nr inw. 34505 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. XLVIII.

1860 See, o cursed Jews, the one whom you have crucified – Goldfrank 1995, s. 184, przyp. 15.

1861 *Słownik c.-s.-p.*, s. 210.

1862 [...] его прозвали Окаянным. *Повесть minionych lat*, s. 87: „Światopełk zaś przeklęty [...]”; *ibidem*, s. 90: „Światopełk zaś, ten przeklęty i zły [...]”; *ibidem*, s. 91: „Światopełk zaś przeklęty [...]”; *ibidem*, s. 93: „[...] przeklęty Światopełk [...]”; *ibidem*, s. 94: „Sprawiedliwy tedy sąd spadł nań, na niesprawiedliwego; po odejściu z tego świata spotkały go męki, przeklętego [...]”.

1863 Буслаевъ 1905, s. 77.

1859 *The Last Judgement*, icon dated to the 15th–16th c., wood, tempera, 187 × 134 × 2.8 cm, HML, inv. no. 34505 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. XLVIII.

1860 ‘See, o cursed Jews, the one whom you have crucified’ – Goldfrank 1995, p. 184, footnote 15.

1861 *Słownik c.-s.-p.*, p. 210.

1862 ... его прозвали Окаянным. *Повесть minionych lat*, p. 87: ‘Svatopolk is damned...’; *ibid.*, p. 90: ‘And Svatopolk, that cursed and wretched one ...’; *ibid.*, p. 91: ‘Svatopolk the cursed one ...’; *ibid.*, p. 93: ‘... cursed Svatopolk ...’; *ibid.*, p. 94: ‘The unjust one received a just sentence; having left this world the cursed one suffered torments’.

1863 Буслаевъ 1905, p. 77.

słowach ludowego wiersza z zasobu tzw. wierszy duchownych (cs. *духовные стихи*) pt. *Wędrowki Bogurodzicy*:

Ходила, гуляла Святая Дева,  
Искала, искала следу Божьего.  
Навстречу Святой Девы два жиды бегут.  
„Вы жиды, жиды, окаянные!  
Ой вы, на что же вы Христа Бога распяли?<sup>1864</sup>  
(= *Chodziła, wędrowała Święta Dziewica,  
Szukała, szukała śladu Bożego,  
Na Jej spotkanie przybywają dwaj Żydzi.  
„Wy Żydzi, Żydzi nieszczęśni!  
Ach wy, na cóż wy Chrystusa ukrzyżowali?”*  
– przekł. M.P.K.)

from the so-called repository of spiritual poems (CS. *духовные стихи*) entitled *The Visitation by the Mother of God*:

Ходила, гуляла Святая Дева,  
Искала, искала следу Божьего.  
Навстречу Святой Девы два жиды бегут.  
„Вы жиды, жиды, окаянные!  
Ой вы, на что же вы Христа Бога распяли?<sup>1864</sup>  
(= *The holy Virgin was wandering,  
Looking for the sign of God,  
Two Jews have arrived to meet her.  
‘You wretched Jews!  
O you, why have you crucified Christ?’*  
– translated into Polish by M.P.K.)

Wątek obwiniania Żydów o ukrzyżowanie Chrystusa należał do głównych w dawnej słowiańskiej poezji ludowej<sup>1865</sup>.

Temat powyższy opiera się na opisie zawartym w Ewangelii św. Jana (J 5,45–46), rozbudowanym w *Żywocie św. Bazylego Nowego*, w którym Mojżesz formułuje zarzut wobec Żydów, iż zignorowali prorocstwa i ukrzyżowali Mejsasza<sup>1866</sup>. Inne narody gromadzą się na sąd, zgodnie z Ewangelią św. Mateusza (Mt 25,32) oraz prorocstwem Daniela (Dn 7,14). W ikonach z Polany i Hankowic są to Żydzi, Grecy, Polacy (Lachowie), Niemcy, Tatarzy, Murzyni<sup>1867</sup> i Turcy. W pierwszej z wymienionych ikon jest jeszcze jedna nacja o zatartym opisie, lecz jego fragment oraz typ brodatych mężczyzn w skromnych, długich sukniach świadczy o tym, że najprawdopodobniej reprezentują Rusinów<sup>1868</sup>.

Zgodnie z utrwaloną w literaturze interpretacją, narody zobrazowane w kompozycjach Sądów są opisywane jako „potępione”<sup>1869</sup>, tymczasem bardziej prawidłowe wydaje się

Accusing Jews of crucifying Christ was one of the main issues addressed in old Slavic folk poetry.<sup>1865</sup>

The above theme is based on a description contained in the Gospel of St John (John 5:45–46), expanded in the *Life of St Basil the New*, in which Moses makes an accusation against the Jews of ignoring prophecies and crucifying the Messiah.<sup>1866</sup> Other nations gather for the judgement, as noted in the Gospel of St Matthew (Matt. 25:32) and Daniel’s prophecies (Dan. 7:14). In the Polyana and Hankovychi icons these are the Jews, Greeks, Poles (Lakhy), Germans, Tatars, Moors<sup>1867</sup> and Turks. The former of these icons includes one more nation accompanied by an erased inscription, but its fragment and the type of bearded men in modest, long robes indicate they are most probably Ruthenians.<sup>1868</sup>

In accordance with traditional literary interpretation the nations depicted in the Last Judgement compositions

1864 Zob. *Хождение Богородицы*.

1865 Ткачев 2008, [http://berkovich-zametki.com/2012/Zametki/Nomer10/Tkachev1.php#\\_ftn1](http://berkovich-zametki.com/2012/Zametki/Nomer10/Tkachev1.php#_ftn1), odczyt: 23 XI 2014.

1866 Kłosińska 1967, przyp. 72, s. 44; Trojanowska [1985], *loc. cit.*

1867 Himka (2004, s. 325), a także Dąbrowska uznali te postaci za Maurów, choć zapis ich nazwy na ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10) „Murin...”, w ikonie z Potylicza (MNK XVIII-25) – „Murjanie”, a także sugestywnie czarne twarze wskazują na mieszkańców kontynentu afrykańskiego. „Murzyn” opisywany był jako *чорний чоловік, араб, мурынъ* – *Słownik p.-c.-u.*, s. 139. Sulikowska (2013a, s. 237, przyp. 35) uznała tę nację za Murzynów, powołując się właśnie na tę definicję. Z kolei Anna Jemeljanuk wskazała, że w piśmiennictwie chrześcijańskim przyjęto pisać o Etiopach jako mrocznych duchach złości, które w zabytkach sztuki cerkiewnej przedstawiano jako ludzi czarnych – *Żywot św. Bazylego Nowego*, s. 57, przyp. 43. Berezna również przypomniała, że w opisie widzenia Teodory pojawia się tłum Etiopów „o licach czarnych, jak sadza i smoła” – Berezna 2003a. Wyraźnie widoczny napis *Mourini* obecny jest w ikonie z Łukow-Wenecji, co ciekawe jednak twarze tych postaci są białe, a rysy zdecydowanie europejskie (zob. przyp. 1582).

1868 Tego zdania jest Dąbrowska: ([2010], s. 23). *Rusь* pojawia się także w opisie ludów w ikonie z Łukow-Wenecji, gdzie występuje niemal identyczny rząd ludów z nieznacznym wyeksponowaniem Turków kosztem Niemców, tj. namalowanych w następującej kolejności: Żydzi, Grecy, Polacy, Turcy, Murzyni, Tatarzy, Rusini, Niemcy (zob. przyp. 1582).

1869 Zob. np. Podlacha 1912, s. 139; Trojanowska [1985], s. 69; Gumińska 2008, s. 44; Kocój 2013, s. 86–108; Sulikowska 2013a, s. 233–235.

1864 See *Хождение Богородицы*.

1865 Ткачев 2008 [available at [http://berkovich-zametki.com/2012/Zametki/Nomer10/Tkachev1.php#\\_ftn1](http://berkovich-zametki.com/2012/Zametki/Nomer10/Tkachev1.php#_ftn1)].

1866 Kłosińska 1967, footnote 72, p. 44; Trojanowska [1985], *loc. cit.*

1867 According to Himka (Himka 2004, p. 325) and Dąbrowska, these were Moors, although in the Hankovychi icon (MNK XVIII-10) the inscription reads ‘Murin...’, and in the Potelych icon (MNK XVIII-25) – ‘Murjanie’, and their evocatively black faces suggest they may be the inhabitants of the African continent. ‘Black man’ (Pol. *Murzyn*) was described as *чорний чоловік, араб, мурынъ* – *Słownik p.-c.-u.*, p. 139. Sulikowska regarded this nation as Black men (Pol. *Murzyni*), citing this particular definition (Sulikowska 2013a, p. 237, footnote 35). Anna Jemeljanuk has noted that in Christian writing it is customary to refer to Ethiopians as the dark spirits of anger which in Orthodox churches were represented as black men – *Żywot świętego Bazylego Nowego*, p. 57, footnote 43. Berezna has also recalled that in the description of Theodora’s vision there was a crowd of Ethiopians ‘with faces black as soot and tar’ – Berezna 2003a. A clearly visible inscription *Mourini* is featured in the Lukov–Venécia icon, but, interestingly, the faces of these figures are white and features definitely European (see footnote 1582).

1868 This opinion is shared by Dąbrowska: Dąbrowska [2010], p. 23. *Rusь* also appears in a description of the peoples in the Lukov–Venécia icon, which includes an almost identical row of nations with slightly more emphasis placed on the Turks at the expense of the Germans, namely painted in the following order: the Jews, Greeks, Poles, Turks, Moors, Tatars, Ruthenians, Germans (see footnote 1582).

określenie, że są one dopiero poddane sądowi<sup>1870</sup>. Także w odniesieniu do Żydów (obwinianie ich o śmierć Chrystusa było niewątpliwie silnym elementem przekazu tego motywu) Jan Złotousty zapowiada sąd dopiero w dniu powtórnego przyścia Chrystusa: „zażąda [On] sprawozdania od rodzaju ludzkiego, a wśród nich także od Żydów”<sup>1871</sup>. Himka pytał: skoro narody te były potępione, to co wśród nich robili Rusini?<sup>1872</sup>. Sulikowska skłonna była interpretować wybór określonych nacji ich bliższymi relacjami z Rusią, dzięki czemu były one rozpoznawalne i umieszczane w tym pochodzie, zarazem sugerowała, że wybór także tych ortodoksyjnych narodów mógł wynikać z przypisywania im określonych przewinień, czyli np. Grecy okazali się odpowiedzialni za upadek Konstantynopola w związku z odstępianiem od ortodoksji na soborze we Florencji (1439), Ruś zaś, częsta na końcu tego pochodu narodów w ikonach, to Ruś pogańska, błędząca i występna<sup>1873</sup>.

Można z drugiej strony domniemywać, że Ruś nieprzypadkowo umieszczano na końcu. Zgodnie z obecnym w literaturze staroruskiej przeświadczeniem, nacechowanym oczekiwaniem końca świata, Ruś stanowiła ostatni z narodów ochrzczonych, wezwany do pracy w winnicy Pańskiej dopiero w ostatniej godzinie dziejów<sup>1874</sup>. Jak głosił psalmista (Ps 9,6): „Zgromiłeś narody i zginął niezbożny, wygładziłeś imię ich na wieki i na wieki wieków”, i dalej (Ps 9,20–21): „Powstań, Panie, niech się nie zmacnia człowiek, niech będą sądzeni narodowie przed oblicznością twoją. Postaw, Panie, zakonodawcę nad nimi: aby wiedzieli narodowie, iż ludźmi są”. Istotne było także i to, że wszystkie narody winny usłyszeć Ewangelię, zanim nadejdzie Antychryst i nastąpi koniec świata, o czym nauczał m.in. św. Jan z Damaszku w *Wykładzie wiary prawdziwej*<sup>1875</sup>.

### Wezwanie na Sąd i wskrzeszenie zmarłych

Poniżej tego rzędu we wspomnianych dwóch ikonach rozgrywa się scena wezwania na Sąd pod postacią czterech aniołów dmących w trąby w narożach sfery ziemskiej (1 Kor 6,14), w której wyobrażono lądy i morza ze wstającymi z grobu ludźmi. Ci czterej aniołowie mają źródło w ewangelicznym opisie czterech wiatrów niebieskich powodujących wzburzenie morza:

I pośle Anjoły swoje z trąbą i głosem wielkim,  
i zgromadzą wybrane jego ze czterech wiatrów  
od krajów niebios aż do krajów ich (Mt 24,31)<sup>1876</sup>.

1870 *Иконы Пскова* 2012, I, s. 126.

1871 Jan Chryzostom, *Mowy przeciw judaizantom*, s. 244; Sulikowska 2013a, s. 237.

1872 Himka 2009, s. 113.

1873 Sulikowska 2013a, s. 238–241.

1874 Grabar 1980, s. 186–197; Hryniewicz 1993, s. 160; Dziadul 2014, s. 87.

1875 Jan z Damaszku, *Wykład wiary prawdziwej*, s. 262; Dziadul 2014, s. 74.

1876 Dąbrowska [2010], s. 22.

are described as ‘condemned, cursed’<sup>1869</sup> but it seems more appropriate to describe them as ‘judged’<sup>1870</sup>. Also with reference to the Jews (accusing them of the death of Christ was no doubt an essential element of the meaning of this motif) St John Chrysostom announces the judgement only on the Second Coming of Christ: ‘[He] will demand a report from humankind, including the Jews’<sup>1871</sup>. Himka has asked, ‘if all these peoples were condemned, then what were Orthodox peoples, like the Greeks and Rus’ doing in their midsts?’<sup>1872</sup>. Sulikowska has been inclined to interpret the selection of specific nations based on their closer links with Rus’ as a result of which they were recognisable and depicted in this procession, at the same time suggesting that the inclusion of these Orthodox nations might have resulted from the specific offences ascribed to them, namely e.g. Greeks were responsible for the fall of Constantinople caused by renouncing Orthodoxy at the Council of Florence (1439), and Ruthenians, often depicted at the end of this procession of nations in icons, were pagan Ruthenians, mistaken and immoral.<sup>1873</sup>

On the other hand, it may be conjectured that it was no accident that Rus’ was placed at the very end. In accordance with a conviction found in Old Rus’ literature, marked by an atmosphere of anticipating the end of the world, Ruthenians were the last of the Christianised peoples, called to work in the vineyard of the Lord only in the last hour of history.<sup>1874</sup> To cite the psalmist (Ps. 9:5): ‘thou hast destroyed the wicked, thou hast put out their name for ever and ever’ and farther (Ps. 9:20–21): ‘Arise, O Lord; let not man prevail: let the heathen be judged in thy sight. Put them in fear, O Lord: that the nations may know themselves to be but men. Selah’. It is also essential that all the nations should hear the Gospel before the coming of Antichrist and the end of the world, as was taught among others by St John of Damascus in the work *On the True Faith*.<sup>1875</sup>

### Invitation to the Judgement and resurrecting the dead

In the two icons mentioned above below this row is represented a scene of calling for the Last Judgement symbolised by four angels blowing the trumpets in the corners of the earthly sphere (1 Kor 6:14), which depicts lands and seas with people rising from their graves. The representation of the four angels

1869 See e.g. Podlacha 1912, p. 139; Trojanowska [1985], p. 69; Gumińska 2008, p. 44; Kocój 2013, pp. 86–108; Sulikowska 2013a, pp. 233–235.

1870 *Иконы Пскова* 2012, I, p. 126.

1871 Jan Chryzostom [John Chrysostom], *Mowy przeciw judaizantom*, p. 244; Sulikowska 2013a, p. 237.

1872 Himka 2009, p. 113.

1873 Sulikowska 2013a, pp. 238–241.

1874 Grabar 1980, pp. 186–197; Hryniewicz 1993, p. 160; Dziadul 2014, p. 87.

1875 Jan z Damaszku, *Wykład wiary prawdziwej*, p. 262; Dziadul 2014, p. 74.

Motyw wskrzeszenia został opisany w Apokalipsie (Ap 20,13), jego szczegóły zaś oparte są m.in. na homiliach przypisywanych św. Efremoni Syryjczykowi<sup>1877</sup>. Opis wydawania zmarłych przez Ziemię został zawarty w Apokalipsie Piotra<sup>1878</sup>.

Zgodnie z podpisami na ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) aniołowie dmą z czterech stron świata. W prawym górnym narożniku sfery ziemskiej wyobrażono jeszcze jednego anioła, wskazującego na nią prawą dłonią, a lewą dotykającego głowy proroka Daniela, którego księga należała do jednego z głównych źródeł ikonografii Sądu Ostatecznego. Obu postaciom towarzyszy nieczytelna inskrypcja.

Aniołowie dmący w trąby oraz motyw Ziemi wydającej zmarłych na Sąd znany jest sztuce bizantyńskiej od XIII, XIV w.<sup>1879</sup> W opisywanych przykładach brak jednakże personifikacji morza i lądu, charakterystycznych dla sztuki bizantyńskiej, inspirowanej tradycją antyczną. W tych akurat ikonach są one nieobecne, choć personifikacja mórz w postaci niewiasty zasiadającej na rybach jest obecna np. w ikonie z 1547 r. z Kamionki Strumiłowej. Inskrypcje, które im towarzyszą, w malarstwie bizantyńskim odnoszą się do wzywania na Sąd zmarłych, których ma oddać ze swoich wnętrz Ziemia i Woda<sup>1880</sup>. Brak też umieszczanych niekiedy w narteksach świątyni ilustracji przypowieści o pannach głupich i mądrych.

Scena ta ma rodowód jeszcze antyczny, choć noszący znamię wizji Kosmasa Indikopleustesa, w którego *Topografii chrześcijańskiej* z VI w. środek świata stanowi Eden, zamieszkały przez ludzi przed potopem ogród rajski, z którego brały początek Nil, Tygrys, Eufrat i Ganges. Ów ląd opływały zewsząd wody, zgodnie z opinią Strabona, geografą antycznego, iż „wśródzie, gdziekolwiek tylko ludzie docierają, do najdalszych krańców ziemi, tam napotykają morze, nazywane Oceanem”<sup>1881</sup>.

### Opis wizji proroka Daniela

W ikonie z Polany obecny jest rzadki motyw proroka Daniela, towarzyszącego Aniołowi Północy, z którym związany jest motyw wizji czterech królestw biblijnych, opisanych poniżej. Treść inskrypcji jest zatarta, lecz udało się ją zrekonstruować:

ΑΗ... ΕΛΛ Ε Δ...ΙΛΣ ΙΠΤΕ ΖΕΜΝΙΑ  
(= Anioł pokazuje Danielowi prorokowi  
cztery królestwa ziemskie)<sup>1882</sup>.

1877 Kłosińska 1967, s. 38.

1878 Apokalipsa Piotra (VII), na co zwrócił uwagę Grotowski 2013, s. 222.

1879 Dąbrowska [2010], s. 23.

1880 Spatharakis 2009, s. 304.

1881 Strabon, *Geografia* (ok. 20 r. n.e.). Herodot (*Dzieje*, ok. 450 r. n.e.) pisał: „Śmiać mi się chce, gdy widzę, jak wielu już narysowało mapę świata, a nikt rozumnie jej nie objaśnił. Bo kreślą oni Okeanos, jakoby on dookoła opływał ziemię, która jest zaokrąglona niby pod dłutem tokarskim, a Azję czynią równą co do wielkości Europie”.

1882 Piguet-Panayotova 1987, s. 78.

has been inspired by a Gospel description of four heavenly winds churning up the seas:

And he shall send his angels with a great sound of a trumpet, and they shall gather together his elect from the four winds, from one end of heaven to the other (Matt. 24:31).<sup>1876</sup>

The motif of rising of the dead is described in the Book of Revelation (Rev. 20:13), and its details are based e.g. on the homily ascribed to St Ephrem the Syrian.<sup>1877</sup> An account of the Earth giving out the dead is included in the Apocalypse of Peter.<sup>1878</sup>

In compliance with the inscriptions featured in the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) angels trumpet from the four sides of the world. In the top right corner of the earthly zone represented is one more angel pointing at the Earth with his right hand and with his left hand touching the head of Prophet Daniel, whose book was one of the main sources of the Last Judgement iconography. The two figures are accompanied by an illegible inscription.

The trumpeting angels and the motif of the Earth giving out the dead to be judged was known in Byzantine art from the 13th–14th c.<sup>1879</sup> In the examples discussed here they are no personifications of land and sea, which were characteristic of Byzantine art, inspired by ancient tradition. They are not featured in these icons, but the personification of the seas as a woman sitting on fish can be seen e.g. in an icon from Kamianka Strumilova (Ukr. Камьонка Струмiлова, Pol. Kamionka Strumiłowa), dating back to 1547. In Byzantine painting the inscriptions accompanying them refer to calling the dead for the Last Judgement, who will be given out by the Earth and Water.<sup>1880</sup> What is also missing are scenes, sometimes depicted in the narthexes of churches, illustrating the parable of foolish and wise virgins.

This scene has ancient origin, though marked by the vision of Cosmas Indicopleustes, in whose *Christian Topography* of the 6th c. the centre of the world is Eden, the paradisaical garden inhabited by people before the Flood, where the Nile, the Tigris River, the Euphrates and the Ganges had their sources. This land was surrounded by waters on all sides, in accordance with the opinion expressed by Strabo, an ancient geographer that ‘wherever it has been possible for man to reach the limits of the earth, sea has been found, and this sea we call “Oceanus”’.<sup>1881</sup>

1876 Dąbrowska [2010], p. 22.

1877 Kłosińska 1967, p. 38.

1878 The Apocalypse of Peter (VII), as noted by Grotowski 2013, p. 222.

1879 Dąbrowska [2010], p. 23.

1880 Spatharakis 2009, p. 304.

1881 Strabo, *The Geography of Strabo* (ca. AD 20) [English translation by Horace Leonard Jones available at [https://archive.org/stream/geographyofstrab01strauoft/geographyofstrab01strauoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/geographyofstrab01strauoft/geographyofstrab01strauoft_djvu.txt). To cite Herodotus (*Histories*,

W jej identyfikacji pomocne okazały się podobne komentarze zawarte w innych ikonach, dość przy tym zróżnicowane.

Wizja proroka Daniela w ikonie *Sądu Ostatecznego* w cerkwi pw. świętych Kosmy i Damiana w Łukow-Wenecji została opisana następująco:

аГІЛЬ ГІНЬ АВЛАЕТЬ ДАНИЛОУ ПР[О]Р[О]КОУ БОУДОУ І СОУДЬ  
[= Anioł Pański objawia Danielowi  
prorokowi przyszłość (?) i sąd]<sup>1883</sup>.

W ikonie *Sądu Ostatecznego* ze wsi Topola (węg. Kistopolya, rusiń. Тополя) w zbiorach Muzeum Kultury Ukraińskiej w Świdniku na Słowacji (MUKS):

аГІЛЬ ГІНЬ ДАНИЛУ ПР[О]Р[О]КОУ ДІ ЦРСТВА  
ПОКАЗУЕТЬ ЗЕМНАА СВѢРИ И ГАДИ И ПЪЦА+  
(= Anioł Pański Danielowi prorokowi cztery królestwa  
pokazuje, ziemskie zwierzęta i gady i ptaki)<sup>1884</sup>,

a w ikonie *Sądu* w zbiorach Muzeum Narodowego w Przemyślu (MNZP, zob. przyp. 1842) inskrypcja brzmi:

Данил пророк видѣ пришествіе Х[ристо]во  
(= Daniel prorok widzi nadejście Chrystusa)<sup>1885</sup>.

Mimo różnic wymowa napisów w przytoczonych przykładach była jednolita: oto anioł roztacza przed Danielem wizję Sądu, dlatego też w wielu interpretacjach ikonografii analizowanych ikon ich sens wywodzony jest bezpośrednio z księgi tego proroka.

### Cztery Królestwa/Cesarstwa Biblijne

W ikonach MNK XVIII-25 (Kat. 37) oraz MNK XVIII-32 (Kat. 39) pojawia się motyw tzw. Czterech Królestw Biblijnych pod postacią różnych zwierząt, opisanych jako Cesarstwo/Królestwo Babilońskie, Perskie, Macedońskie

1883 Odczyt *in situ* 22 IX 2015.

1884 Odczyt *in situ* 23 IX 2015. *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na ekspozycji na XVI w., 217 × 133,5 cm, ze wsi Topola, MUKS, nr inw. 393/61; Лаката 1972, il. 5 (XVI w.); Галерея ім. Дезидерія Миллого... 1989, il. 21–22 (XVII w.); Сополига 1990, il. na s. 82 [b.r.]; Kruk 2007g, s. 202 (XVII w.); *Slovenské Narodné Muzeum* 2013, s. 261, il. na s. 260 (XVI w., podano, że eksponowana od 1983). Wieś Topola była wzmiankowana w XIV w., leży w kraju preszowskim w pow. Snina. Cerkiew pw. św. Archanioła Michała została wzniesiona we wsi ok. 1700 r. (Kovačovičová-Puškarová, Puškár 1971, s. 389: wspomniano ikonę *Sądu Ostatecznego* z ogromną ilością postaci i scen, zachowaną we wnętrzu i dat. na XVII w. – *ibidem*, s. 395). Ikona malowana jest w osobliwy sposób, wskazujący na skostnienie form, zarazem wiele cech ma charakter archaiczny (detale ikonograficzne, kształty ciał i gesty), podobnie jak literactwo. Są też naleciałości nowożytne – „złodziej” to już nie *тамь* (= *tať*), lecz *злодѣй* (= *zlod'ei*), podobnie jak w ikonie z Lipia (1. poł. XVII w.) (zob. tab. 1 na s. 514–519) Zarazem styl ikony przypomina peryferyjną manierę, znaną np. z opracowania ikony z Berestu. To utrudnia datowanie, wpływa na wahanie w tej kwestii i nakazuje ostrożnie odnieść datowanie ikony do końca XVI–pocz. XVII w.

1885 Odczyt *in situ* 13 II 2017.

### The description of the vision of Prophet Daniel

The Polyana icon contains a very rare motif of Prophet Daniel accompanying the Angel of the North, with which linked is a motif of the four biblical kingdoms, described below. Though erased, the inscription has been reconstructed:

АН... ВЛА Є Д...ІЛЪ ЦРТВЪ ЗЕМНИНА  
(= An angel is showing Prophet Daniel  
the four earthly kingdoms).<sup>1882</sup>

What proved useful in the identification were similar commentaries featured in other icons, in fact quite diversified.

The vision of Prophet Daniel in the icon of *The Last Judgement* in the Orthodox church of Sts Cosmas and Damian in Lukov-Venécia is described as follows:

аГІЛЬ ГІНЬ АВЛАЕТЬ ДАНИЛОУ ПР[О]Р[О]КОУ БОУДОУ І СОУДЬ  
[= An angel of the Lord revealing to Prophet  
Daniel the future (?) and judgement].<sup>1883</sup>

In the icon of *The Last Judgement* from the village of Topol'a (Hun. Kistopolya, Ruth. Тополя) in the holdings of the Museum of Ukrainian Culture in Švidník, Slovakia (MUKS):

аГІЛЬ ГІНЬ ДАНИЛУ ПР[О]Р[О]КОУ ДІ ЦРСТВА  
ПОКАЗУЕТЬ ЗЕМНАА СВѢРИ И ГАДИ И ПЪЦА+  
(= An angel of the Lord is showing to Prophet Daniel the  
four kingdoms, earthly animals and reptiles and birds),<sup>1884</sup>

...

ca AD 450), 'I cannot but laugh when I see numbers of persons drawing maps of the world without having any reason to guide them; making, as they do, the ocean-stream to run all round the earth, and the earth itself to be an exact circle, as if described by a pair of compasses, with Europe and Asia just of the same size' [English translation by George Rawlinson available at [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-484\\_-430,\\_Herodotus,\\_The\\_History,\\_EN.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-484_-430,_Herodotus,_The_History,_EN.pdf)].

1882 Piguet-Panayotova 1987, p. 78.

1883 Deciphered *in situ* on 22 September 2015.

1884 Deciphered *in situ* on 23 September 2015. *The Last Judgement*, icon dated at the exhibition to the 16th c., 217 × 133.5 cm, from the village of Topol'a, MUKS, inv. no. 393/61; Лаката 1972, fig. 5 (16th c.); Галерея ім. Дезидерія Миллого... 1989, figs. 21–22 (17th c.); Сополига 1990, fig. on p. 82 [n.d.]; Kruk 2007g, p. 202 (17th c.); *Slovenské Narodné Muzeum* 2013, p. 261, fig. on p. 260 (16th c., with a note that exhibited since 1983). The village of Topol'a, mentioned in the 14th c., is situated in the Snina district in the Prešov Region. The Orthodox church of St Michael the Archangel was erected in the village around 1700 (Kovačovičová-Puškarová, Puškár 1971, p. 389: mention of the icon of *The Last Judgement* with a big number of figures and scenes, preserved inside and dated to the 17th c. – *ibid.*, p. 395). The icon has been painted in a unique way, suggesting the fossilization of forms, and many features have archaic character (iconographic details, shapes of bodies and gestures), and so does the lettering. There are also modern influences – 'a robber' is no longer *тамь* (= *tať*), but *злодѣй* (= *zlod'ei*), the same as in the icon from Lipie (1st half of the 17th c.) (see the table on p. 514–519). At the same time the style of the icon brings to mind the peripheral manner, known e.g. from the study of the icon from Berest. This makes the dating more difficult, gives rise to doubts and demands caution as to dating the icon to the end of the 16th–beginning of the 17th c.

i Rzymskie<sup>1886</sup>. Podział na cztery światowe potęgi został wyprowadzony z alegorycznej interpretacji Księgi Daniela (Dn 2,7–14) obok podziału dziejów ludzkości na sześć dni stworzenia świata, powiązanych z sześcioma okresami życia człowieka. Wykładnię wizji zawarto w dalszej części Księgi (Dn 15–28), według której cztery bestie to cztery królestwa, władca ostatniego zaś miał prześladować świętych i złożyć Najwyższemu do czasu jego Tryumfu<sup>1887</sup>.

Motyw czterech królestw w ikonie ma zatem źródło biblijne, wzmocnione komentarzami św. Augustyna w dziele *Państwo Boże* (*De civitate Dei* XX,23 i XVIII,2). Królestwa/cesarstwa panowały według następstwa chronologicznego, a ostatnia z potęg to Cesarstwo Rzymskie, którego trwanie odpowiadać miało fazie starości – *senectus*, rozciągniętej do końca czasów, po czym ma nastąpić niebiański „szabat”. Święty apostoł Paweł zapowiadał bliski koniec: *nos, in quos finis saeculorum devenit* (1 Kor 10,12). W ten sposób wczesnochrześcijański motyw oczekiwania na Dzień Ostateczny został przeniesiony do umysłowości średniowiecznej<sup>1888</sup>. Oczekiwaniu końca świata towarzyszyła jeszcze jedna obserwacja oparta na biblijnym przekazie – iż jedno imperium będzie ustępować miejsca drugiemu; zapis w Księdze Eklezjasty, czyli Mądrości Syracha:

Królestwo bywa przenaszane od narodu do narodu  
dla niesprawiedliwości i krzywd, i potwarzy,  
i rozmaitych zrad (Ekl 10,8)<sup>1889</sup>.

Z kolei proroctwo Księgi Daniela przypominało:

I on odmienia czasy i wieki,  
przenosi królestwa i stanowi,  
daje mądrość mądrym i umiejętność  
rozumiejącym naukę (Dn 2,21).

Motyw Czterech Królestw Biblijnych był popularny tak we freskach mołdawskich, jak w ikonach ruskich, a ich ilustracje były obecne już w średniowiecznych miniaturach greckich z XI w. oraz w malarstwie ściennym przynaj-

and in the icon of the The Last Judgement in the collection of the National Museum in Przemyśl (MNZP, see footnote 1842) the inscription reads:

Данил пророк видѣ пришествіе Х[ристо]во  
(= *Prophet Daniel seeing the coming of Christ*).<sup>1885</sup>

Despite differences, the significance of the inscriptions cited in the examples is similar: the angel unfolding the vision of the Last Judgement before Daniel, therefore in numerous interpretations of the iconography of the analysed works, their sense is derived directly from this prophet's book.

### Four Biblical kingdoms/empires

In the icons MNK XVIII-25 (Cat. 37) and MNK XVIII-32 (Cat. 39) there is a motif of the so-called four biblical kingdoms represented by different animals described as the Empire/Kingdom of Babylon, Persia, Macedonia and Rome.<sup>1886</sup> This division into four world powers was based on an allegorical interpretation of the Book of Daniel (Dan. 2.7–14), next to the division of the history of mankind into six days during which the world was created, corresponding to six periods in the life of man. An interpretation of the vision is contained farther in the Book (Dan. 15–28), according to which the four beasts are the four kingdoms, the ruler of the last of which persecuted saints and blasphemed God Most High until his triumph.<sup>1887</sup>

Taking the above into account, the motif of the four kingdoms in the icon has a biblical source, enhanced by the commentaries of St Augustine in the work *The City of God* (*De civitate Dei* XX:23 and XVIII:2). Kingdoms/empires ruled according to the chronological succession, and the last of the powers was the Roman Empire, the duration of which corresponded to the phase of old age – *senectus*, stretching to the end of time, after which there will be the heavenly Sabbath. St Paul the apostle announced the imminent end: *nos, in quos finis saeculorum devenit* (1 Cor 10:12). In this way the early Christian motif of awaiting the Day of Judgement was transferred to the medieval mind.<sup>1888</sup> The anticipation of the end of the world was accompanied by yet another observa-

1886 Według Dąbrowskiej, w ikonie z Polany (MNK XVIII-25) widnieją tylko trzy królestwa – bez babilońskiego, w ikonie z okolic Przemyśla zaś zamiast perskiego miało się znaleźć Królestwo Antychrysta (XVIII-32).

1887 Zwierzęta rozpoznawane są jako „niedźwiedź, pantera, lew i gryf” – Wojnarowski 2013, s. 247.

1888 Zob. Curtius 2005 [1948], s. 33. Słowa te, przytaczane przez średniowiecznych pisarzy niezliczoną ilość razy, bywają niekiedy interpretowane po prostu jako wyraz samoświadomości historycznej piszących. Myślenie metaforą było charakterystyczne nie tylko dla średniowiecza, lecz kontynuowane w czasach nowożytnych, co udowodniła Natalia Jakowenko, wskazując, że historyografowie po wielokroć mylili się, sądząc, iż opisy bieżących wydarzeń z okresu wojny polsko-kozackiej to wyraz obserwacji, podczas gdy były to niejednokrotnie parafrazy cytatów biblijnych.

1889 BT: „Królowanie przechodzi od narodu do narodu [...]”.

1885 Deciphered *in situ* on 13 February 2017.

1886 According to Dąbrowska, the Polyana icon (MNK XVIII-25) depicts only three kingdoms – without Babylon, and in the icon from the vicinity of Przemyśl instead of Persia there is the kingdom of Antichrist (XVIII-32).

1887 The animals are identified as ‘a bear, a panther, a lion and a griffin’ – Wojnarowski 2013, p. 247.

1888 See Curtius 2005 [1948], p. 33. These words, cited by medieval writers countless times, are sometimes interpreted rashly as an expression of the historical self-awareness of the authors. Thinking metaphorically was characteristic not only of the Middle Ages, but continued also in the early modern era, as proved by Natalia Yakovenko, who has shown that historiographers were mistaken many times believing that the descriptions of current events from the time of the Polish-Cossack War were based on observation, whereas these were not infrequently paraphrases of biblical citations.



mniej od wieku XIII<sup>1890</sup>. Ogólnie motywy zwierzęce w pełni rozwinięte w obrazach Sądu Ostatecznego potwierdzone są i w malarstwie monumentalnym, i w miniaturach poczynając od XI w. Należały do nich zwierzęta lądowe realne i fantastyczne (np. lwy, słonie, gryfy, smoki, węże) i morskie (delfiny), a ich genezę obrazową być może należałoby wywodzić z ilustracji Księgi Hioba lub Psalterzy<sup>1891</sup>.

### Sroga śmierć Grzesznika i Śmierć Sprawiedliwego w chwale

W dwóch ikonach, tj. z Hankowic oraz z okolic Przemyśla, na osi głównej, poniżej Wagi Dusz umieszczono sceny oparte na narracji ewangelicznej, ilustrujące Srogą śmierć Grzesznika<sup>1892</sup> oraz Śmierć Człowieka Prawego<sup>1893</sup>. W ikonie z Hankowic zwraca uwagę diabeł albo też, w duchu nowożytniej interpretacji, personifikacja Śmierci namalowana jako postać półludzka, półzwierzęca ze spiczastymi uszami i długimi włosami, ciałem pokrytym czerwonymi plamami i profilem maski ludzkiej w miejscu genitaliów, dzierżąca kosę, piłę i prawdopodobnie ościę. Stojący obok demon podaje jej duszę zmarłego Grzesznika, podczas gdy nad grobem Sprawiedliwego stoi anioł trzymający w objęciach jego duszę. Tuż obok znajduje się scena jakby dialogu dwóch mężczyzn. Ku jednemu z nich nachyla się demon, szepcząc mu coś do ucha. Inskrypcja nad postaciami pozostawała do niedawna nieczytelna. Jest ona wpisana jakby w okrąg o rytm, podwójnym obwodzie, który wyraźnie zapowiadał inny motyw w tym miejscu, tym bardziej że podobne koła sąsiadują z tym okręgiem od góry i od dołu. Można jedynie przypuszczać, że malarz zamierzał wpisać w nie motywy czterech Biblijnych Królestw/Cesarstw pod postacią zwierzęcą.

W ikonie z okolic Przemyśla u wezłowania łoża grzesznika klęczy podobna postać, z chustą na głowie, zionąca jakby ogniem, z ciałem pokrytym długimi włosami, ogonem i długimi pazurami u stóp, dzierżąca kosę, piłę i prawdopodobnie ościę, przypominający bardziej miotłę. Naprzeciw – u szczytu łoża – stoi anioł z duszą w ramionach. Scenę tę opisano jako *Śmierć sroga Grzesznika*. Intrygującą jej przeciwstawą jest scena po drugiej stronie wijącego się węża, w której wymachujący berłem/buławą diabeł dosiada mężczyzny grającego na dudach z przy-mocowanymi do nich dwiema wielkimi piszczałkami

tion based on the Bible – that one empire would give way to another; to cite a passage from the Book of Ecclesiastes, that is of the Wisdom of Sirach:

Sovereignty passes from nation to nation  
because of injustice, arrogance and money (Sir. 10:8).<sup>1889</sup>  
And the prophecy in the Book of Daniel reminded:

And he changeth the times and the seasons:  
he removeth kings, and setteth up kings:  
he giveth wisdom unto the wise,  
and knowledge to them that know understanding (Dan. 2:21).

The motif of the four biblical kingdoms was popular both in Moldavian frescos and Ruthenian icons, and their representations were encountered already in medieval Greek miniatures from the 11th c. and murals at least from the 13th c.<sup>1890</sup>. In general, animal motifs, fully developed in the pictures of the Last Judgement, have been confirmed not only in monumental paintings, but also in miniatures since the 11th c. These include real and fantastic land animals (e.g. lions, animals, griffons, dragons and serpents) and sea animals (dolphins), and their iconographic genesis should perhaps be derived from the illustrations accompanying the Book of Job or Psalters<sup>1891</sup>.

### The terrible death of a sinner and the death of a righteous man in glory

In two icons, that is the one from Hankovychi and the one from the vicinity of Przemyśl, along the main axis, below the scales for weighing souls, are scenes based on the Gospel narrative illustrating the terrible death of a sinner<sup>1892</sup> and the death of a righteous man.<sup>1893</sup> What attracts attention in the Hankovychi icon is the devil or, in the spirit of modern interpretation, the personification of death painted as a half-man and half-animal creature with pointed ears and long hair, the body covered with red spots and a profile of a human mask in the place of genitals, holding a scythe, a saw and probably a leister. A demon standing nearby hands the figure the soul of the dead sinner, while the angel stands over the bed of the righteous man, holding his soul. Right next to this scene a sort of dialogue between these two men takes place. The demon leans towards one of them, whispering something into his ear.

1890 Himka 2009, s. 60; Dąbrowska [2010], s. 23.

1891 Tsaka 2011, s. 156. Istnieją przesłanki, że Bizantyńczycy traktowali gryfy i inne fantastyczne zwierzęta na równi z realnie żyjącymi – Maguire H., Maguire E. 2007, s. 9.

1892 Srogi (cs. *lutý*).

1893 Sprawiedliwy/prawy (cs. *pravědnyj*).

1889 'Sovereignty is transferred from one people to another...' [available at <http://www.usccb.org/bible/sirach/10>].

1890 Himka 2009, p. 60; Dąbrowska [2010], p. 23.

1891 Tsaka 2011, p. 156. It is assumed the Byzantines regarded griffons and other fantastic animals as equal with the real ones – Maguire H., Maguire E. 2007, p. 9.

1892 Terrible (CS. *lutý*).

1893 Righteous/virtuous (cs. *pravědnyj*).

(o czym niżej)<sup>1894</sup>. Właściwy odpowiednik sceny Śmierci Grzesznego znajduje się natomiast znacznie wyżej, na poziomie Wagi Dusz. Tam zostało usytuowane łoże z leżącą na nim postacią w całunie, której duszę unosi właśnie anioł, a u jego wezgłowia zasiada, sądząc po fizjonomii, król Dawid, grający na lutni. Scenę opisano jako Śmierć Sprawiedliwego w chwale.

Zastanawiające jest w scenie Śmierci Grzesznika, że towarzysząca jej postać trzymająca duszę zmarłego odpowiada ikonografii anioła, a nie demona. Kompozycja odpowiada zatem scenom zmagania o duszę zmarłego, w których dobry anioł jest konfrontowany z demonem, mimo że jest to Śmierć Grzesznika, a nie Człowieka Sprawiedliwego. Być może zaskakująca kompozycja sceny jest jakimś zniekształceniem motywu śmierci Łazarza, zilustrowanej np. w ikonie z Paszowej, gdzie diabeł usiłuje porwać zmarłego, a obok z rolką grzechów stoi jego pomocnik, lecz wobec tego, że ich lista jest fałszywa, to anioł ostatecznie unosi duszę zmarłego, owiniętą w pieluszkę<sup>1895</sup>. Warto zwrócić uwagę, że pomyłki w tym względzie zdarzały się także we freskach greckich, np. w Selli na Krecie, z pocz. XV w., gdzie pojawił się opis: „Bogaty Łazarz”<sup>1896</sup>. Trudno orzec, czy wpływ na to mogła mieć wielość przypowieści ewangelicznych dotyczących różnych typów bogactwa. W *Przewodniku malarskim z Góry Athos, czyli tzw. Hermenei*, jednoznacznie stwierdzono, że to demony mają porwać duszę Grzesznego utożsamionego z Bogaczem. Zgodnie ze wskazówkami *Hermenei* przypowieść z Ewangelii św. Łukasza (Łk 12,16) o zamożnym człowieku, któremu obrodziło pole, postulowano obrazować w dwóch scenach: przed łanem zboża oraz spoczywającego na złotym łożu w otoczeniu demonów wydobywających trójzębami jego duszę. Jego historia nakładała się na przypowieść o bogaczu i Łazarzu (Łk 16,19), tym bardziej że w *Hermenei* opisy ilustracji obu przypowieści zestawiono obok siebie. W tym wypadku przypowieść miała być zilustrowana w trzech sekwencjach z powtarzającym się motywem Bogacza: 1) zasiadającego przy suto zastawionym stole; 2) na łożu w otoczeniu płaczących niewiast i dzieci wśród demonów zabierających jego duszę, gdy pod drzwiami jego domu leży Łazarz, a nad nim pojawia się Dawid z harfą i chór aniołów niosących jego duszę wśród dźwięków muzyki; 3) w głębi Otchłani, gdy widząc Łazarza na Łonie Abrahama w Raju, prosi o litość<sup>1897</sup>. W osobnym

An inscription above the figures was illegible until recently. It is as if inscribed within a circle with an engraved, double outline, which clearly suggests a different motif was planned in this place, all the more so because similar circles border this ring at the top and bottom. It may only be supposed that the painter was planning to inscribe four biblical kingdoms/empires in the symbolic animal form.

In the icon from the vicinity of Przemyśl at the head of the sinner's bed a similar figure kneels, with a headscarf, belching as if fire, with the body covered with long hair, tail and very long nails at the feet, holding a scythe, a saw and probably a leister. Opposite – at the head of the bed – an angel stands holding a soul. The scene is described as the Terrible death of a Sinner. An intriguing pendant – on the other side of a wriggling serpent is a scene in which the devil brandishing a sceptre/mace mounts a man playing the bagpipes with two large pipes attached (discussed below).<sup>1894</sup> Interestingly, the right counterpart of the scene of the Death of a Sinner is depicted much higher, at the level of the scales for weighing souls. This is where a bed is situated with a person wrapped in a shroud, whose soul is lifted by an angel, and at its head King David, judging by his physiognomy, sits and plays the lute. The scene is described as the Death of a Righteous Man in glory.

It is intriguing about the scene of the Death of a Sinner that a figure accompanying it, holding the soul of the deceased man, corresponds to the iconography of an angel, not a demon. The composition thus corresponds to the scene of a struggle for the soul of the dead man, in which the good angel is confronted with the demon, despite the fact that it is the death of the sinner, not of the righteous man. Perhaps the surprising composition of the scene has resulted from a kind of distortion of a motif of the death of Lazarus, depicted e.g. in an icon from Paszowa, in which the devil tries to grab the deceased and his assistant stands next to him and holds a roll with sins, but because the list is fake, it is the angel that lifts the dead man's soul, wrapped up in nappy, in the end.<sup>1895</sup> It is worth noting that mistakes in this respect occurred also in Greek frescos, e.g. in Sella, Crete, dating to the beginning of the 15th c., featuring the inscription 'Rich Lazarus'.<sup>1896</sup> It is difficult to say whether it might have been influenced by the multitude of Gospel parables concerning various types of wealth. *The Painter's Manual from Mount Athos*, that is *Hermeneia*, states that demons should abduct the soul of a sinner associated with a rich man. As recommended by

1894 Podobnie ukazany demon, wymachujący buławą, ujeżdża zapewne Rozpustnika we freskach monasteru Seltsou (1697) w Piges w Arcie – Chouliarás 2016, fig. 15.

1895 Klośńska 1967, s. 40.

1896 Zob. przyp. 2031.

1897 *The Painter's Manual*..., s. 43; Kruk 2007g, s. 204.

1894 A similarly depicted demon, brandishing a mace, probably rides in the Fornicator in frescos in the Seltsou Monastery (1697) in Piges, Arta – Chouliarás 2016, fig. 15.

1895 Klośńska 1967, p. 40.

1896 See footnote 2031.

miejsu *Hermenei* opisano Śmierć Grzesznego i Śmierć Sprawiedliwego, już bez udziału Dawida<sup>1898</sup>.

Kłosińska zauważyła paralełę tych epizodów z rozpowszechnionymi w tradycji zachodniej traktatami *O sztuce umierania*<sup>1899</sup>. W odniesieniu do demonów asystujących w tych scenach pisała nie tyle o personifikacji Śmierci, ile o diabłach. Przypomniała przy tym antyczny rodowód ich obecności w temacie Sądu, jak też ich wizualizacji, przybierającej formy zwierzęce, półludzkie, niekiedy o karykaturalnym wyglądzie. Szczególną uwagę zwróciła na motyw gastrocefaliczny (twarz na podbrzuszu demona w ikonie z Paszowej), podobny do demona w mołdawskim Woroncu<sup>1900</sup>. Himka wyraził opinię, że w tych wyobrażeniach chodzi jednak bardziej o wizualizację Śmierci aniżeli anioła<sup>1901</sup>.

Dobór atrybutów demona w przywołanych ikonach, takich jak: kosa, piła, klepsydra, wskazuje na refleksy sztuki zachodniej. Zdaniem niektórych badaczy, ich obecność miała wpływ na odrębność ruteńskich ikon przedstawiających Sąd Ostateczny, widoczną np. w odniesieniu do tych z Rusi poza granicami Rzeczypospolitej<sup>1902</sup>. Według innych, ich udział jest jednak stosunkowo niewielki i w rzeczywistości ma charakter lokalny, np. stale powtarzany wśród personifikacji grzechów motyw Szynkarki/Karczmarki z kielichem w dłoniach i demonem na plecach<sup>1903</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że personifikacje Śmierci są dość często obecne w zachodnioeuropejskich drukach tego czasu. Pojawiają się np. dwukrotnie w drzeworytach dzieła Krzysztofa Kobyłańskiego z 1558 r., tj. w scenie nawiedzenia domu przez Śmierć jako „nieproszonego gościa” oraz w scenie, gdzie kroczy długimi krokami, zamachując się kosą, poniżej wizji Trójcy Świętej. Jak stwierdził Kopera, pierwsza scena utrzymana jest „w duchu Dürera, Holbeina, Hansa Baldunga Griena”<sup>1904</sup>. Motyw personifikacji Śmierci w ikonach Sądu Ostatecznego był jednakże bardzo rzadko spotykany zarówno w sztuce bizantyńskiej, jak w pobytyńskiej, stąd – jak uznała Dąbrowska – być może nie miał swojego źródła literackiego, choć nie wykluczyła, za Himką, że może mieć związek z homilią Cyryla Filozofa, rozpowszechnioną na ziemiach zachodnioruskich począwszy od wieku XVI<sup>1905</sup>.

*Hermeneia*, a parable from the Gospel of St Luke (Luke 12:16) about a rich man whose ground brought forth plentifully should be depicted in two scenes: before a field of corn and taking rest in a golden bed surrounded by demons taking out his soul with tridents. This story overlapped a parable about a rich man and Lazarus (Luke 16:19), all the more so because in *Hermeneia* the captions for illustrations accompanying both parables are juxtaposed. In this case the parable was to be illustrated in three sequences with the recurring motif of the rich man: 1) sitting at a table laden with food and drink; 2) in a bed surrounded by crying women and children among demons taking his soul, while Lazarus lies in front of the door of this house, and above him there is David with a harp and a choir of angels carrying his soul to the sounds of music; 3) in the depths of an abyss, when, seeing Lazarus on the Bosom of Abraham in Heaven, he asks for mercy.<sup>1897</sup> In a different place *Hermeneia* describes the death of a sinner and the death of a righteous man, yet without the participation of David.<sup>1898</sup>

Kłosińska drew a parallel between these episodes and the *Ars Moriendi* treatises popular in Western tradition.<sup>1899</sup> With reference to the demons assisting in these scenes she wrote not so much about the personification of Death as of the devils. At the same time she recalled the ancient origins of their representation in the theme of the Last Judgement, as well as their visualisation assuming animal, half-human forms, sometimes with caricatural looks. She drew special attention to the gastrocephalic motif (the face on the demon's abdomen in the Paszowa icon), resembling the demon in Voroneż, Moldavia.<sup>1900</sup> Himka has expressed an opinion that these images are devoted to the visualisation of the Death rather than an angel.<sup>1901</sup>

The demon's attributes in the abovementioned icons: the scythe, saw and hourglass, suggests reflections of Western art. According to some scholars, their presence contributed to the different character of Ruthenian icons devoted to the Last Judgement as compared to the works from Rus' outside the borders of the Polish-Lithuanian Commonwealth.<sup>1902</sup> Others reckon that their influence was relatively small and in fact was only local, e.g. the motif, recurring among the personifications of sins, of a Tavernmaid/Barmaid with a glass in her hands and a demon behind her back.<sup>1903</sup> It is not without significance that the personifications of death are often present in Ruthenian prints dating back to this time. They appear e.g. twice

1898 *The Painter's Manual*..., s. 82; Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, s. 271–272.

1899 Kłosińska 1967, s. 40.

1900 *Ibidem*, s. 41.

1901 Himka 2009, s. 30.

1902 Бережная 2003a, s. 468.

1903 Trojanowska [1985], s. 83.

1904 Kopera 1900, szp. 175–176.

1905 Dąbrowska [2010], s. 24. Autorka wskazała, że Himka, podając angielską wersję tytułu homilii: *Sermon on the Exit of the Soul*, nie uczynił odniesienia do źródła, którego oryginalnej nazwy nie udało się jej ustalić – *ibidem*,

1897 *The Painter's Manual*..., p. 43; Kruk 2007g, p. 204.

1898 *The Painter's Manual*..., p. 82; Dionizjusz z Furny [Dionysius of Fourny], *Hermeneia*, pp. 271–272.

1899 Kłosińska 1967, p. 40.

1900 *Ibid.*, p. 41.

1901 Himka 2009, p. 30.

1902 Бережная 2003a, p. 468.

1903 Trojanowska [1985], p. 83.

Odnosnie do sztuki wschodniej należy zauważyć, że scena Śmierć Człowieka Grzesznego znana jest już z wcześniejszych przykładów, np. z malowideł w Łużanach k. Czerniowiec w północnej Mołdawii (XV w.)<sup>1906</sup>. Tu leżącą postać mężczyzny przebija trójzębem prawdopodobnie Anioł Śmierci (demon?), a bliska analogia tej sceny, jakby w luźnym odbiciu, występuje w ikonie ruskiej z XVI w. (Stany Zjednoczone, zbiory prywatne)<sup>1907</sup>. Inne przykłady widoczne są w ikonach z Paszowej (MBLS)<sup>1908</sup> i Bachnowatego (ukr. Бахновате, HM/II) (zob. przyp. 1698).

Osobno sytuowane łoże Grzesznika w ikonach z Hankowic oraz z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39), jak również we freskach łużańskich i w ikonach z Paszowej, a także brak muzykującego Dawida w ikonie z Hankowic mogą sugerować, że znaczenie tych scen jest bardziej ogólne, zwłaszcza w kontekście różnic w inskrypcjach. Każdorazowo chodziło o dopełnienie obrazu Sądu Ostatecznego dobitnym akcentem o charakterze moralizatorskim, wskazującym na dwa przeciwstawne rozstrzygnięcia ludzkiego życia<sup>1909</sup>.

Oprócz przeciwstawienia dwóch jakości śmierci, w ikonie z okolic Przemyśla zawarto jeszcze jedną obrazową antyzę, polegającą na przeciwstawieniu dwóch instrumentów, jednego szlachetnego, drugiego mającego najwyraźniej złe konotacje. Ów „dobry” instrument to lutnia w dłoni Dawida, „zły” to dudy, na których przygrywa Dudziarz, znajdujący się poniżej sceny Śmierci Sprawiedliwego, a naprzeciw Śmierci Grzesznego. O ile Dawid akompaniuje pierwszej agonii, o tyle Dudziarz, choć oddzielony od drugiego typu śmierci motywem Węża i odwrócony tyłem, zdaje się stanowić jej semantyczne dopowiedzenie<sup>1910</sup>.

...

przyp. 24. Niewątpliwie chodzi tu o św. Cyryla Aleksandryjskiego i jego *Traktat o wyjściu duszy* (łac. *De exercitu animae*).

1906 Kruk 2007g, il. 10.

1907 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 211 × 148 cm, Stany Zjednoczone, kolekcja G. R. Hann Sewickley – Цодикович 1995, poz. 7, il. 36; Kruk 2007g, s. 203–204.

1908 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 187 × 65 cm, z cerkwi pw. Soboru Matki Boskiej we wsi Paszowa, MBLS, nr inw. 829 – *Ikona karpacka...* 1998, il. 20; Kruk 2007g, s. 204.

1909 *Ibidem*, s. 206.

1910 Zdaniem Moszyńskiego, wyraz „duda”, „dudy” znany był przede wszystkim Słowianom północnym, na południu w zasadzie jedynie Węgom oraz grupom Słowenów i Chorwatów – Moszyński 1968, s. 574. Zdaniem autora, liczba mnoga słowa „dudy” to wersja związana z nową formą rozwojową instrumentu, zapożyczona od Słowian północnych (*ibidem*, s. 575). Według innych opinii, praktyka dudziarska obejmowała całą południową Słowiańszczyznę, lecz najbardziej ożywiona była w Sławonii i Baczce, a także spotykana w Dalmacji (Przeremski 2007, s. 120). Forma instrumentu w ikonie, mimo że dobrze widocznego, nie jest jednak jednoznaczna. Do pewnego stopnia przypomina on bowiem instrumenty używane przez Słowian południowych, lecz trudno rozstrzygnąć, czy bardziej jest to jego prymitywniejsza odmiana znana z pogranicza Bułgarii i Banatu jako ruźnica (*ruźnica*), złożona wyłącznie z cewki do nadymania i jednej cewki melodycznej z trzema otworkami bez cewki bordunowej (Moszyński 1968, s. 570), czy też bliższa jest formie dudy, zwanej mjesznicą (*mješnica*), znanej w zachodniej Serbochorwacji, złożonej

in wood engravings by Krzysztof Kobylański of 1558, i.e. in a scene of visiting a house by death as an ‘uninvited guest’ and in a scene where it marches with long steps, brandishing a scythe, under the vision of the Holy Trinity. As noted by Kopera, the former of the scenes is depicted ‘in the spirit of Dürer, Holbein, Hans Baldung Grien’.<sup>1904</sup> However, the motif of the personification of death in the Last Judgement icons was very rare both in Byzantine and post-Byzantine art, so – as Dąbrowska has observed – perhaps it did not have a literary source, but, after Himka, she has not ruled out the possibility that it might have been linked with the sermon of Cyril the Philosopher, popular in Ruthenian lands starting from the 16th c.<sup>1905</sup>

As to Eastern Orthodox art it is worth observing that the scene of the Death of a Sinner has been known since the earliest examples, e.g. paintings in Luzhany near Chernivtsi, Northern Moldavia (15th c.)<sup>1906</sup> Here the lying male figure is pierced with a trident probably by the angel of death (demon?), and a close analogy of this scene, sort of a mirror image, can be observed in a Ruthenian icon from the 16th c. (USA, private collection).<sup>1907</sup> Other examples can be seen in the icons from Paszowa (MBLS)<sup>1908</sup> and Bahnuvate (Ukr. Бахновате, Pol. Bachnowate, HM/II) (see footnote 1698).

The sinner’s bed, depicted separately in the icons from Hankovychi and the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), as well as in Luzhany frescos and in the Paszowa icons, and the lack of David playing music in the Hankovychi icon may suggest that the significance of this scene is more general, in particular in the context of differing inscriptions. Every time the aim is to complement the image of the Last Judgement with a clear moralising accent, pointing to two opposite ends of a human life.<sup>1909</sup>

Apart from contrasting the two types of death, the icon from the vicinity of Przemyśl contains one more iconographic antithesis involving the juxtaposition of two instruments, one noble and the other one with obviously bad connotations. This ‘good’ instrument is the lute held by David, the ‘evil’ one are the bagpipes, played by the Bagpiper depicted below

1904 Kopera 1900, cols. 175–176.

1905 Dąbrowska [2010], p. 24. The author noted that when providing the English version of the title of the homily *Sermon on the Exit of the Soul*, Himka has not made reference to the source, the original title of which has not been possible to establish – *ibid.*, footnote 24. It must concern St Cyril of Alexandria and his treatise *De exercitu animae*.

1906 Kruk 2007g, fig. 10.

1907 *The Last Judgement*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 211 × 148 cm, USA, G. R. Hann Sewickley’s collection – Цодикович 1995, no. 7, fig. 36; Kruk 2007g, pp. 203–204.

1908 *The Last Judgement*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 187 × 65 cm, from the Orthodox church of the Assembly of the Mother of God from the village of Paszowa, MBLS, inv. no. 829 – *Ikona karpacka...* 1998, fig. 20; Kruk 2007g, p. 204.

1909 *Ibid.*, p. 206.

Dudy należały do instrumentów mediacyjnych, związanych genetycznie z siłami nieczystymi. „Symbolika dud i dudowej muzyki, przez wieki rozpięta między sferami niebiańskimi a czeluściami piekieł, w epoce ludoznawstwa straciła swoją ambiwalencję<sup>1911</sup>. W kulturze ludowej istniał podział na instrumenty dobre i złe, nieczyste. Dudy należały na ogół do tych drugich – „dudziarstwo miało nierzadko jednoznacznie demoniczny kontekst<sup>1912</sup>. Wynikało to bezpośrednio z materii, z jakiej dudy zostały wykonane, tj. skóry kozy. Niekiedy w nazewnictwie ludowym określane były jako koza<sup>1913</sup>, a grającego na nich nazywano m.in. dudą, jak w ikonie, lub koziarzem<sup>1914</sup>. Co więcej, traktowano je wręcz jako diabelski wynalazek opisany w podaniu huculskim, zgodnie z którym sam Bóg miał niegdyś wypasać owce, czart (*Osynawec*) zaś – kozy<sup>1915</sup>. Być może pobrzmiewa tu echo przesłania Ewangelii św. Mateusza (Mt 25,31–46), które legło u podstaw wizji Sądu Ostatecznego, i zawarte w niej porównanie sędziego do pasterza oddzielającego owce od kozłów.

W sugestywnej scenie w ikonie demon jedną ręką dotyka głowę muzyka, drugą – jego instrumentu. Intrygujące, że na Huculszczynie dozwolone było granie na dudach przy zmarłych<sup>1916</sup>. Być może zgodnie z wiarą, że ten rodzaj muzyki może do nich dotrzeć, gdyż traktowano je powszechnie jako blisko związane ze światem chthonicznym<sup>1917</sup>. Co też znamienne, podział na to, co dobre i złe, nie był jednoznaczny. To, co złe, służyło w końcu do tworzenia dobra.

...

z komory powietrznej ze skóry, cewki do wdmuchiwania powietrza oraz cewki melodycznej i bordunowej – *ibidem*, ryc. 314 na s. 571. Problem budowy tego instrumentu omawia: Przerembski 2007, s. 28–33. Zobrazowany instrument składa się z pęcherza zwierzęcego z umocowaną w nim cewką służącą do wdmuchiwania powietrza oraz dwiema piszczałkami melodycznymi zakończonymi głościami z rogu, ale bez widocznej pionowej cewki bordunowej. To znów bardziej odpowiada opisowi wielkoruskiej wołynki, sporządzonej z cielęcej lub koziej skóry (w innej wersji – z krowiego pęcherza), zaopatrzonej w cewkę do nadymania oraz w jedną lub dwie cewki do gry. Niewykluczone, że funkcję cewki bordunowej pełni ta, którą przytrzymuje demon usytuowany naprzeciw Dudziarza. Abstrahując od rozważań na temat konkretnego typu zobrazowanego instrumentu, istotna jest odpowiedź na pytanie, dlaczego dokonano jego wyboru do opisanego sceny. Składam podziękowania dr Justynie Kłapyt, która udzieliła mi cennych wskazówek bibliograficznych i informacji na temat tego instrumentu.

1911 Przerembski 2007, s. 232.

1912 *Ibidem*.

1913 *Ibidem*, s. 19, 53. Zob. też Krzyżanowski 1965, s. 89.

1914 Przerembski 2007, s. 33.

1915 Hnatiuk 1997, s. 26; Juzala 2012, s. 235: „Na początku świata pastuszył i Bóg, i Osynawec – czart. Bóg miał owieczki, a Ten miał kozy [...] Bóg chodzi sobie za owieczkami i gra na sopilce – fujarce, a Osynawec – na drumli sobie gra [...] Osynawec wyprosił sobie jedno koźle i Bóg mu dał. A ten – bodajby szczeł – włożył nogi koźlątku za pas – czeres, złapał za tylne nogi i dusi je, a kózka jak nie zacznie meceć różnymi głosami. Ten – bodajby szczeł – powiada, że on tak gra na instrumentcie, że to dudy. Potem wziął, złupił skórę z tego koźlątku, dorobił piszczałki i dmuchawę, bas, chodził sobie po lasach i grał”.

1916 Informacja dr Justyny Kłapyt.

1917 Juzala 2012, s. 234: „W wielu bajkach i podaniach w całej Europie wskazuje się na związek chthonicznych istot z dudami”.

the scene of the Death of a Righteous Man, and opposite the Death of a Sinner. While David accompanies the first death throes, the bagpiper, though separated from the other type of death with the motif of a serpent and turned away, seems to be its semantic complement.<sup>1910</sup>

Bagpipes represented mediatory instruments, genetically connected with dark forces. ‘The symbolism of bagpipes and bagpipe music stretched between the heavenly spheres and the abyss of hell for centuries, lost its ambivalence in the era of ethnography’.<sup>1911</sup> In folk culture there was a division into good and evil instruments. Bagpipes usually represented the latter – ‘bagpiping not infrequently had a clear demonic context’.<sup>1912</sup> It resulted directly from the matter bagpipes were made of, i.e. goatskin. In folk terminology bagpipes were sometimes referred to as a ‘goat’ [Pol. *koza*],<sup>1913</sup> and the person playing the bagpipes was called the bagpiper or *koziarz* [derived from Polish *koza* meaning a ‘goat’].<sup>1914</sup> Moreover, bagpipes were considered an invention of the devil, described in a Hutsul tale, according to which God himself once grazed sheep, and the fiend (*Osynawec*) – goats.<sup>1915</sup> Perhaps it was inspired by the

1910 According to Moszyński, the word ‘bagpipe’ and its plural form ‘bagpipes’ [Pol. *dudy*, pl. *dudy*] was known above all to Northern Slavs, and in the South by and large only to the Hungarians and groups of Slovenians and Croats – Moszyński 1968, p. 574. The author believed that the plural form of the word was the version related to the developed form of the instrument, borrowed from Northern Slavs (*ibid.*, p. 575). According to different opinions, bagpiping was practiced across Southern Slav lands, but was most intense in Slavonia and Bačka, and encountered also in Dalmatia (Przerembski 2007, p. 120). The form of instrument in the icon, although well visible, is not clear. To some extent it resembles instruments used by Southern Slavs, but it is difficult to say whether it is its more primitive version known in the borderland between Bulgaria and Banat as *ružnica*, consisting exclusively of a pipe for blowing air and a melody pipe with three openings but without a bordun pipe (Moszyński 1968, p. 570), or its form is closer to the bagpipe called *mješnica*, known in Western Serbo-Croatia, consisting of a leather air chamber, a pipe for blowing air, a melody pipe and a bordun pipe – *ibid.*, fig. 314 on p. 571. The construction of this instrument is discussed in: Przerembski 2007, pp. 28–33. The represented instrument consists of an animal bladder with a pipe fastened in it used for blowing air and two melody pipes tipped with a horn tube, but without a visible vertical bordun pipe. This corresponds more to Great Ruthenian *volhynka*, made of calfskin or goatskin (in a different version – cow’s bladder), fitted with a pipe for inflating and one or two pipes for playing. It is possible that the function of the bordun pipe was performed by the one held by the demon situated opposite the bagpiper. Leaving aside deliberations on the subject of the specific type of the instrument represented here, it is important to answer the question why this particular choice was made in the scene. I would like to express my gratitude to Dr Justyna Kłapyt for providing me with valuable instructions concerning references and information about this instrument.

1911 Przerembski 2007, p. 232.

1912 *Ibid.*

1913 *Ibid.*, pp. 19, 53. See also Krzyżanowski 1965, p. 89.

1914 Przerembski 2007, p. 33.

1915 Hnatiuk 1997, p. 26; Juzala 2012, p. 235: ‘In the beginning of days both God and Osynawec – the fiend pastured animals. God had sheep, and the latter goats ... God followed sheep and played the *sopilka* – pipe, and Osynawec – played the Jew’s harp... Osynawec asked for one kid and God gave it to him. And he – damn him! – put the kid’s legs in his belt – *cheres*, and having caught the hind legs of the goat, started to strangle it. The little goat is bleated with different voices, and he – damn him! – said he was playing the bagpipes in

Taka refleksja pojawiała się i w pismach Ojców Kościoła<sup>1918</sup>, i w mądrościach ludowych<sup>1919</sup>.

Być może jednak motyw Dudziarza należałoby postrzegać prościej, w kontekście sceny zobrazowanej w strefie mąk, gdzie muzyk zdaje się przygrywać niewieście w powłóczystej sukni, unoszącej dłoń w stronę muzyka i demona, który oddziela obie postaci. W ten sposób muzyka dud zdaje się być kojarzona z rozrywką nazbyt frywolną i nieprzystojną i przypomina staropolskie strofy:

Najdzie w piwnicy węgryzna,  
Chmiel wystąpi do komina  
Niech przystawiają, a w dudy grają<sup>1920</sup>.

Można domniemywać, że motyw w ikonie oznacza poddanie surowemu osądowi skłonności do frywolnych zabaw, do czego odnoszą się umieszczone nieopodal terminy piętnujące taniec. Widoczny jest tu być może refleks ówczesnej obyczajowości związanej z karczmą i typowymi dla niej zachowaniami. Przypomina to rozbudowany motyw Karczmarki nalewającej wino do szklanicy, z umieszczonym przed nią motywem beczki, dla którego Himka wskazał precedens znany ze sztuki śląskiej, choć Karczmarka miała swoje miejsce w strefie mąk malowideł np. kreteńskich.

Ciekawym zagadnieniem jest wprowadzanie do scen mąk wybranych postaci odzianych, a nie nagich, co niewątpliwie stanowiło znaczącą dystynkcję. Zdaniem Himki, to, że Karczmarka jako jedyna w „Nowym Piekle” (ang. *New Hell*) ma na sobie odzienie, może być wyjaśnione właśnie przez fakt jej zapożyczenia ze sztuki zachodniej<sup>1921</sup>. Strój w rzeczywistości mógł oznaczać jakiś rodzaj ukrytego fałszu, podczas gdy pozostałe postaci były nagie. W tym kontekście

1918 Augustyn, *Wyznania*, VII.12, s. 152: „W niektórych jednak częściach stworzenia istnieją pewne rzeczy, które uważamy za złe, gdyż nie harmonizują z innymi rzeczami. Ale są jeszcze inne, takie, z którymi one harmonizują – a więc i one są dobre; także w samych sobie rzeczy te są dobre. I wszystkie rzeczy, które się z sobą nawzajem nie zgadzają, harmonizują z niższą częścią świata, którą nazywamy ziemią; niebo jest chmurne i wietrzne, lecz właśnie takie jest odpowiednie dla ziemi”. Bazyl Wielki, *Homilia o tym, że „Bóg nie jest sprawcą złego”*, s. 106: „Kaźde z tych nieszczęść zsyła na nas mądry i dobry Pan dla naszego dobra”.

1919 Juzala 2012, s. 248: „Kołodnicy wiosenni wykonywali pieśni przy akompaniamencie instrumentów tradycyjnie przypisywanych sferze podziemnej: na dudach i skrzypcach, łączonych z diabłem, oraz na kanklès, związanych ze śmiercią [...]”. Tokarska, Wasilewski, Zmysłowska 1982, z. 1, s. 85; Juzala 2012, s. 248: „fakt przyjścia w nocy, w okresie czasu »na opak« w stosunku do czasu właściwego, sugeruje odbieranie kołodników, podobnie, jak swatów, jako przybyszów z innego świata”. Jak zauważył Juzala, opisane okoliczności sprzyjały przedsięwzięciu magicznych czynności, w tym obrzędowej ponownej kreacji świata, poprzedzonej ciemnością, porą szczególnej aktywności demonów i duchów – *ibidem*.

1920 Łoziński 1912, s. 50.

1921 Himka 2009, s. 70. Fakt zobrazowania grzeszników w szatach nie był jednak wyjątkowy, takie noszą np. we freskach trapezy (refektorium) monasteru Dionisiou na Górze Athos (po 1553) – Chouliarás 2016, s. 145, fig. 5.

Gospel of St Matthew (Matt. 25:31–46), which formed the basis for the vision of the Last Judgement, and the comparison of the judge to the shepherd separating sheep from goats.

In the evocative scene in the icon the demon touches the musician's head with his one hand, and with the other – his instrument. It is intriguing that in Hutsulshchyna it was allowed to play the bagpipes by the deceased.<sup>1916</sup> Perhaps it resulted from the belief that this type of music could get through to them, as bagpipes were generally associated with the chthonic world.<sup>1917</sup> It is also characteristic that the division into good and evil was not clear-cut. Actually, what was considered evil eventually served the good cause. This reflection appeared both in the writings of the Church Fathers<sup>1918</sup> and folk wisdom.<sup>1919</sup>

Perhaps the Bagpiper motif should be perceived more simply, in the context of the scene depicted in the area of torments, where the musician seems to accompany the woman in a sweeping dress, raising her hand towards the musician and demon separating the two figures. The music of bagpipes therefore seems to be associated with too frivolous and inappropriate entertainment, bringing to mind Old Polish strophes:

In the cellar there is wine and settled honey.  
Some logs onto fire shall be thrown  
and the bagpipes played.<sup>1920</sup>

It may be conjectured that the motif in the icon symbolises the critical assessment of the penchant for frivolous

...  
this way. Then he took the goat, tore off the skin, added pipes and the blower, and walked in the woods, playing”.

1916 Information from Dr Justyna Kłapyt.

1917 Juzala 2012, p. 234: ‘Many fairy tales and fables all over Europe suggest a link between the chthonic creatures and bagpipes’.

1918 Augustyn, *Wyznania* [St Augustine, *Confessions*], VII.12, p. 152: ‘But in the parts thereof some things, because unharmonising with other some, are accounted evil: whereas those very things harmonise with others, and are good; and in themselves are good. And all these things which harmonise not together, do yet with the inferior part, which we call Earth, having its own cloudy and windy sky harmonising with it’ [English translation by Edward B. Pusey available at [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0354-0430-\\_Augustinus,\\_Confessionum\\_Libri\\_Tredecim-Pusey\\_Transaltion,\\_EN.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0354-0430-_Augustinus,_Confessionum_Libri_Tredecim-Pusey_Transaltion,_EN.pdf)]. Bazyl Wielki, *Homilia o tym, że „Bóg nie jest sprawcą złego”* [Basil the Great, *God Is not the Cause of Evil*], p. 106: ‘Each of these is brought to us by wise and good Master for our advantage’ [English translation available at <http://www.jknirp.com/basil.htm>].

1919 Juzala 2012, p. 248: ‘Spring carollers sung songs to the accompaniment of instruments traditionally associated with the underground: playing the bagpipes and violin, linked with the devil, and the *kanklès*, linked with death ...’. Tokarska, Wasilewski, Zmysłowska 1982, book 1, p. 85; Juzala 2012, p. 248: ‘the fact of arriving at night, during the time “amiss” compared to the appropriate one, suggests the reception of the carollers, the same as matchmakers, as the visitors from the other world’. As observed by Juzala, such circumstances were favourable for magical activities, including the ritual re-creation of the world, preceded by darkness, a time of intense activity of demons and ghosts – *ibid*.

1920 Łoziński 1912, p. 50.

należałoby zwrócić uwagę na przykłady obrazowania Antychrysta pod postacią dostojnie ubranego mężczyzny, ukazywanego między demonami w malarstwie ściennym w Grecji właściwej (XVI w.), np. w reprezentatywnych dla szkoły kretańskiej freskach Teophanesa Strelitzasa-Bathasa na wschodniej ścianie narteksu świątyni św. Mikołaja Anapafsas w Meteorze (1527)<sup>1922</sup>, trapezie Wielkiej Ławry (1527–1535)<sup>1923</sup> czy w trapezie monasteru Dionisiou, autorstwa zapewne Kretańczyka Tzortzesa (po 1553)<sup>1924</sup>.

W związku z powyższym godne uwagi jest to, że brak analogii tak w malarstwie kretańskim, jak ogólnie bizantyńskim także dla rozbudowanej sceny przygrywania przez Dudziarza tańczącej parze. I tu wyjaśnieniem może być fakt modyfikacji przez malarza wzoru zachodniego, którym najprawdopodobniej była grafika Mistrza E. S. *Mały Ogród Miłości*, stanowiąc przykład zapożyczenia XV-wiecznego wzoru ze sztuki zachodniej, rozpowszechnianego za pomocą druków ulotnych (zob. przyp. 1810). Himka stwierdził, że mimo intensywnych studiów nie dostrzegł w ikonach Sądu praktycznie żadnych zapożyczeń z grafiki zachodnioeuropejskiej, z czego wysnuł wniosek, że *painters of the Last Judgement either found little that suited their purposes in the Western images or else did not bother to look to them for models*<sup>1925</sup>. Powyższy przykład pokazuje, że malarze cerkiewni – tak jak przy podejmowaniu innych tematów – byli wrażliwi na wzory zachodnie, z których korzystali i które przetwarzali tak, jak było to dla nich dogodnie, niekiedy w tak subtelny sposób, że można te zapożyczenia przeoczyć.

### Rzeka Ognia

W ikonie z Polany spod mandorli otaczającej Chrystusa oraz w ikonie z Hankowic spod Ręki Boga u podnóżka Tronu Przygotowania wypływa Rzeka Ognia i Siarki (gr. *ho pyrinos potamos*), u dołu obrazów przybierająca kształt jeziora, do którego zostali wrzuceni Fałszywy Prorok oraz Bestia, według wizji zawartej w Ap 19,20 oraz 20,9–10,15:

I zstąpił ogień od Boga z nieba  
[...]  
A diabeł [...]  
wrzucon jest w jezioro ognia i siarki,  
gdzie i Bestyja, i fałszywy Prorok  
będą męczeni we dnie i w nocy na wieki wieków  
[...]  
Ta jest śmierć wtóra.

1922 *Ibidem*, s. 145.

1923 *Ibidem*, fig. 4.

1924 *Ibidem*, s. 145.

1925 Himka 2009, s. 142.

entertainment, to which refer expressions stigmatising dancing featured nearby. It probably reflects the customs of the time associated with the tavern and typical behaviours linked with it. This resembles the developed motif of the Tavernmaid pouring wine into a glass, with a motif of a barrel placed before it, for which Himka has cited a precedent known from Silesian art, though the Tavernmaid had its place in the area of torments e.g. in Cretan paintings.

An interesting issue is the inclusion in the scene of torments of selected clad, and not naked, figures, which certainly was a considerable distinction. According to Himka, the fact that the Tavernmaid is the only one clothed in the New Hell may be explained by inspiration from Western art.<sup>1921</sup> The garment may actually symbolise some kind of hidden falsehood while the other figures are naked. In this context it is worth devoting some attention to the examples of representing Antichrist as an elegantly dressed man, shown among demons in mural paintings in Greece proper (16th c.), e.g. in frescos by Teophanes Strelitzas-Bathas, representative of the Cretan school, on the eastern wall of the narthex of St Nicholas of Anapafsas Monastery in Meteora (1527),<sup>1922</sup> in the trapeza of the Great Lavra (1527–1535)<sup>1923</sup> or the trapeza of the Dionisiou Monastery, probably painted by the Cretan Tzortzes (after 1553).<sup>1924</sup>

Taking the above into account it is worth noting that there is no analogy either in Cretan or generally Byzantine painting of the elaborate scene depicting the Bagpiper accompanying the dancing couple. This may be explained by the modification of the Western pattern by the painter, most probably the print by Master E. S. *The Small Garden of Love*, an example of the borrowing of the 15th-century model from Western art, popularised through occasional prints (see footnote 1810). Himka writes that despite intense studies he did not see practically any borrowings from West-European prints in The Last Judgement icons, from which he has drawn a conclusion that ‘painters of the Last Judgement either found little that suited their purposes in the Western images or else did not bother to look to them for models’.<sup>1925</sup> The above example shows that Orthodox painters – as in the case of other themes they addressed – were sensitive to Western models, which they used and transformed to suit their needs, sometimes in such a subtle way that these borrowings may be overlooked.

1921 Himka 2009, p. 70. The representation in garments was not exceptional though, the figures are clad e.g. in frescoes in the trapeza (refectory church) of the Dionisiou Monastery on Mount Athos (after 1553) – Chouliarás 2016, p. 145, fig. 5.

1922 *Ibid.*, p. 145.

1923 *Ibid.*, fig. 4.

1924 *Ibid.*, p. 145.

1925 Himka 2009, p. 142.

I który się nie znalazł zapisany w Księgach Żywota,  
wrzucon jest w jezioro ogniste.

Motyw ten, opisany dosłownie jako Rzeka Płonąca [cs. *og(ien)naja*], zajmuje centrum ikony z Hankowic, w ikonach z Polany i z okolic Przemyśla jego miejsce zajmuje natomiast wąż kłusający piętę Adama i wijący się na głównej osi ikony niemal przez całą jej wysokość, z intrygującymi Wężami Grzechów (cs. *mytarstw*), rodzajem pierścieni, przy których zapisano ich nazwy. To jedna z najbardziej istotnych różnic ikonograficznych, w ikonie z Hankowic grzechy te przeniesiono bowiem na margines i przypomniano przy okazji opisanych niżej Stacji Powietrznych. Miały one postać niewielkich kwater wypełnionych postaciami demonów trzymających cyrografy z wpisanymi występkami, z usytuowanymi naprzeciw półpostaciami aniołów trzymających w ramionach małe główki ludzkie – personifikacje dusz ludzkich, o których zbawienie właśnie walczyły.

Wizja Rzeki Ognia, w której znajdują zagładę grzesznicy skazani przez Boga zasiadającego na Tronie i sądującego świat, to jeszcze jeden element mający odzwierciedlenie w literaturze okresu średniobizantyńskiego. Została ona przywołana np. w wizji Sądu w mowie *Adversus Constantinum Caballinum*, powstałej między 775 a 787 r., przypisywanej niegdyś św. Janowi z Damaszku, a obecnie Mnichowi Janowi<sup>1926</sup>, oraz w *Hexameronie*, poemacie Michała Psellosa z XI w., jednego z najbardziej uznanych myślicieli bizantyńskich<sup>1927</sup>. Rzeka Ognia została wyobrażona np. na marginesie *Psalterza Kijowskiego* z roku 1397, zamówionego przez Michała, arcybiskupa Smoleńska, i wykonanego przez kopistę Spyridiona w Kijowie, a opartego w warstwie ikonograficznej i stylistycznej na wzorach greckich z IX i X w.<sup>1928</sup> Wypływa ona spod zwierzęcej maski u dołu mandorli podtrzymywanej przez aniołów, a otaczającej Chrystusa, adorowanego przez Marię i św. Jana Chrzciciela. Poprowadzona następnie między apostołami i rzeszą zbawionych, rozszerza się u dołu i obejmuje potępionych (opisanych jako Żydzi), którzy zwracają wzrok ku Chrystusowi, lecz są kierowani przez demony w stronę ich zwierchnika (opisanego jako szatan), trzymającego na kolanach Judasza. Po lewej stronie rozgrywającego się u dołu dramatu malarz umieścił tronującą Matkę Bożą ze stojącym obok Dobrym Łotrem z krzyżem oraz dwoma aniołami, z których jeden

1926 Mnich Jan, *Adversus Constantinum Caballinum*. Pavlović na podstawie analizy lingwistycznej wykluczyła tradycyjnie przypisywane autorstwo tego tekstu św. Janowi z Damaszku, wiążąc go z Mniczem Janem, arcybiskupem Jerozolimy – zob. Павлович 2014, s. 7–15. Na tekst zwróciła uwagę Kłosińska (1967, s. 39).

1927 Michael Psellos, *Hexameron*, 405.96–406.126.

1928 *Psalterz Kijowski*, 1397, St. Petersburg, РНБ, cod. 1252 F VI – *Киевская Псалтирь* 1397; *Byzantine Hours* 2001, fig. 159.

## The River of Fire

In the Polyana icon, from under the mandorla enclosing Christ, and in the Hankovychi icon, from under the Hand of God at the footrest of the Prepared Throne, the River of Fire and Brimstone (Gr. *ho pyrinos potamos*) flows, in the lower part of the paintings taking on the form of a lake, into which the false prophet and beast were cast alive, based on the vision contained in Rev. 19:20 and 20:9–15:

And fire came down from God out of heaven

...

And the devil...

was cast into the lake of fire and brimstone,

where the beast and the false prophet are,

and shall be tormented day and night for ever and ever

...

This is the second death.

And whosoever was found written in the book of life

was cast into the lake of fire.

This motif, described literally as the Burning River [CS. *og(ien)naia*], occupies the centre of the Hankovychi icon, and in the icons from Polyana and from the vicinity of Przemyśl it is replaced by the serpent biting Adam's heel and slithering along the main axis of the icon almost across its entire height, with the intriguing Knots of Sin (CS. *mytarstva*), a kind of rings, with their names inscribed next to them. It is one of the most essential iconographic differences, as in the Hankovychi icon these sins have been put on the sidelines and recalled on the occasion of the aerial tollbooths described below. They had the form of small fields filled with figures of demons holding pacts listing misdeeds, with half-figures of angels situated opposite, holding in their arms small human heads – personifications of human souls, for the salvation of which they fought.

The vision of the River of Fire, where the sinners condemned by God sitting on the throne and judging the world are cast, is yet another element reflected in literature of the Middle Byzantine period. It was cited e.g. in the vision of the Judgement in *Adversus Constantinum Caballinum*, written between 775 and 787, once ascribed to St John of Damascus, and now to Monk John,<sup>1926</sup> and in *Hexameron*, a poem by Michael Psellos dating back to the 11th c., one of the most renowned Byzantine thinkers.<sup>1927</sup> The River of Fire is depicted e.g. in the margin of the *Kiev Psalter* of 1397, commanded

1926 Monk John, *Adversus Constantinum Caballinum*. Based on the linguistic analysis, Pavlović has ruled out the traditional attribution of this work to St John of Damascus, linking it instead with Monk John, Archbishop of Jerusalem – see Павлович 2014, pp. 7–15. This text was noted by Kłosińska (1967, p. 39).

1927 Michael Psellos, *Hexameron*, 405.96–406.126.



trafia trójzębem w postać demona usiłującego przechylić szalę Wagi trzymanej w dłoniach drugiego anioła.

W ikonie z Hankowic początek Rzeki Ognia, podobnie jak w *Psalterzu Kijowskim*, usytuowano u podstawy mandorli otaczającej Chrystusa-Sędziego. Strumień rozszerza się ku dołowi i stromo wpada wprost w rozwartą Paszczę Lewiatana. Inaczej zaznaczony jest ów motyw w ikonie z Polany, w której rzeka wydaje się wypływać z zaciśniętej Ręki Boga u podnóża Tronu Przygotowania, na której zawieszona jest Waga Dusz. Rzeka, malowana jako wąskie pasemko, meandruje następnie między narodami wezwanymi na Sąd, co sprawia wrażenie, jakby każdy z nich był nią spętany i prowadzony na powrozie, grupa za grupą. Ten ciekawy zabieg jest znany z ikony *Sądu Ostatecznego* łączonej z ikonami ziemi nadoneńskiej na podstawie cech stylistycznych, pozostającej zarazem w orbicie wpływów szkoły nowogrodzkiej<sup>1929</sup>. Rzeka następnie szerokim zakolem otacza krąg ziemski i rozlewa się w czerwone morze obejmujące dwugłowego potwora i rzesze potępionych.

### Wąż Grzechów

Wąż Grzechów kąsający piętę Adama wije się w ikonach od dołu ku górze, mając swój początek w ich najniższych strefach. W ikonie z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39) jego początek jest nieuchwytny z racji niezachowania tej części kompozycji, w ikonie z Polany natomiast wydobywa się z paszczy dwugłowego potwora. Cechą szczególnie zwracającą uwagę jest ciąg podwójnych pierścieni/węzłów nanizanych na cielsko węża, które w ikonie *Sąd Ostateczny* z Polany scharakteryzowano jako  $\text{MЫTAPЦБА BOZΔOYШЫE Б'ЕСOБЬ}$  (celnice powietrznych biesów, gr. *teloneia* – punkty poboru ceł, podatków).

Postać wijącego się niczym rzeka smoka/węża zawierała się w starożytnych wyobrażeniach gwiazdozbiorów<sup>1930</sup>. Na jego cielsku widać gwiazdy, stanowiące obrazową antecedencję pierścieni grzechu na ciele węża w wizjach chrześcijańskich<sup>1931</sup>. Motywu węża brak w sztuce Słowian południowych i Mołdawii, obecny jest natomiast w malarstwie Rusi Nowogrodzkiej. Wąż kąsający stopę Adama ma swoje źródło literackie w opisie Księgi Rodzaju (Rdz 3,15), gdzie stał się symbolem pokusy, występku i grzechu<sup>1932</sup>, Pierścieni/Węzły Grzechu natomiast oparte są o „katalogi

by Mikhail, archbishop of Smolensk, and written by the scribe Spiridion in Kiev, and in terms of the iconographic and stylistic layers, based on Greek models from the 9th and 10th c.<sup>1928</sup> It flows from under an animal mask at the bottom of a mandorla borne by angels, which encloses Christ glorified by Mary and St John the Baptist. Flowing between the apostles and the crowd of the redeemed, it widens at the bottom and envelopes the condemned (described as the Jews), who look at Christ, but are directed by the demons towards their superior (described as Satan), who is holding Judas on his lap. To the left of the drama taking place at the bottom the painter has represented the Mother of God enthroned with the Good Thief standing next to her with a cross and two angels, one of which hits with his trident a demon trying to tip the scales held by the other angel.

In the Hankovychi icon the beginning of the River of Fire, the same as in the *Kiev Psalter*, is situated at the base of a mandorla enclosing Christ the Judge. The stream widens towards the bottom and falls steeply into the open jaws of the Leviathan. This motif is depicted differently in the Polyana icon, in which the river seems to flow from the clenched Hand of God at the foot of the Prepared Throne, on which the scale for weighing souls hangs. The river, painted as a streak of colour, then meanders between the nations called to be judged, which gives the impression of each of them being bound and led on a rope, one group after another. This interesting solution is known from the *Last Judgement* icon linked with the icons from the Onega land based on stylistic features, at the same time under the influence of the Novgorod school.<sup>1929</sup> The river then encircles the earth with a wide curve and forms a red sea enveloping a two-headed monster and crowds of the condemned.

### The Serpent of Sins

The Serpent of Sins biting Adam's heel wriggles in the icons from the bottom to the top, originating in its lowest parts. In the icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), its beginning cannot be seen due to the fact this part of the composition has not survived, and in the Polyana icon it emerges from the mouth of a two-headed monster. The most conspicuous feature is a sequence of double rings/knots threaded onto the serpent's body, which in the Polyana icon of the *Last Judgement* are described as  $\text{MЫTAPЦБА BOZΔOYШЫE Б'ЕСOБЬ}$  (tollbooths of aerial fiends, Gr. *teloneia* – customs, tax houses).

1929 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na pocz. XVI w., drewno sosnowe, tempera, 149 × 88 cm, z kolekcji Chaniienki, КМПИ, il. 28–30 (opis kat. na s. 119).

1930 „Między temi [gwiazdozbiorami] podobien rzece Smok się wije, A ogon zatókami stąd i zowąd kryje [...]” – Kochanowski 1919, s. 253. Jan Kochanowski dokonał przekładu poematu dydaktycznego *Fainomena*, przypisywanego astronomowi i poecie greckiemu Aratusowi (ok. 315/310–240 r. p.n.e.). Dziękuję za jego wskazanie prof. Andrzejowi Woznińskiemu.

1931 Baume, Haffner, Metzger 2012, m.in. il. 5, 8, 32, 112.

1932 Kalinowski 1989, s. 310.

1928 *Psalterz Kijowski*, 1397, St. Petersburg, РНБ, cod. 1252 F VI – *Киевская Псалтирь 1397*; *Byzantine Hours* 2001, fig. 159.

1929 *The Last Judgement*, icon dated to the beginning of the 16th c., pinewood, tempera, 149 × 88 cm, from the Khanenko collection, КМПИ, figs. 28–30 (cat. note on p. 119).

grzechów”, przywołane już w Listach św. Pawła (Ga 5,19–24; 1 Kor 5–6), powtarzane następnie i modyfikowane w komentarzach Ojców Kościoła. Szczególną rolę w uformowaniu się ikonografii mytarstw miał jednak odegrać *Żywot św. Bazylego Nowego* (zwanego Młodszym, zm. 944), zredagowany przez jego ucznia, Grzegorza, dopiero w X w.<sup>1933</sup> Mytarstw powinno być dwadzieścia jeden, jak w greckiej redakcji wspomnianego *Żywota*, lub dwadzieścia, jak w jego ruskiej redakcji, która stała się podstawą wizji malarskich kręgu nowogrodzkiego<sup>1934</sup>. Goldfrank podawał, że w ikonach ruteńskich niekiedy liczbę Węzłów Grzechu redukowano nawet do piętnastu, co uważał za cechę archaiczną<sup>1935</sup>.

Zgodnie z narracją Grzegorza, ucznia św. Bazylego Nowego: „Zobaczył on zmarłą służącą świętego, Teodorę, która po swej śmierci odbywała podróż poprzez różne »mytarstwa«, z których każde reprezentowało jeden grzech. Teodora musiała przez nie przejść, aby otrzymać zbawienie i dotrzeć do Raju”<sup>1936</sup>. Bohaterka narracji, Teodora, zostaje poddana serii prób w dwudziestu jeden Celnicach. Próby, przez które dusza musi przejść, są opisane w tekście nazwami grzechów: „1. Oszczerstwo; 2. Lżenie; 3. Zawiść; 4. Fałsz; 5. Złość i gniew; 6. Duma; 7. Błuznierstwo; 8. Lichwa i przewrotność; 9. Nieczułość i próżność; 10. Chciwość; 11. Pijaństwo; 12. Niezdolność do przebaczenia; 13. Czarnoksięstwo; 14. Obżarstwo; 15. Bałwochwalstwo i herezja; 16. Sodomia i pederastia; 17. Cudzołóstwo; 18. Morderstwo; 19. Złodziejstwo; 20. Nierząd; 21. Skąpstwo i zatwardziałość serca”<sup>1937</sup>.

W ikonach z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) i z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39) nazwy grzechów są obecne przy ciele węża wijącego się w ich centrum. W pierwszej ikonie każdy z nich jest poprzedzony numerem<sup>1938</sup>. Niekiedy jeden węzeł ma kilka przyporządkowań – np. siódmy, opisany jako „haniebna mowa i próżne słowa” (cs. *sramoslowije* i *praznoslowije*) – tak że w efekcie wyróżnionych jest dwadzieścia jeden węzłów, którym przypisano dwadzieścia dziewięć (!) grzechów. W ikonie z okolic Przemyśla opisano dwadzieścia mytarstw, z powtórzoną zawiścią i tańcem, ale

1933 Niektórzy badacze, jak Ryden i Magdalino, powątpiewali w istnienie św. Bazylego Młodszego. Tego poglądu nie podzielali autorzy wydanego niedawno *Żywota* wspomnianego świętego w wersji grecko-angielskiej, twierdząc, że nikła wiedza na temat św. Bazylego Młodszego mogła wynikać z wybranego przez niego modelu życia na marginesie Kościoła, co też było przyczyną jego pochówku poza granicami Konstantynopola, *in the Asian suburbs or in an obscure nunnery within the walls of the city*, a co nie przeszkadzało pielgrzymom nawiedzać jego grób jeszcze w czasach IV krucjaty – *Introduction*, [w:] *The Life of Saint Basil*, s. 12–15. Grzegorz z kolei jest znany jedynie z tej narracji i wpisuje się w topos bizantyńskiej hagiografii żywota spisane przez ucznia świętego bohatera zaraz po jego śmierci – *ibidem*, s. 15–19.

1934 Goldfrank 1995, s. 191.

1935 *Ibidem*, s. 182, 187.

1936 *Żywot św. Bazylego Nowego*, s. 17.

1937 Goldfrank 1995, s. 181.

1938 Dąbrowska [2010], s. 30: w związku z niekompletnym odczytaniem nazw Węzłów Grzechów autorka uznała, że ich numeracja jest zaburzona.

The figure of the slithering monster/serpent meandering like a river was in line with the ancient representations of star constellations.<sup>1930</sup> On the bulk of its body one can see stars, iconographic antecedents of the rings of sin on the serpent’s body known from Christian visions.<sup>1931</sup> The motif of the serpent is not included in the art of Southern Slavs and Moldavia, but it is observed in the painting of Novgorod Rus’. The serpent biting Adam’s heel has its literary source in the Book of Genesis (Gen. 3:15), where it has become a symbol of temptation, misdeed and sin,<sup>1932</sup> and the rings/tollbooths of sin are based on the ‘catalogues of sins’, cited already in the Epistles of Paul (Gal. 5:19–24; 1 Cor. 5–6), later repeated and modified in the commentaries of the Church Fathers. However, a special role in the development of the tollbooths iconography was played by the *Life of St Basil the New* (called the Younger, d. 944), redacted by his disciple, Gregory, only in the 10th c.<sup>1933</sup> There should be twenty one tollbooths, as in the Greek redaction of the *Life* mentioned above, or twenty, as in its Ruthenian redaction, which formed the basis for the painting visions in the Novgorod circle.<sup>1934</sup> Goldfrank wrote that in Ruthenian icons the number of tollbooths of sin was sometimes reduced even to fifteen, which he considered an archaic feature.<sup>1935</sup>

According to a narrative by Gregory, disciple of St Basil the New, ‘He saw the deceased servant of the saint, Theodora, who after her death was going through various “tollbooths”, each representing one sin. Theodora had to go through them to be saved and get to heaven’.<sup>1936</sup> The heroine of the narrative, Theodora, underwent a series of trials, ordeals, in twenty one tollbooths. These tollhouses the soul has to go through are described in the text containing the names of sins: ‘1. Slander; 2. Insult; 3. Envy; 4. Falsehood; 5. Anger and Rage; 6. Pride;

1930 Pol. ‘Między temi [gwiazdozbiorami] podobien rzecze Smok się wije, A ogon zatokami stąd i zowąd kryje ...’ [Among these [constellations] a river-like dragon slithers, and covers the bays with its tail here and there ...] – Kochanowski 1919, p. 253. Jan Kochanowski translated into Polish the didactic poem *Phenomena*, ascribed to the Greek astronomer and poet Aratus (ca. 315/310–240 BC). I would like to thank Prof. Andrzej Wozniński for providing me with this information.

1931 Baume, Haffner, Metzger 2012, e.g. figs. 5, 8, 32, 112.

1932 Kalinowski 1989, p. 310.

1933 Some scholars, like Ryden and Magdalino, questioned the existence of St Basil the Younger. This view has not been shared by the authors of the recently published *Life* of the abovementioned saint in the Greek-English version, claiming that rudimentary knowledge on St Basil the Younger might have been a consequence of his decision to live on the sidelines of the Church, which was also the cause of his burial outside Constantinople ‘in the Asian suburbs or in an obscure nunnery within the walls of the city’, which did not prevent pilgrims from visiting his grave already at the time of the 4th crusade – *Introduction*, [in:] *The Life of Saint Basil*, pp. 12–15. Gregory is known exclusively from this narrative, which is in line with the Byzantine topos of the hagiography of life written by a disciple of a saintly hero shortly after the death of the latter – *ibid.*, pp. 15–19.

1934 Goldfrank 1995, p. 191.

1935 *Ibid.*, pp. 182, 187.

1936 *Żywot św. Bazylego Nowego* [*Life of St Basil the New*], p. 17.

być może w różnym ich rozumieniu. Grzechów różnych jest zatem szesnaście, siedemnaście. Złożona ikonografia tematu mytarstw oraz narosłe wokół niego nieporozumienia i nieścisłości sprawiają, że należy poświęcić mu osobną uwagę (zob. poniżej podrozdział *Celnice*).

Klimak pisał: „wielokształtny jest wąż cielesności: tych nieskalanych kusi, by raz spróbowali i przestali, a tych obznajomionych nakłania za pomocą wspomnienia, by znowu spróbowali”<sup>1939</sup>. Zobrazowana w ikonach walka diabłów z aniołami o dusze ludzkie przypomina inne słowa Klimaka, iż „nic tak dobitnie nie świadczy o klęsce demonów, jak zażarta wojna, którą z nami toczą”<sup>1940</sup>.

Motyw węża bezpośrednio powiązany jest z Paszczą Lewiatana, identyfikowaną z Piekłem/Otchłanią, w której brał początek i z którą łączyła go funkcja atakowania grzeszników<sup>1941</sup>. Według Aleksejewa, wąż ten miał pożerać grzeszników, których grzechy nie mogły być odpuszczone<sup>1942</sup>. Interpretowany był również jako starotestamentowy Antychryst-kusiciel<sup>1943</sup>. Kłosińska z kolei pisała o Wężach Grzechów umieszczonych na ciele żmii w kontekście oczyszczenia duszy w drodze do Raju<sup>1944</sup>. Jeszcze inną opinię wyraził Goldfrank, który łączył ten motyw z wizjami Józefa Wołockiego (1439/1440–1515) jako odzwierciedlającymi nastroje chiliastyczne, związane zatem z wiarą w powtórne przyjście Chrystusa. Te oczekiwania, żywe na Rusi pod koniec XV w., łączy się z kolei z odrodzeniem popularności myśli św. Efrema Syryjczyka<sup>1945</sup>. Z tego też powodu Goldfrank był skłonny dostrzegać istotny związek ideowy wczesnego przykładu wizji malarskiej węża z „demonicznymi Celnicami” w Monasterze Ferapontowym (tj. w *Sądzie Ostatecznym* Dionizego z lat 1502–1503) z pełnieniem przez Józefa Wołockiego funkcji ihumena tego monasteru w latach 1479–1515<sup>1946</sup>. Pojawienie się motywu węża/rzeki we freskach moskiewskiego soboru Zaśnięcia miałoby się wiązać z przejęciem kontroli nad tą świątynią przez sprzymierzeńców Józefa między 1494 a 1511 r.<sup>1947</sup> Tym samym implikowałoby to konieczność przyjęcia datowania ikon ruteńskich z tym motywem na powstałe począwszy od 2. ćw. XVI w.<sup>1948</sup>, co

7. Blasphemy; 8. Usury and perversity; 9. Insensitivity and vanity; 10. Greed; 11. Drunkenness; 12. Remembering evil; 13. Sorcery; 14. Gluttony; 15. Idolatry and heresy; 16. Sodomy and pederasty; 17. Adultery; 18. Murder; 19. Theft; 20. Fornication; 21. Meanness and unmercifulness’<sup>1937</sup>

In the icons from Polyana (MNK XVIII-25, Cat. 37) and from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39) the names of sins are inscribed next to the body of the serpent wriggling among them. In the former each of them is preceded with a number.<sup>1938</sup> One tollbooth may have several meanings assigned to it – e.g. the seventh one, described as ‘obscene and empty talk’ (CS. *sramosloviie* and *praznosloviie*) – as a result of which there are twenty one tollbooths to which correspond twenty nine (!) sins. In the icon from the vicinity of Przemyśl twenty *mystarstva* are featured, with the repeated tollbooths of envy and dancing, but perhaps in a different meaning. So there are sixteen, seventeen sins altogether. The complex iconography of the subject of *mytarstva* and the related misunderstandings and inaccuracies require more attention (see the sub-section *Tollbooths* below).

To cite Climacus, ‘The snake of sensuality is many-faced. In those who are inexperienced in sin he sows the thought of making one trial and then stopping. But this crafty creature incites those who have tried this to fresh trial through the remembrance of their sin’<sup>1939</sup> The fight between the devils and angels for human souls depicted in the icons brings to mind other words expressed by Climacus, namely: ‘nothing can prove the defeat of the demons so clearly as the violence with which they attack us’<sup>1940</sup>

The motif of the serpent is directly connected with the Leviathan’s mouth, identified with hell/limbo, where he originated and with which he was connected through his role of attacking sinners.<sup>1941</sup> According to Alekseiev, the serpent devoured the sinners whose sins could not be forgiven.<sup>1942</sup> He was also interpreted as the Old Testament Antichrist the Tempter.<sup>1943</sup> By contrast, Kłosińska wrote about the Knots of Sins placed on the viper’s body in the context of purifying the soul on the way to Paradise.<sup>1944</sup> Yet another opinion was

1939 Jan Klimak, *Drabina raju*, s. 209 [PG 88,896A]. Ikonografia węża grzechu: Goldfrank 1995, s. 180–199.

1940 Jan Klimak, *Drabina raju*, s. 303 [PG 88,1109D].

1941 Березович 2010, s. 42.

1942 Алексеев 1998, s. 17; Бережная 2003a, s. 457; Березович 2010, s. 42, przyp. 8.

1943 Бережная powołała się przy tym na opracowanie dotyczące wizji proroka Daniela, przygotowywane przez L. Neressian do druku – Бережная 2003a, *loc. cit.*, przyp. 17.

1944 Kłosińska 1967, s. 39; Березович 2010, *ibidem*. Ks. Wojnarowski w opisie owych węzłów używał terminu „pierścienie” – Wojnarowski 2013, s. 247.

1945 Goldfrank 1995, s. 196; Бережная 2003a, s. 457.

1946 Goldfrank 1995, s. 189, 198.

1947 *Ibidem*, s. 196.

1948 Himka 2009, s. 29.

1937 Goldfrank 1995, p. 181.

1938 Dąbrowska [2010], p. 30: due to the incomplete deciphering of the names of tollbooths the author has expressed an opinion the numbering was disturbed.

1939 Jan Klimak, *Drabina raju*, p. 209 [PG 88,896A]. Iconography of the serpent of sin: Goldfrank 1995, pp. 180–199 [English translation by Archimandrite Lazarus Moore, available at <http://www.prudencetrue.com/images/TheLadderofDivineAscent.pdf>].

1940 Jan Klimak, *Drabina raju*, p. 303 [PG 88,1109D] [the source of English translation as above].

1941 Березович 2010, p. 42.

1942 Алексеев 1998, p. 17; Бережная 2003a, p. 457; Березович 2010, p. 42, footnote 8.

1943 Бережная has cited a study concerning the vision of Prophet Daniel made ready for printing by L. Neressian – Бережная 2003a, *loc. cit.*, footnote 17.

1944 Kłosińska 1967, p. 39; Березович 2010, *ibid*. When describing these knots, Rev. Wojnarowski used the term ‘rings’ – Wojnarowski 2013, p. 247.

jednakże jest trudne do pogodzenia z ich datowaniem na wiek XV (podobnie zresztą jak ikon nowogrodzkich)<sup>1949</sup>.

Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na motyw węża kłusającego niewiastę w strefie potępionych, dla którego istnieją precedensy w postaci wielu węży wypełniających ciała grzeszników w średniowiecznych freskach syryjskich. O ile w pierwszym wypadku wąż jest niejako egzekutorem zewnętrznym (a zatem ten motyw jest jednoznaczny), o tyle węże we freskach w Mar Musa-Al Habashi atakują wewnętrzne organy ludzkie odpowiedzialne za zmysły<sup>1950</sup>. Tym samym wąż jawi się w tym ujęciu jako odwieczny wróg człowieka, atakujący to, co stanowi jego słabość. Pełzające po ziemi ucieleśnienie zła staje się symbolem cielesnego zniewolenia, stąd być może w tym kontekście należy postrzegać jego obecność w monumentalnej postaci w ikonach ruskich z naniesionymi na jego ciele nazwami grzechów, związanych w większości z cielesnymi popędami. Akt kłusania pięty Adama byłby odniesieniem do pierwotnej pokusy, stanowiącej źródło późniejszego zła, którego przejawy manifestowane w postaci Węzłów Grzechu odnoszą się do ich kalejdoskopu układanego od czasów apostołskich.

### Paszczka Piekielna Lewiatana – obraz Otchłani

W ikonie z Polany wąż wydobywa się z paszczy jednej z dwóch głów bestii dosiadanej przez diabła, zajmującego środek Rzeki Ognia, wypływającej spod umieszczonej nieco powyżej sfery ziemskiej. Druga głowa potwora, skierowana w przeciwną stronę, służy do pożerania potępionych. W ikonie z Hankowic podobny dwugłowy potwór dosiadany przez wielogłowego diabła znajduje się w centrum szeroko rozwartej Paszczy<sup>1951</sup>. Tu również potwór i jego jeźdźciec zanurzeni są w szeroko rozlewającej się Rzece Ognia, która tym razem ma swoje źródła u stóp Tronu Przygotowania. Można domniemywać, że ten jeźdźciec to szatan, upadły anioł, przytrzymujący duszę Judasza<sup>1952</sup>, podpisany w ikonie *Sądu* z Lipia<sup>1953</sup> jako Lucyfer. Szatan to przeciwieństwo Chrystusa, określane zatem mianem

expressed by Goldfrank, who linked this motif with the visions of Joseph Volotsky (1439/1440–1515) as reflecting the chiliastic feeling, pertaining to the belief in the Second Coming of Christ. These expectations, observed in Rus' at the close of the 15th c., are connected with the revived popularity of the ideas expressed by St Ephrem the Syrian.<sup>1945</sup> For this reason Goldfrank was inclined to see an essential ideological relation between the early example of the painted vision of the serpent and the 'demonic tollbooths' in the Ferapontov Monastery (i.e. in *The Last Judgement* by Dionysius, dating from 1502–1503) and the fact that Joseph Volotsky had held the position of igumen of this monastery in 1479–1515.<sup>1946</sup> The presence of the motif of the serpent/river in the frescos of the cathedral of the Dormition was believed to be connected with taking control over this temple by the supporters of Joseph between 1494 and 1511.<sup>1947</sup> This would imply a necessity to accept the dating of Ruthenian icons with this motif to no earlier than the 2nd quarter of the 16th c.,<sup>1948</sup> which, however, is difficult to reconcile with the dating of these works to the 15th c. (in fact, the same as Novgorod icons).<sup>1949</sup>

In this context it is worth paying attention to the motif of the serpent biting a woman in the area of the cursed which has precedents in the form of many serpents filling the bodies of sinners in Syrian medieval frescos. While in the former the serpent is as if an external executor (which makes the motif clear), serpents in the frescos in Mar Musa-Al Habashi attack human inner organs responsible for senses.<sup>1950</sup> Therefore in this depiction the serpent appears to be an eternal enemy of man attacking what is the latter's weakness. The embodiment of evil slithering on the earth becomes a symbol of corporeal enslavement, so perhaps this is the context that its presence in the monumental form should be perceived in Ruthenian icons with the names of sins featured on its body, mostly connected with biological needs. The act of biting Adam's heel would thus refer to the original temptation, the source of future evil, whose manifestations in the form of rings of sins refer to their kaleidoscope the arranging of which started in the apostolic times.

### The Hell Mouth of the Leviathan – the Limbo

In the Polyana icon the serpent emerges from the mouth of one of two heads of a beast mounted by the devil, occupying the centre of the River of Fire flowing from under the earthly

1949 Betea najstarsze ikony Sądu Ostatecznego z mytarstwami odnosi do początku XV w. – Betea 2011, s. 2.

1950 Ilustracje bez numeracji w: Mason 2004, <http://www.rom.on.ca/en/blog/the-monastery-of-st-moses-syria-the-frescoes#.ViElglF5XRk.facebook>; zob. też Dodd 2001.

1951 Zob. przyp. 369.

1952 *Иконы Пскова* 2012, I, s. 128. Tematyką Judasza w Piekło zajęła się szczególnie Dmitra Mastoraki, która zechciała mi łaskawie przesłać wypis z pracy dyplomowej pt. *Déductions concernant la représentation de Judas en enfer*, zawierający katalog tych scen obecnych w sztuce oraz uwagi podsumowujące. Z jej obserwacji wynika ciekawa konstatacja, że w sztuce pobizantyńskiej nie rezygnowano, co prawda, z potępienia Judasza, unikano jednak zniekształcania rysów jego twarzy.

1953 *Sąd Ostateczny*, ikona dat. na I. poł. XVII w., drewno, tempera, 267 × 210 cm, z cerkwi w Lipiu, MHS, nr inw. 975 – Janocha 2008, fragment z Paszczą Lewiatana na s. 310.

1945 Goldfrank 1995, p. 196; Бережная 2003a, p. 457.

1946 Goldfrank 1995, pp. 189, 198.

1947 Ibid., p. 196.

1948 Himka 2009, p. 29.

1949 Betea has dated the oldest icon of the Last Judgement with *mytarstva* to the beginning of the 15th c. – Betea 2011, p. 2.

1950 Unnumbered figures: Mason 2004, <http://www.rom.on.ca/en/blog/the-monastery-of-st-moses-syria-the-frescoes#.ViElglF5XRk.facebook>; see also Dodd 2001.

Antychrysta, utożsamiany tak ze Smokiem wielkim, jak z Wężem starodawnym, zgodnie z tekstem Ap 12,7–9 strącony na ziemię po walce z Archaniołem Michałem<sup>1954</sup>. W rzeczywistości Lucyfer jest przeciwieństwem nie tylko Chrystusa, ale całej Trójcy Świętej – mając bowiem trzy głowy, stanowi niejako jej antytezę. Tak też został opisany w wizji Dantego i tak przedstawiony np. w temacie *Sądu Ostatecznego* w kościele św. Jakuba w Toruniu<sup>1955</sup>. Dziewięć chórów, które Piotr Lombard wyróżnił w XII w., miało stanowić antytezę dziewięciu chór anielskich<sup>1956</sup> przyjętych w ikonografii od czasów traktatu Pseudo-Dionizego. W ikonografii malowideł kościołów środkowoeuropejskich XV–XVI w. napięcie między sferą zbawionych a potępionych budowano przez przeciwstawienie dla wyobrażenia Jeruzolimy Niebiańskiej – piekła ilustrowanego również w formie budowli z basztami<sup>1957</sup>.

Piotr Ł. Grotowski, opisując ikonografię bizantyńską tego fragmentu narracji, pisał, że w środku ognistego jeziora wyobrażono „Hadesa na tronie w formie potwora-Ketosa (o węzowych głowach połykających ludzi; Jon 2,1–2) z duszą potępionego (zwykle tożsamy z Judaszem lub bogaczem) na kolanach [...]”<sup>1958</sup>. Rzeczywiście forma wyginającego się potwora, np. w ikonie z Hankowic, przypomina tron z wklęsłym siedziskiem, na którym zasiada książę ciemności.

Czymże natomiast jest wspomniana wyżej Paszcza? W literaturze zachodniej motyw szeroko rozwartej szczęki, która stanowi jakby synonim piekła, określane jest jako Paszcza Piekielna (ang. *Hellmouth*)<sup>1959</sup>. Często w iluminatorstwie iryjskim i anglo-saksońskim, wyróżnia się podobnymi cechami: szeroko rozwartą szczęką, zaznaczonymi nozdrzami i wielkimi ślepiami<sup>1960</sup>. W ikonie Paszcza została ukazana z profilu, z jednym, wielkim, łpiącym ku górze okiem. Jest to „potężna, prymitywna siła, byt głębinowy, przyjmujący to wszystko, co wrzuca do niego szatan. Ową Paszczę Piekelną słuszniej jest nazwać kotłem, aniżeli diabłem. Jest to narzędzie szatana, którego funkcję najlepiej uwidoczni kontekst scen *Sądu Ostatecznego*” (przekł. – M.P.K.)<sup>1961</sup>. W sztuce średniowiecznej jest też niekiedy najbardziej skrótowym odniesieniem do idei Sądu, jak w wypadku Drzwi Płockich, w których kołatka ma

sphere depicted slightly higher. The other head of the monster, turning in the opposite direction, is used for devouring the condemned. In the Hankovychi icon a similar two-headed monster mounted by a multi-headed devil is situated in the centre of a mouth opened wide.<sup>1951</sup> Here also the monster and the rider are plunged in the vastly flooding River of Fire, which this time has its source at the foot of the Prepared Throne. It may be conjectured that the rider is Satan, that is, the fallen angel, holding Judas's soul,<sup>1952</sup> described in the icon of *The Last Judgement* from Lipie<sup>1953</sup> as Lucifer. Satan is the opposite of Christ, so he is referred to as Antichrist, associated both with the great dragon and the old serpent, in accordance with the passage Rev. 12:7–9 cast out into the world after the fight with the archangel Michael.<sup>1954</sup> In fact, Lucifer is the opposite of not only Christ, but also the entire Holy Trinity – because having three heads, he is an antithesis. This is how he was described in Dante's vision and depicted in this way e.g. in *The Last Judgement* in the church of St James in Toruń.<sup>1955</sup> Nine choirs, which Peter Lombard singled out in the 12th c., were the antithesis of nine angelic choirs<sup>1956</sup> included in the iconography from the time of the treaty by Pseudo-Dionysius. In the iconography of paintings in Central European churches in the 15th–16th c. the tension between the saved and the condemned was built by juxtaposing the image of Heavenly Jerusalem with the hell represented also in the form of buildings with towers.<sup>1957</sup>

Describing the Byzantine iconography of this fragment of the narrative, Piotr Ł. Grotowski wrote that in the very centre of the fiery lake represented is 'Hades on the throne in the form of Cetos, a monster (with snake-like heads devouring people; Jonah 2:1–2) with the soul of a condemned man (usually associated with Judas or a rich man) on his lap ...'<sup>1958</sup> It is true that the form of the bending monster, e.g. in the Hankovychi icon, reminds of a throne with a concave seat on which the prince of darkness is seated.

What is then the abovementioned mouth? In Western literature the motif of the jaws opened wide, which is a kind of synonym of hell, is referred to as hell-mouth.<sup>1959</sup> Frequent in

1951 See footnote 369.

1952 *Иконы Пскова* 2012, I, p. 128. The subject of Judas in hell has been analysed in great detail by Dmitra Mastoraki, who was kind to send me an excerpt from her dissertation entitled *Déductions concernant la représentation de Judas en enfer*, with a catalogue of these scenes present in art and concluding remarks. What has resulted from her observation is an interesting conclusion that although Byzantine art did condemn Judas, his facial features were not distorted.

1953 *The Last Judgement*, icon dated to the 1st half of the 17th c., wood, tempera, 267 × 210 cm, from the Orthodox church in Lipie, MHS, inv. no. 975 – Janocha 2008, fragment with the mouth of the Leviathan on p. 310.

1954 Goldfrank 1995, p. 193.

1955 Michnowska 1965, p. 29.

1956 Kliś 1999, p. 155.

1957 Kliś 2009, p. 287.

1958 Grotowski 2013, p. 221.

1959 Link 1995, pp. 75–76.

1954 Goldfrank 1995, s. 193.

1955 Michnowska 1965, s. 29.

1956 Kliś 1999, s. 155.

1957 Kliś 2009, s. 287.

1958 Grotowski 2013, s. 221.

1959 Link 1995, s. 75–76.

1960 *Anioł zamykający Bramy Piekła, Psalterz Winchester*, 1150, British Library (*Cotton Nero ms C IV*, fol. 39r.), London – *ibidem*, il. 26.

1961 *Ibidem*, s. 76: *Hell Mouth is a powerful, primitive force, a denizen of the deep who receives what Satan casts in. This Hell Mouth cannot be called evil any more than can a cauldron. It is a tool of Satan that is best understood in the context of Last Judgement scenes.*

postać głowy lwa z wyłaniającym się z jego paszczy rzędem głów ludzkich. Po przeniesieniu do Nowogrodu motyw ten uzupełniono niebudzącym wątpliwości komentarzem, zapewne w 1. poł. XIV w.:

ΑΔΥ ΠΟΧΝΡΑΓ ΓΡ΄ΕΣΗΖΙΧ  
(= *Otchłań pożera grzesznych*)

Źródła literackiego tego motywu można dopatrywać się w opisie Lewiatana w Księdze Hioba (Hi 40,20–41,25):

Któż odkryje wierzch odzienia jego,  
a w pośrzodek gęby jego, kto wnidzie?  
Wrota paszczeki jego, kto otworzył?  
Wkoło zębów jego strach (Hi 41,4–5).

Skrupulatność w oddaniu opisu widać u malarza ikony z Hankowic także w drobnym szczególe – ognistym podmuchu wydobywającym się z nozdrzy, odpowiadającym jakby dalszej części opisu wspomnianej Księgi:

Kichanie jego blask ogniowy,  
a oczy jego jako powieki zarania.  
Z ust jego lampy wychodzą,  
jako pochodnie ognia zapalone.  
Z nozdrzy jego wychodzi dym,  
jako garnca podpalonego i wrzącego (Hi 41,9–11).

Święty Bazyli w „rozwarłej potwornej paszczy” widział kres potępionych (zob. przyp. 1965).

Diabły dosiadające dwugłowych potworów w ikonach z Polany i Hankowic przebijane są włócznią, wycelowaną w nie – zgodnie z tradycją ikonograficzną – przez Archanioła Michała, który w ikonie z Polany unosi się w półpostaci w powietrzu, w ikonie z Hankowic natomiast ukazany jest w całej postaci, w postawie kroczącej. W tym wypadku diabeł posiada wiele głów i trzyma na swym łonie postać ludzką, zapewne Judasza. Podobna postać zarysowana jest w ikonie z Polany, lecz zdecydowanie mniej czytelna. W obu scenach w tle potwora i dosiadającego go diabła umieszczono słabo widoczne sylwetki ludzkie, znaleźli tu zatem miejsce skazani na potępienie. W ikonie z Hankowic są to nagie niewiasty i mężczyźni, w ikonie z Polany zaś – postaci w długich, powłóczystych szatach, niektóre w mniszach kapturach, inne w koronach, jeszcze inne w kołpakach. W każdej ikonie inaczej zarysowano charakter potępionych, osiągając podobną wymowę – kara może dosięgnąć wszystkich bez wyjątku. W drugim wypadku wyraźniej zaakcentowano aspekt zróżnicowania społecznego, podobnie jak w staropolskich tańcach śmierci,

Irish and Anglo-Saxon art of illumination, it is characterised by similar features: the gaping mouth with marked nostrils and huge eyes.<sup>1960</sup> In the icon hell-mouth is depicted in profile, with one, large eye glowering up. ‘Hell Mouth is a powerful, primitive force, a denizen of the deep who receives what Satan casts in. This Hell Mouth cannot be called evil any more than can a cauldron. It is a tool of Satan that is best understood in the context of Last Judgement scenes’...<sup>1961</sup> In medieval art it is sometimes the most reduced reference to the idea of the Last Judgement, as in the case of the Płock Door, in which the knocker has the form of a lion with a row of human heads emerging from its mouth. Having been transferred to Novgorod, the motif was completed with a commentary raising no doubts, probably in the 1st half of the 14th c.:

ΑΔΥ ΠΟΧΝΡΑΓ ΓΡ΄ΕΣΗΖΙΧ  
(= *The limbo devouring sinners*)

The literary source of this motif may be the description of the Leviathan in the Book of Job (Job 40:20–41:25):

Who can discover the face of his garment?  
or who can come to him with his double bridle?  
Who can open the doors of his face?  
his teeth are terrible round about (Job 41:13–14).

Meticulousness in conveying this description in art can also be seen in a small detail in the Hankovychi icon – a fiery gust released from the monster’s nostrils, which corresponds to the further part of the description in the abovementioned Book:

By his neesings a light doth shine,  
and his eyes are like the eyelids of the morning.  
Out of his mouth go burning lamps,  
and sparks of fire leap out.  
Out of his nostrils goeth smoke,  
as out of a seething pot or caldron (Job 41,18–20).

St Basil interpreted ‘the gaping mouth of the monster’ as the end of the condemned (see below footnote 1965).

Devils riding two-headed monsters in the Polyana and Hankovychi icons are pierced with a spear targeted at them – in accordance with the iconographic tradition – by the archangel Michael, who in the icon from Polyana floats in half-figure in the air, and in the icon from Hankovychi is depicted in full-figure, striding. In this case the devil has many heads and holds a human figure on his lap, probably Judas.

1960 *Angel Closing the Door of Hell, Winchester Psalter*, 1150, British Library (*Cotton Nero ms C IV*, fol. 39r.), London – *ibid.*, fig. 26.

1961 *Ibid.*, p. 76.

ewokujących bardziej powszechną w Europie Zachodniej ideę *danse macabre*.

W ikonie z Polany brak inskrypcji dookreślającej miejsce męki. W ikonie z Hankowic nad grupą postaci ciągniętych na powrozie przez diabła, pomiędzy sferą ziemską a Paszczą Piekielną, zamieszczono opis, iż oto osądzeni prowadzeni są do piekła (cs. *до некла*), co zapewne należy traktować jako wpływ ikonografii zachodniej, czy wręcz polonizm, w powszechnym użyciu było bowiem pojęcie Otchłani (cs. *adb*) – np. w ikonie w cerkwi w Łukow-Wenecji, gdzie pojawił się termin „Otchłań Bezdena”, umieszczony tuż przy paszczy potwora (zob. przyp. 1720). W ikonie z Lipia (MHS) opisano to miejsce jako „Otchłań Nienasycona” (cs. *adb несытый*) (zob. przyp. 1953). W ikonie z Hankowic zaś malarz pozostawił to miejsce bez opisu, nadając jedynie nazwę Rzece Ognia.

Niezwykle sugestywna wizja plastyczna Paszczy Piekielnej, w której znajduje wypełnienie dramatyczny los potępionych, ma także różnorodne pierwowzory literackie. Obecność Lewiatana tuż przy okręgu ziemi, obmywanej oceanem, odnosi się jakby do słów Ps 104 (103), 24–26:

Jako wielmożne są, Panie, uczynki twoje,  
wszystko w mądrości uczynił,  
napełniona jest ziemia osiadłością twoją.  
To morze wielkie i szerokie odnogami,  
tam płazy, których nie masz liczby,  
zwierzęta małe z wielkimi. Tam okręty pływać będą.  
Smok ten, któregoś stworzył  
ku naigraniu jemu.  
Wszystkie na Cię czekają,  
abyś im dał pokarm czasu swego.  
Gdy im ty dasz, będą zbierać,  
gdy otworzysz rękę twoją, wszystkie się dobrem napełnią.  
Ale gdy ty odwrócisz oblicze, zatrwożą się,  
odejmiesz ducha ich i ustaną,  
i w proch się swój obrócą.  
Wypuścisz ducha twego, a będą stworzone  
i odnowisz oblicze ziemi.

Wizja malarska opiera się zatem na Biblii, ale i późniejszej tradycji literackiej. W *Fizjologu*, dziele łączonym z aleksandryjską szkołą egzegetyczną, datowanym na II–IV w., zapisano:

Diabeł ukrył się głęboko w ziemi, chowając się niczym w obszernej szczelinie. Pan wylał ze swego boku krew i wodę, odpędził od nas węża poprzez obmycie zmartwychwstania i usunął z nas całą ukrytą moc diabelską<sup>1962</sup>.

A similar figure is outlined in the icon from Polyana, but is definitely less clear. In both scenes behind the monster and the devil mounting it represented are faint human figures – the cursed. In the Hankovychi icon these are naked women and men, and in the Polyana icon – figures in long, sweeping garments, some in monastic hoods, others in crowns, yet other ones in calpacks. In fact, in each icon the character of the condemned is signalled in a different way but the meaning is much the same – nobody will escape punishment. In the latter the aspect of social diversification is more emphasised, the same as in Old Polish Dances of Death, evoking the idea of *danse macabre*, more popular in Western Europe.

The Polyana icon features no inscription specifying the place of torments. In the Hankovychi icon, over a group of figures pulled on a rope by the devil, between the earthly zone and the hell-mouth, there is an inscription, according to which the judged ones are led to hell (CS. *до некла*), which probably should be treated as an influence of Western, or even Polish, iconography, as the term ‘limbo/abyss’ (CS. *adb*) was commonly used – e.g. in the icon in the Orthodox church in Lukov-Venécia, which bore the expression ‘bottomless abyss’ situated right next to the monster’s mouth (see footnote 1720). In the Lipie icon (MHS) this place is described as ‘an insatiable abyss’ (CS. *adb несытый*) (see footnote 1953). In the Hankovychi icon the painter left this place without an inscription, describing exclusively the River of Fire.

The extremely evocative artistic vision of the hellmouth, in which the dramatic fate of the condemned ends, was also inspired by a variety of literary sources. The presence of the Leviathan right next to the circle of earth, washed by the ocean, seems to refer to the following words of Ps. 104 (103):24–26:

O Lord, how manifold are thy works!  
in wisdom hast thou made them all:  
the earth is full of thy riches.  
So is this great and wide sea,  
wherein are things creeping innumerable,

both small and great beasts.  
There go the ships: there is that leviathan,  
whom thou hast made to play therein.

These wait all upon thee;  
that thou mayest give them their meat in due season.  
That thou givest them they gather:  
thou openest thine hand, they are filled with good.  
Thou hidest thy face, they are troubled:  
thou takest away their breath, they die, and return to their dust.  
Thou sendest forth thy spirit, they are created:  
and thou renewest the face of the earth.

1962 *Fizjolog* 30,2–4, s. 50.

Jan Klimak (ok. 579–ok. 649)<sup>1963</sup> w przesłaniu skierowanym do czytelnika *Drabiny Raju* wzywał tych, którzy chcą wzbudzić w sobie skruchę, aby nie przestawali sobie wyobrażać

obrazów otchłani ciemnego ognia, bezlitosnych sług, niewybaczającego Sędziego, chaosu i bezmiaru gnębiącego płomienia, podziemi, strasznych miejsc, ciasnych i stromych przepaści, i wszelkich tym podobnych, żeby wrodzona naszej naturze lubieżność zdrętwiała od wielkiego strachu, a dusza połączyła się z nieulegającą skalaniu czystością i przyjęła w siebie światło niematerialne, jaśniejące bardziej niż wszelki ogień<sup>1964</sup>.

Komentator tego ustępu, Waldemar Polanowski, wskazał na wielość konotacji użytych tu terminów *χάσμα* i *χάος*, rozumianych jako „ciemność”, „otchłań”, „podziemie”, „mrok”, „paszcza”, zwracając uwagę na używaną w ilustracjach piekła w ikonach czerń, która nie mając światła, zarazem je pochłania [„Ogień piekła spala nie dając światła” – Bazyli Wielki, *Homilia na Psalm 33,8* (PG 29, 372A)], symbolizując maksymalne oddalenie od Boga, źródła światła, w kierunku zionącej przepaści, otchłani albo rozwartej potwornej paszczy<sup>1965</sup>. Na tym przeciwstawnym biegunie króluje ten, który miał być strażnikiem/nosicielem światła, czyli Lucyfer (łac. *lucem feres* – noszący światło). Połączenie ciemności i ognia w „ciemny ogień” oddaje grozę rzeczywistości, w której panują zespolone chaos i mrok (2 P 2,17; Jud 13), a nie ma Boga (2 Tes 1,9), grozę bardziej przerażającą od tej, jaką każde z nich zawiera osobno<sup>1966</sup>.

### Celnice

Określenie tego tematu należy do najbardziej umownych. Kłosińska zaproponowała termin „Wieża Oczyszczenia Duszy”<sup>1967</sup>, Giemza zaś – „Wieża Cnót”<sup>1968</sup>, podczas gdy w rzeczywistości odbywa się tu proces sądowy, grożący na każdym poziomie próby strąceniem duszy do Otchłani. Jest to zarazem rodzaj sądu szczegółowego, indywidualnego, na ogół połączonego z natychmiastową karą. Jego opis pojawił się np. w *Powieści minionych lat* w odniesieniu do księcia Światopełka:

Sprawiedliwy tedy sąd spadł nań, na niesprawiedliwego; po odejściu z tego świata spotkały go męki, przekłętego;

The painterly vision is thus based on the Bible, as well as on later literary tradition. One can read in *Physiologus*, a text associated with the Alexandrian exegetic school, dated to the 2nd–4th c.:

The devil hid himself deep in the ground, as if in a spacious crack. The Lord poured blood and water from his side, drove the serpent away through his resurrection and removed from us all evil power.<sup>1962</sup>

John Climacus (ca.579–ca. 649)<sup>1963</sup> in his message to the readers of *The Ladder of Divine Ascent* called those who wanted to repent not to cease

to picture and scrutinise the dark abyss of eternal fire, and the merciless servants, the unsympathetic and inexorable Judge, the bottomless pit of subterranean flame, the narrow descents to the awful underground chambers and yawning gulfs, and all such things, so that the sensuality in our soul may be checked by great terror and give place to incorruptible chastity, and itself receive the shining of the immaterial light which radiates beyond any fire.<sup>1964</sup>

The commentator of this excerpt, Waldemar Polanowski, emphasised the multitude of connotations of the terms used here *χάσμα* and *χάος*, understood as ‘darkness’, ‘abyss’, ‘underground’, and ‘mouth’ drawing attention to the black colour used in the illustrations of hell in icons, the colour which having no light absorbs it [‘Fire of hell burns giving no light’ – Basil the Great, *Homily on Psalm 33,8* (PG 29, 372A)], symbolising the maximum distance from God, the source of light, in the direction of the gaping precipice, abyss or terrible mouth.<sup>1965</sup> On the opposite end rules the one who was to be the guard/bearer of light, that is Lucifer (Lat. *lucem feres* – bearing light). The combination of darkness and fire into the ‘dark fire’ renders the terror of reality in which reign the united chaos and darkness (2 Pet. 2:17; Jud. 13), and there is no God (2 Thess. 1:9), the terror which is even more scary than contained in either of them separately.<sup>1966</sup>

### Tollbooths

The name of this theme belongs to the most conventional ones. Kłosińska suggested the term ‘soul purification tower’

1963 Przegląd propozycji dat życia: Jasiewicz 2011, s. 27.

1964 Jan Klimak, *Drabina rajy*, s. 167 [PG 88,804C].

1965 Polanowski 2011, s. 167, przyp. 3.

1966 *Ibidem*, przyp. 2.

1967 Kłosińska 1967, s. 39; Kłosińska 1973, s. 154.

1968 Giemza 1995, s. 10.

1962 *Fizjolog* [*Physiologus*] 30, 2–4, p. 50.

1963 Review of the suggested dates of life: Jasiewicz 2011, p. 27.

1964 Jan Klimak, *Drabina rajy*..., p. 167 [PG 88,804C] [English translation by Archimandrite Lazarus Moore, available at <http://www.prudencetrue.com/images/TheLadderofDivineAscent.pdf>].

1965 Polanowski 2011, p. 167, footnote 3.

1966 *Ibid.*, footnote 2.



wskazuje na to jawnie zesłana nań zgubna kara, która o śmierć nielitościwie go przyprawiła, i po śmierci związany jest wieczną męką<sup>1969</sup>.

Nazwy grzechów pojawiają się w ikonach w dwóch wariantach przedstawieniowych, tj. albo przy tzw. węzłach na ciele wijącego się węża, o czym wspomniano powyżej, albo na zwojach trzymanyh przez demony na kolejnych piętrach (Stacjach lub Celnicach) jakby wieży, umieszczanej przy lewej krawędzi ikon. W obu wypadkach grzechy, ewentualnie grzesznicy, ponownie pojawiają się w najniższej strefie ikon, tj. strefie mąk.

Stacje umiejscowiono przy lewej krawędzi ikony MNK XVIII-10 (Kat. 38). Zachowanych jest czternaście stacji oraz widoczny jest górny fragment stacji piętnastej u samego dołu, najprawdopodobniej zatem tyle ich było pierwotnie w ikonie. Obecność motywu przypominającego wieżę w miejsce Węża Grzechu występuje także m.in. w ikonach z Truszewic<sup>1970</sup> i Doliny<sup>1971</sup> w zbiorach lwowskiego Muzeum Narodowego, przypominając kompozycję znaną z fresków w mołdawskim Woroncu (1547), która wypełniła boczną powierzchnię przypory północno-zachodniej cerkwi monastycznej<sup>1972</sup>.

Kłosińska przy okazji opisu Węzłów Grzechu na ikonie *Sądu Ostatecznego* z Pashova (MBLS) użyła terminu „telonie”, mającego, według niej, źródło w wizji błogosławionej Teodory, opisaney przez Cyryła Aleksandryjskiego<sup>1973</sup>. Autorka powołała się przy tym na dzieło Paula Evdokimova, w którym istotnie opisane zostały „telonie, jako »komory celne«, w których zostawia się demonom to, co do nich należy, i gdzie człowiek się uwalnia, zachowując jedynie to, co należy do Pana<sup>1974</sup>. Tak rozumiane telonie uzasadniałyby stosowanie terminu „Wieża Oczyszczenia” na określenie struktury z nich złożonej. Od takiej interpretacji był tylko krok, by Wieżę Oczyszczenia uznać za „pewien rodzaj czyścica, który jest stanem ducha, dojrzewania, ogołocenia z wszelkich plam obciążających duszę<sup>1975</sup>. Autorka pod-

(Pol. *Wieża Oczyszczenia Dusz*)<sup>1967</sup> and Giemza – ‘the tower of virtues’<sup>1968</sup>; however, what takes place here is the court trial threatening on each level of ordeal with casting the soul into the limbo. It is also a kind of individual, detailed assessment, usually combined with immediate punishment. Its description appeared e.g. in the *Tale of Bygone Years* with reference to Duke Sviatopolk:

The unjust one received a just sentence; having left this world, the cursed one suffered torments; it is evidenced by the punishment which caused his death in terrible pain and after death his suffering continues.<sup>1969</sup>

The names of sins appear in icons in two iconographic variants, i.e. either by the so-called rings on the serpent’s body, as already mentioned, or on the scrolls held by demons on subsequent levels (tollbooths or toll houses) of a sort of tower depicted by the left edge of the icon. In both cases the sins, or the sinners, appear again in the lowest part of the icon, i.e. the area of torments.

The tollbooths are situated by the left edge of the icon MNK XVIII-10 (Cat. 38). Preserved are fourteen tollbooths, and the upper part of the fifteenth tollbooth can be seen at the very bottom, so this was probably their original number in the icon. The motif resembling the tower instead of the serpent of sin is also depicted e.g. in the icons from Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice)<sup>1970</sup> and Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina)<sup>1971</sup> in the holdings of the Lviv National Museum, reminding of the composition known from frescos in Voroneż, Moldavia (1547), which decorates the side surface of the north-western buttress of the monastic Orthodox church.<sup>1972</sup>

While describing the Knots of Sin depicted in the icon of *The Last Judgement* from Pashovo (MBLS) Kłosińska used the term ‘telonia’, which, according to her, had its source in the vision of Blessed Theodora, described by Cyril of Alexandria.<sup>1973</sup> The author cited the work of Paul Evdokimov, which

1967 Kłosińska 1967, p. 39; Kłosińska 1973, p. 154.

1968 Giemza 1995, p. 10.

1969 Nestor, *Powieść minionych lat*, p. 155.

1970 *The Last Judgement*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 260 × 190 cm, from the Orthodox church in Trushevichi, НМЛ – Свенціцький 1928a, fig. 55; Свенціцький-Святицький 1929, pl. 123, fig. 203; Подикович 1995, no. 35, figs. 156, 159, 163; Гелитович 2010, cat. no. 84: *The Last Judgement*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 260 × 192 × 3 cm, from the Orthodox church of the Assembly of the Most Holy Virgin in Trushevichi, at the НМЛ since 1914, inv. no. Кв-158126ш-1976.

1971 *The Last Judgement*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., 208 × 146 × 3 cm, from the Orthodox church in Dolyna, НМЛ – Свенціцький 1928a, fig. 53; Свенціцький-Святицький 1929, pl. 46, fig. 65; Подикович 1995, no. 30, fig. 130. It is believed the oldest Ruthenian icon with this motif is the icon from Vilshanytsia (Ukr. Вільшаниця, Pol. Olszanica), dated to the beginning of the 16th c. – Сидор 2001, p. 83 (see footnote 2083); Wojnarowski 2013, p. 244.

1972 Betea 2011, fig. 2.

1973 Kłosińska 1967, p. 39.

1969 Nestor, *Powieść minionych lat*, s. 155.

1970 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 260 × 190 cm, z cerkwi we wsi Truszewice (ukr. Трушевичі), НМЛ – Свенціцький 1928a, il. 55; Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 123, il. 203; Подикович 1995, poz. 35, il. 156, 159, 163; Гелитович 2010, poz. kat. 84: *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 260 × 192 × 3 cm, z cerkwi pw. Soboru Przeświętej Bogurodzicy we wsi Truszewice (ukr. Трушевичі), w НМЛ od 1914, nr inw. Кв-158126 ш-1976.

1971 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., 208 × 146 × 3 cm, z cerkwi we wsi Dolina, НМЛ – Свенціцький 1928a, il. 53; Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 46, il. 65; Подикович 1995, poz. 30, il. 130. Za najstarszą ikonę zachodnioruską z tym motywem uważana jest ikona z Olszanicy, dat. na pocz. XVI w. – Сидор 2001, s. 83 (zob. przyp. 2083); Wojnarowski 2013, s. 244.

1972 Betea 2011, il. 2.

1973 Kłosińska 1967, s. 39.

1974 Evdokimov 1964, s. 366.

1975 *Ibidem*; Kłosińska 1967, s. 39.

kreśliła analogię tego terminu do drabiny z postaciami mnichów wchodzących i spadających w wizji Jana Klimaka, wskazując, że jest to obraz wielopiętrowej wieży, w której na każdym poziomie dokonuje się oczyszczenie duszy, polegające na tym, że anioł niosący duszę musi odeprzeć atak oskarżającego szatana. Jej źródeł literackich i obrazowych Janina Kłosińska dopatrywała się w rumuńskiej ludowej wierze<sup>1976</sup>. Jarosław Giemza, określając ten motyw jako Wieżę Cnót, wywodził jego wizję plastyczną z opisów Bazylego Wielkiego, Teodory i Jana Klimaka, wątek obecności w Rzece Ognistej biskupów, księżąt i królów wiązał zaś z przekazem apokryficznym, znanym jako *Wędrówki Bogarodzicy po miejscach męki*<sup>1977</sup>.

Terminu „Komory Celne” jako stacje „dręcząco-kontrolne”, przez które trzeba przejść, zanim wstąpi się do Królestwa Niebieskiego, użył także Gerhard Podskalsky, wskazując na ich ważną rolę w staroruskiej teologii, czego dowodem była homilia Abrahama ze Smoleńska<sup>1978</sup>. W innym miejscu zastąpił je terminem „udręki”<sup>1979</sup>.

Goldfrank za bezpośrednie źródło mytarstw uznał wspomniany wyżej *Żywot* greckiego mistyka św. Bazylego Nowego (zwanego Młodszy), zredagowany przez jego ucznia Grzegorza i krążący w odpisach słowiańskich<sup>1980</sup>. Podkreślił zarazem, że ich lista nie była zupełnie oryginalna, podobne występkę, zgrupowane dla każdego z pięciu zmysłów, opisano bowiem w *Homilii XIV: De exitu animi, et de secundo adventu* (PG 77, 1071–1099: gr. *Peri exodu psiches / Περι ἐξόδου ψυχῆς*), niesłusznie przypisywanej św. Cyrylowi Aleksandryjskiemu (zm. 444)<sup>1981</sup>.

Himka w monografii ikon ruteńskich Sądu Ostatecznego stwierdził natomiast, że wizja Celnic (ang. *tollbooths*) ma swoje źródło we wspomnianej *Homilii* św. Cyryla Aleksandryjskiego *De exitu animi*, w której nie sprecyzowano jednakże dokładnie ich nazw ani liczby, a co nastąpiło w *Żywocie* św. Bazylego Nowego, rozpowszechnionym na Rusi w dwóch redakcjach<sup>1982</sup>. Dopiero w tym apokryfie powtarza się liczba dwudziestu lub dwudziestu jeden mytarstw, dokładnie odpowiadająca tym, które są obecne w ikonach, poświadczając tym samym bezpośrednie oddziaływanie na ich ikonografię traktatu, skądinąd niezwykle popularnego, a mającego wielki wpływ na inne dzieła literackie staroruskie o charakterze eschatologicznym w XII i XIII w.

Gumińska, nawiązując do koncepcji Kłosińskiej, stwierdziła, że w każdej kondygnacji wież następuje uwalnianie

indeed describes ‘telonia as “tollbooths”’, in which people leave for demons what belongs to them and where people free themselves, keeping only what belongs to the Lord’.<sup>1974</sup> Telonia understood in this way would justify the use of the term ‘the tower of purification’ to refer to the structure consisting of them. This interpretation was very close to regarding the tower of purification as a ‘a kind of purgatory, which is a state of mind, of maturing, cleaning all the stains burdening the soul’.<sup>1975</sup> The author emphasised the analogy of this term to the ladder with the figures of ascending and falling monks in the vision of John Climacus, indicating that it is a picture of a multi-storey tower in which on every level the purification of the soul takes place, namely an angel carrying the soul has to repulse the attack of Satan’s accusations. According to Janina Kłosińska, it has its literary and iconographic sources in Romanian folk faith.<sup>1976</sup> Referring to this motif as the tower of virtues, Jarosław Giemza believed that its visual representation was inspired by the descriptions given by Basil the Great, Theodora and John Climacus, and he linked the theme of the presence of bishops, princes and kings in the River of Fire with the apocryphal text known as *The Visitation to the Torments by the Mother of God*.<sup>1977</sup>

The term tollbooths/toll houses was used as ‘torment/control stations’ one has to go through before entering the Heavenly Kingdom also by Gerhard Podskalsky, who highlighted their important role in Old Rus’ theology, as evidenced by the homily of Abraham of Smolensk.<sup>1978</sup> In a different place he replaced the term with the expression ‘torments’.<sup>1979</sup>

According to Goldfrank, the direct source of *mytarstva* was the abovementioned *Life* of the Greek mystic St Basil the New (called the Younger), redacted by his disciple Gregory and circulating in Slavic copies.<sup>1980</sup> At the same time he emphasised that their list was not completely original, as similar offences, grouped for each of the five senses were described in *Homily XIV: De exitu animi, et de secundo adventu* (PG 77, 1071–1099: Gr. *Peri exodu psiches / Περι ἐξόδου ψυχῆς*), incorrectly ascribed to St Cyril of Alexandria (d. 444).<sup>1981</sup>

In his monograph on Ruthenian icons devoted to the Last Judgement Himka has written that the idea of tollbooths was developed in the sermon by Cyril of Alexandria *De exitu animi*, which, however, did not specify the number of tollbooths or name all the sins, done later in the *Life of St Basil the New*,

1976 *Ibidem*; Kłosińska 1973, s. 154.

1977 Giemza 1995, s. 10. Zob. *Хождение Богородицы по мукам*.

1978 Podskalsky [1982] 2000, s. 339.

1979 *Ibidem*, s. 150.

1980 Goldfrank 1995, s. 180.

1981 *Ibidem*, s. 181, przyp. 3.

1982 Himka 2009, s. 47–49.

1974 Evdokimov 1964, p. 366.

1975 *Ibid.*; Kłosińska 1967, p. 39.

1976 *Ibid.*; Kłosińska 1973, p. 154.

1977 Giemza 1995, p. 10. See *Хождение Богородицы по мукам*.

1978 Podskalsky [1982] 2000, p. 339.

1979 *Ibid.*, p. 150.

1980 Goldfrank 1995, p. 180.

1981 *Ibid.*, p. 181, footnote 3.

dusz z popełnionych za życia win, a pokonywanie kolejnych etapów decydujących o wejściu do Nieba odbywa się w tzw. teloniach, czyli Komorach Celnych (cs. *mytarstwach*), objawionych błogosławionej Teodorze, której widzenie opisał św. Cyryl Aleksandryjski. Jak stwierdziła autorka, piętra tej wieży to kolejne stopnie próby dla sądzonej duszy, niczym szczeble w *Drabinie*, dziele mistycznym Jana Klimaka<sup>1983</sup>.

Ostatnio temat ten został omówiony w artykule Raluca Betei w odniesieniu do cerkwi w Maramuresz w XVII–XVIII w., gdzie określony został jako „Sąd/Proces sądowy nad duszą” (ang. *Trial of the Soul*)<sup>1984</sup>. Zdaniem autorki, termin „teloneia” (ang. *tollbooths*) winno się odnieść do czasów św. Cyryla Aleksandryjskiego, a koncepcję wizualizacji tego Procesu należy przypisać bezpośrednio treści *Żywota św. Bazylego Nowego* i jego niezwyklej popularności wśród ludności ortodoksyjnej, w czym Betea zgodziła się z Goldfrankiem<sup>1985</sup>. Autorka przypominała, że tekst *Żywota* zawiera opis dwóch wizji eschatologicznych, jednej odnoszącej się do Sądu po śmierci i drugiej, w której Grzegorz, uczeń świętego, towarzyszy wędrowce Teodory przez różne Stacje powietrzne. W stacjach tych demony obarczają ją winą za rozmaite przewinienia, aniołowie zaś biorą ją w obronę. W zależności od redakcji tekstu tych cel mogło być dwadzieścia lub dwadzieścia jeden, a przewinami były: „oszczerstwo, łżenie, zawiść, kłamliwość, gniew i furia, duma, bluźnierstwo, lichwiarstwo i oszustwo, nieczułość i próżność, chciwość, opilstwo, pamiętliwość, czarnoksięstwo, obżarstwo, bałwochwalstwo i innowierstwo, sodomia i pederastia, cudzołóstwo, zabójstwo, złodziejstwo, nierząd, skąpstwo i brak litości”<sup>1986</sup>.

Podsumowując różne poglądy na genezę tematu Celnic/Stacji Powietrznych, należy zauważyć, że zdarzało się niekiedy błędne utożsamienie św. Bazylego Nowego (zwanego Młodszym), anachorety z X w., faktycznego bohatera wskazanego apokryfu, źródła wizji błogosławionej Teodory, ujawnionej w czasie snu Grzegorzowi, uczniowi św. Bazylego, ze św. Bazylim Wielkim, Ojcem Kościoła, żyjącym w wieku IV<sup>1987</sup>. Święty Bazyl Nowy, zmarły za panowania cesarza Konstantyna Porfirogenety w poł. X w., zyskał swój przydomek dla odróżnienia od wielkiego poprzednika. Tym bardziej żywot świętego nie mógł zostać zredagowany przez św. Cyryla Aleksandryjskiego, żyjącego

known in Rus’ in two redactions.<sup>1982</sup> It is only in this apocryphal work that the number of twenty or twenty one *mytarstva* is repeated, corresponding directly to what is represented in icons, thus evidencing direct influence on their iconography exerted by the treatise, otherwise extremely popular and very influential on other Old Rus’ literary works of eschatological character dating back to the 12th and 13th c.

Referring to Kłosińska’s idea, Gumińska stated that what happened on each of the levels of the tower – the freeing of the souls from the sins committed during lifetime and going through subsequent stages, which decided about getting to heaven – took place in the so-called telonia, that is, tollbooths (CS. *mytarstva*), revealed to Blessed Theodora, whose vision was described by St Cyril of Alexandria. The author believed that the storeys of this tower were the subsequent trials for the assessed soul, as if rungs in the *Ladder*, a mystical work by St John Climacus.<sup>1983</sup>

Recently this subject has been discussed in an article by Raluca Betea in reference to the Orthodox church in Maramureş from the 17th–18th c., where it is called the *Trial of the Soul*.<sup>1984</sup> According to the author, the term ‘teloneia’ (tollbooths) should be used in reference to the time of St Cyril of Alexandria, and the concept of the visualisation of this trial should be linked directly with the *Life of St Basil the New* and its unusual popularity among the Orthodox population, in which Betea has agreed with Goldfrank.<sup>1985</sup> The author has recalled that the *Life* contains a description of two eschatological visions, one referring to the judgement after death, and the other one in which Gregory, a disciple of the saint, accompanies Theodora going through different aerial tollbooths. In these stations demons accuse her of a variety of offences and angels defend her. Depending on the redaction of the text there were either twenty or twenty one tollbooths and the offences included: ‘slander, insult, envy, lying, anger and rage, blasphemy, usury and deceit, indifference and vanity, greed, drunkenness, grudge-bearing, sorcery, gluttony, idolatry and infidelity, sodomy and pederasty, adultery, murder, fornication, meanness and mercilessness’.<sup>1986</sup>

Recapitulating different views on the origin of the theme of tollbooths/aerial tollhouses, it must be observed that St Basil the New (called Younger), a 10th century anchorite, the real character of the abovementioned apocryphal text, the source of the vision of Blessed Theodora, revealed in a dream to Gregory, disciple of St Basil, was sometimes wrongly identified with St Basil the Great, Father of the Church, who lived in the

1983 Gumińska 2010, s. 454.

1984 Betea 2011, s. 1–15.

1985 *Ibidem*, s. 1. Zob. Ryden 1983, s. 568–586; Every 1976, s. 139–151.

1986 Веселовский 1889, s. 21–41; Betea 2011, s. 13, przyp. 5.

1987 Takie pomyłkowe przypisanie wypowiedzi na temat „besovskich mytarstw” św. Bazylemu Wielkiemu (zm. 379) obecne jest np. we wstępie do *Reguły Rozszerzonej [Monastycznej]* Józefa Wołokamskiego (zm. 1515) – Goldfrank 1995, s. 196.

1982 Himka 2009, pp. 47–49.

1983 Gumińska 2010, p. 454.

1984 Betea 2011, s. 1–15.

1985 *Ibid.*, p. 1. See Ryden 1983, pp. 568–586; Every 1976, pp. 139–151.

1986 Веселовский 1889, pp. 21–41; Betea 2011, p. 13, footnote 5.

w IV w. Niewątpliwie duże znaczenie dla omawianego tematu ma tekst *De exercitu animae* (w którym pojawił się termin „telonie”), przez jednych autorów traktowany jako dzieło św. Cyryla, przez innych uznany za przypisany mu pomyłkowo. Niemniej wizja Teodory, stanowiąca rozwinięcie tej koncepcji, nie odnosi się do tej *Homily*, lecz do wizji zawartej w *Żywocie św. Bazylego Nowego* z X w., wizji jego ucznia – Grzegorza, który ujrzał zmarłą służącą świętego, Teodorę, odbywającą podróż przez Komory Celne, z których każda reprezentowała jeden grzech. Należało je pokonać, by otrzymać zbawienie<sup>1988</sup>. Apokryf ten znany był w przekładzie cerkiewnosłowiańskim zapewne już w XI w.

Podobnie rozbudowane „katalogi” grzechów można odnaleźć w pismach Ojców Kościoła (m.in. św. Makarego Egipskiego), praktycznie pozostających, jak dotąd, poza odniesieniami w literaturze przedmiotu, a które, podobnie jak w wypadku innych Ojców Kościoła, wyrastały z komentarzy do odpowiednich ustępów Listów św. Pawła. Dotyczy to wielu innych traktatów i homilii o charakterze pouczającym, które zostaną przypomniane poniżej.

Tego rodzaju próbom i jeszcze sroższym pokusom poddawani byli również mnisi jeszcze za życia, często żyli bowiem w odosobnieniu, w miejscach pustynnych, zamieszkałych przez dusze nieczyste, które opuściwszy człowieka, błakają się „po miejscach bezwodnych” (Mt 12,43–45). Literackim tego świadectwem jest *Drabina* Jana Klimaka, dzieło powszechnie znane w Bizancjum od X w. Autor dopasował do każdego stopnia tytułowej drabiny określone dokonania duchowe, opisując je przy tym obszernie, przez co dostarczył bogatego materiału dla ilustracji tych swoich wizji. Najstarsze zachowane miniatury ilustrujące jego wizje pochodzą z X w., szczególnie jednak obficie korzystano z niego począwszy od XII stulecia<sup>1989</sup>. Sam autor porównał tę drabinę do biblijnej Drabiny Jakubowej, pisząc, że można do niej porównać święte cnoty<sup>1990</sup>.

Termin „Wieża Cnót” przyjęty przez Jarosława Giemzę wynikał zapewne z podobieństwa omawianej kompozycji do koncepcji i wizji plastycznej drabiny Jana Klimaka, której kolejne stopnie oznaczały kolejne próby dla wstępującego ku niebu mnicha, i z której w każdej chwili mógł być strącony w przepaść przez demony czyhające na jego potknięcia. Koncepcja Wieży Oczyszczenia w ujęciu Kłosińskiej i Gumińskiej zawiera w sobie bardziej skomplikowaną implikację, ponieważ w rzeczywistości przywołuje koncepcję czyśćca, wizję miejsca, w którym dusza osiąga wyższe stopnie doskonałości, podobnie jak mnich w dziele Jana Klimaka, lecz już po śmierci. Nacisk jest tu położony nie na możliwe

4th c.<sup>1987</sup> St Basil the New, who died before the reign of Emperor Constantine Porphyrogenitus in the mid-10th c., gained his byname to distinguish him from his great predecessor. All the more the life of the saint cannot have been redacted by St Cyril of Alexandria, who lived in the 4th c. Undoubtedly of great significance for the subject discussed here is the text *De exercitu animae* (in which the term telonia appeared), by certain authors considered the work of St Cyril, which other scholars regard as a mistake. Nevertheless, Theodora’s vision, in which this idea is developed, does not refer to this *Homily*, but to a vision included in the *Life of St Basil the New* of the 10th c., the vision of his disciple – Gregory, who saw the saint’s deceased servant, Theodora, going through tollbooths, each of which represented one sin. They had to be defeated to gain salvation.<sup>1988</sup> This apocryphal text was known in the Church Slavonic translation probably already in the 11th c.

Similarly developed ‘catalogues’ of sins can be found in the writings of the Church Fathers (among others St Macarius of Egypt), remaining practically, so far, without references in the literature of the subject, and which, as in the case of other Church Fathers, originated from commentaries on excerpts from the Epistles of St Paul. The same applies to many other treatises and sermons of didactic character, which will be discussed later.

Those put to tests of this kind and even more severe temptations included monks, still in their lifetime, as they often lived in isolation, in desert areas, inhabited by unclean spirits, which, having left humans, wander ‘in dry places’ (Matt. 12:43–45). Its literary testimony is the *Ladder* by John Climacus, a popular work in Byzantium from the 10th c. The author ascribed specific spiritual achievements to individual rungs of the title ladder, describing them in detail, thus providing extensive material to illustrate these visions. The oldest preserved miniatures depicting his visions date back to the 10th c., but it was particularly often used starting from the 12th c.<sup>1989</sup>. The author himself compared this ladder to the biblical ladder of Jacob, claiming one could compare holy virtues to it.<sup>1990</sup>

The term ‘Tower of Virtues’, adopted by Jarosław Giemza, was probably based on the affinity of the discussed composition to the idea and plastic vision of John Climacus’s ladder, whose rungs corresponded to successive trials a monk ascending to heaven was put through and from which he could be cast into the abyss by demons awaiting his failures. The concept of the tower of purification as interpreted by Kłosińska and

1987 Incorrect attribution of the words concerning ‘besovskie mytarstva’ to St Basil the Great (d. 379) can be found e.g. in an introduction to *Monastic Rules* by Joseph of Volokamsk (d. 1515) – Goldfrank 1995, p. 196.

1988 *Żywot św. Bazylego Nowego*; Dąbrowska [2010], p. 17.

1989 Jasiewicz 2011, p. 80.

1990 Jan Klimak, *Drabina rajy*..., p. 181, 328 [PG 88,840D; 88,1160C].

1988 *Żywot św. Bazylego Nowego*; Dąbrowska [2010], s. 17.

1989 Jasiewicz 2011, s. 80.

1990 Jan Klimak, *Drabina rajy*, s. 181, 328 [PG 88,840D; 88,1160C].

dramatyczne następstwa każdej próby, lecz ich uszlachetniający charakter. Znamienne, że Kłosińska oparła się na interpretacji telonii autorstwa Evdokimova, współczesnego teologa prawosławnego, dopuszczającego istnienie miejsca pośredniego, nieobecnego w wizji Teodory, wyrastającej z tradycji ostrego rozdziału dobra od zła. Należy odnotować, że Goldfrank dystansował się od rozstrzygnięcia, czy Rusini ok. 1500 r. mogli wierzyć w czyściec, ponieważ, jak zaznaczył, zdania na ten temat są rozbieżne<sup>1991</sup>. Bereżnaja z kolei przypomniała, co prawda, o interpretacji tego terminu obecnej już u unickiego duchownego Kasjana Sakowicza, który w roku 1625 miał utożsamiać mytarstwa z katolickim pojęciem czyśćca (łac. *purgatorium*)<sup>1992</sup>, lecz, jej zdaniem, taka interpretacja nie mogła być przyjęta w środowisku prawosławnym, w którym to pojęcie nie istniało, mytarstwa zaś należy interpretować jako kolejne próby dla sądzonej duszy, strącanej w Otchłań wówczas, gdy takiej próbie nie mogła sprostać. Tym też należałoby tłumaczyć powtórzenie nazw grzechów tak na ciełe węza, jak w piekle. Alicja Z. Nowak, rozwijając ten wątek, wskazała liczne odniesienia do rozważań na temat zaświatów w literaturze kręgu kijowskiego z XVII w., akcentując łączność między ideą czyśćca i mytarstw (cła) w przekonaniu, że „wstępny osąd ludzkości odbywa się bezpośrednio po zgonie oraz myśl, iż ludzie żyjący mogą w znacznym stopniu wpływać na los zmarłych”<sup>1993</sup>. Różnicę dostrzegała jednakże w tym, że o ile modlitwy za tych w czyścicu mogły skrócić ich męki, o tyle wstawiennictwo za „wędrujących po podniebnych komorach posiadały niezwykłą moc wybawienia od potępienia dusz, których los nie jest przesądzony aż do chwili pomyślnego przebycia wszystkich prób w cłach”<sup>1994</sup>. Dyskusja na temat możliwości utożsamienia czyśćca z mytarstwami rozwinęła się w Rzeczypospolitej I. poł. XVII w., odrzucona wówczas m.in. przez Meletija Smotryckiego<sup>1995</sup> czy Zachariasza Kopysteńskiego, który podkreślał, że prawosławni nie wierzą w oczyszczający ogień, a i same mytarstwa nie są związane z próbami w ogniu.

\* \* \*

Rozumienie Celnic musiało mieć tymczasem za punkt wyjścia *Dekalog*, w rozwinięciu bliskim temu, co zawiera anonimowa *Nauka Dwunastu Apostołów* (gr. *Didache*), datowana na I–II w. n.e.<sup>1996</sup> Można domniemywać, że autor *De exitu animi* mógł być zainspirowany tą *Nauką*, mającą

Gumińska is more complicated because it actually evokes the idea of purgatory, the vision of a place where the soul achieves higher levels of perfection, the same as the monk in the work of John Climacus, yet already after death. Emphasis is placed here not on the possible tragic consequences of each ordeal, but their ennobling character. It is characteristic that Kłosińska based her concept on the interpretation of telonia by Evdokimov, a contemporary Orthodox theologian who accepted the existence of a transitory place, not included in Theodora's vision that derived from the tradition of a sharp division between good and evil. It must be noted that Goldfrank distanced himself from settling whether Ruthenians around 1500 believed in purgatory because, as he noted, there are different views on this matter.<sup>1991</sup> Berezhnaya has recalled that indeed this term was interpreted already by the Uniate priest Cassian Sakovych, who in 1625 identified *mytarstva* with the Catholic concept of purgatory (Lat. *purgatorium*),<sup>1992</sup> but, in her opinion, this interpretation could not have been accepted in the Orthodox community, in which this concept did not exist. According to the scholar, *mytarstva* should be interpreted as successive tests for the judged souls cast into the abyss if they failed to face up to the trail. This would also explain the repeated names of sins both on the body of the serpent, and in hell. Elaborating on this theme, Alicja Z. Nowak has listed numerous references to discussions on the subject of the spirit world in the 17th-century literature of the Kiev circle, emphasising the link between the idea of purgatory and *mytarstva* (tollbooths) in the conviction that ‘mankind is first assessed directly after death and the idea that the living can largely influence the fate of the deceased’.<sup>1993</sup> In her view, the difference lies in the fact that while prayers for those in purgatory could shorten their suffering, intercession for those ‘wandering in aerial chambers had the special power of saving from damnation the souls whose fate was not sealed until the moment of going successfully through all the trials in tollbooths’.<sup>1994</sup> The discussion on the subject of identifying purgatory with *mytarstva* developed in the Commonwealth of Poland and Lithuania in the 1st half of the 17th c., at the time rejected among others by Meletius Smotrytsky<sup>1995</sup> or Zacharia Kopystensky, who stressed that members of the Orthodox Church did not believe in the purifying fire, and that *mytarstva* were not connected with trials by fire.

1991 Goldfrank 1995, s. 181, przyp. 5.

1992 Студинський 1911 za: Бережная 2003a.

1993 Nowak 2010, s. 83.

1994 *Ibidem*.

1995 Smotrycki 1987 [1610], s. 175; Nowak 2010, s. 81.

1996 *Didache* I–VI.2 – *Nauka dwunastu Apostołów*, s. 33.

1991 Goldfrank 1995, p. 181, footnote 5.

1992 Студинський 1911 after: Бережная 2003a.

1993 Nowak 2010, p. 83.

1994 *Ibid.*

1995 Smotrycki 1987 [1610], p. 175; Nowak 2010, p. 81.

zresztą wcześniejsze źródła w katalogu grzechów św. Pawła w Liście do Galatów (5,19–24) i w I Liście do Koryntian (5–6). Rozdział V *Didache* zawiera opis zła jako drogi śmierci przeciwstawionej drodze życia, niejako w duchu antycznego dualizmu, zaczynając się od słów:

A oto droga śmierci: przede wszystkim jest ona zła i pełna przekleństwa: mordy, cudzołóstwa, pożądania, rozpusty, kradzieże, bałwochwalstwo, magia, czary, rabunki, fałszywe świadectwa, obłuda, nieszczerłość, przebiegłość, pycha, niegodziwość, zuchwałość, chciwość, bezwstyd w mowie, zazdrość, bezczelność, duma, chełpliwość, zanik wszelkiej bojaźni<sup>1997</sup>.

W II zaś rozdziale tego dzieła wyliczono występki w rozwinięciu ponownie bliskim ikonografii mytarstw:

A oto dalsze zalecenia nauki: 2. Nie zabijaj, nie cudzołóż, nie uwodź małych chłopców, nie uprawiaj rozpusty, nie kradnij, nie zajmuj się magią ani czarami, nie zabijaj dzieci przez poronienie ani nie przyprawiaj ich o śmierć już po urodzeniu, nie pożądaj własności twego bliźniego. 3. nie przysięgaj fałszywie, nie składaj fałszywego świadectwa, nie złorzecz, nie pamiętaj uraz. 4. Nie bądź nieszczerzy w myślach ani słowie, gdyż nieszczerłość jest pułapką śmierci. 5. Niech twe słowa nie będą kłamliwe, ani próżne, lecz odpowiadające czynom. 6. Nie bądź chciwy, ani zachłanny, ani obłudny, ani niegodziwy ani zarozumiały. Nie snuj złych zamysłów przeciwko bliźniemu twemu. 7. Nie miej w nienawiści żadnego człowieka, lecz jednych napominaj, módl się za innych, a innych jeszcze kochaj ponad własne życie<sup>1998</sup>.

Tego typu nauki były w okresie wczesnochrześcijańskim powszechne. Stanowiły wykładnię nauki Chrystusa w duchu pouczeń moralnych, mających niejednokrotnie genezę jeszcze wcześniejszą. Topos „dwóch dróg” i konieczności dokonania właściwego wyboru znany jest choćby z mitu o Herkulesie, a ustęp z *Didache* obecny jest też w tzw. *Liście Barnaby* (będącym w rzeczywistości katechezą)<sup>1999</sup>.

Duchowym poprzednikiem św. Cyryla Aleksandryjskiego był św. Makary Egipski, którego pisma w literaturze przedmiotu są pomijane. Jak zatem przypomniał słynny anachoreta, w wyniku odstępstwa Adama grzech przeniknął do świata (Rz 5,12): „wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię”

\* \* \*

The understanding of tollbooths must have been based on the Decalogue, expanded more or less as in the anonymous *Teaching of the Twelve Apostles* (Gr. *Didache*), dated to the 1st–2nd c.<sup>1996</sup> It is possible the author of *De exitu animi* was inspired by this text having earlier sources in the catalogue of sins compiled by St Paul in the Epistle to the Galatians (5:19–24) and the First Epistle to the Corinthians (5–6). Chapter 5 of *Didache* compares evil to the way of death opposed to the way of life, as if in the spirit of ancient dualism, starting as follows:

But the way of death is this. First of all, it is evil and full of a curse; murder, adultery, lust, fornication, theft, idolatry, magical art, witchcraft, robbery, false witnessing, hypocrisy, doubleness of heart, treachery, pride, malice, stubbornness, covetousness, foul-speaking, jealousy, presumption, exaltation, boastfulness.<sup>1997</sup>

Chapter 2 lists offences expanded much the same as in the iconography of *mytarstva*:

And this is the second commandment of the teaching. 2. You shall not murder, you shall not commit adultery, you shall not corrupt boys, you shall not commit fornication, you shall not steal, you shall not deal in magic, you shall do no sorcery, you shall not murder a child by abortion nor kill them when born, you shall not covet your neighbour's goods, you shall not perjure yourself, you shall not bear false witness, you shall not speak evil, you shall not cherish a grudge, you shall not be double-minded nor double-tongued; 3. for the double tongue is a snare of death. 4. Your word shall not be false or empty, but fulfilled by action. 5. You shall not be avaricious nor a plunderer nor a hypocrite nor ill-tempered nor proud. 6. You shall not devise an evil plan against your neighbour. 7. You shall not hate any man, but some you shall reprove, and for other you shall pray, and others you shall love more than your life.<sup>1998</sup>

Teachings of this type were widespread in the early Christian period. They interpreted the words of Christ in the spirit of moral lessons, not infrequently having a much earlier genesis. The topos of ‘two ways’ and the necessity to make the right choice is known for instance from the myth of Hercules, and

1997 *Didache* V.1–2 – *ibidem*, s. 35.

1998 *Didache* II.1–7 – *ibidem*, s. 33–34.

1999 *List Barnaby* XVIII.1–XX.2 – *Pierwsi świadkowie*, s. 27, 197–198.

1996 *Didache* I–VI.2 – *Nauka dwunastu Apostołów*, p. 33 [English translation by L.B. Lightfoot available at <https://jesus.org.uk/wp-content/uploads/2012/02/didache.pdfnglilsh>].

1997 *Didache* V.1–2 – *ibid.*, p. 35 [the source of English translation as above].

1998 *Didache* II.1–7 – *ibid.*, pp. 33–34 [the source of English translation as above].

(Ap 12,9)<sup>2000</sup>. Znamienne napomnienia zawiera *Mowa Czterdziesta Druga*, której myślą przewodnią było stwierdzenie, że zła siła nie może usidlić nas bez naszego przyzwolenia<sup>2001</sup>. Święty Makary używał przy tym konsekwentnie określenia „przewrotny”, „przewrotność” (gr. *πονερία*; ros. *лукавство*). Siła „przewrotnego” jest niewielka i niemal martwa, lecz może nabrać mocy za ludzkim przyzwoleniem. Winę Adama może zmasać/ułeczyc tylko ofiara Boga: „Oto – mówi prorok – Baranek Boży, który gładzi grzechy świata” (J 1,29)<sup>2002</sup>. Na przeszkodzie przywrócenia „dawnej” czystości stoi przywiązanie do złych nawyków i przyzwyczajęń. Zło ma w efekcie naturę pobudzającą, a nie przymuszającą do czegokolwiek. Konsekwencją przyjęcia zła jest cały wachlarz grzechów, które Makary wielokrotnie wymienia, m.in. już w *Pierwszej mowie*, przypominając słowa św. Pawła:

Bądźcie naśladowcami moimi, tak jak ja jestem naśladowcą Chrystusa [1 Kor 11,1]. Nie należy zatem wystrzegać się – jak pisał anachoreta – jedynie grzechów jawnych, tj. nierządu/rozpusty (gr. *πορνεία*, ros. *блуда*), złodziejstwa (gr. *κλοπή*, ros. *воровство*), zabójstwa (gr. *φόνος*, ros. *убийство*), obżarstwa (gr. *γαστριμαργία*, ros. *чревоугодие*), oszczerstwa (gr. *καταλαλία*, ros. *клевета*), łgarstwa (gr. *ψεῦδος*, ros. *ложь*), próżności (gr. *ἀργολογία*, ros. *празднословие*)<sup>2003</sup>, krzyku (gr. *κραυγή*, ros. *крик*), śmiechu (gr. *γέλος*, ros. *смех*), zjadliwości (gr. *εὐτραπεία*, ros. *острословия*), chciwości (gr. *φιλαργυρία*, ros. *сребролюбие*) albo też bałwochwalstwa (gr. *πλεονεξία*, ros. *любостяжелность*) – dusza winna być czysta, odzęgająca się od cielesnego obcowania, oddalająca się od świata, umacniająca się w dziewictwie, zaślubiająca nieśmiertelnego Oblubieńca, tym bardziej winna utrzymywać się w czystości od silniejszych pokus i grzechów ukrytych, to jest pożądania (gr. *ἐπιθυμία*, ros. *вожделение*), próżności (gr. *κενοδοξία*, ros. *τιцеславие*), nadmiernej chęci przyzodobania się ludziom (gr. *ἀνθρωπαρέσκεια*, ros. *человекоугодие*), hipokryzji (gr. *ὑπόκρισις*, ros. *лицемерие*), żądzy władzy (gr. *φιλαρχία*, ros. *любоначалие*), chytrości (gr. *δόλος*, ros. *коварство*), upodobania w złu (gr. *κακοήθεια*, ros. *зло-*

an excerpt from *Didache* is also contained in the so-called *Epistle of Barnabas* (in fact a religious instruction).<sup>1999</sup>

A spiritual predecessor of St Cyril of Alexandria was St Macarius of Egypt whose writings are hardly ever mentioned in the literature of the subject. So as recalled by the renowned anchorite, as a result of Adam's misconduct, sin entered into the world (Rom. 5:12): the great dragon was cast out, that old serpent, called the Devil, and Satan, which deceiveth the whole world' (Rev. 12:9).<sup>2000</sup> Characteristic reprimands are included in *Homily 42*, in which the main idea is that what injures and pollutes a man is always from within.<sup>2001</sup> St Macarius used the expressions 'wicked', 'wickedness' (Gr. *πονερία*; Rus. *лукавство*). The power of the 'wicked one' is little and almost dead, but can become more powerful with man's consent. Adam's guilt may be wiped out/healed only through God's sacrifice: 'Behold the Lamb of God, which taketh away the sin of the world (John 1:29).<sup>2002</sup> What stands in the way of restoring 'old' purity is attachment to bad habits. As a result evil is stimulating but not coercive in nature. The consequence of accepting evil is a vast array of sins that Macarius often mentioned, among others in *Homily 1* recalling the words of St Paul:

Be ye followers of me, even as I also am of Christ [1 Cor. 11:1]. So one should not avoid – as the anchorite wrote – only blatant sins, i.e. fornication/debauchery (Gr. *πορνεία*, Rus. *блуда*), theft (Gr. *κλοπή*, Rus. *воровство*), murder (Gr. *φόνος*, Rus. *убийство*), gluttony (Gr. *γαστριμαργία*, Rus. *чревоугодие*), slander (Gr. *καταλαλία*, Rus. *клевета*), lying (Gr. *ψεῦδος*, Rus. *ложь*), empty talk (Gr. *ἀργολογία*, Rus. *празднословие*)<sup>2003</sup>, shouting (Gr. *κραυγή*, Rus. *крик*), laughing (Gr. *γέλος*, Rus. *смех*), coarse jesting (Gr. *εὐτραπεία*, Rus. *острословия*), avarice (Gr. *φιλαργυρία*, Rus. *сребролюбие*) and idolatry (Gr. *πλεονεξία*, Rus. *любостяжелность*) – the soul should be clean, renouncing corruption, distancing from the world, confirming in virginity, wedding the immortal Bridegroom should even more remain in chastity from stronger temptation and hidden sins, that is desire (Gr. *ἐπιθυμία*, Rus. *вожделение*), vanity (Gr. *κενοδοξία*, Rus. *τιцеславие*), excessive intention

2000 Św. Makary Egipski, *Mowa 35,2 – Преподобный Макарий*, s. 678.

2001 Św. Makary Egipski, *Mowa 42 – ibidem*, s. 706–708.

2002 Św. Makary Egipski, *Mowa 42,2 – ibidem*, s. 707.

2003 Św. Efremoni Syryjczykowi (ok. 306–373) przypisuje się krótką modlitwę, której pierwsze zdanie brzmi: *Κύριε και Δέσποτα της ζωής μου, πνεῦμα ἀργίας, περιεργίας, φιλαρχίας, και ἀργολογίας μή μοι δῶς* (cs. *Господи и Владыко живота моего, дух праздноности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми*; = Panie i Władco żywota mojego, odsuń ode mnie ducha lenistwa, braku nadziei, uwielbienia władzy i pustosłowia). Modlitwa jest odmawiana w okresie Wielkiego Postu, przy czym po każdym jej zdaniu następuje pokłon do samej ziemi, potem zaś razem z 12 mniejszymi pokłonami wymawiana jest prośba: *Боже, очисти мя грешного* (= Boże oczyść mnie grzesznego). W obrzędzie staro-wierskim w miejsce słów *празднось* i *любоначалие* wymieniane są: *небрежение* (niedbalstwo) i *сребролюбие* (chciwość).

1999 *List Barnaby XVIII.1–XX.2 – Pierwsi świadkowie*, pp. 27, 197–198.

2000 Św. Makary Egipski, *Mowa 35:2 – Преподобный Макарий*, p. 678.

2001 Św. Makary Egipski, *Mowa 42 – ibid.*, pp. 706–708.

2002 Św. Makary Egipski, *Mowa 42,2 – ibid.*, p. 707.

2003 St Ephrem the Syrian (ca. 306–373) is ascribed with a short prayer, the first sentence of which reads: *Κύριε και Δέσποτα της ζωής μου, πνεῦμα ἀργίας, περιεργίας, φιλαρχίας, και ἀργολογίας μή μοι δῶς* (cs. *Господи и Владыко живота моего, дух праздноности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми*) (= My Lord and Master of my life, deliver me from the spirit of laziness, meddling, ambition and gossip). The prayer is recited during Lent, and after each sentence people bend down and then recite the request accompanied by twelve little bows: *Боже, очисти мя грешного* (= God cleanse me from sin). In the Old Believers' rite the words *празднось* and *любоначалие* are replaced by: *небрежение* (negligence) and *сребролюбие* (greed).

нравие) [Rz 1,29], nienawiści (gr. μῖσος, ros. ненависть), niewiary (gr. ἀπιστία, ros. неверие), zawiści (gr. φθόνος, ros. зависть), wywyższania się (gr. ἔπαρσις, ros. превозношения), zazdrości (gr. ζήλος, ros. ревность), samouwielbienia (gr. αὐταρέσκεια, ros. самоугодие), egoizmu (gr. φιλαυτία, ros. самолюбие), rychu (gr. ὑπερηφάνια, ros. кичение) i podobnych im bezecnych namiętności (ros. страстей бесчестия) [Rz 1,26]<sup>2004</sup>.

Jeszcze raz parafraza Listu do Rzymian 1,28–32 pojawia się po chwili, gdy wspomniany zostaje Sąd Ostateczny:

I tak, jak oni nie zatroszczyli się, by mieć Boga w rozumie, oddał ich Bóg przewrotnemu umysłowi, by czynili rzeczy zbędne, tak, iż są oni wypełnieni wszelakim kłamstwem (ros. исполнени всякой неправды), przebiegłością (gr. πονηρία, ros. лукавства), cudzołóstwem, chciwością (ros. корыстолюбие), gniewem (gr. κακία, ros. злоба), oddani zbrodni (ros. исполнени убийства), zawiści, sprzedajności (ros. распрей), chytrności (ros. коварства), mający upodobanie w tym, co złe, bluźniący (ros. лоречивы), oszczercy (gr. καταλαλους, ros. клеветники), nienawidzący Boga (gr. θεοστυγεις, ros. богоненавистники), krzywdziciele (gr. υβριστας, ros. обидчики), samochwalcy (gr. υπερηφανους, ros. самохвалы), hardzi (gr. αλαζονας, ros. горды), w tym co złe – pomysłowi (gr. εφευρετας κακων, ros. изобретательны на зло), nieposłuszni rodzicom (gr. γονευσιν απειθεις, ros. непослушни родителей), lekkomyślni (ros. безрассудны), wiarołomni (ros. вероломны), bez serca (ros. нелюбовны), nieprzydatni (ros. непримиримы), niemilostywi (ros. немилостивы). Oni znają [Sąd] sprawiedliwy Boży, że czyniący takie [dzieła] winni są śmierci<sup>2005</sup>.

Duch Święty, znając moc grzesznych pokus, może udzielić siły dla przezwyciężenia „bezecnych namiętności” (ros. страсти безчастия) (Rz 1,26) jedynie w sytuacji oddania żarliwej modlitwie, wiary i całkowitego zwrócenia ku Bogu<sup>2006</sup>.

to please others (Gr. ἀνθρωπαρέσκεια, Rus. человекоугодие), hypocrisy (Gr. ὑπόκρισις, Rus. лицемерие), lust for power (Gr. φιλαρχία, Rus. любоначалие), cunningness (Gr. δόλος, Rus. коварство), liking for evil (Gr. κακοήθεια, Rus. злонравие) [Rom. 1:29], hatred (Gr. μῖσος, Rus. ненависть), lack of faith (Gr. ἀπιστία, Rus. неверие), envy (Gr. φθόνος, Rus. зависть), being patronising towards others (Gr. ἔπαρσις, Rus. превозношения), jealousy (Gr. ζήλος, Rus. ревность), self-admiration (Gr. αὐταρέσκεια, Rus. самоугодие), egoism (Gr. φιλαυτία, Rus. самолюбие), arrogance (Gr. ὑπερηφάνια, Rus. кичение) and other similar vile affections (Rus. страстей бесчестия) [Rom.1:26].<sup>2004</sup>

The paraphrase of the Epistle to the Romans 1:28–32 appears again a moment later, when the Last Judgement is mentioned:

And so, not taking care to have God in their mind, God gave them over to a perverse mind to do unnecessary things so that they are filled with all kinds of lie (Rus. исполнени всякой неправды), craftiness (Gr. πονηρία, Rus. лукавства), adultery, greed (Rus. корыстолюбие), anger (Gr. κακία, Rus. злоба), being committed to crime (Rus. исполнени убийства), envy, venality (Rus. распрей), greed (Rus. коварства), enjoying evil, blaspheming (Rus. злоречивы), slanderer (Gr. καταλαλους, Rus. клеветники), hating God (Gr. θεοστυγεις, Rus. богоненавистники), wrongdoers (Gr. υβριστας, Rus. обидчики), boasters (Gr. υπερηφανους, Rus. самохвалы), haughty (Gr. αλαζονας, Rus. горды), smart in evil (Gr. εφευρετας κακων, Rus. изобретательны на зло), not obeying parents (Gr. γονευσιν απειθεις, Rus. непослушни родителей), reckless (Rus. безрассудны), faithless (Rus. вероломны), heartless (Rus. нелюбовны), useless (Rus. непримиримы), merciless (Rus. немилостивы). They know God's fair [Judgement] that those behaving [like this] deserve death.<sup>2005</sup>

Aware of the power of sinful temptations, the Holy Spirit may give strength to overcome 'vile affections' (Rus. страсти безчастия) (Rom. 1:26) provided that man devotes himself to fervent prayer, faith and God<sup>2006</sup>.

2004 Św. Makary Egipski, *Mowa 1, 3,(2) – Преподобный Макарий*, s. 379–380.

2005 Św. Makary Egipski, *Mowa 1, 3,(5) – ibidem*, s. 381–382. Rz 1,28–32: „A ponieważ nie uznali za słuszne zachować prawdziwe poznanie Boga, wydał ich Bóg na pastwę na nic niezdatnego rozumu, tak że czynili to, co się nie godzi. Pełni są też wszelakiej nieprawości, przewrotności, chciwości, niegodziwości. Oddani zazdrości, zabójstwu, waśniom, podstępowi, złośliwości; potwarczy, oszczercy, nienawidzący Boga, zuchwali, pyszni, chępliwi, w tym, co złe – pomysłowi, rodzicom nieposłuszni, bezrozumni, niestali, bez serca, bez litości. Oni to, mimo że dobrze znają wyrok Boży, iż ci, którzy się takich czynów dopuszczają, winni są śmierci, nie tylko je popełniają, ale nadto chwalał tych, którzy to czynią”. Zob. 2 Tm 3,2.

2006 Św. Makary Egipski, *Mowa 1, 3,(6) – Преподобный Макарий*, s. 382.

2004 Św. Makary Egipski, *Mowa 1, 3,(2) – Преподобный Макарий*, pp. 379–380.

2005 Św. Makary Egipski, *Mowa 1, 3,(5) – ibid.*, pp. 381–382. Rom. 1:28–32: ‘And even as they did not like to retain God in their knowledge, God gave them over to a reprobate mind, to do those things which are not convenient; Being filled with all unrighteousness, fornication, wickedness, covetousness, maliciousness; full of envy, murder, debate, deceit, malignity; whisperers, backbiters, haters of God, despiteful, proud, boasters, inventors of evil things, disobedient to parents, without understanding, covenant-breakers, without natural affection, implacable, unmerciful: Who knowing the judgment of God, that they which commit such things are worthy of death, not only do the same, but have pleasure in them that do them’. See 2 Tim. 3:2.

2006 Św. Makary Egipski, *Mowa 1, 3,(6) – Преподобный Макарий*, p. 382.



W *Mowie drugiej* św. Makary ponowił listę cech, które nie przynoszą plonu życia wiecznego, opartą tym razem w dużej mierze o 2 Kor 12,20, tj.:

brak nadziei (ros. *уныние*), wywyższanie się (ros. *превозношение*), pożądlive spojrzenie (ros. *блуждающий взор*), brak skupienia (ros. *невнимательность*), bunt/szemranie (ros. *ропот*), niestałość (ros. *непостоянство*), a dzieła [ich]: obżarstwo (ros. *многоядение*), rozpusta (ros. *распутство*), gniew (ros. *гнев*), złość (ros. *раздражительность*), obmowa (ros. *злословие*), wyniosłość (ros. *надменность*), pycha (ros. *высокомерие*), zdrada (ros. *неверие*), nieposkromiona gadatliwość (ros. *неуместная говорливость*), gwałtowność (ros. *неустойчивость*), pamiętliwość (ros. *забывчивость*), nieład (ros. *смятение*), mściwość (ros. *лихоимство*), chciwość (ros. *сребролюбие*), zazdrość (ros. *ревность*), swarliwość/kłótność (ros. *сварливость*), wzgarda (ros. *презрительность*), pustosłowie (ros. *празднословие*), śmiech nieodpowiedni – nie w porę (ros. *невсвоевременный смех*), egoizm (ros. *самолюбие*) i wszelka ciemność (ros. *тьма*), to jest szatan (ros. *сатан*)<sup>2007</sup>.

Jak wynika z powyższych cytatów, u Ojców Kościoła w okresie wczesnochrześcijańskim powtarzają się „katalogi” grzechów wywodzone głównie z Listów św. Pawła, rozbudowane i służące wykładni teologiczno-moralizatorskiej. Święty Bazyl Nowy (zwany Młodszym), posiłkując się przesłaniem ewangelicznym zawartym w wizji św. Mateusza i Listach Pawłowych, mógł zatem wykorzystać wiele dzieł autorów z IV w., m.in. św. Makarego Egipskiego (ok. 300–ok. 390), św. Cyryla Aleksandryjskiego (ok. 378–444) i przypisywanych św. Efremoni Syryjczykowi (ok. 305–373). Wplótł je w wizję pośmiertnej wędrówki duszy błogosławionej Teodory, sądzonej na kolejnych stacjach z poszczególnych grzechów. Koncepcja wielopoziomowego sprawdzianu dla duszy przywołuje tę zawartą w dziele Jana Klimaka, lecz z istotną różnicą polegającą na tym, że ćwiczenia duchowe mnicha przewidziane były za jego życia, dusza Teodory zaś odbywa swoją wędrówkę pośmiertnie i zdaje relację z czynów już dokonanych za życia, a jedyną obroną przed ich konsekwencjami jest wstawiennictwo towarzyszącego jej anioła.

Termin „mytarstwo”, stosowany w opisie kolejnych stacji w ikonach i we wspomnianym *Żywocie św. Bazylego Nowego*, w zasadzie pozostaje bez odpowiednika w literaturze polskiej. W definicji słownikowej ks. Aleksy Znosko, powołując się na tekst apokryfu, scharakteryzował mytarstwa w sposób opisowy, podając, że są to „różne stany, jakie

In his *Homily 2* St Macarius repeated the list of features which do not bear the fruit of eternal life, this time based to a large extent on 2 Kor. 12:20, namely:

hopelessness (Ros. *уныние*), patronising (Ros. *превозношение*), lustful look (Ros. *блуждающий взор*), lack of concentration (Ros. *невнимательность*), rebellion/murmuring (Ros. *ропот*), variability (Ros. *непостоянство*), and [their] works: gluttony (Ros. *многоядение*), debauchery (Ros. *распутство*), rage (Ros. *гнев*), anger (Ros. *раздражительность*), backbiting (Ros. *злословие*), haughtiness (Ros. *надменность*), arrogance (Ros. *высокомерие*), betrayal (Ros. *неверие*), uncontrollable garrulousness (Ros. *неуместная говорливость*), impulsiveness (Ros. *неустойчивость*), harbouring grudges (Ros. *забывчивость*), disarray (Ros. *смятение*), vindictiveness (Ros. *лихоимство*), greed (Ros. *сребролюбие*), envy (Ros. *ревность*), cantankerousness/quarrelsomeness (Ros. *сварливость*), contempt (Ros. *презрительность*), empty talk (Ros. *празднословие*), inappropriate laughter – at the wrong time (Ros. *невсвоевременный смех*), egotism (Ros. *самолюбие*) and all kinds of darkness (Ros. *тьма*), this is Satan (Ros. *сатан*).<sup>2007</sup>

As can be drawn from the above citations, what repeats in the writings of the Church Fathers in the early Christian period are the ‘catalogues’ of sins derived mainly from the Epistles of St Paul, detailed and used for theological-moralising interpretation. St Basil the New (called the Younger), making use of the evangelical message contained in the vision of St Matthew and Epistles of Paul, could thus use numerous works of 4th-century authors, among others St Macarius of Egypt (ca. 300–ca. 390), St Cyril of Alexandria (ca. 378–444) and those attributed to St Ephrem the Syrian (ca. 305–373). He weaved them in the vision of the wander of the soul of blessed Theodora after her death, accused of different sins in successive stations. The idea of a multi-level test for the soul brings to mind the one expressed in the work by St John Climacus, but with a considerable difference lying in the fact that while the monk’s spiritual exercise was to happen during his lifetime, Theodora’s soul wanders after her death and gives account of the things done during lifetime, and the only defence against their consequences is the intercession of the angel accompanying her.

The term *mytarstvo* used in the description of successive tollbooths in the icons and in the aforementioned *Life of St Basil the New* by and large has no equivalent in Polish sources. In a dictionary definition Rev. Aleksy Znosko, re-

2007 Św. Makary Egipski, *Mowa 2*, 1,(1) – *ibidem*, s. 414–415.

2007 Św. Makary Egipski, *Mowa 2*, 1,(1) – *ibid.*, pp. 414–415.

przechodzi dusza, po opuszczeniu ciała w wędrówce z ziemi do nieba<sup>2008</sup>. Przyjęło się używać tego pojęcia w oryginale, jak zdecydowała tłumaczka apokryfu na język polski, Anna Jemeljaniuk (1999)<sup>2009</sup>, i jak uczyniła to w swojej rozprawie Monika Dąbrowska (2010)<sup>2010</sup>. Jemeljaniuk podała w komentarzu, że „mytarstwa” to „coś w rodzaju strażnicy czy urzędów celnych, które napotykają dusze zmarłych podczas wędrówki, wznoszenia się do Tronu Niebieskiego. Stoją tam duchy złości i pobierają od każdej grzesznej duszy swego rodzaju cło czy wykup”, jego sens znaczeniowy zapożyczono zatem z historii starożytnej, znanej tradycji żydowskiej i rzymskiej<sup>2011</sup>. Dąbrowska, powołując się na monografię Himki, stwierdziła krótko, że:

Żywot zawiera opis wizji ucznia św. Bazylego – Grzegorza. Zobaczył on zmarłą służącą świętego, Teodorę, która po swej śmierci odbywała podróż poprzez różne mytarstwa, z których każde reprezentowało jeden grzech. Teodora musiała przez nie przejść, aby otrzymać zbawienie i dotrzeć do Raju<sup>2012</sup>.

W dalszej narracji pojęcie to utożsamiane jest w zasadzie z pojęciem grzechu<sup>2013</sup>, chociaż padają też stwierdzenia, że mytarstwa symbolizują grzechy<sup>2014</sup>, albo że mytarstwo mogło być podpisane nazwami kilku grzechów<sup>2015</sup>. Ta niejednoznaczność może wynikać z tego, że – jak wskazała Jemeljaniuk – pisarze chrześcijańscy przenieśli nazwę „telonie/mytarstwa”, pierwotnie rezerwowaną dla Miejsc Celnych (Strażnic), „również na miejsce tortur powietrznych, w których złe duchy zatrzymują dusze wznoszące się do Tronu Wiekuistego Sędziego”<sup>2016</sup>. Nie są to zatem jedynie nazwy grzechów ani ich symbole, ale miejsca próby albo udręki duchowej.

Święty Cyryl Turowski (1130–ok. 1182) w jednej z wieczornych modlitw poniedziałkowych prosił Boga o pomoc w przeprowadzeniu do Nieba bez próby ze strony złych celników siedzących u wrót niebieskich<sup>2017</sup>. Ksiądz Hryniewicz

ferring to the apocryphal text, characterised *mytarstva* in a descriptive way noting that these are ‘different states the soul goes through after leaving the body in its wander from the earth to heaven’<sup>2008</sup>. It is customary to use the original term, as decided by the translator of this apocryphal text into Polish, Anna Jemeljaniuk (1999)<sup>2009</sup>, and as was done in her dissertation by Monika Dąbrowska (2010).<sup>2010</sup> Jemeljaniuk wrote in a commentary that *mytarstva* are ‘sort of watchtowers or toll houses which the souls of the deceased encounter during their wander, ascending to the heavenly throne. Standing there are evil spirits and collect a sort of toll from every soul’, so its semantic sense was thus borrowed from ancient history, well-known to Jewish and Roman tradition.<sup>2011</sup> Citing Himka’s monograph, Dąbrowska, stated in short as follows:

The life contains a description of the vision of St Basil – Gregory. He saw the saint’s deceased servant, Theodora, who after her death went through different *mytarstva*, each of which represented one sin. Theodora had to go through all of them to get salvation and get to heaven.<sup>2012</sup>

Further on in the narrative the term was associated by and large with the concept of sin,<sup>2013</sup> although there are also statements that *mytarstva* symbolise sins,<sup>2014</sup> or that a *mytarstvo* can be accompanied by names of several sins.<sup>2015</sup> This ambiguity may result from the fact that – as indicated by Jemeljaniuk – Christian writers transferred the term ‘telonia/*mytarstva*’, originally reserved for the tollbooths, ‘also in the place of aerial tortures, in which evil spirits keep souls ascending to the throne of the perpetual judge’<sup>2016</sup>. So these are not only names of sins or their symbols, but places of ordeal or spiritual torment.

St Kirill of Turov (1130–ca. 1182) in one of Monday evening prayers asked God for help in getting to heaven without trials by evil toll collectors sitting by the door of heaven.<sup>2017</sup> Rev. Hryniewicz regarded these trials – reflections of old

2008 *Słownik c.-s.-p.*, s. 175. Jako odpowiednik pojęcia „mytarstwo” wskazał gr. *telonion*, aczkolwiek jest to forma pojedyncza, podczas gdy dla liczby mnogiej właściwa byłaby forma *telonia*.

2009 *Żywot św. Bazylego Nowego*.

2010 Dąbrowska [2010].

2011 *Żywot św. Bazylego Nowego*, s. 57–58, przyp. 48. „W czterdziestym dniu po odłączeniu się duszy od ciała, według nauk Cerkwi, kończy się wędrówka duszy po mytarstwach i odbywa się częściowy sąd nad nią, po którym pozostaje dusza albo w miejscu radości, albo – w męczarni. Przebywa tam do czasu drugiego przybycia Pana na ziemię i sądu ostatecznego nad ludźmi” – *ibidem*, s. 60, przyp. 63. Według tej wykładni, byłby to zatem odpowiednik czyścica.

2012 *Ibidem*, s. 17.

2013 *Ibidem*, s. 30.

2014 *Ibidem*, s. 22.

2015 *Ibidem*, s. 30.

2016 *Ibidem*.

2017 Hryniewicz 1993, s. 176.

2008 *Słownik c.-s.-p.*, p. 175. According to him, the equivalent of the term *mytarstvo* is Gr. *telonion*; however, it is a singular form, and the correct plural form would be *telonia*.

2009 *Żywot św. Bazylego Nowego* [*The Life of St Basil the New*].

2010 Dąbrowska [2010].

2011 *Żywot św. Bazylego Nowego*, pp. 57–58, footnote 48. ‘As the Orthodox Church teaches, on the fortieth day after the soul leaves the body the wander of the soul through *mytarstva* is completed and what happens is a partial assessment of it after which the soul either stays in the place of happiness or torments. It stays there until the second coming of the Lord to the earth and the Last Judgement over people’ – *ibid.*, p. 60, footnote 63. Based on this interpretation it would be an equivalent of purgatory.

2012 *Ibid.*, p. 17.

2013 *Ibid.*, p. 30.

2014 *Ibid.*, p. 22.

2015 *Ibid.*, p. 30.

2016 *Ibid.*

2017 Hryniewicz 1993, p. 176.

postrzegali te próby – stanowiące refleks dawnych wyobrażeń gnostycko-manichejskich, a opisane w *Słowie o mocach niebieskich* Abrahama Smoleńskiego (ok. 1150–1220) – w kontekście nasilającej się w teologii ruskiej eschatologii strachu<sup>2018</sup>. Dostrzegał w tym dziele „proces mrocznienia eklezjologii staroruskiej”, odchodzącej od pogodnych nauk pierwszego metropolity kijowskiego Hilariona (Hilariona, zm. 1054) i św. Cyryla Turowskiego. Głównym tematem pouczeń były tu bowiem próby pośmiertne, koniec świata i katusze piekła, składające się na „prerażającą wizję panoszenia się śmierci i rozpadu ludzkiego ciała”. Ziemia w efekcie ma zostać przeobrażona, lecz dominują tony ciemne, jakby wynik zbiorowych nieszczęść XII i XIII stulecia, które, jak się wydaje, wpłynęły na pogłębienie wrażliwości na rzeczy ostateczne<sup>2019</sup>. Okres ten odbierany był na Rusi jako schyłkowy ostatniego tysiąclecia istnienia świata i obfitował w przekłady bizantyńskich tekstów patrystycznych oraz apokryficznych, stanowiących istotny przekazy bizantyńskiej myśli eschatologicznej<sup>2020</sup>.

### Wizja mąk

Występki, a także sami grzesznicy pojawiają się również w wizji Otchłani, która we wszystkich trzech ikonach zajmuje najniższą strefę kompozycji, pomiędzy wizją ognia piekielnego a wizją Raju ze św. Piotrem otwierającym jego bramy zbawionym. Grzeszników wyobrażono jako nagie postaci, powykręcane i powyginane dla zaznaczenia rozmaitych typów tortur, którym zostały poddane. W ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) przedstawiono je w kilku rzędach, na ciemnym tle, którego zdecydowany ton wyróżnia to miejsce w ogólnej kompozycji. W ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) kolor ich ciał jest tożsamy z jasnougrowym tłem, stąd o sile ekspresji decyduje ciemny rysunek. Umieszczono je tutaj w dwóch rzędach – większość postaci zawieszono na hakach, a te niższego rzędu pochłania ogień piekielny. W zbliżony sposób jak w ikonie z Polany przedstawiono męki w ikonie z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39), gdzie również zaakcentowano kontrast między jasnougrowymi ciałami potępionych a ciemnougrowym tłem piekła. Przy piętnastu grzesznikach znajdują się tu opisy czternastu różnych grzechów (*srebrulubec* występuje dwukrotnie), w ikonie z Polany zaś opisanych jest jedenastu różnych grzeszników. Zwraca zatem uwagę fakt, że przy Węzłach Grzechów (*mytarstwach*) i przy Stacjach Powietrznych opisane są rzeczowniki określające czynność, w wizjach

Gnostic-Manichean ideas, and described in the *Treatise on Heavenly Powers* by Abraham of Smolensk (ca. 1150–1220) – in the context of the increased eschatology of fear in Ruthenian theology.<sup>2018</sup> What he perceived in this work was ‘the process of the darkening of Old Rus’ ecclesiology’, departing from the light-hearted teachings of the first Metropolitan of Kiev Hilarion (d. 1054) and St Kirill of Turov. The main theme of the instructions were trials after death, the end of the world and hell torments making up the ‘terrifying vision of tyrannising death and the decomposition of the human body’. In the effect the earth is to be transformed, but what prevails are dark overtones, as if a result of mass misfortunes in the 12th and 13th c., which, as it seems, led to the deepening of sensitivity to ultimate things.<sup>2019</sup> In Rus’ this era was considered a decadent period of the last millennium of the existence of the world, and it abounded in the translations of Byzantine patristic and apocryphal texts, an essential transmitter of eschatological ideas.<sup>2020</sup>

### The vision of torments

Offences and sinners themselves are also included in the vision of the Limbo which in all three icons occupies the lowest part of the composition, between the vision of hellish fire and the vision of Paradise with St Peter opening its gates to the saved. Sinners are depicted as naked figures, twisted and bent to mark various types of torture they have been subjected to. In the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) they are depicted in several rows, against a dark background, whose bold tone distinguishes this place in general composition. In the Hankovychi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38) the colour of their bodies is identical to the light ochre background, therefore it is the dark drawing that decides about the power of expression. They are shown in two rows – the majority of figures are suspended on hooks, and those making up the lower row are engulfed by hellish fire. Similarly as in the Polyana icon torments are represented in the icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), where is also the contrast between light ochre bodies of the cursed and the dark ochre background of hell is accentuated. Fifteen sinners are accompanied by inscriptions referring to fourteen different sins (*srebrulubec* is featured twice), in the Polyana icon eleven different sinners are described. What attracts attention is the fact that what is featured by tollbooths (*mytarstva*) and aerial tollbooths are nouns referring to activities, and the visions

2018 *Ibidem*, s. 175. Autora scharakteryzował jako ukształtowanego pod wpływem pism Efrema Syryjczyka i św. Jana Złotoustego oraz literatury apokryficznej.

2019 Mazurkiewicz 1988, s. 92; Hryniewicz 1993, s. 177.

2020 *Ibidem*, s. 160.

2018 *Ibid.*, p. 175. He characterised the author as influenced by the writings of Ephrem the Syrian and St John Chrysostom and apocryphal texts.

2019 Mazurkiewicz 1988, p. 92; Hryniewicz 1993, p. 177.

2020 *Ibid.*, p. 160.

piekła zaś dominują wyrazy wskazujące na ich wykonawców, zatem *nomina agentis*.<sup>2021</sup>

Bezpośrednim źródłem obrazowania w tradycji bizantyńskiej wydaje się być apokryficzny przekaz znany jako *Apokalipsa Piotra* (odnoszony już do II w.), w którym wprowadzono kategoryzację grzeszników torturowanych w urozmaicony sposób, przy czym zwraca uwagę, że mordercy mieli być kęśani przez węże, rozpustnice zaś – wieszane za włosy.<sup>2022</sup>

W tradycji zachodniej wizje piekielne opisano w *Dialogach o żywotach i cudach świętych Italii św. Grzegorza Wielkiego* z VI w. Piekło to miejsce, w którym płonie wieczny ogień, a potępionych spotykają kary w zależności od grzechów. Męki te mają trwać wiecznie.<sup>2023</sup> W jednej z narracji bohaterem jest żołnierz, po śmierci prowadzony przez most zawieszony nad błotnistą, cuchnącą rzeką, za którą leżą rozciągające aromatyczną woń łąki, ze spacerującymi ludźmi odzianymi w białe szaty. Pojawia się tu zatem starożytny motyw przejścia, próby, którą pomyślnie mogli przeżyć jedynie sprawiedliwi, grzesznicy bowiem upadali. Postaci o przerażającym wyglądzie, wynurzając się z błota, usiłowały wciągnąć do niego tych, którzy okazywali swoją słabość, a w ich obronie stawali uskrzydleni i piękni mężczyźni.<sup>2024</sup>

Jednym ze źródeł wizji piekła mogły być odpisy słowiańskie apokryfu *Wędrówki Bogurodzicy po miejscach męki*.<sup>2025</sup> Tu przewodnikiem po najsroźszych mękach piekielnych był Archanioł Michał.<sup>2026</sup> Wszyscy grzesznicy i ich cierpienia znaleźli swoje wizualizacje w ikonach Sądu Ostatecznego. Już Pokrowski zauważył, że listy mytarstw sporządzano zarówno na podstawie wizji Teodory, jak i apokryficznych *Wędrówek Bogurodzicy po miejscach męki*.<sup>2027</sup>

Wizja mąk należy do bardziej skomplikowanych tematów w ikonach. Jak wskazała Trojanowska, osobliwością ikonograficzną monumentalnych wersji Sądu Ostatecznego w Serbii i Bułgarii jest przedstawianie różnorodności i mnogości kar piekielnych.<sup>2028</sup> Potępionych i ich kary zobrazowano m.in. we freskach w Deczanach z 2. ćw. XIV w., ale szczególną uwagę zwracają freski z Grecji XVI w., a zwłaszcza zbieżność w sensie ideowym i formalnym ujęć scen

of hell are dominated by words indicating their perpetrators, that is *nomina agentis*.<sup>2021</sup>

What seems to be the direct source of iconography in Byzantine tradition is the apocryphal text known as the *Apocalypse of Peter* (dated to as early as the 2nd c.), which includes the categorisation of sinners tortured in a variety of ways, e.g. murderers were to be bitten by snakes, and wantons – hung by their hair.<sup>2022</sup>

In Western tradition visions of hell are described in the *Dialogues on the Life and Miracles of Italian Fathers* by St Gregory the Great of the 6th c. Hell is a place in which eternal fire is burning and the condemned are punished depending on their sins. These torments never cease.<sup>2023</sup> In one of the narratives the protagonist is a soldier, after his death led over a bridge suspended above a muddy, foul-smelling river, behind which are situated meadows exuding aromatic fragrance, with walking people, clad in white garments. So what one can see here is the ancient motif of passage, ordeal, which only the righteous could go through successfully, and the sinners fell down. Surfacing from the mud, the figures with terrifying looks tried to drag in those who showed weakness, the latter being defended by winged and beautiful men.<sup>2024</sup>

One of the sources of the vision of hell might have been Slavic copies of the apocryphal *Visitation to the Torments by the Mother of God*.<sup>2025</sup> Here it is the archangel Michael that shows around the most severe torments of hell.<sup>2026</sup> All the sinners and their suffering are represented in the Last Judgement icons. Already Pokrowsky observed that lists of *mytarstva* were compiled based both on Theodora's vision and the apocryphal *Visitation to the Torments by the Mother of God*.<sup>2027</sup>

The vision of torments is one of the most complicated themes addressed in icons. As noted by Trojanowska, an iconographic curiosity of the monumental versions of the Last Judgement in Serbia and Bulgaria is the depiction of the diversity and multitude of infernal punishments.<sup>2028</sup> The condemned and their punishments are shown e.g. in frescos from the 2nd quarter of the 14th c. in Dečan, but what attracts particular attention are 16th-century Greek frescos, and above all the affinity, in ideological and formal terms, between the

2021 Dąbrowska [2010], s. 30.

2022 *Apokalipsa Piotra* (VII).

2023 Zalewska-Lorkiewicz 1996, s. 62. Szczegółowy rejestr osobliwości rajy i piekła, z wyliczeniem rozmaitych tortur, jakie diabły zadają potępionym, znalazł się w *Widzeniu św. Pawła*, greckim apokryfie, przełożonym zapewne na łacinę już w III w. – *ibidem*.

2024 *Ibidem*, s. 63. Zdaniem Zalewskiej-Lorkiewicz, byłby to zatem rodzaj czyśćca, jako że opiekuńczy aniołowie nie mogli pojawiać się w piekle, z czyśćca natomiast dusze mogły zostać wybawione za sprawą modlitw i dobrych uczynków.

2025 Покровский 1887, s. 368 i n.

2026 Kocój 2006, s. 358.

2027 Покровский 1887; Бережная 2003a. Zob. *Хождение Богородицы по мукам*.

2028 Trojanowska [1985], s. 22.

2021 Dąbrowska [2010], p. 30.

2022 *Apokalipsa Piotra* (VII).

2023 Zalewska-Lorkiewicz 1996, p. 62. A detailed catalogue of the characteristic features of heaven and hell, including a list of various tortures inflicted by devils on the condemned, can be found in the *Vision of St Paul*, a Greek apocryphal text probably translated into Latin already in the 3rd c. – *ibid*.

2024 *Ibid.*, p. 63. According to Zalewska-Lorkiewicz, it would be a kind of purgatory since the protective angels could not appear in hell, while from purgatory souls could be saved through prayer and acts of kindness.

2025 Покровский 1887, s. 368ff.

2026 Kocój 2006, p. 358.

2027 Покровский 1887; Бережная 2003a. See: *Хождение Богородицы по мукам*.

2028 Trojanowska [1985], p. 22.

męki grzeszników w analizowanych ikonach z freskami tzw. szkoły kretańskiej na terenie Grecji i na samej Krecie. Sposób ilustrowania grzeszników zawieszonych na sznurach i hakach, ujętych w konwulsyjnych pozach, rozmaicie poskręcanych możemy odnaleźć np. we freskach monasteru Filantropenon (1560) na wyspie Ioannina<sup>2029</sup>.

Na przykładzie fresku zachowanego w świątyni św. Jana Chrzyciela w Axos na Krecie (pochodzącego z końca XIV w.) można prześledzić, w jakim stopniu w analizowanych ikonach zachowano wierność tego tematu wobec bizantyńskiej tradycji ikonograficznej<sup>2030</sup>. Sceny mąk zostały tu podzielone na dwanaście niewielkich kwater, tworzących trzy rzędy na zachodniej ścianie świątyni, poniżej *Sądu Ostatecznego*, przy czym najniższy rząd czterech kwater odpowiada wydzielonej w ikonach strefie Kręgów/Komór Piekielnych, omówionych poniżej.

Ponad dwudziestu grzeszników namalowanych czerwienią na białym tle w rozmaicie powyginanych pozach, niekiedy wiszących głową w dół, z atrybutami wskazującymi na ich zajęcia, dręczonych jest przez diabły i węże. Umieszczono ich po dwóch w kolejnych kwaterach. W tym oraz podobnym przykładzie – tj. w świątyni św. Jana Ewangelisty w Selli (Kreta) z 1411 r., gdzie wyobrażono ich znacznie mniej w ośmiu kwaterach ujętych w dwóch rzędach<sup>2031</sup> – określenia grzeszników są na ogół podobne, z pewnymi modyfikacjami, dotyczącymi także ich usytuowania i ujęcia wobec tych opisanych w analizowanych ikonach

Wśród potępionych w Axos pierwszy grzesznik pierwszej kwatery został rozpoznany jako Morderca (gr. *ho foneus*), chociaż nie zachowała się inskrypcja jego imienia. Wisi głową w dół, z mieczem jako atrybutem. To samo miejsce zajmuje w strefie mąk Złoczyńca (cs. *razbojnik*) w ikonie z Polany, zawieszony za nogi, w ikonie z okolic Przemyśla zaś znajduje się nieco poniżej Oszczerca, powieszony za szyję. Drugą postacią w pierwszej kwaterze w greckich malowidłach jest Bluźnierca (gr. *ho blasfismos*)<sup>2032</sup>, ze skrępowanymi z tyłu dłońmi, zawieszony za język. W analizowanych ikonach odpowiada mu zatem Oszczerca (cs. *klewet-*

scenes of the torture of sinners in the analysed icons and frescos from the so-called Cretan school in the territory of Greece and Crete. The way of depicting sinners hanging on ropes and hooks, in convulsive poses, twisted in different ways, can be seen e.g. in frescos in the Philantropenon monastery (1560), Ioannina.<sup>2029</sup>

Based on the example of the fresco (from the end of the 14th c.) which has survived in the church of St John the Baptist in Axos, Crete, one can see to what extent the artists were faithful to the Byzantine iconographic tradition in the icons analysed here.<sup>2030</sup> Scenes of torments are depicted in twelve small fields forming three rows on the western wall of the church, under the *Last Judgment*, the lowest row of the four fields corresponding to the area of the circles/chambers of hell in the icon discussed below.

More than twenty sinners, painted in red against a white background, in a variety of bending poses, sometimes hanging upside down, with attributes indicating their occupations, are tortured by devils and snakes. They are depicted in pairs in successive fields. In this and a similar example – i.e. in the church of St John the Baptist in Selli, Crete, from 1411, which shows much fewer of them represented in eight fields forming two rows<sup>2031</sup> – the inscriptions referring to sinners are in general similar, with certain modifications, concerning also their situation and depiction compared to those described in the analysed icons.

Among the condemned in Axos the first sinner in the first field has been identified as the Murderer (Gr. *ho foneus*), though the inscription of his name has not survived. He hangs upside down, with a sword as an attribute. In the Polyana icon this place in the area of torments is occupied by the robber (CS. *razbojnik*), hanging upside down, and in the icon from the vicinity of Przemyśl he is featured slightly below the slanderer, hanging by the neck. The other figure in the first field in Greek paintings is the Blasphemer (Gr. *ho blasfismos*)<sup>2032</sup> with hands tied at the back, hanging by his tongue. The Slanderer (CS. *klewetnik*) corresponds to this figure

2029 Chouliarás 2016, fig. 9.

2030 Spatharakis 2009, s. 110–111, il. 139.

2031 W pierwszym rzędzie: Bogaty Łazarz (gr. *ho plousios lazarus*) – efekt konfuzji Bogacza z Łazarzem (Łk 16,19–25). Pierwotnie Spatharakis odczytał inskrypcję jako *plousios la(imargos)* (= Bogaty obżartuch), lecz należy jednak przyjąć lekcję Maderakisa, potwierdzoną w innych kretańskich freskach – *ibidem*, s. 247. Obok znalazła się personifikacja „tego, który orze pole sąsiada” (gr. *ho paraglakistis*) oraz „ci [grzeszni], którzy przesypiają świętą niedzielę” [gr. *He kemoume(noi) ten hagian kyreiakl*]. W drugim rzędzie umieszczono po dwóch grzeszników w każdej kwaterze: Zabójca (gr. *foneus*) zawieszony głową w dół oraz Złodziej (gr. *ho kleptis*) z kozą na plecach; w środku – Sędzia (gr. *ho maulistra*) i Nierządnicza (gr. *he porni*); w ostatniej – Młynarz (gr. *ho mylonas*) z ciężarami u szyi i Oszust, dosłownie „Ten, który oszukuje na wadze” (gr. *ho parakampanistis*), z wagą jako atrybutem.

2032 Spatharakis 1999, s. 111.

2029 Chouliarás 2016, fig. 9.

2030 Spatharakis 2009, pp. 110–111, fig. 139.

2031 In the first row: rich Lazarus (Gr. *ho plousios lazarus*) – the effect of confusing the rich man and Lazarus (Luke 16:19–25). In the beginning Spatharakis deciphered the inscription as *plousios la(imargos)* (= rich glutton), but one should accept Maderakis's lection, confirmed in other Cretan frescos – *ibid.*, p. 247. Next to this figure there is a personification of 'the one that ploughs his neighbour's field' (Gr. *ho paraglakistis*) and 'those [sinners] that sleep through a holy Sunday' [Gr. *He kemoume(noi) ten hagian kyreiakl*]. In the second row are two sinners in each field: the Murderer (Gr. *foneus*) hanging upside down and the Thief (Gr. *ho kleptis*) with a goat on his back; in the centre – the Judge (Gr. *he maulistra*) and the Harlot (Gr. *he porni*); in the last one – the Miller (Gr. *homylonas*) with weights on his neck, and the Swindler, literally 'the one who gives short weight' (Gr. *ho parakampanistis*), with the scales as an attribute.

2032 Spatharakis 1999, p. 111.

nik), podobnie potraktowany w ikonie z okolic Przemyśla, a w ikonie z Polany powieszony za szyję.

W drugiej kwaterze w Axos pierwszym grzesznikiem jest Lichwiarz (gr. *ho zograris*), zawieszony na dwóch hakach, upuszczający kałamarz i zwoje<sup>2033</sup>. W ikonie z okolic Przemyśla jego miejscu odpowiada Chciwiec (cs. *srěbrolubec*), uwieszony za obie nogi i za szyję, w ikonie z Polany zaś jest to Złodziej i Nierządnik (cs. *tat' i bludnik*). Lichwiarz (cs. *rěsoimec srěbrolubec*) w tym wypadku znalazł się w najniższym rzędzie, a w ikonie z okolic Przemyśla – w drugim rzędzie, tuż pod Oszczercą, z pętlą na szyi. Drugi grzesznik w Axos wisi głową w dół, jego opis jest nieczytelny.

W trzeciej kwaterze malowideł w Axos jako pierwsza pojawia się kobieta z opisem Tkaczka (gr. *he anifantou*), druga figura została opisana jako Szpieg [gr. *ho parakat(istis)*]. Są to zatem postaci bez odpowiedników w analizowanych ikonach ruskich, natomiast Tkacz (cs. *tkac'*) jest obecny w ikonie z Lipia w zbiorach MHS<sup>2034</sup>.

Postać w czwartej kwaterze wisi zawieszona głową w dół, podczas gdy wąż kąsa jej genitalia. Mimo zniekształconej inskrypcji (gr. *ho ktimotis = ktinobatis*) została rozpoznana jako Zoofil<sup>2035</sup>. Druga figura tej kwatery, zawieszona głową w dół, została opisana jako Krawiec (gr. *ho raptis*). Tu ponownie dostrzegamy modyfikację, gdyż w ikonie z okolic Przemyśla w zakończeniu rzędu górnego postaci obecny jest Cudzołożnik (*prelubodej*), w ikonie z Polany zaś odpowiednikiem tego grzesznika jest zapewne Duszożubny/Utracjusz (cs. *duszegubec*), ze spętanymi szyją, dłońmi i nogami, zawieszony poniżej Oszczercy. W omawianych ikonach brak zatem grzeszników zilustrowanych we freskach w Axos, Krawiec zaś (cs. *kravec*) ponownie występuje w nieco późniejszej ikonie z Lipia<sup>2036</sup>.

Pierwszą kwaterę drugiego rzędu w Axos wypełnia Łazarz (gr. *ho lazarus*), ukazany w pozycji siedzącej, wkładający palce do ust w geście obżarstwa. Obok zasiada diabeł. Jego obecność jest zapewne wynikiem pomieszania tej postaci z bohaterem przypowieści o *Bogaczu i biednym Łazarzu* (Łk 16,19–25), zilustrowanym również w malowidłach w Sellii. Jako pierwsza postać drugiej kwatery została opisana Dzieciobójczyni (gr. *he aposterfousa ta nipia*) z wężem szarpiącym jej piersi. W tym wypadku jeszcze raz wierniejsza tradycji jest ikona z okolic Przemyśla, w której kobieta – personifikacja Dzieciobójstwa (cs. *dietogublenije*) przywiązana jest do słupa, podczas gdy dwa węże kąsają

in the icons analysed here, depicted in a much the same way in the icon from the vicinity of Przemyśl, and in the Polyana icon, hanging by the neck.

In the second field in Axos the first sinner is the Usurer (Gr. *ho zograris*), suspended on two hooks, dropping an inkwell and scrolls.<sup>2033</sup> Represented in the same place in the icon from the vicinity of Przemyśl is the Miser (CS. *srěbrolubec*), hanging by his two legs and neck, and in the Polyana icon it is the Thief and Fornicator (CS. *tat' i bludnik*). The Usurer (CS. *rěsoimec srěbrolubec*) in this case can be seen in the lowest row, and in the icon from the vicinity of Przemyśl – in the second row, just under the Slanderer, with a noose around his neck. The other sinner in Axos hangs upside down; the inscription accompanying him is illegible.

In the third field of the Axos paintings the first figure is a woman described as the Weaver (Gr. *he anifantou*), the other one is accompanied by an inscription reading the Spy [Gr. *ho parakat(istis)*]. So these figures do not have equivalents in the analysed Ruthenian icons, but the Weaver (CS. *tkac'*) is present in the icon from Lipie in the MHS holdings.<sup>2034</sup>

The figure in the fourth field hangs upside down and a snake bites his genitals. Despite a distorted inscription (Gr. *ho ktimotis = ktinobatis*) it has been deciphered as the Zoophile.<sup>2035</sup> The other figure in this field, hanging upside down, is described as the Tailor (Gr. *ho raptis*). Here again we can see a modification as in the icon from the vicinity of Przemyśl at the end of the upper row of figures represented is the Adulterer (*prelubodej*), and in the Polyana icon an equivalent of this sinner is probably the Murderer (CS. *dušegubec*), with his neck, hands and legs tied, hanging below the Slanderer. The discussed icons do not feature these sinners found in the Axos frescos, and the Tailor (CS. *kravec*) is again depicted in a slightly later icon from Lipie.<sup>2036</sup>

The first field in the second row in Axis shows Lazarus (Gr. *ho lazarus*), in a sitting pose, putting fingers into his mouth in a gesture of gorging. The devil sits next to him. This depiction of Lazarus is probably an effect of mixing this figure with the protagonist of the parable about the Rich Man and Poor Lazarus (Luke 16:19–25), illustrated also in the Sellii paintings. The first figure in the second field is described as the infanticide (Gr. *he aposterfousa ta nipia*) with a serpent biting her breasts. In this case the icon from the vicinity of Przemyśl is more faithful to tradition. In this work a woman, the personification of infanticide (CS. *detogublenie*), is tied to

2033 Lichwiarz (przywołany w Ewangelii Mateusza) z dookreśleniem „srebrlubec”, obecnym w *Pieśni VIII* Andrzeja z Krety na poniedziałek pierwszego tygodnia Wielkiego Postu – *Полный церковнославянский словарь*, s. 654.

2034 Klośińska 1967, s. 40; Janocha 2008, il. na s. 410 (zob. przyp. 1953).

2035 Spatharakis 2009, loc. cit.

2036 Klośińska 1967, s. 42; Janocha 2008, il. na s. 410 (zob. przyp. 1953).

2033 Usurer (included in the Gospel of Matthew) with the clarification 'srebrlubec', found in *Ode 8* by Andrew of Crete, for the Monday in the first week of the Holy Week – *Словарь* 2009, p. 654.

2034 Klośińska 1967, p. 40; Janocha 2008, il. na s. 410; (see footnote 1953).

2035 Spatharakis 2009, loc. cit.

2036 Klośińska 1967, p. 42; Janocha 2008, fig. on p. 410; (see footnote 1953).

jej piersi. Intrygujące, że motyw węży kęsających piersi niewiasty znalazł miejsce w najniższym rzędzie ikony z Polany, lecz tutaj grzesznica została opisana jako Czarownica (cs. *czarodiejnica*). Motyw ten jest także obecny w ikonie z Hankowic, lecz, jak się zdaje, brak towarzyszącej mu inskrypcji. Opis literacki omawianego motywu zawierają *Wędrówki Bogarodzicy po miejscach męki*<sup>2037</sup>.

Druga figura kwatery w kretańskim Axos została opisana jako Oberżystka/Karczmarka (gr. *he tavernaris* = pracująca w tawernie), a jej atrybutami są naczynie i szklanica. Dąbrowska za Himką stwierdziła, że „motyw [Karczmarki] jest unikalny, charakterystyczny dla ukraińskich ikon karpacckich, nieobecny nigdzie indziej w post-bizantyńskiej ikonografii Sądu Ostatecznego”<sup>2038</sup>. W rzeczywistości chodziło o niespotykany, poza ikonami z Polany i Mszańca, motyw klęczenia Karczmarki przed beczką, dla którego Himka znalazł precedens w sztuce śląskiej<sup>2039</sup>. W ikonie z Polany pojawia się tak Karczmarka, jak Karczmarz, podczas gdy w ikonie z okolic Przemyśla – tylko Karczmarka. Powyższa analogia upoważnia do stwierdzenia, że tradycja umieszczania Oberżysty wśród grzeszników była jednak znana sztuce bizantyńskiej. Podobne we wskazanym fresku i w obu analizowanych ikonach są też formy dzbanów z uchwytem. Himka uznał, że we wspomnianych ikonach mamy do czynienia z modyfikacją tradycji obrazowej, polegającą na wykorzystaniu wzoru późnogotyckiego ze sztuki śląskiej<sup>2040</sup>. Motyw Karczmarki napełniającej dzban z beczki obecny jest mianowicie we fresku w Strzelcach Świdnickich (4. ćw. XIV w.)<sup>2041</sup>. Autor za Anną Orosz zauważył, że tego typu wzory mogły być rozpowszechniane np. poprzez iluminowane kodeksy lub jakiś rodzaj szkicownika dzięki wędrującym mnichom<sup>2042</sup>. W ikonie z okolic Przemyśla widzimy przy Karczmarce demona, który szepcze jej do ucha coś, co w ikonie z Lipia (MHS) zostało tak opisane: „diabeł szepcze szynkarce, aby nie dolewała”<sup>2043</sup>. Ten sam motyw pojawia się w ikonie *Sądu* z Truszewic (ukr. Трушевичі) w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie<sup>2044</sup>. Na osobną uwagę zasługuje w ikonie z okolic Przemyśla znajdująca się w tymże rzędzie scena: zbyt koźnie odziana kobieta unosi w górę dłoń przed siedzącym przed nią demonem,

a pillar and two snakes bite her breasts. It is intriguing that the motif of serpents biting the woman's breasts is represented in the lowest row of the Polyana icon, but here the sinner is described as the sorceress (CS. *čarodejnica*). This motif is also included in the Hankovychi icon, but, as it seems, the inscription accompanying it is missing. The literary description of this motif can be found in the *Visitation to the Torments by the Mother of God*.<sup>2037</sup>

The other figure in the field in Axos, Crete, is described as the Tavernmaid (Gr. *he tavernaris* = working in the tavern), and her attributes are a dish and a glass. Citing Himka, Dąbrowska has noted that the ‘motif [of the Tavernmaid] is unique, characteristic of Ukrainian Carpathian icons, not included anywhere else in post-Byzantine Last Judgement iconography’.<sup>2038</sup> In fact, what is unique here is the unprecedented (except for the icons from Polyana and Mshanets) motif of the Tavernmaid kneeling before a barrel, for which Himka has found a precedent in Silesian art.<sup>2039</sup> The Polyana icon shows both the Tavernmaid and Tavern Keeper, whereas the icon from the vicinity of Przemyśl – only the Tavernmaid. The above analogy entitles us to say that the tradition of depicting the Innkeeper among the sinners was known in Byzantine art. Both in the abovementioned fresco and in two analysed icons there are similar jugs with a handle. According to Himka, what we can observe in the icons mentioned above is the modification of iconographic tradition making use of the late Gothic pattern from Silesian art.<sup>2040</sup> The motif of the Tavernmaid pouring liquid from a barrel to a pitcher can be found in a fresco in Strzelce Świdnickie (4th quarter of the 14th c.).<sup>2041</sup> Citing Anna Orosz, the author has observed that models of this kind might have been spread e.g. by wandering monks through illuminated codices or a sort of sketchbook.<sup>2042</sup> In the icon from the vicinity of Przemyśl the Tavernmaid is accompanied by a demon whispering something into her ear, which in the icon from Lipie (MHS) is described as follows: ‘a devil is whispering to a barmaid to pour no more’.<sup>2043</sup> The same motif appears in the icon of the *Last Judgement* from Trushevichi in the collection of the National Museum in Lviv.<sup>2044</sup> Worthy of special note in the icon from the vicinity of Przemyśl is a scene in the same row in which an extrava-

2037 Zob. *Хождение Богородицы по мукам*. Dąbrowska [2010], s. 25. Motyw *femme au serpents* był obecny sztuce zachodniej od XI w., lecz znane są jego wcześniejsze wschodnie precedensy (Himka 2009, s. 68), a jego rodowód niewątpliwie sięga czasów antycznych.

2038 Dąbrowska [2010], s. 26.

2039 Himka 2009, s. 69–71.

2040 Orosz 1956, s. 176, 178; Himka 2009, s. 70.

2041 *Ibidem*, il. 2.45 na s. 70; Dąbrowska [2010], s. 26. Datowanie malowideł: Orosz 1955, s. 275.

2042 Himka 2009, s. 70.

2043 Kłosińska 1967, s. 40.

2044 Гелитович 2010, poz. kat. 84, il. na s. 166 (zob. przyp. 1970).

2037 See *Хождение Богородицы по мукам*. Dąbrowska [2010], p. 25. The motif of *femme au serpents* was present in Western art from the 11th c., but its earlier Eastern precedents are also known – Himka 2009, p. 68, and its history certainly goes back to ancient times.

2038 Dąbrowska [2010], p. 26.

2039 Himka 2009, pp. 69–71.

2040 Orosz 1956, pp. 176, 178; Himka 2009, p. 70.

2041 *Ibid.*, fig. 2.45 on p. 70; Dąbrowska [2010], p. 26. Dating of the paintings: Orosz 1955, p. 275.

2042 Himka 2009, p. 70.

2043 Kłosińska 1967, p. 40.

2044 Гелитович 2010, cat. no. 84, fig. on p. 166 (see footnote 1970).

za którym stoi muzyk przygrywający na dudach. Opis tej grzesznicy zachował się zbyt szczątkowo, by można go było odczytać, prawdopodobnie jednak napiętnowana została tu skłonność do frywolnych zabaw, czyli np. dwukrotnie wymienionego przy Węzłach Grzechów tańca, z którym powiązany był akompaniament muzyczny na dudach, instrumencie traktowanym jako rzecz nieczysta, służąca błażej rozrywce (zob. dalej wnioski pod tab. 1 na s. 520). W ikonie z Welykiego na Samborszczyźnie (HМЛ) Dudziarz stoi tuż przed unoszącą w górę kielich Karczmarką, a stojący za kobietą demon nachyla się ku jej uchu<sup>2045</sup>.

Pierwszą figurą trzeciej kwatery drugiego rzędu w Axos jest siedząca kobieta, opisana jako Czarownica (gr. *he magissa*). Postać ta występuje w obu ikonach, w ikonie z okolic Przemyśla, przywiązana do słupa, personifikuje grzech opisany jako Czarowanie/Czarnoksiężstwo, w ikonie z Polany zaś, jak opisano to wyżej, została zobrazowana w najniższym rzędzie, zatem tam, gdzie we freskach greckich umieszczono Dzieciobójczynię. Druga postać, opisana jako Rozpustnik (gr. *ho pornos*), również ma odpowiedniki w obu ikonach. Tu została zawieszona za ręce, podczas gdy wąż kąsa jej genitalia. Zwraca uwagę, że w ikonie z Polany grzesznik opisany jako miłosierny, lecz uzależniony od rozpusty, został wyodrębniony poza sferę mąk i zilustrowany tuż za rzeszą zbawionych, prowadzonych od Raju przez św. Pawła. To wyróżnienie mogło wynikać z faktu wskazanego przez Dąbrowską – iż „Nierządnik, czy też cudzołożnik” traktowany był jako obraz miłosiernego, sytuowanego między piekłem a Rajem, ponieważ „daje jałmużnę, lecz wciąż trwa w grzechu nierządu, dlatego po śmierci widzi Raj, ale doznaje piekielnej udręki”<sup>2046</sup>. Może należałoby jednak odwrócić to rozumowanie i zgodnie z inskrypcją przyjąć, że jest to typ człowieka miłosiernego lub rozdającego jałmużnę, który mimo swoich zasług nie mógł wstąpić do Raju i może go jedynie dostrzegać z oddalenia, jako przywiązany do swojej słabości, czego sugestywną wizją był ów słupek, przy którym stoi skrępowany. Bieżnaja uznała motyw Miłosiernego Grzesznika za jeszcze jeden element ikonografii środkowo- i północnoruskiej<sup>2047</sup>, choć był on obecny, jak widać, w ikonach ruteńskich. Zwróciła też uwagę na obecny w niektórych późniejszych ikonach wariant inskrypcji o nieco odmiennej treści:

**блудник иже милостыню творяше, а блуда не остася**  
(= *rozpustnik, który miłosierdzie czyni, lecz rozpusty nie porzuca*).

2045 *Sąd Ostateczny*, ikona, dat. na lata 90. XVI w., drewno, tempera, 590 × 84,5 × 2,5 cm (zachowana część środkowa), z cerkwi pw. Narodzin Przeswiętej Bogurodzicy we wsi Welykie (ukr. *Велике*), w HМЛ od 1914, nr inv. Кв-158126ш-1976 – Гелитович 2010, poz. kat. 85, il. na s. 170.

2046 Dąbrowska [2010], s. 25.

2047 Бережная 2003a.

gantly clad woman raises her hand before a demon sitting in front of her, behind whom a musician playing the bagpipes is standing. The inscription accompanying this sinner has survived in too vestigial a form to decipher it; however, what is stigmatised here is a penchant for frivolous entertainment, that is dance, repeated twice in the Knots of Sin, with which associated was musical accompaniment on the bagpipes, an instrument perceived as linked with the forces of evil used for trivial entertainment (see below conclusions under the table 1 on p. 520). In the icon from Velykie (Ukr. *Велике*, Pol. *Welykie*) in the Sambir (Ukr. *Самбір*, Pol. *Sambor*) region (HМЛ) the Tagpiper stands right before the Tavernmaid raising a glass, and a demon, standing behind the woman, leans to her ear.<sup>2045</sup>

The first figure in the third field of the second row in Axos is a sitting woman described as the Sorceress (Gr. *he magissa*). The figure is present in both icons: in the icon from the vicinity of Przemyśl, tied to a pillar, she personifies the sin described as Sorcery/Magic, and in the Polyana icon, as written above, she is depicted in the lowest row, that is, in the place reserved for the Infanticide in the Greek frescos. The other figure, accompanied by the inscription Adulterer (Gr. *ho pornos*), also has an equivalent in both icons. Here the figure is suspended by the hands and the snake bites his genitals. What attracts attention is the fact that in the Polyana icon the sinner described as merciful but addicted to fornication is depicted outside the area of torments, right behind the crowd of the saved led to Paradise by St Paul. This distinction might have resulted from the fact noted by Dąbrowska that ‘the fornicator or Adulterer’ was regarded as an image of a merciful man, situated between hell and heaven because ‘he gives alms, but continues the sin of fornication, so after death he can see heaven, but suffers infernal torments’.<sup>2046</sup> Perhaps this reasoning should be reversed and in accordance with the inscription accept that it is a type of a merciful or generous man, who, despite his acts of kindness, cannot enter heaven and can only observe it from a distance due to his attachment to weakness, an evocative vision of which is the pillar to which he is tied. According to Bieżnaja, the motif of the merciful sinner is yet another element of the iconography of Central and Northern Rus’,<sup>2047</sup> though it was present, as can be seen, in Ruthenian icons. She has also paid attention to a variant of the inscription, present also in some later icons, with a slightly different content:

**блудник иже милостыню творяше, а блуда не остася**  
(= *the lecher that is merciful but does not give up fornication*).

2045 *The Last Judgement*, icon dated to the 1590s, wood, tempera, 590 × 84.5 × 2.5 cm (central part preserved), from the Orthodox church of the Most Holy Mother of God from the village of Velykie, at the HМЛ since 1914, inv. no. Кв-158126ш-1976 – Гелитович 2010, cat. no. 85, fig. on p. 170.

2046 Dąbrowska [2010], p. 25.

2047 Бережная 2003a.



W katalogu ikon pskowskich jego sytuację określono bardziej poetycko:

**милостивый блудник ради милостыни избавлен вечных мук, а ради блуда лишен Царства Небесного**<sup>2048</sup>  
 (= *miłosierny rozpustnik z racji miłosierdzia wybawion od wiecznych mąk, a z racji rozpusty pozbawion Królestwa Niebieskiego*).

Dychotomia ta, dostrzegana już w najdawniejszej literaturze, sytuowała tego nieszczęśnika pomiędzy zbawionymi a potępionymi, od których chciano go niekiedy oddzielić<sup>2049</sup>, np. w ikonie pskowskiej z XVI w. został wyniesiony ponad rząd grzeszników cierpiących katusze<sup>2050</sup>. Na ogół jednak winni tego typu grzechów i ich pochodnych przynależeli do sfery mąk. W ikonie z Polany Rozpustnik znalazł się w tej strefie niejako ponownie, opisany jako Złodziej i Rozpustnik (cs. *tatʹ i bludnik*). Z kolei wśród Węzłów Grzechów na ciele węża łącznie opisane zostały cudzołóstwo i nierząd (cs. *prelubodejstwo i bludb*). W ikonie z okolic Przemyśla nierząd/rozpusta (cs. *bludb*) zostały opisane na ciele węża jako pierwszy z grzechów, a w strefie mąk osobno zobrazowano Złodzieja (cs. *tatʹ*)<sup>2051</sup>, Cudzołożnika (cs. *prelubodei*) i Rozpustnika (sc. *bludnikb*). Znamienne, że w ikonie z Hankowic cudzołóstwo (cs. *prelubodejstwo*) pojawia się w Wieży Grzechów, a Cudzołożnik w strefie mąk (cs. *prelubodei*), nie udało mi się natomiast dostrzec opisu rozpusty w żadnym z tych dwóch miejsc, gdzie mógł się pojawić. Można natomiast domniemywać, że „miłosierny rozpustnik”, przywiązany do kolumny, został przedstawiony w strefie mąk z dodanym dłuższym, lecz nieczytelnym komentarzem. Niemniej z jego fragmentów wynikałoby, że chodzi o tę właśnie postać, która tym razem została włączona do strefy piekielnej. Zwraca przy tym uwagę dysonans między proporcjami postaci zbawionych i potępionych oraz brak kontynuacji rysunku postaci i góry w tle wizji Raju w kwaterze środkowej, zarazem granica rozdzielająca oba fragmenty pokrywa się z podziałem fizycznym na deski podobrazia, z czego wynika, że malarz traktował je bardziej autonomicznie niż malarz ikony z Polany.

Pierwsza figura czwartej ramy to Nierządnica/Rozpustnica (gr. *he porni*) z uniesioną lewą nogą i wężem kąsającym jej genitalia. Kwaterę uzupełnia Młynarz (gr. *he mylonas*)

2048 *Иконы Пскова* 2012, I, s. 128.

2049 Покровский 1887, s. 96; Бережная 2003a, s. 463. Stąd wynikała też niekiedy konkluzja, że przynależy on do strefy czyścica, co miało być dodatkowo uzasadnione świadomą próbą godzenia obu konfesji w ikonografii ukraińskiej – Паславський 1994, s. 348, 356. Teza ta została oceniona krytycznie: Бережная 2003a.

2050 *Sąd Ostateczny*, ikona, I. poł. XVI w., drewno, tempera, pochodzenie niewiadome, ПГОИАХМ, inv. nr ПКМ 2792 – *Иконы Пскова* 2012, I, poz. kat. i il. 31.

2051 W ikonie z Lipia opisany jako *злодѣй* – Janocha 2008, il. na s. 410; zob. przyp. 1953 i tab. 1 na s. 514–519.

In the catalogue of Pskov his situation is described in a more poetic manner:

**милостивый блудник ради милостыни избавлен вечных мук, а ради блуда лишен Царства Небесного**<sup>2048</sup>  
 (= *the merciful lecher, saved from eternal torments by virtue of his mercy, but deprived of the Kingdom of Heaven because of his fornication*).

This dichotomy, observed already in the oldest sources, placed this poor wretch between the saved and the condemned, from whom he was sometimes separated,<sup>2049</sup> e.g. in the 16th-century Pskov icon he is depicted above a row of sinners suffering agony.<sup>2050</sup> In general, however, those committing this and related sins belonged to the area of torments. In the Polyana icon the fornicator is depicted in this area as if once again, described as the thief and fornicator (CS. *tatʹ i bludnikʹ*). Among the knots of sin on the serpent's body adultery and fornication (CS. *prelubodejstvo i bludʹ*) are joined. In the icon from the vicinity of Przemyśl debauchery/fornication (CS. *bludʹ*) can be seen on the serpent's body as the first of the sins, and in the area of torments represented separately are the thief (CS. *tatʹ*),<sup>2051</sup> adulterer (CS. *prelubodei*) and fornicator (CS. *bludnikʹ*). It is characteristic that in the Hankovychi icon adultery (CS. *prelubodejstvo*) appears in the Tower of Sins, and the Adulterer (CS. *prelubodei*) in the area of torments, but it has not been possible to find an inscription referring to debauchery in either of the two places where it might have been featured. However, it may be conjectured that the 'merciful fornicator', tied to the pillar, was accompanied in the area of torments by a longer, but illegible commentary. Nevertheless, from its fragments it could be assumed that it concerned this particular figure, here depicted within the infernal zone. Worthy of note is the dissonance between the proportions of the figures of the saved and the condemned and the lack of the continuation of the drawing of a figure and a mountain in the background in the vision of Paradise in the central field. At the same time the border between the two fragments coincides with the physical division into the boards of the support, which shows that the painter treated them as more independent parts than the painter of the Polyana icon.

2048 *Иконы Пскова* 2012, I, p. 128.

2049 Покровский 1887, p. 96; Бережная 2003a, p. 463. This sometimes led to a conclusion that he belonged to the area of purgatory, which was additionally justified by a conscious attempt at reconciling the two denominations in Ukrainian iconography – Паславський 1994, pp. 348, 356. This thesis has been received with criticism: Бережная 2003a.

2050 *The Last Judgement*, icon, 1st half of the 16th c., wood, tempera, unknown provenance, ПГОИАХМ, inv. no. ПКМ 2792 – *Иконы Пскова* 2012, I, cat. no. and fig. 31.

2051 In the Lipie icon described as *злодѣй* – Janocha 2008, fig. on p. 410; see footnote 1953 and the table 1 on p. 514–519.

zawieszony głową w dół z kamieniem młyńskim u szyi i narzędziami pracy obciążającymi jego lewą nogę. Postać z kamieniem (zapewne młyńskim) u szyi zobrazowano w drugim rzędzie potępionych w ikonie z Hankowic, tuż za przywiązaniem do słupa Miłosiernym Rozpustnikiem. Można zatem przypuszczać, że i w tym wypadku tak właśnie należy interpretować tę postać, tym bardziej że podobnie przedstawiona postać w ikonie z Lipia została opisana jako Młynarz (cs. *мелникъ*)<sup>2052</sup>.

Pierwszą kwaterę trzeciego rzędu malowideł w Axos wypełnia para w łożu pod czerwonym okryciem, opisana jako „Przesypiający świętą niedzielę” [gr. *I kimoume(noi) tin agian kyreiaki*], bez odpowiednika w ikonach ruskich. Fragment napisu w drugiej kwaterze pozwala na jego interpretację jako [gr. (*he arnoumeni*) *prosphora*] odnoszącą się do tej, która odmawia ofiary na Kościół<sup>2053</sup>. Postać ta klęczy i ugniata chleb, podczas gdy jeden z diabłów go zanieczyszcza, a drugi zakłada postaci pętlę na szyję. W trzeciej kwaterze pochyłony mężczyzna ciągnie pług kierowany przez dwóch diabłów. Inskrypcja wskazuje na rodzaj kradzieży jako odnoszącej się do tego, „kto orze pole sąsiada” (gr. *he parablakistis*). Ostatnią kwaterę wypełniają dwie figury, zgodnie z kompozycją rzędów wyższych. Pierwsza z rękami spętanymi z tyłu ma nieczytelny opis, druga dźwiga na plecach zwierzę i jest opisana jako Złodziej (gr. *he kleptis*)<sup>2054</sup>.

Zwraca zatem uwagę powtarzalność wielu grzeszników we freskach w Axos i Selli z tymi zobrazowanymi w ikonach. Lepszą orientację w tej powtarzalności umożliwi zestawienie w tabeli nr 1.

### Tabela 1 →

The first figure in the fourth field is the Harlot/Wanton (Gr. *he porni*) with her left leg raised and the snake biting her genitals. The field is completed with an image of the Miller (Gr. *he mylonas*), hanging upside down, with a millstone around his neck and tools burdening his left leg. The figure with the stone (probably the millstone) around his neck is depicted in the second row of the condemned in the Hankovychi icon, right behind the merciful fornicator tied to the pillar. It may be supposed that also in this case the figure should be interpreted in this way, especially that the figure in the icon from Lipie is described as the Miller (CS. *мелник*).<sup>2052</sup>

The first field of the third row of the paintings in Axos is filled by a couple in bed under a red cover described as ‘those that sleep through a holy Sunday’ [Gr. *I kimoume(noi) tin agian kyreiaki*], without a counterpart in Ruthenian icons. A fragment of an inscription in the second field makes it possible to interpret it as [Gr. (*he arnoumeni*) *prosphora*] referring to a woman who refuses to give donations for the Church.<sup>2053</sup> This figure kneels and kneads bread while one of the devils corrupts it and another puts a noose around the figure’s neck. In the third field a bending man pulls a plough directed by two devils. The inscription indicates the type of theft as related to the one ‘who ploughs the neighbour’s field’ (Gr. *he parablakistis*). The last field is occupied by two figures, in compliance with the composition of the upper rows. The first one, with hands tied at the back, bears an illegible inscription, and the second one, carrying an animal on his back, is described as the thief (Gr. *he kleptis*).<sup>2054</sup>

Worthy of note is the coincidence of the representations of numerous sinners in the frescos in Axos and Selli and those in the icons analysed here. It can be seen in table 1 below.

### Table 1 →

2052 Kłosińska 1967, s. 40; Janocha 2008, il. na s. 410; zob. przyp. 1722. Kamień młyński w wykładni ewangelicznej i tak miał być lżejszy od ciężaru zgrzeszenia, wg słów Mk 10,41: „A ktobykolwiek zgrzeszył jednego z tych maluczkich wierzących w mię, lepiej by mu, iżby był uwiązany młyński kamień około szyje jego i był wrzucon w morze”.

2053 Spatharakis 2009, s. 112.

2054 Spatharakis zwrócił uwagę, że malarz zobrazował tu złodzieja trzody, niewątpliwie w związku z najczęstszym wówczas rodzajem kradzieży na Krecie – *ibidem*. Porównując ten ostatni rząd do miniatury w rękopisie greckim w BAV (gr. 394), można odnieść wrażenie, że ilustracje określonych przewinień mogły powstać na bazie modyfikacji ilustracji zwyczajowych prac i aktywności, często obrazowanych w dawnej sztuce – *Epizody z życia mniszego* (?), *Raj i Otchłań*, miniatura, dat. na koniec XI w., BAV, gr. 394 – Лазарев 1947 [1986] II, il. 248.

2052 Kłosińska 1967, p. 40; Janocha 2008, fig. on p. 410; see footnote 1722. In the Gospel interpretation the millstone was still lighter than the weight of offence, based on the passage Mark 9:42: ‘And whosoever shall offend one of these little ones that believe in me, it is better for him that a millstone were hanged about his neck, and he were cast into the sea’.

2053 Spatharakis 2009, p. 112.

2054 Spatharakis has noted that the painter depicted a thief of flocks, certainly because this was the most common kind of theft in Crete at that time – *ibid*. Comparing this last row with a miniature in a Greek manuscript in BAV (Gr. 394), one may have an impression that the illustrations of individual offences may have been based on the modifications of images of customary works and activities, often represented in old art – *Epizody z życia mniszego* (?), *Raj i Otchłań* [Episodes from the Monastic Life, Heaven and Abyss], miniature dated to the end of the 11th c., BAV, Gr. 394 – Лазарев 1947 [1986] II, fig. 248.



Występowanie rozpoznanych grzeszników w strefie mąk w wybranych malowidłach ściennych i ikonach<sup>2055</sup>  
The depiction of identifiable sinners in the area of torments in selected murals and icons<sup>2055</sup>

MIEJSCE PLACE	Kreta, Selli, fresk, 1411	Kreta, Selli, fresk, 1411	Ikona z Polany, MNK XVIII-25, 2. ćw. XVI w. (Kat. 37)	Ikona z Hankowic, MNK XVIII-10, 3. ćw. XVI w. (Kat. 38)	Ikona z okolic Przemysła, MNK XVIII-32, koniec XVI –pocz. XVII w. (Kat. 39)	Ikona z Lipia, MHS, I. poł. XVII w. Icon from Lipie, MHS, 1st half of the 17th c.
<b>KATEGORIA</b> <b>GRZESZNIKA</b> CATEGORY OF SINNER						
<b>Morderca; Złoczyńca</b> Murderer; Villain	Morderca (gr. <i>he foneus</i> ), zawieszony za nogi, z mieczem Murderer (Gr. <i>he foneus</i> ), hanging upside down, with a sword	Morderca (gr. <i>he foneus</i> ), zawieszony głową w dół Murderer (Gr. <i>he foneus</i> ), hanging upside	Złoczyńca (cs. <i>razbojnik</i> ), zawieszony za nogi ze spętanymi rękami Murderer (CS. <i>razbojnik</i> ), hanging upside down with his hands tied up	Kat (?) (cs. <i>golovik</i> ), ze spętaną szyją, rękami i nogami Hangman (?) (CS. <i>golovik</i> ), with his neck, hands and legs tied up	Złoczyńca (cs. <i>razbojnik</i> ), zawieszony za szyję, ze spętanymi rękami i nogami Murderer (CS. <i>razbojnik</i> ), hanging by his neck, with hands and legs tied up	Złoczyńca (cs. <i>razbojnik</i> ), ze spętanymi rękami i nogami Murderer (CS. <i>razbojnik</i> ), with hands and legs tied up
<b>Bluźnierca;</b> <b>Oszczerca</b> Blasphemer; Slanderer	Bluźnierca (gr. <i>ho</i> <i>blasfismos</i> ), zawieszony za język Blasphemer (Gr. <i>ho</i> <i>blasfismos</i> ), hanging by his tongue	– –	Oszczerca (cs. <i>klevetnik</i> ), zawieszony za szyję, ze spętanymi rękami i nogami Slanderer (CS. <i>klevetnik</i> ), hanging by his neck, with hands and legs tied up	Oszczerca (cs. <i>klevetnik</i> ), zawieszony na haku za język oraz za spętane ręce i nogi Slanderer (CS. <i>klevetnik</i> ), hanging on a hook by the tongue and tied hands and legs	Oszczerca (cs. <i>klevetnik</i> ), zawieszony na haku za język oraz za spętane ręce i nogi Slanderer (CS. <i>klevetnik</i> ), hanging on a hook by the tongue and tied hands and legs	Falszywy świadek (cs. <i>Swiedok</i> <i>falszywy</i> ), zawieszony na łańcuchu za szyję, ze spętami rękami False witness (CS. <i>Swiedok</i> <i>falszyvyt</i> ), hanging by his neck on a chain, with tied hands
<b>Lichwiarz; Chciwiec</b> Usurer; Miser	Lichwiarz (gr. <i>ho zograris</i> ), zawieszony na dwóch hakach, upuszczający kalamarz i zwoje, kąsany przez węża Usurer (Gr. <i>ho zograris</i> ), hanging on two hooks, dropping an inkwell and scrolls, bitten by a snake	– –	Lichwiarz/Chciwiec (cs. <i>řesoimec</i> <i>srěbroljubec</i> ), z pętlą na szyi, ze spętanymi rękami i nogami Usurer/miser (CS. <i>řesoimec</i> <i>srěbroljubec</i> ), with a noose around his neck, with hands and legs tied up	Chciwiec (cs. <i>srěbroljubec</i> ), powieszony za obie nogi i szyję, ze skrzepowanymi dłońmi Usurer (cs. <i>řesoimec</i> ), hanging by his neck, with hands and legs tied up; miser (CS. <i>srěbroljubec</i> ), hanging by both legs and neck, with hands tied up	Lichwiarz (cs. <i>řesoimec</i> ), zawieszony za szyję, ze skrzepowanymi rękami i nogami; Chciwiec (cs. <i>srěbroljubec</i> ), powieszony za obie nogi i szyję, ze skrzepowanymi dłońmi Usurer (cs. <i>řesoimec</i> ), hanging by his neck, with hands and legs tied up; miser (CS. <i>srěbroljubec</i> ), hanging by both legs and neck, with hands tied up	– –
<b>Tkaczka</b> Weaver	Tkaczka (gr. <i>he anifantou</i> ), kąsana przez węża Weaver (Gr. <i>he anifantou</i> ), bitten by a snake	– –	– –	– –	– –	Tkaczka (cs. <i>tkacz</i> ), zawieszony na łańcuchu za skrzepowane dłonie, z nierozpoznanymi atrybutami Weaver (CS. <i>tkac</i> ), hanging on a chain by tied hands, with unidentified attributes

<b>Szpieg</b> Spy	- -	- -	- -	- -	- -
	Szpieg [gr. <i>ho parakath(istis)</i> ], kąsany przez węzę				
	Spy [Gr. <i>ho parakath(istis)</i> ], bitten by a snake				
<b>Zoofil;</b> <b>Duszożubny/</b> <b>Utracjusz</b> <b>Zoophile;</b> murder	- -	- -	(?) (?)	Duszożubny (cs. <i>duszegubec'</i> ), ze spętanymi, szyją, dłoniami i nogami	- -
	Zoofil (gr. <i>ho ktimotis = ktinobatis</i> ), zawieszony głową w dół, kąsany przez węzę			Murderer (CS. <i>dušegubec'</i> ), with neck, hands and legs tied up	
	Zoophile (Gr. <i>hoktimotis = ktinobatis</i> ), hanging upside down, bitten by a snake				
<b>Krawiec</b> Tailor	- -	- -	(?) (?)		Krawiec (cs. <i>kravec</i> ), zawieszony za szyję na łańcuchu Tailor (CS. <i>kravec</i> ), hanging by the neck on a chain
<b>Łazarz</b> <sup>2056</sup> , <b>Bogacz</b> <b>niemilościwy</b> Lazarus; merciless rich man <sup>2056</sup>	- -	- -	- -	Bogaty Łazarz (gr. <i>ho plousios</i> <i>lazaros</i> ), z ugiętymi nogami, wkłada palec do ust Rich Lazarus (Gr. <i>ho plousios</i> <i>lazaros</i> ), with bent legs, putting a finger into his mouth	Bogacz niemilosierny (cs. <i>bogacz nemilostiviy</i> ), stoi wyprostowany, palcem wskazuje na usta Merciless rich man (CS. <i>bogač</i> <i>nemilostiviy</i> ), standing upright, pointing to his mouth with his finger
<b>Dzieciobójczyni;</b> <b>Dzieciobójstwo</b> Infanticide	- -	- -	(?) (?)		Dzieciobójca (cs. <i>dietogubca</i> ), kobieta z umieszonymi dłońmi owiniętymi łańcuchami, węże kąsają jej piersi Infanticide (CS. <i>dietogubca</i> ), a woman with raised hands, wrapped up in chains, snakes bitting her breasts
	Dzieciobójczyni (gr. <i>he</i> <i>aposterfousa ta niphia</i> ), kobieta z wężem kąsającym jej piersi Infanticide (Gr. <i>he</i> <i>aposterfousa ta niphia</i> ), a woman with a snake bitting her breasts			Dzieciobójstwo (cs. <i>dietogublenije</i> ), kobieta przywiązana do słupa, dwa węże kąsają jej piersi. Infanticide (CS. <i>dietogublenie</i> ), a woman tied to a pillar, two snakes biting her breasts	

2055 In each icon figures are tortured with tongues of fire, not depicted in murals.

2056 The figure described by mistake instead of the Rich Man. In the icons from Hankowychi (MNK XVIII-10) and the vicinity of Przemysł (MNK XVIII-32) the whole scene is devoted to the motif, that is, The Terrible Death of the Sinful Rich Man.

2055 W każdej ikonie postaci dręczone są językami ognia, których brak w malowidłach.

2056 Postać opisana pomyłkowo zamiast Bogacza. W ikonach z Hankowic (MNK XVIII-10) i z okolic Przemysła (MNK XVIII-32) motyw wyodrębniony w scenę Śmierć Grzesznego (Bogacza) sroga.

<b>Karczmarzka/</b> <b>Karczmarz; Pijanica</b> Tavernmaid / Tavern Keeper; Drunkard	Oberżystka/Karczmarzka ( <i>gr. he tavernaris</i> ), z dzbanem i szklanicą Tavernmaid/Inn Maid ( <i>Gr. he tavernaris</i> ), with a jug and a glass	Karczmarzka ( <i>cs. korchmizka</i> ), nalewająca z dzbanu do kielicha, z diabłem przy uchu; Karczmarz i każdy Pijanica ( <i>cs. korchmiz</i> i <i>wsjakij pijanica</i> ) Tavernmaid ( <i>CS. korchmizka</i> ), pouring from a jug into a glass, with a devil by her ear; Tavern Keeper and every Drunkard ( <i>CS. korchmiz i vsjakii</i> <i>pijanica</i> )	Karczmarzka [podpis niewidoczny], z dzbanem przed beczką i diabłem przy uchu; Pijanica ( <i>cs. pijanica</i> ), spętany za szyję, ręce i nogi z kubkiem/szklanicą Tavernmaid [illegible inscription], with a jug, before a barrel and a devil by her ear; Drunkard ( <i>CS. pijanica</i> ), with his neck, hands and legs tied up, with a mug/ glass	Karczmarzka ( <i>cs. karčmorka</i> ), przed zestawem dzbanów na stole, trzymając jeden z nich za uchwyty, diabeł jej szepece do ucha, bez narzędzi tortur; Pijanica ( <i>cs. pijanica</i> ), z pętlą na szyi, tą samą, która jest na szyi Rozpustnika, przechyla dzban Tavernmaid ( <i>CS. karčmorka</i> ), before a set of jugs on the table, holding one of them by the handle, a devil whispering in her ear, without instruments of torture; drunkard ( <i>CS. pijanica</i> ), with a noose around his neck, the same as on the neck of the fornicator, tilting a jug	Karczmarzka ze szklanicą w dłoni, nad stołem z naczyńiami i z diabłem szepiącym jej do ucha, ,by nie dolewała; Pijanica ( <i>cs. pijanica</i> ) Tavernmaid with a glass in her hand, over a table with dishes and with a devil whispering in her ear 'to pour no more'; Drunkard ( <i>CS. pijanica</i> )
<b>Czarownica;</b> <b>Czarnoksiężstwo</b> Sorceress; Sorcery	Czarownica ( <i>gr. he</i> <i>magissa</i> ), kobieta siedząca w kucki Sorceress ( <i>Gr. he magissa</i> ), a woman squatting	Czarownica ( <i>cs. czarodziejnica</i> ), kobieta przywiązana do słupa, dwa węże kąsają jej piersi – zob. Dzieciobójczynie Sorceress ( <i>CS. čarodějnicā</i> ), a woman tied to a pillar, two snakes biting her breasts – see infaticide	(?) zob. Dzieciobójczynie (?) see Infaticide	Czarowanie/Czarnoksiężstwo ( <i>cs. czarodějanie</i> ), kobieta przywiązana do słupa, z rękami złączonymi nad głową Sorcery/magic ( <i>CS. čerodějanie</i> ), a woman tied to a pillar, with hands joined over her head	Czarownica ( <i>cs. czarownica</i> ), z uniesionymi dłońmi spętanymi łańcuchami Sorceress ( <i>CS. čarovnica</i> ), with raised hands, tied up with chains
<b>Milosierny Rozpustnik</b> Merciful Fornicator	– –	Milosierny Rozpustnik ( <i>cs. milostivij bludnik</i> ), między strefą mąk a Rajem Merciful Fornicator ( <i>CS. milostivij bludnik</i> ), between the area of torments and heaven	Milosierny Rozpustnik ( <i>cs. milostivij bludnik</i> ) Merciful fornicator ( <i>CS. milostivij bludnik</i> )	– –	– –
<b>Rozpustnik;</b> <b>Cudzołożnik</b> Fornicator; Adulterer	Rozpustnik ( <i>gr. ho pornos</i> ), zawieszony za obie ręce, wąż kąsa jego genitalia Fornicator ( <i>Gr. ho pornos</i> ), hanging by both hands, a snake biting his genitals	Złodziej i Rozpustnik ( <i>cs. tat i bludnik</i> ) Thief and fornicator ( <i>CS. tat i bludnik</i> )	Cudzołożnik ( <i>cs. prelubodij</i> ), z pętlą na szyi, ze skrepowanymi dłońmi i nogami Adulterer ( <i>CS. prelubodij</i> ), with a noose round his neck, with his hands and legs tied	Cudzołożnik ( <i>cs. prelubodij</i> ), zawieszony za szyję; Rozpustnik ( <i>cs. bludnik</i> ), z pętlą na szyi założoną jednocześnie na szyi Pijanicy Adulterer ( <i>CS. prelubodij</i> ), hanging by the neck; fornicator ( <i>CS. bludnik</i> ), with a noose round his neck, at the same time round the drunkard's neck	Cudzołożnik ( <i>cs. čuzoločnik</i> ), skrepowany łańcuchem, zawieszony za tułów Adulterer ( <i>CS. čuzoločnik</i> ), tied with a chain, hanging by his torso

<b>Nierządnica</b> Harlot	Nierządnica (gr. <i>he porni</i> ), kobieta z uniesioną lewą nogą i wężem kąsającym jej genitalia Harlot (Gr. <i>he porni</i> ), a woman with her left leg raised and a snake biting her genitals	-	-	-	-
<b>Młynarz</b> Miller	Młynarz (gr. <i>mylonas</i> ), zawieszony głową w dół z kamieniem młyńskim u szyi i narzędziami pracy obciążającymi jego lewą nogę Miller (Gr. <i>mylonas</i> ), hanging upside down with a millstone round his neck and tools of his trade burdening his left leg	-	-	Młynarz (cs. <i>melnik</i> ), z kamieniem (zapewne młyńskim) u szyi i spętanymi nogami Miller (CS. <i>melnik</i> ), with a stone (probably millstone) around his neck and legs tied up	-
<b>Przesypiający niedziele</b> Those sleeping through Holy Sunday	Przesypiający niedziele [gr. <i>I kimoume(noi) tin</i> <i>agian kyreiakil</i> , para osób leżąca pod nakryciem Those sleeping through Holy Sunday [Gr. <i>I kimoume(noi) tin</i> <i>agian kyreiakil</i> , a couple lying under a cover	-	-	-	-
	Ci grzeszni, którzy przesypiają świętą niedzielę [gr. <i>he kemo- ume(noi) ten</i> <i>hagian kyreiakil</i> ], postaci pod nakryciem na łożu, nad nimi demon Those sinful who sleep through holy Sunday [gr. <i>he</i> <i>kemoume(noi)</i> <i>ten hagian</i> <i>kyreiakil</i> , figures under a cover in bed, demon over them	-	-	-	-

<b>Odmawiająca ofiary na Kościół</b> The one refusing to give donations for the Church	Odmawiająca ofiary na Kościół [gr. ( <i>he arnoumeni</i> ) <i>prophora</i> ], postać kłęcząca z unoszącym się nad nią demonem The one refusing to give donations for the Church [Gr. ( <i>he arnoumeni</i> ) <i>prophora</i> ], a kneeling figure with a demon hanging above her	-	-	-	-
<b>Orzący pole sąsiada; Złodziej</b> The one ploughing the neighbour's field; thief	Orzący pole sąsiada (Złodziej, gr. <i>he parablakistis</i> ), postać nachylona, zajęta pracą na roli The one ploughing the neighbour's field (Thief, Gr. <i>he parablakistis</i> ), a bending figure, busy with work in the field	-	-	-	-
<b>Złodziej</b> Thief	Złodziej (gr. <i>he kleptis</i> ), ze zwierzęciem na plecach Thief (Gr. <i>he kleptis</i> ), with an animal on his back	-	-	-	Złodziej (cs. <i>zloděj</i> ), zawieszony na łańcuchu za szyję Thief (CS. <i>zloděj</i> ), hanging by the neck on a chain
<b>Sędzia</b> Judge	Sędzia (gr. <i>he maulistra</i> ), zawieszony za szyję Judge (Gr. <i>he maulistra</i> ), hanging by the neck	-	-	Sędzia (cs. <i>suděj</i> ) Judge (CS. <i>suděti</i> )	Haniebny Sędzia (cs. <i>zlocja sud</i> ), zawieszony za szyję, ze skrepowanymi rękami i nogami Shameful judge (CS. <i>zlocia sud</i> ), hanging by his neck, with the hands and legs tied up

Oszukujący na wadze/ Oszust Giving short weight/ swindler	- - -	- - -	- - -	- - -	- - -
Oszukujący na wadze (oszust, gr. <i>ho parakampanistis</i> ), z wagą Giving short weight (Swindler, Gr. <i>ho parakampanistis</i> ), with scales	- -	- -	- -	- -	- -
Zawistnik Envious man	- -	- -	(?) (?)	Zawistnik (cs. <i>zawistnik</i> ), zawieszony za szyję i ręce, ze spętanymi nogami Envious man (CS. <i>zawistnik</i> ), hanging by the neck and hands, with his legs tied up	(?) (?)
Pycha Priole	- -	- -	- -	Pycha (cs. <i>gordost</i> ) Priole (cs. <i>gordost</i> )	- -
Tancerz/Tancerka Male/Female Dancer	- -	- -	- -	Tancerka (? , inskrypcja niezachowana), kobieta w sukni wykonująca gesty taneczne, zwrócona w stronę siedzącego naprzeciw niej demona Female dancer (? , inscription not preserved), a woman in a dress making dancing gestures, turning to a demon sitting opposite	Tancerz [(cs. <i>tancewik</i> (?)), w kontuszu i kołpaku z piórem, prowadzi za rękę kobietę w sukni, opisaną jako Tancerka Male dancer [(CS. <i>tancewik</i> (?)), in a kontush (robe) and a calpack with a feather, leading the woman described as the female dancer by the hand
Dudziarz Bagpiper	- -	- -	- -	Dudziarz (cs. <i>duda</i> ), gra na instrumencie Bagpiper (CS. <i>duda</i> ), playing the instrument	- -



Analizując tabelę 1 na s. 514–519, można zauważyć, że malarze musieli robić selekcję, wybierając do strefy mąk tylko niektórych przedstawicieli dwudziestu lub dwudziestu jeden grzechów. Co więcej, dokonywali w tym względzie innowacji. Nie ulega wątpliwości, że kładziono szczególny nacisk na niektóre winy, podczas gdy inne dostrzegano sporadycznie. Biorąc pod uwagę ikonę z Lipia, można odnieść wrażenie, że z czasem dołączano coraz więcej przedstawicieli konkretnych zawodów (oprócz Karczmarza i Karczmarki był to Krawiec, Tkacz, Młynarz), pojawiła się chęć napiętnowania niecznych praktyk przypisanych do określonych specjalizacji zawodowych, a dokuczliwych dla ogółu społeczeństwa. Ponieważ jednak tego typu selekcja obecna jest już w malowidłach Krety z XIV w., nie do końca wiadomo, czy był to wyraz narastającego z czasem trendu, czy też efekt lepszego dostępu twórcy ikony z Lipia do wzorów greckich<sup>2057</sup>.

Niemniej konkluzja ta jest zbieżna z obserwacją przemian, jakie w doborze grzeszników zachodziły na terenie Grecji w ciągu XVI w., szczególnie we freskach związanych ze szkołą kretańską. Widoczne jest w nich narastanie różnorodnych przewinień, ograniczanych początkowo do potępianych przez Kościół, z czasem uzupełnianych o grzechy piętnowane społecznie, związane np. z seksualnością oraz określonymi grupami zawodowymi<sup>2058</sup>.

Znamienne też, że dwie postaci w ikonie z okolic Przemysła (MNK XVIII-32, Kat. 39), tj. Dudziarz i Karczmarka, są pozbawione atrybutów tortur, nie są poddawane mękom, w zamian demonstrują swoje narzędzia pracy. Ich stylizacja przywołuje wzory zachodnie, co nie przesądza jednakże, jak się okazuje w wypadku Oberżystki, iż jej wprowadzenie jest innowacją zachodnią. Pod wpływem zachodnim modyfikowana była forma, motyw natomiast miał rodowód znacznie starszy.

### Kręgi/Komory Piekielne<sup>2059</sup>

Najniższy poziom w hierarchii kompozycji całej ikony zajmuje wizja miejsca, w którym „będzie płacz i zgrzytanie zębów” (Mt 8,12 i Mt 24,51) oraz „gdzie robak ich nie umiera, a ogień nie gaśnie” (Mk 9,48). Źródłem pochodzenia terminów są opisy biblijne, a ściślej ewangeliczne<sup>2060</sup>. Grotowski na oznaczenie tego miejsca używał pojęcia hebrajskiego „Szeol”, do niego odnosząc wizję odmalowaną w *Homilii na*

2057 Opisy w tejże ikonie cechuje duży udział polonizmów, zapisanych cyrylicą. Charakterystyczna jest zwłaszcza postać wskazująca na usta, w geście łaknienia – w Axos i Selli opisana jako Łazarz, podczas gdy niewątpliwie chodzi tu o Bogacza, i tak też została opisana w ikonie z Lipia (zob. przyp. 1953 i tab. 1 na s. 514–519).

2058 Chouliarás 2016, s. 155.

2059 Dąbrowska [2010], s. 34: „Kary piekielne”.

2060 *Ibidem*.

Analysing table 1 on p. 514–519 one can observe that painters had to choose only selected representatives of twenty or twenty one sins for the area of torments. Moreover, they also introduced innovations. It is beyond question that special emphasis was placed on certain sins while others were used only sporadically. Taking the icon from Lipie into account, one may have an impression that with the passing of time representatives of a greater number of occupations were added (besides the Tavern Keeper and Tavernmaid, these included the Tailor, Weaver, Miller), there appeared a desire to stigmatise dishonourable practices ascribed to individual professional specialisations, unbearable for the society. However, because the selection of this type is present already in paintings in Crete dating from the 14th c., it is not known for certain whether it was a manifestation of the growing trend or a result of the painter of the icon from Lipie having better access to Greek patterns.<sup>2057</sup>

Nevertheless, this conclusion is coincident with the observation of transformations which took place during the 16th c. in the territory of Greece, in particular in the frescos associated with the Cretan school. What can be seen is the increasing number of offences, initially limited to the ones condemned by the Church, with the passing of time completed with sins reviled in the community, connected e.g. with sexuality and certain professions.<sup>2058</sup>

It is characteristic that two figures in the icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), i.e. the Bagpiper and the Tavernmaid are depicted without the attributes of torture, are not tormented, but instead present tools of their trade. Their stylisation brings to mind Western models, which, however, does not determine, as in the case of the Barmaid, that her inclusion is a Western innovation. What underwent modification under Western influence was the form, while the motif was of much earlier origin.

### Circles/Chambers of Hell<sup>2059</sup>

The lowest level in the hierarchy of the composition of the whole icon is occupied by the vision of the place where ‘there shall be weeping and gnashing of teeth’ (Matt. 8:12 and Matt. 24:51) and ‘where their worm dieth not, and the fire is not quenched’ (Mark 9:48). The source of these terms are biblical and, to be more precise, evangelical descriptions.<sup>2060</sup> To refer to this place Grotowski used the Hebrew term *Sheol*, calling

2057 Inscriptions in this icon area characterised by a great number of words of Polish origin written in Cyrillic. Characteristic is especially a figure pointing to his mouth, in a gesture of ‘feeling hungry’ – in Axos and Selli described as Lazarus, but it certainly concerns the Rich Man. Such an inscription is featured in the icon from Lipie (see footnote 1953 and the table 1 on p. 514–519).

2058 Chouliarás 2016, p. 155.

2059 Dąbrowska [2010], p. 34: ‘infernal punishments’.

2060 *Ibidem*.

*Ponowne Przyjście Chrystusa*, przypisywanej św. Efremoni Syryjczykowi<sup>2061</sup>.

W ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37) zobrazowano pięć kręgów piekielnych, z częściowo zachowanymi inskrypcjami, wskazującymi na wieczną kaźń i ekstremalne doświadczenia potępionych, w kolejności są to: „ogień srogi”, „zgrzytanie zębami” (Mt 8,12 i Mt 24,51), „zimno srogi”, „robak niegający” (Mk 9,47), „ciemności zewnętrzne” (Mt 8,12).

Podobnie najslabiej zachowany jest najniższy, czwarty, rząd odnoszący się do tej sfery w przywołanych wyżej freskach w Axos. W obu ikonach strefę kręgów piekielnych umieszczono poniżej personifikacji grzechów. Pierwsza scena fresków pozwala na rekonstrukcję jej opisu jako „nigdy nie zasypiający czerw” (gr. *ho skooleks ho akoimetos*)<sup>2062</sup>. Dwie kolejne kwatery są nieczytelne, dopiero ostatnia została opisana jako „ciemność zewnętrzna” (gr. *to skotos to ekzoteron*)<sup>2063</sup>.

W ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) zamiast kręgów u dołu ikony zobrazowano osobne kwatery – oddzielone od siebie demonami, ujętymi w profilu niczym atlanci – zróżnicowane kolorystycznie, co przypomina praktykę znaną z fresków szkoły kretańskiej w Grecji (XVI w.), stosowaną przy ilustrowaniu grzeszników w osobnych kwaterach. Kwatery te (gr. *diachora*) zobrazował w liczbie sześciu o odmiennych kolorach Neofytos, syn słynnego Teofanesa, w cerkwi Teotokos w Kalampaka (1573)<sup>2064</sup>.

Połączenie wszystkich elementów wizji mąk wpisanych w obraz Sądu Ostatecznego znalazło się już w tekście Ewagriusza z Pontu (345–399), zwanego Filozofem Pustyni, zawierającym pouczenia dla pragnących podążać drogą ascezy:

Pamiętaj o dniu śmierci [...] rozpamiętaj także los tych, którzy są już w piekle [...] Ale pamiętaj także o dniu zmartwychwstania, w którym staniemy przed Bogiem. Wyobraź sobie ten straszliwy i przerażający trybunał. Rozważ, co tam przygotowano dla grzeszników: zawstydzenie przed Bogiem, przed aniołami i archaniołami, i wszystkimi ludźmi, to jest karę, ogień nieustraszonego robaka, który nie umiera, otchłań ciemności, zgrzytanie zębów, strachy i męki<sup>2065</sup>.

in this way a vision in the *Sermon on the Second Coming of Christ*, ascribed to St Ephrem the Syrian.<sup>2061</sup>

In the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37) represented are five circles of hell, with partly preserved inscriptions, indicating eternal torment and extreme experiences of the condemned, in the following order: ‘terrible fire’, ‘gnashing of teeth’ (Matt. 8:12 and Matt. 24:51), ‘severe cold’, ‘where their worm dieth not’ (Mark 9:48), ‘outer darkness’ (Matt. 8:12).

Similarly, the least preserved is the lowest, fourth row referring to this zone in the abovementioned Axos frescos. In both icons the area of infernal circles is depicted under the personifications of sins. The first scene in the frescos allows to reconstruct its description as ‘the worm that never sleeps’ (Gr. *ho skooleks ho akoimetos*).<sup>2062</sup> Two next fields are illegible, and the last one bears an inscription reading ‘outer darkness’ (Gr. *to skotos to ekzoteron*).<sup>2063</sup>

In the Hankovychi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38) instead of the circles at the bottom of the icon represented are independent fields – separated from each other by demons, depicted in profile like atlantes – differing in colour, which reminds of the practice known from the frescos of the Cretan school in Greece (16th c.), used while depicting sinners in separate fields. Six such fields (Gr. *diachora*) were painted in different colours by Neophytos, son of renowned Theophanes, in the Orthodox church of Theotokos in Kalabaka (1573).<sup>2064</sup>

The combination of all these elements of the vision of torments inscribed within the image of the Last Judgement was contained already in a text by Evagrius Ponticus (345–399), called the Desert Father, with instructions for those intending to follow the path of asceticism:

Remember about the day of death ... brood also over the fate of those that are already in hell .... But remember also about the day of resurrection, when we will stand before God. Imagine this terrible and horrifying tribunal. Think what is prepared for sinners: embarrassment before God, angels and archangels, and all the people, that is the punishment, the fearless fire, worm that does not die, abyss of darkness, gnashing of teeth, terror and torment.<sup>2065</sup>

2061 Grotowski 2013, s. 222.

2062 Spatharakis 2009, s. 112.

2063 *Ibidem*. Należy przy tym pamiętać o dwojakim rozumieniu ciemności w teologii bizantyńskiej – negatywnej (gr. *skotos*), odnoszącej się do sfery upadłej i grzesznej materii, oraz ciemności boskiej (gr. *gnophos*), jako ponadświatłej sfery boskiej, tej, która była udziałem Mojżesza na Synaju – Daniélou 1953, s. 21; Trzcińska 1998, s. 89.

2064 Chouliarás 2016, fig. 6.

2065 *Apoftegmaty*, s. 232–233; Wipszycka 2014, s. 168.

2061 Grotowski 2013, p. 222.

2062 Spatharakis 2009, p. 112.

2063 *Ibid.* At the same time one should remember about the two possible meanings of darkness in Byzantine theology – the negative one (Gr. *skotos*) referring to the fallen and sinful matter, and divine darkness (Gr. *gnophos*), understood as superluminal divine zone, the one experienced by Moses on Mount Sinai – Daniélou 1953, p. 21; Trzcińska 1998, p. 89.

2064 Chouliarás 2016, fig. 6.

2065 *Apoftegmaty*, pp. 232–233; Wipszycka 2014, p. 168.

## Wizja Raju i Łono Abrahama

Po prawicy Chrystusa tradycyjnie umieszczano wizję świata zbawionych, której elementami były chóry świętych reprezentujących różne stany społeczne. Poniżej obrazowano tzw. Łono Abrahama (Łk 16,22). To wpisana w okrąg wizja zasiadającej na tronie Bogurodzicy w asyście aniołów i z umieszczonymi u dołu popiersiami trzech patriarchów: Jakuba, Izaaka i Abrahama, oraz ze stojącym nieopodal Dobrym Łotrem (Łk 23,39–43). Ten ostatni dźwiga krzyż, z którym miał wejść do Raju, zgodnie z tekstem apokryficznej *Ewangelii Nikodema*<sup>2066</sup>. Kłosińska wskazała na innowację w malarstwie ruskim, polegającą na redukcji muru (wprowadzonego do malarstwa bizantyńskiego w XIV w.) otaczającego scenę Raju do motywu pojedynczej bramy, a także na odmienność samych ikon ruteńskich, w których Łono Abrahama mieści się zawsze w okręgu, podczas gdy w innych ikonach Rusi jest obrazowane poza obrębem koła Raju<sup>2067</sup>. W najniższym rejestrze ikon znajdowała się procesja ze św. Piotrem, dzierżącym w ręku klucze do strzeżonych przez anioła Bram Raju i wiodącym za sobą rzesze zbawionych. Ten obraz nawiązuje do wyobrażeń Raju znanych w sztuce wczesnochrześcijańskiej, a powielanych w ikonach nowogrodzkich<sup>2068</sup>. Strzeżona przez anioła Brama Raju, obrazowanego jako ogród zamknięty, znana była także bizantyńskiej kosmografii<sup>2069</sup>. Tak też rozmieszczono te sceny w ikonach z Polany i Hankowic.

Omawiana scena nawiązywała do zapowiedzi biblijnych:

Albowiem w zmartwychwstaniu ani się żenią, ani za mąż idą, ale będą jako Anjołowie Boży w niebie. A o powstaniu umarłych nie czytaliście, co powiedziano jest od Boga mówiącego wam: Jam jest Bóg Abrahamów i Bóg Izaaków, i Bóg Jakubów? (Wj 3,6; Mt 22, 31–32); Tam będzie płacz i zgrzytanie zębów, gdy ujrzycie Abrahama i Izaaka, i Jakuba, i wszystkie proroki w Królestwie Bożym, a was precz wyrzuconych (Łk 13,28).

W ikonie z Polany obraz wprowadzenia do Raju pojawia się dwukrotnie. U dołu ikony rzesze zbawionych prowadzone są przez św. Piotra i św. Pawła, zaś w jej najwyższym rzędzie sam Chrystus wprowadza świętych prowadzonych przez Bogurodzicę do Niebiańskiego Jeruzalem. Jak pisał Ewagriusz:

Rozważ także i dobra przygotowane dla sprawiedliwych: swobodny przystęp do Boga Ojca i Jego Chrystusa, do

## The vision of Paradise and Bosom of Abraham

On Christ's right side the vision of the world of the saved was traditionally represented, which comprised choirs of saints from various social spheres. The so-called Bosom of Abraham (Luke 16:22) was depicted underneath. This vision, inscribed within a circle, shows the Mother of God enthroned, accompanied by angels, and with the busts of the patriarchs: Jacob, Isaac and Abraham, depicted underneath, and the Good Thief (Luke 23:39–43) standing nearby. The last one carries the cross with which he entered Paradise in accordance with the apocryphal text of the *Gospel of Nicodemus*.<sup>2066</sup> Kłosińska noted an innovation in the painting of Rus', involving the reduction of the wall (used in Byzantine painting from the 14th c.) surrounding the Paradise scene to a single gate, as well as the dissimilarity of Ruthenian icons, in which the Bosom of Abraham is always depicted within a circle whereas in other icons from Rus' is its depicted outside the circle of Paradise.<sup>2067</sup> At the very bottom of icons there was a procession with St Peter holding keys to the gates of Paradise guarded by an angel and leading masses of the saved. This picture alludes to the images of Paradise known in Early Byzantine art, repeated in Novgorod icons.<sup>2068</sup> The gate of Paradise, depicted as a closed garden, guarded by the angel, was also known in Byzantine cosmography.<sup>2069</sup> This is also how these scenes are arranged in the icons from Polyana and Hankovychi.

The analysed scene referred to biblical announcements:

For in the resurrection they neither marry, nor are given in marriage, but are as the angels of God in heaven. But as touching the resurrection of the dead, have ye not read that which was spoken unto you by God, saying, I am the God of Abraham, and the God of Isaac, and the God of Jacob? (Ex. 3:6; Matt: 22:30–32); There shall be weeping and gnashing of teeth, when ye shall see Abraham, and Isaac, and Jacob, and all the prophets, in the kingdom of God, and you yourselves thrust out (Luke 13:28).

In the Polyana icon the scene of leading into heaven is represented twice. At the bottom of the icon crowds of the saved are led by St Peter and St Paul, and in its uppermost row Christ himself brings in Heavenly Jerusalem saints led by the Mother of God. To cite Evagrius:

<sup>2066</sup> Kłosińska 1967, s. 36.

<sup>2067</sup> *Ibidem*, s. 36, 38. Autorka wydaje się słusznie tłumaczyć tę drugą osobliwość większym stopniem wierności malarzy ruteńskich wobec tradycji bizantyńskiej.

<sup>2068</sup> Бережная 2003a, s. 455, np. w ikonie w zbiorach ГТТ z 3. ćw. XV w.

<sup>2069</sup> *Ogród rajski*, BUB, *Cod.* 3632, ok. 1440, fol. 337<sup>v</sup> – Caudano 2017, il. 2.

<sup>2066</sup> Kłosińska 1967, p. 36.

<sup>2067</sup> *Ibid.*, pp. 36, 38. It seems that the author correctly explains the latter of the curiosities by a greater degree of faithfulness of Ruthenian painters to Byzantine tradition.

<sup>2068</sup> Бережная 2003a, p. 455, e.g. in the ГТТ holdings, from the 3rd quarter of the 15th c.

<sup>2069</sup> *Ogród rajski*, BUB, *Cod.* 3632, ok. 1440, fol. 337<sup>v</sup> – Caudano 2017, fig. 2.

aniołów i archaniołów i całej wspólnoty świętych, Królestwo Niebieskie i jego dary, radość i rozkosz<sup>2070</sup>.

W ikonie z Polany św. Piotr wiedzie do Bram Raju grupę postaci w dominujących szatach biskupich, od drugiej zaś strony zbliża się św. Paweł, wskazujący na rozwiniętą na zwoju inskrypcję i prowadzący, jak można przypuszczać, proroków, z Dawidem i Salomonem (rozpoznawalnymi dzięki nakryciom głowy). Nie są to jednak jak w ikonach greckich korony, lecz ruskie kołpaki, przypominające książęce nakrycia głowy epoki staroruskiej. Wrót Raju, zgodnie z Rdz 3,24, winny strzec cherubiny, lecz w omawianej ikonie jest to anioł sześcioskrzydły (co stanowiło wyróżnik serafinów), zarazem jednak o krzyżujących się końcach skrzydeł, jak u cherubinów<sup>2071</sup>. Jak zatem zauważyła Anna Różycka-Bryzek, pomieszanie terminów wpływało na swobodne posługiwanie się w praktyce artystycznej osobliwymi cechami przypisanymi w Biblii obu grupom aniołów<sup>2072</sup>. W ikonie z Hankowic naprzeciw św. Piotra namalowano młodzieńczą postać, tym razem, jak można sądzić po cechach fizjonomicznych, św. Jana Ewangelisty, umiłowanego ucznia Chrystusa, za którym podążają głównie mężczyźni w dość jednorodnych szatach, lecz zróżnicowanym wieku. W obu ikonach tłem tej sceny są dwa szczyty górskie, wznoszące się nad każdą z grup zbawionych oddzielnie.

Wizualizacja rajskiego ogrodu oparta była w większym lub mniejszym stopniu na ogrodach ziemskich, stąd wypełniać go miały różnorakie drzewa, krzewy i rośliny. Jej podstawą biblijną są opisy zawarte w Księdze Rodzaju i uzupełnienia z Apokalipsy św. Jana, pogańska tradycja literacka sięga zaś czasów Homera i jego wizji Pól Elizejskich. Jedne z wcześniejszych ilustracji różnorodnych drzew Raju zawiera *Topografia chrześcijańska* Kosmasa Indikopleustesa, której średniobizantyńskie odpisy charakteryzują się białym tłem<sup>2073</sup>, stanowiącym odtąd stały wyróżnik przestrzeni rajskiej w scenach Sądu Ostatecznego tak we freskach, jak w ikonach.

W okresie po ikonoklazmie dokonała się ewolucja w rozumieniu ogrodu rajskiego, pojmowanego odtąd mniej jako ogród ziemski, a bardziej jako raj duchowy, związany z losami dusz w życiu pozagrobowym<sup>2074</sup>. Akcentował to

Think also about the goods prepared for the righteous: free access to God the Father and His Christ, to angels and archangels, and the whole community of saints, Heavenly Kingdom and its gifts, joy and delight.<sup>2070</sup>

In the Polyana icon St Peter leads to the gates of Paradise a group of figures in dominating episcopal vestments, and from the other side approaches St Paul pointing at an inscription visible on a scroll and leading, as can be assumed, prophets including David and Solomon (recognisable thanks to their headgear). However, these are not crowns, as was the case of Greek icons, but calpaks associated with Rus', which remind of princely headgear from the time of Old Rus'. In accordance with Gen. 3:24, the Gates of Heaven should be guarded by cherubim, but in this icon it is a six-winged angel (which was a characteristic feature of seraphim); however, at the same time with the crossing ends of wings, as is typical of cherubim.<sup>2071</sup> As observed by Anna Różycka-Bryzek, the confusion of terms resulted in the free use of features ascribed in the Bible to the two groups of angels in art.<sup>2072</sup> In the Hankovychi icon a young figure is depicted opposite St Peter, this time, however, based on physiognomic features it is probably St John the Evangelist, Christ's favourite disciple, followed mainly by men in rather uniform garments, but differing in age. In both icons the background for this scene are two mountain peaks rising over each of the groups of the saved separately.

The visualisation of the garden of Eden was to a larger or smaller degree based on earthly gardens, therefore it was supposed to be filled with a variety of trees, bushes and plants. Its biblical source are descriptions contained in the Book of Genesis and additional passages in the Revelation of St John, while the pagan literary tradition goes back to the time of Homer and his vision of the Elysian Fields. Some of the earliest illustrations of various paradisaic trees are included in *Christian Topography* by Cosmas Indicopleustes, the Middle Byzantine copies of which have white background,<sup>2073</sup> since then being a distinctive feature of the images of the heavenly space in the Last Judgement scenes both in frescos and in icons.

In the post-iconoclastic period occurred an evolution in the understanding of the garden of Eden, considered from then on not so much as an earthly garden as a spiritual garden, linked with the fate of souls in the afterlife.<sup>2074</sup> It was accentuated

2070 *Apoftegmaty*, s. 232–233; Wipszycka 2014, s. 168.

2071 Różycka-Bryzek 1983, s. 29. Dlatego np. Gumińska (2008, s. 45) pisze o sześcioskrzydłym serafinie strzegącym Bram Raju w ikonie *Sądu Ostatecznego* z Hankowic (MNK XVIII-10).

2072 *Ibidem*. W ikonie z Krajnej Bystrej na Słowacji anioł ten dzierży dwie szable w dłoniach wysuniętych spod skrzydeł, z nadpisaną nad nim inskrypcją: „ognista zbroja” (cs. *plamenije oružije*) – Tkáč [1980] 1984, il. 55.

2073 Maguire 2002, s. 23–35; Caudano 2017, s. 188–189.

2074 Maguire 2002, s. 26.

2070 *Apoftegmaty*, p. 232–233. Wipszycka 2014, p. 168.

2071 Różycka-Bryzek 1983, p. 29. That is why e.g. Gumińska writes about a six-winged seraph guarding the Gates of Heaven in the *Last Judgement* icon from Hankovychi (MNK XVIII-10) – Gumińska 2008, p. 45.

2072 *Ibidem*. In the icon from Krajná Bystrá, Slovakia, this angel holds two sabres in his hands showing from under the wings, with a superimposed inscription reading: 'fiery armour' (CS. *plamenie oružije*) – Tkáč [1980] 1984, fig. 55.

2073 Maguire 2002, pp. 23–35; Caudano 2017, pp. 188–189.

2074 Maguire 2002, p. 26.

teolog Niketas Stethatos, dla którego ogród ziemski stracił swoją użyteczność po Wcieleniu Chrystusa, stąd roślinności ogrodu nadawał on znaczenie alegoryczne<sup>2075</sup>. Wtedy też w ilustracjach Sądu zanika motyw czterech rzek rajskich, które były istotnym elementem wizji wczesnochrześcijańskich, a jedyną rzeką wyobrażoną jest krwawa Rzeka Ognia, która pochłania grzeszników, wpływając do otwartej Paszczy Lewiatana<sup>2076</sup>.

Powyższe elementy zawarte są również w datowanej na koniec X w. *Apokalipsie Anastazji* – narracji opisującej wizytę mniszki w zaświatach. Grzesznicy cierpią w płomieniach, pogrążeni w strachu i rozpacz w oczekiwaniu Sądu, podczas gdy prawi radują się w ogrodzie pełnym drzew oliwnych, winorośli i drzew owocowych. W ogrodzie tym znalazł się już Dobry Łotr z krzyżem na ramionach, podczas gdy Adam i Ewa wciąż oczekują u jego bram na wejście<sup>2077</sup>. Jeszcze bliższa tym wizualizacjom jest *Wizja mnicha Kosmasa* z opisem doliny porośniętej trawą, gdzie zasiadał Abraham otoczony dziećmi i rośli drzewa oliwne. Do doliny wiodła wąska ścieżka nad przepaścią, a bramy strzegł budzący lęk olbrzym<sup>2078</sup>.

### Ikony Sądów Ostatecznych w MNK wobec bizantyńskiej tradycji ikonograficznej

Tak Himka, jak Dąbrowska stwierdzili, że ikony Sądu Ostatecznego pełniły funkcję dydaktyczną, unaoczniając teologię eschatologiczną oraz naukę o Paruzji, i choć noszą one ślady ludowych wyobrażeń, np. w odniesieniu do wizji Otchłani, to mają przede wszystkim podłoże teologiczne zaczerpnięte z Biblii oraz pism Ojców Kościoła<sup>2079</sup>. Autorzy ci wskazali, że obok stałych elementów ikonograficznych, wypracowanych w Bizancjum i opisanych w *Hermenei*, w ikonach pojawiły się także elementy nowe, związane z ikonografią rozwijającą się na północy Europy.

W kontekście wierności wobec bizantyńskiej tradycji ikonograficznej oraz obecnych w analizowanych ikonach jej modyfikacjach można stwierdzić, że przeważają cechy wspólne obecne w dwóch ikonach, z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) oraz z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39) o rodowodzie północnoruskim, dokładniej nowogrodzkim, w ikonie z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) zaś cechy odmienne świadczą o zależności od wzorów południowych, przede wszystkim mołdawskich. Z drugiej strony typowa

ated by the theologian Niketas Stethatos, for whom the earthly garden had lost its usefulness after the Incarnation of Christ, therefore he invested the plants of the garden with allegorical significance.<sup>2075</sup> It was also then that the pictures of the Last Judgement less and less often showed the motif of the four rivers in the Garden of Eden, which were an essential element of Early Christian visions, and the only river still represented was the river of fire engulfing sinners, flowing from the open Mouth of the Leviathan.<sup>2076</sup>

The above elements are also contained in the *Apocalypse of Anastasia*, a narrative devoted to a nun's visit to the spirit world, dated to the end of the 10th c. Sinners suffer in flames, fearful and in despair awaiting the Last Judgement, while the righteous rejoice in a garden full of olive trees, grapevines and fruit trees. In this garden is already the Good Thief carrying the cross, while Adam and Eve still wait for entry at the gates.<sup>2077</sup> What is even closer to these visualisations is the *Vision of Cosmas the Monk* with a description of a valley grown over with grass, where Abraham would sit surrounded by children and olive trees grew. A narrow path along the edge of a precipice led to the valley, and the gate was guarded by a slithery, terrifying giant.<sup>2078</sup>

### The Last Judgement icons in the MNK holdings and the Byzantine iconographic tradition

Both Himka and Dąbrowska have stated that the Last Judgement icons had a didactic function by illustrating eschatological theology and the notion of Parousia, and although they carry traces of folk ideas e.g. with reference to the vision of the limbo, they have above all theological basis inspired by the Bible and the writings of the Church Fathers.<sup>2079</sup> These authors have noted that apart from recurring iconographic elements, developed in Byzantium and described in *Hermeneia*, icons also featured new elements connected with the iconography developing in the North of Europe.

In the context of faithfulness to the Byzantine iconographic tradition and the modifications present in the analysed icons it may be said that what prevails are common features found in two icons, from Polyana (MNK XVIII-25, Cat. 37) and the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39) with Northern Rus', or to be more precise Novgorod origin, in the Hankovichi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38), whereas different features evidence the dependence on Southern, above all Moldavian,

2075 *Ibidem*; Darrouzès 1961, s. 154–291; Wenger 1951, s. 561–562; ODB III: 1582–1583.

2076 Cztery rzeki wypływały z otworów w murach Niebiańskiego Jeruzalem, identyfikowane przez cztery litery greckie Γ (= *Geon*, tj. Nil), Φ (= *Phison*, tj. Ganges), Τ (= *Tigris*, tj. Tygrys) i Ε (= *Euphrates*, tj. Eufrat) w oparciu o Wj 2:10–14, Spatharakis 2009, s. 301, przyp. 83.

2077 Maguire 2002, s. 28; *Apokalipsa Anastazji*, s. 11–23.

2078 *Ibidem*; *Wizja mnicha Kosmasa*, 110.39–112.37; Angelidi 1983, 83.98–85.165.

2079 Himka 2009, s. 30; Dąbrowska [2010], s. 43.

2075 *Ibid.*; Darrouzès 1961, pp. 154–291; Wenger 1951, pp. 561–562; ODB III: 1582–1583.

2076 The four rivers flow from openings in the wall of Heavenly Jerusalem, identified with four Greek letters Γ (= *Geon*, i.e. the Nile), Φ (= *Phison*, i.e. the Ganges), Τ (= *Tigris*, i.e. the Tigris) and Ε (= *Euphrates*, i.e. the Euphrates) based on Ex. 2:10–14, Spatharakis 2009, p. 301, footnote 83.

2077 Maguire 2002, p. 28; *Apokalipsa Anastazji*, pp. 11–23.

2078 *Ibid.*; *Wizja mnicha Kosmasa*, 110.39–112.37; Angelidi 1983, 83.98–85.165.

2079 Himka 2009, p. 30; Dąbrowska [2010], p. 43.

dla ikon nowogrodzkich jest liczba dwudziestu mytarstw, pochodząca z najstarszych przekładów *Żywota św. Bazylego Nowego i Traktatu o Mocach Niebieskich* (cs. *Słowo o nebesnych silach*) zawartego w naukach moralnych opartych na źródłach greckich, znanych na Rusi od XIV w. pod nazwą *Szmaragd* (ros. *Измарagd*)<sup>2080</sup>. Z kolei liczba dwudziestu jeden mytarstw w ikonie z okolic Przemyśla odpowiada drugiej redakcji *Żywota św. Bazylego Nowego*, znanej na Rusi w XV–XVI w., oraz wersji serbskiej<sup>2081</sup>.

Cechy nowogrodzkie to obraz Jerozolimy Niebiańskiej oraz Krzyża Golgoty z narzędziami męki, obecność proroka Daniela przy scenie wezwania na Sąd zmarłych, jak również lokalizacja źródeł Rzeki Ognia pod kręgiem ziemi<sup>2082</sup> w ikonie z Polany. Motywy te być może były obecne w ikonie z okolic Przemyśla, na co wskazuje fragment wizji miasta, lecz wobec fragmentarycznego zachowania tegoż dzieła nie można tego rozstrzygnąć jednoznacznie. Na pewno do tych cech należy jednak przede wszystkim Wąż z Wężami Grzechów, obecny w wielu ikonach ruteńskich, z których najstarsza z tym motywem, według Oleha Sydora, miała pochodzić z Olszanicy (ukr. *Вільшаниця*) w okolicach Jaworowa<sup>2083</sup>. Na cechy północnoruskie, dokładniej nowogrodzkie, obecne w ruteńskich ikonach Sądu Ostatecznego wskazywały już w latach 60. XX w. Janina Kłosińska, która podkreśliła wpływ ikonografii północnoruskiej na ikonę z Polany<sup>2084</sup>, oraz Wira Swiencicka, która dostrzegła je w ikonie z Węglówki k. Krosna<sup>2085</sup>.

Należy też pamiętać o wspólnej tradycji obu Kościołów (sięgającej I tysiąclecia), która uwidacznia się w doborze tych elementów ikonograficznych, które mają precedensy nowogrodzkie. Celina Filipowicz-Osieczkowska, analizując temat Majestatu Pańskiego w odniesieniu do tematu na sklepieniu kaplicy lubelskiej, zwróciła uwagę na posługiwanie się takimi symbolami, jak wizja Boga z Apokalipsy, Nowa Jerozolima, Krzyż, Ręka Boga, Baranek Mistyczny, a obecni np. w mozaikach kościoła św. Pudencjany w Rzymie<sup>2086</sup>. W obu dziełach wyróżnieni zostali św. Piotr i św. Paweł, którym w mozaice „dwie zagadkowe niewiasty”<sup>2087</sup> – personifikacje Kościoła od Pogan (łac. *Ecclesia ex Gentibus*)

models. On the other hand, the representation of twenty *mytarstva* is typical of Novgorod icons, inspired by the oldest translations of the *Life of St Basil the New* and the *Treatise on Heavenly Powers* (CS. *Slovo o nebesnych silach*), contained in moral teachings based on Greek sources, known in Rus' since the 14th c. under the name of Emerald (Rus. *Измарagd*).<sup>2080</sup> By contrast, the number of twenty one *mytarstva* in the icon from the vicinity of Przemyśl corresponds to the second redaction of the *Life of St Basil the New*, known in Rus' in the 15th–16th c., and in the Serbian version.<sup>2081</sup>

Novgorod features include the image of Heavenly Jerusalem and the Cross of Golgotha with the instruments of the Passion, the presence of Prophet Daniel by the scene with calling of the dead for the Last Judgement, as well as the location of the sources of the River of Fire under the Earth<sup>2082</sup> in the Polyana icon. These motifs might have been present in the icon from the vicinity of Przemyśl, as indicated by a fragment of the vision of the city, but due to the fragmentary preservation of this work it is not possible to say for sure. However, these features certainly include above all the serpent with the rings of sins, depicted in numerous Ruthenian icons, the oldest of which with this motif, according to Oleh Sydor, came from Vilshanytsia in the vicinity of Yavoriv (Ukr. *Яворив*, Pol. *Jaworów*).<sup>2083</sup> Northern Rus', or more precisely Novgorod features, found in the Ruthenian icons of the Last Judgement, were noted already in the 1960s by Janina Kłosińska, who emphasised the influence of Northern Rus' iconography on the Polyana icon,<sup>2084</sup> and Vira Svientsitska, who identified them in the icon from Węglówka near Krosno.<sup>2085</sup>

One should also remember about the common tradition of the two Churches (going back to the 1st millennium), which manifested in the selection of the iconographic elements that had Novgorod precedents. Analysing the subject of the majesty of the Lord in reference to the theme depicted on the vault of the Lublin chapel, Celina Filipowicz-Osieczkowska has noted the use of such symbols as the vision of God from the Revelation, New Jerusalem, the cross, the Hand of God, and the Mystic Lamb, present e.g. in the mosaics in the church of St Pudenziana.<sup>2086</sup> In both works distinguished are

2080 Goldfrank 1995, s. 191; Podskalsky [1982] 2000, s. 148.

2081 Goldfrank 1995, s. 187.

2082 Na tę cechę ikon nowogrodzkich wskazał: Goldfrank 1995, s. 189.

2083 *Sąd Ostateczny*, ikona, drewno, tempera, 1. poł. XVI w., 214,5 × 171 × 3,3 cm (na czterech deskach), ze wsi Olszanica (ukr. *Вільшаниця*) w okolicach Jaworowa, НМЛ, nr inw. 30675 – Сидор 2001, poz. kat. 3.

2084 Kłosińska 1966, kat. nr 5; Kłosińska 1973, s. 24.

2085 Свенцицкая 1977, s. 280. Trojanowska podała nieścisłą informację, że autorka wydatowała ikonę na poł. w. XV, czyli okres, kiedy miały powstać również ikony nowogrodzkie – Trojanowska [1985], s. 6. W. Kurpik przedstawił wcześniej propozycję jej datowania na XVI w. – Kurpik 1967, s. 238; Trojanowska [1985], s. 5.

2086 Filipowicz-Osieczkowska 1936, s. 26.

2087 *Ibidem*.

2080 Goldfrank 1995, p. 191; Podskalsky [1982] 2000, p. 148.

2081 Goldfrank 1995, p. 187.

2082 This feature of Novgorod icons was noted by: Goldfrank 1995, p. 189.

2083 *The Last Judgement*, icon, wood, tempera, 1st half of the 16th c., 214.5 × 171 × 3.3 cm (on four boards), from Vilshanytsia in the vicinity of Yavoriv, НМЛ, inv. no. 30675 – Сидор 2001, cat. no. 3.

2084 Kłosińska 1966, cat. no. 5; Kłosińska 1973, p. 24.

2085 Свенцицкая 1977, p. 280. Trojanowska provided imprecise information that the author dated the icon to the mid-15th c., that is, the time when the Novgorod icons were also painted – Trojanowska [1985], p. 6. W. Kurpik earlier suggested dating it to the 16th c. – Kurpik 1967, p. 238; Trojanowska [1985], p. 5.

2086 Filipowicz-Osieczkowska 1936, p. 26.

i Kościoła od Żydów (dosł. Obrzezanych: łac. *Ecclesia ex Circumcisione*) – nakładają wieńce, podczas gdy w ikonie obaj święci prowadzą lud zbawiony do Bram Raju. W ikonie z Hankowic w miejsce św. Pawła wprowadzono najpewniej św. Jana Ewangelistę. W odniesieniu do analogii późnośredniowiecznej, tj. Adoracji Baranka Bożego w poliptyku gandawskim braci van Eyck, Filipowicz-Osieczkowska zwróciła uwagę na podobny rejestr symboli i krajobraz Raju z Nową Jerozolimą na horyzoncie, przypominający mozaikę rzymską, z tą różnicą, że w poliptyku pojawia się temat *Deesis*<sup>2088</sup>. Dla wszystkich przykładów wspólne było „wyobrażenie Trójcy Świętej w wizerunkach Chrystusa, dającego poznać Ojca, Chrystusa, gołębicę – symbolu Ducha Świętego”<sup>2089</sup>, a wszystkie te tematy były obecne w dziełach sakralnych tak Wschodu, jak Zachodu na przestrzeni całego średniowiecza.

W ikonie z Hankowic w zastępstwie Węża Grzechów pojawiają się Stacje Powietrzne, znane z malowideł ściennych Mołdawii. Wydawać by się zatem mogło, że dwie wspomniane wcześniej ikony powstały na podstawie wzorów północnych, natomiast trzecia – południowych. Potwierdzać takie zależności zdają się także inne, nawet drobne detale ikonograficzne, jak motyw gastrocefaliczny powiązany z demonem, zarazem personifikacją Śmierci, podobny jak w ikonie z Paszowej i odniesiony przez Kłosińską do malowideł woronieckich<sup>2090</sup>. Jak zauważyła autorka, tego typu motyw, o rodowodzie jeszcze antycznym, nie występował w malarstwie środkowo- i północnoruskim. Należy jednakże zwrócić uwagę na te motywy, które z kolei są obecne w ikonach z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) i okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39), a nieobecne w ikonie z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37). Do nich należy motyw Boga Sabaotha na tle Rolki Nieba oraz Śmierci Grzesznika i Śmierci Sprawiedliwego, umiejscowione w niższych rejestrach ikon. Być może wytłumaczeniem tego stanu był fakt ich późniejszej adaptacji w kręgu ruskim, ikona z Polany jest bowiem datowana na okres wcześniejszy i ma charakter bardziej archaiczny. Świadczyć o tym może obecna w ikonie wizja kręgów piekielnych, pozostająca w ścisłym związku z wzorami greckimi, znanymi np. z malowideł na Krecie z XIV w. Prawdopodobnie jest ona jeszcze obecna w najniższym rejestrze ikony z Hankowic, co trudno rozstrzygnąć ze względu na nieczytelne podpisy. Być może w później powstałych dziełach rezygnowano świadomie z malowania tego motywu, by uniknąć powtórzenia obrazu mąk, i tak obecny w osobno wydzielonej kwadracie u dołu ikon.

St Peter and St Paul, whom ‘two mysterious women’<sup>2087</sup> – the personifications of the Church of the Gentiles (Lat. *Ecclesia ex Gentibus*) and the Church of the Jews (lit. Circumcision: Lat. *Ecclesia ex Circumcisione*) – put wreaths in the mosaic, whereas in the icon both saints lead the saved to the Gates of Heaven. The Hankovychi icon instead of St Paul features most probably St John the Evangelist. As to the late-medieval analogy, i.e. the Adoration of the Lamb of God in the Ghent polyptych by the van Eyck brothers, Filipowicz-Osieczkowska has noted a similar register of symbols and the landscape of Heaven with New Jerusalem on the horizon, reminding of the Roman mosaic, with a difference that the polyptych features the subject of *Deesis*.<sup>2088</sup> What was common to all the examples was the ‘representation of the Holy Trinity in the images of Christ, who permits to get to know the Father, Christ, and the dove – the symbol of the Holy Ghost’<sup>2089</sup> and all these themes were included in sacred works of art both in the East and the West throughout the Middle Ages.

In the Hankovychi icon instead of the Serpent of Sins there are Aerial Tollbooths, known from Moldavian mural paintings. It would seem that the two icons mentioned earlier were based on Northern patterns, and the third one – on Southern ones. What appears to confirm these relations are also other, even minor iconographic details, such as the gastrocephalic motif linked with the demon, and at the same time the personification of death, similar as in the icon from Paszowa and linked by Kłosińska with Voroneț paintings.<sup>2090</sup> As observed by the author, a motif of this type, of still ancient origin, was not depicted in the painting of Central and Northern Rus’. However, one should also note the motifs which are present in the icon from Hankovychi (MNK XVIII-10, Cat. 38) and the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), but cannot be seen in the Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37). These include the motif of God of Sabaoth against the Scroll of Heaven and the Death of a Sinner and the Death of a Righteous Man, depicted in the lowest parts of the icon. Perhaps this could be explained by their later adaptation in the Rus’ circle, as the Polyana icon is dated to the earlier time and is more archaic in character. It is suggested by the vision of circles of hell present in the icon, closely related to Greek patterns, known e.g. from paintings in Crete in the 14th c. It is probably also present in the lowest part of the Hankovychi icon, which is difficult to say for sure due to illegible inscriptions. Perhaps in the works produced later artists consciously resigned from painting this motif to avoid repetition of the depiction of torments, present in a separate field at the bottom of the icon.

2088 *Ibidem*, s. 27.

2089 *Ibidem*, s. 28.

2090 Kłosińska 1967, s. 41.

2087 *Ibid.*

2088 *Ibid.*, p. 27.

2089 *Ibid.*, p. 28.

2090 Kłosińska 1967, p. 41.

Z kolei w ikonie z Polany oraz ikonie z okolic Przemyśla obecne są alegorie Czterech Cesarstw/Królestw Biblijnych, nieobecne w dziele z Hankowic. To z kolei nasuwa wniosek – podobny jak w wypadku analizy programu ikonograficznego ikon św. Mikołaja lub św. Paraskewy z żywotem – że malarze korzystali z rozmaitych inspiracji tak literackich, jak obrazowych, co dodatkowo utrudnia fakt jednoznacznego dookreślenia środowiska, w którym analizowane dzieła mogły powstać. Wobec wielości różnorodnych wątków obecność poszczególnych motywów w omawianych ikonach można zobrazować w formie tabeli, która najlepiej unocznia podobieństwa i różnice zachodzące w tym względzie między ikonami (tab. 2).

**Tabela 2 →**

The Polyana icon and the icon from the vicinity of Przemyśl contain allegories of the four biblical empires/kingdoms, not depicted in the Hankovychi icon. This, in turn, suggest a conclusion, much the same as in the case of the analysis of the iconography of the icons of St Nicholas or St Paraskeva with their lives – that painters used of a variety of inspirations, both the literary and pictorial ones, which makes it even more difficult to specify the circle in which the analysed works could have been produced. As to the multitude of different themes, the presence of individual motifs in the analysed icons may be illustrated in the form of a chart, which will show the similarities and differences between these icons in this regard (table 2).

**Table 2 →**





Występowanie tematów ikonograficznych w ikonach Sądów Ostatecznych XV–XVI w. w zbiorach MNK  
The occurrence of iconographic subjects in the Last Judgement icons from the 15th–16th c. in the MNK holdings

Temat ikonograficzny Iconographic subject	Ikona MNK XVIII-25, z Polany, pocz. XVI w. (Kat. 37) Icon MNK XVIII-25, from Polyana, beginning of the 16th c. (Cat. 37)	Ikona MNK XVIII-10, z Hankowic, 3. ćw. XVI w. (Kat. 38) Icon MNK XVIII-10, from Hankovychi, 3rd quarter of the 16th c. (Cat. 38)	Ikona MNK XVIII-32, z okolic Przemyśla, koniec XVI–pocz. XVII w. <sup>2091</sup> (Kat. 39) Icon MNK XVIII-32, from the vicinity of Przemyśl, end of the 16th–beginning of the 17th c. <sup>2091</sup> (Cat. 39)
Bóg Sabaoth   God of Sabaoth	–	+	+
Zwijanie Rolki Nieba   Rolling together the Scroll of Heaven	+	+	+
Chrystus-Sędzia i <i>Deesis</i>   Christ the Judge and <i>Deesis</i>	+	+	+
Jerozolima Niebiańska   Heavenly Jerusalem	+	–	prawdopodobnie tak   probably yes
Krzyż Golgoty i narzędzia męki Cross of Golgotha and instruments of the Passion	+	–	?
Upadek dziesiątego rzędu (aniołów)   Fall of the tenth order (of angels)	+	–	?
Baranek Mistyczny   Mystic Lamb	+	–	prawdopodobnie nie   probably no
Tron Przygotowania   Prepared Throne	+	+ <sup>2092</sup>   <sup>2092</sup>	+
Otwarta księga Ewangelii   Open Gospel book	– <sup>2093</sup>   <sup>2093</sup>	+	+
Dusze sprawiedliwe w Ręku Boga   Souls of the righteous in the hand of God	+	+	+
Waga Dusz   Scales for weighing souls	+	+	+
Rząd apostołski   Row of the apostles	+	+	prawdopodobnie tak   probably yes
Chóry zbawionych   Choirs of the saved	+	+	prawdopodobnie tak   probably yes
Mojżesz prowadzący narody wezwane na Sąd Moses leading the nations called for the Last Judgement	+	+	prawdopodobnie tak   probably yes
Wezwanie na Sąd   Summoning to the Last Judgement	+	+	prawdopodobnie tak   probably yes
Opis wizji proroka Daniela   Description of the vision of Prophet Daniel	+	–	prawdopodobnie nie   probably no
Cztery Królestwa/Cesarstwa Biblijne   Four biblical kingdoms/empires	+	–	+
Rzeka Ognia   River of Fire	+	+	–
Wąż Grzechów   Serpent of Sins	+	–	+
	21 mytarstw   21 <i>mytarstva</i>		20 mytarstw   20 <i>mytarstva</i>
Sroga śmierć Grzesznika i Śmierć Sprawiedliwego w chwale Terrible Death of a Sinner and Death of a Righteous Man in Glory	–	+	+
Spowiedź   Confession	–	+	prawdopodobnie nie   probably no
Demon dosiadający Dudziarza   Demon riding on the Bagpiper	–	–	+
Lucyfer na dwugłowym potworze   Lucifer on a two-headed creature	+	+	?
Paszczka Piekielna Lewiatana   Hell-Mouth of the Leviathan	nie   no	+	?
		+	
Stacje Powietrzne prób duszy   Aerial tollbooths for the trials of souls	–	15 mytarstw 15 <i>mytarstva</i>	prawdopodobnie nie   probably no
Strefa mąk   Area of torments	+	+	+
Kręgi/Komory Piekielne   Circles/Chambers of hell	+	prawdopodobnie tak probably yes	
Łono Abrahama   Bosom of Abraham	+ <sup>2094</sup>   <sup>2094</sup>	+	prawdopodobnie tak   probably yes
Św. Piotr prowadzi zbawionych do Raju   St Peter leading the saved to Paradise	+ <sup>2095</sup>   <sup>2095</sup>	+ <sup>2096</sup>   <sup>2096</sup>	prawdopodobnie tak   probably yes

2091 Wobec zachowania jedynie części środkowej ikony w wielu wypadkach odnotowano tylko prawdopodobieństwo występowania określonej sceny.

2092 W tej ikonie, inaczej niż w dwóch pozostałych, Adam i Ewa nie adorują Tronu, lecz zostali usytuowani po bokach Wagi w Ręku Boga.

2093 Siedzisko tronu przykrywa zasłona.

2094 Na granicy kręgu z wizją tego tematu stoi anioł z duszami zbawionych w ramionach.

2095 Drugą grupę prowadzi św. Paweł.

2096 Drugą grupę prowadzi prawdopodobnie św. Jan Ewangelista.

2091 Because only the central part of the icon has survived, in many cases only the probability of the occurrence of a given scene has been noted.

2092 In this icon, unlike the other two, Adam and Eve do not glorify the Throne, but flank the scales in the Hand of God.

2093 The seat of the Throne is covered with a curtain.

2094 An angel with the souls of the saved in his arms stands on the border of the circle with the vision of this theme.

2095 The other group is led by St Paul.

2096 The other group is probably led by St John the Evangelist.

Na podstawie powyższego przeglądu i antycypując nieco sugestie natury stylistycznej, można wysnuć wnioski natury ogólnej dotyczące analizowanych ikon. Wszystkie trzy ikony pochodzą z bliskiego sąsiedztwa, które można odnieść do ziemi przemyskiej, lecz mimo to zachodzą między nimi dość istotne niekiedy różnice natury ikonograficznej i stylistycznej, które tylko do pewnego stopnia można tłumaczyć znaczną rozpiętością w czasie ich powstania, sytuowanym między XV a pocz. XVII w.

Ikona z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37) jest np. wierna dawnej, bizantyńskiej ikonografii, lecz w jej nowogrodzkiej wersji, popularnej w wieku XV. Zapewne też powstała już na pocz. XVI w. (na co wskazuje m.in. ornament jej ramy) albo w kręgu malarzy nowogrodzkich, albo też z inspiracji wzorami z niego pochodzącymi. Zdaniem Goldfranka, ikony, w których obecna jest wizja Jerozolimy Niebiańskiej oraz Golgoty z narzędziami Pasji, a do nich należy ikona z Polany, stanowią wyróżnik nowego typu redakcji Sądu Ostatecznego. Do nich należą też mandorla kolista, gesty rąk Chrystusa, z których prawa uniesiona jest ku górze, lewa ku dołowi, oraz umieszczenie Adama i Ewy na wysokości rzędu apostołów. Do dwóch wariantów tego typu Goldfrank zaliczył ikonę z Mszańca oraz ikony nowogrodzkie<sup>2097</sup>. Można tę grupę uzupełnić także o ikonę w zbiorach MNZP (zob. przyp. 1842). Te drugie różnią się, jak stwierdził autor, od ikon z Mszańca wieloma cechami, m.in. respektowaniem dokładnej liczby dwudziestu mytarstw. W ikonie z Mszańca jest ich dwadzieścia jeden, a tematy na osi obrazu, jak Tron Przygotowania i *Deesis*, umieszczono wyżej<sup>2098</sup>. W istocie cechy ikony z Mszańca wymienione przez autora można ogólnie odnieść do ikon ruteńskich, natomiast wymienione motywy Jerozolimy i Golgoty przesadzają, moim zdaniem, o powiązaniu ikonograficznym ikon z Mszańca, Polany i MNZP z malarstwem nowogrodzkim. Ponieważ podobna do niej pod względem ikonograficznym jest ikona z cerkwi pw. Zesłania Ducha Świętego w Leninie Wielkiej (ukr. Лінина Велика) w pobliżu Spasa (zob. przyp. 1700), można mniemać, że rozsądnikiem takich dzieł mogły być właśnie pracownie malarskie tego monasteru lub któregoś z jemu podległych. Wira Swiencicka i Wasyl Otkowycz już w 1991 r., charakteryzując *Sąd Ostateczny z Mszańca*, przypisany do kręgu ikon z Węglówki i Zwierzynia, stwierdzili, że pojawienie się czerńców ze skrzydłami w pobliżu wizji Raju daje podstawę, by sądzić, że dzieło wykonano w środowisku monastycznym, możliwe, że w pobliskim Spasie<sup>2099</sup>.

Ikona z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38) nawiązuje do rozwiązań znanych już, co prawda, w ikonografii

Based on the above review and anticipating a little bit suggestions of stylistic nature, one can draw conclusions of general character concerning the analysed icons. All the three icons were painted in immediate vicinity, namely the Przemysł land, but despite this there are sometimes quite considerable differences of iconographic and stylistic character between them, which only to some degree may be explained by a significant time span of their creation, between the 15th and the beginning of the 17th c.

The Polyana icon (MNK XVIII-25, Cat. 37) is e.g. faithful to old, Byzantine iconography, but in its Novgorod version, popular in the 15th c. It was probably made already at the beginning of the 16th c. (as indicated by e.g. the ornament of its frame), either in the circle of Novgorod painters, or it was inspired by the patterns originating there. According to Goldfrank, icons including the vision of Heavenly Jerusalem and Golgotha with the instruments of the Passion, represented by the icon from Polyana, are typical of the new type of the Last Judgement redaction. Other characteristic features are: a circular mandorla, gestures of Christ's hands, the right of which is raised upwards, the left – lowered, and the depiction of Adam and Eve at the height of the row of apostles. Goldfrank regarded the icon from Mshanets and the Novgorod icons as representatives of the two variants.<sup>2097</sup> This group may be completed with the icon in the MNZP holdings (see footnote 1842). According to the author, the latter differ from the Mshanets icon in numerous features, e.g. adherence to the precise number of twenty *mytarstva*. In the Mshanets icon there are twenty one of them, and the themes depicted along the axis of the painting, such as the Prepared Throne and *Deesis*, are situated higher.<sup>2098</sup> In fact, the features of the Mshanets icon mentioned by the scholar may be generally related to Ruthenian icons, while the abovementioned motifs of Jerusalem and Golgotha determine, in my opinion, the iconographic affinity of the icons from Mshanets, Polyana and MNZP with Novgorod paintings. Because much the same in iconographic terms is the icon from the Orthodox church of the Descent of the Holy Spirit in Lenina Vyelka (Ukr. Лінина Велика, Pol. Lenina Wielka) in the vicinity of Spas (Ukr. Спас, Pol. Spas) (see footnote 1700), it is possible to say that the breeding ground for these works might have been painters' studios of this monastery or one subordinate to it. Characterising *The Last Judgement* from Mshanets, ascribed to the circle of icons from Węglówka and Zwierzyn, Wira Svientsitska and Vasyl Otkovych already in 1991 noted that the appearance of *chernets* with wings close to the vision

2097 Goldfrank 1995, s. 184.

2098 *Ibidem*, s. 185.

2099 Свенціцька, Откович 1991, poz. kat. 10.

2097 Goldfrank 1995, p. 184.

2098 *Ibid.*, p. 185.

średniobizantyńskiej, czego dowodzi odpowiednia miniatura w *Psalterzu Kijowskim*, lecz ponownie rozpowszechnionych w epoce późno- i pobizantyńskiej, zwłaszcza w Mołdawii w 1. poł. XVI w. Z uwagi na cechy stylistyczne powstała raczej pod koniec XVI w. na ziemi lwowskiej lub samborskiej, skąd – z racji silnego oddziaływania tych wzorów – pochodzi wiele ikon o podobnych cechach. Ikona z okolic Przemyśla (MNK XVIII-32, Kat. 39), zachowana niestety fragmentarycznie, ma cechy mieszane, wskazujące na wykorzystanie dawnego wzoru znanego z Rusi północnej w połączeniu z nowymi tematami o charakterze obyczajowym, jak motyw kobiety (Tancerki?) oraz przygrywającego jej Dudziarza, powtórzonego dwukrotnie, w strefie mąk i powyżej tej strefy, w osobnym motywie grajka nękanego przez biesy. Podobnie, motyw Śmierci z kosą, zdaniem Goldfranka, spotykany był tylko w ikonach ukraińskich<sup>2100</sup>.

Dwie ostatnie ikony zdradzają pewne naleciałości ikonografii zachodniej, co jest zrozumiałe, wzięwszy pod uwagę, że powstały u schyłku XVI w. lub nawet – w wypadku ikony z okolic Przemyśla – na pocz. XVII w. Oddziaływanie wzorów zachodnich postrzegane było przez różnych autorów na różnych płaszczyznach, począwszy od sfery ideowej, na drobnych detalach natury ikonograficznej skończywszy. I tak oto, według Kłosińskiej, wpływ Zachodu miał się odcisnąć na samej idei Sądu Ostatecznego, uwypuklającego dzieło Odkupienia, a nie groźbę kary, co miało się wyrażać w połączeniu idei Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia Chrystusa. Ten drugi akt miał się manifestować w niespotykanym w *Sądach* z innych regionów unoszeniu mandorli przez cztery anioły, wypełnionej przez Chrystusa-Sędziego przyzywającego zmartwychwstałych obiema rękami<sup>2101</sup>. Himka uznał, że najstarsze ikony *Sądu* z terenu Karpat oparte były na wzorach z Rusi północnej, z widocznymi zapożyczeniami ze sztuki Europy Zachodniej<sup>2102</sup>. Dąbrowska zwróciła m.in. uwagę na motyw kobiety kłusanej przez węże, jako znany sztuce zachodniej od XI w. (*femme au serpents*)<sup>2103</sup>. Rzeczywiście motyw ten jest obecny np. w *Sądzie Ostatecznym* mistrza Gislebertusa w Autun. Trojanowska, w konkluzji rozprawy magisterskiej poświęconej temu tematowi, stwierdziła jednakże:

Halickie ikony *Sądu Ostatecznego* powstałe w XV i XVI w. pod względem ikonograficznym różnią się zasadniczo od późniejszych powstałych na tym obszarze. Rzuca się w oczy szczególnie duża zależność wczesnych ikon *Sądu*

of Paradise allowed to believe that the work had been made in the monastic circle, perhaps in nearby Spas.<sup>2099</sup>

The Hankovychi icon (MNK XVIII-10, Cat. 38) alludes to solutions known admittedly already in Middle Byzantine iconography, as evidenced by a respective miniature in the *Kiev Psalter*, but popularised again in the late and post-Byzantine era, especially in Moldavia in the 1st half of the 16th c. Taking stylistic differences into account, it was rather made towards the end of the 16th c. in the Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) or Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region, where – thanks to enormous influence exerted by these patterns – a substantial number of icons with similar features were painted. The icon from the vicinity of Przemyśl (MNK XVIII-32, Cat. 39), preserved, unfortunately, only fragmentarily, has mixed features, suggesting the use of an old pattern known in Northern Rus' combined with new social themes as the motif of a woman (dancer?) and the bagpiper accompanying her, repeated twice in the area of torments and above it, in a separate motif of a busker harassed by fiends. Similarly, the motif of the Death with a Scythe, according to Goldfrank, was encountered only in Ukrainian icons.<sup>2100</sup>

The last two icons show some Western iconography influences, which is understandable considering the fact that they were painted at the close of the 16th c. or even – in the case of the icon from the vicinity of Przemyśl – at the beginning of the 17th c. The influence of Western patterns was perceived by different authors on different planes, from the ideological sphere to tiny iconographic details. And so, according to Kłosińska, the influence of the West was exerted on the very notion of the Last Judgement, emphasizing the Act of Redemption and not the threat of punishment, which was expressed in the combination of the idea of the Resurrection and Ascension of Christ. The latter was manifested in the scene of four angels bearing the mandorla with Christ the Judge beckoning those risen from the dead over with his two hands, which is not found in the Last Judgements from other regions.<sup>2101</sup> According to Himka, the oldest Last Judgement icons from the Carpathian region were based on models from Northern Rus', with visible Western-European influences.<sup>2102</sup> Dąbrowska drew attention among other things to the motif of a woman bitten by snakes as known in Western art from the 11th c. (*femme au serpents*).<sup>2103</sup> Indeed, this motif can be seen e.g. in the *Last Judgement* by Master Gislebertus in Autun. Nevertheless, in the conclusions of her MA dissertation devoted to this subject Trojanowska writes:

2100 Goldfrank 1995, s. 187.

2101 Kłosińska 1967, s. 42.

2102 Himka 2009; Dąbrowska [2010], s. 27.

2103 Dąbrowska [2010], s. 26.

2099 Свенціцька, Отковіч 1991, cat. no. 10.

2100 Goldfrank 1995, p. 187.

2101 Kłosińska 1967, p. 42.

2102 Himka 2009; Dąbrowska [2010], p. 27.

2103 Dąbrowska [2010], p. 26.

od ikonografii północnoruskiej, oraz prawie całkowity brak motywów zaczerpniętych z ikonografii zachodniej<sup>2104</sup>.

Autorka pozostawiła kwestię otwartą, stale powracając w badaniach nad ikonami tego regionu – czy ich program nabrał końcowego kształtu w którymś z halickich monasterów, czy w którymś z ośrodków miejskich<sup>2105</sup>. Konkluzja Lili A. Bereżnoj była zbieżna, gdy chodzi o odmienność całej grupy ikon rusińskich, ale ujętej szerzej, tj. obejmującej także XVII w.<sup>2106</sup> Autorka wystrzegła się nadmiernego zauważania w ikonach zapożyczeń z ikonografii zachodniej, dostrzegając je głównie w charakterystyce figur grzeszników w ich społecznym kontekście, bliskim wzorom zachodnim, zarazem różnym od wzorów północno- i środkoworuskich<sup>2107</sup>. Niemniej nie widziała podstaw, by podzielać pogląd, że należy do nich także personifikacja Śmierci i jej atrybuty<sup>2108</sup>. Z drugiej strony obraz Śmierci jako kobiety z kosą, piłą i prawdopodobnie ościeniem w ikonie z Hankowic ma ewidentnie charakter swoistej aktualizacji, stanowiącej nowożytny już przejaw skłonności do obrazowania przedmiotów znanych z otaczającej rzeczywistości. W jednym z młodzieńczych utworów Ludovica Ariosta (1474–1533), *Na śmierć Eleonory Aragońskiej* (1450–1493, małżonki Herkulesa I, władcy Ferrary), znalazło się odniesienie do spersonifikowanej śmierci: „Ta śmierć zadała Ferrarze cios, którego nie przeboleje w ciągu wielu lat [...] bóstwo śmierci nie przyszło do niej, co prawda, z krwawą kosą, jak do nas, zwykłych śmiertelników, lecz, jako przystoi (onesta) z obliczem tak przyjaznym, iż żadnej nie wywołało trwogi”<sup>2109</sup>. Jacob Burckhardt uznał tego typu metaforę za przejaw nowoczesności nawet w odniesieniu do ówczesnej kultury literackiej Italii<sup>2110</sup>. Ta dosadność uchwytana jest również w wątku nalewającej wino Karczmarki/Szynkarki<sup>2111</sup> oraz wspomnianego Dudziarza z wiernie oddanym instrumentem. Wprowadzona w ten sposób swoista rubaszność bliska jest klimatowi kultury staropolskiej, z którą sztuka rusińska budowała z czasem coraz ściślejszą symbiozę.

2104 *Ibidem*, s. 98.

2105 *Ibidem*, s. 101–102.

2106 Бережная 2003a, s. 454.

2107 *Ibidem*, s. 466. Autorka określiła tę grupę grzeszników jako grzeszników „socjalnych/społecznych”, szkodzących otoczeniu – *ibidem*, s. 467, tab. 2. W konkluzji swojego artykułu przyznała, że osobliwości ruteńskich ikon i obecne w nich różnice w stosunku do ikon „ruskich”, tj. moskiewskich i nowogrodzkich, wynikały z kontaktów z polską kulturą katolicką – *ibidem*, s. 469.

2108 *Ibidem*, s. 464. W konkluzji autorka zauważyła proces przenikania z kultury zachodnioeuropejskiej symboliki wanitatywnej do obrazu Śmierci, nieobecnej w ikonach ruskich, pozbawionej jednak „symboli” makabrycznych z racji specyfiki podejścia prawosławnego – *ibidem*, s. 469.

2109 Burckhardt 1961, s. 341.

2110 *Ibidem*.

2111 Postać w strefie mąk, opisana jako *шенькарка*, została uwieczniona np. w ikonie w cerkwi w Łukow-Wenecji, odczyt *in situ* 22 IX 2015.

In terms of iconography Halych icons of the Last Judgement painted in the 15th and 16th c. differ significantly from the later ones made in this region. What is conspicuous is in particular the great dependence of early icons of the Last Judgement from the iconography of Northern Rus' and the almost complete lack of motifs taken from Western iconography.<sup>2104</sup>

The author has left open the question continuously recurring in research of icons from this region namely, whether their programme was given its final shape in some of the Halych monasteries or municipal centres.<sup>2105</sup> The conclusion of Liliya Berezhnaya has been much the same when it comes to the distinctive character of the whole group of icons from Rus', but encompassing also the 17th c.<sup>2106</sup> The scholar has avoided excessive identification of Western borrowings in icons, seeing them mainly in the characterisation of sinners in their social context, close to Western models, at the same time differing from patterns from Northern and Central Rus'.<sup>2107</sup> Nevertheless, she has not seen any basis for sharing the view that they also included the personification of Death and its attributes.<sup>2108</sup> On the other hand, the picture of Death as a woman with a scythe, a saw and probably a leister in the Hankovychi icon evidently has the character of a specific update, an early modern manifestation of a tendency to depict objects known from the surrounding world. One of the pieces written by Ludovico Ariosto (1474–1533) in his youth, *On the Death of Eleonora of Aragon* (1450–1493, wife of Hercules I, Duke of Ferrara), includes an allusion to the personified death: “This death gave a blow to Ferrara that she will not recover from for many years ... admittedly, the deity of death did not come to her with a bloody scythe like to us, ordinary mortals ... but as befits (*onesta*), with such a friendly countenance that she did not fear at all”.<sup>2109</sup> Jacob Burckhardt considered a metaphor of this type as a manifestation of modernity even in relation to the literary culture of Italy of the time.<sup>2110</sup> This bluntness can be captured also in the theme of the Tavernmaid pouring wine<sup>2111</sup> and the abovementioned Bagpiper with a faithfully

2104 *Ibid.*, p. 98.

2105 *Ibid.*, pp. 101–102.

2106 Бережная 2003a, p. 454.

2107 *Ibid.*, p. 466. The author refers to this group of sinners as ‘social sinners’ doing harm to the others – *ibid.*, p. 467, tab. 2. In the conclusion of her article she admits that unique features in Ruthenian icons and things they differ in from the icons from Rus', i.e. Musow and Novgorod, resulted from contacts with Polish Catholic culture – *ibid.*, p. 469.

2108 *Ibid.*, p. 464. In the conclusion the author has noted the process of vanitative symbols spreading from West-European culture to the image of death, absent in the icons of Rus', yet without the macabre ones because of the specific character of the Orthodox approach – *ibid.*, p. 469.

2109 Burckhardt 1961, p. 341.

2110 *Ibid.*

2111 The figure in the area of torments, described as *шенькарка* (Tavernmaid), can be seen e.g. in the icon from the Orthodox church in Lukov-Venecia, deciphered *in situ* on 22 September 2015.

Jeszcze jedna kwestia zasługuje na podkreślenie. Interpretacja treści znaczeniowych zawartych w ikonach *Sądów Ostatecznych* – jak zawsze w wypadku złożonej i wielopoziomowej ikonografii sztuki sakralnej – jest ściśle związana z problematyką teologiczną. Podobnie jest z Celnicami, które prowokowały niektórych autorów do zadawania pytań o ewentualną obecność w ówczesnej teologii prawosławnej trzeciego miejsca w rzeczywistości pozagrobowej, czyli czyśćca. Jak przypomniałem wyżej (zob. s. 495), tradycyjne rozumienie telonii/mytarstw jest osadzone w starożytnym jeszcze, dualistycznym przeciwstawieniu dobra i zła, które odnajdujemy również w jednym z najstarszych chrześcijańskich źródeł literackich – *Nauce Dwunastu Apostołów* (gr. *Didache*). Kwestią sporną jest ewentualna obecność idei czyśćca w świadomości ludności ruskiej schyłku średniowiecza i tym samym pytanie, na ile uprawnione jest interpretowanie w tym duchu mytarstw w analizowanych ikonach. Skłaniałbym się ku zdaniu Bereżnoj (zob. s. 500), że o ile już w XVII w. pod wpływem teologii zachodniej taka interpretacja stawała się coraz bardziej prawdopodobna, zwłaszcza w traktatach teologów unickich, o tyle należy ją raczej wykluczyć w dwóch poprzedzających stuleciach. Należałoby zatem podkreślać interpretację telonii/mytarstw jako miejsc szczegółowych, kolejnych sądów nad duszą, niemających nic wspólnego z jej oczyszczeniem. To raczej ciąg prób, z których każda mogła się zakończyć strąceniem duszy do Otchłani, wobec oskarżeń/grzechów zapisanych przy pierścieniach na ciele węża, ewentualnie przy kolejnych piętrach Celnic. Ponownie odnaleźć można tu antyczny refleks doniosłej roli, jaką odgrywała idea sądu, procesu, trybunału, z którym ściśle związana jest idea intercesji, wstawiennictwa w obronie oskarżonego, uwypuklona w temacie *Deesis* (zob. s. 109). W ikonach *Sądów Ostatecznych* rolę obrońców atakowanych dusz odgrywają aniołowie.

Na szczególną uwagę w rozważanym kontekście zasługuje motyw Grzesznika Miłosiernego, który hojnie udzielał jałmużny, lecz pozostał niewolnikiem swojej rozwiązłości. W dobrze zachowanym komentarzu do tego motywu w ikonie w cerkwi w Łukow-Wenecji jego sytuację opisano następująco:

ЧЛѢВКЪ ИЖЕ МНО[ГО]МИЛОСТЫНЮ ТВОРИТЬ А БЛОУДА  
СА НЕЛИШИТЬ РАИ ВИДИТЬ А МОУКОУ ПОДЪЕМЛЕТЬ  
(= człowiek, który dużo czyni miłosierdzia, lecz nie  
wyrzeka się nierządu, Raj widzi, lecz wzmacnia  
swoją mękę) (zob. przyp. 1883)<sup>2112</sup>.

2112 Zwrot *са нелишитъ* należałoby zapewne łączyć z *лишитиса* (gr. *hysterein*) (= pozbawić się, być pozbawionym), wg *Słownik c.-s.-p.*, s. 157. Z kolei *подъемлетъ* ma rzadkie użycie, np. w apokryfie słowiańskim z XIV w.: *Сиа убо в'са ни по чесоуму противетсе Закону, паче же убо подъемлетъ и съпособ'ствуетъ* – Jan Kantakuzen, *Dialog z żydem*, k. 201v (s. 208). We

rendered instrument. A kind of joviality introduced in this way to the scene reminds of the atmosphere of Old Polish culture, with which the art of Rus' was building increasingly close symbiosis with the passing of time.

Yet another issue is worth emphasising. The interpretation of semantic ideas expressed in the Last Judgement icons – as always in the case of the elaborate and multi-level iconography of sacred art – is tightly linked with theological issues. Much the same concerns the Tollbooths, which have made many authors ask question concerning the potential existence of the third place in afterlife, that is, purgatory, in the Orthodox theology of the time. As recalled earlier (see p. 495), the traditional understanding of telonia/*mytarstva* is rooted in the still ancient dualistic opposition of good and evil, which we can also find in one of the oldest Christian literary sources – *The Teaching of the Twelve Apostle* (Gr. *Didache*). A contentious issue is the potential presence of the idea of purgatory in the consciousness of Ruthenian people at the end of the Middle Ages and at the same time the question to what extent it is justified to interpret *mytarstva* in the analysed icons in this spirit. I would agree with Berezhnaya (see p. 500), according to whom, while already in the 17th c. under the influence of Western theology, this interpretation seemed more and more probable, especially in the treatises by Uniate theologians, it should be ruled out in two preceding centuries. One should thus emphasise the interpretation of telonia/*mytarstva* as places of subsequent detailed assessments of the soul, having nothing to do with its purification. It is rather a sequence of trials, each of which could end with casting the soul into the abyss based on the accusations/sins inscribed by the rings on the body of the serpent, or by the successive levels of Tollbooths. Again one can find here an ancient reflection of the prominent role played by the idea of judgement, trial, tribunal, and the related idea of intercession in defence of the accused, emphasised in the theme of *Deesis* (see p. 109). In the Last Judgement icons the defenders of the attacked souls are angels.

Worthy of special note in the context discussed here is the motif of the Merciful Sinner, who gave generous alms but remained attached to debauchery. In a well-known commentary on this motif in the icon in the Orthodox church in Lukov-Venecia his situation is described as follows:

ЧЛѢВКЪ ИЖЕ МНО[ГО]МИЛОСТЫНЮ ТВОРИТЬ А БЛОУДА  
СА НЕЛИШИТЬ РАИ ВИДИТЬ А МОУКОУ ПОДЪЕМЛЕТЬ  
(= the man that is merciful but does not renounce fornication can  
see Paradise but intensifies his torment) (see footnote 1883).<sup>2112</sup>

2112 The expression *са нелишитъ* should perhaps be associated with *лишитиса* (Gr. *hysterein*) (= deprive oneself, be deprived), according to *Słownik c.-s.-p.*, p. 157. The expression *подъемлетъ* is rarely used, e.g. in the Slavic apocryphal text from the 14th c.: *Сиа убо в'са ни по чесоуму противетсе Закону, паче же убо подъемлетъ и съспособ'ствуетъ* – Jan Kantakuzen, *Dialog z żydem*,

W ikonie z Polany, podobnie w ikonie w zbiorach MNZP (zob. przyp. 1842), grzesznik został umieszczony poza sferą mąk, gdzieś pomiędzy Otchłanią a Rajem, na który miał przyzwolenie spoglądać. W ikonie z Hankowic został włączony do sfery mąk zapewne dlatego, że jego grzech należał do jednoznacznie potępianych, przynależąc do utrwalonej listy mytarstw. Tu być może najdobitniej wyraża się niepewność, jak traktować grzeszników, którzy dopuszczali się grzechów wykluczających ich zbawienie, lecz zarazem za życia dawali się poznać od dobrej strony. Siłą rzeczy rodziło się wówczas pytanie o ich los po śmierci i miejsce przeznaczone dla ich duszy, stąd idea czyśćca mogła stanowić dogodną formułę wychodzącą naprzeciw tym wątpliwościom. Takiej sugestii przeciwstawiła się jednak Bereznaja<sup>2113</sup>, przyznając, że jest to obraz jakby pośredniego bytu w zaświatach, nawiązującego do idei Bożego miłosierdzia opisanego w *Żywocie św. Bazylego Nowego*. Motyw ten został wyraźniej uwypuklony w *Szmaragdzie*, gdzie pojawia się często *Słowo o nekoetm bludnike iże milostynju tworjaše, a bluda ne ostasja*<sup>2114</sup>. Narracja odnosi się tu do mieszkańca Konstantynopola, żyjącego w czasach bliżej nieokreślonego patriarchy Germana, często powtarzana w ruskich *Prologach*, jak stwierdziła autorka, nadzwyczaj popularnych w granicach Rzeczypospolitej w XVI–XVII w.<sup>2115</sup> Niemniej, jej zdaniem, nie można wiązać ikonografii Grzesznika Miłosiernego wyłącznie z tradycją lokalną, tym bardziej traktować go jako obrazu czyśćca, lecz raczej jako potwierdzenie nauki eschatologicznej Cerkwi prawosławnej.

## Literatura (wybór)

### Teksty źródłowe

*Apokalipsa Anastazji*, s. 11–23; *Apokalipsa Piotra*, s. 233; *Didache*, s. 33–44; *Fizjolog*; Michael Psellos, *Hexaemeron*, 405.96–406.126; *Слово на второе пришествие Господа; Слово о небесных силах; Wizja mnicha Kosmasa*, 110.39–112.37; *Żywot św. Bazylego Nowego*

### Teksty niepublikowane

Trojanowska [1985]; Dąbrowska 2010

### Opracowania dotyczące ikonografii Sądu Ostatecznego

Wenger 1951, s. 561–562; Darrouzès 1961, s. 154–291; Skrobucha 1962, s. 51–74; Milošević 1963; Brenk 1964, s. 106–126; Brenk 1966; Kłosińska 1967, s. 30–45; Brenk 1972, szp. 512–523; Klein 1979, s. 135–186; Grabar 1980, s. 186–197; Angelidi 1983, 83.98–85.165; Bougrat 1984, s. 13–66; Karapidakis 1984, s. 67–106; Garidis 1985; *ODB III 1991: 1582–1583*; Schiller 1991; *The Apocalypse...* 1992, Цодикович 1995; Goldfrank 1995, s. 180–199; Christe 1996; Алексеев 1998, s. 13–17; Свенцицька 1998, s. 85–93; Christe 1999; Spatharakis 1999; Kruk 2001c, s. 207–230; Сидор 2001, s. 79–96; Бережная 2003a; Berezhnaya 2003b, s. 209–240; Jażdżewska 2003; Berezhnaya 2004, s. 5–32; Himka 2004,

...

współczesnej wersji tłumaczenia w jego miejsce użyto słowa *подкрепляет* (= wzmacnia), <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=292>.

2113 Бережная 2003a, s. 461.

2114 *Ibidem*, s. 462.

2115 *Ibidem*, s. 463.

In the Polyana icon, as well as in the icon in the MNZP holdings (see footnote 1842), the sinner is depicted outside the area of torments, somewhere between Limbo and Paradise, at which he is allowed to look. In the Hankovychi icon he is represented within the area of torments probably because his sin was one of the most condemned, contained in the established list of *mytarstva*. The uncertainty as to how sinners who committed sins preventing their salvation but at the same time known for their virtues should be treated is perhaps best expressed here. This simply led to the question about their fate after death and the place prepared for their souls, therefore the idea of purgatory might have been a convenient formula answering all these doubts. However, this suggestion has been rejected by Berezhnaya,<sup>2113</sup> who admitted that it was an image of something in between, a transitory existence, alluding to the idea of God's mercy described in the *Life of St Basil the New*. This motif was emphasised even more in *Emerald*, in which recurs *Słowo o nekoetm bludnike iże milostynju tworjaše, a bluda ne ostasja*.<sup>2114</sup> The narrative refers to a Constantinople dweller living at the time of an unidentified patriarch Germanus, often repeated in Ruthenian *Prologues*, believed by the author to have been extremely popular within the borders of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 16th–17th c.<sup>2115</sup> Nevertheless, according to her, it is not possible to link the iconography of the Merciful Sinner only with local tradition, or much less treat it as a depiction of purgatory, but rather as a confirmation of the eschatological teaching of the Orthodox Church.

## Bibliography (selected)

### Source texts

*Apokalipsa Anastazji*, pp. 11–23; *Apokalipsa Piotra*, p. 233; *Didache*, pp. 33–44; *Fizjolog*; Michael Psellos, *Hexaemeron*, 405.96–406.126; *Слово на второе пришествие Господа; Слово о небесных силах; Wizja mnicha Kosmasa*, 110.39–112.37; *Żywot św. Bazylego Nowego*

### Unpublished texts

Trojanowska [1985]; Dąbrowska 2010

### Studies devoted to the Last Judgement iconography

Wenger 1951, pp. 561–562; Darrouzès 1961, pp. 154–291; Skrobucha 1962, pp. 51–74; Milošević 1963; Brenk 1964, pp. 106–126; Brenk 1966; Kłosińska 1967, pp. 30–45; Brenk 1972, cols. 512–523; Klein 1979, pp. 135–186; Grabar 1980, pp. 186–197; Angelidi 1983, 83.98–85.165; Bougrat 1984, pp. 13–66; Karapidakis 1984, pp. 67–106; Garidis 1985; *ODB III 1991: 1582–1583*; Schiller 1991; *The Apocalypse...* 1992, Цодикович 1995; Goldfrank 1995, pp. 180–199; Christe 1996; Алексеев 1998, pp. 13–17; Свенцицька 1998, pp. 85–93; Christe 1999; Spatharakis 1999; Kruk 2001c, pp. 207–230; Сидор 2001, pp. 79–96;

...

k. 201v (p. 208). In the contemporary version of the translation it is replaced by the word *подкрепляет* (= intensify), <http://pravbeseda.ru/library/index.php?page=book&id=292>.

2113 Бережная 2003a, p. 461.

2114 *Ibid.*, p. 462.

2115 *Ibid.*, p. 463.

s. 363–380; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 244–260; Maguire H., Maguire E. 2007; Janocha 2008b, s. 404; Himka 2008–2009, s. 219–226; Himka 2009; Spatharakis 2009, s. 299–306; Nowak 2010, s. 61–84; Giorgi 2011, s. 153; Gumińska 2011b, s. 280; Iamanidze 2011, s. 153–154; Jasiewicz 2011, s. 19–86; Jolivet-Levy, Meyer 2011, s. 150; Kavtaria 2011, s. 154–155; Kotoula 2011, s. 158; Mantas 2011, s. 157; Nikolaïdes, Perdiki 2011, s. 151; Peker 2011, s. 150–151; Polanowski 2011; Rapti 2011, s. 155–156; Ševčenko 2011, s. 115–135; Starowieyski 2011, s. 7–18; Temerinski 2011, s. 157–158; Tsaka 2011, s. 156; *Иконы Пскова* 2012, I, s. 126–135; Chomik 2013; *Czas Apokalipsy...* 2013; Grotowski 2013, s. 213–232; Stradomski 2013, s. 92–98; Sulikowska 2013a, s. 233–242; Wojnarowski 2013, s. 243–248; Berezhnaya, Himka 2014; Dziadul 2014; Chouliarás 2016, s. 141–158; Kruk 2016a, s. 52–80; Kruk 2016b, s. 245–251; Kuyumdzhieva 2016, s. 377–396

Бережная 2003a; Berezhnaya 2003b, pp. 209–240; Jażdżewska 2003; Berezhnaya 2004, pp. 5–32; Himka 2004, pp. 363–380; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, figs. 244–260; Maguire H., Maguire E. 2007; Janocha 2008b, p. 404; Himka 2008–2009, pp. 219–226; Himka 2009; Spatharakis 2009, pp. 299–306; Nowak 2010, pp. 61–84; Giorgi 2011, p. 153; Gumińska 2011b, p. 280; Iamanidze 2011, pp. 153–154; Jasiewicz 2011, pp. 19–86; Jolivet-Levy, Meyer 2011, p. 150; Kavtaria 2011, pp. 154–155; Kotoula 2011, p. 158; Mantas 2011, p. 157; Nikolaïdes, Perdiki 2011, p. 151; Peker 2011, pp. 150–151; Polanowski 2011; Rapti 2011, pp. 155–156; Ševčenko 2011, pp. 115–135; Starowieyski 2011, pp. 7–18; Temerinski 2011, pp. 157–158; Tsaka 2011, pp. 156; *Иконы Пскова* 2012, I, pp. 126–135; Chomik 2013; *Czas Apokalipsy...* 2013; Grotowski 2013, pp. 213–232; Stradomski 2013, pp. 92–98; Sulikowska 2013a, pp. 233–242; Wojnarowski 2013, pp. 243–248; Berezhnaya, Himka 2014; Dziadul 2014; Chouliarás 2016, pp. 141–158; Kruk 2016b, pp. 52–80; Kruk 2016, pp. 245–251; Kuyumdzhieva 2016, pp. 377–396

## Trójca Święta

### The Holy Trinity

#### MNK XVIII-87 (d. nr inw. 102.316)

Ikona ze zwieńczenia ikonostasu<sup>2116</sup>

Warsztat czynny na środkowo-wschodnim obszarze ziemi przemyskiej (Samborszczyzna), koniec XV–pocz. XVI w.<sup>2117</sup>

Tempera na drewnie (trzy deski lipowe, płótno na łączeniach desek, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 25), złocenia (nimby i tło), 111–112,5 × 106,5 (brak fragmentu, z którym wysokość pierwotna mogła sięgać ok. 114 cm) × 2–2,8 cm

Pochodzenie nie stwierdzone, w MNK po 1900<sup>2118</sup>

#### Stan zachowania

Stan zachowania dobry, ikona po licznych konserwacjach, malatura zabezpieczona

#### Opisy historyczne

→ *KI* [b.a.] (przed 1950): „ubytek gruntu u dołu obrazu (przechowywana w magazynie w GG MNK). Warstwa zaprawy mocno spękana, na całej powierzchni drobne ubytki, niektóre wyretuszowane”.

→ *KI* 1959: „Zły. Liczne ubytki farby, szczególnie duże w dolnej partii obrazu i na szacie prawego anioła. Szczyt obrazu ułamany”.

#### Konserwacje

→ 1960: oczyszczenie powierzchni lica, impregnacja deski, punktowanie w PKZ/o. Kraków

→ 1973, 26 VII–25 I 1975: konserwacja w PKRiM/o. Sukiennice

→ 1999, 28 II–15 III: konserwacja w PKRiM/o. Sukiennice

→ 2004, 6 X–10 I 2005: konserwacja w LANBOZ

#### MNK XVIII-87 (former inv. no. 102.316)

Icon from the top of the iconostasis<sup>2116</sup>

Workshop active in the central-eastern area of the Przemysł Land [Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region], end of the 15th–beginning of the 16th c.<sup>2117</sup>

Tempera on wood (three linden boards, canvas on the connection of the boards, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 25), gilded (nimbuses and background), 111–112.5 × 106.5 (a fragment, with which the original height might have reached approx. 114 cm, is missing) × 2–2.8 cm

Provenance not specified, in the MNK since 1900<sup>2118</sup>

#### Condition

The condition of the icon is good, it has undergone a number of conservation treatments, the paint layer protected.

#### Historical descriptions

→ *KI* [n.a.] (before 1950): ‘an area of loss in the ground layer at the bottom of the painting (kept in the storehouse in the GG MNK). The ground layer much cracked, tiny areas of loss all over the surface of the work, some retouched’.

→ *KI* 1959: ‘Bad. Numerous areas of loss in the paint layer, particularly large in the lower area of the painting and on the garment of the angel on the right. The top of the painting broken off’.

#### Conservation treatments

→ 1960: surface of the front cleaned, panel impregnated, spot inpainting in the PKZ/o. Kraków

→ 26 July 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM/o. Sukiennice

→ 28 February–15 March 1999: conservation in the PKRiM/o. Sukiennice

→ 6 October 2004–10 January 2005: conservation in the LANBOZ

<sup>2116</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka; ikona ze zwieńczenia ikonostasu”; Gumińska 2010, s. 444: „Starosamborszczyzna”.

<sup>2117</sup> Propozycje datowania: koniec XV–pocz. XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 63); XV–XVI w. (*KI* 1959; Kłosińska 1987, poz. kat. 1); 1. poł. XVI w. (Gumińska 2010, s. 444); XVI w. (?) (Kłosińska 1973, kat. 1, s. 64); XVI w. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LXVI); ok. poł. XVI w. (Gumińska 2008, w opisie ilustracji na s. 57); 2. poł. XVI w. [*KI* 1959 – uzupełn. B. Gumińska; Gumińska 1994, kat. (b.p.); Suliga 1998]; XVI–XVII w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 153); XVII w. [*KI* (b.a.) (przed 1950)].

<sup>2118</sup> Kłosińska 1973, kat. 1, s. 64; Gumińska 2010, s. 444: „Nabyto ok. 1900”.

<sup>2116</sup> Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus’, icon from the top of the iconostasis; Gumińska 2010, p. 444: ‘Starosamborszczyzna’ [Stary Sambir (Ukr. Старий Самбір, Pol. Stary Sambor) region]

<sup>2117</sup> Suggested dating: end of the 15th–beginning of the 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 63); 15th–16th c. (*KI* 1959; Kłosińska 1987, cat. no. 1); 1st half of the 16th c. (Gumińska 2010, p. 444); 16th c. (?) (Kłosińska 1973, kat. 1, p. 64); 16th c. (Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. LXVI); ca. mid-16th c. (Gumińska 2008, figure caption on p. 57); 2nd half of the 16th c. [*KI* 1959 – information added by B. Gumińska; Gumińska 1994, cat. (n.pag.); Suliga 1998]; 16th–17th c. (Hordynsky 1973, no. and fig. 153); 17th c. [*KI* (n.a.) (before 1950)].

<sup>2118</sup> Kłosińska 1973, cat. 1, p. 64; Gumińska 2010, p. 444: ‘Purchased ca. 1900’.



## Podobrazie

Podobrazie złożone jest z trzech desek połączonych poziomo, o zbliżonej szerokości: dolna 35 cm, środkowa ok. 38 cm, górna – 34,5 cm, lecz przycięta, oryginalnie mogła mieć ok. 42 cm.

### Opracowanie awersu

Wyjątkowy kształt obrazu w formie pięcioliścia. Lico obramienia rama wypukła, wykonana w głębokości podobrazia, dość szeroka (ok. 4 cm). Krawędź okala wąska, malowana ramka (1,5 cm).

## Inskrypcje

W nimbie Boga Sabaotha (zachowane dwie litery):

[O]  
 W N  
 (= *Ten, Który Jest*)

Przy głowie Boga Sabaotha:

С҃҃Ы ΔΧΒ

W centrum, w tle:

С҃҃ΑΑ ΤΡΙЦА  
 (= *Święta Trójca*)

*Deesis:*

W nimbie Jezusa:

0  
 W N  
 (= *Ten, Który Jest*)

Przy głowie  
 Marii:

MP,ΩΥ

Przy głowie  
 Chrystusa:

ΙϞ ΧϞ

Przy głowie  
 Jana Chrzciciela:

ΙΩ

*Gościnność Abrahama:*

W nimbie Chrystusa:

0  
 W N  
 (= *Ten, Który Jest*)

## Support

The support consists of three boards joined horizontally, of comparable width: the bottom one 35 cm, the middle one approx. 38 cm, the top one – 34.5 cm, but trimmed, originally it might have been approx. 42 cm.

### Front side

The painting has a unique cinquefoil shape. The front with a convex frame, in the depth of the support, quite wide (approx. 4 cm). A narrow painted border (1.5 cm wide) goes along the edge of the painting.

## Inscriptions

In the nimbus of God of Sabaoth (two letters preserved):

[O]  
 W N  
 (= *I Am that I Am*)

By the head of God of Sabaoth:

С҃҃Ы ΔΧΒ

In the centre, in the background:

С҃҃ΑΑ ΤΡΙЦА  
 (= *The Holy Trinity*)

*Deesis:*

In Jesus' nimbus:

0  
 W N  
 (= *I Am that I Am*)

By Mary's  
 head:

MP,ΩΥ

By Christ's  
 head:

ΙϞ ΧϞ

By John the  
 Baptist's head:

ΙΩ

*Abraham's Hospitality:*

In Christ's nimbus:

0  
 W N  
 (= *I Am that I Am*)

## Opis i ikonografia

Temat trynitarny należał do najtrudniejszych tak w sferze teologii, jak obrazowania. Niewykluczone, że został wprowadzony do sztuki już w czasie jego doktrynalnego formowania, o ile poprawna jest interpretacja trzech osób jako hipostaz Trójcy Świętej w scenie Stworzenia Ewy (Rdz 2, 21–22), w narożniku górnego fryzu Sarkofagu tzw. Dogmatycznego (po 325 r.)<sup>2119</sup>.

<sup>2119</sup> Filarska 1999, ryc. 55, tu dat. na ok. 390 r. Autorka przytacza interpretację F. Gerkego (Gerke 1934), który w postaci siedzącej na tronie widzi Boga Ojca stwarzającego Ewę z zebra leżącego u stóp tronu Adama, w osobie kładącej

## Description and iconography

The trinitarian theme was one of the most difficult, both in theological and depiction spheres. It is possible that it started to be represented in art already at the time of its doctrinal forming as long as the interpretation of the three persons as the hypostases of the Holy Trinity in the scene of the Creation of Eve (Gen. 2: 21–22), in a corner of the upper frieze of the Dogmatic Sarcophagus (after 325),<sup>2119</sup> is correct.

<sup>2119</sup> Filarska 1999, fig. 55, here dated to ca. 390. The author cites the interpretation by F. Gerke (Gerke 1934), who identified a figure sitting on the throne as God the Father creating Eve from a rib lying at the foot of Adam's throne, a figure

Temat Gościnności Abrahama (Rdz 18,1–16) pojawiał się w bizantyńskich malowidłach ściennych na ogół w refektarzach monasterów (gr. *trapeza*), zatem tam, gdzie wspólnie spożywano posiłki i przyjmowano gości, choć jedną z pierwszych jego manifestacji była mozaika w sanktuarium San Vitale w Rawennie, gdzie koresponduje z tematem Ofiary Abrahama. W podobnym kontekście pojawił się również w elewacji zachodniej świątyni skalnej pw. św. Maryny z 1. poł. XIV w. w Karłukowie w Bułgarii<sup>2120</sup>. Dora Piguet-Panayotova wskazała na zastosowanie tu schematu kompozycyjnego, obecnego także w analizowanej ikonie, rozpowszechnionego w XIII–XIV w. Jego wyróżnikiem była zasada trójkąta w odniesieniu do rozmieszczenia aniołów zasiadających przy stole. Przykłady tego schematu znane są z malowideł bałkańskich i nowogrodzkich cerkwi: Czterdziestu Męczenników w Tyrnowie, Graczanicy, Przemienienia w Nowogrodzie, św. Archaniołów w Chilandar<sup>2121</sup>. W odniesieniu do malowideł w Karłukowie autorka zwróciła uwagę na jego złożony sens teologiczny związany z symbolicznym wyobrażeniem trzech hipostaz Boga Trójjedynego, jak również z symboliką eucharystyczną, podkreśloną przez fakt zestawienia go ze sceną Ofiary Abrahama, eksponującą misterium ofiary i komunii<sup>2122</sup>.

Ikona *Trójcy Świętej* w omawianym ujęciu znajdowała się najpewniej ponad kamiennym stołem-relikwią, przy którym Abraham i Sara mieli gościć aniołów, odnotowanym przez Ignacego Smoleńskiego, Aleksandra Diaka i Zosimę w kościele Mądrości Bożej w Konstantynopolu<sup>2123</sup>. Dąb Mamre z kolei należał do najstarszych i najcenniejszych relikwii, otoczony kultem *in situ*, tj. w Palestynie, potwierdzonym fundacją bazyliki cesarza Konstantyna Wielkiego w miejscu, w którym „Zbawiciel dał się ujrzyć Abrahamowi”<sup>2124</sup>.

Ikone krakowską wyróżnia złożoność treści związanych z teologią Trójcy Świętej, idąca w parze z jej wyrafinowaną jakością artystyczną, której przejawem jest finezyjny kształt zwieńczenia ikony w formie pięcioliścia. W dolnej strefie znalazła się scena *Spotkania pod dębem Mamre*, opisywana również jako *Gościnność Abrahama* (gr. *Filoksenia*), a rozumiana w tradycji prawosławnej jako obrazowa metafora Trójcy Świętej. Abraham i Sara usługują trzem aniołom zasiadającym przy stole. We wschodniej tradycji obrazowej aniołowie rozpoznawani są jako hipostazy osób Trójcy

The subject of Abraham’s Hospitality (Gen. 18:1–16) appeared in Byzantine murals usually in refectories of monasteries (Gr. *trapeza*), where monks ate meals together and received guests. Nevertheless, one of its first representations was a mosaic in the sanctuary of San Vitale, Ravenna, in which it corresponds to the Sacrifice of Isaac. It appeared in a similar context also on the Western elevation of the rock church of St Marina, from the 1st half of the 14th c., in Karlukovo, Bulgaria.<sup>2120</sup> Dora Piguet-Panayotova noted the use of the compositional scheme, present also in the icon analysed here, popular in the 13th–14th c. Its distinctive feature was the principle of a triangle with reference to the arrangement of angels sitting at the table. Examples of this scheme are known from Balkan paintings and Novgorod Orthodox churches: of the Forty Martyrs in Tirnovo, Gračanica, of the Transfiguration in Novgorod, of Saint Archangels in Chilandar.<sup>2121</sup> As to Karlukovo paintings, the author stressed its complex theological sense related to the symbolical representation of the three hypostases of One God in Three Persons, as well as the Eucharistic symbolism, highlighted by juxtaposing it with the scene of the Sacrifice of Isaac, which emphasises the mystery of sacrifice and communion.<sup>2122</sup>

The icon of the Holy Trinity represented in this way was most probably situated above the stone table-relic, at which Abraham and Sarah hosted angels, noted by Ignatius of Smolensk, Alexander Diak and Zosima in the Church of the Holy Wisdom in Constantinople.<sup>2123</sup> The Oak of Mamre was one of the oldest and most valuable relics, venerated *in situ*, i.e. in Palestine, confirmed by the foundation of the basilica of Emperor Constantine the Great in the place where ‘the Saviour revealed himself to Abraham’.<sup>2124</sup>

The Krakow icon is characterised by the complexity of meanings associated with the theology of the Holy Trinity, going hand in hand with its refined artistic quality, manifested by the fanciful cinquefoil shape of the top of the icon. The lower area shows the scene of the Meeting by the Oak of Mamre, described also as Abraham’s Hospitality (Gr. *Philoxenia*), and understood in Orthodox tradition as an iconographic metaphor of the Holy Trinity. Abraham and Sarah wait on three angels sitting at the table. In Eastern Orthodox iconographic tradition angels are interpreted as hypostases of the Holy Trinity, the table filled with food and drink transforms

...

rękę na głowie Ewy widzi Chrystusa, a osobę stojącą za tronem odczytuje jako postać Ducha Świętego – *ibidem*, s. 82.

2120 Piguet-Panayotova 1987, s. 107–109, fig. 41, 44.

2121 *Ibidem*, s. 109.

2122 *Ibidem*.

2123 *Russian travelers to Constantinople*, s. 227–230. W 1200 r. Antoni Nowogrodzianin odnotował w świątyni trzy ikony z aniołami, albo raczej jedną ikonę z trzema aniołami – *ibidem*, s. 229.

2124 Euzebiusz, *Życie Konstantyna III*, 51–53.

...

putting his hand on Eve’s head as Christ and a figure standing behind the throne as the Holy Ghost – *ibid.*, p. 82.

2120 Piguet-Panayotova 1987, pp. 107–109, figs. 41, 44.

2121 *Ibid.*, p. 109.

2122 *Ibid.*

2123 *Russian travelers to Constantinople*, pp. 227–230. In 1200, Anthony of Novgorod noted three icons with angels or rather one icon with three angels in the church – *ibid.*, p. 229.

2124 Euzebiusz, *Życie Konstantyna III* [Eusebius, *Life of Constantine*], 51–53.

Świętej, zastawiony stół przeistacza się w ołtarz, a pokarm i napój odnoszą się do ofiary Chrystusa. Inskrypcja cerkiewnosłowiańska definiuje tę scenę w sposób jednoznaczny, lecz ta dosłowność pozostaje w sprzeczności z zaleceniami teologii prawosławnej i jest wynikiem modyfikacji starszej tradycji obrazowej pod wpływem ikonografii zachodnioeuropejskiej.

Górną strefę wypełnia kontaminacja wschodniego tematu Ojcostwa Boga (cs. *Otiečestvo*, łac. *Paternitas*), czyli wyobrażenia Boga Sabaotha z Jezusem na kolanach z tematem *Deesis* – modlitwy wstawienniczej, którą kierują do osób boskich Bogurodzica i św. Jan Chrzciciel. Janina Kłosińska domniemywała, że źródłem tak złożonej ikonografii, wyraźnie akcentującej jedność Boga w trzech osobach, była potrzeba przeciwstawienia się herezji antytrynitarnej, szerzącej się wśród ludności polskiej i ruskiej w XV i XVI w.<sup>2125</sup> Bronisława Gumińska z kolei była skłonna widzieć tu połączenie zachodniej idei Tronu Łaski (łac. *Sedes Gratiae*), w której tronujący Bóg Ojciec podtrzymuje ramiona krzyża z rozpiętym na nim Synem i Gołębicą symbolizującą Ducha Świętego, z tematem Ojcostwa Boga<sup>2126</sup>, lecz brak krzyża nie pozwala na tak jednoznaczną klasyfikację tego wariantu przedstawieniowego. Idea śmierci krzyżowej przywołana jest w geście demonstracji ran na dłoniach Jezusa.

Wydaje się, że skomplikowana ikonografia niekoniecznie musiała być efektem podważania dogmatu trynitarnego. Z drugiej strony problematyka trynitarzna była bardzo żywo kontestowana w środowisku nowogrodzkim, z którym dzieło to zdradza pewne powinowactwo ikonograficzne. Jeśli miało ono powstać na Rusi Czerwonej, to postrzegam je raczej jako wyraz pogłębionej refleksji teologicznej, zespolonej z wyrafinowanymi środkami wyrazu artystycznego. Ikoną rządzi ścisła symetria, z której promieniują ład i harmonia, stanowiące obraz uniwersalnego porządku boskiego. Istotne jest też uwypuklenie związku między zapowiadaną ofiarą (u dołu ikony) – która jest źródłem łaski, wypraszaną przez orędowników ludzkości – i jej spełnieniem (u góry). Taka koncepcja niewątpliwie mogła powstać jedynie w środowisku bardzo dobrze wykształconych duchownych.

Bóg Ojciec jako Odwieczny Dniami czy Sabaoth z Chrystusem na kolanach znany jest z wcześniejszych bizantyńsko-ruskich przykładów, np. z datowanej na XIV w. ikony nowogrodzkiej, pochodzącej z kolekcji M. P. Botkina. Na soborze „stu rozdziałów” w Moskwie w 1553 r. po żywej dyskusji na temat możliwości obrazowania Boga Ojca uznano, że obrazowanie Boga Sabaotha jest dopuszczalne. Na

into an altar, and the food and drink refer to Christ's sacrifice. The Church Slavonic inscription defines this scene in a clear way, but this literalism stands in contradiction to the recommendations of Orthodox theology and is a result of the modification of older pictorial tradition under the influence of Western-European iconography.

The upper part is filled with a coalescence of the Eastern theme of the Paternity of God (CS. *Otiečestvo*, Lat. *Paternitas*), that is, the depiction of God of Sabaoth with Jesus on his lap, with *Deesis* – an intercessory prayer addressed to the Divine Persons by the Mother of God and St John the Baptist. Janina Kłosińska assumed the source of such complex iconography, clearly expressing the unity of God in Three Persons, was the need to oppose the antitrinitarian heresy, spread among the Polish and Ruthenian populations in the 15th and 16th c.<sup>2125</sup> Bronisława Gumińska was inclined to see the combination of the Western idea of the Throne of Grace (Lat. *Sedes Gratiae*), in which God the Father enthroned holds the arms of the cross with the Son hanging on it, and the Dove symbolising the Holy Spirit, with the subject of God the Father,<sup>2126</sup> but the lack of the cross does not allow to explicitly classify this variant of representation. The idea of the death on the cross is hinted at by the gesture of demonstrating wounds on Jesus' hands.

It seems that the complicated iconography did not have to be an effect of undermining the trinitarian dogma. On the other hand, the trinitarian subject was openly defied in Novgorod environment, with which the work shows a certain iconographic affinity. If it was made in Ruthenia, I regard it more as an expression of deepened theological reflection, combined with refined means of artistic expression. The icon is governed by strict symmetry, which exudes order and harmony, constituting a picture of universal divine order. What is also essential is emphasis placed on the relation between the heralded sacrifice (at the bottom of the icon) – which is a source of grace pleaded by the intercessors of mankind – and its making (at the top). Such a concept must have been made only in the circle of the very well educated clergy.

God the Father depicted as the Ancient of Days or God of Sabaoth with Christ on his lap is known from earlier Byzantine-Rus' examples, e.g. from a Novgorod icon, dated to the 14th c., in the collection amassed by M. P. Botkin. At the Council of a Hundred Chapters, held in Moscow in 1553, it was allowed to represent God of Sabaoth after a vigorous debate. However, at the next council, in 1667, it was prohibited – which undoubtedly was an effect of the increased number of Greeks who had arrived to Moscow for the council. The sense of such depiction is explained with Christ's words addressed

2125 Kłosińska 1987, poz. kat. 1.

2126 Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 58; Gumińska 2010, s. 444.

2125 Kłosińska 1987, cat. no. 1.

2126 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2008, p. 58; Gumińska 2010, p. 444.

kolejnym soborze w roku 1667 zostało ono jednak zakazane – niewątpliwie było to efektem większej liczby Greków, którzy przybyli do Moskwy na sobór. Sens takiego obrazowania tłumaczony jest słowami Chrystusa skierowanymi do Filipa, który prosił, by Jezus ukazał apostołom Ojca: „Ja jestem w Ojcu, a Ojciec we Mnie” (J 14,9–10).

We wspomnianym Karłukowie Odwieczny Dniami góruje ponad tematem Gościnności Abrahama, został jednakże przesunięty na szczyt osi środkowej elewacji, wyznaczając oś całej kompozycji<sup>2127</sup>. Poza białą brodą i włosami – cechami wieku starczego, wyróżniają go inicjały IC XC. Obecność tego tematu w malowidłach bizantyńskich nadawała im charakter eschatologiczny, a w tym konkretnym wypadku – przez odniesienie do wizerunku Logosu wewnątrz świątyni na ścianie wschodniej – akcentowała łączność obu Testamentów.

Tło po lewej stronie wypełnia stylizowana architektura miasta oddzielonego od pierwszego planu murem (zapewne należy je interpretować jako wizję Jerozolimy Niebiańskiej), tło zaś po prawej wypełniają skały i drzewo, które należałoby utożsamiać z biblijnym dębem Mamre.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona *Trójcy Świętej* zwraca uwagę swoim kształtem, co rodzi pytanie o jej miejsce w świątyni. Kłosińska stwierdziła nawet, że jej fantazyjna forma wręcz to uniemożliwia<sup>2128</sup>. Najbardziej przekonuje teza o jej umieszczeniu w zwieńczeniu ikonostasu<sup>2129</sup>. Takie przeznaczenie dla ikony *Mądrości Bożej* z Busowisk z XVI w., zamkniętej półkuliście od góry, widział Włodzimierz Jarema<sup>2130</sup>. W obu wypadkach mamy do czynienia z tematami wzniosłymi, o wyjątkowej głębi teologicznej. Naturalną ich funkcją byłaby zatem rola zwornika całej struktury tak pod względem ideowym, jak estetycznym, czego wyrazem jest ich oryginalna forma.

Wizja Trójcy Świętej w ikonie odbiega znacząco od kanonu przedstawieniowego przyjętego w sztuce ortodoksyjnej. Podobne ujęcie prezentuje scena o tym temacie w narożniku ikony *Matki Boskiej* w typie Eleusy (cs. *Umilenie*) z kolekcji N. P. Lichaczewa w zbiorach ГРМ<sup>2131</sup>. Odwieczny Dniami siedzący na tronie trzyma na kolanach Chrystusa obejmującego sferę z symbolem Ducha Świętego. To ujęcie, rzadkie w sztuce ruskiej, było charakterystyczne dla szkoły

to Philip, who asked Jesus to show the Father to the apostles: ‘I am in the Father, and the Father in me’ (John 14:9–10).

In Karłukovo, mentioned above, the Ancient of Days towers over the theme of Abraham’s hospitality, but it was moved to the top of the central axis of the elevation, marking the axis of the whole composition.<sup>2127</sup> Apart from a white beard and hair – typical of old age – He is marked by the initials IC XC. The presence of this theme in Byzantine paintings gave them eschatological character, and in this particular case – by an allusion to the image of Logos inside the church on its eastern wall – it accentuated the coherence of the two Testaments.

The background on the left is filled with a stylised architecture of a city separated with a wall from the foreground (it should probably be interpreted as the vision of Heavenly Jerusalem), while the background on the right depicts rocks and a tree which should be identified with the Oak of Mamre.

### Remarks concerning style and attribution

The icon of the *Holy Trinity* has a unique shape, which gives rise to the question about its place in the church. Kłosińska claimed even that the fanciful form prevented it from being placed in a church.<sup>2128</sup> The most convincing thesis would be that it was placed at the top of the iconostasis.<sup>2129</sup> Volodymyr Yarema suggested that a 16th-century icon of the *Wisdom of God*, semicircular at the top, from Busovysko (Ukr. Бусовисько, Pol. Busowisko) played this role.<sup>2130</sup> In both cases the subjects are solemn, of particular theological depth. Their natural function would therefore be a keystone for the whole structure both in ideological and aesthetic terms, as marked by their original form.

The vision of the Holy Trinity in the icon significantly diverges from the iconographic canon accepted in Orthodox art. Much the same composition can be seen in the scene devoted to this theme in a corner of the icon of the *Mother of God* representing the Eleusa (CS. *Umilenie*) type from the collection amassed by N. P. Likhachev in the ГРМ holdings.<sup>2131</sup> The Ancient of Days sitting on the throne has on His lap Christ embracing a sphere with the symbol of the Holy Spirit. This composition, rare in art of Rus’, was characteristic of the Novgorod school of the 14th–15th c.<sup>2132</sup> It is possible that the source of the representation of God the Father and Christ on his lap was Late-Gothic

2127 Тип иконографичный Одвечного Днями уксztaltował się prawdopodobnie w VI–VIII w., Piguet-Panayotova 1987, s. 107.

2128 Kłosińska 1987, poz. kat. 1.

2129 Gumińska 2008, s. 58.

2130 Jarema 1972, s. 24 i il. 6.

2131 *Matka Boska Umilenie z czterema klejmami w narożnikach*, dat. na 2. poł.–koniec XV w., 106 × 83, 5 cm, ГРМ, nr inw. 2101 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. nr 54.

2127 The iconographic type of the Ancient of Days probably was formed in the 6th–8th c., Piguet-Panayotova 1987, p. 107.

2128 Kłosińska 1987, cat. no. 1.

2129 Gumińska 2008, p. 58.

2130 Jarema 1972, p. 24 and fig. 6.

2131 *Mother of God Eleusa with Four Kleymos in the Corners*, dated to the 2nd half-end of the 15th c., 106 × 83.5 cm, ГРМ, inv. no. 2101 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. no. 54.

2132 *Ibid.*, p. 289.

nowogrodzkiej XIV–XV w.<sup>2132</sup> Niewykluczone, że źródłem obrazowania Boga Ojca i Chrystusa na Jego kolanach była plastyka późnogotycka<sup>2133</sup>. Tym bardziej że w ikonie widoczny jest refleks idei Tronu Łaski (*Sedes Gratiae*) – Chrystus, co prawda, nie jest rozpięty na krzyżu podtrzymywanym przez Boga Ojca, ale demonstruje przebite dłonie. W 2. poł. XVI w. w środowisku północno- i środkoworuskim nasilił się trend łączenia ze sobą postaci Boga Ojca i Chrystusa w jednej kompozycji: Chrystus Emmanuel zasiada na kolanach Boga Sabaotha w kopule soboru Zaśnięcia w Swijażsku (1561)<sup>2134</sup>, a także w ikonie w zbiorach Muzeum Rosyjskiego datowanej na pocz. XVII w.<sup>2135</sup>

Godną uwagi jest wyrafinowana dekoracja nimbów aniołów w postaci połączonych ze sobą kół wypełnionych rozetami o wklęsłych bokach, w które wpisane są takie same rozety, lecz o mniejszych rozmiarach. Efekt ten uzyskano dzięki delikatnemu rysunkowi wykonanemu rylcem lub kamieniem szlifierskim w warstwie złota, stąd dostrzegalny jest on jedynie w bardzo dużym powiększeniu, dzięki nieznacznemu załamaniu światła w partii rytów. Dodatkowo podwójny kontur kół i powierzchnie między rozetami są nieco jaśniejsze od pozostałych partii, co wynika zapewne z zabiegów szlifierskich. Efekt ten również jest widoczny jedynie dzięki makrofotografii. Podobny typ dekoracji jest obecny w szkole nowogrodzkiej, np. w ikonie *Świętych Cyryla, Atanazego Aleksandryjskich i Leoncjusza Rostowskiego*, datowanej na koniec XV w.<sup>2136</sup> Dekoracja jest tutaj zdecydowanie wyraźniej akcentowana przez silne przyciemnienie tła rombów wpisanych w koła, które mając mniejsze rozmiary, tworzą wzór zwielokrotniony, podczas gdy w ikonie krakowskiej każde z nich ma średnicę odpowiadającą szerokości nimbu. Przykład nowogrodzki każe zatem widzieć osnowę tego typu dekoracji jako rozetę wpisaną w koło, uwypukloną przez ciemne tło. Jednocześnie powstałe dzięki temu formy pomiędzy bokami rozet a obwodami kół przypominają kształtem liście i dekorację tę można postrzegać jako ciągi owalnych, spłaszczonych liści,

sculpture,<sup>2133</sup> all the more so that the icon shows the reflection of an idea of the Throne of Grace (*Sedes Gratiae*) – admittedly, Christ is not spread on the cross borne by God the Father, but He shows his pierced palms. The 2nd half of the 16th c. saw a growing tendency to combine the figures of God the Father and Christ in one composition in the Northern and Central Rus' environment: Christ Immanuel is seated on the knees of God of Sabaoth in the dome of the Cathedral of the Dormition in Sviyazhsk (1561),<sup>2134</sup> as well as in an icon dated to the beginning of the 17th c. in the holdings of the Russian Museum.<sup>2135</sup>

Worthy of special note is the refined decoration of angels' nimbuses in the form of connected circles filled with rosettes with concave sides, with smaller identical rosettes inscribed within. This effect has been obtained owing to a delicate drawing made with a burin or a grindstone in the layer of gold, therefore it can be seen only in very large magnification, thanks to slight refraction of light in the engraved area. Moreover, double contours of circles and the surfaces between rosettes are slightly lighter than other areas, which probably results from grinding. This effect can be seen also only owing to the use of macrophotography. A similar type of decoration was used by the Novgorod school, e.g. in the icon of *Saints Cyril, Athanasius of Alexandria and Leontiy of Rostov*, dated to the end of the 15th c.<sup>2136</sup> The decoration is here definitely more clearly accentuated through the darkening of the background of rhombuses inscribed within circles, which, being smaller, create a multiplied pattern, whereas in the Krakow icon each has the diameter corresponding to the width of the nimbus. The Novgorod example shows that the basis for this decoration type is a rosette inscribed within a circle, enhanced by the use of a dark background. At the same time the resulting forms between the sides of rosettes and outlines of circles resemble leaves, and this decoration may be regarded as sequences of flattened oval leaves, joined in rows, as if threaded onto parallel, oblique lines in the background of nimbuses.

Nimbuses embellished in this way quite often appeared in the icons from the Przemysł Land, now in the HMI holdings

2132 *Ibidem*, s. 289.

2133 Tym bardziej wydaje się to prawdopodobne w odniesieniu do tematu Trójcy Nowotestamentowej, w której Chrystus i Bóg Ojciec zasiadają na jednej ławie z Duchem Świętym, usytuowanym pomiędzy Nimi pod postacią Gołębia – *Trójca Nowotestamentowa*, ikona, dat. na koniec XVI–pocz. XVII w., drewno, tempera, 67 × 43 × 3 cm, Deczany, Monaster, skarbiec – Матић 2014, poz. kat. i il. 110; Georgije Mitrofanović, *Trójca Nowotestamentowa*, ikona, 1616, drewno, tempera, 45,5 × 37 × 3 cm, Deczany, Monaster, skarbiec – *ibidem*, poz. kat. i il. 161.

2134 Сарабянов 1999, il. 24.

2135 *Ojciec przedwieczny, od niego narodził się Odwieczny* (ros. Отец безначален, от него родися безлетен), ikona, dat. na pocz. XVII w., drewno, tempera – *ibidem*, il. 20.

2136 *Święci Cyryl, Atanazy Aleksandryjski, Leoncjusz Rostowski*, ikona, Nowogród, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 147 × 107 cm, była ikona chramowa w cerkwi świętych Cyryla i Atanazego w Monasterze Mało-Cyrylskim, HM, nr inw. 10922 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 62, il. na s. 504–505.

2133 It seems even more probable with reference to the theme of the New Testament Trinity, in which Christ and God the Father sit side by side with the Holy Spirit, situated between them in the form of the Dove – *The New Testament Trinity*, icon dated to the end of the 16th–beginning of the 17th c., wood, tempera, 67 × 43 × 3 cm, Decani monastery, treasury – Матић 2014, cat. no. and fig. 110; Georgije Mitrofanović, *The New Testament Trinity*, icon, 1616, wood, tempera, 45.5 × 37 × 3 cm, Decani monastery, treasury – *ibid.*, cat. no. and fig. 161.

2134 Сарабянов 1999, fig. 24.

2135 *The Pre-Eternal Father, the Eternal was Born from* (rus. Отец безначален, от него родися безлетен), icon dated to the beginning of the 17th c., wood, tempera – *ibid.*, fig. 20.

2136 *Saints Cyril, Athanasius of Alexandria and Leontiy of Rostov*, icon, Novgorod dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 147 × 107 cm, former icon of the patron saint to which the church is dedicated or of the feast day of the parish (*khramovaya*) of the Orthodox church of Cyril and Athanasius in the Little-Cyryl Monastery, HM, inv. no. 10922 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 62, fig. on pp. 504–505.

połączonych szeregowo, jakby nanizanych na równoległe, skośnie poprowadzone w tłach nimbów linie.

Tak dekorowane nimby dość często pojawiały się w ikonach z ziemi przemyskiej, przechowywanych obecnie w zbiorach HML i datowanych od końca XIV do pocz. XVI w. Są to: para ikon z *Archaniołem Michałem*<sup>2137</sup> i *Archaniołem Gabrielem*<sup>2138</sup> z rzędu *Deesis* cerkwi w Daliowej; ikona *Chrystusa w Chwale*<sup>2139</sup> oraz *Św. Jerzego* ze wsi Turie (ukr. Тур'є)<sup>2140</sup>; ikona *Chrystusa Pantokratora-Nauczyciela* z cerkwi na Przedmieściu Wilcze pod Przemyślem<sup>2141</sup>; ikona *Hodegetrii w otoczeniu proroków* z Brzegów Dolnych<sup>2142</sup>; ikona *Hodegetrii w otoczeniu proroków* z Podhorodców<sup>2143</sup>; ikony rzędu *Deesis* z Tylicza<sup>2144</sup>; ikony rzędu *Deesis* z Drohobycza<sup>2145</sup>. Uchwytą jest pewna zbieżność cech twarzy Archanioła Michała i anioła po lewej stronie stołu w krakowskiej ikonie *Trójcy Świętej* – obie twarze, mocno przyciemnione, wyrażają uroczyste skupienie. Jednocześnie widoczne są w nich istotne różnice – inny jest m.in. sposób uzyskania światła i kształtowania pasemek włosów. Nie bez znaczenia jest podobny wzór zwieńczenia łaski w dłoniach obu aniołów. Krakowska ikona wykazuje cechy zbieżne także z ikoną *Chrystusa Pantokratora* z Milika (twarz Chrystusa, krój liter)<sup>2146</sup> oraz ikoną *Przemienienia* z Busowisk (twarz proroka Mojżesza)<sup>2147</sup>.

and dated to the end of the 14th–beginning of the 16th c. These are: a pair of icons with *Archangel Michael*<sup>2137</sup> and *Archangel Gabriel*<sup>2138</sup> from the *Deesis* tier in the Orthodox church in Daliowa; an icon of *Christ in Majesty*<sup>2139</sup> and *St George* from the village of Turie (Ukr. Тур'є)<sup>2140</sup>; an icon of *Christ Pantocrator the Teacher* from the Orthodox church in Przedmieście Wilcze near Przemyśl<sup>2141</sup>; an icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Brzegi Dolne<sup>2142</sup>; an icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Podhorodce (Ukr. Підгородці, Pol. Podhorodce)<sup>2143</sup>; an icon from the *Deesis* tier from Tylicz<sup>2144</sup>; and icons from the *Deesis* tier from Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz).<sup>2145</sup> One can observe some affinity in the facial features of the archangel Michael and an angel on the left of the Krakow icon of the *Holy Trinity* – both faces, much darkened, express solemn concentration. At the same time they show essential differences – e.g. in the way of obtaining highlights and shaping locks of hair. Not without significance is a much the same pattern of the end of the canes held by both angels. The Krakow icon also shares some features with the icon of *Christ Pantocrator* from Milik (Christ's face, typeface)<sup>2146</sup> and the icon of the *Transfiguration* from Busovysko (prophet Moses' face).<sup>2147</sup>

- 2137 *Archanioł Michał*, ikona, dat. na koniec XIV w., drewno, tempera, 97,5 × 70 × 2,5 cm, z rzędu *Deesis*, z cerkwi św. Paraskewy Piatnicy we wsi Daliowa, HML, nr inw. HML-2434 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 26.
- 2138 *Archanioł Gabriel*, ikona, dat. na koniec XIV w., drewno, tempera, 97 × 70,5 × 2,5 cm, z rzędu *Deesis*, z cerkwi św. Paraskewy Piatnicy we wsi Daliowa, HML, nr inw. HML-2433 – *ibidem*, poz. kat. i il. 27.
- 2139 Гелитович 2010, il. 6 na s. 13: dat. na koniec XV w.
- 2140 *Św. Jerzy*, ikona, dat. na XIV–XV w., drewno, tempera, 117 × 51 × 3 cm, z rzędu *Deesis*, z cerkwi św. Mikołaja we wsi Turie w rej. lwowskim, w HML od 1918, nr inw. HML-17213 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 28; Гелитович 2010, poz. kat. 2: dat. na XIV w.
- 2141 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na 1. poł. XV w., drewno, tempera, 120 × 60 × 3 cm, z cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy we wsi Wilcze k. Przemyśla, HML, nr inw. HML-33622 – Міляєва, Гелитович 2007, poz. kat. i il. 39.
- 2142 *Hodegetria w otoczeniu proroków*, ikona, dat. na koniec XV–pocz. XVI w., drewno, tempera, 149 × 110 × 3,5 cm, z cerkwi Archanioła Michała w Brzegach Dolnych, HML, nr inw. HML-26909 – *ibidem*, poz. kat. i il. 44.
- 2143 *Hodegetria w otoczeniu proroków*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 140 × 93 × 2,5 cm, z cerkwi św. Demetriusza w Podhorodcach, HML, nr inw. HML-2621 – *ibidem*, poz. kat. i il. 45.
- 2144 *Deesis*, rząd ikon złożony z trzech części, dat. na XV w., drewno, tempera, część lewa: 83,5 × 46,7 × 3 cm, nr inw. HML, nr inw. HML-2621; Chrystus Pantokrator [b.r.]; część prawa: 83,5 × 46,7 × 3 cm, nr inw. HML-33611/II, z cerkwi świętych Kosmy i Damiana w Tyliczu – *ibidem*, poz. kat. i il. 58–60.
- 2145 *Deesis*, ikony osobne Św. Mikołaja, Św. Jana Złotoustego, Apostoła Piotra, Archanioła Michała, Jana Chrzciciela, Apostoła Pawła, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, HML – *ibidem*, poz. kat. i il. 64–69.
- 2146 *Chrystus Pantokrator*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, 130 × 65,5 × 2 cm, z cerkwi świętych Kosmy i Damiana w Miliku, HML, nr inw. HML-36478 – *ibidem*, poz. kat. i il. 38.
- 2147 *Przemienienie*, ikona, dat. na XIV w., drewno, tempera, 154,5 × 101 × 2,5 cm, z cerkwi Soboru Bogurodzicy w Busowiskach, HML, nr inw. HML-14710 – *ibidem*, poz. kat. i il. 29.

2137 *Archangel Michael*, icon dated to the end of the 14th c., wood, tempera, 97.5 × 70 × 2.5 cm, from the *Deesis* tier, from the Orthodox church of Paraskeva Petka in the village of Daliowa, HML, inv. no. HML-2434 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 26.

2138 *Archangel Gabriel*, icon dated to the end of the 14th c., wood, tempera, 97 × 70.5 × 2.5 cm, from the *Deesis* tier, from the Orthodox church of St Paraskeva Petka in Daliowa, HML, inv. no. HML-2433 – *ibidem*, cat. no. and fig. 27.

2139 Гелитович 2010, fig. 6 on p. 13: dated to the end of the 15th c.

2140 *St George*, icon dated to the 14th–15th c., wood, tempera, 117 × 51 × 3 cm, from *Deesis* tier, from the Orthodox church of St Nicholas in the village of Turie (Ukr. Тур'є) in the Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) region, at the HML since 1918, inv. no. HML-17213 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 28; Гелитович 2010, cat. no. 2: dated to the 14th c.

2141 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 1st half of the 15th c., wood, tempera, 120 × 60 × 3 cm, from the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God from the village of Wilcze near Przemyśl, HML, inv. no. HML-33622 – Міляєва, Гелитович 2007, cat. no. and fig. 39.

2142 *Hodegetria Surrounded by Prophets*, icon dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c., wood, tempera, 149 × 110 × 3.5 cm, from the Orthodox church of the Archangel Michael in Brzegi Dolne, HML, inv. no. HML-26909 – *ibidem*, cat. no. and fig. 44.

2143 *Hodegetria Surrounded by Prophets*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, 140 × 93 × 2.5 cm, from the Orthodox church of Demetrius in Podhorodce, HML, inv. no. HML-2621 – *ibidem*, cat. no. and fig. 45.

2144 *Deesis*, tier of icons consisting of three parts, dated to the 15th c., wood, tempera, left part: 83.5 × 46.7 × 3 cm, inv. no. HML, inv. no. HML-2621; *Christ Pantocrator* [n.y.]; right part: 83.5 × 46.7 × 3 cm, inv. no. HML-33611/II, from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Tylicz – *ibidem*, cat. nos. and figs. 58–60.

2145 *Deesis*, separate icons of *St Nicholas*, *St John Chrysostom*, *Apostle Peter*, *Archangel Michael*, *John the Baptist*, *Apostle Paul*, dated to the end of the 15th c., wood, tempera, HML – *ibidem*, cat. nos. and figs. 64–69.

2146 *Christ Pantocrator*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, 130 × 65.5 × 2 cm, from the Orthodox church of Saints Cosmas and Damian in Milik, HML, inv. no. HML-36478 – *ibidem*, cat. no. and fig. 38.

2147 *Transfiguration*, icon dated to the 14th c., wood, tempera, 154.5 × 101 × 2.5 cm, from the Orthodox church of the Assembly of the Mother of God in Busovysko, HML, inv. no. HML-14710 – *ibidem*, cat. no. and fig. 29.

Ogół cech ikony, podobne wyrafinowanie teologiczne jak w ikonie *Sofii – Mądrości Bożej*<sup>2148</sup> albo *Chrystusa w Grobie*<sup>2149</sup> (w wypadku tej drugiej ikony oraz ikony krakowskiej łączących koncepcje teologiczne obu Kościołów), a także podobny jak we wskazanych wyżej ikonach system dekoracji nimbów sytuują ikonę krakowską wśród dzieł środkowej i wschodniej ziemi przemyskiej. Kwestią dyskusyjną jest datowanie dzieła. Z racji wysokich walorów artystycznych i pewnej konwencji (np. równolegle układane pasemka włosów i sposób opracowania chryzografii) słuszne wydaje się odnieść je do końca XV–pocz. XVI w.

### Wystawy

SHS 1959; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 6); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998, s. 38–39, il. na s. 38); PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI [b.a.] (przed 1950) – *Obraz olejny ruski religijny. Uczta Abrahama*, karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1950 (data skontrum) + duplikat, PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Trójca św. Starego i Nowego Testamentu*, karta inwentarzowa zał. 10 V 1959, uzup. A. Małkiewicz

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 63; Hordynsky 1973, poz. i il. 153; Kłosińska 1973, kat. 1, s. 64–66, il. na wklejce; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LXVI; Kłosińska 1987, poz. kat. 1; Gumińska 2008, 57–59, il. na s. 57; Gumińska 2010, il. na s. 444–445

#### Wybrane opracowania dotyczące ikonografii Trójcy Starotestamentowej

Braunfels 1954, s. XVII–XXI; Wessel 1963a, szp. 22–28; Palli 1968a, szp. 22–23

All the features of the icon, similar theological refinement as in the icon of *Sophia – God's Wisdom*<sup>2148</sup> or *Christ in the Grave*<sup>2149</sup> (the latter and the Krakow icon combining the theological concepts of the two Churches), as well as the system of the decoration of nimbuses similar to the one in the abovementioned icons place the Krakow icon among the works from the central and eastern area of the Przemysł Land. The dating of the work remains a moot point. Based on its high artistic quality and a certain convention (e.g. locks of hair arranged parallelly and the type of chryzography), it seems right to date the icon to the end of the 15th–beginning of the 16th c.

### Exhibitions

SHS 1959; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 6); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWS 1998 (Suliga 1998, pp. 38–39, fig. on p. 38); PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI [n.a.] (before 1950) – *Obraz olejny ruski religijny. Uczta Abrahama*, inventory chart created before 17 May 1950 (inventory date) + duplicate, PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Trójca św. Starego i Nowego Testamentu*, inventory chart created on 10 May 1959, information added by A. Małkiewicz

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 63; Hordynsky 1973, no. and fig. 153; Kłosińska 1973, cat. 1, pp. 64–66, fig. on an inset; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. LXVI; Kłosińska 1987, cat. no. 1; Gumińska 2008, 57–59, fig. on p. 57; Gumińska 2010, fig. on pp. 444–445

#### Selected studies on the iconography of the Old Testament Trinity

Braunfels 1954, pp. XVII–XXI; Wessel 1963a, cols. 22–28; Palli 1968a, cols. 22–23

2148 *Sofia – Mądrość Boża*, ikona, Samborszczyzna, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 64,5 × 679,5 × 2,3 cm, dar metropolity Andrzeja Szeptyckiego, w HМЛ od 1914, nr inw. HМЛ, Кв-15483, i-1570 – Гелитович 2010, poz. kat. 76, il. 67.

2149 *Chrystus w Grobie*, ikona, Samborszczyzna, dat. na XVI w., drewno, tempera, 73,5 × 64 × 2,5 cm, z cerkwi św. Mikołaja w Samborze, w HМЛ od 1914, nr inw. HМЛ, Кв-15483, i-1570 – *ibidem*, poz. kat. 46, il. 41; Федак 2017, s. 928–934; tu dat. na 2. ćw. XVI w. i powiązana ze spuścizną artystyczną Mistrza z Bachnowatego (ukr. Бахновате) jako dzieło z elementami pasyjnymi o proveniencji zachodniej, powstałe pod wpływem malarstwa bałkańskiego. Należy przy tym zaznaczyć, że proces przenikania elementów zachodnich dokonywał się w wielu ośrodkach ortodoksyjnych niejako równoległe i te same elementy ikonograficzne, np. korona cierniowa czy krzyż w tle, pojawiały się w innych przykładach tego typu, powstałych w obszarze śródziemnomorskim na pocz. XVI w. – zob. Христофоракі 2008, il. 1.

2148 *Sophia – Holy Wisdom*, icon, Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region, dated to the 2nd half of the 14th c., wood, tempera, 64.5 × 679.5 × 2.3 cm, gift of Metropolitan Andrey Sheptytsky, at the HМЛ since 1914, inv. no. HМЛ, Кв-15483, i-1570 – Гелитович 2010, cat. no. 76, fig. 67.

2149 *Christ in the Grave*, icon, Sambir region, dated to the 16th c., wood, tempera, 73.5 × 64 × 2.5 cm, from the Orthodox church of St Nicholas in Sambir, at the HМЛ since 1914, inv. no. HМЛ, Кв-15483, i-1570 – *ibidem*, cat. no. 46, fig. 41; Федак 2017, pp. 928–934; here dated to the 2nd quarter of the 16th c. and connected with the artistic legacy from the Master of Bahnuvate (Ukr. Бахновате, Pol. Bachnowate) as the work with the Passion elements of Western provenance, influenced by Balkan painting. At the same time it should be noted that the process of the spreading of Western elements occurred in numerous Orthodox centres as if simultaneously and the same iconographic elements e.g. the crown of thorns or the cross in the background appeared in other examples of this type, which originated in the Mediterranean area at the beginning of the 16th c. – see Христофоракі 2008, fig. 1.

## Trójca Święta / Matka Boska Znak The Holy Trinity / Our Lady of the Sign

### MNK XVIII-110

Ikona procesyjna

Ruś nowogrodzka<sup>2150</sup>, 1. poł. XVI w. (?)<sup>2151</sup>

Tempera<sup>2152</sup> na drewnie (lipa drobnolistna<sup>2153</sup>, trzy deski klejone, łączone na wpust i z użyciem kołków<sup>2154</sup>, z dwiema listwami nasadzonymi od góry, płótno na całości podobrazia (Rap. 5.2, poz. 26)<sup>2155</sup>, zaprawa kredowa, spoiwo olejno-białkowe<sup>2156</sup>, złocenia (tło i nimby po obu stronach)<sup>2157</sup>, 67–68 × 54,5 × 2,5–7,5 cm

Dar Stanisława Zarewicza, 1902 (Dz.P. 204) (zob. Kat. 7, 42, 48)

### Proweniencja ikony

Nieznane są wcześniejsze losy ikony przed 1902 r., kiedy to została подарowana Muzeum Narodowemu w Krakowie przez Stanisława Zarewicza. W 1952 r. Maria Goetel rozpoczęła swój artykuł od zdania: „W roku 1902 Muzeum Narodowe w Krakowie otrzymało w darze od Stanisława Zarewicza dwadzieścia pięć obrazów cerkiewnych, wśród których szczególne zainteresowanie budzi dwustronna ikona, przedstawiająca Marię Orantkę w półpostaci z Dzieciątkiem i starotestamentową Trójcą św.”<sup>2158</sup> Autorka domniemywała, że „ponieważ ofiarodawca ikony był właścicielem majątku Rudenka w powiecie sanockim, najprawdopodobniej obraz nasz znajdował się w jednej z cerkwi tego powiatu”<sup>2159</sup>. Należy jednak wziąć pod uwagę, że omawiane dzieło pod względem stylistycznym nie ma związków z malarstwem miejscowym, lecz z północnoruskim, i to jest cecha wspólna (podobnie jak domniemany czas powstania), która je łączy z inną dwustronną ikoną z tego terenu (*Matka Boska z Jezusem / Św. Mikołaj*), która

2150 Inne propozycje: *KI* 1957: „Rosja”; *KI* [b.r.]: „Rosja, Moskwa, wg ikony nowogrodzkiej Znamienia MB”; Kłosińska 1973, poz. kat. 156; Biskupski 1991, poz. kat. 24: „szkoła nowogrodzka”.

2151 Propozycje datowania: koniec XV–pocz. XVI w. (Goetel 1952, s. 293); XVI w. (*KI* 1957); ok. poł. XVI lub XIX w. [*KI* (b.r.)]; 1. poł. XVI w. [Nowak (1987), s. 64]; XVI w. (Kłosińska 1973, poz. kat. 156; Biskupski 1991, poz. kat. 24).

2152 Rogóż [1991], s. 3.

2153 Ptak [1991], s. [1].

2154 Paciorek [1991], s. 5.

2155 *Ibidem*, s. 4: podano, że płótno założono w miejscach łączenia desek.

2156 Rogóż [1991], s. 4.

2157 Paciorek [1991], s. 1.

2158 Goetel 1952, s. 267.

2159 *Ibidem*, s. 293.

### MNK XVIII-110

Procession icon

Novgorod Rus’,<sup>2150</sup> 1st half of the 16th c. (?)<sup>2151</sup>

Tempera<sup>2152</sup> on wood (fine-leaved linden,<sup>2153</sup> three boards glued together, joined tongue and groove and with the use of pegs,<sup>2154</sup> with two slats fixed from the top, canvas all over the surface of the support (Rep. 5.2, no. 26),<sup>2155</sup> chalk ground, oil-albumen binder<sup>2156</sup>, gilded (background and nimbuses on both sides)<sup>2157</sup>, 67–68 × 54.5 × 2.5–7.5 cm

Donated by Stanisław Zarewicz, 1902 (Dz.P. [Correspondence Register] 204) (see Cat. 7, 42, 48)

### Provenance of the icon

The history of the icon prior to 1902, when it was given to the National Museum in Krakow by Stanisław Zarewicz, is unknown. In 1952, Maria Goetel started her article as follows: ‘In 1902, the National Museum in Krakow received from Stanisław Zarewicz twenty-five Orthodox paintings, among which most interesting is a two-sided icon depicting the Virgin Mary Orans in half-figure with the Infant and the Old Testament Holy Trinity’.<sup>2158</sup> The author supposed that ‘because the donor of the icon was the owner of the Rudenka estate in the Sanok County, the painting most probably was in one of the Orthodox churches in this county’<sup>2159</sup>. However, it must be noted that in terms of style the present work has links not with local painting, but with painting of Northern Rus’, and this is the common feature (the same as the assumed time of origin), which links it with another two-sided icon from this area (*Mother of God with Jesus / St Nicholas*), which appeared in some unknown circumstances in the Roman Catholic church of the Visitation of the Virgin Mary in Lesko.<sup>2160</sup>

2150 Other suggestions: *KI* 1957: ‘Russia’; *KI* [n.y.]: ‘Russia, Moscow, after the Novgorod icon of Our Lady of the Sign (*Znamienie*)’; Kłosińska 1973, cat. no. 156; Biskupski 1991, cat. no. 24: ‘Novgorod school’.

2151 Suggested dating: end of the 15th–beginning of the 16th c. (Goetel 1952, p. 293); 16th c. (*KI* 1957); ca. mis-16th or 19th c. [*KI* (n.y.)]; 1st half of the 16th c. [Nowak (1987), p. 64]; 16th c. (Kłosińska 1973, cat. no. 156; Biskupski 1991, cat. no. 24).

2152 Rogóż [1991], p. 3.

2153 Ptak [1991], p. [1].

2154 Paciorek [1991], p. 5.

2155 *Ibid.*, p. 4: information that canvas was applied over the joining of the boards.

2156 Rogóż [1991], p. 4.

2157 Paciorek [1991], p. 1.

2158 Goetel 1952, p. 267.

2159 *Ibid.*, p. 293.

2160 *Mother of God with Jesus / St Nicholas*, icon, 1500, wood, tempera, 55.5 × 44.5 × 3.5 cm, the parish church of the Visitation of the Virgin Mary – Kruk 2011b, cat. no. 8; Giemza 2017, p. [386]. Imports of this kind to Orthodox churches



pojawiła się tu w niewiadomych okolicznościach, w kościele rzymsko-katolickim pw. Nawiedzenia NPM w Lesku<sup>2160</sup>.

### Stan zachowania

Ikona ma liczne braki warstwy malarskiej aż do deski, zwłaszcza po stronie Trójcy Świętej. Niewidoczne są głowy środkowego i prawego anioła oraz większa część tła. Braki występują również w partii środkowej i na dolnej ramie. Można odnieść wrażenie, że ta strona była poddana długotrwałemu i intensywnemu działaniu wilgoci.

Po stronie Matki Boskiej straty są mniejsze, głównie na krawędziach ram. Intrygujące są te ubytki, których charakter jest najwyraźniej intencjonalny – w partiach oczu i ust Bogurodzicy oraz Jezusa.

### Opisy historyczne

KI 1957: „bardzo zniszczony, w scenie Trójcy św. w partii dolnej i górnej po stronie prawej farba starta prawie zupełnie; na stronie pierwszej liczne odpryski farby, brak części polichromii u dołu po lewej stronie, zadrapania mocne na oczach i ustach Marii i Dzieciątka.

W desce dolnej od spodu dwa otwory, służące prawdopodobnie do umocowywania obrazu w feretronie”.

### Konserwacje

1960: oczyszczenie, wzmocnienie pęknięć i wykruszeń, kitowanie, retusz w MPKRiM MNK (A. Załuski)

### Badania technologiczne i różne propozycje datowania ikony

Omawiana ikona należy do najbardziej kontrowersyjnych w kolekcji MNK. Wątpliwości budzi przede wszystkim jej datowanie, którego propozycje mieszczą się w przedziale od średniowiecza do czasów współczesnych<sup>2161</sup>. To było m.in. powodem poddania ikony wielokrotnym badaniom konserwatorsko-technologicznym, które wymagają zreferowania wraz z formułowanymi poglądami na temat jej pochodzenia i czasu powstania:

→ Pierwsze poważne prace zabezpieczające ikonę przeprowadzono w 1951 r. i wówczas została obszernie opisana przez Marię Goetel, która dostrzegła w niej dzieło rosyjskie z XVI w. i skłaniała się ku przypisaniu ikony szkole moskiewskiej, której twórca znał dobrze wzory nowo-

### Condition

The icon has numerous areas of loss in the paint layer reaching the wood of the panel, especially on the side of the Holy Trinity. Missing are the heads of the central and right angels and a large part of the background. Areas of loss can also be seen in the centre of the work and on the bottom frame. One may have an impression that the side was exposed to high humidity for a long time. On the side of the Mother of God losses are less extensive, mainly on the edges of frames. Intriguing are the losses which appear to be intentional – in the area of the eyes and lips of the Mother of God and Jesus.

### Historical descriptions

KI 1957: ‘badly damaged, in the scene of the Holy Trinity in the lower and upper parts on the right the paint is almost completely abraded; on the front side numerous spots with paint peeled off, a part of polychrome at the bottom on the left missing, considerable scratches in area of the eyes and lips of Mary and the Infant.

In the lower board two holes at the bottom probably used for mounting the painting in a feretory’.

### Conservation treatments

1960: icon cleaned, cracked and crumbled areas reinforced, puttied and retouched in the MPKRiM MNK (A. Załuski)

### Technological examination and different proposals concerning the dating of the icon

The icon analysed here is one of the most controversial in the MNK holdings. What raises doubts is above all its dating, the formulated proposals ranging from the period of the Middle Ages to the contemporary era.<sup>2161</sup> This was among others the reason to subject the icon to repeated conservation and technological examinations, which need reviewing including opinions on the icon’s place and time of origin:

→ The first substantial work involving the protection of the icon was conducted in 1951, when the icon was described extensively by Maria Goetel, who classified it as a Russian work from the 16th c. and believed it could be ascribed to the Moscow school, the artist representing it being thoroughly familiar with Novgorod patterns.<sup>2162</sup> In the scholar’s opinion, what suggested the Muscovite provenance were affinities

2160 *Matka Boska z Jezusem / Św. Mikołaj*, ikona, 1500, drewno, tempera, 55,5 × 44,5 × 3,5 cm, kościół parafialny pw. Nawiedzenia NPM – Kruk 2011b, poz. kat 8; Gienza 2017, s. [386]. Tego typu importy do cerkwi beskidzkich mogły się zdarzać: na nowogrodzki styl malowania ikony *Bożego Narodzenia* z Powroźnika wskazał I. Swiencicki – Swенціцкiй-Свяціцкiй 1929, tabl. 98, il. 135; z kolei M. Goetel za moskiewską uznała ikonę Trójcy Świętej z Sokolówki – *ibidem*, tabl. 108, il. 177; Goetel 1952, s. 293, przyp. 1.

2161 Paciorek [1991], s. 3: „Ikona datowana (ze znakiem zapytania) na XVI w., ostatnie oceny skłaniały się do datowania malowidła na XIX wiek”.

...

might have occurred in the Beskids: the scholar who pointed to the Novgorod painting style of the icon of the *Nativity* from Powroźnik was I. Swęnzizkyj – Swенціцкiй-Свяціцкiй 1929, table 98, fig. 135; M. Goetel regarded the icon of the Holy Trinity from Sokolówka as of Moscow character – *ibid.*, pl. 108, fig. 177; Goetel 1952, p. 293, footnote 1.

2161 Paciorek [1991], p. 3: ‘Icon dated (with a question mark) to the 16th c., recently scholars have been inclined to date the painting to the 19th c.’.

2162 Goetel 1952, p. 269.

grodzkie<sup>2162</sup>. Zdaniem autorki, za moskiewską proveniencją przemawiają podobieństwa do dzieł z przełomu XV i XVI w. łączonych z warsztatem Dionizego oraz szat Matki Boskiej Włodzimierskiej przemalowanych w XVI w.

→ Janina Kłosińska doprecyzowała, że w grę wchodzi szkoła nowogrodzka, i wskazała jej bardzo trafną, w moim mniemaniu, analogię, opublikowaną przez Mikołaja Piotrowskiego w 1929 r. (zob. niżej).

→ W 1987 r. powstała praca Gracji Nowak, napisana pod kierunkiem doc. Anny Różyckiej-Bryzek w IHS UJ. Autorka w wyniku analizy porównawczej przyjęła datowanie ikony na l. poł. XVI w.<sup>2163</sup>

→ W 1991 r. na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie przeprowadzono wszechstronne badania technologiczne ikony, złożone z wielu osobnych raportów<sup>2164</sup>. W opracowaniu konserwatorskim M. Paciorka<sup>2165</sup> zauważono, że ikona była poddawana wielokrotnym zabiegom renowacyjnym. Autor zwrócił uwagę na obecność dwóch otworów na krawędzi dolnej listwy, z osadzonym pośrodku fragmentem drzewca umocowanego przez zastosowanie złącza widlicowego i kołków, co pozwalało na noszenie ikony w procesjach.

W opisie stratygrafii warstw wskazano na obecność gwoździ mocujących wcześniej ozdoby lub sukienki, rozpoznano pakuły lniane na łączeniach desek i kołków drewnianych użytych dla wzmocnienia desek. Jak stwierdzono, ozdoby były mocowane w drugiej warstwie historycznej, do trzeciej zaliczono dwie warstwy technologiczne (w jej obrębie miały powstać zniszczenia warstwy malarskiej). Kompozycję ikony wykonano za pomocą rytów i rysunku czernią. Ornamenty w aureolach miały zostać odcisnięte agatem w trakcie polerowania złota.

Co szczególnie istotne, stwierdzono, że „w badanych farbach nie wykryto żadnych pigmentów dziewiętnastowiecznych”, co znalazło wyraz we wnioskach: „przeprowadzone badania nie potwierdzają ostatnio formułowanych przypuszczeń, że jest to malowidło XIX-wieczne”. Autor zarazem wskazał na brak dowodów, by mogło ono powstać w XVI w., wykryte pigmenty mogły być bowiem użyte w XVI w., ale mało precyzyjne wykonanie mogłoby sugerować późniejszy czas jego powstania. Rozpoznano pigmenty: biel ołowiową, minię, cynober, indygo, kraplak (płaszcz Marii), złoto, błękit miedziowy; spoiwo rozpoznano jako temperę olejno-białkową.

→ Badania z 2012 r. wykonano w LANBOZ<sup>2166</sup>. Ikonę sfotografowano wówczas w zakresach fal VIS, RTG, IR

to the works from the late 15th and early 16th c. associated with the workshop of Dionizy and of the garments of the Vladimir Mother of God, repainted in the 16th c.

→ Janina Kłosińska specified more precisely it could be the Novgorod school and mentioned a very accurate, in my view, analogy, published by Mikołaj Piotrowski in 1929 (see below).

→ In 1987, Gracja Nowak wrote a thesis under the supervision of Doc. Anna Różycka-Bryzek in the Institute of Art History at the Jagiellonian University. Based on the analysis, the author dated the icon to the 1st half of the 16th c.<sup>2163</sup>

→ In 1991, a thorough technological examination of the icon was performed at the Academy of Fine Arts in Krakow, which comprised a vast number of separate reports.<sup>2164</sup> M. Paciorek in his conservation study<sup>2165</sup> noted that the icon had undergone numerous renovation treatments. The author mentioned the presence of two holes on the edge of the bottom slat, with a fragment of a pole mounted in the middle with the use of a tongue and groove joint and pegs, which permitted to carry the icon in processions.

In the description of the stratigraphy of layers the author noted the presence of nails fixing earlier decorations or covers, linen oakum was identified on the connection of the boards and wooden pegs used to reinforce the boards. As noted, decorations were fixed in the second historical layer. The third one encompassed two technological layers (damage in the paint layer occurred there). The composition of the icon was made with the use of grooves and drawing with black. Ornaments in aureoles were believed to have been impressed with agate at the time of polishing gold.

What is particularly essential, it was noted that ‘no nineteenth-century pigments were detected in the analysed paints’, which led to the following conclusion: ‘the examination carried out has not proved the suggestions formulated recently that it is a 19th-century work’. At the same time the author noted there was no evidence supporting the dating of the work to the 16th c., the detected pigments might have been used in the 16th c. but not very precise execution could also suggest a later time of origin. The following pigments were identified: lead white, red lead, vermilion, indigo, alizarin (Mary’s mantle), gold, copper blue; the binder was identified as oil-albumen tempera.

The 2012 examination was conducted in LANBOZ.<sup>2166</sup> The icon was photographed in the VIS, X-ray, IR and UV light. An analysis of the images showed thick canvas had been attached on both sides. Moreover, no bottom layers

2162 Goetel 1952, s. 269.

2163 Nowak [1987], s. 56.

2164 *Badania konserwatorskie* [1991].

2165 Paciorek [1991], s. 1–7.

2166 *Opinia LANBOZ* [2012], s. 3–4, 18–28.

2163 Nowak [1987], p. 56.

2164 *Badania konserwatorskie* [1991].

2165 Paciorek [1991], pp. 1–7.

2166 *Opinia LANBOZ* [2012], pp. 3–4, 18–28.

i UV, po czym wykonane zdjęcia poddano analizie, z której wynikało, że po obu stronach naklejono grubo tkane płótno lniane. Nie stwierdzono natomiast warstw spodnich ani nawarstwień, zachowaną warstwę malarską określono jako jednorodną. Wobec problemu datowania ikony skupiono się na badaniach błękitu, jako jedynego elementu potencjalnie datującego, lecz dalsze analizy nie potwierdziły, by był to błękit pruski. Stwierdzono co następuje: „pomimo niepewności określenia rodzaju błękitu, datowanie obiektu na wiek XVI wydaje się nieprawdziwe. [...] brak charakterystycznej siatki spękań na całej powierzchni, bardzo dobrze zachowana pozłota, czy też dobry stan struktury drewna to cechy, które świadczą raczej o tym, że obiekt musiał powstać stosunkowo niedawno. Dokonano także szczegółowej analizy na obecność warstwy pierwotnej, przy założeniu, że ta widoczna jest wtórną, wykonaną być może w wyniku restauracji, czy odnowienia. Obserwacja mikroskopowa i analiza zdjęć analitycznych wykluczyła taką możliwość”. Rozpoznano następujące pigmenty: malachit, grynszpan, cynober, zaś w karnacji: ochrę, cynober, pigment miedziowy.

→ W 2013 r. badania uzupełniono o badanie SEM EDX, FTIR i analizę mikrochemiczną, wykonane przez dr Małgorzatę Walczak i dr Marię Rogóż z ASPK pod kierunkiem Dominiki Tarsińskiej-Petruk (PKMiR PBEC). Rozpoznano następujące pigmenty: biel ołowiową, azuryt, indygo, czerń kostną i roślinną; zaprawę kredową i spoiwo temperowe. W raporcie podsumowującym dotychczasowe wyniki badań Dominika Tarsińska-Petruk wyraziła zdanie, że „omawiana ikona jest XIX-wieczną kopią wcześniejszej XVI-wiecznej ikony. [...] Być może dzieło będące w zbiorach krakowskiego Muzeum Narodowego powstało na prośbę wiernych w celach kultowych jako kopia zniszczonego oryginalnego, XVI-wiecznego obrazu”<sup>2167</sup>.

→ Wobec tak dużych rozbieżności w ocenie czasu powstania dzieła okazją do jego kolejnego przestudiowania stał się grant Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (NPHR), w ramach którego powstał niniejszy katalog (zob. Rap. 5.2, poz. 26). Badania ikony w światłach analitycznych nie były powtarzane, poszerzono natomiast ich spektrum o badania ikony metodą fluorescencji rentgenowskiej, badania jej zaprawy pod względem geologicznym, a na koniec pobraną próbkę drewna zbadano metodą rozpadu izotopu węgla C14, wobec uprzedniego potwierdzenia, że podobrazie zostało wykonane z drewna lipowego. Badanie geologiczne potwierdziło wnioski płynące z analizy ikonograficzno-stylistycznej, tj. proveniencję dzieła z Rusi północnej, a badanie metodą węgla C14 – możliwe do przyjęcia datowanie ikony na XVI stulecie.

or piled up layers were detected, and the preserved paint layer was described as homogenous. Due to the problem with dating the icon the examination focused on blue as the only potentially dating element, but further analyses did not confirm it to be Prussian blue. The following conclusions were drawn: ‘despite uncertainty as to specifying the kind of blue, the dating of the work to the 16th c. seems inappropriate. ... the lack of the characteristic network of cracks all over the surface, very well preserved gilding and a very good condition of the structure of wood are the features suggesting that the work must have been made not so long ago. A detailed analysis was done to check the presence of the original layer, assuming the visible one was secondary, perhaps resulting from restoration or renovation. Both the microscope observation and analysis of analytical pictures ruled out this possibility’. The following pigments were identified: malachite, verdigris, vermilion, and in complexion: ochre, vermilion and copper pigment.

In 2013, examinations were completed with the SEM EDX, FTIR and microchemical analyses, carried out by Dr Małgorzata Walczak and Dr Maria Rogóż from the Academy of Fine Arts in Krakow, under the supervision of Dominika Tarsińska-Petruk (PKMiR PBEC). The following pigments were identified: lead white, azurite, indigo, bone and plant char; chalk ground and tempera binder. In the report summarising the results of examinations to date Dominika Tarsińska-Petruk expressed an opinion that the ‘analysed icon is a 19th-century copy of an earlier 16th-century icon. ... Perhaps the work in the holdings of the National Museum in Krakow was made at the request of the faithful for veneration purposes as a copy of the damaged original 16th-century painting’<sup>2167</sup>.

Due to such considerable variance of opinions concerning the time of making this work, the grant from the National Programme for the Development of Humanities (NPHR), as part of which this catalogue was produced, provided an opportunity to study it once again (see Rep. 5.2, no. 26). The analysis of the icon in analytical lights was not repeated, but added were an X-ray fluorescence analysis, examination of its ground from the geological point of view, and a wood sample was analysed with the use of the isotope carbon-14 decay method after prior confirmation that the support was made of linden wood. The geological examination proved conclusions drawn from the iconographic-stylistic analysis, i.e. the provenance of the work from Northern Rus’, and the examination with the use of the C-14 method – the acceptable dating of the icon to the 16th c.

2167 Petruk [2013], [b.p.].

2167 Petruk [2013], [n.pag.].

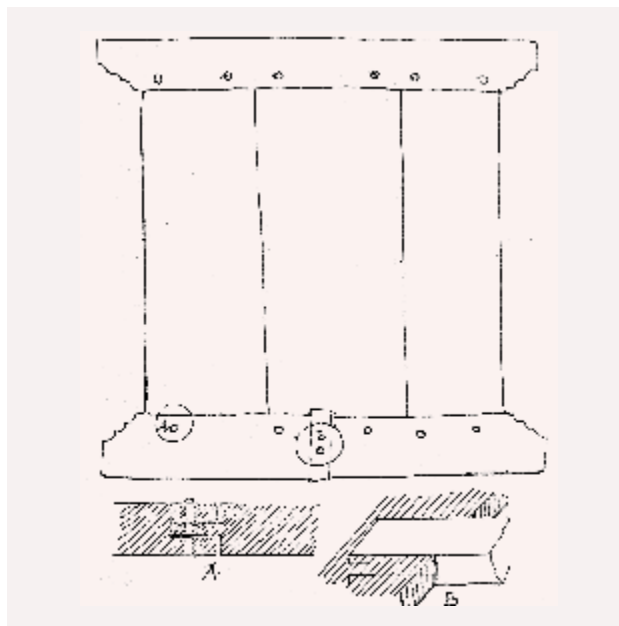


Fig. 48 Schemat budowy podobrazia ikony *Trójca Święta / Matka Boska Znaku* (MNK XVIII-110) – za: Paciorek [1991], il. na s. 5 | Diagram of the construction of the support of the icon *The Holy Trinity / Our Lady of the Sign* (MNK XVIII-110) – after: Paciorek [1991], fig. on p. 5

Podsumowując badania, należy podkreślić wyjątkowo kontrowersyjny charakter tego dzieła, dla którego za podstawę datowania ostatecznie przyjąłem wnioski płynące z analizy historyczno-artystycznej. Wobec braku przesłanek, iż mogło ono zostać przemalowane lub poddane renowacji w okresie późniejszym, nie widzę podstaw, by je odrzucić.

### Podobrazie

Ikona składa się przynajmniej z trzech desek – ponieważ jest to ikona procesyjna, wyjątkowo nie widać, z ilu desek składa się zasadnicza część środkowa, na której zobrazowano po jednej stronie Trójcę Świętą, a po drugiej św. Mikołaja. Zgodnie z ustaleniami badań z 1991 r. oraz dołączonym do nich rysunkiem były to trzy deski łączone pionowo i dwie nałożone na nie od góry i od dołu (il. 48)<sup>2168</sup>. Widoczne są natomiast linie połączeń górnej i dolnej ramy z częścią środkową, z którą zostały połączone za pomocą równo rozmieszczonych kołków, widocznych w świetle RTG. U dołu, w środku dolnej ramy wstawiono kwadratowy klin o szerokości 5 cm, równo oddalony od brzegów ikony o 31 cm. Górna i dolna deska są szersze od partii środkowej, tworząc rodzaj narożników o schodkowym obrysie. W ramie dolnej, od dołu widoczne są otwory służące najpewniej do mocowania drzewca, na którym umieszczano ikonę w trakcie procesji.

### Opracowanie lica

Z racji funkcji procesyjnej ikona jest dwustronna. Przy założeniu, że strony ikony są związane z gradacją tematów, za awers przyjęto stronę z Trójcą Świętą. Obie strony opracowano w podobny sposób – płytki kowczeg i dość szerokie ramy, z których górna i dolna są nieznacznie szersze. Całe

Summarising the examination it should be emphasised the character of the icon is exceptionally controversial. Finally I have based the dating of this work on the conclusions drawn from the historical-artistic analysis. Since there are no reasons to believe it was repainted or renovated at a later time, I do not see grounds to reject it.

### Support

The icon consists of at least three boards – since it is a procession icon, one cannot see how many boards the main central part depicting the Holy Trinity on one side and St Nicholas on the other comprises. According to the results of the 1991 analyses and an attached drawing there were three boards joined vertically and two mounted on them at the top and bottom (Fig. 48).<sup>2168</sup> One can see lines of the connection of the top and bottom frames with the central part, with which they were joined with the use of evenly arranged pegs, visible in X-ray light. At the bottom, in the middle of the bottom frame, a square wedge 5 cm wide was inserted, at the same distance of 31 cm from the edges of the icon. The top and bottom boards are wider than the central part, forming sort of corners with a steplike outline. In the lower frame, at the bottom, one can see openings used most probably to fix a pole on which the icon was mounted during processions.

### Front side

Because of its processional function the icon is two-sided. Assuming that the sides of the icon are connected with the gradation of themes, the side with the Holy Trinity has been identified as the front. Both sides were executed in a similar way – a shallow *kovcheg* and quite wide frames, the top and

<sup>2168</sup> Goetel 1952, s. 269.

<sup>2168</sup> Paciorek [1991], fig. on p. 5; Goetel 1952, p. 269.

podobrazie było pierwotnie równomiernie zaklejone rozłożonym płótnem w jednym brycie, przyklejonym zgodnie z układem wątku i osnowy<sup>2169</sup>.

## Inskrypcje

### Awers

Na górnej ramie:  
 Ⲫⲧⲗⲗ ⲧ...  
 [= *Święta (Trójca)*]

### Rewers

Bronisława Gumińska zwróciła uwagę na obecność pseudoepigrafiki na maforionie Marii. Ornamenty przybierają kształt liter, nie mając jednak konkretnego sensu. Zdaniem autorki, było to zgodne z przyjętą od XV w. modą, opisaną w literaturze przedmiotu. W istocie wskazano na rozpowszechnianie się tego typu ornamentyki „kryptograficznej” w malarstwie ruskim od końca XIV w., szczególnie popularnej np. w zabytkach twerskich 1. poł. XV w.<sup>2170</sup>, Gracja Nowak przypominała zaś XV-wieczne przykłady nowogrodzkie i moskiewskie<sup>2171</sup>.

Przy głowie Marii:  
 ⲘⲠ Ⲡⲩⲩ  
 (= *Bogurodzica*)

Po bokach Marii, na wysokości głowy Jezusa:  
 ⲒⲚ ⲪⲚ  
 (= *Jezus Chrystus*)

W nimbie Jezusa:  
 Ⲑ  
 Ⲩⲩ Ⲓ  
 (= *Ten, Który Jest*)

## Opis i ikonografia

Wydawać by się mogło, że ważniejszy dogmatycznie temat Trójcy Świętej winien być traktowany jako awers ikony, a Matki Boskiej Znak (cs. *Znamienie*) – jako rewers, w literaturze jednak na ogół w takich wypadkach przyjmuje się jako awers stronę z wizerunkiem Bogurodzicy. Niemniej tu respektowana będzie hierarchia tematów. Trójca Święta została zobrazowana, zgodnie z tradycją prawosławną, przez odwołanie się do tematu Gościnności Abrahama (gr. *Filoksenia*) (zob. Kat. 40). Z kolei Bogurodzica z uniesionymi dłońmi, z Chrystusem na piersi w tradycji bizantyńskiej była opisywana jako *Blacherniotissa*, jej prototyp miał

2169 Zob. *Zestawienie zbiorcze...*, poz. 26.

2170 Попов, Рындина 1979, s. 283.

2171 Nowak [1987], s. 60.

bottom of which are slightly wider. The whole support was originally evenly covered with one piece of canvas attached with the pattern of the warp and the weft acknowledged.<sup>2169</sup>

## Inscriptions

### Front

On the top frame:  
 Ⲫⲧⲗⲗ ⲧ...  
 [= *Holy (Trinity)*]

### Back

Bronisława Gumińska emphasised the presence of pseudoepigraphs on Mary's maphorium. Ornaments have the shape of letters, yet without any sense. According to the author, it was in line with the trend established in the 15th c., discussed in literature of the subject. In fact, what was stressed was the spreading of this type of 'cryptographic' ornamentation in the painting of Rus' from the end of the 14th c., particularly popular e.g. in the works from Tver (Rus. Тверь, Pol. Twer), from the 1st half of the 15th c.<sup>2170</sup> Moreover, Gracja Nowak recalled 15th-century Novgorod and Moscow examples.<sup>2171</sup>

By Mary's head:  
 ⲘⲠ Ⲡⲩⲩ  
 (= *Mother of God*)

On Mary's sides, at the level of Jesus' head:  
 ⲒⲚ ⲪⲚ  
 (= *Jesus Christ*)

In Jesus' nimbus:  
 Ⲑ  
 Ⲩⲩ Ⲓ  
 (= *I Am that I Am*)

## Description and iconography

It may seem the theme of the Holy Trinity, more important from the dogmatic point of view, should be treated as the front of the icon, and Our Lady of the Sign (CS. *Znamenie*) – as the back, but in literature in general in such cases the image with the Mother of God is considered the front. Nevertheless, the hierarchy of themes will be respected in this description. The Holy Trinity is depicted in accordance with Orthodox tradition with an allusion to the theme of Abraham's hospitality (Gr. *Philoxenia*) (see Cat. 40). The Mother of God with raised hands, with Christ on her breast, was in Byzantine tradition described as *Blacherniotissa*, for her prototype had been ven-

2169 See *Zestawienie zbiorcze...*, no. 26.

2170 Попов, Рындина 1979, p. 283.

2171 Nowak [1987], p. 60.

być bowiem czczony w kościele w Blachernach, jednej z głównych świątyń Konstantynopola w okresie średnio-bizantyńskim. Wizerunek Matki Boskiej w tej redakcji stał się szczególnie popularny na Rusi Nowogrodzkiej, gdzie zyskał miano *Matki Boskiej Znak* (cs. *Znamienie*, gr. *Ton Signon*). Było to związane z interwencją ikony wyniesionej przeciw wojskom Suzdalczyków w 1170 r. (zob. s. 258). Motyw ikony *Matki Boskiej Znak* niesionej w procesjach na drzewcu utrwalono w ikonach końca XV w., ilustrujących potyczkę Nowogrodzian z Suzdalczykami<sup>2172</sup>.

Zwraca uwagę dbałość malarza o symetryczność kompozycji obu warstw malarskich. Trójcę Świętą ujęto w typie rozpowszechnionym dzięki postanowieniom soboru „stu rozdziałów” z 1551 r., tj. z aniołami – hipostazami Trójcy Świętej, zasiadającymi przy stole w scenie określanej jako Gościnność Abrahama. Aniołowie odziani są w tradycyjne chitony i himationy z alternatywnie rozłożonymi akcentami zieleni i czerwieni. Górną strefę wypełnia sekwencja architektury, drzewa (dębu w Mamre) i nagich, urwistych skał. Karnacje postaci są utrzymane w ciemnej tonacji, przypominającej wzory greckie.

Karnacje Marii i Jezusa w wizerunku *Matki Boskiej Znak* są utrzymane w tonacji ciemnej ochry. Maria z uniesionymi dłońmi demonstruje na piersi Chrystusa Emmanuela wykonującego gest *benedictio graeca*, z rulonem w lewej dłoni. Nimby obu postaci są wypełnione wzorzystym, floralnym ornamentem, cieniowanym przez umiejętne zabiegi wykonane w warstwie złocenia. Zarys nimbu Marii wykracza poza pole środkowe i obejmuje także górną ramę. Jej maphorion w kolorze ciemnej czerwieni zdobią złote lamówki i efektowna imitacja obszycia na lewym ramieniu. Spodnia szata, podobnie jak czepiec, jest turkusowa. Obie szaty Chrystusa są pokryte kolorem złotym.

Intrygujące są wskazane wyżej ubytki warstwy malarzkiej o charakterze intencjonalnym w partiach oczu i ust Bogurodzicy oraz Jezusa. Tego typu braki przywodzą na myśl działania obrazoburcze, znane z terenów chrześcijańskich, które znalazły się pod okupacją innowierców. Maria Goetel widziała w nich świadectwo realizacji nakazu patriarchy Nikona z 1654 r. – z poparciem Awwakuma – wydrapywania oczu wszystkim obrazom religijnym, w których dostrzeżono wpływy zachodnie lub cechy heretyckie<sup>2173</sup>, a do tych miało należeć obrazowanie pełnej twarzy i ceglanych warg<sup>2174</sup>. Jako znak działań obrazoburczych postrzegają je

erated in the Blachernae church, one of the main churches of Constantinople in the Middle-Byzantine period. The image of the Mother of God in this redaction became especially popular in Novgorod Rus', where it was called Our Lady of the Sign (CS. *Znamienie*, Gr. *Ton Signon*). It was connected with the intervention of the icon carried against the Suzdal troops in 1170 (see p. 258). The motif of the icon of *Our Lady of the Sign* carried on the pole in processions was represented in the icons from the end of the 15th c. illustrating the battle between the inhabitants of Novgorod and Suzdal.<sup>2172</sup>

What attracts attention is the painter's particular care for the symmetricalness of the compositions of both depictions. The Holy Trinity represents the type popularised thanks to the decisions of the Council of a Hundred Chapters in 1551, i.e. with angels – hypostases of the Holy Trinity, sitting at the table in the scene referred to as Abraham's Hospitality. Angels are clad in traditional chitons and himations with alternately arranged accents of green and red. The upper area is filled with a sequence of architecture, a tree (Oak of Mamre) and bare rocks. Complexions have dark tonality, resembling Greek patterns.

Mary's and Jesus' complexions in the picture of *Our Lady of the Sign* are in dark ochre tonality. Mary with raised hands is presenting Christ Immanuel on her breast who is making the *benedictio graeca* gesture, with a roll in his left hand. Their nimbus are filled with a patterned, floral ornament, shaded with the use of skilful solutions applied in the layer of gilding. The outline of Mary's nimbus goes beyond the central field and encompasses also the upper frame. Her dark red maphorium is decorated with golden trimming and a decorative imitation of edging on the left shoulder. Both the inner garment and bonnet are turquoise. Christ's two garments are of golden colour.

What is intriguing are the areas of loss in the paint later of intentional character in the areas of the Mother of God's and Jesus' eyes and lips. Damage of this kind bring to mind iconoclastic activity, known from the Christian territories occupied by infidels. Maria Goetel interpreted it as evidence of obeying the order given by Patriarch Nikon in 1654 – supported by Avvakum – to scratch the eyes out in all religious paintings with Western influences or heretical elements,<sup>2173</sup> such as depicting the whole face and brick-red lips.<sup>2174</sup> They were perceived as a sign of iconoclastic activity by Paciorek in the conservation analysis.<sup>2175</sup> The idea to associate the damage

2172 *Bitwa Suzdalczyków z Nowogrodzianami*, ikona, dat. na lata 60. XV w., drewno, tempera, HM – Лазарев 1947, tabl. 112–113; *Bitwa Suzdalczyków z Nowogrodzianami*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, ГТТ – *ibidem*, tabl. 114.

2173 Goetel 1952, p. 292.

2174 Zob. Iwanoyko 1961b, s. 37. Chodź tu zapewne o ich kolor.

2172 *The Battle between the Inhabitants of Suzdal and Novgorod*, icon dated to the 1460s, wood, tempera, HM – Лазарев 1947, pl. 112–113; *The Battle between the Inhabitants of Suzdal and Novgorod*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, ГТТ – *ibid.*, pl. 114.

2173 Goetel 1952, p. 292.

2174 See Iwanoyko 1961b, p. 37. It probably concerned their colour.

2175 Paciorek [1991], p. 1.

Paciorek w analizie konserwatorskiej<sup>2175</sup>. Pomysł powiązania uszkodzeń z nakazem Nikona dał Marii Goetel asumpt do wysunięcia dość fantastycznej tezy, że ikona – jako kopia cudownego obrazu z XII w. – została poddana szczególnie surowej ocenie i dlatego uszkodzona, kanoniczność rewersu miała ją zaś uratować przed całkowitym zniszczeniem. Usunięta z cerkwi w 1654 r., miała zostać przewieziona na tereny Rzeczypospolitej, dzięki kontaktom klasztorów z Moskwą w XVI i XVII w.<sup>2176</sup>

W artykule towarzyszącym otwarciu wystawy ikon w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1961 r. znalazł się obszerny komentarz związany najprawdopodobniej z wystawieniem omawianej ikony i stanowiący zapewne powtórzenie opinii Janiny Kłosińskiej, kurator wystawy:

Specjalne przepisy ściśle określały i normowały w najdrobniejszych szczegółach treść obrazu. W miarę upływu czasu kiedy na malarzy zaczęła jednak w jakiś sposób oddziaływać sztuka europejska sfery kościelne wystąpiły z ostrą krytyką „nowinek” (XVII wiek) co w rezultacie spowodowało sztuczny nawrót do wcześniejszych form. Obrazy, które nie znalazły uznania w oczach kleru były niszczone. Często też ograniczano się do tak prostego zabiegu, jak wydrapanie oczu przedstawionym postaciom. Na wystawie jest jedna tak właśnie uszkodzona Madonna<sup>2177</sup>.

Moim zdaniem, nie można w tym wypadku wykluczyć działań o charakterze magicznym w środowisku, w którym ikona była przechowywana, tj. na Rusi. Zdrapywanie farby z oczu czy ust mogło się łączyć z wiarą w cudowną moc i lecznicze działanie tejże substancji, a wówczas czyny te stanowiłyby przeciwieństwo działań obrazoburczych.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

W opracowaniu konserwatorskim z 1991 r. Paciorek trafnie zauważył:

Podkreślenie graficzne modelunku szat, miejscami dość schematyczne a opracowanie konturów postaci często zachwiane nie posiada pewności i zdecydowania w ich wyprowadzeniu. Prawidłowy odbiór wartości estetycznych malowideł zacienianą powstałe z czasem ich uszkodzenia, zabrudzenia powierzchni i pokrycie ich warstwą szelaku<sup>2178</sup>.

2175 Paciorek [1991], s. 1.

2176 Goetel 1952, s. 293.

2177 *Po raz pierwszy w historii muzealnictwa polskiego*, „Echo Krakowa” z 11 III 1961.

2178 *Ibidem*, s. 6.

with Nikon's order caused Maria Goetel to formulate a quite fantastical thesis that the icon – as a copy of the miraculous 12th-century painting – was particularly severely criticised and therefore destroyed, while the canonical character of the reverse saved it from total destruction. Removed from the Orthodox church in 1654, it was transferred to the area of the Polish-Lithuanian Commonwealth, which was possible thanks to monasteries' contacts with Moscow in the 16th and 17th c.<sup>2176</sup>

An article accompanying the opening of the exhibition at the National Museum in Krakow in 1961 included a long commentary, probably connected with the displaying of the icon analysed here, which probably repeated the opinion of Janina Kłosińska, the exhibition curator:

There were special regulations which described and specified the content of the painting in tiniest detail. With the passing of time, when painters started to be somehow influenced by European art, the Church spheres levelled fierce criticism against the 'novelties' (17th c.), which caused an artificial return to earlier forms. Paintings which did not gain recognition among the clergy were destroyed. It was often limited to such a simple treatment as scratching eyes out of the depicted figures. The exhibition features one such damaged Madonna.<sup>2177</sup>

In my view what cannot be ruled out in this case is an act of magical character in the environment in which the icon was kept, that is in Rus'. Scraping paint from the eyes or lips might have been linked with the belief in the miraculous and healing power of this substance, and in this case it would have to be interpreted as the opposite of iconoclastic activity.

## Remarks concerning style and attribution

In the conservation study of 1991 Paciorek accurately observed:

The graphic highlighting of the modelling of garments is in places quite schematical, and the depiction of contours of figures, often weak, does not show confidence. The correct reception of the aesthetic values of paintings is hindered by the damage created with the passing of time, dirt on the surface and a layer of shellac covering the surface.<sup>2178</sup>

In the first extensive study devoted to the icon Goetel (1952) found in this work the Novgorod theme of the *Znamenie* of

2176 Goetel 1952, p. 293.

2177 'Po raz pierwszy w historii muzealnictwa polskiego' [For the first time in the history of Polish museology], *Echo Krakowa* of 11 March 1961.

2178 *Ibid.*, p. 6.

W pierwszym, obszernym opracowaniu poświęconym ikonie Goetel (1952) dostrzegła w tym dziele nowogrodzki temat Znamienia Matki Boskiej i moskiewski Trójcy Świętej i była skłonna ostatecznie przypisać ją szkole moskiewskiej z racji „szeregu bliższych analogii ze szkołą Rublewa”<sup>2179</sup>. Kłosińska zanotowała w karcie inwentarzowej (1957): „Obraz prawdopodobnie powstał na terenie Moskwy, skąd w w. XVII lub XVIII został przeniesiony na teren Rusi Halickiej”<sup>2180</sup>. Jako materiał porównawczy wskazała ikonę znaną z prywatnych zbiorów petersburskich, a opublikowaną w okresie międzywojennym w wersji czarno-białej. Rzeczywiście ikona ta została opublikowana w 1929 r. przez Mikołaja Piotrowskiego (członka honorowego Instytutu Archeologicznego w Sankt Petersburgu) w niewielkiej broszurze poświęconej opisowi kolekcji prywatnej „starożytnych ikon ruskich w Warszawie” i jest uderzająco podobna do analizowanej, co można dostrzec mimo niedużych rozmiarów czarno-białej reprodukcji<sup>2181</sup>.

Gracja Nowak (1987) jako analogię dla ikony krakowskiej wskazała ikonę *Matki Boskiej Znak* z XVI w., przypisaną do pracowni malarskiej arcybiskupa nowogrodzkiego Makarego (1526–1542), późniejszego metropolity moskiewskiego (1542–1563)<sup>2182</sup>, o którym wiadomo, że sam był malarzem<sup>2183</sup>. Po drobiazgowej analizie stylistycznej autorka uznała obie strony ikony za dzieło jednej ręki, powstałe na podstawie ogólnodostępnych wzorników, zapewne w XVI w., o cechach przemawiających przede wszystkim za jej pochodzeniem ze szkoły nowogrodzkiej XV–XVI w., przejmującej wpływy moskiewskie<sup>2184</sup>. Za proveniencją nowogrodzką miałby przemawiać sposób malowania ikony zgodny z tamtejszą tradycją, oparty na operowaniu mocnym, graficznym konturem i akcentowaniu takich szczegółów, jak budowa dłoni, zatem twardy modelunek ciała, pogłębiony światłocien, nasyciona i głęboka kolorystyka, a także budowa pejzażu w tle Trójcy Świętej. Można się zgodzić, że ornamentyka nimbów, delikatnie grawerowanych w motywy roślinne, przemawia raczej za XVI niż XV stuleciem, przy czym autorka datuje ikonę dokładniej – na I. poł. XVI w.<sup>2185</sup> Uważam, że datowanie jest poprawne, gdyby dopatrywać się proveniencji dzieła w kręgu zbliżonym do warsztatu arcybiskupa Makarego, choć wiele cech mogłoby świad-

the Mother of God and the Moscow theme of the Holy Trinity, and the scholar was inclined in the end to ascribe it to the Moscow school taking into account ‘a number of closer analogies with the Rublev school’.<sup>2179</sup> In the inventory chart (1957) Kłosińska noted: ‘The painting was probably made in the Moscow area, from where in the 17th or 18th c. it was transferred to the territory of Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus’.<sup>2180</sup> For comparison the scholar mentioned an icon known from a private collection in Saint Petersburg and published in the black-and-white version in the interwar period. Indeed the icon was published in 1929 by Mikołaj Piotrowski (honorary member of the Archaeological Institute in Saint Petersburg) in a small brochure devoted to a private collection of ‘the ancient icons of Rus’ in Warsaw’, and it is strikingly similar to the analysed one, which can be seen despite the small size of the black-and-white reproduction.<sup>2181</sup>

As an analogy for the Krakow icon, Gracja Nowak (1987) mentioned the icon of *Our Lady of the Sign* from the 16th c., ascribed to the painting studio of Archbishop of Novgorod Macarius (1526–1542), future Metropolitan of Moscow (1542–1563),<sup>2182</sup> known to have been a painter himself.<sup>2183</sup> After a detailed stylistic analysis the author identified both sides of the icon as the work of one person, painted on the basis of generally accessible pattern books, probably in the 16th c., with features supporting above all the thesis about its being made by the Novgorod school of the 15th–16th c., under Moscow influences.<sup>2184</sup> What suggested the Novgorod origin was the way of painting, in line with the local tradition, based on the use of bold, graphic contours and emphasising such details as structure of palms, hard modelling of the body, deep chiaroscuro, saturated and deep colours, as well as the landscape in the background of the Holy Trinity. One may agree that the ornamentation of nimbuses, delicately engraved into foliate motifs, points to the 16th rather than 17th c., while the author dated the icon more precisely – to the 1st half of the 16th c.<sup>2185</sup> I believe this dating is correct in the case that the work is distributed to the circle close to the workshop of Archbishop Macarius, but numerous features signify the work was made closer to the middle of that century – above all the silhouettes of figures and the composition are rather frozen, decorative motifs, including lettering, are marked by

2179 Goetel 1952, s. 293.

2180 KI 1957.

2181 *Święta Trójca / Matka Boska Znak* (opisana jako „Oranta”), ikona, 71 × 57 cm, opisana jako dzieło szkoły nowogrodzkiej z XVI w. – Piotrowski 1929, nr II i IIa.

2182 *Matka Boska Znak / Krzyż Golgoty*, ikona dwustronna, dat. na lata 30. XVI w., drewno, tempera, 82 × 71 cm, pozyskana w 1930, ГИМ – Антонова, Мнева 1963 II, poz. kat. 516, i il. 30–32; Nowak [1987], s. 65, przyp. 1.

2183 Антонова, Мнева 1963 II, s. 125, przyp. 3.

2184 Nowak [1987], s. 41–64.

2185 *Ibidem*, s. 56.

2179 Goetel 1952, p. 293.

2180 KI 1957.

2181 *The Holy Trinity / Mother of God of the Sign* (described as Orans), icon, 71 × 57 cm, described as the work of the Novgorod school from the 16th c. – Piotrowski 1929, nos. II and IIa.

2182 *Mother of God of the Sign / Cross of Golgotha*, two-sided icon dated to the 1530s, wood, tempera, 82 × 71 cm, acquired in 1930, ГИМ – Антонова, Мнева 1963 II, cat. no. 516, and figs. 30–32; Nowak [1987], p. 65, footnote 1.

2183 Антонова, Мнева 1963 II, p. 125, footnote 3.

2184 Nowak [1987], pp. 41–64.

2185 *Ibid.*, p. 56.



czyć o tym, że dzieło powstało bliżej połowy tego stulecia – przede wszystkim sylwetki postaci i kompozycja są mocno zastygłe, motywy dekoracyjne, w tym liternictwo, charakteryzuje delikatna manieryczność, kompozycja obu stron ikony jest dość schematyczna.

W tradycji rosyjskiej z pracownią metropolity Makarego zwykło się łączyć dość dużą grupę dzieł, co niewątpliwie związane było tak z rangą tej postaci, jak z faktem, że metropolita, mając doświadczenia wyniesione z Nowogrodu i nabyte w Moskwie, sam był malarzem. Nie bez znaczenia była rola, jaką odegrał on w trakcie obrad soboru „stu rozdziałów”, promując wzory dawnego malarstwa ikonowego (zob. s. 331). W kręgu oddziaływania jego zaleceń miała powstać inna ikona znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, mianowicie ołtarzyk przenośny (MNK XVIII-130, Kat. 24). Mikołaj W. Ałpatow, widząc ikonę *Św. Jerzego* w zbiorach prywatnych w Poznaniu w 1955 r., powiązał ją z tym właśnie warsztatem, czy też szkołą<sup>2186</sup>. W ikonie rzeczywiście można dostrzec wiele cech zbliżonych z ikoną krakowską, rodzi się jednak pytanie, na ile są one charakterystyczne ogólnie dla malarstwa środkoworuskiego tego czasu.

Rozbieżność opinii co do proveniencji ikony wynika poniekąd z okoliczności politycznych. Księstwo Nowogrodzkie po długim okresie istnienia i rozwoju sztuki zostało podporządkowane Księstwu Moskiewskiemu w latach 70. XV w., za panowania cara Iwana III. Wzmocnieniu ośrodka moskiewskiego sprzyjał też upadek Konstantynopola i to w tym czasie na podstawie Księgi Daniela i opisanych w niej dziejów czterech królestw ugruntowała się wizja Moskwy jako kontynuatorki idei cesarstwa<sup>2187</sup>. Opierając się na ideach krzewionych przez mnicha Filoteusza, Iwan IV przyjął tytuł cara, a Moskwa stała się siedzibą niezależnego patriarchatu w 1596 r. W ślad za wzrostem znaczenia politycznego podążał rozwój sztuki – impulsem była twórczość Teofana Greka i Andreja Rublowa, a następnie Dionizego. Centrum artystyczne przesunęło się z Nowogrodu do Moskwy, z równoległym rozwojem mniejszych ośrodków, jak Psków i Twer. Żywą tego ilustracją są właśnie losy Makarego, najpierw arcybiskupa Nowogrodu, potem metropolity Moskwy, z którym wiązana jest podobna ikona. W sztuce zaznaczała się tendencja do ilustrowania coraz bardziej złożonych tematów z dbałością o detale rodzajowe. W efekcie tematyka dzieł, jak i one same stawały się coraz bardziej kameralne.

gentle affectedness, and the composition of both sides of the icon is quite schematic.

In the Russian tradition there was a tendency to associate a relatively large group of icons with Metropolitan Macarius's studio, which was certainly connected with both the renown gained by this figure and the fact that the metropolitan, having experience gained first in Novgorod and then in Moscow, was a painter himself. Not without significance is the role played by him during the Council of a Hundred Chapters, promoting the patterns used by old icon painting (see p. 331). Another icon in the holdings of the National Museum in Krakow, namely a portable altarpiece (MNK XVIII-130, Cat. 24), was believed to have been made under his influence. Having seen an icon of *St George* in a private collection in Poznań in 1955, Mikhail V. Alpatov associated it with this particular workshop, or school.<sup>2186</sup> One can indeed see a great number of features coinciding with the Krakow icon, but the question arises to what extent they are typical in general of the painting of Central Rus' of the time.

The divergence of opinions concerning the provenance of the icon resulted to some extent from political circumstances. After a long existence and development of art, the Novgorod Republic was subordinated to the Duchy of Moscow in the 1470s, under the rule of Tsar Ivan III. What contributed to the strengthening of the Moscow centre was also the fall of Constantinople, and it was at that time that based on the Book of Daniel and the history of the four kingdoms the vision of Moscow as a continuator of the idea of the empire consolidated.<sup>2187</sup> Making use of the ideas propagated by the monk Philotheus, Ivan IV assumed the title of tsar, and Moscow became the seat of the independent patriarchate in 1596. The increased political significance was followed by the development of art – the oeuvres of Theophanes the Greek and Andrei Rublev, and then of Dionisius provided impetus. The artistic centre moved from Novgorod to Moscow, with the parallel development of smaller centres such as Pskov and Tver. It is vividly illustrated by the life of Macarius, first the archbishop of Novgorod and then the metropolitan of Moscow, with whom a similar icon is associated. What became noticeable in art was a tendency to illustrate more and more complex themes, with attention to genre details. As a result not only the subjects but works too became cosier.

I believe that Gracja Nowak's comparison of the Krakow icon to the icon from the studio of Metropolitan Macarius is accurate. However, taking into account the similarity of execution of the two-sided composition, worthy of note is

2186 Iwanoyko 1961a, s. 3, przyp. 1. *Św. Jerzy*, ikona, Księstwo Moskiewskie, dat. na XVI w., drewno, tempera, srebro, 26 × 30 cm, kolekcja prywatna – *ibidem*, il. 1-2.

2187 Zernow 1967, s. 115-117.

2186 Iwanoyko 1961a, p. 3, footnote 1, *St George*, icon, Duchy of Moscow, dated to the 16th c., wood, tempera, silver, 26 × 30 cm, private collection – *ibid.*, figs. 1-2.

2187 Zernow 1967, pp. 115-117.

Uważam, że trafne jest zestawienie ikony krakowskiej z ikoną pracowni metropolity Makarego przez Grację Nowak, natomiast z racji podobieństwa opracowania obustronnej kompozycji szczególnie godna uwagi jest analogia podana przez Janinę Kłosińską. Obie ikony łączy ta sama koncepcja opracowania awersu i rewersu oraz domniemane pochodzenie ze szkoły nowogrodzkiej. Podobne w konstrukcji, ikonografii i funkcji, ikony procesyjne znane są właśnie z terenów północnych Rusi. W zbiorach Ermitażu znajduje się ikona dwustronna z Matką Boską Znaką na awersie oraz św. Jerzym na rewersie, datowana na 1. poł. XVI w., a sprowadzona z rejonu Kargopola, pozostającego w orbicie wpływów malarstwa nowogrodzkiego. W opisie ikony wskazano na rozpowszechnienie tego typu w malarstwie nowogrodzkim XV i XVI w.<sup>2188</sup> Znamienne, że do grupy ikon pochodzących z tej samej cerkwi należy ikona *Sądu Ostatecznego*, pod względem inskrypcji i cech formalnych bliska ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37), co wzmacnia tezę o silnych związkach łączących oba centra artystyczne (zob. przyp. 1670).

Zbliżoną formę ma również ikona procesyjna ze św. Mikołajem z 1531 r. z ziemi nadoneżskiej, położonej na północ od Nowogrodu, uznana za dzieło szkoły nowogrodzkiej<sup>2189</sup>. Obie ikony mają górną i dolną ramę kształtowaną w formie uskokowej, z wyraźnie zaznaczającą się linią łączenia ram z częścią środkową, która to linia pokrywa się u góry z ramą wewnętrzną pola środkowego oraz jest nieco podniesiona w stosunku do linii ramy dolnej. Zbieżności pod względem konstrukcyjnym są tak duże, że obie ikony można uznać za pochodzące z jednego środowiska artystycznego. Ikona *Św. Mikołaja* ma inskrypcję wypełniającą całą szerokość dolnej ramy. W ikonie krakowskiej brak jakichkolwiek śladów podobnego napisu w świetle widzianym, IR i UV, natomiast w świetle RTG wyraźnie widać, że dolna rama ikony jest całkowicie pozbawiona pierwotnego płótna, które równomiernie pokrywało całe podobrazie, stąd kwestia ta nie może być rozstrzygnięta.

Temat Trójcy Świętej w ikonie krakowskiej znany był przede wszystkim ze słynnej ikony przypisanej Andrejowi Rublowowi, niemniej powtarzano go z upodobaniem m.in. w metaloplastyce nowogrodzkiej. Znany jest też z wcześniejszych przykładów, np. z panagiaru z monasteru św. Antonie-

the analogy mentioned by Janina Kłosińska. Both icons share the same concept of depicting the front and back and the assumed origin from the Novgorod school. Procession icons that are much the same in construction, iconography and function are known from Northern Rus'. The Hermitage collection includes a two-sided icon of *Our Lady of the Sign* on the front and *St George* on the back, dated to the 1st half of the 16th c., brought from the Kargopol region remaining within the orbit of Novgorod painting. The description of the icon stressed the popularisation of this type in the Novgorod painting of the 15th and 16th c.<sup>2188</sup> It is characteristic that the group of icons from the same Orthodox church includes an icon of the *Last Judgement*, in terms of inscriptions and formal features close to the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37), which reinforces the thesis about strong connections linking both artistic centres (see footnote 1670).

A procession icon with *St Nicholas* from 1531 from the Onega land, situated to the north of Novgorod, regarded as a work of the Novgorod school, is close in form.<sup>2189</sup> Both icons have the top and bottom frames in the offset form, with a clearly marked line of the connection of the frames with the central part. In the upper area this line coincides with the inner frame of the central field, and it is slightly raised compared to the line of the bottom frame. The affinities with regard to construction are so obvious that both icons can be regarded as the work of one artistic circle. The icon of *St Nicholas* bears an inscription filling the whole width of the bottom frame. The Krakow icon does not show any traces of such an inscription in the IR or UV light, while in the X-ray light one can clearly see that the bottom frame has no original canvas which used to cover the whole support, therefore this question cannot be settled.

The theme of the Holy Trinity in the Krakow icon was known above all from the famous icon attributed to Andrei Rublev. Nevertheless, it also recurred among others in Novgorod metalwork. It is also known from earlier examples, e.g. a panagiar from the monastery of St Anthony, dated to the 14th c.<sup>2190</sup> The combination of the two themes, the Holy Trinity and *Our Lady of the Sign*, can be also observed in a panagia kept in the treasury of the Novodevichy Convent

2188 *Matka Boska Znak* / *Św. Jerzy pokonujący smoka*, ikona, dat. na 1. poł. XVI w., drewno, tempera, 129 × 46,5 × 3 cm, z cerkwi Objawienia Pańskiego (1793) w osadzie Gawriłowska [ros. Гавриловская (Лядины)], okręg Kargopol w rejonie archangielskim, ГЭ, nr inw. ERI-239 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, poz. kat. i il. R31.

2189 *Św. Mikołaj*, ikona, 1531, drewno, tempera, ze wsi Worobiewo (ros. Воробьево), wł. pryw. – Смирнова 1967, il. 49; Смирнова, Ямщиков 1974, poz. kat. 12: tu stwierdzono kategorycznie, że ikona jest odmienna od innych z Karelii i ewidentnie została przywieziona z Nowogrodu.

2188 *Our Lady of the Sign* / *St George Slaying the Dragon*, icon dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 129 × 46.5 × 3 cm, from the Orthodox church of the Epiphany (1793) in the settlement of Gavrilovska [Ros. Гавриловская (Лядины)], Kargopol area in the Arkhangelsk region, ГЭ, inv. no. ERI-239 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, cat. no. and fig. R31.

2189 *St Nicholas*, icon, 1531, wood, tempera, from the village of Vorobyevovo (Ros. Воробьево), private collection – Смирнова 1967, fig. 49; Смирнова, Ямщиков 1974, cat. no. 12: it is stated categorically that the icon differs from the other ones from Karelia and was evidently brought from Novgorod.

2190 Master Ivan, panagiar, Novgorod, dated to the beginning of the 14th c., silver, repoussé, engraved, niello, from the Antoniev Monastery, НМ – Николаева 1976, figs. 14–15.

go, datowanego na XIV w.<sup>2190</sup> Połączenie obu tematów, Trójcy Świętej oraz Matki Boskiej Znak, nastąpiło w panagii przechowywanej w skarbcu moskiewskiego Monasteru Nowodziewiczego<sup>2191</sup>. Zastosowana w niej technika nakładania emalii, nieznaną w środowisku moskiewskim, wskazuje na analogie nowogrodzkie z XVI w.<sup>2192</sup> Z racji osobliwej ikonografii, a przede wszystkim obecności św. Arseniusza Twerskiego, Tatiana Nikołajewa skłonna była przypisać to dzieło ośrodkowi w Twerze, którą to atrybucję podtrzymali Giennadij Popow i Anna Ryndina, którzy widzieli w ikonie zamówienie któregoś z biskupów twerskich, ale niekoniecznie związane konkretnie z kanonizacją świętego, która miała miejsce w 1483 r.<sup>2193</sup>

Niestety, w ikonie nie zachowała się głowa środkowego anioła, którego w ikonie Rublowa wyróżniał nimb krzyżowy, jednoznacznie świadczący o Chrystusie, podczas gdy we wskazanych dziełach metaloplastyki nimb krzyżowy otaczał głowy wszystkich aniołów. Wariant „rublowowski” został powtórzony w nowogrodzkim panagiarze abpa Euthymiusza z 1435 r.<sup>2194</sup>

## Wystawy

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 6); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWE 1998 (Suliga 1998, s. 38–39, il. na s. 38); PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI 1957 – J. Kłosińska, *Ikona 2 stronna. Znamienie Matki Boskiej. Trójca Święta*, karta inwentarzowa zał. 5 V 1957, PBEC/XVIII; KI [b.r.] – B. Gumińska, *Ikona dwustronnie malowana a. – Matka Boska z Emmanuelem tzw. Znamienie nowogrodzkie b. Trójca Święta tzw. Filoksenia*, karta inwentarzowa zał. [b.r.], PBEC/XVIII

### Publikacje

Goetel 1950–1951, s. 239–269, il. 84–85; Kłosińska 1973, kat. poz. 156, s. 266; Biskupski 1991, poz. kat. i il. 24

in Moscow.<sup>2191</sup> The technique of applying enamel used in it, that the Moscow milieu was not familiar with, indicates Novgorod analogies from the 16th c.<sup>2192</sup> Because of its peculiar iconography and above all the presence of St Arsenius of Tver, Tatiana Nikolayeva was inclined to ascribe this work to the centre in Tver, this attribution being kept by Giennadij Popov and Anna Ryndina, who believed that the icon had been commissioned by one of Tver bishops, which did not have to be related with the canonisation of the saint in 1483.<sup>2193</sup>

Unfortunately missing is the head of the central angel that in Rublev's icon was distinguished with a cross nimbus, referring explicitly to Christ, whereas in the abovementioned examples of metalwork the cross nimbus enclosed the heads of all the angels. The 'Rublev' variant was repeated in the Novgorod panagiar of Archbishop Euthymius dating back to 1435.<sup>2194</sup>

## Exhibitions

MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 6); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWE 1998 (Suliga 1998, pp. 38–39, fig. on p. 38); PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI 1957 – J. Kłosińska, *Ikona 2 stronna. Znamienie Matki Boskiej. Trójca Święta*, inventory chart created on 5 May 1957, PBEC/XVIII; KI [n.y.] – B. Gumińska, *Ikona dwustronnie malowana a. – Matka Boska z Emmanuelem tzw. Znamienie nowogrodzkie b. Trójca Święta tzw. Filoksenia*, inventory chart created [n.y.], PBEC/XVIII

### Publications

Goetel 1950–1951, pp. 239–269, figs. 84–85; Kłosińska 1973, cat. no. 156, p. 266; Biskupski 1991, cat. no. and fig. 24

2190 Mistrz Iwan, Panagiar, Nowogród, dat. na pocz. XIV w., srebro, trybowanie, ryt, niello, poch. z monasteru Antoniewa, НМ – Николаева 1976, il. 14–15.

2191 Panagia (wewn. strona), Twer (?), dat. na XV w., srebro, złocenia, ryt, emalia, niello, МНМ – *ibidem*, il. 38–39; dat. na 2. poł. XV w. w: Попов, Рындина 1979, poz. kat. 10, il. na s. 602.

2192 *Ibidem*, s. 101.

2193 *Ibidem*, s. 563.

2194 Николаева 1976, s. 104.

2191 Panagia (inner side), Tver (?), dated to the 15th c., silver, gilded, engraved, enamel, niello, МНМ – *ibidem*, figs. 38–39; dated to the 2nd half of the 15th c. in: Попов, Рындина 1979, cat. no. 10, fig. on p. 602.

2192 *Ibidem*, p. 101.

2193 *Ibidem*, p. 563.

2194 Николаева 1976, p. 104.

## Prorok Eliasz

### Prophet Elijah

#### MNK XVIII-112 (d. nr inw. 78.984)

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu<sup>2195</sup>

Ziemia przemyska (Samborszczyzna)<sup>2196</sup>; 4. ćw. XVI w.<sup>2197</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowa z domieszkami krzemu i pigmentu żelazowego – zob. Rap. 5.2, poz. 28), srebrzenia (nimby i tło), 86,5–87 × 50–53 × 2 cm

Dar Stanisława Zarewicza, 18 III 1902 (Dz.P. 204) (zob. Kat. 7, 41, 48)

#### Stan zachowania

Stan ogólny dobry, duże ubytki na ramie z lewej i u dołu. Malatura zabezpieczona w trakcie licznych konserwacji.

#### Opisy historyczne

→ KI [b.a., b.r.]: „Obraz ruski: na brzegach i dołem zniszczony. Sala XV w Sukiennicach”.

→ KI [b.a., b.r.]: „Szkoła cerkiewna ruska: rama nowa”.

→ KI [b.a.] (przed 1951): „obraz zniszczony; farba pościerana, w partii dolnej odsłonięte podobrazie.

→ Ubytki w podobrazu przy górnej i dolnej krawędzi, drobne odpryski zaprawy i warstwy malarskiej wzdłuż krawędzi bocznych”.

→ KI 1959: „zniszczony, farba pościerana, w dolnej partii obrazu oraz z krawędzi zupełnie odpadła, na dużej płaszczyźnie”.

#### Konserwacje

→ 1961, II: oczyszczenie i zabezpieczenie, uzupełnienia kitów w PKRiM/o. Sukiennice (A. Załuski)

→ 1973, 23 III–25 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1999, 5–31 III: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 8 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2012, 19 XI: zabezpieczenie w PKMiR MNK/o. PBEC

<sup>2195</sup> Gumińska 2008, s. 54; Gumińska 2010, s. 451.

<sup>2196</sup> „Szkoła cerkiewna ruska” [KI (b.a., b.r.)]; „Ruś Halicka” [Gumińska 1994, kat. (b.p.)].

<sup>2197</sup> Propozycje datowania: XVI w. (KI 1959); 4. ćw. XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; Suliga 1998; Gumińska 2008, opis ilustracji na s. 55; Gumińska 2010, s. 451); koniec XVI w. (Kłosińska 1973, kat. 37, s. 199; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 54; Janocha 2008b, s. 306); koniec XVI – pocz. XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 64); XVI–XVII w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 152).

#### MNK XVIII-112 (former inv. no. 78.984)

Icon from the bottom tier of the iconostasis<sup>2195</sup>

Przemysł Land (Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region)<sup>2196</sup>; 4th quarter of the 16th c.<sup>2197</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas not detected, chalk ground with silicon and iron pigment additives – see Rep. 5.2, no. 28), silvered (nimbus and background), 86.5–87 × 50–53 × 2 cm

Donated by Stanisław Zarewicz, 18 March 1902 (Dz.P. [Correspondence Register] 204) (see Cat. 7, 41, 48)

#### Condition

The general condition of the icon is good, large areas of loss on the frame on the left and at the bottom. The paint layer protected during numerous conservation treatments.

#### Historical descriptions

→ KI [n.a., n.y.]: ‘Ruthenian painting: destroyed along the edges and at the bottom. Room XV in the Sukiennice’.

→ KI [n.a., n.y.]: ‘Rus’ Orthodox school: new frame’.

→ KI [n.a.] (before 1951): ‘the painting damaged; paint abraded, the support uncovered in the lower area. Areas of loss in the support at the top and bottom edges, tiny areas of peeled off ground and paint layer along the side edges’.

→ KI 1959: ‘damaged, paint abraded, peeled off completely in the lower area of the painting and from the edge, on a large area’.

#### Conservation treatments

→ February 1961: icon cleaned and protected, putties filled in the PKRiM/o. Sukiennice (A. Załuski)

→ 23 March 1973–25 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 5–31 March 1999: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 8 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in PKMiR MNK/o. PBEC

→ 19 November 2012: icon protected in the PKMiR MNK/o. PBEC

<sup>2195</sup> Gumińska 2008, p. 54; Gumińska 2010, p. 451.

<sup>2196</sup> ‘Ruthenian Orthodox school’ [KI (n.a., n.y.)]; ‘Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus’ [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)].

<sup>2197</sup> Suggested dating: 16th c. (KI 1959); 4th quarter of the 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; Suliga 1998; Gumińska 2008, caption to the illustration on p. 55; Gumińska 2010, p. 451); end of the 16th c. (Kłosińska 1973, kat. 37, p. 199; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 54; Janocha 2008b, p. 306); end of the 16th–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 64); 16th–17th c. (Hordynsky 1973, no. and fig. 152).

## Podobrazie

Jedna deska z dwoma zastrzałami założonymi naprzemiennie, o szerokości: górny (prawostronny) 3 cm i 3,8 cm, dolny (lewostronny) 4,5 cm i 5 cm. Odległość górnego od krawędzi 14 cm i 16 cm, dolnego – 14,5 cm i 13,5 cm.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, ramka wąska, profilowana, o szerokości 2,5 cm.

## Inskrypcje

Przy głowie  
Archanioła Michała:

ⲀⲢⲘ

Napis przy głowie  
Archanioła Gabriela:

ⲀⲢ ⲄⲀ

Przy głowie proroka Eliasza:

ⲪⲦⲔⲐ ⲠⲦⲢⲔⲔⲔ ⲐⲘⲘⲀ

(św. Prorok Eliasz)

Na zwoju proroka Eliasza (BW i BS: 3 Krl 18,30):

Ⲣϸϸϸ Ⲙ	[= <i>Rzekł</i>
ⲘⲘⲀ ⲔⲐ	<i>Eliasz do ludu:</i>
ⲘⲐⲘⲘⲘ	<i>przystąpcie do</i>
ⲠⲘⲘ	<i>mnie i przystąpił</i>
ⲦⲐⲘⲘ	<i>do niego cały</i>
ⲦⲐⲘⲘ	<i>lud i naprawił</i>
ⲦⲐⲘⲘ	<i>ołtarz (BW:</i>
ⲘⲘⲘⲘ Ⲙ	<i>3 Krl 18,30; BT:</i>
ⲠⲘⲘⲘⲘ	<i>1 Krl 18,30)]<sup>2198</sup></i>
ⲠⲘⲘⲘ	
ⲔⲘⲘ ⲘⲐ	
ⲘⲘⲘ Ⲙ	
ⲪⲘⲘ Ⲙ	
ⲪⲘⲘ Ⲙ	
ⲪⲘⲘ Ⲙ	
ⲪⲘⲘ Ⲙ	

Cytat dość wiernie przytacza treść wersu 30, osiemnastego rozdziału Trzeciej Księgi Królewskiej (według oznaczenia w BW), w której znalazły się słowa o odbudowie zniszczonego ołtarza. Zwrot „i z-/odbudował” (a w istocie „wyleczył/naprawił/scalił”, zgodnie z sensem tego słowa w *Zborniku* z XIII w.<sup>2199</sup>) pojawia się w versie 32 BS: ⲘⲘⲘⲘⲘⲘ ⲘⲘⲘⲘⲘⲘ. W ikonie został zapisany w skrócie, jednak bez zaznaczonej abrewiatury, stąd w nieco zniekształcony sposób.

Do ołtarza ustanowionego przez synów Izraela odwołuje się inskrypcja zapisana na zwoju proroka Eliasza w ikonie przypisanej do warsztatu potylickiego<sup>2200</sup>.

2198 BW: „rzekł Eliasz wszystkiemu ludowi: Pódcieź do mnie. A gdy lud przystąpił do niego, naprawił ołtarz Pański, który był zepsowany”. Nieco inne tłumaczenie: Kłosińska 1973, s. 199.

2199 *Słownik s.-c.-r.-p.*, s. 104: „Исцѣльенье – uleczenie, uzdrowienie”.

2200 *Prorok Eliasz*, krąg Mistrza ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem, ikona, dat. na 4. ćw. XVI w., drewno, tempera, 119,5 × 46 × 2,5 cm, z cerkwi pw. Św. Ducha w Potyliczu, przeniesiona do НМЛ z Instytutu Stauro-

## Support

One board with two battens fixed alternately, the top (right) one 3 cm and 3.8 cm wide, the bottom (left) one 4.5 cm and 5 cm wide. The top one 14 cm and 16 cm away from the edge, the bottom one – 14.5 cm and 13.5 cm.

### Front side

The icon with a *kovcheg*, a narrow, profiled frame, 2.5 cm wide.

## Inscriptions

By the archangel  
Michael's head:

ⲀⲢⲘ

By the archangel  
Gabriel's head:

ⲀⲢ ⲄⲀ

By the prophet Elijah's head:

ⲪⲦⲔⲐ ⲠⲦⲢⲔⲔⲔ ⲐⲘⲘⲀ

(St Prophet Elijah)

On the scroll of the prophet Elijah (1 Kings 18:30):

Ⲣϸϸϸ Ⲙ	[= <i>And Elijah</i>
ⲘⲘⲀ ⲔⲐ	<i>said unto all</i>
ⲘⲐⲘⲘⲘ	<i>the people,</i>
ⲠⲘⲘ	<i>Come near</i>
ⲦⲐⲘⲘ	<i>unto me.</i>
ⲦⲐⲘⲘ	<i>And all the</i>
ⲦⲐⲘⲘ	<i>people came</i>
ⲘⲘⲘⲘ Ⲙ	<i>near unto him.</i>
ⲠⲘⲘⲘⲘ	<i>And he repaired</i>
ⲠⲘⲘⲘ	<i>the altar of the</i>
ⲔⲘⲘ ⲘⲘⲘⲘ	<i>LORD that was</i>
ⲔⲘⲘ ⲘⲐ	<i>broken down</i>
ⲔⲘⲘ ⲘⲐ	<i>(1 Kings 18:30)]<sup>2198</sup></i>
ⲔⲘⲘ ⲘⲐ	
ⲔⲘⲘ ⲘⲐ	
ⲔⲘⲘ ⲘⲐ	

The passage is a faithful citation of verse 30 of the 18th chapter of the First Book of Kings, which contains words about the repairing of the destroyed altar. The expression ‘and he repaired’ (in fact ‘cured/united’, in accordance with the sense of this word in the 13th-century *Zbornik*<sup>2199</sup>) appeared in verse 32 of BS: ⲘⲘⲘⲘⲘⲘ ⲘⲘⲘⲘⲘⲘ. In the icon it is written in an abbreviated form, yet without marking, therefore in a slightly deformed way.

What refers to the altar placed by the sons of Israel is an inscription written on Prophet Elijah's scroll, ascribed to the Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz) workshop.<sup>2200</sup>

2198 BW: ‘rzekł Eliasz wszystkiemu ludowi: Pódcieź do mnie. A gdy lud przystąpił do niego, naprawił ołtarz Pański, który był zepsowany’. A slightly different translation: Kłosińska 1973, p. 199.

2199 *Słownik s.-c.-r.-p.*, p. 104: ‘Исцѣльенье – healing, recovery’.

2200 Гелитович 1998, p. 349. *Prophet Elijah*, circle of the Master of the iconostasis from the Orthodox church in Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne), icon dated to the 4th quarter of the 16th c., wood, tempera, 119.5 × 46 × 2.5 cm,

## Opis i ikonografia

W Eliaszu „widziano [...] męża nieugiętej wiary, skutecznej modlitwy oraz inspiratora życia pustelniczego”<sup>2201</sup>. Przedstawiano go jako wiekowego mężczyznę z długimi, kręconymi włosami oraz długą, siwą brodą, w okryciu z koziej skóry, tzw. melocie (gr. *μηλωτικός*), zawiązanej na piersi w węzeł<sup>2202</sup>, a zatem w stroju przypisanym również Janowi Chrzcicielowi. W ikonie krakowskiej prorok Eliaz został ujęty całopostaciowo, frontalnie, w jasnoniebieskiej sukni i białym płaszczu podbitym i obramionym futrem. Jego włosy i broda są siwe, w lewej ręce demonstruje zwój z napisem. U góry unoszą się dwaj archaniołowie, Michał<sup>2203</sup> i Gabriel, ujęci w półpostaci w niebiesko-czerwonych szatach, z krzyżami w dłoniach. Tło jest złote, na dole namalowano zieloną łąkę z białymi i czarnymi trawami.

Prorok Eliaz należał do bardziej wyrazistych bohaterów Starego Testamentu, jego działalność opisano w Księgach Królewskich (BT: 1 Krl 17–21; 2 Krl 1–2; BS i BW: 3 Krl 17–21; 4 Krl 1–2)<sup>2204</sup>. Cykle ze św. Eliazem musiały być znane w środowisku żydowskim już w okresie późnorzymskim, czego dowodzą malowidła synagogi w Dura Europos (III w.). Wybrane sceny z jego życia zilustrowano w rękopisie *Sacra Parallela* Jana z Damaszku z IX w. W bizantyńskim malarstwie monumentalnym wyróżnia się cykl w diakonikonie cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w serbskiej Moraczy (1251–1252)<sup>2205</sup>.

W sztuce, zwłaszcza w okresie wczesnochrześcijańskim, szczególnie często ilustrowano Wniebowstąpienie Eliasza w kwadrydze<sup>2206</sup>, nadając mu sens eschatologiczny, np. w sarkofagu Ambrożego w bazylice św. Ambrożego w Mediolanie z końca IV w.<sup>2207</sup> Takie ujęcie wywodziło się niewątpliwie z apoteoz mitologicznych i cesarskich, miało jednak wobec nich charakter konfrontacyjny. W okresie średniowiecza Eliaz był obecny przede wszystkim w scenach Przemienienia, stojąc, wraz z prorokiem Mojżeszem, po bokach otoczonego świetlistą mandorłą Chrystusa, a ponad upadającymi pod jej oślepiającym blaskiem apostołami Piotrem, Janem i Jakubem. Pojawiał się także w rzędzie proroków w tamburach świątyni bizantyńskich (wśród

## Description and iconography

Elijah was ‘perceived as ... a man of unyielding faith, effective prayer, an inspirator of hermitic life’.<sup>2201</sup> He was depicted as an old man with long curly hair and a long, grey beard, clad in a garment made of goatskin, known as melote (Gr. *μηλωτικός*), tied into a knot on the chest,<sup>2202</sup> that is, in attire linked also with St John the Baptist. In the Krakow icon Prophet Elijah is represented in full figure, frontally, in a light-blue robe and a white mantle lined and trimmed with fur. His hair and beard are grey, in his left hand he is presenting the scroll with an inscription. In the upper area there are two archangels hanging in the air, Michael<sup>2203</sup> and Gabriel, depicted in half-figure in blue and red garments, holding crosses in their hands. The background is golden, the lower area depicts green meadow with white and black grasses.

Prophet Elijah was one of the most distinctive Old Testament protagonists, and his activity was described in the Books of Kings (BT: 1 Kings 17–21; 2 Kings 1–2; BS and BW: 3 Kings 17–21; 4 Kings 1–2).<sup>2204</sup> Cycles with St Elijah must have been known among the Jews already in the Late Roman period, as evidenced by the paintings in the Dura-Europos synagogue (3rd c.). Selected scenes from his life were illustrated in the 11th-century manuscript *Sacra Parallela* by St John of Damascus. Unique in Byzantine monumental painting is the cycle in the diaconicon of the Orthodox church of the Mother of God in Morača, Serbia, (1251–1252).<sup>2205</sup>

In art, especially of the Early Christian period, a subject that was selected particularly often was Elijah’s entering heaven alive in a quadriga,<sup>2206</sup> infused with an eschatological sense, e.g. in the sarcophagus of Ambrose in the basilica of St Ambrose in Milan, from the end of the 4th c.<sup>2207</sup> This depiction was certainly derived from mythological and imperial apotheoses, but was confrontational towards them. In the Middle Ages Elijah was included above all in the scenes of the Transfiguration, together with Prophet Moses, flanking Christ enclosed in a luminous mandorla, and above the apostles Peter, John and James, who fall to their knees due to his blinding brightness. He also appeared in the row of prophets in the tholobates of Byzantine churches (among the

...

from the Orthodox church of the Holy Spirit in Potelych, transferred to the НМЛ from the Stauropagian Institute in 1949, inv. no. KB-33623, I-947 – Гелитович 1998., cat. no. 13, fig. on an inset.

2201 Janocha 2008b, p. 304.

2202 This costume was recommended by *Hermeneia*, which was adopted in painting practice – Kontogiannis, Germanidou 2008, p. 58.

2203 In the KI chart [n.a.] (before 1951) the figure was identified as Raphael instead of Michael.

2204 One of the recent analyses of his presence in art: Bos 2012; iconography: Janocha 2008b, p. 304.

2205 Kontogiannis, Germanidou 2008, p. 85.

2206 This theme has been widely discussed in the context of Judeo-Christian tradition: Landesmann 2004.

2207 Filarska 1999, p. 89.

...

pigijskiego w 1949, nr inw. KB-33623, I-947 – Гелитович 1998, poz. kat. 13, il. na wklejce.

2201 Janocha 2008b, s. 304.

2202 Taki strój zalecała *Hermeneia* i taki też stosowano w praktyce malarskiej – Kontogiannis, Germanidou 2008, s. 58.

2203 W karcie KI [b.a.] (przed 1951) rozpoznano Rafała zamiast Michała.

2204 Jedną z ostatnich analiz jego obecności w sztuce: Bos 2012; ikonografia: Janocha 2008b, s. 304.

2205 Kontogiannis, Germanidou 2008, s. 85.

2206 Temat ten został szeroko opracowany na tle tradycji judeo-chrześcijańskiej: Landesmann 2004.

2207 Filarska 1999, s. 89.

tw. proroków większych) oraz, niekiedy, w kolumnach bocznych zachodnioruskich ikon Matki Bożej z Jezusem.

W okresie pobizantyńskim proroka najczęściej obrazowano w scenie karmienia go przez kruka na pustyni (3 Krl 17,1–6), siedzącego z odwróconą i uniesioną ku górze głową na tle skalistych zboczy górskich<sup>2208</sup>. Tę kompozycję najczęściej wybierano w XV–XVI w. dla ikon chramowych cerkwi wznoszonych pod jego wezwaniem<sup>2209</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Bronisława Gumińska zwróciła uwagę, że kult proroka Eliasza był szczególnie żywy w środowiskach monastycznych z racji jego pustelniczego życia i traktowania go jako figury Chrystusa<sup>2210</sup>. Wezwanie proroka nosiło kilkanaście świątyń w diecezji przemyskiej. Eliasza na ogół przedstawiano w rzędzie prorockim, razem z innymi bohaterami Starego Testamentu, choć zdarzały się też wizerunki samodzielne, gdyż był otaczany największym kultem ze wszystkich proroków. Niemniej ikony z Eliaszem należały do rzadkości, a jeśli już się pojawiły, to bywał w nich upodabniany do św. Jana Chrzciciela (zob. Kat. 11). Ukazywany był „w melocie, z oratorskim lub błogosławiącym gestem prawej ręki, zwojem w lewej, tradycyjnie dla sztuki nowogrodzkiej”<sup>2211</sup>. Podobieństwo dotyczy także wymiarów ikon, nawet w jednym z przykładów nowogrodzkich w zbiorach ГРМ, gdzie ukazano go jedynie w popiersiu<sup>2212</sup>. Bardzo podobne w tej i krakowskiej ikonie jest opracowanie włosów proroka, zwłaszcza kosmyków urozmaicających kontur jego głowy, a także rysunek chusty zawiązanej pod jego szyją, z dekoracją w postaci poprzecznych par czarnych pasków, z których jeden jest znacznie szerszy od drugiego.

W zbliżonej konwencji przedstawieniowej zobrazowano proroka w ikonie kręgu Mistrza ikonostasu cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem (zob. przyp. 2200). W ikonie tej (bardziej smukłej) podobnie upozowany prorok ugina nieznacznie nogę w delikatnie zarysowanym kontrapoście. W ikonie krakowskiej powtarza się ten zabieg, lecz postać zwrócona jest w drugą stronę. Do pewnego stopnia zbieżny jest też sens cytatu na zwoju Eliasza (zob. wyżej). Proroka Eliasza wybrano także jako postać centralną w rzędzie proroków umiejscowionych na dolnej ramie ikony *Hodegetrii w otoczeniu proroków*

so-called greater prophets) and sometimes in side columns of Ruthenian icons of the Virgin and Child.

In the post-Byzantine era the prophet was usually depicted in the scene as fed by a raven in the desert (1 Kings 17:2–6), sitting with his head turned and raised against a background of rocky mountainous slopes.<sup>2208</sup> This composition was most often chosen in the 15th–16th c. for patronal icons in the Orthodox churches dedicated to the prophet.<sup>2209</sup>

### Remarks concerning style and attribution

Bronisława Gumińska emphasised that the cult of Prophet Elijah was particularly vivid in monastic circles because of his life in seclusion and being regarded as a prefiguration of Christ.<sup>2210</sup> A dozen or so churches in the Przemyśl Diocese were dedicated to him. Elijah was usually depicted in the Prophets' tier, with other figures from the Old Testament, but there were also individual portrayals, as he was the most venerated among prophets. Nevertheless, icons with Elijah were rare, and if they appeared, he was made to resemble St John the Baptist (see Cat. 11). He was depicted 'in a melote, with his right hand making the oratory or blessing gesture, holding a scroll in his left hand, which was traditional in Novgorod art'.<sup>2211</sup> Similar are also the dimensions of the icons, even in one of the Novgorod examples in the ГРМ holdings where he is shown only in a bust.<sup>2212</sup> Much the same in this and the Krakow icon is the depiction of the prophet's hair, especially strands of hair adding variety to the contour of his head, as well as a drawing of a veil tied under his neck, decorated with crosswise pairs of black stripes, one being much wider than the other.

The prophet is represented in a similar convention in the icon from the circle of the Master of the iconostasis from the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in Nakonechne (see footnote 2200). In this (more slender) icon, the prophet, in a similar pose, slightly bends his leg in a gentle contrapposto. In the Krakow icon the same solution was adopted, but the figure turns to the other side. To some extent coincident is the meaning of the citation on Elijah's scroll (see above). Prophet Elijah is also the central figure in the row of prophets depicted on the bottom frame of the icon *Hodegetria Surrounded by Prophets* from Busovysko (Ukr.

2208 *Prorok Eliasz na pustyni*, ikona, Ruś północna, dat. na 1. ćw. XVI w., 29,4 × 23,3 cm, z kolekcji M. E. Jelizawietina (Moskwa) – Преображенский 2009, poz. kat. 67.

2209 *Ibidem*, s. 324.

2210 Gumińska 2008, s. 55.

2211 Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, s. 331.

2212 *Prorok Eliasz*, ikona, Nowogród, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 74 × 56 cm, z cerkwi w Machinino nad rzeką Paszą, ГРМ, nr inw. 1222 – *ibidem*, kat. 69, il. na s. 536.

2208 *Prophet Elijah in the Desert*, icon, Northern Rus', dated to the 1st quarter of the 16th c., 29,4 × 23,3 cm, from the collection of M. E. Yelizavietina (Moscow) – Преображенский 2009, cat. no. 67.

2209 *Ibid.*, p. 324.

2210 Gumińska 2008, p. 55.

2211 Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, p. 331.

2212 *Prophet Elijah*, icon, Novgorod, dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 74 × 56 cm, from the Orthodox church in Machinino on the Pasha River, ГРМ, inv. no. 1222 – *Ibid.*, cat. 69, fig. on p. 536.

z Busowisk (ukr. Бусовисько)<sup>2213</sup>, co jest przypadkiem unikatowym, miejsce to bowiem zajmowali niemal zawsze Joachim i Anna. Ujęty jest tu podobnie, całopostaciowo, w lekkim kontrapoście, z kręgiem wypełnionym motywem Baranka i rozpostarym zwojem z napisem:

Азь ревностью великою ревню вхаса  
ґа. Ба моего понеже оставиша. ги

[= *Ja zazdrością wielką będę o niego (Syjon) zazdrośny (parafraza Za 8,2); Pana Boga mojego opuścili (ojcowie waszy, mówi Pan, i chodzili za bogi cudzymi, i służyli im, i kłaniali się, a mnie opuścili i Zakonu mego nie strzegli – parafraza Jr 16,11)*]

Ta ikona również została przypisana przez Marię Helytowycz do kręgu wspomnianego wyżej mistrza<sup>2214</sup>.

### Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 16); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWE 1998; PBEC 2007

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

KI [b.a., b.r.], *Obraz ruski*, karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; KI [b.a., b.r.], *Szkoła cerkiewna ruska*, karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; KI [b.a.] (przed 1951) – *Obraz – Święty Prorok Ilia – w. XVI*, karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1951 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Prorok Ilia – Elias*, karta inwentarzowa zał. 9 X 1959

#### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 64; Hordynsky 1973, poz. i il. 152; Kłosińska 1973, poz. kat. 37, s. 196–199, il. na s. 198; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 54; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Janocha 2008b, il. na s. 306; Gumińska 2008, s. 54–56, il. na s. 55; Gumińska 2010, il. na s. 451

#### Opracowania ikonografii (wybór)

Boberg 1974a, szp. 118–121; Purzycka [1991]

Бусовисько, Pol. Busowisko),<sup>2213</sup> which is a unique instance, as this place was almost always occupied by Joachim and Anne. He is depicted typically, in full figure, in a slight contrapposto, with a circle filled with a motif of a lamb and an outstretched scroll bearing the following inscription:

Азь ревностью великою ревню вхаса  
ґа. Ба моего понеже оставиша. ги

[= *I will be jealous for him (Zion) with great jealousy (paraphrase of Zech. 8:2); God has been forsaken (by your Fathers, saith the Lord, and they have walked after other gods, and have served them, and have worshipped them, and have forsaken me, and have not kept my law – paraphrase of Jer. 16:11)*].

This icon was ascribed by Maria Helytowycz also to the circle of the abovementioned master.<sup>2214</sup>

### Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 16); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PMEWE 1998; PBEC 2007

### Bibliography

#### Unpublished sources

KI [n.a., n.y.], *Obraz ruski*, inventory chart, PBEC/XVIII; KI [n.a., n.y.], *Szkoła cerkiewna ruska*, inventory chart, PBEC/XVIII; KI [n.a.] (before 1951) – *Obraz – Święty Prorok Ilia – w. XVI*, inventory chart created before 17 May 1951 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Prorok Ilia – Elias*, inventory chart created on 9 October 1959

#### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 64; Hordynsky 1973, no. and fig. 152; Kłosińska 1973, cat. no. 37, pp. 196–199, fig. on p. 198; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 54; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Janocha 2008b, fig. on p. 306; Gumińska 2008, pp. 54–56, fig. on p. 55; Gumińska 2010, fig. on p. 451

#### Studies on iconography (selected)

Boberg 1974a, cols. 118–121; Purzycka [1991]

2213 *Hodegtria w otoczeniu proroków*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 111 × 83 × 1,8 cm, z cerkwi pw. Bogurodzicy i Chórów Anielskich, dar Metropolity A. Szeptyckiego, НМЛ, nr inw. I-1516 – Гелитович 2005b, poz. kat. i il. 36.

2214 *Ibidem*, s. 103.

2213 *Hodegtria Surrounded by Prophets*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 111 × 83 × 1.8 cm, from the Orthodox church of the Mother of God and Angelic Hosts, given by Metropolitan Andrey Sheptytsky, НМЛ, inv. no. I-1516 – Гелитович 2005b, cat. no. and fig. 36.

2214 *Ibid.*, p. 103.



## Święci lekarze Kosma i Damian (gr. Agioi Anargyroi) Physician Saints Cosmas and Damian (Gr. Agioi Anargyroi)

### MNK XVIII-871/a–b

Ikona przenośna

Grecja, Macedonia, Kastoria (?), 3. ćw. XIV w., okład srebrny poł. XVII w.

Tempera na drewnie (jedna deska kasztanowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa – zob. Rap. 5.2, poz. 46), złocenia (nimby zdobienia szat, krzyże, gwiazdy i promienie mandorli otaczającej Chrystusa oraz litery), okład srebrny bez punc (50% miedzi, 30% srebra oraz 5% ołowiu – zob. Aneksy II.1–2), 21,5 × 27 × 2,5 cm

Zapis testamentowy dla MNK Zofii Ruebenbauer, w MNK od 2011

### Pochodzenie ikony

Ikona zapisana Muzeum Narodowemu w Krakowie testamentem Zofii Ruebenbauer (zm. w Kanadzie 15 X 2010), jako grecko-bizantyńska ze św. Cyrylem i św. Methodym. Na podstawie decyzji sądu w Ottawie (5 I 2011) i egzekucji notarialnej (24 I 2011) Dorota Tardiff zaproponowała ten dar Muzeum Narodowemu w Krakowie 28 X 2011 z prośbą, by opisywany był jako wspólny dar małżonków Jerzego i Zofii Ruebenbauer z Ottawy w Kanadzie. Przed przekazaniem ikona uzyskała certyfikat Domu Aukcyjnego z Ottawy (Walker's Auctions), zaświadczający, że jest to ikona rosyjska z XIX w. Do Działu XVIII dzieło trafiło na podstawie przekazu Głównego Inwentaryzatora MNK 30 XI 2011 r.

Zofia Ruebenbauer (z d. Kuczyńska, 26 VII 1913–15 X 2010) była zasłużoną działaczką Polonii kanadyjskiej, organizatorką i bardzo aktywnym społecznikiem<sup>2215</sup>. Jerzy

### MNK XVIII-871/a–b

Portable icon

Greece, Macedonia, Kastoria (?), 3rd quarter of the 14th c., silver cover (*okład*) mid-17th c.

Tempera on wood (one chestnut board, canvas not detected, gypsum ground – see Rep. 5.2, no. 46), gilded (nimbus, decoration of garments, crosses, stars and rays of the mandorla enclosing Christ and letters), silver cover, without goldsmith's marks (50% of copper, 30% of silver and 5% of lead – see Appendixes II.1–2), 21.5 × 27 × 2.5 cm

Bequeathed to the MNK by Zofia Ruebenbauer, at the MNK since 2011

### Provenance of the icon

The icon bequeathed by Zofia Ruebenbauer (d. in Canada on 15 October 2010) to the National Museum in Krakow, as Greek-Byzantine, with St Cyril and St Methodius. By decision of the Ottawa court (5 January 2011) and notarial execution (24 January 2011) Dorota Tardiff offered this gift to the National Museum in Krakow on 28 October 2011 with a request to refer to it as the gift of the couple Jerzy and Zofia Ruebenbauer the Ottawa, Canada. Before being transferred, the icon was granted a certificate of an Ottawa Auction House (Walker's Auctions) certifying that it was a 19th-century Russian icon. The work arrived in Department XVIII as ordered by the MNK Chief Cataloguer of 30 November 2011.

Zofia Ruebenbauer (née Kuczyńska, 26 July 1913–15 October 2010) was a distinguished activist of the Polish community in Canada, an organiser and very active community worker.<sup>2215</sup> Jerzy Mariusz Ruebenbauer (1 October

<sup>2215</sup> Zofia Ruebenbauer z d. Kuczyńska, ur. 1913 we Włocławku, wyższe wykształcenie uzyskała na uniwersytecie w Brukseli (Universite Libre de Bruxelles). W czasie II wojny światowej walczyła w szeregach Armii Krajowej, pełniła funkcję łączniczki w Powstaniu Warszawskim. Trafiła do niewoli, przebywała w kilku niemieckich obozach koncentracyjnych. Po wyjeździe do Kanady w 1952 r. pracowała początkowo dla firmy prawniczej w Montrealu, później jako nauczyciel jęz. francuskiego w Ottawie. Wraz z mężem angażowała się w działalność dla kanadyjskiej Polonii, m.in. organizując wystawy, spotkania świąteczne i okolicznościowe wykłady. W 2003 r. powstała Fundacja Ruebenbauerów, ukierunkowana na promocję studiów nad kulturą polską i jej dziedzictwa w Kanadzie. Jedną z trzech siostr Zofii, Irena, wyemigrowała z Polski w latach 50. XX w. (pracowała w Fabryce Wyrobów Artystycznych w Pruszkowie), by dołączyć do siostry w Kanadzie. Irena była zamężna z Adamem Gawlikowskim, absolwentem lwowskiej Politechniki, żołnierzem Armii Polskiej we Francji, delegatem Ministra Spraw Wewnętrznych

<sup>2215</sup> Zofia Ruebenbauer, née Kuczyńska, b. 1913 in Włocławek, received higher education at the university in Brussels (Université Libre de Bruxelles). During World War II she fought in the ranks of the Home Army, played the role of liaison during the Warsaw Rising. She was taken captive, stayed in several German concentration camps. Having left for Canada in 1952, she initially worked for a law company in Montreal, and then as a teacher of French in Ottawa. She and her husband were actively involved in the work for the Polish community in Canada, among others organising exhibitions, feast celebrations and occasional lectures. 2003 saw the establishment of The Ruebenbauer Foundation, dedicated to promoting the studies of Polish culture and heritage in Canada. One of Zofia's three sisters emigrated from Poland in the 1950s [she worked in the Manufactory of Artworks (Pol. Fabryka Wyrobów Artystycznych) in Pruszków], to join her sister in Canada. Irena was married to Adam Gawlikowski, a graduate of the Lviv Polytechnic, soldier of the Polish Army in France, delegate of the Minister of the Interior

Mariusz Ruebenbauer (1 X 1906–13 IX 1998) był pierwszym Komendantem Okręgu Lwowskiego NOW/AK, oficerem czasu wojny Związku Walki Zbrojnej i Armii Krajowej, współorganizatorem lwowskiego konspiracyjnego Stronnictwa Narodowego (SN) i Narodowej Organizacji Wojskowej (NOW)<sup>2216</sup>.

Po zajęciu Lwowa przez Rosjan w 1939 r. Zofia Strycharska, pierwsza żona Jerzego Ruebenbauera, ukryła ikonę w domu rodzinnym, za piecem. Oboje małżonkowie działali w konspiracji i obawiali się najgorszego, a Zofia, mimo przestróg Jerzego, zajmowała się kolportowaniem prasy podziemnej. On sam był wyznaczony przez Rosjan na kierownika laboratorium na lwowskiej Politechnice. Po aresztowaniu żony w 1940 r., podczas rewizji NKWD zrabowano różne cenne pamiątki, w tym dokumentację rodzinną. Zofia zginęła zamordowana w więzieniu 26 VI 1941 r. w trakcie tzw. masakry więziennej NKWD. W czasie rewizji Jerzy był na Politechnice – po powrocie do domu zabrał ikonę jako jedyną pamiątkę rodzinną i w obawie przed aresztowaniem wyjechał do Warszawy. Tam zamieszkał u rodziny przyszłej drugiej żony, również Zofii (z d. Kuczyńskiej), w domu należącym do jej siostry na Pradze. Jerzy i jego przyszła druga żona wzięli udział w Powstaniu Warszawskim, po czym los ich rozdzielił – trafili do różnych obozów. Ikona pozostała w domu, który ocalał (stał bowiem na prawym brzegu Wisły). Jerzy odzyskał dzieło tuż po wojnie, kiedy wrócił po pobycie w czterech kolejnych obozach przejściowych. Wyjechał następnie do Londynu, po czym trafił na tereny Niemiec do Brygady gen. Maczka. Do czasu jej rozformowania wydawał gazetę „Defilada”, następnie wyjechał do Brukseli, gdzie ponownie spotkał się z Zofią Kuczyńską, która po Powstaniu również przebywała w kilku obozach. W Brukseli Jerzy został zatrudniony na politechnice, Zofia zaś

1906–13 September 1998) was the first Commandant of Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) District NOW/AK, at the time of war an officer of the Union of Armed Struggle (Pol. ZWZ) and Home Army (Pol. AK), co-organiser of the Lviv underground National Party (Pol. SN) and the National Military Organisation (Pol. NOW).<sup>2216</sup>

After Lviv was seized by the Russians in 1939, Zofia Strycharska, the first wife of Jerzy Ruebenbauer, hid the icon in the family house, behind a stove. Both spouses were actively involved in underground activity and feared the worst, and Zofia, despite Jerzy's warnings, distributed the underground press. He was appointed by the Russians the manager of a laboratory at the Lviv Polytechnic. After his wife was arrested in 1940, during a search carried out by the NKVD, a number of precious memorabilia were plundered, including family documentation. Zofia was murdered in prison on 26 June 1941 during the so-called NKVD prison massacre. During the search Jerzy was at the Polytechnic. Having returned home, he took the icon as the only family memento and in fear of being arrested, left for Warsaw. While there, he stayed with the family of his second wife, also Zofia (née Kuczyńska), in a house belonging to her sister in Praga, a district of Warsaw. Jerzy and his future second wife took part in the Warsaw Uprising, and then fate separated them – they were detained in different camps. The icon stayed at home, which survived (situated on the right bank of the Vistula river). Jerzy regained the work shortly after the war, when he returned having stayed in four transition camps. Later he went to London, and then to Germany, where he joined General Maczek's Brigade. Until it was disbanded, he published the paper *Defilada*, then went to Brussels, where he reunited with Zofia Kuczyńska, who after the Uprising had stayed in several camps. In Brussels Jerzy found employment

...

of the Polish Government in London, after 1945 – in Belgium. From 1956 he worked as an engineer in the USA. He met his future wife in New York. Adam and Irena Gawlikowski allotted their wealth for prizes for the best students of the Academy of Fine Arts in Warsaw – <http://gawlikowscy.evot.org/index.php?m=1&menu=7&lang=pl> [retrieved: 24 June 2017]. Based on the obituary published in *Ottawa Citizen* on 19–23 October 2010 and available in the electronic version at <http://www.legacy.com/obituaries/ottawacitizen/obituary.aspx?n=zofia-ruebenbauer&pid=146105409> [retrieved: 12 May 2017].

2216 Jerzy Ruebenbauer, ur. w Dąbrowie Tarnowskiej, jego ojcem chrzestnym był Jędrzej Moraczewski, premier pierwszego polskiego rządu w Polsce niepodległej (1918–1919). Studiował w Poznaniu (na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym) i Lwowie (na Wydziale Inżynierii Lądowej i Wodnej), pracował na lwowskiej Politechnice, jako inżynier powiatowy w Tarnobrzegu, w okresie powojennym podjął pracę naukową w Brukseli, w Kanadzie był działaczem polonijnym. 3 X 1938 ożenił się z lwowianką Zofią Strycharską (4 V 1913–26 VI 1941). Pani Zofia, magister prawa, została aresztowana przez NKWD 23 III 1940 i przez ponad rok była przetrzymywana w więzieniach lwowskich („Brygidki” i „Zamarstynów”). Zginęła w czasie tzw. masakry więziennej NKWD w dniach 25–28 VI, kiedy to funkcjonariusze NKWD i NKGB zamordowali kilka tysięcy więźniów politycznych – <http://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jerzy-ruebenbauer,38371.html> [odczyt: 24 VI 2017].

2216 Jerzy Ruebenbauer, b. in Dąbrowa Tarnowska, his godfather was Jędrzej Moraczewski, Prime Minister of the first Polish government in independent Poland (1918–1919). He studied in Poznań (Faculty of Mathematics and Natural History) and in Lviv (Faculty of Land and Water Engineering), worked at the Lviv Polytechnic, as a county engineer in Tarnobrzeg, in the post-war period he became engaged in scientific work in Brussels, and was actively involved in the work for the Polish community in Canada. On 3 October 1938 he married Zofia Strycharska (4 May 1913–26 June 1941) from Lviv. His wife, Zofia, Master of Laws, was arrested by the NKVD on 23 March 1940 and imprisoned for over a year in Lviv (‘Brygidki’ and ‘Zamarstynów’ prisons). She was murdered during the so-called prison massacre by the NKVD on 25–28 June, when the NKVD and NKGB officers murdered several thousand political prisoners – <http://www.1944.pl/powstancze-biogramy/jerzy-ruebenbauer,38371.html> [retrieved: 24 June 2017].

podjęła studia filozoficzne na uniwersytecie. Po pewnym czasie oboje udali się na emigrację do Kanady, zabierając ze sobą cenną ikonę.

Na rewersie ikony widnieje spis imion z datami dziennymi (zob. niżej), których identyfikacja stała się możliwa dzięki kontaktowi z rodziną ofiarodawców w czerwcu 2017 r.<sup>2217</sup> Okazało się, że ikona była związana z przodkami Jerzego Ruebenbauera, tzn. należała do jego babki, Haryklii [Hyraklia, gr. Herakleia, Chariclea (?)] Mavrocordatos-Serini, Sas-Hoszowskiej (1839–20 X 1906), z książęcego rodu Mavrocordatos<sup>2218</sup>. Haryklia wyszła za mąż za Jana Roberta Hoszowskiego (1826–1892), przedstawiciela dawnego rodu Hoszowskich herbu Sas, wywodzącego się z Hoszowa w ziemi przemyskiej<sup>2219</sup>. Ta para miała przynajmniej siedmioro

at the technical university and Zofia undertook philological studies at the university. After awhile they both emigrated to Canada, taking the valuable icon with them.

The reverse of the icon features a list of names with exact dates (see below), the identification of which was possible after contacting the family of donors in June 2017.<sup>2217</sup> It turned out that the icon was linked with Jerzy Ruebenbauer's ancestors, namely it belonged to his grandmother Haryklia [Hyraklia, Gr. *Herakleia*, *Chariclea* (?)] Mavrocordatos-Serini, Sas-Hoszowska (1839–20 October 1906), from the Mavrocordatos family of princes.<sup>2218</sup> Haryklia married Jan Robert Hoszowski (1826–1892), a member of the old Hoszowski family bearing the Sas coat of arms, originally from Hishiv (Ukr. Гошів, Pol. Hoszów) in the Przemysł Land.<sup>2219</sup> This couple had at least seven

2217 Dzięki uprzejmej pomocy p. Danuty Tardiff udało mi się skontaktować (23 VI 2017) z p. Zbigniewem Lisieckim z Warszawy, spokrewnionym z Zofią Ruebenbauer, ofiarodawczynią ikony. Zbigniew Lisiecki, dzięki posiadanym archiwom rodzinnym, fotografiom i wypisom genealogicznym, pomógł mi rozwikłać zagadkę związaną z przeszłością ikony i umieszczonymi na niej napisami. Pozostałe niejasności w tej niezwyklej historii rozwiłem dzięki pomocy p. Albina Ruebenbauera (l. 88) z Krakowa, od którego uzyskałem (VII–XII 2017) wiele informacji i fotografii rodzinnych, oraz p. Łukasza Hoszowskiego, zamieszkałego we Wrocławiu, potomka męskiej linii rodu – który podczas licznych rozmów (I 2018) również przekazał mi wiele cennych informacji.

2218 Mavrocordatos to słynna rodzina fanariotów greckich obsadzanych przez Turków na tronie mołdawskim. Założycielem rodu był kupiec z Chios, ale jego syn, Alexander (ok. 1636–1709), został doktorem filozofii i medycyny na Uniwersytecie Bolońskim, w 1673 r. został tłumaczem na dworze sultana i uczestniczył w negocjacjach z Austrią, przygotowując traktat pokojowy w Karłowicach (1699). Miał zostać sekretarzem stanu i hrabią Świętego Cesarstwa Rzymskiego (*Reichsgraf*). Dzięki autorytetowi na dworze Mustafy II uzyskał wpływ na poprawę warunków chrześcijan w Imperium Otomańskim. Jego syn, Mikołaj (1670–1730), pełnił podobną funkcję, a w 1708 r. został hospodarem Mołdawii, a następnie Wołoszczyzny. Był pierwszym Grekiem naznaczonym przez Portę do zarządzania księstwami dunajskimi. Wielkim następcą fanariotów był Aleksander Mavrocordatos (1791–1865), zaangażowany w wojnę o niepodległość Grecji (1821–1832), a następnie tworzenie rządu greckiego – przewodniczył pierwszemu zgromadzeniu narodowemu w Epidaurus. W 1833 r. król Otton desygnował go na premiera – [https://en.wikipedia.org/wiki/Mavrocordatos\\_family](https://en.wikipedia.org/wiki/Mavrocordatos_family) [odczyt: 23 VI 2017]; *Mavrocordatos*, [w:] *Encyclopaedia Britannica* 17 (1911), s. 917.

2219 Informacje na temat genealogii Jana Roberta zebrane przez Paula Hoszowskiego uzyskałem od p. Łukasza Hoszowskiego (I 2018): ojciec Jana Roberta, Erazm Hoszowski, zmarł 20 VIII 1833 w Karlsbadzie (Karlovy Vary). Jego synowie, Adam i Jan, zostali wysłani do Wiednia na naukę do Akademii Cesarskiej (jako kadeci słynnego Theresianum zostali uwiecznieni w obrazie Franza Schafernacha w 1843 – informacja p. Albina Ruebenbauera), po czym wzięli udział w powstaniu węgierskim w 1848 r. Adam z pewnością brał udział w kampanii wiosennej, zwłaszcza w bitwie pod Isaszeg (30 km na południe od Budapesztu), po której otrzymał węgierskie odznaczenie wojskowe za czyny na polu walki. Prawdopodobnie też obaj znaleźli się razem z gen. Bemem wśród stacjonujących w Widyniu, potem w Szumli (Bułgaria) uchodźców. Obaj zapewne towarzyszyli Bemowi do Aleppo w Syrii, gdzie współpracowali z nim przy realizacji produkcji prochu strzelniczego z saletry, po jego śmierci zaś zostali wspomniani przez konsula Francji w Erzurum w prowincji Kars jako instruktorzy artylerysty w randze kapitanów. Adam znany był pod tureckim imieniem jako Emin Effendi (Effendi to rodzaj tytułu szlacheckiego), Jan zaś – jako Omer Effendi. Bardzo możliwe, że obaj wzięli udział w kampanii tureckiej w Migreli na zakończenie wojny krymskiej (1853–1856). Adam zakończył wojnę w randze majora z orderem Medżydów, po czym poślubił we Francji (I VII 1858) Marię Annę Eudoksję Castagne, córkę byłego konsula Francji w Istanbulu. Opuścił armię turecką przed 1862,

2217 Thanks to kind help offered to me by Ms Danuta Tardiff I managed to contact (on 23 June 2017) Mr Zbigniew Lisiecki from Warsaw, a relative of Zofia Ruebenbauer who donated the icon. Zbigniew Lisiecki, making use of family archival materials, photographs and genealogical extracts, has helped me solve the puzzle connected with the past of the icon and the inscriptions it bears. The other questions related to this extraordinary history have been answered with the help from Mr Albin Ruebenbauer (88) from Krakow, from whom I received (July–December 2017) a lot of information and family pictures, and from Mr Łukasz Hoszowski, residing in Wrocław, a descendant of the male line of the family – who also provided me with valuable information during numerous conversations (January 2018).

2218 The Mavrocordatos family was a famous family of Greek Phanariots put on the Moldavian throne by the Turks. The founder of the dynasty was a merchant from Chios, but his son, Alexander (ca. 1636–1709), became a doctor of philosophy and medicine of the University of Bologna, and in 1673 – an interpreter at the sultan's court and he took part the negotiations with Austria, working on the Treaty of Karlowitz (1699). He became a secretary of state and a *Reichsgraf* (Imperial Count) of the Holy Roman Empire. Thanks to his authority at the court of Mustafa II, he contributed to improving the condition of Christians in the Ottoman Empire. His son, Nicholas (1670–1730), played a similar role, and in 1708, he was appointed Hospodar of Moldavia, and then Wallachia. He was the first Greek appointed by the Porte to the position of Hospodar of the Danubian Principalities. A great descendant of the Phanariots was Alexandros Mavrocordatos (1791–1865), engaged in the Greek War of Independence (1821–1832), and then in the formation of the Greek government – led the First National Assembly at Epidaurus. In 1833, King Otto appointed him Prime Minister of Greece – [https://en.wikipedia.org/wiki/Mavrocordatos\\_family](https://en.wikipedia.org/wiki/Mavrocordatos_family) [retrieved: 23 June 2017]; *Mavrocordatos*, [in:] *Encyclopaedia Britannica* 17 (1911), p. 917.

2219 I obtained information concerning the genealogy of Jan Robert collected by Paul Hoszowski from Mr Łukasz Hoszowski (January 2018): Jan Robert's father, Erazm Hoszowski, died on 20 August 1833 in Karlsbad (Karlovy Vary). His sons, Adam and Jan, were sent to Vienna to continue their education at the Imperial Academy (as cadets of the famous Theresianum they were depicted in Franz Schafernach's painting in 1843 – information from Mr Albin Ruebenbauer), after which they took part in the Hungarian Revolution of 1848. Adam certainly took part in the Spring campaign, in particular the Battle of Isaszeg (30 km to the south of Budapest), after which he received a Hungarian military decoration for his valour on the battlefield. They were probably both with General Bem among the refugees stationed in Vidin, and then in Shumen, Bulgaria. They probably accompanied Bem on his way to Aleppo, Syria, where they worked together on the production of gun powder from saltpetre, and after his death they were mentioned by the French consul in Erzurum, in the province of Kars, as artillery instructors holding the rank of captains. Adam was known under his name Emin Effendi (Effendi is a title of nobility), and Jan – Omer Effendi. It is very likely that they both participated in the Ottoman campaign in Migrella at the end of the Crimean War (1853–1856). At the end of the war Adam held the rank of major with the Order of the Medjidie, and then, in France, he married (I July 1858) Marie

dzieci: Wirginię Angelę (poślubiła Karola Ruebenbauera 26 X 1901), Irenę (poślubiła Władysława, innego członka rodziny Hoszowskich, ur. w 1858 w Żywisławiu), Leandra (ożenił się z panną Dwernicką), Roberta, Harytona (ożenił się z Adelaidą), Irenę, Helenę (zmarłą jako dziecko) oraz Ewelinę (późniejszą żonę Ludwika Hoszowskiego). Są to właśnie te imiona, które wymieniono na rewersie ikony, z datami dziennymi narodzin.

Wirginia (1865–1936, pochowana na cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie) 26 X 1901 wyszła za mąż za płk. inż. dypl. Karola Teodora Ruebenbauera (1869–1917), budowniczego linii kolejowych w Galicji, z którym miała trzech synów: Jerzego (1 X 1906–14 VIII 1998), wspomnianego bohatera i dziedzica ikony; Zbigniewa (1905–1992), ministra w rządzie polskim w Londynie; oraz Janka, który zmarł niedługo po urodzeniu w 1902 r. (wspomnianego na lewym boku ikony jako urodzonego 8 VII 1900). W nekrologu Wirginii Sas-Hoszowskiej Ruebenbauerowej stwierdzono, że była córką Haryklei, wnuczki (?) oswoobodziciela Grecji, Aleksandra Mavrocordatos (od 1833 premiera kraju), co wyjaśniałoby ostatecznie wiele kwestii, jak i genealogię rodu, który przechował tak cenną pamiątkę: „Urodziła się w Weldziżu, jako córka Harikleji de Maurokordu[a]tos, wnuczki oswoobodziciela Grecji ks. Aleksandra, oraz Jana, uczestnika walk o niepodległość z r. 48 i austr. więźnia stanu”<sup>2220</sup>.

...

kiedy to przybył do Polski, próbując znaleźć pracę na kolei (przynajmniej dwóch jego wnuków zrobiło kariery w kolejach tureckich, a jeden w argentyńskich) – w 1878 powrócił do armii otomańskiej pod dowództwem Omara Paszy i wziął aktywny udział w obronie Plevny, gdzie zyskał stopień generała i odniósł rany. Miał przynajmniej dwójkę dzieci: Marie (zmarłą wkrótce po narodzinach) i Adama Erazma. Jego brat, Jan, zanim opuścił armię, poznał Greczynkę, Haryklię Mavrocordato-Sirini, z którą następnie wziął ślub. Powrócił w strony rodzinne. We Lwowie mogli pojawić się w VIII 1857, skąd wyjechali do Weldzira. Są też informacje o aktywności Jana w powstaniu styczniowym w 1863, później małżonkowie wyjechali do Machowej.

2220 Weldzisz (ukr. Шевченкове) w dawnym pow. doliniańskim woj. stanisławowskiego. O tym nekrologu poinformował mnie 30 XII 2017 p. Albin, który stwierdził, że Erazm, ojciec Jana – męża Heraklei, mógł być przyrodnim bratem gen. Józefa Bema. Zdjęcie nekrologu uzyskałem od p. Łukasza Hoszowskiego 17 I 2018. Napisano w nim, że Wirginia bardzo angażowała się w organizowanie przedszkoli w Poznaniu w latach 1919–1920, za co otrzymała Krzyż Zasługi. W *Liber natorum* z 1910 lwowskiej parafii św. Anny znajduje się nieco kontrowersyjnie zapisana metryka narodzin Mieczysława Stanisława. Według mojego odczytu, Mieczysław Stanisław to syn Roberta Sas-Hoszowskiego, syna Jana i Chariclei Księżnej (Princesa?) Mavrocordato-Sorini oraz Anny, córki Aleksandra Litusa i Zofii Nowickiej. Poproszony o konsultację, dr hab. Marian Wolski (UJ) sprostował zapis dotyczący funkcji Roberta, który był urzędnikiem kolejowym, wykluczając zarazem zapis o księżnej i dokonując innej interpretacji – byłby to syn Roberta, syna Jana i Chariclei Szincassy oraz Anny Mavrocordato Sorini, córki Aleksandra Litris (może Litawor?) i Zofii Nowickiej. Rodzice chrzestni: Stanisław Kleczeński, przemysłowiec, i Maria Abcyscheider, żona Ferdynanda – Lwów, Parafia św. Anny, *Liber natorum*, nr 463/1910 (s. 77). Fotokopię metryki uzyskałem od p. Łukasza Hoszowskiego (4 I 2018), dla którego Mieczysław był dziadkiem; dostępna jest też w internecie: [http://agadd2.home.net.pl/metrykalia/301/sygn.%201865/images/1\\_301\\_0\\_0\\_1865\\_0298.jpg](http://agadd2.home.net.pl/metrykalia/301/sygn.%201865/images/1_301_0_0_1865_0298.jpg).

children: Wirginia Angela (married Karol Ruebenbauer on 26 October 1901), Irena (married Władysław, another member of the Hoszowski family, b. in 1858 in Żywisław), Leander (married Miss Dwernicka), Robert, Haryton (married Adelaida), Irena, Helena (died in childhood) and Ewelina (the future wife of Ludwik Hoszowski). These names are listed on the reverse of the icon, with exact dates of birth.

Wirginia (1865–1936, buried in the Lychakiv Cemetery in Lviv) on 26 October 1901 married Col. Karol Teodor Ruebenbauer (1869–1917), engineer, builder of railways in Galicia, with whom she had three sons: Jerzy (1 October 1906–14 August 1998), the abovementioned protagonist and heir to the icon; Zbigniew (1905–1992), minister in the Polish government in London; and Janek, who died shortly after birth in 1902 (mentioned in the left corner of the icon as born on 8 July 1900). According to the obituary of Wirginia Sas-Hoszowska Ruebenbauer, she was daughter of Harykleia, grand-daughter (?) of the liberator of Greece, Alexandros Mavrocordatos (from 1833 Premier of Greece), which explains not only numerous issues, but also the genealogy of the family that preserved such a precious memento: ‘She was born in Weldziż, as a daughter of Harikleia de Maurokordu[a]tos, granddaughter of the liberator of Greece, Prince Alexander, and Jan, participant in the struggle for independence of [18]48 and Austrian prisoner of state’<sup>2220</sup>.

...

Anne Eudoxie Castagne, daughter of the former French consul in Istanbul. He left the Turkish army by 1862, when he arrived in Poland, trying to find employment on the railway (at least two of his grandsons had a career on the Turkish railway, and one on the Argentinean railway) – in 1878, he returned to the Ottoman army commanded by Omar Pasha and was actively involved in the defence of Plevna, where he was promoted to the rank of general and sustained wounds. He had at least two children: Marie (died shortly after birth) and Adam Erazm. Before leaving the army, his brother, Jan met a Greek woman, Haryklesia Mavrocordato-Sirini, whom he later married. He returned to his homeland. They might have visited Lviv in August 1857, from where they went to Shevchenkove (Ukr. Шевченкове, Pol. Weldzisz). There is also information about Jan's involvement in the January Uprising of 1863, and later the couple went to Machowa.

2220 Shevchenkove (Ukr. Шевченкове, Pol. Weldzisz) in the former Dolyna (Ukr. Долина, Pol. Dolina) County, Ivano-Frankivsk (Ukr. Івано-Франківськ, Pol. Stanisławów) Oblast. I was informed about this obituary on 30 December 2017 by Mr Albin, who said Erazm, Jan's father – Herakleia's husband, might have been Gen. Józef Bem's half-brother. I received the picture of the obituary from Mr Łukasz Hoszowski on 17 January 2018. According to it, Wirginia was actively involved in organising kindergartens in Poznań 1919–1920, for which she was awarded the Cross of Merit. In *Liber natorum* of 1910 of the Lviv parish of St Anne there is the certificate of birth of Mieczysław Stanisław, written in a slightly controversial way. As deciphered by me, Mieczysław Stanisław was the son of Robert Sas-Hoszowski, son of Jan and Chariclea Princess (Princesa?) Mavrocordato-Sorini and Anna, daughter of Aleksander Litus and Zofia Nowicka. Asked for consultation, Dr hab. Marian Wolski (UJ) put right the note concerning the function held by Robert, who was also a railway official, ruling out the possibility of the note about the princess and interpreting it in a different way – namely, the son of Robert, son of Jan and Chariclea Szincassa and Anna Mavrocordato Sorini, daughter of Aleksander Litris (perhaps Litawor?) and Zofia Nowicka. Godparents: Stanisław Kleczeński, industrialist, and Maria Abcyscheider, wife of Ferdinand – Lviv, St Anne parish, *Liber natorum*, no. 463/1910 (p. 77). I received the photocopy

Tradycja umieszczania członków rodziny znana jest z wcześniejszych przykładów, do których należy ikona *Matki Boskiej Smoleńskiej*, z końca XVI w. (z kolekcji Pawła Korina). Na jej odwrociu widnieje rodzaj notatki, którą sporządził właściciel w 1961 r., z informacją, że to dzieło pochodzi z rodu Korinych, chrześcijan-malarzy ikon wsi Palech, guberni Włodzimierskiej, następnie opisano dorosłych członków rodu oraz wymieniono ich dzieci<sup>2221</sup>.

### Stan zachowania

W chwili przekazu ikona była w stanie ogólnym dobrym, niemniej widoczne były jedynie twarze, okład zaś był pościemniały, pokryty patyną, z odgiętym prawym górnym rogiem. W trakcie konserwacji w PKM/Sz i LANBOZ w roku 2013 tak ikona, jak okład zostały oczyszczone i zabezpieczone. Przyjęto wariant konserwacji najmniej inwazyjnej, dlatego też pozostawiono na ikonie skryształizowaną warstwę dawnego werniksu.

### Konserwacje

- 2013, IV: zdjęcie okładu i oczyszczenie w PKM/Sz
- 2013, IV–VI, oczyszczenie warstwy malarskiej z nawarstwień brudu i kurzu, dokumentacja fotograficzna w różnych zakresach fal, analiza szlifów, analiza pierwiastkowa okładu w LANBOZ

### Podobrazie

Ikona niewielkich rozmiarów, na jednej desce pękniętej pionowo, przez środek. Na odwrociu zachował się ślad po otworach u góry ikony, służących do jej zawieszania, przez które przewlekany był sznur lub rzemień. Otwór jest także widoczny na środku dolnego boku ikony. Rewers ikony oraz jej boki są pokryte napisami, tj. imionami z podanymi datami dziennymi: z tyłu w języku francuskim, po bokach – polskim. Daty wskazują, że wpisy na rewersie są starsze.

### Opracowanie awersu

Kowczeg jest płytki, powstała naturalna rama podzielona jest w połowie namalowaną na obrzeżach czerwoną ramką. Na obwodzie widoczne są otwory po gwoździach, w regularnych, kilkucentymetrowych odstępach, służące do mocowania okładu. Drugi rząd otworów na styku łuzgi i pola środkowego jest rzadszy, poza tym widoczne są one w nimbach przedstawionych osób.

The tradition of featuring family members on works of art is known from earlier examples, e.g. an icon of the *Mother of God of Smolensk*, from the end of the 16th c. (from Pavel Korin's collection). Its reverse bears a note made by the owner in 1961, informing that this work belonged to the Korin family, Christian painters of icons in the village of Palech, Vladimir Governorate, and descriptions of adult family members and list of their children.<sup>2221</sup>

### Condition

At the time of the bequest the general condition of the icon was good; nevertheless, only the faces were visible, the cover was darkened, coated with patina, the top right corner bent. In the course of the conservation treatments in the PKM/Sz and LANBOZ in 2013 both the icon and the cover were cleaned and protected. A variant of the least invasive conservation was adopted, therefore a layer of old crystallised layer of varnish has been left on the icon.

### Conservation treatments

- April 2013: silver cover removed and icon cleaned in the PKM/Sz
- April–June 2013, paint layer cleaned, layers of dirt and dust removed, photographic documentation in various wave ranges, analysis of cross-sections, chemical analysis of the cover in the LANBOZ

### Support

The small-sized icon on one board, with a vertical crack in the middle. The reverse shows traces of holes at the top of the icon, used for hanging, through which a string or a thong was threaded. A hole can also be seen in the middle of the bottom side of the icon. The reverse of the icon and its sides feature inscriptions, i.e. names with exact dates: at the back in French, and on the sides – in Polish. Dates indicate that the inscriptions on the reverse are older.

### Front side

The *kovcheg* is shallow, the resulting natural frame is divided in the middle with a red frame painted along the edges. Holes after nails can be seen on the perimeter, at regular intervals, of several centimetres, used to attach the cover. The other row of holes, on the junction of the *luzga* and the central field, is rarer, and they can also be seen in the nimbuses of the represented figures.

...

of the certificate from Mr Łukasz Hoszowski (4 January 2018), grandson of Mieczysław; available at [http://agadd2.home.net.pl/metrykalia/301/sygn.%201865/images/1\\_301\\_0\\_0\\_1865\\_0298.jpg](http://agadd2.home.net.pl/metrykalia/301/sygn.%201865/images/1_301_0_0_1865_0298.jpg).

2221 Антонова 1966, s. 95.

2221 Антонова 1966, p. 95.

## Inskrypcje

W warstwie malarskiej:

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΝΑΓΥΡΟΙ

[(czytelne w świetle IR): *Agioi Anargyroi* = *Święci lekarze*,  
dosłownie: „nie biorący srebra” (za leczenie)]

	ΟΙ ΑΓΙΟΙ	ΑΝΑΓΥΡΟΙ	
c	K	c	Δ
O	O	O	A
Α	C	Α	Mt
Γt	M	Γt	A
O	A	O	N
C	C	C	O
			C

[w obrazie uzyskanym w technice fluorescencji rentgenowskiej (XRF), z filtrem uwypuklającym złoto (Au) ujawniły się imiona świętych oraz wszystkie akcenty: (h)agios Kosmas = św. Kosma; (h)agios Damianos = św. Damian]

Na okładzie srebrnym (w technice repusowania powtórzone ogólne określenie tematu):

H APH ANAGYYP

U dołu okładu, w środku (w technice repusowania):

KPNΣPN

(sens niejasny, może nazwa własna, np. rodziny właścicieli ikony)

Rewers ikony, od góry:

*Mariés 6 Janvier 86**Leandre 28 Novembrie**Irene 29 9=°**Robert 24 Juillet**Harus 21 Juin**Virginie 28 Juin**Helene 26 9=°**Eveline 25 Septembre**Urania → → → → → 5/12**Michell[e?] Novembr. 8/**Nace [?] Eveline 25. 19[13?] Irene 23.II[?].18[99?]**Robert mort le 28 Fevrier 1892*

W świetle żółtym UV na końcu każdej linijki tekstu po prawej stronie widoczne są ślady startych napisów, niestety praktycznie nieczytelnych, choć można odnieść wrażenie, że zachowany zapis to poprawiona i dodatkowo pogrubiona wersja zapisu wcześniejszego. W ostatniej linijce zawarto wskazówkę pozwalającą traktować te wpisy jako pamiątki związane z – jak można mniemać – narodzinami kolejnych członków rodziny właścicieli ikony. Wpis był też związany ze śmiercią Roberta 28 II 1892. Czas dokonanych wpisów odnosi się do przełomu XIX i XX w. i obejmuje okres od 6 I 1886 do 23 XI 19(13?), należy przy tym zaznaczyć, że prawie wszystkie wpisy pośrednie są pozbawione dat rocznych.

## Inscriptions

In the paint layer:

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΝΑΓΥΡΟΙ

[(visible in IR light): *Agioi Anargyroi* = *Physician Saints*,  
literally: ‘not taking silver’ (for curing)]

	ΟΙ ΑΓΙΟΙ	ΑΝΑΓΥΡΟΙ	
c	K	c	Δ
O	O	O	A
Α	C	Α	Mt
Γt	M	Γt	A
O	A	O	N
C	C	C	O
			C

[an image obtained in the technique of X-ray fluorescence (XRF), with the filter highlighting gold (Au) revealed names of saints and all the accents: (h)agios Kosmas = St Cosmas; (h)agios Damianos = St Damian]

On the silver cover (in the technique of repoussage the general name of the theme is repeated):

H APH ANAGYYP

At the bottom of the cover, in the centre (repoussé):

KPNΣPN

(the meaning is not clear, perhaps a name, e.g. of the family owning the icon)

The reverse of the icon, from top:

*Mariés 6 Janvier 86**Leandre 28 Novembrie**Irene 29 9=°**Robert 24 Juillet**Harus 21 Juin**Virginie 28 Juin**Helene 26 9=°**Eveline 25 Septembre**Urania → → → → → 5/12**Michell[e?] Novembr. 8/**Nace [?] Eveline 25. 19[13?] Irene 23.II[?].18[99?]**Robert mort le 28 Fevrier 1892*

In the yellow UV light at the end of each line of the text on the right there are marks of erased inscriptions, unfortunately practically undecipherable, although one may get the impression that the preserved inscription is a corrected version of the former inscription, additionally made bold. The last line contains a hint making it possible to treat these notes as mementos connected – as can be assumed – with the births of new members of the family owning the icon. One of the inscriptions was connected with the death of Robert, on 28 February 1892. The inscriptions are dated to the late 19th and early 20th c. and span the period from 6 January 1886 to 23 November 19(13?), but it must be noted that almost all the indirect notes do not include year dates.

Napisy na bokach ikony:

Bok górny:

Napis literowo(?) -cyfrowy, niestety przetarty i nieczytelny także w świetle UV.

Bok dolny:

Napisy niewidoczne, być może z prawej strony był ryty w desce, nieczytelny.

Bok lewy:

... [i?] *Ludka* [?] *urodzone ... 7 8 1893* | *Jaś urodzony ... 8/7 1900* | *Irenka 26/6 189* [?] *Janek 19/8 198*

Bok prawy:

Brak śladów napisów

Inscriptions on the sides of the icon:

Top side:

Letter(?) -digit inscription, unfortunately obliterated and illegible also in the UV light.

Bottom side:

Invisible inscriptions, perhaps on the right it was engraved in panel, illegible.

Left side:

... [i?] *Ludka* [?] *urodzone ... 7 8 1893* | *Jaś urodzony (= born) ... 8/7 1900* | *Irenka 26/6 189* [?] *Janek 19/8 198*

Right side:

No traces of inscriptions

Wpisy na boku lewym są w języku polskim, mimo że również odnoszą się do przełomu XIX i XX w., choć ostatni z nich mógł być naniesiony w latach 80. XX w.

## Opis

Pod okryciem metalowym widoczne były jedynie mocno przyciemnione twarze, rozświetlone bardzo wąskimi pasemkami bieli. Po zdjęciu okrycia i oczyszczeniu powierzchni ikony odsłoniła się kompozycja, w której pole środkowe wypełniają ujęci w  $\frac{3}{4}$  dwaj święci uzdrowiciele, którym obiema dłońmi błogosławi Chrystus wyłaniający się z zielonego półokręgu udekorowanego złotymi gwiazdami z rozchodzącymi się ku brzegom promieniami. Twarz Jezusa nosi wyraźne ślady przemycia, rysy są w dużym stopniu zatarte, zwłaszcza w dolnej partii. Głowę okala nimb krzyżowy z wpisanymi literami.

Identyfikację ogólną pary świętych umożliwia inskrypcja w języku greckim i – jak długo sądziłem – bez wskazania ich imion, umieszczona w górnej partii tła ikony. Imiona te ujawniło dopiero badanie ikony metodą fluorescencji rentgenowskiej, dzięki czemu okazało się, że wszystkie napisy wykonano złotem. To jedyna ikona w całym katalogu tak niezwykle wyróżniona.

Wzrok lekarzy skierowany jest na boki, twarze są smukłe, pociągłe, z półkolistymi zakończonymi brodami oraz ostro opadającymi w dół wąsami. Zwracają uwagę smukłe, podłużne nosy, a także mocne rozświetlenia czoła i policzków. Oblicza świętych opracowano plastycznie, jednocześnie mocny modelunek światłocieniowy nadaje im wrażenie bardzo surowych. Obwody nimbów zaakcentowano rzędem drobnych kółeczek, będących wynikiem użycia odpowiedniej puncy. Tuż nad nimi, powyżej obwodu nimbów wykonano nakłucia tworzące formy niewielkich trójkątów równobocznych, dobrze widoczne dopiero w promieniach RTG. W obrazie XRF uwidocznili się zdobienie tych dekoracji złotem, dające nadzwyczajny efekt jakby promieniowania nimbów.

Inscriptions on the left side are in Polish, despite the fact they refer to the late 19th and early 20th c., though the last one might have been applied in the 1980s.

## Description

Under the metal cover one could see only darkened faces, brightened with very thin streaks of white. After removing the cover and cleaning the surface of the icon the composition can be seen, in which the central field is filled with sainted physicians, depicted in  $\frac{3}{4}$ , whom Christ, emerging from a green semicircle decorated with gold stars with rays branching towards the edges, is blessing with his both hands. Jesus' face clearly shows marks of washing, the features are to a large extent erased, especially in the lower area. The head is enclosed in a cross nimbus with inscribed letters.

The general identification of the pair of saints is possible thanks to an inscription in Greek (as I long believed, not including their names) featured in the upper part of the icon's background. The names were only revealed in the X-ray fluorescence examination, which showed that all the inscriptions had been made with gold. It is the only icon in the entire catalogue with this unique decoration.

The physicians are looking to the sides, faces are slender, elongated, with beards ending in a semicircle and moustaches falling down sharply. What attracts attention are slender, elongated noses, as well as strongly illuminated foreheads and cheeks. The faces of saints are depicted vividly, at the same time the distinctive chiaroscuro modelling makes them look very austere. The contours of nimbuses are accentuated with a row of tiny circles applied with the use of a punch. Right above them, above the outlines of nimbuses, pricks make up the forms of small equilateral triangles, visible only in the X-ray light. The X-ray image shows that these decorations are embellished with gold, which has the unique effect of the radiation of nimbuses.

St Damian is holding an object in his right hand. Unclear in visible light, in the X-ray light it can be identified as a slen-

Święty Damian trzyma w prawej dłoni przedmiot, niedookreślony w świetle widzialnym, w świetle RTG rozpoznawalny jako smukły, ostro zakończony skalpel chirurgiczny. Dłoń lewą zaciska na futerał, który służył zapewne do przechowywania narzędzi lekarskich. Zwraca uwagę detal w postaci uchylonej stożkowej pokrywki z dwoma kółeczkami, z których jedno stanowi element mechanizmu zatrzasku, a drugie zawiasu, z doczepionym do niego łańcuszkiem, umocowanym zarazem do drugiego końca futerału. Górna część futerału i jego pokrywka są pokryte czarnymi kropkami, poza tym przy obu końcach zdobią go dwie równoległe linie. Święty odziany jest w dwuczęściową szatę; spodnia tunika jest jasnoczerwona, płaszcz (chlamida) zaś ciemnoczerwony. Tunikę zdobi ponadto szerokie lamowanie pod szyją, z dwiema równoległymi liniami przy krawędziach, oraz pionowy pas (*clavus*), przypominający antyczne tuniki rzymskie.

Święty Kosma trzyma w prawej dłoni skalpel, również trudno rozpoznawalny w świetle dziennym, a bardzo wyraźnie widoczny w świetle RTG. U obu świętych długie i smukłe narzędzia zakończone są u góry jakby delikatnym kółeczkiem z subtelną poprzeczką, u dołu podobna poprzeczka znajduje się u nasady ostrza przypominającego grot. W lewej dłoni święty demonstruje otwartą skrzyneczkę, którą wypełniają ciemne, podłużne przedmioty, w promieniach RTG mające postać prostopadłościanów. Tunika spodnia jest koloru zielonego z czerwoną, bardzo wąską lamówką wokół szerokiego rękawa. Jasnoczerwony płaszcz dość szczelnie okrywa postać, w partii szyi i lewego ramienia tak tunika, jak chlamida mają podobną, czerwoną barwę i są pokryte szrafowaniem. Tunika ma pod szyją wąską lamówkę z niewielką, owalną zapinką w centrum, niewidoczną jednak w innych zakresach światła.

W świetle widzialnym widoczny jest zarys krzyża zawieszzonego na piersi św. Damiana, a w świetle RTG z kolei widoczne są krzyże na piersiach obu lekarzy, równoramienne w kształcie, lekko rozszerzone na końcach i zakończone medalionami. U góry są to duże kółka, przez które przewleczono łańcuszki.

Wypełnione czerwonym kolorem tło ikony jest zagłębione w stosunku do ramy, tworząc tzw. kowczeg. W jego górnej partii, nad głowami świętych widać zarys greckiej inskrypcji. Ramkę zaznaczono paskiem jasnej czerwieni z widocznymi otworami po mocowaniu metalowego okładu.

### Okład metalowy

Okład ikony wykonano ze srebra (zob. Aneks II.2), w technice repusowania, z grubsza powielając kompozycję malarską, uzupełnioną o motywy roślinno-geometryczne wypełniające nimby i tło ikony. Wykonawca prawdopodobnie nie dostrzegł narzędzi w rękach lekarzy, ponieważ ich prawe

der surgical scalpel ending sharply. The saint is clenching his left hand on a case, used probably for keeping medical instruments. Worth-noting is the detail in the form of an open conical lid with two rings, one of which is an element of a clasp mechanism, and the other one – of a hinge, with an attached chain fixed to the other end of the case. The upper part of the case and its lid are decorated with black dots, and two parallel lines embellish it at both ends. The saint is clad in a two-part garment; the undertunic is bright red and the cloak (chlamys) is dark red. The tunic is additionally adorned with a wide trim under the neck, with two parallel lines along the edges, and a vertical stripe (*clavus*), reminding of ancient Roman tunics.

St Cosmas is holding a scalpel in his right hand, also difficult to identify in visible light, but very clear in the X-ray light. The long and slender instruments held by both saints are finished with a delicate circle with a delicate crosspiece; at the bottom a similar crosspiece can be seen at the base of the blade resembling a tip of a spear. In his left hand the saint is presenting an open case filled with dark, elongated objects, in the X-ray light identified as cuboids. The under tunic is green with a very narrow red trim around a wide sleeve. A light-red cloak covers the figure quite tightly, in the area of the neck and left arm both the tunic and chlamys have a similar red colour and are covered with hatching. The tunic has a narrow trim under the neck with a small, oval clasp in the centre, yet not visible in other light ranges.

In visible light one can see an outline of a cross hanging on St Damian's chest, and in the X-ray light – equal-armed crosses on the chests of both healers, slightly wider at the ends and finished with medallions. At the top these are large circles, with chains threaded through.

The background filled with red is set deeper than the frame, creating a so-called *kovcheg*. In its upper part, above the saints' heads, one can see an outline of a Greek inscription. The border is marked with a thin strip of red with visible openings for fixing the metal cover.

### Metal cover (*okład*)

The *okład* is made of silver (see Appendix II.2), in the technique of repoussage, roughly repeating the composition of the painting complemented with foliate-geometric motifs filling the nimbus and background of the icon. The maker probably did not see the tools held by the physicians because the *okład* figures are not holding these tools in their right hands, despite repeating the arrangements of fingers. One may get the impression that both doctors are making a gesture of blessing. The physician on the left is holding a sort of open book, and the physician on the right is holding in his left hand a kind of veil reminding of an ancient *akakia*



dłonie, mimo że powtarzają układ palców, są ich pozbawione. Można odnieść wrażenie, że obaj lekarze wykonują gesty błogosławieństwa, przy czym lekarz po lewej stronie trzyma coś na kształt otwartej księgi, a lekarz po prawej zaciska w lewej dłoni jakby chustę, przypominającą starożytną akakię (gr. ἀκακία) – purpurową tkaninę z prochem, atrybut cesarzy, demonstrowany w oficjalnej ikonografii jako znak pamięci o śmiertelnej naturze człowieka. Rękaw szaty lekarza po prawej kształtem przypomina różaniec, swobodnie wiszący w jego prawej dłoni. Innowacje te świadczą o błędnym rozpoznaniu oryginalnych atrybutów, chociaż motyw krzyży na piersiach świętych, prawie niewidocznych w świetle dziennym, został powtórzony wiernie. Za późnym powstaniem oprawy przemawia charakter dekoracji roślinnych z motywem wazonu kwiatowego pomiędzy głowami lekarzy – ich układ przypomina dekoracje ikon greckich z terenu Epiru, datowanych na poł. XVII w.<sup>2222</sup>

### Uwagi technologiczne

Okład z ikony zdjęto w maju 2013 r. w PKM/Sz. Stwierdzono wówczas, że w znacznym stopniu został wykonany ze srebra. Tak okład, jak ikona zostały poddane badaniom i konserwacji w LANBOZ (zob. Aneksy II.1–2). Okazało się, że warstwa malarska pokrywała całą ikonę. Po usunięciu wielowiekowych zabrudzeń odsłoniły się rozległe spękania werniksu na powierzchni szat świętych anargyrów, czego hipotetycznym źródłem mogły być palone przed ikoną świece, nagrzewające w ten sposób metal, co radykalnie podnosiło temperaturę powierzchni malowidła. Zdjęcie w IR ostatecznie ujawniło prawidłowy zapis tematu ikony: OI AGIOI ANARGYROI = Święci lekarze, z kolei fotografia uzyskana dzięki analizie skanerem XRF z filtrem uwypuklającym złoto ujawniła wszystkie napisy wraz z rozmieszczonymi nad nimi akcentami. Brak natomiast świadectwa wcześniejszej wersji inskrypcji uwiecznionej na okładzie, co wzmacnia domysł, że jest to napis bezpośrednio związany z jego fundacją. Zdjęcia RTG i IR ujawniły wiele różnic w widocznych detalach, a zarazem dowiodły, że najbardziej oryginalne i pozostające w niemal nienaruszonym stanie były twarze lekarzy. Z kolei twarz Chrystusa została w znacznym stopniu przemyta. Najwyraźniej użyto do tego jakiegoś niefortunnego, agresywnego środka w postaci płynnej, który rozlał się pod okładem i wszedł w reakcję z werniksem i warstwą malarską.

Anna Klisińska-Kopacz przeprowadziła już wówczas za pomocą spektrometru XRF analizę nieinwazyjną (zob. Aneks II.1), która wykazała, że do namalowania ikony użyto kilku pigmentów, tj. cynobru, malachitu, ziemi

(Gr. ἀκακία) – a purple silk roll with dust, an attribute of emperors, included in official iconography as a symbol of the mortal nature of all men. The sleeve of the physician on the right resembles a rosary, hanging freely in his right hand. These innovations are evidence of the erroneous identification of original attributes, although the motif of crosses on the saints' chests, barely legible in daylight, was repeated faithfully. What suggests the late dating of the cover is the character of foliate decoration with a motif of a flower vase between the doctors' heads – their arrangement reminds of the decoration of Greek icons from the region of Epirus, dated to the mid-17th c.<sup>2222</sup>

### Technological remarks

The cover was removed in May 2013 in the PKM/Sz. It was observed that the cover was to a large extent made of silver. Both the *okład* and the icon underwent examination and conservation in the LANBOZ (see Appendixes II.1–2). It turned out that the paint layer had covered the whole icon. After removing centuries-old dirt one could see extensive cracks in the layer of varnish on the surface of the garments of the saints Anargyroi, which hypothetically might have been caused by burning candles in front of the icon, heating up metal, which radically increased the temperature of the surface of the painting. The IR image definitively revealed the correct notation of the theme of the icon: OI AGIOI ANARGYROI = Physician Saints, and the photograph obtained thanks to an XRF scanner analysis with the filter exposing gold revealed all the inscriptions with the accents placed above them. However, there is no evidence of an earlier version of the inscription depicted on the cover, which supports the guess that this inscription is directly connected with the commissioning of the icon. X-ray and IR images showed a vast number of differences in visible details, and at the same time proved that what was most original and at the same time intact were the physicians' faces. By contrast, Christ's face was considerably washed. Some unfortunate, aggressive liquid agent must have been used for this purpose, which spilled under the *okład* and reacted with the varnish and the paint layer.

By then Anna Klisińska-Kopacz had carried out a non-invasive analysis with the use of the XRF spectrometer (see Appendix II.1), which showed that several pigments had been used to paint the icon, namely vermilion, malachite, green earth, ochre, ochre or umber and lead white. An important finding concerned a unique green nimbus surrounding Christ, which – as it turned out – had had a natural colour,

2222 *Chrystus Pantokrator*, ikona, 1635, 109 × 75,5 × 9 cm, z monasteru Bogurodzicy w Postenan – Tourta 2006, poz. kat. i il. 26.

2222 *Christ Pantocrator*, icon, 1635, 109 × 75,5 × 9 cm, from the monastery of the Mother of God in Postenan – Tourta 2006, cat. no. and fig. 26.

zielonej, ugru, ochry bądź umbry i bieli ołowiowej. Ważne ustalenie dotyczyło niezwyklej, zielonej aureoli otaczającej Chrystusa, która – jak się okazało – miała barwę naturalną, uzyskaną dzięki użyciu malachitu, który był w powszechnym użyciu do przełomu XV i XVI w. Karnacje pokryto naturalnym pigmentem żelazowym, tj. ziemią zieloną, rozjaśnienia uzyskano bielą ołowiową, a czerwone usta zaznaczono cynobrem. Cynobrem też wykonano czerwoną ramkę. Badanie ujawniło także ślady złocień.

Przeprowadzenie bardziej wszechstronnych badań ikony (od września 2015 r.) było możliwe dzięki uzyskaniu grantu finansowanego przez NPRH. Ikona świętych anargyrow była już wcześniej sfotografowana w światłach analitycznych, dlatego można było od razu przystąpić do kolejnego etapu badań, tj. identyfikacji drewna podobrazia (zob. Rap. 2.1):

Stwierdzone cechy strukturalne wskazują, że badana próbka ikony nr inw. MNK XVIII-871 była z drewna kasztanowego (*Castanea*). Jedyny naturalny europejski przedstawiciel rodzaju *Castanea* to kasztan jadalny (*Castanea sativa Mill.*) i należy uznać, że ikonę namalowano na drewnie tego gatunku.

Drewno tego gatunku nie poddaje się badaniom dendrochronologicznym, dlatego też zostało pominięte w dalszym etapie badań przeprowadzonych w odniesieniu do podłoża z drzew iglastych.

W wyniku ponowionych badań nieinwazyjnych za pomocą spektrometru ujawniono w ikonie występowanie złota i srebra (na ogół stosowanych w tłach i nimbach), jak również wapnia (będącego stałym składnikiem zapraw i pigmentów ziemnych), chromu (który pojawia się w zieleniach, pomarańczach i żółcieniach), miedzi (częstego składnika azurytu, malachitu czy ogólnie pigmentów zielonych), żelaza (składnika pigmentów ziemnych, żelazowych i czerni żelazowej), rtęci (obecnej w cynobrze), manganu (składnika pigmentów ziemnych i czerni manganowej), ołowiu (nieodmiennie obecnego w bieli ołowiowej), tytanu (występującego w bieli tytanowej) oraz cynku (w bieli barytowej) (Rap. 4.2). Badania dowiodły, że malarz – podobnie jak wielu innych autorów malarstwa ikonowego – musiał sobie radzić ze stosunkowo niewielką gamą barwną, niuansując np. odcienie czerwieni przez dobór bądź czerwieni żelazowej, której użył przy modelowaniu szat, bądź cynobru, którym namalował ramkę na obwodzie ikony. Analiza próbek pobranych w trzech miejscach ikony ujawniła, że ikonę namalowano na zaprawie gipsowej, na której w każdej próbce zalegała warstwa bieli ołowiowej, z tłem pokrytym folią złotą z niewielką ilością srebra (Rap. 4.1).

W omawianej ikonie – jak można się było spodziewać – nie stwierdzono reprezentatywnej ilości nanoskamieniałości, charakterystycznej dla zapraw kredowych (Rap. 3.1).

obtained with the use of malachite, which was commonly used until the late 15th and early 16th c. The complexions were covered with a natural iron pigment, i.e. green earth, highlighted areas were obtained with the application of lead white, and red lips were marked with vermilion. Vermilion was also used to paint the red border. The analysis also showed traces of gilding.

A more thorough examination of the icon (from September 2015) was possible thanks to the grant from the National Programme for the Development of Humanities. The icon of the Holy Anargyroi had analytical photographs taken already earlier, so it was possible to start the next stage of the examination, i.e. the identification of the type of wood used in the support (see Rep. 2.1):

The structural features indicate that the analysed sample of the icon inv. no. MNK XVIII-871 was made of chestnut wood (*Castanea*). The only natural European representative of *Castanea* is sweet chestnut (*Castanea sativa Mill.*), so it must be assumed that the icon was painted on the wood of this particular species.

The wood of this species cannot be examined with the use of dendrochronological methods, and therefore it was not included in the next stage of analyses carried out in the case of supports made of coniferous wood.

The non-invasive examination with the use of spectrometer showed the presence of gold and silver (generally used in backgrounds and nimbuses) and calcium (a permanent component of grounds and earth pigments), chromium (contained in greens, oranges and yellows), copper (a common component of azurite, malachite and generally green pigments), iron (a component of earth and iron pigments and iron black), mercury (present in vermilion), manganese (a component earth pigments and manganese black), lead (always present in lead white), titanium (present in titanium white) and zinc (in barium white) (Rep. 4.2). The examination proved that the painter – similarly as many other artists specialising in icon painting – had to manage a relatively limited colour palette, nuancing e.g. shades of red through the selection of red iron, which he used while modelling the garments, or vermilion, with which he painted the border along the edge of the icon. An analysis of samples taken in three places of the icon revealed that the icon had been painted on the gypsum ground, which in each sample was covered with a layer of lead white, with a background covered with gold foil containing a small amount of silver (Rep. 4.1).

In the analysed icon – as one could expect – the analysis did not show a representative amount of nanofossils, characteristic of chalk grounds (Rep. 3.1). In the report on the

W raporcie z badań chemicznych stwierdzono: „Analiza uzyskanych danych, wykonana z wykorzystaniem bazy danych dyfrakcyjnych PDF-4+, jednoznacznie wskazuje, iż głównym krystalicznym składnikiem próbki badanej zaprawy jest gips” (Rap. 3.2). Godną podkreślenia jest „czystość” użytego materiału, w innych ikonach bowiem ujawniano na ogół rozmaite domieszki wzbogacające gips. Mam nadzieję, że w przyszłości zostaną one wykorzystane do identyfikacji złóż, z których pobierano materiał na zaprawę.

Wyniki badań technologicznych jednoznacznie zatem wskazują na południe Europy jako miejsce powstania ikony, co potwierdza wnioski płynące z analizy ikonograficzno-stylistycznej. Świadczy o tym zarówno gatunek drewna (kasztań jadalny) użyty do wykonania jej podobrazia, jak i zastosowana zaprawa gipsowa. Zestaw pigmentów był dość obiegowy, niemniej użycie złota i srebra podnosiło wartość dzieła, zwłaszcza że złoto było dominujące w stosunku do srebra, co oznaczało, że nie oszczędzano na środkach przeznaczonych na wykonanie ikony. Przy okazji zielonkawego kolorytu półkolistej mandorli, z której wyłania się Chrystus, warto rozważyć, czy nie jest on efektem utleniania miedzi (głównego składnika użytego tu pigmentu), niemniej brak śladów, które mogłyby to potwierdzać. Proces ten okazał się uchwytny w trakcie badań także w odniesieniu do innych ikon, na co zwróciła mi uwagę Dominika Tarsińska-Petruck, która w ramach NPRH zebrała i podsumowała w formie tabeli wyniki badań technologicznych (zob. *Zestawienie zbiorcze*, poz. 46). Wynikało z nich m.in., że ikona nie była podklejona płótnem, rysunek przygotowawczy, widoczny na fotografii w podczerwieni, został wykonany średnim i cienkim pędzlem, zamasyście, szkicowo. Zmiany kompozycji były niewielkie, jednak widoczna na całej powierzchni bursztynowa warstwa zabezpieczenia w dużym stopniu uniemożliwia obserwacje poszczególnych elementów kompozycji i pierwotnej kolorystyki – zieleni, błękitów i złota. Wnioski te pokrywały się z wcześniej sformułowanymi spostrzeżeniami dokonanymi na podstawie fotografii analitycznych:

Jak wykazały badania fotograficzne, sposób opracowania warstwy malarskiej ma pierwotny charakter, jest czytelny, zgodny z zasadami technologii pisanie ikon i niezakłócony przez obecność innych warstw malarskich. Nie ma śladów wcześniejszych kompozycji malarskich ani późniejszych wtórnych ingerencji. Na estetykę w znacznym stopniu wpływa stan zachowania warstwy oliwy. Silnie zbrązowiła i spękana ze śladami działania wysokiej temperatury oraz rozpuszczalnika, w znacznym stopniu zakłóca odbiór kompozycji, a szczególnie jej kolorystyki<sup>2223</sup>.

chemical tests one can read: ‘The analysis of obtained data, carried out with the use of the PDF-4+ diffraction database clearly shows that the main crystalline component of the analysed sample is gypsum’ (Rep. 3.2). Worth-emphasising is the ‘purity’ of the material used, as in other icons tests usually showed additives to gypsum. I hope in the future they will be used to identify the deposits from which the material for the ground was taken.

Taken the above into account, the results of the technological examination clearly point to the south of Europe as the place where the icon was made, which confirms the conclusions drawn from the iconographic-stylistic analysis. It is suggested by both the species of tree (sweet chestnut) used to make the support and the gypsum ground used. The selection of pigments was quite common; nevertheless, the use of gold and silver increased the value of the work, the more that gold was dominant, which means that it was not necessary to economise on the financial means allotted for the execution of the icon. Analysing the greenish colour of the semicircular mandorla, from which Christ is emerging, it is worth considering whether it is not the effect of the oxidising of copper (the main component of the pigment used here), but there are no traces which could confirm it. Such process was observed in the examination of other icons, which was noted by Dominika Tarsińska-Petruck, who under the National Programme for the Development of Humanities, collected and summarised the results of technological examinations in the form of tables (see *Summary*, no. 46). According to the findings, the icon was not lined with canvas, the preparatory drawing, visible in infrared light, was made with a middle and thin brush, in a bold, sketchy manner. Changes in the composition were slight, but a protective layer of amber, visible all over the surface, to a large extent makes it impossible to see individual elements of the composition and original colours – greens, blues and gold. These conclusions coincided with the observations made earlier based on analytical photographs:

As shown by photographic examinations, the way of executing the paint layer is of original character, it is clear, in compliance with the principles of the technology of writing icons and undisturbed by the presence of other paint layers. There are no marks of earlier compositions or later secondary interventions. The aesthetic qualities are to a large extent affected by the condition of the *olifa* layer. Having turned brown considerably and cracked, with the marks of the effect of high temperature and the solvent, it largely disturbs the reception of the composition, in particular its colours.<sup>2223</sup>

## Opis i ikonografia

Kult świętych doktorów/lekarzy należał do mocno ugruntowanych już we wczesnym Bizancjum. Wiele jego cech wskazuje na swego rodzaju kontynuację starożytnego kultu Asklepiosa, utrwalonego w świecie starożytnym i kontynuowanego dalej po tzw. edykcje mediolańskim<sup>2224</sup>. Świadczy o tym funkcjonowanie asklepejonów w Atenach i Epidaurus jeszcze w 2. poł. V w.<sup>2225</sup> oraz rzeźby greckiego bóstwa z okresu późniejszego<sup>2226</sup>. Obaj bohaterowie, żyjący ok. 300 r., zasłynęli tym, że za leczenie nie pobierali opłat, stąd ich przydomek *anargyroi*, przejęty do języka cerkiewnosłowiańskiego jako *Безсребреннику/Bezsbrenniki* (= *nie biorący srebra*). Prócz nich do grupy anargyrów należeli m.in. św. Tekla, św. Cyrus i Jan. Synaksaria Kościoła wschodniego wyróżniały w sumie trzy pary świętych Kosmy i Damiana: pochodzących z Arabii, zamęczonych za Dioklecjana; pochodzących z Rzymu, zamęczonych za Karinusa; oraz synów Teodoty, którzy umarli śmiercią naturalną<sup>2227</sup>. Wchłonięciem przez chrześcijaństwo inkubacyjnej metody leczenia tłumaczy się niekiedy przezwyciężenie i przejście kultu boga-lekarza, czyli Asklepiosa<sup>2228</sup>.

Kult świętych Kosmy i Damiana rozwinął się po soborze w Efezie – już w poł. V w. poza murami Konstantynopola wzniesiony został – przez Paulinusa, doradcę cesarza Teodozjusza II – poświęcony im kościół Kosmidion. Przybywali do niego ciężko chorzy, by doznać cudownych uleceń. Zgodnie z praktyką starożytną oczekiwano, że nastąpią one w trakcie

## Description and iconography

The cult of the saintly healers/physicians was one of the most established in Early Byzantium. Many of its features shows it was a sort of continuation of the ancient worship of Asclepius, established in the ancient world and continued after the so-called Edict of Milan,<sup>2224</sup> as testified to by the functioning of Asclepeions in Athens and Epidaurus already in the 2nd half of the 5th c.<sup>2225</sup> and sculptures of the Greek god from a later time.<sup>2226</sup> Both saints, living around 300, gained renown for receiving no payment for their medical services, which resulted in their epithet *anargyroi*, adopted in Church-Slavonic as *Безсребреннику/Bezsbrenniki* (= *taking no silver*). Apart from them, the group of *anargyroi* included St Thecla, St Cyrus and St John. The Synaxaria of the Eastern Orthodox Church listed three pairs of Sts Cosmas and Damian: coming from Arabia, tormented to death under the rule of Diocletian; coming from Rome, tormented to death under the rule of Carinus; and Theodota's sons, who died a natural death.<sup>2227</sup> The absorption of the incubation method of treating the sick is sometimes used to explain the overcoming and adoption of the cult of god-healer, that is Asclepius.<sup>2228</sup>

The cult of Saints Cosmas and Damian developed after the Council of Ephesus. A church dedicated to them, the shrine of Kosmidion, was erected by Paulinos, advisor to Emperor Theodosius II, outside the walls of Constantinople already in the mid-5th c. People who were seriously ill arrived there to be healed. In accordance with the ancient

2224 Zob. Dyrzcz 1999, s. 417. W literaturze pojawiały się sugestie, że kult ten winien być wywodzony raczej od Dioskurów lub innych bóstw bliźniaczych (Deubner 1907, s. 38–83), niemniej najstarsze sanktuaria świętych anargyrów ujawniają wiele cech zbliżonych z asklepejonami – Dyrzcz 1999, s. 423.

2225 *Ibidem*, s. 418. Relikty temenosu ateńskiego eksponowane są w tzw. nowym Muzeum Akropolu.

2226 Obecności posągów grecko-rzymskich w świecie ekumeny chrześcijańskiej na przykładzie małoazjatyckiego Sagalassos dotyczył wykład dr Ine Jacobs (University of Oxford) *Reuse, relocation and reinterpretation of pagan statuary in the sixth century: Sagalassos and beyond*, wygłoszony w Collegium Maius UJ w ramach Seminarium Śródziemnomorskiego, prowadzonego przez Zakład Historii Bizancjum Instytutu Historii UJ (10 V 2017). Ine Jacobs już po wykładzie potwierdziła odnalezienie posągu Asklepiosa w Sagalassos, dat. na VI w., mającego z tyłu żelazne uchwyty, które mogły służyć do jego eksponowania w przestrzeni publicznej. W ciągu V w. kult uniwersalnego zbawcy Asklepiosa przeszedł transformację, zyskując popularność wśród filozofów neoplatonickich i wchodząc w skład „nowego panteonu” bogów – wraz z boskimi mężami: Sokratesem, Pitagorasem, Apulejuszem z Madaury, Heliosem-Mitram i Apoloniuszem z Tiany, a asklepejony stały się z czasem ostojami pogaństwa i filozofii neoplatonickiej – Dyrzcz 1999, s. 417. W prowincjach małoazjatyckich sanktuaria Asklepiosa potwierdzone są jeszcze dla VI w. – *ibidem*, s. 418. Zob. Ożóg 2008, s. 797–806.

2227 Zasadniczo kult dotyczył tych pierwszych – Artelt 1974, szp. 344; Dyrzcz 1999, s. 421 opisał braci jako pochodzących z Arabii, wykształconych w Syrii, praktykujących w Cylicji, a zamęczonych za wiarę w czasach Dioklecjana – czyli według legendy utrwalonej na Zachodzie, rozpowszechnianej dzięki *Złotej Legendzie* Jakuba de Voragine.

2228 Dyrzcz 1919, s. 418.

2224 See Dyrzcz 1999, p. 417. It was suggested in literature that this cult should rather be derived from the Dioscuri or other twin gods (Deubner 1907, pp. 38–83), but the oldest sanctuaries of the Holy Anargyroi also coincide in many respects with Asclepeions (healing temples) – Dyrzcz 1999, p. 423.

2225 *Ibid.*, p. 418. The remains of the *temenos* in Athens are exhibited in the so-called Acropolis Museum.

2226 The presence of Greek-Roman statues in the world of Christian oecumene on the example of Sagalassos in Asia Minor was discussed by Dr Ine Jacobs (University of Oxford): *Reuse, relocation and reinterpretation of pagan statuary in the sixth century: Sagalassos and beyond*, a lecture delivered at the Jagiellonian University Collegium Maius, during the Mediterranean Seminar organised by the History of Byzantium Unit at the Institute of Art History of the Jagiellonian University (10 May 2017). After the lecture Ine Jacobs confirmed the discovery of the statue of Asclepius Sagalassos, dated to the 6th c., equipped with iron handles at the back which can be used for displaying it in the public space. In the course of the 5th c. the cult of the universal healer Asclepius underwent transformation, gaining popularity among the Neoplatonist philosophers and becoming part of the 'new pantheon' of gods – with godly men: Socrates, Pythagoras, Apuleius of Madauros, Helios-Mithras and Apollonius of Tyana, and with the passing of time the Asclepeions became the anchors of paganism and Neoplatonic philosophy – Dyrzcz 1999, p. 417. It has been confirmed sanctuaries of Asclepius existed in the provinces in Asia Minor still in the 6th c. – *ibid.*, p. 418. See Ożóg 2008, pp. 797–806.

2227 Generally the cult concerned the first pair – Artelt 1974, col. 344; Dyrzcz 1999, p. 421, described the brothers as coming from Arabia, educated in Syria, practising as doctors in Cilicia, and tortured to death for their faith during the time of Diocletian – that is according to a legend widespread in the West, popularised by the *Golden Legend* by Jacobus de Voragine.

2228 Dyrzcz 1919, p. 418.

snu<sup>2229</sup>. Z wieku VI pochodzi opis trzydziestu dziewięciu cudów świętych Kosmy i Damiana, z których trzydzieści miało miejsce w szpitalach (gr. *Ξεῶν/ksenon*)<sup>2230</sup>. W jednej z opowieści opisano modlitwę chorego przed zawieszoną na dziedzińcu świątyni ikoną Matki Bożej z Chrystusem oraz świętymi Kosmą i Damianem. Pacjent, powróciwszy na swoje łóżko do wnętrza kościoła, miał w trakcie nocnego snu doznać uzdrowienia na skutek nakazu udzielonego przez Marię obu świętym. W wizji leczenia opisano użycie przez św. Kosmasa noża chirurgicznego<sup>2231</sup>, czyli tego narzędzia, które obaj święci demonstrowali w opisywanej ikonie.

Para postaci w ikonografii ortodoksyjnej była zatem na ogół identyfikowana jako święci Kosma i Damian<sup>2232</sup>. W analizowanej ikonie, jak się okazało, ich imiona umieszczono w niezwykle rzadkim układzie pionowym. Inskrypcja na okładzie w dość zniekształconej postaci: H APH/ANAPTYP, odnosi się do lekarzy, lecz brakuje końcówki OI, która przekształcała by to słowo w liczbę mnogą. Niejasny pozostaje sens wyrazu dołu okładu: KPNΣPN = KRIZRI. Niewykluczone, że jest to nazwisko rodowe fundatorów okładu<sup>2233</sup>.

Motyw udekorowanego złotymi gwiazdami półokręgu wyraźnie oddzielonego od strefy ziemskiej ma swoje antyczne precedensy<sup>2234</sup>. Podobnie gest Chrystusa rozpościerającego dłonie przywołuje jednocześnie wzory wczesnochrześcijańskie, np. mozaikę w konsze apsydy kaplicy północnej w Bazylice Eufrazjańskiej (Basilica Eufrasiana) w Parenzo (ob. Poreć) z VI w., oraz antyczne – święci Kosma i Damian są bowiem w przywołanym przykładzie nagradzani trzymanymi przez Chrystusa wieńcami laurowymi. Półokrąg nieba wypełniony różnobarwnymi obłokami to motyw powtarzający się w mozaikach Rzymu I tysiąclecia, m.in. w apsydzie bazyliki świętych Kosmy i Damiana, interpretowany niekiedy jako apokaliptyczne zorze towarzyszące Paruzji, czyli ponownemu przyjsciu Mesjasza na Sąd Ostateczny, na którym męczennicy i święci odbiorą wieńce życia wiecznego, a grzesznicy karę wiecznego potępienia. W późniejszej iko-

practice, it was expected that the healing would occur during sleep.<sup>2229</sup> From the 6th c. dates a description of thirty nine miracles worked by Saints Cosmas and Damian, thirty of which happened at hospitals (Gr. *Ξεῶν/Xenon*).<sup>2230</sup> One of the stories describes a prayer of a sick person before an icon of the Mother of God with Christ and Saints Cosmas and Damian suspended in the courtyard. Having returned to his bed inside the church, the patient is healed while being asleep as a result of the order made by Mary to both saints. The description of the vision of treatment includes the use of a surgical knife,<sup>2231</sup> that is a medical instrument presented by the two saints in the present icon.

The pair of figures in Orthodox iconography was thus usually identified as the saints Cosmas and Damian.<sup>2232</sup> As it has turned out, in the icon analysed here their names have an extremely rare vertical arrangement. The inscription on the cover in a quite distorted form: H APH / ANAPTYP, refers to physicians, but the ending OI, which would turn the word into plural, is missing. What remains unclear is the sense of the word at the bottom of the okład: KPNΣPN = KRIZRI. It may be the family name of the patrons who commissioned the cover.<sup>2233</sup>

The motif of the semicircle decorated with golden stars clearly separated from the earthly sphere has antique precedents.<sup>2234</sup> Likewise, the gesture of Christ outstretching his hands brings to mind Early Christian models, e.g. a mosaic in the conch of the apse of the northern chapel in the Eufrasian Basilica (Basilica Eufrasiana) in Parenzo (now Poreć), from the 6th c., and the ancient ones – Saints Cosmas and Damian are in the cited example actually rewarded with laurel wreaths held by Christ. The semicircle of the sky filled with multicoloured clouds is a motif recurring in mosaics in Rome of the 1st millennium, among others in the apse of the basilica of Saints Cosmas and Damian, sometimes interpreted as the apocalyptic auroras accompanying Parousia, that is the Second Coming of the Messiah for the Last Judgement, during

2229 Praktyka inkubacji (łac. *incubatio*, gr. *enkoimesis*) stosowana w świątyniach Asklepiosa – *ibidem*, s. 416–419; Miller 2013, s. 201.

2230 *Cosmas und Damianos*, s. 97–197.

2231 Miller 2013, s. 202.

2232 Literatura i ikonografia: Kaster 1973a, szp. 130; Müsseler 1973, szp. 255–265; Artelt 1974, szp. 344–352; Janocha 2008b, s. 334.

2233 Przeprowadzone w tym względzie konsultacje, m.in. z badaczami różnych dyscyplin oraz filologami różnych specjalności, nie przyniosły rozstrzygnięcia. Inskrypcji przyjrzał się m.in. prof. Eugenia Drakopoulou, prof. Maciej Salomon, dr Jan Stradomski, dr Bojan Popovic. Składam w tym miejscu wielkie podziękowania mgr Annie Zachwiei za udostępniony materiał ilustracyjny przygotowywanej rozprawy doktorskiej nt. ikonografii świętych anargyrow, który okazał się bardzo pomocny w doprecyzowaniu czasu powstania omawianej ikony.

2234 Zob. przyp. 2627. Efekt błękitnego nieba z mieniącymi się na nim gwiazdami był obecny tak w malarstwie bizantyńskim, jak w malarstwie włoskiego trecenta oraz w sztuce romańskiej i gotyckiej – Stawicki 1999, s. 118, przyp. 8. W ikonie niezwykle jest zatem użycie dla nieba koloru zielonego.

2229 The practice of incubation (Lat. *incubatio*, Gr. *enkoimesis*) was used in the temples of Asklepius – *ibid.*, pp. 416–419; Miller 2013, p. 201.

2230 *Cosmas und Damianos*, pp. 97–197.

2231 Miller 2013, p. 202.

2232 Literature and iconography: Kaster 1973a, col. 130; Müsseler 1973, cols. 255–265; Artelt 1974, cols. 344–352; Janocha 2008b, p. 334.

2233 Consultation conducted in this respect, among others with the scholars representing a number of fields and philologists of different specialities led to no outcome. The inscriptions were analysed among others by Prof. Eugenia Drakopoulou, Prof. Maciej Salomon, Dr Jan Stradomski, Dr Bojan Popovic. I express my deep gratitude to mgr Anna Zachwieja for granting me access to the illustrative material prepared for her doctoral dissertation concerning the Saints Anargyroi, which proved extremely useful in the dating of the present icon to a more specific period.

2234 See footnote 2627. The effect of the blue sky with glittering stars was present both in Byzantine painting and the painting of Italian Trecento and in Romanesque and Gothic art – Stawicki 1999, p. 118, footnote 8. What is unique about the icon is therefore the green sky.

nografii scena ta była modyfikowana pod kątem szczególnej aktywności obu świętych jako lekarzy i np. w miniaturze *Lekcjonarza* z końca XI w. w bibliotece Monasteru Dionisiou na Górze Athos<sup>2235</sup> Chrystus wyłania się z półokręgu nieba, by wręczyć obu świętym coś na kształt zwojów, co zapewne należałoby interpretować jako futerały z narzędziami lekarskimi. Obaj święci noszą ciemne płaszcze, którymi owinięte są ich dłonie na znak szacunku, na wzór aniołów przyjmujących np. narzędzia Męki Pańskiej. W miniaturze w *Menologionie Bazylego II* z fragmentu rozgwieżdżonego półokręgu nieba wyłania się *Manus Dei* z torbą lekarską. Wieńce nad głowami obu świętych są także widoczne w dłoniach Chrystusa we freskach świątyni w Ochrydzie (*Mali Sveti Vrači*) z poł. XIV w. Chrystus błogosławi obu lekarzom, podobnie jak w ikonie krakowskiej, w XVI-wiecznej ikonie pochodzącej z Góry Athos w zbiorach moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej (ГТТ). Takie same w obu ikonach są układ rąk i atrybuty obu lekarzy, z tą różnicą, że w ikonie w ГТТ obaj prezentują otwarte naczynia z przyborami lekarskimi. Przyborniki na narzędzia były zatem jednym ze znaków rozpoznawczych lekarzy i pojawiają się w ich rękach już we fresku z dolnego Egiptu (VI–VII w., Wadi Sarga, przeniesione do British Museum). Chrystus w półokręgu nieba, błogosławiący obiema dłońmi, będący zarazem źródłem światła (co podkreślają promienie rozchodzące się na boki) w formie zbliżonej obecny jest w ikonie *Czterdziestu męczenników z Sebasty* z XIV w. w Galerii Ikon w krypcie soboru św. Aleksandra Newskiego w Sofii.

Istotnym detalem w ikonie jest motyw futerału na narzędzia, przypominającego kształtem rulon, czyli zwój, jaki znajdował się np. w dłoniach proroków. Zwraca uwagę, że futerał ma odkrytą pokrywkę w formie stożka na zawiasie łączącym go z korpusem. Otwarte futerały w formie rękopisu widoczne są w dłoniach świętych Kosmy i Damiana we freskach narteksu świątyni Panagia tis Asinou na Cyprze z XII w. Twarze świętych prezentują typ młodzieńczy, bez brody, ich szaty mają liczne aplikacje, bogato dekorowane imitacjami kamieni i pereł. Bardzo podobne do tych w ikonie są narzędzia w dłoniach obu świętych. O przeznaczeniu tego typu futerału świadczy gest świętego, który wydaje się chować do niego narzędzie lekarskie we freskach w Werii (gr. Veroia), w świątyni poświęconej Zmartwychwstaniu Chrystusa (pocz. XIV w.)<sup>2236</sup>. Unikatowym motywem jest futerał otwarty, prezentowany przez św. Damiana we freskach świątyni św. Jana Złotoustego

which martyrs and saints will receive the wreaths of eternal life, and sinners will be punished with eternal damnation. In later iconography this scene was modified with regard to the special activity of both saints as physicians and e.g. in the miniature in the *Lectionary* from the end of the 11th c. in the library of the Dionisiou Monastery on Mount Athos<sup>2235</sup> Christ emerges from the semicircle of heaven to present sort of scrolls, which perhaps should be interpreted as cases with medical instruments. Both saints are wearing dark cloaks, with hands wrapped up in these cloaks as a sign of respect, in imitation of angels receiving e.g. the instruments of the Passion of Christ. *Manus Dei* with a medical bag emerges from a fragment of a semicircle of the starlit sky in a miniature in *Menologion of Basil II*. Wreaths over the heads of both saints can also be seen in Christ's hands in the frescos of the temple in Ohrid (*Mali Sveti Vrači*), dating from the mid-14th c. Christ blesses both physicians, the same as in the Krakow icon, in the 16th-century icon from Mount Athos in the holdings of the Moscow Tretyakov Gallery (ГТТ). What is alike in both icons are the arrangements of hands and attributes of both physicians, with a difference that in the ГТТ icon they both present open vessels with medical instruments. Kits for equipment were thus one of the distinctive signs of the physicians and are depicted in a fresco from Lower Egypt (6th–7th c., Wadi Sarga, transferred to British Museum). Christ in the semicircle of the sky, blessing with his two hands, at the same time the source of light (which is evoked by the rays going to the sides), can be seen in a similar form in the icon of the *Forty Martyrs from Sebasta*, dating back to the 14th c., in the Gallery of Icons in the crypt of the cathedral of St Alexander Nevsky in Sofia.

An essential detail in the icon is the motif of the case for surgical instruments, with its shape resembling a roll, that is, a scroll which could be seen e.g. in the hands of prophets. Worthy of note is that the case has the open lid in the form of a cone on a hinge connecting it with the main body. Open cases in the form of a manuscript can be seen in the hands of Saints Cosmas and Damian in the frescos of the narthex of the Panagia tis Asinou church in Cyprus, dating from the 12th c. The faces of the saints represent a young type, beardless, their garments have numerous applications, and are richly decorated with imitation stones and pearls. Much the same as in the present icon are the instruments held by both saints. What indicates the purpose of this case type is the gesture made by the saint who seems to be putting medical instruments into it in the frescos in Veria (Gr. Veroia), in the church dedicated

2235 *Cod. 587 (Lekcjonarz)*, koniec XI w., fol. 159v, Athos, Monaster Dionisiou – *Oi θησαυροί* 1973, s. 214, il. 269.

2236 Georgios Kallergis, mal. czynny w Salonikach, *Święci Kosma i Damian*, cerkiew Zmartwychwstania Chrystusa, dolna strefa ściany zachodniej – Gounaris 1991, s. 45.

2235 *Cod. 587 (Lectionary)*, end of the 11th c., fol. 159v, Athos, Dionisiou Monastery – *Oi θησαυροί* 1973, p. 214, fig. 269.

(gr. *Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος*/Agiōs Ioānnes Chrisostomos) w Geraki na Peloponezie (XIV w.)<sup>2237</sup>, z widocznymi w nim trzema podłużnymi narzędziami wypełniającymi jego wnętrze, podczas gdy czwarty jest przez świętego zwyczajowo trzymany w prawej dłoni. Ujęty w sąsiednim medalionie, św. Pantelejmon również trzyma (lecz w dłoni lewej) narzędzie – zamknięty futerał z odchylną stożkową pokrywą, której brzegi są dekorowane rzędem drobnutkich pereł. Fresk jest wyjątkowy także pod tym względem, że przedstawiono w nim cały poczet świętych lekarzy, także tych zdecydowanie rzadziej przedstawianych, m.in. św. Hermolaosa, św. Kira i św. Jana Cudotwórcę (gr. *ο Θαυματουργός*/Thaumaturgos)<sup>2238</sup>. Pierwszy z nich trzyma rodzaj naczynia z wydatnym brzuścem, pokrytym dekoracją geometryczną z zatyczką, na który wskazuje gestem prawej dłoni. Święty Jan z kolei zdaje się wskazywać ostro zakończonym narzędziem na futerał z uchylonym, stożkowym wiekiem, bardzo podobnym do tego w ikonie analizowanej. Opisany typ futerału/puszki odnajdujemy także w dłoni św. Eupliusza we fragmencie fresku eksponowanym w Galerii Ikon w krypcie soboru św. Aleksandra Newskiego w Sofii, datowanego na koniec XII–pocz. XIII w.

Z kolei w świątyni Nomitsi, na półwyspie Mani, w świątyni z XII w. poświęconej świętym anargyrom, wypełnionej freskami z XIV w., Kosma i Damian ukazani są z podobnymi atrybutami jak w ikonie, tyle że zamienieni miejscami. Damian po lewej stronie ujmuje w obu dłoniach zamknięty futerał na instrumenty lekarskie, Kosma zaś unosi dłoń nad uchylonym wiekiem skrzyneczki, w której widać zarys trzech prostopadłościennych elementów. To, co zwraca szczególną uwagę w kontekście ikony krakowskiej, to widoczny krzyż na piersi Damiana. Jak można domniemywać, podobny namalowano na piersi Kosmy. Krzyż jest nieco odmienny, z motywem rombu na skrzyżowaniu ramion. Zbliżony do krakowskiego futerał znajduje się w ręku św. Kosmy w dolnym rzędzie zachodniej ściany nawy w Żicy. Lekarz stoi tam w jednym rzędzie obok św. Pantelejmona i św. Damiana<sup>2239</sup>. W obu ikonach podobna jest dekoracja w postaci podwójnych linii. Można odnieść wrażenie, że i tutaj widoczne są zdobienia w postaci drobnych, ciemnych kropek oraz łańcuszka.

Kapsułę przypominającą tę z analizowanej ikony namalowano w dłoni św. Damiana we freskach nawy katolikonu św. Warlaama (Varlaam) w Meteorach (poł. XVI w.), na północnej stronie filara południowo-zachodniego. Święty, ze wzrokiem skierowanym w bok, przepasany jest tu płaszczem, bardziej jednak przypomina postać drugiego z anargyrów

to the Resurrection of Christ (beginning of the 14th c.)<sup>2236</sup>. A unique motif is the open case, presented by St Damian in the frescos in the church of St John Chrysostom (Gr. *Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος*/Agiōs Ioānnes Chrisostomos) in Geraki on the Peloponnese (14th c.)<sup>2237</sup> with three oblong tools visible inside. The saint holds the fourth one as usual in his right hand. Depicted in a neighbouring medallion, St Pantaleon also holds (but in his left hand) a piece of equipment – a closed case with a tilted cone-shaped lid, whose edges are decorated with a row of tiny pearls. The fresco is unique also because it shows an entire gallery of physician saints, including also those less often represented, among others St Hermolaos, St Cyrus and St John the Miracle Worker (Gr. *ο Θαυματουργός*/Thaumaturgos)<sup>2238</sup>. The first of them holds a sort of vessel with a bulky body, with geometric decoration, with a stopper to which he points with his right hand. St John seems to show the case with an open, cone-shaped lid, much the same as in the present icon, with a pointed tool. This type of the case can also be seen in the hand of St Euplius in a fragment of a fresco exhibited at the Gallery of Icons in the crypt of the cathedral of St Alexander Nevsky in Sofia, dated to the end of the 12th–beginning of the 13th c.

In the Nomitsi church in the Mani Peninsula, in the 12th-century church dedicated to Agiōi Anargyroi, filled with 14th-century frescos, Sts Cosmas and Damian are depicted with similar attributes, yet their places are changed. Damian on the left holds in his both hands a closed case for surgical instruments, and Cosmas raises his hand above an open lid of a box, in which one can see an outline of three cuboidal objects. What attracts attention most in the context of the Krakow icon is the cross on Damian's chest. As can be conjectured, a similar one was painted on Cosmas' chest. The cross is slightly different, with a motif of a rhombus at the intersection of the arms. A case similar to the one in the Krakow icon is held by St Cosmas in the bottom row of the western wall of the nave in Žiča. The physician stands in the same row as St Pantaleon and St Damian.<sup>2239</sup> The decoration in the form of double lines is similar in both icons. One may have an impression that here one can also see ornamentation in the form of dark tiny dots and a chain.

A capsule reminding of the one in the analysed icon was depicted in the hand of St Damian in the frescos of the nave of the catholicon of St Varlaam in Meteora (mid-16th c.), on the northern side of the south-western pillar. The saint, looking

2236 Georgios Kallergis, painter active in Thessaloniki, *Saints Cosmas and Damian*, the Orthodox church of the Resurrection of Christ, lower area of the western wall – Gounaris 1991, p. 45.

2237 Μουτσοπουλος, Δημητροκάλλης 1981, fig. 39.

2238 Ibid., figs. 34–37.

2239 Кашанин, Бошковић, Мијовић 1969, fig. on p. 169.

2237 Μουτσοπουλος, Δημητροκάλλης 1981, il. 39.

2238 Ibidem, il. 34–37.

2239 Кашанин, Бошковић, Мијовић 1969, il. na s. 169.

w analizowanej ikonie, który trzyma w dłoniach skrzyneczkę. W ręce ma podobny nóż chirurgiczny, zakończony krzyżem. Taki sam trzyma w dłoniach św. Kosma, namalowany na filarze północno-zachodnim, po jego południowej stronie, i to on trzyma otwartą, prostokątną skrzyneczkę podzieloną wewnątrz na sześć pól<sup>2240</sup>. Szata św. Kosmy wyróżnia się szczególną dekoracyjnością dzięki aplikacji z użyciem pereł i kamieni szlachetnych oraz rozrzuconym na jej powierzchni motywom kwiatowym. Skrzyneczkę lekarską, wypełnioną jak w ikonie prostopadłościami elementami, można rozpoznać w przyborniku trzymanym przez św. Pantelejmona w kościele św. Taksjarchów w Kastorii<sup>2241</sup>.

Kapsułę, tym razem zamkniętą półokrągłym nakryciem, można rozpoznać w miniaturze z oboma lekarzami w *Kodeksie 412* w zbiorach monasteru Koutloumous na Górze Athos, których ilustracje wyraźnie pozostawały pod wpływem wzorów zawartych we wcześniej powstałych *Menologionach*<sup>2242</sup>. Tę samą, półkolistą w formie pokrywkę ma futerał w kształcie rulonu w lewej dłoni św. Damiana, namalowanego obok św. Kosmy z naczyniem w świątyni w Geraki, poświęconej św. Paraskewie (*Αγία Παρασκευή/Agia Paraskevi*), we freskach datowanych na XIV w. O rozpowszechnieniu tej formy przybornika na narzędzia lekarskie w wieku XIV świadczy ten element w ręku świętego lekarza w freskach świątyni Peribleptos w Mistrze.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Twarze lekarzy malowane są znakomicie, stanowiąc unikatowy w Polsce, obok ikony w typie *Glykofily* w klasztorze klarysek w Krakowie<sup>2243</sup>, przykład dojrzałego malarstwa epoki Paleologów. Charakter ostro kładzionych rozjaśnień (cs. *bliki*) na ciemne twarze świętych przywołuje dzieła Teofana Greka z końca XIV w. Przykładami analogicznych ikon greckich malowanych w tym stylu są wspaniałe ikony *Chrystusa Pantokratora*, jedna z ok. 1363 r. w zbiorach petersburskiego Ermitażu<sup>2244</sup>, druga datowana na lata 70. XIV w. w zbiorach Muzeum Bizantyńskiego w Mityle-

to the side, is sashed with a cloak, but he reminds more of the other of the Anargyroi in the analysed icon, holding a box in his hand. In his hands he has a similar surgical knife, topped with a cross. St Cosmas, painted on the north-western pillar, on the southern side, holds the same instrument in his hands, and he is the one who holds an open, rectangular box divided inside into six fields.<sup>2240</sup> The garment of St Cosmas stands out for special decorativeness thanks to an application with pearls and precious stones and decoration with a floral pattern. The surgical box, filled, like in the present icon, with cuboidal elements, can be recognised in a kit held by St Pantaleon in the church of Sts Taxiarches in Kastoria.<sup>2241</sup>

The capsule, this time closed with a semi-spherical cover, may be found in a miniature including the two physicians in *Codex 412* in the holdings of the Koutloumous monastery on Mount Athos, the illustrations of which must have been made under the influence of patterns contained in earlier *Menologia*.<sup>2242</sup> The roll-shaped case, held by Damian in his left hand, has the same semi-spherical lid. He is depicted next to St Cosmas with a vessel in the Geraki church, dedicated to St Paraskeva (*Αγία Παρασκευή/Agia Paraskevi*), in the frescos dated to the 14th c. The widespread popularity of this form of the case for surgical instruments in the 14th c. is testified to by this element held by the physician saint in the frescos in the Peribleptos Monastery in Mystras.

## Remarks concerning style and attribution

The faces of physicians are painted superbly, serving as a unique example in Poland next to the Glykophilousa icon in the Poor Clares convent in Krakow,<sup>2243</sup> an instance of mature painting of the Palaiologan era. The type of highlights (Rus. *блики*) on the dark faces of saints brings to mind works of Theophanes the Greek from the end of the 14th c. The examples of analogous Greek icons painted in the same style are excellent icons of *Christ Pantocrator*, one dating from ca. 1363 in the holdings of the Hermitage, Saint Petersburg,<sup>2244</sup> another dated to the 1370s, in the collection of the Byzantine Museum

2240 Ta forma przybornika na instrumenty znana jest z przykładu zachowanego w Bazylice Mariackiej w Krakowie. Staroruska skrzyneczka relikwiarzowa na instrumenty chirurgiczne ma postać właśnie prostopadłościanu z rytymi na ściankach zewnętrznych motywami cudownych interwencji lekarskich świętych Kosmy i Damiana – zob. Zachwieja 2001, s. 155–168. Taką skrzyneczkę z otwartym wiekiem i nożem chirurgicznym, podobnym do tego w analizowanej ikonie, trzyma w dłoniach św. Pantelejmon w ikonie w skarbcu monasteru Chilandar dat. na koniec XIII w. – Ćirković 1992, il. 125.

2241 Pelekanides 1985, il. 1306.

2242 *Cod. 412*, fol. 38a – *Οι Θεσσαυοί* 1973, il. 318.

2243 Kruk 2011b, poz. kat. 4.

2244 *Chrystus Pantokrator z fundatorami*, ikona, ok. 1363, drewno, tempera, 106 × 79 × 2,8 cm, z Monasteru Pantokratora na Górze Athos, St. Petersburg, Ermitaż, nr inw. I-515 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, poz. kat. B125 (opr. Yu. Piatnitsky).

2240 This form of the case for medical instruments is known from an example preserved in St Mary's basilica in Krakow. An Old Rus' reliquary box for surgical instruments has the form of a cuboid with engraved motifs of miraculous interventions by Saints Cosmas and Damian on outer walls – see Zachwieja 2001, pp. 155–168. A box with an open lid and a surgical knife, reminding of the one in the analysed icon, is held by St Pantaleon in an icon in the Hilandar monastery, dated to the end of the 13th c. – Ćirković 1992, fig. 125.

2241 Pelekanides 1985, fig. 1306.

2242 *Cod. 412*, fol. 38a – *Οι Θεσσαυοί* 1973, fig. 318.

2243 Kruk 2011b, cat. no. 4.

2244 *Christ Pantocrator with Patrons*, icon, ca. 1363, wood, tempera, 106 × 79 × 2.8 cm, from the Pantocrator Monastery on Mount Athos, Saint Petersburg, The Hermitage Museum, inv. no. I-515 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, cat. no. B125 (ed. by Yu. Piatnitsky).



nie<sup>2245</sup>. Inny przykład zachował się w serbskim monasterze Chilandar na Górze Athos. Jest to ikona Św. *Teodora Tirona*, zachowana fragmentarycznie<sup>2246</sup>. Widoczny jest kraj mandorli z błogosławiącą dłonią Chrystusa, czyniącego podobny gest jak w omawianej ikonie.

Omawiane ikony wpisują się w nurt malarstwa bizantyńskiego 2. poł. XIV w., którego styl znamionuje podniosłość i pewna surowość w modelowaniu figur, ich gestykulacji i fizjonomii<sup>2247</sup>. Łączy je tendencja do malowania twarzy mocno zwężających się ku dołowi, o wykroju zbliżonym do trójkąta. Ogólnie zaznacza się kontrast między ciemną podmalówką twarzy a rozbieleniami na policzkach i czole. W ikonie krakowskiej podmalówka dominuje wyjątkowo mocno, praktycznie brak większych płaszczyzn rozbieleń, światła to jedynie ostre kreski bieli położone pod oczami, wzdłuż nosa i ust. Kąciki ust obu lekarzy są opuszczone ku dołowi, co nadaje ich twarzom wyjątkowo surowy, „monastyczny” wygląd.

Cechy fizjonomiczne twarzy oraz modelowanie stroju przypominają cechy ikony *Świętych Kosmy i Damiana* w zbiorach Muzeum Bizantyńskiego w Kastorii, datowanej ogólnie na XIV w. Zwracają tu również uwagę kontrastowe, jeszcze bardziej zdecydowane przejścia między cieniami i światłami. Szczegółem odmiennym pod względem ikonograficznym jest umieszczenie między lekarzami półpostaci świętej niewiasty (prawdopodobnie Paraskewy), z lewą dłonią uniesioną w geście akklamacji i zwojem w dłoni prawej. Tu również całość obramowana jest czerwoną, malowaną ramką, obejmującą swoją szerokością cały profil, a nie jego połowę, jak w ikonie krakowskiej.

Inną analogią formalną są figury świętych Kosmy i Damiana w malowidłach świątyni św. Jana Chrzciciela w Axos na Krecie z 2. ćw. XIV w.<sup>2248</sup> Rysy ich twarzy są tu nieco bardziej ekspresyjne, ale układ rąk i rysunek instrumentu w dłoniach św. Kosmy są zbieżne.

Motyw delikatnie zaznaczonej grzywki nad czołem lekarza trzymającego futerał w ikonie krakowskiej znajduje analogię w twarzy św. Damiana w cerkwi św. Jerzego w Staro Nagoriczane (ob. Macedonia)<sup>2249</sup>, odnowionej przez serbskiego króla Stefana Urosza II Milutina, który

in Mytilene.<sup>2245</sup> One more example has survived in the Serbian Hilandar Monastery on Mount Athos. It is the icon of *St Theodore Tiron*, preserved fragmentarily.<sup>2246</sup> One can see an edge of a mandorla with Christ's blessing hand, a similar gesture to the one in the analysed icon.

The analysed icons are in line with the Byzantine painting of the 2nd half of the 14th c., the style of which is characterised by solemnity and certain austerity in modelling figures, their gestures and physiognomies.<sup>2247</sup> What they have in common is a tendency to depict significantly tapering faces, triangular in shape. In general, there is a contrast between the dark underpainting of the face and brighter areas on the cheeks and forehead. In the Krakow icon the underpainting dominates especially overwhelmingly, there are practically no larger brighter areas, highlights are only present in the form of sharp lines of white applied under the eyes, along the nose and lips. The corners of the mouth of both healers are lowered, which gives the faces an extremely severe 'monastic' appearance.

The physiognomic features and modelling of the attire resemble the features of the icons of *Physician Saints Cosmas and Damian* in the holdings of the Byzantine Museum in Kastoria, dated in general to the 14th c. Conspicuous are also contrasting, even clearer passages between the shades and lights. What is different from the point of view of iconography is the figure between the physicians: a half-figure of a saintly woman (probably Paraskeva), with her left hand in a gesture of acclamation and holding a scroll in her right hand. Here also the entire composition is framed with a red, painted border, covering with its width the entire profile, and not a half of it, as in the Krakow icon.

Another formal analogy are the figures of Saints Cosmas and Damian in the paintings in the church of St John the Baptist in Axos, Crete, from the 2nd quarter of the 14th c.<sup>2248</sup> Their facial traits are slightly more expressive, but the arrangement of hands and the outline of the instrument held by St Cosmas are alike.

The motif of a gently marked fringe above the forehead of the healer holding the case in the Krakow icon has an analogy in the face of St Damian in the Orthodox church of St George in Staro Nagoriczane (now Macedonia),<sup>2249</sup> renovated

2245 *Christus Pantokrator / Św. Jan Ewangelista*, ikona dwustronna, ok. 1370–1380, drewno, tempera, 107 × 69,5 cm, Mytilene, Muzeum Cerkiewne i Bizantyjskie – *Byzantium...* 2008, poz. kat. 240–241 (opr. M. Vassilaki). Vassilaki przypisała dzieło pracownikom Konstantynopola bądź Salonik, a jej datowanie oparła na wskazanej wyżej analogii z Ermitażu.

2246 Vojvodić 2016, fig. 234.

2247 Scharakteryzowała go m.in. E. S. Smirnowa w odniesieniu do rządu *Deesis* soboru Zwiastowania moskiewskiego Kremla, powstałego w okresie szczególnie silnych więzi artystycznych między Rusią moskiewską a Bizancjum – Smirnowa 2008, s. 87–109.

2248 Spatharakis 2009, il. 469.

2249 Тодих 1993, il. 20.

2245 *Christ Pantokrator / St John the Evangelist*, two-sided icon, ca. 1370–1380, wood, tempera, 107 × 69.5 cm, Mytilene, The Orthodox and Byzantine Museum – *Byzantium...* 2008, cat. no. 240–241 (ed. by M. Vassilaki). Vassilaki ascribed this work to the workshops of Constantinople or Thessaloniki and based its dating on the abovementioned analogy from the Hermitage Museum.

2246 Vojvodić 2016, fig. 234.

2247 It was discussed among others by E. S. Smirnova with reference to the *Deesis* row in the cathedral of the Annunciation in the Moscow Kremlin, made in the period of particularly close artistic contacts between Muscovite Rus' and Byzantium – Smirnowa 2008, pp. 87–109.

2248 Spatharakis 2009, fig. 469.

2249 Тодих 1993, fig. 20.

ok. 1318 r. zlecił wykonanie fresków malarzom znanym z imienia, tj. Michaelowi Astrapas i Eutychesowi. Obie twarze w ikonie wpisują się w typ fizjonomii spotykanej w malarstwie greckim XIV w., czego przykładem jest św. Kosma w innych freskach związanych z fundacją wspomnianego króla w cerkwi św. Mikołaja Orfanosa w Salonikach z lat 1310–1320<sup>2250</sup>. Podobny jest tu również prostokątny wykrój szat wokół szyi świętego. Twarze lekarzy w analizowanej ikonie znajdują też bliską analogię w twarzy św. Damiana we freskach serbskiej świątyni w Psaczy, pełniącej funkcję kościoła monasteru św. Mikołaja z 1366 r.<sup>2251</sup> Pod względem formalnym cechy fizjonomiczne obu postaci, a także układ ich dłoni i fałdów szat są zbieżne z wizerunkami świętych Kosmy i Damiana w słabo rozpoznanych freskach dawnej świątyni ortodoksyjnej w Konstantynopolu (zamienionej na meczet Mustafy Paszy), identyfikowanej jako kościoł świętych Piotra i Marka, a ostatnio jako świątynia św. Tekli przy Pałacu Blacherneńskim (*Άγία Θέκλα του Παλατίου των Βλαχερνών*)<sup>2252</sup>.

Tradycje malowania w tej manierze utrzymują się w wieku XV. Podobnie ujęci święci, nieco obrócenii w stronę – jak można jedynie mniemać z powodu ubytku – Chrystusa w półokręgu, zostali namalowani w ikonie zachowanej w zbiorach Muzeum w Pskowie, datowanej na pocz. XV w., mającej też zbliżone wymiary<sup>2253</sup>. Podobny sposób opracowania oczu, z głębokimi cieniami o wklęsłym obrysie od strony nosa, z podobnymi rozbieleniami widoczny jest z kolei w ikonie Andreeza Ritzosa (ok. 1421–1492) w monasterze św. Jana Ewangelisty na Patmos<sup>2254</sup>. Cienie nie są tu podkreślone tak mocną kreską i nieco inaczej rozkładają się światła nad brwiami, nie w postaci kresek pionowych, lecz pociągłych, poziomych, jak innej ikonie tego kręgu, tj. św. Mikołaja z pocz. XV w.<sup>2255</sup> W charakterystyce teże ikony Manolis Chatzidakis wskazał na „impresjonistyczny” sposób modelowania, przywołujący najlepsze wzory malarstwa paleologowskiego z Kahrie Dżami, naśladowane w ciągu wieku XV<sup>2256</sup>. Podobnie jak w analizowanej ikonie zwraca uwagę schematycznie opracowana draperia szat, z głębokimi wcięciami, grubo zaznaczonymi ciemną farbą i podkreślonymi szeroko kładzionymi rozbieleniami.

by the Serbian King Stefan Uroš II Milutin, who around 1318 commissioned the painters named Michael Astrapas and Eutychos to paint the frescos. Both faces in the icon are in line with the type of physiognomy observed in 14th-century Greek painting, as exemplified by St Cosmas in other frescos also commissioned by the abovementioned king for the Orthodox church of St Nicholas Orphanos in Thessaloniki, from 1310–1320.<sup>2250</sup> Similar is also the rectangular shape of the garments around the saint's neck. The faces of the doctors in the analysed icon also have a close analogy in the face of St Damian in frescos in the Serbian church in Psaca, which played the role of the church of monastery of St Nicholas, from 1366.<sup>2251</sup> In terms of form, the physiognomic features of the two figures as well as the arrangement of their hands and folds of garments coincide with the images of Saints Cosmas and Damian in the barely examined frescos of the former Orthodox church in Constantinople (transformed into the Mustafa Pasha mosque), identified as the church of Saints Peter and Mark, and recently as the church of St Thecla at the Blachernae Palace (*Άγία Θέκλα του Παλατίου των Βλαχερνών*).<sup>2252</sup>

The tradition of this painting manner continued to the 15th c. Similarly depicted are saints, slightly turning – as can only be assumed, due to the area of loss – to Christ in a semicircle, painted in the icon preserved in the holdings of the Museum in Pskov, dated to the beginning of the 15th c., with comparable dimensions.<sup>2253</sup> A similar way of depicting the eyes, with deep shades with concave contours from the side of the nose, with similar lighter areas, can be seen in an icon by Andreas Ritzos (ca. 1421–1492) in the monastery of St John the Evangelist in Patmos.<sup>2254</sup> The shades are not enhanced with such a bold line and the lights above the eyebrows are applied slightly differently, not in the form of vertical lines, but elongated, horizontal lines, as in the case of another icon from this circle, i.e. of *St Nicholas* from the beginning of the 15th c.<sup>2255</sup> In the description of this icon Manolis Chatzidakis emphasised the ‘impressionist’ way of modelling, bringing to mind the best models of Palaiologan painting from the Chora Church, imitated in the course of the 15th c.<sup>2256</sup> What attracts attention similarly as in the present icon is the schematic depiction of the drapery of gar-

2250 Gounaris 1991, tabl. 97.

2251 Millet 1969, il. 132.

2252 Mathews, Hawkins 1985, il. 21–22.

2253 *Św. Kosma i Damian*, ikona, pocz. XV w., drewno, tempera, 22 × 15 cm, inv. ПГОИАХМ 25350 (5) – *Иконы Пскова* 2012, I, poz. kat. i il. 9.

2254 Andreas Ritzos, *Św. Jan Ewangelista*, ikona, 2. poł. XV w., drewno, tempera, 165 × 91 cm, Patmos, monaster św. Jana Ewangelisty – Chatzidakis M. 1985, poz. kat. 9, tabl. 13, 15.

2255 *Św. Mikołaj*, ikona, pocz. XV w., drewno, tempera, 100 × 52 cm, Patmos, monaster św. Jana Ewangelisty – *ibidem*, poz. kat. 8, tabl. 10–11.

2256 *Ibidem*, s. 56.

2250 Gounaris 1991, pl. 97.

2251 Millet 1969, fig. 132.

2252 Mathews, Hawkins 1985, figs. 21–22.

2253 *Sts Cosmas and Damian*, icon, beginning of the 15th c., wood, tempera, 22 × 15 cm, inv. ПГОИАХМ 25350 (5) – *Иконы Пскова* 2012, I, cat. no. and fig. 9.

2254 Andreas Ritzos, *St John the Evangelist*, icon, 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 165 × 91 cm, Patmos, monastery of St John the Evangelist – Chatzidakis M. 1985, cat. no. 9, pl. 13, 15.

2255 *St Nicholas*, icon, beginning of the 15th c., wood, tempera, 100 × 52 cm, Patmos, monastery of St John the Evangelist – *ibid.*, cat. no. 8, pl. 10–11.

2256 *Ibid.*, p. 56.

Ikona jest zdobiona drobną dekoracją puncowaną, mającą precedensy włoskie. Ornamenty ryte, puncowane za pomocą gotowych stempli oraz wyciskane z matryc były charakterystyczne dla malarstwa Italii już w 1. poł. XIV w. Podobny jak w analizowanej ikonie zestaw drobnych okręgów wypełnionych gwiazdami (średn. ok. 0,5–1,5 mm) czy pojedynczych punktów zastosował w swoim dziele Meo di Guido da Siena (czynny 1319–ok. 1334)<sup>2257</sup>. W nimbie otaczającym głowę św. Andrzeja w tym obrazie zwraca uwagę koncepcja połączenia motywu trzech punktów tworzących trójkąty na obwodzie nimbów, wypełnionych nakłuciami wykonanymi w równych odstępach, popularna w ikonach szkoły kreteńskiej i zastosowana w ikonie świętych anargyrów. Ten typ dekoracji również wywodzi się z praktyki włoskiej, czego przykładem są zdobienia nimbu św. Agnieszki w tryptyku Andrei Vanniego (ok. 1330–1413)<sup>2258</sup>. System trzech nakłuc formujących trójkąty ponad obwodami nimbów rozpowszechnił się w malarstwie ikonowym szkół południowych do końca XVI w., zwłaszcza w obrębie tzw. szkoły kreteńskiej, a typ dekoracji uzyskanych za pomocą wyciskanych kółeczek wypełnionych rozetami spotykany jest w ikonach do poł. XVII w. Tym, co wyróżnia analizowaną ikonę, jest powłoczenie wszystkich ozdób złotem. W efekcie trójkątne formy otaczające nimby świętych lekarzy tworzą wrażenie promieni, wzmagając efekt blasku i poczucie wyjątkowej szlachetności tego dzieła, w którym złote są również zawieszane na piersiach anargyrów krzyże, ozdoby szat oraz promienie rozchodzące się od postaci Chrystusa.

Cechy stylistyczne ikony wskazują na późnośrednio-wieczne środowisko greckie, z ostrożnym przypisaniem jej szkole w Kastorii. Determinują one zarazem czas powstania dzieła na wiek XIV, lecz trudniej określić dokładniejszą datę z racji niepewnego datowania wspomnianych analogii, m.in. fresków w Geraki. Zwraca uwagę, że wiele z nich wywodzi się z kręgu fundacji króla serbskiego Stefana Uroša II Milutina, który zlecał prace malarzom greckim. Wydaje się, że pod względem stylu ikonie bliżej do późniejszych dzieł epoki paleologowskiej, aniżeli tych z pocz. XIV w. Ze względu na niewielkie wymiary ikona pełniła funkcję przenośnego, raczej prywatnego obiektu kultu, który podobnie jak niegdyś, tak i współcześnie otoczony był admiracją w wąskim kręgu osób i dzielił z nimi niezwykłe koleje losu.

ments, with deep folds, boldly marked with dark paint and highlighted with broadly applied brighter areas.

The icon is adorned with tiny punched decoration, having Italian precedents. Engraved ornaments, punched with the use of ready dies and impressed with matrices, were characteristic of the painting of Italy already in the 1st half of the 14th c. Much the same as in the analysed icon set of tiny circles filled with stars (diam. approx. 0.5–1.5 mm) or single spots was used by Meo di Guido da Siena (active 1319–ca. 1334).<sup>2257</sup> In the nimbus encircling St Andrew's head in this work worthy of note is the idea of combining a motif of three dots making up triangles along the edges of nimbuses, filled with pricks at equal intervals, popular in the icons of Cretan schools and used in the icon of the Holy Anargyroi. This type of decoration is also derived from the Italian practice, as exemplified by the decoration of the nimbus of St Agnes in a triptych by Andrea Vanni (ca. 1330–1413).<sup>2258</sup> A system of pricks forming triangles above the circumferences of nimbuses enjoyed popularity in the icon painting of southern schools until the end of the 16th c., in particular in the so-called Cretan school, and the type of decorations obtained with the use of impressed circles filled with rosettes is found in icons until the mid-17th c. What is unique about the present icon is that all the decorations are coated with gold. As a result, triangular forms surrounding the nimbuses of the saintly physicians give the impression of rays, enhancing the effect of brightness and the perception of this work as extraordinarily refined, in which gold are also crosses hanging on the chests of the Anargyroi, ornaments of garments and rays going from the figure of Christ.

The stylistic features of then icon indicate late-medieval Greek circles, with a cautious attribution to a school in Kastoria. At the same time they determine the dating of the work to the 14th c., but it is hard to specify a more precise date due to the uncertain dating of the abovementioned analogies, among other the Geraki frescos. It is worth noting that many of them are associated with the works commissioned by the Serbian King Stefan Uroš II Milutin, who tended to choose Greek painters. It seems that in terms of style the icon is closer to the later works of the Palaiologan era than to those from the beginning of the 14th c. Because of its small dimensions, the icon played the role of a portable, rather private devotional object, which, the same as in the old days, in the contemporary times too, was admired by a narrow circle of individuals, sharing their colourful history.

2257 Meo di Guido da Siena, *Chrystus tronujący z dwunastoma apostołami*, Frankfurt, Städel – Gaertringer 2004, tabl. 14; il. 42, zob. *ibidem*, s. 101.

2258 Andrea di Vanni (D'Andrea Salvani), *Święte Anna, Urszula, Agnieszka*, Frankfurt, Städel – *ibidem*, il. 75.

2257 Meo di Guido da Siena, *Christ Enthroned with the Twelve Apostles*, Frankfurt, Städel – Gaertringer 2004, pl. 14; fig. 42, see *ibid.*, p. 101.

2258 Andrea di Vanni (D'Andrea Salvani), *Sts Anne, Ursula, Agnes*, Frankfurt, Städel – *ibid.*, fig. 75.

**Wystawy**

PBEC 2007

**Literatura**

Kruk 2017c, s. 27-54

**Źródła niepublikowane**KI 2011 – M. P. Kruk, *Ikona. Dwaj święci lekarze (?)*, karta inwentarzowa zał. 30 XII 2011, PBEC/XVIII**Opracowania ikonografii (wybór)**

Deubner 1907; Skrobucha 1964; Kaster 1973a, szp. 130; Müsseler 1973, szp. 255–265; Artelt 1974, szp. 344–352; Janocha 2008b, s. 334

**Exhibitions**

PBEC 2007

**Bibliography**

Kruk 2017c, pp. 27–54

**Unpublished sources**KI 2011 – M. P. Kruk, *Ikona. Dwaj święci lekarze (?)*, inventory chart created on 30 December 2011, PBEC/XVIII**Studies on iconography (selected)**

Deubner 1907; Skrobucha 1964; Kaster 1973a, col. 130; Müsseler 1973, cols. 255–265; Artelt 1974, cols. 344–352; Janocha 2008b, p. 334

# Św. Jerzy St George

Święty Jerzy, oficer rzymski pochodzący z Kapadocji, męczennik za wiarę z czasów Dioklecjana, od IV w. otoczony szczególnym kultem jako Wielki Męczennik, obrazowany już od V–VI w., zaliczany w poczet świętych wojowników wraz ze św. Teodorem, św. Demetriuszem i św. Prokopem. W przeciwieństwie do wielu innych świętych jego kult wcześniej zaczął wykraczać poza lokalne ramy<sup>2259</sup>. Co znamienne, jego interwencje odnotowane w najstarszych relacjach miały znaczenie uzdrawiające nie tyle związane z jego funkcją, ile z powszechną wiarą w uzdrowicielską moc relikwii<sup>2260</sup>. Adamnan, iryjski pielgrzym do Ziemi Świętej w latach 683–684, zapisał zasłyszaną w Konstantynopolu historię żołnierza udającego się na wyprawę wojenną. Otóż mężczyzna przemawiał do ikony Św. Jerzego, jak gdyby święty był osobiście obecny w obrazie, i prosił go o ocalenie od wszelkich zagrożeń, jakie niosła ze sobą wojna<sup>2261</sup>.

Legenda o smoku pokonanym przez św. Jerzego na białym koniu pojawiła się jednak stosunkowo późno, prawdopodobnie dopiero pod koniec IX w. Walka bohatera uosabiającego siłę dobra z ucieleśnionym pod postacią smoka lub węża złem to jeden ze szczególnie trwałych archetypów kulturowych tak w warstwie literackiej, jak obrazowej. Terminy „smok” i „zmija” (cs. *змея*) mają korzenie indoeuropejskie, odnosząc się do tego, co pełzało po ziemi, w niskości<sup>2262</sup>. Motyw zwycięskiego jeźdźca należy do najstarszych i najbardziej popularnych *topoi* obrazowych w sztuce. Już w antyku powszechna była formuła jeźdźca trącającego kopytami nieprzyjaciela lub właśnie smoka. Takich wzorów dostarczała ikonografia hellenistyczna (mit o Perseuszu i Andromedzie) oraz tryumfalna cesarzy rzymskich. Jako analogię dla wizerunków św. Jerzego przebijającego włócznią smoka wskazywano np. Horusa

Saint George, a Roman officer from Cappadocia, martyr for faith during the time of Diocletian, from the 4th c. very much worshipped as a Great Martyr, depicted from as early as the 5th–6th c., included in the group of warrior saints with St Theodore, St Demetrius and St Procopius. Contrary to many other saints, his cult started to go beyond the local area quite early.<sup>2259</sup> It is characteristic that his interventions noted in the oldest accounts were of healing character connected not so much with his function as with the common faith in the healing power of relics.<sup>2260</sup> Adomnán, a Celtic pilgrim to the Holy Land in 683–684, noted a story, heard in Constantinople, of a soldier going on a war expedition. According to it, a man was talking to an icon of *St George* as if the saint was personally present in the painting and asked him to be saved from all threats posed by war.<sup>2261</sup>

Nevertheless, a legend of the dragon slain by St George riding a white horse appeared relatively late, probably only at the close of the 9th c. The fight between the hero personifying the powers of good and the embodiment of evil in the form of a dragon or a snake is one of the particularly lasting culture archetypes both in literature and imagery. The terms ‘dragon’ and ‘viper’ (CS. *змея*) have Indo-European roots, referring to what slithered on earth, on the lowness.<sup>2262</sup> The motif of the victorious rider is one of the oldest and most popular iconographic *topoi* in art. The formula of a mounted rider trampling the enemy or dragon was common already in Antiquity. Such patterns were taken from Hellenist iconography (the myth of Perseus and Andromeda) and the triumphal iconography of the Roman emperors. Horus on horseback piercing Seth in the form of a crocodile<sup>2263</sup> was mentioned as an analogy for the image of St George piercing the dragon through with a spear. As recounted in a separate chapter of the work by

2259 Na poparcie tej tezy prof. Brian Ward-Perkins (Uniwersytet Oksfordzki) w trakcie wykładu w Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego (29 V 2017) *Levels of sainthood and of cult in the Cult of Saints in Late Antiquity* przytoczył trzy cytaty pochodzące z tekstów powstałych w VI w. w różnych regionach basenu Morza Śródziemnego: Arabii, Efezie i Galii.

2260 *There are relic of George in a village of [the territory of] Le Mans, where often many miracles are revealed. For the blind, the lame, those with chills, and other ill people are often there rewarded with the favour of health* – Gregory of Tours, *Glory of the Martyrs*, 100, 585/593, przekł. R. van Dam, udostępniony przez prof. Perkinsa w dniu wykładu (zob. wyżej).

2261 Brubaker 2012, s. 14.

2262 Лавриненко 2004, s. 216–217.

2259 During a lecture at the Jagiellonian University Collegium Novum (29 May 2017) *Levels of sainthood and of cult in the Cult of Saints in Late Antiquity* to support this thesis Prof. Brian Ward-Perkins (Oxford University) mentioned three citations from the texts written in the 6th c. in different regions of the Mediterranean Basin: Arabia, Ephesus and Gaul.

2260 *There are relics of George in a village of [the territory of] Le Mans, where often many miracles are revealed. For the blind, the lame, those with chills, and other ill people are often there rewarded with the favour of health* – Gregory of Tours, *Glory of the Martyrs*, 100, 585/593, transl. by R. van Dam, made available by Prof. Perkins on the day of delivering the lecture (see above).

2261 Brubaker 2012, p. 14.

2262 Лавриненко 2004, pp. 216–217.

2263 Clermont-Ganneau 1876; Górecki 1980, pp. 185–186; Grotowski 2011, p. 130.

na koniu przebijającego Seta pod postacią krokodyla<sup>2263</sup>. Euzebiusz w osobnym rozdziale swojego dzieła napisał, że cesarz Konstantyn Wielki polecił umieścić na wysoko zawieszanej tablicy przed frontowymi wrotami pałacu, w miejscu widocznym dla wszystkich znak zbawienia, czyli krzyż, a poniżej:

wizerunek wroga rodzaju ludzkiego i nieprzyjaznego potwora, [...] mającego postać smoka upadającego na łeb, na szyję w otchłań. Bowiem zapowiedzi w księgach proroków Bożych opisywały go jako smoka i wijącego się węża. Z tego też powodu cesarz publicznie ukazał wykonany techniką enkaustyczną obraz przedstawiający podobiznę smoka, leżącego pod stopami jego i jego synów, z brzuchem przesyty strzałą i spadającego na głowę w morskie głębie. W ten sposób zamierzał przedstawić tajemnego wroga ludzkości i jednocześnie zaznaczyć, że został on posłany w przepaść zagłady przez moc znaku zbawienia umieszczonego ponad jego głowę. Taką treść obraz wyrażał symbolicznie swymi barwami. [...] jakby z Boskiego natchnienia wyobrazil to, co niegdyś głosy proroków zapowiedziały o tej bestii, mówiąc: „Bóg przyniesie wielki i straszny miecz na smoka, wijącego się węża, i zabije smoka, który był w morzu (Iz 27,1)”. Taki był obraz cesarza, prawdziwie naśladowujący istotę rzeczy<sup>2264</sup>.

Święty Jerzy należał do najbardziej uznanych świętych wojowników w świecie bizantyńskim<sup>2265</sup> i na Rusi<sup>2266</sup>. Na ogół przedstawiano go jako młodego jeźdźca, bez brody, z kręconymi włosami, w scenie triumfalnego uśmiercania smoka (gr. *Drakontoktonia*)<sup>2267</sup>. Ważną rolę w ukonstytuowaniu się i rozpowszechnieniu czci świętego odegrał wczesny patronat cesarski. Święty Jerzy został otoczony kultem najwcześniej spośród wojskowych świętych, a jego świadectwem są: kaplica w hospicjum w Sheikh Badr na zachód od Jerozolimy, wzniesiona z polecenia cesarzowej Eudoksji, przebudowane przez cesarza Justyniana I martyrium w Liddzie oraz liczne kościoły fundowane wzdłuż wschodnich granic Cesarstwa. Szczątki świętego miał przenieść z Liddy do Konstantynopola cesarz Heraklusz, by zdeponować je prawdopodobnie w pałacu w Manganie, inne zaś – w sanktuarium cesarza Maurycego w pobliżu Bramy Adrianopolskiej.

2263 Clermont-Ganneau 1876; Górecki 1980, s. 185–186; Grotowski 2011, s. 130.

2264 Euzebiusz, *Życie Konstantyna III*, 3.

2265 Grotowski 2011, s. 160–161, także bibliografia na temat kultu wczesnochrześcijańskiego. Zob. także Walter 2003, s. 109–144.

2266 Степаненко 2000, s. 106–117; Седова 2006, s. 241–251; Kolpakova 2014, s. 23–34; Чуракова 2017, s. 611–614.

2267 Spatharakis 2009, s. 318. Степаненко 2000, s. 114 zwrócił uwagę, że w okresie przedmongolskim na Rusi i jednocześnie w Bizancjum w sfragistyce bardziej popularne od wariantu Smokobójcy były ujęcia św. Jerzego jako wojownika-jeźdźca z włócznią i rozwianym płaszczem.

Eusebius, Emperor Constantine the Great ordered to place the sign of salvation, the cross, on a high panel suspended before the entrance to the palace, and below:

an image of the hostile and inimical beast ... in the form of a dragon borne down to the deep. For the oracles proclaimed him a 'dragon' and a 'crooked serpent' in the books of the prophets of God; therefore the Emperor also showed to all, through the medium of the encaustic painting, the dragon under his own feet and those of his sons, pierced through the middle of the body with a javelin, and thrust down in the depths of the sea. In this way he indicated the invisible enemy of the human race, whom he showed also to have departed to the depths of destruction by the power of the Saviour's trophy which was set up over his head. This was what the colour of the paints indicated through the medium of the picture ... and at the way he had by divine inspiration portrayed what the words of the prophets had proclaimed about this beast: 'God will bring', they said, 'the great and fearful sword against the crooked dragon-serpent, against the dragon-serpent who flees, and will destroy the dragon that is in the sea' (Isa. 27: 1). The Emperor certainly portrayed images of these things, setting true representations in pictorial art.<sup>2264</sup>

St George was one of the most recognised warrior saints in the Byzantine world<sup>2265</sup> and in Rus'<sup>2266</sup>. He was usually depicted as a young rider, beardless, with curly hair, in the scene of the triumphal slaying of the dragon (Gr. *Drakontoktonia*).<sup>2267</sup> An important role in the development and popularisation of the cult of this saint was played by the early patronage of the emperors. St George was the first of the warrior saints to be venerated, as evidenced by: the chapel in the hospice in Sheikh Badr, west of Jerusalem, erected on the order of Empress Eudoxia; the martyrrium in Lydda, remodelled by Emperor Justinian I, and an extensive number of churches founded along the eastern borders of the Empire. The saint's remains were transferred from Lydda to Constantinople by Emperor Heraclius to deposit them probably in the palace in

2264 Euzebiusz, *Życie Konstantyna III*, 3 [Eusebius, *Life of Constantine III*, English text available at <http://eclass.uth.gr/eclass/modules/document/file.php/SEAD260/%CE%95%CF%85%CF%83%CE%AD%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CF%82,%20Life%20of%20Constantine%20%28trans.%20Averil%20Cameron%20-%20Stuart%20Hall%29.pdf>].

2265 Grotowski 2011, pp. 160–161, including bibliography on the subject of the Early Christian cult. See also Walter 2003, pp. 109–144.

2266 Степаненко 2000, pp. 106–117; Седова 2006, pp. 241–251; Kolpakova 2014, pp. 23–34; Чуракова 2017, pp. 611–614.

2267 Spatharakis 2009, p. 318. Степаненко 2000, p. 114 has emphasised that in the pre-Mongol period in Rus' and at the same time in Byzantium what was more popular in sfragistics than the variant of the dragon slayer was the depiction of St George as a warrior-rider with a spear and a blowing cloak.

Wizerunek świętego wojownika, który pojawił się w sztuce Wschodniego Cesarstwa w VI w., miał funkcję symboliczno-apotropaiczną<sup>2268</sup>. Do ikonoklazmu nie wykształcił się jeden typ wizerunku, choć na ogół wojowników przedstawiano w płaszczu (chlamidzie) i z symboliczną włócznią zwieńczoną krzyżem (*crux hastata*). W X w. wyodrębniono grupę najpopularniejszych świętych, opiekunów armii cesarskiej, do których należał św. Jerzy, co jest skorelowane w czasie z uformowaniem się arystokracji wojskowej w Bizancjum. Grotowski wskazał, że mimo pozornej przypadkowości w doborze kolorów szat wojowników rządziły nimi jednak pewne reguły. I tak, św. Jerzy na ogół miał na sobie chlamidę, której czerwień można tłumaczyć kolorem chlamid dowódców Pretorium oraz sagionów (krótkich płaszczy) kawalerskich, św. Demetriusz nosił chlamidę jasnoniebieską lub niebieską, a Teodor – ciemnoniebieską lub granatową<sup>2269</sup>. Motyw dynamicznie rozwianego płaszcza stanowił od czasów komnenowskich nieodłączny atrybut świętego żołnierza na koniu<sup>2270</sup>.

Kult św. Jerzego należał do najstarszych w Europie słowiańskiej, co znajduje potwierdzenie w powtarzających się jego patrociniach wśród pierwszych świątyń chrześcijańskich. Znamienne, że początkowe fragmenty polskiej legendy o świętym, datowanej na XV w., są odmienne od wersji czeskich, za to bliskie legendom greckim, w których obecny jest wątek odkupienia miasta od prześladowania smoka przez złożenie ofiary z córki królewskiej<sup>2271</sup>.

Świętemu Jerzemu w obu ikonach w MNK towarzyszy motyw Ręki Boga (łac. *Manus Dei*) wyłaniającej się z obłoków, która należy również do repertuaru form wczesnochrześcijańskich, czego przykładem jest koptyjska ikona św. Merkurego, datowana na VIII w. i przechowywana w monasterze św. Katarzyny na Górze Synaj<sup>2272</sup>. W tym wypadku święty przebija włócznią cesarza-apostatę Juliana, czego wymowa nabierała charakteru aktualizacyjnego w kontekście panowania muzułmańskiego. W obliczu okupacji arabskiej, a następnie tureckiej nowego znaczenia nabierały niewątpliwie ilustracje świętych wojowników uśmiercających przeciwników chrześcijan, np. Ariusza. Dodatkową aktualizację stanowił motyw uwolnienia młodzieńca z rąk Arabów bądź Turków, w zależności od wersji apokryfu, który był aktualnie wykorzystany<sup>2273</sup>. Obecność

Mangana, and others – in the sanctuary of Emperor Maurice in the vicinity of the Adrianople Gate.

The image of the warrior saint which appeared in the art of the Eastern Empire in the 6th c. had a symbolic-apotropaic function.<sup>2268</sup> One type of portrayal did not develop until the iconoclastic period, although in general warriors tended to be depicted in a cloak (chlamys) and with a symbolic spear topped with a cross (*crux hastata*). The 10th c. saw the formation of a group of the most popular saints, patrons of the imperial army, of which St George was a member, which was correlated in time with the emergence of military aristocracy in Byzantium. Grotowski has noted that despite apparent randomness in the selection of colours of the warriors' garments, it was governed by some rules. For instance, St George was usually wearing a red chlamys, which can be explained with the colour of the chlamys of the Praetorium commanders and cavalry sagions (short cloaks), St Demetrius was wearing a light-blue or blue chlamys, and Theodore – a dark-blue or navy-blue garment.<sup>2269</sup> The motif of a dynamically blowing cloak was an intrinsic attribute of a warrior saint on horseback from the time of the Komnenoi.<sup>2270</sup>

The cult of St George was one of the oldest in Slavic Europe, as confirmed by his patrocina among the first Christian temples. It is characteristic that the initial passages from the Polish legend of the saint, dated to the 15th c., differ from the Bohemian versions, but resemble Greek legends, which include the theme of the saving of the city from the tormenting dragon by making an offering of the king's daughter.<sup>2271</sup>

In both MNK icons St George is accompanied by the motif of the Hand of God (Lat. *Manus Dei*) emerging from the clouds, which also belonged to the repertoire of Early Christian forms, as exemplified by a Coptic icon of St Mercury, dated to the 8th c. and kept in the monastery of St Catherine on Mount Sinai.<sup>2272</sup> In this case the saint pierces Emperor Julian the Apostate through with a spear, the meaning of which became updated in the context of the Muslim rule. In the face of the Arab and then Turkish occupation images of warrior saints defeating the enemies of Christians, e.g. Arius, certainly took on a whole new dimension. An additional update was the motif of liberating a young man from the hands of Arabs or Turks, depending on the version of the apocryphal text which was used at the time.<sup>2273</sup> The presence of *Manus Dei* confirmed the fulfilment of the Divine Providence plan by the saint.

2268 Grotowski 2011, s. 173.

2269 *Ibidem*, s. 311.

2270 Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 246. Autorzy wskazali analogie w ikonach św. Jerzego z XIV w. ze zbiorów prywatnych oraz ikony nowogrodzkiej z XV w. w ГТТ – *ibidem*.

2271 Zathy 1949, s. 93–95; Wierczyński 1962, s. 10–11.

2272 Grotowski 2011, il. 8.

2273 Grotowski 2003, s. 27–77.

2268 Grotowski 2011, p. 173.

2269 *Ibid.*, p. 311.

2270 Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 246. The authors have observed analogies in the 14th-century icons of St George from private collections and a 15th-century Novgorod icon in the ГТТ holdings – *ibid.*

2271 Zathy 1949, pp. 93–95; Wierczyński 1962, pp. 10–11.

2272 Grotowski 2011, fig. 8.

2273 Grotowski 2003, pp. 27–77.

*Manus Dei* potwierdzała realizowanie przez świętego planu Opatrzności Bożej.

Intrygujący motyw węża-smoka z dodaną maską ludzką również odnosi się do najwcześniejszego okresu formowania się ikonografii chrześcijańskiej. Już w najstarszych zachowanych wizerunkach konnych św. Teodora z V stulecia święty ten przebija włócznią potwora w dwóch terakotowych ikonach, jednej z terenu Afryki Północnej i drugiej z dzisiejszej wschodniej Macedonii<sup>2274</sup>. Christopher Walter zwrócił uwagę, że motyw ikonograficzny św. Teodora na koniu przebijającego włócznią węża-smoka (często w antytetycznym zestawieniu ze św. Jerzym) występuje wielokrotnie w malowidłach kościołów skalnych Kapadocji z XI w.<sup>2275</sup> Przebijany stwór ma niekiedy głowę ludzką<sup>2276</sup>, jak w wizerunku św. Filoteusza (w oprawie przybornika pisarskiego Pamusza z Antinoe z poł. VII w.), który stojąc w ujęciu frontalnym, przebija włócznią głowę bestii u swoich stóp<sup>2277</sup>. Do najbliższych tego typu analogii dla ikony krakowskiej należy ikona w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej (MNZP), pochodząca z cerkwi we wsi Welykie, datowana na pocz. XVI w. W ikonie tej smok ma wrysowaną profilową maskę w środkową partię cielska<sup>2278</sup>.

Włócznia często była zwieńczona krzyżem (jak w najstarszych przedstawieniach św. Sergiusza, np. na pieczęci z poł. VI w.<sup>2279</sup>), akcentując dobitnie rozumienie wojownika jako *miles Christi*<sup>2280</sup>, i tak też należy interpretować konny wizerunek króla Władysława Jagiełły we freskach kaplicy zamku lubelskiego z pocz. XV w. W wypadku ikon krakowskich, w ikonie MNK XVIII-58 (Kat. 44) górna część włóczni przesłonięta jest przez wylaniającą się z obłoków Rękę Boga, a w ikonie MNK XVIII-5 (Kat. 45) święty zamachuje się mieczem, co stanowi pewne odstępstwo od wschodniej tradycji obrazowej, wynikłe zapewne z oddziaływania ikonografii zachodniej. Co więcej, charakterystyczne jest ujęcie konia w stępie, zdradzające duże podobieństwo do rzeźb koni z tzw. kwadrygi, zrabowanej przez krzyżowców w Konstantynopolu w roku 1204 i ustawionej na szczycie bazyliki św. Marka w Wenecji. Na adaptację tego wzoru w malarstwie ikonowym tzw. kretańsko-weneckim zwróciła uwagę Ioanna Christoforaki<sup>2281</sup>. Znane są, co prawda, ujęcia, w których święci wojownicy trzymają i włócznie, i krótkie miecze (np. w tryptyku z kości słoniowej, tzw.

The intriguing motif of the serpent-dragon with a human mask also alludes to the earliest era of formation of Christian iconography. Already in the oldest preserved equestrian images of St Theodore from the 5th c. the saint pierces a monster through with a spear in two terracotta icons, one from the area of North Africa and the other from the current Eastern Macedonia.<sup>2274</sup> Christopher Walter has emphasised that the iconographic motif of St Theodore on horseback piercing with a spear a dragon-serpent (often arranged antithetically to St George) is often encountered in the 11th-century paintings in rock churches in Cappadocia.<sup>2275</sup> The pierced monster sometimes has a human head,<sup>2276</sup> as in an image of St Philotheos (in the cover of a writing set of Pamus of Antinoe from the mid-7th c.), who, standing frontally, pierces with a spear the head of the beast at his feet.<sup>2277</sup> As to the Krakow icon, the closest analogies of this type include an icon in the collection of the National Museum of the Przemysł Land (MNZP), from the Orthodox church in the village of Velykie (Ukr. Велике, Pol. Welykie), dated to the beginning of the 14th c. In this icon, the dragon has a profiled mask inscribed within the central part of its body.<sup>2278</sup>

The spear was often topped with the cross (as in the oldest depictions of St Sergius, e.g. on a stamp from the mid-6th c.<sup>2279</sup>), clearly accentuating the understanding of the warrior as a *miles Christi*,<sup>2280</sup> and this is how the equestrian portrait of King Władysław Jagiełło in the frescos in the chapel of the Lublin castle, dating from the 15th c., should be interpreted. As to the Krakow icons, in the icon MNK XVIII-58 (Cat. 44) the upper part of the spear is obscured by the Hand of God emerging from the clouds, and in the icon MNK XVIII-5 (Cat. 45) the saint raises a sword, which is a certain deviation from the Eastern iconographic tradition, probably resulting from the influence of Western iconography. Moreover, what is characteristic is the depiction of the horse at a walk, showing much similarity to the sculptures of horses from the so-called quadriga, looted from Constantinople by the crusaders in 1204 and placed at the top of St Mark's Basilica in Venice. Ioanna Christoforaki has drawn attention to the adaptation of this model in the so-called Cretan-Venetian icon painting.<sup>2281</sup> Admittedly, there are examples of depictions of saints holding both spears and short swords (e.g. in the ivory triptych known as *Harbaville*, in the holdings of the Louvre,

2274 *Ibidem*, s. 131, il. 7a.

2275 Walter 2003, s. 51–56, il. 27–28; Grotowski 2011, s. 131, przyp. 69.

2276 Bonnell 1917.

2277 Grotowski 2011, il. 13.

2278 *Św. Jerzy*, ikona, dat. na pocz. XVI w., drewno, tempera, 83 × 54 cm, z cerkwi we wsi Welykie, MNZP, nr inw. 1133 – Kiwała, Burzyńska 1981, poz. kat. 19, il. VI; Janocha 2008b, il. na s. 325.

2279 *Ibidem*, s. 132.

2280 Formuła „żołnierza Chrystusowego” pojawia się po raz pierwszy w 2 Tm 2,3.

2281 Wykład gościnny w IHS UJ (18 III 2014).

2274 *Ibid.*, p. 131, fig. 7a.

2275 Walter 2003, pp. 51–56, figs. 27–28; Grotowski 2011, p. 131, footnote 69.

2276 Bonnell 1917.

2277 Grotowski 2011, fig. 13.

2278 *St George*, icon dated to the beginning of the 16th c., wood, tempera, 83 × 54 cm, from the Orthodox church in the village of Velykie, MNZP, inv. no. 1133 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. no. 19, fig. VI; Janocha 2008b, fig. on p. 325.

2279 *Ibid.*, p. 132.

2280 The formula of ‘a soldier of Jesus Christ’ first appeared in 2 Tim 2:3.

2281 A guest lecture at the IHS UJ (18 March 2014).



*Harbaville*, w zbiorach Luwru, datowanym na poł. XI w.<sup>2282</sup>, tzw. *Borradaile Triptych* w British Museum w Londynie z poł. X w.<sup>2283</sup> oraz tryptyku w zbiorach Biblioteki Watykańskiej z X–XI w.<sup>2284</sup>), niemniej w ujęciach konnych posługują się zdecydowanie włócznią.

W obu ikonach św. Jerzy został ukazany w zbroi, zatem w stroju wojskowym, który rozpowszechnił się w okresie średniobizantyńskim, podobnie jak motyw białego rumaka, na którym święty przybywa często, by wesprzeć swoich czcicieli bezpośrednio w boju<sup>2285</sup>. Koński ogon zapleciony jest w węzeł, odpowiadając niejako motywowi na ciele węża (MNK XVIII-5). W jednej z ikon bułgarskich wąż zaciska węzeł na tylnych nogach konia<sup>2286</sup>.

### Literatura (wybór)

Myslivec 1933–1934, s. 304–360; Kłosińska 1973, s. 200–203; Palli 1974, szp. 365–390; Lebeuf 1992, s. 111–120; Kobielus 1996, s. 83–95; Maguire 1996, s. 186–194; Степаненко 2000, s. 106–117; Grotowski 2003, s. 27–77; Седова 2006, s. 241–251; Janocha 2008b, s. 324; Stradomski 2009, s. 9–19; Grotowski 2011; Kolpakova 2014, s. 23–34; Чуракова 2017, s. 611–614

dated to the mid-11th c.;<sup>2282</sup> the so-called *Borradaile Triptych* in the British Museum, London, from the mid-10th c.<sup>2283</sup> and a triptych in the holdings of the Vatican Library, from the 10th–11th c.<sup>2284</sup>), but when represented on horseback, they definitely use the spear.

In both icons St George is depicted in armour, that is military attire which became popular in the Middle-Byzantine period, the same as the motif of a white steed which the saint rides to support his worshippers directly in battle.<sup>2285</sup> The horse's tail is tied into a knot, somehow corresponding to the same motif on the serpent's body (MNK XVIII-5). In one of the Bulgarian icons the serpent tightens a knot on the horse's hind legs.<sup>2286</sup>

### Bibliography (selected)

Myslivec 1933–1934, pp. 304–360; Kłosińska 1973, pp. 200–203; Palli 1974, cols. 365–390; Lebeuf 1992, pp. 111–120; Kobielus 1996, pp. 83–95; Maguire 1996, pp. 186–194; Степаненко 2000, pp. 106–117; Grotowski 2003, pp. 27–77; Седова 2006, pp. 241–251; Janocha 2008b, p. 324; Stradomski 2009, pp. 9–19; Grotowski 2011; Kolpakova 2014, pp. 23–34; Чуракова 2017, pp. 611–614

2282 Grotowski 2011, il. 20.

2283 *Ibidem*, il. 21.

2284 *Ibidem*, il. 22.

2285 *Ibidem*, s. 155.

2286 *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, ikona, dat. na XVII w., drewno, tempera, 75 × 49 cm, z rejonu Wielkiego Tyrnowa, HXTC, nr inw. 105-x – Paskaleva 1981, poz. kat. 52.

2282 Grotowski 2011, fig. 20.

2283 *Ibid.*, fig. 21.

2284 *Ibid.*, fig. 22.

2285 *Ibid.*, p. 155.

2286 *St George Slaying the Dragon*, icon dated to the 17th c., wood, tempera, 75 × 49 cm, from the region of Veliko Tirnovo, HXTC, inv. no. 105-x – Paskaleva 1981, cat. no. 52.

## Św. Jerzy zwyciężający smoka St George Slaying the Dragon

**MNK XVIII-58** (d. nr inw. 78.889)

Ikona, z dolnego rzędu ikonostasu, tzw. namiestna [chramowa (?)]<sup>2287</sup>

Ruś zachodnia, Bałkany, księstwa rumuńskie (?)<sup>2288</sup>, 2. poł. XVI w.<sup>2289</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie rozpoznano, zaprawa kredowa – zob. Rap. 5.2, poz. 20), 95 × 73–74 × 2–3 cm

Pochodzenie niestwierdzone, w MNK po 1900

### Stan zachowania

Ikona po konserwacji, u dołu obcięta, ze śladami ubytków.

#### Opisy historyczne

→ *KI* [b.a.] (przed 1951): „Bardzo zniszczony, odpryski farby na całej powierzchni, u dołu obcięty”.

→ *KI* 1959: „bardzo zniszczony, farba odpryskuje na całej powierzchni, u dołu obcięty, drzewo uszkodzone przez korniki”.

### Konserwacje

→ 1956, IX: gazowanie ikony w Dziale I MNK

→ 1960, XII: pełna konserwacja w PKMR/o. Sukiennice oraz ZPAP

→ 2008, 7 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski lipowe (40,5 cm i 33 cm) łączone poziomo, z jednym, pionowym zastrzałem, sięgającym obu krawędzi, o szerokości 4,5 cm i 3,5 cm, odległym od prawej krawędzi: 22 cm u góry i 23 cm u dołu. Na prawo od szpongi widoczny wtopiony w podobrazie klin łączący obie deski. Na odwrociu wyraźne ślady intensywnego użycia toporka.

#### Opracowanie awersu

Ikona ma szeroką ramę malowaną (6 cm), z czerwoną obwódką (1,5 cm), nieprofilowaną w gruncie, zatem pozbawioną kowczegu. Ikona jest obcięta u dołu o kilkanaście,

**MNK XVIII-58** (former inv. no. 78.889)

Icon, from the bottom tier of the iconostasis, known as Sovereign (aka *namiestna*; Rus. *наместная*) [*khramovaya* (or patronal, of patron saint to whom the church is dedicated or of the feast day of the parish) (?)]<sup>2287</sup>

Ruthenia, Balkans, Romanian principalities (?),<sup>2288</sup> 2nd half of the 16th c.<sup>2289</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, chalk ground – see Rep. 5.2, no. 20), 95 × 73–74 × 2–3 cm

Provenance not specified, at the MNK since after 1900

### Condition

The icon after conservation, trimmed at the bottom, with marks of the areas of loss.

#### Historical descriptions

→ *KI* [n.a.] (before 1951): ‘Much damaged, paint peeled off all over the surface, trimmed at the bottom’.

→ *KI* 1959: ‘badly damaged, paint peeling off all over the surface, trimmed at the bottom, wood destroyed by woodworms’.

### Conservation treatments

→ September 1956: icon treated with a gas in the Department I of MNK

→ December 1960: full conservation in the PKMR/o. Sukiennice and ZPAP

→ 7 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Two linden boards (40.5 cm and 33 cm) joined horizontally, with one vertical batten reaching both edges, 4.5 cm and 3.5 cm wide, 22 cm away from the right edge at the top and 23 cm away from the right edge at the bottom. To the right of the *shponka* one can see a wedge joining the two boards set in the support. The reverse bears clear marks of the intense use of a hatchet.

#### Front side

The icon has a wide painted frame (6 cm), with a red border (1.5 cm), not profiled in the ground layer, so without a *kovcheg*.

<sup>2287</sup> Gumińska 2008, s. 54.

<sup>2288</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka, pogranicze diecezji przemyskiej i lwowskiej”.

<sup>2289</sup> Propozycje datowania: XVI w. [*KI* (b.a., podpis nieczytelny), (przed 1951)]; Pietrusiński 1960, s. 137–139, fig. 9]; koniec XVI–pocz. XVII w. (*KI* 1959); XVII w. (Kłosińska 1973, kat. 40, s. 207).

<sup>2287</sup> Gumińska 2008, p. 54.

<sup>2288</sup> Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus’, borderland between the Przemyśl and Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) dioceses’.

<sup>2289</sup> Suggested dating: 16th c. [*KI* (n.a., illegible signature), (before 1951)]; Pietrusiński 1960, pp. 137–139, fig. 9]; end of the 16th–beginning of the 17th c. (*KI* 1959); 17th c. (Kłosińska 1973, cat. 40, p. 207).

a może nawet kilkadziesiąt centymetrów, tak że tylne nogi konia widoczne są dopiero od wysokości stawu skokowego, a partia z leżącym u jego stóp wężem/smokiem została zupełnie utracona.

### Inskrypcje

Przy głowie św. Jerzego:

СѢЛІ ГЕΩΓΗΕ

(= św. Jerzy)

### Opis i ikonografia

Kolorystyka ikony jest specyficzna, utrzymana w kolorach szarości i zgaszonej czerwieni. Zbieżna z nią jest kolorystyka późnych chorągwi cerkiewnych, np. chorągwi w zbiorach HMJI, której uproszczony rysunek zawiera podobne detale, sugerując zarazem, jak mógł wyglądać przebijany włócznią smok, który się w ikonie nie zachował<sup>2290</sup>.

Święty Jerzy w pancerzu z naramiennikami i taszką oraz zarzuconym na ramię czerwonym płaszczem spina konia szarej maści, ujętego w skoku, ściągając lewą ręką cugle i kierując ku dołowi lancę trzymaną w prawej dłoni, wyłaniającej się z szeroko wywiniętego zarękawia. Koń z ogonem splecionym w węzeł, pokryty czerwoną uprzężą, wspina się na tylnych nogach, jakby przeskakiwał nad smokiem/wężem, przebijanym jednocześnie lancą przez jeźdźca. Niestety, sam stwór nie jest widoczny, gdyż nie zachowała się dolna partia ikony. Po lewej stronie spiętrzone góry, nad którymi wyłania się z kwatery nieba błogosławiąca Ręka Boga (łac. *Manus Dei*). Prawą stronę tła wypełnia wielokondygnacyjny zamek, z którego szczytu spoglądają na jeźdźca król i królowa. Prawy dolny róg ikony wypełnia drobna postać królowny wykonującej ruch w stronę świętego i unoszącej ku niemu dłoń. Na szarą suknię ma zarzucony czerwony płaszcz, spięty na piersiach. Tło ikony jest czerwone, obraz u góry i po bokach ujęty malowaną ramą z przeplatających się szarych liści, w jego narożach zaś namalowano kwiaty w kwadratowych ramkach.

Typ przedstawieniowy św. Jerzego należy do schematów wypracowanych w epoce Paleologów. Rozwiana fałda szaty, spiętrzone skały oraz architektura z dużą liczbą detali, ujęte w skrótach perspektywicznych, są przykładem skonwencjonalizowanej wersji wzoru późnobizantyńskiego<sup>2291</sup>.

The icon is trimmed a dozen or so centimetres or perhaps even several dozen centimetres at the bottom, so that the horse's hind legs can be seen only from the ankles upwards, and the part with a snake/dragon lying at its feet has not survived at all.

### Inscriptions

By St George's head:

СѢЛІ ГЕΩΓΗΕ

(= St George)

### Description and iconography

The colour palette of the icon is specific, consisting of greys and dull red. Coincident with it are the colours of the late Orthodox banners, e.g. of the banners in the HMJI holdings, a schematic drawing of which contains similar details, at the same time suggesting what the dragon pierced with the spear, which has not been preserved here, may have looked like.<sup>2290</sup>

St George in a breastplate with brassards and a thigh pad, as well as a red cloak thrown over the shoulders, is spurring his horse of grey colour, depicted when jumping, shortening the reins with his left hand and pointing the lance held in his right hand downwards, emerging from a broadly turned-up oversleeve. The horse, with its tail tied into a knot, covered with a red harness, is rearing up as if jumping over the dragon/snake, at the same time pierced by the rider through with the lance. Unfortunately, the monster cannot be seen as the lower part of the icon has not survived. The mountains rise up on the left, over which the blessing Hand of God (Lat. *Manus Dei*) is emerging from the area of the sky. The right side of the background is filled with a multi-storeyed castle from the top of which the king and queen are looking at the rider. The bottom right corner shows a tiny silhouette of a princess making a gesture towards the saint and raising her hand to him. She is wearing a red cloak thrown over a grey dress, fastened on her breast. The background of the icon is red, the picture has a red painted border at the top and on the sides with alternating grey leaves, whereas the corners show painted flowers in square frames.

The iconographic type of St George is one of the patterns developed in the Palaiologan era. A blown fold of the garment, accumulated rocks and architecture with a great number of details, drawn in perspective, are the examples of the conventionalised version of the Late Byzantine model.<sup>2291</sup>

2290 Marek Szestakowicz, malarz Domażyński (atryb.), *Archanioł Michał / Św. Jerzy pokonujący smoka*, chorągiew dwustronna, ok. 1730, tempera na płótnie, 73,8 × 63 cm, z cerkwi św. Archanioła Michała w Suchym Potoku k. wsi Skole, nr inw. HMJI кв-13411 – Kociv 2009, poz. kat. i il. 29.

2291 Zob. *Św. Jerzy zabijający smoka ze scenami męczeństwa*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 140 × 97 cm, Wenecja, Instytut Grecki – Chatzidakis M. 1962, poz. kat. 19, tabl. 10.

2290 Marko Shestakovych, aka painter Domazhyrsky (attrib.), *Archangel Michael / St George Slaying the Dragon*, two-sided banner, ca. 1730, tempera on canvas, 73.8 × 63 cm, from the Orthodox church of Archangel Michael in Sukhyi Potik (Ukr. Сухий Потік, Pol. Suchy Potok) near the village of Skole (Ukr. Сколе), inv. no. HMJI кв-13411 – Kociv 2009, cat. no. and fig. 29.

2291 See *St George Slaying the Dragon with Scenes of Martyrdom*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 140 × 97 cm, Venice, Greek Institute – Chatzidakis M. 1962, cat. no. 19, pl. 10.

## Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Kształt ikony – leżący prostokąt, z jednym, pionowym zastrzałem oraz cechy inskrypcji (w mniejszym stopniu ikonografia i styl) są odmienne od tych spotykanych w ikonach zachodnioruskich. Mają charakter południowy, zatem ikona mogła być dziełem malarza przybyłego z Południa lub stanowić import. Podobnie urozmaicony rysunek kondygnacji zamku odnajdujemy w bułgarskiej ikonie w Galerii soboru św. Aleksandra Newskiego w Sofii<sup>2292</sup>. Analogicznie zarysowano mury z blankami, które stanowią jakby obwód wewnętrznego dziedzińca, z wylaniającymi się z ich najwyższej kondygnacji królem i królową. Podobny jest rysunek rozwianej czerwonej szaty, choć należy do bardziej obiegowych schematów; został jednak również ujęty na tle czerwonego tła.

Wersja imienia w analizowanej ikonie znajduje też analogie w ikonach bułgarskich, np. dziele malarza Stamena z monasteru Kremkowici z roku 1667, eksponowanym we wzmiankowanej wyżej Galerii ikon. Węzeł na końskim ogonie obecny jest w ikonie bułgarskiej datowanej na wiek XV, z którą krakowskie dzieło łączy podobny rysunek uprzęży na końskim zadzie w postaci długich, równoległych, wąskich, czerwonych pasków. Tak samo rysowane jest prostokątne siodło z ciemnoczerwonym obramieniem. Zbieżny jest także sposób trzymania przez obu jeźdźców lejcy, tworzących powyżej dłoni pętlę. Ten sam jest również sposób zapisu imienia świętego wojownika.

W analizie pigmentów wskazano, że wyjątkowo ograniczona paleta barwna nie ma analogii w badanym zestawie ikon (Rap. 5.2, poz. 20).

## Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, s. 9); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.a. (podpis nieczytelny), (przed 1951)], *Obraz – Św. Jerzy – w. XVI?*, karta inwentarzowa zał. przed 21 IV 1951 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Jerzy*, karta inwentarzowa zał. 13 IV 1959, PBEC/XVIII

### Publikacje

Pietrusiński 1960, s. 137–139, fig. 9; Kłosińska 1973, kat. 40, s. 207, il. na s. 206; *Ikony karpackie* 1988, s. 9; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 52

## Remarks concerning style and attribution

The shape of the icon – a horizontal rectangle – with one vertical batten and the features of the inscription (iconography and style – to a lesser degree) are different from the ones encountered in Ruthenian icons. They are of Southern character, so the icon might have been painted by the artist who arrived from the South or it might have been an import. A similarly varied drawing of the storeys of the castle can be found in a Bulgarian icon in the Gallery of the Cathedral of St Alexander Nevsky in Sofia.<sup>2292</sup> Analogically outlined are the crenellated walls, which constitute as if a perimeter of the inner courtyard, with the king and queen emerging from the highest storey. Much the same is the drawing of the blown red garment, although it represents more popular patterns. However, it is also depicted against a red background.

The version of the name in the present icon has analogies in Bulgarian icons, e.g. the work of the painter Stamen from the Kremkovic monastery, dating back to 1667, exhibited in the Gallery of icons mentioned above. The knot on the horse's tail is present in a Bulgarian icon dated to the 15th c. What the Krakow work has in common with this icon is the similar drawing of the harness on the horse's croup in the form of long, parallel, narrow, red stripes. A rectangular saddle with a dark-red surround has the same drawing. The way in which the rider holds the reins, forming a loop above the palms, is much alike too. The same is also the way of inscribing the name of the warrior saint.

The analysis of pigments has shown that the exceptionally limited colour palette finds no analogy in the examined assemblage of icons (Rep. 5.2, no. 20).

## Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; MRM 1988 (*Ikony karpackie* 1988, p. 9); MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.a. (illegible signature), (before 1951)], *Obraz – Św. Jerzy – w. XVI?*, inventory chart created before 21 April 1951 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Jerzy*, inventory chart created on 13 April 1959, PBEC/XVIII

### Publications

Pietrusiński 1960, pp. 137–139, fig. 9; Kłosińska 1973, cat. 40, p. 207, fig. on p. 206; *Ikony karpackie* 1988, p. 9; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2008, p. 52

<sup>2292</sup> Ikony w Galerii soboru św. Aleksandra Newskiego miałem okazję poznać w trakcie Kongresu Bizantynistycznego w Sofii (sierpień 2011).

<sup>2292</sup> I had an opportunity to get familiar with the icons at the Gallery of the Cathedral of St Alexander Nevsky during the Congress of Byzantine Studies in Sofia (August 2011).

## Św. Jerzy zwyciężający smoka St George Slaying the Dragon

### MNK XVIII-5 (d. nr inw. 1.110)

Ikona przenośna (?)<sup>2293</sup>

Ruś zachodnia, Bałkany (?), XVI w.<sup>2294</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, płótna nie stwierdzono, zaprawa kredowo-gipsowa – Rap. 5.2, poz. 3), 37,5–38,8 × 26,5–27 × 0,8–2,3 cm

Zakup, 1884

### Pochodzenie ikony

W *Inwentarzu Łuszczkiewicza* zapisano w 1884 r. pod nr. 172 (1110): „*Szkoła ruska XVI wieku*. Obraz olejny na drzewie malowany przedstawiający S<sup>go</sup> Jerzego na białym koniu z ręką Boga Ojca z obłoków wystającą i szatanem smokiem z głową Kobiecą. bez ram. Kupiony w stanie zniszczonym, wys. 0'41 szerokość 0'29”<sup>2295</sup>.

Ikona została nabyta w jednym czasie wraz z kilkoma starszymi dziełami malarstwa ikonowego (zob. Kat. 14, 25, 31, 47).

### Stan zachowania

Drobne odpryski farby, ślady po drewnojadach, liczne kity, widoczne zwłaszcza w partii nimbu. Lewa część, bliżej ramy, nieco wybrzuszona, zapewne miejsce pionowego pęknięcia, wzmocnione płótnem i kitami.

### Opisy historyczne

KI 1958: „drobne odpryski farby, kilka otworów w drzewie po kornikach”.

### Konserwacje

- 1956, III: gazowanie obrazu
- 1961: zabezpieczenie w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 1974, 23 III–5 I 1975: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 2008, 4 IV–2 VI: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

### MNK XVIII-5 (former inv. no. 1.110)

Portable icon (?)<sup>2293</sup>

Ruthenia, Balkans (?), 16th c.<sup>2294</sup>

Tempera on wood (one linden board, canvas not detected, chalk-gypsum ground – Rep. 5.2, no. 3), 37.5–38.8 × 26.5–27 × 0.8–2.3 cm

Purchased, 1884

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz's Inventory] contains the following entry in 1884 under no. 2146 (1110): 'Ruthenian school, 16th c. Painted in oils on panel, the work depicts St George on a white horse with the hand of God emerging from the clouds and Satan the dragon with a female head. [W]ithout frames. Purchased damaged, 0.41 high, 0.29 wide”<sup>2295</sup>.

The icon was purchased at the same time as several old works of icon painting (see Cat. 14, 25, 31, 47).

### Condition

Small areas of peeled off paint, marks of woodworms, numerous putties, visible in particular in the area of a nimbus. The left side, closer to the frame, with a slight bulge, perhaps in the place of a vertical crack, reinforced with canvas and putties.

### Historical descriptions

KI 1958: 'tiny areas of paint peeled off, several holes left by woodworms'.

### Conservation treatments

- March 1956: painting treated with gas
- 1961: icon protected in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 23 March 1974–5 January 1975: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice
- 4 April–2 June 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

2293 Niewielki wizerunek mógł służyć dewocji prywatnej, domowej (Gumińska 2008, s. 56).

2294 Propozycje datowania: XV–XVI w. (Hordynsky 1973, poz. i il. 10); XVI w. [KI (b.a.) (przed 1950); Kłosińska 1966, poz. kat. 9; Kruk 2016a, il. 11; Kruk 2016c, s. 269–271]; 2. poł. XVI w. (Gumińska 1997a); koniec XVI w. (Gumińska 2008, w opisie ilustracji na s. 56); XVII w. (KI 1958; *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 41).

2295 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 172 (1110) z 1884, s. 31, w prawej rubryce adnotacja: „nabyto”.

2293 This small image might have been used for private, home devotional purposes (Gumińska 2008, p. 56).

2294 Suggested dating: 15th–16th c. (Hordynsky 1973, cat. and fig. 10); 16th c. [KI (n.a.) (before 1950); Kłosińska 1966, cat. no. 9; Kruk 2016a, fig. 11; Kruk 2016c, pp. 269–271]; 2nd half of the 16th c. (Gumińska 1997a); end of the 16th c. (Gumińska 2008, caption for the figure on p. 56); 17th c. (KI 1958; *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 41).

2295 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 172 (1110) of 1884, p. 31, a note in the right column: 'purchased'.

### Podobrazie

Ikona została namalowana na jednej desce, bez zastrzałów. Ma delikatnie profilowany kowczeg, w efekcie czego powstała naturalna, szeroka rama, nieco węższa po bokach (3,5 cm), szersza u dołu i u góry (4 cm). Przy prawej krawędzi widoczny wypukły pas, prawdopodobnie świadectwo wzmocnienia pionowego pęknięcia za pomocą płótna, zakrytego następnie pod wtórnym przemalowaniem. Odwrocie ikony pokryto w późniejszym czasie szarą farbą olejną.

### Opracowanie awersu

Kowczeg ikony ma łagodnie profilowaną luzgę, dzięki czemu możliwe było namalowanie na ramie rozwianego końca płaszczka jeźdźca oraz górnej części miecza. Brak charakterystycznych dla ikon zachodnioruskich zdobień w postaci grawerunków czy wyciskanego w gruncie ornamentu. Jedynie nimb świętego jest obwiedzony podwójnym konturem, lecz raczej w celach pomocniczych, przy zakreślaniu jego obwodu.

### Inskrypcje

Na górnej ramie widoczny fragment zamalowanej inskrypcji, którą udało się częściowo zrekonstruować dzięki fotografiom IR, UV i RTG wykonanym w Pracowni LANBOZ (sierpień 2013):

[ЧΥ]ΔΘ ЄТГО  
(= *Cud Świętego*)

Rekonstrukcja jest prawdopodobna wobec użycia poniżej imienia świętego w polu ikony, w formie dopełniacza:

Nad głową świętego wojownika:  
C[?]ŴΓĬΛ  
[= *Jerzego* (?)]

W karcie inwentarzowej sprzed 1950 napis odczytano jako: ΓŴΓĬΛ. Zgodnie z ustną opinią prof. Salomona (5 X 2014), mimo ewidentnej litery C, inskrypcja odnosiłaby się jednak do Jerzego (litera Γ), lecz sformułowana prawdopodobnie w dopełniaczu, zatem byłaby to [(Ikona św.) *Jerzego*]. Błędy w zapisie imienia tego świętego zdarzały się w okresie średniowiecza, czego przykładem osiem za- bytków drobnej plastyki z inskrypcją ГИОПГ, z obszarów południowych dawnej Rusi, datowanych na XII–XIII w.<sup>2296</sup>

### Opis i ikonografia

Pole obrazu wypełnia postać jeźdźca w dynamicznym ujęciu. Bohater spina konia, zamierzając się jednocześnie

<sup>2296</sup> Чуракова 2017, s. 612–614. Zdaniem autorki, błędny zapis mógł wynikać z praktyki kopiowania przez miejscowych mistrzów dzieł kręgu kijowskiego. Dwie zachowane zawieszki pochodzą z Izjasławia, pozostałe znajdują się w zbiorach prywatnych.

### Support

The icon painted on one board, without battens. It has a gently profiled *kovcheg*, which results in a natural, wide frame, slightly narrower on the sides (3.5 cm), wider at the bottom and top (4 cm). By the right edge one can see a convex strip, probably evidence of a reinforcement of a vertical crack with canvas, later covered by secondary overpainting. The reverse of the icon later covered with a grey oil paint.

### Front side

The *kovcheg* has a gently profiled *luzga*, thanks to which it was possible to paint a blowing ending of the rider's cloak and the upper part of the sword on the frame. The painting does not have decorations in the form of engravings or ornament impressed in the ground layer, typical of Ruthenian icons. Only the saint's nimbus has a double contour, but rather for auxiliary purposes, to outline its circumference.

### Inscriptions

On the upper frame one can see a fragment of an overpainted inscription, which has been partly reconstructed based on IR, UV and X-ray images made in the LANBOZ studio (August 2013):

[ЧΥ]ΔΘ ЄТГО  
(= *Miracle of Saint*)

The reconstruction is probable considering the use of the saint's name in the form of the genitive in the field of the icon:

Above the warrior saint's head:  
C[?]ŴΓĬΛ  
[= (of) *George* (?)]

In the inventory chart from before 1950 the inscription was deciphered as: ΓŴΓĬΛ. In accordance with Prof. Salomon's oral opinion (5 October 2014), despite the evident letter C, the inscription would refer to George (the letter Γ), but formulated probably in the genitive form, so it would read [(Icon of St) *George*]. Mistakes in the notation of the name of this saint occurred in the Middle Ages, as exemplified by eight small devotional items bearing the inscription ГИОПГ, from the southern areas of former Rus', dated to the 12th–13th c.<sup>2296</sup>

### Description and iconography

The field of the painting shows the figure of a rider depicted dynamically. He is spurring the horse, at the same time aim-

<sup>2296</sup> Чуракова 2017, pp. 612–614. According to the author, mistakes might have resulted from a practice of copying Kievan artworks by local masters. Two preserved pendants are from Iziaslav (Ukr. Ізяслав, Pol. Izjasław), the other objects are part of private collections.

uniesionym w górę mieczem, by móc ściąć za chwilę głowę smoka/węża, tratowanego jednocześnie kopytami białego rumaka. Święty ma na sobie stylizowaną zbroję o zatartych szczegółach, zakrytą czerwonym płaszczem, kontrastującym mocno z białą maścią konia, który zwraca uwagę finezyjnie dekorowaną, czarną uprzężą. W kolorze ciemnej czerwieni namalowano spodnie świętego, wysokie buty zaś (w których jeździec zapiera się w czarnych strzemionach) są jasnoczerwone. Scena rozgrywa się na tle spiętrzonych gór, mającej kulminację po lewej stronie głowy jeźdźcy, któremu błogosławi Ręka Boga (łac. *Manus Dei*), wyłaniająca się z prawego górnego narożnika, jakby wtórnie namalowana na tle ćwierćkolistych, zielonkawych pasemek przebijających się przez ochrowy odcień dłoni. Intrygującym szczegółem ikonograficznym jest profil czerwonej maski w środkowej partii smoka, ponad parami łap pokrytych – podobnie jak całe cielsko – łuskami. Koń ma ogon zapleciony w węzeł i wydaje się wspierać na ziemi tylko jednym kopytem, przydeptującym kępy wysokich traw.

Święty Jerzy należał do grona świętych wojowników Pańskich (*milites Christi*). Ikonografia św. Jerzego stała się popularna na Rusi Czerwonej bardzo wcześnie, a wiele ikon pochodzących z rejonu Drohobycza i Starego Sambora należy do najstarszych ikon tego obszaru, datowanych na XIV–XV stulecie<sup>2297</sup>. W starszych przykładach św. Jerzy posługuje się na ogół kopiań, w przykładach bizantyńskich zakończoną niekiedy krzyżem. Zastąpienie lancy mieczem być może należałoby traktować jako ustępstwo wobec ikonografii późnośredniowiecznego uzbrojenia typu zachodniego, choć Josef Myslivec wskazał przykłady wprowadzania do ikon także typów mieczy o charakterze orientalnym<sup>2298</sup>. Bliską pod względem formalnym jest ikona *Św. Jerzego*, datowana na l. ćw. XVI w., w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej (MNZP)<sup>2299</sup>. Do cech wspólnych pod względem ikonograficznym należą m.in. motyw profilu ludzkiego w miejscu skrzydła w środkowej partii ciała węża oraz *Manus Dei*, wysunięta ze stylizowanych kręgów nieba. W ikonie „przemyskiej” temat został rozbudowany o motyw uwięzionej księżniczki i pary królewskiej, z wykorzystaniem architektonicznego sztafażu. Ogólnie całość potraktowano bardziej anegdotycznie, podczas gdy w ikonie krakowskiej spiętrzone w tle surowe szczyty górskie nadają dziełu bardziej uroczysty charakter.

Święty Jerzy, wspinając się na białym koniu, zamierza się mieczem na węża-smoka, stanowiąc jeden z toposów

ing a blow with the raised sword to decapitate the dragon/serpent, trampled by a white steed. The saint is clad in stylised armour with obliterated details, covered with a red cloak, starkly contrasting with the white colour of the horse, which attracts attention with a fancifully decorated black harness. The saint's trousers are dark red, and the high shoes (the rider bracing against the black stirrups) are light red. The scene is set on the background of a rising mountain, culminating on the left of the head of the rider, blessed by the Hand of God (Lat. *Manus Dei*), emerging from the top right corner, as if painted secondarily against the background of quarter-circular, greenish streaks breaking through the ochre hue of the Hand. An intriguing iconographic detail is an outline of a red mask in the central part of the dragon, above the pairs of paws covered – just like the whole body – with scales. The horse has the tail tied into a knot, and it seems to be standing on just one hoof, stepping on the tufts of high grasses.

St George was one of the Lord's warrior saints, soldiers of Christ (*milites Christi*). The iconography of St George gained popularity in Ruthenia very early, and a vast number of icons from the region of Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) and Staryi Sambir (Ukr. Старий Самбір, Pol. Stary Sambor) are some of the oldest icons from this area, dated to the 14th–15th c.<sup>2297</sup> In older examples St George usually holds the lance, in the Byzantine works sometimes topped with a cross. The replacement of the lance with the sword should perhaps be explained by a concession to the iconography of the late medieval weaponry of the Western type, although it must be noted that Josef Myslivec provided examples of depictions of Oriental swords in icons.<sup>2298</sup> Close in terms of form is the icon of *St George*, dated to the 1st quarter of the 16th c., in the holdings of the National Museum of the Przemysł Land (MNZP).<sup>2299</sup> Common features with regard to iconography include among others the human profile in the place of the wing in the central part of the serpent's body and the *Manus Dei*, emerging from the stylised circles of the sky. The 'Przemysł' icon additionally depicts the motif of the princess and the royal couple, as well as architectural staffage. In general the whole composition is more anecdotal in character, while in the Krakow icon the mountain peaks rising against the background give the work solemnity.

St George, spurring the white horse, is aiming a blow at the serpent-dragon, at the same time representing one of the iconographic *topoi* of the Christian tradition, understood as an allegorical picture of good defeating the powers of evil. The icon

2297 Kolpakova 2014, fig. 1–2.

2298 Myslivec 1933–1934, s. 316.

2299 *Święty Jerzy*, ikona, dat. na l. ćw. XVI w., drewno, tempera, 83 × 54 cm, ze wsi Welykie k. Dobromila, MNZP, nr inw. MPH-1133 – Kiwała, Burzyńska 1981, kat. i il. 27.

2297 Kolpakova 2014, figs. 1–2.

2298 Myslivec 1933–1934, p. 316.

2299 *St George*, icon dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, 83 × 54 cm, from the village of Velykie near Dobromyl, MNZP, inv. no. MPH-1133 – Kiwała, Burzyńska 1981, cat. and no. 27.

obrazowych tradycji chrześcijańskiej, rozumiany jako alegoryczny obraz dobra pokonującego siły zła. Ikona zawiera wiele obrazowych odniesień do tego typu znaczeń, np. ogon smoka skreślony w pętlę (symbol grzechu, częsty motyw, spotykany w średniowiecznych rzeźbach i miniaturach zwierząt fantastycznych, na ogół gryfów), maska, umieszczona na cielsku węża-smoka jako twarz ujęta w profilu, którą spotykamy również w ikonie z 1. poł. XVI w. ze wsi Wełykie k. Dobromila (MNZP, zob. przyp. 2278) oraz w ikonie św. Jerzego z 2. poł. XVI w. w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie (HМЛЛ)<sup>2300</sup>. W ikonie przemyskiej smok w miejscu piór na skrzydłach ma stylizowane liście akantu, co kojarzy ją z maskami liściastymi w średniowiecznej rzeźbie zachodnioeuropejskiej występującej na wspornikach i konsolach budowli. Podobne są personifikacje lunarne – w XVI w. w ikonach *Sądu Ostatecznego* (z Lipia, Truszewic, Świdnika), *Ukrzyżowania* (z Wołcza). Janina Kłosińska wskazała na ich genezę antyczną i skojarzenia z gastrocefalicznymi przedstawieniami diabłów<sup>2301</sup>. Odrażająca szpetota twarzy umieszczanych na podbrzuszu symbolizowała najniższe instynkty złych mocy. Inspiracją mógł być tutaj mit o Perseuszu i Andromedzie – głowę Meduzy umieszczano na falerach przymocowanych do pancerza w celach apotropaicznych, a np. Archanioła Michała na tarczy jako archistratega sił niebiańskich. Głowy meduzy występują na enkolpionach (amuletach XI–XIII w., tzw. nauzach, które łączą symbolikę pogańską z chrześcijańską), zwane są również zmiejewikami, choć przynajmniej w jednym wypadku należałoby rozważyć powiązanie wizerunku głowy ze splotami węzowymi z Hysterą, demonem znanym od czasów Platona (jej imię obecne jest na jednym z amuletów staroruskich, podobnie jak na słynnej kamei z Przemysła).

Pamięć o wyglądzie i znaczeniu demonicznego oblicza podtrzymywano w Bizancjum w tradycji literackiej (relacja Jerzego z Pizydii na temat konfrontacji budzącego grozę, „zepsutego” oblicza Gorgony utożsamianego z uzurpatorem Fokasem z wizerunkiem Dziewicy Marii) i obrazowej – jeszcze w X w. autor *Patrii* (opisu topografii Konstantynopola) wzmiankował dwa „Gorgonom-podobne oblicza” (gr. γοργονοειδεις κεφαλαι), wykonane w złoconym reliefie, umieszczone na łuku naprzeciw Bramy Chalke, czyli tej, którą chronił słynny wizerunek Chrystusa, „nie ręką uczyniony”<sup>2302</sup>. Tu może tkwić źródło późniejszych (XII–XIII w.) kompilacji w enkolpionach ruskich wizerunków Matki Boskiej w typie Eleusy, albo Archanioła Michała – z głową

contains many image allusions to the meanings of this type, e.g. the dragon’s tail tied into a loop (a symbol of sin, frequent motif observed in medieval sculptures and miniatures of fantastic animals, in general griffins), the mask placed on the body of the serpent-dragon as the face depicted in profile, which can also be seen in an icon from the 1st half of the 16th c. from the village of Velykie (Ukr. Велике, Pol. Wełykie) near Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil) (MNZP, see footnote 2278) and an icon of *St George* from the 2nd half of the 16th c. in the holdings of the National Museum in Lviv (HМЛЛ).<sup>2300</sup> In the Przemysł icon the dragon has stylised acanthus leaves on the wings in the place of feathers, which brings to mind feathery masks in Western-European medieval sculptures on corbels and consoles of buildings. Similar are the lunar personifications – in the 16th-century icons of the *Last Judgement* (from Lipie, Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice), Świdnik) and the *Crucifixion* (from Vovche (Ukr. Вовче, Pol. Wołcze)). Janina Kłosińska pointed at their ancient genesis and associations with the gastro-cephalic representations of devils.<sup>2301</sup> The appalling ugliness of the faces featured on the underbelly symbolised the lowest instincts of the powers of evil. The source of inspiration might have been the myth of Perseus and Andromeda – the head of Medusa was featured on phaleras fixed on the breastplate for apotropaic purposes, and e.g. of the archangel Michael on a shield, as the archistrategos of the heavenly hosts. Medusa’s heads are encountered on encolpia (amulets from the 11th–13th c., which combined the pagan and Christian symbolism), also known as *zmiejevyky*, although at least in one case one should consider linking the image of the head with serpentine tangles with Hystera, a demon known from the time of Plato (her name is featured on one of Old Rus’ amulets, similarly as on the famous cameo of Przemysł).

The memory of the appearance and significance of the demonic countenance was maintained in Byzantium both in literary tradition (an account by George of Pisidia on the subject of the confrontation of the terrifying, ‘decayed’ countenance of the Gorgon associated with usurper Phocas with the image of the Virgin Mary) and iconographic tradition. Already in the 10th c., the author of *Patria* (description of the topography of Constantinople) mentioned two ‘Gorgon-like countenances’ (Gr. γοργονοειδεις κεφαλαι), in a gilded relief, featured on the arch opposite the Chalke Gate, that is, the one protected by the famous image of Christ ‘not made by hands’.<sup>2302</sup> This may have been the source of later (12th–13th c.) compilations in Rus’ encolpia of the Mother of God representing the Eleusa type, or of the archangel Michael – with the head of the pagan

2300 Овсі́йчук 1996, il. na s. 272.

2301 Kłosińska 1973, poz. 38, s. 203. Na temat konotacji motywu gastrocefalicznego – Kłosińska 1967, s. 41.

2302 *Patria* 2,28 – *The Patria*, s. 69.

2300 Овсі́йчук 1996, fig. on p. 272.

2301 Kłosińska 1973, no. 38, p. 203. On the connotations of the gastro-cephalic motif – Kłosińska 1967, p. 41.

2302 *Patria* 2,28 – *The Patria*, p. 69.



pogańskiej Hystery czy Gorgony. Jak wspomniano dalej w tej narracji – na zwieńczeniu łuku ponad głowami Gorgon umieszczono dwa rumaki, „również” zabrane ze świątyni Artemidy w Efezie przez Justyniana Wielkiego, cesarza (527–565), budowniczego świątyni Mądrości Bożej<sup>2303</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Kolorystyka omawianej ikony oraz szeroka rama o jednolitej, czerwonej barwie odróżniają ją od ikon malowanych na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej. Niejednoznaczna jest również inskrypcja, której pierwsza litera wygląda raczej, jak „C” niż jak „Γ”, a wówczas w rycerzu należałoby widzieć nie św. Jerzego, lecz Sergiusza, co tym bardziej przemawiałoby za uznaniem ikony za dzieło raczej południowe aniżeli ruskie. Zdecydowanie rzadsza ikonografia tak przedstawianego św. Sergiusza na koniu znana była tradycji obrazowej Wschodu, zwłaszcza w okresie średniobizantyńskim, a przykładem tego jest ikona podobnych wymiarów, przechowywana na Górze Synaj, datowana na ok. 1260 r., zatem należąca do grupy ikon tzw. krucjatowych<sup>2304</sup>.

Podobne do analizowanej ikony cechy formalne zdradzają ikony z terenu Bułgarii, eksponowane w Galerii Ikon w krypcie soboru Aleksandra Newskiego w Sofii. Tak samo np. ujęty został św. Teodor Tiron, co prawda w późniejszej ikonie (1640). Podobnie rozwiany kraniec szaty oraz dłoń, tym razem z lancą, a nie mieczem, zachodzą na ramy ikony. W ikonie św. Demetriusza z cerkwi św. Jerzego „Małego” w Nesebyrze (pocz. XVII w.) elementy zbroi są lepiej uczytelnione, z podobną taszką, a nawet kółkami przy łbie końskim, spinającymi elementy uprzęży. Z kolei do innej, późniejszej ikony w tejże Galerii, tj. św. Menasa, datowanej na wiek XVII, upodabnia św. Jerzego niemal identycznie wywinięta cholewa wysokiego, czerwonego buta, która w ikonie bułgarskiej tłumaczy się realistycznie zarysowanym węzłem (u naśladującego podobne rozwiązanie malarza ikony w MNK ma on charakter mało przejrzystego dodatku). Tu również tylne nogi konia zapierają się między kępami traw. Typ fizjonomiczny twarzy z wieńcem pukli wokół głowy przywołuje analogię w postaci jeszcze innej ikony w zbiorach wymienionej Galerii, tj. *Św. Jerzego* z wpisaną datą „1640”. Niestety, wszystkie przytoczone

Hystera or Gorgon. As noted further in the narrative – on the finial of the arch, above the heads of Gorgons, there were two steeds, ‘also’ taken from the temple of Artemis in Ephesus by Justinian the Great, emperor (527–565), the founder of the Church of the Holy Wisdom.<sup>2303</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The colour palette of the present icon and the wide frame in uniform red distinguish it from the icons painted in the Ruthenian lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. What is also unclear is the inscription in which the first letter resembles C rather than Γ. In such a case the knight should be identified not with St George but with St Sergius, which would suggest that the icon is a Southern rather than Ruthenian work. The definitely less common iconography of St Sergius portrayed in this way, on horseback, was known in the iconographic tradition of the East, especially in the Middle-Byzantine period, as exemplified by an icon with comparable dimensions, kept on Mount Sinai, dated to ca. 1260, and thus representing a group of the so-called crusade icons.<sup>2304</sup>

Much the same formal features, as in the case of the analysed icon, can be observed in the icons from the territory of Bulgaria, on exhibition at the Gallery of Icons in the crypt of the Cathedral of Alexander Nevsky in Sofia; for example St Theodore Tiron is depicted alike, admittedly in an icon dating back to a later time (1640). A similarly blown ending of the robe and the palm, this time with the lance instead of the sword, invade the frames of the icon. In the icon of St Demetrius from the Orthodox church of St George ‘the Lesser’ in Nesebar (beginning of the 17th c.) armour parts are more legible, with a similar thigh pad, and even rings by the horse’s head fastening the harness parts. What makes St George resemble a different, later icon in this Gallery, i.e. of St Menas, dated to the 17th c., is an almost identically turned down leg of a red boot, which in the Bulgarian icon is explained with a realistically outlined knot (in the case of the painter who imitated this solution in the MNK icon is has the character of an unclear addition). Here also the horse’s hind legs are rested among the tufts of grass. The physiognomic type with locks around the head recalls an analogy represented by yet another icon in the holdings of the abovementioned Gallery,

<sup>2303</sup> *Ibidem*.

<sup>2304</sup> *Św. Sergiusz na koniu z klęczącą fundatorką*, Akka (Saint-Jean-d’Acre), ikona, ok. 1260, drewno, tempera, złoto, 28,7 × 23,2 cm, Synaj, monaster św. Katarzyny. Ikonę uznaje się za dzieło powstałe w głównym ośrodku krzyżowców, po upadku Jerozolimy w 1244 r., w którym oprócz ikon rozwijała się również produkcja ksiąg iluminowanych o cechach mieszanych, zdradzających wpływy obu kręgów cywilizacyjnych. Przypisuje się ją warsztatowi św. Jana z Akki, znanemu też jako „warsztat świętych wojowników” *Trésor du Monastère...*, s. 104–106.

<sup>2303</sup> *Ibid.*

<sup>2304</sup> *St Sergius on Horseback with a Kneeling Female Donor*, Saint-Jean-d’Acre, icon, ca. 1260, wood, tempera, gold, 28.7 × 23.2 cm, Sinai, monastery of St Catherine. The icon is regarded as a work made in the main centre of crusaders, after the fall of Jerusalem in 1244, where apart from icon painting there also developed the production of illuminated books revealing the influence of the two civilisations. It tends to be ascribed to the workshop of St John of Acre, known as the ‘workshop of warrior saints’ *Trésor du Monastère...*, pp. 104–106.

przykłady są późniejsze i mogą jedynie służyć pomocą w dookreśleniu środowiska, z którego wywodził się malarz ikony analizowanej.

### Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, nr 2168); MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; PMEW 1967 (*Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 41); MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 17); MRM 1988, (*Ikony karpackie* 1988, s. 9); MHMK 1997 (Gumińska 1997c, s. 72–76); PBEC 2007; MNG 2015–2016

### Literatura

#### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 172 (1110) z 1884, s. 31; *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Św. Jerzy zabijający smoka*, karta inwentarzowa, [b.a.], zał. przed 26 V 1950 (data skontrum), MNK/o. PBEC/XVIII; J. Kłosińska, *Ikona. Św. Jerzy*, karta inwentarzowa zał. w listopadzie 1958, MNK/o. PBEC/XVIII

#### Publikacje

*Obrazy i rzeźby* 1885, s. 4, poz. 172; *Obrazy i rzeźby* 1888, s. 6, poz. 172; *Obrazy i rzeźby* 1896, s. 6, poz. 172; Kłosińska 1966, poz. kat. 9; *Ikona w Polsce* 1967, poz. kat. 41; Hordynsky 1973, poz. i il. 10; Kłosińska 1973, kat. 5, s. 203, il. na s. 204; *Ikona* 1985, poz. 17; *Ikony karpackie* 1988, s. 9; Gumińska 1997c, s. 72–76; Gumińska 2008, il. na s. 56; Kruk 2016a, il. 11 na s. 74; Kruk 2016c, s. 269–271, il. na s. 269

namely of *St George* bearing the date '1640'. Unfortunately, all the cited examples date back to a later time, and they can only help specify the circle represented by the painter of the icon analysed here.

### Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, no. 2168); MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; PMEW 1967 (*Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 41); MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 17); MRM 1988, (*Ikony karpackie* 1988, p. 9); MHMK 1997 (Gumińska 1997c, pp. 72–76); PBEC 2007; MNG 2015–2016

### Bibliography

#### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 172 (1110) of 1884, p. 31; *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Św. Jerzy zabijający smoka*, inventory chart, [n.a.], created before 26 May 1950 (inventory date), MNK/o. PBEC/XVIII; J. Kłosińska, *Ikona. Św. Jerzy*, inventory chart created in November 1958, MNK/o. PBEC/XVIII

#### Publications

*Obrazy i rzeźby* 1885, p. 4, no. 172; *Obrazy i rzeźby* 1888, p. 6, no. 172; *Obrazy i rzeźby* 1896, p. 6, no. 172; Kłosińska 1966, cat. no. 9; *Ikona w Polsce* 1967, cat. no. 41; Hordynsky 1973, cat. no. and fig. 10; Kłosińska 1973, cat. 5, p. 203, fig. on p. 204; *Ikona* 1985, no. 17; *Ikony karpackie* 1988, p. 9; Gumińska 1997c, pp. 72–76; Gumińska 2008, fig. on p. 56; Kruk 2016a, fig. 11 on p. 74; Kruk 2016c, pp. 269–271, fig. on p. 269

# Św. Mikołaj

## St Nicholas

Święty Mikołaj należy do najbardziej popularnych świętych w Kościele wschodnim, w średniowiecznej kulturze ruskiej uzyskał on status nieporównywany z tradycjami innych krajów wschodniego chrześcijaństwa<sup>2305</sup>. Był biskupem w małoazjatyckiej Myrze (IV w.), a jego kult odnotowywany jest od ok. VI w. Święty Mikołaj przez swoje uczynki miłosierdzia stał się uniwersalnym wzorem filantropa. Legendy utrwały zarazem jego obraz jako gorliwego obrońcy wiary, czego wyrazem było wystąpienie przeciw Ariuszowi na soborze nicejskim w 325 r. oraz zniszczenie świątyni Artemidy. Mikołaj stał się obrazem idealnego mnicha, który szukał na pustyni umartwienia i poświęcał się modlitwie. W jego legendzie widać refleks życia wielkich Ojców Kapadockich: Bazylego Wielkiego (329–379), Grzegorza z Nazjanzu (330–389/390) i Grzegorza z Nyssy (335–394), którzy zdobywszy staranne wykształcenie, próbowali wieść żywot putelniczy. Wybrani jednak przez lud na stolce biskupie, podejmowali wyzwania związane z życiem doczesnym. W rejestrze cudów dokonanych przez biskupa Myry licyjskiej zwraca uwagę repetycja liczby trzy, niewątpliwie związana z jej symboliką. Święty miał więc trwać w trzygodzinnej modlitwie (już jako dziecko), wyposażyć w posag trzy niewiasty oraz uwolnić z więzienia trzech „wojewodów”.

Najstarsze wzmianki na temat św. Mikołaja zawarto w *Opowieści o dowódcach* (gr. *Praxis de stratelatis*) z czasów cesarza Justyniana Wielkiego (VI w.)<sup>2306</sup>. Znalazł się w niej m.in. opis cudownego uratowania dowódców wojskowych cesarza Konstantyna. Z lat 60. VI w. pochodzi *Żywot* archimandryty Mikołaja z monasteru Syjon – *Vita Nicolai Sionitae*. Jego uczynki związane z cudownymi uzdrowieniami, egzorcyzmami lub ratowaniem głodującej ludności będą w przyszłości mieszane z cudami Mikołaja z Myry<sup>2307</sup>.

Najstarsza pełna legenda hagiograficzna św. Mikołaja datowana jest na 1. poł. IX w., autorstwa archimandryty Michała z Konstantynopola – *Vita per Michaellem*<sup>2308</sup>. W zawierającą wiele nowych szczegółów historię włączono *Praxis de stratelatis* (rozdz. 33) uzupełnioną o legendę uposażenia

Saint Nicholas, one of the most popular saints in the Eastern Orthodox Church, in the medieval culture of Rus' gained the status incomparable with the traditions of other countries of Eastern Orthodox Christianity.<sup>2305</sup> He was a bishop of Myra, Asia Minor (4th c.), and his cult was noted from ca. 6th c. Through his acts of mercy St Nicholas became a universal model of a philanthropist. At the same time, according to legends, he was a staunch defender of faith, as shown by his speech against Arius at the Council of Nicaea in 325 and the destruction of the temple of Artemis. He came to symbolise a perfect monk, who mortified himself in the desert and sacrificed himself to prayer. In his legend one can see a reflection of the life of the great Cappadocian Fathers: St Basil the Great (329–379), St Gregory of Nazianzus (330–389/390) and St Gregory of Nyssa (335–394), all of whom, having received thorough education, tried to live in seclusion. Appointed to the sees by the people, they took up challenges related to the earthly life. In the register of miracles worked by the bishop of Myra, Lycia, what attracts attention is the repetition of the number three, certainly connected with its symbolism. It was believed that the saint prayed for three hours (already as a child), paid dowries for three women and liberated three 'voivodes' from prison.

The oldest mentions of St Nicholas are included in the *Miracle of the Generals* (Gr. *Praxis de stratelatis*) from the time of Emperor Justinian the Great (6th c.).<sup>2306</sup> It contained among other things a description of the miraculous saving of Emperor Constantine's military leaders. What dates back to the 560s is the *Life* of the archimandrite Nicholas from the Sion monastery – *Vita Nicolai Sionitae*. His deeds related to miraculous healings, exorcisms and helping the starving population were later confused with the miracles of Nicholas of Myra.<sup>2307</sup>

The oldest full hagiographic legend of St Nicholas is dated to the 1st half of the 9th c. by the archimandrite Michael of Constantinople – *Vita per Michaellem*.<sup>2308</sup> The story, containing an extensive number of new details, included *Praxis de stratelatis* (Chapter 33), complemented with a legend of giving

2305 Шалина 2006, s. 25.

2306 *Praxis de stratelatis*.

2307 Ševčenko 1983, s. 19.

2308 Redakcja tekstu datowana jest na okres między 814 a 842 r. – *Vita per Michaellem* (wstęp), s. [2].

2305 Шалина 2006, p. 25.

2306 *Praxis de stratelatis*.

2307 Ševčenko 1983, p. 19.

2308 Redaction of the text is dated to the period between 814 and 842 – *Vita per Michaellem* (introduction), p. [2].

trzech córek ubogiego sąsiada (rozd. 10–18), *Praxis de nautis*, czyli opowieść o uratowanych żeglarzach (rozd. 34–36), i *Praxis de navibus frumentariis in portu*, o cudzie rozdzielenia zboża pomiędzy głodujących w Myrze (rozd. 37–39), traktowane jako późniejszy dodatek<sup>2309</sup>. Na uwagę zasługuje tu motyw niszczenia idoli i ich świątyń, w tym świątyni Artemidy (*Thauma de Artemide*, rozdz. 28–29). W relacji Michała podano informację o pochodzeniu świętego z licyjskiej Patary, stąd niekiedy określa się ją jako *Żywość świętego Mikołaja z Patary* albo jako *Inny Żywość*, dla odróżnienia od legendy zredagowanej w tymże stuleciu przez Symeona Metafrastesę (886–912–ok. 987), która zdobyła nieporównanie większy rozgłos<sup>2310</sup>. *Żywość* zyskał ogromną liczbę odpisów greckich, a następnie słowiańskich. Ta wybitnie kompilacyjna narracja zawierała wątki zaczerpnięte tak z *Żywota archimandryty Mikołaja z Syjonu* (*Vita Nicolai Sionitae*, 2. poł. VI w.), jak i z *Żywota św. Michała z Patary* (*Vita per Michaelem*) w redakcji archimandryty Michała z Konstantynopola w 1. poł. IX w. W narracji tej wspomniany jest „św. Mikołaj, biskup Pinary”, co było najpewniej efektem pomylenia legendarnego św. Mikołaja z Patary, biskupa Miry, z Mikołajem z monasteru Syjon, który biskupem Pinary miał zostać pod koniec życia. Wspomnienie świętego przypadało na dzień 6 grudnia, zgodnie z bizantyńskim porządkiem liturgicznym, który na język cerkiewnosłowiański polecił przełożyć Teodozy (zm. 1074), ihumen Ławry Pieczerskiej<sup>2311</sup>.

W związku z zagrożeniem tureckim relikwie świętego przeniesiono w 1087 r. do katedry w Bari, w południowej Italii, skąd jego kult zaczął promieniować ze zwiększoną siłą na kraje Europy Zachodniej. Miało to nastąpić za rządów cesarza Aleksego Komnena (1081–1118), tuż przed zdobyciem Bari przez Normanów (1071), których władcą był wówczas Roger. Biskupem Bari i Canosy był wtedy Ursus (1078–1089), a następcą opat Elias (1089–1105)<sup>2312</sup>. Cykle malarskie z cudami św. Mikołaja rozpowszechniały się począwszy do XII w. Akt translacji często obrazowano w ikonach powstałych na Rusi, dzięki bardzo wczesnym relacjom, znanym na Rusi Kijowskiej od lat 90. XI w.

Dzieła sztuki bizantyńskiej poświęcone św. Mikołajowi, powstałe przed XVI stuleciem, związane z terenem Grecji właściwej, z Bałkanami i Gruzją, w liczbie ponad pięćdziesięciu zostały skatalogowane w opracowaniu Nancy P. Szewczenko<sup>2313</sup>. Przegląd zabytków średnibizantyńskich ujawnił,

dowries to the three daughters of a poor neighbour (Chapters 10–18), *Praxis de nautis*, that is, a story of the saving of sailors (Chapters 34–36), and *Praxis de navibus frumentariis in portu*, concerning a miracle of distributing grain among the starving inhabitants of Myra (Chapters 37–39), regarded as a later addition.<sup>2309</sup> Worthy of note is the motif of destroying idols and their temples, including the temple of Artemis (*Thauma de Artemide*, Chapters 28–29). Michael's account contained information about the saint coming from Patara, Lycia, so it is sometimes referred to as the *Life of St Nicholas of Patara* or as *Another Life*, to differentiate it from the legend redacted in the same century by Symeon the Metaphrast (886–912–ca. 987), which won incomparably greater renown.<sup>2310</sup> The *Life* earned an extensive number of Greek and then Slavic copies. This highly heterogeneous narration included threads from both the *Life of the Archimandrite Nicholas of Sion* (*Vita Nicolai Sionitae*, 2nd half of the 6th c.) and the *Life of St Nicholas of Patara* (*Vita per Michaelem*), redacted by the archimandrite Michael of Constantinople in the 1st half of the 9th c. The compilation mentions “St Nicholas, Bishop of Pinary,” which must have resulted from confusing the legendary St Nicholas of Patara, Bishop of Myra, with Nicholas from the Sion Monastery, who was said to be ordained the Bishop of Pinary towards the end of his life. The feast of the saint fell on 6 December, in accordance with the Byzantine liturgical order, ordered to be translated into Church-Slavonic by Theodosius, igumen of Pechersk Lavra.<sup>2311</sup>

In the face of the threat posed by the Turks the relics of the saint were translated, in 1087, to the cathedral in Bari, in southern Italy, from where his cult started to spread more widely to the West. This happened during the reign of Emperor Alexios Komnenos (1081–1118), shortly before the seizure of Bari by Normans (1071), then ruled by Roger. At that time the position of Bishop of Bari and Canosa was held by Ursus (1078–1089), and then the abbot Elias (1089–1105).<sup>2312</sup> Painting cycles with the miracles of St Nicholas gained popularity starting from the 12th c. The act of translation was often illustrated in icons painted in Rus', thanks to very early accounts, known in Kievan Rus' from the 1090s.

More than fifty works of Byzantine art devoted to St Nicholas, dating from before the 16th c., associated with the area of Greece proper, the Balkans and Georgia, have been catalogued by Nancy P. Ševčenko.<sup>2313</sup> The review of Middle Byzantine objects has revealed that the core of the narrative, repeated

2309 *Ibidem*.

2310 We wstępie do *Vita per Michaelem* J. Quinn i B. Sewell czas redakcji hagiografa bizantyńskiego odnoszą do XI w. – *ibidem*.

2311 Пак, Соловьева 2006, s. 17.

2312 *Hagios Nikolaos I*, s. 435–449; *The Translation of Saint Nicholas...* 1980, s. 3–17.

2313 Ševčenko 2006, s. 28 i n.

2309 *Ibid.*

2310 In his introduction to *Vita per Michaelem* J. Quinn and B. Sewell date the Byzantine hagiographer's account to the 11th c. – *ibid.*

2311 Пак, Соловьева 2006, p. 17.

2312 *Hagios Nikolaos I*, pp. 435–449; *The Translation of Saint Nicholas...* 1980, pp. 3–17.

2313 Ševčenko 2006, pp. 28ff.

że rdzeniem narracji, powtarzanym w niemal każdym wypadku, były najstarsze relacje o cudach zawarte w *Praxis de stratelatis*, przede wszystkim uwolnienie trzech strategów przez pouczenie udzielone cesarzowi Konstantynowi w czasie snu, poprzedzane scenami narodzin, pobierania nauki, wyświęcenia na diakona albo kapłana<sup>2314</sup>, a następnie na biskupa. Taka konstrukcja narracji przywołuje paralele znane z legendarnych i obrazowych cykli innych świętych Kościoła powszechnego, w tym św. Wojciecha, którego cykl w Drzwiach Gnieźnieńskich oparto na podobnym schemacie.

Ikografia św. Mikołaja na Rusi stanowi osobny fenomen. Mikołaj należał – obok św. Jerzego – do najpopularniejszych świętych na Rusi już w okresie przed najazdem mongolskim. Świadczy o tym powtarzalność drobnych plakiet i ikon, w których występują samodzielnie (św. Mikołaj został wyobrażony np. na kamiennej ikonce z Biełozierska na północy Rusi, datowanej na XII–XIII w.)<sup>2315</sup>, oraz ogromna częstotliwość, z jaką pojawiali się na enkolpionach. Tatiana N. Nikołajewa opracowała ikonki św. Jerzego oraz św. Mikołaja zachowane w zbiorach moskiewskich<sup>2316</sup> i nowogrodzkich<sup>2317</sup>. Szczególny wzrost popularności św. Mikołaja zaznaczył się u schyłku średniowiecza, czego potwierdzeniem jest rosnąca liczba poświęconych mu ikon<sup>2318</sup>.

## Literatura (wybór)

### Źródła niepublikowane

Deluga [1987]

### Publikacje

*Hagios Nikolaos I*; *Hagios Nikolaos II*; Petzoldt 1976, szp. 45–58; Ševčenko 1983; Maguire 1996, s. 169–186; Naumowicz 1997, s. I–XVI; Александрович 2001, s. 156–181; Сидор 2002, s. 55–58; Costea 2002–2003, s. 25–32; *Святой Николай Мирликийский...* 2006; Ševčenko 2006, s. 179–190; Triantafyllópulos 2006, s. 347–370; Vassilaki 2006, s. 191–212; Гелитович 2008; Janocha 2008b, s. 350; Ołdakowska 2008, s. 57–73; Biskupski 2013, s. 111–123

in almost every case, were the oldest accounts of the miracles included in *Praxis de stratelatis*, above all the liberation of the three strategists through a caution given to Emperor Constantine while he was asleep, preceded by the scenes of birth, receiving education and being ordained a deacon or a priest,<sup>2314</sup> and then a bishop. This structure of the narrative brings to mind parallels known from legendary and iconographic cycles of other saints of the Church, including St Wojciech (Adalbert), whose life depicted on the Gniezno Doors is based on a much the same pattern.

The iconography of St Nicholas is a special phenomenon in Rus'. St Nicholas was – the same as St George – one of the most popular saints in Rus' already before the Mongol invasion. This is signified by the recurrence of tiny plaques and icons, in which they are depicted on their own (St Nicholas is featured e.g. in a stone icon from Belozersk in Northern Rus', dated to the 12th–13th c.),<sup>2315</sup> and the great frequency of their representations in encolpia. Tatiana N. Nikolayeva analysed the icons of *St George* and *St Nicholas* preserved in the Moscow holdings<sup>2316</sup> and the Novgorod holdings.<sup>2317</sup> A special increase in the popularity of St Nicholas was observed at the close of the Middle Ages, as evidenced by the growing number of icons devoted to him.<sup>2318</sup>

## Bibliography (selected)

### Unpublished sources

Deluga [1987]

### Publications

*Hagios Nikolaos I*; *Hagios Nikolaos II*; Petzoldt 1976, cols. 45–58; Ševčenko 1983; Maguire 1996, pp. 169–186; Naumowicz 1997, pp. I–XVI; Александрович 2001, pp. 156–181; Сидор 2002, pp. 55–58; Costea 2002–2003, pp. 25–32; *Святой Николай Мирликийский...* 2006; Ševčenko 2006, pp. 179–190; Triantafyllópulos 2006, pp. 347–370; Vassilaki 2006, pp. 191–212; Гелитович 2008; Janocha 2008b, p. 350; Ołdakowska 2008, pp. 57–73; Biskupski 2013, pp. 111–123

2314 We freskach św. Mikołaja Orfanosa (3. dekada XIV w.) w Salonikach zobrazowano wyjątkowo trzy stopnie święceń, na diakona, księdza i biskupa – *ibidem*, poz. kat. 23.

2315 Makarov 1998, fig. 6

2316 Николаева 1983, nr 315, tabl. 56:2 – XIV w.

2317 *Ibidem*, nr 258, tabl. 45:5 – pocz. XVI w.

2318 Według E. S. Smirnowej, ikony św. Mikołaja stanowiły trzecią część zachowanych z XV w. na Rusi północnej – Смирнова 1967, s. 38.

2314 The frescos of St Nicholas Orphanos (3rd decade of the 14th c.) in Thessaloniki exceptionally depict three levels of the holy orders: deacon, priest and bishop – *ibid.*, cat. no. 23.

2315 Makarov 1998, fig. 6

2316 Николаева 1983, no. 315, pl. 56:2 – 14th c.

2317 *Ibid.*, no. 258, pl. 45:5 – beginning of the 16th c.

2318 According to E. S. Smirnova, icons of St Nicholas constituted one third of those preserved from the 15th c. in Northern Rus' – Смирнова 1967, p. 38.

## Św. Mikołaj ze scenami żywota i cudów

### St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles

MNK XVIII-192 (d. nr inw. 78.150)

Ikona dolnego rzędu ikonostasu, tzw. królewska albo namiestna

Krąg Mistrzów ikon z Żohatyna, Węglówki i Zwierzynia w ziemi przemyskiej<sup>2319</sup>, koniec XV w.<sup>2320</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno na całości podobrazia, zaprawa kredowa z domieszką krzemu – zob. Rap. 5.2, poz. 33), złocenia (nimb św. Mikołaja), folia srebrno-złota, tzw. dwójnik (nimby św. Mikołaja w polach bocznych), 113,5 × 78,5–79 × 2,5–3 cm

Dar Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej (zob. Kat. 29, 32), 1916<sup>2321</sup>

#### Stan zachowania

Warstwa malarska ikony oczyszczona i zabezpieczona, podobrazie ustabilizowane.

#### Opisy historyczne

→ KI [b.a.] (przed 1950): „liczne ubytki farby, zwłaszcza w partiach dolnych”.

→ KI 1959: „W wielu miejscach farba odpadła, szczególnie w partiach dolnych. Obraz u dołu obcięty, deska pęknięta wzdłuż”.

#### Konserwacje

→ 1960: sklejenie deski, kitowanie, uzupełnienie gruntu, punktowanie w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1972, 2 II–4 VI: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2008, 28 I–31 III: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

#### Podobrazie

Podobrazie tworzą dwie równe deski o szerokości ok. 39 cm i 40 cm. Dwa zastrzały wpuszczone są lewostronnie, o nieco zwężającej się szerokości (u podstawy 6 cm, na końcach

MNK XVIII-192 (former inv. no. 78.150)

Icon from the bottom tier of the iconostasis, known as Sovereign (aka *namiestna*)

Circle of the Master of icons from Żohatyn, Węglówka and Zwierzyn in the Przemysł Land,<sup>2319</sup> end of the 15th c.<sup>2320</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas all over the surface of the support, chalk ground with a silicon additive – see Rep. 5.2, no. 33), gilded (nimbus of St Nicholas), silver-gold foil known *dwoinik* (nimbuses of St Nicholas in side fields), 113.5 × 78.5–79 × 2.5–3 cm

Donated by Helena Budzynowska, née Dąbczańska (see Cat. 29, 32), 1916<sup>2321</sup>

#### Condition

The paint layer of the icon cleaned and protected, the support stabilised.

#### Historical descriptions

→ KI [n.a.] (before 1950): ‘numerous areas of loss in the paint layer, especially in the lower areas’.

→ KI 1959: ‘In many spots paint peeled off, in particular in the lower areas. The painting trimmed at the bottom, the panel with a longitudinal crack’.

#### Conservation treatments

→ 1960: panel glued together, icon puttied, ground layer filled in, spot inpainting in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2 February–4 June 1972: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 28 January–31 March 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

#### Support

The support consists of two equal boards approx. 39 cm and 40 cm wide. Two battens inserted from the left side, slightly

2319 KI [b.r.]: „Warsztat Mistrza ikon z Żohatyna w Ziemi przemyskiej”; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; „Ikona chramowa ikonostasu, Malarz ikon z Żohatyna (k. Birczy)”; Gumińska 2008, s. 28 (Żohatyn k. Dobromila); Gumińska 2010, s. 438.

2320 Proponuje datowania: 1. poł. XV w. [Димитрій (Ярема) патриарх 2005, il. 326]; koniec XV w. (Gumińska 2008, s. 29; Gumińska 2010, s. 438); XV/XVI w. [KI (b.r.)]; [Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; pocz. XVI w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 51; Kłosińska 1973, s. 214; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LX–LXI; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 58); XVI w. (KI 1959; BJ 1988).

2321 KI 1959; Gumińska 2010, s. 438: „Dar Heleny z Dąbczańskich Budzynowskiej, 1906–1916”.

2319 KI [n.y.]: ‘Workshop of the Master of the icons from Żohatyn in the Przemysł Land’; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Icon of patron saint to whom the church is dedicated or of the feast day of the parish in the iconostasis (*khamovaya*), Painter of icons from Żohatyn (near Bircza)’; Gumińska 2008, p. 28 [Żohatyn near Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil)]; Gumińska 2010, p. 438.

2320 Suggested dating: 1st half of the 15th c. [Димитрій (Ярема) патриарх 2005, fig. 326]; end of the 15th c. (Gumińska 2008, p. 29; Gumińska 2010, p. 438); 15th/16th c. [KI (n.y.)]; [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; beginning of the 16th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 51; Kłosińska 1973, p. 214; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, figs. LX–LXI; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 58); 16th c. (KI 1959; BJ 1988).

2321 KI 1959; Gumińska 2010, p. 438: ‘Donation of Helena Budzynowska, née Dąbczańska, 1906–1916’.

5 cm). Odległość górnego zastrzału od górnej krawędzi wynosi 14,5 cm i 13,5 cm; dolnego od krawędzi dolnej – 16,5 cm i 16 cm.

### Opracowanie awersu

Lico profilowane naturalną ramą o szerokości 3 cm, wypełnioną w połowie czerwonym paskiem.

tapering (6 cm at the base, 5 cm at the ends). The upper batten 14.5 cm and 13.5 cm from the top edge; the lower batten – 16.5 cm and 16 cm from the bottom edge.

### Front side

The front profiled with a natural frame 3 cm wide, filled in half with a red stripe.

## Inskrypcje | Inscriptions

<p><b>РОЖДЕСТВО СТГО НИКОЛЫ</b> <b>ЇГДА ВОСХОТЪ БАБА</b> <b>ЎМЫТИ ЕГО СТА НА НОЦВАХЪ ТРИ ЧАСЫ.</b> [= <i>Narodziny św. Mikołaja; Kiedy zechce baba (piastunka) umyć Go (świętego) (on) stanął w misie na modlitwie trzygodzinnej</i>]<sup>2322</sup> [= <i>The birth of St Nicholas; When a woman (nanny) wants to bathe him (the saint) (he) stands in a basin praying for three hours</i>]<sup>2322</sup></p> <p><b>СТБИ НИКОЛА ПРИНСЕ АГРИКОВА СНА Ѡ СРАЦННЪ. ПОСТАВИ ЕГО НА ДВОРЪ ѠЧН.</b> (= <i>Św. Mikołaj odbiera Saracenom syna Agrikowa; Przywodzi go na dwór ojca</i>)<sup>2323</sup> (= <i>St Nicholas takes back Agrikov's son from the Saracens; He brings him to the court of his father</i>)<sup>2323</sup></p> <p><b>СТБИ НИКОЛА ОУТЪШАЕТЪ ТРН</b> <b>МОУЖЪ ВО ТЕМНИЦИ.</b> [= <i>Św. Mikołaj pociesza trzech mężów w ciemnicy (więzieniu)</i>]<sup>2324</sup> [= <i>St Nicholas consoles three men in the dark cell (prison)</i>]<sup>2324</sup></p>	<p><b>АГИѠ НИКОЛАѠ</b> (= <i>Św. Mikołaj</i>) (= <i>St Nicholas</i>)</p> <p>Tekst na zwoju (J 10,11–12): Text on the scroll (John 10:11–12):</p> <p><b>РЕ ГЪ АЗЪ СВОЮ ПО</b> <b>ЕСМЪ ПА ЛАГО ЗА</b> <b>СТБИ ДО УЩА</b> <b>БРЫ ДШО ЕМНН НЪ</b> (= <i>Rzekł Pan ja Jestem Pasterz Dobry, duszę swoją poświęcam za owcę, a najemnik nie</i>) (= <i>Jesus said for the sheep, am the good but he that is an shepherd, I give my life hireling does not</i>)</p>	<p><b>ПОСТАВЛЕНІЕ СТГО НИКОЛЫ</b> <b>НА МИТРОПОЛИСТВО</b> [= <i>Namaszczenie św. Mikołaja na metropolię (biskupstwo)</i>]<sup>2325</sup> [= <i>Appointing St Nicholas as metropolitan (bishop)</i>]<sup>2325</sup></p> <p><b>СТБИ НИКОЛА ѠГНА БЕСА Ѡ ЧЛВКА.</b> (= <i>Św. Mikołaj przepędza biesa z człowieka</i>)<sup>2326</sup> (= <i>St Nicholas chases a fiend away from a man</i>)<sup>2326</sup></p> <p><b>СТБИ НИКОЛА ЯВНСА ЦРЮ</b> <b>КОСТАНТИНОУ ВО СНЕ ПОВЕЛЪ ЕМС</b> <b>ПОУСТИТИ ТРИ МЖЪ ЙС ТЕМНИЦЪ</b> [= <i>Św. Mikołaj objawia się carowi Konstantynowi we śnie, nakazując mu wypuścić trzech mężów z ciemnicy (więzienia)</i>]<sup>2327</sup> [= <i>St Nicholas reveals himself to Tsar Constantine in a dream, ordering him to free three men from the dark hole (prison)</i>]<sup>2327</sup></p>
<p><b>ПОЛОЖЕНІЕ ВО</b> <b>ГРОВЪ СТГО</b> <b>НИКОЛЫ .</b> (= <i>Złożenie do grobu św. Mikołaja</i>)<sup>2328</sup> (= <i>Entombment of St Nicholas</i>)<sup>2328</sup></p>	<p><b>ПЕРЕНОСЕНІЕ МОЦІИ</b> <b>СТГО НИКОЛЫ</b> <b>Ѡ МОУРЪ ВО БАРЪ ГРА</b> (= <i>Przeniesienie relikwii św. Mikołaja z Myry do miasta Bari</i>)<sup>2329</sup> (= <i>Translation of St Nicholas's relics from Myra to the city of Bari</i>)<sup>2329</sup></p>	<p><b>СТБИ НИКОЛА НЗВАВИ</b> <b>КОРАБЪ НА МОРИ</b> <b>Ѡ ПОТОПА .</b> (= <i>Św. Mikołaj ratuje statek na morzu od zatopienia</i>)<sup>2330</sup> (= <i>St Nicholas saves a ship at sea from sinking</i>)<sup>2330</sup></p> <p><b>СТБИ НИКОЛА ВОЗА</b> <b>ЧЛКА Ѡ ДНА МОРА</b> <b>ЙМЕНЕ ДМЕТРНА .</b> (= <i>Św. Mikołaj wyciąga z dna morza człowieka imieniem Demetriusz</i>)<sup>2331</sup> (= <i>St Nicholas rescues a man called Demetrius from the bottom of the sea</i>)<sup>2331</sup></p>

2322 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Narodziny świętego Mikołaja i kąpiel już w waniencie modlącego się niemowlęcia”.

2323 *Ibidem*: „Zwrócenie rodzicom syna Bazylego wykupionego z niewoli sara-ceńskiej”.

2324 *Ibidem*: „Pocieszenie niesłusznie uwięzionych dowódców rzymskich: Nepotianos, Ursosa i Herpyliona”.

2325 *Ibidem*: „Wyświęcenie świętego na biskupa”.

2326 *Ibidem*: „Wypędzenie szatana z opętanego”.

2327 *Ibidem*: „Zjawienie się we śnie cesarzowi Konstantynowi z rozkazem uwolnienia ich”.

2328 *Ibidem*: „Złożenie św. Mikołaja do grobu”.

2329 *Ibidem*: „Przeniesienie relikwii świętego z Myry do Bari”.

2330 *Ibidem*: „Święty Mikołaj ratujący tonący w czasie burzy okręt”.

2331 *Ibidem*: „Uratowanie chłopca Demetriusza z zatopionego w morzu”.

2322 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘The birth of St Nicholas and the bath of the praying baby’.

2323 *Ibid.*: ‘Giving back the son of Basil, bought back from the Saracen bondage, to his parents’.

2324 *Ibid.*: ‘Consoling the Roman commanders, imprisoned unjustly: Nepotianos, Ursos and Herpylion’.

2325 *Ibid.*: ‘The saint ordained a bishop’.

2326 *Ibid.*: ‘Chasing Satan away from a possessed man’.

2327 *Ibid.*: ‘Showing in dream to Emperor Constantine with an order to free them’.

2328 *Ibid.*: ‘Putting the body of St Nicholas in a tomb’.

2329 *Ibid.*: ‘Translating the relics of the saint from Myra to Bari’.

2330 *Ibid.*: ‘Saint Nicholas saving the sinking ship during a storm’.

2331 *Ibid.*: ‘Rescuing the drowning boy Demetrius at sea’.

Tekst w otwartej księdze Ewangelii występuje w tym samym wariantcie, lecz w pełniejszym rozwinięciu w ikonach analogicznych, tj. w ikonie *Św. Mikołaja ze scenami z żywota* ze wsi Długie w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku (MHS)<sup>2332</sup>, z okolic Gorlic w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie (HML)<sup>2333</sup> i najdłuższy – w ikonie *Zohatyna* (MBLS)<sup>2334</sup>. Malarz, być może znając już problemy związane z właściwym rozplanowaniem długiego tekstu, w ikonie lwowskiej starał się bardziej powiększyć księgę, na co wskazują zachowane kontury w tle, markujące większy jej obrys, niż ten, na który ostatecznie się zdecydował.

## Opis i ikonografia

Święty został ujęty całopostaciowo, frontalnie, w stroju biskupim złożonym z zielonego sticharionu i zarzuconego na niego bardzo efektownego polistaurionu, szczególnie wypełnionego krzyżami równoramiennymi, z użyciem czerwieni, bieli i czerni. Strój uzupełnia biały omoforion z motywami czarnych krzyży i falistych linii powyżej kratki, z której zwieszane są dekoracyjne frędzle. Epigonation ozdobiono motywami rombów, których brzegi wypełnione są białymi kropkami, jakby imitacjami pereł, a wnętrza – czarnymi kropkami z białymi punktami w środku. Z niego również zwieszane są czerwone frędzle. Święty stoi w czerwonych trzewikach na ciemnym pasie ziemi, urozmaiconym skromnymi kępami traw, poniżej jasnoczerwonego tła. Święty Mikołaj łączy palce prawej dłoni uniesionej w geście błogosławieństwa i zarazem wyznania wiary, w lewej zaś demonstruje otwartą księgę Ewangelii parafrazując słowa J 10,11–12:

Jam jest pasterz dobry. Dobry pasterz duszę swą daje za owce swoje. Lecz najemnik i który nie jest pasterzem, którego nie są owce własne, widzi wilka przychodzącego i opuszcza owce, i ucieka, a wilk porywa i rozprasza owce.

Jak zauważył Biskupski, wersy te pojawiały się w większości ikon ukraińskich *Św. Mikołaja* z XV–XVI w., były

2332 Inskrypcje odczytałem na ekspozycji ikon w MHS 15 VI 2016. *Św. Mikołaj z żywotem*, ikona, dat. na 4. ćw. XV w., drewno, tempera, 135 × 100 × 3 cm, z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Nowosielcach, tradycyjnie opisywana jako ikona ze wsi Długie, MHS, nr inw. MHS/S/3884, dawny nr 977 – Biskupski 2013, poz. kat. 9 (zob. przyp. 208).

2333 Inskrypcje odczytałem na ekspozycji ikon w HML 15 IX 2016. *Św. Mikołaj*, ikona, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, złocenia, 140 × 98 × 3 cm, z okolic Gorlic, dar metr. A. Szeptyckiego, Lwów, HML, nr inw. Кв-2527, I-III – Гелитович 2008, poz. kat. i il. 3. W pionierskim opracowaniu Swiencickiego datowana była jeszcze ogólnie na wiek XVI – Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 26, il. 29. Biskupski datował ją na 4. ćw. XV w. – Biskupski 2013, il. 17 na s. 133.

2334 Inskrypcje odczytałem na ekspozycji ikon w MBLS 14 VI 2016. *Św. Mikołaj ze scenami żywota*, ikona, dat. 4. ćw. XV w., drewno, tempera – Biskupski 2013, il. 16 na s. 132.

The text on an open Gospel book is featured in the same variant, but in a fuller form, in analogous icons, i.e. in the icon of *St Nicholas with Scenes from His Life* from the village of Długie in the holdings of the Historical Museum in Sanok (MHS),<sup>2332</sup> from the vicinity of Gorlice in the holdings of the National Museum in Lviv (HML),<sup>2333</sup> and the longest one – in the icon from Żohatyn (MBLS).<sup>2334</sup> Perhaps aware of the problems caused by the improper layout of the long text, the painter of the Lviv icon tried to make the book larger, as indicated by the preserved contours in the background marking the outline that is bigger than the one that he finally decided on.

## Description and iconography

The saint is depicted in full figure, frontally, in bishop's attire consisting of a green sticharion and a very impressive polistaurion thrown over it, densely filled with Greek crosses, with the use of red, white and black. The costume is completed with a white omophorion with the motifs of black crosses and wavy lines above the check from which hang decorative fringes. An epigonation is adorned with motifs of rhombuses whose borders are filled with white dots, as if imitation pearls, and the interiors – with black dots with white point in the centre. Red fringes also hang from it. The saint is standing in red shoes on a dark strip of land, varied with modest tufts of grass, below a light-red background. St Nicholas is making a blessing gesture with joined fingers, which is also an expression of faith, and in his left hand he is presenting the open Gospel book paraphrasing the words John 10:11–12:

I am the good shepherd: the good shepherd giveth his life for the sheep. But he that is an hireling, and not the shepherd, whose own the sheep are not, seeth the wolf coming, and leaveth the sheep, and fleeth: and the wolf catcheth them, and scattereth the sheep.

As observed by Biskupski, these verses appeared in the majority of Ukrainian icons of St Nicholas from the 15th–

2332 I deciphered the inscriptions at the exhibition of icons at the MHS on 15 June 2016. *St Nicholas with Life*, icon dated to the 4th quarter of the 15th c., wood, tempera, 135 × 100 × 3 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God in Nowosielce, traditionally described as an icon from the village of Długie, MHS, inv. no. MHS/S/3884, former no. 977 – Biskupski 2013, cat. no. 9 (see footnote 208).

2333 I deciphered the inscriptions at the exhibition of icons at the HML on 15 September 2016. *St Nicholas*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, gilded, 140 × 98 × 3 cm, from the vicinity of Gorlice, gift of the Metr. A. Sheptytsky, Lviv, HML, inv. no. Кв-2527, I-III – Гелитович 2008, cat. no. and fig. 3. In a pioneering study by Swënzickij it was still dated generally to the 16th c. – Свенціцький-Святицький 1929, pl. 26, fig. 29. Biskupski has dated it to the 4th quarter of the 15th c. – Biskupski 2013, fig. 17 on p. 133.

2334 I deciphered the inscriptions at the exhibition of icons at the MBLS on 14 June 2016. *St Nicholas with Scenes from His Life*, icon dated to the 4th quarter of the 15th c., wood, tempera – Biskupski 2013, fig. 16 on p. 132.



bowiem czytane na jutrzni (cs. *utrenia*) w święto 6 grudnia<sup>2335</sup>. Z trzech stron ikony rozmieszczono sceny w polach, tzw. klejmach, z których cztery umieszczone na dolnej ramie zachowały się częściowo z powodu przycięcia podobrazia. Ich tła wypełniono w kolorze bieli. Układ scen, tak jak w innych ikonach hagiograficznych tego kręgu, był dość zróżnicowany, przy czym zwraca uwagę dość duże podobieństwo rozplanowania scen do spotykanego w innych ikonach nie tylko św. Mikołaja, ale także św. Paraskewy czy św. Bazylego (datowanych na koniec XV w.), z którymi niekiedy łączy się tę ikonę także warsztatowo. Podobieństwo zasadza się na respektowaniu chronologii głównych wydarzeń żywota, który winien się rozpoczynać sceną narodzin, a kończyć sceną pochówku, co wbrew pozorom nie było częste w ikonach innych szkół malarstwa ikonowego, a przypomina zachodni sposób myślenia, objawiający się np. w układzie scen żywota św. Wojciecha w Drzwiach Gnieźnieńskich.

#### **Kwaterna 1: Narodziny, kąpiel i modlitwa św. Mikołaja**

Scena opatrzona jest następującym komentarzem:

РОЖДЕСТВО СѢГО НИКОЛЫ ЕГДА ВОСХОТѢ БАБА  
ЎМЫТИ ЕГО СТА НА НОЧВАХЪ ТРИ ЧАСЫ.

[= *Narodziny św. Mikołaja; Kiedy zechce baba (piastunka) umyć Go (świętego) (on) stanął w misie na modlitwie trzygodzinnej*]

Pierwszy cud, zarazem objawienie świętości Mikołaja, towarzyszy jego narodzinom. Jego opis w wielu wcześniejszych przykładach niestety się nie zachował, a w innych zaczynał od zwyczajowego zwrotu, który obecny jest też w ikonie krakowskiej, lecz brakowało dalszego ciągu<sup>2336</sup>. Analogiczne napisy odnajdujemy we wspomnianych wyżej ikonach św. Mikołaja ze wsi Długie (MHS), z Żohatyna (MBLS) oraz Gorlic (HML).

Piastunka w geście zmieszania bądź adoracji wskazuje na świętego, który zamiast poddać się kąpeli, staje wyprostowany i oddaje się modlitwie. Motyw ten znany jest z żywotów św. Mikołaja utrwalonych w malarstwie monumentalnym od wieku XII. Kompozycja jest dwuczęściowa. Część górną, mającą tło architektoniczne, wypełnia scena położenia matki świętego, noszącej, zgodnie z tradycją literacką, imię Nonna, ojcem zaś był Epifaniusz (w innej wersji: Jan, lub w wersji cs.: Teofan). W dolnej części, na tle tkaniny osłaniającej bok łoża siedząca na ławie piastunka wyciąga dłoń w stronę świętego, ujętego jako nagie dziecko o twarzy dojrzałego mężczyzny i stojącego w basenie o kształcie

16th c., as they were read out at the matins (CS. *utrenia*) on the feast of 6 December.<sup>2335</sup> On three sides of the icon are scenes in fields, known as *kleymos*, four of which, featured on the bottom frame, have survived only partially due to the trimming of the support. Their backgrounds are filled with white. The arrangement of the scenes, the same as in other hagiographic icons from this circle, was quite diversified. What attracts attention is quite a considerable similarity to the layout of scenes found in other icons of not only St Nicholas, but also St Paraskeva or St Basil (dated to the end of the 15th c.), with which this icon is sometimes linked with regard to the workshop. This similarity is based on respecting chronology of the main events in the life, starting from the scene of birth and ending with the scene of burial, which, contrary to appearances, was not very common in icons of other schools of icon painting, and reminds of the Western way of thinking, expressed e.g. in the layout of scenes from the life of St Wojciech (Adalbert) on the Gniezno Doors.

#### **Field 1: The Birth, Bath and Prayer of St Nicholas**

The scene is accompanied by the following commentary:

РОЖДЕСТВО СѢГО НИКОЛЫ ЕГДА ВОСХОТѢ БАБА  
ЎМЫТИ ЕГО СТА НА НОЧВАХЪ ТРИ ЧАСЫ.

[= *The birth of St Nicholas; When the woman (nanny) wants to bathe him (the saints) (he) stood up in the basin praying for three hours*]

The first miracle, at the same time the revelation of Nicholas's holiness, accompanies his birth. Unfortunately, an inscription accompanying this scene has not survived in earlier examples, and in other works it started with a customary expression, which can also be seen in the Krakow icon, but the remaining part was missing.<sup>2336</sup> Analogous inscriptions can be found in the abovementioned icons of St Nicholas from the village of Długie (MHS), from Żohatyn (MBLS) and Gorlice (HML).

The nanny, in a gesture of confusion or adoration, is pointing at the saint, who, instead of bathing, is standing upright and praying. This motif is known from the lives of St Nicholas represented in monumental painting from the 12th c. onwards. The composition comprises two parts. The upper one, with an architectural background, depicts a scene of the confinement of Nicholas's mother named Nonna according to literary tradition, while his father's name was Epiphanius (in a different version: John, or in the CS. version: Theophanes). In the lower part, against the background of a fabric covering the side of the bed the nanny sitting on a bench is holding out

2335 *Ibidem*, s. 111.

2336 Ševčenko 1983, s. 66–67.

2335 *Ibid.*, p. 111.

2336 Ševčenko 1983, pp. 66–67.

kielicha ze skrzyżowanymi na piersiach dłońmi. Biskupski użył terminu „wanienka”<sup>2337</sup>, wydaje się jednakże, że mamy tu wyraźne nawiązanie do formy chrzcielnicy, znanej znów ze wzorów ikonografii zachodniej, z kolei zwrot на ночвах oznaczał w staroruskim drewnianą misę służącą do przygotowywania zaczynu chleba<sup>2338</sup>. I tym razem ujawnia się głęboko symboliczny kontekst tego ujęcia, przy czym naczynie to zdecydowanie bardziej przypomina kielich eucharystyczny lub chrzcielnicę aniżeli płytką wanienkę czy korytko. Bliskie podobieństwo odnajdujemy w formie kielicha w I kwaterze Drzwi Gnieźnieńskich.

Ogólnie obie sceny oparte są na wzorcach obrazowych znanych ze scen Bożego Narodzenia. Szewczenko wskazała, że w odróżnieniu od sceny kąpeli Chrystusa, św. Mikołaja przedstawiano bardziej autonomicznie, jakby dla zaznaczenia jego samodzielności – piastunka jest nieco bardziej oddalona albo siedzi przy wanience, jak w ikonie synajskiej z XII w. lub we fresku w Monemwazji, co powtarzane jest jeszcze w XIV w., np. w Staro Nagoriczane, choć zdarzają się ujęcia już bardziej rodzajowe, bez odniesienia do tego cudu, np. w Prizrenie i Curtea de Argeş. Co też ciekawe, w kilku przykładach greckich *Cud Modlitwy* został zupełnie pominięty<sup>2339</sup>. Henry Maguire z kolei zauważył, że odpowiednio komponowane sceny biograficzne zawierały przekaz o schemacie zbawienia i odpowiadającej mu pozycji świętego, i o ile w obrazach narodzenia Chrystusa w kontraście do scen narodzin Marii eksponowana jest jego boskość, o tyle w porównaniu do żywotów św. Mikołaja bardziej objawia się jego człowieczeństwo wobec demonstracji nadludzkiej natury (*superhuman nature*) św. Mikołaja w scenach jego narodzin<sup>2340</sup>.

Liczba trzy, związana z czasem modlitwy, miała rozbudowaną symbolikę i należała do bardziej eksponowanych w tradycji chrześcijańskiej. Detal ten jednak ulegał zmianom – na ogół podawano, że modlitwa Mikołaja trwała dwie godziny, podczas gdy w *Vita Lycio-Alexandrina* była to godzina<sup>2341</sup>. Epizod dwugodzinnej modlitwy poświadczony jest także w *Pochwale św. Klemensa z Ochrydy* (IX w.) i *Pochwale kijowskiej* (XI w.) przypisywanej biskupowi perejaśławskiemu Efremowi<sup>2342</sup>. W grupie ikon zachodnioruskich powielających ten schemat obrazowy obecny jest jednak zapis o „trzech godzinach”, co zdaniem Biskupskie-

her hand towards the saint, depicted as a naked baby with the face of an adult man and standing in a chalice-shaped bath, with his hands crossed on his chest. Biskupski has used the term ‘bath’<sup>2337</sup> but it seems that what one can see here is a clear allusion to the form of a baptismal font, known from Western iconographic patterns, whereas the expression на ночвах in Old East Slavonic meant a wooden bowl used for preparing bread leaven.<sup>2338</sup> What becomes apparent here again is a deeply symbolic context of this composition, the vessel reminding more of an Eucharistic chalice or a baptismal font than a shallow bath or a tray. A close resemblance can be observed in the form of the chalice depicted in the 1st field of the Gniezno Doors.

In general, both scenes are based on iconographic patterns known from the Nativity scenes. Ševczenko has noted that unlike the scene of bathing Christ, St Nicholas tended to be depicted more independently, as if to mark his self-reliance – the nanny is situated slightly farther or sits by the bath, as in a Sinai icon from the 12th c. or in a fresco in Monemvasia, which was repeated still in the 14th c., e.g. in Staro Nagoričane, although there are also depictions of more genre character, without reference to this miracle, e.g. in Prizrena and Curtea de Argeş. What is also interesting, in several Greek examples the Miracle of Prayer was not included at all.<sup>2339</sup> Henry Maguire observed that the adequately composed biographical scenes conveyed a message about the model of salvation and the position of the saint corresponding to it. Moreover, while in contrast to the scene of the birth of Mary the pictures of the birth of Christ highlight his divinity, when compared to the lives of St Nicholas, the humanity of Christ seems to be manifested more in contrast to the superhuman nature of St Nicholas in the scenes of his birth.<sup>2340</sup>

Three, the number associated with the duration of prayer, had rich symbolism and was one of the most highlighted in Christian tradition. However, this detail underwent changes – it was usually written that Nicholas’s prayer lasted two hours, whereas in *Vita Lycio-Alexandrina* it was one hour.<sup>2341</sup> The episode of a two-hour prayer is also confirmed in *St Clement’s Praise* (St Clement of Ohrid, 9th c.) and the *Kievan Praise* (11th c.) attributed to Bishop of Pereiaslav Ephrem.<sup>2342</sup> However, in the group of Ruthenian icons in which this iconographic pattern is repeated, there is a note about ‘three hours’, which, according to Biskupski, signifies that the painters of these

2337 Biskupski 2013, s. 116.

2338 *Ночва* – korytko, dość płytkie, służące do przesiewania mąki i zagniatania chleba – zob. *ТСЖВЯ II* (2006), s. 561. W innym wariantcie termin ten oznaczał wanienkę używaną np. do prania: *купалися и прали білицну у виробданих деревяних ночвах* (= *kąpali się i prali odzienie w wydłubanych drewnianych korytkach*) – Сергієнко, Смолій 1993.

2339 Ševczenko 1983, s. 69.

2340 Maguire 1996, s. 181.

2341 Ševczenko 1983, s. 67. Tekst legendy: *Hagios Nikolaos I*, s. 301–311.

2342 Biskupski 2013, s. 115–116.

2337 Biskupski 2013, p. 116.

2338 *Ночва* – a tray, quite shallow, used for sifting flour and kneading bread – see *ТСЖВЯ II* (2006), p. 561. In a different variant this used to refer to a bath used e.g. for washing: *купалися и прали білицну у виробданих деревяних ночвах* (= *they were bathing and washing separately in trays carved in wood*) – Сергієнко, Смолій 1993.

2339 Ševczenko 1983, p. 69.

2340 Maguire 1996, p. 181.

2341 Ševczenko 1983, p. 67. Text of the legend: *Hagios Nikolaos I*, pp. 301–311.

2342 Biskupski 2013, pp. 115–116.

go, świadczyłyby o korzystaniu przez malarzy tych ikon z jednego wzoru obrazowego końca XV w., opatrzonego już tą odmienną wersją inskrypcji i niepochozącego bezpośrednio z tekstu żywota. Wobec braku takich precedensów trudno rozstrzygnąć, czy wcześniejszy przykład mógł powstać w innej szkole malarskiej i stanowić import, czy też wypracowano go w środowisku lokalnym. Do tej grupy ikon należą: ikona z Długiego (MHS), z okolic Gorlic (HML) i z Żohatyna (MBLS). Porównanie detali wskazuje podobieństwo ikony krakowskiej i ikony z Długiego (MHS), widoczne w opracowaniu tła architektonicznego i podwójnych poduszek pod głową matki świętego.

### Kwaterna 2: Św. Mikołaj namaszczany na biskupa

#### ПОСТАВЛЕНІЕ С҃ГО НИКОЛАЯ НА МИТРОПОЛІАСТВО

[= *Namaszczenie św. Mikołaja na metropolię (biskupstwo)*]

Scenę konsekracji św. Mikołaja na biskupa umieszczono pod baldachimem, wspartym na czterech kolumnkach, wpisanym w strukturę architektoniczną połączoną z wieżą. Na szczególną uwagę w tej scenie zasługuje jej opis, odmienny od wcześniejszych przykładów, użyto bowiem terminu odnoszącego się do metropolii, a nie do biskupstwa. Brak analogii dla tej formuły wśród przykładów zebranych przez Szewczenko, natomiast dokładnie ta formuła pojawia się w ikonach Św. Mikołaja z życiem w MHS, MBLS oraz ikonach lwowskich – Św. Mikołaja z życiem z Gorlic oraz z cerkwi wsi Nakoneczne<sup>2343</sup>. Podobny zwrot: *поставление*, lecz na księdza (cs. *popa*) wystąpił w serbskich Sopoczanach i Deczanach<sup>2344</sup>. W ikonie Św. Mikołaja w zbiorach MNZP (MPH-1372, zob. przyp. 562) scenę tę opisano nieco inaczej: *с҃го в҃ца нікол҃а ставлаоу митрополиты* (= *świętego Ojca Mikołaja namaszczają na metropolię*)<sup>2345</sup> – przed Mikołajem widoczne są dwie postaci w polistaurionach. Taki wariant napisu występuje w scenie konsekracji św. Mikołaja w ikonie z Owczar (d. Rychwałd, MHS)<sup>2346</sup>, tu jednak obrzędu dokonują jedynie biskup i diakon<sup>2347</sup>.

Święty Mikołaj pochyla głowę, a stojący przed nim biskup rozpościera nad nim wraz z diakonem rozwinięty zwój, wypełniony zamarkowanym pismem. Święty pochyla się nad stołem ofiarnym, na którym umieszczono kielich wraz z pateną. Biskup dokonujący namaszczenia unosi dłoń w geście błogosławieństwa nad głową św. Mikołaja,

2343 Odczyt na ekspozycji ikon w HML 15 IX 2016.

2344 Ševčenko 1983, s. 78.

2345 Odczyt *in situ* w MNZP 14 II 2017.

2346 Biskupski 2013, s. 112. Św. Mikołaj z żywotem, ikona, dat. na 2. poł. XV w., 122 × 80 × 2 cm, z Owczar (d. Rychwałd), MHS, nr inw. MHS/S/3407, dawny nr 987 – Biskupski 2013, poz. kat. 7.

2347 *Ibidem*, il. na s. 44.

icons made use of one iconographic pattern from the end of the 15th c., accompanied already by this different version of the inscription, not taken directly from the text of Nicholas's life. Because there are no such precedents, it is difficult to say whether the previous example might have been produced in a different school of painting and was an import or it was developed in the local circles. This group is represented by the icons from: Długie (MHS), the vicinity of Gorlice (HML) and Żohatyn (MBLS). The comparison of details shows similarity between the Krakow icon and the icon from Długie (MHS), visible in the depiction of the architectural background and double pillows under the head of the saint's mother.

### Field 2: St Nicholas Appointed Bishop

#### ПОСТАВЛЕНІЕ С҃ГО НИКОЛАЯ НА МИТРОПОЛІАСТВО

[= *Appointing St Nicholas as metropolitan (bishop)*]

The scene of ordaining St Nicholas a bishop is depicted under a canopy on four pillars, inscribed within an architectural structure with an adjoining tower. Worthy of special note in this scene is the inscription accompanying it, different from earlier examples, as a term was used referring to the archdiocese, and not the bishopric. There is no analogy for this formula among the examples collected by Ševčenko, but exactly the same formula is featured in the icons of *St Nicholas with His Life* in the MHS, MBLS and the Lviv icons: *St Nicholas with His Life* from Gorlice and from the Orthodox church in the village of Nakonečne.<sup>2343</sup> A much the same expression: *поставление*, but as priest (CS. *pop*) is inscribed in Sopocani and Dečani, Serbia.<sup>2344</sup> In the icon of St Nicholas in the MNZP holdings (MPH-1372, see footnote 562) this scene is accompanied by a slightly different inscription: *с҃го в҃ца нікол҃а ставлаоу митрополиты* (= *anointing Father Nicholas as metropolitan*)<sup>2345</sup> – two figures in polistaurions can be seen before St Nicholas. The same variant of the inscription can be found in the scene of St Nicholas's ordination in an icon from Owczary (former Rychwałd, MHS),<sup>2346</sup> but here only the bishop and deacon perform the rite.<sup>2347</sup>

St Nicholas is bowing his head, and the bishop standing before him, together with the deacon, is spreading an unrolled scroll above him, filled with imitated writing. The saint is bending over the sacrificial table, on which stand a chalice and a paten. The bishop performing the anointing ceremony is raising his hand in a gesture of blessing above the head of

2343 Deciphered at the exhibition of icons at the HML on 15 September 2016.

2344 Ševčenko 1983, p. 78.

2345 Deciphered *in situ* at the MNZP on 14 February 2017.

2346 Biskupski 2013, p. 112. *St Nicholas with Life*, icon dated to the 2nd half of the 15th c., 122 × 80 × 2 cm, from Owczary, MHS, inv. no. MHS/S/3407, former no. 987 – Biskupski 2013, cat. no. 7.

2347 *Ibid.*, fig. on p. 44.

który trwa w niskim pokłonie z wyciągniętymi do przodu dłońmi. Brak zwyczajowo obecnych w tych scenach dwóch diakonów z pyksis, kadzielnicą i świecą, w zamian stojący za Mikołajem diakon trzyma zamkniętą Biblię. Szewczenko wskazała wśród wczesnych paralel konsekracji dwie sceny namaszczenia Grzegorza z Nazjanzu zawarte w rękopisie Biblioteki Paryskiej z XI w. (*Gr. 510*, fol. 67v i 452v)<sup>2348</sup>, w których dwóch biskupów unosi Ewangeliarz ponad głową św. Grzegorza, co – według autorki – nie znajduje analogii w żadnym cyklu św. Mikołaja. W pewnym sensie jednak miniatury te antycypują scenę w ikonie krakowskiej, w której postaci stojące po bokach św. Mikołaja rozciągają nad nim zapisany zwój. Nadzwyczajnie wielki zwój nad głową, wygięty w łuk, pojawia się w malowidłach w Sopoczanach, w scenie namaszczenia św. Mikołaja na kapłana<sup>2349</sup>. Podobieństwo formalne do scen w rękopisie i w malowidłach wzmacnia zastosowanie zróżnicowanego tła architektonicznego oraz cyborium.

Na stole ofiarnym widoczne są patena i kielich. O patenie w scenie konsekracji na diakona wspomniął André Grabar w odniesieniu do fresków w Bojanie<sup>2350</sup>, gdzie również pojawia się cyborium wsparte na czterech kolumnkach<sup>2351</sup>. Scena ta wyróżnia się także innym wspólnym detalem z ikoną krakowską, mianowicie konsekrujący biskup trzyma rozwinięty zwój, zapisany literami, niestety nieczytelny<sup>2352</sup>. Polistaurion, który ma na sobie Mikołaj w ikonie krakowskiej, spotykany jest przede wszystkim w zabytkach serbskich z XIV w. oraz w wołoskiej Curtea<sup>2353</sup>. Podobne aranżacje z rozciągniętym nad głową św. Mikołaja zapisanym zwojem znajdujemy dopiero w powstałych współcześnie z ikoną krakowską ikonach Rusi środkowo-północnej, np. w zbiorach Muzeum Ruskiego w Sankt Petersburgu<sup>2354</sup>.

Zgodnie z legendą w *Vita per Michaelem* biskupem Myry miał zostać ten kapłan, który o świcie przybędzie do świątyni i będzie nosił imię Mikołaj<sup>2355</sup>. Zostało to objawione biskupowi, który w ikonie wykonuje gest błogosławieństwa, obecnemu w większości cykli z ży-

St Nicholas, who remains in a deep bow with his hands put forth. The scene does not include two deacons usually present in these scenes, with a pyx, a censer and a candle. Instead, the deacon standing behind Nicholas is holding the closed Bible. Ševcenko noted among early parallels of the ordination two scenes of the anointing of St Gregory of Nazianus contained in a manuscript in the holdings of the Paris Library, dating from the 11th c. (*Gr. 510*, fol. 67v and 452v),<sup>2348</sup> in which two bishops lift the Gospel book over St Gregory's head, which – according to the author – has no analogy in any cycle of St Nicholas. However, in a sense these miniatures anticipate the scene in the Krakow icon, in which the figures flanking St Nicholas are spreading the scroll filled with writing above him. The exceptionally large scroll above the head, bent into an arch, appears in the paintings in Sopocani, in the scene of ordaining St Nicholas a priest.<sup>2349</sup> Formal resemblance to the scenes in the manuscript and the paintings is enhanced by the application of a diversified architectural background and a ciborium.

On the sacrificial table one can see the paten and the chalice. A paten in the scene of ordination for a deacon was mentioned by André Grabar with reference to frescos in Boyana,<sup>2350</sup> where one can also see a ciborium on four pillars.<sup>2351</sup> This scene also shares another detail with the Krakow icon, namely the ordaining bishop holds an unrolled scroll, filled with writing, unfortunately illegible.<sup>2352</sup> The polistaurion that Nicholas is wearing in the Krakow icon is encountered above all in Serbian works from the 14th c. and in Curtea, Wallachia.<sup>2353</sup> Similar arrangements with the scroll filled with writing spread above St Nicholas's head can only be found in the icons painted at the same time as the Krakow icon, in Central-Northern Rus', e.g. in the holdings of the Russian Museum in Saint Petersburg.<sup>2354</sup>

Legend in *Vita per Michaelem* had it that the priest named Nicholas who were to come to the temple at dawn would become the bishop of Myra.<sup>2355</sup> It was revealed to the bishop, who is making a blessing gesture in the icon, present in the majority

2348 *Ibidem*, s. 82; Walter 1978, il. 3a.

2349 *Ibidem*, il. 7.

2350 Grabar 1924, s. 79.

2351 Ševcenko 1983, s. 84.

2352 *Ibidem*.

2353 *Ibidem*, s. 85.

2354 *Św. Mikołaj ze scenami żywota i cudów*, ikona, Nowogród, dat. na I. ćw. XVI w., drewno, tempera, 153 × 112,5 × 3,3 cm, w GPM od 1934, z Muzeum Włodzmierskiej Komisji Archeologicznej, nr inw. ДРЖ-2731 – *Святой Николой Мирликийский...* 2006, poz. kat. 34; *Św. Mikołaj ze scenami żywota i cudów*, ikona, Ruś środkowa, dat. na I. ćw. XVI w., drewno, tempera, 80,4 × 53,4 × 3,8 cm, w GPM od 1933, z Muzeum Włodzmierskiej Komisji Archeologicznej, nr inw. ДРЖ-2731 – *ibidem*, poz. kat. 35; *Św. Mikołaj Zarajski ze scenami żywota i cudów*, ikona, Nowogród, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 137 × 103,2 × 3,2 cm, w GPM od 1925, z Monasteru Aleksandro-Swirskiego, nr inw. ДРЖ-2731 – *ibidem*, poz. kat. 38.

2355 *Vita per Michaelem* (rozdz. 22).

2348 *Ibid.*, p. 82; Walter 1978, fig. 3a.

2349 *Ibid.*, fig. 7.

2350 Grabar 1924, p. 79.

2351 Ševcenko 1983, p. 84.

2352 *Ibid.*

2353 *Ibid.*, p. 85.

2354 *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles*, icon, Novgorod, dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, 153 × 112.5 × 3.3 cm, at the GPM since 1934, from the Museum of the Vladimir Archaeological Commission, inv. no. ДРЖ-2731 – *Святой Николой Мирликийский...* 2006, cat. no. 34; *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles*, icon, Central Rus', dated to the 1st quarter of the 16th c., wood, tempera, 80.4 × 53.4 × 3.8 cm, at the GPM since 1933, from the Museum of the Vladimir Archaeological Commission, inv. no. ДРЖ-2731 – *ibid.*, cat. no. 35; *St Nicholas of Zaraysk with Scenes from His Life and Miracles*, icon, Novgorod, dated to the mid-16th c., wood, tempera, 137 × 103.2 × 3.2 cm, at the GPM since 1925, from the Alexander-Svirsky Monastery, inv. no. ДРЖ-2731 – *ibid.*, cat. no. 38.

2355 *Vita per Michaelem* (Chapter 22).

wotem św. Mikołaja. Szewczenko zwróciła uwagę, że w tych cyklach ilustracji brak wizji sennej<sup>2356</sup>. Zdaniem Biskupskiego, wzmianka o Myrze jako metropolii może wynikać z inspiracji np. *Homilią* św. Klemensa, biskupa Ochrydy<sup>2357</sup>, i powtarza się m.in. w ikonach z Długiego, Żohatyna i okolic Gorlic, zatem w wymienionych uprzednio ikonach zachodnioruskich stanowiących najbliższe analogie dla omawianej ikony. W wypadku tej sceny ikona z MHS odróżnia się tym, że nad św. Mikołajem brak cyborium – w tle widoczna jest prostokątna nawa świątyni zwieńczonej sygnaturką z krzyżem. Ikonę krakowską wyróżnia nadmierne wysmuklenie kolumniek cyborium i próba przestrzennego ujęcia wieży.

**Kwtera 3: Św. Mikołaj wybawia syna Agrikowa z niewoli saraceńskiej i oddaje go na dwór ojca**

С҃ЪИ НИКОЛА ПРИНЕСЕ АГРИКОВА СНА Ѡ  
СРАЦННЪ. ПОСТАВИ ЁГО НА ДВОРЪ ѠЧН:

(= Św. Mikołaj odbiera Saracenom syna  
Agrikowa; Przywodzi go na dwór ojca)

Tutaj zapis jest odmienny, niż w analogicznych ikonach – w dziełach z Długiego (MHS), Żohatyna (MBLS), z okolic Gorlic (HMLI) napis jest krótszy, poza tym św. Mikołaj miał odebrać młodzieńca od „saraceńskiego cara”<sup>2358</sup>.

Scena ta występuje w niewielu przykładach wcześniejszych dzieł, a zbliżony opis ma scena w Bojanie, w której bohater, jako syn Agrikowa, jest wymieniony z imienia, jako Bazyl<sup>2359</sup>. Według legendy, rodzice Bazylego byli rolnikami żyjącymi blisko wybrzeża, w okolicy Myry, otaczali czcią św. Mikołaja, nigdy nie zapominali o jego święcie. Ich syna mieli porwać Arabowie, gdy samotnie udał się do świątyni. Porwany na Kretę, miał – z racji swojej urody – uzyskać przywilej posługiwania przy stole emira. (Znac tu echa długotrwałej okupacji wyspy przez Arabów w okresie średniobizantyńskim i uciążliwego piractwa, które szczególnie dotkliwie dawało się we znaki nadmorskim miastom Cesarstwa w IX w.) Bazyl miał tamże pełnić funkcję cześnika, czyli podającego puchary z winem. I znów zgodnie z symboliką liczby trzy rodzice Bazylego z powodu cierpienia po utracie syna przez kolejne dwa lata unikali składania ofiar w dniu św. Mikołaja, po czym w trzecim roku, skłonieni przez bliskich, udali się do świątyni, by tam żarliwie modlić się o ocalenie potomka. Po powrocie do domu ujrzeli syna, który opowiedział, że porwał go jakby

2356 Ševčenko 1983, s. 80.

2357 Biskupski 2013, s. 117.

2358 Końcówka napisu w ikonie w MHS jest zatarta.

2359 Ševčenko 1983, s. 143.

of the cycles with the life of St Nicholas. Ševčenko stressed that what these cycles lack is the vision in a dream.<sup>2356</sup> According to Biskupski, the mention of Myra as the archdiocese may have been inspired e.g. by the *Homily* of St Clement, Bishop of Ohrid,<sup>2357</sup> and it is repeated among others in the icons from Długie, Żohatyn and the vicinity of Gorlice, that is, in the mentioned Ruthenian icons constituting the closest analogies for the present icon. In the case of this scene the icon in the MHS holdings differs in the fact that there is no ciborium above St Nicholas – what can be seen in the background is a rectangular nave of the church topped with a little bell tower with a cross. The Krakow icon is conspicuous for excessively slender columns of the ciborium and an attempt at depicting the tower spatially.

**Field 3: St Nicholas Saves Agrikov's Son from the Saracens and Brings Him Back to the Court of His Father**

С҃ЪИ НИКОЛА ПРИНЕСЕ АГРИКОВА СНА Ѡ  
СРАЦННЪ. ПОСТАВИ ЁГО НА ДВОРЪ ѠЧН:

(= St Nicholas takes back Agrikov's son from the  
Saracens; He brings him to the court of his father)

Here the inscription differs from the corresponding ones in the analogous icons, namely in the works from Długie (MHS), Żohatyn (MBLS) and from the vicinity of Gorlice (HMLI) the inscription is shorter, and apart from this, St Nicholas is believed to have restored the young man from the ‘Saracen tsar’.<sup>2358</sup>

The scene is featured in a very small number of earlier works, and a much the same meaning is conveyed by an inscription accompanying the scene in Bojana, in which Agrikov's son is named Basil.<sup>2359</sup> According to legend, Basil's parents were farmers living close to the coast, in the vicinity of Myra, they revered St Nicholas and never forgot about his feast. Their son was abducted by the Arabs while he was going to the temple on his own. Taken to Crete, he – by virtue of his beauty – was granted a privilege to serve at the emir's table. (One can feel the traces of the long-standing occupation of the island by the Arabs in the Middle Byzantine period and oppressive piracy, which was particularly bothersome for the seaside towns of the Empire in the 9th c.) Basil also played the role of a cup-bearer, that is the one who handed cups with wine. And again, in accordance with the symbolism of the number three, suffering after the loss of their son, Basil's parents avoided making sacrifices on the day of St Nicholas for two consecutive years, and then in the third year, persuaded by their family, went to the temple to pray fervently for their child's survival. Having

2356 Ševčenko 1983, p. 80.

2357 Biskupski 2013, p. 117.

2358 The ending of the inscription in the icon in the MHS holdings is erased.

2359 Ševčenko 1983, p. 143.

wicher i dopiero na miejscu ujrzał świętego wybawiciela. Zgodnie z jedną z wersji legendy, chłopiec miał być ubrany w strój arabski i trzymać w dłoni kielich. W kontekście sceny krakowskiej zwraca uwagę szczegół o egzotycznym nakryciu głowy Bazylego w *Encomium Neophyti*<sup>2360</sup>, podczas gdy w *Vita acephala* nacisk położono na zaskoczenie matki jego egzotyczną fryzurą i strojem<sup>2361</sup>.

Za twórcę tej legendy uważa się Metodego I, patriarchę Konstantynopola (843–847)<sup>2362</sup>. Najstarsze zachowane wersje słowiańskie pochodzą z XII w., były czytane w dniu święta Mikołaja, tj. 6 grudnia<sup>2363</sup>. Scenę ukazano zgodnie z wzorem obowiązującym w malarstwie XV–XVI w., podczas gdy we wcześniejszej tradycji obrazowej zdarzało się, że poprzedzała ją scena przybycia św. Mikołaja po chłopca usługującego w czasie uczty.

Na tle architektury pałacowej, jak można domniemywać na podstawie kontekstu literackiego, ukazano rodziców uwolnionego chłopca ze stojącym za nim św. Mikołajem. Rodzice stoją za stołem, na którym rozpoznać można nóż, kielich i misę. Zestaw ten przywołuje na myśl podobny zestaw znany z tematu Gościnność Abrahama, gdzie zasiadający za stołem trzej aniołowie (traktowani jako trzy hipostazy Boga) wskazują na podobne przedmioty jako zapowiedź ofiarnej śmierci Chrystusa. Ojciec młodzieńca trzyma w wyciągniętej ręce zapaloną świecę, podobną do palmy w scenach Wjazdu do Jeruzolimy (tam była znakiem radości i tryumfu). Chłopiec z kolei trzyma w wyciągniętej dłoni przedmiot przypominający szklany, gotycki kielich.

Najbliższą analogią dla tej sceny jest kwatery w ikonie z Długiego (MHS).

#### Kwaterna 4: Św. Mikołaj uzdrawia człowieka opętanego przez biesa

СТЪИ НИКОЛА ѠГНА БЪСА Ѡ ЧАВКА.  
(= Św. Mikołaj przepędza biesa z człowieka)

Scena ta była rzadko ilustrowana w okresie wcześniejszym, chociaż jej opis znajdował się w *Żywocie św. Mikołaja z klasztoru Syjon*<sup>2364</sup>. Znana jest głównie z przykładów greckich, w tym z Kastorii i Patmos, oraz z serbskiej Ramaczy, na ogół z nieczytelnymi inskrypcjami<sup>2365</sup>. Taki

returned home, they saw their son, who said he had been as if blown off by the wind and only in this place had he seen his rescuer, the saint. According to another version of the legend, the boy was wearing an Arab-style costume and held a goblet in his hands. In the context of the Krakow scene worthy of special note is an exotic headgear worn by Basil in *Encomium Neophyti*,<sup>2360</sup> whereas in *Vita acephala* emphasis is placed on the mother's astonishment with his exotic hairdo and attire.<sup>2361</sup>

The legend is attributed to Methodios I, Patriarch of Constantinople (843–847).<sup>2362</sup> The oldest preserved Slavonic versions, dating back to the 12th c., were read out on the feast of St Nicholas, i.e. on 6 December.<sup>2363</sup> The scene was depicted in accordance with the model used in painting of the 15th–16th c., whereas in the earlier pictorial tradition it could be preceded by the scene of St Nicholas coming for the boy waiting on the guests during a feast.

Against the background of palace architecture, as can be surmised, based on the literary context, one can see the parents of the rescued boy with St Nicholas standing behind him. The parents are standing behind the table, on which one can recognise a knife, a goblet and a bowl. This set brings to mind a similar one known from the theme of Abraham's Hospitality, in which three angels sitting at the table (understood as the three hypostases of God) point to similar objects as an announcement of Christ's sacrificial death. The young man's father is holding a burning candle in his hand he is putting forth, the candle reminding of a palm branch in the scenes of the Entry into Jerusalem (where it was a sign of joy and triumph). The boy is holding an object reminding of a Gothic glass goblet.

The closest analogy for this scene is a corresponding field in the icon from Długie (MHS).

#### Field 4: St Nicholas Heals a Man Possessed by a Demon

СТЪИ НИКОЛА ѠГНА БЪСА Ѡ ЧАВКА.  
(= St Nicholas chases a fiend away from a man)

The scene was rarely featured in an earlier period although its description was contained in *Vita Nicolai Sionitae*.<sup>2364</sup> It is known above all from Greek examples, including Kastoria and Patmos, and from Ramaća, Serbia, usually with illegible inscriptions.<sup>2365</sup> This expression, with precisely repeated ligatures, can be seen in the icons from Žohatyn (MBLS),

2360 *Hagios Nikolaos I*, s. 409–410.

2361 *Ibidem*, s. 273–275; Ševčenko 1983, s. 144.

2362 Dwie homilie przypisywane św. Metodemu I opublikowano w: *Sancti Nicolai acta primigenia*, s. 39–74, choć sama legenda, z daniem Pearce'a, związana jest ze św. Mikołajem z Syjonu – Pearce 2016.

2363 Biskupski 2013, s. 117–118.

2364 *Hagios Nikolaos I*, s. 22–23, 47–52.

2365 Ševčenko 1983, s. 150

2360 *Hagios Nikolaos I*, pp. 409–410.

2361 *Ibid.*, pp. 273–275; Ševčenko 1983, p. 144.

2362 Two homilies ascribed to St Methodios I featured in: *Sancti Nicolai acta primigenia*, pp. 39–74, though the legend itself, according to Pearce, is linked with St Nicholas of Sion – Pearce 2016.

2363 Biskupski 2013, pp. 117–118.

2364 *Hagios Nikolaos I*, pp. 22–23, 47–52.

2365 Ševčenko 1983, p. 150

napis, z dokładnie powtórzonymi ligaturami, mają ikony z Żohatyna (MBLS), Długiego (MHS) i z okolic Gorlic (HMJ). Biskup w postawie stojącej wyciąga prawą dłoń w geście błogosławieństwa w kierunku młodzieńca leżącego na posłaniu, w lewej trzyma księgę Ewangelii. Nad głową opętanego unosi się demon. Całą scenę ujęto – tak jak pozostałe – na tle architektonicznym.

Cud uzdrowienia opętanego to jeden z najczęściej spotykanych typów uzdrowień, mających pierwowzór w cudach Chrystusa opisanych w Ewangelii. Dużo tego typu zdarzeń odnotowuje *Żywoć św. Mikołaja z klasztoru Syjon w odniesieniu do różnych osób, które św. Mikołaj miał z tej przyczynności uzdrowić*. Zdaniem Biskupskiego, scena powtarzająca się w grupie ikon zachodnioruskich odnosi się zapewne do legendy o uzdrowieniu syna archonta, które miało mieć miejsce w Asyrii, w miejscowości Nasarech<sup>2366</sup>. Odnotowano dialog biskupa z biesem, który na pytanie o powód opętania odparł, że uczynił to ze względu na grzechy rodziców, choć sam chłopiec był bez winy. Dokładna identyfikacja sceny jest utrudniona ze względu na niedookreślenie postaci opętanego. W legendzie biskup uzdrawiał lektora Kosmę, pasterza Pawła, Zenona z Arnawandy, Kiriaka, młodzieńca ze wsi Kiparis, Tymoteusza oraz syna księcia (archonta)<sup>2367</sup>. Mimo tak licznych wariantów tego cudu wspomniana scena nie należała do szczególnie często ilustrowanych w cyklach żywota świętego. Według Biskupskiego, to w kręgu nowogrodzkim opracowano nowy wzór uzdrowienia młodzieńca przez św. Mikołaja<sup>2368</sup>. W wielu ikonach nowogrodzkich XV–XVI w. podobnie ujęto model budowli w tle, z dwuspadowym daszkiem i dostawioną do niej wieżą oraz obecnymi w niej rodzicami opętanego<sup>2369</sup>, choć w ikonie sanockiej z Owczar (d. Rychwałd, 2. poł. XV w.)<sup>2370</sup> w oknie budowli widoczna jest jedynie postać męska. W ikonie krakowskiej okno jest tylko zamarkowane i przesłonięte przez demona – namalowanego niemal identycznie, lecz skierowanego w przeciwną stronę, ku biskupowi. Ta innowacja jest bardziej logiczna, jeśli mielibyśmy do czynienia z przeniesieniem do obrazu literackiej wersji legendy o dialogu biskupa z biesem, który wyciągając dłonie w stronę biskupa, w rzeczywistości wydaje się przemawiać do świętego. W ikonie z Owczar biskup lekko skłania głowę ku leżącemu młodzieńcowi i to z nim, a nie z demonem, zdaje się nawiązywać kontakt wzrokowy. W odniesieniu do analogicznych ikon zwraca uwagę pewna odmienność wyglądu budowli w ikonie z Dłu-

Długie (MHS) and from the vicinity of Gorlice (HMJ). The standing bishop is putting his right hand forth in a blessing gesture towards a young man lying on a bed, in the left hand holding the Gospel book. A demon is hanging above the head of the possessed man. The whole scene is depicted – as the other ones – against an architectural background.

The miracle of healing a possessed man is one of the most common types of healings, having a prototype in Christ's miracles described in the Gospel. A vast number of events of this kind are noted in *Vita Nicolai Sionitae* with reference to different persons that St Nicholas was reputed to have cured of this affliction. According to Biskupski, the scene recurring in the group of Ruthenian icons probably alludes to the legend about the healing of the archon's son which occurred in Assyria, in the place called Nasarech.<sup>2366</sup> What was noted was the dialogue between the bishop and the devil, who, when asked about the reason for possession, said it had been caused by the boy's parents' sins although the boy himself was innocent. A precise identification of the scene is hampered due to the fact that it is not specified who was the boy possessed by the devil. In the legend the bishop healed the lector Cosmas, the shepherd Paul, Zeno of Arnavanda, Kiriak, a young man from the village of Kiparis, Timothy and the son of prince (archon).<sup>2367</sup> Despite so many variants of this miracle, the abovementioned scene was not particularly often illustrated in the cycles devoted to the saint's life. According to Biskupski, it was the Novgorod circle that developed the new model of representing the healing of the boy by St Nicholas.<sup>2368</sup> Numerous Novgorod icons from the 15th–16th c. feature a similar model of the building in the background, with a gable roof and an added tower, and the parents of the boy possessed by the devil,<sup>2369</sup> although in the Sanok icon from Owczary (former Rychwałd, 2nd half of the 15th c.)<sup>2370</sup> only a male figure can be seen in the window. In the Krakow icon the window is only outlined and it is obscured by the demon – depicted almost identically, but turning in the opposite direction, towards the bishop. This innovation seems more logical provided that it is the case of transferring into the picture the literary version of the legend of the dialogue with the fiend, who putting his hands forth towards the bishop, in fact seems to be talking to the saint. In the icon from Owczary the bishop slightly bows his head towards the lying young man, and it is with him, and not the demon, that he appears to maintain eye contact. As to analogous icons, conspicuous is a certain dissimilarity in the

2366 Biskupski 2013, s. 118.

2367 *Ibidem*.

2368 *Ibidem*, s. 119.

2369 Uwagę autora wydaje się potwierdzać przykład ikony z cerkwi Matki Boskiej we Włodzimierzu nad Kłazmą – *ibidem*, il. 23.

2370 *Ibidem*, il. na s. 119.

2366 Biskupski 2013, p. 118.

2367 *Ibid.*

2368 *Ibid.*, p. 119.

2369 The author's comment seems to be confirmed by an icon from the Orthodox church of the Mother of God in Vladimir on the Klyazma – *ibid.*, fig. 23.

2370 *Ibid.*, fig. on p. 119.

giego – podobne są w ikonach z Żohatyna i z okolic Gorlic. W tej drugiej powtarza się także rozkład kolorów dachów, w ikonie z Żohatyna odwrócony.

**Kwata 5: Św. Mikołaj pociesza trzech mężów w więzieniu**

СТЪІ НИКОЛА ОУТЪШАЕТЪ ТРН  
МОУЖЪ ВО ТЕМНИЦИ.

[= Św. Mikołaj pociesza trzech mężów w ciemnicy (więzieniu)]

Inskrypcja występuje z dwoma rodzajami przyimka wskazującego – *во* lub *оу*. W pierwszym wypadku, jak w ikonie krakowskiej, wariant obecny jest w ikonie z Długiego, z okolic Gorlic, w drugim zaś – w ikonie z Żohatyna i z Owczar.

Święty biskup błogosławi trzem mężczyznom widocznym w oknie budowli opisanej jako więzienie. Pierwszy z nich wychyla się i zdaje się prowadzić z biskupem dialog. W opisach greckich i słowiańskich tej sceny ograniczono się często do krótkiego stwierdzenia: „Trzej mężowie w ciemnicy”<sup>2371</sup>. Rozbudowany opis odnotowano jedynie w cerkwi serbskiej w Dolnej Kamienicy (w jęz. greckim), przy czym wynikał on z rozdzielenia tej narracji na dwie sceny – w pierwszej wskazano na przebywających w ciemnicy, w drugiej, niespotykanej, św. Mikołaj wyprowadza więźniów na zewnątrz, czyli ich wyswabadza (gr. *ελεύθερων*)<sup>2372</sup>.

Zgodnie z najstarszym zachowanym przekazem literackim dotyczącym żywota i cudów św. Mikołaja pod nazwą *Praxis de stratelatis*, datowanym na VI w.<sup>2373</sup>, wydarzenie miało miejsce za cesarza Konstantyna I Wielkiego, który miał wysłać do stłumienia powstania we Frygii trzech strategów: Nepotianos, Ursosa i Herpylion, skazanych przez niego następnie na śmierć na skutek pomówienia prefekta Ablabiosa<sup>2374</sup>. W narracji tej mamy do czynienia z kompozycją tzw. szkatułkową – Nepotianos inicjuje modlitwę do św. Mikołaja, wspomniawszy na cud ocalenia przez niego trzech mężczyzn niewinnie skazanych na ścięcie mieczem, czego Nepotianos miał być świadkiem w Andriake, porcie Myry licyjskiej, dokąd wysłano strategów celem stłumienia powstania. Cud ten umieszczano również w cyklach malarskich żywota św. Mikołaja, obejmujących wiele połączonych ze sobą ideowo scen: ocalenia przed ścięciem trzech skazanych przez Eustacjusza w Andriake; wizji snu Konstantyna, w czasie którego biskup nakazuje ułaskawienie

appearance of the building in the icon from Długie – alike are in the icons from Żohatyn and the vicinity of Gorlice. The latter one also repeats the roof's colour scheme, reversed in the Żohatyn icon.

**Field 5: St Nicholas Consoles Three Men in Prison**

СТЪІ НИКОЛА ОУТЪШАЕТЪ ТРН  
МОУЖЪ ВО ТЕМНИЦИ.

[= St Nicholas consoles three men in the dark cell (prison)]

The inscription occurs with two possible variants of the demonstrative preposition – *во* or *оу*. The former, as in the case of the Krakow icon, can be seen in the icons from Długie and from the vicinity of Gorlice, and the latter – in the icons from Żohatyn and from Owczary.

The saintly bishop is blessing three men visible in the window of a building referred to as a prison. The first of them is leaning out of the window and seems to be engaged in a dialogue with the bishop. Greek and Slavic inscriptions accompanying this scene were reduced to a short statement: “Three men in the dark cell”.<sup>2371</sup> A lengthy description has been noted only in the Serbian Orthodox church in Dolna Kamenitsa (in Greek), and resulted from dividing this narrative into two scenes – the first one refers to the men imprisoned in the dark cell, in the second, unusually, St Nicholas takes the prisoners out, in other words liberates them (Gr. *ελεύθερων*).<sup>2372</sup>

According to the oldest preserved literary source concerning the life and miracles of St Nicholas titled *Praxis de stratelatis*, dated to the 6th c.,<sup>2373</sup> this event occurred under the rule of Emperor Constantine the Great, who sent three strategists to put down the rebellion in Phrygia: Nepotianos, Ursos and Herpylion, later sentenced by him to death as a result of the slander by the Prefect Ablabius.<sup>2374</sup> This narrative has the so-called story within a story composition – Nepotianos initiates a prayer to St Nicholas, remembering about the miracle of rescuing three innocent men sentenced to death by decapitation with a sword, which Nepotianos had witnessed in Andriake, the port in Myra, Lycia, where the strategists had been sent to suppress the rising. This miracle was also included in painted cycles devoted to the life of St Nicholas, encompassing a number of scenes linked with one another ideologically: the saving of the three men condemned by Eustathius in Andriake; the vision of Constantine's dream during which the bishop orders him to pardon the three

2371 Ševčenko 1983, s. 109

2372 *Ibidem*, s. 110, 113.

2373 Naumowicz 1997, s. IV; Oldakowska 2008, s. 59.

2374 *Praxis de stratelatis* (rozdz. I). W istocie Nepotianos i Ursos zostali odnotowani na urzędach konsułów, pierwszy w 336 r., drugi w 338 r. – Biskupski 2013, s. 120.

2371 Ševčenko 1983, p. 109

2372 *Ibid.*, pp. 110, 113.

2373 Naumowicz 1997, p. IV; Oldakowska 2008, p. 59.

2374 *Praxis de stratelatis* (Chapter I). In fact, Nepotianos and Ursos were noted as consuls, the former in 336, the latter in 338 – Biskupski 2013, p. 120.



trzech strategów niesłusznie skazanych za spisek na skutek pomówienia Ablabiosa; ukazania się Ablabiosowi oraz trzem strategom; przyjęcia strategów przez cesarza; ofiarowania Mikołajowi krzyża i Ewangelii jako *votum* za ocalenie<sup>2375</sup>.

Jak wskazała Szewczenko, kompozycja sceny, w której ciemnicę wypełnia trójka osób uszeregowanych w jednym rzędzie, ma swoje źródło w biblijnej scenie uwięzienia Józefa wraz z piekarzem i sługą, pojawiającej się w ilustrowanych bizantyjskich *Oktateuchach* (np. *Vat. Gr. 746*)<sup>2376</sup>. Na tle długiej tradycji ikonograficznej wyróżnia się tzw. *Psalterz Serbski*, [bardzo ważny w kontekście innej ikony krakowskiej – *Murem jesteś obronnym dla dziewic (XIX strofy Akatysty Bogurodzicy)* (MNK XVIII-7, Kat. 25), w którym zilustrowano uwięzienie czterech królów madianickich<sup>2377</sup>.

W tej scenie w dawnych wersjach malarskich (XII–XIV w.) również zdarzała się kompozycja dwuelementowa, złożona z wizji strategów siedzących w ciemnicy oraz z niej wychodzących<sup>2378</sup>. Ta scena powtarza się w wymienionej grupie ikon, przy czym zwraca uwagę, że w odniesieniu do wcześniejszej ikony w MHS z Owczar<sup>2379</sup> kwatera piąta i szósta są zamienione miejscami występowania w kolumnach. Co więcej, ponownie – jak w figurze biesa w kwaterze czwartej – następuje tu odwrócenie stron. W ikonie krakowskiej biskup stoi po prawej stronie ciemnicy, w sanockiej – po lewej. Inną różnicą jest kolumnienka wydzielająca postać pierwszego z uwięzionych w taki sposób, że znajduje się w obrębie osobnej arkady, sama zaś budowla jest ujęta w tym samym skrócie perspektywnym, o wiele bardziej urozmaicona i dookreślona za pomocą większej gamy ornamentów. Ujęta w perspektywie bryła wieży sprawia, że scenę w ikonie krakowskiej charakteryzuje większa przestrzenność. W tym wypadku bliską analogią jest scena w ikonie *Św. Mikołaja* w zbiorach MHS, ze wsi Długie. O ile jednak malarz zdecydował się na ukazanie w skrócie korpusu więzienia, o tyle wieża pozostała płaska, przez co cały motyw architektoniczny jest tu bardziej abstrakcyjny. Z kolei w ikonie z okolic Gorlic wieża wraz z budowlą zostały odwrócone stronami.

#### **Kwatera 6: Św. Mikołaj ukazuje się we śnie cesarzowi Konstantynowi**

СТЪИ НИКОЛА ЯВНСА ЦРЮ  
КОСТАНТИНУ ВО СНЪТЬ  
ПОВГАЪ ЕМ8 ПОУСТИТИ ТРИ МЖЪ ЙС ТЕМНИЦЪ  
[= Św. Mikołaj objawia się carowi Konstantynowi we śnie,  
nakazując mu wypuścić trzech mężów z ciemnicy (więzienia)]

2375 *Ibidem*, s. 119–120.

2376 Ševčenko 1983, s. 111.

2377 *Ibidem*, s. 113–114.

2378 Ich przykłady: Biskupski 2013, s. 121.

2379 *Ibidem*, il. na s. 120.

strategists unfairly sentenced for decapitation as a result of Ablabius's slander; appearing to Ablabius and the three strategists; the reception of the strategists by the emperor; presenting Nicholas with a cross and a Gospel book as a votive offering for saving.<sup>2375</sup>

As indicated by Ševčenko, the composition of the scene in which the dark cell is filled by the three people arranged in a row was inspired by the biblical scene of imprisoning Joseph with a baker and a servant, encountered in the Byzantine illustrated *Oktateuches* (e.g. *Vat. Gr. 746*).<sup>2376</sup> What stands out in the context of the long iconographic tradition is the so-called *Serbian Psalter* [very important in the context of another Krakow icon – *You Are a Fortress Protecting All Virgins (Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos)*, MNK XVIII-7, Cat. 25], in which the imprisonment of the four Madianite kings is illustrated.<sup>2377</sup>

In the old painted versions (12th–14th c.) this scene could also have a two-part composition, consisting of the vision of the strategists sitting in the dark cell and leaving it.<sup>2378</sup> This scene recurs in the abovementioned group of icons. It should be emphasised that with reference to the earlier icon in the MHS holdings from Owczary<sup>2379</sup> the fifth and sixth fields have changed places in columns. Furthermore, again – as in the case of the devil in the fourth field – the sides are reversed. In the Krakow icon the bishop is standing to the right of the dark cell, in the Sanok icon – to the left. Another difference is a column isolating the first of the prisoners in such a way that he is situated within a separate arcade, and the building itself is depicted in perspective, much more varied and defined by a greater range of ornaments. Depicted in perspective, the tower makes the scene in the Krakow icon look more spacious. A close analogy is a scene in the icon of *St Nicholas* in the MHS holdings, from the village of Długie. However, while the painter decided to depict a foreshortened view of the prison building, the tower remained flat, as a result of which the whole architectural motif appears more abstract. Interestingly, in the icon from the vicinity of Gorlice the tower and the building have changed places.

#### **Field 6: St Nicholas Appears to Emperor Constantine in a Dream**

СТЪИ НИКОЛА ЯВНСА ЦРЮ  
КОСТАНТИНУ ВО СНЪТЬ  
ПОВГАЪ ЕМ8 ПОУСТИТИ ТРИ МЖЪ ЙС ТЕМНИЦЪ

2375 *Ibid.*, pp. 119–120.

2376 Ševčenko 1983, p. 111.

2377 *Ibid.*, pp. 113–114.

2378 Examples: Biskupski 2013, p. 121.

2379 *Ibid.*, fig. on p. 120.

Inskrypcja ta wyróżnia się długością; obecna w tej formie w ikonie z Długiego (MHS) i z okolic Gorlic (HMI), w ikonie z Żohatyna (MBLS) jest prawie dwa razy dłuższa – uzupełniona o groźbę św. Mikołaja, że jeśli cesarz nie wypuści skazanych, wówczas zgubi go złą śmiercią.

Objawienie św. Mikołaja cesarzowi we śnie zaakcentowano we freskach Deczan i w Psaczy, przy czym w tych drugich znajdujemy zbliżoną paralelę w rozbudowanym opisie sceny<sup>2380</sup>.

Święty Mikołaj stoi przed łóżem Konstantyna i zwyczajowo unosi prawą dłoń, lecz tym razem nie błogosławi gestem złączonych dwóch palców, lecz jednym palcem wskazującym napomina cesarza. Tło stanowią dwie wieże połączone ze sobą rodzajem muru w partii dolnej i jakby tkaniną/welonem u góry. Scena stanowi uzupełnienie dwóch innych, w których św. Mikołaj ratuje trzech mężczyzn skazanych na ścięcie mieczem oraz trzech strategów, wtrąconych do więzienia na skutek pomówienia. Tym razem św. biskup poleca we śnie cesarzowi uwolnić trzech dowódców niesłusznie skazanych o zawiązanie spisku.

Kompozycja sceny pozostawała zasadniczo niezmienna począwszy od kwater tryptyku synajskiego z XII w. Zdaniem Biskupskiego, w cyklach rosyjskich i ukraińskich święty, stojąc nieruchomo za łóżem, błogosławi cesarza. Zwraca jednak uwagę drobny szczegół, o którym wspomniałem wyżej, że w ikonie krakowskiej, ale też w ikonie z Żohatyna (MBLS), widzimy tylko jeden palec dłoni biskupa, inaczej niż w ikonie z Owczar, a nawet z Długiego, z którą łączy ją najwięcej podobieństw. Ten gest przypomina zróżnicowanie gestów św. Wojciecha w Drzwiach Gnieźnieńskich. W przeważającej liczbie kwater tego zabytku święty, wyciągając dłoń, błogosławi dwoma złączonymi palcami, lecz tam, gdzie upomina księcia czeskiego Bolesława, wysuwa ku górze tylko jeden palec. Malarze ikon krakowskiej i z Żohatyna wykazali się zatem w tym detalu konsekwencją i skupieniem, a być może też byli bardziej wyczuleni na wzory zachodnie, które mogły być im znane np. dzięki malarstwu miniaturowemu, rzeźbie lub grafice.

#### **Kwata 7: Św. Mikołaj ratuje z topieli Demetriusza**

Zgodnie z przekazami literackimi św. Mikołaj miał brać udział w wielu cudownych zdarzeniach związanych z morzem, tak że Szewczenko ujęła je w grupę opisaną jako *Historie morskie* (ang. *Sea stories*)<sup>2381</sup>, tę konkretną jednak wyodrębniła, wskazując, że nie miała ona bezpośrednich bizantyjskich precedensów<sup>2382</sup>. Były to przede wszystkim

[= *St Nicholas appears to Tsar Constantine in a dream, ordering him to free three men from the dark hole (prison)*]

What is unique about this inscription is its length; present in this form in the icon from Długie (MHS) and from the vicinity of Gorlice (HMI), in the icon from Żohatyn (MBLS) it is nearly twice longer – completed with St Nicholas's threat that if the emperor does not release the prisoners, he will die a bad death.

The appearance of St Nicholas to the emperor while he was asleep is highlighted in the frescos in Dečani and in Psača, the latter ones including a similar parallel in the elaborate description of the scene.<sup>2380</sup>

St Nicholas is standing in front of Constantine's bed and, as usual, raising his right hand, but this time instead of making a blessing gesture with two joined fingers, he is admonishing the emperor with one finger. The background consists of two towers, connected by means of a sort of wall in the lower area and as if a fabric veil in the upper area. The scene complements the other two, in which St Nicholas saves the three men sentenced to decapitation with a sword and the three strategists are thrown into prison as a result of slander. This time the saintly bishop is ordering the sleeping emperor to release the three commanders unjustly condemned for a plot.

The composition of the scene remained generally unchanged starting from the fields in the 12th-century Sinai triptych. In Biskupski's opinion, in Russian and Ukrainian cycles the saint, standing motionless behind the bed, blesses the emperor. However, worth noticing is one tiny detail, which I have already mentioned, namely in the Krakow icon, but also in the icon from Żohatyn (MBLS), one can see only one finger in the bishop's palm, unlike in the icon from Owczary, and even from Długie, with which it has most in common. This gesture brings to mind different gestures made by St Wojciech (Adalbert) on the Gniezno Doors. In an overwhelming number of fields of this artwork, the saint, putting his hand forth, blesses with two joined fingers, but in the scene in which he reprimands Boleslaus, Duke of Bohemia, he stretches out only one finger. The painters of the Krakow icon and the Żohatyn icon demonstrated determination and concentration in this detail, and perhaps they were also more sensitive to Western patterns, which they may have been familiar with e.g. thanks to miniature paintings, sculptures or prints.

#### **Field 7: St Nicholas Saves Demetrius from Drowning**

According to literary sources St Nicholas took part in numerous miraculous events related to the sea, which inclined Ševcenko to classify them as one group of sea stories;<sup>2381</sup> however, the scholar did distinguish this particular one, emphasising

2380 Ševcenko 1983, s. 116.

2381 *Ibidem*, s. 95.

2382 *Hagios Nikolaos* 1, s. 186–188; Ševcenko 1983, s. 149.

2380 Ševcenko 1983, p. 116.

2381 *Ibid.*, p. 95.

opisy ocalenia statku w trakcie burzy, ale też pielgrzymki do Jerozolimy (zacerpniętej z żywota św. Mikołaja Synaity), zmagania z Artemidą, pałającą chęcią zemsty za przepędzenie przez św. Mikołaja z jej własnej świątyni, oraz cud z darem zboża dla mieszkańców Lycji. W ikonie krakowskiej z historiami morskimi są związane dwie dolne kwatery, niestety, z dużymi ubytkami warstwy malarskiej, stąd nie zachowała się postać topielca ani też wygląd statku, a ich właściwe rozpoznanie możliwe jest dzięki umieszczonym u góry inskrypcjom.

Święty Mikołaj wyciąga w ikonie z odmętów morskich pielgrzymka, opisywanego w legendach jako Demetriusz (cs. Dymitr). Topiel wyobrażono w charakterystyczny sposób, jako zieloną toń obramioną górami. Zdarzenie opisano następująco:

СТЪИ НИКОЛА ВОЗА ЧАКА Ѡ ДНА  
МОРА ЙМГЕНЪ ДМЕТРНА .

(= Św. Mikołaj wyciąga człowieka imieniem  
Demetriusz z dna morza)

W ten sposób inskrypcję zapisano w ikonie z okolic Gorlic i z Długiego (niezupełnie czytelna), w ikonie z Żohatyna zaś nie podano jego imienia, podobnie, jak w ikonie Św. Mikołaja w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu (MONS)<sup>2383</sup>. W ikonie lwowskiej i eksponowanej w sanockim skansenie nieco inny jest zapis czasownika *ѡбза*. W przykładach bałkańskich, tak w Bojanie, jak w Deczanach, pojawia się formuła „ocala” (cs. *избави*)<sup>2384</sup>.

Zgodnie z legendą, Demetriusz był pielgrzymem podróżującym wiele lat do kościoła św. Mikołaja w Athyr. Kiedy statek zaczął tonąć, Demetriusz wezwał na pomoc świętego, który ujął go za rękę i przeniósł do rodzinnego domu. Za autora tej relacji uważa się patriarchę Metodego (843–847), tego samego, który miał zredagować legendę o uratowaniu chłopca z rąk Saracenów. Legendy te znane były na Rusi od XII w. W greckich cyklach przedstawień ten epizod jednakże nie występuje, pojawiając się we freskach Bojany z 1259 r.<sup>2385</sup> oraz freskach serbskich z XIV w., np. w Deczanach<sup>2386</sup> oraz prawdopodobnie w Psaczy<sup>2387</sup> i Ramaczy<sup>2388</sup>. Sceny te różnią się w detalach i dopiero sceny w dwóch ostatnich ikonach, w których św. Mikołaj, stojąc na brzegu, wyciąga rękę do Demetriusza, odpowiadają

it had not had direct Byzantine precedents.<sup>2382</sup> These were mostly descriptions referring to the saving of the ship during a storm, but also pilgrimages to Jerusalem (borrowed from *Vita Nicolai Sionitae*), the struggle with Artemis, craving for revenge for being chased away by St Nicholas from her own temple, and a miracle with a gift of grain for the inhabitants of Lycia. As to the Krakow icon, two bottom fields are related to sea stories, unfortunately with large areas of loss in the paint layer, as a consequence of which neither the figure of the drowning man, nor the ship has survived, and their correct identification is only possible thanks to the inscriptions featured above.

In the icon, St Nicholas is rescuing from the sea a pilgrim, in legends referred to as Demetrius (CS. Dymitr). The whirlpool is depicted in a characteristic way, as green depths surrounded by the mountains. The event is described as follows:

СТЪИ НИКОЛА ВОЗА ЧАКА Ѡ ДНА  
МОРА ЙМГЕНЪ ДМЕТРНА .

(= St Nicholas rescues a man called Demetrius  
from the bottom of the sea)

The inscription has this form in the icons from the vicinity of Gorlice and from Długie (not fully legible). In the icon from Żohatyn the name is not included, nor is it in the icon of St Nicholas in the collection of the District Museum in Nowy Sącz (MONS).<sup>2383</sup> In the Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) icon and the one on exhibition in the Sanok open-air ethnographic museum the verb *ѡбза* has a slightly different form. The Balkan examples, both in Bojana and Dečani, bear the form ‘saves’ (CS. *избави*).<sup>2384</sup>

Legend has it that Demetrius was a pilgrim travelling for many years to the church of St Nicholas in Athyr. When the ship started to sink, Demetrius asked the saint for help. St Nicholas grabbed his hand and took him to his family home. This account is attributed to Patriarch Methodius (843–847), the same who is believed to have redacted the legend about saving the boy from the Saracens. These legends were known in Rus’ from the 12th c. In the Greek cycles of images this episode is not included though, but it does appear in the frescos in Boyana from 1259<sup>2385</sup> and the 14th-century Serbian frescos, e.g. in Dečani<sup>2386</sup> and probably in Psača<sup>2387</sup> and Ramača.<sup>2388</sup> These

2382 Św. Mikołaj, ikona, dat. na XVI w., drewno, tempera, 105 × 70 × 2,2 cm, z cerkwi pw. św. Dymitra w Binczarowej, MONS, nr inw. MNS/989/5 – Maszczak 2010, kat. poz. i il. 2.

2384 *Ibidem*.

2385 Ševčenko 1983, poz. kat. 10.

2386 *Ibidem*, poz. kat. 34.

2387 *Ibidem*, poz. kat. 35.

2388 *Ibidem*, poz. kat. 40.

2382 *Hagios Nikolaos I*, pp. 186–188; Ševčenko 1983, p. 149.

2383 *St Nicholas*, icon dated to the 16th c., wood, tempera, 105 × 70 × 2.2 cm, from the Orthodox church of St Demetrius in Binczarowa, MONS, inv. no. MNS/989/5 – Maszczak 2010, cat. no. and fig. 2.

2384 *Ibidem*.

2385 Ševčenko 1983, cat. no. 10.

2386 *Ibidem*, cat. no. 34.

2387 *Ibidem*, cat. no. 35.

2388 *Ibidem*, cat. no. 40.

tym, które w nieznacznym zróżnicowaniu powtarzane były w ikonach Rusi w XV i XVI w.<sup>2389</sup> Za najstarszą ikonę w tym środowisku Biskupski uznał ikonę z Kijowca, datowaną na pocz. XIV w.<sup>2390</sup> Prawdopodobnie tak jak w tym przykładzie, Mikołaj wyciągał topielca, który trzymał go za prawą rękę, lewą zasłaniając usta i nos. Zielona toń głębin morskich zbliża ikonę krakowską do ikony z Długiego, motyw fal upodabnia zaś do siebie ikony z Żohatyna i okolic Gorlic.

### **Kwarta 8: Św. Mikołaj ratuje statek na morzu od zatopienia**

Cud z uratowanym statkiem opisano w legendzie zwanej *Praxis de nautis*.

Scena, w której biskup ucisza burzę, pod względem ideowym stanowi figurę cudu Chrystusa. Widoczna jest tylko górna część sceny, w której św. Mikołaj otoczony jest głowami innych ludzi, skupionymi wokół przechylonego masztu okrętu. Cudowne działanie świętego polegało na ocaleniu statku przed zatonięciem:

**СТЫ НИКОЛА НЗБАВИ КОРАБЛЬ НА МОРИ Ѡ ПОТОПА .**  
(= Św. Mikołaj ratuje statek na morzu od zatopienia)

Zapis tej inskrypcji powtarza się w ikonach z Długiego, Żohatyna i z okolic Gorlic. W ikonie Św. Mikołaja z Binczarowej (MONS) zmodyfikowano opis sceny w znamienny sposób, zamieniając termin *избаву* terminem *сп[а]се* i dodając słowo *люди* („ludzi”) – bohater ocalił zatem od potopu nie tylko statek, ale i ludzi: *сп[а]се корабль и люди*. W ten sposób datowana na późniejszy czas ikona „sądecka” zyskała akcent bardziej antropocentryczny.

Biskupski przypomniał, że legenda o cudownym uratowaniu statku ma dwie wersje zapisane w *Żywocie św. Mikołaja* Symeona Metafrastesza z 2. poł. X w. W tzw. *Innym żywocie* sprawcą nieszczęścia miał być demon, który przecinając liny, zapowiedział burzę marynarzom płynącym z Ziemi Świętej do Myry. Ci, skupieni wokół masztu, wezwali świętego, który przybył im z pomocą. Scenę opartą na tej wersji ilustrowano we freskach i ikonach XIII–XIV w. W drugim tekście burza przydarzyła się na statku płynącym z Egiptu do Cylicji i ponownie wybawcą okazał się św. Mikołaj, którego marynarze ujrzeli po przybyciu na brzeg w kościele. Tę drugą wersję zilustrowano w ikonie z Patmos z 2. poł. XV w. oraz w grupie ikon zachodnioruskich, z dostosowanym do tłumaczenia w cerkiewnosłowiańskim szczegółem, polegającym na zamianie steru

scenes differ in details, and only the scenes in the last two icons, in which St Nicholas, standing on the shore, holds out his hand to Demetrius, do correspond to the ones that were repeated, only slightly changed, in the icons in Rus' in the 15th and 16th c.<sup>2389</sup> According to Biskupski, the oldest icon in this circle is the one from Kiyivets (Ukr. Київець, Pol. Kijowiec), dated to the beginning of the 14th c.<sup>2390</sup> Probably, like in this example, Nicholas rescues the drowning man who is holding his right hand, covering the mouth and nose with his left hand. The green depths of the sea make the Krakow icon resemble the icon from Długie, and the motif of waves makes the icons from Żohatyn and from the vicinity of Gorlice alike.

### **Field 8: St Nicholas Saves a Ship at Sea from Sinking**

The miracle of rescuing the ship is described in the legend titled *Praxis de nautis*.

In ideological terms, the scene in which the bishop is calming the storm prefigures the miracle worked by Christ. One can only see the upper part of the scene, in which St Nicholas is surrounded by the heads of other people, clustered around the tilted mast of the ship. The saint's miraculous action prevented the ship from sinking:

**СТЫ НИКОЛА НЗБАВИ КОРАБЛЬ НА МОРИ Ѡ ПОТОПА .**  
(= St Nicholas saves a ship at sea from sinking)

The inscription has the same form in the icons from Długie, Żohatyn and from the vicinity of Gorlice. In the icon of St Nicholas from Binczarowa (MONS) the inscription accompanying the scene has been significantly modified, that is the term *избаву* has been replaced with *сп[а]се*, and the word *люди* ('people') added – so the hero has saved not only the ship, but also people: *сп[а]се корабль и люди*. As a result the icon from the Sądecka region acquired a more anthropocentric accent.

Biskupski has recalled the legend about the miraculous saving of the ship has two versions included in the *Life of St Nicholas* by Symeon the Metaphrast, dating back to the 2nd half of the 10th c. According to the work known as *Another Life*, the disaster was caused by the demon, who, cutting the ropes, harbingered a storm to the sailors going from the Holy Land to Myra. Those gathered around the mast called the saint, who arrived to help them. The scene based on this version was depicted in frescos and icons in the 13th–14th c. In the latter text the storm happened to the ship going from Egypt to Cilicia, and again it was rescued by St Nicholas, whom the sailors saw in the church after getting to the shore. This version

2389 Biskupski 2013, s. 121.

2390 Św. Mikołaj z *Żywocie*, ikona, dat. na pocz. XIV w., drewno, tempera, 115 × 78 cm, nr inw. ДТГ nr inw. 21440 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. XVI.

2389 Biskupski 2013, p. 121.

2390 *St Nicholas with Life*, icon dated to the beginning of the 14th c., wood, tempera, 115 × 78 cm, inv. no. ДТГ, inv. no. 21440 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. XVI.

na wiosło, z którym ukazywano św. Mikołaja. W scenach tych zdarzał się motyw biesa uczonego burty statku, co mogło być wynikiem kompilacji z *Innym Żywotem*, w którym biskup przestrzegał marynarzy, iż widział diabła krążącego wokół statku<sup>2391</sup>.

W obrazowaniu tej sceny ponownie motyw fal na jasnym tle morza łączy ikony z Żohatyna i okolic Gorlic, podobnie jak kompozycja sceny ze św. Mikołajem siedzącym na przeciw wystraszonej załogi statku, trzymającym wiosło, gdy jednocześnie dwa biesy usiłują ściągnąć łódź na dno. W ikonie krakowskiej i w ikonie z Długiego św. Mikołaj znajduje się wśród załogi, gdyż za jego plecami dodano dwie inne postaci.

### Kwtera 9: *Złożenie ciała św. Mikołaja do grobu*

#### ПОЛОЖЕНІЄ ВО ГРОБЬ С҃ТГО НИКОЛА .

(= *Złożenie do grobu św. Mikołaja*)<sup>2392</sup>

Opis tej sceny jest taki sam w ikonach z Długiego, okolic Gorlic i z Żohatyna. Inskrypcja ta zatem różni się od wersji przeważającej we wcześniejszych dziełach, w których opisyje się tę scenę jako Zaśnięcie (gr. *Koimesis*, cs. *Uspienie*), czyli rodzaj cudu paralelnego do Zaśnięcia Bogurodzicy. Potwierdzeniem tego jest nierzadko obecność aniołów przejmujących duszę św. Mikołaja, by unieść ją do nieba<sup>2393</sup>. Motywy architektoniczne w tle zredukowane były z reguły do postaci cyborium, podobnego do tych w scenach wyświęcania na kolejne stopnie posługi kościelnej.

Dwie ostatnie kwatery ukazane są tak, że powstaje wrażenie, iż przeniesienie relikwii poprzedza złożenie ciała świętego do grobu. Przyjmując jednak, że akt przeniesienia relikwii był wtórny wobec pochówku w Myrze, to scena u dołu lewej kolumny winna poprzedzać scenę translacji szczątków św. Mikołaja.

Zgodnie z tradycją zwłoki świętego złożono w bazylice w Myrze 6 grudnia w poł. IV w. Biskup przewodzący ceremonii pogrzebowej trzyma w rękach otwartą księgę. Widać fragment uchylonej trumny, nad którą pochyla się diakon, drugi stoi za nim wyprostowany, trzymając w owiniętej dłoni zamkniętą księgę. W zachowanych przykładach diakon pochyla się nad trumną, aby podnieść jej wieko. Ten schemat kompozycyjny powielają praktycznie wszystkie ikony zachodnioruskie z żywotami św. Mikołaja, oprócz ikony z Kijowca, uważanej za najstarszą<sup>2394</sup>. Scena ta pojawia

was illustrated in an icon from Patmos from the 2nd half of the 15th c. and in a group of Ruthenian icons, with a detail adapted to the Church-Slavonic translation, namely an oar instead of a helm, with which St Nicholas is portrayed. These scenes sometimes included a motif of a fiend latching on the ship's side, which might have resulted from a compilation with *Another Life*, in which the bishop warned the sailors that he had seen a devil loitering near the ship.<sup>2391</sup>

In the depiction of this scene the motif of waves against the light background of the sea again links the icon from Żohatyn with the icon from the vicinity Gorlice, just like the composition of the scene with St Nicholas sitting opposite the terrified crew of the ship, holding an oar, while two devils try to take the ship to the bottom. In the Krakow icon and the icon from Długie St Nicholas is represented among the crew: two other figures can be seen behind his back.

### Field 9: *The Entombment of St Nicholas*

#### ПОЛОЖЕНІЄ ВО ГРОБЬ С҃ТГО НИКОЛА .

(= *The entombment of St Nicholas*)<sup>2392</sup>

The description of this scene is the same in the icons from Długie, from the vicinity of Gorlice and from Żohatyn. This inscription therefore differs from the version prevailing in earlier works, in which the scene is referred to as the Dormition (Gr. *Koimesis*, CS. *Uspienie*), a kind of a miracle parallel to the Dormition of the Mother of God. This is not infrequently confirmed by the presence of angels taking over the soul of St Nicholas to bring it to heaven.<sup>2393</sup> Architectural motifs in the background were usually reduced to a ciborium, resembling the ones in the scenes of successive levels of ordination.

The last two fields are arranged in such a way that one may have an impression that the translation of relics precedes the entombment of the saint. However, assuming that the act of translation happened after the burial in Myra, the scene at the bottom of the left column should precede the scene of the translation of St Nicholas's remains.

As traditionally believed, the body of the late saint was placed in the basilica in Myra on 6 December in the mid-4th c. The bishop conducting the funeral ceremony is holding an open book. One can see a fragment of a coffin slightly ajar, over which a deacon is bending, another one standing upright behind him, holding a closed book in a wrapped up hand. The preserved examples show the deacon bending over the coffin to lift its lid. This compositional scheme recurs practically in all Ruthenian icons devoted to the life of St Nicholas,

2391 Biskupski 2013, s. 123.

2392 *Ibidem*: *Złożenie św. Mikołaja do grobu*.

2393 Ševčenko 1983, s. 134–135.

2394 Biskupski 2013, s. 124.

2391 Biskupski 2013, p. 123.

2392 *Ibidem*: *Złożenie św. Mikołaja do grobu* [The entombment of St Nicholas]

2393 Ševčenko 1983, pp. 134–135.

się także w żywotach innych świętych, np. św. Paraskewy i św. Bazylego Wielkiego.

Intrygujące jest tło architektoniczne, złożone z rotundy z przylegającą do niej apsydą oraz wieży, które – w moim przekonaniu – należałoby interpretować jako obraz świątyni Grobu Pańskiego w Jerozolimie. Powtarza się ono w ikonach z okolic Gorlic, Żohatyna i z Długiego. Malarz mógł skorzystać z wizji rotundy Anastasis utrwalonej w grafice, rozpowszechnianej bądź w formie druków ulotnych, bądź jako ilustracja jednej z relacji do Ziemi Świętej, np. bardzo popularnego pod koniec XV w. dzieła Bernarda Breydenbacha, którego relacja z pielgrzymki do Ziemi Świętej ozdobiła drzeworytami była pierwszym drukowanym opisem pielgrzymki opatrzonym ilustracjami<sup>2395</sup> (zob. s. 645). Za tą interpretacją przemawia argument, że motyw ten nie był przypisany do jednego tylko świętego, lecz powtarza się np. w scenach pochówku św. Paraskewy.

**Kwtera 10: Przeniesienie relikwii św. Mikołaja z Myry do Bari**

ПЕРЕНЕСЕНІЄ МОЦІИ С҃ГО  
НИКОЛЫ Ѡ МОУРЬ ВО БАРЬ ГРА̃

(= *Przeniesienie relikwii św. Mikołaja z Myry do miasta Bari*)

Inskrypcja ta zapisana jest tak samo w ikonach z Żohatyna i z okolic Gorlic. W ikonie z Długiego nie została zobrazowana. Według przyjętego tutaj schematu, widoczni są dwaj mężczyźni niosący trumnę z ciałem świętego, której przeznaczenie objaśniono w umieszczonej u góry sceny inskrypcji.

Ta scena należała do najpóźniejszych legend związanych ze św. Mikołajem. Opis translacji relikwii świętego do nowego sanktuarium, zlokalizowanego w Bari na południu Italii, został praktycznie od razu uwieczniony w dwóch tekstach – diakona Jana (napisanym na zlecenie biskupa Bari i Canosy, Ursusa)<sup>2396</sup> i diakona Nikefora (napisanym na zlecenie patrycjatu Bari)<sup>2397</sup>. Zdarzenie to miało miejsce między 11 IV a 9 V 1087 r. Relikwie przeniesiono w uroczystej procesji do kościoła Benedyktynów. 1 października papież Urban II konsekrował kryptę, do której relikwie

except for the icon from Kiyivets, considered the oldest.<sup>2394</sup> This scene is also copied in the hagiographies of other saints, e.g. St Paraskeva and St Basil the Great.

What is intriguing is the architectural background consisting of a rotunda with an adjoining apse and a tower, which – in my view – ought to be interpreted as the picture of the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. It is repeated in the icons from the vicinity of Gorlice, from Żohatyn and from Długie. The painter may have used the vision of the Anastasis rotunda depicted in graphic arts, distributed either in the form of occasional prints or as an illustration of one of the accounts of a pilgrimage to the Holy Land, e.g. the work of Bernhard von Breidenbach, very popular towards the end of the 15th c., whose account of the travels to the Holy Land, illustrated with woodcuts, was the first printed description of the pilgrimage with illustrations<sup>2395</sup> (see p. 645). What supports this interpretation is the fact that this motif is not linked with just one saint, but recurs e.g. in the scenes of the burial of St Paraskeva.

**Field 10: Translation of St Nicholas's Relics from Myra to Bari**

ПЕРЕНЕСЕНІЄ МОЦІИ С҃ГО  
НИКОЛЫ Ѡ МОУРЬ ВО БАРЬ ГРА̃

(= *Translation of St Nicholas's relics from Myra to the city of Bari*)

This inscription has the same form in the icons from Żohatyn and from the vicinity of Gorlice. In the Długie icon it is not featured at all. In the model adopted here there are two men carrying the coffin with the body of the saint, the purpose of which is explained in the inscription placed above the scene.

The scene was one of the youngest legends associated with St Nicholas. The translation of the saint's relics to a new sanctuary situated in Bari in the south of Italy, was practically immediately recorded in two texts – by the deacon John (commissioned by the bishop of Bari and Canosa, Ursus)<sup>2396</sup> and the deacon Nikephorus (commissioned by the patriciate of Bari).<sup>2397</sup> This event occurred between 11 April and 9 May 1087. The relics were moved in a ceremonial procession to the Bernardine church. On 1 October Pope Urban II consecrated the crypt where

2395 Wojciechowski 2013, s. 21.

2396 Narracja Jana zawarta jest w: *De Probatis Sanctorum Vitis*, s. 116–121.

2397 Rękopisy zebrano i opracowano w: *Hagios Nikolaos I*. Narrację Nikefora zapisano w drukach opublikowanych w 2. poł. XVIII w. w Neapolu: *Sancti Nicolai acta primigenia* 1751, s. 131–139, oraz *Istoria della vita di S. Nicolo (wyd. Putignani 1771)*, s. 551–568. Zob. też Jones 1978, s. 176–193 oraz Corsi 1987, s. 37: przekład angielski łacińskiej narracji Nikefora na podstawie rękopisu watykańskiego (*Vat. Ms. Lat. 5074*, fos. 5<sup>v</sup>–10<sup>v</sup>).

2394 Biskupski 2013, p. 124.

2395 Wojciechowski 2013, p. 21.

2396 The narrative by John is contained in: *De Probatis Sanctorum Vitis*, pp. 116–121.

2397 Manuscripts collected and edited in: *Hagios Nikolaos I*. Nikephorus's narrative written in prints published in the 2nd half of the 18th c. in Naples: *Sancti Nicolai acta primigenia* 1751, pp. 131–139, and *Istoria della vita di S. Nicolo (ed. Putignani 1771)*, pp. 551–568. See also Jones 1978, pp. 176–193 and Corsi 1987, p. 37: English translation of the Latin narrative by Nikephorus based on the Vatican manuscript (*Vat. Ms. Lat. 5074*, fos. 5<sup>v</sup>–10<sup>v</sup>).

ostatecznie trafiły, a 5 października ustanowiono święto Przeniesienia relikwii św. Mikołaja<sup>2398</sup>.

Istotne, że na przełomie XI i XII w. na Rusi Kijowskiej dokonano zmodyfikowanego przekładu tekstu Nikefora. Konieczność przeniesienia relikwii uzasadniono w nim agresją muzułmanów, którzy opanowali wschodnią część Morza Śródziemnego, niszcząc m.in. Myrę<sup>2399</sup>. Miejsce przeniesienia miał podać sam św. Mikołaj we śnie prezbiterowi w Bari. Znaczące są różnice w stosunku do tekstu łacińskiego, w którym akcentowano wymuszenie na mnichach w Myrze wskazania sarkofagu ze szczątkami św. Mikołaja, podczas gdy w tekście słowiańskim mieli to zrobić dobrowolnie. Brak też wzmianki o mieszkańcach Myry rozpaczających po utracie tak cennych relikwii. Konciliacyjny charakter narracji wpisuje się zatem w ogólny klimat panujący wówczas na Rusi, wykorzystującej impulsy płynące z obu kręgów kulturowych, czego potwierdzeniem są np. treści i dekoracja *Kodeksu Gertrudy*. Data wprowadzenia tego święta do kalendarza liturgicznego Rusi pozostaje nieznana, na ogół panuje jednak zgoda, że nastąpiło to wcześniej, niedługo po 1087 r., a przed końcem XI w.<sup>2400</sup>. Zwrócono uwagę, że scena ta pojawia się w malarstwie szkoły rostowskiej, moskiewskiej i północnej w ciągu XIV w., w malarstwie nowogrodzkim zaś dopiero bliżej końca XV w.<sup>2401</sup> Pod względem kompozycyjnym scenę rozwiązano niemal identycznie w ikonach z Żohatyna i okolic Gorlic, przy czym są one sobie bliższe przez wprowadzenie motywu kolistego muru opasującego miasto, którego brak w ikonie krakowskiej.

### Podsumowanie

W konfrontacji z cennymi ustaleniami Szewczenko i Biskupskiego można wskazać na pewne osobliwości cyklu św. Mikołaja w analizowanej ikonie w odniesieniu do wcześniejszej tradycji bizantyńsko-słowiańskiej, w której standardowy wybór scen w okresie XI–XV w. pozostawał zasadniczo niezmienny<sup>2402</sup>. Z drugiej strony nawet ten sam warsztat w cerkwiach fundowanych przez króla Milutina na pocz. XIV w. nie posługiwał się jednym i tym samym wzorem

the relics were deposited, and the feasts of the Translation of St Nicholas's relics was established on 5 October.<sup>2398</sup>

It is essential that in the late 11th and early 12th c. a modified translation of the text by Nikephorus was made in Kievan Rus'. The decision to move the relics was justified by the aggression of Muslims, who had taken control of the eastern part of the Mediterranean region, destroying among others Myra.<sup>2399</sup> The place where the relics were to be transferred was believed to be suggested by St Nicholas himself, in the Bari presbyter's dream. There are considerable differences compared to the Latin text, in which emphasis was placed on the fact that the monks in Myra had been forced to show the place of the sarcophagus with the remains of St Nicholas, whereas according to the Slavic text, they did it of their own free will. There is also no mention of the inhabitants of Myra being in despair at losing such valuable relics. The conciliatory character of the narrative seems to be in line with the general atmosphere prevailing in Rus' at the time, drawing inspiration from both cultures, as evidenced by e.g. the content and decoration of the *Codex of Gertrude*. The date of the establishment of the feast in the liturgical calendar in Rus' remains unknown; however, in general it has been agreed that it must have been early, shortly after 1087 and by the end of the 11th c.<sup>2400</sup> It has been stressed that the scene appeared in the paintings of the Rostov, Moscow and Northern schools in the course of the 14th c., whereas in Novgorod painting – not until the late 15th c.<sup>2401</sup> In terms of composition the scene looks almost the same as in the icons from Żohatyn and from the vicinity of Gorlice. What is more, it is important to note that the affinity is even greater because of the use of a motif of a circular wall enclosing the city, which the Krakow icon lacks.

### Summary

Compared with the valuable findings of Ševcenko and Biskupski, one may point to certain peculiarities in the St Nicholas cycle in the analysed icon in relation to the earlier Byzantine-Slavic tradition, in which the standard selection of scenes in the period between the 11th and 15th c. remained generally unchanged.<sup>2402</sup> On the other hand, even the same workshop

2398 Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, s. 356; Bux 1987, s. 56; Biskupski 2013, s. 128.

2399 Przekład anonimowego źródła słowiańskiego: Cioffari 1980, s. 135–141. Przekład anonimowego źródła greckiego z XIII w.: *The Translation of Saint Nicholas*.

2400 Opinie na ten temat przytoczył Biskupski, uzupełniając je analizą związanych z tym początków kultu św. Mikołaja na Rusi: Biskupski 2013, s. 129–137. Zdaniem Podskalsky'ego, czas napisania *officium* o przeniesieniu relikwii przypada najpewniej na okres ok. 1091 r. – Podskalsky [1982] 2000, s. 333.

2401 Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, s. 356.

2402 Ševcenko 1983, s. 156. Autorka wskazała na dotkliwy brak choćby jednego zachowanego rękopisu z ilustrowanym żywotem św. Mikołaja wobec ponad 40 przeanalizowanych przez nią cykli freskowych, choć, jak sama zaznaczyła, takie cykle były raczej rzadko obecne w bizantyńskich kodeksach – *ibidem*, s. 165, 170.

2398 Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, p. 356; Bux 1987, p. 56; Biskupski 2013, p. 128.

2399 Translation of an anonymous Slavic source: Cioffari 1980, pp. 135–141. Translation of an anonymous Greek source from the 13th c.: *The Translation of Saint Nicholas*.

2400 Views on this subject have been cited by Biskupski, and complemented by the author with an analysis of the origins of the cult of St Nicholas in Rus' connected with: Biskupski 2013, pp. 129–137. According to Podskalsky, the time of writing an *officium* about the translation of the relics probably fell in ca. 1091 – Podskalsky [1982] 2000, p. 333.

2401 Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, p. 356.

2402 Ševcenko 1983, p. 156. The author emphasised the acute lack of even one preserved manuscript with the illustrated life of St Nicholas compared with over 40 fresco cycles analysed by her, although, as she noted, such cycles were hardly ever present in Byzantine codices – *ibid.*, pp. 165, 170.

ich rozmieszczenia<sup>2403</sup>. Przede wszystkim pewne sceny zostały pominięte, takie jak edukacja młodego bohatera, cud z wywróceniem cyprysu zasiedlonego przez demona w licyjskiej Plakomie, legenda z kobiercem, ale też bardzo popularny we wcześniejszych dziełach cud z posagiem dla trzech dziewcząt. Uniknięto zarazem akcentowania wielostopniowości uzyskanych święceń, co więcej – Mikołaj zgodnie z inskrypcją został nie biskupem, ale od razu metropolitą, co wskazuje na dystans w stosunku do narracji literackiej. W odniesieniu do najstarszego zestawu cudów związanych z dowódcami cesarza Konstantyna zwraca uwagę redukcja wielu scen do dwóch i pominięcie ilustracji niedosłej egzekucji trzech mężów, często ilustrowanej we wcześniejszych dziełach. Autor kompozycji zadbał zarazem o zilustrowanie bliższego czasowo i bardziej aktualnego cudu związanego z uwolnieniem chłopca z rąk Saracenów.

W wielu wypadkach ujawnia się powinowactwo ikonograficzne z cyklami we freskach świątyń serbskich, co może świadczyć, że właśnie z tego kręgu pochodził ewentualny wzór obrazowy wykorzystany w ikonie krakowskiej. Co również znamienne, w zebranych materiale porównawczym św. Mikołaj nosi na ogół felonion (począwszy od ikony synajskiej z XI w.), zdecydowanie rzadziej polistaurion (w ikonie z Patmos<sup>2404</sup>), ewentualnie pojawiał się w nim w wybranych scenach (np. w scenie namaszczenia na biskupa we freskach w Curtea)<sup>2405</sup>. Malarz ikony krakowskiej nie różnicował w sposób szczególny szat świętego, uznając zapewne, że najdostojniejsza z szat przynależy mu z racji jego godności i uczynków. Analogię dla tej postawy znajdujemy we wspomnianych wyżej ikonach Rusi środkowo-północnej (zob. przyp. 2354).

Sceny przedstawione w poszczególnych polach ikony świadczą o bogactwie i różnorodności tradycji literackiej zobrazowanej w cyklach malarskich żywota św. Mikołaja. Jak wskazano – i można to odnieść do ikonowych żywotów innych świętych – „ani jedna staroruska ikona z żywotem świętego Mikołaja nie była oparta na jednej tylko, jakiejś wybranej relacji – w klejmach każdej ikony z żywotem widać odbicie długotrwałych historii, wywodzonych z różnorodnych kompozycji literackich i obrazowych” (przekł. – M.P.K.)<sup>2406</sup>. I rzeczywiście, nawet w zestawieniu z „bliźniaczą” ikoną w zbiorach lwowskich, a pochodzącą z Gorlic, widoczne są też różnice w doborze scen – w ikonie lwowskiej u dołu są sceny z legendy o wykupie kobierca od starca Mikołaja i jego zwrotu ubogiej kobiecie, których nie ma w ikonie krakowskiej. Brak też sceny z cudem ocalenia

did not make use of just one pattern of the arrangement of scenes in the Orthodox churches founded by King Milutin at the beginning of the 14th c.<sup>2403</sup> Above all certain scenes are not included, such as the education of the young hero, the miracle of toppling a cypress tree inhabited by a demon in Plakoma, Lycia, the legend with a carpet, as well as the miracle with dowries for three girls, which enjoyed great popularity in earlier works. The icon does not emphasise the successive stages of holy orders; moreover, according to the inscription Nicholas did not become a bishop but straight away a metropolitan, which suggests a difference between this depiction and the literary narrative. With reference to the oldest selection of miracles associated with Emperor Constantine's commanders worth noting is the reduction of multiple scenes to just two and not depicting the failed execution of the three men, often represented in earlier works. At the same time the author of the composition has depicted the miracle of rescuing a boy from the Saracens, closer in terms of time and more topical.

In many cases one can observe an iconographic affinity with the cycles in the frescos in Serbian temples, which may suggest that the potential imagery model used in the Krakow icon came from this particular circle. What is also characteristic, in the collected comparative material St Nicholas is usually clad in a phelonion (starting from the 11th-century Sinai icon), definitely less often in a polistaurion (in the icon from Patmos<sup>2404</sup>), or he is wearing it in selected scenes (e.g. in the scene where he is ordained as a bishop in the Curtea frescos).<sup>2405</sup> The painter of the Krakow icon did not diversify the garments of the saint, probably believing that he deserved the most dignified garment by virtue of his rank and deeds. An analogy for this approach can be observed in the above-mentioned icons of Central-Northern Rus' (see footnote 2354).

Scenes depicted in individual fields of the icon evidence the richness and diversity of the literary tradition represented in the cycles of paintings devoted to the life of St Nicholas. As indicated – which also applies to the icons devoted to the lives of other saints – ‘not even one Old Rus’ icon illustrating the life of St Nicholas was based on just one selected account – *kleymos* in every icon of this type reflect long-lived stories derived from a variety of literary and pictorial compositions’.<sup>2406</sup> Indeed, even when compared with the ‘twin’ icon in the Lviv holdings, originally from Gorlice, visible are also differences in the selection of scenes – in the Lviv icon at the bottom these are scenes from the legend about the purchasing of the carpet from an elderly man named Nicholas and returning it to a poor woman, not included in the Krakow icon. Nor does it depict the miracle

2403 *Ibidem*, s. 157.

2404 *Ibidem*, poz. kat. 41.

2405 *Ibidem*, poz. kat. 38, il. na s. 322.

2406 Пак, Соловьёва 2006, s. 21.

2403 *Ibid.*, p. 157.

2404 *Ibid.*, cat. no. 41.

2405 *Ibid.*, cat. no. 38, fig. on p. 322.

2406 Пак, Соловьёва 2006, p. 21.



od ściegienia duchownego („popa”) Christoforosa, zilustrowanej w ikonie z Długiego.

Zwraca uwagę rozpiętość chronologiczna rozpoznanych źródeł, poczynając od najstarszych, określanych mianem *Praxis de stratelatis*, datowanych na wiek VI (dość precyzyjnie odnoszących się do cudów związanych z uwolnieniem domniemyanych spiskowców z czasów Konstantyna Wielkiego), poprzez teksty przypisywane patriarche Metodemu I z poł. IX w. (akcentujące istotny wówczas problem niewolnictwa powodowanego atakami arabskimi), po przekaz ruski z XI w. (w którym, na podstawie zmodyfikowanego przekazu łacińskiego, upamiętniono translację relikwii świętego z Myry do Bari w Italii). Kult św. Mikołaja wyraźnie rozpowszechnił się w 2. poł. IX w. za panowania cesarza Leona VI, z przyczyn jeszcze nie do końca znanych<sup>2407</sup>. Szczególnie bogate w opisy cudów były jednak redakcje żywota dokonane przez Symeona Metafrastesę w 2. poł. X w., którego bułgarski przekład mógł być sporządzony w poł. XIV w., podczas gdy najwcześniejsze znane rękopisy w wersji wschodniosłowiańskiej pochodzą z XV w. Ogólnie zaś pojawienie się przekładu tego żywota na Rusi mieści się w ramach tzw. drugiego wpływu południowosłowiańskiego<sup>2408</sup>. Wiąże się z nim osobny problem kompilacji tekstów odnoszących się do dwóch świętych o imieniu Mikołaj, tj. św. Mikołaja z Syjonu oraz św. Mikołaja z Myry. Kult św. Mikołaja z Myry na Rusi Kijowskiej należał niewątpliwie do szczególnie ugruntowanych i rozpowszechnionych, był odnotowywany praktycznie równocześnie z kultem świętych Borysa i Gleba.

Należy podkreślić dbałość w analizowanym kręgu ikon o następstwo chronologiczne cykli obrazowych żywota nie tylko św. Mikołaja, lecz także św. Paraskewy, inicjowane sceną narodzin i chrztu, a zakończone pochówkiem, poprzedzonym translacją ich zwłok. Można odnieść wrażenie, że w tych ikonach, w których rezygnowano z narracji chronologicznej, wymowa całości miała charakter bardziej dogmatyczny, tj. mający za zadanie objawiać moc sprawczą świętego, np. w ikonie mołdawskiej z czasów Piotra Raresza (Petryły)<sup>2409</sup>. Ikonografia wskazanej ikony odwołuje się

of saving the Orthodox priest Christoforos from decapitation, illustrated in the icon from Długie.

What attracts attention is the chronological span of the identified sources, starting from the oldest ones called *Praxis de stratelatis*, dated to the 6th c. (quite precisely referring to the miracles related to the liberation of the alleged plotters in the era of Constantine the Great), texts attributed to Patriarch Methodios I from the mid-9th c. (stressing the problem of slavery caused by Arab attacks which was of considerable significance at the time), to an 11th-century source which originated in Rus' (which, based on the modified Latin source, referred to the translation of the saint's relics from Myra to Bari, Italy). The cult of St Nicholas greatly spread in the 2nd half of the 9th c. during the reign of Emperor Leo VI, for the reasons which have not yet been unequivocally identified.<sup>2407</sup> Nevertheless, particularly abundant in the descriptions of miracles were redactions of the saint's life made by Symeon the Metaphrast in the 2nd half of the 10th c., which might have been translated into Bulgarian in the mid-14th c., while the earliest known manuscripts in the East Slavonic version date from the 15th c. In general, the appearance of the translation of this hagiography in Rus' fell within the time of the so-called second South Slavonic influence.<sup>2408</sup> Related is the separate problem of the compilations of texts concerning the two saints named Nicholas, i.e. St Nicholas of Sion and St Nicholas of Myra. The cult of St Nicholas of Myra in Kievan Rus' was undoubtedly particularly well-established and popularised, and it was noted virtually at the same time as the cult of Sts Boris and Gleb.

It should be emphasised that the analysed circle of icons paid special attention to the chronology of the cycles devoted to the life of not only St Nicholas, but also St Paraskeva, from the scene of birth to the scene of burial, preceded by the translation of the body. One may have an impression that in the icons in which chronology was not respected, the message was dogmatic, i.e. aiming to show the saint's power e.g. in the Moldavian icon from the time of Petru (Peter) Rareș.<sup>2409</sup> The iconography of this icon by and large alludes to the Byzantine patterns, popularised in the 14th c., also in the icons of Central Rus'. In an icon on display at the Tretyakov Gallery

2407 Antonopoulou 1997, s. 47.

2408 Пак, Соловьёва 2006, s. 17.

2409 Św. Mikołaj w otoczeniu scen żywota, ikona, 1539, drewno, tempera, ornament tła modelowany w gruncie i złożony, 114,7 × 81 cm, fund. Luca de Urisiu, Urisiu de Jos, cerkiew św. Archaniola Michała i Gabriela (1747), z wcześniejszej cerkwi w tej miejscowości – Porumb 1973, s. 39 i 41, fig. 3–4; Sabados 1993b, s. 69 i poz. kat. 5. Sceny w polach bocznych: Św. Bazyli – Św. Jan Złotousty; Narodziny św. Mikołaja – Św. Mikołaj jako dziecko przed nauczycielem; Św. Mikołaj zostaje diakonem – Św. Mikołaj zostaje księdzem; Św. Mikołaj zostaje biskupem – Sen cesarza Konstantyna; Św. Mikołaj ratuje przed ścięciem trzech żołnierzy – Św. Mikołaj odwiedza trzech mężczyzn w więzieniu; Św. Mikołaj oferuje posag trzem biednym dziewczętom – Uratowanie tonącego statku; Zaśnięcie św. Mikołaja – Uzdrowienie młodego mężczyzny opętanego przez demona.

2407 Antonopoulou 1997, p. 47.

2408 Пак, Соловьёва 2006, p. 17.

2409 *St Nicholas Surrounded by Scenes from His Life*, icon, 1539, wood, tempera, ornament of the background modelled in the ground layer and gilded, 114.7 × 81 cm, fund. Luca de Urisiu, Urisiu de Jos, the Orthodox church of Archangels Michael and Gabriel (1747), from the local former Orthodox church – Porumb 1973, pp. 39 and 41, fig. 3–4; Sabados 1994, p. 69 and cat. no. 5. Scene in side fields: St Basil – St John Chrysostom; Birth of St Nicholas – St Nicholas as a Child before a Teacher; St Nicholas Becomes a Deacon – St Nicholas Becomes a Priest; St Nicholas Becomes a Bishop – Emperor Constantine's Dream; St Nicholas Saves Three Soldiers from Decapitation – St Nicholas Visits Three Men in Prison; St Nicholas Offers Dowries for Three Poor Girls – Rescuing a Sinking Ship; Dormition of St Nicholas – Healing a Young Man Possessed by a Demon.

zasadniczo do wzorów bizantyńskich, rozpowszechnionych w XIV w., także w ikonach Rusi środkowej. W ikonie w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie<sup>2410</sup> narodziny świętego zilustrowano w lewym górnym narożniku, a scenę translacji świętego do Bari umiejscowiono w naprzeciwległym narożniku, tj. w prawym dolnym rogu. W efekcie scena modlitwy nad grobem świętego znalazła się tuż obok, w dolnym rzędzie klejtm.

Za efekt oddziaływania ruskich przekładów żywota Metafrastesa należy uznać fakt, że w ikonach ukraińskich św. Mikołaj trzymał wiosło, a nie ster. Również efektem oddziaływania ruskiego przekładu łacińskich tekstów poświęconych translacji ciała biskupa było prawdopodobnie częstsze niż gdzie indziej eksponowanie aktu ich przeniesienia z Myry do Bari, wpisanego zarazem do kalendarza liturgicznego na Rusi pod koniec XI w. Intrygującą innowacją jest zapis w inskrypcji pierwszej kwatery o trzech, a nie dwóch godzinach modlitwy świętego biskupa, co stanowiło lokalne odstępstwo w stosunku do tradycji literackiej, podyktowane zapewne chęcią podporządkowania sceny zasadzie repetycji liczby trzy, której symbolika była w obrazowych żywotach św. Mikołaja wyraźnie eksponowana.

Drobne detale zawarte w obrazowaniu poszczególnych scen wskazują na zapożyczenia z tradycji bizantyńskiej, serbskiej, nowogrodzkiej oraz pewne elementy utrwalone lokalnie, stymulowane tradycją zachodnią. Dla kompozycji np. sceny ratowania Demetriusza z topieli, najbliższe analogie znajdują się we freskach serbskich 2. poł. XIV w. Częsty był też w ikonach ruskich motyw biesów uczepionych statku. Z kolei kompozycja sceny wygnania biesa z młodzieńca znajduje odniesienia do malarstwa nowogrodzkiego XV w.

Ikona tego typu zatem – podobnie jak rozmaite żywoty – miała charakter kompilacyjny, z charakterystycznym jednakże rysem otwarcia na impulsy zachodnie, co mogło wynikać z ich dopracowania już na gruncie ruskim, w strefie silnego oddziaływania zachodniej tradycji literackiej i obrazowej. Być może za przejaw tej wrażliwości można uznać gest napomnienia św. Mikołaja udzielany w wizji sennie cesarzowi Konstantynowi, znany jeszcze z wzorów romańskich. Gotycki niewątpliwie jest szklany kielich trzymany w dłoni Bazylego, cudownie uratowanego przez św. Mikołaja z rąk Saracenów. Oddziaływania zachodniego dopatrzeć się można również w basenie o formie chrzcielnicy romańsko-gotyckiej, w scenie obmycia św. Mikołaja. Obraz świątyni w tle pochówku świętego mógł być wynikiem oddziaływania grafiki zachodnioeuropejskiej,

in Moscow<sup>2410</sup> the birth of the saint is depicted in the top left corner, and the scene of the translation of the saint's body to Bari can be seen in the opposite corner, i.e. the bottom right one. As a result the scene of prayer over the saint's tomb is situated right next to it, in the bottom row of *kleymos*.

What ought to be regarded as an effect of the influence exerted by Metaphrast's hagiography is the fact that in Ukrainian icons St Nicholas holds the oar, not the helm. Another effect of the influence of the Ruthenian translation of Latin texts devoted to the translation of the bishop's body was probably the more common, than anywhere else, emphasis on the act of moving the saint's remains from Myra to Bari, introduced into the liturgical calendar in Rus' towards the end of the 11th c. An intriguing innovation is the form of the inscription in the first field which mentions three, not two hours of the saint's prayer, which was a local exception from the literary tradition, probably dictated by an intention to subordinate this scene to the principle of the repetition of the number three, whose symbolism tended to be heavily stressed in the iconographic hagiographies of St Nicholas.

Tiny details included in the representation of individual scenes suggest influence from the Byzantine, Serbian and Novgorod tradition, as well as some elements established locally, stimulated by the Western tradition. For example, for the composition devoted to the saving of drowning Demetrius the closest analogies can be found in the Serbian frescos from the 2nd half of the 14th c. Another common motif in the icons of Rus' was that of fiends latched on the ship. Interestingly, the composition of the scene of chasing away the demon from the young man has counterparts in 15th-century Novgorod painting.

Taking the above into account, the icon of this type – the same as a variety of lives – had the character of a compilation, yet characteristically being receptive to Western inspiration, which might have resulted from their elaboration already in Rus', in the area of strong influence exerted by Western literary and pictorial tradition. Perhaps one can regard the gesture of reprimand made by St Nicholas in the dream vision to Emperor Constantine, known already from Roman models, as a manifestation of this sensitivity. Definitely Gothic is the glass goblet held by Basil, miraculously saved by St Nicholas from the hands of the Saracens. Western influence may be discerned also in the basin in the form of a Romanesque-Gothic baptismal font, in the scene of St Nicholas's bath. The image of the temple in the background of the saint's burial might have been an effect of the influence of Western-European, probably German, prints from the end of the 15th c., and this would

2410 *Św. Mikołaj w otoczeniu scen żywota*, ikona, dat. na 2. poł. XIV w., drewno, płótno, tempera, 135 × 96 cm, ГТТ, nr inw. 15274 – *San Nicola* 2006, poz. i kat. III.3.

2410 *St Nicholas Surrounded by Scenes from His Life*, icon dated to the 2nd half of the 14th c., wood, canvas, tempera, 135 × 96 cm, ГТТ, inv. no. 15274 – *San Nicola* 2006, no. and cat. III.3.

prawdopodobnie niemieckiej końca XV w., i byłby to zarazem jeden z najstarszych znanych przykładów tego typu zapożyczenia w ikonach ruskich.

Ikonografia dzieła krakowskiego pod względem doboru i kompozycji scen odpowiada ikonom wiązanim z warsztatami, albo nawet jednym warsztatem z końca XV w., obejmującym obszar Rusi Czerwonej i wschodniej Małopolski. Za dzieła najbliższe pod względem ikonograficznym należałoby uznać ikony ze wsi Długie (MHS), z okolic Gorlic (HMJI) i Żohatyna (MBLS). Najbliższa pod względem liczby, doboru i kolejności scen wydaje się ikona z Żohatyna. Różnicę stanowi zamiana miejscami scen Wybawienia Demetriusza z topieli i Snu Konstantyna, w której usytuowanie św. Mikołaja zamienione jest ponadto stronami. Tylko w ikonie krakowskiej w stosunku do trzech pozostałych św. Mikołaj stoi po lewej stronie łoża Konstantyna. Można mniemać, że wszystkie ikony wyszły z jednego warsztatu, na co wskazują identyczne niemal opracowanie sceny środkowej oraz charakterystyczne drobne innowacje widoczne w scenach bocznych, polegające na zmianach kolorów pokryć dachowych w scenach wygnania biesa, ewentualnie stosowanie tych samych detali w odmiennych scenach (np. zwieńczenie dachu wieży w scenie Snu Konstantyna w ikonie krakowskiej pojawia się w scenie Narodzin w ikonie lwowskiej). W porównaniu ikon ujawnia się ogólnie ta sama treść i ortografia napisów, a zarazem także i tu są widoczne pewne drobne innowacje (wyjątkowo długa inskrypcja w scenie Snu Konstantyna w ikonie z Żohatyna). Przede wszystkim odmienna jest aranżacja scen u dołu ikony, gdzie widać większe kontrowersje w przywoływaniu określonej tradycji obrazowej. Cykl z kobiercem oraz ocaleniem Christoforosa łączy ikonę lwowską i sanocką – z Długiego ze starszą zapewne tradycją ujawnioną w ikonie z Owczar (MHS). Redukcja tych scen w ikonach z Żohatyna i krakowskiej oznaczała jednocześnie redukcję liczby scen z dwunastu do dziesięciu.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Analizowana ikona mogła w ikonostasie pełnić funkcję ikony patronalnej (chramowej), ewentualnie była przeznaczona do wypełnienia lewej strony dolnego rzędu jako wizerunek szczególnie popularnego na Rusi świętego. Omówione wyżej ikony wraz z dużą grupą ikon z 2. poł. XV w. od dawna łączone są ze sobą jako dzieła jednego warsztatu, scharakteryzowanego bliżej w latach 70. XX w. (zob. MNK XVIII-71, Kat. 1). Kłosińska wskazała na podobieństwo analizowanej ikony do ikony Św. Mikołaja w MHS (zob. przyp. 2332), „pochodzącej z powiatu gorlickiego” i „nieco różnej w kolorycie” (autorce zapewne chodziło o ikonę ze wsi Długie), oraz właśnie do ikony z Gorlic w zbiorach

be at the same time one of the oldest known examples of the borrowing of this type in Ruthenian icons.

As to the selection and composition of scenes, the iconography of the Krakow work corresponds to icons associated with the workshops, or even one workshop from the end of the 15th c., encompassing the area of Ruthenia and the eastern territory of Lesser Poland. The works which should be considered the closest with regard to iconography include the icons from the village of Długie (MHS), from the vicinity of Gorlice (HMJI) and from Żohatyn (MBLS). It appears that the closest in terms of the number, selection and sequence of scenes is the icon from Żohatyn. What is different are the reversed places of the scenes of the Saving of Drowning Demetrius and Constantine's Dream, in the latter St Nicholas being also depicted in a reversed composition. Only in the Krakow icon in comparison with the other three ones does St Nicholas stand to the left of Constantine's bed. One may think that all the icons were made by the same workshop, as indicated by an almost identical depiction of the central scene and characteristic slight innovations visible in side scenes involving changed colours of roofs in the scenes of chasing the demon away, alternatively using the same details in different scenes (e.g. the finial of the tower's roof in the scene of Constantine's Dream in the Krakow icon can be seen in the scene of the Birth in the Lviv icon). The comparison of icons shows in general the same content and orthography of inscriptions, but with certain innovations (the exceptionally long inscription in the scene of Constantine's Dream in the icon from Żohatyn). What is different above all is the arrangement of the scenes at the bottom of the icon, where greater controversy around references to one specific iconographic tradition appears. The cycle with the carpet and rescuing Christophoros links the Lviv and the Sanok icon from Długie with the older tradition visible in the icon from Owczary (MHS). The exclusion of these scenes in the icon from Żohatyn and in the Krakow one was tantamount with the reduction in the number of scenes, from twelve to ten.

### Remarks concerning style and attribution

The icon analysed here might have played the role of the icon of the patron saint to whom the church was dedicated or of the feast day of the parish (patronal icon – *khramovaya*), or it was made to fill the left side in the bottom row as a portrayal of a saint particularly venerated in Rus'. The icons discussed above and a large group of icons from the 2nd half of the 15th c. have been associated with one workshop, characterised in more detail in the 1970s (see MNK XVIII-71, Cat. 1). Kłosińska emphasised the affinity of the analysed icon to the icon of *St Nicholas* at the MHS (see footnote 2332), 'originally from the Gorlice

HMЛ<sup>2411</sup>. Uznała, że wszystkie trzy pochodziły z jednej pracowni i wykonano je według tego samego wzoru<sup>2412</sup>, co – jak wynika z powyższego porównania – jest nieścisłe. Prawdopodobnie malarz lub malarze posługiwali się jednym wzorem, widoczne jednak są jego drobne modyfikacje. Praktyka ta jest także zauważalna w innych typach przedstawieniowych, a mogła wynikać z chęci różnicowania kompozycji przy zachowaniu jej ogólnego wyglądu. Autorka przeciwstawiła archaizm środków formalnych schematyzmowi linii i cechom paleograficznym, opowiadając się za datowaniem ikony na pocz. XVI w., przy czym cechy liter miałyby świadczyć o tym, że tekst przepisano z ikony bałkańskiej. Romualda Grządziela zaliczyła wspomniane ikony do jednego warsztatu Mistrza z Żohatyna k. Birczy, w północnej części ziemi sanockiej, zaś Wira Swiencicka, uznając te atrybucje, opisała go jako warsztat Mistrza z Węglówki (ukr. Ванівка) i Zwierzynia (ukr. Здвижень)<sup>2413</sup>. W katalogu ikon ukraińskich z 1991 r. ikona Św. Mikołaja z Gorlic została przypisana kręgowi Mistrza z Węglówki i Zwierzynia, ze wskazaniem na analogię krakowską i sugestią, że ta druga mogła powstać w tejże pracowni nieco później<sup>2414</sup>.

Późniejsza jest zapewne ikona Św. Mikołaja w otoczeniu scen z życia w zbiorach MNZP (nr inw. MPH-1372, zob. przyp. 562). Co istotne, w opisie na ekspozycji stałej podano, że pochodzi ona z okolic Przemyśla, natomiast została zreprodukowana w przedwojennej broszurze opisującej dawne Muzeum Stryvihor w Przemyślu, gdzie znalazła się informacja, że jest to dzieło z XVI w. pochodzące z „Dobromilszczyzny”<sup>2415</sup>. Wybór scen i ich rozmieszczenie oparto na tym samym schemacie, z tą różnicą, że ikona przemyska jest pozbawiona scen u dołu, stąd brak tu scen „morskich”, a w prawym dolnym narożu artysta umieścił scenę Przeniesienia relikwii św. Mikołaja. Co ciekawe, tu również widać osobliwy zabieg polegający na odwróceniu stron w dwóch scenach: Św. Mikołaj nawiedzający mężczyzn w ciemnicy oraz Sen Konstantyna. To wskazuje, że malarze posługiwali się gotowymi wzorami graficznymi, które przenosili do pewnego stopnia automatycznie – odwracając je niekiedy stronami. Znamienne, że w inskrypcjach opisujących poszczególne sceny tej ikony św. Mikołaj opisywany jest jako „Ojciec”.

Ikona krakowska była niewątpliwie dziełem warsztatu czynnego na terenie historycznej eparchii przemyskiej. Przeważa opinia, że był to warsztat miejscowy, ruski, choć

county’ and ‘in a slightly different colour palette’ (the author probably thought about the icon from the village of Długie), and exactly to the icon from Gorlice in the HMЛ holdings.<sup>2411</sup> She believed that all the three works had been made by one workshop, following the same model,<sup>2412</sup> which – as shown in the above comparison – appears imprecise. The painter or painters probably made use of one pattern, but one can observe minor modifications. This practice can also be noticed in other iconographic types, and it might have resulted from an intention to diversify the composition at the same time maintaining its general appearance. The scholar juxtaposed the archaism of formal means with the schematism of lines and paleographic features, suggesting to date the icon to the beginning of the 16th c. At the same time she believed that the characteristics of letters would signify that the text had been copied from a Balkan icon. Romualda Grządziela rated the above icons among the works of one workshop of the Master from Żohatyn near Bircza, in the northern area of the Sanok land, whereas Wira Svientsitska, accepting these attributions, identified it as the workshop of the Master from Węglówka (Ukr. Ванівка) and Zwierzyn (Ukr. Здвижень).<sup>2413</sup> In a 1991 catalogue of Ukrainian icons the icon of *St Nicholas* from Gorlice was ascribed to the circle of the Master from Węglówka and Zwierzyn, drawing an analogy between this work with the Krakow icon and suggesting that the latter might have been made in this studio slightly later.<sup>2414</sup>

The icon of *St Nicholas Surrounded by Scenes from His Life* in the MNZP holdings (inv. no. MPH-1372, see footnote 562) is perhaps later. Importantly, a note accompanying this work at the permanent exhibition contained information that it had been made in the vicinity of Przemyśl, but it was reproduced in a pre-war brochure describing the former Stryvihor Museum in Przemyśl, with information that it was a 16th-century work from Dobromilszczyzna [Dobromyl (Ukr. Добрóмиль, Pol. Dobromil) region].<sup>2415</sup> The selection of scenes and their arrangement is based on the same pattern, differing only in the fact that the Przemyśl icon has no scenes at the bottom, hence the lack of ‘sea scenes’, and the bottom right corner shows the scene of the Translation of St Nicholas’s Relics. Interestingly, one can also see here the peculiar solution of reversing the composition in two scenes: St Nicholas Visiting Men in the Dark Cell and Constantine’s Dream. This indicates that the painters used existing graphic patterns, which they transferred to certain extent automatically – sometimes reversing the sides. It is characteristic that in the inscriptions accompanying individual scenes in this icon St Nicholas is referred to as the ‘Father’.

2411 Kłosińska 1973, s. 214–215.

2412 *Ibidem*.

2413 Свенцицкая 1977, s. 279–290; Kruk 1997, s. 172; Гелитович 2008, s. 19.

2414 Свенцицкая, Откович 1991, poz. kat. II.

2415 Гнатишак 1936, s. 6.

2411 Kłosińska 1973, pp. 214–215.

2412 *Ibid.*

2413 Свенцицкая 1977, pp. 279–290; Kruk 1997, p. 172; Гелитович 2008, p. 19.

2414 Свенцицкая, Откович 1991, cat. no. II.

2415 Гнатишак 1936, p. 6.

w opinii Grzędziela mógł on być wcześniej zatrudniony w monasterach mołdawskich i wołoskich – z tamtejszymi freskami, zwłaszcza z monasteru w Woroncu, dostrzegła podobieństwa stylistyczne ikon włączanych do tego kręgu, tj. *Świętych Kosmy i Damiana z Jabłonicy Ruskiej, Archanioła Michała z Nagórzeń, Mandylionu z Krempnej*<sup>2416</sup>. Autorka zwróciła uwagę na wołoski charakter wsi Żohatyn, leżącej w dobrach Kmitów, podobnie jak Sokołowa Wola, z której zespół ikon wiązała z ośrodkiem malarskim w Suczawie.

W ostatnio wydanej monografii ikon św. Mikołaja w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie Maria Helytowycz przypomniała, że podobną ikonografię mają jeszcze ikony *Św. Mikołaja z cerkwi św. Dymitra w Żohatyniu i z cerkwi w Długiem*<sup>2417</sup>. Atrybucję tę podtrzymała Bronisława Gumińska<sup>2418</sup>. Żohatyn to stara osada o metryce XV-wiecznej, notowana już w 1. poł. XV w.<sup>2419</sup> We wsi funkcjonowała cerkiew pw. św. Dymitra, z której pochodzi zespół ikon z XV w.: *Deesis* (HМЛ); *Przemienienie* (HМЛ), *Św. Mikołaj* (MBLS), *Św. Paraskewa* (MBLS), *Hodegetria z apostołami* (MBLS). Poza tym do grupy tej włączana jest ikona patronalna *Świętych Kosmy i Damiana z Jabłonicy Ruskiej* (MBLS), z cerkwi pod tym samym wezwaniem, wzmiankowanej już w 1378, a także ikony z Węglówki, z cerkwi Narodzenia NMP, wzmiankowanej w 1418 r., przechowywane w HМЛ: *Deesis*, *Mandylion*, *Sąd Ostateczny*, *Narodzenie Bogurodzicy*. Grupę uzupełnia *Sąd Ostateczny z Mszańca*, analizowana ikona *Św. Mikołaja* oraz *Mandylion* w zbiorach MNK (MNK XVIII-68, Kat. 2). Rozmiary podobrazia ikony są bliskie ikonie *Hodegetrii z apostołami, Joachimem i Anną oraz archaniołami z Małnowa* (ukr. Малнів) w ziemi lwowskiej, zadatowanej ostatnio na koniec XV w.<sup>2420</sup> Aleksandra Sulikowska wskazała ikonę krakowską jako analogię dla ikon *Św. Paraskewy Tyrnowskiej* w MNW oraz *Świętych Kosmy i Damiana z Jabłonicy Ruskiej* (MBLS), dostrzegając zbieżność przede wszystkim w rysunku kwiatów u stóp świętego<sup>2421</sup>.

Poszukując dzieł podobnych do analizowanej ikony, należałoby, moim zdaniem, wziąć pod uwagę również wspomnianą wyżej ikonę *Św. Mikołaja z cerkwi pw. św. Dymitra w Binczarowej* (MONS) (zob. przyp. 2383). Co prawda, liczbę scen z legend o świętym ograniczono do dwóch

The Krakow icon must have been made by a workshop active in the area of the former Przemyśl eparchy. It is commonly believed that it was a local Ruthenian workshop, although in Grzędziela's opinion it might have been earlier employed in Moldavian and Wallachian monasteries. The scholar noticed stylistic similarities between the local frescos, in particular from the monastery in Voroneț, and the icons associated with this circle, namely of *Sts Cosmas and Damian* from Jabłonica Ruska, *Archangel Michael* from Nagórzeń and *Mandylion* from Krempna.<sup>2416</sup> The author emphasised the Wallachian character of the village of Żohatyn, situated on the estate owned by the Kmita family, similarly as Sokołowa Wola, that issued a set of icons which she linked with the painting centre in Suceava.

In a monograph of icons of St Nicholas in the holdings of the National Museum in Lviv published recently, Maria Helytowycz has recalled that other icons with similar iconography are the icons of *St Nicholas* from the Orthodox church of St Demetrius in Żohatyn and from the Orthodox church in Długie.<sup>2417</sup> This attribution was sustained by Bronisława Gumińska.<sup>2418</sup> Żohatyn is an old settlement whose history goes back to the 15th c., recorded already in the 1st half of the 15th c.<sup>2419</sup> There was an Orthodox church dedicated to St Demetrius in the village, from which a group of 15th-century icons came: *Deesis* (HМЛ); *Transfiguration* (HМЛ), *St Nicholas* (MBLS), *St Paraskeva* (MBLS) and *Hodegetria with Apostles* (MBLS). Apart from this, another icon associated with this group is the patronal icon of *Sts Cosmas and Damian* from Jabłonica Ruska (MBLS), from the Orthodox church with the same dedication, mentioned already in 1378, as well as icons from Węglówka, from the Orthodox church of the Birth of the Virgin Mary, mentioned in 1418, in the holdings of the HМЛ: *Deesis*, *Mandylion*, *The Last Judgement* and *Birth of the Mother of God*. The group is completed with the *Last Judgement* from Mshanets (Ukr. Мшанець, Pol. Mszaniec), the analysed icon of *St Nicholas* and *Mandylion* in the MNK collection (MNK XVIII-68, Cat. 2). The dimensions of the icon's support are comparable to those of the icon of *Hodegetria with Apostles, Joachim and Anne, and Archangels* from Malniv (Ukr. Малнів, Pol. Małnow) in the Lviv land, recently dated to the end of the 15th c.<sup>2420</sup> Aleksandra Sulikowska has indicated the Krakow icon as an analogy for the icons of *St Paraskeva of Tirnovo* at the MNW and *Sts Cosmas and Damian* from

2416 Grzędziela 1998, s. 15.

2417 Гелитович 2008, loc. cit.

2418 Gumińska 2010, s. 438.

2419 „[...] w Żohatyniu istniejącym w 1441 r. w 2. poł. wieku poświadczeni są kniaziowie, co świadczy o opanowaniu wsi przez Wołochów” – Czajkowski 1995, s. 78, zob. Fastnacht 1962, s. 98.

2420 *Hodegetria z apostołami, Joachimem i Anną oraz archaniołami*, ikona, koniec XV w., drewno, tempera, 118 × 62 × 2,5 cm, HМЛ. Ikona do niedawna datowana szeroko w przedziale od XIII do XVI w., została wydatowana metodą węgla C14 – Гелитович 2006, s. 93.

2421 Sulikowska-Gąska 2009b, s. 106.

2416 Grzędziela 1998, p. 15.

2417 Гелитович 2008, loc. cit.

2418 Gumińska 2010, p. 438.

2419 ‘... in Żohatyn existing in 1441 *Knyaz* princes were confirmed in the 2nd half of the century, which proves that the village was controlled by Wallachians’ – Czajkowski 1995, p. 78, see Fastnacht 1962, p. 98.

2420 *Hodegetria with Apostles, Joachim and Anne and Archangels*, icon, end of the 15th c., wood, tempera, 118 × 62 × 2.5 cm, HМЛ. The icon, until recently dated roughly to the period between the 13th and 16th c., has been dated with the use of the C-14 method – Гелитович 2006, p. 93.

wątków „morskich”, tj. Uratowania topielca z dna morza oraz Uratowania statku przed zatopieniem, niemniej bardzo podobne w obu ikonach są ujęcie świętego, obrys postaci, opracowanie polistaurionu i gesty świętego. Odmienną cechą ikonograficzną jest wprowadzenie Jezusa z księgą Ewangelii i Marii z omoforionem, w nawiązaniu do legendy o cudownym przywróceniu insygniów biskupich św. Mikołajowi (które miał mu odebrać Ariusz) na soborze nicejskim w 325 r.

W późniejszych ikonach *Św. Mikołaja* z ok. poł. XVI w., np. w zbiorach przemyskich z okolic Dobromila (zob. przyp. 562) czy z Rovného k. Świdnika (słow. Svidnik) po drugiej stronie Karpat (Muzeum Szaryskie w Bardowie)<sup>2422</sup>, poszczególne sceny opracowano zdecydowanie mniej finezyjnie, co jest widoczne również w kaligrafii, obniża się zatem także jakość inskrypcji, niekiedy skróconych. Ciekawą innowacją widzimy w scenie wygnania biesa z opętanego człowieka w ikonie słowackiej, w której to scenie nieszczęślik przywiązany jest do pąka, a biskup z otwartą księgą w dłoniach odprawia nad nim egzorcyzmy.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICE; MNK / SZOŁAYSCY 1958; 1960: wykonano kopię ikony w Biurze Wystaw Objazdowych MNK; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 18); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995, MHK 1998 PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Przewodnik MNK* 1911, nr 2172; *KI* [b.a, b.r.], *Obraz cerkiewny. Św. Mikołaj*, karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; *KI* [b.a.] (przed 1950), *Św. Mikołaj*, karta inwentarzowa zał. przed 12 VI 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; *KI* 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Mikołaj*, karta inwentarzowa zał. 10 X 1959; PBEC/XVIII; *KI* [b.r.] – B. Gumińska, *Ikona. Św. Mikołaj ze scenami z żywotu*, karta inwentarzowa, [b.r.], PBEC/XVIII

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 51; Kłosińska 1973, kat. 42, s. 214–215, il. na s. 216; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. LX–LXI; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 58; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 269 i il. 326; Gumińska 2008, s. 28, il. na s. 29; Gumińska 2010, il. na s. 438

Jablönica Ruska (MBLS), discerning a similarity above all in the drawing of flowers at the saint's feet.<sup>2421</sup>

Looking for the works similar to the analysed icon one ought to, as I believe, take into consideration also the abovementioned icon of *St Nicholas* from the Orthodox church of St Demetrius in Binczarowa (MONS) (see footnote 2383). Admittedly, the number of scenes from the legends devoted to the saint is reduced to two 'sea' themes, i.e. Saving a Drowning Man from the Bottom of the Sea and Saving a Ship from Sinking, but the saint is depicted in a similar manner in both icons, alike are also the outline of the figure, the depiction of the polistaurion and the gestures of the saint. What is different in terms of iconography is the inclusion of Jesus with a Gospel book and Mary wearing an omophorion, as an allusion to the legend of the miraculous restoration of the bishop's insignia to St Nicholas (taken away from him by Arius) at the Council of Nicea in 325.

In the later icons of St Nicholas, from ca. mid-16th c., for example in the Przemysł collection, from the area of Dobromyl (see footnote 562) or from Rovné near Svidnik on the other side of the Carpathians (in the Šariš Museum in Bardejov),<sup>2422</sup> individual scenes are less fanciful, which is also visible in calligraphy, thus decreasing the quality of the inscriptions, often shortened. An interesting innovation can be observed in the scene of chasing away the fiend from the possessed man in the Slovak icon, in which the poor man is tied to a stake, and the bishop, holding an open book, performs an exorcism.

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE; MNK / SZOŁAYSCY 1958; 1960: a copy of the icon was made in the MNK Touring Exhibitions Bureau; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 18); BJ 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995, MHK 1998 PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Przewodnik MNK* 1911, no. 2172; *KI* [n.a, n.y.], *Obraz cerkiewny. Św. Mikołaj*, inventory chart, PBEC/XVIII; *KI* [n.a.] (before 1950), *Św. Mikołaj*, inventory chart created before 12 June 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; *KI* 1959 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Mikołaj*, inventory chart created on 10 October 1959; PBEC/XVIII; *KI* [n.y.] – B. Gumińska, *Ikona. Św. Mikołaj ze scenami z żywotu*, inventory chart, [n.y.], PBEC/XVIII

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 51; Kłosińska 1973, cat. 42, pp. 214–215, fig. on p. 216; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, figs. LX–LXI; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 58; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Димитрій (Ярема) патріарх 2005, p. 269 and fig. 326; Gumińska 2008, p. 28, fig. on p. 29; Gumińska 2010, fig. on p. 438

<sup>2421</sup> Sulikowska-Gąska 2009b, p. 106.

<sup>2422</sup> *St Nicholas*, icon dated to 1540–1560, wood, tempera, 133.5 × 97.3 × 2.5, from the Orthodox church of St Demetrius in the village of Rovné near Svidnik, at the MSB since 1906, inv. no. H 16914 – *Ikony Šarišského múzea...* 1994, cat. no. 7, fig. on p. 27. Inscription deciphered on 2 March 2016 at the MSB exhibition of icons.

<sup>2422</sup> *Św. Mikołaj*, ikona, dat. na 1540–1560, drewno, tempera, 133,5 × 97,3 × 2,5 cm, z cerkwi pw. św. Dymitra we wsi Rovné k. Svidnika, w MSB od 1906, nr inw. H 16914 – *Ikony Šarišského múzea...* 1994, poz. kat. 7, il. na s. 27. Odczyt inskrypcji 2 III 2016 na ekspozycji ikon w MSB.

## 47.

# Św. Mikołaj St Nicholas

### MNK XVIII-6 (d. nr inw. 1111)

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu

Ziemia przemyska (Samborszczyzna)<sup>2423</sup>, 4. ćw. XVI w.<sup>2424</sup>

Tempera na drewnie (jedna deska lipowa, zaprawa kredowa i kredowa z bielą ołowiową – Rap. 5.2, poz. 4), srebrzenia (nimb), 61,5 × 35–35, 5 × ok. 2 cm

Zakup, 1884<sup>2425</sup>

### Pochodzenie ikony

*Inwentarz Łuszczkiewicza* odnotował w 1884 r.<sup>2426</sup>: „Szkoła ruska XVI wieku. Obrazek olejno na drzewie malowany Sgo Mikołaja w układzie bizantyńskim, tło czerwone i napis u góry. Stan zniszczony przy zakupie. Wys. 0’61 szerok. 0’36 bez ram”.

Ikona znalazła się w dużej grupie starych ikon nabytych zapewne równocześnie, niestety bez podania ich proveniencji (zob. Kat. 14, 25, 31, 45).

### Stan zachowania

Ikona ma uzupełnione ubytki i wykonane retusze w tle, stan ogólny jest dobry, malatura oczyszczona i zabezpieczona, deska ustabilizowana.

### Opisy historyczne

KI 1959: „Dość dobry, deska uszkodzona przez drewnojady, zabezpieczona”.

### Konserwacje

→ 1953, I–VII: poddany gazowaniu, zabezpieczony przed drewnojadami, punktowanie w PKM MNK

→ 1973, 23 III–10 XI: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 2007, 7 VIII–10 X: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

→ 2008, 9 IV–2 VI: konserwacja w PKMiR MNK/o. PBEC

### MNK XVIII-6 (former inv. no. 1111)

Icon from the bottom tier of the iconostasis

Przemysł Land (Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region),<sup>2423</sup> 4th quarter of the 16th c.<sup>2424</sup>

Tempera on wood (one linden board, chalk ground and chalk ground with lead white – Rep. 5.2, no. 4), silvered (nimb), 61.5 × 35–35. 5 × approx. 2 cm

Purchased, 1884<sup>2425</sup>

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [Łuszczkiewicz’s Inventory] contains the following entry in 1884<sup>2426</sup>: ‘Ruthenian school, 16th c. A picture of St Nicholas, painted in oils on panel, in the Byzantine layout, red background and inscription at the top. Bought in a bad condition. Height: 0.61 m, width: 0.36 without frames’.

The work was included in a large group of old icons purchased probably at the same time, unfortunately without providing the provenance (see Cat. 14, 25, 31, 45).

### Condition

The areas of loss in the icon filled in and retouched in the background, the general condition of the icon is good, the paint layer cleaned and protected, the panel stabilised.

### Historical descriptions

KI 1959: ‘The condition is quite good, the panel damaged by woodworms, protected’.

### Conservation treatments

→ January–July 1953: icon treated with gas, protected from woodworms, spot inpainting in the PKM MNK

→ 23 March–10 November 1973: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 7 August–10 October 2007: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

→ 9 April–2 June 2008: conservation in the PKMiR MNK/o. PBEC

2423 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ruś Halicka”.

2424 Proponowane datowania: XVI w. [KI (b.a.) (przed 1950); Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. CIV]; 2. poł. XVI w. (KI 1958); 4. ćw. XVI w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.)]; koniec XVI w. (Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 60); koniec XVI–pocz. XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 65).

2425 KI [b.a.] (przed 1950); Kłosińska 1973, poz. kat. 44, podała datę zakupu ok. 1900.

2426 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 173 (1111) z 1884, s. 31. W rubryce prawej dopisek: „nabyto”.

2423 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus’.

2424 Suggested dating: 16th c. [KI (n.a.) (before 1950); Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. CIV]; 2nd half of the 16th c. (KI 1958); 4th quarter of the 16th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.)]; end of the 16th c. (Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 60); end of the 16th–beginning of the 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 65).

2425 KI [n.a.] (before 1950); Kłosińska 1973, cat. no. 44, provided the date of purchase – ca. 1900.

2426 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 173 (1111) of 1884, p. 31. A note in the right column: ‘purchased’.

### Podobrazie

Jedna deska wzmocniona pierwotnie dwoma zastrzałami naprzemiennie wpuszczonymi (górny 2 cm i 3 cm od prawej strony, dolny 3 cm i 2,5 cm od lewej), po których pozostały wgłębienia. Ikona ma kowczeg, a tym samym naturalną, wypukłą, wąską ramkę (2 cm), której połowa pokryta jest czerwoną obwódką od strony zewnętrznej.

### Opracowanie awersu

Ikona ma wąską, wypukłą ramkę, tzw. kowczeg.

### Inskrypcje

Przy głowie:  
[Α] ΓΙΩ̅ ΝΙΚΟΛΛ̅Γ̅  
(= Św. Mikołaj)

### Opis i ikonografia

Święty Mikołaj został ujęty całopostaciowo, w stroju biskupim, z zamkniętą księgą Ewangelii w lewej dłoni, prawą ręką wykonując gest błogosławieństwa. Ikona ma wąską, wypukłą ramkę, wypełnioną – podobnie jak większość tła – kolorem czerwonym. Dół ikony pokryty kolorem zielonym z motywami roślin i kępmi traw. Zwraca uwagę nienaturalne połączenie tułowia z partią nóg, dokładnie na wysokości linii gruntu. Można odnieść wrażenie, że malarz – przywykły do malowania św. Mikołaja w półpostaci – zmuszony dodać partię nóg, uczynił to dość nieporadnie, zniekształcając jego sylwetkę. W efekcie prawa noga wysunięta jest w sztywnym, nienaturalnym kontrapoście, z zagiętej dłoni opada brzeg szaty, łamiąc się ostro, przez co bardziej przypomina metal aniżeli tkaninę. Fałdy szat podkreślono mocnymi, linearnymi konturami, charakterystycznymi dla ikon 2. poł. XVI w. W tym także okresie spotykana jest dekoracja nimbu w postaci wielkich, wyciskanych kół, wypełniających jego wnętrze.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Styl ikony pod pewnymi względami bliski jest ikonom zachodnioruskim tego czasu, pod innymi – pozostaje odmienny, co podkreśla zachowana częściowo inskrypcja z imieniem świętego, wskazująca raczej środowisko mołdawskie lub przybyłego z tego terenu malarza. Mógł to być zarazem efekt repetycji określonej ortografii, w ślad za czym szło naśladownictwo formy liter. Widzimy te cechy w ikonie Św. Mikołaja datowanej na 1. poł. XVI w. z terenu Samborszczyzny, w której bardzo podobne są aranżacja, koloryt tła i sposób opracowania ram<sup>2427</sup>. Zwraca też uwagę

### Support

One board originally reinforced with two battens inserted alternately (the top one 2 cm and 3 cm away from the right side, the bottom one 3 cm and 2.5 cm from the left side), which have left hollows in the panel. The icon has a *kovcheg*, and at the same time a natural, convex, narrow frame (2 cm), half of which is covered with an external red border.

### Front side

The icon has a narrow, convex frame known as the *kovcheg*.

### Inscriptions

By the head:  
[Α] ΓΙΩ̅ ΝΙΚΟΛΛ̅Γ̅  
(= St Nicholas)

### Description and iconography

Depicted in full figure, in a episcopal vestments, holding a closed Gospel book in his left hand, St Nicholas is making a gesture of blessing with his right hand. The icon has a narrow, convex frame filled – the same as the majority of the background – with a red colour. The lower area is covered in green with motifs of plants and tufts of grass. What attracts attention is the unnatural connection of the torso with legs, exactly at the level of the ground line. One may have an impression that the painter – used to painting St Nicholas in half figure – when forced to add the legs, did it in an awkward way, distorting the silhouette. As a result, the right leg is put forth in an artificial, unnatural *contrapposto*, and the edge of the garment falls from a bent palm, breaking sharply, as a result of which it resembles more a metal sheet than a fabric. The folds of the garments are articulated with bold, linear contours, typical of the icons from the 2nd half of the 16th c. What was also encountered in this period is the decoration of the nimbus in the form of large, impressed circles, filling its interior.

### Remarks concerning style and attribution

In some respects the style of the icon is close to the Ruthenian icons of the time, in others – it is different, which is stressed by the partly preserved inscription with the saint's name, pointing rather to the Moldavian circles or a painter who arrived from that area. At the same time it might have been an effect of the repetition of the specific orthography, followed by the imitation of the form of letters. These features can be observed in an icon of *St Nicholas* dated to the 1st half of the 16th c. from the Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region, which has

2427 Św. Mikołaj, ikona, dat. na 1. poł. XVI w., drewno, tempera, 87,5 × 46,5 × 2,8 cm, z cerkwi wsi Welykie, w HМЛ od 1966, nr inw. Кв-40133, i-2771 – Гелитович 2010, poz. kat. 43.



niewielka wysokość tych ikon, mieszcząca się w granicach 50–90 cm, co mogłoby wskazywać na niską strukturę ikonostasów, do których były przeznaczone.

Podobnie, dla kręgu Mistrza *Deesis* z Bartnego<sup>2428</sup>, kształtowana jest szata św. Mikołaja, zwłaszcza opracowanie stalowoszarych fałdów osłaniających wysuniętą w kontrapoście nogę. Rysunek załamań tworzy nienaturalne formy, jakby wycięte z metalu, ze sztucznie podkreślonymi wypukłymi – zatem oświetlonymi światłem – płaszczyznami i ciemniejszymi zagłębieniami, od których rozcho-dzą się kreski mające sugerować zmarszczenia draperii. Taki charakter ma wiele ikon, m.in. *Deesis* z Bartnego z 2. poł. XVI w.<sup>2429</sup> Liczne podobieństwa, ale i różnice można dostrzec przy porównaniu ikony z ikoną MNK XVIII-7 (*Murem jesteś obronnym dla dziewic*, zob. Kat. 25). Rysunek kwiatu jest podobny w detalach do tego, który wypełnia dół ikony, w ten sam sposób modelowano też fałdy prawego skraju szaty Marii oraz fałdy na lewej nodze św. Mikołaja. Podobne są fizjonomie, lecz różne zaznaczenie światła w oczach, tak jak różnie też modelowane są fałdy i światła na nogach obu postaci wysuniętych w kontrapoście. Pomimo różnic nie jest wykluczone, że obie ikony pochodzą z jednego środowiska lub nawet warsztatu.

Do tego kręgu należy włączyć ikonę Św. *Paraskewy* ze zbiorów prywatnych, którą Maria Helytowicz odnosi do Samborszczyzny<sup>2430</sup>. Zauważalna jest obecna we wskazanych ikonach konwencja lekkiego, a przy tym nieporadnego kontrapostu, z fałdami obejmującymi tę nogę niczym stalowe obręcze. Fałdy łamią się w zygzakowate formy, respektując dawne wzory przetworzone w mocno przestyli-zowany sposób. W tej ikonie – podobnie jak w krakowskiej – zwraca również uwagę duże podobieństwo kształtowanych dekoracyjnie liter, przy czym wyraźnie odmiennie są opracowanie światła w licach – w ikonie Św. *Mikołaja* uzyskane przez nałożenie pojedynczych pasemek białej farby, w ikonie Św. *Paraskewy* biele są rozarte, tworząc szerokie, jasne płaszczyzny na szyi i pod oczami.

## Wystawy

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK 1911*, nr 2160: wspomniane ikony św. Mikołaja w stroju biskupim); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona 1985*, poz. 19); MRM 1988, *Ikony karpac-kie 1988*, s. 9; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

2428 Malarz wykonał prace dla cerkwi w Bartnem, Szklarach, Surowicy i Ruszel-czycach – Biskupski 1982; Winnicka 2013, s. 121.

2429 *Deesis*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, część lewa: 111,5 × 204 cm; środkowa: 111 × 197 cm; prawa: 111 × 202 cm, z cerkwi w Bartnem, MHS, nr inw. MHS/S/4461; MHS/S/4462 – Winnicka 2013, poz. kat. 22; Janocha 2008b, il. na s. 251–253 (tu z datą „1530”).

2430 Гелитович 2010, il. 20 na s. 22.

a similar arrangement, colours of the background and decoration of frames.<sup>2427</sup> The icons are conspicuous for their small height, within the range of 50–90 cm, which could suggest a low structure of the iconostases for which they were made.

The garment worn by St Nicholas is modelled in a way similar to the one typical of the circle of the Master of *Deesis* of Bartne,<sup>2428</sup> in particular the depiction of steely grey folds covering the leg put forth in the contrapposto. The drawing of folds creates unnatural forms, as if cut out of a metal sheet, with artificially highlighted convex planes and darker hollow areas, from which go lines suggesting the creased drapery. Numerous icons have this character, among others the *Deesis* from Bartne, dating back to the 2nd half of the 16th c.<sup>2429</sup> A great number of similarities, but also differences can be noticed when comparing the icon with the icon MNK XVIII-7 (*You Are a Fortress Protecting All Virgins*, see Cat. 25). The outline of the flower is similar in details as the one filling the lower area of the icon. Moreover, the fold of the right edge of Mary's garment and folds on St Nicholas's left leg are modelled alike. Similar are the faces, but highlights in the eyes are marked differently, and so is the modelling of folds and the lights on both figures' legs put forth in the contrapposto. Despite these differences it is possible that the two icons were made in one environment or even by one workshop.

One should also include in this group the icon of *St Paraskeva* from a private collection, which Maria Helytovych has linked with the Sambir region.<sup>2430</sup> In the icons mentioned here one can see the convention of a slight and at the same time awkward contrapposto, with folds wrapping up this leg like steel rings. The folds break into zigzag forms, respecting the old patterns modified in a much overstylised way. In this icon – like in the Krakow one – worthy of note is also the close resemblance of the decoratively shaped letters. At the same time it is worth stressing that lights on the faces are depicted in a completely different way – in the icon of *St Nicholas* obtained as a result of applying single streaks of white paint, in the icon of *St Paraskeva* whites are spread, creating vast, light planes on the neck and under the eyes.

2427 *St Nicholas*, icon dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 87,5 × 46,5 × 2,8 cm, from the Orthodox church of Velykie (Ukr. Велике, Pol. Welykie), at the HMJ since 1966, inv. no. Кв-40133, i-2771 – Гелитович 2010, cat. no. 43.

2428 The artist painted works for the Orthodox churches in Bartne, Szklary, Surowica and Ruszelczyce – Biskupski 1982; Winnicka 2013, p. 121.

2429 *Deesis*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, the left part: 111,5 × 204 cm; the central part: 111 × 197 cm; the right part: 111 × 202 cm, from the Orthodox church in Bartne, MHS, inv. no. MHS/S/4461; MHS/S/4462 – Winnicka 2013, cat. no. 22; Janocha 2008b, fig. on pp. 251–253 (here with the date '1530').

2430 Гелитович 2010, fig. 20 on p. 22.

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 173 (1111) z 1884, s. 31; *KI* [b.a.] (przed 1950), *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Święty Mikołaj*, karta inwentarzowa zał. przed 17 V 1950 (data skontrum), PBEC/XVIII; *KI* 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Mikołaj*, karta inwentarzowa zał. w XI 1958

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 65; Kłosińska 1973, kat. 43, s. 217, il. na wklejce; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, il. CIV; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 60; *Ikony karpackie* 1988, s. 9

## Exhibitions

MNK / SUKIENNICE (*Przewodnik MNK* 1911, no. 2160: mentioned icons of St Nicholas in bishop's attire); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 19); MRM 1988, *Ikony karpackie* 1988, p. 9; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 173 (1111) of 1884, p. 31; *KI* [n.a.] (before 1950), *Obraz. Szkoła ruska XVI w. Święty Mikołaj*, inventory chart created before 17 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; *KI* 1958 – J. Kłosińska, *Ikona. Św. Mikołaj*, inventory chart created in November 1958

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 65; Kłosińska 1973, cat. 43, p. 217, fig. on an inset; Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, fig. CIV; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 60; *Ikony karpackie* 1988, p. 9

# Św. Paraskewa St Paraskeva

Święta Paraskewa należała do wyjątkowo popularnych świętych w XV–XVI w. na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej. Świadczy o tym znaczna liczba nie tylko zachowanych ikon, ale i cerkwi pod wezwaniem tej świętej. Rozpowszechnienie kultu św. Paraskewy na ziemiach Rusi południowo-zachodniej, tj. w granicach Korony Polskiej, związane jest zasadniczo z osobą Grzegorza Cambłaka (ok. 1364–1420)<sup>2431</sup>, Bułgara, metropolity kijowskiego od 1415 r., który nauczał o świętej pustelnicy z Epibaty, zwanej od miejsca jej pierwotnego kultu, tj. stolicy państwa bułgarskiego – Paraskewą Tyrnowską<sup>2432</sup>. Uczeń św. Eutymiusza, twórcy literackiej szkoły tyrnowskiej, korzystał niewątpliwie przy tym z żywota świętej zredagowanego przez swojego mistrza<sup>2433</sup>. Świadectwem tego, a także dalszym impulsem dla wzrostu jej popularności było wprowadzenie św. Paraskewy do kalendarza liturgicznego Cerkwi na Rusi, przypisywane właśnie Cambłakowi<sup>2434</sup>.

Istnieje również pogląd, że wprowadzenie na Rusi kultu świętych południowosłowiańskich: serbskich i bułgarskich, było przede wszystkim zasługą stryja Grzegorza – Cypriana (1336–16 IX 1406), metropolity litewskiego, rywalizującego z Aleksym o tytuł metropolity kijowskiego i całej Rusi. To dzięki niemu do kalendarza liturgicznego mieli być wpisani następujący święci: Petka Tyrnowska (święto 14 października), Iwan Ryłski (19 października), Ilarion Megleński (20 października), Konstantyn-Cyryl Filozof (14 lutego), Arseniusz Serbski (28 października), Sawa Serbski (14 stycznia), Symeon Serbski (13 lutego) i Joachim Sarandaporski (16 sierpnia)<sup>2435</sup>. Świadectwa Kreuzu i Kossowa, a także Stebelskiego, choć późne, jednoznacznie jednak wskazują na zasługi w tym względzie Grzegorza Cambłaka, przynajmniej w odniesieniu do propagowania kultu św. Paraskewy.

Saint Paraskeva was an immensely popular saint in the 15th–16th c. in the Ruthenian lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. It is signified not only by a considerable number of preserved icons, but also of Orthodox churches dedicated to this saint. The spreading of the cult of St Paraskeva in the lands of South-Western Rus', i.e. within the borders of the Crown of Poland was associated with Gregory Tsamblak (ca. 1364–1420),<sup>2431</sup> a Bulgarian, Metropolitan of Kiev from 1415, who taught about the hermit saint from Epivates, named Paraskeva of Tirnovo (or Tarnovo, Bul. Търново) after the place of her original worship, i.e. the capital of the Bulgarian state.<sup>2432</sup> A disciple of St Euthymius, the founder of the Tirnovo literary school, he must have consulted the saint's life redacted by his master.<sup>2433</sup> The evidence of it and a further impetus to the growing popularity of this saint was the introduction of St Paraskeva into the liturgical calendar of the Orthodox Church in Rus', attributed to Tsamblak.<sup>2434</sup>

On the other hand, some take a view that the person who contributed to the popularisation of the cult of South Slavonic – Serbian and Bulgarian – saints was above all Gregory's paternal uncle – Cyprian (1336–16 September 1406), Metropolitan of Lithuania who vied with Alexius for the title of Metropolitan of Kiev and all Rus'. It was thanks to him that the following saints were introduced into the liturgical calendar: Petka of Tirnovo (feast on 14 October), Ivan of Rila (19 October), Ilarion of Meglen (20 October), Cyril-Constantine the Philosopher (14 February), Arsenius of Serbia (28 October), Sava of Serbia (14 January), Symeon of Serbia (13 February) and Joachim of Sarandapor (16 August).<sup>2435</sup> However, testimonies borne by Kreuz and Kosiv as well as by Stebelsky, although late, clearly point to Gregory Tsamblak's contribution in this

2431 Biskupski 1971, s. 50; Fenczak 1990, s. 121; Naumow 1996, s. 49; Sulikowska-Gąska 2007, s. 283–286; Kruk 2007e, s. 331–348; Stradomski 2008a, s. 167–182; Sulikowska-Gąska 2009b, s. 100–101; Biskupski 2013, s. 160.

2432 Wybrane opracowania biografii i działalności metropolity Cambłaka: Kaluźniacki 1899; F. J. Thomson 1996, s. 117–169; Thomson 1998; Спасова 1999; Дончева-Панайотова 2004; Begunov 2005.

2433 Żywot w przekładzie polskim: *Siedem niebios i ziemia* 1983.

2434 Naumow 1996, s. 51, przyp. 18 oraz Biskupski 2013, s. 160 przytoczyli potwierdzające fakt wprowadzenia do kalendarza świąt metropolii kijowskiej przez Grzegorza Cambłaka świadectwa Leona Kreuzu z 1617 r. i Sylwestra Kossowa z 1635, potwierdzone w opracowaniu Ignacego Stebelskiego z XVIII w. – Stradomski 1999, s. 89; R. Biskupski 2013, s. 160.

2435 Naumow 2002, s. 246; Чешмеджиев 2008, s. 15.

2431 Biskupski 1971, p. 50; Fenczak 1990, p. 121; Naumow 1996, p. 49; Sulikowska-Gąska 2007, pp. 283–286; Kruk 2007e, pp. 331–348; Stradomski 2008a, pp. 167–182; Sulikowska-Gąska 2009b, pp. 100–101; Biskupski 2013, p. 160.

2432 Selected studies devoted to the biography and activity of Metropolitan Tsamblak: Kaluźniacki 1899; F. J. Thomson 1996, pp. 117–169; Thomson 1998; Спасова 1999; Дончева-Панайотова 2004; Begunov 2005.

2433 The hagiography in Polish: *Siedem niebios i ziemia* 1983.

2434 Naumow 1996, p. 51, footnote 18 and Biskupski 2013, p. 160 cited testimonies borne by Leon Kreuz in 1617 and Sylvester Kosiv in 1635, confirmed in the 18th-century study by Ignacy Stebelsky, evidencing the fact that Gregory Tsamblak introduced St Paraskeva's feast into the calendar of the feasts of the Kiev archdiocese – Stradomski 1999, p. 89; R. Biskupski 2013, p. 160.

2435 Naumow 2002, p. 246; Чешмеджиев 2008, p. 15.

Czczono zarazem święte Paraskewy o odmiennym rodowodzie i przydomkach, tj. święte męczennice z okresu wczesnochrześcijańskiego – Paraskewę Rzymską (Rzymiankę), męczennicę z czasów cesarza Antonina Piusa (138–161) i Marka Aureliusza (161–180), czyli z II w., ze świętem obchodzonym 26 lipca<sup>2436</sup>, jak również wielką męczennicę Paraskewę Ikonijską (z Ikonium w Azji Mniejszej, ob. Konya w Turcji), poddaną torturom z powodu odmowy wyparcia się swojej wiary za cesarza Dioklecjana (244–313 lub 316, cesarz od 284), a zatem w końcu III i na pocz. IV w. – ze świętem przypadającym 28 października. Cambłak zaś, z pochodzenia Bułgar, promował przede wszystkim kult św. Paraskewy Tyrnowskiej (Epibatskiej), pustelnicy pochodzącej z greckiej Epibaty (gr. *Επιβάτες*, ob. tur. *Selimpaşa*) w pobliżu Konstantynopola, na wybrzeżu Morza Marmara, żyjącej między końcem X a XII w.<sup>2437</sup>, której święto ustanowiono 14 października.

Należy zatem pamiętać, że było wiele świętych o tym imieniu, mylonych przez to ze sobą lub nie do końca różnionych. I tak np. w Serbii, chociaż kult św. Paraskewy (Petki) Epibatskiej (pustelnicy) został potwierdzony w *Ślužbie* liturgicznej z poł. XIII w. (Archiwum Serbskiej Akademii Nauk, rkps nr 361), to dwie inne zachowane *Ślužby* liturgiczne ku czci św. Paraskewy, jedna z końca XIII–pocz. XIV w. w Bibliotece Narodowej w Sofii (rkps nr 516) i druga z końca XIV–pocz. XV w. w Bibliotece Monasteru w Deczanach (rkps nr 34), poświęcone zostały św. Paraskewie Męczennicy, przy czym występowały w nich połączone kanony poświęcone tak świętej Ikonijskiej, jak Rzymskiej<sup>2438</sup>. Christopher Walter wskazał, że zasadniczo termin grecki *Paraskeue* oznaczał czas przygotowania do szabat i jako taki był personifikowany np. w *Homiliach* Grzegorza z Nazjanzu z IX w. (*Paris. Grec. 510*, fol. 285)<sup>2439</sup>.

Różnorodność ta znajduje wyraz w zróżnicowaniu inskrypcji opisujących wizerunki Paraskewy na ikonach znajdujących się w zbiorach polskich<sup>2440</sup>. W Muzeum Narodowym w Krakowie najstarsza z ikon, analizowana poniżej (MNK XVIII-57, Kat. 48), opisana jest jedynie jako ikona *Św. Paraskewy*, dwie pozostałe, późniejsze – jako ikony *św. Parskewy Męczennicy* (MNK XVIII-63; MNK XVIII-137). W zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku św. Paraskewa w ikonie z tego czasu i kręgu co omawiana, opisana została jako wizerunek *Św. Paraskewy*

respect, at least with reference to the propagation of the cult of St Paraskeva.

The saints named Paraskeva of various descents and epithets were venerated all at the same time, namely the martyr saints from the early Christian period: Paraskeva of Rome, a martyr from the time of the emperors Antoninus Pius (138–161) and Marcus Aurelius (161–180), that is from the 2nd c. commemorated on 26 July,<sup>2436</sup> as well as the great martyr Paraskeva (Paraskevi) of Iconium (from Iconium, Asia Minor, now Konya, Turkey), tortured after she refused to renounce her faith under Emperor Diocletian (244–313 or 316, emperor from 284), so towards the end of the 3rd and at the beginning of the 4th c. – with the feast day falling on 28 October. It is important to note that Tsamblak, a Bulgarian by descent, promoted above all the cult of St Paraskeva of Tirnovo (Epivates), an anchoress from Greek Epivates (Gr. *Επιβάτες*, now Tur. *Selimpaşa*) in the vicinity of Constantinople, on the Marmara Sea coast, who lived in the period between the end of the 10th and the 12th c.,<sup>2437</sup> her feast being celebrated on 14 October.

Therefore, it should be noted there were many saints going by this name, often confused with one another or not quite differentiated between one another. For example, although the cult of St Paraskeva (Petka) of Epivates (anchoress) was confirmed in the liturgical *Service* from the mid-13th c. (Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts, MS no. 361) in Serbia, the other two preserved liturgical *Services* in honour of St Paraskeva, one from the end of the 13th–beginning of the 14th c. in the National Library in Sofia (MS no. 516) and the other from the end of the 14th–beginning of the 15th c. in the Library of the Dečani Monastery (MS no. 34), are devoted to the Martyr St Paraskeva. At the same time it is worth noting they included the joined canons devoted to the saint of both Iconium and Rome.<sup>2438</sup> Christopher Walter has noted that the Greek term *Paraskeue* generally meant the time of the preparation for Shabbat and as such it was personified e.g. in 9th-century *Homilies* by St Gregory of Nazianzus (*Paris. Grec. 510*, fol. 285).<sup>2439</sup>

This diversity is expressed in the variety of inscriptions accompanying the likenesses of Paraskeva in Polish collections.<sup>2440</sup> The oldest of the icons in the National Museum in Krakow, analysed below (MNK XVIII-57, Cat. 48), is described simply as the icon of the *St Paraskeva*, the other two,

2436 Сергей 1901 2, s. 224, 318–319.

2437 Walczinowa wskazała jako czas jej życia koniec X lub pocz. XI w. (Valtchinova 2000, s. 97); Rogow wiek XI (Рогов 1982, s. 160), a Kuczyńska – XII w. (Kuczyńska 2003, s. 126).

2438 Суботин-Голубовић 2008, s. 190.

2439 Walter 2000, s. 383.

2440 Kruk 2007e, s. 333–334.

2436 Сергей 1901 2, pp. 224, 318–319.

2437 According to Valtchinova, the saint lived at the end of the 10th or the beginning of the 11th c. (Valtchinova 2000, p. 97); according to Rogov – in the 11th c. (Рогов 1982, p. 160), and according to Kuczyńska – in the 12th c. (Kuczyńska 2003, p. 126).

2438 Суботин-Голубовић 2008, p. 190.

2439 Walter 2000, p. 383.

2440 Kruk 2007e, pp. 333–334.

Tyrnowskiej<sup>2441</sup>, a jedną z dwóch ikon w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku opisano jako wizerunek Św. Męczennicy Paraskewy<sup>2442</sup>, drugą jako Św. Petki<sup>2443</sup>. Intrygującym przypadkiem jest ikona opisana jako wizerunek Św. Petki Męczennicy Chrystusowej, pochodząca z cerkwi pw. św. Paraskewy Tyrnowskiej ze wsi Nowy Jar, eksponowana w Muzeum Narodowym we Lwowie (HМЛ)<sup>2444</sup>. Wymiary tych ikon wskazują, że przeznaczone były do dolnego rzędu ikonostasu, jako tzw. namiestne.

Na ogół częstotliwość występowania świętych męczennic w XV–XVI w. jest większa, aniżeli tych z przydomkiem Tyrnowska, niemniej nie doszło tu do wchłonięcia kultu ascetki przez kult męczennicy, co miało miejsce na Rusi Moskiewskiej<sup>2445</sup>. Kult św. Paraskewy odnotowano na Rusi Halickiej już w XIII w., czego świadectwem jest kalendarz liturgiczny (cs. *Месѣцеслов*, gr. *Menologion*) zawarty w *Ewangeliarzu Halickim* z końca XIII–pocz. XIV w., a co tłumaczy się bliskimi związkami łączącymi księżęta Księstwa Halickiego z bułgarską dynastią Asenidów. Według jednej z hipotez, dyskutowanych w literaturze, Jan II Asen (1218–1241) miał uniknąć śmierci z ręki cara Kałojana (1197–1207), chroniąc się właśnie w Haliczu<sup>2446</sup>. Zwraca uwagę, że kult św. Paraskewy zaznacza się jednocześnie w Mołdawii, przejawiając się w wezwaniach cerkwi za czasów hospodarów Aleksandra Dobrego (1400–1432) i Stefana Wielkiego (1457–1504)<sup>2447</sup>.

Kult świętej pojawia się zarazem w okresie wzmożonej migracji ludności Półwyspu Bałkańskiego wywołanej ekspansją armii tureckiej<sup>2448</sup>. Zaistniała tym samym idealna sposobność, by św. Paraskewę przedstawić jako męczennicę pansłowiańską, a relikwie – przenoszone z miejsca na miejsce, z Bułgarii do Serbii, następnie do Mołdawii i na krótko do Rzeczypospolitej (za króla Jana III Sobieskiego) – jako alegorię losów ludności Bałkan, wypieranej ze swoich siedzib przez muzułmańskich najeźdźców<sup>2449</sup>.

later ones – as the icons of the *Martyr St Paraskeva* (MNK XVIII-63; MNK XVIII-137). In the holdings of the Historical Museum in Sanok St Paraskeva in the icon from the same time and circle as the one discussed here is referred to as an image of *St Paraskeva of Tirnovo*,<sup>2441</sup> and one of the two icons in the holdings of the Museum of Folk Architecture in Sanok is described as an image of the *Martyr St Paraskeva*<sup>2442</sup> and the other one as an image of *St Petka*.<sup>2443</sup> An intriguing example is an icon described as a likeness of *St Petka Martyr of Christ*, from the Orthodox church of St Paraskeva of Tirnovo from the village of Nowy Jar (Ukr. Novy Yar), on exhibition at HМЛ.<sup>2444</sup> The dimensions of these icons signify that they were made for the bottom tier of the iconostasis as the Sovereign ones (aka *namiestne*).

In general, the frequency of the occurrence of martyr saints in the 15th–16th c. is greater than of those with their epithet referring to Tirnovo; nevertheless, the cult of the ascetic was not absorbed by the cult of the martyr, which did happen in Moscow Rus'.<sup>2445</sup> The cult of St Paraskeva was noted in Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus' already in the 13th c., as evidenced by the liturgical calendar (CS. *Месѣцеслов*, Gr. *Menologion*) contained in the *Halych Gospel* from the end of the 13th–beginning of the 14th c., which is explained by the close connections linking the princes of the Halych Principality with the Bulgarian Asen dynasty. According to one of the hypotheses discussed in literature, John Asen II (1218–1241) avoided death from the hands of Tsar Kaloyan (1197–1207), finding shelter in Halych.<sup>2446</sup> Worthy of note is the fact that the cult of St Paraskeva was observed in Moldavia at the same time, manifesting itself in the dedications of Orthodox churches under the hospodars Alexander the Good (1400–1432) and Stephen the Great (1457–1504).<sup>2447</sup>

The cult of the saint emerged in the period of increased migration of the Balkan Peninsula population caused by the expansion of the Turkish army.<sup>2448</sup> This created a perfect opportunity to present St Paraskeva as a pan-Slavonic martyr

2441 Św. Paraskewa Tyrnowska ze scenami żywota, XV w., drewno, tempera, 134 × 89 cm, z cerkwi w Uściu Gorlickim, MHS, nr inw. 985 – Janocha 2008, poz. kat. 293, il. na s. 376.

2442 Św. Męczennica Paraskewa ze scenami żywota, XV w., drewno, tempera, 137 × 87 cm, z cerkwi w Żohatyniu, MBLS, nr inw. 1957 – *Ikona karpacka...* 1998, poz. kat. i il. 8; Димитрій (Ярема) патриарх 2005, il. 73; Janocha 2008, poz. kat. 291, il. na s. 371.

2443 Św. Paraskewa (Petka) ze scenami żywota, 2. poł. XV w., 129 × 81 cm, z cerkwi w Krempnej, MBLS, nr inw. 385 – Janocha 2008, poz. kat. 294, il. na s. 380.

2444 Św. Paraskewa ze scenami żywota i męczeństwa, ikona, dat. na poł. XVI w., 134 × 86,5 × 2,3 cm, z cerkwi św. Paraskewy Tyrnowskiej we wsi Nowy Jar – Свенцицька, Откович 1991, poz. kat. 9. Na ekspozycji w HМЛ dat. na XV w.

2445 Kuczyńska 2013, s. 158–159.

2446 Чешмеджиев 2008, s. 19.

2447 Mureşan 2001, s. 257.

2448 Naumow 1996, s. 49–51; Kuczyńska 2003, s. 158; Biskupski 2013, s. 160.

2449 Na tej kanwie pojawi się ponownie zainteresowanie dziejami św. Paraskewy i wzmożenie jej kultu w latach 60. XIX w. w Carstwie Moskiewskim na gruncie konfrontacji z Turcją – Kuczyńska 2003, s. 159.

2441 *St Paraskeva of Tirnovo with Scenes from Her Life*, 15th c., wood, tempera, 134 × 89 cm, from the Orthodox church in Uście Gorlickie, MHS, inv. no. 985 – Janocha 2008, cat. no. 293, fig. on p. 376.

2442 *Martyr St Paraskeva with Scenes from Her Life*, 15th c., wood, tempera, 137 × 87 cm, from the Orthodox church in Żohatyn, MBLS, inv. no. 1957 – *Ikona karpacka...* 1998, cat. no. and fig. 8; Димитрій (Ярема) патриарх 2005, fig. 73; Janocha 2008, cat. no. 291, fig. on p. 371.

2443 *St Paraskeva (Petka) with Scenes from Her Life*, 2nd half of the 15th c., 129 × 81 cm, from the Orthodox church in Krempna, MBLS, inv. no. 385 – Janocha 2008, cat. no. 294, fig. on p. 380.

2444 *St Paraskeva with Scenes from Her Life and Martyrdom*, icon dated to the 16th c., 134 × 86.5 × 2.3 cm, from the Orthodox church of St Paraskeva of Tirnovo from the village of Nowy Jar – Свенцицька, Откович 1991, cat. no. 9. On exhibition at the HМЛ dated to the 15th c.

2445 Kuczyńska 2013, pp. 158–159.

2446 Чешмеджиев 2008, p. 19.

2447 Mureşan 2001, p. 257.

2448 Naumow 1996, pp. 49–51; Kuczyńska 2003, s. 158; Biskupski 2013, p. 160.

Tym bardziej że niemal dokładnie śladami jej relikwii przemieszczał się Grzegorz Camblak, wychowanek słynnej szkoły Eutymiusza z Wielkiego Tyrnowa, głosiciel kultu św. Paraskewy. Jego uczoność i cnoty znalazły tak wielkie poważanie w oczach księcia litewskiego Witolda i króla polskiego Władysława Jagiełły, że ustanowili go metropolitą Rusi Kijowskiej i w roku 1418 posłali na sobór w Konstancji z misją dyplomatyczną przedstawienia założeń planu unii obu Kościołów<sup>2450</sup>. Zwraca uwagę zbieżność tej daty z fundacją fresków ortodoksyjnych w katolickiej kaplicy Zamku Lubelskiego<sup>2451</sup>. Jego Oficjum zawiera hymny zapożyczone ze służby serbskiej i redakcji zachodnioruskich<sup>2452</sup>.

Żywoty literackie św. Paraskewy Tyrnowskiej, znanej także pod mianem Tracka, Kalikratejska, następnie Tyrnowska, wypełniały odniesienia do jej życia pustelniczego, bez nawiązań do męczeństwa. Na ikonach ruskich sceny boczne ilustrują jednak często sceny męczeństwa świętej, odnosząc się tym samym do żywota wczesnochrześcijańskiej męczennicy (Rzymskiej bądź Ikonijskiej). Jej legenda jest zatem nieco odmienna od żywota św. Paraskewy z Epibaty, mniszki i pustelnicy, której relikwie przenoszono z Sofii do Widyna, następnie Belgradu i Jass, co znajdowało odbicie w cyklach obrazowych. Wiele wskazuje na to, że dość swobodnie podchodzono do identyfikacji obu świętych, o czym świadczą kompilacje literackie i obrazowe, łączące ze sobą wątki przypisane bądź do jednej, bądź do drugiej świętej, chociaż niezmiernie intrygujący na tym tle jest przykład ikony z Daliowej w zbiorach lwowskich z całopostaciową figurą św. Paraskewy i jej mniejszą wersją umieszczoną obok jej głowy, z rozmyślnie połączonymi scenami życia pustelniczego na jednym boku ze scenami życia męczeńskiego na drugim<sup>2453</sup>. Należy zaznaczyć, że zestaw scen ilustrujących żywot świętej męczennicy miał charakter obiegowy. Te same zdarzenia odnajdziemy np. w ilustracjach cyklu św. Jerzego<sup>2454</sup>, zatem obrazujące narodziny świętego, konfrontację z cesarzem Dioklecjanem, uwięzienie, biczowanie, wrzucenie do jamy, niszczenie idoli, cierpienie w kotle, przypalanie pochodniami, przy czym są w tych cyklach obecne oczywiście również bardziej szczegółowe zdarzenia, charakterystyczne tylko dla określonego świętego. W istocie chodzi tu o manifestację wzorcowej postawy chrześcijańskiego wyznawcy, legitymizującej jego świętość dzięki świadectwu nieugiętej wiary, poddanej rozmaitym – choć podobnym – próbom.

2450 Woliński 1936, s. 16–17.

2451 L. Milajewa wysunęła sugestię, że to Camblak mógł być nawet autorem ich programu – Milajewa 1999, s. 112. Zob. Kruk 2017a, s. 145–201.

2452 Kuczyńska 2003, s. 159.

2453 Свенціцкий-Святицький 1929, tabl. 34, il. 50; Biskupski 1971, s. 49.

2454 Np. cykl malarski we freskach świątyni św. Jerzego w Cheliana na Krecie z 1319 r. – Spatharakis 2009, s. 142–147, il. 196–211.

– moved from place to place, from Bulgaria to Serbia, then to Moldavia and for a short time to the Polish-Lithuanian Commonwealth (during the reign of John III Sobieski) – as an allegory of the history of the population of the Balkans, driven from their homes by Muslim invaders.<sup>2449</sup> All the more so that the saint's relics were almost exactly followed by Gregory Tsamblak, an alumnus of Euthymius's reputed school of Tirnovo, the proponent of the cult of St Paraskeva. His erudition and virtues were held in such high regard by Grand Duke of Lithuania Vytautas and King of Poland Władysław Jagiełło that they appointed him to the position of Metropolitan of Kievan Rus' and sent him, in 1418, to the Council of Constance with a diplomatic mission to present the plan of the union of the two Churches.<sup>2450</sup> What is worth noting is the coincidence of this date with the commissioning of the Orthodox frescos in the Catholic chapel in the Lublin Castle.<sup>2451</sup> His Officium contains hymns borrowed from the Serbian service and Ruthenian redactions.<sup>2452</sup>

Literary hagiographies of St Paraskeva of Tirnovo, also known as of Thracia, Kalikrati (and finally Tirnovo), were filled with references to her life in seclusion, without allusions to martyrdom. However, side fields in the icons of Rus' often illustrate the scenes of the saint's martyrdom, at the same time referring to the life of the Early Christian martyr (of Rome or Iconium). Her legend is therefore slightly different from the life of St Paraskeva of Epivates, a nun and anchoress, whose relics were transferred from Sofia to Vidin, then to Belgrade and Iași, as reflected in cycles of images. Much indicates that there was a relatively free approach to the identification of both saints, as evidenced by the literary and pictorial compilations combining motifs associated with one or the other. Nevertheless, what is extremely intriguing in this context is an example of an icon from Daliowa in the Lviv holdings with the full figure of St Paraskeva and its smaller version placed next to her head, with deliberately combined scenes from the life in seclusion on one side with scenes from the martyr's life on the other.<sup>2453</sup> It should be noted that the selection of scenes illustrating the life of the martyr saint was rather universal. We can see the same events e.g. in the illustrations of the cycle of St George,<sup>2454</sup> so depicting the saint's birth, confrontation with Emperor Diocletian, imprisonment, flagellation, being thrown into a hollow, destroying idols, suffering in a pot, and

2449 This provided a basis for the revival of interest in the life of St Paraskeva and increased veneration of this saint in the 1860s in the Russian Empire caused by the confrontation with Turkey – Kuczyńska 2003, p. 159.

2450 Woliński 1936, pp. 16–17.

2451 L. Miliaieva suggested Tsamblak might have authored their programme – Milajewa 1999, p. 112. See Kruk 2017a, pp. 145–201.

2452 Kuczyńska 2003, p. 159.

2453 Свенціцкий-Святицький 1929, pl. 34, fig. 50; Biskupski 1971, p. 49.

2454 E.g. a painting cycle in the frescos in the Orthodox church of St George in Cheliana, Crete, from 1319 – Spatharakis 2009, pp. 142–147, figs. 196–211.

**Literatura (wybór)**

Οικονομίδης 1955–1957, s. 65–104; Halkin 1968, s. 390; Metzulescu 1972, s. 501–516; Kłosińska 1973, s. 218–221; Knoblen 1976a, s. 118–120; Knoblen 1976b, s. 120–121; Bakalova 1978, s. 175–211; Porov 1982, s. 160–181; Демина 1994, s. 259–272; Минева 1996, s. 85–95; Stradomski 1999, s. 83–93; Valtchinova 2000, s. 96–111; Walter 2000; Mureşan 2001, s. 249–280; Kuczyńska 2003; Минева 2005; Kruk 2007b, s. 40–43; Kruk 2007e, s. 331–348; Чешмеджиев 2008, s. 15–30; Janocha 2008, s. 370; Stradomski 2008a, s. 167–182; Stradomski 2008b, s. 175–184; Суботин-Голубовић 2008, s. 177–190; Sulikowska-Gąska 2008, s. 171–187; Цимбаліста 2009, s. 89–94; Sulikowska-Gąska 2009b, s. 99–124; Stradomski 2010, s. 105–115; Цимбаліста 2011, s. 94–106; Чистякова 2011, s. 13–24; Sulikowska-Gąska 2012a, s. 351–361; Sulikowska-Gąska 2012b, s. 351–361; Biskupski 2013, s. 143–161; Kuczyńska 2013, s. 158–171

burning with torches. It ought to be noted that these cycles of course also include more detailed events, characteristic of one particular saint. In fact, the aim was to manifest the model attitude of the Christian follower, legitimising their holiness thanks to the testimony to unyielding faith, subject to various – though similar – trials.

**Bibliography (selected)**

Οικονομίδης 1955–1957, pp. 65–104; Halkin 1968, p. 390; Metzulescu 1972, pp. 501–516; Kłosińska 1973, pp. 218–221; Knoblen 1976a, cols. 118–120; Knoblen 1976b, cols. 120–121; Bakalova 1978, pp. 175–211; Porov 1982, pp. 160–181; Демина 1994, pp. 259–272; Минева 1996, pp. 85–95; Stradomski 1999, pp. 83–93; Valtchinova 2000, pp. 96–111; Walter 2000; Mureşan 2001, pp. 249–280; Kuczyńska 2003; Минева 2005; Kruk 2007b, pp. 40–43; Kruk 2007e, pp. 331–348; Чешмеджиев 2008, pp. 15–30; Janocha 2008, p. 370; Stradomski 2008a, pp. 167–182; Stradomski 2008b, pp. 175–184; Суботин-Голубовић 2008, pp. 177–190; Sulikowska-Gąska 2008, pp. 171–187; Цимбаліста 2009, pp. 89–94; Sulikowska-Gąska 2009b, pp. 99–124; Stradomski 2010, pp. 105–115; Цимбаліста 2011, pp. 94–106; Чистякова 2011, pp. 13–24; Sulikowska-Gąska 2012a, pp. 351–361; Sulikowska-Gąska 2012b, pp. 351–361; Biskupski 2013, pp. 143–161; Kuczyńska 2013, pp. 158–171

## Św. Paraskewa ze scenami żywota i pasji

### St Paraskeva with Scenes from Her Life and Passion

#### MNK XVIII-57 (d. nr inw. 78.888)

Ikona z dolnego rzędu ikonostasu

Ziemia przemyska<sup>2455</sup>; lata 90. XV w.<sup>2456</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótno na całym podobraziu, zaprawa kredowo-gipsowa z domieszką kwarcu – Rap. 5.2, poz. 19), 110–111 × 85–85,5 × 3,5–4 cm

Dar Stanisława Zarewicza (Dz.P. 204), 1902 (zob. Kat. 7, 41, 42)<sup>2457</sup>

#### Stan zachowania

Kondycja ikony ogólnie zadowolająca. Dzieło wielokrotnie poddano pracom zabezpieczającym i konserwatorskim (stąd założone w wielu miejscach kity), lecz zachowano oryginalną kompozycję i kolorystykę. Ubytki farby, zwłaszcza na brzegach, dolna krawędź obrazu została w niewiadomym czasie ucięta. Podobrazie pęknięte pionowo.

#### Opisy historyczne

→ KI [b.a.] (przed 1951): „zniszczony, ubytki farby i gruntu, scena w prawym dolnym rogu w połowie zniszczona, obraz nieco obcięty u dołu”.

→ KI 1959: „bardzo zniszczony, w wielu miejscach zwłaszcza na brzegach farba zupełnie odpadła, u dołu obraz ucięty. Drzewo pęknięte wzdłuż”.

#### Konserwacje

→ 1960: pełna konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1961: konserwacja w PKRiM MNK/o. Sukiennice (J. Bobrowska i Z. Medwecka)

→ 2008, 28 I–31 III: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC

#### MNK XVIII-57 (former inv. no. 78.888)

Icon from the bottom tier of the iconostasis

Przemysł Land<sup>2455</sup>; 1490s<sup>2456</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas all over the whole support, chalk and gypsum ground with a quartz additive – Rep. 5.2, no. 19), 110–111 × 85–85.5 × 3.5–4 cm

Donated by Stanisław Zarewicz (Dz.P. [Correspondence Register] 204), 1902 (see Cat. 7, 41, 42)<sup>2457</sup>

#### Condition

The general condition of the icon is good. The work has undergone numerous works aiming to protect and conserve it (hence putties in many spots), but the original composition and colour palette have been preserved. Areas of loss in the paint layer can be seen especially on the edges, the bottom edge of the painting trimmed at some unknown time. A vertical crack in the support.

#### Historical descriptions

→ KI [n.a.] (before 1951): ‘damaged, areas of loss in the paint and ground layers, half of a scene in the bottom right corner destroyed, the painting slightly trimmed at the bottom’.

→ KI 1959: ‘badly damaged, in many spots, in particular at the edges, paint peeled off almost completely, the painting trimmed at the bottom. The panel cracked longwise’.

#### Conservation treatments

→ 1960: full conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice

→ 1961: conservation in the PKRiM MNK/o. Sukiennice (J. Bobrowska and Z. Medwecka)

→ 28 January–31 March 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC

<sup>2455</sup> Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Ikona chramowa ikonostasu, Ruś Halicka”; Gumińska 2010, s. 436: „Ikona patronalna (tzw. chramowa) z dolnego rzędu ikonostasu”.

<sup>2456</sup> Propozycje datowania: pocz. XIV w. [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 186]; koniec XIV – pocz. XV w. (Цимбаліста 2011, s. 142); XV w. (KI 1959; Kłosińska 1966, poz. kat. 3; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 26); XV w. [XIV w. (?)] (Gumińska 2010, s. 436); XVI w. [KI (b.a.) (przed 1951); Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 66].

<sup>2457</sup> Przy okazji darów i zakupów często nie sposób dociec proveniencji ikony, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę pocz. XX w., stąd sugestia patriarchy Dymitra, że być może zatajono ją naumyślnie, jest zupełnie nie na miejscu [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 160].

<sup>2455</sup> Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘Chramowa icon of the iconostasis, Halych (Ukr. Галич, Pol. Halicz) Rus’; Gumińska 2010, p. 436: ‘Patronal icon (known as *khramovaya*) from the bottom tier of the iconostasis’.

<sup>2456</sup> Suggested dating: beginning of the 14th c. [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, fig. 186]; end of the 14th–beginning of the 15th c. (Цимбаліста 2011, p. 142); 15th c. (KI 1959; Kłosińska 1966, cat. no. 3; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2008, p. 26); 15th c. [14th c. (?)] (Gumińska 2010, p. 436); 16th c. [KI (n.a.) (before 1951); Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 66].

<sup>2457</sup> Analysing gifts and purchases, it is very often impossible to be sure about the provenance of individual works, especially taking the beginning of the 20th c. into account, therefore a suggestion made by Patriarch Dymitriy that it might have been concealed intentionally, seems completely groundless [Димитрій (Ярема) патріарх 2005, p. 160].



### Podobrazie

Podobrazie tworzą dwie deski o szerokości ok. 35 i 50 cm. Stabilizowane są dwoma zastrzałami, mocowanymi pierwotnie na kołki, wpuszczonymi lewostronnie, o równej szerokości na całej długości – górny 5 cm i 5,5 cm; dolny 4,5 cm, od prawej krawędzi oddalone o 3 cm. Podobnie w miarę równo oddalone są od krawędzi – górny: 15 cm i 16 cm, dolny – 16 cm.

Rentgenogram ujawnił staranne i wyrafinowane połączenie obu desek za pomocą jakby drewnianych ściągaczy/kołków, co stosowano w najstarszych ikonach, m.in. w ikonie MNK XVIII-25 (Kat. 37). Innym archaicznym wyróżnikiem jest obecność kołków drewnianych przy górnej krawędzi ikony, równomiernie od siebie oddalonych, które dowodzą, że górna, wypukła rama została najpewniej nałożona na deskę i tymi kołkami zespolona z podobraziem. Ubytek u dołu ikony odnosiłby się zatem do podobnej ramy, która została wtórnie przymocowana, lecz potem utracona. Za pomocą nakładania od góry i dołu drewnianych profili, szerszych od podobrazia, i maskowania łączy przez zaklejanie ich płótnem, a następnie zaprawą oraz warstwą malarską, uzyskiwano efekt bardziej wypukłej ramy, a przede wszystkim wzmacniano i stabilizowano w ten sposób złączone pionowo deski podobrazia. O tym, jak skuteczny był to sposób, świadczy równa powierzchnia omawianej ikony, mimo jej 500-letniej metryki, podobnie jak wielkiej ikony *Sąd Ostateczny* (MNK XVIII-25, Kat. 37), w której zastosowano dokładnie ten sam zabieg. W jej wypadku pęknięcia poziome wyraźnie wskazują na miejsce połączenia obu profili z podobraziem.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, dzięki czemu ma naturalną ramę o szerokości 4,5 cm (u góry i dołu) i 3 cm (po bokach), wypełnioną niemal do połowy paskiem z cynobru (2 cm). Cynobru użyto również do zakreślenia nimbu, wypełnionego namalowanym ornamentem, oraz do wypełnienia krzyża w dłoni świętej.

### Support

The support consists of two boards, approx. 35 and 50 cm wide. They are stabilised with two battens, originally fixed with pegs, inserted on the left, of equal width along the whole length – the upper one 5 cm and 5.5 cm; the lower one 4.5 cm; 3 cm away from the right edge. Similarly, almost at the same distance from the edges – the upper one: 15 cm and 16 cm, the lower one – 16 cm.

An X-ray image has revealed a precise and refined connection of the two boards with the use of sort of wooden 'turnbuckles'/pegs, used in the oldest icons, among others in the icon MNK XVIII-25 (Cat. 37). Another archaic characteristic is the presence of wooden pegs at the top edge of the icon, distributed evenly, which are the evidence that the top, convex frame was probably fixed onto the board and joined with the support with the help of these pegs. An area of loss in the lower part of the icon is probably related to a similar frame, which was mounted secondarily, but later lost. By fixing wooden profiled slats, wider than the support, at the top and bottom, and masking the joints by gluing canvas onto them, and then covering them with the ground and paint layers, an effect of a more convex frame was obtained, and above all the boards of the support joined vertically were reinforced and stabilised in this way. What signifies how effective it was is the even surface of the analysed icon despite its 500-year-long history, as in the case of a large-sized icon of the *Last Judgement* (MNK XVIII-25, Cat. 37), in which exactly the same solution was used. In the case of the latter, horizontal cracks clearly show the place of joining the two profiled slats with the support.

### Front side

The icon with a *kovcheg*, thanks to which it has a natural frame with the width of 4.5 cm (at the top and bottom) and 3 cm (on the sides), filled almost in half with a vermilion-red strip (2 cm). Vermilion was also used to outline the nimbus, filled with a painted ornament and to fill the cross held by the saint.

Inskrypcje<sup>2458</sup> | Inscriptions<sup>2458</sup>

РОЖѢТВО СТЫА ПАТКЫ  
(= *Narodziny św. Piatki*)<sup>2459</sup>  
(= *The birth of St Petka*)<sup>2459</sup>

СВѢЦАМИ ЖРѢТЬ СѢЮ ПАРАСКОВГІЮ  
(= *Pochodniami przypalają św. Paraskewę*)<sup>2460</sup>  
(= *St Paraskeva burnt with torches*)<sup>2460</sup>

ОУНИДЕ СѢАА ПАРАСКОВНА ОУ  
КЪМРНИЦЮ И СОКРЪШН НДОЛЫ  
(= *Wstąpi św. Paraskewa do gontyny i niszczy idole*)<sup>2461</sup>  
(= *St Paraskeva enters a pagan temple and destroys idols*)<sup>2461</sup>

[ОУ] КОТЛѢ СѢЮ ПАРАСКОВЬ  
ГІЮ ВАРАТЬ  
[= *W kotle św. Paraskewę warzą (gotują)*] <sup>2462</sup>  
[= *St Paraskeva boiled (cooked) in a pot*] <sup>2462</sup>

ПОЛОЖЕНІЕ МОЦѢ  
СѢАА ПАРАСКОВГІИ  
(= *Złożenie relikwii św. Paraskewy*)<sup>2467</sup>  
(= *Entombment of St Paraskeva's relics*)<sup>2467</sup>

НСТАТІЕ СѢАА  
ПАРАСКОВГІИ  
(= *Ścięcie św. Paraskewy*)<sup>2468</sup>  
(= *St Paraskeva beheaded*)<sup>2468</sup>

ПІЛАМИ ТРѢТЬ СѢЮ  
ПАРАСКОВГІЮ  
(= *Piłami tną św. Paraskewię*)<sup>2469</sup>  
(= *Sawing St Paraskeva*)<sup>2469</sup>

ПРИВЕДѢШ СѢ  
ПАРАСКОВГІЮ ПРѢ ЦРѢА  
(= *Przyprowadzają św. Paraskewę do cara*)<sup>2463</sup>  
(= *St Paraskeva brought to the tsar*)<sup>2463</sup>

ЖИЛАМИ БІЮ ГАВАЖИМИ  
СѢЮ ПАРАСКОВЫЮ  
(= *Biczami biją krowimi św. Paraskewę*)<sup>2464</sup>  
(= *St Paraskeva beaten with cow whips*)<sup>2464</sup>

ОУСАДИША СѢЮ ПАРАСКО  
ВГІЮ ОУ ТЕМНИЦЮ  
(= *Wtrącają św. Paraskewę do ciemnicy*)<sup>2465</sup>  
(= *St Paraskeva thrown into a dark cell*)<sup>2465</sup>

ОУДИЦАМИ ТОРОЖІО СѢЮ  
ПАРАСКОВГІЮ  
(= *Wędzidłami szarpią św. Paraskewę*)<sup>2466</sup>  
(= *St Paraskeva torn with hooks*)<sup>2466</sup>

ПАДЕСА  
ЦРѢ СТРЕМЪГЛАВЬ  
ИС КОНѢ ОУ ДѢБРЬ  
[= *Upada car (cesarz) głową w dół z konia w kniezi*] <sup>2470</sup>  
[= *The tsar (emperor) falls off a horse head first in the forest*] <sup>2470</sup>

Dekoracje

W świetle widzialnym widoczny jest malowany, stylizowany ornament roślinny, wypełniający nimb św. Paraskewy. W obrazie XRF z filtrem uwypuklającym rozmieszczenie wapnia (Ca) uwidocznił się praktycznie niewidoczny w świetle VIS delikatny ornament floralny wypełniający łuzgę, czyli wąski uskok między polami bocznymi a polem środkowym. Ma on postać giętego pędu z odroślami, korespondującego z motywem w nimbie.

Opis i ikonografia

Święta Paraskewa została ukazana całopostaciowo z krzyżem w uniesionej prawej ręce. Po bokach i u dołu w polach

Decoration

In visible light one can see a painted, stylised foliate ornament filling St Paraskeva's nimbus. An X-ray image with a filter highlighting the distribution of calcium (Ca) revealed a delicate floral ornament decorating a *luzga*, the shallow angled edge between the central and side fields, which cannot be seen in visible light. The ornament has the form of a twisting shoot with suckers, which corresponds to the motif in the nimbus.

Description and iconography

St Paraskeva is depicted in full figure with a cross in her raised right hand. Side fields featured on the sides and at the bottom

2458 Rozpoznanie scen bez przytoczonych inskrypcji: Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2010, s. 436.

2459 Gumińska 1994, kat. [b.p.]: „Narodziny Świętej Paraskewy (i kąpiel dziecka)”.

2460 *Ibidem*: „Przypalanie pochodniami”.

2461 *Ibidem*: „Święta obalająca pogańskich bożków”.

2462 *Ibidem*: „Gotowanie Paraskewy w kotle”.

2463 *Ibidem*: „Święta przed skazującym ją cesarzem”.

2464 *Ibidem*: „Biczowanie”.

2465 *Ibidem*: „Święta w więzieniu”.

2466 *Ibidem*: „Wieszanie za włosy i przypalanie”.

2467 *Ibidem*: „Złożenie do grobu”.

2468 *Ibidem*: „Ścięcie”.

2469 *Ibidem*: „Piłowanie”.

2470 *Ibidem*: „Upadek cesarza, którego wraz z koniem pochłoniął leśny gąszcz (scena zachowana fragmentarycznie)”.

2458 The identification of scenes without citing the inscriptions: Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2010, p. 436.

2459 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]: ‘The birth of St Paraskeva (and bathing the baby)’.

2460 *Ibid.*: ‘Burning with torches’.

2461 *Ibid.*: ‘The saint knocks down pagan idols’.

2462 *Ibid.*: ‘Boiling Paraskeva in a pot’.

2463 *Ibid.*: ‘The saint before the emperor condemning her’.

2464 *Ibid.*: ‘Flagellation’.

2465 *Ibid.*: ‘The saint in prison’.

2466 *Ibid.*: ‘Hanging by hair and burning’.

2467 *Ibid.*: ‘Entombment’.

2468 *Ibid.*: ‘Decapitation’.

2469 *Ibid.*: ‘Sawing’.

2470 *Ibid.*: ‘The fall of the emperor engulfed with a horse by the woods (the scene has survived fragmentarily)’.

bocznych namalowano dwanaście scen z jej życia i męczeństwa. Nie jest to zatem wariant ikonograficzny odnoszący się do świętej pustelnicy z okresu średniobizantyńskiego, lecz męczennicy, której żywot odnoszony był bądź do II w. (św. Paraskewa Rzymska/Rzymianka, święto 26 lipca), bądź do czasów prześladowań chrześcijan w Cesarstwie rzymskim u schyłku III i na pocz. IV w. (św. Paraskewa z Ikonium/Ikonijska, święto 28 października). Niemniej, jak już wskazano, święte mogły być ze sobą utożsamiane.

Paraskewa ma na sobie zieloną suknię i narzucony na nią czerwony płaszcz, osłaniający także jej głowę nakrytą zielonym czepcem. Postać opisano w inskrypcji cerkiewno-słowiańskiej jako św. Paraskewę, lecz z użyciem zniekształconego słowa greckiego (gr. *hagia* zapisane jako *ō agiō*) oraz niespotykanej w ikonografii wersji imienia: *Paraskowgija*. Imię to powtarza się praktycznie we wszystkich kwaterach, stosowane konsekwentnie, poza polem pierwszym, gdzie opisano „Narodziny św. Piątki”. Świętą ukazano na tle w kolorze jasnej ochry, w postawie stojącej, na prostokątnym polu w kolorze brązu, bez zwyczajowo zaznaczonych kęp traw. Górną część tego pola wypełnia dekoracyjna, falista linia, zawarta między pogrubionymi ramkami, której niejako odpowiada wić falista wypełniająca aureolę świętej, malowana jaśniejszym odcieniem farby na ciemnozielonym tle nimbu.

Uderzająca jest prostota, surowość i ekspresja ikony, wzmocniona bardzo ograniczonym wyborem barw, z czerwienią jako dominantą. Kompozycje poszczególnych scen są mocno zredukowane, z tendencją do unikania zbędnych detali, ich rysunek jest precyzyjny i oszczędny, przez co całość sprawia wrażenie dzieła bardzo archaicznego albo opartego na bardzo dawnych wzorach. Wrażenie to wzmaga wspomniane użycie zniekształconego terminu greckiego w głównej inskrypcji. Gdziekolwiek pojawia się tło architektoniczne, przybierające na ogół postać prostego, zwartego ideogramu w opracowaniu płaszczyznowym, z wyjątkiem architektury w kwaterze w prawym dolnym rogu, obwiedzionej kolistym murem.

W ikonie tej wyjątkową trudność sprawia odczytanie inskrypcji zapisanych niezwykle cienką, czerwoną linią, o bardzo wydłużonych literach, niemal zupełnie niewidocznych na jasnoochrowym, ale też mocno przyciemnionym tle. Pole środkowe wydzielono czerwonym konturem o tej samej grubości co malowana zewnętrzna ramka ikony, wypełniająca mniej więcej połowę naturalnej, wypukłej ramki zewnętrznej, powstałej dzięki wykonaniu kowczegu. Napisy zostaną przeanalizowane niżej zasadniczo w odniesieniu do ikony zbliżonej pod względem ikonografii i czasu powstania, tj. ikony Św. *Paraskewy* z Żohatyna (MBLS, zob. przyp. 2442)<sup>2471</sup> i częściowo w odniesieniu do

show twelve painted scenes from the saint's life and martyrdom. Taking it into account, this iconographic variant does not refer to the anchoress saint from the Middle Byzantine period, but to the martyr whose life was related either to the 2nd c. (St Paraskeva of Rome, feast on 26 July) or to the time of the persecution of Christians in the Roman Empire at the close of the 3rd and the beginning of the 4th c. (St Paraskeva of Iconium, feast on 28 October). Nevertheless, as already mentioned, both saints could be identified with each other.

Paraskeva is wearing a green robe and a red cloak thrown over it, covering also her head, on which she has a green bonnet. The figure is described in a Church-Slavonic inscription as St Paraskeva, but with the use of a deformed Greek word (Gr. *hagia* written as *ō agiō*) and the version of name uncommon in iconography: *Paraskovgiya*. The name recurs practically in all fields, used consistently, apart from the first field which is accompanied by an inscription reading 'The birth of St Petka'. The saint is shown against a light ochre background, standing, in a brown rectangular field, without the usual tufts of grass. The upper part of this field is filled with a decorative, wavy line, represented between bold frames to which corresponds a wavy twig filling the saint's nimbus, painted with a lighter hue of paint against the dark-green background of the nimbus.

What is striking is the simplicity, austerity and expressiveness of the icon, enhanced with a much limited colour palette, with dominant red. The compositions of individual scenes are greatly reduced, with a tendency to avoid unnecessary details. Their drawing is precise and economical, as a result of which the whole gives the impression of a very archaic work or based on very old models, heightened with the abovementioned use of the distorted Greek term in the main inscription. Here and there one can see the architectural background, usually in the form of a simple, compact, two-dimensional ideogram, except for the architecture in the bottom right corner field, enclosed by a circular wall.

What creates a considerable difficulty in the present icon is the deciphering of the inscriptions written in an exceptionally thin red line, with much elongated letters, barely legible against the light-ochre, but also greatly darkened background. The central field has a red contour of the same width as the external painted border of the icon, filling almost half of the natural convex outer frame formed as a result of making the *kovcheg*. The inscriptions are analysed below mostly in relation to the icon which is very similar with regard to the iconography and time of origin, i.e. the icon of *St Paraskeva* from Żohatyn (MBLS, see footnote 2442)<sup>2471</sup> and partly in relation to the icon of *Great Martyr St Paraskeva* from Nowy

2471 Odczyt inskrypcji na ekspozycji ikon w MBLS 14 VI 2016.

2471 The inscription deciphered at the exhibition of icons at the MBLS on 14 June 2016.

ikony Św. Paraskewy Wielkiej Męczennicy z Nowego Jaru (HML, zob. przyp. 2444)<sup>2472</sup>, w której opisy zachowały się zdecydowanie gorzej.

Archaiczne cechy ikony każą ją uznać za jedną z najstarszych, jeśli nie najstarszą ikonę pochodzącą z obszaru ekumeny ruskiej w granicach Korony Polskiej w zbiorach krakowskich. Tym samym jest to jeden z najdawniejszych wizerunków św. Paraskewy na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej, świętej niezwykle popularnej w XV i XVI w.

### Kwatera 1: Narodziny św. Piatki

#### РОЖЕТВО СТЫЯ ПАТКЫ

(= *Narodziny św. Piatki*)

Opis tej sceny jest dokładnie taki sam w ikonie z Żohatyna (MBLS) i ikonie św. Paraskewy Tyrnowskiej w MNW<sup>2473</sup>, natomiast w ikonie lwowskiej święta nazwana jest „Piatnicą”. Matka św. Paraskewy spoczywa w połogu na białym posłaniu osłoniętym zieloną tkaniną. Obok, w basenie kształtem przypominającym chrzcielnicę, odbywa się kąpiel świętej. Tło wypełnia architektura. Całość przypomina scenę narodzin i kąpeli Jezusa albo innych świętych, np. św. Mikołaja. Ikonografia tej sceny różni się od tej w ikonie w zbiorach MHS, bardziej przypominającej sceny narodzin Marii z aniołem unoszącym rypidion nad niemowlęciem<sup>2474</sup>. Odmienne są także inne sceny, akcentujące sceny właściwe dla żywota św. Paraskewy Tyrnowskiej. Z kolei w ikonie z Żohatyna koncepcja tej sceny jest odmienna – brak kąpeli dziecka, które leży w powijakach na stole tuż przy łożu jego matki. Widać też tendencję malarza do zaznaczenia przestrzenności architektonicznego tła. W ikonie z Nowego Jaru dodano piastunkę, sprawdzającą dłonią temperaturę wody w basenie.

### Kwatera 2: Przyprawdzają św. Paraskewę do cara (cesarza)

#### ПРИВЕДЕШУ СТЬ ПАРАСКОВІЎО ПРѢ ЦРѦ

[= *Przyprawdzają św. Paraskewę do cara (cesarza)*]

W ikonie z Żohatyna inkrypcja ma nieco inną postać, lecz ten sam sens: „Św. Paraskewa przyprawdzona przed

Jar (HML, see footnote 2444),<sup>2472</sup> in which the inscriptions have survived in a definitely worse condition.

The archaic features of the icon suggest that it is one of the oldest, if not the oldest icon from the Ruthenian oecumene within the borders of the Crown of Poland in the Krakow holdings. At the same time it is one of the oldest likenesses of St Paraskeva, a saint that enjoyed enormous popularity in the 15th and 16th c. in the Ruthenian lands within the former Commonwealth of Poland and Lithuania.

### Field 1: *The birth of St Petka*

#### РОЖЕТВО СТЫЯ ПАТКЫ

(= *The birth of St Petka*)

The inscription accompanying this scene reads exactly the same as in the case of the icon from Żohatyn (MBLS) and the icon of St Paraskeva of Tirnovo in the MNW holdings,<sup>2473</sup> whereas in the Lviv the saint is referred to as *Pyatnitsa*. St Paraskeva's newly delivered mother is lying on a white bed covered with a green fabric. Next to her, in a basin whose shape reminds of a baptismal font, the saint's bath is taking place. The background is filled with architecture. The whole is reminiscent of the scene of the birth and bath of Jesus or other saints, e.g. St Nicholas. The iconography of this scene differs from the one in the icon in the MHS holdings, which reminds more of the scene of the birth of Mary with an angel raising a *ripidion* (fan) above the baby.<sup>2474</sup> Different are also other scenes, accentuating the events from the life of St Paraskeva of Tirnovo. In the Żohatyn icon the idea underlying this scene is different – what is not included is the scene of the bathing of the baby, lying in swaddling bands on the table next to her mother's bed. One can see the painter's tendency to mark the spaciousness of the architectural background. The icon from Nowy Jar additionally shows a nanny checking the temperature of water in the basin.

### Field 2: *St Paraskeva brought to the tsar (emperor)*

#### ПРИВЕДЕШУ СТЬ ПАРАСКОВІЎО ПРѢ ЦРѦ

[= *St Paraskeva brought to the tsar (emperor)*]

The Żohatyn icon bears a slightly different inscription, which conveys the same sense, though: 'St Paraskeva brought

2472 Odczyt inskrypcji na ekspozycji ikon w HML 15 IX 2016.

2473 Św. Paraskewa Tyrnowska ze scenami z żywota, dat. na XV w., ikona, drewno, tempera, 154 × 111 × 2,4–2,5 cm, z cerkwi pw. św. Paraskewy Tyrnowskiej w Olszaniczy (?), MNW – Sulikowska-Gąska 2009b, il. 1–12.

2474 Św. Paraskewa Tyrnowska ze scenami z żywota, dat. na 2. poł. XV w., nr inw. MHS/S/3408 – Biskupski 2013, poz. kat. 8, il. na s. 148. Odczyt inskrypcji na ekspozycji ikon w MBLS 14 VI 2016.

2472 The inscription deciphered at the exhibition of icons at the HML on 15 September 2016.

2473 *St Paraskeva of Tirnovo with Scenes from Her Life*, dated to the 15th c., icon, wood, tempera, 154 × 111 × 2.4–2.5 cm, from the Orthodox church of St Paraskeva of Tirnovo in Vilshanytsia (Ukr. Вільшаниця, Pol. Olszanica) (?), MNW – Sulikowska-Gąska 2009b, figs. 1–12.

2474 *St Paraskeva of Tirnovo with Scenes from Her Life*, dated to the 2nd half of the 15th c., inv. no. MHS/S/3408 – Biskupski 2013, cat. no. 8, fig. on p. 148. The inscription deciphered at the exhibition of icons at the MBLS on 14 June 2016.

cara”. Podobnie też wygląda opis sceny w ikonie z Nowego Jaru, częściowo zatarty.

Święta Paraskewa stoi przytrzymywana przez żołnierza przed obliczem cesarza, który zasiadając na tronie, wyciąga w jej stronę rękę, wskazując ją palcem w oskarżycielskim i zarazem skazującym geście. W tle widnieją mury miasta z wielką bramą usytuowaną między cesarzem a świętą. Władca ma na sobie czerwoną szatę, zdobioną lorosem, i czarne trzewiki, oparte na podnóżku, jego sługa zaś ma oryginalne nakrycie głowy znane ze sceny z ocaleniem chłopca z niewoli arabskiej w ikonie Św. Mikołaja ze scenami żywota i cudów (MNK XVIII-192, Kat I.46). W ikonie z Żohatyna (MBLS) Paraskewy pilnuje rycerz w kolczym kapturze; święta jest tu bardziej aktywna, wskazując cesarza gestem napomnienia. Inaczej też opracowano architekturę w tle.

### Kwtera 3: Pochodniami przypalają św. Paraskewę

СВѢЦІАМН ЖГѢТЬ СѢЮ ПАРАСКОВІЮ

(= Pochodniami przypalają św. Paraskewę)

W ikonie z Żohatyna, jak w wielu innych scenach, opis zaczyna się od podmiotu, lecz bez wymienienia imienia świętej, jest też tym razem dłuższy i wskazuje na nowy rodzaj cudu: „Świętą Męczennicę przypalają świecami i odsakuje od niej ogień i przypala [oprawców (?)]”.

Święta, obnażona, przywiązana do pala, poddana jest torturze przypalania pochodniami. Po obu stronach stoją oprawcy w tunikach zielonej i czerwonej, o charakterystycznych nakryciach głowy, spotykanych w ikonografii późnośredniowiecznej kręgu zachodniego. Postać po lewej ma głowę zakrytą kapturem z kostkowymi frędzlami, przypominającą kolczy kaptur albo czepiec, który pod niego wkładano, ta po prawej zaś ma na głowie kołpak, stanowiący jakby zniekształconą wersję kapalinu (starop. kłobuczek), popularnego zwłaszcza w późnym średniowieczu, tj. w XIII–XV w. Słup wyrasta z niewielkiego, stromego wzgórzka, przypominając wyniesienie Krzyża Chrystusowego na Górze Golgoty.

### Kwtera 4: Biczami biją krowimi św. Paraskewę

ЖИЛАМИ БИЮ ГАВАЖИМИ<sup>2475</sup> СѢЮ ПАРАСКОВІЮ

(= Biczami biją krowimi św. Paraskewę)

Podobnie jak w drugiej kwaterze, sens tego napisu w ikonie z Żohatyna jest ten sam, lecz inny jest szyk zdania: „Świętą biją biczami krowimi”. W ikonie z Nowego

before the tsar’. Much the same is the description of the scene in the Nowy Jar icon, partly erased.

St Paraskeva is standing held by a soldier before the tsar, who, sitting on the throne, is putting forth his hand towards her, pointing at her with a finger in a gesture of accusation and condemnation. The background shows city walls with a huge gate situated between the emperor and the saint. The ruler is wearing a red garment, decorated with the loros, and black shoes rested on a footrest, and his servant has an original headgear, known from the scene of releasing the boy from the Arab slavery in the icon of *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles* (MNK XVIII-192, Cat. 46). In the icon from Żohatyn (MBL) Paraskeva is guarded by a knight in a chainmail coif; the saint looks more active here, pointing at the emperor with a gesture of reprimand. The architecture in the background looks different, too.

### Field 3: St Paraskeva burnt with torches

СВѢЦІАМН ЖГѢТЬ СѢЮ ПАРАСКОВІЮ

(= St Paraskeva burnt with torches)

In the icon from Żohatyn, similarly as in many other scenes, the inscription starts with the subject, but the saint's name is not mentioned. Moreover, it is longer and indicates a new miracle type: ‘The Martyr Saint is burnt with candles and the fire springs back and burns [her torturers (?)]’.

The saint, stripped, tied to a pole, is being burned with torches. She is flanked by her torturers in green and red tunics, with characteristic headgear, encountered in the late medieval iconography of the Western circle. The figure on the left has his head covered with a fringed hood, reminiscent of the chainmail coif or bonnet, put under it, and the one on the right has a calpack on his head, as if a distorted version of a kettle hat, popular in particular in the late Middle Ages, i.e. in the 13th–15th c. The pole rises from a small, steep hill, reminding of the elevation of Christ's Cross on Mount Golgotha.

### Field 4: St Paraskeva beaten with cow whips

ЖИЛАМИ БИЮ ГАВАЖИМИ<sup>2475</sup> СѢЮ ПАРАСКОВІЮ

(= St Paraskeva beaten with cow whips)

As in the second field, the sense of this inscription in the Żohatyn icon is the same, but the word order is different: ‘The saint is beaten with cow whips’. It seems in the icon from Nowy

<sup>2475</sup> Жилы говьяжия lub воловья – sznury lub bicze z żył wołowych (*Mineja* II XI; *Słownik c.-s.-p.*, s. 109).

<sup>2475</sup> Жилы говьяжия от воловья – strings or whips made of bovine veins (*Mineja* II XI; *Słownik c.-s.-p.*, p. 109).

Jaru wydaje się, że przywołano podwójne narzędzie tortur, tj. haki i bicze: *заками желами*.

Scena o podobnej kompozycji jak w poprzedniej kwaterze z tą różnicą, że oprawcy zamachują się na świętą wiązkami trzech zakończonych kulkami biczów, precyzyjnie scharakteryzowanych jako krowie. Święta zwraca głowę ku polu środkowemu, podobnie jak w poprzedniej kwaterze. Kata noszącego kapalin tym razem usytuowano po lewej stronie.

W ikonie z Żohatyna oprawcy noszą krótkie tuniki, ten z prawej ma na głowie kapalin.

#### Kwarta 5: Wstąpi św. Paraskewa do gontyny i niszczy idole

ΟΥΝΗΙΔΕ ΣΤΑΛ ΠΑΡΑΣΚΟΒΗΑ ΟΥ  
ΚΣΜΡΗΝΗЦЮ И СОКРЪШІН НІДОЛЫ

(= Wstąpi św. Paraskewa do gontyny i niszczy idole)

Tej sceny w ikonie z Żohatyna brak, jakby w zamian pojawia się motyw konfrontacji św. Paraskewy ze żmiją/smokiem jako uosobieniem zła. W ikonie krakowskiej święta wstępuje do świątyni pogańskiej, unosząc w prawej dłoni krzyż. Użyte w ikonie określenie pogańskiego kultu i jego pochodne odnotowane są już w IX-wiecznym głaogolickim *Euchologionie synajskim* (łac. *Euchologium Sinaiticum*), jak również w *Kodexie Supraskim* (*Codex Suprasliensis*) z pocz. XI w.<sup>2476</sup>

W niewielkiej przestrzeni gontyny (cs. *kumrnica*), otwartej na zewnątrz wielką, półkolistą arkadą, widoczne są dwa słupy z przewiązkami, przeznaczone dla figur idoli. Idol po lewej stronie nadal stoi na filarze, wznosząc ku górze lewą rękę, a prawą podpierając swój bok. Prawy idol leży połamany między słupami, jakby porażony widokiem krzyża w dłoni świętej. Intrygujący jest sposób wizualizacji obu idoli, pozbawionych modelowania, przez to płaskich, odcinających się jedynie jasnym kolorem na tle wnętrza świątyni. Tego typu konwencja przedstawiania figur idoli została najpewniej zapożyczona ze wzorów, co do których twórcy chrześcijańscy mieli pewność, że ilustrują dawnych bogów pogańskich. W ich poszukiwaniu mogli posilkować się tym, co po czasach antycznych pozostało i było wciąż powszechnie dostępne, np. ich wizerunkami na monetach i medalach. Taki też można wysnuć wniosek, analizując np. figury demonów w kwaterze o podobnej tematyce, w której tym razem św. Katarzyna Aleksandryjska strąca idole z ich piedestałów w przechowywanej na Górze Synaj ikonie z XII–XIII w.<sup>2477</sup> W tym wypadku poza idola stojącego pod baldachimem żywo przypomina figurę Marsa, który jedną

2476 Коумръскѣ (Euch. Sinaii. 60<sup>v</sup>, 4–5); коумръсцѣн Cod. Supr. 176.23 – Речник-индекс на Синайския Евхологий, s. 153.

2477 Św. Katarzyna Aleksandryjska ze scenami żywota, ikona, koniec XII–pocz. XIII w., drewno, tempera, 75,5 × 51,5 × 5 cm, z kaplicy relikwiarzowej

Jar two instruments of torture are mentioned, i.e. hooks and whips: *заками желами*.

The scene has much the same composition as the previous field, differing in that the torturers are swinging three bunches of whips finished with balls, characterised precisely as cow's whips. The saint is turning her head towards the central field, the same as in the previous field. The torturer wearing a kettle hat is depicted on the left this time.

In the Żohatyn icon the torturers wear short tunics, and the one on the right has a kettle hat on his head.

#### Field 5: St Paraskeva enters a pagan temple and destroys idols

ΟΥΝΗΙΔΕ ΣΤΑΛ ΠΑΡΑΣΚΟΒΗΑ ΟΥ  
ΚΣΜΡΗΝΗЦЮ И СОКРЪШІН НІДОЛЫ

(= St Paraskeva enters a pagan temple and destroys idols)

This scene is not included in the Żohatyn icon, and it is as if replaced by a motif of St Paraskeva's confrontation with a viper/dragon as the embodiment of evil. The Krakow icon shows the saint entering a pagan temple, lifting a cross in her right hand. The term referring to the pagan worship and its reflections, featured in the icon, are mentioned already in the 9th-century *Euchologium Sinaiticum* in the Glagolitic alphabet, as well as in the *Codex Suprasliensis*, from the beginning of the 11th c.<sup>2476</sup>

In a small space of the pagan temple (CS. *kumrnica*), with a huge semicircular arcade, one can see two poles with arcades made for the figures of idols. The idol on the left is still rested on the pillar, with the left hand raised, and the right hand on the side. The idol on the right is lying broken between the poles, as if struck by the view of the cross held by the saint. What is intriguing is the way of visualising the two idols, without modelling, thus flat, standing out against the background of the temple's interior only due to their light colour. This convention of representing idols was probably borrowed from the models as to which Christian artists were sure that they depicted old pagan gods. Seeking them they might have made use of what was left from the ancient times and was still widely available, e.g. their images on coins and medals. A conclusion like this may be drawn when analysing e.g. the figures of demons represented in the field devoted to much the same themes, in which this time St Catherine of Alexandria knocks the idols off their pedestals in an icon, dating from the 12th–13th c., kept on Mount Sinai.<sup>2477</sup> In this case the pose of the idol standing under a canopy vividly resembles

2476 Коумръскѣ (Euch. Sinaii. 60<sup>v</sup>, 4–5); коумръсцѣн Cod. Supr. 176.23 – Речник-индекс на Синайския Евхологий, p. 153.

2477 St Catherine of Alexandria with Scenes from Her Life, icon, end of the 12th–beginning of the 13th c., wood, tempera, 75.5 × 51.5 × 5 cm, from the reliquary

rękę wspiera na włóczni, a drugą na tarczy – znaną z licznych główni mieczy rzymskich, których wiele zachowało się na ziemiach polskich, np. w mieczu rzymskim, znalezionym w Hromówce na Podolu<sup>2478</sup>.

W ikonie krakowskiej idol pozbawiony jest tych detali, być może z racji zatarcia w kolejnej kopii pamięci o atrybutach, które miał pierwowzór. Układ rąk stojącego idola w większym stopniu przypomina znany z rysunku Albrechta Dürera posąg Apolla Belwederskiego, trzymającego w opuszczonej prawej ręce łuk, a w lewej – kulę<sup>2479</sup>. Słynna rzeźba została utrwalona przez niemieckiego Mistrza wkrótce po jej wydobyciu z ziemi w Ogrodach Belwederskich w Rzymie, trudno jednak przypuszczać, by to akurat ta konkretna rzeźba mogła zainspirować malarza ikony. Z drugiej strony w scenie kruszenia idoli przez św. Mikołaja w malowidłach w Bojanie z XIII w. idole są zobrazowane w sposób tak bardzo przypominający rzeźby klasyczne, że Nancy P. Ševčenko zadała pytanie, czy ich autor mógł znać oryginały hellenistyczne, w tym jedną z licznych rzeźb Afrodyty, np. splądrowaną przez krzyżowców w Konstantynopolu<sup>2480</sup>.

Zwraca uwagę fakt, że w dużym zbliżeniu widoczne są oczy i usta tego idola, mające odniesienie do znamienych słów Ps 115 (113B):3–8, nieodmiennie przywoływanego w sytuacji rozważań nad bałwochwalczym kultem pogan:

Nasz Bóg jest w niebie;  
czyni wszystko, co zechce.  
Ich bożki to srebro i złoto,  
robotą rąk ludzkich.  
Mają usta, ale nie mówią;  
oczy mają, ale nie widzą.  
Mają uszy, ale nie słyszą;  
nozdrza mają, ale nie czują zapachu.  
Mają ręce, lecz nie dotykają;  
nogi mają, ale nie chodzą;  
gardłem swoim nie wydają głosu.  
Do nich są podobni ci, którzy je robią,  
i każdy, który im ufa<sup>2481</sup>.

...

w bazylice św. Katarzyny, Synaj, monaster św. Katarzyny – Piatnitsky 2000, poz. kat. S60 na s. 244–246.

2478 Miecz rzymski, ok. 160 r. n.e., MAK – *Pradzieje...* 2005, kat. 238.

2479 Albrecht Dürer, *Apollo*, rysunek, 1501–1503, 21,8 × 14,5 cm, Nowy York, Metropolitan Museum of Art. Skupienie artysty na szczegółowym rysunku anatomii potwierdza ryciną z 1504 r., w której Adam został przedstawiony niczym antyczny heros: Albrecht Dürer, *Adam i Ewa*, rycina, 1504, 25,2 × 19,5 cm, San Marino w Kalifornii, Huntington Library, Art Collections and Botanical Garden; Londyn, British Museum.

2480 Ševčenko 1983, s. 133.

2481 *PsMt* 23 (*Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, s. 227): „Gdy błogosławiona Maryja weszła z dzieciątkiem do świątyni [w egipskim Sotinen miało znajdować się 375 posągów – przyp. M.P.K.] stało się tak, iż wszystkie posągi bóstw padły na ziemię. Wszystkie leżały z doszczętnie rozbitymi i strzaskanymi obliczami. W ten sposób jawnie okazała się ich niemość”. Św. Teofil z Antiochii (II w.)

the figure of Mars, with one hand rested on a spear and the other on a shield – known from numerous blades of Roman swords, many of which have survived in the Polish lands, e.g. a Roman sword discovered in Hromovka, Podolia.<sup>2478</sup>

In the Krakow icon the idol does not have these details, perhaps because the memory of attributes included in the prototype had faded away by the time it was painted. The arrangement of hands of the standing idol is to a larger extent reminiscent of the statue of Apollo Belvedere, known from a drawing by Albrecht Dürer, holding a bow in the lowered right hand and a ball in the left hand.<sup>2479</sup> The celebrated sculpture was depicted by the German master shortly after it had been dug out of the ground in the Belvedere Gardens, Rome, but it is hardly probable that this particular sculpture inspired the painter of the present icon. On the other hand, in the scene of the crushing of idols by St Nicholas in the 13th-century paintings in Boyana idols are represented in the way resembling classical sculptures so much that Nancy P. Ševčenko posed a question whether their author might have known Hellenist originals, including one of numerous sculptures of Aphrodite, e.g. the one plundered by the crusaders in Constantinople.<sup>2480</sup>

Worth noting are the eyes and mouth of the idol in close-up, an allusion to the significant words from Ps. 115 (113B):3–8, invariably cited when discussing the idolatrous cult of pagans:

But our God is in the heavens:  
he hath done whatsoever he hath pleased.  
Their idols are silver and gold,  
the work of men's hands.  
They have mouths, but they speak not:  
eyes have they, but they see not:  
They have ears, but they hear not:  
noses have they, but they smell not:  
They have hands, but they handle not: feet have they, but they walk not:  
neither speak they through their throat.  
They that make them are like unto them;  
so is every one that trusteth in them.<sup>2481</sup>

...

chapel in the St Catherine's basilica, Sinai, St Catherine's monastery – Piatnitsky 2000, cat. no. S60 on pp. 244–246.

2478 Roman sword, ca. CE 160, MAK – *Pradzieje...* 2005, cat. 238.

2479 Albrecht Dürer, *Apollo*, drawing, 1501–1503, 21,8 × 14,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art. The artist's focus on the detailed drawing of anatomy is confirmed by a print from 1504, in which Adam is depicted like an ancient hero: Albrecht Dürer, *Adam and Eve*, print, 1504, 25,2 × 19,5 cm, San Marino, California, Huntington Library, Art Collections and Botanical Garden; London, British Museum.

2480 Ševčenko 1983, p. 133.

2481 *PsMt* [*PsMatt.*] 23 (*Apokryfy Nowego Testamentu* 1980, p. 227): 'When the blessed virgin Mary entered the temple with the baby [there were 375 statues in Sotinen, Egypt – note: M.P.K.] all the pagan idols fell flat on the ground. All were lying with completely broken and crushed faces. In this way their nothingness was revealed'. St Theophilus of Antioch (2nd c.) in his only preserved

Jeszcze jedna kwestia zwraca tu uwagę, mianowicie w scenie tej obecne są dwa idole. Tego typu precedensy obecne są w marginaliach *Psalterza Kijowskiego z 1397 r.* (zob. przyp. 1928), w których wielokrotnie pojawia się motyw hołdu oddawanego idolom z włóczniami i egidami, ustawionym na wysokich kolumnach, w kontekście losów Izraelitów w Egipcie. Oto lud składa czołobitne pokłony jednemu idolowi na kolumnie (fol. 105r) lub dwóm idolom na dwóch kolumnach (fol. 150v), jako ilustracji Ps 106 (105):19; 106:28:

U stóp Horebu zrobili cielca  
i oddawali pokłon ulanemu posągowi.  
Zamienili swą Chwałę  
na wizerunek cielca jedzącego siano.  
[...]  
Potem przystali do Baal-Peora,  
spożywali z ofiar dla [bogów] umarłych.

Na marginesie innej karty (fol. 162v) król Dawid wskazuje na dwa idole stojące na jednej kolumnie, co jest obrazowym komentarzem do wyżej przytoczonych słów Psalmu 115 (113B) o bożkach mających nieme usta i niewidzące oczy (Ps 115:3–8). W kontekście analizowanej sceny należy odnotować występowanie na wielu mieczach rzymskich odnalezionych na terenie Polski dwóch idoli umieszczonych obok siebie, lecz tym razem Marsa i Wiktorii, np. w Podlodowie na Lubelszczyźnie<sup>2482</sup> czy w Piaskach koło Bełchatowa<sup>2483</sup>.

Przytoczone wyżej wersy Psalmu przywołano w apokryfie serbskim z XIV w., przy okazji opisu żywota św. Paraskewy w tym miejscu narracji, gdzie odmawia ona „carowi helleńskiemu” oddania hołdu dwóm bóstwom należącym do głównych w panteonie grecko-rzymskim, tj. „wielkiemu bogu Apollinowi i matki bogów Artemidzie” (ВЕЛНКОМОУ

...

w swoim jedynym zachowanym dziele *Do Autolika (Ad Autolyicum)* zawarł m.in. krytykę idololatrii, po charakterystyce bóstw antycznych stwierdzając: „Nie są oni więc żadnymi bogami, lecz »idolami«, jak powiedzieliśmy wyżej, »dzielami rąk ludzkich« (Ps 113,12; 134,15) i »nieczystymi demonami« (Ps 95,5). »Niech ci, którzy je czynią« i pokładają w nich nadzieję, staną się »do nich podobnie« (Ps 113,16; 134,18)” – Teofil z Antiochii, *Do Autolika* 10.6. Hypatiusz, arcybiskup Efezu, wskazywał na wyższość słowa pisanego, a obrazy tolerował ze względów pedagogicznych jako pożyteczne dla kształcenia ludzi prostszych i mniej doskonałych – Hypatiusz z Efezu, *Różne poszukiwania*, s. 430, 433. Z kolei św. Jan z Damaszku wspominał o zakazach, iż dane zostały Żydom ze względu na ich skłonność do bałwochwalstwa, chrześcijanom zaś, by mogli stać się w pełni dojrzałymi ludźmi, wskazując zarazem wiele przykładów przyzwolenia przez Prawo (czyli Stary Testament) na tworzenie dzieł sztuki: „Tak też i my czynimy, nie sporządzając wizerunków Boga, wykonujemy podobizny świętych” – Jan z Damaszku, *I Mowa obronna* 8, 16, 20. Na końcu *Mowy I* zaś apelował: „Przyjmij więc całą naukę pochodzącą z Pisma św. i od Ojców; choć Pismo św. mówi: »bożki to srebro i złoto, dzieło rąk ludzkich« (Ps 35,15), to nie znaczy, że zabrania oddawania czci wszystkim przedmiotom nieożywionym czy też dziełom rąk ludzkich, ale tylko przedstawieniom demonów” – *ibidem*, s. 26.

2482 Kokowski 2005, il. 24.

2483 Horbacz, Ołędzki 1985, s. 71–108.

Yet another issue calling for attention here is the depiction of two idols in this scene. Precedents of this kind are present in the marginalia of the *Kiev Psalter of 1397* (see footnote 1928), with a highly recurring motif of tribute paid to the idols with spears and aegides, placed on high columns, in the context of the history of the Jews in Egypt. Here the people bow down before one idol on the column (fol. 105r) or two idols on two columns (fol. 150v), as an illustration of Ps. 106 (105):19; 106:28:

They made a calf in Horeb,  
and worshipped the molten image.  
Thus they changed their glory  
into the similitude of an ox that eateth grass.

...

They joined themselves also unto Baalpeor,  
and ate the sacrifices of the dead [gods].

In the margin of another leaf (fol. 162v) King David points to idols on one column, which is a pictorial commentary on the abovementioned Psalm 115 (113B) concerning the gods with mouths that do not speak and eyes that do not see (Ps. 115:3–8). In the context of the analysed scene one should note the depiction of two idols next to each other, this time Mars and Victory, on numerous Roman swords found in the territory of Poland, e.g. in Podlodów in the Lublin region<sup>2482</sup> or in Piaski near Bełchatów.<sup>2483</sup>

Verses from the above Psalm were cited in the Serbian apocryphal text from the 14th c., on the occasion of the description of the life of St Paraskeva in this place in which she refused ‘the Hellenic tsar’ to pay tribute to two gods representing the main ones in the Greek-Roman pantheon, i.e. ‘the great god Apollo and the mother of gods Artemis’ (ВЕЛНКОМОУ БОГОУ АПОЛОНУ И МАТЕРИ БОГОМЪ АРТЕМИДИ).<sup>2484</sup> This, perhaps,

...

work *To Autolyicus (Ad Autolyicum)* among others expressed criticism of idolatry, stating after the characterisation of ancient gods: “They are no gods, but “idols”, as already mentioned, ‘the work of human hands’ (Ps. 113:12; 134:15) and “evil demons” (Ps. 95:5). “They that make them are like unto them; so is every one that trusteth in them (Ps. 113:16; 134:18; 115:8)” – Teofil z Antiochii, *Do Autolika* 10.6. Hypatius, Bishop of Ephesus, emphasised the superiority of the written word, and he tolerated images only for pedagogical reasons as useful in educating simple and less perfect people – Hypatiusz z Efezu, *Różne poszukiwania*, pp. 430, 433. St John of Damascus mentioned that the bans were imposed for the Jews as they showed a tendency to practise idolatry and for Christians to become fully mature humans, at the same time providing a great number of examples of the consent given by the Law (that is the Old Testament) to create artworks: “This is what we do, not making images of God, making the likenesses of saints” – Jan z Damaszku, *I Mowa obronna* 8, 16, 20. At the end of *Mowa I* he appealed: ‘Accept the whole teachings from the Bible and Fathers, although the Bible reads: “idols are silver and gold, the work of men’s hands” (Ps. 35:15; 115:4), it does not mean it forbids to venerate any inanimate objects or the works of men’s hands, but only the images of demons’ – *ibid.*, p. 26.

2482 Kokowski 2005, fig. 24.

2483 Horbacz, Ołędzki 1985, pp. 71–108.

2484 НБС, Мс. 104 – *Апокрифско житије* 1895, p. 29.



БОГОУ АПОЛОНУ И МАТЕРИ БОГОМЪ АРТЕМИДЫ)<sup>2484</sup>. Tym zatem, być może, tłumaczyć należy obecność w ikonie krakowskiej dwóch idoli, które św. Paraskewa strąca z piedestałów niczym Mojżesz (Pwt 9,21; 12,2–3) albo apostołowie Słowiańszczyzny<sup>2485</sup>.

Godna uwagi w tym kontekście jest scena demolowania świątyni Artemidy przez św. Mikołaja w cyklu mu poświęconym w malowidłach cerkwi w Dolnej Kamenicy, powstałej z fundacji despoty Michała w czasach króla Michała Szismana (1323–1330), wówczas w granicach Królestwa Bułgarii<sup>2486</sup>. W tym wypadku święty zamierza się z młotem na Artemizjon w formie tolosu, z którego wypada konturowo opisana figura idola. Z kolei w cyklach freskowych cerkwi fundacji serbskiego króla Milutina w Deczanach i Staro Nagoriczane (ok. 1318) tym razem to św. Jerzy niszczy świątynię Apollina<sup>2487</sup>.

#### Kwaterna 6: *Wtrącają św. Paraskewę do ciemnicy*

ОУСАДИША СЪШЮ ПАРАСКО ВГЪЮ ОУ ТЕМНИЦЮ  
(= *Wtrącają św. Paraskewę do ciemnicy*)

W tej kompozycji dominantą jest budowla o bliżej nieokreślonej formie, przypominająca wieżę, w której wnętrzu widoczna jest święta, ujęta w popiersiu z krzyżem w dłoni prawej i z uniesioną w geście akklamacji dłonią lewą. Jest to zatem ponownie bardzo surowa i oszczędna w środkach ilustracja, pozbawiona innych świadków. Gest świętej przywodzi na myśl starochrześcijańskie manifestacje ufnej pobożności, wyrażane w gestach orantów, unoszących dłonie ku górze, w okresie średniowiecznym zmodyfikowane w sposób zobrazowany w ikonie.

#### Kwaterna 7: *W kotle św. Paraskewę warzą (gotują)*

[ОУ] КОТАЪ СЪШЮ ПАРАСКОВЪГЪЮ ВАРАТЬ  
(= *W kotle św. Paraskewę warzą (gotują)*)

Oto kolejna scena męczeństwa zobrazowana z dbałością o precyzję, której brak w ikonach z Żohatyna i Nowego Jaru. Oprawcy zanurzają w ogniu długie, zakrzywione na końcach kije lub pręty, zapewne w celu większego wzniesienia ognia, który obejmuje płomieniami wielki kocioł ze stojącą

2484 НБС, Ms. 104 – *Апокрифско житије* 1895, s. 29.

2485 Labuda 1999, s. 177, 206, 208.

2486 Dolna Kamenica (serb. *Доња Каменица*), cerkiew pw. Świętej Bogurodzicy, pocz. XIV w. – Piguet-Panayotova 1987, s. 207, il. 96. W malowidłach tej cerkwi zilustrowano cykle obu świętych – Mikołaja i Paraskewy inspirowane prawdopodobnie freskami Bojany. Św. Mikołaj należał do najbardziej popularnych świętych w świecie ortodoksyjnym, będąc zarazem patronem fundatora, który musiał szczególnym kultem otaczać relikwie św. Paraskewy przechowywane w tym czasie w pobliskim Widynie, którego był despotą.

2487 Ševčenko 1983, s. 131–132.

should be used to explain the presence, in the Krakow icon, of two idols that St Paraskeva knocks off the pedestal like Moses (Deut. 9:21; 12:2–3) or the apostles of the Slav lands.<sup>2485</sup>

Worthy of special note in this context is a scene of wrecking the temple of Artemis by St Nicholas in a cycle devoted to him in the paintings in the Orthodox church in Dolna Kamenitsa, commissioned by the despot Michael during the time of Michael Shishman (1323–1330), then within the borders of the Kingdom of Bulgaria.<sup>2486</sup> In this case the saint aims a blow with a hammer at the Artemision in the form of a tholos tomb, from which the figure of the idol, marked with contours, falls out. In the cycles of frescos in the Orthodox churches commissioned by King Milutin of Serbia in Dečani and Staro Nagoričane (ca. 1318), it is St George that destroys the temple of Apollo.<sup>2487</sup>

#### Field 6: *St Paraskeva thrown into a dark cell*

ОУСАДИША СЪШЮ ПАРАСКО ВГЪЮ ОУ ТЕМНИЦЮ  
(= *St Paraskeva thrown into a dark cell*)

This composition is dominated by a building in an unidentified form, resembling a tower, inside which one can see the saint, depicted in a bust with a cross in her right hand and her left hand lifted in a gesture of acclamation. It is therefore again a very austere illustration, economical with means, without any other witnesses. The gesture made by the saint brings to mind Early Christian manifestations expressed in the gestures made by orantes raising hands, in the medieval period modified in the manner represented in the icon.

#### Field 7: *St Paraskeva boiled (cooked) in a pot*

[ОУ] КОТАЪ СЪШЮ ПАРАСКОВЪГЪЮ ВАРАТЬ  
(= *St Paraskeva boiled (cooked) in a pot*)

The field shows another scene of martyrdom painted with attention and precision, which cannot be said about the icons from Żohatyn and Nowy Jar. The torturers are putting long sticks or bars, curved at the ends, into fire, probably to fuel fire flames enveloping the huge pot with the saint standing

2485 Labuda 1999, pp. 177, 206, 208.

2486 Dolna Kamenitsa (Serb. *Доња Каменица*), the Orthodox church of the Saint Mother of God, beginning of the 14th c. – Piguet-Panayotova 1987, p. 207, fig. 96. The paintings in this Orthodox church include the cycles of both saints – Nicholas and Paraskeva, probably inspired by the frescos in Bojana. St Nicholas was one of the most popular saints in the Orthodox world, being at the same time the patron of the founder, who must have particularly venerated St Paraskeva's relics, at that time kept in nearby Vidin, he was despot of.

2487 Ševčenko 1983, pp. 131–132.

w nim świętą. Kocioł zawieszony jest na ruszcie, a całość konstrukcji namalowano z dbałością o najmniejszy detal. Ponownie wyróżnia się nakrycie głowy (rodzaj kapalina) oprawcy po prawej stronie, odwracającego głowę, jakby pod wpływem żaru bijącego od ognia. Jego odpowiednik po stronie lewej ma głowę odkrytą i zieloną tunikę, pozostającą w kontraście z czerwoną szatą drugiego kata.

#### Kwtera 8: Wędzidlami szarpią św. Paraskewę

ΟΥΔΙЦАМИ ТОРОЖІО<sup>2488</sup> СТЪЮ ПАРАСКОВГІЮ  
(= Wędzidlami szarpią św. Paraskewę)

Kolejna scena bez analogii we wskazanych ikonach. W scenie tej w ikonie krakowskiej świętą poddano podwójnej torturze. Zawieszona za włosy, jest zarazem okrutnie szarpana za piersi zakrzywionymi prętami. Scena w przemyślany sposób stanowi obrazowe pendant do uprzednio opisanej, konstrukcja służąca do tortur jest bowiem podobna do tej, na której zawieszono kocioł. Ogólnie w ikonie zwraca uwagę zróżnicowanie tortur, precyzja użytych narzędzi oraz ich opis. Pozornie wydaje się, że powtarza się tu męka z użyciem pochodni, tymczasem użyto wędzideł (cs. *оудица*), odpowiadających greckiemu i zarazem biblijnemu słowu *χαλινον / τὰ χαλινά*<sup>2489</sup>. Tak jak w wielu innych scenach, siła wyrazu opiera się tu na lakoniczności oraz kontraście użytych barw przy ich bardzo ograniczonym wyborze. I znów jeden z katów jest bez nakrycia głowy, podczas gdy drugi ma fantazyjny wariant późnośredniowiecznego kapalinu.

#### Kwtera 9: Upada car (cesarz) głową w dół z konia w kniei

ПАДЕСА ЦРЬ СТРЕМЪГЛАВЪ ИС КОҢЕ ОУ ДГБРЬ  
[= Upada car (cesarz) głową w dół z konia w kniei]

Inskrypcja w ikonie z Żohatyna jest nieco zmodyfikowana. Zawarto w niej przekaz o wyprawie cesarza na łowy (*на ловы*), podczas której miał go zrzucić z konia wichur (*cs. вихор*). W ikonie krakowskiej godne uwagi jest słowo *стремьглавь* (gr. *κατὰ κεφαλῆς*), rzadko spotykane staro-

<sup>2488</sup> Słowo *торожют* to wariant terminu scs. *тръзати* – „rwać, szarpać”. W jego miejsce należałoby się spodziewać w późniejszych wersjach *рвѣти* lub *торгнути* (Prolog IX.8; Słownik c.-s.-p., s. 348). Św. Tatiana *удицами терзали очи* (= *wędzidlami wyrugwali oczy*) (Полный церковнославянский словарь, s. 17). Mieli to uczynić *нечисти идолопоклонники*, czyli „grzeszni bałwochwalczy”. Św. męczennik Epimach został powieszony na drzewie, rozerwany żelaznymi wędzidlami, a jego kości zgruchotano: *Епимахъ [...] повъшенъ бысть на древь, истерзанъ удицами желъзными и каменіемъ кости его съвружишиа* (Великие минеи... 1880, s. 2060). Św. Makaremu, metropolicie moskiewskiemu, *ребра удицами растер’заша* (żebra wędzidlami rozerwali) (*ibidem*, s. 2045).

<sup>2489</sup> 2 Krl 19:28; Iz 37:29.

inside. The pot is suspended on the grillage, and the entire construction has been painted with attention to the tiniest detail. The scene is conspicuous again for the headgear (a kind of a kettle hat) of the torturer standing on the right, turning his head as if because of the heat from the fire. His counterpart on the left is bareheaded and clad in a green tunic, contrasted with a red garment of the other torturer.

#### Field 8: St Paraskeva torn with hooks

ΟΥΔΙЦАМИ ТОРОЖІО<sup>2488</sup> СТЪЮ ПАРАСКОВГІЮ  
(= St Paraskeva torn with hooks)

Another scene without an analogy in the icons mentioned above. In the Krakow icon it shows the saint tortured doubly. Hanging by her hair, she is having her breasts torn cruelly with bent bars. The scene serves as a pendant to the previous one in a well-thought-out way, the construction used for the purpose of torturing is similar to the one on which the pot hangs. In general, the icon is in general conspicuous for the diversity of tortures, precision of the tools and their description. At first sight, the scene repeats the suffering inflicted with the use of torches, but in fact the instruments of torture are hooks (CS. *оудица*), corresponding to the Greek and at the same time biblical word *χαλινον / τὰ χαλινά*<sup>2489</sup>. As in many other scenes, the power of expression is based on the brevity and contrast of the colours belonging to a very limited palette. One of the torturers is again bareheaded whereas the other one has a fanciful variant of the late medieval kettle hat.

#### Field 9: The tsar (emperor) falls off a horse head first in the forest

ПАДЕСА ЦРЬ СТРЕМЪГЛАВЪ ИС КОҢЕ ОУ ДГБРЬ  
[= The tsar (emperor) falls off a horse head first in the forest]

This inscription in the icon from Żohatyn is slightly modified. It informs about the emperor's hunting expedition (*на ловы*), during which a gale (*cs. вихор*) threw him off the horse. In the Krakow icon worthy of note is the word

<sup>2488</sup> The word *торожют* is a variant of the OCS. term *тръзати* – ‘tear, pull’. In later versions in its place one should expect *рвѣти* or *торгнути* (Prolog IX.8; Słownik c.-s.-p., p. 348). St Tatiana *удицами терзали очи* (= *had her eyes torn out with hooks*) (Полный церковнославянский словарь, p. 17). It was believed to be done by *нечисти идолопоклонники*, ‘sinful idolaters’. The martyr saint Epimachus was hanged on a tree, torn apart with iron hooks, and his bones crushed: *Епимахъ ... повъшенъ бысть на древь, истерзанъ удицами желъзными и каменіемъ кости его съвружишиа* (Великие минеи... 1880, p. 2060). St Macarius, Metropolitan of Moscow, *ребра удицами растер’заша* (= *had ribs torn apart with hook*) (*ibid.*, p. 2045).

<sup>2489</sup> 2 Kings 19:28; Isaiah 37:29.

cerkiewne wyrażenie tłumaczone dosłownie jako „głową w dół”, współcześnie odnoszące się do zdarzeń nagłych, podkreślających gwałtowność zjawiska. Obecne jest w tym zapisie jako *hapaх legomenon* w *Prologu Pskowskim* z 1383 r.: *ту абиѣ [сандал] до патишды обратисѧ стрѣмьглавь. дну иде и пограже великыи же корабль строино поплы (Пр 1383, 13г)*. Wanda Stępniaк-Minczewa wskazała na jego użycie również w *Kodeksie Supraskim* (*Supr 234,7–8*) w wersji *стрѣмоглавь: и свазавъше с[вѧ]тааго артемона стрѣмоглавь*<sup>2490</sup> (zob. Aneks I.1).

Niestety, scena ta zachowała się fragmentarycznie, stąd może korelacja tekstu z obrazem jest tu nieco zwodnicza. Towarzyszący jej napis odnosi się do upadku cara (cesarza), który miał nastąpić w trakcie jazdy konnej w gęstwinie leśnej, gdy tymczasem widoczne są bramy miasta (Rzymu/Konstantynopola?), wyobrażonego jako potężny gród otoczony wysokim murem, z dostawioną do niego wieżą, w której usytuowano bramę wejściową. Część kompozycji u dołu została utracona, wypełniała ją zapewne postać upadłego cesarza.

W obrębie motywu architektonicznego zwraca uwagę ciekawa forma jakby baldachimu, opartego na pięciu smukłych kolumnach. Podobne formy odnajdujemy w wielu zabytkach sztuki mołdawskiej z końca XV w. Jest to zasadniczo jeden typ dzieła, tzw. *aer* (cs. *воздых*), czyli tkanina liturgiczna służąca do zakrywania kielicha eucharystycznego, wykonana ze szlachetnych nici i na ogół stanowiąca cenny dar dynastyczny<sup>2491</sup>. W tych wypadkach Chrystus w asyście anioła udziela Komunii apostołom i baldachim usytuowany jest w centrum, jakby rozpostarty nad Chrystusem i zarazem nad stołem liturgicznym, choć jego podpory umieszczone są w tle. W zabytku z ok. 1481 r. obecny jest wariant baldachimu w ujęciu przestrzennym (tak jak w ikonie), w którym trzy kolumny wysunięte są do przodu, a jedna kolumna (w tkaninie) lub dwie (w ikonie) podtrzymują tylną część nakrycia, dzięki czemu uzyskano większą iluzję trójwymiarowości całej konstrukcji<sup>2492</sup>. Pod względem stylistycznym wskazuje się na podobieństwo postaci w tkaninach do tych w malarstwie monumentalnym czasów Stefana Wielkiego, o sylwetkach eleganckich, z akcentowanymi załamaniami fałdów szat, z ikoną zaś wspólne są ich znacząco wydłużone propor-

*стрѣмьглавь* (Gr. *κατὰ κεφαλῆς*), a rarely encountered Old Church Slavonic expression meaning ‘head first’, at present referring to sudden events, emphasising the suddenness of the phenomenon. It is included in the inscription as *hapaх legomenon* in the *Pskov Prologue* of 1383: *ту абиѣ [сандал] до патишды обратисѧ стрѣмьглавь. дну иде и пограже великыи же корабль строино поплы (Пр 1383, 13г)*. Wanda Stępniaк-Minczewa noted its use also in the *Codex Suprasliensis* (*Supr 234:7–8*) in the version: *стрѣмоглавь: и свазавъше с[вѧ]тааго артемона стрѣмоглавь*<sup>2490</sup> (see Appendix I.1).

Unfortunately, this scene has survived fragmentarily, therefore the correlation between the text and the image is slightly misleading here. An inscription accompanying it refers to the fall of the tsar (emperor), which happened while he was riding a horse in the forest, whereas here one can see the gates of the city (Rome/Constantinople?), represented as a huge garden surrounded by a high wall with a tower added to it, in which the entrance gate is situated. A part of the composition at the bottom is lost; it could have shown the figure of the emperor on the ground.

What attracts attention within the architectural motif is the interesting form of a sort of a canopy rested on five slender columns. Much the same forms can be seen in numerous examples of Moldavian art from the end of the 15th c. It is in general one type of work, the so-called *aer* (CS. *воздых*), that is, a liturgical vestment used for covering the Eucharist chalice, made of precious threads and generally constituting a valuable dynastic gift.<sup>2491</sup> In these cases Christ, assisted by an angel, distributes Holy Communion to the apostles, and the canopy is situated in the centre, as if spread above Christ and, at the same time, the liturgical table, though its supports are depicted in the background. A work of art dating from ca. 1481 shows a variant of the canopy depicted spatially (as in the icon), in which three columns are protruding, and one column (in the fabric) or two (in the icon) support the back part of the cover, which creates a greater illusion of the three-dimensionality of the whole construction.<sup>2492</sup> In terms of style, what is emphasised is a similarity between the figures in the fabrics to those in monumental painting from the time of Stephen the Great, with elegant silhouettes, with accentuated folds of garments, and what the figures in these works and in the icon have in common are their considerably

<sup>2490</sup> Zob. *стрѣмоглавь* – *Старославянский словарь*, s. 631.

<sup>2491</sup> *Komunia Apostołów*, 1493, *aer*, 53 × 55 cm, dar hospodara Stefana Wielkiego, z cerkwi św. Mikołaja w Radowcach (rum. Rădăuți), Monaster Suczawica (rum. Sucevița), nr inw. 356 – *Civilizația epocii...* 2004, poz. kat. i il. 12; *Komunia Apostołów*, 1493, *aer*, 52,5 × 51 cm, dar hospodara Stefana Wielkiego, z cerkwi św. Mikołaja w Radowcach (rum. Rădăuți), MNARB, nr inw. 356 – *ibidem*, poz. kat. i il. 12.

<sup>2492</sup> *Komunia Apostołów*, ok. 1481, *aer*, 55 × 55 cm, dar Mari, z domu Stroei, żony bojara Adama Ioniță, a monasteru Putna, nr inw. 63 – *ibidem*, poz. kat. i il. 10.

<sup>2490</sup> See *стрѣмоглавь* – *Старославянский словарь*, p. 631.

<sup>2491</sup> *Communion of Apostles*, 1493, *aer*, 53 × 55 cm, gift of hospodar Stephen the Great, from the Orthodox church of St Nicholas in Rădăuți, Sucevița Monastery, Romania, inv. no. 356 – *Civilizația epocii...* 2004, cat. no. and fig. 12; *Communion of Apostles*, 1493, *aer*, 52.5 × 51 cm, gift of hospodar Stephen the Great, from the Orthodox church of St Nicholas in Rădăuți, Romania, MNARB, inv. no. 356 – *ibid.*, cat. no. and fig. 12.

<sup>2492</sup> *Communion of Apostles*, ca. 1481, *aer*, 55 × 55 cm, gift of Mary, née Stroea, wife of the boyar Adam Ioniță, from the Putna monastery, inv. no. 63 – *ibid.*, cat. no. and fig. 10.

cje, charakterystyczne dla manieri końca XV w.<sup>2493</sup> Dół sceny nie zachował się, najpewniej wypełniał go motyw leżącego konia z leżącym na plecach tuż obok cesarzem, jak w ikonie z Żohatyna.

#### Kwarta 10: *Piłami tną św. Paraskewię*

ПІЛАМН ТРСТЬ СЋСІЮ ПАРАСКОВГІЮ  
(= *Pilami tną św. Paraskewię*)

Tej sceny w ikonie z Żohatyna brak. Dwaj kaci nachylają się ku sobie, przykładając piłę do ciała Paraskewy. Symetrię i siłę tej sceny wzmacnia naprzemienne pod względem barw usytuowanie spiętrzonych skał w tle oprawców, tj. ciemnozielonej na tle usytuowanego po lewej stronie kata w czerwonej tunice i czerwonej w tle oprawcy noszącego szatę zieloną.

#### Kwarta 11: *Ścięcie św. Paraskewy*

НСТАТІЄ СЋГІА ПАРАСКОВГІИ  
(= *Ścięcie św. Paraskewy*)

Inskrypcja w ikonie z Żohatyna wyraża podobny sens, przy czym świętą opisano jako „Piatkę” i użyto innego czasownika: *вѣстѣние главы* (= *odcięcie/odrabianie głowy*).

Zastosowano tu podobny zabieg jak w poprzedniej scenie. Umieszczony na tle skały w kolorze czerwonym kat, tym razem wyróżniający się zbroją płytową, w wyraźnie zarysowanym kapalinie, wyciąga z pochwy miecz. Święta pochylona jest na tle brunatnej skały, z szyi tryska krew, przed ciałem leży odcięta głowa.

W szczegółowej analizie uzbrojenia siepacza rozpoznano dachówkowate (łuskowate) zbrojniki, czyli charakterystyczne i detalicznie zobrazowane elementy uzbrojenia ochronnego, podobne do tych w postaci setnika w ikonie *Ukrzyżowania z Owczar* w MHS, oraz na ramieniu Archanioła Michała w ikonie z Nagórzan (MBLS)<sup>2494</sup>. Miecz w jego dłoniach jest niemal identyczny jak w rękach siepacza w ikonie *Św. Mikołaja z Długiego* (MHS) w scenie *Św. Mikołaj wybawia kapłana Christophorosa przed ścięciem*<sup>2495</sup>. W analizie tej ikony zauważono, że jest to przedstawienie dość schematyczne. Głównia jest szeroka, zwięzająca się ku sztychowi i zakończona rękoiścią o prostym jelicu i dysko-

elongated proportions, characteristic of the late 15th-century manner.<sup>2493</sup> The bottom of the scene, which was probably filled with a motif of the lying horse with the emperor lying on his back next to it, as it the Żohatyn icon, has not survived.

#### Field 10: *Sawing St Paraskeva*

ПІЛАМН ТРСТЬ СЋСІЮ ПАРАСКОВГІЮ  
(= *Sawing St Paraskeva*)

This icon is not included in the Żohatyn icon. Two torturers are bending to each other, putting a saw to Paraskeva's body. The symmetry and power of this scene are heightened by the arrangement of accumulated rocks behind the torturers, alternate in terms of colour, i.e. a dark green one against the background of the torturer in a red tunic situated on the left and the red one behind the torturer wearing a green garment.

#### Field 11: *St Paraskeva beheaded*

НСТАТІЄ СЋГІА ПАРАСКОВГІИ  
(= *St Paraskeva beheaded*)

The inscription in the icon from Żohatyn has a similar sense, but it is worth stressing the saint is referred to as 'Petka' and a different verb is used: *вѣстѣние главы* (= *cutting/chopping the head off*).

The solution applied here is the same as in the previous scene. The torturer depicted against the background of a red rock, here distinguished by plate armour, in a clearly marked kettle hat, is pulling out a sword from a sheath. The saint is bending against the background of a dark brown rock, blood is gushing from her neck, the cut-off head is lying in front of the body.

What has been identified in a detailed analysis of the hired assassin's weaponry are tiled (scaly) plates, that is, characteristic elements of protective arms, depicted in detail, reminiscent of those in the figure of the centurion in the *Crucifixion* icon from Owczary at the MHS, and on the archangel Michael's shoulder in the icon from Nagórzany (MBLS).<sup>2494</sup> The sword held by him is almost identical as in the centurion's hands in the icon of *St Nicholas* from Długie (MHS) in the scene depicting *St Nicholas Saving the Priest Christophoros from Decapitation*.<sup>2495</sup> It has been observed that it is a relatively schematic depiction. The

<sup>2493</sup> Zob. Kruk 2003c, s. 156–171.

<sup>2494</sup> Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 237. Podano również analogie tego detalu w ikonach *Św. Jerzego zabijającego smoka* w ГТГ z XV w., w ГРМ z poł. XVI w., i na ikonie *Archanioł Michał* Andreja Rublowa z pocz. XV w. <sup>2495</sup> *Św. Mikołaj Cudotwórca*, ikona, 140 × 97,3 cm, z cerkwi pw. św. Dymitra Soluńskiego w Długiem, MHS nr inv. 977.

<sup>2493</sup> See Kruk 2003c, pp. 156–171.

<sup>2494</sup> Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 237. There is a note about analogies for this detail in the icons of *St George Slaying the Dragon* in the ГТГ holdings – dating back to the 15th c., in the ГРМ holdings – dating back to the mid-16th c., and in the icon of *Archangel Michael* by Andrei Rublev – dating back to the beginning of the 15th c.

<sup>2495</sup> *St Nicholas the Miracle-Worker*, icon, 140 × 97,3 cm, from the Orthodox church of St Demetrius of Thessaloniki in Długie, MHS inv. no. 977.

idalnej głowicy. Ważnym szczegółem, na który zwrócono uwagę, a wspólnym dla motywu miecza w obu ikonach, jak również w ikonie *Św. Mikołaja* z miejscowości nieznannej, w zbiorach MHS<sup>2496</sup>, jest półokrągła taszka w miejscu skrzyżowania głowni z jelicem, dość często obecna w ikonografii późnośredniowiecznej<sup>2497</sup>. W ikonie z Żohatyna (MBLS) siepacz nosi tunikę, a na głowie rodzaj fantazyjnego nakrycia, z grubsza przypominającego kapalin, na który wskazałem w kwaterze 2.

### Kwiera 12: *Złożenie relikwii św. Paraskewii*

#### ПОЛОЖЕНІЄ МОЦІЄ С҃ТІЯ ПАРАСКОВЬГІИ (= *Złożenie relikwii św. Paraskewii*)

W ikonie z Żohatyna scenę opisano podobnie, z pominięciem terminu „relikwie”.

Ta kompozycja zasługuje na osobną uwagę<sup>2498</sup>. Święta leży na posłaniu, nad nią zaś postać w stroju biskupim trzyma w rękach otwartą księgę z zamarkowanym pismem. Obok stoi asystujący biskupowi diakon. Świątynia w tle ma wyraźnie wydzielone trzy człony, z których środkowy ma zarys kolisty z wielką, ostrołukową bramą w środku oraz węższym piętrem, wypełnionym gęsto rozmieszczonymi prostokątnymi otworami okiennymi, zwieńczonym kolistą kopułką z krzyżem. Wejście do świątyni znajduje się również w wieży, która fragmentem muru jest połączona z kolistą nawą, za którą rozpoznawany jest jeszcze jeden element, przypominający wieżę, także zwieńczoną sekwencją spadzistych dachów, jak część środkowa. Układ świątyni pozornie wpisuje się w tradycję budownictwa sakralnego znanego z terenu Łemkowszczyzny. Takie sugestie ogłosili m.in. Ryszard Brykowski<sup>2499</sup> i Jurij Duba, który również odwołał się do architektury miejscowej, ale starszej, tj. białokamiennych rotund (np. proroka Eliasza w dawnym Haliczu), które mogły stanowić inspirację dla artysty jako pomnik minionej chwały epoki księżęcej<sup>2500</sup>.

2496 *Św. Mikołaj Cudotwórca*, 122 × 80 cm, pochodzenie nieznanne, MHS, nr inw. 987. W tym wypadku jelic ma postać prostego pręta z owalnymi lub lekko owalnymi zgrubieniami na końcach, ma swoje analogie w zabytkowym i ikonograficznym materiale porównawczym dat. na 2. poł. XV i pocz. XVI w. Jako analogię wskazano miecz dat. na 1480–1540. Podobnie wygląda miecz na tryptyku ze Starego Bielska, dat. przed 1500, i w ołtarzu z kręgu mistrza legendy o św. Janie Jałmużniku, dat. na lata 1490–1500 – Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, s. 249.

2497 *Ibidem*. Miała ona zapobiegać przedostawaniu się wilgoci i zanieczyszczeń do wnętrza pochwy, w której tkwił miecz.

2498 Kruk 2000c, s. 191–208; Kruk 2005, s. 63–87; Sulikowska-Gąska 2012b, s. 358.

2499 Brykowski 1994, s. 98–99: „Przedstawienia najbardziej zbliżone dla »klasycznej« cerkwi lemkońskiej znajdują się na ikonie św. Paraskewii w Muzeum Narodowym w Krakowie (XV w.) oraz na ikonie tejże świętej w Muzeum Historycznym w Sanoku (XVI w.)”.

2500 Дуба 1996, s. 15–20

blade is broad, tapering towards the point and finished with the hilt with a straight cross guard and a discoidal pommel. An important detail which has been noted and common to the motif of the sword in two icons and the icon of *St Nicholas* from an unknown place in the MHS holdings,<sup>2496</sup> is the semicircular pad in the place where the blade crosses the cross guard, often represented in late medieval iconography.<sup>2497</sup> In the icon from Żohatyn (MBLS), the hired assassin is wearing a tunic and a kind of fanciful headgear, roughly resembling the kettle hat, which I have pointed to in the Field 2.

### Field 12: *Entombment of St Paraskeva's relics*

#### ПОЛОЖЕНІЄ МОЦІЄ С҃ТІЯ ПАРАСКОВЬГІИ (= *Entombment of St Paraskeva's relics*)

In the Żohatyn icon the scene is accompanied by a similar inscription, yet without the term ‘relics’.

This composition deserves a separate note.<sup>2498</sup> The saint is lying on a bed, and over her a figure in bishop's attire is holding an open book with feigned writing. The deacon assisting the bishop is standing next to him. The church in the background consists of three segments, the central of which has a circular outline with a large, pointed gate in the centre, and a narrower storey, densely filled with rectangular window openings, topped with a small round dome with a cross. The entrance to the temple is also situated in the tower, which is connected by means of a wall with a circular nave, behind which one more element can be recognised, resembling a tower, but also topped with a sequence of sloping roofs, like the central one. The layout of the temple is seemingly in line with sacred architecture known from the area of Lemkovyna. Such suggestions were put forward among others by Ryszard Brykowski<sup>2499</sup> and Yuri Duba, the latter also referring to local architecture, only older, i.e. white stone rotundas (e.g. of Prophet Elijah in former Halych), which might have provided

2496 *St Nicholas the Miracle-Worker*, 122 × 80 cm, provenance unknown, MHS, inv. no. 987. In this case the cross guard has the form of a straight bar with oval or teardrop thickened areas at the ends, with analogies in historic and iconographic comparative material dated to the 2nd half of the 15th and the beginning of the 16th c. Analogies include a sword dated to 1480–1540. What looks much alike is a sword in a triptych from Stare Bielsko, dated to before 1500, and in the altarpiece from the circle of the master of the legend of St John the Merciful, dated to 1490–1500 – Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011, p. 249.

2497 *Ibidem*. Its purpose was to prevent humidity and dirt from getting into the sheath, in which the sword was kept.

2498 Kruk 2000c, pp. 191–208; Kruk 2005, pp. 63–87; Sulikowska-Gąska 2012b, p. 358.

2499 Brykowski 1994, pp. 98–99: “The images which are closest to the ‘classical’ Lemko Orthodox church can be seen in the icon of St Paraskeva in the National Museum in Krakow (15th c.) and in the icon devoted to this saint at the Historical Museum in Sanok (16th c.)”.

Element środkowy budowli rodzi jednakże domniemanie, że malarzowi przyświecał inny cel. Podobny profil, a przede wszystkim kolisty kształt przywołuje jeden tego typu wzór, powielany po wielokroć w średniowiecznym malarstwie i grafice zachodnioeuropejskiej, tj. świątynię Grobu Pańskiego w Jerozolimie. Motyw wieży, której istnienia nie potwierdzają najstarsze zachowane przekazy ikonograficzne dotyczące wyglądu konstantyńskiej świątyni, znany był przynajmniej od czasu wypraw krzyżowych, zaznaczany na sporządzanych wówczas mapach Jerozolimy. Taki właśnie układ z dosuniętą wieżą obecny jest na mapie z ok. 1170 r., wykonanej być może w Cambrai, miejscowości, której topografia miała sprowokować tamtejszego biskupa, Liéberta, po pielgrzymce, jaką odbył wraz ze swoimi wierzniymi do Jerozolimy po 1054 r., do wzniesienia klasztoru benedyktyńskiego na planie Bazyliki Grobu Świętego<sup>2501</sup>. Zespół świątynny na mapie ujęty jest w przekroju z dodanymi objaśnieniami. Składają się na niego prostokątny aneks przylegający do wyniosłej wieży, stojąca za nim rotunda z kopułą kryjącą formę przypominającą cyborium oraz aneks, również przykryty kopułą, opisany jako „Calvaria”, a ukrywający skałę Golgoty.

Spośród wielu wzorów, które mogły być malarzowi dostępne, jeden wydaje się być szczególnie istotny, tj. rycina zawarta w dziele Bernarda von Breydenbacha (ok. 1440–1497), ilustrującym jego *Peregrinatio ad terram sanctam*, uwieczniającym jego pielgrzymkę do Ziemi Świętej odbytą w latach 1483–1484<sup>2502</sup>. Wydana zaledwie dwa lata później, tj. w roku 1486, w Moguncji, w drukarni Petera Schöffera, stała się niezwykle popularna w końcu średniowiecza, znana dobrze także w Europie Środkowej, stąd mogła stanowić bezpośrednią inspirację malarza ikonowego, a jeśli tak, czas jej rozpowszechnienia wyznaczałby tym samym datę *post quem* namalowania omawianego dzieła. Wersja malarska ma kompozycję odwróconą w stosunku do oryginalnej grafiki autorstwa Erharda von Reuwich z Leydy. Jej użycie, jako gotowego wzoru panoramy Jerozolimy, dostrzeżono w scenie Zmartwychwstania w Ołtarzu Krainburskim (miejscowość w Słowenii: Kranj, niem. Krainburg), we fresku na południowej ścianie kościoła św. Primusa (słow. *Sveti Primož*) w scenie Zwiastowania Joachimowi oraz w tle kwatery Opłakiwania Chrystusa z tryptyku przypisywanego Mistrzowi Ołtarza z Kranj (Krainburga), datowanego na ok. 1490 r.<sup>2503</sup> Tomislav Vignjević wskazał za Rainerem

inspiration for the artist as a monument to the bygone glory of the era of principedom.<sup>2500</sup>

However, the central element of the building suggest that the painter was motivated by a different idea. A similar outline, above all the circular shape, brings to mind one pattern of this type, repeated many times in Western European medieval paintings and prints, i.e. the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. The motif of the tower, the existence of which was not confirmed by the oldest preserved iconographic sources concerning the appearance of the Constantine temple, was known at least from the time of crusades, marked on the maps of Jerusalem from this time. An arrangement of this type with an added tower can be seen on the map from ca. 1170, drawn perhaps in Cambrai, a commune whose topography provoked the local bishop Liébert (Lietbertus) after a pilgrimage to Jerusalem, made with some people from his congregation after 1054, to erect the Benedictine monastery on the plan of the Church of the Holy Sepulchre.<sup>2501</sup> The map shows a section of the church buildings, accompanied by explanations. These are: a rectangular structure adjacent to a lofty tower, a rotunda standing behind with a dome covering a form reminding of a ciborium and the structure, also with a dome, with an inscription reading ‘Calvary’, and hiding the Golgotha rock.

Among many models, which the painter might have had at his disposal, one seems particularly important, namely a print contained in the work by Bernard von Breydenbach (ca. 1440–1497), illustrating his *Peregrinatio ad terram sanctam*, in which he gave account of his pilgrimage to the Holy Land made in 1483–1484.<sup>2502</sup> Published only two years later, i.e. in 1486, in Mainz, in the printing house of Peter Schöffer, it became extremely popular at the close of the Middle Ages, well known also in Central Europe, and that is why it might have been a direct source of inspiration for an icon painter, and if so, the time of its spreading would also determine the terminus post quem for this work. The painting version has a reversed composition compared to the original print by Erhard von Reuwich. The fact of using it as an off-the-shelf model of Jerusalem’s panorama has been noted in the scene of the Resurrection in the Krainburg Altar (a city in Slovenia: Kranj, Ger. Krainburg), in the fresco on the southern wall of the church of St Primus (Slov. Sveti Primož) in the scene of the Annunciation to Joachim, and in the background in the field devoted to the Mourning of Christ in a triptych ascribed to the Master of the Altar from Kranj (Krainburg), dated to

2501 *Mapa Jerozolimy*, ok. 1170, Cambrai (?), pergamin, tusz kolorowy, 33,6 × 23,5 cm, Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 437; Kobieltus 1989, il. 13. Zob. Lévy-Rubin 1999, s. 231–237; Piccirillo 1997, s. 233–242.

2502 Breydenbach 1486.

2503 *Opłakiwanie Chrystusa*, ok. 1490, z kolekcji Richarda L. Feigena, Nowy York – Vignjević 2004, s. 388 i il. 6.

2500 Дуба 1996, pp. 15–20

2501 *Map of Jerusalem*, ca. 1170, Cambrai (?), parchment, colour ink, 33.6 × 23.5 cm, Cambrai, Médiathèque Municipale, Ms. 437; Kobieltus 1989, fig. 13. See Lévy-Rubin 1999, pp. 231–237; Piccirillo 1997, pp. 233–242.

2502 Breydenbach 1486.

Hausherr, że mimo wielkiej popularności *Peregrynacji* Breydenbacha zastanawiająco mało było przykładów wykorzystania w sztuce wskazanego drzeworytu – przed ujawnieniem przykładów słoweńskich znane były dwa przykłady późnogotyckie (w rysunku Mistrza strasburskiego z 1502 r. i w obrazie malarza frankfurckiego z ok. 1500 r.)<sup>2504</sup>. Wykorzystanie drzeworytu jako źródła ilustracji Jeruzolimy nie ograniczyło się przy tym u Mistrza z Ołtarza Krainburskiego do grafiki z dzieła Breydenbacha, lecz okazało się, że znana mu była także *Kronika norymberska* (*Liber Chronicarum*) Hartmanna Schedla, opublikowana w 1493 r. przez Antona Kobergera (czyli jeszcze jeden druk dobrze znany w Europie Środkowej)<sup>2505</sup>.

Można zatem mniemać, że sięganie po te – awangardowe wówczas – druki wynikało z potrzeby ilustrowania możliwie najbardziej realistycznego i zgodnego z ówczesnym stanem wiedzy na temat wyglądu miejsc świętych. Tego poniekąd dowodzi zobrazowanie widoku Świętego Miasta w obrazie Jana van Scoreela dwa lata po jego powrocie z pielgrzymki do Ziemi Świętej w obrazie *Wjazd Chrystusa do Jeruzolimy*, stanowiącym środkową część ołtarza Lochorsta (Utrecht, Centraal Museum, ok. 1525–1527), opartego na studiach wykonanych przez malarza *in situ*<sup>2506</sup>.

Wołodimir Aleksandrowycz dwukrotnie wyraził zdanie (2001 i 2016), iż motyw rotundy obecny w tłach ikon św. Mikołaja (np. z XV w. z Nakonecznego k. Jaworowa) pozwala powiązać zaginiony pierwowzór ikony z rotundą św. Mikołaja w Przemyślu, w której miał się on właśnie znajdować i stanowić źródło do naśladowania dla późniejszych ikon świętego na tym terenie<sup>2507</sup>. Pomijając piętrowy charakter tej hipotezy, przeczy temu obecność podobnego motywu w ikonach św. Bazylego z Łosia oraz ikonach św. Paraskewy. Stwierdzenie, że „takie przedstawienie jest istotnie zjawiskiem spoza kontekstu tradycji bizantyńskiej”<sup>2508</sup>, byłoby wówczas słuszne jedynie częściowo. Chodziłoby tu wtedy bardziej o pochodzenie bezpośredniego wzoru, którym mogła być grafika zachodnia, natomiast w tradycji bizantyńskiej czy nawet ogólnochrześcijańskiej mieściłaby się koncepcja jej wykorzystania jako metafory żywota świętego czy też świętej *ad instar Christi*<sup>2509</sup>.

## Podsumowanie

Omawiane dzieło jest szczególnie szlachetne w swej surowości i prostocie. Sceny otaczające pole środkowe ikony

ca. 1490.<sup>2503</sup> Following Rainer Hausherr, Tomislav Vignjević has noted that despite immense popularity of Breydenbach's *Peregrinatio* there were a strangely small number of examples of using the abovementioned woodcut in art; actually, before revealing the Slovenian examples only two late Gothic examples had been known (in a drawing by the Master of Strasburg, dating from 1502, and in a painting by a Frankfurt artist, dating from ca. 1500).<sup>2504</sup> It is important to note that the use of the woodcut as a source of inspiration for the depiction of Jerusalem was, in the case of the Master of the Krainburg Altar, not limited to the print from Breydenbach's work, but it turned out he had also been familiar with the *Nuremberg Chronicle* (*Liber Chronicarum*) by Hartmann Schedel, published in 1493 by Anton Koberger (a yet another well-known print in Central Europe).<sup>2505</sup>

Therefore one may think that making use of these prints – very innovative at the time – was caused by the need to make depictions that were the most realistic possible and in accordance with the then knowledge concerning the appearance of holy places. This is to certain extent confirmed by the representation of the Holy City in a painting by Jan van Scoreel two years after his return from a pilgrimage to the Holy Land, namely Christ's Entry into Jerusalem, constituting the central part of the Lokhorst altarpiece (Utrecht, Centraal Museum, ca. 1525–1527), based on studies made by the painter *in situ*.<sup>2506</sup>

Volodymyr Alexandrovych has expressed an opinion twice (in 2001 and 2016) that the motif of the rotunda featured in the backgrounds of the icons of *St Nicholas* (e.g. from the 15th c. from Nakonechne (Ukr. Наконечне, Pol. Nakoneczne) near Yavoriv (Ukr. Яворів, Pol. Jaworów) permits to link the lost prototype of the icon with the rotunda of *St Nicholas* in Przemyśl, in which it was kept and provided inspiration for imitation in later icons devoted to the saint in this area.<sup>2507</sup> Leaving aside the multi-levelled character of this hypothesis, it is contradicted by the presence of a much the same motif in the icons of *St Basil* from Łoś and in the icons of *St Paraskeva*. The statement that 'a depiction of this kind is indeed a phenomenon from outside the context of Byzantine tradition',<sup>2508</sup> would only be partly correct in this case. It would then concern more the origin of the direct model which Western prints might have provided, while Byzantine or even all-Christian tradition would encompass the concept of using it as a metaphor of the life of a male or female saint *ad instar Christi*.<sup>2509</sup>

2503 *Bewailing of Christ*, ca. 1490, from the Richard L. Feigen collection, New York – Vignjević 2004, p. 388 and fig. 6.

2504 Hausherr 1987–1988, pp. 62–64; Vignjević 2004, loc. cit.

2505 *Ibid.*

2506 Pinson 1996, p. 165.

2507 Александрович 2001, pp. 174–176; Aleksandrowycz 2016, p. 158.

2508 *Ibid.*

2509 See Sulikowska-Gąska 2009b, pp. 109–110.

2504 Hausherr 1987–1988, s. 62–64; Vignjević 2004, loc. cit.

2505 *Ibidem*.

2506 Pinson 1996, s. 165.

2507 Александрович 2001, s. 174–176; Aleksandrowycz 2016, s. 158.

2508 *Ibidem*.

2509 Zob. Sulikowska-Gąska 2009b, s. 109–110.

akcentują przede wszystkim męczeństwo świętej, czyniąc z niej figurę Chrystusa. Charakterystyczne więc, że sceny narodzin czy pasyjne w ikonach innych *milites Christi* są do siebie zbliżone także pod względem kompozycyjnym. Zwraca przy tym uwagę niezwykła precyzja komentarzy, np. cerkiewnosłowiańskie słowo *oudica* w scenie ósmej, które można przełożyć na „wędzidła”, odpowiada greckiemu i zarazem biblijnemu słowu *ankístros*. Frapująca jest scena piąta – „kruszenia idoli” – zatem bożków pogańskich, nie jednego, lecz dwóch. W apokryfie redakcji serbskiej z XIV w. odnajdujemy zapis o tym, że chrześcijańska męczennica miała strącić z piedestału Apolla i Artemidę, zatem św. Paraskewa być może i w tym wypadku kruszy, łamie i ściera ich posągi w drobny pył, tak jak Mojżesz uczynił to z cielcem (Pwt 9,21). Użyte tu cerkiewnosłowiańskie słowo *kumrnica* to „bałwochwalnia”, oznaczająca świątynię pogańską (Ez 6,4).

W analogicznej ikonie z Żohatyna pewne sceny są te same, lecz nieco inaczej opisane. Są też różnice ikonograficzne: dodana została scena męki z użyciem strug (*скобълми*) – narzędzi używanych do okorowywania drewna. W *Minei* podobnie opisano męczeństwo św. Erazma, którego *скобълми дръгнути* (= *strugami zdzierają [skórę]*, łac. *ungulis effodi*)<sup>2510</sup>. Jest też intrygująca scena nawiedzenia Paraskewy przez św. Juliannę w ciemnicy – obie święte wraz z Barbarą zobrażowano w ikonie w ГТТ, datowanej na 4. ćw. XIV stulecia<sup>2511</sup>. Święta Julianna z Nikomedii, męczennica z końca III–pocz. IV w., często była obrazowana w ikonach północnoruskich XIV–XV w. jako jeszcze jeden wzór niezłomnej postawy chrześcijańskiej wobec zadawanej przemocy i cierpień. Kolejną innowacją jest scena św. Paraskewy ze smokiem (*Сватаа мученица Патка да на змиеви [...] хвостю его оу мори*). Odmienną scenę kaźni zawiera również ikona z Nowego Jaru, w której św. Paraskewę przywiązaną do słupa torturują kleszczami (*клищами*). Jako pendant dla sceny Narodzin umieszczono w tej ikonie scenę Chrztu św. Paraskewy. U dołu znalazła się kwatery z przeniesieniem relikwii świętej, charakterystyczna dla cykli św. Paraskewy Tyrnowskiej.

W ikonie analizowanej jest wiele intrygujących detali, wskazujących na precyzję malarza i szczegółową znajomość militariów końca XV w. Z tym okresem, moim zdaniem, należy wiązać wprowadzony do ikony motyw świątyni w tle pochówku św. Paraskewy, jeśli widzieć w nim przywołanie wizji Grobu Pańskiego w Jerozolimie. Obecność tego motywu służyłaby podkreśleniu duchowej więzi męczennicy chrześcijańskiej z Chrystusem i przywołaniem poprzez jego użycie obietnicy odkupienia dla żyjących *ad instar*

## Summary

The present work is particularly refined in its austerity and simplicity. The scenes bordering the central field accentuate above all the martyrdom of the future saint, presenting her as a prefiguration of Christ. It is characteristic that the scenes of the birth or passion in the icons devoted to other *milites Christi* are much alike also in terms of composition. At the same time what attracts attention is the unique precision of the commentaries, e.g. the Church Slavonic word *oudica* in the eighth scene which may be translated as ‘hooks’ corresponds to the Greek and at the same time biblical word *ankístros*. What is intriguing is the fifth scene – ‘of crushing idols’ – that is, pagan gods, not one, but two. The apocryphal text redacted in Serbia in the 14th c. contains information that the Christian martyr knocked Apollo and Artemis off their pedestals, so in this case St Paraskeva perhaps also crushes, breaks and grinds their statues, as Moses did it with the golden calf (Deut. 9:21). The Church Slavonic word *kumrnica* used here refers to the ‘pagan temple’ (Ezek. 6:4).

In the analogous icon from Żohatyn certain scenes are identical, but the inscriptions accompanying them are not. There are also iconographic differences: added is a scene of passion with the use of drawknives (*скобълми*) – tools used to remove bark from wood. The martyrdom of St Erasmus is described likewise in *Minea*, namely *скобълми дръгнути* (= *being skinned with drawknives*, Lat. *ungulis effodi*).<sup>2510</sup> The icon also shows an intriguing scene of the visitation of Paraskewa by St Juliana in the dark cell – both saints as well as Barbara are portrayed in an icon at the ГТТ, dated to the 4th quarter of the 14th c.<sup>2511</sup> St Juliana of Nicomedia, a martyr from the end of the 3rd–beginning of the 4th c., was often depicted in the icons of Northern Rus’ of the 14th–15th c. as yet another model of the invincible Christian attitude to the experienced cruelty and suffering. Another innovation is the scene of St Paraskeva with a dragon (*Сватаа мученица Патка да на змиеви ... хвостю его оу мори*). A different scene of torture is included in the icon from Nowy Jar, in which St Paraskeva, tied to a pillar, is tortured with pliers (*клищами*). A pendant to the scene of the Birth in this icon is the scene of the Baptism of St Paraskeva. The bottom of the icon shows a field with the translation of the saint’s relics, characteristic of the cycles of St Paraskeva of Tirново.

The icon analysed here has a great number of fascinating details, evidencing the painter’s precision and in-depth knowledge of the militia of the late 15th c. With this period, in my view, one should link the temple motif in the background of

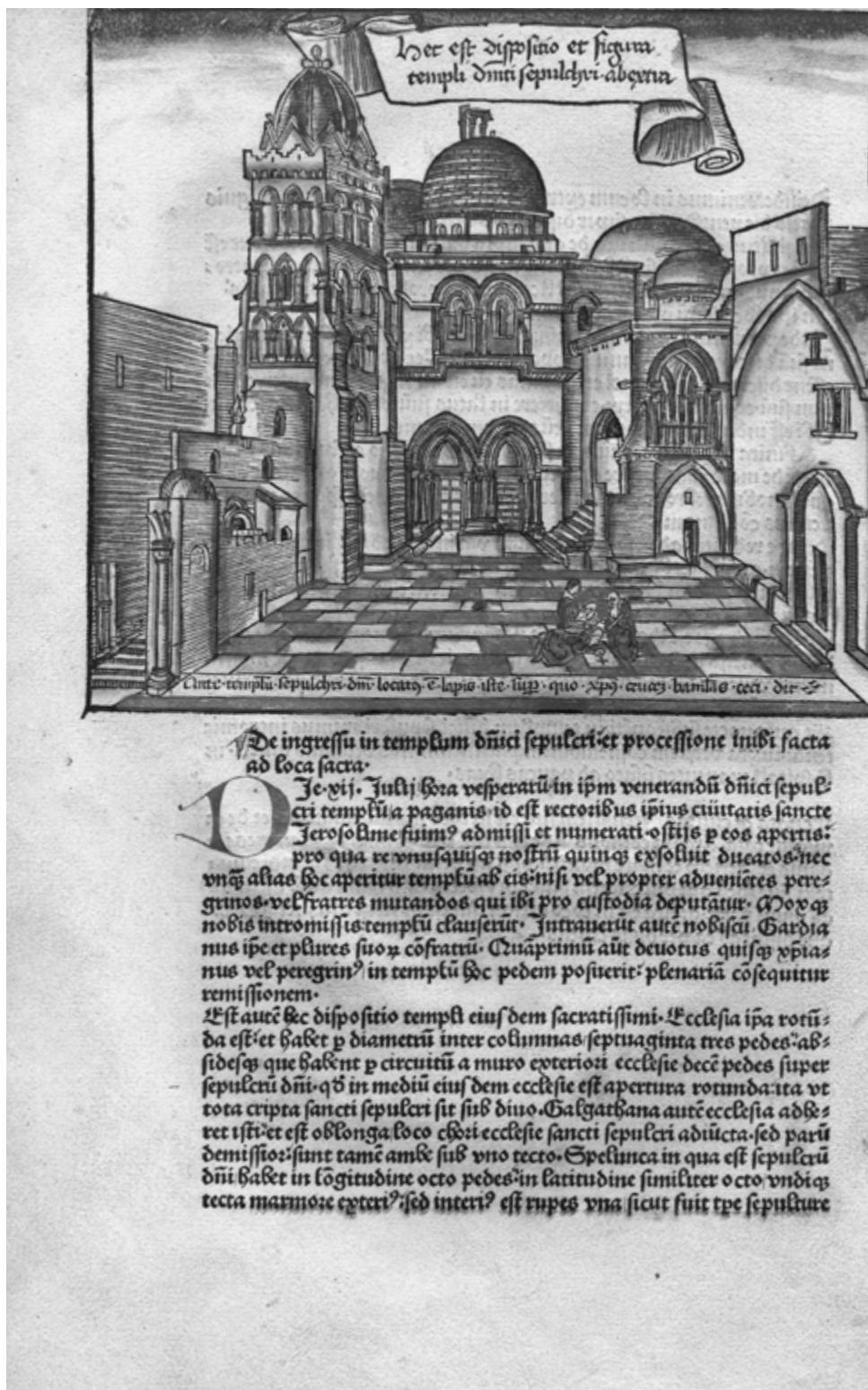
2510 *Материалы для словаря...* 1893 [2003], s. 773.

2511 *Święte Paraskewa Piatnica, Barbara, Juliana*, ikona, dat. na 4. ćw. XIV w., drewno, tempera, 143 × 108 cm, ГТТ, nr inw. 28758 – Антонова, Мнева 1963 I, poz. kat. 147, il. 100.

2510 *Материалы для словаря...* 1893 [2003], p. 773.

2511 *St Paraskeva Petka, St Barbara, St Juliana*, icon dated to the 4th quarter of the 14th c., wood, tempera, 143 × 108 cm, ГТТ, inv. no. 28758 – Антонова, Мнева 1963 I, cat. no. 147, fig. 100.





49 Erhard von Reuwich, Świątynia Zmartwychwstania Pańskiego w Jerozolimie, grafika ilustrująca łacińsko-niemieckie *Peregrinatio ad Terram Sanctam* (1486) dziekana kapituły katedralnej mogunckiej Bernarda von Breydenbacha, fot. domena publiczna | Erhard von Reuwich, Church of the Resurrection in Jerusalem, print illustrating Latin-German *Peregrinatio ad Terram Sanctam* (1486) by the dean of the Mainz cathedral chapter Bernard von Breydenbach, photo: public domain

*Christi*. Co więcej, detal ten może być nawet elementem datującym, jeśli za wzór dla motywu świątyni uznać obraz świątyni jerozolimskiej na jednym z drzeworytów Erharda von Reuwich ilustrujących łacińsko-niemieckie *Peregrinatio ad Terram Sanctam* dziekana kapituły katedralnej mogunckiej Bernarda Breydenbacha – zatem odbytą przez niego pielgrzymkę do Ziemi Świętej w latach 1483–1484 i opublikowaną już w roku 1486<sup>2512</sup> (il. 49). W tej sytuacji byłaby to dla ikony św. Paraskewy data *post quem*, powstałej być może w latach 90. XV w. Tym samym mielibyśmy tu zarazem jeden z najwcześniejszych przykładów użycia grafiki zachodnioeuropejskiej w ruskim malarstwie ikonowym.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona Św. Paraskewy była niewątpliwie przeznaczona do dolnego rzędu ikonostasu i należy do grupy ikon poświęconych tej niezwykle popularnej świętej, rozpowszechnionych na Rusi Czerwonej w XV–XVI w.<sup>2513</sup> Należy przy tym pamiętać, że ikony św. Paraskewy z żywotem odnosiły się zasadniczo do męczennicy wczesnochrześcijańskiej albo pustelnicy bułgarskiej z X w.

Patriarcha Dymitr (Włodzimierz Jarema) wystąpił ze śmiałą tezą (2005), iż w ikonie można dostrzec rysy romańskie, co uzasadniałoby jej datowanie na początek XIV w.<sup>2514</sup> W rzeczywistości, o ile można się zgodzić, że w ikonie są obecne liczne cechy archaizujące, o tyle trudno na podstawie tych spostrzeżeń twierdzić, że bliżej jej do dzieł katalońskich i francuskich aniżeli bizantyńskich i zarazem uważać za typowo łemkowską cerkiew umieszczoną w tle pochówku świętej<sup>2515</sup>.

Dużo cech zbieżnych z ikoną krakowską wykazuje ikona w zbiorach MHS z Uścia Gorlickiego (d. Uście Ruskie): ma tyle samo scen, zbliżone wymiary i pewne elementy formalne (zob. przyp. 2441). Biskupski uznał to dzieło za pochodzące od jednego twórcy wraz z ikonami *Ukrzyżowania* i *Św. Mikołaja* pw. Opieki Matki Bożej z Owczar (d. Rychwałd)<sup>2516</sup>. Różnica zasadza się na tym, że wybór scen obejmuje jednak żywot św. Paraskewy Tyrnowskiej, bardzo podobny natomiast jest rysunek lewych dłoni obu świętych i wyraz ich twarzy. Podobnie archaizujący jest pierwszy człon hierogramu zapożyczony z greki i w podobny sposób zapisane imię na jednobarwnym tle. Można mniemać, że

the burial of St Paraskeva, provided that it is interpreted as the vision of the Holy Sepulchre in Jerusalem. The presence of this motif could be used to emphasise the strong spiritual bond between the martyr and Christ and to bring back the promise of redemption for those living *ad instar Christi*. What is more, this may be a dating element, if the model for the church motif is assumed to be the picture of the Temple in Jerusalem in one of the woodcuts by Erhard von Reuwich illustrating Latin-German *Peregrinatio ad Terram Sanctam*, the work of dean of Mainz cathedral charter Bernard Breydenbach – and the pilgrimage he made to the Holy Land in 1483–1484 and published in 1486.<sup>2512</sup> If such be the case, it would be the terminus post quem for the icon of St Paraskeva, painted perhaps in the 1490s. At the same time this would be one of the earliest examples of making use of Western European prints in the icon painting of Rus’.

### Remarks concerning style and attribution

The icon of *St Paraskeva* was certainly made for the bottom tier of the iconostasis, and it represents a group of icons devoted to this immensely celebrated saint, popularised in Ruthenia in the 15th–16th c.<sup>2513</sup> It should be remembered that icons of St Paraskeva with her life in general referred either to the Early Christian martyr or the 10th-century Bulgarian anchoress.

Patriarch Dymytriy (Volodymyr Yarema) has proposed a bold thesis (2005) that one can see Romanesque features in the icon, which would justify dating it to the beginning of the 14th c.<sup>2514</sup> In fact, while one can agree that the icon contains numerous archaising features, it is not justified to claim on the basis of these observations that it is closer to the Catalanian and French works rather than to the Byzantine ones and at the same time regard the Orthodox church represented in the background of the saint’s burial as typical of the Lemkos.<sup>2515</sup>

The work which shares a vast number of features with the Krakow icon is an icon in the MHS holdings from Uście Gorlickie (former Uście Ruskie): the number of scenes is alike, it has comparable dimensions and certain formal elements (see footnote 2441). According to Biskupski, this work was made by the same artist as the icons of the *Crucifixion* and *St Nicholas* from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God from Owczary (former Rychwałd).<sup>2516</sup> However, a difference is based on the fact that the selection of scenes

2512 Ta ciesząca się niesłabnącym zainteresowaniem w Europie i Polsce relacja przełożona została w 1610 r. na jęz. polski w Krakowie staraniem X. Andrzeja Wargockiego. *Itinerarium* Breydenbacha to jeden z pierwszych, wielkich ilustrowanych inkunabulów, równie popularnych u schyłku średniowiecza, jak *Kronika Świata* Hartmanna Schedla (1493) czy *Apokalipsa* Albrechta Dürera (1498).

2513 Kruk 2007e, s. 333–334.

2514 Димитрій (Ярема) патріарх 2005, il. 186 i s. 160.

2515 *Ibidem*.

2516 Biskupski 2013, s. 161.

2512 This account, stirring up lively interest in Europe and Poland, was translated into Polish in 1610 in Krakow through the effort of Rev. Andrzej Wargocki. Breydenbach’s *Itinerary* is one of the first great illustrated incunabula, as popular at the close of the Middle Ages as the *World Chronicle* by Hartmann Schedel (1493) or the *Apocalypse* by Albrecht Dürer (1498).

2513 Kruk 2007e, pp. 333–334.

2514 Димитрій (Ярема) патріарх 2005, fig. 186 and p. 160.

2515 *Ibid.*

2516 Biskupski 2013, p. 161.

malarze byli aktywni w wąskim kręgu twórców wykonujących podobne zamówienia, modyfikując je w zależności od dostępnych wzorów nie tylko malarskich, ale także literackich, a przede wszystkim nabytego doświadczenia.

Fakt użycia osobliwego słowa *стремьглавь* w jednej z kwater, potwierzonego w tzw. *Prologu Pskowskim*, może nie być przypadkiem. Nieco wcześniej w duchu szkoły pskowskiej miały zostać wykonane, według ustaleń Anny Różyckiej-Bryzek, freski w Kaplicy św. Krzyża w katedrze na Wawelu (1470). Wydaje się, że ogólnie należy brać pod uwagę szersze relacje z Rusią północną w tym czasie. Wyróżniającym się wówczas ośrodkiem był Nowogród, czego potwierdzeniem są jego wpływy obecne w malarstwie ikonowym historycznej prawosławnej Diecezji przemyskiej Rusi Czerwonej. Kierunek północnoruski zaznacza się zarazem w relacjach politycznych lat 90. XV w., był to bowiem moment przełomowy dla Republiki Nowogrodzkiej, która w obawie przed wchłonięciem przez Ruś Moskiewską wystąpiła z inicjatywą przyłączenia do unii Polski i Litwy, nieopartej jednakże konkretnym działaniem króla Kazimierza Jagiellończyka, zaangażowanego w tym czasie w rywalizację o wpływy w Czechach i na Węgrzech<sup>2517</sup>. Nierozstrzygnięte pozostaje pytanie, czy złożenie hołdu lennego przez lud Nowogrodu królowi Kazimierzowi w roku 1470 nie mogło stanowić bezpośredniej okazji przysłania znakomitych malarzy nowogrodzkich do stolicy Królestwa Polskiego i rozpoczęcia przez nich w tymże roku prac w jego mauzoleum grobowym. Rok później wyprawa Iwana III położyła kres dobrobytowi tego miasta, stanowiąc zarazem karę za decyzję o poddaniu się władzy króla polskiego. W tych rozważaniach należy jednakże wziąć pod uwagę wnioski płynące z analizy paleograficznej, które w odniesieniu do omawianej ikony są dość jednoznaczne i wskazują na ortografię południowo-słowiańską, dokładnie presławską, czyli bułgarską leksykę (Aneks I.I).

Ujęcie sylwetowe postaci świętej o smukłych proporcjach jest powtarzalne. Paraskewa demonstruje krzyż w uniesionej prawej dłoni, a lewą, otwartą dłoń lekko wysuwa przed piersi. Widzimy tę postawę np. w ikonie z Busowisk<sup>2518</sup>, z Korczyna (wraz ze św. Jerzym)<sup>2519</sup>. Maria Cymbalista wskazała na unikatowość pewnych scen w ikonie krakowskiej, np. gotowanie w kotle pojawia się w ikonie *Chrystusa Pantokratora* i dwóch ikon św. Paraskewy z Daliowej, po czym częściej występuje w dziełach z XVII w., z kolei scena ze śmiercią kata (?) pojawia się jeszcze tylko w ikonie *Św. Paraskewy z Żohatyna*<sup>2520</sup>. W tejże ikonie obecny jest

concerns the life of St Paraskeva of Tirnovo, and what is very similar is the drawing of the saints' left hands and their facial expression. Similarly archaizing is the first part of the hierogram borrowed from Greek and the name written similarly on the monochromatic background. One may assume that the painters were active in a small circle of artists working on much the same commissions, modifying them depending on available models, not only painterly, but also literary ones, and above all drawing on their own experience.

The fact of using the peculiar word *стремьглавь* in one of the fields, confirmed in the so-called *Pskov Prologue*, may not be an accident. According to Anna Różycka-Bryzek, what is dated to a slightly earlier time, executed in the spirit of the Pskov school, are the frescos in the Holy Cross Chapel in Wavel Cathedral (1470). It seems in general that one should consider broader relations with Northern Rus' at that time. A centre that stood out was Novgorod, as evidenced by its influence on icon painting of the former Orthodox Przemysł Diocese of Ruthenia. The Northern Ruthenian direction was also marked in the political relations of the 1490s, as this was a turning point in the history of the Novgorod Republic, which, in fear of being absorbed by Muscovite Rus', put forward a proposal to join the union of Poland and Lithuania, though not followed with any specific action of King Casimir Jagiellon, at that time engaged in the struggle for influence in Bohemia and Hungary.<sup>2517</sup> The question which remains unanswered is whether the act of paying liege homage by the inhabitants of Novgorod to King Casimir in 1470 could not provide a direct opportunity to send the brilliant painters from Northern Rus' to the Kingdom of Poland and undertake work on his sepulchral chapel still the same year. An expedition made by Ivan III a year later put an end to the city's prosperity, which was at the same time a punishment for the decision to succumb to the power of the Polish king. What should be taken into account in this discussion are the conclusions drawn from the paleographic analysis, which, in the case of the present icon, are quite unambiguous and indicate the South Slavonic orthography, to be more precise the Preslav one, that is, the Bulgarian lexis (Appendix I.I).

The silhouette depiction of the saint with slender proportions is repeatable. Paraskeva demonstrates the cross in the raised right hand, and she puts forth her left hand slightly before her breasts. This pose can be seen e.g. in the icon from Busovysko (Ukr. Бусовисько, Pol. Busowisko),<sup>2518</sup> from Korczyn (together with St George).<sup>2519</sup> Maria Tsymbalista has stressed the unique

2517 Kruk 2017a, s. 194.

2518 Свенціцький-Святицький 1929, tabl. 12, il. 18.

2519 *Ibidem*: „Ścięcie”.

2520 Цимбаліста 2009, s. 91. Autorka miała zapewne na myśli ogień, który poraził oprawców, co zostało opisane w ikonie sanockiej, lecz w krakowskiej wymowa

2517 Kruk 2017a, p. 194.

2518 Свенціцький-Святицький 1929, pl. 12, fig. 18.

2519 *St George and St Paraskeva*, icon dated to the end of the 15th–beginning of the 16th c., wood, tempera, 102.5 × 67 cm, from the Orthodox church of Sts Cosmas and Damian in Korczyn, ЛМУМ, inv. no. 36510 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. LXXI.

również motyw śmierci cesarza – w późniejszych dziełach nieobecny. Zdaniem autorki, w różniącej się nieco ikonografią ikonie żohatyńskiej wykorzystano wzory z ikony krakowskiej, o czym świadczy sztafaż architektoniczny w scenie spotkania z cesarzem i jego upadku, jak również podobieństwo sceny biczowania i motywu „zsubienicy”. Ikona żohatyńska ma zarazem swoje osobliwości, do których należy scena, w której święta mocą modlitwy uśmierca żmiję, obecna jeszcze w ikonie z cerkwi w Isajach w rejonie Turki<sup>2521</sup>, dla której autorka wskazała analogię w miniaturze *Legendy Aleksandra Wielkiego*, zawartej w „*Pantheonie*” *Sandomierskim*, kodeksie z 1335 r., zachowanym w Archiwum Kapituły Katedralnej w Sandomierzu<sup>2522</sup>.

Maria Cymbalista uznała ikonę krakowską za przynależną do najstarszych – obok ikony z Kulczyca (ЛІГО) – ikon św. Paraskewy, datowanych na koniec XIV–pocz. XV w.<sup>2523</sup> Moim zdaniem, scena Pochówku świętej z domniemanym motywem Grobu Pańskiego w tle, opartym na grafice zawartej w dziele Bernarda von Breydenbacha, nakazuje przesunąć datowanie dzieła krakowskiego na ostatnią dekadę wieku XV.

## Wystawy

ASPK 1955; MNK / SZOŁAYSCY 1958; SHS 1959 (kat. nr 6, s. 17, fig. 77); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, poz. 20); MRM 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

KI [b.a.] (przed 1951), *Obraz – św. Paraskewa – w. XVI*, karta inwentarzowa zał. przed 21 IV 1951 (data skontrum), PBEC/XVIII; KI 1959, J. Kłosińska, *Ikona św. Paraskewa*, karta inwentarzowa zał. 8 IV 1959

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. i il. 3; Kłosińska 1973, kat. 44, s. 220, il. na wklejce; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 66; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Kruk 2007b, s. 40–43; Gumińska 2008, s. 25–26, il. na s. 26; Цимбаліста 2009, s. 91–92; Gumińska 2010, il. na s. 436; Цимбаліста 2011, s. 142–143

...

tej sceny nie jest już tak jednoznaczna.

2521 *Ibidem*, s. 92; Цимбаліста 2011, il. na s. 142.

2522 *Ibidem*, il. na s. 144. Monografia *Kodeksu*: Secomska 1977.

2523 Цимбаліста 2011, s. 142–143.

character of certain scenes in the Krakow icon, e.g. boiling in the pot appears in the icon of *Christ Pantocrator* and other two icons of St Paraskeva from Daliowa, and then it is more common in 17th-century works, whereas the scene with the death of the torturer (?) can also be seen exclusively in the icon of *St Paraskeva* from Żohatyn.<sup>2520</sup> This icon also features a motif of the emperor's death – not included in later works. According to the author, patterns from the Krakow icon have been used in the iconographically unidentical Żohatyn icon, as signified by the architectural staffage in the scene of the meeting with the emperor and his fall, and by the similarity of the scene of flagellation and the motif of the 'gallows'. At the same time the Żohatyn icon has its unique features, e.g. the scene in which the saint slays a viper with the power of her prayer, also included in an icon from the Orthodox church in Isai, Turka Region,<sup>2521</sup> for which the author has drawn an analogy in the miniature of the *Legend of Alexander the Great*, contained in the *Sandomierz 'Pantheon'*, a 1335 codex in the Archives of the Cathedral Chapter in Sandomierz.<sup>2522</sup>

In Maria Tsymbalista's opinion, the Krakow icon is one of the oldest – beside the icon from Kulchytsi (Ukr. Кульчиці, Pol. Kulczyce) (ЛІГО) – icons of St Paraskeva, dated to the end of the 14th–beginning of the 15th c.<sup>2523</sup> In my view, the scene of the Burial of the saint with the supposed motif of the Holy Sepulchre in the background, based on the print in Bernard von Breydenbach's work, demands that we change the dating of the Krakow icon to the last decade of the 15th c.

## Exhibitions

ASPK 1955; MNK / SZOŁAYSCY 1958; SHS 1959 (cat. no. 6, p. 17, fig. 77); MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; IMR 1966; MNK / GG 1972; BUŁGARIA 1981–1982; MAW 1985 (*Ikona* 1985, no. 20); MRM 1988; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

KI [n.a.] (before 1951), *Obraz – św. Paraskewa – w. XVI*, inventory chart created before 21 April 1951 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1959, J. Kłosińska, *Ikona św. Paraskewa*, inventory chart created on 8 April 1959

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. and fig. 3; Kłosińska 1973, cat. 44, p. 220, fig. on an inset; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 66; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Kruk 2007b, pp. 40–43; Gumińska 2008, pp. 25–26, fig. on p. 26; Цимбаліста 2009, pp. 91–92; Gumińska 2010, fig. on p. 436; Цимбаліста 2011, pp. 142–143

2520 Цимбаліста 2009, p. 91. The author has probably thought about the fire which paralysed the torturers, which is included in the Sanok icon, but in the Krakow icon the sense of this scene is not so unequivocal.

2521 *Ibid.*, p. 92; Цимбаліста 2011, fig. on p. 142.

2522 *Ibid.*, fig. on p. 144. A monograph of the *Codex*: Secomska 1977.

2523 Цимбаліста 2011, pp. 142–143.

## Św. Paraskewa i św. Teodozja St Paraskeva and St Theodosia

### MNK XVIII-20 (d. nr inw. 102.323)

Ikona chramowa ikonostasu<sup>2524</sup>

Ziemia przemyska, 2. poł. XVI w.<sup>2525</sup>

Tempera na drewnie (dwie deski lipowe, płótna nie stwierdzono, zaprawa gipsowa: anhydryt, gipsowo-kredowa z domieszkami kwarcu – Rap. 5.2, poz. 10), srebrzenia (tło z nimbami, krzyże), 110,5 × 87 × 2–2,5 cm

Pochodzi z Pruchnika k. Jarosławia, 1887

### Pochodzenie ikony

*Inwentarz Łuszczkiewicza* w poz. 719 pod rokiem 1887 odnotował: „Obraz ruski. Dwie SS<sup>ty</sup> męczenniczki z Krzyżami w ręku, wielkości po kolana, na tle złożonym malowane na drzewie – pochodzą z Pruchnika w Galicyi wys. 1'12 szer 0'85”<sup>2526</sup>.

Była to ostatnia pozycja przed nabytkami z roku 1888. Zwraca przy tym uwagę fakt, że numer w kolorze czerwonym, odnoszący się do numeracji ciągłej, w tym wypadku wyłamywał się z niej i był poprzedzony literami: „F[eliks (?) K[opera (?) 6082” – między numerami 5192 a 5193. Poniżej numeru pozycji zanotowano ołówkiem: „przybyło [?] NN 150”.

W karcie inwentarzowej z lat 50. XX w. odnotowano, że ikonę nabyto w Pruchniku k. Przeworska (d. Galicja), w 1887 r. za 20 koron<sup>2527</sup>. Należy zwrócić uwagę, że w istocie bliżej jest z Pruchnika do Jarosławia, co istotne w kontekście wpisu w tymże *Inwentarzu* na poprzedniej pozycji ikony *Zaśnięcia Bogurodzicy „z okolic Jarosławia”* (MNK XVIII-19, Kat. 36), która – co niewykluczone, podobnie jak ikona z poz. 716 – mogła pochodzić z tego samego źródła (zob. Kat. 35). Zastawiające są natomiast kwoty nabycia wymienione w powojennych kartach, które w odniesieniu do omawianej ikony wyrażono w koronach, a w wypadku ikony MNK XVIII-19 – we florenach.

Pruchnik w ziemi przemyskiej opisano w *SGKP* jako miasteczko w dawnym pow. jarosławskim, wspomniane w dokumencie erekcyjnym parafii w Krośnie z 1399 r.<sup>2528</sup> Parafia grecko-katolicka Diecezji przemyskiej dekanatu

2524 Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 54.

2525 Propozycje datowania: koniec XVI–pocz. XVII w. [Gumińska 1994, kat. (b.p.); 2. poł. XVI w. (*KI* 1958); pocz. XVII w. (Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 69); XVII w. (Kłosińska 1966, poz. kat. 73).

2526 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, poz. 717, s. 115.

2527 *KI* [b.a. (podpis nieczytelny), b.r.].

2528 *Pruchnik*, [w:] *SGKP IX* (1888), s. 70.

### MNK XVIII-20 former inv. no. 102.323)

Icon of patron saint to whom the church is dedicated or of the feast day of the parish from the lower tier of the iconostasis (patronal icon, called *khramovaya*)<sup>2524</sup>

Przemysł Land, 2nd half of the 16th c.<sup>2525</sup>

Tempera on wood (two linden boards, canvas not detected, gypsum ground: anhydrite, gypsum-chalk ground with quartz additives – Rep. 5.2, no. 10), silvered (background with nimbuses, crosses), 110.5 × 87 × 2–2.5 cm

From Pruchnik near Jarosław, 1887

### Provenance of the icon

*Inwentarz Łuszczkiewicza* [*Łuszczkiewicz's Inventory*] contains the following entry in 1887 under no. 719: 'Ruthenian painting. Two martyr saints holding crosses, reaching down their knees, painted on wood, gold background – originally from Pruchnik, Galicia; height: 1.12, width: 0.85'.

It was the last entry before the 1888 purchases. What attracts attention is the fact that the number written in red, which refers to the continuous numbering, in this case does not follow it and is preceded with the letters: 'F[eliks (?) K[opera (?) 6082' – between the numbers 5192 and 5193. Below the entry number there is a note in pencil: 'added [?] NN 150'.

The inventory chart of the 1950s informs that the icon was acquired in Pruchnik near Przeworsk (former Galicia), in 1887, for 20 koronas.<sup>2527</sup> It should be noted that in fact the distance from Pruchnik to Jarosław is shorter, which is of great importance in the context of the preceding entry in this *Inwentarz*, that is of the icon of the Dormition of the Mother of God 'from the vicinity of Jarosław' (MNK XVIII-19, Cat. 36), which – it is possible as in the case of the icon no. 716 – might have come from the same source (see Cat. 35). What is curious, however, are the acquisition amounts listed in post-war charts, which, with reference to the present icons, were expressed in koronas, and in the case of the icon MNK XVIII-19 – in florins.

Pruchnik in the Przemysł Land is described in *SGKP* as a town in the former Jarosław County, mentioned in the Krosno parish founding document of 1399.<sup>2528</sup> In the late 19th c., the Greek

2524 Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2008, p. 54.

2525 Suggested dating: end of the 16th–beginning of the 17th c. [Gumińska 1994, cat. (n.pag.); 2nd half of the 16th c. (*KI* 1958); beginning of the 17th c. (Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 69); 17th c. (Kłosińska 1966, cat. no. 73).

2526 *Inwentarz Łuszczkiewicza*, no. 717, p. 115.

2527 *KI* [n.a. (illegible signature), n.y.].

2528 *Pruchnik*, [in:] *SGKP IX* (1888), p. 70.

pruchnickiego była w końcu XIX stulecia uposażona w cerkiew murowaną pw. Zaśnięcia Matki Bożej, zbudowaną w 1870 (zastąpiła starszą świątynię istniejącą już w 1828)<sup>2529</sup> lub 1871 r.<sup>2530</sup>, po II wojnie światowej przekształconą w Dom Kultury. Cerkiew w Pruchniku miała być erygowana 8 IV 1611 r., gdy na zakupionym gruncie miała stanąć za przyzwoleniem Jana Świętosławskiego i Piotra Broniewskiego<sup>2531</sup>.

### Stan zachowania

Warstwa malarska pozornie dobrze zachowana, choć w trakcie badań stwierdzono liczne ingerencje w warstwę malarską. Ubytki widoczne w wielu miejscach, zwłaszcza u dołu obrazu – deska jest obcięta do znacznej wysokości.

### Opisy historyczne

- KI [b.a. (podpis nieczytelny), b.r.]: „zniszczony, ubytki farby na całej powierzchni”.
- KI [b.a.] (przed 1950): „podkład kredowy odpada”.
- KI 1958: „zniszczony, farba w wielu miejscach odpadła, specjalnie u dołu obrazu (deska u dołu ucięta, brak nóg – stóp świętych)”.

### Konserwacje

- 1958: konserwacja w PK MNK
- 1961: odczyszczenia, zabezpieczenia przez konserwatorów ZPAP (R. Wróbel, M. Zachwieja)
- 2008, 16 VI–6 VIII: dezynsekcja metodą beztlenową w PKMiR MNK/o. PBEC
- 2012, 19 XI: zabezpieczenie w PKMiR MNK/o. PBEC

### Podobrazie

Dwie deski sklezione pionowo, wzmocnione dwoma zastrzałami wpuszczonymi prawostronnie o szerokości: górny 5,5 cm i 6 cm, dolny 5 cm i 6,5 cm. Odległość górnego od krawędzi obrazu wynosi 22 cm i 21,7 cm, dolnego – ok. 10 cm i 10 cm. Szerokość desek wynosi 38,5 cm i 48,5 cm. Druga deska pęknięta pionowo niemal na całej wysokości.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczegiem, rama profilowana o szerokości 4 cm, z czerwonym paskiem (1,5 cm).

### Inskrypcje

СТӀ ПГКА  
[= św. Petka (Paraskewa)]

СТӀ ѠЄѠ  
ДОСИӀА  
(= św. Teodozja)

Catholic parish in the Przemyśl Diocese, Pruchnik decanate, had a brick Orthodox church dedicated to the Dormition of the Mother of God, erected in 1870 (replacing the former church existing already in 1828)<sup>2529</sup> or 1871,<sup>2530</sup> turned into a community centre after World War II. The Orthodox church in Pruchnik was erected on 8 April 1611, when it was built on a purchased estate with the consent of Jan Świętosławski and Piotr Broniewski.<sup>2531</sup>

### Condition

The paint layer seems to have survived in good condition, but during the examination numerous interventions in the paint layer have been detected. Areas of loss can be seen in many spots, especially at the bottom of the painting – the panel trimmed up to a considerable height.

### Historical descriptions

- KI [n.a. (illegible signature), n.y.]: ‘damaged, areas of loss in the paint layer, all over the surface’.
- KI [n.a.] (before 1950): ‘the chalk ground peeling off’.
- KI 1958: ‘damaged, paint peeled off in many places, intentionally at the bottom of the painting (panel trimmed, legs – saints’ feet missing)’.

### Conservation treatments

- 1958: conservation in the PK MNK
- 1961: icon cleaned, protected by conservators in the ZPAP (R. Wróbel, M. Zachwieja)
- 16 June–6 August 2008: extermination of insects with the use of an oxygenless method in the PKMiR MNK/o. PBEC
- 19 November 2012: protected in the PKMiR MNK/o. PBEC

### Support

Two boards joined vertically, reinforced with two battens inserted on the right: the top one 5.5 cm and 6 cm wide, the bottom one 5 cm and 6.5 cm wide. The top one is 22 cm and 21.7 cm away from the edge of the painting, the bottom one – approx. 10 cm and 10 cm. The width of the boards is 38.5 cm and 48.5 cm. The second board has a vertical crack almost along the whole height.

### Front side

The icon with a *kovcheg*, a profiled frame 4 cm wide, with a red strip of colour (1.5 cm).

### Inscriptions

СТӀ ПГКА  
[= St Petka (Paraskeva)]

СТӀ ѠЄѠ  
ДОСИӀА  
(= St Theodosia)

2529 Blazejowskyj 1995, s. 385.

2530 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Cerkiew\\_Za%C5%9Bni%C4%99cia\\_Matki\\_Bo%C5%BCej\\_w\\_Pruchniku](https://pl.wikipedia.org/wiki/Cerkiew_Za%C5%9Bni%C4%99cia_Matki_Bo%C5%BCej_w_Pruchniku).

2531 *Ibidem*.

2529 Blazejowskyj 1995, p. 385.

2530 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Cerkiew\\_Za%C5%9Bni%C4%99cia\\_Matki\\_Bo%C5%BCej\\_w\\_Pruchniku](https://pl.wikipedia.org/wiki/Cerkiew_Za%C5%9Bni%C4%99cia_Matki_Bo%C5%BCej_w_Pruchniku).

2531 *Ibidem*.

## Opis i ikonografia

Święte Paraskewa i Teodozja, w ikonie ujęte całopostaciowo, frontalnie, trzymają krzyże w prawych dłoniach, lewe ręce mają zgięte w łokciach do błogosławieństwa. Święta Paraskewa ma długi, czerwony welon, spod którego widoczna jest zielona suknia i chusta, po prawej św. Teodozja ma biały welon, brązowoceglasty płaszcz i zielono-różową suknię. Karnacje ciemne, z niebiesko-białymi światłami, rysy grube, twarde. Tło złote.

Świątą Paraskewę niejednokrotnie obrazowano w parze z innym wybranym świętym, np. św. Mikołajem. W tym wypadku jest to św. Teodozja, mniszka konstantynopolińska, męczennica, zmarła w 726 r. [święto 18 (17) lipca i 29 maja]<sup>2532</sup>. Jej atrybutem, podobnie jak św. Paraskewy, był krzyż ręczny, który obie święte zwykły unosić przed sobą, wykonując jednocześnie prawą dłonią gest aklamacji. Święta Teodozja ujęta jako młoda mniszka obecna jest np. w freskach Arbore z XVI w. w jednym rzędzie wraz ze św. Bazylisą i św. Lucherią<sup>2533</sup>.

Pary świętych malowane na osobnych panelach znane są z najstarszych przykładów malarstwa ikonowego związanych z monasterem św. Katarzyny na Górze Synaj<sup>2534</sup>. Podobna para świętych zachowała się w ikonie greckiej z Werii, datowanej na 4. ćw. XV w.<sup>2535</sup> Para św. Barbary i św. Paraskewy została podobnie upozowana, tutaj jednak to św. Barbara wykonuje gest aklamacji, a św. Paraskewa trzyma krzyż. Barbara ma narzuconą na głowę i ramiona białą chustę, podobnie jak w ikonie ruskiej Teodozja. Zbliżone są również cechy stylowe obu ikon, kładące nacisk na schematyczny rysunek fałdów szat i akcentujące przestrzenność twarzy dzięki ostrym, białym kreskom położonym bezpośrednio na ciemnej podmalówce. W malarstwie nowogrodzkim XV w. zdecydowanie częściej w parę ze św. Paraskewą łączono św. Anastazję, tłumacząc to choćby ich sąsiedztwem w kalendarzu liturgicznym (28 i 29 października)<sup>2536</sup>. Przykładem tego typu bliskim czasowo i terytorialnie jest ikona św. Paraskewy i św. Mikołaja w zbiorach studytów we Lwowie<sup>2537</sup>.

2532 Ikonografia św. Teodozji: Weigert 1976, szp. 454.

2533 Ștefănescu 1973, wkładka z il. między s. 160 i 161. Tak jak w wypadku św. Paraskewy, było kilka świętych męczennic o imieniu Bazylissa. Jedna z nich włączana była w synaksariach do męczennic z okresu cesarza Dioklecjana. Skazana na spalenie, miała cudownie ocaleć z płomieni.

2534 *Święci Sergiusz i Bakchus*, ikona, V w., Kijów – Weitzmann 1976, tabl. LII–LIII.

2535 *Święta Barbara i Paraskewa*, ikona, dat. na 4. ćw. XV w., z nieznaney świątyni w Werii (gr. Veroia) – Papazotos 1995, tabl. 115–116.

2536 *Święta Paraskewa i Anastazja*, ikona, Nowogród, dat. na 2. poł. XV w., drewno, tempera, 52 × 36,2 cm, GPM, nr inw. 1420 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, kat. 25; *Święta Paraskewa i Anastazja*, ikona, Nowogród, 2. poł. XV w., drewno, tempera, 74,5 × 57,5 cm, GPM, nr inw. 2069 – *ibidem*, kat. 38; *Święci Waarlam Chutyński, Jan Jalmuźnik (Miłościwy), Paraskewa Piatnica i Anastazja*, ikona, Nowogród, 2. poł. XV w., drewno, tempera, 66 × 50,5 cm, GPM, nr inw. 2061 – *ibidem*, kat. 44.

2537 *Święci Mikołaj i Paraskewa Piatnica*, ikona, rejon Drohobycz, dat. na XIV w., drewno, tempera, 93,5 × 75,5 × 2 cm, z cerkwi Przeniesienia relikwii św. Miko-

## Description and iconography

St Paraskeva and St Theodosia are depicted in full figure, frontally, holding crosses in their right hands, with their left hands bent at the elbow in a blessing gesture. St Paraskeva is wearing a long, red veil, and a green robe under it, and St Theodosia on the right has a white veil, a brown-brick cloak and a green-pink robe. Dark complexions, with blue-white light, bold, hard features. Gold background.

St Paraskeva was not infrequently depicted in a pair with another saint, e.g. St Nicholas. In this case it is St Theodosia, a nun from Constantinople, martyr, who died in 726 [feast on 18 (17) July and 29 May].<sup>2532</sup> Her attribute, the same as St Paraskeva's, was a handheld cross, which both saints used to carry in front of them, at the same time making a gesture of acclamation with their right hands. St Theodosia, shown as a young nun, is present e.g. in the Arbore frescos from the 16th c. in the same row as St Vasilisa and St Lucheria.<sup>2533</sup>

Pairs of saints painted on separate panels are known from the oldest examples of icon painting associated with the monastery of St Catherine on Mount Sinai.<sup>2534</sup> A similar pair of saints has survived in a Greek icon from Veria, dated to the 4th quarter of the 15th c.<sup>2535</sup> The posing of the pair of St Barbara and St Paraskeva is much alike, but here it is St Barbara who makes a gesture of acclamation, and St Paraskeva holds a cross. Barbara has a white shawl thrown over her head and shoulders, similarly as Theodosia in the icon from Rus'. Similar are also stylistic features of the two icons, placing emphasis on the schematical drawing of folds and the three-dimensionality of the face thanks to sharp, white strokes, applied directly on the dark underpainting. In the Novgorod painting of the 15th c., St Anastasia made a pair with St Paraskeva definitely more often, which was justified for instance with their proximity in the liturgical calendar (28 and 29 October).<sup>2536</sup> An example of this kind, close with regard to both time and area, is an icon of St Paraskeva and St Nicholas in the Studite collection in Lviv.<sup>2537</sup>

2532 Iconography of St Theodosia: Weigert 1976, col. 454.

2533 Ștefănescu 1973, inset with a fig. between pp. 160 and 161. As in the case of St Paraskeva, there were several martyr saints named Vasilisa. One of them was depicted in synaxaria among martyrs from the time of Emperor Diocletian. Sentenced to burning, she miraculously survived flames.

2534 *St Sergius and St Bacchus*, icon, 5th c., Kiev – Weitzmann 1976, pl. LII–LIII.

2535 *St Barbara and St Paraskeva*, icon dated to the 4th quarter of the 15th c., from an unknown church in Veria (Gr. Veroia) – Papazotos 1995, pl. 115–116.

2536 *St Paraskeva and St Anastasia*, icon, Novgorod, dated to the 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 52 × 36.2 cm, GPM, inv. no. 1420 – Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, cat. 25; *St Paraskeva and St Anastasia*, icon, Novgorod, 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 74.5 × 57.5 cm, GPM, inv. no. 2069 – *ibid.*, cat. 38; *St Vaarlam of Khutyn, St John the Merciful (Almsgiver), St Paraskeva Pyatnitsa and St Anastasia*, icon, Novgorod, 2nd half of the 15th c., wood, tempera, 66 × 50.5 cm, GPM, inv. no. 2061 – *ibid.*, cat. 44.

2537 *St Nicholas and St Paraskeva Pyatnitsa*, icon, Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) Raion, dated to the 14th c., wood, tempera, 93.5 × 75.5 × 2 cm, from the Orthodox church of the Translation of St Nicholas's relics in

Godne uwagi jest łączenie w pary świętych w małopolskim malarstwie tablicowym. Taką parę tworzą np. Święte Barbara i Małgorzata w kwaterze poliptyku z kościoła św. Mikołaja w Krakowie z pocz. XVI w.<sup>2538</sup> albo Święte Małgorzata i Agnieszka w kwaterze poliptyku z Domaradza z XVI w. (MNK)<sup>2539</sup>. W obu ikonach atrybutem św. Małgozaty jest właśnie krzyż na długim drzewcu.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Według najstarszych przekazów, ikona pochodziła z Pruchnika w Galicji<sup>2540</sup>, zapewne k. Przeworska, i najprawdopodobniej pełniła funkcję ikony chramowej ikonostasu<sup>2541</sup>.

Parę świętych ujęto całopostaciowo i frontalnie, z lekko zaznaczonym kontrapostem u św. Paraskewy. Praktyka ta ma starożytny rodowód i można ją zauważyć w ikonach tego czasu, np. w greckiej ikonie *Świętych Joachima i Anny*<sup>2542</sup>. Wyraźnie podkreśla się w tym wypadku wypukłość kolana, zaznaczoną pasmem „światła” i zaokrąglonymi fałdami powyżej i poniżej kolana<sup>2543</sup>, co przypomina dawną, średniowieczną manierę, charakterystyczną dla dzieł epoki komneńskiej, podczas gdy w ikonie ruskiej ugięta prawa noga św. Paraskewy ma rozświetlenia wzdłużne, a nie poprzeczne. Tak tutaj, jak w opracowaniu fałdów szat widać starania malarza, by miały one charakter bardziej malarski, światła są gęściejsze, a ich granice bardziej płynne, mniej podporządkowane suchej linii, dominującej w ikonach greckich.

W ikonach ruteńskich o podobnej kompozycji bardzo mocno zaznaczane są fałdy poprzeczne, co stanowi cechę ikon 2. poł. XVI w. Należy do nich ikona *Świętych Mikołaja i Paraskewy* w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie (HMLI)<sup>2544</sup>. Jak wskazałem wcześniej, cechy opracowania twarzy są zbliżone z opracowaniem twarzy *Archanioła Michała* (MNK XVIII-3, Kat. 14) i zbliżają je do grupy ikon 2. poł. XVI w. w zbiorach lwowskich, pochodzących z ziemi przemyskiej, a dokładniej z Samborszczyzny. Tu pewną różnicę stwarza rozjaśnienie policzków długimi

...

łaja we wsi Kropiwnik Stary (ukr. Старий Кропивник), w zbiorach lwowskich studytów od 1992, Студіон, nr inw. 16 Ст. – Боніфатій, Радомська 2004, poz. kat. i il. 13.

2538 *Święte Barbara i Małgorzata*, kwatera pierwszego otwarcia poliptyku, 1500–1510, drewno, tempera, Kraków, kościół św. Mikołaja – Pencakowski 2002, s. 171–192.

2539 *Święte Małgorzata i Agnieszka*, kwatera poliptyku z Domaradza, dat. na XVI w., drewno, tempera, MNK – Gadomski 1995, il. 131.

2540 KI [b.a.] (przed 1950). Parafia i dekanat w Pruchniku, cerkiew pw. Zaśnięcia Bogurodzicy, murowana, z 1870 r., zastąpiła cerkiew o tym samym wezwaniu, potwierdzoną w 1828, obecnie zamieniona na teatr – Blazejowskyj 1995, s. 385.

2541 Gumińska 1994, [b.p.].

2542 *Święci Joachim i Anna*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 27,8 × 20 × 1,8 cm, MA – Γουαρτί 1999, poz. kat. i il. 37.

2543 *Święte Marina, Tekla, Kyriaka*, ikona, dat. na 2. poł. XVI w., drewno, tempera, 27 × 22 × 1,7 cm, MA – *ibidem*, poz. kat. i il. 30.

2544 *Święci Mikołaj i Paraskewa*, ikona, dat. na poł. XVI w., drewno, tempera, 112,5 × 83 × 2 cm, z cerkwi pw. soboru Archanioła Michała w Jasienicy Zamkowej – Гелитович 2010, poz. kat. 37, il. 33.

Worth noting is depicting saints in pairs in Lesser Poland (Pol. Małopolska) panel paintings. A pair like this is e.g. St Barbara and St Margaret in a section of a polyptych from the church of St Nicholas in Krakow, dating from the beginning of the 16th c.<sup>2538</sup> or St Margaret and St Agnes in a section of a polyptych from Domaradz, dating back to the 16th c. (MNK).<sup>2539</sup> A cross on a long pole is St Margaret's attribute in both icons.

### Remarks concerning style and attribution

According to the oldest sources, the icon originated in Pruchnik in Galicia,<sup>2540</sup> probably near Przeworsk, and it most probably played the role of the icon of patron saint to whom the church was dedicated or of the feast day of the parish (called *khramovaya*).<sup>2541</sup>

Both saints are depicted in full figure, frontally, with a slightly marked contrapposto in the case of St Paraskeva. This solution is of ancient origin and can be observed in the icons from that time, e.g. the Greek icon of *St Joachim and St Anne*.<sup>2542</sup> What is highlighted in this case is the roundness of the knee, marked with a streak of 'light' and rounded folds above and below the knee,<sup>2543</sup> which reminds of an old, medieval manner, typical of the works of the Komnenoi era, whereas in the icon from Rus' St Paraskeva's bent right leg has longwise, not crosswise lightened areas. Here, similarly as in the depiction of the garment folds one can see the painter's effort to make them look more painterly, lights are denser, and their borders smoother, less subordinated to the dry line, prevailing in Greek icons.

In the Ruthenian icons with a similar composition crosswise folds are marked very clearly, which is characteristic of the icons of the 2nd half of the 16th c. An example is the icon of *St Nicholas and St Paraskeva* in the holdings of the National Museum in Lviv (HMLI).<sup>2544</sup> As already mentioned, the manner of depicting faces coincides with the face of the Archangel Michael (MNK XVIII-3, Cat. 14) and makes it resemble the

...

the village of Staryi Kropyvnyk (Ukr. Старий Кропивник, Pol. Kropiwnik Stary), in the Studite collection in Lviv since 1992, Студіон, inv. no. 16 Ст. – Боніфатій, Радомська 2004, cat. no. and fig. 13.

2538 *St Barbara and St Margaret*, section of the first opening of the polyptych, 1500–1510, wood, tempera, Krakow, St Nicholas's church – Pencakowski 2002, pp. 171–192.

2539 *St Margaret and St Agnes*, a section of a polyptych from Domaradz, dated to the 16th c., wood, tempera, MNK – Gadomski 1995, fig. 131.

2540 KI [n.a.] (before 1950). The Pruchnik parish and decanate, the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God built of brick in 1870 replaced the Orthodox church with the same dedication, confirmed in 1828, at present housing a theatre – Blazejowskyj 1995, p. 385.

2541 Gumińska 1994, [n.pag.].

2542 *St Joachim and St Anne*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 27,8 × 20 × 1,8 cm, MA – Γουαρτί 1999, cat. no. and fig. 37.

2543 *St Marina, Thecla, Kyriaka*, icon dated to the 2nd half of the 16th c., wood, tempera, 27 × 22 × 1,7 cm, MA – *ibid.*, cat. no. and fig. 30.

2544 *St Nicholas and St Paraskeva*, icon dated to the mid-16th c., wood, tempera, 112,5 × 83 × 2 cm, from the Orthodox church of the Assembly of Archangel Michael in Yasenitsa Zamkova (Ukr. Ясениця замкова, Pol. Jasienica Zamkowa) – Гелитович 2010, cat. no. 37, fig. 33.



liniami, powtarzającymi obrys oczu i koloryt karnacji, które w analizowanej ikonie są zdecydowanie bogatsze. O ile w ikonie *Archanioła Michała* są to pigmenty żelazowe, biel ołowiowa i cynober, o tyle w ikonie *Św. Paraskewy i św. Teodozji* występują pigmenty miedziowe, żelazowe, cynober, biel ołowiowa, aury pigment i umbra, cała zaś ikona jest skomplikowana pod względem technologicznym (zob. Rap. 5.2, poz. 10). Zbieżna z kolei jest ogólna konwencja opracowania cech fizjonomicznych, co jest widoczne w porównaniu z ikoną *Św. Paraskewy z Truszewic* w HMI (zob. przyp. 568).

Przysadziste proporcje obu postaci, przesadnie zaznaczone cechy fizjonomiczne, nadające twarzom szczególną surowość, szeroko otwarte oczy i grubo obrysowane fałdy szat – to cechy ogólne charakterystyczne dla prowincjonalnych warsztatów późno- i pobizantyńskich, niezależnie od regionu ich aktywności. Bardzo wiele cech wspólnych zdradzają np. postaci św. Mariny i św. Paraskewy w cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w pobliżu wioski Kakodiki prowincji Selino prefektury Chania na Krecie, w malowidłach sygnowanych przez kreteńskiego malarza Ioannisa Pagomenosa (1331/1332)<sup>2545</sup>, jak również świętych męczennic na zachodniej ścianie nawy świątyni Pantokratora w Hagios Markos na Kerkyrze z roku 1577<sup>2546</sup>. Można zatem mniemać, że autorem ikony w MNK był malarz dobrze znający wzory malarstwa południowego.

## Wystawy

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; Puławy 1975; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Literatura

### Źródła niepublikowane

*Inwentarz Łuszczkiewicza* 1887, poz. 717, s. 115; KI [b.a. (podpis nieczytelny), b.r.], *Obraz – Św. Petka i Teodozja – w. XVI*, karta inwentarzowa, PBEC/XVIII; KI [b.a.] (przed 1950), *Obraz ruski z Pruchnika w Galicyi*. *Wizerunki św. Petki i Teodozji*, karta inwentarzowa (+ duplikat), zał. przed 30 V 1950 (data skonstrum), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona Św. Paraskewa i Teodozja*, karta inwentarzowa zał. w XI 1958, PBEC/XVIII

### Publikacje

Kłosińska 1966, poz. kat. 73; Kłosińska 1973, kat. 45, s. 221, il. na s. 222; Kłosińska 1987, poz. kat. i il. 69; Gumińska 1994, kat. [b.p.]; Gumińska 2008, s. 54

group of icons dating back to the 2nd half of the 16th c. in the Lviv holdings, originally from the Przemyśl Land and the Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region. Here a certain difference are the lightened areas on cheeks marked with long lines, repeating the outline of the eyes and the colour palette of the complexion, which in the icon in question are definitely richer. While in the icon of the *Archangel Michael* these are iron pigments, lead white and vermilion, the icon of *St Paraskeva and St Theodosia* contains copper, iron pigments, vermilion, lead white, orpiment and umber, and the icon as a whole is complex in terms of technology (see Rep. 5.2, point 10). However, what is coincident is the general convention of the depiction of physiognomic features, which is evident compared to the icon of *St Paraskeva* from Trushevichi (Ukr. Трушевичі, Pol. Truszewice) at the HMI (see footnote 568).

The stocky proportions of both figures, excessively marked physiognomic features, giving the faces special austerity, wide open eyes and bold contours of the folds of garments are the general features characteristic of provincial Late- and post-Byzantine workshops, irrespective of the regions of their activity. Numerous common features can be seen e.g. in the figures of St Marina and *St Paraskeva* in the Orthodox church of the Dormition of the Mother of God in the vicinity of the village of Kakodiki, Selino province, Chania prefecture in Crete, in the paintings signed by the Cretan painter Ioannis Pagomenos (1331/1332)<sup>2545</sup> as well as martyr saints on the western wall of the nave in the Pantocrator church in Agios Markos, Kerkyra, from 1577.<sup>2546</sup> It can be assumed that the icon in the MNK holdings was painted by an artist very familiar with the models of Southern painting.

## Exhibitions

MNK / SZOŁAYSCY 1958; MNK / GG 1961; MNK – MNWR 1964; MNK / GG 1972; Puławy 1975; MNK / GG 1994 – MNKi 1995; PBEC 2007

## Bibliography

### Unpublished sources

*Inwentarz Łuszczkiewicza* 1887, no. 717, p. 115; KI [n.a. (illegible signature), n.y.], *Obraz – Św. Petka i Teodozja – w. XVI*, inventory chart, PBEC/XVIII; KI [n.a.] (before 1950), *Obraz ruski z Pruchnika w Galicyi*. *Wizerunki św. Petki i Teodozji*, inventory chart (+ duplicate), created before 30 May 1950 (inventory date), PBEC/XVIII; KI 1958 – J. Kłosińska, *Ikona Św. Paraskewa i Teodozja*, inventory chart created in November 1958, PBEC/XVIII

### Publications

Kłosińska 1966, cat. no. 73; Kłosińska 1973, cat. 45, p. 221, fig. on p. 222; Kłosińska 1987, cat. no. and fig. 69; Gumińska 1994, cat. [n.pag.]; Gumińska 2008, p. 54

2545 Spatharakis 2001, il. 73; Εανθακι 2011, il. 11.

2546 Triantaphyllopoulos 1985, s. 180–181, il. 47. Zobrazowana w tym przykładzie św. Marina ma cechy upodabniające ją do typu św. Paraskewy bez wyraźnych różnic, jak zauważył D. Triantaphyllopoulos – *ibidem*, s. 181.

2545 Spatharakis 2001, fig. 73; Εανθακι 2011, fig. 11.

2546 Triantaphyllopoulos 1985, pp. 180–181, fig. 47. St Marina portrayed in this example has features making her resemble the St Paraskeva type, without clear differences, as observed by D. Triantaphyllopoulos – *ibid.*, p. 181.

## Św. Antoni Rzymski St Anthony of Rome

### MNK XVIII-575

Ikona przenośna

Nowogród<sup>2547</sup>, koniec XVI–pocz. XVII w.<sup>2548</sup>

Tempera na drewnie lipowym (jedna deska lipowa – zob. Rap. 2.2, zaprawa kredowa – zob. Rap. 3.3; 4.3; 4.6)<sup>2549</sup>, okład srebrny, 32,5 × 27 × 2,5 cm

Przejęta z UC, następnie przekazana MNK przez MKiS, 7 XII 1978

### Stan zachowania

Stan zachowania jest dość zróżnicowany. Okład jest raczej wtórny, twarze mało czytelne, podobnie jak postaci Matki Boskiej i Jezusa w narożniku pola środkowego – efekt uzupełnień i poprawek. Najlepiej zachowane są partie malarskie u dołu ikony.

### Opisy historyczne

KI 1979: „deska zdrowa, ikona konserwowana niewłaściwie, przemalowana częściowo, fragm. uzupełniana, pociemniała, pokryta grubym werniksem, utrudniającym czytelność szczegółów malowidła. Tło ikony metalowe niekompletne, brakująca część po lewej uzupełniona innym kawałkiem. Nakładane blachy na obramienie z dwóch różnych ornamentów, zapewne z innego obrazu, srebrne, przybite gwoździemi, z 4 części”.

### Konserwacja

Odkąd trafiła do MNK nie była konserwowana. Janina Kłosińska odnotowała w KI 1979, że ikona była wcześniej konserwowana niewłaściwie (zob. wyżej).

### Podobrazie

Jedna deska lipowa z dwoma zastrzałami wsuniętymi naprzemiennie: górny prawostronny o szerokości 4 cm i 4,5 cm, oddalony od lewej krawędzi o 2,5 cm; drugi – lewostronny o szerokości 4 cm i 3 cm (przedłużony klinem o szerokości 2 cm), oddalony od prawej krawędzi o 2,5 cm. Nad górną szponą wkręcony uchwyt do zawieszania.

2547 KI 1993: „Rosja, zapewne Moskwa”; Gumińska 2010, il. na s. 457; „Nowogród”; opinia dr. Preobrażenskigo z 2016 r.: „Nowogród”.

2548 Propozycje datowania: I. poł. (?) XVII w. (KI 1993); I. poł. XVII w. (Gumińska 2010, il. na s. 457); XIX w. (KI 1979).

2549 Kreda z domieszką kwarcu lub glinokrzemianu dickitu (Rap. 4.2). Opinia na temat charakterystyki geologicznej gruntu przekazana przez prof. Kędzierskiego 30 XI 2017: „jak wcześniej anonsowałem MNK XVIII-575 ma zespół wieku turon – dolny koniak, więc z pewnością nie jest to Chełm. Wiekowo odpowiada więc sugerowanej lokalizacji okolic Briąńska w środkowej Rosji”.

### MNK XVIII-575

Portable icon

Novgorod,<sup>2547</sup> end of the 16th–beginning of the 17th c.<sup>2548</sup>

Tempera on linden wood (one linden board – see Rep. 2.2, chalk ground – see Rep. 3.3; 4.3; 4.6,<sup>2549</sup> silver cover (*okład*), 32.5 × 27 × 2.5 cm

Taken over from the UC, then transferred to the MNK by MKiS, 7 December 1978

### Condition

The condition of the icon is quite diversified. The cover (*okład*) appears to date to a later time, the faces are hardly legible, so are the figures of the Virgin Mary and Jesus in a corner of the central field – the effect of fillings and corrections. The paint layer at the bottom of the icons are best preserved.

### Historical descriptions

KI 1979: ‘the panel is healthy, the icon conserved improperly, partly overpainted, filled in fragmentarily, covered with a thick layer of varnish hindering the legibility of the painting details. The metal background of the icon is incomplete, the missing part on the left replaced with a different piece. Metal sheeting applied on the frame of two different ornaments, probably from another picture, silver, with nails, of 4 parts’.

### Conservation treatments

Since it was added to the MNK collection it has undergone no conservation treatment. Janina Kłosińska noted in KI 1979 that the icon had been conserved improperly (see above).

### Support

One linden board with two battens inserted alternately: the top right one 4 cm and 4.5 cm wide, 2.5 cm away from the left edge; the other – left one – 4 cm and 3 cm wide (extended with a 2 cm-wide wedge), 2.5 cm away from the right edge. A handle for hanging above the upper *shponka*.

2547 KI 1993: ‘Russian, probably Moscow’; Gumińska 2010, fig. on p. 457: ‘Novgorod’; according to Dr Preobrażenskii’s opinion of 2016: ‘Novgorod’.

2548 Suggested dating: 1st half (?) of the 17th c. (KI 1993); 1st half of the 17th c. (Gumińska 2010, fig. on p. 457); 19th c. (KI 1979).

2549 Chalk with a quartz or dickite aluminosilicate additive (Rep. 4.2). To cite an opinion concerning the geological characterisation of the ground layer expressed by Prof. Kędzierski on 30 November 2017: ‘as I already announced, MNK XVIII-575 contains a Turonian-Coniacian combination, so it certainly cannot be Chełm. In terms of the century it corresponds to the suggested location in the vicinity of Bryansk, Central Russia’.

### Opracowanie awersu

Ikona z kowczgiem, w znacznej części zakryta przez paski srebrnego okładu (ros. *basma*), tworzące jakby nakładaną ramę obrazu o szerokości 4 cm. Okład okrywa ramę, górną część tła oraz nimby świętych.

### Inskrypcje

Nad głową świętego na obramieniu przykrytym okładem:

ПРѢБНЪИ АНТОНИ РИЛѢАНІИ  
(= *Prepodobny Antoni Rzymianin*)

### Opis i ikonografia

Święty Antoni ujęty jest w pełnej postaci, obrócony w stronę Matki Bożej z Jezusem, widocznych w lewym górnym narożniku ikony. Święty unosi w ich stronę model białej, smukłej, wielokopułowej świątyni; ma na sobie strój mnisi, utrzymany w ciemnej tonacji: na suknię spodnią (ros. *riasa*) ma narzucony płaszcz (ros. *mantija*), spod którego wyłania się rodzaj stuły (ros. *analobos*), jego głowę nakrywa mnisi kaptur (ros. *kukulion*). W tle widoczna drewniana palisada z otworem wejściowym (wzniesiona na ziemi), a przed nią – ciemna toń jakby rzeki. Z wody wyłania się skała, na której stoi święty i która stanowi jego atrybut. Okład złożony jest z pasów blachy srebrnej, trybowanej i rytej, których ornament wskazuje na różne pochodzenie.

Do najstarszych wizerunków św. Antoniego mnicha należy fresk w rzymskim San Clemente (ok. 1100) oraz mozaiki Capella Palatina w Palermo<sup>2550</sup>. Znaczna część środkoworuskich ikon św. Antoniego datowana jest na 2. poł. XVI w.<sup>2551</sup>

Święty Antoni urodził się w Rzymie w 1067 r., w młodym wieku opuścił rodziców i rozpoczął naukę u Ojców Greckich, decydując się następnie na żywot pustelnika. Zgodnie z legendą na skutek powtarzających się prześladowań ze strony łacinników zmuszony był często przemieszczać się z miejsca na miejsce, aż znalazł wielki kamień na pustynnym brzegu morza i na nim przeżył cały rok, poszcząc i modląc się. Potężna burza, która rozpętała się 5 IX 1105, miała zerwać kamień i ponieść go przez morze. Cudownym zrządzeniem na święto Narodzenia Matki Bożej skała zatrzymała się „trzy wiorsty” od Nowogrodu, na brzegu rzeki Wołchwa, przy wsi Wołchowskie (ros. Волховске). Tu właśnie św. Antoni miał założyć monaster Narodzenia Bogurodzicy z błogosławieństwem bpa Nikity Zatwornika. W 1117 r. święty miał rozpocząć budowę monasteru muro-

### Front side

The icon with a *kovcheg*, in a considerable part covered by strips of the silver *oklad* (Rus. *basma*), forming a sort of frame fixed on the painting, 4 cm wide. The *oklad* covers the frame, the upper part of the background and saints' nimbuses.

### Inscriptions

Above the saint's head on the frame covered by the *oklad*:

ПРѢБНЪИ АНТОНИ РИЛѢАНІИ  
[= *Prepodobny (Venerable) Anthony of Rome*]

### Description and iconography

St Anthony is depicted in full figure, turning to the Virgin Mary with Jesus, visible in the top left corner of the icon. The saint is raising a model of a white, slender, multi-domed temple towards them; he is clad in a monk's attire, in dark tonality: on the under cassock (Rus. *ryasa*) he has a cloak (Rus. *mantiya*), from under which emerges a kind of stole (Rus. *analobos*), he has a monk's hood (Rus. *kukulion*). In the background is a wooden palisade with an entrance (erected on the ground), and in front of it – the dark depths of something resembling a river. From the water emerges a rock, on which the saint is standing and which is his attribute. The cover consists of strips of silver sheet, repoussé and engraved, whose ornament signifies different provenance.

Among the oldest images of St Anthony the monk is a fresco in San Clemente, Rome (ca. 1100) and mosaics in Capella Palatina, Palermo.<sup>2550</sup> A considerable number of the Central Rus' icons of St Anthony are dated to the 2nd half of the 16th c.<sup>2551</sup>

St Anthony was born in Rome in 1067, he left his parents at a young age and was educated by the Greek Fathers, later deciding to live a life of a hermit. Legend has it that as a consequence of repeated persecution by the members of the Latin Church he often had to change places until he found a huge rock on a desert seashore and stayed there for the whole year, fasting and praying. A heavy storm, which struck on 5 September 1105, washed away the rock and took him across the sea. By a miraculous twist of fate, on the feast of the Birth of the Mother of God the rock stopped 'three versts' away from Novgorod, on the bank of the Volkhov River, near the village of Volkhovske (Rus. Волховске). This is where St Anthony established a monastery of the Birth of the Mother of God with a blessing from Bishop Nikita Zatvornik. In 1117, the saint started the construction of a brick monastery,

2550 Morawa 1973, szp. 225–226.

2551 Ich przykłady podaje Morawa 1973, szp. 226.

2550 Morawa 1973, cols. 225–226.

2551 Examples provided by Morawa 1973, col. 226.

wanego, który ukończono w roku 1119, a w 1125 ozdobiono freskami. W 1131 r. bp Nifont Nowogrodski ustanowił Antoniego ihumenem (przełożonym) monasteru. Tenże biskup pochował Antoniego, po jego śmierci 3 VIII 1147 r. Wkrótce *Żywot* świętego spisał jego uczeń, Andrzej, a mnich Nifont w 1598 r. sporządził jego redakcję z opisem losu relikwii i pochwałą<sup>2552</sup>.

### Uwagi stylistyczno-atrybucyjne

Ikona należy do dzieł wiązanych z Nowogrodem, tak przez swą tematykę, tradycyjnie łączoną z tym ośrodkiem, jak przez charakter wykonania. Zdaniem Aleksandra Preobrażeńskiego, tego typu nieduże ikony ruskich świętych często były zamawiane przez ówczesne monastera jako późniejsze dary dla ważnych gości, z okazji koronacji carów (*поднесения царю*) itp. Dlatego też określane były jako ikony *раздаточные* („podarunkowe”) lub *подносные* („koronacyjne”)<sup>2553</sup>. Większość ikon Antoniego Rzymianina była zaś związana przede wszystkim z Nowogrodem. Można wskazać na zbieżność detalu w postaci wspomnianej palisady z ikoną *Cuda Świętego Aleksandra Swirskiego* z 2. poł. XVI w.<sup>2554</sup>, również malowanej na podobrazii iglastym. W obu wypadkach zaznaczano w ten sposób mur monasteru, nabierający symbolicznego charakteru *hortus conclusus*.

Inną, bliską analogią jest ikona w zbiorach petersburskiego Ermitażu<sup>2555</sup>. Tu również zaznacza się podobieństwo wielu detali, przy czym ikona pozbawiona jest okładu, a inskrypcja na górnej ramie nosi ślady ponowienia.

Charakterystyczny dla ikon środkowo- i północnoruskich końca XVI–pocz. XVII w. jest wykrój nieba, z którego wyłania się błogosławiąca postać Marii, w połączeniu z pasemkami srebra, kładzionymi na ramę, np. w ikonie Św. Nikita Nikifora Sawina z 1613 r.<sup>2556</sup>

### Wystawy

PBEC 2007

completed in 1119, and decorated with frescos in 1125. In 1131, Bishop Niphont of Novgorod, appointed Anthony igumen (head) of the monastery. The same bishop buried Anthony after his death on 3 August 1147. Shortly afterwards the *Life* of the saint was written down by his disciple, Andrew, and the monk Niphont redacted it, including a description of the fate of the relics and praise, in 1598.<sup>2552</sup>

### Remarks concerning style and attribution

The icon is one of the works linked with Novgorod, both with regard to its subject, traditionally associated with this centre, and the character of execution. According to Alexander Preobrażenski, small-sized icons of Ruthenian saints of this type were often commissioned by the monasteries of the time to be given later to distinguished guests on the occasion of the coronations of tsars (*поднесения царю*) and the like. Therefore they were referred to as *раздаточные* (‘gift’) icons or *подносные* (‘coronation’) icons.<sup>2553</sup> The majority of icons of Anthony of Rome were connected mostly with Novgorod. Worth noting is a similar detail in the form of the abovementioned palisade with the icon of the *Miracles of St Alexander Svirsky* from the 2nd half of the 16th c.,<sup>2554</sup> also painted on a coniferous panel. In both cases the monastery wall is marked in this way, giving it the character of *hortus conclusus*.

Another close analogy is an icon in the holdings of the Hermitage, Saint Petersburg, Russia.<sup>2555</sup> Here also one can observe the resemblance of a vast number of details. At the same time it ought to be stressed that the icon does not have a cover, and an inscription on the upper frame bears marks of renewal (Rus. *поновление*).

What is characteristic of the icons of Central and Northern Rus’ of the end of the 16th–beginning of the 17th c. is the shape of the sky from which appears the blessing figure of Mary, combined with strips of silver applied on the frame, e.g. in the icon of *St Nikita* by Nikifor Savin dating back to 1613.<sup>2556</sup>

### Exhibitions

PBEC 2007

2552 Opublikowany w 1858 r.: *Житие преподобного Антония Римлянина*.

2553 Korespondencja mailowa z 22–24 XI 2016.

2554 *Cuda Świętego Aleksandra Swirskiego*, ikona, szkoła północnoruska, 2. poł. XVI w., drewno jodłowe, tempera, 108 × 88 cm, z cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Biełoziersku, ГТГ – Антонова, Мнева 1963, I, poz. kat. 675; il. 93.

2555 *Św. Antoni Rzymski*, ikona, drewno lipowe, tempera, k. XVI w., 28,2 × 26 × 2 cm, ГЭ, nr inw. ERI-360 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, kat. R 36, s. 284

2556 Nikifor Sawin, *Św. Nikita wojownik*, 1613, drewno, temp., ПГХГ – Вилинбахова 2005, il. 4.

2552 Published in 1858: *Житие преподобного Антония Римлянина*.

2553 Email correspondence from 22–24 November 2016.

2554 *Miracles of St Alexander Svirsky*, icon, Northern Rus’ school, 2nd half of the 16th c., fir wood, tempera, 108 × 88 cm, from the Orthodox church of the Ascension of Christ in Belozersk, ГТГ – Антонова, Мнева 1963, I, cat. no. 675; fig. 93.

2555 *St Anthony of Rome*, icon, linden wood, tempera, end of the 16th c., 28.2 × 26 × 2 cm, ГЭ, inv. no. ERI-360 – *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, cat. R 36, p. 284

2556 Nikifor Savin, *St Nikita the Warrior*, 1613, wood, tempera, ПГХГ – Вилинбахова 2005, fig. 4.

**Literatura****Źródła niepublikowane**

KI 1979 – J. Kłosińska, *Ikona. Sergiusz Radoneżski przed Matką Boską Bogolubską*, karta inwentarzowa zał. 18 III 1979, PBEC/XVIII;  
KI 1993 – B. Gumińska, *Ikona. Św. Antoni Rzymski (Antonij Rimlianin) z okładem*, karta inwentarzowa zał. w lipcu 1993, PBEC/XVIII

**Publikacje**

Gumińska 2010, il. na s. 457

**Opracowania ogólne (wybór)**

Morawa 1973, szp. 225–256

**Bibliography****Unpublished sources**

KI 1979 – J. Kłosińska, *Ikona. Sergiusz Radoneżski przed Matką Boską Bogolubską*, inventory chart created on 18 March 1979, PBEC/XVIII;  
KI 1993 – B. Gumińska, *Ikona. Św. Antoni Rzymski (Antonij Rimlianin) z okładem*, inventory chart created in July 1993, PBEC/XVIII

**Publications**

Gumińska 2010, fig. on p. 457

**General studies (selected)**

Morawa 1973, cols. 225–256

# **Część II. Podsumowanie**

## **Part II: Summary**

## Fundatorzy, malarze i daty w ikonach

### Patrons, Painters and Dates in the Icons

Wśród omawianych zabytków brak zachowanych świadectw na temat okoliczności ich fundacji, zlecciodawców i wykonawców. Jedną z najstarszych ikon, tj. grecki wizerunek świętych anargyrów (*Święci lekarze Kosma i Damian*, MNK XVIII-871, Kat. 43), zawiera inskrypcję w dolnej partii okładki o nierozpoznanym znaczeniu: KPNΣPN, która hipotetycznie mogła mieć jakieś odniesienie do fundatorów, lecz jest to jedynie domniemanie. Poza tym wyróżnia ją – na co wskazano – obszerna lista nazwisk z późnego okresu, tj. końca XIX i XX w., zapisanych wtórnie na jej odwrocie w związku z traktowaniem ikony jako szczególnej relikwii rodzinnej.

Znaki złotnicze ujawnione z kolei w okładzie ikony *Matki Boskiej Smoleńskiej* (MNK XVIII-577, Kat. 23) precyzyjnie wskazują na jej późny czas powstania i środowisko północnoruskie. Wykonano ją w warsztacie nieznanego mistrza złotniczego o inicjałach L. M. (Л М), a sprawdzono przez mistrza probierczego Dymitra Ilicza Twerskiego (Д Т, aktywny 1834–1850) w 1844 r. w Sankt Petersburgu.

Można domniemywać, że na rewersie tetraptyku maryjnego (MNK XVIII-130, Kat. 24) intencjonalnie wprowadzono malowaną, okrągłą ramkę, w której mogła być przewidziana sygnatura malarza, lecz brak jakichkolwiek jej śladów.

W odniesieniu do ikon ruteńskich można było podejrzewać, że inskrypcja o charakterze fundacyjnym wypełniała dolną ramę ikony *Sądu Ostatecznego* z Polany (MNK XVIII-25, Kat. 37). Obcięcie dolnej krawędzi w niewiadomym czasie oraz ubytki warstwy malarskiej spowodowały, że napis przez dziesięciolecia pozostawał nieczytelny. Analogiczne przykłady sugerowały zarazem, że mogła tu być wskazana świątynia, do której ikona była ofiarowana, oraz data wykonania. Odczyt inskrypcji w listopadzie 2016 r., dzięki jej skanowi XRF, wykonanemu przez Michała Płotkę z ASPK, rozwiał wszelkie wątpliwości. Okazało się, że był to rozbudowany opis jej tematu, stanowiący zarazem odniesienie do homilii przypisywanej św. Efremoni Syryjczykowi.

Jedną z ikon – środkowa część *Deesis* (MNK XVIII-27, Kat. 9) – ma, co prawda, datę: Ἰ᾿ΧϞϞ (1699), lecz należy ją traktować jako wskazanie czasu jej odnowienia. Kolejne litery: JCS ΛΙΙΑ, wyglądają jak sygnatura, lecz ich sens pozostaje niejasny. Litery są przesadnie duże, do tego umieszczone u podnóżka tronu, zamiast na dolnej ramie ikony, co tym bardziej podkreśla niezwykłość tego zapisu.

The discussed objects do not contain evidence concerning the circumstances of their commissioning, patrons or artists who made them. One of the oldest icons, i.e. the Greek image of *Sts Anargyrori* (*Physician Saints Cosmas and Damian*, MNK XVIII-871, Cat. 43), features an inscription in the lower part of the *oklad* (cover) with unidentified meaning: KPNΣPN, which hypothetically might have referred to the patrons, but it is only a supposition on my part. Moreover, what is special about it – as I have already mentioned – is a long list of names from a later period, i.e. the end of the 19th and 20th c., written later on its reverse as the icon was treated as a family relic.

Goldsmith's marks revealed on the cover of the icon of the *Mother of God of Smolensk* (MNK XVIII-577, Cat. 23) precisely indicate its late time of execution and the Northern Rus' origin. The cover was made in the workshop of an unknown master of goldsmithery known by the initials L. M. (Л М), and checked by the assayer Dmitry Ilich Tversky (Д Т, active 1834–1850) in 1844 in Saint Petersburg.

It may be assumed that the reverse of the Marian tetraptych (MNK XVIII-130, Cat. 24) features a purposely painted circular border for the painter's signature, but there is no sign of it.

With regard to the Ruthenian icons it could be suspected that the inscription referring to the person who commissioned them was featured on the bottom frame of the icon of the *Last Judgement* from Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) (MNK XVIII-25, Cat. 37). As a consequence of the trimming of the bottom edge of the icon at some unknown time the inscription remained illegible for decades. At the same time analogous examples suggested that it could refer to the church to which the icon was gifted and the date of execution. The deciphering of the inscription in November 2016, thanks to an X-ray scan made by Michał Płotek from the Academy of Fine Arts in Krakow, dissipated all doubts. It turned out that it was an extended description of the subject of the icon and at the same time an allusion to the sermon ascribed to St Ephrem the Syrian.

One of the icons – the central part of *Deesis* (MNK XVIII-27, Cat. 9) – does, admittedly, bear the date: Ἰ᾿ΧϞϞ (1699), but this should be identified as a reference to the time of its restoration. The next letters: JCS ΛΙΙΑ look like a signature, but their meaning remains unclear. The letters are excessively large, and, what is more, featured on the throne footrest instead of the bottom frame of the icon, which emphasises the unique character of this inscription even more.

Ogólnie jeśli chodzi o malarstwo ikonowe tego czasu, przede wszystkim z terenu Rusi w granicach dawnej Rzeczypospolitej, które dominuje w zbiorach MNK, nie wiadomo prawie nic o ewentualnych fundatorach i zamawiających ikony. Ikony z dodanymi inskrypcjami wotywnymi są późne i pojawiają się dopiero ok. poł. XVI stulecia. Nie wiele też, niestety, wiadomo o malarzach czynnych w tym czasie na Rusi<sup>2557</sup>, a przypadek Grzegorza Bosykowicza z Suczawy wskazuje, że byli wśród nich malarze przybyli z innych krain<sup>2558</sup>.

Analizowane ikony nie mają również zapisanych imion malarzy. Mimo że twórcy ci pozostają nieznanymi, zakładam, że w wypadku ikon zachodnioruskich mogli być to mnisi czynni w monasterach Rusi Czerwonej. Przemawia za tym różnorodność ikonograficzna ikon o tych samych tematach, lecz namalowanych w odmienny sposób, co można tłumaczyć tym, że malarze wywodzili się z różnych ośrodków i pozostawali wierni tradycji, w której wyrastali. Pośrednio świadczy o tym także fakt obowiązkowego rozpoczynania inskrypcji na zwojach proroków od czerwonego inicjału lub zapisanego czerwoną barwą imienia proroka. Taka była praktyka skryptoriów. Kolejnym argumentem jest częste miniaturskie opracowanie postaci w polach bocznych, z wielką dbałością o szczegóły, które – podobnie jak stosowane ornamenty – pozostawały praktycznie niewidoczne nawet z niewielkiej odległości. Wybitnie miniaturskie opracowanie w całości zdradza np. malowany krzyż MNK XVIII-346 (Kat. 32). Malarze zatem, prócz miejscowych, nawiązujących do tradycji staroruskiej, rekrutować się mogli także z innych ośrodków kultury prawosławnej. W dziełach powstałych w Ziemi przemyskiej w końcu XV i na początku XVI wieku zaznacza się refleks kultury ruskiej w nowej odsłonie, reprezentowanej przez wiodący wówczas ośrodek nowogrodzki, co widać np. w pewnych zapożyczeniach wzorów, ewentualnie przerysów przypisywanych warsztatowi ikon z Żohatyna, z którym wiązany jest *Mandylion* (MNK XVIII-68, Kat. 2) i ikona *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów* (MNK XVIII-45, Kat. 15), widoczne w detalach ikony *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, apostołów oraz Joachima i Anny* (MNK XVIII-28, Kat. 19), *Narodzenia Chrystusa* (MNK XVIII-186, Kat. 29); *Ukrzyżowania* (MNK XVIII-4, Kat. 31), *Proroka Eliasza* (MNK XVIII-112, Kat. 42), *Św. Mikołaja ze scenami żywota i cudów* (MNK XVIII-192, Kat. 46), jak również w koncepcji *Deesis* na jednym podobraziu (MNK XVIII-111, Kat. 7), koncepcji ikonografii *Sądu Ostatecznego* z Polany (MNK XVIII-25,

In general, when it comes to icon painting of that time, above all from the area of Ruthenia within the borders of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, whose examples prevail in the MNK collection, there is hardly any information about possible patrons or individuals commissioning the works. Icons with added votive inscriptions are late, and they did not appear until ca. the mid-16th c. Unfortunately, there is barely any information about the painters active in Rus' at the time, either,<sup>2557</sup> and the case of Grigoriy Bosykovych of Suceava shows that they included painters who had arrived from other countries.<sup>2558</sup>

The analysed icons do not feature names of painters, either. Despite the fact that these artists remain unknown, I assume that in the case of the Ruthenian icons these could have been monks active in the monasteries of Ruthenia. What supports this thesis is the iconographic diversity of icons devoted to the same themes, but painted in a different way, which may be explained by the fact that the painters came from different centres and remained faithful to the tradition in which they had been formed. Indirectly it is also signified by the fact of the obligatory beginning of inscriptions on prophets' scrolls with a red initial or a prophet's name written in red. Such was the practice observed in scriptoria. Another argument is the frequent miniature-style depiction of figures in side fields, with meticulous attention to details, which – the same as the ornaments – remained virtually invisible even from close-up. A work that fully displays an utterly miniature-like manner is e.g. the painted cross MNK XVIII-346 (Cat. 32). Apart from the local artists who followed the Old Rus' tradition, the painters might have therefore also represented other centres of Orthodox tradition. The works painted in the Przemysł Land at the end of the 15th c. and at the beginning of the 16th c. show a reflection of the culture of Rus' in a new form, represented by the then leading Novgorod centre, which can be seen e.g. in certain borrowed patterns or copies attributed to the workshop of icons from Żohatyn, that is believed to have made the *Mandylion* (MNK XVIII-68, Cat. 2) and the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels* (MNK XVIII-45, Cat. 15), visible in the details of the icons of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, and Joachim and Anne* (MNK XVIII-28, Cat. 19), *Nativity* (MNK XVIII-186, Cat. 29), *Crucifixion* (MNK XVIII-4, Cat. 31), *Prophet Elijah* (MNK XVIII-112, Cat. 42), *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles* (MNK XVIII-192, Cat. 46), and in the concept of *Deesis* on one support (MNK XVIII-111, Cat. 7), the concept behind the iconography of *The Last Judgement* from

2557 Informacji na ich temat dostarczają przede wszystkim opracowania Wołodymira Aleksandrowycza oparte na wypisach archiwalnych.

2558 Kruk 2000a, s. 25–26. Tam też przypomniany został stan wiedzy na temat tego malarza.

2557 Information concerning them can be found mostly in the studies by Volodymyr Alexandrovych based on archival excerpts.

2558 Kruk 2000a, pp. 25–26. The study also includes information about the state of knowledge on this painter.



Kat. 37), systemie dekoracji nimbów ikony *Mandylionu* (MNK XVIII-68, Kat. 2), *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów* (MNK XVIII-45, Kat. 15) i *Trójcy Świętej* (MNK XVIII-87, Kat. 40), a w tym wypadku może również koncepcji obrazowania dogmatu trynitarnego, przy czym niewykluczony jest tu też udział wzorów plastyki późnogotyckiej. Wymienione ikony powstały najpewniej w Ziemi przemyskiej, natomiast bezpośrednio z Rusią północną należy powiązać ikony *Matki Boskiej* (MNK XVIII-574, Kat. 6) i *Św. Antoniego Rzymskiego* (MNK XVII-575, Kat. 50), północną i środkową – *Św. Jana Chrzciciela* (MNK XVIII-591, Kat. 11), tetrptyk *Godne jest* (MNK XVIII-130, Kat. 24) oraz dwustronną ikonę procesyjną *Trójcy Świętej i Matki Boskiej Znak* (MNK XVIII-110, Kat. 41).

Janina Kłosińska w odniesieniu do ikon zachodnioruskich zwróciła uwagę na ważny aspekt zaznaczających się wpływów południowych, które nasiliły się po upadku Tyrnowa w 1393 r., prowadząc do migracji duchownych i artystów bułgarskich na Górę Athos i do Mołdawii, zapewne także na dwory metropolitów litewsko-ruskich<sup>2559</sup>. Inna droga migracji wiodła z Serbii przez Węgry. Na ten proces nakładały się też – określane mianem kolonizacji wołoskiej – wędrówki ludności z Południa, którą przyciągały dogodne warunki, na jakich mogła się osiedlać, oraz przemysłane zachęty ze strony właścicieli ziemskich, którzy zainteresowani byli napływem nowej ludności, mimo jej przynależności do innego obrządku, a co wynikało z różnych oczekiwań względem niej biskupów krakowskich czy księcia Władysława Opolczyka. Pod względem etnicznym można mniemać, że główny trzon napływających stanowili mieszkańcy najbliższych krain, czyli Mołdawii, określanej w źródłach jako Valachia Minor, Wołoszczyzny (Valachia Maior) oraz Siedmiogrodu (Transylwanii). Osadnicy ci integrowali się z ludnością ruską w obszarze Rusi Czerwonej, ale też na Łemkowszczyźnie, w której migracja z południa nakładała się na migrację ruską napływającą ze wschodu po zniesieniu granicy oddzielającej ekumenę polską od ruskiej, zatem łańciską od prawosławnej w XIV stuleciu<sup>2560</sup>. Aspekty te znalazły swoje odzwierciedlenie w charakterze malarstwa ikonowego, zachowanego w tej części Europy<sup>2561</sup>. W zakończeniu monografii z roku 2000, poświęconej zachodnioruskim ikonom Matki Boskiej z Jezusem w XV–XVI stuleciu, wskazywałem na zależność tego malarstwa od malarstwa kręgu bałkańskiego, postulując

Polyana (Ukr. Поляна, Pol. Polana) (MNK XVIII-25, Cat. 37), the system of the decoration of nimbuses in the icons of the *Mandyliion* (MNK XVIII-68, Cat. 2), *Hodegetria Surrounded by Archangels* (MNK XVIII-45, Cat. 15) and *The Holy Trinity* (MNK XVIII-87, Cat. 40), and in this case also in the concept of representing the trinitarian dogma, and the influence of the late Gothic art patterns is also possible here. While the abovementioned icons were most probably produced in the Przemyśl Land, the works which should be linked directly with Northern Rus' are the icons of the *Mother of God* (MNK XVIII-574, Cat. 6) and *St Anthony of Rome* (MNK XVII-575, Cat. 50), with Northern and Central Rus' – *St John the Baptist* (MNK XVIII-591, Cat. 11), the tetrptych of the *It Is Truly Meet* (MNK XVIII-130, Cat. 24) and the two-sided procession icon depicting *The Holy Trinity* and *Our Lady of the Sign* (MNK XVIII-110, Cat. 41).

As to Ruthenian icons, Janina Kłosińska emphasised an essential aspect of the clear Southern influence, which increased after the fall of Tirnovo in 1393, causing the migration of the Bulgarian clergy and artists to Mount Athos and to Moldavia, no doubt also to the courts of the Lithuanian–Ruthenian metropolitans.<sup>2559</sup> Another migration path led from Serbia via Hungary. This process overlapped with the migration of the population from the South – referred to as the Wallachian colonisation – attracted by favourable conditions on which they could settle and the well-thought-out encouragement offered by landowners, interested in the inflow of new people despite their different rite, and which was the effect of different expectations towards them held by Krakow bishops or Prince Vladislaus of Opole. With respect to ethnicity it may be assumed that the main core of the incoming population was formed by the inhabitants of the lands situated closest, that is, Moldavia, in sources referred to as Valachia Minor, Valachia Maior and Transylvania. These settlers integrated with the population of Rus' both in Ruthenia and Lemkovyna, where the migration from the South overlapped with Ruthenian migration from the East after the removal of the border separating the Polish from the Ruthenian oecumene, that is the Latin one from the Orthodox one, in the 14th c.<sup>2560</sup> These aspects were reflected in the character of icon painting preserved in this part of Europe.<sup>2561</sup> In the conclusion of the 2000 monograph devoted to the Ruthenian icons of the Mother of God and Jesus in the 15th–16th c., I have emphasised the dependence of this painting on the painting of the Balkan

2559 Kłosińska 1968, s. 214–215.

2560 Kwestiom osadniczym poświęcona jest obszerna literatura, m.in. opracowania G. Jawora (1993; 1996; 1997/1998; 2000), można też wskazać cały tom studiów różnych autorów poświęcony temu zagadnieniu: *Łemkowie w historii...* 1995: w odniesieniu do Rusi Czerwonej: Trajdos 1995, s. 197–210, *Łemkowszczyzny – Czajkowski* 1995, s. 27–166.

2561 Grządziela 1994, s. 207–267; Langer 2007, s. 270 i n.

2559 Kłosińska 1968, pp. 214–215.

2560 The issues of settlement are discussed in extensive literature, among others studies by G. Jawor (1993; 1996; 1997/1998; 2000), and one can also mention the whole volume of studies by various scholars devoted to this subject: *Lemkowie w historii...* 1995: with reference to Ruthenia: Trajdos 1995, pp. 197–210, *Lemkowszczyzny – Czajkowski* 1995, pp. 27–166.

2561 Grządziela 1994, pp. 207–267; Langer 2007, pp. 270ff.

skupienie uwagi zwłaszcza na warsztatach rejonu Ochrydy i Macedonii, z ośrodkiem w Kastorii. Wspomniany wówczas brak pełnego opracowania ikon w zbiorach Muzeum Bizantyńskiego w Kastorii nadal utrudnia postęp w badaniach<sup>2562</sup>. Miniona dekada przyniosła jednak pewną poprawę w postaci kilku publikacji Georgiosa Kakavasa, poświęconych ikonom datowanym na XV w.<sup>2563</sup> Do bardziej jaskrawych przykładów oddziaływania bałkańskiego należał typ niskiego ikonostasu oraz zestawianie w nim pary Matki Boskiej w typie Hodegetrii w otoczeniu proroków z Chrystusem, tyle że na ogół w typie Chrystusa w Chwale, tj. na tronie, w otoczeniu chórów anielskich i symboli ewangelistów, a nie samych apostołów. Wśród ikon, które powstały zapewne na Rusi, cechy bałkańskie (w tym mołdawskie) zdradzają ikony *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny oraz hymnografów* (MNK XVIII-123, Kat. 18), *Murem jesteś obronnym dla dziewic (XIX strofy Akatystu Bogurodzicy)* (MNK XVIII-7, Kat. 25); *Ukrzyżowania* (MNK XVIII-346, Kat. 32), ikon *św. Jerzego zwyciężającego smoka* (MNK XVIII-58, Kat. 44; MNK XVIII-5, Kat. 45) oraz *Św. Paraskewy ze scenami żywota i pasji* (MNK XVIII-57, Kat. 48).

Generalnie z upływem czasu można dostrzec zanikanie w miejscowym malarstwie śladów wpływów północnoruśkich na rzecz bałkańskich, co współgra z tzw. II południowo-słowiańskim wpływem na życie literackie i zdobnictwo książek, i co odnotowują badacze tej dziedziny:

Widoczne jeszcze w pergaminowych kodeksach z XIV/XV w. wpływy iluminacji skryptoriów nowogrodzkich oraz połocko-smoleńskich w papierowych XV-wiecznych kodeksach wyraźnie ustępują już ornamentyce bałkańskiej<sup>2564</sup>.

Obecność pewnych cech nie przesądzała o braku innych, np. w ikonie *Hodegetrii z Terła* (MNK XVIII-30, Kat. 17), w której bałkański typ ikonograficzny łączył się z gotyckim typem ornamentu i mieszanym charakterem inskrypcji, tj. łączących cechy wschodnio- i południowo-słowiańskie. Gotyckie detale dostrzegamy w motywach architektonicznych ikon *Zwiastowania* MNK XVIII-14 (Kat. 27), *Narodzenia Chrystusa* (MNK XVIII-15, Kat. 28; MNK XVIII-245, Kat. 30), jak również w elementach rodzajowych ikony *Św. Mikołaja ze scenami żywota i cudów* (MNK XVIII-192,

circle, calling for research especially on the workshops of the area of Ohrid and Macedonia, with a centre in Kastoria. The lack of a comprehensive study of icons in the holdings of the Byzantine Museum in Kastoria, mentioned on that occasion, still hampers progress in research.<sup>2562</sup> Nevertheless, the past decade did bring some improvement in the form of several publications by Georgios Kakavas, devoted to the icons dated to the 15th c.<sup>2563</sup> The more explicit examples of the Balkan influence included the low iconostasis type and juxtaposing in it the Mother of God representing the Hodegetria type, surrounded by prophets, with Christ, usually Christ in Majesty, i.e. enthroned, surrounded by angelic hosts and symbols of the evangelists and not only apostles. Among the icons which were probably made in Rus' those showing Balkan (including Moldavian) features are the icons of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne and Hymnographers* (MNK XVIII-123, Cat. 18), *You Are a Fortress Protecting All Virgins (Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos)* (MNK XVIII-7, Cat. 25); *Crucifixion* (MNK XVIII-346, Cat. 32), *St George Slaying the Dragon* (MNK XVIII-58, Cat. 44; MNK XVIII-5, Cat. 45) and *St Paraskeva with Scenes from Her Life and Passion* (MNK XVIII-57, Cat. 48).

In general, one may observe the vanishing, with the passing of time, of Northern Rus' influence in local painting, in favour of Balkan influence, which harmonised with the so-called 2nd South Slavonic influence on the literary life and book ornamentation, as mentioned by the scholars specialising in this field:

The influence of the illumination of Novgorod scriptoria, still visible in parchment codices from the 14th/15th c., and the Polotsk-Smolensk influence visible in 15th-century paper codices clearly give way to Balkan ornamentation.<sup>2564</sup>

The presence of certain features was not tantamount with the lack of the other ones, e.g. in the icon of *Hodegetria* from Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło) (MNK XVIII-30, Cat. 17), in which the Balkan iconographic type is combined with the Gothic type of ornament and the mixed type of inscriptions, combining East and South Slavonic features. Gothic details can be noticed in architectural motifs in the *Annunciation* MNK XVIII-14 (Cat. 27), *Nativity* (MNK XVIII-15, Cat. 28; MNK XVIII-245, Cat. 30), as well as in the genre elements of the icon of *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles*

2562 W trakcie pierwszej kwerendy w 1994, jak i w 2012 r. dostęp do zbioru ikon w magazynie okazał się niemożliwy, stąd w analizie porównawczej uwzględnione mogą być jedynie ikony znajdujące się na ekspozycji oraz publikowane w artykułach Georgiosa Kakavasa, autora przewodnika po ekspozycji stałej Muzeum. Ich monografię od dłuższego czasu przygotowuje prof. Euthymios Tsigaridas.

2563 Kakavas 2002, s. 403–430; Kakavas 2006, s. 286–287.

2564 Stradomski 2014, s. 44.

2562 During my first survey carried out in 1994 and in 2012 there was no access to the icons in the storeroom, therefore the comparative analysis can only include the icons on exhibition and published in the articles by Georgios Kakavas, the author of a guide to the Museum's permanent exhibition. Prof. Euthymios Tsigaridas has been working on a monograph of them for a long time.

2563 Kakavas 2002, pp. 403–430; Kakavas 2006, pp. 286–287.

2564 Stradomski 2014, p. 44.

Kat. 46), w strojach, militariach ikony *Św. Paraskewy ze scenami żywota i pasji* (MNK XVIII-57, Kat. 48), w potencjalnej adaptacji grafik zachodnioeuropejskich w wymienionych dwóch ikonach, jak również w ikonie *Sądu Ostatecznego* (MNK XVIII-32, Kat. 39).

Na koniec, w kontekście grupy ikon związanych z kręgiem śródziemnomorskim, zwłaszcza ikon *Matki Boskiej Eleusy* (MNK ND-11250, Kat. 21) i *Świętej rozmowy* (MNK XVIII-396, Kat. 20), należy podkreślić niezwykłą mobilność artystów kreteńskich, czynnych na całym obszarze wschodniego basenu Morza Śródziemnego, a nawet na Bałkanach i w Mołdawii. Stanowili oni zdecydowaną większość spośród ponad stu pięćdziesięciu malarzy wywodzących się z greckiego obszaru kulturowego i czynnych w Europie Południowo-Wschodniej w XV–XVIII w. Eugenia Drakopoulou, analizując ich aktywność, ustaliła, że w tym okresie pięćdziesięciu dwóch malarzy było czynnych na obszarze dawnej Jugosławii, trzynastu w Bułgarii, czterdziestu dziewięciu w Albanii i pięćdziesięciu pięciu w Rumunii<sup>2565</sup>. Można domniemywać, że wielu z nich docierało w tym czasie także na Ruś, znajdując oparcie np. w diasporze greckiej, licznej szczególnie we Lwowie, a zasilonej wszak przez migrantów z Krety, którzy dotarli tam przez Wenecję pod koniec XVI w.

(MNK XVIII-192, Cat. 46), in garments, militia in the icons of *St Paraskeva with Scenes from Her Life and Passion* (MNK XVIII-57, Cat. 48), in the potential adaptation of Western-European prints in the two icons mentioned above and the icon of *The Last Judgement* (MNK XVIII-32, Cat. 39).

Finally, in the context of the group of icons associated with the Mediterranean circle, in particular the *Mother of God Eleusa* (MNK ND-11250, Cat. 21) and the *Holy Conversation* (MNK XVIII-396, Cat. 20) what should be stressed is the unique mobility of Cretan artists, active within the whole eastern area of the Mediterranean Basin, and even the Balkans and in Moldavia. They constituted an overwhelming majority among over a hundred-and-fifty painters coming from the Greek culture area and active in South-Eastern Europe in the 15th–18th c. Analysing their activity, Eugenia Drakopoulou has observed that in this period fifty-two painters worked in the area of former Yugoslavia, thirteen in Bulgaria, forty-nine in Albania and fifty-five in Romania.<sup>2565</sup> One may surmise that at that time many of them also came to Rus', finding support e.g. in the Greek diaspora, especially numerous in Lviv, and indeed joined by migrants from Crete, who had arrived there via Venice towards the end of the 16th c.

2565 Δρακοπούλου 2002, s. 125.

2565 Δρακοπούλου 2002, p. 125.

## Ofiarodawcy i sprzedawcy – proveniencja ikon

### Donors and Sellers – Provenance of the Icons

Najcenniejsze dzieła malarstwa ikonowego napłynęły do MNK w latach 80. i 90. XIX w. Należy zwrócić uwagę na zarysowujący się wówczas podział wśród ofiarodawców ikon (czy ogólnie dzieł cerkiewnych) – na tych, którzy przysyłali dzieła ze swojego najbliższego otoczenia, jak księża, archeolodzy-amatorzy, mniej zamożni właściciele ziemscy, oraz tych, którzy mogli je nabywać np. w trakcie wojaży zagranicznych, czyli arystokracja lub zamożni kolekcjonerzy. Grupa ofiarodawców, jak Erazm Michałowski z Sołowijówki na Kijowszczyźnie, Adam Wolański (1852–1933) z Rudki na Wołyniu czy ks. Gustaw Jełowicki, ofiarowywała przede wszystkim dewocjonalia staroruskie, odnajdywane w kurhanach lub kupowane w antykwiariatach, ewentualnie przez pośredników, których zbieractwo wyrażało fascynację starożytnościami słowiańskimi, dość masowo eksplorowanymi we wschodniej Europie w 2. poł. XIX w.

Dzięki ofiarodawcom z tej drugiej grupy zbiory wzbogaciły się m.in. o krzyże i medaliony z Góry Athos, zakupione w Paryżu przez Edwarda Goldsteina i подарowane Muzeum Narodowemu w Krakowie w 1909 r.<sup>2566</sup> Niekiedy, jak w wypadku Zofii z Branickich Adamowej Potockiej, ofiarowana była zarówno ikona miejscowa (*Św. Nikita biesobójca*, MNK XVIII-11), jak i italo-grecka (*Święta rozmowa*, MNK XVIII-396, Kat. 20), obie darowane w roku 1884. Godne podkreślenia są też intencje ofiarodawców, które tak w wypadku Zofii z Branickich, jak Heleny z Dąbcańskich Budzynowskiej były nadzwyczaj szczytne, wyrastające z silnych pobudek patriotycznych – arystokratki prowadziły szeroko zakrojoną działalność dobroczynną, w ramach której obdarowywały muzea uprzednio zakupionymi w tym celu dziełami.

Zwraca uwagę wyjątkowo duża grupa dzieł malarstwa ikonowego nabytych w 1884 r. Część z nich sąsiaduje w *Inwentarzu Łuszczkiewicza* obok siebie, są to *Archanioł Michał ze scenami cudów* (MNK XVIII-3, Kat. 14), ikona pozyskana wraz z kilkoma dawnymi dziełami malarstwa ikonowego szkoły ruskiej, „galicyjskiej”: *Ukrzyżowaniem* (MNK XVIII-4, Kat. 31), *Św. Jerzym zwyciężającym smoka* (MNK XVIII-5, Kat. 45), *Św. Mikołajem w układzie bizantyńskim* (MNK XVIII-6, Kat. 47) oraz *Murem jesteś obronnym dla dziewic (XIX strofą Akatysty Bogurodzicy)* (MNK XVIII-7, Kat. 25), co każe się zastanowić nad ich wspólnym pochodzeniem. Występują w nich cechy spotykane w malarstwie Samborszczyzny, Rusi Zakarpackiej i Mołdawii.

The most valuable works of icon painting were added to the MNK collection in the 1880s and 1890s. Worthy of note is a division emerging among the donors of icons (or generally works of Orthodox art) – into those who sent objects from their closest environment, like priests, amateur archaeologists and less wealthy landowners, and those that could purchase these objects e.g. during travels abroad, namely aristocrats and rich collectors. A group of donors, such as Erazm Michałowski from Soloviyovka, Kiev region, Adam Wolański (1852–1933) from Rudka in Volhynia and Rev. Gustaw Jełowicki, gifted above all Old Rus’ devotional items, found in kurgans or purchased in antique shops or through mediators, whose passion for collecting expressed a deep fascination with Slavic ancient objects, explored on a quite large scale in Eastern Europe in the 2nd half of the 19th c.

Thanks to the benefactors representing the second group the collection was expanded among other things with crosses and medallions from Mount Athos, bought in Paris by Edward Goldstein and presented by the National Museum in Krakow in 1909.<sup>2566</sup> Not infrequently, as in the case of Zofia Potocka, née Branicka, did the gift include both a local icon (*St Nicetas the Demon Slayer*, MNK XVIII-11) and an Italo-Greek work (*Holy Conversation*, MNK XVIII-396, Cat. 20), both donated in 1884. Worth emphasising are also the donor’s intentions, which both in the case of Zofia, née Branicka, and Helena Budzynowska, née Dąbcańska, were remarkably lofty, motivated by deep patriotism – the aristocrats were actively involved in extensive charity work, as part of which they gave the works acquired for this purpose to museums.

What attracts attention is an exceptionally large group of icons purchased in 1884. Some of them neighbour one another in the *Inwentarz Łuszczkiewicza* [*Łuszczkiewicz’s Inventory*], namely the *Archangel Michael with Scenes of His Miracles* (MNK XVIII-3, Cat. 14), an icon received together with several other old works of Ruthenian, ‘Galician’, icon painting school: *Crucifixion* (MNK XVIII-4, Cat. 31), *St George Slaying the Dragon* (MNK XVIII-5, Cat. 45), *St Nicholas in the Byzantine arrangement* (MNK XVIII-6, Cat. 47) and *You Are a Fortress Protecting All Virgins (Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos)* (MNK XVIII-7, Cat. 25), which makes one consider their common provenance. They contain features observed in the painting of the Sambir (Ukr. Самбір, Pol. Sambor) region, Carpathian Ruthenia and Moldavia. Very similar icons of *St Michael the Archangel* are part of the col-

Bardzo podobne ikony Św. Michała Archaniola znajdują się w zbiorach Muzeum w Preszowie<sup>2567</sup> oraz Muzeum Szaryskim w Bardejowie na Słowacji<sup>2568</sup>, z kolei inskrypcja w ikonie Św. Mikołaja odsyła do wzorów mołdawskich: [Α] ΓΙΩ ΝΙΚΟΛΛΑΓ. Hipotetycznie można założyć, że ikona św. Archaniola mogła pochodzić z Samborszczyzny lub Rusi Zakarpackiej, Św. Jerzego z Samborszczyzny lub pogranicza z Mołdawią, a Św. Mikołaja i XIX strofa Akatystu Bogurodzicy – z Mołdawii północnej, albo też mogła być dziełem mołdawskiego warsztatu czynnego na Samborszczyźnie, gdzie zachowało się dużo ikon z omawianego okresu, które mają cechy przejściowe.

Cztery z tych ikon, poza ikoną XIX strofy Akatystu Bogurodzicy, wymieniono w katalogu tymczasowym MNK z roku 1885 jako „Szkoła ruska galic. XVI w.”<sup>2569</sup> Jest to o tyle istotne, że w wypadku ikon z okolic Przemyśla zapisy były inne, tj. przy ikonie Św. Jerzego z okolic Przemyśla zapisano, iż jest to szkoła cerkiewna<sup>2570</sup>, przy okazji Sądu Ostatecznego – że ruska<sup>2571</sup>. Trudno wyrokować, czy określenie „galicyjska” w odniesieniu do tych czterech ikon mogło oznaczać nieco bardziej odległe strony, mieszczące się jednak w granicach ówczesnego zaboru austriackiego. Adnotację tę powtórzono w katalogu MNK z roku 1888<sup>2572</sup> i 1896<sup>2573</sup>. W skróconym katalogu MNK z roku 1908 wymieniony został „Św. Jerzy na białym koniu” pod pozycjami 225–230, co wskazuje, że w zbiorach istniało już wówczas sześć podobnych ikon świętego wojownika<sup>2574</sup>. W Przewodniku po Muzeum Narodowym w roku 1909 ponownie wymieniono sześć ikon „św. Jerzego na koniu zabijającego smoka”, które eksponowano w Sukiennicach wśród innych obrazów „szkoły ruskiej XV.–XVII. wieku, olejnych i klejowych”<sup>2575</sup>, m.in. „Trzech obrazów mających przedstawiać »Sąd Ostateczny«”<sup>2576</sup>. Informację tę powielano w kolejnych wznowieniach Przewodnika, w latach 1911, 1912 i 1914<sup>2577</sup>.

Intrygującą kwestią jest pochodzenie całych grup ikon z konkretnych miejsc. Do nich należą trzy ikony zakupione przez Nieczuja-Ziemięckiego od Michała Puchacza, przewodniczącego Bractwa Cerkiewnego, 23 II 1893 w Po-

lections of the Museum in Prešov<sup>2567</sup> and the Šariš Museum in Bardejov, Slovakia,<sup>2568</sup> while an inscription in the icon of *St Nicholas* refers to Moldavian patterns: [Α] ΓΙΩ ΝΙΚΟΛΛΑΓ. Hypothetically it may be assumed that the icon of *St Archangel* originated in the Sambir region or Carpathian Ruthenia, of *St George* in the Sambir region or the borderland with Moldavia, and of *St Nicholas* and *Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos* – in North Moldavia, or it might have been the work of a workshop active in the Sambir region, where a vast number of icons dating from the period in question, with transitory features, have survived.

Four of these icons, except for *Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos*, are mentioned in the MNK temporary catalogue of 1885 as ‘Galician Ruthenian school, 16th c.’<sup>2569</sup> It is important inasmuch that in the case of icons from the vicinity of Przemyśl entries differed, namely in the case of the icon of *St George* from the vicinity of Przemyśl it was written it represented the Orthodox school,<sup>2570</sup> and in the case of *The Last Judgement* – the Ruthenian school.<sup>2571</sup> It is difficult to decide whether the word ‘Galician’ mentioned in the case of these four icons might have denoted a slightly more remote parts, however still within the borders of the then Austrian partition. This note was repeated in the MNK catalogues of 1888<sup>2572</sup> and 1896.<sup>2573</sup> An abridged version of the MNK catalogue of 1908 mentions *St George on White Horse*, entries 225–230, which indicates that the collection included six similar icons of the warrior saint already at the time.<sup>2574</sup> The 1909 guidebook (*Przewodnik*) of the National Museum again listed six icons of ‘St George on a horse slaying the dragon’, on display in the Sukiennice among paintings of ‘the Ruthenian school, 15th–17th c., oil, glue,<sup>2575</sup> e.g. ‘Three oil paintings of the *Last Judgement*’.<sup>2576</sup> Such information recurred in the following editions of the guidebook, in 1911, 1912 and 1914.<sup>2577</sup>

What is intriguing is the common place of origin of entire groups of icons. Such is the case of three icons purchased by Nieczuja-Ziemięcki from Michał Puchacz, chairman of the Orthodox Brotherhood, on 23 February 1893 in Polyana

2567 Św. Archanioł Michał z cudami, ikona, dat. na ok. 1560 r., drewno, tempera, z cerkwi w Novej Sedlicy – Šarišská Galéria 1996, il. na s. 4.

2568 Św. Archanioł Michał z cudami, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 144 × 93 cm, Bardiów, Muzeum Szaryskie, nr inw. 1219, z cerkwi w Szaryskim Równem (Šarišské Rovne) – *Ikony na Slovensku* 1968, poz. kat. 2, il. 25–30.

2569 *Obrazy i rzeźby...* 1885, s. 4, poz. 172: Św. Jerzy zabijający smoka.

2570 *Ibidem*, poz. 168.

2571 *Ibidem*, poz. 180.

2572 *Obrazy i rzeźby...* 1888, s. 6, poz. 172: Św. Jerzy zabijający smoka.

2573 *Obrazy i rzeźby...* 1896, s. 6, poz. 172: Św. Jerzy zabijający smoka.

2574 *Skrócony katalog* 1908, s. 14, poz. 225–230.

2575 *Przewodnik MNK* 1909, s. 107, poz. 1693–1698.

2576 *Ibidem*, poz. 1723–1725.

2577 *Przewodnik MNK* 1911, s. 132, poz. 2164–2169; *Przewodnik MNK* 1912, s. 92, poz. 2164–2169; *Przewodnik MNK* 1914, s. 92, poz. 2164–2169.

2567 *St Michael the Archangel with Miracles*, icon dated to ca. 1560, wood, tempera, from the Orthodox church in Nová Sedlica – Šarišská Galéria 1996, fig. on p. 4.

2568 *St Michael the Archangel with Miracles*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 144 × 93 cm, the Šariš Museum in Bardejov, Slovakia, inv. no. 1219, from the Orthodox church in Šarišské Rovne – *Ikony na Slovensku* 1968, cat. no. 2, figs. 25–30.

2569 *Obrazy i rzeźby...* 1885, p. 4, no. 172: *St George Slaying the Dragon*.

2570 *Ibid.*, no. 168.

2571 *Ibid.*, no. 180.

2572 *Obrazy i rzeźby...* 1888, p. 6, no. 172: *St George Slaying the Dragon*.

2573 *Obrazy i rzeźby...* 1896, p. 6, no. 172: *St George Slaying the Dragon*.

2574 *Skrócony katalog* 1908, p. 14, nos. 225–230.

2575 *Przewodnik MNK* 1909, p. 107, nos. 1693–1698.

2576 *Ibid.*, nos. 1723–1725.

2577 *Przewodnik MNK* 1911, p. 132, nos. 2164–2169; *Przewodnik MNK* 1912, p. 92, nos. 2164–2169; *Przewodnik MNK* 1914, p. 92, nos. 2164–2169.

lanie k. Chyrowa (ukr. Поляна), jako pochodzące zapewne z tamtejszej cerkwi pw. św. Mikołaja (MNK XVIII-27, Kat. 9; MNK XVIII-26, Kat. 10; MNK XVIII-25, Kat. 37). 26 III 1893 za 40 florenów miały być zakupione trzy ikony od ks. Jana Wołosiańskiego, proboszcza cerkwi w niedalekim Terle (MNK XVIII-30, Kat. 17; MNK XVIII-28, Kat. 19; MNK XVIII-29, Kat. 26). Jest wielce prawdopodobne, że z pierwszym źródłem mogła być związana ikona MNK XVIII-19 (Kat. 36)<sup>2578</sup> i trzy inne zakupione za 30 florenów w 1887 r., które tym samym uzupełniałyby znaczący zbiór ikon związanych z rozległym warsztatem malarzy ikon z Potylicza i Drohobycza.

Do rozważenia pozostaje możliwość powiązania proveniencji ikon z monasterami, które zaprzestały swojej działalności w XVIII stuleciu. Wznoszono je z reguły w miejscach wyniesionych, górzystych, trudniej dostępnych, a przez to pozostawianych w spokoju. Jak notowała Zofia Strzetelska-Grynbergowa, „w górach Ruś objąwszy dziedzictwo pierwszych Słowian z wprowadzeniem chrześcijaństwa rozpoczyna kulturę, a Polska prowadzi ją na nizinach. Pierwotnie ludność szukała zawsze naturalnych twierdz, któreby jej broniły od napadów wroga, od zwierza dzikiego i żywołów nieprzyjaznych; toteż góry bywały najlepszą taką twierdzą naturalną. [...] Staremiasto, Spas, Ławrów, to dokumenta pracy dziejowej ruskiej [...]”<sup>2579</sup>. Badaczka ta informowała o funkcjonowaniu pracowni malarskiej przy monasterze Spasa, wiążąc z nią zachowane ikony ze Strzyłek (ukr. Стрілки)<sup>2580</sup>, dawnej wsi w dobrach koronnych ekonomii samborskiej<sup>2581</sup>, ok. 10 km na południe od Starego Sambora i ok. 20 km na północny wschód od Spasa, choć w *SGKP* zapisano, że „w cerkwi drewnianej z r. 1792, znajduje się część starożytnego ikonostasu, przeniesionego tutaj w końcu XVIII w. ze zniszczonego klasztoru Bazyliańek w Smolnicy (pod Staremiastem)”<sup>2582</sup>. Z tym środowiskiem mogli być związani twórcy ikon *Archaniół Gabriel i św. Piotr* (MNK XVIII-111, Kat. 7) oraz *Narodzenie i Zaśnięcie Bogurodzicy* (MNK XVIII-29, Kat. 26). Jak

near Khyriv (Ukr. Поляна Хировська, Pol. Polana k. Chyrowa), as coming probably from the local Orthodox church of St Nicholas (MNK XVIII-27, Cat. 9; MNK XVIII-26, Cat. 10; MNK XVIII-25, Cat. 37). Three icons were purchased for 40 florins from Rev. Jan Wołosiański, parish priest of the Orthodox church in nearby Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło) on 26 March 1893 (MNK XVIII-30, Cat. 17; MNK XVIII-28, Cat. 19; MNK XVIII-29, Cat. 26). It is highly probable that other works connected with the first source were: the icon MNK XVIII-19 (Cat. 36)<sup>2578</sup> and three others purchased for 30 florins in 1887, which would complement the considerable collection of icons associated with the large workshop of painters of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz)-Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) icons.

What remains to be considered is the possibility of linking the provenance of the icons with monasteries which stopped operating in the 18th c. They were usually erected in raised, mountainous places, less available and as a result left alone. As noted by Zofia Strzetelska-Grynbergowa, ‘in the mountains, Rus’, having embraced the heritage of the first Slavs, started culture along with the conversion to Christianity and Poland led it in lowlands. Originally the population always sought natural strongholds which would defend it from the enemy’s attacks, wild animals and hostile elements; so the mountains were usually the best natural stronghold. ... Stare Misto (Ukr. Старе Місто, Pol. Staremiasto), Spas (Ukr. Спас, Pol. Spas) and Lavriv (Ukr. Лаврів, Pol. Ławrów) document the historic work of Rus’...’<sup>2579</sup> The scholar informed about the existence of a painter’s studio at the Spas monastery, linking with it the preserved icons from Strilky (Ukr. Стрілки, Pol. Strzyłki),<sup>2580</sup> a former village in the Crown lands of the Sambir economy,<sup>2581</sup> approx. 10 km south of Staryi Sambir (Ukr. Старий Самбір) and approx. 20 km to the north-east of Spas, although, to cite *SGKP*: ‘in a wooden Orthodox church from 1792 there is a part of an ancient iconostasis, moved there at the end of the 18th c. from the suppressed Basilian convent in Smolnica (near Stare Misto)’<sup>2582</sup> Artists associated with this circle might have

2578 Jak podano w kartach inwentarzowych z 1950 i 1958 r., ikonę zakupiono do MNK w 1887 r. wraz z trzema innymi ikonami za 30 florenów bez podania miejsca pochodzenia (*KI* 1950; *KI* 1958).

2579 Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 30–31.

2580 *Ibidem*, s. 639; Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 425; Гелитович 2010, s. 19.

2581 Parafia wspomniana w rejestrze podatkowym z 1507 r. – Budzyński 1990, s. 150.

2582 *Strzyłki* (opr. Ludwik Dziedzicki), [w:] *SGKP* XI (1890), s. 483. Strzetelska-Grynbergowa wspomniała o widocznych jeszcze w dolinie Smolnickiej pod koniec XIX w. ruinach tegoż klasztoru – Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 9. Monaster miał być zlikwidowany w ramach kasat józefińskich w 1789 r. – Слободян 2015, s. 294; ruiny cerkwi pw. św. Trójcy – *ibidem*, il. na s. 294. Monaster w Smolnicy miał istnieć we wczesnym średniowieczu (parafia wspomniana w 1526 – Budzyński 1990, s. 149), z przywilejami zatwierdzonymi przez ks. Władysława Opolczyka, przekazany przemyskiemu władcy Atanazemu przez króla Władysława Jagiełłę w 1407 r. – *ibidem*, s. 293 (zob. przyp. 1327).

2578 As noted in inventory charts of 1950 and 1958, the icon was purchased for the MNK in 1887, together with three other icons for 30 florins without providing the place of origin (*KI* 1950; *KI* 1958).

2579 Strzetelska-Grynbergowa 1899, pp. 30–31.

2580 *Ibid.*, p. 639; Дмитрій (Ярема) патріарх 2005, s. 425; Гелитович 2010, p. 19.

2581 The parish mentioned in the tax register of 1507 – Budzyński 1990, p. 150.

2582 *Strzyłki* (by Ludwik Dziedzicki), [in:] *SGKP* XI (1890), p. 483. Strzetelska-Grynbergowa mentioned the ruins of this monastery still visible in the Smolnica valley towards the end of the 19th c. – Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 9. The monastery was suppressed as part of the action of the dissolution of religious orders under Joseph II in 1789 – Слободян 2015, p. 294; ruins of the Orthodox church of the Holy Trinity – *ibid.*, fig. on p. 294. It is believed that the monastery in Smolnica existed in the early Middle Ages (parish noted in 1526 – Budzyński 1990, p. 149), with privileges approved of by Prince Vladislaus II of Opole, given to the Przemyśl Bishop Atanazy by King Władysław Jagiełło in 1407 – *ibid.*, p. 293 (see footnote 1327).

pisala dalej Strzetelska-Grynbergowa: „W Spasie teraz niema cerkwi, tylko ikonostas jej i ołtarze są w cerkwi w Tereszowie”<sup>2583</sup>.

Na uwagę zasługuje fakt, że w Dobromilu, pobliskim w stosunku do Chyrowa i Polany, związanym od XIV w. z rodem Herburtów, funkcjonował monaster Bazyliańców, sprowadzonych do tej miejscowości przez Stanisława<sup>2584</sup>. Monaster taki działał jeszcze w I. poł. XVIII w. w Suszycy Wielkiej (ukr. Велика Сушица) – pomiędzy Terłem i Polaną<sup>2585</sup>, oraz w samym Terle<sup>2586</sup>. Zdaniem Marty Fedak, *Sąd Ostateczny* z Bachnowatego (ukr. Бахновате) i wiele innych dzieł na tym terenie należy przypisać mistrzowi, który mógł być związany z monasterem w Suszycy Wielkiej<sup>2587</sup>. Z drugiej jednak strony monaster powstał dopiero w 1650 r. z fundacji Benjamina Strzebelskiego pod zarządem monasteru św. Spasa, wtedy też wzniesiono cerkiew pw. Wniebowstąpienia Pańskiego, do której ikonostas w 1716 r. wykonali malarze z Rybotycz (zlikwidowano go w 1753 r.<sup>2588</sup>). Zwraca uwagę fakt, że bardzo bliska pod względem ikonograficzno-formalnym ikona *Sądu Ostatecznego* w stosunku do ikony o tym temacie z Polany (MNK XVIII-25; Kat. 37) zachowała się w Leninie Wielkiej (ukr. Лінина Велика), w cerkwi pw. Zesłania Ducha Świętego, w niewielkiej odległości na północ od Strzyłek i na zachód od monasteru Spasa (zob. przyp. 1700). W teście cerkwi – jak zauważyła Strzetelska-Grynbergowa (1899) – znajdowały się poczerwiałe ze starości ikony, ołtarz przeniesiony najpewniej ze Spasa i cudowne, stare ikony, wśród nich *Sąd Ostateczny*, zawieszony w babińcu<sup>2589</sup>.

Zarówno Terło, jak i Suszyca Wielka były to filie starego monasteru w miejscowości Spas, w dawnym pow. staromiejskim, w pobliżu Busowisk. Zgodnie z tradycją już we wczesnym średniowieczu istniał tam monaster Bazyliańców, uposażony przez księcia Lwa w 1292 r. wsią Straszewice i przez niego odnowiony<sup>2590</sup>: wówczas to cerkiew murowana

included the painters of the icons of the *Archangel Gabriel and St Peter* (MNK XVIII-111, Cat. 7) and the *Birth and Dormition of the Mother of God* (MNK XVIII-29, Cat. 26). As continued by Strzetelska-Grynbergowa, “There is no Orthodox church in Spas now, but its iconostasis and altars are in the Orthodox church in Tereszowo”<sup>2583</sup>.

Worthy of note is also the fact that in Dobromyl (Ukr. Доброміль, Pol. Dobromil), not far from Khyriv and Polyana, associated with the Herburt family from the 14th c., operated a monastery of the Basilians brought there by Stanisław<sup>2584</sup>. The monastery functioned still in the 1st half of the 18th c. in Velika Sushitsya (Ukr. Велика Сушица, Pol. Wielka Suszyca) – between Terlo and Polyana,<sup>2585</sup> and in Terlo.<sup>2586</sup> According to Marta Fedak, *The Last Judgement* from Bahnuvate (Ukr. Бахновате, Pol. Bachnowate) and many other works in this area should be attributed to the master that might have been connected with the monastery in Velika Sushitsya (Ukr. Велика Сушица, Pol. Wielka Suszyca).<sup>2587</sup> On the other hand, the monastery was not established until 1650, founded by Benjamin Strzebelski, under the management of the monastery of St Spas, it was also then that the Orthodox church of the Ascension was built, the iconostasis for which was made in 1716 by painters from Rybotyche, and not cancelled until 1753.<sup>2588</sup> It is interesting that an icon of the *Last Judgement*, very similar in terms of iconography and form, to the icon devoted to this subject from Polyana (MNK XVIII-25; Cat. 37), has survived in Lenina Vyelka (Ukr. Лінина Велика, Pol. Lenina Wielka), in the Orthodox church of the Descent of the Holy Spirit, not far to the north of Strilky and to the west of the monastery of Spas (see footnote 1700). In this Orthodox church – as observed by Strzetelska-Grynbergowa (1899) – there were icons, almost black with age, an altar moved most probably from Spas and miraculous, old icons, including the *Last Judgement* hanging in the section for women.<sup>2589</sup>

Both Terlo and Velika Sushitsya were branches of the old monastery in Spas in the former Stare Misto county, in the vicinity of Busovysko (Ukr. Бусовисько, Pol. Busowisko). In accordance with tradition, already in the early Middle Ages the Basilian monastery was situated there, endowed by Prince

2583 Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 67, przyp. 1. I tam miały pozostać do czasów obecnych – Дмитрий (Ярема) патриарх 2005, s. 425.

2584 Wiadomo o wiszących w krużgankach monasteru portretach Herburtów jako jego dobroczyńców – *Dobromil*, [w:] SGKP II (1881), s. 73.

2585 *Suszycy Wielka*, [w:] SGKP XI (1890), s. 608.

2586 *Terlo*, [w:] SGKP XII (1892), s. 312. Nadania dla niego miał uczynić książę Lew, potwierdzone przywilejem króla Władysława Jagiełły w 1415: „a to dla cerkwi monastyrskiej zwanej”, a za nim król Zygmunt I w 1519 r. – Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 100, 134.

2587 Федак 2017, s. 932.

2588 *Suszycy Wielka*, [w:] SGKP XI, s. 608; Слободян 2015, s. 348.

2589 Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 378.

2590 Powtarzano tę legendę w konfirmacjach królewskich przywilejów należnych monasterowi „rytu greckiego”, zachowanych w dokumentach Archiwum Grecko-Katolickiego Biskupstwa w Przemyślu, przejętych do zbiorów APP, np. króla Jana Kazimierza: *Confirmation Donationis a Duce Leone Straszewic et Sozani [a] Monasterio S. Spasa* – APP, sygn. 13: *Odpisy dokumentów znajdujących się w archiwum kapituły dotyczące Biskupstwa i kapituły Przemyśkiej od czasów najdawniejszych spisane w r. 1780.*

2583 Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 67, footnote 1. And this is where they have stayed until the present time – Дмитрий (Ярема) патриарх 2005, p. 425.

2584 There is information about portraits of the Herburts shown as benefactors hanging in the cloisters of the monastery – *Dobromil*, [in:] SGKP II (1881), p. 73.

2585 *Suszycy Wielka*, [in:] SGKP XI (1890), p. 608.

2586 *Terlo*, [in:] SGKP XII (1892), p. 312. Grants were made by Prince Lev, confirmed with the privileges given by King Władysław Jagiełło in 1415: ‘for the Orthodox church known as monastic’, followed by King Sigismund I, in 1519 – Strzetelska-Grynbergowa 1899, pp. 100, 134.

2587 Федак 2017, p. 932.

2588 *Suszycy Wielka*, [in:] SGKP XI, p. 608; Слободян 2015, p. 348.

2589 Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 378.

miała zastąpić drewnianą, książę zaś miał tam spędzić ostatnie chwile życia i zostać pochowany w 1301. W roku 1675 jego szczątki przeniesiono do monasteru Bazyliańców w Ławrowie<sup>2591</sup>. Istnieje kontrowersja co do tego, czy cerkiew monasterska w Spasie mogła pełnić w XIII–XIV w. funkcję katedralną, związana z domniemaną niezależnością eparchii samborskiej, co bywało podtrzymywane w dawniejszej, ale i współczesnej literaturze<sup>2592</sup>. Ma ona swoje źródło m.in. w podwójnej tytułaturze władcy Eliasza, który toczył spory o dobra samborskie w latach 20. XV w.<sup>2593</sup> Zdaniem Tadeusza M. Trajdosa, władca przemyski mógł mieć swojego reprezentanta (kryłosa) na Samborszczyźnie, rezydującego w monasterze Spasa k. Starego Sambora, czy też raczej w monasterze św. Onufrego w Ławrowie. W Spasie mógł też przebywać bp Gelazy po jego usunięciu z katedry św. Jana Chrzciciela na zamku przemyskim (1412), zanim nie osiadł na stałe w nowej rezydencji – monasterze Bogurodzicy we wsi Wilcze pod Przemyślem<sup>2594</sup>. Zgodnie z przywilejem króla Władysława Jagiełły z 1407 r. monaster Spasa wymieniono w składzie dóbr władcy przemyskiego; istniał do 1789 r., kiedy go zniesiono, a cerkiew rozebrano. Cerkiew murowaną pw. Przemienienia Pańskiego w Spasie, odnoszoną do 2. poł. XIII w., rozebrano nakazem władz austriackich w 1816 r.<sup>2595</sup>

Biskupski wyraził niedługo przekonanie, że monaster byłby prawdopodobnym miejscem zgrupowania malarzy ikonowych w XV w. przez analogię do sytuacji na Rusi Północnej<sup>2596</sup>. Badacze ukraińscy przypisali np. ikonę *Św. Archaniola Michała ze Stronnej* (ukr. Сторона) w rejonie Drohobycza warsztatowi monasterskiemu, niemniej brak bezpośrednich świadectw źródłowych, które mogłyby tę kwestię przesądzać<sup>2597</sup>. Na tę ewentualność wskazują jednoczesna koherentność i różnorodność opracowania zespołów ikon o tej samej tematyce, powstałych w tym samym czasie. Podobne domniemanie dotyczy roli metropolity Grzegorza Cambłaka, któremu przypisuje się promocję kultu św. Paraskewy Tyrnowskiej. Zdaniem Anny Różyckiej-Bryzek, duchowny mógł też przyczynić się do zaszczepienia na miejscowym gruncie wzorów malarstwa

Lev in 1292 with the village of Strashevychi (Ukr. Страшевичі, Pol. Straszewice) and restored by him.<sup>2590</sup> It was then that the brick Orthodox church replaced the wooden one, and the prince spent the last years of his life there and was buried in 1301. In 1675, his remains were transferred to the Basilian monastery in Lavriv.<sup>2591</sup> There is a controversy as to whether the Orthodox church at the monastery in Spas might have played the cathedral function in the 13th–14th c., connected with the supposed independence of the Sambir eparchy, as claimed both in the old and contemporary literature.<sup>2592</sup> Its source was among others the double title of the Bishop Elias, who struggled for the Sambir estate in the 1420s.<sup>2593</sup> According to Tadeusz M. Trajdos, the ruler of Przemyśl might have had his representative (*kliros*) in the Sambir region who resided in the Spas monastery near Staryi Sambir or in the monastery of St Onuphrius in Lavriv. Spas might have also been the place of residence of Bishop Gelasius after he had been removed from the cathedral of St John the Baptist in the Przemyśl castle (1412), before settling for good in a new residence – the monastery of the Mother of God in the village of Wilcze near Przemyśl.<sup>2594</sup> In accordance with the privilege granted by King Władysław Jagiełło in 1407, the Spas monastery was listed among the estates of the Przemyśl bishopric; it existed until 1789, when it was cancelled and the Orthodox church demolished. The Orthodox church of the Transfiguration in Spas, dated to the 2nd half of the mid-13th c., was pulled down by order of the Austrian authorities in 1816.<sup>2595</sup>

Biskupski once expressed a view that monasteries had probably been the place of gathering of icon painters in the 15th c. by analogy to the situation in Northern Rus'.<sup>2596</sup> Ukrainian scholars ascribed e.g. the icon of *St Michael the Archangel* from Storona (Ukr. Сторона, Pol. Stronna) near Drohobych to a monastery workshop, but there is no direct evidence in sources which could settle this matter.<sup>2597</sup> What points to this possibility are the simultaneous coherence

2590 This legend recurred in the confirmations of royal privileges concerning the monastery of the 'Greek rite', preserved in the records in the Greek Catholic Bishopric Archives in Przemyśl added to the APP holdings, e.g. granted by King John Casimir: *Confirmation Donationis a Duce Leone Straszewic et Szozani [a] Monasterio S. Spasa – APP, sygn. 13: Odpisy dokumentów znajdujących się w archiwum kapituły dotyczące Biskupstwa i kapituły Przemyskiej od czasów najdawniejszych spisane w r. 1780.*

2591 Spas (3.), [in:] SGKP XI (1890), p. 104: here cited source materials referred to by T. Trajdos as falsifications – Trajdos 1986, pp. 118–119.

2592 See e.g. Strzetelska-Grynbergowa 1899, pp. 69, 82–83, 94, 99, 106, who reminded, citing *Żywota biskupów* by Dobrzański, that Spas was in the 13th c. the seat of the originally independent Sambir bishopric; Kuczera 1935, pp. 91–92; Слободян 2015, p. 297.

2593 Trajdos 1986, pp. 118–119.

2594 *Ibid.*; Fenczak 1990, pp. 107–108; here the term 'kliros' is used in the sense of the clergy college.

2595 Слободян 2015, p. 7.

2596 Biskupski 1982, p. 26.

2597 Kruk 1997, p. 167.

2591 Spas (3.), [w:] SGKP XI (1890), s. 104: tu przytoczone materiały źródłowe, które T. Trajdos określa jako falsyfikaty – Trajdos 1986, s. 118–119.

2592 Zob. np. Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 69, 82–83, 94, 99, 106, która przypominała za *Żywotami biskupów* Dobrzańskiego, że w Spasie mieli w XIII w. rezydować władcy początkowo niezależnego biskupstwa samborskiego; Kuczera 1935, s. 91–92; Слободян 2015, s. 297.

2593 Trajdos 1986, s. 118–119.

2594 *Ibidem*; Fenczak 1990, s. 107–108; tu pojęcie *kryłos* używane jest w sensie kolegium duchownego.

2595 Слободян 2015, s. 7.

2596 Biskupski 1982, s. 26.

2597 Kruk 1997, s. 167.



bałkańskiego rozwijającego się bujnie u schyłku XIV w.<sup>2598</sup> Czy natomiast bardziej związany był z którymś z ośrodków monastycznych, czy z samym Przemyślem, to kwestia kolejnych, niczym niepotwierdzonych domysłów<sup>2599</sup>.

Dzieła sztuki malarskiej, w tym ikony przetrwały na Rusi Czerwonej, zwyczajowo łączone były jednak w literaturze z malarzami wspomnianymi w źródłach miejskich. Dopiero na końcu przeglądu źródeł, w których malarze byli przypisani do określonych osad, Maurycy Horn zauważył, za monografią ziemi przemyskiej Gilewicza i Różańskiego z 1963 r.:

Anonimowe są też dzieła malarzy ukraińskich, którzy specjalizowali się zwłaszcza w zdobieniu cerkwi. W ziemi przemyskiej i sanockiej – na Wilczu, pod Rybotyczami, w Walawie, Uluczu i Smolnicy – istniały szkoły utrzymywane przez Bazyliańców, w których nauczano m.in. sztuki malowania<sup>2600</sup>.

I dalej:

Dziełem malarzy ukraińskich były zapewne malowidła ściennie i obrazy świętych wykonane przy końcu XVI w. w cerkwi Spasa w Samborze na polecenie i kosztem biskupa przemyskiego wyznania wschodniego, Arseniusza Brylińskiego (1581–1591)<sup>2601</sup>.

W tym miejscu rodzi się pytanie o charakter i zakres mecenatu prawosławnych biskupów przemyskich, którzy – jak sugerował Wołodimir Aleksandrowycz – byli patronami szkoły malarskiej, siłą rzeczy mającej centrum w stolicy biskupiej, dominującej w regionie. Autor włożył wiele pracy w rekonstrukcję aktywności malarzy miejskich Rusi Czerwonej w XVI–XVII w. na podstawie akt grodzkich, promując tezę o sieci powiązań pomiędzy poszczególnymi miejscowościami, widząc w nich zarazem ośrodki pomniejszych szkół malarskich. W moim przekonaniu, źródła pochodzenia analizowanych dzieł należałoby jednak upatrywać przede wszystkim w ośrodkach monastycznych, których przedstawiciele dysponowali niezbędną wiedzą teologiczną, a przy tym reprezentowali różnicowany bagaż doświadczeń, na które składały się rozmaite tradycje i wzory, znajdujące odzwierciedlenie w zachowanym malarstwie. Nie bez znaczenia była tu też zapewne wola zamawiających, wśród których znaczną część stanowiła ludność wyznania

and diversity of the execution of sets of icons devoted to the same subject, made at the same time. A similar assumption concerns the role of Metropolitan Gregory Tsamblak, who is attributed with the promotion of the cult of St Paraskeva of Tirnovo. According to Anna Różycka-Bryzek, the clergyman might have contributed to the instilling in the local ground the models of Balkan painting flourishing at the close of the 14th c.<sup>2598</sup> The question whether he was associated more with any of the monastic centres or Przemyśl itself is the question of other, unconfirmed speculations.<sup>2599</sup>

The examples of painting, including the icons, which have survived in Ruthenia, were, however, traditionally associated with the painters mentioned in urban sources. Only at the end of the review of sources, in which painters were ascribed to specific settlements, did Maurycy Horn observed, based on the monograph of the Przemyśl Land by Gilewicz and Różański of 1963, that:

Anonymous are also the works of Ukrainian painters, who specialised in particular in decorating Orthodox churches. In the Przemyśl and Sanok Lands – in Wilcze, near Rybotycze, in Walawa, Ulucz and Smolnica – there were schools maintained by the Basilians, which taught among others the art of painting.<sup>2600</sup>

And further on:

Ukrainian painters probably were authors of murals and pictures of saints towards the end of the 16th c. in the Orthodox church of Spas in Sambir on commission and at the cost of Eastern Orthodox Bishop of Przemyśl Arseniusz Bryliński (1581–1591).<sup>2601</sup>

This gives rise to the question about the character and scope of the patronage of Przemyśl Bishops, who – as suggested by Volodymyr Alexandrovych – were patrons of a painting school with the centre, quite naturally, in the bishopric capital, dominating in the region. The author put a lot of work into the reconstruction of the activity of municipal painters in Ruthenia in the 16th–17th c. based on the city records, promoting a thesis about a network of links between individual towns, at the same time regarding them as centres of smaller painting schools. In my view, the origins of the analysed works should, however, rather be sought above all in the monastic centres whose representatives demonstrated necessary theological

2598 Różycka-Bryzek 1986, s. 361.

2599 Fenczak 1990, s. 121.

2600 Horn 1968, s. 131; zob. Gilewicz, Różański 1963, s. 24.

2601 Horn 1968, *loc. cit.*; informacja ujawniona w: Strzetelska-Grynbergowa 1899, s. 185; Kuczera I (1935), s. 405.

2598 Różycka-Bryzek 1986, p. 361.

2599 Fenczak 1990, p. 121.

2600 Horn 1968, p. 131; see Gilewicz, Różański 1963, p. 24.

2601 Horn 1968, *loc. cit.*; information revealed in: Strzetelska-Grynbergowa 1899, p. 185; Kuczera I (1935), p. 405.

prawosławnego napływająca z Południa, mająca swoje oczekiwania i potrzeby. Potrzeby te, co należy zauważyć, stale narastały – o ile liczbę cerkwi w Diecezji przemyskiej na przełomie XV i XVI stulecia szacuje się na 550–600, o tyle tuż przed zawarciem unii brzeskiej w 1596 r. miało ich być już 700–750, w 1693 r. 1120, a w 1772 r. – 1253<sup>2602</sup>. Brak źródeł, które pozwoliłyby stwierdzić, że środowisko monastyczne Rusi było kosmopolityczne, niczym monasterium Góry Athos, Konstantynopola lub Palestyny, gdzie wręcz przeważali mnisi przybyli z zewnątrz i należący do różnych grup językowych (greckiej, syryjskiej i gruzińskiej)<sup>2603</sup>, albo też, że tworzyło ono bardziej monolityczną grupę, jak w wypadku monastycyzmu egipskiego lub syryjskiego<sup>2604</sup>.

Ikony ruskie spoza granic Rzeczypospolitej to na ogół nabytki późne i niemające ustalonej proveniencji, niemniej ikony maryjne kręgu moskiewskiego (MNK XVIII-577, Kat. 23; MNK XVIII-130, Kat. 24), a także *Św. Antoniego Rzymskiego* (MNK XVIII-575, Kat. 50) wpisują się również w nurt pogłębionej duchowości powiązanej z kręgami monastycznymi, choć najpewniej były przeznaczone do kultu prywatnego. Do najstarszych darów (z 1902), a zarazem najbardziej kontrowersyjnych, należy ikona dwustronna, procesyjna, *Trójcy Świętej / Matki Boskiej Znak* (MNK XVIII-110, Kat. 41), oparta na dawnych wzorach nowogrodzkich. Równie niezwykła jest ikona *Matki Boskiej z rzędu Deesis* (MNK XVIII-574, Kat. 6), pozyskana stosunkowo niedawno (1974) za pośrednictwem Urzędu Celnego, dotąd niedoceniana, a należąca prawdopodobnie do najstarszych dzieł malarstwa ikonowego w zbiorach polskich, przynależąca do ikon związanych z krainą nad Onegą, powstałych w sferze oddziaływania szkoły rostowskiej oraz wzorów nowogrodzkich.

Ofiarodawcy ikon z kręgu śródziemnomorskiego, które trafiały do Muzeum Narodowego w Krakowie (MNK XVIII-396, Kat. 20; MNK XII-214, Kat. 33), najpewniej wchodzili w ich posiadanie przez zakupy, aczkolwiek nie można wykluczyć, że np. w wypadku Wojciecha Weissa (MNK ND-11250, Kat. 21) były to dzieła znalezione w trakcie wędrówek w plenerze, ewentualnie dziedziczone (MNK XVIII-871, Kat. 43). Ich przeznaczeniem był zapewne prywatny kult, na co wskazują cechy tych ikon oraz kontekst kulturowy.

knowledge, and at the same time had different accumulated experience comprising a variety of traditions and patterns reflected in preserved paintings. Not without significance were perhaps also the intentions of those who commissioned works, among whom a considerable part was constituted by the Orthodox population coming from the South, having their own expectations and needs. These needs, which should be noted, were constantly growing – while the number of Orthodox churches in the Przemyśl Diocese in the late 15th and early 16th c. is estimated at 550–600, shortly before the Union of Brest in 1596 the number was already 700–750, in 1693 – 1120, and in 1772 – 1253.<sup>2602</sup> There are no sources which would make it possible to say whether the monastic environment of Rus' was cosmopolitan, like the monasteries on Mount Athos, in Constantinople or Palestine, even dominated by the monks arriving from elsewhere and representing various language groups (Greek, Syrian, Georgian),<sup>2603</sup> or whether they formed a more monolithic group, as in the case of Egyptian or Syrian monasticism.<sup>2604</sup>

The icons of Rus' from outside the Polish-Lithuanian Commonwealth are in general objects purchased later and without established provenance; nevertheless, Marian icons from the Moscow circle (MNK XVIII-577, Cat. 23; MNK XVIII-130, Cat. 24) and of *St Anthony of Rome* (MNK XVIII-575, Cat. 50) are in line with the current of more profound spirituality associated with monastic circles, though they were most probably meant for private devotion. One of the oldest (of 1902) and at the same time most controversial gifts is the two-sided procession icon of the *Holy Trinity/Our Lady of the Sign* (MNK XVIII-110, Cat. 41), based on old Novgorod models. Equally extraordinary is the *Mother of God* (MNK XVIII-574, Cat. 6), acquired relatively not so long ago (1974) through the Customs Office, so far underestimated and probably representing the oldest works of icon painting in Polish holdings, one of the icons associated with the Onega land, painted in the area of influence of the Rostov school and Novgorod models.

Donors of icons from the Mediterranean circle, added to the collection of the National Museum in Krakow (MNK XVIII-396, Cat. 20; MNK XII-214, Cat. 33), most probably bought them, but it is also possible as e.g. in the case of Wojciech Weiss (MNK ND-11250, Cat. 21) that these were works found during outdoor trips, or inherited (MNK XVIII-871, Cat. 43). They were probably made for private veneration, as shown by both the features of these icons and their cultural context.

2602 Budzyński 1990, s. 139.

2603 Patrich 2011 [1995], 2, s. 109.

2604 Kosiński 2011, s. 34.

2602 Budzyński 1990, p. 139.

2603 Patrich 2011 [1995], 2, p. 109.

2604 Kosiński 2011, p. 34.

# Inskrypcje i treści znaczeniowe ikon

## Inscriptions and Semantic Content of the Icons

Ikony, zgodnie z tradycją Kościoła wschodniego, winny mieć warstwę semantyczną utrwaloną już na etapie wykonywania, odpowiadającą treściom znaczeniowym w nich zawartym. Tak jest też w analizowanej grupie ikon, poza ikoną z kręgu tzw. italo-greckiego (MNK XVIII-396, Kat. 20), prawie zupełnie pozbawioną inskrypcji, zapewne w efekcie oddziaływania tradycji zachodnioeuropejskiej, ewentualnie na skutek dostosowania jej do oczekiwań odbiorcy zachodniego.

Treść inskrypcji przybliży wielkie bogactwo duchowej myśli prawosławnej oraz złożoność jej uwarunkowań. Niejako sedno znaczenia ikony i jej miejsce w centrum duchowości prawosławnej przybliżają podpisy w ikonach *Mandylionu* (MNK XVIII-71, Kat. 1; MNK XVIII-68, Kat. 2; MNK XVIII-452, Kat. 3), wskazujące na nadzwyczajne pochodzenie pierwowzoru, legitymizujące zarazem ten i pozostałe wizerunki, możliwe dzięki aktowi Wcielenia, na co powoływał się w swoich *Mowach* w obronie czci należnej obrazom św. Jan z Damaszku. Komentarze w ikonach z wizerunkami świętych, np. *Św. Mikołaja* (MNK XVIII-192, Kat. 46) i *Św. Paraskewy* (MNK XVIII-57, Kat. 48), ilustrowane scenami ich życia i męczeństwa, odwołują się, co zrozumiałe, do tradycji hagiograficznej, czerpiącej z tradycji literackiej różnych epok, począwszy od wczesnochrześcijańskiej przez średniobizantyjską po tradycję literacką narodów słowiańskich późnego średniowiecza. Również święci przedstawiani w ikonach bez scen żywota, jak *Święci lekarze Kosma i Damian* (MNK XVIII-871, Kat. 43) czy *Św. Antoni Rzymski* (MNK XVIII-575, Kat. 50), a także prorocy – *Eliasz* (MNK XVIII-112, Kat. 42) czy *Św. Jan Chrzcziciel* (MNK XVIII-591, Kat. 11) to za każdym razem figury Chrystusa, przywoływani jako *milites Christi*: mediatorzy, cudotwórcy i Jego poprzednicy albo też wierni naśladowcy.

Wielość ikon ze świętymi odpowiada rozpowszechnionym apokryfom z różnymi wersjami ich żywotów, które bezpośrednio rzutowały na redakcje obrazowe. Zachowane ikony *Św. Mikołaja* (MNK XVIII-192, Kat. 46; XVIII-6, Kat. 47), *Św. Jerzego* (MNK XVIII-58, Kat. 44; XVIII-5, Kat. 45), *Św. Paraskewy* (MNK XVIII-57, Kat. 48), *Św. Paraskewy i św. Teodozji* (MNK XVIII-20, Kat. 49) wskazują na najbardziej popularnych świętych chrześcijańskich, których postaci otaczają szczegółowo ilustrowane sceny z życia, a w ikonie Paraskewy są zarazem świadectwem jej intensywnego kultu, który był najpewniej skutkiem działalności homiletycznej metropolity Grzegorza Cambłaka,

In accordance with the Eastern Orthodox Church tradition, icons should have a semantic layer already formed at the time of execution, corresponding to the ideas they convey. Such is the case of the analysed group of icons, except for the icon from the so-called Italo-Greek circle (MNK XVIII-396, Cat. 20), almost completely devoid of inscriptions, probably as a consequence of the Western-European influence, or as a result of adapting it to the expectations of the Western audience.

The content of the inscriptions provides an insight into the great spiritual richness of the Orthodox thought and the complexity of its determinants. The essence of the icon's meaning and its place in the centre of Orthodox spirituality is so to speak clarified by the inscriptions in the icons of the *Mandyliion* (MNK XVIII-71, Cat. 1; MNK XVIII-68, Cat. 2; MNK XVIII-452, Cat. 3), suggesting the extraordinary provenance of the prototype, at the same time legitimising this and other images, possible due to the Act of Incarnation, referred to by St John of Damascus in his *Treatises* in defence of image worship. Commentaries in the icons with images of saints, e.g. *St Nicholas* (MNK XVIII-192, Cat. 46) and *St Paraskeva* (MNK XVIII-57, Cat. 48), illustrated with scenes from their lives and martyrdoms, refer, which is understandable, to the hagiographic tradition drawing on the literary tradition of different eras, starting from the Early Christian period, through Middle Byzantine, to the literary tradition of the Slavic peoples of the late Middle Ages. Also saints depicted in icons without scenes from their lives, such as *Physician Saints Cosmas and Damian* (MNK XVIII-871, Cat. 43) or *St Anthony of Rome* (MNK XVIII-575, Cat. 50), as well as prophets – *Elijah* (MNK XVIII-112, Cat. 42), or *St John the Baptist* (MNK XVIII-591, Cat. 11) are in all the cases prefigurations of Christ, referred to as *milites Christi*: mediators, miracle-workers and his predecessors or faithful followers.

The multitude of icons with saints corresponds to the popularised apocryphal texts with various versions of their lives, which had a direct effect on pictorial redactions. The preserved icons of *St Nicholas* (MNK XVIII-192, Cat. 46; XVIII-6, Cat. 47), *St George* (MNK XVIII-58, Cat. 44; XVIII-5, Cat. 45), *St Paraskeva* (MNK XVIII-57, Cat. 48), *St Paraskeva and St Theodosia* (MNK XVIII-20, Cat. 49) depict the most popular Christian saints, whose figures are surrounded by detailed scenes from their lives, and in the icon of Paraskeva they are also evidence of her great veneration, which was most probably the result of the homiletic activity of Gregory Tsamblak, who intended to make her a pan-Slavic saint. Moreover, the mixing of the pictorial narrative of martyr saints named

dążącego do uczynienia z niej świętej pansłowańskiej. Mieszanie przy tym w narracji obrazowej świętych męczennic o tym imieniu z okresu wczesnochrześcijańskiego ze świętą pustelnicą bułgarską z X w., tj. św. Paraskewą Tyrnowską, jest zarazem świadectwem znacznej dowolności w posługiwaniu się przez malarzy dostępnymi wzorami obrazowymi i literackimi. Niekiedy – jak w wypadku ikon św. Mikołaja – mamy do czynienia z nawarstwieniami literackimi, odnoszącymi się do kolejnych epok dziejów Bizancjum, od czasów Konstantyna przez okres potyczek z Arabami w okresie średniobizantyńskim po translację jego relikwii z Miry do Bari w XI w., która odbiła się szerokim echem w kronikach ruskich.

W zakresie ikonografii maryjnej zaznacza się przede wszystkim skłonność do bardziej intensywnej i rozbudowanej narracji. Postaci zdają się prowadzić ze sobą dialog nie tylko w ikonie *Święta rozmowa* (MNK XVIII-396, Kat. 20), ale też w *Narodzeniu Chrystusa*, o rozbudowanych wątkach pobocznych i planach (MNK XVIII-29, Kat. 26; XVIII-15, Kat. 28; XVIII-186, Kat. 29; XVIII-245, Kat. 30). Charakterystyczne jest zwrócenie ku ilustracjom hymnów liturgicznych, niezależnie od środowiska, czego przykładem ikona *XIX strofy Akatysty Bogurodzicy* (MNK XVIII-7, Kat. 25) pochodząca z Rusi Czerwonej, a także tetraptyk z ilustracjami różnych hymnów maryjnych, związany z Rusią północno-środkową (MNK XVIII-130, Kat. 24). Nacisk na tematykę maryjną jest tu szczególnie wyraźny – prorocy otaczający Marię demonstrują atrybuty oraz cytaty wychwalające akt Wcielenia (MNK XVIII-30, Kat. 17; MNK XVII-123, Kat. 18), mając precedensy w ikonach synajskiej i ze zbiorów Ermitażu oraz fresków katolikonu monasteru Zbawiciela na Chorze w Konstantynopolu. Hymnografowie, ujęci niekiedy w tych kompozycjach (MNK XVIII-123), demonstrują zapisane na zwojach incipity hymnów liturgicznych, które dopełniają całości, podobnie jak *Hymn na Boże Narodzenie*, demonstrowany przez Joachima i Annę w ikonie z Terła (MNK XVIII-30, Kat. 17).

Szczególne akcentowanie tradycji homiletyczno-hymnograficznej, manifestowanej w ikonach *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny* (MNK XVIII-30, Kat. 17; MNK XVIII-123, Kat. 18), jest charakterystyczne dla epoki późnobizantyńskiej, pełnej rozbudowanych cykli ilustrujących hymny maryjne czy ogólnie liturgiczne. Są to zarazem manifestacje zgodności obu Testamentów, uwypuklane zwłaszcza w dziełach sztuki romańskiej oraz komneńskiej z XII w.<sup>2605</sup>, w tym w najstarszych ikonach o tym temacie z Góry Athos i w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj, powstałych w tym czasie.

Paraskeva from the Early Christian period with the Bulgarian anchoress saint from the 10th c., i.e. St Paraskeva of Tirnovo, is at the same time evidence of considerable freedom in using available imagery and literary models by painters. Sometimes – as in the case of St Nicholas – it is the question of literary accumulations referring to successive eras in the history of Byzantium, from the time of Constantine, through the time of conflicts with the Arabs in the Middle Byzantine period, to the translation of his relics from Myra to Bari in the 11th c., which resounded in the chronicles of Rus’.

As to Marian iconography what is marked above all is a tendency to include more intensive and elaborate narrative. Figures seem to hold a dialogue with one another not only in the icon of the *Holy Conversation* (MNK XVIII-396, Cat. 20), but also in the *Nativity*, with expanded subplots and planes (MNK XVIII-29, Cat. 26; XVIII-15, Cat. 28; XVIII-186, Cat. 29; XVIII-245, Cat. 30). What is characteristic is turning to illustrations of liturgical hymns, regardless of the environment, as exemplified by the icon of *Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos* (MNK XVIII-7, Cat. 25), originally from Ruthenia, as well the tetraptych with illustrations of various Marian hymns, associated with Northern-Central Rus’ (MNK XVIII-130, Cat. 24). Emphasis on Marian themes is particularly clear here – prophets surrounding Mary demonstrate the attributes and citations praising the Act of Incarnation (MNK XVIII-30, Cat. 17; MNK XVII-123, Cat. 18), having precedents in a Sinai icon and an icon from the holdings of the Hermitage and frescos in the catholicon of the monastery of the Saviour in Chora, Constantinople. Hymnographers, sometimes depicted in these compositions (MNK XVIII-123), present incipits of liturgical hymns written on scrolls, which complete the whole composition, similarly as the *Hymn of the Nativity*, shown by Joachim and Anne in the Terlo (Ukr. Терло, Pol. Terło) icon (MNK XVIII-30, Cat. 17).

Special emphasis on the homiletic-hymnographic tradition, manifested in the icons of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne* (MNK XVIII-30, Cat. 17; MNK XVIII-123, Cat. 18) was characteristic of the post-Byzantine era, full of extended cycles illustrating Marian or generally liturgical hymns. At the same time these are manifestations of the unity of the two Testaments, highlighted in particular in the works of Romanesque and Komnenian art from the 12th c.,<sup>2605</sup> including the oldest icons devoted to this subject on Mount Athos and in St Catherine’s monastery on Mount Sinai, painted at the time.

The monumental icons of *The Last Judgement* (MNK XVIII-25, Cat. 37; MNK XVIII-10, Cat. 38; MNK XVIII-32, Cat. 39) are in line with a trend of expectations connected with

2605 Carr 1982, s. 10.

2605 Carr 1982, p. 10.

Monumentalne ikony *Sądu Ostatecznego* (MNK XVIII-25, Kat. 37; MNK XVIII-10, Kat. 38; MNK XVIII-32, Kat. 39) wpisują się z kolei w nurt oczekiwań związanych z wypełnieniem czasu, odnoszonego do schyłku wieku XV, co owocowało zwiększoną produkcją dzieł podobnych, niezwykle rozbudowanych, które wypełniały ściany zachodnie świątyń mołdawskich i wielkoformatowe ikony ruskie na przełomie XV i XVI w. Wyjątkowa erupcja napisów w tych ikonach stanowi nadzwyczaj złożony konglomerat tradycji literackiej i obrazowej, sięgającej początków kształtowania się myśli chrześcijańskiej w jej przesłaniu eschatologiczno-soteriologicznym, mający zarazem wiele cech aktualizacyjnych, wychodzących naprzeciw apokaliptycznym nastrojom końca średniowiecza i coraz intensywniejszej konfrontacji ze światem zewnętrznym, tj. z jednej strony cywilizacją muzułmańską, a z drugiej – zachodnioeuropejską. Inskrypcje w ikonach *Hodegetrii*, *Pantokratora* i *Sądów Ostatecznych* służą zarazem manifestacji wykładni teologii prawosławnej, mając jednocześnie charakter rozbudowanych traktatów dydaktyczno-moralizatorskich, odwołujących się do nauki Ojców Kościoła, ale też unaczyniających wiernym strukturę hierarchii niebiańskiej w układzie zstępującym. Najlepszą ilustracją tej idei były malowidła ściennie, ikony zaś, zwłaszcza te o szczególne bogate treściach znaczeniowych, zdają się być niekiedy ich emanacją, tym bardziej pożądaną tam, gdzie nie było możliwości wznoszenia okazałych świątyń murowanych, wypełnionych pełnymi cyklami malarskimi.

the fulfilment of time, related to the close of the 15th c., which resulted in an increased production of similar works, extremely elaborate, which filled western walls of Moldavian churches and large-sized icons from Rus' in the late 15th and early 16th c. An unusual eruption of inscriptions in these icons constitutes an extremely complex conglomerate of literary and pictorial tradition, dating back to the beginnings of the development of the Christian thought in its eschatological-soteriological sense, at the same time having numerous updating features, making an effort to meet the apocalyptic feeling of the end of the Middle Ages and increasingly intense confrontation with the outer world, i.e. the Muslim civilisation of the one hand, and on the other – the Western-European one. Inscriptions in icons of *Hodegetria*, *Pantocrator* and *The Last Judgements* are also used for the manifestation of the Orthodox theology, at the same time having the character of expanded didactic-moralising treatises, referring to the teachings of the Church Fathers, but also showing to the faithful the structure of the heavenly hierarchy in the descending arrangement. The best illustration of this idea were murals, whereas icons, especially those with particularly rich semantic content, sometimes seem to be their emanation, desired all the more in the places where it was not possible to erect stately brick churches, filled with full painting cycles.

# Ikony w ikonostacie

## Icons in the Iconostasis

Ikony w zdecydowanej większości były wykonywane z przeznaczeniem do ikonostasów w cerkwiach. Pełniły zatem funkcję liturgiczną i siłą rzeczy odpowiadały ogólnie przyjętemu schematowi ich rozmieszczenia z przyporządkowanymi tematami, zarazem jednak pewne niuanse, jak dobór ikony patronalnej oraz szczególnie popularnej na danym obszarze, wskazują na dominujące nurty pobożności. O niektórych tylko dziełach można domniemywać, że były przeznaczone do dewocji osobistej, jak tetrptyk *Godne jest* (MNK XVIII-130, Kat. 24) oraz ikona *Świętych lekarzy Kosmy i Damiana* (MNK XVIII-871, Kat. 43). Wskazują na to ich wymiary, a w wypadku drugiej ikony – lista imion jednego rodu, w którego posiadaniu znajdowała się od co najmniej 1. poł. XIX w. Na to, że ikona *Św. Antoniego Rzymskiego* (MNK XVIII-575, Kat. 50) mogła powstać na potrzeby obdarowania dostojnych gości, wskazuje z kolei praktyka monastyczna, o której wspomniał Aleksander Preobrażeński<sup>2606</sup>.

Jak napisał Włodzimierz Jarema: „Jeśli z obecnych zbiorów ikon wyłączyć duże tablice, przedstawiające Sądy Ostateczne i cykle Męki Pańskiej, pozostałe okażą się w przeważającej liczbie obrazami przegrody ołtarzowej, zwanej ikonostatem”<sup>2607</sup>.

Zachowane świadectwa ikonostasu z Rusi Czerwonej świadczą o naśladowaniu formuły ikonostasu niskiego, rozpowszechnionego na Bałkanach<sup>2608</sup>. A zatem tak ikony ruskie, jak mołdawskie<sup>2609</sup> przeznaczone były na ogół do ikonostasów. W obu wypadkach rekonstruuje się te przegrody jako niskie, znane w obszarze bizantyńsko-bałkańskim w XIII–XIV w. i złożone z trzech rzędów: najniższego – ikon królewskich, świątecznych (czyli dodekaortonu) oraz rzędu *Wielkiego Deesis*<sup>2610</sup>. W przeciwieństwie do Rusi przykład takiego ikonostasu zachował się na terenie Mołdawii *in situ* w jednym wypadku – jest to templon w świątyni fundacji Toadera Bubuioga w Homorze, unikatowy również w kontekście wykorzystania w jego dekoracji rzeźbiarskiej moty-

An overwhelming majority of icons were made for iconostases in Orthodox churches. Therefore they had a liturgical function and, quite naturally, corresponded to the generally adopted pattern of their arrangement with themes assigned to them; however, at the same time certain nuances, such as the selection of the patronal icon (*khramovaya*) or the one that was particularly popular in a given area, signify the prevailing currents of piety. Only in the case of certain works can one assume that they were made for private devotion, such as the triptych of the *It Is Truly Meet* (MNK XVIII-130, Cat. 24) and the icon of the *Physician Saints Cosmas and Damian* (MNK XVIII-871, Cat. 43). It is indicated by their dimensions, and in the case of the latter – the list of names of the members of one family who owned this work at least from the 1st half of the 19th c. The fact that the icon of *St Anthony of Rome* (MNK XVIII-575, Cat. 50) might have been made as a gift for honourable guests is indicated by the monastic practice mentioned by Alexander Preobrazenski.<sup>2606</sup>

Citing Volodymyr Yarema, ‘If we set aside large panels depicting the Last Judgement and cycles of the Passion in the present collections of icons, the majority of the rest will turn out to be images from the altar barrier known as iconostasis’<sup>2607</sup>

The preserved evidence of the Ruthenian iconostasis signifies the imitation of the low iconostasis formula, common in the Balkans.<sup>2608</sup> Therefore both Ruthenian and Moldavian icons<sup>2609</sup> were in general made for iconostases. In both cases these barriers are reconstructed as low, known in the Byzantine-Balkan area in the 13th–14th c. and consisting of three tiers: the bottom one – *Sovereign icons, Feasts icons* (that is the Twelve Great Feasts, *Dodekaorton*) and *Great Deesis icons*.<sup>2610</sup> Unlike in Rus’, an example of the iconostasis of this kind has survived in Moldavia *in situ* in one case – it is a templon in the church founded by Toader Bubuiog in Humor, unique also in the context of using Renaissance

2606 Korespondencja mailowa z 22–24 XI 2016.

2607 Jarema 1972, s. 22.

2608 *Ibidem*, s. 23. Autor omówił je na przykładzie przegród w cerkwiach pw. Świętego Ducha w Potyliczu, Podwyższenia Krzyża Świętego w Drohobyczu i Wniebowstąpienia w Uluczu.

2609 Sabados 1993b, s. 33.

2610 *Ibidem*, s. 33.

2606 Email correspondence from 22–24 November 2016.

2607 Jarema 1972, p. 22.

2608 *Ibid.*, p. 23. The author discussed them on the example of the barriers in the Orthodox churches of the Holy Ghost in Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz), the Exaltation of the Cross in Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) and the Ascension in Ulucz (Ukr. Улюч, Pol. Ulucz).

2609 Sabados 1993b, p. 33.

2610 *Ibid.*, p. 33.

wów renesansowych<sup>2611</sup>. W obu wypadkach fryz z prorokami pojawił się dopiero pod koniec wieku XVI<sup>2612</sup>.

Praktycznie brak przykładów pełnego ikonostasu z XIV–XVI w., czyli przegrody złożonej z ikon, oddzielającej nawę świątyni od sanktuarium, wyznaczającej tym samym granicę w sensie symboliczno-liturgicznym między przestrzenią, w której gromadzili się wierni, a tą, do której wstęp miał jedynie kapłan oraz cesarz, stąd określenie głównych wrót w ikonostasie jako królewskie, cesarskie czy carskie<sup>2613</sup>. Zachowane ikony stanowią jednakże podstawę do rekonstrukcji jego wyglądu. Zdaniem Biskupskiego, ówczesna ściana ikon mieściła się w granicach 3,5–4,5 m, a ikony były osadzone w niej w poziomych i pionowych listwach, bez specjalnie zdobionych ram<sup>2614</sup>. Zgodnie z jego domniemaniem wrota diakońskie umieszczano tylko od strony północnej, czego potwierdzeniem miałyby być murowana przegroda ołtarzowa w Posadzie Rybotyckiej<sup>2615</sup>. Jarema wskazał, że niekiedy ikony skrajne, tj. chramowa i druga namiestna, mogły być na Rusi – wzorem bałkańskim – umieszczane na wąskim skraju ściany wschodniej, po obu stronach przejścia do sanktuarium<sup>2616</sup>. Po liturgii przestrzeń między nimi miała być zasłaniana zasłoną (gr. *katapetasma*).

Zgodnie z tradycją w dolnym rzędzie ikon królewskich, określanych mianem namiestnych, po stronie południowej drzwi królewskich (wrót carskich<sup>2617</sup>) umieszczano ikonę Chrystusa Nauczającego, ustępującą pod koniec XV w. typowi Chrystusa Pantokratora, na ogół jako Króla Chwały na tronie (cs. *Spas w silach*) w otoczeniu sił niebiańskich, zdecydowanie rzadziej i zapewne najwcześniej – w pełnej postaci z księgą Ewangelii w dłoni, wykonującego gest błogosławieństwa. Po stronie północnej umieszczano ikonę Bogurodzicy w różnych wariantach przedstawieniowych, na ogół w typie Hodegetrii z archaniołami, często też z dodatkowymi prorokami, bardzo rzadko z apostołami. Na wrotach tradycyjnie umieszczano medaliony ze scenami Zwiastowania i wizerunkami czterech ewangelistów, jednakże ich przykłady pochodzą głównie z czasów nowożytnych.

2611 Drzwi ikonostasu mają typowo bizantyjską technikę i dekorację – *ibidem*, fig. 2. Ikony królewskie w XIX w. zastąpiono nowymi, podobnie jak rząd święteczny. Zachowały się oryginalne ikony z 2. ćw. XVI w.: *Archanioła Michała archistratega w otoczeniu cudów, Hodegetrii w otoczeniu proroków, Chrystusa w otoczeniu apostołów* oraz ikona chramowa *Zaśnięcia Bogurodzicy*, jak również rząd *Wielkiego Deesis* z Chrystusem sędzią na tronie oraz zbliżającymi się do niego w pozach intercesyjnych Bogurodzicą i Janem Chrzcicielem – Sabados 1993b, s. 37–38, fig. 3–10, poz. kat. 13.

2612 *Ibidem*, s. 38.

2613 Na temat genezy i ewolucji ikonostasu: Лазарев 1967, s. 162–196.

2614 Biskupski 1991c, s. 9.

2615 *Ibidem*. W świetle ostatnich badań jednakże zwraca się uwagę na wtórny charakter tej przegrody wobec struktury całej świątyni, której korpus dat. na XV–XVI w.

2616 Jarema 1972, s. 24.

2617 Ikonografia: Janocha 2008b, s. 264.

motifs in its sculpture decoration.<sup>2611</sup> In both cases the frieze with prophets did not appear until the end of the 16th c.<sup>2612</sup>

There are virtually no examples of a full iconostasis from the 14th–16th c., that is, a barrier made up of icons separating the nave from the sanctuary, in this way marking a border, in a symbolic-liturgical sense, between the space where the faithful gathered and the one which was accessed exclusively by the priest and the emperor, hence the name of the main gate in the iconostasis – the *Royal Doors*.<sup>2613</sup> However, the preserved icons constitute a basis for reconstructing its structure. In Biskupski's opinion the size of the then wall of icons fell within 3.5–4.5 m, and icons were mounted in it in horizontal and vertical slats, without specially decorated frames.<sup>2614</sup> According to his supposition, the deacons' doors were situated only on the northern side, as evidenced by the brick altar barrier in Posada Rybotycka.<sup>2615</sup> Jarema showed that the outermost icons, i.e. the *khramovaya* (patronal) icon and the second Sovereign (aka *namiestna*) icon, in Rus' could sometimes be – on the pattern of Balkan iconostases – located on the narrow edge of the eastern wall, on both sides of the passage to the sanctuary.<sup>2616</sup> After the liturgy the space between them was covered with a curtain (Gr. *katapetasma*).

According to tradition, the bottom tier of the royal icons called Sovereign (aka *namiestna*) to the south of the Royal Doors (Beautiful Gates, Holy Doors, Imperial Doors<sup>2617</sup>) featured the icon of Christ the Teacher, towards the end of the 15th c. replaced by the Christ Pantocrator type, usually depicted as Christ in Majesty (CS. *Spas v silach*) surrounded by heavenly powers, definitely less often and probably at the earliest – in full figure with a Gospel book in his hand, making a blessing gesture. On the northern side there was the icon of the Mother of God in a variety of iconographic types, usually *Hodegetria* with archangels, often also with added prophets, very rarely with apostles. The gates traditionally featured medallions with the scenes of the Annunciation and images

2611 The doors of this iconostasis are characterised by typically Byzantine technology and decoration – *ibid.*, fig. 2. in the 19th c. the *Sovereign* icons were replaced with the new ones, the same as the *Feasts* tier. Original icons from the 2nd quarter of the 16th c. have survived: of *Archangel Michael the Archistrategos Surrounded by Miracles, Hodegetria Surrounded by Prophets, Christ Surrounded by Apostles* and the *khramovaya* (patronal) icon of the *Dormition of the Mother of God*, as well as the *Great Deesis* tier with Christ the Judge enthroned and the approaching Mother of God and John the Baptist in intercessory poses – Sabados 1993b, pp. 37–38, fig. 3–10, cat. no. 13.

2612 *Ibid.*, p. 38.

2613 On the subject of the genesis and evolution of the iconostasis: Лазарев 1967, pp. 162–196.

2614 Biskupski 1991c, p. 9.

2615 *Ibid.* However, in the light of the latest research what is emphasised is the secondary character of this barrier compared to the structure of the whole church whose main body is dated to the 15th–16th c.

2616 Jarema 1972, p. 24.

2617 Ikonografia: Janocha 2008b, p. 264.

Skrajna ikona po stronie południowej nosiła miano chramowej (patronalnej) i odpowiadała wezwaniu cerkwi. Najczęściej powtarzały się dedykacje poświęcone popularnym świętym: Jerzemu, Mikołajowi, Paraskewie, Archaniołowi Michałowi. Nad Bramą Królewską umieszczano *Mandylion*, czyli wizerunek Chrystusa na chuście, a ponad nim ikonę *Deesis*, która mogła być wykonana na jednej, długiej desce z rzędem świętych protektorów podążających w pokłonie i nieustającej modlitwie ku tronu Chrystusowi. Ewidentnie jedynie jako fragment długiego panelu należy traktować kompozycję ze św. Piotrem i Archaniołem Gabrielem (MNK XVIII-111, Kat. 7). Analogie (zwłaszcza nowogrodzkie z XV w., na które wskazał niegdyś Biskupski) dla ikon tego typu jednoznacznie przesądzają, że jest to część kompozycji *Deesis*, zatem pochodzących świętych, w tym wypadku apostołów poprzedzanych archaniołami, zanoszących modlitwę wstawienniczą przed oblicze tronu Chrystusa Pantokratora, zapewne w typie Zbawiciela na mocach (cs. *Spas w silach*)<sup>2618</sup>. Postaci malowano na jednym podobrazu, określanym na Rusi mianem *tjabło*, dodawanym jako osobny rząd ikonostasu ponad rzędem ikon królewskich, czyli namiestnych.

Irina Busewa-Dawydowa, analizując ten typ kompozycji w odniesieniu do Rusi Moskiewskiej, zauważyła, że jeszcze w wieku XVII ikony zebrane w grupy (*cziny*) określane były jako *Deisus*. Panele o podłużnym formacie (*tjabła*), zachowujące aranżację archaiczną, wsuwano w horyzontalne ramy. Tak ułożone, przylegając ściśle do siebie, tworzyły wizualnie jedną, wielką ikonę, przy czym już od XVI w. przedzielano je niekiedy kolumnkami. W ciągu 2. poł. XVII stulecia dominację zyskała konstrukcja wydzielająca poszczególne ikony i akcentująca bogatą snycerkę ram, których dekorację mieli rozpowszechnić białoruscy rzeźbiarze posługujący się nowymi narzędziami, przybyli do Moskwy z terenu Wielkiego Księstwa Litewskiego w latach 1650–1660. Pozostawiona przez nich terminologia wskazuje na polskie pochodzenie i zarazem flandryjskie źródła bogatej, ornamentalno-roślinnej dekoracji tzw. „flemskich” ikonostasów<sup>2619</sup>.

Jak można przypuszczać na podstawie zachowanych dzieł, ikonostas uzupełniono w ciągu XVI w. o rząd ikon świętecznych, tzw. prazdników, określanych w greckiej terminologii mianem dodekaortonu, odnosiły się bowiem do dwunastu głównych wydarzeń, a zarazem świąt ewangelicznych. Rozmiarami z reguły ustępują one ikonom namiestnym, z których do dzisiaj zachowały się najczęściej ikony Zwiastowania, Narodzenia Chrystusa, Ukrzyżowania,

of the four evangelists, but such examples generally date to the early modern era.

The outermost icon on the south was called *khramovaya* (patronal) and it corresponded to the dedication of an individual Orthodox church. Most often recurred were dedications to popular saints: George, Nicholas, Paraskeva and the archangel Michael. Above the Royal Doors was the *Mandylion*, that is an image of Christ on the veil, and above it a *Deesis* icon, usually on one long panel with a row of protector saints bowing and praying before Christ enthroned. What should evidently be treated as a fragment of a long panel is the composition with St Peter and Archangel Gabriel (MNK XVIII-111, Cat. 7). Analogies (in particular from Novgorod, dating back to the 15th c., once pointed out by Biskupski) for the icons representing this type clearly determine the fact it is a part of the *Deesis* icon, that is, a procession of saints, in this case apostles preceded by archangels, sending up intercessory prayers to Christ Pantocrator on the throne, depicted frontally, probably of the Christ in Majesty type (CS. *Spas v silach*).<sup>2618</sup> The figures are painted on one support, in Rus' referred to as *tyablo*, added as a separate tier of the iconostasis above the row of Sovereign (*namiestna*) icons.

Analysing this type of the composition with reference to Muscovite Rus', Irina Buseva-Davydova has observed that still in the 17th c. icons forming groups (*chiny*) were called *Deisus*. Longitudinal panels (*tyabla*), retaining the archaic arrangement, were inserted into horizontal frames. Arranged in this way, adjoining one another, they formed visually one huge icon. At the same time it is important to note that starting from the 16th c., they were divided by slender columns. What became dominant in the course of the 2nd half of the 17th c. was a construction sectioning off individual icons and highlighting the elaborate woodcarved decoration of the frames, popularised by Belorussian sculptors equipped with modern tools, who had arrived to Moscow from the territory of the Grand Duchy of Lithuania in 1650–1660. The terminology left by them indicates the Polish origin and at the same time Flemish sources of the rich floral decoration of the so-called 'Flemish' iconostasis.<sup>2619</sup>

As can be supposed based on the preserved works, during the 16th c. the iconostasis was expanded with the Feasts icons, known as *Prazdniki*, in the Greek terminology called *Dodekaorton*, as they referred to the twelve great events and at the same time Gospel feasts. With their dimensions, they are usually no match for the *namiestne* icons, from which to this day usually have survived the icons of the Annunciation,

<sup>2618</sup> Biskupski 1984, s. 78–79; Biskupski 1986, *passim*.

<sup>2619</sup> Бусева-Давидова 2000, s. 743–744; Kruk 2001c, s. 215.

<sup>2618</sup> Biskupski 1984, pp. 78–79; Biskupski 1986, *passim*.

<sup>2619</sup> Бусева-Давидова 2000, pp. 743–744; Kruk 2001c, p. 215.



Wniebowstąpienia i Wniebowzięcia<sup>2620</sup>. Osobną kategorię stanowią krucyfiksy lub krzyże z malowanym Chrystusem Ukrzyżowanym, pełniące funkcję zwieńczenia ikonostasu. Taką rolę odgrywała najpewniej omówiona w niniejszym katalogu ikona *Trójcy Świętej* (MNK XVIII-87, Kat. 40).

Nativity, Crucifixion, Ascension and Assumption.<sup>2620</sup> A separate category comprises crucifixes or crosses with Crucified Christ painted on them, playing the role of the top of the iconostasis. This was most probably the function of the icon of *The Holy Trinity* (MNK XVIII-87, Cat. 40) discussed in this catalogue.

---

<sup>2620</sup> Rząd święteczny wywodził się z osobnych ilustracji wybranych tematów ewangelicznych, obecnych w malarstwie monumentalnym okresu średnio-bizantyńskiego, odrodzonym po ikonoklazmie w poł. IX w. Ich świadectwem są m.in. homilie patriarchy Focjusza czy *Antologia grecka*. Wynika z nich, że kopuła była zajęta przez postać Chrystusa, czasem w otoczeniu archaniołów i proroków, Matka Boska wypełniała apsydę, a w sklepieniach mniejszych umieszczano apostołów i epizody z życia Chrystusa oraz figury świętych. Epizody te złożyły się na kanon głównych świąt Kościoła, stąd ich ilustracje określano jako ikony święteczne (Demus 1948; Rodley 1994, s. 152–153).

---

<sup>2620</sup> The *Feasts* tier developed from separate illustrations of selected Gospel themes, present in the monumental painting of the Middle Byzantine period, which underwent revival after iconoclasm on the mid-9th c., as evidenced among others by the homilies of Patriarch Phocius or *Greek Anthology*. From them it appears the dome depicted the figure of Christ, sometimes in the company of archangels and prophets, the Mother of God filled the apse, and the smaller vaults featured apostles and episodes from Christ's life and figures of saints. These episodes formed the main canon of the Church feasts, and that is why their representations were referred to as *Feasts* icons (Demus 1948; Rodley 1994, pp. 152–153).

# Budowa technologiczna ikon XIV–XVI wieku

## Technological Construction of Icons from the 14th–16th Centuries

Dziedzina badań technologicznych malarstwa ikonowego jest zdumiewająco słabo rozwinięta. Wskazują na to niemal wszyscy autorzy, którzy podjęli się przeprowadzenia takich badań w różnych aspektach. Wydaje się, że identyfikacja fizyczno-chemiczna materiałów użytych do tworzenia ikon to niezbędny warunek pogłębionych analiz, tymczasem kompleksowe badania tego typu zainicjowane zostały stosunkowo niedawno<sup>2621</sup>. W przytoczonych niżej ustaleniach dominują te uzyskane dzięki badaniom NPRH w latach 2015–2017, choć uwzględniano wszelkie dawne badania technologiczne, np. analizę czterech ikon zachodnioruskich (MNK XVIII-10; XVIII-26; XVIII-27; XVIII-62) opisaną w rozprawie magisterskiej przez Miedzińską na krakowskiej ASP w 1971 r. czy analizy ikon przeprowadzone w różnych ośrodkach konserwatorskich kraju, a zachowane w archiwach muzeów, w których miałem okazję przeprowadzić kwerendy.

### Podobrazie

Grupa analizowanych ikon wykazuje podobne cechy w odniesieniu do sposobu przygotowania podobrazia. W niemal wszystkich wypadkach do ich wykonania wybrano drewno lipowe, z tego też powodu unika się stosowania do ich datowania metody dendrochronologicznej, która sprawdza się w odniesieniu do podobrazia z drzew iglastych. Na odwrociach ikon często są widoczne ślady świadczące o użyciu struga lub dłuta w celu wyrównania powierzchni. Zdecydowana większość dzieł (niezależnie od wielkości) ma wzmocnienia w postaci dwóch zastrzałów, umieszczonych równolegle w odległości kilku – kilkunastu centymetrów od krawędzi poziomych. Wyróżniają się na tym tle *Mandyliony* (MNK XVIII-71, Kat. 1; MNK XVIII-68, Kat. 2, MNK XVIII-452, Kat. 3), których format musiał mieć wpływ na zastosowanie zastrzałów pionowych. Jeśli chodzi o ikonę *Archanioła Gabriela i św. Piotra* (MNK XVIII-111, Kat. 7), obecność dwóch zastrzałów pionowych tłumaczyć należy tym, że był to jedynie fragment długiego, podłużnego podobrazia, na którym malowano rozbudowany rząd *Deesis*.

The field of technological examination of icon painting is surprisingly poorly developed, which has been emphasised by almost all scholars who carried out such analyses in various aspects. It seems that the physical and chemical identification of the materials used in icon making is a necessary condition of in-depth analyses, yet complex examinations of this type were initiated relatively not so long ago.<sup>2621</sup> The findings cited below are dominated by those obtained thanks to the examinations conducted under the National Programme for the Development of Humanities in 2015–2017, though all former technological analyses have also been taken into account, e.g. an analysis of four Ruthenian icons (MNK XVIII-10; XVIII-26; XVIII-27; XVIII-62) discussed by Miedzińska in her MA dissertation at the Krakow Academy of Fine Arts in 1971 and analyses of icons conducted in different Polish conservation centres and preserved in the archives of the museum in which I had an opportunity to conduct surveys.

### Support

Icons analysed in this publication show similar features concerning the way of preparing the support. In almost all cases linden wood was used, because of which the dendrochronological method is avoided in dating, for this method appears more effective in the case of supports made of coniferous wood. The reverses of the icons often bear marks signifying the use of a plane or a chisel to make the surface even. A substantial majority of works (regardless of their size) have reinforcements in the form of two battens superimposed parallelly, several of them – a dozen or so centimetres away from horizontal edges. The works which stand out against this background are the *Mandyliions* (MNK XVIII-71, Cat. 1; MNK XVIII-68, Cat. 2, MNK XVIII-452, Cat. 3), whose format must have had influence on the use of vertical battens. As to the icon of the *Archangel Gabriel and St Peter* (MNK XVIII-111, Cat. 7), the presence of two vertical battens should be explained with the fact that it was only a fragment of a long, longitudinal support, on which an elaborate *Deesis* row was painted.

2621 Karapanagiotis i in. 2009, s. 231 – w odniesieniu do ikon tzw. szkoły kretańskiej stwierdzili, że są one bardzo słabo przebadane w aspekcie badań fizyko-chemicznych i tej kwestii poświęcono jedynie kilka studiów. W dalszej części pracy omówiono wszechstronne metody możliwych badań, opisane również gruntownie w: Sotiropoulou, Daniila 2010, s. 877–887.

2621 Karapanagiotis et al. 2009, p. 231 – with reference to the icons representing the so-called Cretan school they have claimed that these have been hardly examined in the physical and chemical aspect and only several studies have been devoted to this issue. Further on in the work the authors have discussed in-depth methods of possible analyses, discussed also thoroughly in: Sotiropoulou, Daniila 2010, pp. 877–887.

Analogie tak przygotowanych obrazów tablicowych odnajdujemy w malarstwie gotyckim, m.in. małopolskim<sup>2622</sup>, ale też na terenie Italii<sup>2623</sup>, zwłaszcza w malarstwie sienińskim, np. Martino di Bartolomeo (aktywny 1384–1434/35)<sup>2624</sup>, Jacopo Carrucci zwany Pontormo (24 V 1494 Pontormo k. Empoli, 31 XII 1556 Florencja)<sup>2625</sup>. Idea stabilizowania podobrazia na przemieszczanych listwami ma zatem swoje analogie także w malarstwie zachodnim. Zwraca uwagę podobne profilowanie tych zastrzałów, lekko ściętych skośnie na końcach, o podobnej szerokości (ok. 4 cm) i odległościach od krawędzi obrazu. Niekiedy, jak we wspomnianych *Mandylicjach*, stosowano zastrzały pionowe, np. w obrazie Deodata di Orlandi<sup>2626</sup>. Także w tym malarstwie partie łączące zakrywano kawałkami naklejanego płótna. W obu wypadkach na podobrazie pokryte klejem skórnym nakładano grunt (*gesso*), na którym rysowano docelową kompozycję.

## Ramy

Do specyficznych praktyk związanych z przygotowaniem podobrazia w malarstwie ikonowym należy pogłębianie partii środkowej obrazu, w efekcie czego zyskiwał on ramy naturalne, zatem nie nakładane, jak w wypadku zachodnioeuropejskiego, średniowiecznego malarstwa tablicowego, lecz powstałe w efekcie wybrania drewna, który to efekt określano mianem kowczegu. W ikonach z XIV–XVI w. kowczeg na ogół był podwójny. Ramy miały kilka centymetrów szerokości (*Ukrzyżowanie*, MNK XVIII-4, Kat. 31), czasem były podwójnie profilowane (*Hodegetria w otoczeniu archaniołów, apostołów oraz Joachima i Anny*, MNK XVIII-28, Kat. 19), tak że prócz wąskiej, zewnętrznej ramki (ok. 2 cm) uzyskiwano wewnętrzną, znacznie szerszą (ok. 10–15 cm). Miejsca ich styku były dość płynne (profile te nazywano łuzgami), a różnice wysokości nieznaczne. Taką podwójną ramę stosowano w wypadku zaplanowanych scen w polach bocznych (tzw. klejmach), np. z dodanymi postaciami wypełniającymi kwatery wyodrębnione kolorystycznie (*Hodegetria w otoczeniu archaniołów, proroków, Joachima i Anny oraz hymnografów*, MNK XVIII-123, Kat. 18).

Znamienne, że w starszych ikonach – *Archaniola Michała ze scenami cudów* (MNK XVIII-3, Kat. 14), *Św. Mikołaja ze scenami żywota i cudów* (MNK XVIII-192, Kat. 46) oraz *Świętej Paraskewy ze scenami żywota i pasji* (MNK XVIII-57,

Analogies for panel paintings prepared in this way can be found in Gothic painting, among others from Lesser Poland (Pol. Małopolska),<sup>2622</sup> but also on the territory of Italy,<sup>2623</sup> in particular in Sienese painting, e.g. of Martino di Bartolomeo (active 1384–1434/35),<sup>2624</sup> Jacopo Carrucci called Pontormo (24 May 1494 Pontormo near Empoli–31 December 1556 Florence).<sup>2625</sup> The idea of stabilising the support with the use of battens inserted alternately does have its analogies in Ruthenian painting. What attracts attention is a similar way of profiling these battens, slightly cut at an angle at the ends, of comparable width (approx. 4 cm) and distance from the edges of the painting. Sometimes, as in the abovementioned *Mandylicions*, vertical battens were used, e.g. in a painting by Deodato di Orlandi.<sup>2626</sup> In this painting the connections were also covered with pieces of canvas stuck on them. In both cases on the support covered with animal glue, the ground (*gesso*) layer was applied, on which the composition was drawn.

## Frames

Specific practices related to the preparation of the support in icon painting include the deepening of the central area of the picture, as a result of which natural frames were formed, so they were not mounted on the work as in the case of medieval Western-European panel painting, but formed as a result of removing wood, the resulting hollow being called a *kovcheg*. In the icons dating back to the 14th–16th c., the *kovcheg* was usually double. Frames were several centimetres wide (*Crucifixion*, MNK XVIII-4, Cat. 31), they were sometimes twice profiled (*Hodegetria Surrounded by Archangels, Apostles, and Joachim and Anne*, MNK XVIII-28, Cat. 19), so apart from a narrow outer frame (approx. 2 cm), a considerably wider inner frame was obtained (approx. 10–15 cm). The places of their joints were quite smooth (the angled edges were called *luzgas*), and differences in height were slight. A double frame like this was used when scenes in side fields (known as *kleymos*) were planned, e.g. with added figures filling the fields isolated with colour (*Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, Joachim and Anne and Hymnographers*, MNK XVIII-123, Cat. 18).

It is characteristic that in older icons – of *Archangel Michael with Scenes of His Miracles* (MNK XVIII-3, Cat. 14), *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles* (MNK XVIII-192, Cat. 46) and *St Paraskeva with Scenes from Her*

2622 Schuster-Gawłowska 2014, s. 39–59.

2623 Zob. Gaertringen 2004, s. 497–408.

2624 Martino di Bartolomeo, *Siedem scen z legendy św. Szczepana*, Frankfurt, Städel – *ibidem*, il. 364–366.

2625 Pontormo, *Portret Damy z psem*, Frankfurt, Städel – *ibidem*, il. 398; tu dwa poprzeczne zastrzały wzmacniają dodatkowo listwę pionową.

2626 Deodato di Orlandi, *Lament św. Jana Ewangelisty*, Frankfurt, Städel – *ibidem*, il. 352.

2622 Schuster-Gawłowska 2014, pp. 39–59.

2623 See Gaertringen 2004, pp. 497–408.

2624 Martino di Bartolomeo, *Seven Scenes from the Legend of St Stephen*, Frankfurt, Städel – *ibid.*, figs. 364–366.

2625 Pontormo, *Portrait of a Lady with a Dog*, Frankfurt, Städel – *ibid.*, fig. 398; here two crosswise battens additionally reinforce the vertical slat.

2626 Deodato di Orlandi, *Lamentation of St John the Evangelist*, Frankfurt, Städel – *ibid.*, fig. 352.

Kat. 48) – pola boczne oddzielano od pola środkowego jedynie wąską ramką, malowaną w kolorze czerwonym. Wobec powyższego można domniemywać, że zabieg separacji był przemyślany – różnicowanie poziomów oraz kolorów ram wewnętrznych w ikonach *Hodegetrii* miało podkreślać, że czczona jest tu niejako ikona w ikonie, tzn. sam obraz *Hodegetrii* otoczony był przez chór postaci ludzkich, którzy głosili pochwałę Wcielenia, należąc do innej przestrzeni aniżeli osoby boskie. Można zarazem przypomnieć o głębszej konotacji tego typu rozgraniczenia kolorystycznego przy użyciu czerwieni, tj. stosowanej we freskach późnego antyku zasadzie oddzielania sfery nieba wysokiego od nieba niskiego motywem czerwonego pasa<sup>2627</sup>.

Wypukła rama lub ramka zewnętrzna była z reguły wyróżniana paskiem czerwonej farby (*Mandylion*, MNK XVIII-71, Kat. 1; *Św. Paraskewa i św. Teodozja*, MNK XVIII-20, Kat. 49), często niemal o połowę węższym w stosunku do szerokości ramy (*Mandylion*, MNK XVIII-452, Kat. 3; *Narodzenie Chrystusa*, MNK XVIII-186, Kat. 29; *Św. Mikołaj ze scenami żywota i cudów*, MNK XVIII-192, Kat. 46; *Św. Paraskewa ze scenami żywota i pasji* MNK XVIII-57, Kat. 48). Można tu też dostrzec echa podziałów

<sup>2627</sup> W ten sposób (Borhy 2006, s. 8–11, ryc. 3) zinterpretowano tradycyjne, rzymskie personifikacje pór roku (łac. *Horae*), przywołane na sklepieniu budynku mieszkalnego w Brigetio (ob. Szöny, dzielnica miasta Komarno na Węgrzech) na terenie Panonii z końca II–pocz. III w., jako alegorię „wiecznego czasu” obracającego się w obszarze niebios, z najwyższą sferą wieńczącą wszechświat i przedstawianą jako okrąg (łac. *circulus*), nazywaną *halo* (gr.) lub *corona* (łac.). Najwyższa sfera niebios – Eter (należąca do władcy niebios, Uranosa), była opleciona wiecznym ogniem w postaci czerwonego kręgu, z konstelacjami Andromedy i Pegaza, osadzonymi w punkcie kulminacyjnym sklepienia. Wobec braku kopuły, oculus (umożliwiający oglądanie gwiazd i ciał niebieskich) oddany był za pomocą środków malarskich w sposób iluzjonistyczny. Borhy wskazał przy tym podobne, znane z opisów, iluzjonistyczne dekoracje niedekorowanych kopuł z VI w. oraz rysunek Kosmasa Indikopleustesza w *Topographia Christiana*, zawarty w księdze IV. Jego tematem jest prostokątny pokój (gr. *oikos/tholos*) nakryty od góry sklepieniem (gr. *kamara/kamaroeides*) wyobrażającym niebiosa, podzielone na strefę niską (zamieszkałą przez ludzi i anioły) oraz wysoką (należącą do Boga). Podobnie w Brigetio za pomocą niebieskiej i czerwonej farby rozgraniczono powietrze (łac. *Aer*), zatem strefę niską od Eteru, czyli strefy górnej, zwieńczonej w obrębie iluzjonistycznego otworu motywami Andromedy i Pegaza. Ta część nieba zaznaczona została u Kosmasa za pomocą złotych gwiazd na ciemnoniebieskim tle. Popiersie Chrystusa wieńczące sklepienie w rysunku Kosmasa miałyby się zatem wywodzić z (pseudo)oculusa sztuki pogańskiej, przywołując w tym wypadku nie tyle ruch wiecznego czasu, ile życie wieczne. W interpretacji chrześcijańskiej rozgwieżdżone niebo (np. to stanowiące tło dla świetlistego krzyża w mauzoleum Galii Placydii z V w., następnie w San Apollinare in Classe z poł. VI w.) symbolizować mogło nie tyle siedzibę Boga, ile raczej miejsce Jego objawienia (Trzcińska 1998, s. 41). Symboliczne znaczenie w bizantyńskiej kosmografii czerwonego pigmentu w odniesieniu do wizji Raju akcentowała Caudano, podając, że tym kolorem wyróżniano anioła, języki ognia i długi pas oddzielający Bramę Raju od Ogrodu Rajskiego, opisany jako „purpura” i sugerujący prawdopodobnie pas ognia oddzielający Raj od ziemi – Caudano 2017, s. 188. W wizji kosmosu z XIV w. z kolei, zawartej w greckim rękopisie, wszechświat podzielono na trzy strefy: rajską, ziemską (zamieszkałą) i polarną – BNM, *Cod. Gr.* Z 516, fol. 4<sup>r</sup> (*ibidem*, s. 178). Kwestią otwartą pozostaje, czy wobec powyższego czerwona rama zewnętrzna, tak charakterystyczna dla średniowiecznego malarstwa ikonowego, może być rozumiana jako dawne echo rozgraniczenia sfery niebiańskiej od ziemskiej.

*Life and Passion* (MNK XVIII-57, Cat. 48) – side fields are separated from the central field only with a narrow red border. Taking the above into account, it may be assumed that the separation solution was well-thought-out – the aim of the diversification of levels and colours of inner borders in the *Hodegetria* icons was to emphasise that the icon within the icon here was so to speak venerated, i.e. the very picture of *Hodegetria* was surrounded by a choir of human figures who glorified the Incarnation, while belonging to a different sphere than the divine figures. At the same time one can also recall the deeper connotation of this type of a red border, that is, the principle of separating the sphere of high heaven to the sphere of low heaven with a red strip applied in the frescos in late antiquity.<sup>2627</sup>

A convex frame or outer narrow frame was usually highlighted with a strip of red paint (*Mandylion*, MNK XVIII-71, Cat. 1; *St Paraskeva and St Theodosia*, MNK XVIII-20, Cat. 49), often almost half of the frame's width (*Mandylion*, MNK XVIII-452, Cat. 3; *Nativity*, MNK XVIII-186, Cat. 29; *St Nicholas with Scenes from His Life and Miracles*, MNK XVIII-192,

<sup>2627</sup> This is the way (Borhy 2006, pp. 8–11, fig. 3) of interpreting traditional, Roman personifications of seasons (Lat. *Horae*), alluded to on the vault of a residential building in Brigetio (now Szöny, a district of the city of Komarno, Hungary) in the area of Pannonia from the end of the 2nd–beginning of the 3rd c., as allegories of 'eternal time' revolving within the area of heavens, with the highest sphere at the top of universe and depicted as a circle (Lat. *circulus*), called *halo* (Gr.) or *corona* (Lat.). The upper sky – Aether (belonging to the ruler of heavens Uranus) was wrapped in eternal fire in the form of a red circle, with the constellations of Andromeda and Pegasus, set at the very top of the vault. If there was no dome, the oculus (permitting to watch stars and celestial bodies) was rendered with the use of painting means, in an illusionist way. Borhy has also mentioned similar illusionist decorations of undecorated domes from the 6th c., known from descriptions, and a drawing by Cosmas Indicopleustes in *Topographia Christiana*, featured in book IV. It depicts a rectangular room (Gr. *oikos/tholos*) covered with a vault at the top (Gr. *kamara/kamaroeides*) representing heavens, divided into the low sphere (inhabited by humans and angels) and the high sphere (belonging to God). In Brigetio, similarly with the use of blue and red paint the air (Lat. *Aer*) was divided into the low sphere from Aether, that is the upper sphere, topped within the area of an illusionist opening with the motifs of Andromeda and Pegasus. This part of the sky was marked in Cosmas's work by means of golden stars against a dark blue background. The bust of Christ at the top of the vault in Cosmas's drawing would thus probably be derived from the (pseudo)oculus in pagan art, evoking in this case not so much the movement of eternal time as eternal life. In the Christian interpretation the starlit sky (e.g. providing the background for a bright cross in the mausoleum of Galla Placidia from the 5th c., then in San Apollinare in Classe from the mid-6th c.) might have symbolised not so much the residence of God as the place of his revelation (Trzcińska 1998, p. 41). The symbolic meaning of the red pigment with reference to Paradise in Byzantine cosmography has been accentuated by Caudano, according to whom this colour was used to highlight an angel, tongues of flames and a long strip separating the Gate to Paradise from the Garden of Eden, described as 'crimson red' and probably suggesting the strip of fire separating Paradise from the earth – Caudano 2017, p. 188. In a 14th-century vision of cosmos, contained in a Greek manuscript, the universe is divided into three spheres: of the paradise, of the earth (inhabited) and the polar one – BNM, *Cod. Gr.* Z 516, fol. 4<sup>r</sup> (*ibid.*, p. 178). What remains an open issue is whether, taking the above into consideration, the outer red frame, so characteristic of medieval icon painting, may be interpreted as an old echo of differentiation between the celestial and earthly sphere.

kwater malowideł ściennych, oddzielonych od siebie podobnymi, wąskimi, czerwonymi ramkami<sup>2628</sup>.

Zupełnie wyjątkowa jest dekoracja ikony *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny z Terła* (MNK XVIII-30, Kat. 17), z polem środkowym wyodrębnionym za pomocą par kolumnienek na cokolikach, przechodzących w zwieńczeniu ikony we fryz arkadkowy. Unikatowy charakter tej dekoracji w malarstwie ruskim, o cechach późnogotyckich, nakazuje szukać inspiracji jej autora w sztuce zachodnioeuropejskiej. Profile architektoniczne charakterystyczne były np. dla malarstwa włoskiego z XIV w.<sup>2629</sup>

Innym zabiegiem, który zdaje się mieć włoski rodowód, jest podział ram za pomocą linii rytych, prowadzonych równolegle i przecinających się w narożnikach obrazu, przy czym w tak powstałym, kwadratowym polu umieszczano ryty w gruncie motyw rozety. Sienneńskim przykładem takiej dekoracji jest obraz Bartolomea Bulgariniego (ok. 1300–1378) w zbiorach Städel Museum we Frankfurcie<sup>2630</sup>. W ikonach, zwłaszcza późniejszych, w miejsce rytów mogły pojawiać się podziały zaznaczone jedynie kolorem, jak w ikonie *Św. Jerzego zwyciężającego smoka* (MNK XVIII-58, Kat. 44). Tutaj zamiast puncowanych rozet przestrzeń ram wypełnia stylizowany pęd roślinny, który z jednej strony przypomina późnogotycki astwerk, z drugiej nawiązuje do tradycji obrazowej bałkańskiej, w której motywy falistych pędów roślinnych były często praktykowane w malarstwie miniaturowym i ikonowym. Podobne rozwiązanie, mniej zdecydowanie zamarkowane, zastosowano w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów* (MNK XVIII-636, Kat. 16), w której w miejscu rozet obecne są wypukłe koła. W tejże ikonie ramę zewnętrzną wyróżniono stylizowanym, falistym ornamentem roślinnym w stosunku do pola środkowego wypełnionego ornamentem krzyżkowym, jednakże bez różnicowania jej wysokości. Podobny zabieg zastosowano w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu proroków* (MNK XVIII-196) z XVII w. (zob. przyp. 117), w której ramę zewnętrzną wypełniono falistym ornamentem roślinnym, zachowując praktycznie tę samą wysokość co w ramie wewnętrznej wypełnionej kwaterami (polami) z półpostaciami proroków. Dopiero pole środkowe jest wyraźniej zagłębione w stosunku do tych ram. Można ogólnie przyjąć, że w późniejszych ikonach, bliżej końca XVI w., zanikała tradycja wyraźniejszego różnicowania wysokości tych ram, coraz

Cat. 46; *St Paraskeva with Scenes from Her Life and Passion* MNK XVIII-57, Cat. 48). So one can see here the echoes of dividing murals into sections with the use of much the same narrow red frames.<sup>2628</sup>

The decoration of the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne* from Terlo (Ukr. Тепло, Pol. Terło) (MNK XVIII-30, Cat. 17) is totally unique, with the central field separated with the use of pairs of columns on bases turning into an arcaded frieze at the top of the icon. The unique character of this decoration in the painting of Rus', with Late Gothic features, makes one seek the source of inspiration for this work in Western-European art. Architectural profiles were typical e.g. of the Italian painting of the 14th c.<sup>2629</sup>

Another solution which also seems to be of Italian origin is the division of frames by means of engraved parallel lines crossing in the corners of the painting. The square field created in this way featured a rosette engraved in the ground layer. A Sieneese example of such decoration is a painting by Bartolomeo Bulgarini (ca. 1300–1378) in the holdings of the Städel Museum in Frankfurt.<sup>2630</sup> In icons, especially the later ones, engraved lines started to be replaced by a division marked exclusively with a colour, as in the case of the icon of *St George Slaying the Dragon* (MNK XVIII-58, Cat. 44). Here instead of the punched rosettes the space of frames is filled with a stylised foliate shoot, which on the one hand resembles the Late Gothic branchwork, and on the other alludes to the Balkan iconographic tradition, in which foliate wavy shoots were often used in miniature and icon painting. A similar solution, less marked, can be seen in the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels* (MNK XVIII-636, Cat. 16), in which rosettes are replaced by convex circles. In this icon the outer frame is distinguished with a stylised, wavy foliate ornament against the central field filled with a cross ornament, yet without diversifying its height. A similar solution is used in the icon of *Hodegetria Surrounded by Prophets* (MNK XVIII-196) from the 17th c. (see footnote 117), in which the outer frame is filled with a wavy foliate ornament, practically maintaining the same height as in the inner frame filled with sections (fields) with half-figures of prophets. It is only the central field that is clearly deeper compared to these frames. In general, it may be assumed that the tradition of the clearly marked diversification of the height of these frames was vanishing in later icons, closer to the end of the 16th c., more and more

2628 Tak jest wydzielony np. temat *Mandylionu* we freskach w Selii na Krecie z 1411 r. – Spatharakis 1999, tabl. 29b.

2629 Gaertringen 2004, s. 516–518.

2630 Bartolomeo Bulgarini, *Oślepienie św. Wiktora* – fragment, Frankfurt, Städel Museum – *ibidem*, il. 65.

2628 What is marked in this way is the theme of the *Mandyliion* in the frescos in Selii, Crete, from 1411 – Spatharakis 1999, pl. 29b.

2629 Gaertringen 2004, pp. 516–518.

2630 Bartolomeo Bulgarini, *The Blinding of St Victor* – fragment, Frankfurt, Städel Museum – *ibid.*, fig. 65.

częściej markowanych jedynie za pomocą linii rytych, jak w omawianej ikonie, bądź malowanych.

Na tle analizowanych ikon wyróżnia się ikona Św. Jerzego zwyciężającego smoka (MNK XVIII-5, Kat. 45), z szeroką, czerwoną ramą otaczającą pole środkowe z właściwą kompozycją. Rama pozbawiona jest przy tym jakichkolwiek motywów figuralnych bądź dekoracyjnych, co w połączeniu z jakościami malarskimi podkreśla odrębność tego dzieła na tle ikon powstałych na Rusi w granicach Rzeczypospolitej.

Wyróżniają się też te ikony, które mogły być częścią większej kompozycji, ewentualnie ich boki nie zostały wyprofilowane ze względów konstrukcyjnych, ponieważ przeznaczone były np. do wsunięcia w ramy ikonostasu. Tego typu domniemanie można wysnuć w stosunku do *Mandylionu* (MNK XVIII-68, Kat. I.2), ikony *Murem jesteś obronny dla dziewic (XIX strofy Akatystu Bogurodzicy)* (MNK XVIII-7, Kat. 25) oraz ikony *Zstąpienia do Otchłani* (MNK XVIII-874; Kat. 34), wyciętej z dużej ikony *Męki Pańskiej*. W dwóch pierwszych ikonach profilowane są jedynie ramy dolna i górna, brak ich natomiast po bokach, przy czym w *Mandylionie* widoczne są wystające z podobrazia kołki, na których mogły być montowane ramy nakładane, być może stanowiące element ikonostasu. Podobne cechy wykazuje ikona szkoły kretańskiej *Święta rozmowa* (MNK XVIII-396, Kat. 20), z wyraźnie wypukłymi ramkami dolną i górną, pokrytymi barwą czerwoną, przy jednoczesnym braku jakiegokolwiek obramowania powierzchni malarzkiej po bokach.

Wąska, czerwona ramka malowana wokół ikon rutenkich znajduje analogie w malarstwie ikonowym Grecji północnej i Rumunii. Liczne przykłady odnajdujemy w ikonach XIV w. w zbiorach muzeum w Kastorii i Werii, głównych obok Salonik ośrodkach malarskich Macedonii. Charakterystyczna, tak jak w większości analizowanych ikon, ramka czerwona wypełniająca do połowy naturalną ramę utworzoną w głębokości podobrazia otacza np. ikonę z wizerunkiem św. Jana Chrzciciela w półpostaci, pochylonego w modlitwie, co wskazuje, że był jedną z trzech ikon tworzących *Deesis*<sup>2631</sup>. Inne przykłady to ikona dwustronna z kościoła św. Mikołaja w Gournas z ok. 1400 r.<sup>2632</sup> czy ikona *Hodegetrii* przechowywana w Pałacu Biskupim w Werii z końca XIV–pocz. XV w.<sup>2633</sup> Niekiedy czerwona ramka pokrywa się szerokością ramy naturalnej, jak w ikonie *Świętych Kosmy i Damiana* w Muzeum Bizantyńskim

often marked only with the use of engraved lines, as in the case of the icon in question, or the painted ones.

The work which stands out among the analysed icons is *St George Slaying the Dragon* (MNK XVIII-5, Cat. 45), with a wide red frame bordering the central field depicting the proper composition. At the same time the frame does not feature any figural or decorative motifs, which, combined with the quality of painting, emphasises the different character of this work as compared to the icons produced in Ruthenia within the borders of the Polish-Lithuanian Commonwealth.

Conspicuous are also the icons which might have been part of a larger composition, alternatively their sides were not angled due to their specific construction, as they were meant e.g. to be slid into the frames of the iconostasis. An assumption of this kind may be put forward concerning the *Mandylion* (MNK XVIII-68, Cat. 2), the icon *You Are a Fortress Protecting All Virgins (Stanza 19 of The Akathist Hymn to the Theotokos)* (MNK XVIII-7, Cat. 25) and the icon of the *Descent into Limbo* (MNK XVIII-874; Cat. 34), cut out of the large icon of the *Passion of Christ*. In the first two icons only the bottom and top frames are profiled, but side frames are missing. In the case of the *Mandylion* one can see pegs sticking out from the support, which might have been used for mounting frames, perhaps constituting part of an iconostasis. Similar features are observed in the icon from the Cretan school *Holy Conversation* (MNK XVIII-396, Cat. 20), with clearly convex top and bottom frame, covered with red colour, but no side frame.

The narrow red border painted around the Ruthenian icons has analogies in the icon painting of Northern Greece and Romania. Numerous examples can be found in 14th-century icons in the holdings of the museums in Kastoria and Veria, the main painting centres of Macedonia apart from Thessaloniki. The characteristic red frame, as in the case of the analysed icons, filling half of the natural frame formed in the depth of the support, surrounds e.g. an icon with *St John the Baptist*, in half figure, bent in prayer, which indicates that it was one of the three icons making up *Deesis*.<sup>2631</sup> Other examples include a two-sided icon from the church of St Nicholas in Gournas from ca. 1400<sup>2632</sup> or an icon of *Hodegetria*, kept in the Bishop's Palace in Veria, dating back to the 14th–beginning of the 15th c.<sup>2633</sup> The width of the red frame sometimes coincides with the width of the natural frame, as in the case of the icon of *Sts Cosmas and Damian* at the Byzantine Museum in

2631 *Św. Jan Chrzciciel*, ikona, dat. na koniec XIV w., drewno, tempera, 78 × 50 cm, z cerkwi pw. Bogurodzicy Vangelistry – Papazotos 1995, tabl. 66, s. 54.

2632 *Matka Boska Eleusa / Chrystus Pantokrator*, ikona dwustronna, dat. na ok. 1400 r., drewno, tempera, 96–97 × 53–57 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja w Gournas – *ibidem*, tabl. 68–71.

2633 *Matka Boska Hodegetria*, ikona, dat. na koniec XIV – pocz. XV w., drewno, tempera, Veria (gr. Veroia), Pałac Biskupi – *ibidem*, tabl. 74.

2631 *St John the Baptist*, icon dated to the end of the 14th c., wood, tempera, 78 × 50 cm, from the Orthodox church of the Mother of God Vangelistra – Papazotos 1995, pl. 66, p. 54.

2632 *Mother of God Eleusa / Christ Pantocrator*, two-sided icon dated to ca. 1400, wood, tempera, 96–97 × 53–57 cm, from the Orthodox church of St Nicholas in Gournas – *ibid.*, pl. 68–71.

2633 *Mother of God Hodegetria*, icon dated to the end of the 14th–beginning of the 15th c., wood, tempera, Veria (Gr. Veroia), Bishop's Palace – *ibid.*, pl. 74.

w Kastorii z 2. poł. XIV w.<sup>2634</sup> oraz *Hodegetrii* z jednego z kościołów Werii, datowanej na pocz. XV w.<sup>2635</sup> W ikonach rumuńskich spotykana jest w działach z XVI w. z terenu Wołoszczyzny<sup>2636</sup>, Mołdawii<sup>2637</sup> i Siedmiogrodu<sup>2638</sup>. Biskupski zauważył, że obramienia ikon w odcieniach czerwieni zaczęły się pojawiać w malarstwie ruskim w 1. poł. XVI w.<sup>2639</sup>, chociaż – moim zdaniem – popularne stały się w 2. poł. XV w.

Cechą tradycyjnie podkreślaną w ikonach zachodnioruskich jest aranżowanie scen wokół pola środkowego ikon ruteńskich z trzech stron, a nie jedynie z dwóch lub z czterech, jak w dziełach innych szkół malarstwa ikonowego. Tkáč widzi w tym piętno wpływów bałkańskich<sup>2640</sup>. Ileana Sabados podkreśliła, że jest to cecha różnicująca w odniesieniu do ikon greckich i z terenu Rusi środkowej i północnej, mających z reguły sceny rozmieszczone na wszystkich bokach<sup>2641</sup>. Wyjątkiem, niedawno ujawnionym, jest ikona *Hodegetrii w otoczeniu apostołów, Joachima i Anny oraz archaniołów* z Małnowa (ukr. Малнів) w ziemi lwowskiej (zob. przyp. 2420). Co przy tym znamienne, czwarta, górna rama, która praktycznie nie istnieje w tych ikonach, została wytyczona w odmienny sposób niż inne, tzn. została wypełniona motywem dekoracyjnym, jest znacznie szersza i dość sztucznie separuje parę archaniołów.

## Płótno

W wielu ikonach wykorzystywano płótno, które miało służyć lepszemu związaniu gruntu z drewnem lub wzmocnieniu łączenia desek (technikę tę stosowano nadal w XVII w.)<sup>2642</sup>. W ikonie MNK XVIII-27 (Kat. 9) rozpoznano dwa rodzaje płótna – cieńsze o drobnym splocie naklejono w miejscach łączenia desek, grubszym przeklejono brzegi ikony<sup>2643</sup>. Płótnem zaklejano całe podobrazie lub tylko spojenia desek, niekiedy rezygnowano z niego

Kastoria, from the 2nd half of the 14th c.,<sup>2634</sup> and *Hodegetria* from one of the Veria churches, dated to the beginning of the 15th c.<sup>2635</sup> In Romanian icons it is encountered in 16th-century works from the territory of Wallachia,<sup>2636</sup> Moldavia<sup>2637</sup> and Transylvania.<sup>2638</sup> Biskupski observed that the frames of icons in the shades of red started to appear in the painting of Rus' in the 1st half of the 16th,<sup>2639</sup> but – in my view – they became popular in the 2nd half of the 15th c.

A characteristic which is traditionally emphasised in Ruthenian icons is the arrangement of scenes around the central field on three sides, and not on just two or four sides, as in the case of works of other schools of icon painting. Tkáč interpreted it as a mark of Balkan influence.<sup>2640</sup> As stressed by Ileana Sabados, this element differentiates these works from Greek icons and works from the territory of Central and Northern Rus', usually having scenes depicted on all sides.<sup>2641</sup> An exception, revealed recently, is an icon of *Hodegetria Surrounded by Apostles, Joachim and Anne, and Archangels* from Malnov (Ukr. Малнів, Pol. Małnow) in the Lviv (Ukr. Львів, Pol. Lwów) Land (see footnote 2420). What is also important, the fourth, top frame, which practically does not exist in these icons, has been marked differently, namely it is filled with a decorative motif, is much wider and separates a pair of angels rather artificially.

## Canvas

In a vast number of icons canvas was used to better bind the ground layer with wood or to reinforce the connection of the boards (the technique was still used in the 17th c.)<sup>2642</sup> In the icon MNK XVIII-27 (Cat. 9) two types of canvas have been identified – a thin one, with fine weave, applied over the connection of the boards, and a thicker one in the area of the icon's edges.<sup>2643</sup> Canvas was used to cover the entire

2634 *Święci Kosma i Damian*, ikona, dat. na 2. poł. XIV w., drewno, tempera, 76 × 54 cm, z cerkwi pw. św. Taksjarchów w Kastorii, Kastoria, Muzeum Bizantyńskie – Tsigaridas 2002, kat. i il. 42 na s. 85.

2635 *Matka Boska Hodegetria*, ikona dwustronna, pocz. XV w., drewno, tempera, 66 × 51 cm, poch. z nieznanego świątyni w Werii, Ateny, Muzeum Bizantyńskie – Papazotos 1995, tabl. 82.

2636 *Święci Piotr i Paweł*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 83 × 67,5 × 3 cm, MNARB – Efremov 2002, il. 46, kat. 21.

2637 *Matka Boska Hodegetria / Św. Jerzy*, ikona dwustronna, dat. na XIV–XV w., drewno, tempera, 103,5 × 72,5 × ok. 3,5 cm, Mânăstirea Neamț – *ibidem*, il. 120–121, kat. 61.

2638 *Boże Narodzenie*, ikona, dat. na koniec XVI w., drewno, tempera, 40,5 × 31 × 2 cm, z cerkwi w Budești-Susani – *ibidem*, il. 242, poz. kat. 127.

2639 Biskupski 1985, s. 156.

2640 Tkáč [1980] 1984, s. 26. W reliefie wotywnym z II w. w Muzeum Narodowym w Neapolu z trzech stron otaczało Herkulesa i Omfalę dwanaście prac, natomiast w późniejszej mozaice z III w. w Madrycie te same dwie figury zostały otoczone dwunastoma pracami już z czterech stron – Ševčenko 1983, s. 163.

2641 Sabados 1993b, s. 44 i przyp. 43.

2642 Grodzicka [1977], s. 28: ikonę *Św. Jerzego* z XVII w. ze zbiorów MNZP wzmocniono na styku dwóch desek i w partiach pęknięć trzema płóciennymi paskami.

2643 Miedzińska [1971], s. 57.

2634 *Saints Cosmas and Damian*, icon dated to the 2nd half of the 14th c., wood, tempera, 76 × 54 cm, from the Orthodox church of Taxiarchae in Kastoria, Kastoria, Byzantine Museum – Tsigaridas 2002, cat. and fig. 42 on p. 85.

2635 *Mother of God Hodegetria*, two-sided icon, beginning of the 15th c., wood, tempera, 66 × 51 cm, from an unknown church in Veria, Athens, Byzantine Museum – Papazotos 1995, pl. 82.

2636 *Saints Peter and Paul*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 83 × 67.5 × 3 cm, MNARB – Efremov 2002, fig. 46, cat. 21.

2637 *Mother of God Hodegetria / St George*, two-sided icon dated to the 14th–15th c., wood, tempera, 103.5 × 72.5 × approx. 3.5 cm, Mânăstirea Neamț – *ibid.*, figs. 120–121, cat. 61.

2638 *Nativity*, icon dated to the end of the 16th c., wood, tempera, 40.5 × 31 × 2 cm, from the Orthodox church in Budești-Susani – *ibid.*, fig. 242, cat. no. 127.

2639 Biskupski 1985, p. 156.

2640 Tkáč [1980] 1984, p. 26. In a votive relief from the 2nd c. at the National Museum in Naples Hercules and Omphale are surrounded by twelve works arranged on three sides, whereas in a later mosaic, dating back to the 3rd c., in Madrid the same two figures are enclosed by twelve works already on four sides – Ševčenko 1983, p. 163.

2641 Sabados 1993b, p. 44 and footnote 43.

2642 Grodzicka [1977], p. 28: an icon of *St George* from the 17th c. from the MNZP holdings is reinforced with canvas strips over the joining of two boards and in the areas of cracks.

2643 Miedzińska [1971], p. 57.

całkowicie. Jego obecność można stwierdzić, wykonując przekroje poprzeczne, ewentualnie jest ono widoczne w miejscach ubytków. Osnowę płótna uwidacznia również prześwietlenie promieniami RTG. Gatunek płótna rozpoznano metodą chemiczną w dwóch ikonach krakowskich, tj. MNK XVIII-26 (Kat. 10) i MNK XVIII-27 (Kat. 9) – jako lniane<sup>2644</sup>.

Obecność płótna stwierdzono w dwóch ikonach *Św. Jerzego* w zbiorach lwowskich studytów (z Kropiwnika Starego, ukr. Старий Кропивник) oraz Muzeum Narodowego we Lwowie (ze Staniły, ukr. Станія) <sup>2645</sup>. Ikona starsza o blisko 100 lat ma tkaninę samodziałową, wykonaną z nierównomiernej nitki i nakładaną pasami. Młodsza ikona ma tkaninę o równych niciach, nałożoną równo na całej powierzchni podobrazia.

## Grunt

W podręcznikach malarskich wywodzących się z Grecji lub Bałkan do przygotowania gruntu zalecano zasadniczo użycie gipsu<sup>2646</sup>. Z przeprowadzonej analizy gruntów ikon wynikałoby, że zdecydowana większość tych, które są odnoszone do terenów dawnej prawosławnej Diecezji przemyskiej, wykonano na gruncie kredowym (Rap. 3.1–3). Co więcej, analiza próbek pobranych z pokładów kredowych w Chełmie potwierdzałyby, że to te złoża były najprawdopodobniej eksplorowane w średniowieczu dla potrzeb m.in. warsztatów malarskich.

Od wspomnianej reguły są jednak wyjątki i wśród ikon proveniencji zachodnioruskiej zdarzają się również i takie, które wykonano na gruncie gipsowym. Należą do nich dwie wspomniane wyżej ikony *Św. Jerzego* w zbiorach lwowskich studytów oraz Muzeum Narodowego we Lwowie (mieszanka gipsowo-kredowa)<sup>2647</sup>. Na ogół w dziełach południowych<sup>2648</sup>, a niekiedy też północnych, stosowano gips. Gips i/lub anhydryt stosowano w gruntach renesansowego malarstwa Italii i pobizantyńskich ikonach rosyjskich, podczas gdy kreda była używana w Europie centralnej i północno-zachodniej jako podkład w malarstwie tablicowym i rzeźbie polichromowanej<sup>2649</sup>.

2644 *Ibidem*, s. 35.

2645 Друль 2011, s. 90. Datowanie C-14 desek lipowych pozwoliło przyjąć jako czas powstania ikony w НМЛ pocz. XIV w., a ikony w zbiorach „Studion” 1. poł. XV w. – *ibidem*, s. 88. Obie ikony omówiła Helytovych, wskazując, że ikonę w zbiorach „Studionu” należy traktować jako wierną kopię dzieła wcześniejszego – Гелитович 2011, s. 84–87.

2646 *Anonim I i II (po 1566)*, par. 5 – receptury w tym rękopisie, ta i inne, są bardzo zbliżone do zapisów *Hermenei* Dionizosa z Furny – Bentchev 2004, s. 45. Serb Nektarij nie precyzował, z czego ów grunt (cs. левкас) ma być wykonany – *Турпикон бискупа Нектарія (przed 1584)*, par. 26 (fol. 86–87v) – Bentchev 2004, s. 37. Zob. Schreiner, Oltrogge 2011, s. 103–104.

2647 Друль 2011, tab. na s. 89.

2648 Mastrotheodoros, Beltsios 2016, s. 830.

2649 *Ibidem*, s. 832.

support or just the joining of the boards, and sometimes it was not used at all. Its presence may be detected by making cross sections, alternatively it can be seen in the areas of loss. The warp of canvas is visible in X-ray images. The type of canvas was identified with the use of a chemical method in two Krakow icons, namely MNK XVIII-26 (Cat. 10) and MNK XVIII-27 (Cat. 9) – as linen.<sup>2644</sup>

Canvas has been detected in two icons of St George in the collection of the Lviv Studite monks (from Staryi Kropivnik (Ukr. Старий Кропивник, Pol. Kropiwnik Stary)) and the National Museum in Lviv (from Stanila (Ukr. Станія, Pol. Staniła)).<sup>2645</sup> The icon which is a hundred years older has a homespun fabric, made of uneven thread and applied by strips. The newer icon has a fabric with even thread, applied evenly all over the surface.

## Ground (Gesso)

In painters' manuals from Greece and the Balkans the use of gypsum was generally recommended in the preparation of the ground.<sup>2646</sup> From an analysis of the ground layers of the icons it appears that an overwhelming majority of the works associated with the areas of the former Przemysł Orthodox Diocese have been made on the chalk ground (Rep. 3.1–3). What is more, an analysis of samples taken from deposits of chalk in Chełm has confirmed that these deposits were probably exploited in the Middle Ages for the needs among others of painting workshops.

However, there are exceptions to this rule and among the icons of Ruthenian provenance there are also works made on the gypsum ground. These include two abovementioned icons of *St George* in the collection of the Lviv Studite monks and the National Museum in Lviv (gypsum-chalk mixture).<sup>2647</sup> In general, gypsum was used in Southern works,<sup>2648</sup> and sometimes also in Northern works. Gypsum and/or anhydrite was used in the Renaissance painting of Italy and post-Byzantine Russian icons, whereas chalk was used in Central and North-Western Europe as the ground layer in panel painting and polychrome sculpture.<sup>2649</sup>

2644 *Ibid.*, p. 35.

2645 Друль 2011, p. 90. The C-14 dating of linden boards allowed to assume that the icon in the НМЛ collection had been made at the beginning of the 14th c. and the icon in the 'Studion' collection in the 1st half of the 15th c. – *ibid.*, p. 88. Both icons have been discussed by Helytovych, according to whom the icon in the 'Studion' holdings should be considered a faithful copy of an earlier work – Гелитович 2011, pp. 84–87.

2646 *Anonim I i II (po 1566)*, par. 5 – this and other recipes in this manuscript are very similar to those in *Hermeneia* by Dionysius of Furna – Bentchev 2004, p. 45. The Serbian Nektarij did not specify the composition of that ground (CS. левкас) – *Турпикон бискупа Нектарія (przed 1584)*, par. 26 (fol. 86–87v) – Bentchev 2004, p. 37. See Schreiner, Oltrogge 2011, pp. 103–104.

2647 Друль 2011, tab. on p. 89.

2648 Mastrotheodoros, Beltsios 2016, p. 830.

2649 *Ibid.*, p. 832.



Obecność anhydrytu wykazano w przebadanych ikonach (MNK XVIII-533, Kat. 12; MNK XVIII-534, Kat. 13; MNK ND-11250, Kat. 21; MNK XVIII-14, Kat. 27; MNK XVIII-15, Kat. 28; MNK XVIII-183, Kat. 35; MNK XVIII-20, Kat. 49). Uzyskiwano go w procesie oczyszczania gipsu w wypadku znacznie silniejszego niż zazwyczaj prażenia gipsu – w temperaturze ponad 200°C<sup>2650</sup>.

Badania chemiczne zapraw w wielu najstarszych ikonach ruteńskich (MNK XVIII-25, Kat. 37; MNK XVIII-57, Kat. 48; MNK XVIII-20, Kat. 49) oraz bałkańskiej (MNK ND-11250, Kat. 21) wykazały występowanie, oprócz kredy, domieszki kwarcu, jako pochodnej zapewne związków krzemu<sup>2651</sup>. W przebadanych już w 1971 r. czterech ikonach tego kręgu (MNK XVIII-62, Kat. 8; MNK XVIII-27, Kat. 9; MNK XVIII-26, Kat. 10; MNK XVIII-10, Kat. 38) stwierdzono, że kwarc występuje w warstwie zaprawy wyrównawczej, razem z ciemnym pigmentem węgla i popiołu drzewnego<sup>2652</sup>. Na drodze analizy chemicznej wskazano, że we wszystkich próbkach występują pierwiastki: żelazo, glin i węglowodan skrobia<sup>2653</sup>.

Zwraca w tym kontekście uwagę fakt, że w opracowaniu średniowiecznych malowideł tablicowych, tak małopolskich<sup>2654</sup>, jak pochodzących z Kujaw<sup>2655</sup>, powtarza się informacja o użyciu w procesie ostatecznego polerowania warstwy zaprawy wysuszonymi łodygami skrzypu polnego. Jak wskazała w rozmowie Alicja Rafalska (Wydział Chemii UJ), skrzyp zawiera duże ilości krzemu i to może tłumaczyć wynik analizy chemicznej. Tak w *Technologii obrazów Hodegetrii typu krakowskiego*<sup>2656</sup>, jak w analizie warsztatu malarskiego gotyckiego tryptyku z *Matką Boską Apokaliptyczną* we Włocławku<sup>2657</sup>, informacje na ten temat opierały się na zaleceniach *Traktatu malarskiego* Cenniniego, który był dobrze znany i skwapliwie wykorzystywany<sup>2658</sup>. W związku z tym nasuwa się wiele wnio-

The presence of anhydrite has been detected in the examined icons (MNK XVIII-533, Cat. 12; MNK XVIII-534, Cat. 13; MNK ND-11250, Cat. 21; MNK XVIII-14, Cat. 27; MNK XVIII-15, Cat. 28; MNK XVIII-183, Cat. 35; MNK XVIII-20, Cat. 49). It was obtained in the process of purifying gypsum via calcining gypsum – in the temperature of over 200°C.<sup>2650</sup>

The chemical tests of the ground layers in the oldest Ruthenian icons (MNK XVIII-25, Cat. 37; MNK XVIII-57, Cat. 48; MNK XVIII-20, Cat. 49) and the Balkan icon (MNK ND-11250, Cat. 21) have shown the presence, apart from chalk, of a quartz additive, probably as a derivative from silicon compounds.<sup>2651</sup> In the four icons from this circle, examined already in 1971 (MNK XVIII-62, Cat. 8; MNK XVIII-27, Cat. 9; MNK XVIII-26, Cat. 10; MNK XVIII-10, Cat. 38), it was established that quartz was contained in the compensatory layer of the ground, together with a dark pigment of carbon and wood ash.<sup>2652</sup> The chemical analysis showed that all samples contained the following elements: iron, aluminium and starch.<sup>2653</sup>

What attracts attention in this context is the fact that studies of medieval panel paintings both from Lesser Poland (Pol. Małopolska)<sup>2654</sup> and from Kuyavia (Pol. Kujawy)<sup>2655</sup> repeat information about the use of the dried stalks of field horsetail in the process of the final polishing of the ground layer. As mentioned by Alicja Rafalska (Faculty of Chemistry, Jagiellonian University) in a conversation, horsetail contains a great amount of silicon and this can explain the result of the chemical analysis. Both in the *Technologia obrazów Hodegetrii typu krakowskiego* [Technology of the Hodegetria paintings of the Krakow type]<sup>2656</sup> and in an analysis of the painting techniques used in the Gothic triptych of *Our Lady of the Apocalypse* in Włocławek<sup>2657</sup> information concerning this was based on the instructions included in Cennini's *Treatise on Painting*, which was well known and eagerly consulted.<sup>2658</sup> All this leads to nu-

2650 *The 'Painters' Manual...*, p. 92, przyp. 1 do str. 6. Opis uzyskiwania gipsu: Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, s. 18–19. Jak zauważył Paul Hetherington, charakterystyka tego procesu jest niemal identyczna jak w *Traktacie* Cenniniego, z tą różnicą, że Dionizy zalecał moczenie gipsu w wodzie przez zaledwie kilka dni, podczas gdy Cennini przez przynajmniej miesiąc – *ibidem*, m.in. s. 92, przyp. 1 do s. 6. Zob. też Mastrotheodoros, *Beltsios* 2016, s. 843–845.

2651 Jak wskazała dr Maria Rogóż (ASP), domieszki te towarzyszą zazwyczaj złożom kredy.

2652 Miedzińska [1971], s. 36.

2653 *Ibidem*, s. 37.

2654 Schuster-Gawłowska 2014, s. 43.

2655 Basiul 2007, s. 97.

2656 Schuster-Gawłowska 2014, s. 43.

2657 Basiul 2007, s. 97.

2658 W odniesieniu do malarstwa małopolskiego przełomu XV i XVI w. J. Nykiel stwierdził, że „posługiwano się niemal jednakowymi materiałami, mimo iż poszczególne tablice wykonywane były przez różne indywidualności. Również budowa technologiczna wykazała zgodność postępowania z ówczesnymi szkołami południowej i zachodniej Europy, których technika odpowiada traktatowi Cenniniego” – Nykiel 1992, s. 208. Zob. też Sadziak 1981, s. 47.

2650 *The 'Painters' Manual...*, p. 92, footnote 1 to p. 6. The description of obtaining gypsum: Dionizjusz z Furny [Dionysius of Furna], *Hermeneia*, pp. 18–19. As observed by Paul Hetherington, the characterisation of this process is almost the same as in the *Treatise* by Cennini, differing only in the fact that while Dionysius recommended soaking gypsum in water for just several days, Cennini – for at least a month – *ibid.*, among others on p. 92, footnote 1 to p. 6. See also Mastrotheodoros, *Beltsios* 2016, pp. 843–845.

2651 As noted by Dr Maria Rogóż (Krakow Academy of Fine Arts), these additives usually accompany chalk deposits.

2652 Miedzińska [1971], p. 36.

2653 *Ibid.*, p. 37.

2654 Schuster-Gawłowska 2014, p. 43.

2655 Basiul 2007, p. 97.

2656 Schuster-Gawłowska 2014, p. 43.

2657 Basiul 2007, p. 97.

2658 With reference to the Lesser Poland painting of the turn of the 15th and 16th c., J. Nykiel stated that ‘artists used almost identical materials despite the fact that individual panels were made by different personalities. An analysis of the technological construction has also shown compliance with the practices of the then schools of Southern and Western Europe, whose technique corresponded to Cennini's treatise’ – Nykiel 1992, p. 208. See also Sadziak 1981, p. 47.

sków. Przede wszystkim, jak się zdaje, zalecenia z *Traktatu Cenniniego* znajdują zastosowanie we wskazanej grupie ikon. Warto przypomnieć, że *Hermeneia*, czyli podręcznik malarski z Góry Athos, zawiera wiele podobieństw do treści tego *Traktatu*<sup>2659</sup>, lecz brak w nim szczegółowych zaleceń dotyczących polerowania, które odpowiadałyby opisanej praktyce<sup>2660</sup>. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że malarze cechowi oraz cerkiewni przygotowywali podobrazia w okresie średniowiecza w ten sam sposób, niewykluczone zatem, że użycie skrzyphu mogło wynikać ze wspólnej praktyki, w końcu w ikonach rutenickich używano kredy, a nie gipsu. I wreszcie, jeśli krzem jest uchwytny w najstarszych ikonach z XV w., a potem go brak, to być może nie tyle zmieniło się źródło, z którego czerpano kredę, ile zmodyfikowano praktykę malarską, chociaż to daleko idący wniosek. Tlenki krzemu zawiera również umbra – dość popularny, ale jednak pigment, służący np. do wykonywania karnacji.

Badania przyniosły potwierdzenie, że praktyka dodawania pigmentów do gruntu spotykana w dawnych ikonach bizantyńskich w okresie późniejszym praktycznie zanikła<sup>2661</sup>. W analizie zapraw ikon malarza kreteńskiego Angelosa, czynnego w XV w., wykazano każdorazową obecność w gruntach śladów pigmentów, węgla drzewnego i ochry, stosowanych, jak uznano, dla zwiększenia spistości gipsu<sup>2662</sup>. Zwraca w tym kontekście uwagę skład warstw najstarszych – ikon z XIV w. w MNK (Rap. 4.1). W ikonie *Matki Boskiej* (MNK XVIII-574, Kat. 6) podkład stanowi „gruba warstwa przeklejonej zaprawy gipsowej z licznymi, rozległymi wtrąceniami bieli ołowiowej oraz wtrąceniami cynobru i czerwieni żelazowej”<sup>2663</sup>. W ikonie *Świętych lekarzy Kosmy i Damiana* (MNK XVIII-871, Kat. 43) rozpoznano w przekroju warstwę bieli ołowiowej na zaprawie gipsowej. Takie zabiegi znano w malarstwie tablicowym środkowoeuropejskim: w kwaternionach awersów tablic *Poliptyku* toruńskiego grunt kredowo-klejowy również uzupełniony był bielą ołowiową<sup>2664</sup>. O zaprawach tzw. *Hodegetrii krakowskich* stwierdzono, że zawsze były kredowo-klejowe, wielowarstwowe, białe, kładzione równocześnie na podobrazie i ramę<sup>2665</sup>.

merous conclusions. First of all, as it seems, the recommendations put forward in Cennini's *Treatise* find application in the above group of icons. It is worth reminding that *Hermeneia*, that is the painters' manual from Mount Athos, contains a great number of similarities to the *Treatise*,<sup>2659</sup> but it lacks detailed instructions concerning polishing that would correspond to the described practice.<sup>2660</sup> It is highly probable that guild and Orthodox painters prepared supports in the Middle Ages in the same way, therefore the use of horsetail might have been part of the common practice, since it was chalk and not gypsum that was used in Ruthenian icons. And finally, if silicon has been detected in the oldest, 15th-century, icons, but not in the later works, it might have resulted not so much from changing the source of chalk, but maybe from the modification of the painting practice, although it is a far-reaching conclusion. Silicon oxides are also contained in umbra – quite popular, but still a pigment, used e.g. to paint complexions.

Tests have confirmed that the practice of adding pigments to the ground encountered in old Byzantine icons almost completely vanished in a later period.<sup>2661</sup> An analysis of the ground layers of the icons by the Cretan painter Angelos, active in the 15th c., showed the presence of traces of pigments, charcoal and ochre in ground layers in all the cases, used, as concluded, to increase the cohesion of gypsum.<sup>2662</sup> Worth noting in this context is the composition of the oldest layers – of 14th-century icons in the MNK (Rep. 4.1). In the icon of the *Mother of God* (MNK XVIII-574, Cat. 6) the base is ‘a thick layer of the sized gypsum ground with numerous vast tinges of lead white and of vermilion and iron red’.<sup>2663</sup> In the cross-section of the icon of *Physician Saints Cosmas and Damian* (MNK XVIII-871, Cat. 43) a lead white layer has been detected on the gypsum ground. Such solutions were known in Central-European panel painting: in the sections of the front sides of the Toruń *Polyptych* panels of the chalk-glue ground was also complemented with lead white.<sup>2664</sup> As to the grounds of the so-called Krakow *Hodegetria* icons it has been concluded that they always represented the type of chalk-glue, multilayered, white ones, applied on the support and frame at the same time.<sup>2665</sup>

2659 *The 'Painters' Manual...*, m.in. s. 92, przyp. 1 do s. 6; s. 93, przyp. 6 do s. 7; s. 96, przyp. 6 do s. 15.

2660 Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, s. 20: „Na koniec zeszkrob [zagipsowaną] powierzchnię ikony, naszkicuj linie i pozłóć ją”. Można mniemać, że chodzi tu raczej o wygładzenie powierzchni.

2661 Mastrotheodoros, Beltsios 2016, s. 836.

2662 *Εικονες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου”* 2008, s. 28.

2663 Chodzi oczywiście o ziemie czerwone, na co zwróciła mi uprzejmie uwagę dr Maria Rogóż (ASPK), której w tym miejscu dziękuję za cenne sprostowania i uwagi dotyczące kwestii technologicznych.

2664 Raczkowski 2016, s. 61.

2665 Schuster-Gawłowska 2015, s. 135. Z drugiej strony wyniki badań dwóch bardzo późnych ikon serbskich (XIX–XX w.) malowanych na płótnie dowodzą wierności tradycji, nawet przy użyciu nowych pigmentów: rozpoznano tu

2659 *The 'Painters' Manual...*, among others p. 92, footnote 1 to p. 6; p. 93, footnote 6 to p. 7; p. 96, footnote 6 to p. 15.

2660 Dionizjusz z Furny [Dionysius of Fournai], *Hermeneia*, p. 20: ‘In the end scrape off the surface of the icon [covered with gypsum], draw lines and gild it’. It may be assumed that it rather concerned the smoothing of the surface.

2661 Mastrotheodoros, Beltsios 2016, p. 836.

2662 *Εικονες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου”* 2008, p. 28.

2663 Obviously, it concerned red earths, as observed by Dr Maria Rogóż (Krakow Academy of Fine Arts), whom I would like to thank for her invaluable corrections and remarks concerning technological aspects of icon painting.

2664 Raczkowski 2016, p. 61.

2665 Schuster-Gawłowska 2015, p. 135. On the other hand, the results of the examinations of two very late Serbian icons (19th–20th c.) painted on canvas show faithfulness to tradition, even in the use of new pigments: the ground

## Kompozycja i dekoracje

Kompozycja mogła być nanoszona za pomocą rysunku stanowiącego przerys wcześniejszego dzieła, ewentualnie przy użyciu tzw. przepiórczy (czyli kalki z otworami, przez które przecierano kompozycję w skali 1:1) lub poprzez geometryczne wytyczenie za pomocą cyrkla siatki przecinających się linii wyznaczających kompozycję oraz zarys nimbów<sup>2666</sup>. Rysunek wykonywano ciemnym pigmentem lub węglem i potem poprawiano brązem, jak w ikonie MNK XVIII-10 (Kat. 38)<sup>2667</sup>. Kontury postaci i zarys nimbów poprawiano rytym, którym wytyczano również linie pomocnicze służące do napisów<sup>2668</sup>. Prace przygotowawcze są dobrze widoczne na dwóch ikonach serbskich – studia rysunkowe wykonane bezpośrednio na drewnie przez malarza (serb. *Zograf*) Longina zachowały się na desce z kowczegiem w skarbcu monasteru w Deczanach z ok. 1570 r.<sup>2669</sup>, zaś rytę częściowo pokryte podmalówką – w *Deesis* nieznanego Mistrza z lat 1682–1683 w zbiorach muzeum miejskiego w Belgradzie<sup>2670</sup>. W najstarszych zachowanych ikonach z XV w. tła są wypełnione jednolitą, zdecydowaną barwą ciemnozieloną, pomarańczową lub czerwoną, bliżej końca XV w. były wypełniane dekoracją rytą, na ogół geometryczną, która z czasem ustąpiła dekoracji reliefowej. Prawdopodobnie w 2. poł. XV w. przyjęło się wypełnianie tła i nimbów srebrem płatkowym, pokrywanym specjalnym werniksem, który nadawał im odcień złoty, imitując zatem droższy materiał.

Ważnym detalem ikonograficznym typowym dla ikon tego kręgu, a obecnym w jednej z ikon zachowanych na Ukrainie, jest czerwony krzyż w nimbie Chrystusa, wyróżniający ikonę Matki Boskiej tzw. Wołyńskiej, datowanej dawniej na XIV w., a obecnie częściej na pocz. XVI w.<sup>2671</sup> Jest to jeszcze jeden element, unikatowy na tle zachowanych ikon na Rusi zachodniej, który przemawia za południowym rodowodem jednej z najważniejszych ikon tego regionu. Podobny krzyż o rozszerzających się końcach wpisany jest w nimb Chrystusa w ikonie z końca XV w. – *Hodegetrii* praworęcznej, do czego odnosi się wezwanie cerkwi w Werii

...

grunt jako złożony z gipsu, bieli ołowiowej, kredy i barytu – Damjanović i in. 2015, s. 815–816.

2666 O wyznaczeniu aureol w ikonach za pomocą cyrkla i nici: Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, s. 21. Ślady jego użycia w ikonie MNK XVIII-10 (Kat. 38) – Miedziana [1971], s. 62. Zob. też *Typikon biskupa Nektarija (przed 1584)*, par. 28 (fol. 86–87v); Bentechev 2004, s. 37.

2667 *Ibidem*, s. 62.

2668 *Ibidem* s. 52.

2669 Марић 2017, il. 250, poz. kat. 11.

2670 *Ibidem*, il. 257, poz. kat. 396.

2671 *Matka Boska Hodegetria* („Bogurodzica Wołyńska”), dat. na koniec XIII–pocz. XIV w., drewno, tempera, 85 × 48 cm, z cerkwi pw. Matki Boskiej Opieki (*Pokrov*) w Łucku, ДМУОМ, nr inv. И-414 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, tabl. XVII.

## Composition and decorations

The composition could be transferred with the use of a drawing which was a copy of an earlier work, alternatively by means of the so-called pouncing technique (*spolvero*, i.e. a perforated cartoon through which a 1 : 1 composition was pounced with dust), or by geometrical outlining with the use of the compasses a network of crossing lines marking the composition and the contours of nimbuses.<sup>2666</sup> The underdrawing was made with dark pigment or charcoal and then outlined with brown, as in the case of the icon MNK XVIII-10 (Cat. 38).<sup>2667</sup> The contours of figures and the outline of nimbuses were additionally engraved, and so were the auxiliary lines for inscriptions.<sup>2668</sup> Preparatory works can be clearly seen in two Serbian icons – drawing studies made directly in wood by the painter (Serb. *Zograf*) Longin have survived on the panel with a *kovcheg* in the treasury of the Dečani monastery, from ca. 1570,<sup>2669</sup> and engravings partly covered with underpainting – in the *Deesis* by an unknown Master from 1682–1683, in the holdings of the city museum in Belgrade.<sup>2670</sup> The oldest preserved 15th-century icons have backgrounds filled with uniform, vivid dark-green, orange or red colour, and closer to the end of the 15th c. they were filled with engraved, usually geometric decoration, which with the passing of time was replaced by relief decoration. Probably in the 2nd half of the 15th c. it was customary to fill the backgrounds and nimbuses with gold leaf, coated with a special varnish which gave them a golden shade, thus imitating a more expensive material.

A crucial iconographic element typical of this circle and present in one of the icons which have survived in Ukraine is the red cross in Christ's nimbus, which distinguishes the icon of *Our Lady of Volhynia* (Ukr. Волинь, Pol. Wołyń), previously dated to the 14th c., and now more often to the beginning of the 16th c.<sup>2671</sup> It is yet another element, unique among the preserved icons in Ruthenia, suggesting Southern origin of one of the most important icons of this region. A similar cross with widening endings is inscribed within Christ's nimbus in an icon from the end of the 15th c. – the right-handed *Hodegetria*, which the dedication of the Orthodox church in Veria (Gr. Veroia),

...

has been identified as consisting of gypsum, lead white, chalk and barite – Damjanović et al. 2015, pp. 815–816.

2666 On the subject of outlining nimbuses in icons by means of compasses and threads: Dionizjusz z Furny [Dionysius of Fournal], *Hermeneia*, p. 21. Traces of using it MNK XVIII-10 (Cat. 38) – Miedziana [1971], p. 62. See also *Typikon biskupa Nektarija (przed 1584)*, par. 28 (fol. 86–87v). Bentechev 2004, p. 37.

2667 *Ibid.*, p. 62.

2668 *Ibid.* p. 52.

2669 Марић 2017, fig. 250, cat. no. 11.

2670 *Ibid.*, fig. 257, cat. no. 396.

2671 *Mother of God Hodegetria* ('Our Lady of Volhynia'), dated to the end of the 13th–beginning of the 14th c., wood, tempera, 85 × 48 cm, from the Orthodox church of the Protection of the Mother of God (*Pokrov*) in Lutsk, ДМУОМ, inv. no. И-414 – Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976, pl. XVII.

(gr. Veroia), w której jest przechowywana<sup>2672</sup>. Zwraca przy tym uwagę praktyka malowania całych nimbów w barwie czerwonej, spotykana w malarstwie Werii<sup>2673</sup> i Kastorii. W ikonie *Matki Boskiej Eleusy* z nieznannej świątyni w Werii<sup>2674</sup> oraz w ikonie *Hodegetrii* z cerkwi św. Mikołaja (gr. Nikolaos Makariotissas)<sup>2675</sup> w tejże miejscowości czerwony jest nie tylko krzyż w nimbie Chrystusa, lecz i cały nimb otaczający głowę Marii.

Wspomnianą ikonę *Hodegetrii* w Pałacu Arcybiskupim w Werii wyróżniają nimby dekorowane systemem drobnych nakłuć, które – jak stwierdził Thanases Papazotos, nie są zbyt częste w sztuce paleologicznej<sup>2676</sup>. Taki właśnie system dekoracji obowiązywał jednak w ikonach zachodnioruskich datowanych na XV w. Należy przy tym zaznaczyć inną tradycję organizacji tego typu dekoracji w obu kręgach. W ikonach greckich (co znajdzie swoją kontynuację w ikonach kretańskich z XVI w. i szkoły jońskiej z XVII w.) dekoracja oparta była na stylizowanych motywach floralnych o podobnej osnowie, złożonej z podwójnego lub nawet potrójnego obwodu nimbu i rytmicznie wyprowadzanych z niego linii – łodyg zakończonych lilią. Na ich przedłużeniu po stronie zewnętrznej widnieją trzy nakłucia zarysowujące kształt trójkąta równobocznego. Przypuszczam, że echem tego typu dekoracji są te trójkątne nakłucia, równomiernie rozmieszczone po zewnętrznej stronie nimbów w ikonach rumuńskich XVI w. – bez wypełnienia ich strony wewnętrznej<sup>2677</sup>. W ikonach ruskich z kolei motywy te miały charakter geometryczno-floralny, dopiero w ciągu wieku XVI ustąpiły motywom floralnym opracowywanym już inną techniką, tj. reliefem kształtowanym w masie gipsowej wypukłego na ogół nimbu. W ikonach z XV w. powierzchnie nimbów dzielono na równe kwadratowe pola, jak w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów* MNK XVIII-45 (Kat. 15), w której boki wyznaczonych kwadratów w nimbie Marii wykorzystano jako osie symetrii dla delikatnego rysunku liści, w nimbie Chrystusa zaś pozostawiono jako dekorację pola kwadratowe o bokach podkreślonych linią podwójną. W nimbie Marii wykropkowany został jego obwód,

where it is kept, refers to.<sup>2672</sup> At the same time what attracts attention is the practice of painting entire nimbuses in red, encountered in the pictures in Veria<sup>2673</sup> and Kastoria. Both in the icon of the *Mother of God Eleusa* from an unknown church in Veria<sup>2674</sup> and in the icon of *Hodegetria* from the Orthodox church of St Nicholas (Gr. Nikolaos Makariotissas)<sup>2675</sup> in the same town not only the cross in Christ's nimbus, but also the entire nimbus enclosing Mary's head is red.

The abovementioned icon of *Hodegetria* in the Archbishop's Palace in Veria is conspicuous for the nimbuses decorated with a system of tiny pricks, which – as observed by Thanases Papazotos – are not very common in the art of the Palaiologos.<sup>2676</sup> The decoration of this type was used in Ruthenian icons dated to the 15th c. What must be noted, though, is a different tradition of the organisation of this type of decoration in the two environments. In Greek icons (which had a continuation in Cretan icons from the 16th c. and the Ionic school from the 17th c.) this decoration was based on stylised floral motifs with a similar background, consisting of a double or even triple outline of the nimbus and lines going rhythmically from it – stalks finished with a lily. On their continuation on the outside there are three pricks outlining the shape of an equilateral triangle. I suppose that an echo of this type of decoration are these triangular pricks, evenly arranged on the outer side of nimbuses in 16th-century Romanian icons – without filling their inner side.<sup>2677</sup> By contrast, in the icons of Rus' these motifs were of geometric-floral character, and only during the 16th c. were they replaced by floral motifs executed in an already different technique, i.e. relief shaped in a usually convex gypsum nimbus. In 15th-century icons the surface of nimbuses was divided into equal square fields, as in the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels* MNK XVIII-45 (Cat. 15), in which the sides of the outlined squares in Mary's nimbus have been used as the axes of symmetry for a gentle foliate motif, while what has been left as decoration in Christ's nimbus are square

2672 *Mother of God Hodegetria*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, from the Orthodox church of the Mother of God Dexia in Veria – Papazotos 1995, pl. 123.

2673 Fragment of *Deesis*, icon dated to the mid-15th c., wood, tempera, 50 × 9 cm, from the Orthodox church of St Patapiosa – *ibid.*, pl. 100; *St Gourias, St Samonas and St Abibos*, icon dated to the end of the 15th c., wood, tempera, 77 × 52 cm, from the Orthodox church of St Nicholas in the parish of the Mother of God Dexia in Veria – *ibid.*, pl. 102.

2674 *Mother of God Eleusa*, icon dated to the 3rd quarter of the 15th c., wood, tempera, 91 × 55 cm, from an unknown church in Veria – *ibid.*, pl. 62.

2675 *Mother of God Hodegetria*, icon dated to the 3rd quarter of the 14th c., wood, tempera, 84 × 44 cm, from the Orthodox church of St Nicholas Makariotissas – *ibid.*, pl. 63.

2676 *Ibid.*, p. 56.

2677 *Mother of God and Archangel Michael* (part of a *Deesis* tier), icon dated to the 1st half of the 16th c., wood, tempera, 54.5 × 37 × 3 cm, Muzeul Mănăstirii Hurezi – Efremov 2002, fig. 35; cat. 13; *Mother of God Eleusa*, 1563–1565, wood, tempera, 77 × 55 × 3 cm, MNARB – *ibid.*, fig. 39; cat. 16.

2672 *Matka Boska Hodegetria*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, z cerkwi pw. Bogurodzicy Dexia w Werii – Papazotos 1995, tabl. 123.

2673 Fragment *Deesis*, ikona, dat. na poł. XV w., drewno, tempera, 50 × 9 cm, z cerkwi pw. św. Patapiosa – *ibidem*, tabl. 100; *Święci Gourias, Samonas i Abibos*, ikona, dat. na koniec XV w., drewno, tempera, 77 × 52 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja w parafii Bogurodzicy Dexia w Werii – *ibidem*, tabl. 102.

2674 *Matka Boska Eleusa*, ikona, dat. na 3. ćw. XV w., drewno, tempera, 91 × 55 cm, z nieznannej świątyni w Werii – *ibidem*, tabl. 62.

2675 *Matka Boska Hodegetria*, ikona, dat. na 3. ćw. XIV w., drewno, tempera, 84 × 44 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja Makariotissasa – *ibidem*, tabl. 63.

2676 *Ibidem*, s. 56.

2677 *Matka Boska i Archanioł Michał* (część rzędu *Deesis*), ikona, dat. na 1. poł. XVI w., drewno, tempera, 54,5 × 37 × 3 cm, Muzeul Mănăstirii Hurezi – Efremov 2002, il. 35; kat. 13; *Matka Boska Eleusa*, 1563–1565, drewno, tempera, 77 × 55 × 3 cm, MNARB – *ibidem*, il. 39; kat. 16.

podobnie w nimbie Chrystusa, w którym w ten sposób podkreślono również zarys krzyża. Tak w tej ikonie ruskiej, jak i wielu innych system dekoracji i ich rysunek są tak delikatne, że widoczne tylko z bardzo bliska.

W *Mandylionie* MNK XVIII-68 (Kat. 2) zwraca uwagę unikatowy detal w postaci czerwonego obwodu nimbu, dodatkowo (oprócz ciągu nakłuć) podkreślającego jego obrys. To bardzo istotny łącznik z ikoną *Świętych Kosmy i Damiana* z Jabłonicy Ruskiej w zbiorach MBLS<sup>2678</sup>, z którą łączy ją wiele innych szczegółów opracowania fizjonomii, ugrupowania podobnych tezę, iż wyszły z jednego warsztatu<sup>2679</sup>. Pokrewna ostatniej z wymienionych jest ikona *Świętych Kosmy i Damiana* z 2. poł. XIV w., z warsztatu w Kastorii, w zbiorach tamtejszego Muzeum Bizantyńskiego. Podobne są upozowanie pary świętych, proporcje smukłych sylwetek, ciemne karnacje, dekoracje z użyciem imitacji naszywanych pereł na obrzeżach szat i rękawów. I tu również występuje czerwony obrys nimbów obu postaci.

Charakterystyczny dla grupy ikon potylicko-drohobyckich system dekoracji nimbów i tła ma także swoje greckie analogie w odniesieniu do detali. Podwójny kontur krzyża w nimbie Chrystusa, w formie równoległych wypukłych linii, rozszerzonych na końcach, jest taki sam, jak w ikonie Chrystusa z roku 1643 z cerkwi św. Jerzego w Werii<sup>2680</sup>. Podobna jest wariacja nt. litery W, której środkowa łaska rozwidła się w ikonie ruskiej, a w greckiej została jakby rozerwana i zdecydowanie bardziej przestylizowana.

## Paleta barw

Malarze cerkiewni na ogół pozostawali wierni technice tempery jajowej, ulegając na przestrzeni wieków praktyce zachodniej w zakresie dodawania niewielkich ilości oleju do żółtka, by uzyskać podobne efekty w zakresie świetlistości i przezroczystości, co charakteryzuje zwłaszcza malarstwo kreteńskie<sup>2681</sup>. W trakcie ostatnich badań spoiwa nie były analizowane, a z dawnych ustaleń Miedzińskiej wynikało, że funkcję tę pełniło białko, przypuszczalnie klej zwier-

zęcych z boków podkreślonych podwójną linią. W nimbie Maryi jest jego kształt, ten sam jak w nimbie Chrystusa, w którym kontur krzyża został podkreślony w ten sam sposób. W obu przypadkach system dekoracji i ich rysunek są tak delikatne, że widoczne tylko z bardzo bliska.

Co sprawia, że *Mandylion* MNK XVIII-68 (Kat. 2) jest to unikatowy detal w postaci czerwonego obwodu nimbu, dodatkowo (oprócz ciągów nakłuć) podkreślającego jego obrys. To bardzo istotny łącznik z ikoną *Świętych Kosmy i Damiana* z Jabłonicy Ruskiej w zbiorach MBLS<sup>2678</sup>, z którą łączy ją wiele innych szczegółów opracowania fizjonomii, ugrupowania podobnych tezę, iż wyszły z jednego warsztatu<sup>2679</sup>. Pokrewna ostatniej z wymienionych jest ikona *Świętych Kosmy i Damiana* z 2. poł. XIV w., z warsztatu w Kastorii, w zbiorach tamtejszego Muzeum Bizantyńskiego. Podobne są upozowanie pary świętych, proporcje smukłych sylwetek, ciemne karnacje, dekoracje z użyciem imitacji naszywanych pereł na obrzeżach szat i rękawów. I tu również występuje czerwony obrys nimbów obu postaci.

Charakterystyczny dla grupy ikon potylicko-drohobyckich system dekoracji nimbów i tła ma także swoje greckie analogie w odniesieniu do detali. Podwójny kontur krzyża w nimbie Chrystusa, w formie równoległych wypukłych linii, rozszerzonych na końcach, jest taki sam, jak w ikonie Chrystusa z roku 1643 z cerkwi św. Jerzego w Werii<sup>2680</sup>. Podobna jest wariacja nt. litery W, której środkowa łaska rozwidła się w ikonie ruskiej, a w greckiej została jakby rozerwana i zdecydowanie bardziej przestylizowana.

## Colour palette

Orthodox painters usually remained faithful to the medium of egg tempera, over the centuries being influenced by the Western-European practice of adding small amounts of oil to yolk to obtain similar effects in luminosity and transparency,

2678 *Święci Kosma i Damian ze scenami z życia*, dat. na XV w., drewno, tempera, 101 × 77 cm z cerkwi w Jabłonicy Ruskiej, MBLS – Grządziela 1994, il. L.

2679 Na jeden warsztat dużej grupy ikon pochodzących ze Zwierzynia, Żohatynia, Jabłonicy Ruskiej, Węglówki i Długiego wskazała m.in. Grządziela – *ibidem*, s. 248. Analogiczne cechy tego warsztatu dostrzegano we freskach Mołdawii, zwłaszcza monasteru Woronec, oraz późnośredniowiecznym malarstwem bałkańskim, szczególnie serbskim. Cechą stylistyczną tych ikon są niezwykle połączenia kolorystyczne oraz światła i cienie odmienne od barw lokalnych, stąd np. brunatne cienie czerwonych szat i jasnobłękitne barwy miejsc najjaśniejszych. Takie też cechy wykazuje opisana wyżej ikona w Kastorii.

2680 *Chrystus Pantokrator* (1360–1370) / *Chrystus Pantokrator* (1643), ikona dwustronna, drewno, tempera, 101 × 77 cm, z cerkwi św. Jerzego w Werii – Papazotos 1995, tabl. 33–34; 135.

2681 Sotiropoulou, Danila 2010, s. 886.

2678 *Saints Cosmas and Damian with Scenes from Their Lives*, dated to the 15th c., wood, tempera, 101 × 77 cm from the Orthodox church in Jablonica Ruska, MBLS – Grządziela 1994, fig. L.

2679 Among those who linked a large group of icons from Zwierzynia, Żohatyn, Jablonica Ruska, Węglówka and Długie with one workshop was Grządziela – *ibid.*, p. 248. She observed analogous features to this workshop in frescos in Moldavia, above all the Voroneț monastery, and in late-medieval Balkan painting, in particular from Serbia. The stylistic feature of these icons is a unique combination of colours and lights and shades differing from local colours, hence e.g. the dark brown shades of garments and light-blue colours of the lightest areas. Such are the features of the Kastoria icon described above.

2680 *Christ Pantocrator* (1360–1370) / *Christ Pantocrator* (1643), two-sided icon, wood, tempera, 101 × 77 cm, from the Orthodox church of St George in Veria – Papazotos 1995, pl. 33–34; 135.

rzęcy, z kolei w warstwie wierzchniego werniksu ogólnie rozpoznawano obecność olejów i żywic organicznych<sup>2682</sup>.

Paleta barw sprowadzała się do zaledwie kilku podstawowych pigmentów organicznych i mineralnych. Do tych drugich należą glinki ziemne, czyli tzw. ochry, które dzięki dużej różnorodności pozwalały uzyskać szeroką rozpiętość tonalną barw od jasnej żółceni, przez pomarańcz, jasny i ciemny brąz, po odcienie w kolorze umbry. Najczęściej używane były: ugier, zielen malachitowa, smalta (pigment niebieski) oraz barwniki czerwone, tj. minia i cynober. Wrażenie większej gamy barw można było również uzyskać dzięki wielokrotnie nakładanym laserunkom. Malarz w pierwszej fazie pracy zakładał podmalówki w ciemnych barwach (gr. *proplasmos*) w miejscach twarzy i innych odkrytych częściach ciała<sup>2683</sup>. Kolejne warstwy, coraz jaśniejsze, наносzone były jedna po drugiej, po wyschnięciu poprzedniej. Na końcu artysta poprawiał kontury postaci, fałd i brwi, używając czerni bądź ugru, czystą bielą zaś poprawiał je w „świątkach”. Imiona postaci przedstawionych na ikonie malowane były na ogół czerwoną lub białą barwą. Napisy na zwojach były czarne, przy czym pierwsza litera była często czerwona, zgodnie z tradycją panującą w skryptoriach przy ilustrowaniu kodeksów. W dużym powiększeniu na ikonach można dostrzec niekiedy zielone (oliwkowe) linie pomocnicze w partiach napisów na zwojach. Warstwę zabezpieczającą wykonywano za pomocą substancji zwanej olifą.

Liczba pigmentów używanych przez malarzy cerkiewnych była ograniczona. W ikonach zachodnioruskich z bieli stosowano zawsze biel ołowiową, z żółtych wybierano ochry (związki żelaza, krzemu i glinu), aury pigment (którego znakiem rozpoznawczym jest występowanie arsenu), w wypadku czerwieni chętnie sięgano po minię, czerwień żelazową i cynober. Kontrowersyjne jest rozpoznanie kraplaku (wyciąg z korzenia marzanny), stwierdzanego w dawniejszych opracowaniach (zob. niżej)<sup>2684</sup>, lecz niepotwierzonego w aktualnie przeprowadzonych. Do stosowanych barwników brązowych należy umbra naturalna (mieszanka tlenków żelaza, glinokrzemianów i tlenku manganu), do błękitnych – azuryt<sup>2685</sup>, zielonych – ziemia zielona (często

which is characteristic in particular of Cretan paintings.<sup>2681</sup> Binders have not been examined in the latest analyses, and what appeared from Miedzińska's old findings was that this role was played by albumen, presumably animal glue, and in an outer varnish layer in general the presence of oils and organic resins was detected.<sup>2682</sup>

The colour palette comprised just several basic organic and mineral pigments. The latter includes earth clays, that is the so-called ochres, which, thanks to a large variety, made it possible to obtain a wide range of tonality, from light yellow, orange, light and dark brown, to hues in the colour of umber. Among those used most often were: ochre, malachite green, smalt (blue pigment) and red pigments, namely minium and vermilion. An impression of a greater range of colour could also be obtained with the use of glaze applied several times. In the first stage of work the painter made underpaintings in dark colours (Gr. *proplasmos*) in the place of faces and other uncovered body parts.<sup>2683</sup> Next layers, increasingly lighter, were applied one by one, after drying. In the end painters intensified the contours of figures, folds and eyebrows using black or ochre, and they used pure white for highlights. Names of figures depicted in the icon were usually painted in red or white. Inscriptions on scrolls were black, the first letter often being red, in accordance with the tradition of illustrating codices observed in scriptoria. In large close-up in the icon one can sometimes see (olive) green auxiliary lines in the areas of inscriptions on the scrolls. The protective layer has been made with the use of a substance known as *olifa*.

The number of pigments used by Orthodox painters was limited. In Ruthenian icons, when it comes to whites, lead white was always used, when it comes to yellows – ochres tended to be selected (compounds of iron, silicon and aluminium), orpiment (the distinctive sign of which is the presence of arsenic), in the case of reds – minium, iron red and vermilion tended to be used. What appears controversial is the identification of alizarin (derived from roots of the plants of the madder genus), which could be found in older studies (see below),<sup>2684</sup> but has not been confirmed in the recently conducted tests. The brown dyes used included natural umber (mixture of iron oxides, aluminosilicates and manganese oxide), the blue ones – azurite,<sup>2685</sup> the green ones – green earth (frequently

2682 Miedzińska [1971], s. 48–50.

2683 *Typikon biskupa Nektarija (przed 1584)*, par. 9, fol. 77v–78 – Bentchev 2004, s. 32. Sposób przyrządzenia: *ibidem*, par. 28 (fol. 86–87v) – Bentchev 2004, s. 38: tu zalecono użycie mieszanki ciemnej ochry z odrobiną czerni, które rozjaśniać należy przy użyciu bieli.

2684 Zob. *ibidem*, s. 42–43 i badania z 1991 r. w odniesieniu do ikony MNK XVIII-110 (zob. s. 545).

2685 Miedzińska [1971], s. 44 stwierdziła obecność wiwianitu jako jednotonowego podkładu w partiach szat zmieszanego z bielą ołowiową w przebadanych przez nią ikonach, tj. MNK XVIII-10, XVIII-26, XVIII-27 i XVIII-62. W badaniach SEM-EDX przeprowadzonych w 2015 r. na ASPK w partiach niebieskich tychże ikon rozpoznano jedynie biel ołowiową (Aneks 5.2, poz. 6, 12, 13),

2681 Sotiropoulou, Danila 2010, p. 886.

2682 Miedzińska [1971], pp. 48–50.

2683 *Typikon biskupa Nektarija (przed 1584)*, par. 9, fol. 77v–78 – Bentchev 2004, p. 32. The preparation: *ibidem*, par. 28 (fol. 86–87v) – Bentchev 2004, p. 38: recommended here was a mixture of dark ochre with a bit of black, to be lightened with the use of white.

2684 See *ibidem*, pp. 42–43 and the examination of 1991 concerning the icon MNK XVIII-110 (see p. 545).

2685 Miedzińska [1971], p. 44 noted the presence of vivianite as the one-tone ground layer in the areas of garments mixed with lead white in the icons analysed by her, namely MNK XVIII-10, XVIII-26, XVIII-27 and XVIII-62. In the

mieszana z innymi barwnikami przy modelowaniu tła i szat), a do czarnych – czern kostna i roślinna. Wybór podstawowych barwników potwierdzono w badaniach fizyko-chemicznych np. ikon *Św. Jerzego* w zbiorach HMJI i lwowskich studytów (zob. przyp. 2645), potwierdziły go też badania ikon w zbiorach MNK.

Intrygującym minerałem jest arsen, którego występowania w zaprawie nie stwierdzono, natomiast objawił się jako składnik barwnika żółtego, tj. aurypigmentu. Złoża arsenu występują zarówno w Rumunii, jak i na Ukrainie. Te w wybranych miejscach Karpat są nadal eksploatowane, a niektóre z nich były znane już w epoce brązu<sup>2686</sup>. Do bardziej znanych złóż należą te w Baligorodzie, w Bieszczadach<sup>2687</sup> – w tym rejonie występuje mineralizacja arsenowa, głównie w postaci siarczku arsenu (realgar, aurypigment) oraz siarczku rtęci (cynobru). Zdaniem Ewy Koszowskiej (Instytut Nauk Geologicznych UJ), na ogół nie jest to aurypigment, ale jedna z odmian polimorficznych realgaru. A zatem żółty minerał As nie musiał być aurypigmentem, lecz pierwotnie mógł być realgarem, który uległ zmineralizowaniu<sup>2688</sup>.

W całym obszarze kultury Kościoła wschodniego zasady przygotowywania pigmentów nie różniły się w sposób szczególny, o czym świadczą zalecenia *Hermenei*, wyraźniej rozróżniające jedynie szkołę moskiewską i kreteńską<sup>2689</sup>. Pewne zniuansowanie rozkładu poszczególnych pigmentów mogło być różne w zależności od regionu, co wykazał Alexandru Efremov na przykładzie ikon z Transylwanii, Mołdawii i Wołoszczyzny<sup>2690</sup>, lecz ich zestaw pozostawał dość ograniczony. I jeśli np. w malarstwie mołdawskim dominowało złoto, a mniej używano pigmentu czerwonego, w siedmiogrodzkim zaś odwrotnie, można by domniemywać, iż wiązało się to np. z większymi możliwościami finansowymi mecenatu gospodarów i bojarów mołdawskich. W dwóch ikonach tego regionu z XVI w. stwierdzono np. występowanie bardzo kosztownego pigmentu niebieskiego – *lapis lazuli*, nieobecnego w dwóch pozostałych.

...

poza XVIII-62, gdzie rozpoznano także pigmenty żelazowe – zob. Aneks 5.2, poz. 21.

2686 Opinie nt. charakteru arsenu uzyskałem od dr Ewy Koszowskiej drogą mailową 24 XI 2017.

2687 Gawęł 1970, s. 7–16; Karwowski, Szeleg 2005, s. 318–322.

2688 Kwestia ta jest dość kontrowersyjna. Dr Ewa Koszowska wskazała, że w celu uściślenia tego należałoby wykonać analizy dyfrakcji RTG, z kolei dr Maria Rogóż zwróciła uwagę na fakt, że na ogół to złożom aurypigmentu towarzyszy realgar, który jest także siarczkiem arsenu i jest bardziej pomarańczowy. Nie można, jej zdaniem, wykluczyć, że rozdzielono te dwa minerały i stosowano je osobno.

2689 Dionizjusz z Furny, *Hermeneia*, s. 38. W manierze Kreteńczyków nacisk położono na ciemne podmalowania, stopniowo rozjaśniane, przy czym nie chodzi tu oczywiście o malowanie „lnem” (*ibidem*); choć greckie *λινόν* oznaczało z reguły len, w tym wypadku odnosiło się zapewne do pigmentu żółtobrązowego – *The Painters' Manual...*, s. 93, przyp. 1 do s. 9.

2690 Efremov 2002, tab. II–IV na s. 165–166.

mixed with other pigments in modelling the background and garments), and the black ones – bone and plant char. The selection of basic dyes was confirmed in physical-chemical analyses e.g. of the icons of *St George* in the collections of the HMJI and Lviv Studite monks (see footnote 2645), so was it in the analyses of icons in the MNK holdings.

Arsenic is an intriguing mineral as it has not been detected in the ground layer, but the yellow dye, i.e. orpiment, does contain it. There are deposits of arsenic both in Romania and in Ukraine. Those in certain places in the Carpathians are still exploited, and some of them were known already in the Bronze Age.<sup>2686</sup> The most famous deposits include those in Baligród, in the Bieszczady Mountains<sup>2687</sup> – this region is known for the arsenic mineralisation, above all in the form of arsenic sulphide (realgar, orpiment) and mercury sulphide (vermilion). According to Ewa Koszowska (Institute of Geological Sciences, UJ), it is generally not orpiment, but one of the polymorphic variants of realgar. Taking all this into account, the yellow mineral As did not have to be orpiment, but originally it might have been realgar which underwent mineralisation.<sup>2688</sup>

In the whole area of the Eastern Orthodox Church culture the rules of preparing pigments did not differ significantly, as shown by the instructions provided in *Hermeneia*, clearly differentiating only the Moscow and Cretan schools.<sup>2689</sup> Certain nuances in the distribution of individual pigments could vary depending of the region, as indicated by Alexandru Efremov on the examples of icons from Transylvania, Moldavia and Wallachia,<sup>2690</sup> but their selection remained quite limited. And e.g. while Moldavian painting was dominated by gold and the red pigment was used less often, in the Transylvanian painting it was the other way round, based on which one can conjecture that it was connected e.g. with greater financial resources of Moldavian hospodars and boyars. What was detected in two 16th-century icons from this region is e.g. the presence of a

...

SEM-EDX tests carried out at the Academy of Fine Arts in Krakow in 2015 exclusively lead white was identified in the blue areas of these icons (Appendix 5.2, nos. 6, 12, 13), apart from XVIII-62, in which also icon pigments were detected – see Appendix 5.2, no. 21.

2686 I received an opinion concerning the character of arsenic from Dr Ewa Koszowska by email on 24 November 2017.

2687 Gawęł 1970, pp. 7–16; Karwowski, Szeleg 2005, pp. 318–322.

2688 This issue is quite controversial. According to Dr Ewa Koszowska, to specify it one would have to conduct X-ray diffraction analyses, and Dr Maria Rogóż has emphasised the fact that in general orpiment deposits are accompanied by realgar, which is also an arsenic sulphate, and it is more orange in colour. In her view, one cannot rule out the possibility that these two minerals were separated and used independently.

2689 Dionizjusz z Furny [Dionysius of Fourn], *Hermeneia*, p. 38. In the Cretan manner emphasis was placed on dark underpaintings, lightened gradually, but of course it does not concern painting with 'flax' (*ibid.*); although the Greek term *λινόν* usually stood for flax, but in this case it probably referred to a yellow-brown pigment – *The Painters' Manual...*, p. 93, footnote 1 to p. 9.

2690 Efremov 2002, tab. II–IV on pp. 165–166.

W ikonach siedmiogrodzkich poza tym niekiedy występował masykot, tj. tlenek ołowiu, raz odnotowany w ikonie wołoskiej, a zupełnie nieobecny w ikonach mołdawskich. W wypadku ikon ruskich względy oszczędnościowe mogły mieć wpływ także na fakt, że ich tła miały barwę jednolitą w wybranym kolorze, zielonym lub czerwonym, a nie złotym. Niekiedy stosowano też złączone ze sobą płatki złota i srebra, stąd zdobione w ten sposób nimby czy tła ikon są niejednoznaczne w odbiorze. Sposoby takie znane były przede wszystkim malarzom północnoruskim, stosowane np. w malarstwie pskowskim – ujawnione w wielkoformatowej ikonie pskowskiej *Sąd Ostateczny* z XVI w.<sup>2691</sup>

W przebadanych sześciu ikonach z warsztatu kreteńskiego malarza Angelosa (XV w.) rozpoznane pigmenty pokrywają się z tymi wskazanymi wyżej, poza hematyt (gr. αιματίτης, ang. hematite) oraz barwnikiem czerwonym, pozyskanym ze źródeł zwierzęcych (gr. κόκκινη λάκκα ζονικής προέλευσης), czyli mógł być to karmin lub koszenila (κοχενίλλη)<sup>2692</sup>, niekiedy utożsamiane ze sobą<sup>2693</sup>. W sumie wyodrębniono jedenaście pigmentów: biel ołowiową, czerń węglową (gr. μαύρο του άνθρακα), hematyt, cynober (κιννάβαρη, ang. vermilion), czerwień organiczną, ultramarynę naturalną, azuryt, ochrę żółtą, żółtą cynowo-ołowiową<sup>2694</sup>, ziemię zieloną (gr. πράσινη γη, ang. green earth) i grynszpan (miedzianka), inaczej zieleń grecką, czyli *Vert-de-Gris* (gr. βασικός οξικός χαλκός, ang. verdigris, zatem octan miedzi)<sup>2695</sup>.

Intrygująca jest kwestia pozyskiwania barwników czerwonych z owadów, których w ikonach MNK nie stwierdzono – w ikonach pochodzących z Południa, tj. w ikonie *Świętych lekarzy Kosmy i Damiana* (MNK XVIII-871, Kat. 43, Aneks II.1) i *Świętej rozmowie* (MNK XVIII-396, Kat. 20), użyto cynobru, zaś w ikonie *Matki Boskiej Eleusy* (MNK ND-11250, Kat. 21) oprócz cynobru stwierdzono użycie czerwonego pigmentu żelazowego (Rap. 4.1). W wypadku ikony dwustronnej, procesyjnej (MNK XVIII-110, Kat. 41) stwierdzono w trakcie badań z 1991 r.<sup>2696</sup> obecność kraplaku

very expensive blue pigment – lapis lazuli, absent from the other two. Apart from this, Transylvanian icons sometimes also contained massicot, i.e. lead oxide, once mentioned in the Wallachian icon, and completely absent from Moldavian icons. In the case of the icons of Rus', their backgrounds were in a selected uniform colour, green or red, rather than gold for economical reasons. Artists not infrequently also used joined gold and silver leaf, so the nimbuses or backgrounds of icons are not clear in this respect. Solutions of this kind were known above all to the painters of Northern Rus', used e.g. in Pskov painting – revealed in a 16th-century large-sized icon from Pskov *The Last Judgement*.<sup>2691</sup>

In six examined icons from the Cretan workshop of the painter Angelos (15th c.) the identified pigments coincide with those mentioned above apart from hematite (Gr. αιματίτης) and a red dye obtained from animal sources (Gr. κόκκινη λάκκα ζονικής προέλευσης), which means it might have been carmine or cochineal (κοχενίλλη),<sup>2692</sup> sometimes identified with each other.<sup>2693</sup> In total, eleven pigments have been detected: lead white, carbon black (Gr. μαύρο του άνθρακα), hematite, vermilion (cinnabar) (κιννάβαρη), organic black, natural ultramarine, azurite, yellow ochre, lead-tin yellow,<sup>2694</sup> green earth (Gr. πράσινη γη) and verdigris (copper), that is, green of Greece, or *Vert-de-Gris* (Gr. βασικός οξικός χαλκός, that is, copper acetate).<sup>2695</sup>

What is also intriguing is the question of obtaining red pigments from insects, which have not been detected in the MNK icons: in the icons from the South, i.e. in the icon of *Physician Saints Cosmas and Damian* (MNK XVIII-871, Cat. 43, Appendix II.1) and *Holy Conversation* (MNK XVIII-396, Cat. 20), vermilion has been used, and in the icon of the *Mother of God Eleusa* (MNK ND-11250, Cat. 21) apart from vermilion there is also a red iron pigment (Rep. 4.1). During the examination carried out in 1991<sup>2696</sup> alizarin mixed with indigo was detected in the two-sided procession icon (MNK XVIII-110, Cat. 41),<sup>2697</sup> which, however, was not confirmed in the tests conducted later.

2691 Иконы Пскова 2012, I, p. 135.

2692 Εικονες με την υπογραφή "Χειρ Αγγέλου" 2008, p. 40, in the English edition of this study the name of the pigment was translated as the red pigment (red lake).

2693 Olszewska-Świetlik, Rozlucka 2005, p. 143.

2694 Tin-lead yellow has been detected in numerous icons in the MNK collection with the use of the SEM-EDX method, e.g.: MNK XVIII-29, MNK XVIII-30; XVIII-57; XVIII-337, MNK XVIII-591, though sometimes its presence has been verified negatively with the use of the Raman method, namely in the icons MNK XVIII-57 and XVIII-337. See Rep. 4.5 and 4.6.

2695 Εικονες με την υπογραφή "Χειρ Αγγέλου" 2008, loc. cit. Recipe for verdigris: *Τυπικον biskupa Nektarija (przed 1584)*, par. 21 (fol. 84). See Schreiner, Oltrogge 2011, p. 112.

2696 Ligeza [1991], p. [1]; Tarsińska-Petruk [2013], [n.pag.].

2697 Alizarin, known as an organic dye extracted from the roots of the dyer's madder (Lat. *Rubia tinctorum*), has not been detected either in the Krakow icons or the Greek ones described below.

2691 Иконы Пскова 2012, I, s. 135.

2692 Εικονες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου” 2008, s. 40, w przekładzie angielskim tegoż opracowania nazwę pigmentu przetłumaczono po prostu jako barwnik czerwony (red lake).

2693 Olszewska-Świetlik, Rozlucka 2005, s. 143.

2694 Żółta cynowo-ołowiową wykryto w wielu ikonach w kolekcji MNK metodą SEM-EDX, np.: MNK XVIII-29, MNK XVIII-30; XVIII-57; XVIII-337, MNK XVIII-591, choć niekiedy weryfikowano jej obecność negatywnie przy użyciu metody Ramana, tj. w ikonie MNK XVIII-57 i XVIII-337. Zob. Rap. 4.5 i 4.6.

2695 Εικονες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου” 2008, loc. cit. Przepis na grynszpan: *Τυπικον biskupa Nektarija (przed 1584)*, par. 21 (fol. 84). Zob. Schreiner, Oltrogge 2011, s. 112.

2696 Ligeza [1991], s. [1]; Tarsińska-Petruk [2013], [b.p.].



zmieszanego z indygo<sup>2697</sup>, który jednak nie został potwierdzony w późniejszych badaniach.

Kwestia pochodzenia czerwieni organicznej jest wyjątkowo złożona<sup>2698</sup>. W średniowieczu jako organicznych barwników czerwonych najczęściej używano kraplaku, karminu i kermesu<sup>2699</sup>. Kermes pozyskiwano z czerwców (łac. *Kermes vermilio*) żerujących w gatunku dębu skalnego (łac. *Quercus coccifera*) porastającego obszar śródziemnomorski, w tym Kretę. Z kolei z czerwców polskich (łac. *Porphyrophora polonica*) był w dużych ilościach produkowany karmin. Rzeczpospolita była jego ważnym eksporterem do XVI w. Pozyskiwano go na masową skalę, a służył w średniowieczu głównie do barwienia tkanin. W XVI w. zaczęto sprowadzać z Meksyku koszenilę, jako produkt na bazie czerwców kaktusowych (łac. *Dactylopius coccus*). Zasadnicze jest pytanie, z jakiego źródła pozyskiwali ów barwnik Grecy? Nie była to raczej purpura antyczna (gr. *πορφύρα*), zwana starożytną lub tyryjską, otrzymywana z wydzieliny ślimaków morskich z rodziny rozkalców. Był to zapewne wspomniany kermes lub armeński karmin (łac. *Porphyrophora hamelii*, arm. *vordan karmir*), którego najbardziej znane ośrodki produkcji znajdowały się w Artashat i Dvin, skąd sprowadzano go do Europy, Egiptu i Persji. Można mniemać, że nie rozróżniano tych barwników, używając niekiedy dla obu nazwy *kirmiz*. Być może to jest właśnie pigment, który sprawił Paulowi Hetheringtonowi problem w przekładzie *Hermenei*, tak że ten pozostawił go bez tłumaczenia w oryginalnym, zapewne nieco zniekształconym brzmieniu – *krimizi*<sup>2700</sup>. Znaczną wartość karminu potwierdza fakt, że w latach 30. XV w. w Konstantynopolu ok. 1 kg barwnika było warte 5 g

The issue of the origin of organic red is exceptionally complex.<sup>2698</sup> In the Middle Ages, the organic red dyes most often used included alizarin, carmine and kermes.<sup>2699</sup> Kermes was derived from scale insects (Lat. *Kermes vermilio*) living on the sap of the Kermes oak (Lat. *Quercus coccifera*) growing in the Mediterranean region, including Crete. Carmine was obtained in large amounts from Polish scale insects (Lat. *Porphyrophora polonica*). The Polish-Lithuanian Commonwealth was a large exporter of this pigment until the 16th c. It was obtained on a mass scale and used for dyeing fabrics. In the 16th c. cochineal started to be imported from Mexico as a product based on cacti scale insects (Lat. *Dactylopius coccus*). The question of utmost importance concerns the source of this dye in Greece. It was probably ancient purple (Gr. *πορφύρα*), known as Tyrian or imperial purple, obtained from a secretion of sea snails from the family Muricidae. It might have been the abovementioned kermes or Armenian carmine (Lat. *Porphyrophora hamelii*, Arm. *vordan karmir*), whose most renowned centres of production were situated in Artashat and Dvin, from where it was exported to Europe, Egypt and Persia. It may be assumed that these dyes were not distinguished between each other, the name *kirmiz* being used for both. Perhaps this is the pigment that caused problems for Paul Hetherington when translating *Hermeneia*, so he left it in the original, perhaps slightly distorted version – *krimizi*.<sup>2700</sup> The high value of carmine is evidenced by the fact that approx. 1 kg of this dye was worth 5 g of gold in Constantinople in the 1430s.<sup>2701</sup> Polish carmine was well known, as signified by comparing it to Armenian carmine, obtained from smaller insects, in the 15th-century Florentian treatise. The Polish one was higher yield and at the same time paler, and therefore it was believed the Armenian one was more refined and consequently more desired.<sup>2702</sup> In fact, the

2697 Jako organiczny barwnik czerwony znany był kraplak, uzyskiwany z korzenia marzany barwierskiej (łac. *Rubia tinctorum*), nie stwierdzony jednak ani w ikonach krakowskich, ani w opisanych niżej greckich.

2698 Zob. Schreiner, Oltrogge 2011, s. 134.

2699 Olszewska-Świetlik, Rozłucka 2005, s. 142.

2700 *The Painters' Manual...*, s. 10 i przyp. 12 na s. 94. P. Hetherington, przywołaniu się na opracowanie Thompson 1956, s. 111–116, uznał, że zalecenia *Hermenei* najprawdopodobniej odnoszą się do *grana* [wywodzonego się z greckiego *κόκκος* oznaczającego owoc, a używanego w odniesieniu do gromady martwych insektów (*Coccus ilicis*) żerujących w dębach skalnych (*Quercus coccifera*)], podobnego, lecz nie identycznego z *kermes*, którego zniekształconą formą było *krimizi*. W moim mniemaniu, chodzi tu jednak o ów barwnik, pozyskiwany właśnie z owadów żerujących we wspomnianym gatunku dębu. Zdaniem autora, Dionizy używał określenia *κοκκινάδια* generalnie dla czerwonego koloru, bez wnikania w jego pochodzenie. Użycie terminu *κόκκινος* na oznaczenie czerwieni znajduje potwierdzenie w receptach malarskich (np. Schreiner, Oltrogge 2011, s. 46: opis uzyskiwania cynobru zapisany w *Pal. Gr. 243*, f. 262, BAV). Często używano go w odniesieniu do czerwonego podkładu, czyli bolusu (*κόκκινον αμπόλι*) – Bentchev 2004, s. 47. W językach europejskich w rdzeniu słowa oznaczającego czerwień dostrzec można łacińskie oznaczenie owada (*vermis*), stąd angielski termin *vermilion* oznaczający cynober uzyskiwany ze sproszkowanego minerału etymologicznie wywodzony jest od późnolacińskiego *vermiculus*, oznaczającego barwnik jasnoczerwony uzyskiwany jednak z czerwienia (*Kermes vermilio*). Termin *kermes* wywodzony jest, co prawda, z arabskiego *qirmiz* (za Webster's Dictionary: *kermes*), widać tu jednak zbieżność z terminem łacińskim.

2698 See Schreiner, Oltrogge 2011, p. 134.

2699 Olszewska-Świetlik, Rozłucka 2005, p. 142.

2700 *The Painters' Manual...*, p. 10 and footnote 12 on p. 94. Citing a study by Thompson 1956, pp. 111–116, P. Hetherington noted that the instructions included in *Hermeneia* most probably referred to *gran* [derived from the Greek term *κόκκος* meaning fruit, and used with reference to a bunch of dead insects (*Coccus ilicis*) feeding on the rock oak (*Quercus coccifera*)], similar, but not identical with *kermes*, a distorted form of which was *krimizi*. I believe it indeed concerns this dye, obtained from the insects feeding on the abovementioned species of the oak. According to the author, Dionysius generally used the expression *κοκκινάδια* to refer to the red colour, without going into details concerning its source. The use of the term *κόκκινος* with reference to red is confirmed in painting recipes (e.g. Schreiner, Oltrogge 2011, p. 46: a description of obtaining vermilion can be found in *Pal. Gr. 243*, f. 262, BAV). It was often used with reference to the red ground, that is bole (*κόκκινον αμπόλι*) – Bentchev 2004, p. 47. In European languages in the core of the word meaning red one can see the Latin expression for an insect (*vermis*), hence the English term *vermilion* obtained from cinnabar, a powdered mineral, is etymologically derived from the late Latin *vermiculus* standing for a light red dye extracted from the scale insect (*Kermes vermilio*). Admittedly, the term *kermes* is derived from the Arabic term *qirmiz* (Webster's Dictionary: *kermes*), one can see an affinity to the Latin term.

2701 Cardon 2000, pp. 63–73.

2702 *L'arte della seta in Firenze*, p. 32; Cardon 2000, loc. cit.

złota<sup>2701</sup>. Polski karmin był dobrze znany, o czym świadczy porównanie go w traktacie florenckim z XV w. do karminu armeńskiego – uzyskiwanego z mniejszych owadów. Polski był więc bardziej wydajny, a przy tym bledszy, stąd uznano, że bardziej szlachetny, a zatem bardziej pożądany jest pigment armeński<sup>2702</sup>. W istocie zawartość barwnika w niewielkim stopniu różni surowiec polski od armeńskiego na korzyść tego drugiego, podczas gdy zdecydowanie przewyższa je ten pochodzący z Meksyku<sup>2703</sup>.

Cynober był również niekiedy wykorzystywany jako podmalówka pod czystą czerwień (ang. *red lake*, *kermes vermillio*) w partiach szat przez współtwórcę szkoły kretańskiej, wspomnianego Angelosa. Cynobru używano w jasnoczerwonych draperiach i, w połączeniu z hematytom lub żółtą ochrą, w cieniach brązowych i pomarańczowych. Mieszano go z żółtą ochrą i bielą ołowiową w podmalówce i tonach cielesnych. Hematyt i niewielka domieszka cynobru służyły do uzyskiwania tonów brązowych.

Na czerwień w analizowanych ikonach składały się cynober, minia i ziemia czerwona, na zieleń – malachit, ziemia (glinka, ochra) zielona (celadonit i glaukonit), a na żółcienie – aury pigment i realgar oraz ziemia żółta (ochry żółte, zwane też ugrami, różnego rodzaju glinki). Błękit uzyskiwano za pomocą indyga, azurytu, smalty, ultramariny naturalnej, a w późnych ikonach (XIX w.) – błękitu pruskiego. Używano też ochry o różnych odcieniach, od jasnego do ciemnego brązu, jak również czerni kostnej i przede wszystkim duże ilości bieli ołowiowej. Nieodzownym elementem było oczywiście złoto i srebro, przy czym to drugie zdecydowanie przeważało, niekiedy łączone ze złotem w postaci zespolonych płatków, tzw. dwójników, niewątpliwie ze względów oszczędnościowych. Często obecność indygo w badanych ikonach została potwierdzona metodą spektroskopii ramanowskiej (Rap. 4.5) i ten barwnik był niejednokrotnie używany w malarstwie paleologicznym, ale akurat nie w warsztacie Angelosa<sup>2704</sup>. W badanych ikonach brak z kolei potwierdzenia użycia cennego *lapis lazuli*, którego grecki malarz potrzebował do modelowania błękitnych draperii lub do mieszania z węglem drzewnym, by uzyskać tony szarobłękitne<sup>2705</sup>. Węgiel drzewny był także i przez Angelosa wykorzystywany do wykonania rysunku przygotowawczego i obrysów, gradacje światła zaś wykonywano bielą ołowiową.

dye content differs only slightly in the Polish and Armenian materials in favour of the latter, whereas the dye content is decidedly higher in the Mexican material.<sup>2703</sup>

Vermilion was sometimes also used by the aforementioned co-founder of the Cretan school Angelos as an underpainting for pure red (*lake*, *kermes vermillio*) in the areas of garments. Vermilion was used in light red draperies and, combined with hematite or yellow ochre, in brown and orange shades. It was mixed with yellow ochre and lead white in the underpainting body tones. Hematite and a small additive of vermilion were used to obtain brown tones.

In the analysed icons red consisted of vermilion, minium and red earth, green – malachite, earths (clay, ochre), green earths (celadonite and glauconite), and yellows – orpiment and realgar and yellow earths (yellow ochres, a variety of clays). Blue was obtained with the use of indigo, azurite, smalt, natural ultramarine, and in late icons (19th c.) – Parisian blue. Artists also made use of various hues of ochre, from light to dark brown, as well as bone black and above all great amounts of lead white. Necessary ingredients certainly included gold and silver, the latter definitely prevailing, sometimes combined with gold in the form of joined leaf known as *dvojniki*, certainly for economical reasons. The frequent presence of indigo in the examined icons has been confirmed with the use of the Raman spectroscopy method (Rep. 4.5) and this dye was often used in Palaiologan painting, but actually not in Angelos's workshop.<sup>2704</sup> By contrast, in the analysed icons the use of valuable lapis lazuli, which the Greek painter needed to model blue draperies or to mix with charcoal to obtain grey-blue tones, has not been confirmed.<sup>2705</sup> Charcoal was also used by Angelos to make preparatory drawing and outlines, and lead white – to make light gradations.

2701 Cardon 2000, s. 63–73.

2702 *L'arte della seta in Firenze*, s. 32; Cardon 2000, *loc. cit.*

2703 Bechtold, Mussak 2009, s. 7.

2704 *Εικόνες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου”* 2008, s. 136.

2705 *Ibidem*.

2703 Bechtold, Mussak 2009, p. 7.

2704 *Εικόνες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου”* 2008, p. 136.

2705 *Ibid.*

# Kilka uwag na temat cech stylistycznych najstarszych ikon w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie

## Several Remarks Concerning the Stylistic Features of the Oldest Icons in the Collection of the National Museum in Krakow

Poza wyjątkami, do których należą ikony z dalekiego Południa (MNK XVIII-871, Kat. 43) i Północy (MNK XVIII-574, Kat. 6), *gros* ikon pochodzi z dawnego pogranicza polsko-ruskiego. Pierwsza ikona, *Święci lekarze Kosma i Damian*, reprezentuje w czystej postaci styl określany jako paleologowski, druga zaś, *Matka Boska z rzędu Deesis*, stanowi jego współczesną, surową w swoim wyrazie odmianę północnoruską. Malarstwo zachodnioruskie (karpackie) z XV–XVI w. zostało scharakteryzowane przez Kłosińską w ramach refleksji po wystawie w Recklinghausen (1966). Autorka napisała:

Na pierwszą grupę złożyły się eksponowane w naczelnym miejscu w wstępie wystawy ikony z wieku XV i XVI charakteryzujące się pięknym rysunkiem, subtelną kompozycją kolorystyczną i wiernością tradycyjnym typom ikonograficznym, dzieła malarzy wykształconych na wzorach bizantyńskich lub malarzy przybyszów zapewne z południa: Chrystus Pantokrator i Przemienienie z Muzeum Historycznego w Sanoku, *Deesis* z Muzeum w Przemyślu, Narodzenie i Zaśnięcie z Muzeum w Krakowie oraz Paraskewa z Krakowa.<sup>2706</sup> W grupie II Kurator umieściła te ikony z XV–XVII wieku, które powstały w warsztatach miejscowych, wzorowane na dziełach artystów grupy pierwszej, lecz wykazujące ogólną tendencję do uproszczeń stylistycznych i kompozycyjnych lub do pewnego liberalizmu w ujęciu ikonografii [...] głównie z okolic Przemyśla i Sanoka.<sup>2707</sup>

Trudno obecnie przyjąć zakorzeniony w historii sztuki pogląd, że najlepsze dzieła były jedynie importami, a inne starały się je naśladować, wzięwszy pod uwagę ewentualność pobytu dobrych malarzy na miejscu, natomiast syntetyczna charakterystyka cech stylistycznych jest aktualna. Zdaniem autorki, rozwój miejscowej twórczości przebiegał w dwóch kierunkach: linearno-malarskim, zmierzającym ku realizmowi i naturalizmowi, prowadząc do stopienia z malarstwem zachodnim, oraz w kierunku zdecydowanie graficznym i ornamentalnym, nierzadko o tradycjach

Leaving aside exceptions including the icons from the distant South (MNK XVIII-871, Cat. 43) and North (MNK XVIII-574, Cat. 6), most icons are from the former borderland between Poland and Lithuania. The former, *Physician Saints Cosmas and Damian*, represents the style referred to as Palaiologan in its pure form, the latter, *Deesis Icon of the Mother of God*, is its contemporary, austere Northern Rus' variant. Ruthenian (Carpathian) painting from the 15th–16th c. was characterised by Kłosińska as part of her reflection on the Recklinghausen exhibition (1966). To cite the author,

The first group comprised icons from the 15th and 16th c., shown at the very beginning of the exhibition, characterised by beautiful drawing, subtle colour composition and faithfulness to traditional iconographic types, the works of painters educated on Byzantine models or painters who had probably arrived from the South: Christ Pantocrator and the Transfiguration from the Historical Museum in Sanok, *Deesis* from the Museum in Przemyśl, the Birth and Dormition from the Museum in Krakow, and Paraskeva from Krakow.<sup>2706</sup> For the second group the Curator selected these icons from the 15th–17th c. that had been made in local workshops, modelled on the works of artists representing the first group, but showing a general tendency to stylistic and compositional simplifications or to certain liberalism in the representation of iconography ... above all from the vicinity of Przemyśl and Sanok.<sup>2707</sup>

It is now hard to accept a view rooted in art history that the best works were only imports, and other works only imitated them, taking into account the possibility of great painters staying in place, while the synthetic characterisation of the stylistic features is relevant. According to the author, the development of local art followed two directions: the linear-painterly one, heading for realism and naturalism, leading to the blending with Western painting, and the definitely graphic and ornamental direction, not infrequently with archaic traditions. The other trend, in my view, should be

2706 Kłosińska 1968, s. 210.

2707 *Ibidem*. Zob. Biskupski 1985, s. 153–176.

2706 Kłosińska 1968, p. 210.

2707 *Ibid.* See Biskupski 1985, pp. 153–176.

archaicznych. Drugi trend, moim zdaniem, należałoby charakteryzować jako zachowawczy – zamknięty w powtórce dawnych wzorów, mniej uległy rozpowszechnionym drukom ulotnym, które od Góry Athos po Moskwę przyczyniały się do zaniku tematów tradycyjnych i sposobów obrazowania.

Omówione dzieła, wśród których dominują ikony z terenu Rusi Czerwonej, na ogół należą do szerszego zjawiska sztuki pobizantyńskiej czy popaleologowskiej. Tu też można ogólnie wskazać na tendencję do większego realizmu, którego bodźcem były wpływy malarstwa i grafiki zachodnioeuropejskiej, albo też dodatkowo – jak u malarzy kreteńskich – wyjście naprzeciw oczekiwaniom odbiorców włoskich. Wyrażna w malarstwie ortodoksyjnym skłonność do modelowania światłocieniowego, nadawania wolumenu postaciom, powrót do tworzenia iluzji przestrzeni przez dodawanie planów to efekt z jednej strony powrotu do wzorów antycznych, który nadał epoce sztuki za dynastii Paleologów miano renesansu, a z drugiej – możliwa interakcja z wczesnorenesansowym malarstwem Italii, prowadząca do powstawania dzieł hybrydowych i zacierająca tradycyjne podziały stylistyczne, czemu sprzyjała działalność placówek zakonów mendykanckich w Konstantynopolu<sup>2708</sup>. Szczególnie widać to oddziaływanie, gdy przyjrzymy się modelowaniu twarzy, nabierających cech portretowych. Jak to trafnie scharakteryzowała Anna Różycka-Bryzek:

Aby osiągnąć malowniczość i urozmaicenie, mnożono ilość osób biorących udział w akcji, której żywości odpowiadać miał dynamiczny układ elementów tła: piętrzącej się architektury i jakby własną energią dźwigniętych do góry skał. W takim widzeniu świata obok linii, jako nadal istotnego środka formalnego, zaczęło znów odgrywać rolę modelowanie kolorystyczne, a gama barwna zerwała z dosadnością, wracając do iluzjonistycznego bogactwa półtonów, przeważnie jasnoniebieskich i bladoszarych<sup>2709</sup>.

I – jak dalej zauważyła – sztuka bizantyńska mimo upadku Cesarstwa i jego stolicy kontynuowała swoje trwanie w ośrodkach Góry Athos i Krety, przedłużone w malarstwie słowiańskich szkół narodowych na stulecia<sup>2710</sup>.

W warstwie ikonograficzno-stylistycznej wiele ikon, zwłaszcza datowanych na wiek XV, wskazuje na adaptację stylu paleologowskiego na podstawie wzorów południowych, lecz w wersji znacznie już przestyliizowanej. Widoczne jest to np. w zestawieniu wizerunku *Hodegetrii* na ikonie dwustronnej namalowanej przez malarza Georgiosa

characterised as conservative – not receptive to new models, less influenced by widespread occasional prints, which, from Mount Athos to Moscow, contributed to the disappearance of traditional themes and ways of representations.

The works discussed, among which icons from Ruthenia prevail, by and large represent the broader phenomenon of post-Byzantine or post-Palaiologan art. Here one can also emphasise a general tendency towards greater realism, a spur to which was the influence of Western-European paintings and prints, or additionally – as in the case of Cretan painters – an attempt to meet the expectations of the Italian public. A tendency towards chiaroscuro modelling, giving volume to the figures, the return to creating an illusion of spaciousness by adding planes, clearly visible in Orthodox painting, are on the one hand a result of the revival of ancient models, which earned the art of the era of the Palaiologos the name of Renaissance, and on the other – the possible interaction with the early-Renaissance painting of Italy, leading to the production of hybrid works and blurring the traditional stylistic divisions, which was facilitated by the activity of institutions of the mendicant orders in Constantinople.<sup>2708</sup> This inspiration is particularly evident in the modelling of faces, taking on the features of portrayal. As accurately characterised by Anna Różycka-Bryzek,

To achieve picturesqueness and variety, artists would multiply the number of figures taking part in intense action, whose counterpart was the dynamic arrangement of background elements: the accumulating architecture and rocks as if lifted with their own energy. In this perception of the world, apart from the line a still essential formal means, what started to play an important role was colour modelling, and the colour palette was no longer plain, returning to the illusionistic richness of half-tones, mainly light-blue and pale-grey.<sup>2709</sup>

And – as she observed further on – despite the fall of the Empire and its capital, Byzantine art continued its duration in the centres of Mount Athos and Crete, prolonged in the painting of Slavic national schools for centuries.<sup>2710</sup>

In the iconographic-stylistic layer, a vast number of icons, especially those dated to the 15th c., show the adaptation of the Palaiologan school based on Southern models, but in a much overstylised version. It can be seen e.g. in the comparison of the image of *Hodegetria* in a two-sided icon painted by Georgios Kallergis, originally from the Orthodox

2708 Quirini-Popławski 2017, s. 197 i n.

2709 Różycka-Bryzek 1968, s. 206.

2710 *Ibidem*, s. 208.

2708 Quirini-Popławski 2017, pp. 197ff.

2709 Różycka-Bryzek 1968, p. 206.

2710 *Ibid.*, p. 208.

Kallergisa, pochodzącej z cerkwi Chrystusa w Werii<sup>2711</sup>, w północnej Grecji, z ikoną *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów* w zbiorach MNK (MNK XVIII-45; Kat. 15). Dzieło malarza greckiego, uznawanego za jednego z pionierów stylu paleologowskiego w tym regionie<sup>2712</sup>, datowane na pierwsze dziesięciolecie XIV w., malowane dość swobodnie z delikatnym, światłocieniowym modelunkiem twarzy Marii i Jezusa, równoważącym linearnie potraktowane fałdy szat, zwłaszcza Marii. W ikonie krakowskiej odnajdujemy bardzo dużo podobieństw formalnych w stosunku do ikony greckiej, widocznych nawet w detalach, np. w rysunku bardzo smukłych dłoni Marii, co pozwala domniemywać, że oba dzieła w dużym stopniu zachowują wierność wobec zaginionego oryginału konstantynopolińskiego, eksponując przy tym cechy obowiązującego stylu powiązanego z okresem panowania ostatniej dynastii cesarskiej w Bizancjum. Ikona w zbiorach MNK jest jednakże w większym stopniu poddana grafizacji, zaznaczającej się w mocno podkreślonych fałdach na czołach Marii i Jezusa, w okolicach oczu Marii, w bardziej pogrubionym nosie i dobitniej zaznaczonym podbródku. To efekt naturalnego procesu postępującej stylizacji wzorów malarstwa paleologowskiego, w którego kręgu powstały oba dzieła, lecz – jak wskazują wymienione cechy – ikona krakowska powstała znacznie później, dopiero po poł. XV w.

Ewolucja stylu paleologowskiego w kierunku coraz większego linearyzmu kosztem modelacji światłocieniowej uwidacznia się np. w ikonie *Matki Boskiej Eleusy* z cerkwi św. Mikołaja w Werii z ok. 1400 r.<sup>2713</sup> Uderzające jest podobieństwo twarzy Marii w tej ikonie i ikonie krakowskiej, widoczne w mocno zaznaczonych fałdkach skóry wokół oczu i ust, podobnie opracowanym nosie, a przede wszystkim w drobnych detalach oczu. Podobne cechy ma ikona *Hodegetrii* w Pałacu Arcybiskupim w Werii, datowana na koniec XIV–pocz. XV w.<sup>2714</sup>, a także ikony zachodnioruskie datowane na wiek XV, m.in. bardzo podobna do ikony w MNK pod względem formalno-stylistycznym ikona *Hodegetrii* z Owczar (d. Rychwałdu) k. Gorlic<sup>2715</sup>. Można odnieść wrażenie, że malarze obu ikon ze szczególnym

church of Christ in Veria,<sup>2711</sup> Northern Greece, with the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels* in the MNK holdings (MNK XVIII-45; Cat. 15). The work of the Greek painter, considered one of the pioneers of the Palaiologan style in this region,<sup>2712</sup> dated to the first decades of the 14th c., was painted quite freely with the delicate chiaroscuro modelling of Mary's and Jesus' faces, balancing the linear depiction of the folds of garments, in particular those worn by Mary. The Krakow icon shows numerous formal similarities to the Greek icon, visible even in details. e.g. the drawing of Mary's very slender palms, which allows to assume that both works are to a large degree faithful to the lost Constantinopolitan original, at the same time underlining the features of the official style closely linked with the reign of the last imperial dynasty in Byzantium. The icon in the MNK holdings underwent graphisation to a larger extent, shown in much pronounced folds on the foreheads of Mary and Jesus, in the area of Mary's eyes, in her nose which looks more prominent and her clearly marked chin. It is an effect of the natural process of progressing stylisation of the models of Palaiologan painting, in the circle of which the two works were produced, but – as shown by the abovementioned features – the Krakow icon dates back to a later time, already after the mid-15th c.

The evolution of the Palaiologan style towards greater linearism at the expense of chiaroscuro modelling is manifested e.g. in the icon of the *Mother of God Eleusa* from the Orthodox church of St Nicholas in Veria, from ca. 1400.<sup>2713</sup> Striking is the affinity of Mary's face in this and the Krakow icons, visible in the boldly marked folds of skin around the eyes and mouth, her similarly depicted nose, and above all in tiny details of her eyes. Much the same features can be seen in the icon of *Hodegetria* in the Archbishop's Palace in Veria, dated to the end of the 14th–beginning of the 15th c.,<sup>2714</sup> as well as in the Ruthenian icons dated to the 15th c., among others an icon of *Hodegetria* from Owczary (former Rychwałd) near Gorlice, very similar to the MNK icon in terms of form and style.<sup>2715</sup> One may have an impression that the painters of the two icons specially emphasised the linearism of the drawing of faces, accentuating the folds of skin to a fault,

2711 Georgios Kallergis, *Matka Boska Hodegetria/Sw. Demetriusz*, dat. na 1. ćw. XIV w., drewno, tempera, 115 × 85 cm, z cerkwi pw. Chrystusa w Werii – Papazotos 1995, tabl. 21–22.

2712 *Ibidem*, s. 42.

2713 *Matka Boska Eleusa / Chrystus Pantokrator*, ikona dwustronna, dat. na ok. 1400 r., 96 × 53 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja (gr. Άγιος Νικόλαος της Γούρνας) w Werii – *ibidem*, tabl. 68–71. Z niezrozumiałych powodów w tekście katalogu podano, że ikona Eleusa została namalowana w XVIII w., a Chrystusa w XVII w. i przemalowana w XVIII – *ibidem*, s. 55.

2714 *Matka Boska Hodegetria*, ikona, dat. na koniec XIV–pocz. XV w., drewno, tempera, Pałac Arcybiskupi w Werii – *ibidem*, tabl. 74.

2715 *Matka Boska Hodegetria*, ikona, dat. na XV w., drewno, tempera, z Owczar (d. Rychwałd) k. Gorlic, MBLS – Grządziela 1994, il. B.

2711 Georgios Kallergis, *Mother of God Hodegetria / St Demetrius*, dated to the 1st quarter of the 14th c., wood, tempera, 115 × 85 cm, from the Orthodox church of Christ in Veria – Papazotos 1995, pl. 21–22.

2712 *Ibid.*, p. 42.

2713 *Mother of God Eleusa / Christ Pantokrator*, two-sided icon dated to ca. 1400, 96 × 53 cm, from the Orthodox church of St Nicholas (Gr. Άγιος Νικόλαος της Γούρνας) in Veria – *ibid.*, pl. 68–71. For inexplicable reasons a note in the catalogue contains information that the icon of Eleusa was painted in the 18th c., and that of Christ in the 17th c. and was overpainted in the 18th c. – *ibid.*, p. 55.

2714 *Mother of God Hodegetria*, icon dated to the end of the 14th–beginning of the 15th c., wood, tempera, the Archbishop's Palace in Veria – *ibid.*, pl. 74.

2715 *Mother of God Hodegetria*, icon dated to the 15th c., wood, tempera, from Owczary (former Rychwałd) near Gorlice, MBLS – Grządziela 1994, fig. B.

naciskiem podkreślali linearyzm rysunku twarzy, do przesady akcentując fałdy skóry, zwiększając tym samym ekspresję wizerunków, pełnych wewnętrznego napięcia. Zbieżność w najdrobniejszych detalach pozwala uznać wręcz warsztatowe pokrewieństwo obu ikon. Zwraca przy tym uwagę stała obecność półpostaci archaniołów z dłońmi owiniętymi na znak szacunku himationami w ikonach *Hodegetrii* w kręgu ruskim, nieobecnych w ikonie Kallergisa. Romualda Grządziela wskazała, że bardziej brunatny aniżeli czerwony kolor maforium spotykany jest w ikonach bizantyńskich, bałkańskich i rumuńskich<sup>2716</sup>. Obecność archaniołów w narożach ikony także uznała za cechę wspólną wzorom greckim, serbskim i bułgarskim<sup>2717</sup>.

Proces w kierunku uproszczenia, modelunku bardziej płaskiego i grafizacji uwidacznia się również w ikonie *Hodegetrii w otoczeniu archaniołów, proroków oraz Joachima i Anny* z Terła (MNK XVIII-30, Kat. 17). Każda z postaci ujęta w medalionach opracowana jest starannie, niemniej bardzo linearnie, z wyraźnie zaznaczonym konturem. Brak tu świetlistych akcentów na wypukłościach materii, dających poczucie przestrzenności, tak charakterystycznej dla wspomnianego stylu, podobnie głowy są opracowane dość schematycznie, z wyodrębnionymi, co prawda, pasemkami włosów, lecz w niewielkim stopniu indywidualizowane, jak np. w półfigurach apostołów w epistylionie z kościoła św. Błażeja w Werii z lat 60. XIV w.<sup>2718</sup> Charakterystyczny jest także brak tonalnej gradacji maforionu Marii w ikonie z Terła, którego fałdy zamieniono w kilka prostych, mocno zaznaczonych linii, co przypomina wizerunki Marii w dwustronnej ikonie z kościoła św. Prokopiusza w Werii, datowanej na 3. ćw. XIV w.<sup>2719</sup>

Na ogół do końca XVI w. ikony utrzymują ścisłą łączność z dawną, zakorzenioną w Bizancjum tradycją obrazową, co znajduje też wyraz w ich wysokim poziomie artystycznym. Przykłady ikon zachodnioruskich 2. poł. XVI w. wiążą się przede wszystkim ze wschodnią częścią eparchii przemyskiej i mają wiele cech wskazujących na kontynuację dawnych rozwiązań i przywiązanie do drobnych nawet detali, takich jak upozowanie postaci, ich gesty czy rozwiane końce szat. Do grupy tej należą ikony *Murem jesteś obrońnym dla dziewic* (MNK XVIII-7, Kat. 25), *Św. Mikołaja* (MNK XVIII-6, Kat. 47), *Sądu Ostatecznego* z Hankowic (MNK XVIII-10, Kat. 38), *Zstąpienia do Otchłani* (MNK XVIII-874, Kat. 34), *Trójcy Świętej* (MNK XVIII-87, Kat. 40).

as a result increasing the expressiveness of the images, full of inner tension. The similarity in the tiniest details allows to consider the workshop link between both icons. At the same time what attracts attention is the constant presence of the half-figures of archangels with hands wrapped up in himations as a sign of respect in the Rus' circle, not present in the icon by Kallergis. Romualda Grządziela noted that the dark brown rather than red colour of the maphorium was observed in Byzantine, Balkan and Romanian icons.<sup>2716</sup> According to the scholar, the presence of archangels in the corners of the icon was also a feature shared by Greek, Serbian and Bulgarian models.<sup>2717</sup>

The process towards schematisation, flatter modelling and graphisation can also be seen in the icon of *Hodegetria Surrounded by Archangels, Prophets, and Joachim and Anne* from Terlo (MNK XVIII-30, Cat. 17). Each figure featured in medallions is depicted with care, yet very linearly, with clearly marked contours. There are no bright accents on the roundness of matter, giving an impression of spaciousness, so characteristic of the abovementioned style. Similarly, heads are depicted quite schematically, admittedly with distinguished streaks of hair, but individualised to a small degree, as in the half-figures of apostles in an epistyle from the church of St Blaise in Veria, dating from the 1360s.<sup>2718</sup> Another characteristic is the lack of tonal gradation of Mary's maphorium in the Terlo icon, the folds of which have been changed into several straight, clearly marked lines, which reminds of the images of Mary in a two-sided icon from the church of St Procopius in Veria, dated to the 3rd quarter of the 14th c.<sup>2719</sup>

In general, until the end of the 16th c. icons retained a close link to the old iconographic tradition, rooted in Byzantium, which is also expressed in their high artistic quality. Examples of the Ruthenian icons of the 2nd half of the 16th c. are connected above all with the eastern part of the Przemyśl eparchy and have a great number of features signifying the continuation of old solutions and attachment to even tiny details, such as poses of figures, their gestures or blowing endings of garments. This group is represented by the icons of *You Are a Fortress Protecting All Virgins* (MNK XVIII-7, Cat. 25), *St Nicholas* (MNK XVIII-6, Cat. 47), *The Last Judgment* from Hankovychi (Ukr. Ганьковичі, Pol. Hankowice) (MNK XVIII-10, Cat. 38), *Descent into Limbo* (MNK XVIII-874, Cat. 34), *The Holy Trinity* (MNK XVIII-87, Cat. 40). In the icon of *St Nicholas* one can see a slightly affected tendency

2716 *Ibidem*, s. 238.

2717 *Ibidem*, s. 239.

2718 *Rząd apostołski*, ikona, dat. na ok. 1360 r., drewno, tempera, 350 × 50 cm, z cerkwi św. Błażeja w Werii – Papazotos 1995, tabl. 48–52.

2719 Ikona dwustronna, dat. na 3. ćw. XIV w., drewno, tempera, 91 × 62 cm, z cerkwi św. Prokopiusza w Werii – *ibidem*, tabl. 54–57.

2716 *Ibid.*, p. 238.

2717 *Ibid.*, p. 239.

2718 *Apostles' Tier*, icon dated to ca. 1360, wood, tempera, 350 × 50 cm, from the Orthodox church of St Blaise in Veria – Papazotos 1995, pl. 48–52.

2719 Two-sided icon dated to the 3rd quarter of the 14th c., wood, tempera, 91 × 62 cm, from the Orthodox church of St Procopius in Veria – *ibid.*, pl. 54–57.

W ikonie *Św. Mikołaja* można zauważyć nieco manieryczną tendencję do dekoracyjnego traktowania liternictwa, która w wielu ikonach z tego terenu i czasu przybierze charakter wyjątkowy<sup>2720</sup>. Wyodrębniona dla tego okresu jedna rozległa grupa ikon obejmująca dzieła związane z cerkwiemi Potylicza i Drohobycza zdradza tendencje nasilające się w tym nurcie malarstwa, w którym istotna będzie przede wszystkim repetycja dawnych wzorów. W palecie malarzkiej dochodzi do redukcji barw i postępuje grafizacja<sup>2721</sup>. Do cech tych dzieł należy szablonowe traktowanie figur, które przynajmniej pod względem formalnym naśladują dawne wzory. Należą one już do epoki pobizantyńskiej, w której charakterystyczne jest długotrwałe stosowanie raz przyjętych rozwiązań, zaś ich źródła upatrywać należy w malarstwie głównych ośrodków Cesarstwa, tj. Salonik i Konstantynopola, z pocz. XIV w.

towards treating lettering decoratively, which in many icons from this area and time assumed unique character.<sup>2720</sup> One vast group of icons isolated for this period, comprising works linked with the Orthodox church of Potelych (Ukr. Потелич, Pol. Potylicz) and Drohobych (Ukr. Дрогобич, Pol. Drohobycz) shows tendencies intensifying in this painting current, in which crucial was mostly the repetition of old patterns. What was observed in the colour palette was the reduction of colours and graphisation.<sup>2721</sup> Features of these works include treating figures in a conventional way, which at least with regard to form imitate old models. They already represent the post-Byzantine era, in which characteristic was great attachment to once adopted solutions, and whose sources should be sought in the painting of the major centres of the Empire, i.e. Thessaloniki and Constantinople, from the beginning of the 14th c.

2720 Ich przykłady: Krasny, Kruk 2016, s. 141-142.

2721 Гелитович 2008, s. 12.

2720 Examples: Krasny, Kruk 2016, pp. 141-142.

2721 Гелитович 2008, p. 12.

# Aneks 1

## Appendix 1

### Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie – charakterystyka językowa

### Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow – Linguistic Analysis

Wanda Stępnia-Minczewska

Analiza przedstawionych w Katalogu ikon pod względem ich cech językowych wykazała, że reprezentują one w zdecydowanej większości typowy, cerkiewnosłowiański wschodni wariant językowy, i można stwierdzić, że ich powstanie należy łączyć przede wszystkim ze Wschodem Słowiańszczyzny.

Oprócz tych typowych, wschodnich cech językowych w wersji cerkiewnosłowiańskiej na niektórych ikonach, na ile pozwoliło ich odczytanie i analiza, spotkać można też cechy zachodnioruskie (trzy ikony) oraz południowosłowiańskie, bułgarskie (pięć ikon), co z kolei wskazywałoby na pochodzenie danej ikony bądź wzorowanie się przy jej pisaniu na pierwowzorze południowym.

W tej krótkiej charakterystyce cech językowych zwrócono uwagę na najbardziej reprezentatywne cechy ortografii wschodniej, poświadczone przykładami z poszczególnych ikon. Dla cech południowosłowiańskich będą to najbardziej typowe zmiany, znane z zabytków z okresu języka średniobułgarskiego (XII–XV w.), w których widoczne są już te cechy języka bułgarskiego, wskazujące na przejście języka z jego syntetycznego charakteru na analityczny, co wyrażało się m.in. w traceniu form przypadkowych i używaniu jednego przypadku wspólnego. Przy poszczególnych przykładach odzwierciedlających te zmiany podane zostały numery ikon zgodnie z ich oznaczeniem w Katalogu.

Wśród cech charakterystycznych wyróżniających wschodnią Słowiańszczyznę, które odnotowane zostały z inskrypcji, są:

– Zamiana dawnej etymologicznej samogłoski nosowej oznaczanej przez ж na оу (różne warianty litery ‘u’: ѱ, оу, 8) co jest bardzo częste i dominujące na opisywanych ikonach: **НЕРΟΥКОТВОРНЪИ** (MNK XVIII-68, Kat. 2; MNK XVIII-452, Kat. 3); **СОУДИТЕ** (MNK XVIII-64, Kat. 4); **МОЛИТВОУ НАШОУ, О ДЕСНОУЮ** (MNK XVIII-591, Kat. 11); **ВОДЪ, СИЛЪ МАДІАМСКЪЮ** (MNK XVIII-3, Kat. 14); **КЪПИННОУ** (MNK XVIII-30, Kat. 17); **СЪВЕРЪ; ГЪРОУ; ВИДЪ ЛЪКЕТВІЦЪ СТЪРЖДЕНЪ,**

In terms of the linguistic features of the icons featured in the Catalogue the analysis has shown that the vast majority of them represent a typical Church-Slavonic linguistic variant, and it may be assumed they were made above all in Eastern Slav lands.

Apart from these typical, Eastern linguistic features, characteristic of the Church-Slavonic version, some of the icons show, as much as it was possible to decipher and analyse them, also Ruthenian features (three icons) and South Slavonic, Bulgarian features (five icons), which could suggest the provenance of a given icon or the fact that it was modelled on the Southern prototype.

This short description of linguistic features includes the most representative features of Eastern orthography, exemplified by individual icons. As to South Slavonic features, these are the most typical changes, observed in the items from the Middle-Bulgarian language (12th–15th c.), which already show the features of the Bulgarian language indicating a change from the synthetic character to the analytic character, which was shown among others by the removal of case forms and the use of one common case. Individual examples reflecting these changes are accompanied by numbers of icons, the same as the ones used in the Catalogue.

As far as the features characteristic of Eastern Slav lands observed in the inscriptions are concerned, these include:

– the replacement of the old etymological nasal vowel marked as ж with оу (different variants of the letter ‘u’: ѱ, оу, 8), which is very common and dominating in the icons discussed in the book: **НЕРΟΥКОТВОРНЪИ** (MNK XVIII-68, Cat. 2; MNK XVIII-452, Cat. 3); **СОУДИТЕ** (MNK XVIII-64, Cat. 4); **МОЛИТВОУ НАШОУ, О ДЕСНОУЮ** (MNK XVIII-591, Cat. 11); **ВОДЪ, СИЛЪ МАДІАМСКЪЮ** (MNK XVIII-3, Cat. 14); **КЪПИННОУ** (MNK XVIII-30, Cat. 17); **СЪВЕРЪ; ГЪРОУ; ВИДЪ ЛЪКЕТВІЦЪ СТЪРЖДЕНЪ,**



о дѣсноуію (MNK XVIII-591, Kat. 11); водѣ, силѣ мѣдїанскѣю (MNK XVIII-3, Kat. 14); кѣпиноу (MNK XVIII-30, Kat. 17); съверѣ; гворѣ; видѣ лѣствїцѣ ѣтверженѣ, градѣт; коуію, достоннѣ, съверѣ, без роука (MNK XVIII-123, Kat. 18); во истинѣ; аз коуиноу (MNK XVIII-130, Kat. 24); трѣвїть; моужелѣганнѣ; блѣудник; зѣвомѣ (MNK XVIII-25, Kat. 37); сѣцал (MNK XVIII-874, Kat. 34); зѣвомѣ; во рѣкаѣ; трѣвѣ; идѣтъ; соуднн; соудитн (MNK XVIII-10, Kat. 38); во роуцѣ; блѣудник (MNK XVIII-32, Kat. 39).

– Zamiana drugiego grafemu na oznaczenie dawnej samogłoski nosowej *ǫ* przez *ia*, *ѣ*: радѣуіста; новѣна, влажитн тѣа; помилѣуи илѣа; тѣа (MNK XVIII-130, Kat. 24); распѣтїе (MNK XVIII-346, Kat. 32);

– Występowanie charakterystycznego dla Wschodu l-epentetycznego: вѣ зѣмал (MNK XVIII-591, Kat. 11); корабль; поставленнѣ (MNK XVIII-192, Kat. 46).

– Wschodni wariant metatezy śródgłosowej, tzw. pełnogłos, poświadczony tylko na jednej ikonie, przedstawiającej św. Mikołaja ((MNK XVIII-192, Kat. 46): перенесенїе моуїн. Tutaj też występuje wspomniane wyżej l-epentetyczne: корабль oraz bardzo ciekawa, rzadka forma leksykalna: на ноувахѣ (korytka, niecka), znana też z południowej Słowiańszczyzny (ноуцѣвахѣ).

Z kolei cechami południowosłowiańskimi (bułgarskimi), które można tutaj zauważyć, są:

– Zamiana dawnych etymologicznych *ou* lub *ѣ* przez *ж*: сомѣрь грѣшника лѣта; вѣваннѣ, вѣваннѣ; жѣца (ѣуѣца); сѣвѣролѣвѣцѣ ѣ (MNK XVIII-32, Kat. 39); тѣуиѣж (MNK XVIII-123, Kat. 18). Również za cechę średniobułgarską można uznać zastąpienie *ia* przez *ѣ*: вѣснаѣ; пѣнїца; зѣмал (MNK XVIII-25, Kat. 37); дѣвол (MNK XVIII-10, Kat. 38).

Na proveniencję bułgarską wskazywałaby też obecność na ikonie Archanioła Michała (MNK XVIII-3, Kat. 14) ciekawego wariantu pisma półustawnego, podobnego do czternastowiecznego pisma południowosłowiańskiego. Na tej samej ikonie poświadczona została również forma dla 3. osoby l. poj. czasu teraźniejszego bez końcówki *-тъ*, charakterystyczna dla języka bułgarskiego: показѣ.

Cechę bułgarską, z tendencją do analityzmu wykazuje też ikona MNK XVIII-29 (Kat. 26): tytuł ikony bez końcówek fleksyjnych: рождѣство прѣтѣа бѣца.

Bardzo interesująca pod względem językowym jest ikona MNK XVIII-30 (Kat. 17): Mamy tutaj poświadczony zarówno cechy ortograficzne wschodnie, jak i zachodnioruskie: цѣвѣтѣ; цѣвїтоуѣци; сѣвѣролѣвѣца z typowym przejściem *ѣ* w *ї*, tzw. „ikawizm”, oraz l-epentetyczne: зѣмал, замлїю. Z drugiej strony na tej samej ikonie pojawia się specyficzne użycie zaimka wskazującego, twarodematowego w postpozycji: вѣ врѣмѣ то, co z kolei jest charakterystyczne dla języka bułgarskiego, który wytworzył z tego zaimka

градѣт; коуію, достоннѣ, съверѣ, без роука (MNK XVIII-123, Kat. 18); во истинѣ; аз коуиноу (MNK XVIII-130, Kat. 24); трѣвїть; моужелѣганнѣ; блѣудник; зѣвомѣ (MNK XVIII-25, Kat. 37); сѣцал (MNK XVIII-874, Kat. 34); зѣвомѣ; во рѣкаѣ; трѣвѣ; идѣтъ; соуднн; соудитн (MNK XVIII-10, Kat. 38); во роуцѣ; блѣудник (MNK XVIII-32, Kat. 39);

– the replacement of the second grapheme marking the old nasal vowel *ǫ* with *ia*, *ѣ*: радѣуіста; новѣна, влажитн тѣа; помилѣуи илѣа; тѣа (MNK XVIII-130, Kat. 24); распѣтїе (MNK XVIII-346, Kat. 32);

– the occurrence of the l-epenthetic, characteristic of the East: вѣ зѣмал (MNK XVIII-591, Kat. 11); корабль; поставленнѣ (MNK XVIII-192, Kat. 46).

– the Eastern variant of the metathesis from the interior of the word, known as pleophony, observed in just one icon, of St Nicholas (MNK XVIII-192, Kat. 46): перенесенїе моуїн. The already-mentioned l-epenthetic can also be seen here: корабль and a very interesting rare lexeme: на ноувахѣ (trough, tencher), also known in South Slavonic lands (ноуцѣвахѣ).

As to South Slavonic (Bulgarian) features that can be observed here:

– the replacement of the old etymological *ou* or *ѣ* with *ж*: сомѣрь грѣшника лѣта; вѣваннѣ, вѣваннѣ; жѣца (ѣуѣца); сѣвѣролѣвѣцѣ ѣ (MNK XVIII-32, Kat. 39); тѣуиѣж (MNK XVIII-123, Kat. 18). Another Middle Bulgarian characteristic is the replacement of *ia* with *ѣ*: вѣснаѣ; пѣнїца; зѣмал (MNK XVIII-25, Kat. 37); дѣвол (MNK XVIII-10, Kat. 38).

What could suggest Bulgarian provenance is also the presence in the icon of Archangel Michael (MNK XVIII-3, Kat. 14) of a very interesting variant of the polu-ustav (semi-unical) writing resembling the 14th-century South Slavonic writing. The same icon also contains the form for 3rd person sg. of the present tense, without the ending *-тъ*, typical of the Bulgarian language: показѣ.

Bulgarian feature, with a tendency to analitism, can also be observed in the icon MNK XVIII-29 (Cat. 26): the title of the icon without inflectional endings: рождѣство прѣтѣа бѣца.

Interesting in terms of language is the icon of MNK XVIII-30 (Cat. 17): what can be observed here are both Eastern and Ruthenian orthographic features: цѣвѣтѣ; цѣвїтоуѣци; сѣвѣролѣвѣца with the typical replacement of *ѣ* with *ї*, known as ‘ikavism’, and the l-epenthetic: зѣмал, замлїю. On the other hand, in the same icon one can see the specific use of the demonstrative, hard-stem pronoun in postposition: вѣ врѣмѣ то, which is actually characteristic of the Bulgarian language, a basis for a definite pronoun, in characteristic postposition.

Southern (Bulgarian) influence can also be observed in the icon of St Paraskeva Petka (MNK XVIII-57, Kat. 48). The saint’s Bulgarian name Petka is featured in the title of

rodzajnik określony, występujący w charakterystycznej postpozycji.

Wpływy południowe (bułgarskie) można obserwować też na ikonie przedstawiającej św. Paraskiewę-Petkę (MNK XVIII-57, Kat. 48). W tytule ikony pojawia się bułgarskie imię świętej, Petka: *рождество свѣта петкы*. W przedstawieniach scen z życia i męczeństwa św. Petki spotykamy typową leksykę bułgarską, charakterystyczną dla najstarszych bułgarskich zabytków (Presław): *стременоглавъ* 'głową w dół' – poświadczony tylko w *Kodeksie Supraskim*. Podobnie presławskiego pochodzenia są wyrazy *коунириница*, *жилани роводждани*, południowy wariant wyrazu 'świeca' *свѣццани*. Na tej samej ikonie charakterystyczna dla 3 osoby l. mn. aorystu średniobułgarska końcówka -шж: *приведошж*.

Podobnie z ikony (MNK XVIII-123, Kat. 18) odnotować można charakterystyczne słownictwo wskazujące na proveniencję bułgarską: *ковчегъ*, znane i charakterystyczne dla bułgarskiej Szkoły Presławskiej – wyraz znany i we współczesnym języku bułgarskim.

Cechy typowo ukraińskie są rzadkie: wspomniane przejście *ѣ* w *ї* pojawia się na ikonie Matki Boskiej Hodegetrii (MNK XVIII-30, Kat. 17): *цвѣтѣци* oraz na ikonie Sądu Ostatecznego (MNK XVIII-10, Kat. 38): *срѣвролювца*. Użyty został tutaj, oprócz ukraińskich ikawizmów, leksem 'piekło' *до пекла*.

Jeden raz poświadczona jest typowa ukraińsko-białoruska forma zaimka pytajnego 'kto' w postaci *хто* (MNK XVIII-402, Kat. 5).

MNK XVIII-402 (Kat. 5); MNK XVIII-10 (Kat. 38); MNK XVIII-30 (Kat. 17) – cechy ukraińskie

(MNK XVIII-3 (Kat. 14); MNK XVIII-10 (Kat. 38); MNK XVIII-57 (Kat. 48); MNK XVIII-32 (Kat. 39); MNK XVIII-123 (Kat. 18) – cechy południowe, najprawdopodobniej bułgarskie

dr Wanda Stępnia-Minczewska  
Instytut Filologii Słowiańskiej UJ  
Kraków, 23 VI 2017

the icon: *рождество свѣта петкы*. The depicted scenes from the life and martyrdom of St Petka bear the typical Bulgarian (Preslav) lexis, typical of the oldest Bulgarian objects: *стременоглавъ* 'head first', 'upside down' – confirmed only in the Codex Suprasliensis. Of Preslav origin are also the following words: *коунириница*, *жилани роводждани*, a Southern variant of the word 'candle' *свѣццани*. In the same icon the Middle Bulgarian ending -шж characteristic of the 3rd person pl. aorist: *приведошж*.

Similarly the icon MNK XVIII-123 (Cat. 18) also features characteristic vocabulary indicating Bulgarian provenance: *ковчегъ*, known and typical of the Bulgarian Preslav School – a word used in contemporary Bulgarian.

Typical Ukrainian rare features: the abovementioned replacement of *ѣ* with *ї* can be seen in the icon of Hodegetria (MNK XVIII-30, Cat. 17): *цвѣтѣци* and in the icon of the Last Judgement (MNK XVIII-10, Cat. 38): *срѣвролювца*. Apart from the Ukrainian ikavisms the lexeme 'hell' *до пекла* is also used.

There is one evidence of the typical Ukrainian-Belarusian form of the interrogative pronoun 'who' in the form of *хто* (MNK XVIII-402, Cat. 5).

MNK XVIII-402 (Cat. 5); MNK XVIII-10 (Cat. 38); MNK XVIII-30 (Cat. 17) – Ukrainian features

(MNK XVIII-3 (Cat. 14); MNK XVIII-10 (Cat. 38); MNK XVIII-57 (Cat. 48); MNK XVIII-32 (Cat. 39); MNK XVIII-123 (Cat. 18) – Southern, probably Bulgarian features

Dr Wanda Stępnia-Minczewska  
The Institute of Slavic Studies at the Jagiellonian University  
Krakow, 23 June 2017



# Aneks 2

## Appendix 2

### Miejsca przechowywania kolekcji sztuki cerkiewnej w kolejnych oddziałach MNK na mapie Krakowa Places of storing the Orthodox art collection in subsequent branches of the MNK on the map of Krakow

←

📍 Miejsca przechowywania kolekcji sztuki cerkiewnej w kolejnych oddziałach MNK na mapie Krakowa (wykorzystano mapę z portalu Magiczny Kraków): 1. Sukiennice, 2. ASP (d. Muzeum Techniczno-Przemysłowe), 3. Kamienica Szołayskich, 4. Gmach Główny MNK, 5. Pałac Czapskich, 6. Pałac Biskupa Erazma Ciołka | Places of storing the Orthodox art collection in subsequent branches of the MNK on the map of Krakow (source: Magiczny Kraków): 1. Sukiennice, 2. Academy of Fine Arts (ASP) (former Museum of Technology and Industry), 3. Szołayski House, 4. MNK Main Building, 5. Czapski Palace, 6. Bishop Erazm Ciołek Palace





## Aneks 3 Appendix 3

**Proweniencja ikon  
opisanych w katalogu  
naniesiona na mapę  
z 1589 roku**

**Provenance of Icons  
Featured in the Catalogue  
Marked on the Map  
from 1589**



📍 Proweniencja ikon opisanych w katalogu naniesiona na mapę: W. Grodecki, A. Ortelius, *Poloniae finitimarumque locorum descriptio*, 1589, Biblioteka Jagiellońska, nr inw. M 36/39. Lokalizacja dzieł (oznaczonych cyframi odpowiadającymi ich numeracji w katalogu) jest przybliżona i odnosi się do miejsc, z których ikony zostały wywiedzione, ewentualnie regionów, na które wskazują ich cechy. | Provenance of icons featured in the catalogue marked on the map: W. Grodecki, A. Ortelius, *Poloniae finitimarumque locorum descriptio*, 1589, Jagiellonian Library, inv. no. M 36/39. The location of works (marked with numbers corresponding to their numbers in the catalogue) is approximate and refers to places the icons were ascribed to or the regions their features point to.

# Bibliografia

## Bibliography

Z racji objętości bibliografia podana jest jedynie w polskiej wersji językowej. | Due to its length, the bibliography is only cited in Polish.

### Skróty nazw instytucji i tytułów

#### Abbreviations of the Names of Institutions and Titles

„AA” – zob. *Acta Sanctorum*

AAL – Archiwum Archidiecezji Lwowskiej, dawniej w Lubaczowie, obecnie w Krakowie

„AAAV” – „Acta Academiae Artium Vilnensis”, Wilno 1993–

„AB” – *Analecta Bollandiana*, Bruksela 1882–

„AC” – „Arte Christiana”, Mediolan 1913–

„ACR” – „Accounts of Chemical Research”, Salt Lake City 1968–

„ΑΔ” – „Αρχαιολογικον Δελτιον”, Ateny 1915–

ADŻ – Księga wizytacji generalnej unickiego dekanatu żółkiewskiego ks. dziekana Teodora Błońskiego z roku 1778, odnosząca się do wizytacji z lat 1763–1764

„AHA” – „Acta Historiae Artium”, Budapeszt 2000–

„AHAB” – „Acta Historiae Artium Balticae”, Wilno 2005–

„AJA” – „American Journal of Archaeology”, Princeton 1897–

AMU – Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht

„ΑΠ” – „Αρχεογραφски прилози”, Belgrad 1987–

APP – Archiwum Państwowe w Przemyślu

„ArtB” – „The Art Bulletin”, Nowy Jork 1913–

„AS” – „Almanach Sądecki”, Nowy Sącz 1992–

ASPK – Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

„AT” – „Ars Transilvaniae”, Cluj-Napoca 1991–

„AUL. FH” – „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica”, Łódź 1945– (początkowo jako „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”)

„AUMCS” – „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Lublin 1967–

„AUNC” – „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, Toruń 1974–

BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana, Rzym

„BB” – *Византийский Временник*, St. Petersburg 1894–; Moskwa 1947–

BBK – *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*

BCMI – „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, Bukareszt 1908–1945

BCS – zob. *Biblia cerkiewnosłowiańska*

BG – zob. *Biblia bułgarska*

BJ – Biblioteka Jagiellońska

„BKWP” – „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, Białystok 1995–

„BMGS” – „Byzantine and Modern Greek Studies”, Birmingham 1975–

„BMOZ” – „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, Warszawa 1964–

BN – Bayerische Nationalmuseum, Monachium

BNF – Bibliothèque nationale de France

BNM – Biblioteca Nazionale Marciana, Wenecja

BO – zob. *Biblia Ostrogska*

BS – zob. *Biblia Synodalna*

„BS” – „Byzantinoslavica”, Praga 1929–

BR – zob. *Biblia Rosyjska*

BT – zob. *Biblia Tysiąclecia*

BUB – Biblioteca Universitaria di Bologna, Bolonia

BXM – Βυζαντινόν και Χριστιανικό Μουσείο (Muzeum Bizantyńskie i Chrześcijańskie), Ateny

BW – zob. *Biblia Wujka*

„BZ” – „Byzantinische Zeitschrift”, Monachium 1892–

„CA” – „Cahiers Archéologiques”, Paryż 1945–

„CB” – „Cahiers Balkaniques”, Paryż 1981–

CBWA Zachęta – Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa

„CBU” – „Cenne, bezcenne, zaginione”, Warszawa 1997–

CSHB – *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, 1–50 (1828–1897)

XXM – Харьковский художественный музей, Charków

ЦМДКИАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Moskwa

„ЦС” – „Црквене студије”, Nisz 2004–

„CTA” – „Cahiers techniques de l’Art”, Strasbourg 1947–

ЧМРИМ – Частный музей русской иконы, Moskwa

ДМК – ГТГ – Дом-музей П. Д. Корина (филиал ГТГ)

„ΔΧΑΕ” – „Το Δελτιον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας”, Ateny 1892–

ДИ – „Древнерусское искусство”, Moskwa 1963–

ДКМ – Дрогобицький краєзнавчий музей, Drohobycz

„DOP” – „Dumbarton Oaks Papers”, Washington, 1941–

DSP I – *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, I (325–787), opr. ks. A. Baron, ks. H. Pietras, Kraków 2007

„EBS” – „Études Balkaniques”, Sofia 1990–

„EBP” – „Études Balkaniques”, Paryż 1994–

„ECQ” – „Eastern Churches Quarterly”, Londyn 1937–1962

„ECR” – „Eastern Churches Review”, Oxford 1966–

EKB – *Encyklopedia Kultury Bizantyńskiej*, red. O. Jurewicz, Warszawa 2002

„ΕΛΑ” – „Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου”, Ateny 1939–

„ЭО” – „Этнографическое обозрение”, St. Petersburg

„ERH” – „European Review of History”, Abingdon-on-Thames, 1993–

- „FHA” – „Folia Historiae Artium”, Kraków 1964–  
 FŚW – Fundacja św. Włodzimierza, Kraków
- „ФС” – „Ферапонтовский Сборник”, Moskwa 1985–  
 ГЭ – Государственный Эрмитаж, St. Petersburg  
 ГИМ – Государственный Исторический Музей, Moskwa  
 ГИО – Галеријата на икони во Охрид, Ochryda  
 ГРМ – Государственный Русский Музей, St. Petersburg  
 ГТГ – Государственная Третьяковская Галерея, Moskwa  
 GUC – Główny Urząd Celny w Warszawie
- „HUS” – Harvard Ukrainian Studies, Harvard 1979–  
 IFS – Instytut Filologii Słowiańskiej  
 IHS – Instytut Historii Sztuki  
 IESBPV – Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, Wenecja  
 IMR – Ikonenmuseum Recklinghausen  
 ИММ – Исторический музей в Москве, Moskwa  
 ІФХМ – Івано-Франківський обласний художній музей, Iwano-Frankowsk
- „JBM” – „Jahrbuch der Berliner Museen”, Berlin–  
 ЯХМ – Ярославский художественный музей, Jarosław  
 JÖB – „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik”, Wiedeń 1951–  
 „JWCI” – „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Londyn 1937–  
 „JSCS” – „Journal of the Serbian Chemical Society”, Belgrad 1985–  
 „JUS” – „Journal of Ukrainian Studies”, Edmonton 2014–  
 „KH” – „Kwartalnik Historyczny”, Lwów 1887–; Kraków 1946–1950; Warszawa 1950–  
 KI – Karta Inwentarzowa  
 КМРИ – Киевский музей русского искусства, Кіjów, od 2017: Национальный музей „Киевская картинная галерея”  
 КМ – Костромской музей, Kostroma
- „KO” – „Kirche im Osten: Studien zur osteuropäischen Kirchengeschichte und Kirchenkunde”, Göttingen 1958–2000  
 „КОр” – Kwartalnik Opolski, Opole 1954–  
 "KTH" - "Kwartalnik Historii Nauki i Techniki", Warszawa, 1956-  
 KUL – Katolicki Uniwersytet Lubelski  
 „KWSS” – „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, Kraków 1996–  
 LANBOZ – Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych przy MNK  
 LCI – *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1–8, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968–1976  
 „Літопис” – Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, Lwów 1934–1938; 2000–  
 LThK – *Lexikon für Theologie und Kirche*, 1. wyd.: 1930–1938; 2. wyd.: 1957–1968; 3. wyd.: 1993–2001  
 MAG – Muzeum Archidiecezjalne w Gnieźnie  
 MAHG – Musée d’art et d’histoire, Genewa  
 MAK – Muzeum Archeologiczne w Krakowie  
 MAP – Muzeum Archidiecezjalne w Przemyślu  
 MAW – Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie  
 MAORC – Muzeul Arhiepiscopul Ortodoxe Române, Cluj-Napoca  
 MBLS – Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku  
 MDT – Muzeum Diecezjalne w Tarnowie  
 MĚ – „Művészettörténeti Értesítő”, Budapeszt 1952–  
 MHK – Muzeum Historii Katowic  
 MHMK – Muzeum Historyczne Miasta Krakowa  
 MKG – Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg  
 MKiS – Ministerstwo Kultury i Sztuki  
 МЛ – Μουσείο Μ. Λειψώνος, Mitylena  
 MM – Μουσείο Μπενάκη (Muzeum Benakisa), Ateny  
 MM – „Μουσείο Μπενάκη” (rocznik), Ateny 2001–  
 MMA – The Metropolitan Museum of Art, Nowy York  
 „MMBLS” – „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, Sanok 1964–  
 MMH – Menil Museum, Houston  
 MNARB – Muzeul Național de Artă al României, Bukareszt  
 MNG – Muzeum Narodowe Gruzji, Tbilisi  
 „MNGE” – „A Magyar Nemzeti Galéria Énkönyve” („Annales de la Galerie Nationale Hongroise”, Budapest 1980–  
 MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie  
 MNK/o. GG – Muzeum Narodowe w Krakowie, oddział Gmach Główny  
 MNK/o. KSz. – Muzeum Narodowe w Krakowie, oddział Kamienica Szołayskich  
 MNK/o. PBEC – Muzeum Narodowe w Krakowie, oddział Pałac Biskupa Erazma Ciołka  
 MNK/o. Sukiennice – Muzeum Narodowe w Krakowie, oddział Sukiennice  
 MNKi – Muzeum Narodowe w Kielcach  
 MHM – Музей „Новодевичий монастырь”, Moskwa  
 MHS – Muzeum Historyczne w Sanoku  
 MNWr – Muzeum Narodowe we Wrocławiu  
 MNZP – Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej  
 MONS – Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu  
 „MO” – „Mitropolia Olteniei”, Craiova 1948–  
 MPK – Muzeum Przemysłowe, Kraków  
 МПУБ – Музей применене уметности у Београду, Belgrad  
 MRM – Muzeum Regionalne w Myślenicach  
 MSB – Šarišské múzeum, Bardejov  
 MUJ – Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego  
 MUKS – Múzeum ukrajinskej kultury, Šwidník (Słowacja, dawniej: ДМУРК – Державний музей українсько-руської культури)  
 МЗМК – Музей-заповедник „Московский Кремль”, Moskwa  
 MZŁ – Muzeum-Zamek w Łańcucie  
 НБС – Народне библиотеке Србије, Belgrad  
 НЦИАМС – Национальный церковный историко-археологический музей, Sofia



- HXГC – Националната художествена галерия, Sofia
- NGP – Národní Galéria v Prahe, Praha
- NGV – National Gallery of Victoria, Melbourne
- HM – Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Nowogród
- HMB – Народни музеј у Београду, Belgrad
- HML – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (d. Львівський музей українського мистецтва – ЛМУМ), Lwów
- „H3” – „Народознавчі зошити”, Lwów 1995–
- „H36” – „Науковий збірник Музею української культури у Свиднику” / „Vedecký zborník Múzea ukrajinskej kultúry vo Svidníku”, Świdnik 1965–
- „HЗУКС” – „Науковий збірник музею української культури в Свиднику”, Preszów 1965–
- „OC” – „Oriente Cristiano”, Rzym 1945–
- ODB – *The Oxford Dictionary of Byzantium* I–III, wyd. A. Kazhdan, New York–Oxford 1991
- „OZ” – „Ochrona Zabytków, Warszawa 1948–
- „PA” – „Przegląd Archeologiczny”, Lwów 1882–
- PBEC/XVIII – Dział XVIII – Sztuki Cerkiewnej, Pałac Biskupa Erazma Ciołka, oddział MNK
- „ПД” – „Перемиські Дзвони”, Przemyśl 1992–
- PG – J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, Paris 1857–1866
- ПГХГ – Пермская Государственная художественная галерея, Perm
- ПГОИАХМ – Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- PKM MNK – Pracownia Konserwacji Malarstwa Muzeum Narodowego w Krakowie
- PKRiM/o. Sukiennice – Pracownia Konserwacji Rzeźby i Malarstwa MNK, oddział Sukiennice
- PKZ/o. Kraków – Pracownie Konserwacji Zabytków, oddział w Krakowie
- PMEW – Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie
- „Pro Georgia” – „Pro Georgia. Journal of Kartvelological Studies”, Warszawa, 1991–
- „PSL” – „Polska Sztuka Ludowa”, Warszawa 1947–1989; „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa”, 1990–
- „ПС” – „Православный собеседник”, Kazań, 1855–
- ПСРЛ – *Полное собрание русских летописей*, St. Petersburg–Moskwa
- „PSS” – „Poznańskie Studia Slawistyczne”, Poznań 2011–
- „RA” – „Revue Archéologique”, Paryż 1844–
- RbK – *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, red. K. Wessel, M. Restle, I–, Stuttgart 1963–
- RBL – „The Review of Biblical Literature”, Atlanta 1881– (od 2001 e-czasopismo)
- „RESEE” – „Revue des études sud-est européennes”, Bukareszt 1963–
- „RHS” – „Rocznik Historii Sztuki”, Warszawa, 1956–
- „RSR” – „Revue des Sciences Religieuses”, Strasbourg 1921–
- „RMNKW” – „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, Warszawa 1938–
- РНБ – Российская национальная библиотека, St. Petersburg
- РГБ – Российская государственная библиотека, Moskwa
- „RiS MNK” – „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, Kraków, 5 (1959) – (jako kontynuacja pisma „Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, 1952–)
- „RMNW” – „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, Warszawa 1938–
- „RMWR” – „Rocznik Muzeum Województwa Rzeszowskiego”, Rzeszów 1958–
- POKM – Рівненський обласний краєзнавчий музей, Równe
- „RP” – „Rocznik Przemyski”, Przemyśl 1912–
- „RQAK” – „Römische Quartalschrift für Altertumskunde und für Kirchengeschichte”, Freiburg i. Br. 1887–1939, 1953–
- „RRHA” – „Revue Roumaine d’Histoire de l’Art. Série beaux-arts”, Bukareszt 1970–
- „Сборник ОРЯС АН” – „Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук”, St. Petersburg 1867–
- SC – *Sources chrétiennes*, Lyon 1943–
- „SCI” – „Studia Claromontana”, Częstochowa 1981–
- „SCIA” – „Studii și Cercetări de Istoria Artei”, Bukareszt 1954– (od 1964 z dodatkiem: „Artă plastică”)
- „SDPPP” – „Studia z Dziejów Państwa i Prawa Polskiego”, Kraków 1993–
- SGP – Šarišská galéria v Prešove, Preszów
- SHS/o Kraków – Stowarzyszenie Historyków Sztuki, oddział w Krakowie
- SGKP – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* 1–15, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1880–1902
- SGSM – Staatliche Graphische Sammlung, Monachium
- „SiR MNK” – „Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, Kraków, 1952– [od R. 5 (1959) tytuł: „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”]
- SMB – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin
- SNM – Slovenské Národné múzeum v Bratislave, Bratislava
- „СОЦІУМ” – „СОЦІУМ. Алманах соціальної історії”, Kijów 2002–
- „SPKNO PAN” – Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie
- „SR” – „Studia Religiológica. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Kraków, 1977–
- „SS” – „Studia Ceranea”, Łódź 2011–
- „SS” – „Studi Slavistici”, Florencja 2004–
- „ST” – „Studia Teologiczne”, Białystok–Drohiczyn–Łomża 1983–
- „Студіон” – *збірка монахів-студитів монастиря Св. Йосифа Обручника*, Lwów
- „STV” – „Studia Theologica Varsaviensia”, Warszawa 1963–

„SZM” – „Szamotulskie Zeszyty Muzealne”, Szamotuły 2006–  
 „SŻ” – „Studia Źródłoznawcze”, Warszawa 1957–  
 „REB” – „Revue des études byzantines”, Bukareszt 1943–; Paryż 1949–  
 „Theologos” – „Theologos”, Preszów 1999–  
 „ТОДРЛ” – „Труды Отдела древнерусской литературы”, Leningrad–St. Petersburg 1934–  
 ТСЖВЯ – *Толковый словарь живого великорусского языка*, опр. В. И. Даль, I–IV, Москва 2006  
 „УГО” – „Український гуманітарний огляд”, Кіїв, 1999–  
 „УГК” – „Українська Греко-Католицька церква і Релігійне мистецтво: історичний досвід та проблеми сучасності: науковий збірник”, Lwów 2002–  
 UC – Urząd Celný  
 UJ – Uniwersytet Jagielloński  
 UW – Uniwersytet Warszawski  
 VAM – Victoria and Albert Museum, Londyn  
 „VP” – „Vox Patrum”, Lublin 1981–  
 WAG – Walters Art Gallery, Baltimore  
 „ВЯ” – „Вопросы Языкознания”, Moskwa 1952–  
 „ВДУПЛ” – „Вісник Державного університету «Львівська Політехніка»”, Lwów 1964–  
 „ВЛУМ” – „Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”, Lwów 2001–  
 ZHS – Zakład Historii Sztuki  
 ZMiOZ – Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, obecnie Departament Ochrony Zabytków w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
 „ZNUAM” – „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu”, Poznań 1959–  
 „ZNUJ” – „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Kraków 1955–  
 ZPAP – Związek Polskich Artystów Plastyków  
 „ZMWM” – „Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie”, Olsztyn 1992–  
 ЗНБСГУ – Зональная научная библиотека Саратовского государственного университета, Saratów  
 „ЗНМ” – „Зборник Народног Музеја”, Belgrad 1957–  
 „ЗНТШ” – „Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, Lwów 1892–  
 „ЗРВИ” – „Зборник радова Византолошког института”, Belgrad 1952–  
 „ZSS” – „Zeszyty sądecko-spiskie”, Nowy Sącz 2006–  
 „ЖМНО” – „Журнал Министерства народного образования”, St. Petersburg 1803–

## Skróty inne Other Abbreviations

cs. – cerkiewno-słowiański<sup>1</sup> | CS. Church Slavonic<sup>2</sup>  
 Dz.P. – Dziennik Podawczy | Correspondence Register  
 gr. – grecki | Gr. – Greek  
 Kat. – Katalog (odnośnik do noty katalogowej w I tomie opracowania)  
 Cat. – Catalogue (reference to the catalogue note in the 1st volume of the publication)  
 Ks. wpł. – Księga wpływów | Receipts Register  
 pol. – polski | Pol. – Polish  
 Rap. – Raport (odnośnik do raportów badawczych zawartych w II tomie opracowania) | Rep. – Report (reference to examination reports contained in the 2nd volume of the publication)  
 ros. – rosyjski | Rus. – Russian  
 rusiń. – rusiński  
 starop. – staropolski  
 węg. – węgierski | Hun. – Hungarian  
 Ukr. – Ukrainian

1 Skróót „cs.” odnosi się zasadniczo do zapisu ogólnie przyjętego w ikonografii, ewentualnie jego wersji w analizowanych ikonach bez rozstrzygnięcia o etymologii.  
 2 The abbreviation ‘CS.’ refers to notation generally employed in iconography, or alternatively to its versions in the analysed icons regardless of their actual etymology.

## Wystawy Exhibitions

- LWÓW 1885 – „Wystawa archeologiczna polsko-ruska” we Lwowie (lit.: Nieczuja-Ziemiecki 1885)
- MNK / SUKIENNICZE 1914 – Ekspozycja stała sztuki średniowiecznej w Sukiennicach, MNK (lit.: Przewodnik MNK 1914)
- ASPK 1955 – Wystawa z okazji miesiąca przyjaźni polsko-radzieckiej przy ul. Smoleńsk, październik 1955
- MNK / SZOŁAYSCY 1958 – Pokaz ikon zorganizowany przez SHS/o. Kraków w MNK/o. KSz., I 1958
- SHS 1959 – *Ikony – Nikifor – Nowosielski*, org. SHS/o. Kraków w siedzibie SHS, kurator Z. Maślińska-Nowakowa, czerwiec 1959
- MNK / GG 1961 – Wystawa sztuki cerkiewnej, MNK/o. GG, marzec–kwiecień 1961
- MNK – MNWr 1964 – Wystawa sztuki cerkiewnej, MNK/o. K.Sz., czerwiec–październik 1964, przeniesiona do MNWr, XI–XII 1964 (lit.: Małkiewiczówna 1976, s. 122, 135)
- IMR 1966 – Wystawa ikon ze zbiorów polskich, IMR
- MNK / GG 1972 – Wystawa ikon, MNK/o. GG, sierpień–październik 1972
- PULAWY 1975 – *Ikony, świątki, Nikifor*, Domek Gotycki w Puławach ze zbiorów własnych, MEK oraz MONS (lit.: Bezwińska 1980, s. 108)
- MNK – MNW – SNM – NGP 1977–1978 – *Polska – Czechosłowacja w: MNK, MNW, SNM, NGP, 1 X 1977–31 VII 1978* (lit.: Československo – Pol'sko... 1977–1978)
- BUŁGARIA 1981–1982 – Wystawa ikon w Bułgarii, Bułgaria, 16 XI 1981–16 IV 1982
- MAW 1985 – *Ikona*, MAW, 5 X–9 XI 1985 (lit.: *Ikona* 1985)
- BJ 1988 – *Z dziejów kultury i piśmiennictwa Rusi Kijowskiej*, wystawa ikon z okazji 1000-lecia chrztu Rusi ze zbiorów MNK zorganizowana przez MNK i UJ, kurator D. Bromowicz – pracownik BJ, BJ, 3 VII–15 VII 1988
- MRM 1988 – *Ikony karpackie ze zbiorów MNK*, wystawa ikon ze zbiorów MNK, MRM, „Dom Grecki”, kurator J. Nowacka-Tomasikowa, 15 VI–29 VII 1988 (lit.: *Ikony karpackie* 1988, s. 5)
- MNK / GG 1989–1990 – *Żydzi – polscy*, MNK/o. GG, grudzień 1989–luty 1990
- BJ 1991 – Wystawa ikon i druków starocerkiewnych zorganizowana przez MNK i UJ, BJ, 7–30 XI 1991 (lit.: *Tradycje druku cerkiewno-słowiańskiego...* 1991)
- FŚW 1992 – *Która najświętsze zrodziłaś Słowo. Ikony XVI, XVII, XVIII w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, wystawa ikon MNK w Fundacji św. Włodzimierza przy ul. Kanoniczej 15 w Krakowie, kurator B. Gumińska, 29 XI–22 XII 1992
- MNK / GG 1994 – MNKi 1995 – *Ikony ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, GG MNK, 15 VI–15 IX, kurator B. Gumińska przeniesiona do MNKi, październik 1994–luty 1995, kurator E. Jeżewska, pracownik MNKi (lit.: Gumińska 1994, kat. b.p.)
- MHMK 1997 – *Smoki, mity, symbole, motywy*, MHMK, czerwiec–październik 1997 (lit.: Gumińska 1997a, s. 59–60)
- WROCLAW 1997 – Pokaz ikon w ramach kursu malowania ikon w Domu Spotkań im. Angelusa Silesiusa we Wrocławiu; 1–31 VI 1997
- PMEW 1967 – *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia*, PMEWS (lit.: *Ikona w Polsce* 1967)
- PMEW 1998 – *Krocząc drogami aniołów*, PMEWS, kwiecień–grudzień 1998 (lit.: Suliga 1998)
- MHK 1998 – *Tajemnice św. Mikołaja*, MHK (kurator T. Lewińska, pracownik PMEWS), 2 XII 1998–31 I 1999
- MNK 2006 – *Sacralia Ruthenica. Staroruskie enkolpiony w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeum Narodowego w Warszawie*, GG, Sala pod Kozami, kurator M. P. Kruk, koordynator O. Jaros, 8 IX–31 X 2006
- MNK ARSENAŁ 2007–2008 – *Niebiański Splendor. Wystawa ikon greckich z kolekcji Emiliosa Velimezisa* – MNK/o. Arsenał Muzeum Książąt Czartoryskich, koordynator O. Jaros, 12 X 2007–13 I 2008
- MNK / PBEC 2007 – Galeria „Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej”, ekspozycja stała w MNK/o. PBEC, scenariusz B. Gumińska, od 18 X 2007 (lit.: Gumińska 2008)
- BERLIN 2011–2012 – *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat sąsiedztwa*, Berlin, Martin-Gropius-Bau, kurator A. Rottenberg, 12 VIII 2011–23 I 2012 (lit.: *Obok. Polska – Niemcy...* 2011)
- KUTNA HORÁ – WARSZAWA – POCZDAM 2012–2013 – *Europa Jagiellonica 1386–1572*, Kutná Hora, 20 V–30 IX 2012; ZKW i MNW: XI 2012–I/II 2013; Poczdam, Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte, luty/marzec 2013–czerwiec 2013 (lit.: *Europa Jagiellonica 1386–1572* 2012)
- MNK / GG 2011 – *Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza*. GG MNK, Sala Wystaw Zmiannych, kurator M. P. Kruk, koordynator I. Wałek, 18 III–29 V 2011
- MNK / PBEC 2013 – *Czerwień – gród między Wschodem a Zachodem*, MNK/o. PBEC, Sale wystawowe, kurator M. P. Kruk, koordynator M. Mróz, scenariusz J. Bagińska, M. Piotrowski, M. Wołoszyn, 5 IV–1 IX 2013 (lit.: Kruk 2013f; Kruk 2013g, s. 83–104)
- MNG 2015–2016 – *Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, MNG, 7 XI 2015–31 I 2016, kurator B. Purc (lit.: *Grzech...* 2016)
- MNK / PBEC 2016–2017 – *Skarby Grodów Czerwieńskich*, MNK/o. PBEC, Sale wystawowe, kurator M. P. Kruk, asystent A. Bochnak, 7 XII 2016–28 II 2017

## Maszynopisy, rękopisy, wydruki komputerowe<sup>3</sup> Typescripts, Manuscripts, Computer Printouts<sup>4</sup>

- Andersen [1974] – Archiwum ASP w Krakowie: G. M. Andersen, *Konserwacja ikony z XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie „Matka Boska z Dzieciątkiem”, pochodzącej z miejscowości Terło* [praca magisterska napisana pod kier. prof. dr hab. Z. Medweckiej w ASP w Krakowie], Kraków 1974
- Badania konserwatorskie [1991] – *Badania konserwatorskie i laboratoryjne techniki i technologii wykonania, dwustronnie malowanej ikony „Matka Boska z Dzieciątkiem” i „Trójca Święta” z Muzeum Narodowego w Krakowie, Oddział Szolajskich, PBEC/XVIII*
- Dąbrowska [2010] – M. Dąbrowska, *Sąd Ostateczny – opis przedstawień ikonograficznych oraz napisów cerkiewnosłowiańskich*, praca magisterska napisana pod kier. dr W. Stępnia-Minczewej w IFS UJ, Kraków 2010
- Deluga [1987] – W. Deluga, *Ikonografia świętego Mikołaja w ikonach karpackich XV–XVI wieku*, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr hab. T. Chrzanowskiego w ZHS KUL, Lublin 1987
- Dokumentacja konserwatorska MP-H-968 – *Malowidło na desce – ikona „Ofiarowanie Marii w świątyni”, MP-H-968, MNZP, teczka bez numeru*
- Dokumentacja konserwatorska MP-H-1433 – *Malowidło na desce – ikona „Wjazd do Jerozolimy” XVI/XVII w., MP-H-1433, MNZP, teczka nr 175*
- Frączek [2013] – P. Frączek, *Raport z badań fotograficznych i radiografii cyfrowej ikony „Św. lekarze” (gr. Anargyroi) z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, LANBOZ, 15 XI 2013
- Grodzicka [1977] – K. Grodzicka-Gruntowicz, *Konserwacja ikony „św. Jerzy” z Woli Korzenieckiej (?)*, praca dyplomowa napisana pod kier. prof. dr hab. Z. Medweckiej w ASPK, Kraków 1977
- Gumińska [2006] – B. Gumińska, *Sztuka cerkiewna*, wydruk komputerowy, Kraków 2006, PBEC/XVIII, [b.p.]
- Ikona MP-H-266* – [b.a.], *Malowidło na desce – ikona „Narodziny Marii” (MP-H-266)*, [dokumentacja inwentaryzacyjna i konserwatorska], MNZP, Archiwum Pracowni Konserwatorskiej
- Ikona MP-H-1368* – [b.a.], *Malowidło na desce – ikona „Archanioł Michał” (MP-H-1368)*, [dokumentacja inwentaryzacyjna i konserwatorska], MNZP, Archiwum Pracowni Konserwatorskiej
- Ikona MP-H-1372* – [b.a.], *Ikona św. Mikołaj (MP-H-1372)*, [dokumentacja inwentaryzacyjna i konserwatorska], MNZP, Archiwum Pracowni Konserwatorskiej
- Inwentarz Łuszczkiewicza – Inwentarz Władysława Łuszczkiewicza zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie z lat 1883–1900*, Archiwum MNK, sygn. tymcz. KŁ 7
- Janczyk [1991] – A. Janczyk, *Ikona Archanioła Michała w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Wybrane zagadnienia kultu i ikonografii*, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr hab. A. Różyckiej-Bryzek w IHS UJ, Kraków [1991]
- Jawor-Kułąk [1982] – M. Jawor-Kułąk, *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii z Terła poł. XVI w.*, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr hab. A. Różyckiej-Bryzek w IHS UJ, Kraków [1982]
- Kruk [1992] – M. P. Kruk, *Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem, prorokami i świętymi w „klejmach” z kościoła parafialnego w Rudkach*, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr hab. T. Chrzanowskiego w KUL, Lublin [1992]
- Kruk [1999] – *Ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w zachodnioruskim malarstwie wieków XV i XVI*, praca doktorska napisana pod kier. prof. dr hab. A. Różyckiej-Bryzek w IHS UJ, Kraków [1999]
- Ligeża [1991] – M. Ligeża, *Wyniki spektralnej analizy emisyjnej i obserwacji w świetle spolaryzowanym warstw farby z ikony dwustronnie malowanej z Muzeum Narodowego – Oddział Szolajskich*, [w:] *Badania konserwatorskie* [1991], s. [1]
- Majewska [2011] – K. Majewska, *Ikona „Św. Mikołaj Biskup ze scenami z życia”, MNZP, nr inw. MPH-1372, KI z dn. 24 VI 2011*
- Miedzińska [1971] – B. Miedzińska, *Technologia i techniki ikon XVI w. ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, praca magisterska napisana pod kier. doc. dr. W. Ślesięńskiego w ASPK, Kraków 1971
- Nowak [1987] – G. Nowak, *Ikona szkoły nowogrodzkiej pierwszej połowy XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, praca magisterska napisana pod kier. doc. Anny Różyckiej-Bryzek w IHS UJ, Kraków [1987]
- Opinia LANBOZ [2009] – [b.a.], *Opinia konserwatorska LANBOZ prot. Dz. XVIII-441-7/2009, PBEC/XVIII*
- Opinia LANBOZ [2012] – LANBOZ 19 IV 2012, *Sprawozdanie z badań trzech ikon należących do Działu XVIII; XVIII-574, XVIII-110, XVIII-591, PBEC/XVIII* (Fotografie wykonał P. Frączek, badania XRF raz FTIR – M. Włodarczyk i J. del Hoyo-Meléndez, wyniki opracował P. Frączek)
- Paciorek [1991] – M. Paciorek *Badania konserwatorskie i laboratoryjne techniki i technologii wykonania, dwustronnie malowanej ikony „Matka Boska z Dzieciątkiem” i „Trójca Święta” z Muzeum Narodowego w Krakowie, Oddział Szolajskich*, [Kraków, V 1991], [w:] *Badania konserwatorskie* [1991], s. 1–7
- Ptak [1991] – W. Ptak, *Identyfikacja gatunku drewna próbki pobranej z ikony dwustronnie malowanej „Trójca Święta” i „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Muzeum Narodowego w Krakowie Oddział Szolajskich*, [w:] *Badania konserwatorskie* [1991], s. [1]
- Purzycka [1991] – I. Purzycka, *Ikona proroka Eliasza w Muzeum Narodowym w Przemyślu. Studium ikonograficzne*, praca magisterska napisana pod kier. prof. dr hab. Anny Różyckiej-Bryzek w IHS UJ, Kraków [1991]
- Rogóż [1991] – M. Rogóż, *Analiza próbek pigmentów i spoiwa pobranych z ikony dwustronnie malowanej „Trójca Święta” i „Matka Boska z Dzieciątkiem” z Muzeum Narodowego – Oddział Szolajskich*, [w:] *Badania konserwatorskie* [1991], s. [1]–4
- Semkowicz [1990] – K. Semkowicz, *Ikona XVIII-25, Sąd Ostateczny, Protokół stanu zachowania z 10 I 1990, PBEC/XVIII*
- Tarsińska-Petruk [2013] – D. Tarsińska-Petruk, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich [MNK XVIII-110], PKMiR PBEC* [2013]
- Trojanowska [1985] – M. Trojanowska, *Halickie ikony Sądu Ostatecznego XV i XVI wieku. Próba wyodrębnienia swoistych cech ikonograficznych*, praca magisterska napisana pod kier. prof. A. Różyckiej-Bryzek w IHS UJ, Kraków 1985
- Trojanowska [2011] – M. Trojanowska, *Chrystus Pantokrator w typie Zbawiciel na Mocach (Spas w Siłach)*, MNZP, nr inw. MPH-1242, KI z 13 VI 2011
- Wardzyńska [b.r.] – J. Wardzyńska, *Opis strukturalny obrazu [MNK XVIII-402], PBEC/XVIII bd*
- Wojas [2012] – E. Wojas, *Ikona jako dzieło sztuki, obiekt sakralny i dokument historyczny. Etyczny problem konserwacji*, praca dyplomowa napisana pod kier. prof. G. Korpal w ASPK, Kraków 2012

3 Karty inwentarzowe założone dla ikon są wzmiankowane bezpośrednio w poświęconych im notach katalogowych.

4 Inventory charts created for the icons are mentioned directly in the catalogue notes devoted to them.

## Teksty źródłowe i faksymile Source Texts and Facsimiles

- I Księga Henocha – I Księga Henocha*, przekł. ks. R. Rubinkiewicz, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, s. 144–189
- II Księga Henocha – II Księga Henocha*. Tzw. *Henoch Słowiański*, przekł. ks. R. Rubinkiewicz, [w:] *Apokryfy Starego Testamentu*, s. 199–214
- Acta Pilati – Acta Pilati*, [w:] *ANTI*, 2 s. 444–460
- Acta Sanctorum – Acta Sanctorum*, I–LXIII, wyd. J. Bollandus i in., Paris–Bruxelles 1863–1940
- Acta Thaddaei – Greckie Dzieje św. Tadeusza* [Acta Thaddaei (BHG 1702–1703)]; przekł. i oprac. ks. M. Starowieyski, [w:] *ANTI*, 2, s. 1075–1081
- Akatyst – Akatyst ku czci Bogurodzicy*, przekł. o. M. Bednarz, [b.d.m.]
- Andrzej z Krety, *Czwarta Homilia na Narodziny NMP – św. Andrzej z Krety, Czwarta Homilia na Narodziny NMP* (PG 97, 862–882: S. Andreae Cretensis, Oratio IV. In Sanctam Nativitatem praesantae Dominae nostrae Dei Genitricis, semperque virginis Mariae), [w:] *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 149
- Anonim I i II (po 1566) – Anonymus I und II (nach 1566) in der Ersten Jerusalem Handschrift (17. Jh)*, [w:] Bentechev 2004, s. 39–65
- Antologia Patrystyczna – Antologia Patrystyczna*, opr. A. Bober, Kraków 1965
- Apoftegmaty – Apoftegmaty Ojców Pustyni I: Gerontikon. Księga Starców*, przekł. M. Borkowska, wstęp E. Makowiecka, E. Wipszycka, ks. M. Starowieyski, oprac. ks. M. Starowieyski (= Źródła monastyczne 4), wyd. 3, Tyniec 2004
- Apokalipsa Anastazji – wyd. Homburg, Leipzig 1903*, s. 11–23
- Apokalipsa Piotra – Apokalipsa Piotra*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu 3: Listy i apokalipsy chrześcijańskie*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2001, s. 233
- Апокрифско житије 1895 – Апокрифско житије свете Петке*, red. Ст. Новаковић, „Споменик” XXIX (1895), s. 26–32
- Apokryfy i legendy – Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, wybór i red. G. Minczew, M. Skowronek, Kraków 2006
- Apokryfy Nowego Testamentu 1980 – Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1–2, Lublin 1980
- Apokryfy Nowego Testamentu – Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1–2, Kraków 2003; t. 2: *Apostołowie*; cz. 1: *Andrzej, Jan, Paweł, Piotr, Tomasz*, Kraków 2007; cz. 2: *Bartłomiej, Filip, Jakub Mniejszy, Jakub Większy, Judasz, Maciej, Mateusz, Szymon i Juda Tadeusz, Ewangelści, Uczniowie Pańscy*, Kraków 2007; t. 3: *Listy i apokalipsy chrześcijańskie*, Kraków 2001
- Apokryfy Starego Testamentu – Apokryfy Starego Testamentu*, opr. i wstęp ks. R. Rubinkiewicz, red. serii ks. W. Chrostowski (= Prymasowska Seria Biblijna), Warszawa 1999
- Augustyn, *Wyznania – św. Augustyn, Wyznania*, przekł. Z. Kubiak, wyd. 3, Warszawa 1987
- Bazyli Wielki, *Homilia o tym, że „Bóg nie jest sprawcą złego” – św. Bazyli Wielki, Homilia o tym, że „Bóg nie jest sprawcą złego”*, [w:] *Św. Bazyli Wielki, Wybór homilij i kazań*
- Bazyli Wielki, *Wybór homilij i kazań – św. Bazyli Wielki, Wybór homilij i kazań*, przekł. i wstęp T. Sinko, Kraków 1947
- Biblia bułgarska – Biblia w wersji bułgarskiej* [dostęp online: <http://www.bible.is/BULB40>]
- Biblia cerkiewnosłowiańska – Biblia w wersji cerkiewnosłowiańskiej* [dostęp online: <https://www.bibleonline.ru/bible/csl>]
- Biblia Ostrogska – Острозька Библия*, opr. na podstawie wydania z 1581 r. Archimandryta Рафаїл (Роман Торконяк), Львів 2006
- Biblia Tysiąclecia – Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wydanie internetowe [dostęp online: <http://biblia.deon.pl/>]
- Biblia Rosyjska – Библия. Книги священного писания Ветхного и Нового Завета на церковнославянском языке параллельными местами*, wyd. 2, Moskwa 2001 (reprint wydania 1 w St. Petersburgu z 1901)
- Biblia Synodalna – Biblia w XIX-wiecznym przekładzie rosyjskim, tzw. Synodalnym* [dostęp online: <https://www.bibleonline.ru/bible/rus>]
- Biblia Wujka – Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r. Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski*, wyd. 5, red. serii ks. W. Chrostowski (= Prymasowska Seria Biblijna), Warszawa 2000
- Breydenbach 1486 – Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486 (fasc.: *Bernhard von Breydenbach: Peregrinatio in terram sanctam. Erste deutsche Ausgabe von Peter Schöffler, Mainz 1486*, opr. A. Klufmann, Saarbrücken 2008)
- Cennino Cennini, *Rzecz o malarstwie – Cennino Cennini, Rzecz o malarstwie*, przekł. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955
- Хождение Богородицы – Хождение Богородицы*, [w:] Можаровский 1906, s. 302
- Хождение Богородицы по мукам –* [dostęp online: <http://bibliotekar.ru/rus/48.htm>, odczyt: 15 III 2017]
- Clavijo, *Embajada a Tamorlán – Ruy González de Clavijo, Embajada a Tamorlán* [dostęp online: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-y-hazanas-del-gran-tamorlan-con-la-descripcion-de-las-tierras-de-su-imperio-y-senorio--0/html/feed4b6c-82b1-11df-ac-c7-002185ce6064\\_1.htm#1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vida-y-hazanas-del-gran-tamorlan-con-la-descripcion-de-las-tierras-de-su-imperio-y-senorio--0/html/feed4b6c-82b1-11df-ac-c7-002185ce6064_1.htm#1), odczyt: 7 VII 2017]
- Codex Marianus – Codex Marianus* [dostęp online: <http://web.mit.edu/sciric/www/ocs/marianus.html>, odczyt: 29 XII 2016]
- Cosmas Indicopleustes, *Topographie chrétienne – Cosmas Indicopleustes, Topographie chrétienne*, wyd., wstęp i oprac. W. Wolska-Conus, przedm. P. Lemerle (= Sources Chrétiennes 148), Paris 1968
- Cosmas und Damianos – Cosmas und Damianos*, tekst gr. i komentarz L. Deubnet, Leipzig–Berlin 1907
- Cyryl Aleksandryjski (Cirillus Alexandrinus) – *De exitu animi* (gr. *Peri exodu psiches / Περι ἐξόδου ψυχῆς*), PG 77, 1081B
- Cyryl ze Scythopolis, *Żywoty mnichów palestyńskich – Cyryl ze Scythopolis, Żywoty mnichów palestyńskich*, przekł. E. Dąbrowska, wstęp, komentarz, indeksy R. Kosiński (= Źródła monastyczne 60, red. ks. M. Starowieyski), Kraków 2011 [1995]
- de Clari, *Zdobycie Konstantynopola – R. de Clari, Zdobycie Konstantynopola*, przekł. Z. Pentek, Poznań 1997
- De Probatis Sanctorum Vitis – *De probatis sanctorum vitis, quas tam ex MSS. codicibus, quam ex editis authoribus R. P. Fr. Laurentius Surius primum ed. & in duodecim menses distribuit: hac postrema ed. multis sanctorum vitis auctus et notis marginalibus illustrates*, opr. P. Surius, Colonia Agrippina (Kolonia) 1618, s. 116–121

- De vita et scriptis S. Jacobi Sarugensis – De vita et scriptis S. Jacobi, batnaram Sarugi in Mesopotamia Episcopi*, opr. J. B. Abbeles, Lovanium 1866–1867
- Didache – Nauka dwunastu Apostołów (Didache)*, [w:] *Pierwszą świadkowie...*, s. 33–44
- Dionizjusz z Furny, *Hermeneia* – Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, przekł. z jęz. nowogr. i przyp. I. Kania, Kraków 2003
- Дополнения 1848 – Дополнения к Актам историческим, относящимся к России: Собраны в иностранных архивах и библиотеках и изданы Археологической Комиссией, Санкт-Петербург 1848
- Do Ziemi Świętej – Do Ziemi Świętej, Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV–VIII w.)*, wybór, wstęp, wprowadzenie i oprac. P. Iwaszkiewicz, przedm. ks. M. Starowieyski (= Ojcowie Żywi XIII), Kraków 1996
- Dubrovskij-Menäum – Das Dubrovskij-Menäum, edition der Handschrift F. n. I 36 (RNB)*, zebrał i opatrzył komentarzem M. F. Mur'janov, red. i przekł. z jęz. ros. na niem H. Rothe i A. Wöhler, wyd. H. Rothe, Wiesbaden 1999
- Euzebiusz, *Historia Kościelna* – Euzebiusz z Cezarei, *Historia Kościelna. O męczennikach palestyńskich*, przekł. z jęz. gr. ks. A. Lisiecki (= Pisma Ojców Kościoła III, red. J. Sajdak), Poznań 1924 (reprint Kraków 1993)
- Euzebiusz, *Życie Konstantyna* – Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna*, wstęp, przekł., przyp. T. Wnętrzak, Kraków 2007
- Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła* – Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, przekł. S. Kazikowski, wstęp E. Wipszycka, Warszawa 1990
- Fizjolog – Fizjolog*, przekł., wstęp, komentarz K. Jażdżewska, Warszawa 2003
- Герман Константинопольский Св., *Сказание о церкви и рассмотрение таинств* – Св. Герман Константинопольский, *Сказание о церкви и рассмотрение таинств*, red. A. M. Лидов, П. И. Мейендорф, Москва 1995
- German I z Konstantynopola, *Pierwsza Homilia na Ofiarowanie Marii w świątyni* – św. German I z Konstantynopola, *Pierwsza Homilia na Ofiarowanie Marii w świątyni* (PG 98, 291–310: *Sancti Patris nostri Germani archiepiscopi Constantinopolitani, in ingressum sanctissimae Deiparae sermo*. I), [w:] *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 155–164
- Hagios Nikolaos I – Hagios Nikolaos. *Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*, I: *Die Texte*, opr. G. Anrich, Leipzig–Berlin 1913
- Hagios Nikolaos II – Hagios Nikolaos. *Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*, I: *Prolegomena, Untersuchungen, Indices*, opr. G. Anrich, Leipzig–Berlin 1913
- Helena Dąbcańska-Budzynowska – Helena Dąbcańska-Budzynowska: *Pamiętnik. Opracował Józef Fijałek*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” 9 (1963), s. 331
- Homilia z II wieku – Homilia z II wieku*, [w:] *Pierwszą świadkowie...*, s. 92–103
- Hypatiusz z Efezu, *Różne poszukiwania* – Hypatiusz, *Różne poszukiwania*, [w:] *Hypatiusz z Efezu, O kulcie obrazów (Symmikta dzetemata I 5)*, wstęp i przekł. z jęz. gr. ks. J. Naumowicz, „VP” 11–12 (1991–1992), z. 20–23, s. 429–435
- Иноческий Молитвослов – Иноческий Молитвослов. Правило на каждый день*, Нарьян-Мар 2014
- Istoria della vita di S. Nicolo – Istoria della vita di S. Nicolo, opr. Putignani, Napoli 1771
- Izbornik XIII w. – Izbornik XIII w.*, rkps, St. Petersburg, Biblioteka im. M. E. Saltykova-Szczedrina, sygn. Q.n.I.18
- Jan Chryzostom, *Mowy przeciw judaizantom* – św. Jan Chryzostom, *Mowy przeciwko judaizantom i Żydom. Przeciwno Żydom i Hellenom*, przekł. i oprac. J. Iluk, Kraków 2007
- Jan Chryzostom, *Wybór pism* – św. Jan Chryzostom, *Wybór pism*, przekł. H. Paprocki, W. Kania (= Pisma Starożytnościjskich Pisarzy XIII), Warszawa 1974
- Jan Długosz, *Liber beneficiorum...* – Jan Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis I–III*, oprac. A. Przeździecki, tłum. K. Męcherzyński, Kraków 1863–1864
- Jan Kantakuzen, *Dialog z żydem* – Г. М. Прохоров, *Иоанн Кантакюзин. Диалог с иудеем. Слово второе (Славянский XIV в. и современный переводы)*, „ТОДРЛ” 42 (1989), s. 200–227
- Jan Klimak, *Drabina raju* – św. Jan Klimak, *Drabina raju*, przekł. i komentarz W. Polanowski, Kęty 2011
- Jan z Damaszku, *I Mowa obronna* – św. Jan z Damaszku, *I Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, przekł. M. Dylewska, „VP” 36–37 (1999), s. 497–515
- Jan z Damaszku, *II Mowa obronna* – św. Jan z Damaszku, *II Mowa przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, przekł. M. Dylewska, „VP” 48 (2005), s. 377–391
- Jan z Damaszku, *III Mowa obronna* – św. Jan z Damaszku, *III Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, przekł. M. Dylewska, „VP” 53–54 (2009), s. 637–651
- Jan z Damaszku, *Pierwsza homilia na Zaśnięcie NPM* – św. Jan z Damaszku, *Pierwsza homilia na Zaśnięcie NPM (SC 80, 80–121)*, [w:] *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 231–240
- Jan z Damaszku, *Druga homilia na Zaśnięcie NPM* – św. Jan z Damaszku, *Druga homilia na Zaśnięcie NPM (SC 80, 122–176)*, [w:] *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 243–258
- Jan z Damaszku, *Trzecia homilia na Zaśnięcie NPM* – św. Jan z Damaszku, *Trzecia homilia na Zaśnięcie NPM (SC 80, 178–196)*, [w:] *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy*, s. 259–264
- Jan z Damaszku, *Wykład wiary prawdziwej* – św. Jan z Damaszku, *Wykład wiary prawdziwej*, przekł. B. Wojkowski, Warszawa 1969, s. 231–234
- Jan z Eubei, *Na poczęcie Przczystej Bogurodzicy* – Joannis Euboeensis, *Sermo in Conceptionem Sanctae Deiparae*, PG 96, 1460–1500
- Киевская Псалтирь 1397 – Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, facsimile*, opr. Т. В. Юрова, Москва 1978
- Kormcza* (cs. *Кормчая книга*, gr. *Νόμος Κανόνες*) – zbiór przepisów i prawa cerkiewnego oparty o grecki *Nomokanon*, regulujący postępowanie w zakresie prawa kościelnego, opracowywany przynajmniej od VI w., przetłumaczony najpierw na jęz. bułgarski, potem inne języki słowiańskie, od końca XIII w. zwany na Rusi księgą *kormcza*; wielokrotnie modyfikowany i uzupełniany<sup>5</sup>
- LA – Th. Lamy, *S. Ephraemi hymni et sermones*, Mecheln 1889 i wyd. późn.
- L'arte della seta in Firenze – L'arte della seta in Firenze. Trattato del Secolo XV*, pubblicato per la prima volta, e dialoghi raccolti da Girolamo Gargioli, Firenze 1868 [dostęp online <https://archive.org/details/lartedellasetai00gargooq>]

5 Podskalsky [1982] 2000, s. 415–416.

- List Barnaby – List Barnaby, [w:] *Pierwsi świadkowie...*, s. 179–204
- Manuel d'iconographie 1845 – Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, wyd. M. Didron, Paris 1845
- Matricularium Regni Poloniae – Matricularium Regni Poloniae Summaria, opr. T. Wierzbowski, Varsoviae 1910
- Michael Psellos, *Hexaemeron* – Michael Psellos, *Hexaemeron*, [w:] E. Kurtz, F. Drexl, *Michaelis Pselli Scripta minora* 1, Milan 1936, 405.96–406.126
- Mnich Jan, *Adversus Constantinum Caballinum* – Mnich Jan (abp Jerzolimy), *Adversus Constantinum Caballinum* – Joannis Damasceni Oratio demonstrativa de sacris et venerandis imaginibus, PG 95, kol. 309–344
- Narratio de Imagine Edessena – Narratio de Imagine Edessena, PG 112–113, kol. 423–454, [wersja grecka w formacie PDF dostępna online: [http://khazarzar.skeptik.net/pgm/PG\\_Migne/Constantinus%20Porphyrogenitus\\_PG%20112-113/Narratio%20de%20imagine%20Edessena.pdf](http://khazarzar.skeptik.net/pgm/PG_Migne/Constantinus%20Porphyrogenitus_PG%20112-113/Narratio%20de%20imagine%20Edessena.pdf)], na podstawie źródeł greckich w przekł. ang.: Guscini 2009, s. 7–69; zawartość *Narratio* przytoczona w syntetycznie w jęz. pol.: Tycner-Wolicka 2009, s. 29–36]
- Nauka o nabożeństwach... 1938 – Nauka o nabożeństwach prawosławnych, Warszawa 1938
- Nestor, *Powieść minionych lat* – Nestor, *Powieść minionych lat*, [w:] *Kroniki staroruskie*, przekł. F. Sielicki, Warszawa 1987
- Nicetae Choniatae Historia – Nicetae Choniatae Historia, opr. I. Bekkerus (= CSHB), Bonnae 1835
- Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy – Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej, przekł. i wstęp ks. W. Kania, Niepokalanów 1981
- Ojcowie wspólnej wiary – Ojcowie wspólnej wiary. Teksty o Matce Bożej III, przekł. i wstęp ks. W. Kania, Niepokalanów 1986
- Октоих 1630 – Октоих сиречь осмогласник. Творене Преподобного Отца нашего Йоанна Дамаскина, Львов 1630
- Описание святынь Константинополя – Описание святынь Константинополя в латинской рукописи, wstęp i komentarze Л. К. Масиеля Санчеса, [w:] *Чудотворная икона* 1996, s. 436–464
- Pantaleonis Diaconi... – Pantaleonis Diaconi et Chartophylacis Magnae Ecclesiae Narratio Miraculorum Maximi Archangeli Michaelis (cs. Пантолеа диакона велика цркве Повъс(т) чудесъмъ великаго и веславнога михаила архистратига) PG 140, col. 573–592
- Pierwsi świadkowie – Pierwsi świadkowie, red. W. Zega, przekł. A. Świerdkówna, przyp. ks. M. Starowiejski, wyd. II (= Pisma Ojców Apostolskich), Kraków 1998
- Polskie legendy – Polskie wierszowane legendy średniowieczne, opr. S. Wierzyński, W. Kuraszkiewicz, Wrocław 1962, s. 273–291
- Powieść minionych lat – Powieść minionych lat, [w:] *Kroniki staroruskie*, wybór, wstęp i przyp. F. Sielicki, przekł. E. Goranin, F. Sielicki, H. Suszko, Warszawa 1987
- Повесть о храме Богородицы – Повесть о храме Богородицы, именуемом Одигом, opr. A. M. Крюков, [w:] *Чудотворная икона* 1996, s. 464–475
- Praxis de stratelatis – Praxis de stratelatis, przekł. z jęz. gr. na wł. M. T. Bruno [dostęp online: [http://www.centrostudinicolaiani.it/ita/art\\_9\\_1-praxis-de-stratelatis](http://www.centrostudinicolaiani.it/ita/art_9_1-praxis-de-stratelatis)], odczyt: 15 VIII 2017]
- Пр 1383 – Псковский Пролог, 1383
- Преподобный Макарий – Преподобный Макарий Египетский, Духовные слова и послания. Собрание тина I (Vatic. Graec. 694), red. A. Г. Дунаев, Москва 2002
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne I* – Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne. Imiona boskie, teologia mistyczna, listy*, przekł. z jęz. gr. M. Dzielska, przedm. ks. T. Stępień, Kraków 1997
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II* – Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne II*, przekł. z jęz. gr. M. Dzielska, Kraków 1999
- Путешествие новгородскаго архиепископа Антонія – Путешествие новгородскаго архиепископа Антонія въ Царьградъ въ конце 12-го столетія. С предисловием и примечаниями П. Савваитова, Санкт-Петербург 1872 [wersja w formacie PDF dostępna online: [http://www.byzantium.ru/library/savvaitov\\_puteshestvie\\_antoniya.pdf](http://www.byzantium.ru/library/savvaitov_puteshestvie_antoniya.pdf)], odczyt: 28 VII 2016]
- Russian travelers to Constantinople – Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries, opr. G. P. Majeska (= Dumbarton Oaks Studies XIX), Washington 1984
- Sancti Nicolai acta primigenia 1751 – Sancti Nicolai acta primigenia, opr. N. C. Falconius, Napoli 1751
- Siedem niebios i ziemia 1983 – Siedem niebios i ziemia. Antologia dawnej prozy bułgarskiej, wybór i przekł. T. Dąbek-Wirgowa, Warszawa 1983
- Słowo Jana Złotoustego – Słowo Jana Złotoustego, przekł. A. Michałowska, [w:] *Apokryfy i legendy*, s. 12–25
- Слово на второе пришествие Господа – Преподобный Ефрем Сирийский, Слово на второе пришествие Господа нашего Иисуса Христа, [w:] *Избранные проповеди святых отцов Церкви и современных проповедников, Благовест, б/г. Reprint z: „Сборникъ проповѣдническихъ образцовъ (проповѣди свято-отеческія и церковно-отечественныя)”, red. П. Дударевъ, wyd. 2., С.-Петербургъ 1912, s. 198–204 [dostęp online: <http://www.orthlib.ru/Efrem/mch.html#foot01>]*
- Слово о Духу Светоме – Слово о Духу Светоме у Врхобрезничком летопису, opr. З. А. Ранковић, „АП” 37 (2015), s. 251–270
- Слово о небесных силах – Слово о небесных силах, „Православный собеседник” [za: *Поучения Кирилла, епископа Ростовскаго (XIII века) I* (= Памятники Древле-Русской духовной письменности)], Казань 1859, s. 252–256 [dostęp online: [http://azbyka.ru/otechnik/Kirill\\_Rostovskij/slovo-o-nebesnykh-silakh/](http://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Rostovskij/slovo-o-nebesnykh-silakh/)], odczyt: 20 II 2016]. *Słowo o nebesnych silach, cego radi sozdan byst' celovek*, opr. S. V. Severyev, „Izvestija Imperatorskoj Akademii nauk po otdeleniju russkogo jazyka i slovesnosti” 9 (1860), nr 3, s. 182–192
- Sokrates Scholastyk, *Historia Kościoła* – Sokrates Scholastyk, *Historia Kościoła*, przekł. z jęz. gr. S. J. Kazikowski, wstęp E. Wipszycka, komentarz A. Ziółkowski, Warszawa 1986
- Sozomen Hermiasz, *Historia Kościoła* – Sozomen Hermiasz, *Historia Kościoła*, przekł. z jęz. gr. S. J. Kazikowski, wstęp Z. Zieliński, Warszawa 1980
- Stephanus Sabaitae, *Passio XX Martyrum Sabaitarum* – Stephanus Sabaitae, *Passio XX Martyrum Sabaitarum*, [w:] „AA” (20 Mart., III Mart.), 1865, s. 165–178; R. P. Blake, *Deux lacunes comblées dans la „Passio XX monachorum Sabaitorum”, „AB” 68 (1950), s. 78–118*
- Symeon z Tessaloniki, *O świętyjni Bożej* – Symeon z Tessaloniki, *O świętyjni Bożej*, przekł. A. Maciejewska, Kraków 2007 (łac. *De sacro templo*, PG 155, 305–362)
- Tarazjusz, *Na Ofiarowanie Najświętszej Maryi Panny* – św. Tarazjusz, *Na Ofiarowanie Najświętszej Maryi Panny* (PG, 98, 1491–1494: Tarasii Archiepiscopi Constantinopolitani, *Oratio in SS. Dei Matrem in Templum Deductam*, [w:] *Ojcowie wspólnej wiary*, s. 32–42 (tu odniesienie do PG 98, 460–465)

Teodor Studyta, *Descriptio constitutionis monasterii Studii* (PG 99, 1704–1720)

Teodor Studyta, *Mowa na Uroczystość Zaśnięcia NMP – św. Teodor Studyta, Mowa na Uroczystość Zaśnięcia NMP* (PG 99, 719–729; S. Theodori Studitae, *Laudatio in dormitionem sanctae Dominae nostrae Deiparae*), [w:] *Ojcowie wspólnej wiary*, s. 51–56

Teofil z Antiochii, *Do Autolika – Teofil z Antiochii, Do Autolika*, [w:] *Pierwsi apologetyci greccy. Kwadratus, Arystydes z Aten, Aryston z Pelli, Justyn Męczennik, Tacjan Syryjczyk, Micjades, Apolinary z Hierapolis, Teofil z Antiochii, Hermiasz*, przekł., wstęp i przyp. ks. L. Misiarczyk, oprac. ks. J. Naumowicz (= Biblioteka Ojców Kościoła 24), Kraków 2004

*The Life of Saint Basil – The Life of Saint Basil the Younger*, opr. D. F. Sullivan, A.-M. Talbot, S. McGrath (= *Dumbarton Oaks Studies XLV*), Washington 2014

*The 'Painter's Manual'... – The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna*, przekł. z jęz. gr. P. Hetherington, London 1974

*The Patria – Accounts of Medieval Constantinople. The Patria*, przekł. A. Berger (= *Dumbarton Oaks Medieval Library*, red. J. M. Ziolkowski), Harvard–Cambridge–London 2013

*The Sermon of Gregory Referendarius – The Sermon of Gregory Referendarius*, wstęp R. Guscini [wersja w formacie PDF dostępna online: [www.shroud.com/pdfs/guscini3.pdf](http://www.shroud.com/pdfs/guscini3.pdf)], na podstawie *Vat. Gr. 511 saec. XI*, f. 143b–150b w przekł. ang.: Guscini 2009, s. 70–87]

*The Syriac Chronicle – The Syriac Chronicle known as that of Zachariah of Mitylene*, przekł. na ang. F. J. Hamilton, E. W. Brooks (wg *BM Add. MS 17.202*), London 1899

*The Translation of Saint Nicholas – The Translation of Saint Nicholas: An anonymous Greek account of the transfer of the Body of Saint Nicholas from Myra to Lycia to Bari in Italy*, przekł. J. McGinley, H. Mursurillo, „*Bolletino di S. Nicola*” 10: *Studi e testi* (Bari, X 1980), s. 3–17 [dostęp online: <http://www.stnicholascenter.org/pages/translation-ii/>], odczyt: 25 II 2016]

*The Travels of Pero Tafur – The Travels of Pero Tafur* [wersja html publikacji: *Pero Tafur: Travels and Adventures (1435–1439)*, przekł., oprac. i wstęp M. Letts (= *The Broadway Travellers series*, red. Sir E. Denison Ross i E. Power), New York, London 1926 [dostęp online: <http://depts.washington.edu/silkroad/texts/tafur.html#ch17>], odczyt: 27 VII 2017]

*Typikon biskupa Nektarija (przed 1584) – Das Typikon des Bischofs Nektarij (vor 1584)*, [w:] Bentchev 2004, s. 26–38

*Une Description de Constantinople – K. Ciggaar, Une Description de Constantinople traduite par un pelerine anglais*, „*REB*” 34 (1976), s. 211–267

*Vita per Michaelem – St. Nicholas of Myra, Life, by Michael the Archimandrite (Vita per Michaelem)*, przekł. J. Quinn, B. Sewell (= *Bibliotheca Hagiographica Graeca 1348*), 2014 [wersja online: <http://www.roger-pearse.com/weblog/wp-content/uploads/2015/03/vita-per-Michaelem.pdf>], odczyt: 14 VIII 2017]

*Великие минеи... 1880 – Великие минеи четии. Выпуск 6. Октябрь. Дни 19–31*, opr. H. K. Миролюбов, Москва 1880 (reprint 2011)

*Wizja mnicha Kosmasa – Wizja mnicha Kosmasa*, [w:] *Synaxarium CP*, 110.39–112.37

*Житие преподобного Антония Римлянина – Житие преподобного Антония Римлянина*, „*ПС*” II (V–VI), s. 157–171, 310–324

*Żywot św. Bazylego Nowego – Żywot świętego Bazylego Nowego. Mytarstwa świętej Teodory*, przekł. z jęz. ros. A. Jemeljanuk, Hajnówka 1999

## Słowniki językowe Language Dictionaries

*Материалы для словаря... 1893 [2003] – Материалы для словаря древнерусского языка I. А–К*, opr. И. Срезневский, Санкт-Петербург 1893 (reprint 2003)

*Полный церковнославянский словарь – Полный церковнославянский словарь*, opr. Г. Дьяченко, Москва 2009

*Речник-индекс на Синайския Евхологий – Речник-индекс на Синайския Евхологий по изданието на Р. Нахтигал: Nachtigal, R. *Euchologium Sinaiticum. Starocerkevnoslvanski glagoslki spomenik. 1. Fotografiski posnetek. Ljubljana, 1941; 2. Text s komentarijem. Ljubljana, 1942**, opr. П. Пенкова, София 2008

*Словарь древняго славянскаго азыка – Словарь древняго славянскаго азыка составленный по Остромирову Евангелію*, opr. Ф. Миклошич, А. Х. Востоков, Я. И. Кочетов, Санкт-Петербург 1899

*Словарь старославянскаго азыка – Словарь старославянскаго азыка I–IV*, reprint wydania czeskiego z lat 1966–1997 uwzględniającego słowa z rękopisów słowiańskich IX–XII w., Санкт-Петербург 2006

*Słownik c.-s.-p. – Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski*, opr. ks. A. Znosko, Białystok 1996

*Słownik p.-c.-u. – Słownik polsko-cerkiewnosłowiańsko-ukraiński Teodora Witwickiego z połowy XIX wieku*, opr. J. Dzendzeliwski, red. nauk. J. Rieger, Warszawa 1997

*Słownik s.-c.-r.-p. – Słownik staro-cerkiewno-rusko-polski*, opr. H. Wątróbska, Kraków 2010

*Старобългарски речник – Старобългарски речник* [dostęp online: [http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg\\_search/](http://histdict.uni-sofia.bg/oldbgdict/oldbg_search/)]

*Старославянский словарь – Старославянский словарь (по рукописям X–XI вв.)*, red. P. M. Цейтлин, P. Вечерка, Э. Благова, Москва 1994

*Толковый словарь живого великорусского азыка*, opr. В. И. Даль, I–IV, Москва 2006

*Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu – Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, red. serii ks. W. Chrostowski, wyd. 4 popr. (= *Prymasowska Seria Biblijna*, red. ks. W. Chrostowski), Warszawa 2006



## Opracowania Studies

- Abraham 1904 – W. Abraham, *Powstanie organizacji kościoła łacińskiego na Rusi*, Lwów 1904
- Афонские Древности 1992 – Афонские Древности. Каталог выставки и фондов Эрмитажа, орг. В.Н. Залеская, Санкт-Петербург 1992
- Ajnałow 1975 – M. W. Ajnałow, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, przekł. A. Podsiadło, wybór S. Kozakiewicz, Warszawa 1975
- Александрович 1995a – В. С. Александрович, *Українське малярство XIII–XV ст.*, Львів 1995
- Александрович 1995b – В. Александрович, *Так звана „Найстарша українська ікона в польських колекціях”*, „ПД” 1995, nr 1 (18), 1995, s. 4–6
- Александрович 1999 – В. Александрович, „Икона карпачка”: фігура звеличення фігура замовчування, „УГО” 2 (1999), s. 143–160
- Aleksandrowycz 2000 – W. Aleksandrowycz, *Українське мalarstwo religijne drugiej połowy XIV–XVI wieku: „Spotkanie Wschodu i Zachodu”*, [w:] *Między sobą. Szkice historyczne*, red. T. Chynczewska-Hennel, N. Jakowenko, Lublin 2000, s. 56–83
- Александрович 2001 – В. Александрович, *Найдавніша перемишська житийна ікона святого Миколая та її реплки століть*, „Ковчег” 3 (2001), s. 156–181
- Aleksandrowycz 2016 – W. Aleksandrowycz, *Najstarsze dzieje malarstwa przemyskiego*, [w:] *Sztuka sakralna pogranicza II*, red. Z. Bator, M. Trojanowska, Przemyśl 2016, s. 153–164
- Александрович 2017 – В. Александрович, *Древнейшие образцы и начало бытования иконографии Спаса во славе в искусстве старокиевской традиции*, [w:] *In stone and bronze. Essays presented in honor of Anna Peskova. В камне и в бронзе. Сборник статей в честь Анны Песковой*, red. А. Е. Мусин, О. А. Щеглова (= Труды XLVIII), Санкт-Петербург 2017, s. 43–52 (Abstract: s. 636)
- Алексеев 1998 – А. Алексеев, *Сюжет „змея мытарств” в композиции русских икон „Страшного Суда”*, „ЦА” 4 (1998), s. 13–17
- Алпатов 1972 – М. Алпатов, *Андрей Рублев. Около 1370–1430. Альбом*, Москва 1972
- Alpatow 1975 – M. Alpatow, *Rublow*, przeł. J. Guze, Warszawa 1975
- Altaner, Stuiber [1978] 1990 – B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologia. Życie, pisma i nauka Ojców Kościoła*, przekł. z jęz. niem. P. Paciarek (w jęz. oryg. 1978), Warszawa 1990
- Amato 1988 – P. Amato, *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, [katalog wystawy: Rzym, Bazylika Santa Maria Maggiore, 18 VI–3 VII 1988], Roma 1988
- Amicissima... 2010 – *Amicissima. Studia Magdalanae Piwocka oblata I*, kom. red. G. Korpala i in., Cracoviae MMX
- Angelidi 1983 – C. Angelidi, *La version de la Vision du moine Cosmas*, „AB” 101 (1983), s. 73–95
- Angelidi 1994 – Ch. Angelidi, *Un texte patriographique et édifiant le „discours narratif” sur les Hodegoi*, „REB” 52 (1994), s. 113–149
- Angelidi, Papamastorakis 2000 – Ch. Angelidi, T. Papamastorakis, *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 373–387
- Angelidi, Papamastorakis 2005 – Ch. Angelidi, T. Papamastorakis, *Picturing the spiritual protector: from Blachernitissa to Hodegetria*, [w:] *Images of the Mother of God...* 2005, s. 209–224
- Ansaldi 1953 – G. R. Ansaldi, *Un antica icona della Vergine*, [w:] *Atti dell’VIII Congresso internazionale di studi bizantini: Palermo 3–10 Aprile 1951* (= Studi Bizantini e Neoellenici 8), Roma 1953, II, s. 63–72
- Anthivola... 2007 – *Anthivola. Wzorniki z kolekcji Makrisa-Margaritisa. Painting-patterns from the Makris-Margaritis Collection*, [w:] *Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa*, wstęp L. Kaczyński, K. Papoulias, Z. Golubiew, Kraków 2007
- Antonopoulou 1997 – T. Antonopoulou, *The Homilies of the Emperor Leo VI*, Leiden 1997
- Антонова 1966 – В. И. Антонова, *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина*, Москва 1966
- Антонова, Мнева 1963 – В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи I–II*, Москва 1963
- Архиепископ Данило II... 1991 – *Архиепископ Данило II и њего доба. Међународни научни скуп по поводом 650-години од смрти. Децембр 1987*, red. B. J. Ђурић, Beograd 1991
- Ars Graeca. Ars Latina... 2001 – *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, red. W. Bałus i in., Kraków 2001, s. 207–230
- Artelt 1974 – W. Artelt, *Kosmas und Damian (mit ihren Brüdern Anthimius, Leontius und Euprepilus) Ärzte*, [w:] *LCI 7* (1974), szp. 344–352
- Artifex Doctus I 2007 – *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin I*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, s. 189–208
- Aspra-Vardavaki 1992 – Aspra-Vardavaki, *Oi mikrographies tou Aikathistou ston kōdika Garret 13*, Princeton, Athenes 1992
- Assion 1974 – P. Assion, *Katharina (Aikaterinē) von Alexandrien*, [w:] *LCI 7* (1974), szp. 289–297
- Avner 2011 – R. Avner, *The Initial Tradition of the Theotokos at the Kathisma: Earliest Celebrations and the Calendar*, [w:] Brubaker, Cunningham 2011, s. 9–29
- Babić 1968 – G. Babić, *L’image symbolique de la „Porte Fermée” a Saint-Clément d’Ohrid*, [w:] *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age. Recueil d’études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, Paris 1968, s. 145–152
- Babić, Chatzidakis 1982 – G. Babić, M. Chatzidakis, *Les icônes de la péninsule balkanique et des îles grecques*, [w:] *Les icônes*, red. F. Nathan, Paris 1982
- Bakalova 1978 – E. Bakalova, *La vie de Sainte Parascève de Tyrnovo dans l’art balkanique du Bas Moyen Age*, „Byzantinobulgarica” V (1978), s. 175–211
- Balabanov, Nikolovski, Kornakov 1980 – K. Balabanov, A. Nikolovski, D. Kornakov, *Spomenici na kulturata na Makedonija*, Skopje 1980
- Baltoyanni 1994 – Ch. Baltoyanni, *Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion*, Athens 1994
- Baltoyanni 2000 – Ch. Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, [w:] *The Mother of God...* 2000, s. 139–153
- Banach 1973 – J. Banach, [Wstęp], [w:] *Ikony* 1973, s. 5–6

- Baniulytė 2002 – A. Baniulytė, *The Cult of the Virgin Mary and Its Images in Lithuania from the Middle Ages until the seventeenth Century*, „AAAV” 25 (2002), s. 157–194
- Банк 1966 – А. В. Банк, *Византийское искусство в собраниях советского союза*, Ленинград–Москва 1966
- Barber 2000 – Ch. Barber, *Early Representations of the Mother of God*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 253–261
- Барковская 2013 – С. П. Барковская, *Русская духовная культура*, Магнитогорск 2013
- Basiul 2007 – E. Basiul, *Warsztat malarski gotyckiego tryptyku z Matką Boską Apokaliptyczną, św. Katarzyną i św. Barbarą z Bazyliki katedralnej we Włocławku*, Toruń 2007
- Baume, Haffner, Metzger 2012 – D. Baume, M. Haffner, W. Metzger, *Sterbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie I (800–1200)*, Oldenbourg 2012
- Bechtold, Mussak 2009 – T. Bechtold, R. Mussak, *Handbook of Natural Colorants*, Innsbruck 2009
- Beckwith 1970 – John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1970
- Begunov 2005 – J. K. Begunov, *The Creative Heritage of Gregory Camblak (= Slavistic Printings and Reprintings 3*, red. C. D. van Schooneveld), Veliko Turnovo 2005
- Belting 1990 – H. Belting, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter des Bildes*, München 1990
- Belting 2010 – H. Belting, *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. T. Zatorski, Gdańsk 2010
- Belting, Belting-Inn 1966 – H. Belting, C. Belting-Inn, *Das Kreuzbild im „Hodegoi” des Anastasios Sinaïtes. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus*, [w:] *Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, red. W. N. Schumacher, Freiburg 1966
- Bentchev 1985 – I. Bentchev, *Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Gnadenbilder – Legenden – Darstellungen*, Bonn 1985
- Bentchev 2004 – I. Bentchev, *Die Technologie in den griechischen und bulgarischen Malerbüchern des 16.–19. Jahrhunderts*, Recklinghausen 2004
- Березович 2010 – Е. Л. Березович, *Русский Ад на иноязычном фоне: к сопоставительному изучению деривационной семантики межъязыковых лексических эквивалентов*, „ВЯ” 6 (2010), s. 37–57
- Бережная (Berezhnaya)
- Бережная 2003a – Л. А. Бережная, „Одесную” и „ошую”. *Русские русинские православные иконы „Страшного суда” на рубеже эпох*, [w:] *Человек между Царством и Империей*, red. М. С. Киселева. Москва 2003 [dostęp online: <http://drevn.narod.ru/berejnaja.htm>, odczyt: 20 VII 2014]
- Berezhnaya 2003b – L. Berezhnaya, *Orthodox Icons of Last Judgement Ruthenian Lands (16th–18th Centuries). Traditions, influences, and Unsolved Problems*, „СОЦИУМ” 3 (2003), s. 209–240
- Berezhnaya 2004 – L. Berezhnaya, *Sub specie mortis: Ruthenian and Russian last judgement icons compared*, „ERH” 11 (2004), 1, s. 5–32
- Berezhnaya, Himka 2014 – L. Berezhnaya, J-P. Himka. *The World to Come. Ukrainian Images of the Last Judgement*, Harvard 2014
- Bertelli 1961 – C. Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, „Bolletino d'Arte” 46 (1961), s. 24–32
- Bertelli 1968 – C. Bertelli, *Storia e vicende dell'immagine Edessena*, „Paragone” 37 (1968), s. 3–33
- Betea 2011 – R. Betea, *The Trial of the Soul. Post-Byzantine Visual Representations of the Tollbooths in the Romanian Churches of Maramureş*, [dostęp online: [kunsttexte.de/ostblick](http://kunsttexte.de/ostblick)] (E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte) 4 (2011), s. 1–15
- Bezwińska 1980 – J. Bezwińska, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1974–1976*, „RiS MNK” 12 (1980), s. 87–147
- Biskupski 1971 – R. Biskupski, *Warsztat malarski ikonowego drugiego ćwierci XV wieku*, „MMBLS” 14 (1971), s. 35–53
- Biskupski 1982 – R. Biskupski, *Wybrane warsztaty malarskiego ikonowego szkoły halickiej XV i XVI wieku*, „FHA” XVIII (1982), s. 25–42
- Biskupski 1984 – R. Biskupski, *Ikona Deesis z Paszowej (próba datowania)*, „MMBL” 28 (1984), s. 78–79
- Biskupski 1985 – R. Biskupski, *Malarsstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, „PSL” 3–4 (1985), s. 153–176
- Biskupski 1986 – R. Biskupski, *Deesis na jednym podobrazu w malarskim ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku*, „MMBL” 29 (1986), s. 106–128
- Biskupski 1991a – R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991
- Biskupski 1991b – R. Biskupski, *Ikony uit Polen. Oekraïense ikonen uit de verzameling van het Muzeum Historische te Sanok. Museum voor Religieuze Kunst Uden*, [katalog wystawy: 30 XI 1991–1 III 1992], Uden 1991
- Biskupski 1991c – R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991
- Biskupski 1998 – R. Biskupski, *Chrystus Pantokrator z Wujskiego. Ikona z XV wieku (= Katalog zbiorów)*, Sanok 1998
- Biskupski 1999 – R. Biskupski, *Spas w Siłach z Nowosielec i Matka Boska Hodigitria z Doliny (= Katalog zbiorów)*, Sanok 1999
- Biskupski 2000a – R. Biskupski, *Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku (= Katalog zbiorów)*, Sanok 2000
- Biskupski 2000b – R. Biskupski, *Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarskiego ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku*, [w:] *Polska - Ukraina...* 5 (2000), s. 157–164
- Biskupski 2004 – R. Biskupski, *O dwu zaginionych szesnastowiecznych ikonach Mandylionu i Narodzenia Matki Boskiej z cerkwi w Królowej Ruskiej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, red. J. Gienza, Łańcut 2004, s. 234–251
- Biskupski 2009 – R. Biskupski, *Szesnastowieczne ukraińskie ikony Mandylionu ze scenami przedstawiającymi jego cudowne powstanie*, [w:] *Szczelina światła...* 2009, s. 33–68
- Biskupski 2013 – R. Biskupski, *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku (= Katalog zbiorów I)*, Sanok 2013
- Bizancjum a Renesansy... 2012 – *Bizancjum a Renesansy. Dialog kultur, dziedzictwo antyku. Tradycja i współczesność. Byzantium and Renaissance. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity. Tradition and Modernity*, red. M. Janocha i in., Warszawa 2012, s. 341–358
- Благовещенский собор... 1999 – *Благовещенский собор Московского Кремля материалы и исследования*, red. Л. А. Щенникова, Москва 1999

- Blazejowskyj 1995 – D. Blazejowskyj, *Historical šematism of the eparchy of Peremyśl including the Apostolic Administration of Lemkivščyna (1828–1939)*, Lviv 1995
- Boberg 1974a – J. Boberg, *Elias Proph.*, [w:] *LCI 6* (1974), szp. 118–121
- Boberg 1974b – J. Boberg, *Eudokia Samaritanus (von Hierapolis)*, [w:] *LCI 6* (1974), szp. 174
- Bocheński 2001 – A. Bocheński, *Zabytki architektoniczne Gminy Dydnia w promocji turystycznej i aktywizacji gospodarczej regionu*, Kraków 2001
- Bocheński, Goetel 1952 – Z. Bocheński, M. Goetel, *Dział „Polska sztuka cechowa i sztuka cerkiewna”*, „SiR MNK” 1952, s. 53–69
- Bogyay 1966 – Th. v. Bogyay, *Deësis*, [w:] *RbK 1* (1966), szp. 1178–1186
- Bogyay 1968 – Th. v. Bogyay, *Deësis*, [w:] *LCI 1* (1968), szp. 494–499
- Bogyay 1972 – Th. v. Bogyay, *Thron (Hetoimasia)*, [w:] *LCI 4* (1972), szp. 306–313
- Böhm 1976 – B. Böhm, *Tychon von Amathus*, [w:] *LCI 8* (1976), szp. 504
- Боніфатій, Радомська 2004 – Боніфатій (Б. Івашків, В. Радомська), *Галицька ікона зі збірки монахів-студитів монастиря Св. Йосифа Обручника, м. Львів*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2004, s. 133–208
- Bonnell 1917 – J. K. Bonnell, *The Serpent with a Human Head in Art. And in Mystery Play*, „AJA” 21 (1917), nr 3 (VII–VIII) s. 255–291
- Borhy 2006 – L. Borhy, *Brigetio. Rzymskie miasto w Panonii w świetle badań archeologicznych* (= Xenia Posnaniensia), Poznań 2006
- Bos 2012 – A.-M. Bos, *Elijah looked and behold... Biblical Spirituality in Pictures* (= Studies in Spirituality Supplements), Leuven 2012
- Bougrat 1984 – M. Bougrat, *Trois Jugements derniers de Crète Occidentale*, „CB” 6 (1984), s. 13–66
- Bralewski 2011a – S. Bralewski, *Miejsca kultu w Konstantynopolu w relacji historyków kościelnych Sokratesa i Sozomena*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Historica” 87 (2011), s. 11–30
- Bralewski 2011b – S. Bralewski, *Życie religijne mieszkańców Konstantynopola*, [w:] *Konstantynopol Nowy Rzym. Miasto i ludzie w okresie wczesnobizantyńskim*, red. M. J. Leszka, T. Wolińska, Warszawa 2011, s. 401–432
- Branicka 2001 – M. Branicka, *Ikona św. Jana Chrzciciela – Anioła Pustyni z Odrzechowej w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „MMBLS” XXXV (2001), s. 23–50
- Branicka, Skrzyniarz 2002 – M. Branicka, S. Skrzyniarz, *Nieznana ikona Jana Chrzciciela Anioła Pustyni z początku XVII wieku z Muzeum Sprzętu Gospodarstwa Domowego w Ziębicach*, [w:] *Sztuka średnio-wiecznego Wschodu i Zachodu...* 2002, s. 83–96
- Braunfels 1949 – W. Braunfels, *Verkündigung*, Düsseldorf 1949
- Braunfels 1954 – W. Braunfels, *Die Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954
- Brenk 1964 – B. Brenk, *Die Anfänge der Byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, „Byzantinische Zeitschrift” 57 (1964), s. 106–126
- Brenk 1966 – B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes* (= Wiener byzantinische Studien 3), Vienna 1966
- Brenk 1972 – B. Brenk, *Weltgericht*, [w:] *LCI 4* (1972), szp. 512–523
- Brockhaus 1891 – H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891, s. 101
- Brubaker 2012 – L. Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm* (= Studies in Early Medieval History), London 2012
- Brubaker, Cunningham 2007 – L. Brubaker, M. B. Cunningham, *Byzantine Veneration of the Theotokos. Icons, Relics and the Eight-Centuries Homilies*, [w:] *From Rome to Constantinople. Studies in Honour of Averil Cameron*, red. H. Amirav, B. ter Haar Romeny, Leuven–Paris–Dudley 2007, s. 235–250
- Brubaker, Cunningham 2011 – L. Brubaker, M. B. Cunningham, *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Farnham–Burlington 2011
- Brykowski 1994 – R. Brykowski, *Lemkowska architektura cerkiewna*, [w:] *Lemkowie w historii...* 1994, s. 81–113
- Büchsel 2003 – M. Büchsel, *Die Entstehung des Christusporträts*, Mainz am Rhein 2003
- Buczkowski, Wojciechowska 1951–1952 – K. Buczkowski, M. Wojciechowska, *Dział rzemiosła artystycznego i kultury materialnej*, „SiR MNK” 1952, s. 122–128
- Budzyński 1990 – Z. Budzyński, *Sieć parafialna prawosławnej diecezji przemyskiej na przełomie XV i XVI wieku, Polska – Ukraina...* 1 (1990), s. 135–155
- Budzyński 1993 – Z. Budzyński, *Ludność pogranicza polsko-ruskiego w drugiej połowie XVIII wieku: stan, rozmieszczenie, struktura wyznaniowa i etniczna 1–2*, Rzeszów
- Bugaj 1999 – E. Bugaj, *Motywy figuralne na ceramice germańskiego kręgu kulturowego*, Poznań 1999
- Burckhardt 1961 – J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, przekł. M. Kreczkowska, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1961
- Бусева-Давидова 2000 – I. Бусева-Давидова, *Русский иконостас XVII в.: генезис типа и итоги эволюции*, [w:] *Иконостас...* 2000, s. 621–650
- Буслаевъ 1905 – Ф. И. Буслаевъ, *Исторія русской литературы. Лекці и читанныя*, wyd. 2, Москва 1905
- Бутырский 1996 – М. Н. Бутырский, *Византийское богослужение у иконы согласно типу монастыря Пантократора 1136 года*, [w:] *Чудотворная икона...* 1996, s. 145–158
- Bux 1987 – N. Bux, *Il culto e la liturgia*, [w:] *San Nicola...* 1987, s. 49–60
- Byzantina Europaea... 2007 – *Byzantina Europaea. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Waldemarowi Ceranowi*, red. M. Kokoszko, M. J. Leszka, Łódź 2007
- Byzantine Art... 1964 – *Byzantine Art a European Art*, red. M. Chatzidakis, [katalog wystawy: Zappeion Exhibition Hall 1 IV–15 VI 1964], Athens 1964
- Byzantine Hours 2001 – *Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium*, [katalog wystawy: Mistra, 3 VIII 2001–10 I 2002; BXM, 10 X 2001–10 I 2002; Biała Wieża (gr. Λευκός Πύργος) i Cytadela (gr. Επταπύργιον / Heptapyrgion) 10 X 2001–10 I 2002], tekst I. Christoforaki, przekł. E. K. Fowden, Athens 2001
- Byzantium... 2004 – *Byzantium: Faith and Power 1261–1557*, [katalog wystawy: MMA, 23 III–4 VII 2004], red. Helen C. Evans, New York 2004
- Byzantium... 2008 – *Byzantium 330–1453*, [katalog wystawy: Royal Academy of Art w Londynie, 25 X 2008–22 III 2009], red. R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008

- Cameron 1984 – A. Cameron, *The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story*, [w:] *Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko on His Sixtieth Birthday*, red. C. Mango, O. Pritsak, Cambridge 1984
- Cameron 1998 – A. Cameron, *The Mandylion and Byzantine Iconoclasm*, [w:] *The Holy Face...* 1998, s. 33–54
- Cameron 2000 – A. Cameron, *The Early Cult of the Virgin*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 3–15
- Cameron 2011 – A. Cameron, *Introduction. The Mother of God in Byzantium: Relics, Icons, Texts*, [w:] Brubaker, Cunningham 2011, s. 1–5
- Capodopere din evul... 2006 – *Capodopere din evul mediu Românesc în Muzeul Național de Artă al României. Masterpieces of the Romanian Middle Ages in the National Museum of Art of Romania*, tekst A. Lăzărescu i in., București 2006
- Cardon 2000 – D. Cardon, *Du verme cremexe au veluto chremesino: une filière vénitienne du cramoisi au XVe siècle*, [w:] L. Molà, R. C. Mueller, C. Zanier, *La Seta in Italia dal Medioevo al Seicento*, Venice 2000, s. 63–73
- Carr 1982 – A. W. Carr, *Gospel Frontispieces from the Comnenian Period*, „Gesta” 21 (1982), 1, s. 3–20
- Carr 1997 – A. W. Carr, *Icon with the Enthroned Virgin Surrounded by Prophets and Saints*, [w:] *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Era A.D. 843–1261*, red. H. C. Evans, W. D. Wixom, [katalog wystawy w MMA], New York 1997, kat. i il. 244
- Carr 2000 – A. W. Carr, *The Mother of God in Public*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 325–337
- Catalogue NSL 2006 – *Catalogue of the Slavonic Cyrillic Manuscripts of the National Szechenyi Library*, red. R. Cleminson, E. Moussakova, N. Voutova, wstęp O. Karsay, Budapest 2006
- Caudano 2017 – A. Caudano, „These Are the Only Four Seas”: *The World Map of Bologna, University Library, Codex 3632*, „DOP” 70 (2017), s. 167–190
- Cellini 1950 – P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, „Proporzioni” 3 (1950), s. 1–8
- Cerkiew – wielka tajemnica... 2001 – *Cerkiew – wielka tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich*, [katalog wystawy zorg. przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, IV–VIII 2001], Gniezno 2001
- Československo – Pol'sko... 1977–1978 – *Československo – Pol'sko. Stáročia susedstva a priateľ'stva. Polska – Czechosłowacja. Wiekі sąsiedztwa i przyjaźni*, [katalog wystawy: Muzeum Narodowe w Krakowie, Slovenské Národné múzeum v Bratislave, Národná galéria v Prahe], opr. Z. Gołubiew, Kraków–Warszawa–Bratysława–Praga, 1977–1978
- Charkiewicz 2007 – J. Charkiewicz, *Tobę raduje się całe stworzenie, Ikono grafia Matki Bożej w prawosławiu*, Warszawa 2007
- Chatzidakis M. 1962 – M. Chatzidakis, *Ícônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut* (= Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise 1), Venise 1962
- Chatzidakis M. 1969 – M. Chatzidakis, *Considérations sur la Peinture Postbyzantine en Grèce*, [w:] *Actes du Premier Congrès International des études balkaniques et Sud-Est Européennes II*, Sofia 1969, s. 705–714
- Chatzidakis M. 1974 – M. Chatzidakis, *Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque*, Μνημόσυρον Σοφίας Αντωνιάδης (= Library of the Hellenistic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies of Venice 6), Venice 1974, s. 169–211
- Chatzidakis M. 1976 – M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icone aux 11<sup>e</sup>–13<sup>e</sup> siècles et la transformation du templon*, [w:] *XV<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports: III. Art et archéologie. Byzance de 1071 à 1261*, Athènes 1976, s. 182–188
- Chatzidakis M. 1985 – M. Chatzidakis, *Icons of Patmos. Questions of Byzantine and post-Byzantine painting*, Athens 1985
- Chatzidakis N. 1988 – N. Chatzidakis, *Icon Painting in Crete during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, [w:] *Holy Image, Holy Space...* 1988, s. 48–50
- Chatzidakis N. 1998 – N. Chatzidakis, *Icons: The Velimezis Collection*, Athens 1998
- Chatzidakis N. 2001 – N. Chatzidakis, *Ikonen die Sammlung Velimezis*, Athen 2001
- Chatzidakis N. 2006 – N. Chatzidakis, *The Character of the Velimezis Collection*, [w:] *Adoration and Passion. Icons from the Velimezis Collection*, [katalog wystawy: British Library Gallery, 21 VIII–21 IX 2006], London 2006
- Chatziniolaou 1963 – A. Chatziniolaou, *Akathistos Hymnos*, [w:] *RbK I* (1963), szp. 94–96
- Chomik 2013 – P. Chomik, *Eschatologia w XVI–XVII-wiecznej literaturze prawosławnej z obszaru Wielkiego Księstwa Litewskiego*, [w:] *Czas Apokalipsy...* 2013, s. 99–105
- Chotkowski 1922 – ks. W. Chotkowski, *Redukcje monasterów bazylińskich w Galicji*, Kraków 1922
- Chouliarás 2016 – I. P. Chouliarás, *The post-Byzantine iconography of the individual punishments of the sinners in the depiction of Hell in Northwestern Greece. Differences and similarities to the Cretan school of painting*, „Zograf” 40 (2016), s. 141–158
- Christe 1996 – Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris 1996
- Christe 1999 – Y. Christe, *Le Jugement dernier*, La-Pierre-Qui-Vire 1999
- Chrześcijańskie dziedzictwo... 2010 – *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe Narodów Słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2010
- Chwalewik 1926 – E. Chwalewik, *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie I*, Warszawa–Kraków 1926
- Цимбаліста 2009 – М. Цимбаліста, *Огляд найдавніших ікон святої Параскеви з житієм у польських збірках*, [w:] „Апологет” (Матеріали I Міжнародної наукової конференції: Християнська сакральна традиція: Віра, Духовність, Мистецтво) 1–4 (6–19) (2009), s. 87–94
- Цимбаліста 2011 – М. Цимбаліста, *До питання іконографії святої Параскеви в українському іконописі кінця XIV–початку XVI століть*, „Літопис” 8 (13) 2011, s. 94–106
- Ciobanu 2010 – C. I. Ciobanu, *L'iconographie de „l'hymne Acatliste” dans les fresques de l'église St. Onuphre du Monastère Lavrov et dans la peinture extérieure Moldave au temps du premier règne de Petru Rareș*, „RRHA” 47 (2010), s. 3–24
- Cioffari 1980 – G. Cioffari, *La leggenda di Kiev. Slovo o perenesenii moscej Sv. Nikolaja*, Bari 1980
- Civilizația epocii... 2004 – *Civilizația epocii lui Ștefan cel Mare 1457–1504*, [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Bukareszcie, VIII–IX 2004], red. V. Gheorghiță, București 2004

- Clermont-Ganneau 1876 – Ch. Clermont-Ganneau, *Horus et Saint Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre*, „RA” 32 (1876), s. 372–399
- Цодикович 1995 – В. К. Цодикович, *Семантика иконографии „Страшного суда”*, Ульяновск 1995
- Conferința științifică... 2013 – *Conferința științifică cu participare internațională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor” (ediția a V-a)*, Chișinău, 22–24 mai 2013, red. L. Ciobanu i in., Chișinău 2013
- Constantinides 1980 – E. Constantinides, *The question of the date and origin of the earliest Akathistos cycles in byzantine monumental painting in the light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson*, [w:] XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Wien 1980, s. 503
- Constas 2006 – N. P. Constas, *Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen*, [w:] *Thresholds of the Sacred...* 2006, s. 163–184
- Cormack 1985 – C. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine society and its icons*, London 1985 [wyd. pol.: *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, tłum. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999]
- Cormack 2000 – R. Cormack, *Icon of the Triumph of Orthodoxy*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 32, s. 340–341
- Corrigan 1988 – K. Corrigan, *The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev*, „DOP” 42 (1988), s. 1–11
- Corrigan, Ševčenko 2011 – K. Corrigan, N. P. Ševčenko, *The teaching of the ladder: The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417*, [w:] *Images of the Byzantine World. Visions, Messages and Meanings. Studies presented to Leslie Brubaker*, red. A. Lymberopoulou, (Ashgate) 2011, s. 99–120
- Corsi 1987 – P. Corsi, *San Nicola. La tradizione delle reliquie*, [w:] *San Nicola...* 1987, s. 20–36
- Costea 2002–2003 – C. Costea, *The Life of Saint Nicholas in Moldavian murals from Stephen the Great (1457–1504) to Jeremiah Movilă (1596–1606)*, „RRHA” XXXIX–XXXX (2002–2003), s. 25–32
- Costea 2009 – C. Costea, *Sub semnul miresei nenuntite: despre reprezentarea imnului Acatist în Moldova secolului al XVI-lea*, „AT” XIX (2009), s. 99–108
- Costea 2010 – C. Costea, *Notes on the Akathistos at Arbore*, „RRHA” XLVII (2010), s. 25–54
- Cotsonis 2002 – J. Cotsonis, *The Virgin and Justinian on Seals of the Ekklesiekdikoi of Hagia Sophia*, „DOP” 56 (2002), s. 41–55
- Curtius 2005 [1948] – E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i opr. A. Borowski, Kraków 2005 (oryg. w jęz. niem.: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948)
- Cutler 2000 – A. Cutler, *The Mother of God in Ivory*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 167–175
- Ćirković 1992 – S. Ćirković, *La Serbie au Moyen Age*, przekł. Dom Wilibrord Witters, [b.m.] 1992
- Czajkowski 1995 – J. Czajkowski, *Dzieje osadnictwa historycznego na Podkarpaciu i jego odzwierciedlenie w grupach etnograficznych*, [w:] *Łemkowie w historii...* 1995, s. 27–166
- Czas Apokalipsy... 2013 – *Czas Apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze europejskiej od starożytności do wieku XVII*, red. K. Zalewska-Lorkiewicz, Warszawa 2013
- Czastka-Kłapyta 2014 – J. Czastka-Kłapyta, *Kolędowanie na Huculszczyźnie*, Kraków 2014
- Чешмеджиев 2008 – Д. Чешмеджиев, *Митрополит Киприан и култовете на българските светци*, „SS” V (2008), s. 15–30
- Чистякова 2011 – М. В. Чистякова, *Псковская проложная редакция жития великомученицы Параскевы Иконийской*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Wielkiego Księstwa Litewskiego. W 440. rocznicę Unii Lubelskiej*, red. S. Kawalou, M. Kojder, Lublin 2011, s. 13–24
- Чудотворная икона 1996 – *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, red. А. М. Лидов, Москва 1996
- Czupryk 2002 – R. Czupryk, *Eparchia przemyska na pograniczu polsko-ruskim (XIV–XVIII w.)*, *Rys historyczny*, „Prace Historyczno-Archivalne” 11 (2002), s. 85–104
- Чуракова 2017 – А. Ю. Чуракова, *Подвеска-иконка чудо свя Георгия о змие с городища близ Шенетовки*, [w:] *In stone and bronze. Essays presented in honor of Anna Peskova. В камне и в бронзе. Сборник статей в честь Анны Песковой*, red. А. Е. Мусин, О. А. Щеглова (= Труды XLVIII), Санкт-Петербург 2017, s. 611–614 (Abstract: s. 647)
- Dagron 1991 – G. Dagron, *Holy Images and Likeness*, „DOP” 45 (1991), s. 23–33
- Daley 2001 – B. E. Daley, S. J., *“At the Hour of Our Death”: Mary’s Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature*, „DOP” 55 (2001), s. 71–72
- Damjanović i in. 2015 – L. Damjanović, O. Marjanović, M. M. Stojanović, V. Andrić, U. B. Mioč, *Spectroscopic investigation of two Serbian icons painted on canvas*, „JSCS” 80 (2015), s. 805–817
- Daniélou 1953 – J. Daniélou, *Platonisme et théologie mystique. Essai sur la doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris 1953
- Danka, Kowalski 2000 – I. R. Danka, A. P. Kowalski, *Kultura i wyobrażenia społeczeństw neolitycznych. Wybór słownictwa indoeuropejskiego*, [w:] *ΕΙΔΩΛΟΝ. Kultura archaiczna w zwierciadle wyobrażeń, słów i rzeczy*, Gdańsk 2000, s. 217–243
- Darrouzès 1961 – J. Darrouzès, *Opuscules et lettres*, Paris 1961
- Dąb-Kalinowska 1980 – M. Dąb-Kalinowska, *Ikona Matki Boskiej Smoleńskiej w kościele Dominikanów w Gdańsku. Problem kultu i funkcji*, [w:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, Poznań 1980, s. 117–133
- Δεκάζου 2016 – Α. Δεκάζου, *Οι ατομικές τιμωρίες των αμαρτωλών στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική*, część pracy doktorskiej A. Dekazou przygotowanej na Uniwersytecie w Janinie pod kier. prof. M. Garidi, zawierająca materiały zasadniczo zebrane w latach 1998–1999, opublikowana w wersji elektronicznej w 2016 r. [dostęp: 17 VI 2017]
- Δεκάζου 2016 – Α. Δεκάζου, *Απεικόνιση ατομικών τιμωριών των αμαρτωλών στη χριστιανική και κινεζική κόλαση*, część pracy doktorskiej A. Dekazou przygotowanej na Uniwersytecie w Janinie pod kier. prof. M. Garidi, zawierająca materiały zasadniczo zebrane w latach 1998–1999, opublikowana w wersji elektronicznej w 2016 r. [odczyt: 17 VI 2017]
- Deluga 1994 – W. Deluga, *W kręgu sztuki Kościoła wschodniego. Metoda porównawcza w studiach nad rytownictwem i malarstwem XVI i XVII wieku*, [w:] *Polska-Ukraina...* 2 (1994), s. 327–333
- Deluga 1996 – W. Deluga, *Un triptyque italo-crétois des collections du Musée National de Varsovie*, „BMNV” XXXVI (1996), nr 3–4, s. 14–33
- Deluga 2001 – W. Deluga, *„Ikona karpacka” – spór o terminologię współczesnej historii sztuki*, „ΥΓΟ” 5 (2001), s. 233–242

- Deluga 2002 – W. Deluga, *Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: głos w dyskusji badaczy polskich i ukraińskich*, „Ukraiński Humanitarny Ohlad” VII (2002), s. 116–131
- Deluga 2003a – W. Deluga, *Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej. Dokumentacja naukowa Jarosława Bohdana Konstantynowicza*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego...* I (2003), s. 212–225
- Deluga 2003b – W. Deluga, *Grecka wspólnota religijna w Rzeczypospolitej. Uwagi na marginesie książki Ihora Lylo*, „Ukraiński Humanitarny Ohlad” VIII (2003)
- Deluga 2005a – W. Deluga, *Ukrainian orthodox iconostases from the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Arte Christiana” XCIII (831) (2005), s. 443–454
- Deluga 2005b – W. Deluga, *Zbiory cerkiewne w ukraińskich muzeach lwowskich na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie*, red. S. Batruch, R. Zilinko, Lublin 2005, s. 99–105
- Deluga 2007 – W. Deluga, *Malarstwo ikonowe na Rusi Koronnej w XV i XVI w.*, [w:] *The Orthodox Church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition*, red. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, W. Walczak, Białystok 2007, s. 263–276
- Deluga 2008 – W. Deluga, *Panagiotafitika. Greckie ikony i grafiki cerkiewne*, Kraków 2008
- Демина 1994 – Е. Демина, *Новоболгарская версия „Жития Петки Тырновской” Патриарха Евфимия в трудах российских филологов XIX в.*, „Тырновска книжовна школа” 5, Велико Търново 1994, s. 259–272
- Demus 1948 – O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948
- Der Nersessian 1975 – S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, [w:] *Studies in the Art of the Karyie Djami IV*, red. P. Underwood, New Jersey 1975, s. 305–351
- Desreumaux 1988 – A. Desreumaux, *La Doctrine d'Addai, l'image du Christ et les Monophysites*, [w:] *Nicée II 787–1987*, red. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1988, s. 73–79
- Deubner 1907 – *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig 1907
- Дьяченко 1900 [2012] – Г. М. Дьяченко, *Праздничный отдых христианина*, Москва 1900 (reprint 2012)
- Диба 1996 – Ю. Диба, *До типології зображень храму в українській іконі XV–XVI століть*, „ВДУЛП” 310 (1996), s. 15–20
- Димитрій (Ярема) патріарх 1994 – Димитрій (Ярема) патріарх, *Українські ікони Спаса в славі*, „Родовід” 7 (1994), s. 25–28
- Димитрій (Ярема) патріарх 2005 – Димитрій (Ярема) патріарх, *Іконопис Західної України XII–XV ст.*, Львів 2005
- Djurić 1961 – V. J. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, wstęp S. Radojčić, Belgrade 1961
- Дмитрух 2008 – о. С. Дмитрух, *Українське сакральне мистецтво з колекції „Студіон”. Частина 2. У збірці Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького*, Львів 2008
- Dobrowolski 1952 – T. Dobrowolski, *Zarys historii Muzeum Narodowego w Krakowie*, „SiR MNK” I (1952), s. 12–50
- Dobrowolski 1976 – T. Dobrowolski, *Wspomnienia z lat 1950–1956*, „SiR MNK” XI (1976), s. 11–20
- Dobrzeński 1973 – T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, „RMNW” XVII (1973), s. 5–86
- Dobrzeński 1974 – T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, „RMNW” XVIII (1974), s. 215–308
- Dobrzeński 1975 – T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, „RMNW” XIX (1975), s. 5–263
- Dobschütz 1899 – E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur*, XVIII, Leipzig 1899
- Dobschütz 1909a – E. von Dobschütz, *Das Christus-Bild Abgars*, „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchlichen Kunst” XIV (1909)
- Dobschütz 1909b – E. von Dobschütz, *Das Schweifstuch der Veronika*, „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchlichen Kunst” XIV (1909)
- Dodd 2001 – E. Dodd, *The Frescoes of Mar Musa Al-Habashi: A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto 2001
- Dom Jones 1951–1952 – E. M. Dom Jones, *The iconography of the Falling Asleep of the Mother of God in Byzantine Tradition*, „ECQ” 9 (1951–1952), s. 101–112
- Дончева-Панайотова 2004 – Н. Дончева-Панайотова, *Григорий Цамблак и българските литературни традиции в Източна Европа XV–XVII в.*, Велико Търново 2004
- „Do piękna nadprzyrodzonego”... 2003 – „Do piękna nadprzyrodzonego”. *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, grekokatolickiego I–II*, red. K. Mart, Chełm 2003
- Δρακοπούλου 2002 – E. Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο- οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής*, [w:] *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, red. E. Δρακοπούλου, Αθήνα 2002, s. 101–139
- Drandaki 2002 – A. Drandaki, *Greek Icons. 14th–18th century. The Rena Andreadis Collection*, Athens–Milano 2002
- Dreams, Healing, and Medicine...* 2013 – *Dreams, Healing, and Medicine in Greece. From Antiquity to the Present*, opr. S. M. Oberhelman, Farnham–Burlington 2013
- Drijvers 1991 – H. J. W. Drijvers, *The Abgar Legend*, [w:] *New Testament Apocrypha*, red. W. Schneemelcher, Westminster 1991, s. 492–500
- Drijvers 1998 – H. J. W. Drijvers, *The Image of Edessa in the Syriac Tradition*, [w:] *The Holy Face...* 1998, s. 13–31
- Друль 2011 – М. Друль, *Техніко-технологічні дослідження ікон „Юрій Зміборець” зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького та музею монастиря студитського уставу Святого Обручника Йосипа „Студіон”*, „Літопис” 8 (13) (2011), s. 88–93
- Duć-Fajfer 1994 – H. Duć-Fajfer, *Kult i ikonografia świętego Dymitra z Salonik na Łemkowszczyźnie*, [w:] *Łemkowie w historii...* 1994, s. 291–307
- Дувакина 1985 – Е. В. Дувакина, *Проблемы иконографии „О Тебе Радуется” в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря*, [w:] „ФС” 1 (1985), s. 187–199
- Dyrzcz 1999 – R. Dyrzcz, *Przenikanie pogańskich form kultowych do chrześcijaństwa na przykładzie kultu boga Asklepiosa i świętych zwanych Anargyroi*, „VP” 19 (1999), s. 36–77
- Dziadul 2014 – P. Dziadul, *W oczekiwaniu na Paruzję. Myśl eschatologiczna w prawosławnym piśmiennictwie słowiańskim do połowy XVI wieku*, Kraków 2014
- Dzieduszycki 1882 – W. Dzieduszycki, *Obraz św. Jana Chrzciciela znaleziony w cerkwi św. Mikołaja w Buczaczu (z ryciną)*, „PA” 1 (1882), s. 18–21

- Dzielska 2002 – M. Dzielska, *Porządek anielski w Hierarchii niebiańskiej Pseudo-Dionizego Areopagity*, [w:] *Księga o aniołach*, red. H. Oleschko, Kraków 2002, s. 122–130
- Dziuba 1964 – S. Dziuba, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w roku 1961*, „RiS MNK” VIII (1964), s. 341–384
- Джурова 1979 – А. Джурова, *Орнамент и миниатюра болгарских рукописей X–XIV веков*, София 1979
- Eastmond 2000 – A. Eastmond, *Triptych of the Virgin Hodegetria, Angels and Saints*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 60, s. 400–401
- Efremov 2002 – A. Efremov, *Icoane românești*, București 2002
- Εικονες... 1980 – Εικονες. Συλλογή Γεωργίου Τοακτρούλου, Αθήνα 1980
- Εικονες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου” 2008 – Εικονες με την υπογραφή „Χειρ Αγγέλου”. Η τεχνική ενός Κρητικού ζωγράφου του 15ου αιώνα. *Icons by the hand of Angelos. The Painting Method of a fifteenth-century Cretan Painter*, red. K. Milanou, Ch. Vourvoupoulou, L. Vranopoulou, A.-E. Kalliga, Αθήνα 2008
- Eikones tes Roumanias... 1993 – Eikones tes Roumanias 16os–18os. *Romanian icons 16th–18th century. Byzantine Museum 29 March–29 April 1993*, Athens 1993
- Eliade 1966 – M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. J. W. Kowalski, Warszawa 1966
- Emminghaus 1972 – J. H. Emminghaus, *Verkündigung an Maria*, [w:] *LCI 4* (1972), s. 422–438
- Encyklopedia muzyczna... 1993 – Encyklopedia muzyczna 4, red. E. Dziebowska i in., Warszawa 1993
- Encyklopedia muzyczna... 1997 – Encyklopedia muzyczna 5, red. E. Dziebowska i in., Warszawa 1997
- Encyklopedia muzyki... 1995 – Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995
- Этингоф 2000 – О. Е. Этингоф, *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков*, Москва 2000
- Europa Jagellonica 1386–1572 – Europa Jagiellonica 1386–1572. *Art and Culture in Central Europe under the Jagiellonian Dynasty. Exhibition Guide* [Kutná Hora, 20 V–30 IX 2012; Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, listopad 2012–styczeń/luty 2013; Haus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte Potsdam, II/III 2013–VI 2013], opr. J. Fajt, Praha 2012
- Εὐστρατιάδης 1930 – Σ. Εὐστρατιάδης, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὑμνογραφίᾳ* (= Ἀγιορείτικη Βιβλιοθήκη 6), Παρίσι 1930
- Evdokimov 1964 – P. Evdokimov, *Prawosławie*, przekł. J. Klinger, Warszawa 1964
- Every 1976 – G. Every, *Toll Gates on the Air Way*, „ECR” 8 (1976), s. 139–151
- Everyday Life in Byzantium... 2002 – *Everyday Life in Byzantium*, [katalog wystawy: *Byzantine Hours. Works and Days in Byzantium*, Thessaloniki, Muzeum Archeologiczne, październik 2001–styczeń 2002], red. D. Papanikola-Bakirtzi, Athens 2002
- Евсеева, Шведова 1996 – Л. М. Евсеева, М. М. Шведова, *Афонские списки «Богоматери Портаитиссы» и проблема подобия в иконописи*, [w:] *Чудотворная икона...* 1996, s. 336–362
- Fastnacht 1962 – A. Fastnacht, *Osadnictwo ziemi sanockiej w latach 1340–1650*, Wrocław 1962
- Fatouros 1999 – G. Fatouros, *Theophanes Graptos*, [w:] *BBK 11* (1996) [dostęp online: [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl), ostatnie uaktualnienie: 26 IX 1999, odczyt: 25 X 2003]
- Федак 2013 – М. Федак, *Датовані ікони страшиного суду з колекції національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, „ВЛУМ” 12 (2013), s. 358–374
- Федак 2017 – М. Федак, *Іконографічні та художньо-стильові особливості іконі „Христос у зробі” („Людина Болю”) другої третини XVI ст. зі Старого Самбора*, „Н” 4 (136) 2017, s. 928–934
- Fenczak 1990 – A. Fenczak, *Sytuacja wyznaniowa w Przemysłu za Władysława Jagiełły (wybrane problemy)*, *Polska – Ukraina...* 1 (1990), s. 105–133
- Filarska 1999 – B. Filarska, *Archeologia chrześcijańska zachodniej części Imperium Rzymskiego*, Warszawa 1999
- Filipowicz-Osieczkowska 1936 – C. Filipowicz-Osieczkowska, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Kraków MCMXXXVI
- Freedberg 1989 – D. Freedberg, *Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989
- Frický 1971 – A. Frický, *Ikony z východného Slovenska*, Košice 1971
- Fritz 1966 – M. Fritz, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf Deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik* (= Beihefte der Bonner Jahrbücher 20), Köln 1966
- Gabelić 1989 – S. Gabelić, *The Iconography of the Miracle of Chonae. An Unusual Example from Cyprus*, „Zograf” 20 (1989), s. 98–102
- Gadomski 1975 – J. Gadomski, *Grupa małopolskich obrazów Madonny z Dzieciątkiem z połowy XV wieku*, „SPKNO PAN” w Krakowie 19/1 (1975)
- Gadomski 1981 – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470*, Warszawa 1981
- Gadomski 1986 – J. Gadomski, *Imagines Beate Mariae Virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku*, „FHA” XXII (1986), s. 29–48
- Gadomski 1988 – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988
- Gadomski 1995 – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995
- Gadomski 1998 – J. Gadomski, *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskiej Hodegetrii z wieku XV*, „FHA” SN 4 (1998), s. 217–224
- Gadomski 2001 – J. Gadomski, *Bizantyńskie echa w polskim malarstwie tablicowym wieku XV*, [w:] *Ars Graeca...* 2001, s. 323–330
- Gadomski 2009 – J. Gadomski, *Malarstwo tablicowe Małopolski 1450–1540. Addenda*, „FHA” 12 (2009), s. 55–65
- Gadomski 2010 – J. Gadomski, *O tryptyku z Hodegetrią w Trzemesni*, [w:] *Amicissima...* 2010, s. 51–59
- Gadomski 2014 – J. Gadomski, *Typ ikonograficzny*, [w:] *Prolegomena do badań...* 2014, s. 29–37
- Gaertringen 2004 – R. H. von Gaertringen, *Italienische Gemälde im Stadel 1300–1550. Toskana und Umbrien* (= Kataloge der Gemälde im Städtelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main VI), Mainz am Rhein 2004
- Gajerski – S. F. Gajerski, *Materiały do historii ośrodków garncarskich w Potyliczu i okolicy*, „PSL” 14 (1960), z. 1, s. 42–50
- Galassi 1953 – G. Galassi, *Roma e Bisanzio I-II*, Roma 1953

- Галерея ім. Дезидерія Миллого... 1989 – Галерея ім. Дезидерія Миллого Музею Української Культури у Свидинку. Путівник (*Galéria Dezidera Millyho Múzea Ukrajinskej Kultúry vo Svidňku. Sprievodca*), tekst В. Грешлик, Свидник 1989
- Galeria obrazów 1914 – *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy*, opr. H. Ochenkowski, Kraków 1914
- Галицько-волинська... 1993 – Галицько-волинська держава. Передумови виникнення, історія, культура, традиції”, Галич 19–21 серпня 1993 р., Львів 1993
- Гальковский 1913 – Н. Г. Гальковский, *Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси 2*, Москва 1913
- Garidis 1971 – M. Garidis, *Contacte éventuels entre la peinture de la Grèce du Nord et de la Moldavie, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, [w:] *XIV<sup>e</sup> Congrès International...* 1971, s. 141–143
- Garidis 1985 – M. K. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie – esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985
- Garrison 1949 – E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949
- Gavriloff 1951–1952 – M. Gavriloff, *The Dormition and Assumption of the Blessed Virgin in Slav Iconography*, „ECQ” 9 (1951–1952), s. 113–119
- Gawel 1970 – A. Gawel, *Origin of realgar in the Flysch deposits of the environs of Baligród (Middle Carpathians)*, „Mineralogy” 1, s. 7–16
- Georgievski 1999 – M. Georgievski, *Icon Gallery – Ohrid*, przekł. z jęz. maced. M. Georgievski, Ohrid 1999
- Georgopoulou 2000 – M. Georgopoulou, *Part of a Relief Plaque with the Virgin Hodegetria*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 58, s. 396–397
- Герцман 1999 – E. B. Герцман, *Documenta Koukouzeliana*, „BB” 58 (1999), s. 104–116
- Gerke 1934 – F. Gerke, *Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance*, „RQAK” 42 (1934), s. 1–34
- Gerstel 1993 – S. E. J. Gerstel, *Mandylion and Eucharist*, [w:] *Nineteenth Annual Byzantine Studies Conference*, Princeton 1993
- Герстел 1996 – Ш. Герстел, *Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах*, [w:] *Чудотворная икона 1996*, s. 76–87
- Gerstel 1999 – S. E. J. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle 1999
- Giemza 1994 – J. Giemza, *O zbiorach sztuki cerkiewnej w Łańcuckim Muzeum*, „Rzeszowski Informator Kulturalny” 1994, nr 10, s. 8–9
- Giemza 1995 – J. Giemza, *Treści biblijne i apokryficzne w ikonach Sądu Ostatecznego*, „Перемиські дзвони” 2 (19) 1995, s. 9–12
- Giemza 2004 – J. Giemza, *Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum – Zamku w Łańcucie*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2004, s. 17–56
- Giemza 2017 – J. Giemza, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2017
- Gil, Skoczylas 2013 – A. Gil, I. Skoczylas, *Przed wielkim podziałem. Prawosławna metropolia kijowska do 1458 roku*, Lublin 2013
- Gil, Skoczylas 2014 – A. Gil, I. Skoczylas, *Kościół wschodnie w państwie polsko-litewskim w procesie przemian i adaptacji w latach 1458–1795*, Lublin 2014
- Gilewicz, Różański 1963 – A. Gilewicz, J. Różański, *Ziemia przemyska. Rys historyczno-gospodarczy*, [w:] *Ziemia przemyska*, red. K. Sz wajca, Kraków 1963
- Giorgi 2011 – M. de Giorgi, *Il Giudizio Universale in Italia meridionale fra tradizione bizantina e innovazione gotica*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 153
- Гкиолές 1981 – N. Гкиолές, *Ἡ Αναλήψις τοῦ Χριστοῦ βασιει τῶν μνημείων τῆς Α' χιλιετηρίδος*, Athens 1981
- Goetel 1952 – M. Goetel, *Nieznana ikona szkoły moskiewskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „RiS MNK” I (1952), s. 239–269
- Гольдберг i in. 1967 – Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева, *Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков*, Москва 1967
- Goldfrank 1995 – D. M. Goldfrank, *Who Put the Snake on the Icon and the Tollbooths on the Snake? – A Problem of Last Judgement Iconography*, „HUS” 19 (1995), s. 180–199
- Goldschmidt, Weitzmann – A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts I–II*, Berlin 1930–1934 (reprint Berlin 1979)
- Горда-Цибко 2016 – О. Горда-Цибко, *Участь Яна Матейка в Археологічно-бібліографічній виставці Ставропігійського інституту у Львові 1888–1889 років*, [w:] *Sztuka sakralna pogranicza...* 2016, s. 131–137
- Gounaris 1991 – G. Gounaris, *The Church of Christ in Veria*, Thessaloniki 1991
- Γουναρί 1999 – G. Γουναρί, *Εικονής της Μονής Λεμνωος Λεσβου* (= Byzantina Mnimeia II), Θεσσαλονίκη 1999
- Górecki 1980 – T. Górecki, *Z problematyki ikonografii świętych wojowników w malarstwie ściennym katedry w Faras*, „RMNKW” 24 (1980), s. 173–254
- Grabar 1923 – A. Grabar, *La Tradition des Masques du Christ dans l'Orient chrétien*, „Archives alsaciennes d'Histoire d'art” II (1923)
- Grabar 1924 – A. Grabar, *L'église de Boiana*, Sofia 1924
- Grabar 1928 – A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, wstęp G. Millet, Paris 1928
- Grabar [1930] 1968 – A. Grabar, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, [w:] *Mélanges Charles Diehl*, 3, Paris 1930, s. 19–27, przedruk w: *L'Art de la fin...* I 1968, s. 169–175
- Grabar 1931 – A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, „Seminarium Kondakovianum” 1931
- Grabar 1936 – A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantine. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, Paris 1936
- Grabar 1954a – A. Grabar, *Notes sur l'iconographie anciennes de la Vierge*, „CTA” 1954, s. 5–9
- Grabar [1954b] 1968 – A. Grabar, *Découverte à Rome d'une icône de la Vierge à l'encaustique*, „CTA”, s. 531–533, przedruk w: *L'Art de la fin...* I, 1968, s. 529–534
- Grabar [1956] 1968 – A. Grabar, „L'esthétisme” d'un théologien humaniste Byzantin du 9<sup>e</sup> siècle, „RSR” 1956, s. 189–199, przedruk w: *L'Art de la fin...* I, 1968, s. 60–69
- Grabar 1968 – A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, New York 1968, s. 189–199



- Grabar 1980 – A. Grabar, *La représentations des „peuples” dans les images du jugement dernier en Europe orientale*, „Byzantion” 50 (1980), s. 186–197
- Grabar 1984 – A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1984
- Graff 2002 – G. Graff, *Z wysokiej Poloniny. Huculskie fascynacje Heleny Dąbczańskiej*, [folder wystawy Muzeum Etnograficznego w Krakowie], Kraków 2002
- Graves, Patai 1993 – R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przekł. R. Gromacka, Warszawa 1993
- Gravgaard 1979 – A.-M. Gravgaard, *Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. A Catalogue*, Copenhagen 1979
- Grierson 1982 – Ph. Grierson 1982, *Byzantine Coins*, London–Berkeley–Los Angeles 1982
- Grondijs 1941 – L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Brüssel 1941
- Gronek 2007 – A. Groniek, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza (= Biblioteka Tradycji LVIII)*, Kraków 2007
- Gronek A. 2016 – A. Groniek, *Treści przedstawień Króla Chwały w zachodnioruskiej sztuce cerkiewnej XV–XVI wieku*, [w:] *Studia o kulturze cerkiewnej...* 2016, s. 9–26
- Grotowski 2003 – J. Grotowski, *The legend of St. George Saving a Youth from Captivity and Its Depiction in Art*, [w:] „Series Byzantina” I, red. W. Deluga (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), Warszawa 2003, s. 27–77 [dostęp online: [http://www.icon-art.info/book\\_contents.php?book\\_id=84](http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=84)]
- Grotowski 2004 – P. Ł. Grotowski, *Konstantynopol w oczach Haruna ibn Jahja i Dobryni Jadrejkowicza – kilka uwag o wartości relacji przybyszów odwiedzających stolicę Cesarstwa*, [w:] „Series Byzantina” II (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), Warszawa 2004, s. 55–85
- Grotowski 2007 – P. Ł. Grotowski, *Motyw gotyckiej zbroi płytowej jako wczesny przejaw okcydentalizacji w ruskim malarstwie ikonowym XV wieku*, [w:] *Artifex Doctus I* 2007, s. 47–56
- Grotowski 2011 – P. Ł. Grotowski, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843–1261). Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*, Kraków 2011
- Grotowski 2013 – P. Ł. Grotowski, *W stronę Patmos: wizje apokaliptyczne w sztuce bizantyńskiej i pobizantyńskiej*, [w:] *Czas Apokalipsy...* 2013, s. 213–232
- Grotowski 2017 – P. Ł. Grotowski, *Hodegon – z rozważań nad pierwotną lokalizacją konstantynopolitańskiego sanktuarium*, [w:] *Miasto na skrzyżowaniu mórz i kontynentów: wczesno- i średniobizantyński Konstantynopol jako miasto portowe*, red. M. J. Leszka, K. Marinow (= Byzantina Lodziensia 23), Łódź 2017, s. 143–220.
- Grotowski, Kruk, Paszkowski 2001 – P. Grotowski, M. P. Kruk, M. Paszkowski, *Ikony-enkolpiony ze zbiorów Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie*, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, il. 1–3, s. 58–59
- Grządziela 1974 – R. Grządziela, *Twórczość malarza ikon z Żohatyna*, „FHA” 10 (1974), s. 51–80
- Grządziela 1994 – R. Grządziela, *Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w.*, [w:] *Łemkowie w historii...* 1994, s. 207–267
- Grządziela 1998 – R. Grządziela, *Ikona prawosławna*, [w:] *Ikona karpacka...* 1998, s. 11–16
- Grządziela, Lewandowska [b.r.] – R. Grządziela, J. Lewandowska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Kraków [b.r.]
- Grządziela, Malinowska, Turczak 1968 – R. Grządziela, J. Malinowska, Ł. Turczak, *Ikony w muzeach woj. rzeszowskiego, katalog*, wstęp J. Malinowska, Rzeszów 1968
- Grzech... 2016 – Grzech. *Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku. Eseje i noty*, [katalog wystawy: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 7 XI 2015–31 I 2016], red. B. Purc-Stepniak, Gdańsk 2016
- Гумилевский 1864 – Филарет (асбр) Гумилевский, *Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой Церкви*, Санкт-Петербург 1864
- Gumińska 1994 – B. Gumińska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, [katalog wystawy: 15 VII–15 IX 1994, Gmach Główny MNK], Kraków 1994
- Gumińska 1997a – B. Gumińska, *Sąd Ostateczny – ikona*, [w:] *Smoki, mity, symbole...* 1997, s. 59–60
- Gumińska 1997b – B. Gumińska, *Sąd Ostateczny (część środkowa ikony)*, [w:] *Smoki, mity, symbole...* 1997, s. 62–64
- Gumińska 1997c – B. Gumińska, *Św. Jerzy pokonujący smoka – ikona*, [w:] *Smoki, mity, symbole...* 1997, s. 72–76
- Gumińska 2001 – B. Gumińska, noty katalogowe dotyczące enkolpionów reliefowych: MNK XVIII-288; MNK XVIII-437; MNK XVIII-438 i MNK XVIII-440, poz. kat. I.32–I.35, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 106
- Gumińska 2008 – B. Gumińska, *Galeria „Sztuka cerkiewna dawnej Rzeczypospolitej”. Przewodnik*, Kraków 2008. Wyd. ang.: eadem, *Gallery “Orthodox Art of the Old Polish Republic”. Guidebook*, Cracow 2008. Dodruk obu pozycji: 2012
- Gumińska 2010 – B. Gumińska, *Ikony od XV do XVIII wieku*, [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie i kolekcja Książąt Czartoryskich*, red. nauk. J. Wałek, D. Dec (= Arcydzieła Malarstwa), Warszawa 2010, s. 430–461
- Gumińska 2011a – B. Gumińska, *Matka Boska Hodegetria z archaniołami* [nota katalogowa], [w:] *Obok. Polska – Niemcy...* 2011, s. 279
- Gumińska 2011b – B. Gumińska, *Sąd Ostateczny*, [nota katalogowa], [w:] *Obok. Polska – Niemcy...* 2011, s. 280
- Guscin 2009 – M. Guscin, *The Image of Edessa (= The Medieval Mediterranean. Peoples, Economics and Cultures, 400–1500, 82)*, Leiden–Boston 2009
- Halkin 1968 – F. Halkin, *Les trois saintes Dimanche, Mercredi et Vendredi*, „ArtB” 86 (1968)
- Hallensleben 1971 – H. Hallensleben, *Maria, Marienbild (II. Das Mb. der byz.-ostkirchl. Kunst nach dem Bilderstreit)*, [w:] *LCI 3* (1971), szp. 161–178
- Hanson 2000 – J. Hanson, *Triptych with the Virgin Hodegetria and Saints*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 59, s. 398–399
- Harris 2004 – S. Harris, *The ‘Kanon’ and the Heirmologion*, „Music and Letters” 85, nr 2 (V 2004), s. 175–197
- Hatlie 2007 – P. Hatlie, *The Monks and Monasteries of Constantinople ca. 350–850*, Cambridge 2007
- Hausherr 1987–1988 – R. Hausherr, *Spatgotische Anschichten der Stadt Jerusalem (oder: war der Hausbuchmeister in Jerusalem?)*, „JBM” 29–30 (1987–1988), s. 47–70
- Haussig 1969 – H. W. Haussig, *Historia kultury bizantyńskiej*, przekł. T. Zabłudowski, Warszawa 1969

- Haustein 1989 – E. Haustein, *Die russischen Heiligen und ihre Viten*, [w:] *1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus' 988–1988. Russische Heilige in Ikonen*, [katalog wystawy w Museen der Stadt Recklinghausen 20 XI 1988–15 I 1989], Recklinghausen 1989
- Haustein-Bartsch 1994 – E. Haustein-Bartsch, *Das jüngste Gericht. Eine Ikone im Ikonen-Museum Recklinghausen*, Recklinghausen 1994
- Haustein-Bartsch, Morsink 2018 – E. Haustein-Bartsch, S. Morsink, *Die Farben des Himmels. 15 kretische Ikonen aus einer europäischen Privatsammlung*, [katalog wystawy: Ikonen-Museum Recklinghausen 22 X 2017–21 I 2018], Recklinghausen 2018
- Гелитович (Helytowycz)
- Гелитович 1994 – М. Гелитович, *Иконы XVI ст. з Потелича*, „Родовід” 8 (1994), s. 66–70
- Гелитович 1995 – М. Гелитович, *Федуско маляр із Самбора. До проблеми атрибуції творів майстра*, „Родовід” 12 (1995), s. 72–79
- Гелитович 1996 – М. Гелитович, *До питання про львівську малярську школу другої половини XVI століття*, „Наука і культура” 29 (1996), s. 178–193
- Гелитович 1997 – М. Гелитович, „Благовіщення” 1579 року маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостау у XVI ст., „Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації” 1997, s. 52–57
- Гелитович 1998 – М. Гелитович, *Иконы XVI століття з церкви Святого Духа у Потеличі (матеріали по каталогу збірки Національного музею у Львові)*, „ЗНТШ” 236 (1998), s. 320–365
- Гелитович 2001 – М. Гелитович, *Иконы „Страсти Христови” XV – I-ї половини XVI століття*, 2 (7) „Літопис” 2001, s. 108–111
- Гелитович 2003 – М. Гелитович, *Ансамбль ікон церкви Покрову Богородиці в Полянні поблизу Добромилля та пам'ятники його кола*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2003, s. 83–105
- Hełytowycz (Гелитович) 2003 – M. Hełytowycz (M. Гелитович), *Ikony XV–XVI wieku z Bełza (w kolekcji Muzeum Narodowego we Lwowie)*, [w:] „Do piękna nadprzyrodzonego”... I (2003), s. 60–79
- Гелитович 2004 – М. Гелитович, *Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV–XVI століття (з колекції Національного музею у Львові)*, [w:] *Zachodniukraińska sztuka...* 2004, s. 57–132
- Гелитович 2005a – М. Гелитович, *Українські ікони Спас у славі*, Львів 2005
- Гелитович 2005b – М. Гелитович, *Богородиця з дітям і похвалою. Иконы колекції Національного музею у Львові*, Львів 2005
- Гелитович 2006 – М. Гелитович, *Нововідкриті з-під пізніших перемаловань пам'ятки іконопису із збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, „Літопис” 4 (2006), s. 91–99
- Гелитович 2007 – М. Гелитович, *Уточнення датування деяких пам'яток іконопису XVI ст. у світлі найновіших досліджень*, „ВЛУМ” 7 (2007), s. 114–118
- Гелитович 2008 – М. Гелитович, *Святий Миколай з життям. Иконы XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2008
- Гелитович 2010 – М. Гелитович, *Иконы Старосамбірщини XIV–XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького*, Львів 2010
- Гелитович 2011 – М. Гелитович, „Юрій змеборець” з Станіли, „Літопис” 8 (13) 2011, s. 84–87
- Гелитович 2015 – М. Гелитович, *Майстер ікон 1530-х років з церкви Архангела Михаїла в Жогатині*, „ВЛУМ” 16 (2015), s. 191–200
- Гнатишак 1936 – М. Гнатишак, *Скарби нашої культури*, Львів 1936
- Himka 2004 – J. P. Himka, *The Icon of the Last Judgement In the Village of Roztoka, Transcarpathia*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2004, s. 363–380
- Himka 2008–2009 – J. P. Himka, *The Last Judgement Icon of Mshanets*, „JUS” 33–34 (2008–2009), s. 219–237
- Himka 2009 – J. P. Himka, *Last Judgement Iconography in the Carpathians*, Toronto 2009
- Hnatiuk 1997 – O. Hnatiuk, *Wiedźmy, czarty i święci Huculszczyzny. Mity i legendy*, Warszawa 1997
- Hodegetria from Terlo 2012 – Hodegetria, surrounded by archangels, prophets, St. Joachim and Saint Anne*, [nota M. P. Kruk zniekształcona, bez autoryzacji], [w:] *Europa Jagiellonica 1386–1572*, s. 126–127, poz. kat. nr II.27
- Hodegetrie krakowskie...* 2015 – *Hodegetrie krakowskie 1400–1450*, red. M. Schuster-Gawłowska, M. Lempart-Geratowska, Kraków 2015
- Höfler 2007 – J. Höfler, *Der Meister E. S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg 2007
- Holly 2012 – G. Holly, *Kult św. Michała Archaniola na pograniczu polsko-słowacko-ukraińskim*, „Peregrinus Cracoviensis” 23 (2012), s. 91–120
- Horbacz, Olędzki 1985 – T. J. Horbacz, M. Olędzki, *Inkrustowany miecz rzymski z cmentarzyska kultury przeworskiej w Piaskach koło Bełchatowa na tle podobnych znalezisk z terenu Europy*, „Archeologia Polski” 30 (1985), s. 71–108
- Hordynsky 1973 – S. Hordynsky, *The Ukrainian Icon of the XIIth to XVIIIth Centuries*, Philadelphia 1973
- Hordynsky 1980 – S. Hordynsky, *Die Ukrainische Ikone 12–18 Jahrhundert*, München 1980
- Horn 1968 – M. Horn, *Ruch budowlany w miastach Ziemi przemyskiej i sanockiej w latach 1550–1650 na tle przesłanek urbanizacyjnych (= Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Seria B: Studia i Monografie 23)*, Opole 1968
- Hościłowicz 2000 – J. Hościłowicz, *Z przeszłości kościoła parafialnego w Strabli*, „BKWP”, z. 6 (2000), s. 7–68
- Христофоракі 2008 – I. Христофоракі, *Εικόνα με την Pietà και δύο αγίους από τη Κύπρο*, „Cypriot Studies” 72 (2008), s. 137–160
- Hryniewicz 1993 – Hryniewicz, *Staroruska teologia paschalna w świetle pism św. Cyryla Turowskiego*, Warszawa 1993
- Iamanidze 2011 – N. Iamanidze, *Les reliefs de Joisubani et le thème du Jugement Dernier dans la sculpture religieuse de la Géorgie Médiévale*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 153–154
- Icones...* 1966 – *Icones. Sinai. Grece. Bulgarie. Yougoslavie*, red. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, Belgrade 1966
- Ikanapis 1994 – Ikanapis Belarusi XV–XVIII stagoddzjaŭ*, red. N. F. Vysockaja, Mińsk 1994
- Ikona 1985 – Ikona. Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Karpackie obrazy kultowe*, [katalog wystawy 5 X–9 XI 1985, MAW], wstęp K. Zwolińska, J. Kłosińska, Warszawa 1985
- Ikona Древней Руси...* 1993 – *Ikona Древней Руси 11–16 веков*, wstęp С. Аверинцев, Санкт-Петербург 1993

- Ikona karpacka...* 1998 – *Ikona karpacka. Album wystawy „Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku*, red. J. Czajkowski, teksty: J. Czajkowski, R. Grządziela, A. Szczepkowski, Sanok 1998
- Ikona w Polsce 1967 – Ikona w Polsce i jej przeobrażenia. L'Icone en Pologne et ses métamorphoses*, [katalog wystawy w wersji polsko-francuskiej: Państwowe Muzeum Etnograficzne], wstęp K. Piwocki, aut. K. Szymański, red. H. Ołędzka, Warszawa 1967
- Иконостас... 2000 – *Иконостас: происхождение, развитие, символика*, red. А. Лидов, Москва 2000
- Иконы Ярославля 2003 – Иконы Ярославля XIII–XX веков из собрания Ярославского Художественного музея: Каталог выставки*, Москва 2003
- Ikony karpackie 1988 – Ikony karpackie*, [katalog wystawy ikon ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie w „Domu Greckim” Muzeum Regionalnego w Myślenicach, Myślenice, VII 1988], opr. J. Nowacka-Tomasik, Myślenice 1988
- Ikony na Slovensku 1968 – Ikony na Slovensku*, [katalog wystawy: Bratislava, Slovenská Národná Galéria, IV–V 1968], wstęp K. Vaculik, tekst S. Tkáč, Bratislava 1968
- Иконы Пскова 2012 – Иконы Пскова*, red. Е. В. Гладышева i in. (= Древнерусская живопись в музеях России), I–II, Москва 2012
- Ikony: przedstawienia maryjne...* 2004 – *Ikony: przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Sulikowska, Warszawa 2004
- Ikony Šarišského múzea... 1994 – Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Icons of the ari Museum at Bardejov*, red. V. Grelik, wstęp L. Panigaj, Bratislava 1994
- Иконы Великого Новгорода... 2008 – Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. Novgorod the Great Icons of 11 – early 16th Centuries*, red. Е. В. Гладышева, Л. В. Нерсисян, А. С. Преображенский (= Древнерусская живопись в музеях России), Москва 2008
- Illert 2007 – M. Illert, *Doctrina Addai: De imagine Edessena* (= Fontes Christiani 45), Turnhout 2007
- Images of the Mother of God... 2005 – Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, red. M. Vassilaki, Aldershot 2005
- Inscriptions in the Byzantine... 2016 – Inscriptions in the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art. Proceedings of the International Symposium “Inscriptions: Their Contribution to the Byzantine and Post-Byzantine History and the History of Art” (Ioannina, June 26–27, 2015)*, red. Ch. Stavrakos, Wiesbaden 2016
- Iwanoyko 1956 – E. Iwanoyko, *Nieznane dzieło malarstwa ikonowego (ze studiów nad sztuką Rusi średniowiecznej)*, „ZNUAM” 3, z. 1: *Historia*, s. 97–139
- Iwanoyko 1961a – E. Iwanoyko, *Ikona św. Jerzego szkoły nowogrodzkiej w zbiorach prywatnych w Poznaniu*, „ZNUAM” 3, z. 3: *Historia sztuki*, s. 3–19
- Iwanoyko 1961b – E. Iwanoyko, *Deesis moskiewska z pierwszej połowy XVII wieku*, „ZNUAM” 3, z. 3: *Historia sztuki*, 21–46
- Iwaszkiewicz-Wronikowska 2003 – B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Głoszenie słowa. Kilka uwag na temat motywu księgi w ikonografii wczesnochrześcijańskiej*, „VP” 23 (2003), s. 131–142
- Jackson 2000 – J. i R. Jackson, *The Shroud of Turin as the Byzantine Shroud of Constantinople. The scientific evidence for the Man of Sorrows icon tradition*, [w:] *Relics in the Art...* 2000, s. 37–38
- Jagić 1878 – V. Jagić, *Opisi i izvodi iz nekoliko južnoslovenskih rukopisa, XVI. Srednovječni liekovi, gatanja i vračanja*, „Starine” 10 (1878), s. 81–115
- Ягич 1886 – И. В. Ягич, *Служебные минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнорусском переводе по русским рукописям 1095–1097 г.*, Санкт-Петербург 1886
- Janin 1953 – R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. Églises et monastères de Constantinople 3*, Paris 1953
- Janocha 2001 – ks. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001
- Janocha 2007 – ks. M. Janocha, *Icon Painting in the Grand Duchy of Lithuania in the Sixteenth – Eighteenth Centuries*, „AHAB” 2007, s. 79–98
- Janocha 2008a – ks. M. Janocha, *Malarstwo ikonowe w Wielkim Księstwie Litewskim. Przegląd problemów badawczych*, [w:] *Eikon staroobrzędowy...* 2008, s. 55–66
- Janocha 2008b – ks. M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008
- Jara, Glinianowicz, Kotowicz 2011 – R. K. Jara, M. Glinianowicz, P. N. Kotowicz, *Ikony ze zbiorów sanockich muzeów jako źródło poznania uzbrojenia pogranicza Małopolski i Rusi Czerwonej w późnym średniowieczu*, [w:] *Cum arma per aeva. Uzbrojnie indywidualne na przestrzeni dziejów*, red. P. Kucypera, P. Pudło, Toruń 2011, s. 222–273
- Jarema 1972 – W. Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, „MMBLS” 16 (1972), s. 22–33. Jarema Włodzimierz – zob. też Дмитрий Патриарх (Ярема)
- Jasiewicz 2011 – ks. A. Jasiewicz, wstęp, [w:] Jan Klimak..., s. 19–86
- Jastrzębowska 2008 – E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008
- Jászai 1970 – G. Jászai, *Geburt Mariens*, [w:] *RbK II* (1970), szp. 120–125
- Jászai, Palli 1970 – E. Jászai, L. Palli, *Kreuzigung Christi*, [w:] *LCI 2*, szp. 606–642
- Jawor 1993 – G. Jawor, *Zasięg i charakter osadnictwa wołoskiego na Rusi Czerwonej w XIV–XVI wieku*, [w:] *Галицько-волинська...* 1993, s. 123–125
- Jawor 1996 – G. Jawor, *Etniczne oblicze osad prawa wołoskiego na przedpolu Karpat w Małopolsce i Rusi Czerwonej (XIV–XV)*, [w:] *Początki sąsiedztwa. Pogranicze etniczne polsko-rusko-słowackie w średniowieczu. Materiały z konferencji – Rzeszów 9–11 V 1995*, red. S. Czopek, M. Parczewski, Rzeszów 1996, s. 301–306
- Jawor 1997/1998 – G. Jawor, *Współlistnienie grup etnicznych na Rusi Czerwonej w XV–XVI wieku na przykładzie stosunku do społeczności wołoskiej*, „AUMCS” 1997/1998, s. 53–66
- Jawor 2000 – G. Jawor, *Osady prawa wołoskiego i ich mieszkańcy na Rusi Czerwonej w późnym średniowieczu*, Lublin 2000
- Jażdżewska 2003 – K. Jażdżewska, wstęp i komentarz w: *Fizjolog*, Warszawa 2003
- Jolivet-Levy, Meyer 2011 – C. Jolivet-Levy, M. Meyer, *L'Iconographie byzantine du Jugement dernier revisitée*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 150
- Jones 1978 – Ch. W. Jones, *Saint Nicholas of Myra, Bari and Manhattan. Biography of a Legend*, Chicago–London 1978
- Jugie 1926 – M. Jugie, *Homélies mariales Byzantines II. X: Saint Jean, archevêque de Thessalonique. Discours sur la Dormition de la Sainte*

- Vierge, [w:] R. Graffin, F. Nau, *Patrologia Orientalis* XIX, Paris 1926, s. 344–438
- Juzala 1990 – G. Juzala, *Semantyka kolęd wiosennych. Studium folklorystyczno-etnomuzykologiczne*, Warszawa 2012
- Kakavas 1996 – G. Kakavas, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς*, Athens 1996
- Kakavas 2002 – G. Kakavas, *Dedicatory Inscriptions and Painter Signatures in late-Byzantine Icons from the Region of Kastoria*, „ΑΔ” 57 (2002), s. 403–430
- Kakavas 2006 – G. Kakavas, *Dedicatory inscriptions and painter signatures in late Byzantine and post-Byzantine icons from the region of Kastoria*, [w:] *Proceedings of the 21st International Congress...* 2006, s. 286–287
- Kalavrezou 2000 – I. Kalavrezou, *The Maternal Side of the Virgin*, [w:] *The Mother of God...* 2000, s. 41–45
- Kalavrezou-Maxeiner 1985 – I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985
- Kaleciński 2000 – M. Kaleciński, *Wzory graficzne malarstwa Iwana Rutkowicza i Jowy Kondzelewicza*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Lilejko, Lublin 2000, s. 283–288
- Kalinowski 1989 – L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne Drzwi Gnieźnińskich*, [w:] *idem, Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989
- Kaluźniacki 1899 – E. Kaluźniacki, *Zur Älteren Paraskevalitteratur der Griechen, Slaven und Rumänen* (= Sitzungsberichte Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Classe CXLI), Wien 1899, s. 1–93
- Канарська-Луцан 2008 – О. Канарська-Луцан, *Ікона „Спас Нерукотворний” із збірки Володимиро-Волинського історичного музею, „Бюлетень. Інформаційний випуск. Львівський філіал ННДРЦ України” 10* (2008), s. 52–61
- Kania 1990 – ks. W. Kania, *Recepcja hymnów maryjnych św. Efrema w tradycji bizantyńskiej*, „VP” 10 (1990), z. 18, s. 191–197
- Kanior 1993 – M. Kanior, *Historia monastycyzmu chrześcijańskiego*, t. I: *Starożytność (wiek III–VIII)*, Kraków 1993
- Kantorowicz 1942 – E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, „JWCI” 5 (1942), s. 56–81
- Kaplica Trójcy Świętej... 1999 – *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały z sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 IV 1997 roku*, red. B. Paprocka, J. Sil, Lublin 1999
- Karaman 1952 – L. Karaman, *Pregled umjetnoti u Dalmaciji (od doseljenja Hrvata do pada Mletaka)*, Zagreb 1952
- Karapanagiotis i in. 2009 – I. Karapanagiotis, E. Minopoulou, L. Valianou, s. Daniilia, Y. Chrysoulakis, *Investigation of the colourants used in icons of the Cretan School of iconography*, „ACA” 647 (2009), s. 231–242
- Karapidakis 1984 – L. Karapidakis, *Le Jugement dernier de l'église de Saint-Jean de Séli (Crète, XVe siècle)*, „CB” 6 (1984), 67–106
- Kartsonis 1986 – A. D. Kartsonis, *Anastasis: The making of an Image*, Princeton 1986
- Karwowski, Szeleg 2005 – Ł. Karwowski, E. Szeleg, *Cinnabar and arsenic sulphides association from Rabe near Baligród (Outer Carpathians, SE Poland). Preliminary report*, „Mineralogical Society of Poland – Special Papers” 25 (2005), s. 318–322
- Kaster 1973a – G. Kaster, *Anargyren*, [w:] *LCI 5* (1973), szp. 130
- Kaster 1973b – G. Kaster, *Basilus von Parios*, [w:] *LCI 5* (1973), szp. 342
- Kaster 1974a – G. Kaster, *Johannes von Damaskus*, [w:] *LCI 7* (1974), szp. 102–103
- Kaster 1974b – G. Kaster, *Josef der Hymnenschreiber (von Konstantinopel)*, [w:] *LCI 7* (1974), szp. 208
- Kaster 1976 – G. Kaster, *Theophan Graptus, der Hymnenschreiber*, [w:] *LCI 8* (1976), szp. 461–462
- Kaster 1984 – G. Kaster, *Stephan Sabaita (vom Sabakloster)*, [w:] *LCI 8* (1984), szp. 406
- Кашанин, Бошковић, Мијовић 1969 – М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича, Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969
- Kavtaria 2011 – N. Kavtaria, *Compositions of the Last Judgment in Georgian miniature painting*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 154–155
- Казанцева 2009 – Т. Г. Казанцева, *Певческие рукописи Забайкальского территориального собрания Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук. Каталог*, red. А. Ю. Бородин, Новосибирск 2009
- Kazhdan 1991a – A. Kazhdan, *John of Damascus*, [w:] *ODB II*, s. 1063–1064
- Kazhdan 1991b – A. Kazhdan, *Joseph the Hymnographer*, [w:] *ODB II*, s. 1074
- Kazhdan 1991c – A. Kazhdan, *Kosmas the Hymnographer*, [w:] *ODB II*, s. 1152
- Kazhdan 1991d – A. Kazhdan, *Stephen Sabaites*, [w:] *ODB III*, s. 1954
- Kazhdan 1991e – A. Kazhdan, *Theophanes of Sicily*, [w:] *ODB III*, s. 2062–2063
- Kazhdan 1999 – A. Kazhdan, *A History of Byzantine Literature (650–850)*, Athens 1999
- Keleti 1984 – M. Keleti, *Staré umění na Slovensku v Praze – Ikony 16.–18. století na Slovensku, Národní galerie v Praze – Jiřský kláter. Listopad 1984 – leden 1985. Slovenská národní galerie v Bratislavi, únor – březen 1985*, Praha 1984
- Kessler 2000 – L. H. Kessler, *Il mandylion*, [w:] *Il volto di Cristo*, [katalog wystawy], red. G. Morello, G. Wolf, Milan 2000, s. 67–76
- Kębłowski 1966 – J. Kębłowski, *Rzeźba dekoracyjna w architekturze śląskiej w pierwszej połowie XVI wieku*, „ZNUAM” 62 (1966), z. 4: *Historia sztuki*
- Kędzierski, Kruk 2017 – M. Kędzierski, M. Kruk, *Provenance of the chalk grounds of the medieval icons from the National Museum in Kraków on the basis of their calcareous nanoplankton assemblages*, [w:] *10th International Symposium on the Cretaceous – Abstracts, 21–26 August 2017*, red. B. Sames, Vienna 2017, s. 138
- Kędzierski, Kruk 2018 – M. Kędzierski, M. P. Kruk, *Similarity and provenance of underpainting chalk grounds based on their nanofossil assemblages cluster analysis*, „Journal of Cultural Heritage” 34 (2018), November–December, s. 13–22 [dostęp online: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.04.008>]
- Кирпичников 1893 – А. Кирпичников, *Деисус на востоке и западе и его литературные параллели*, „ЖМНО” ССХС (1893), nr 11, s. 1–26
- Kissas 1984–1985 – K. S. Kissas, *A Russian Icon from Tatarna Monastery in Eurytania*, „Cyrillomethodianum” 8–9 (1984–1985)
- Kitzinger 1954 – E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers” 8 (1954), s. 83–150

- Kitzinger 1955 – E. Kitzinger, *On some Icons of the Seventh Century*, [w:] *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, red. K. Weitzmann, Princeton 1955, s. 132–150, przedruk w: *The Art of Byzantium and the Mediaeval West. Selected Studies*, Bloomington–London 1976
- Kitzinger 1984 – E. Kitzinger, *The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annuciation in the Capella Palatina in Palermo*, [w:] *Byzanz un der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, wyd. I. Hutter (= Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 432), Wien 1984, s. 99–115
- Kiwała, Burzyńska 1981 – B. Kiwała, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, Kraków 1981
- Klein 1979 – P. K. Klein, *Les Cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles)*, [w:] *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, red. R. Petraglio i in., Geneva 1979, s. 135–186
- Klekot 1992 – E. Klekot, *Wyobrażenie twarzy Chrystusa w ikonie karpackiej*, „PSL” 46 (1992), nr 2, s. 17–32
- Kliś 1999 – ks. Z. Kliś, *Paruzja: przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999
- Kliś 2006 – ks. Z. Kliś, *Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej*, Kraków 2006
- Kliś 2009 – ks. Z. Kliś, *Przedstawienia piekła i jego organizacji jako miasta w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza*. Księga poświęcona pamięci profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek, Warszawa 2009, s. 287–298
- Kłosińska 1966 – J. Kłosińska, *Ikonen aus Polen*, [katalog wystawy: Ikonenmuseum Recklinghausen], Recklinghausen 1966
- Kłosińska 1967 – J. Kłosińska, *Dwie ikony Sądu Ostatecznego w zbiorach sanockich. Ze studiów nad ikonografią*, „MMBLS” 6 (1967), s. 30–45
- Kłosińska 1968 – J. Kłosińska, *Wystawa w Recklinghausen (Z zagadnień stylu oraz ikonografii ikon podkarpackich)*, „RMWR” 1968, s. 209–216
- Kłosińska 1972 – J. Kłosińska, *Ikona Matka Boska Hodigitria w otoczeniu proroków*, „MMBLS” 16 (1972), s. 56–59
- Kłosińska 1973 – J. Kłosińska, *Ikony* (= Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów I), Kraków 1973
- Kłosińska 1974 – J. Kłosińska, *Les innovations iconographiques dans la peinture des icônes des Carpathes*, [w:] *Actes du III<sup>e</sup> Congrès International d'Etudes du Sud-Est Européen, Bucarest 4–10 septembre 1974*, București 1974
- Kłosińska 1975 – J. Kłosińska, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975
- Kłosińska 1982 – J. Kłosińska, *Ikonen aus den Karpaten im Nationalmuseum zu Kraków*, przekł. von H. L. Nickel, Berlin 1982
- Kłosińska 1987 – J. Kłosińska, *ICônes de Pologne*, Warszawa 1987
- Kłosińska 1989 – J. Kłosińska, *Icons from Poland*, Warszawa 1989
- Knoben 1976a – U. Knoben, *Paraskeve (Pjatnika)*, [w:] *LCI* 8 (1976), s. 118–120
- Knoben 1976b – U. Knoben, *Paraskeve die Jüngere (Petka)*, [w:] *LCI* 8 (1976), s. 120–121
- Knoben 1976c – U. Knoben, *Vladimir von Kiev*, [w:] *LCI* 8 (1976), s. 583
- Kobielus 1989 – S. Kobielus, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989
- Kobielus 1996 – S. Kobielus, *Wyobrażenia szatana, demonów i bożków w węgierskim Legendarium Andegawęńskim*, [w:] *Sztuka około 1400 II*, Warszawa 1996, s. 83–95
- Kochanowski 1919 – J. Kochanowski, *Phaenomena*, [w:] *Jana Kochanowskiego dzieła polskie: wydanie kompletne, opracowane przez Jana Lorentowicza*, Warszawa 1919
- Kocój 2005 – E. Kocój, *Mój wróg, mój przyjaciel, czyli co Rumuni widzą na ikonach Sądu Ostatecznego malowanych w cerkwi na Bukowinie?* „Konteksty” 271 (2005), nr 4, s. 23–40
- Kocój 2006 – E. Kocój, *Świątynie, postaci, ikony*, Kraków 2006
- Kocój 2009 – E. Kocój, *Negatywny obraz żydów w folklorze rumuńskim i jego związku z kanonicznymi oraz pseudokanonicznymi tekstami chrześcijaństwa (przyczynek do badań)*, [w:] *Biblia Slavorum Apocryphorum. Novum Testamentum*, red. G. Minczew, M. Skowronek, I. Petrov, s. 259–282
- Kocój 2013 – E. Kocój, *The Damned of the Last Judgment or what the Romanians Paint in the Orthodox Icons – Historical and Contemporary Cultural Contexts*, „Journal for the Study of Religions and Ideologies” 12 (Summer 2013), s. 86–108 (<http://jsri.ro/ojs/index.php/jsri/article/view/705>)
- Кочетков 1994 – И. А. Кочетков, „Спас в силах”: развитие иконографии, [w:] *Проблемы иконографии. Сборник научных трудов*, red. А. В. Рындина, А. Л. Баталов, Москва, s. 45–64
- Kokowski 2005 – A. Kokowski, *Starożytna Polska. Od trzeciego stulecia przed narodzeniem Chrystusa do schyłku starożytności*, Warszawa 2005
- Kolpakova 2014 – N. Kolpakova, *Saint George: Artistic and stylistic peculiarities of Galician Icons in the 14th–16th Centuries*, [w:] „Series Byzantina” XII (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), red. W. Deluga, Warszawa 2014, s. 23–34
- Kołodziejowa – B. Kołodziejowa, *Miejskie Muzeum Przemyslowe im. Dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, „RiS MNK” XI (1976), s. 186–229
- Komornicki 1929 – S. S. Komornicki, *Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie* (= Muzea Polskie 5, red. F. Kopera), Kraków 1929
- Kompa 2011 – A. Kompa, *Konstantynopolińskie zabytki w Stambule*, „AUL. FH” 87 (2011), s. 123–214
- Кондаков 1904 – Н. Кондаков, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, Санкт-Петербург 1904
- Кондаков 1915 – Н. Кондаков, *Иконография Богоматери 1–2*, Санкт-Петербург 1915
- Константинович 1929 – Я. Б. Константинович, *Манявський Скит. Нова публікація про його мистецьку культуру*, „Нові шляхи” I (1929), s. 329–333
- Konstantynowicz 1939 – J. B. Konstantynowicz, *Ikonothesis. Studien und Forschungen I*, Lwów 1939
- Константинович 1978 – Я. Б. Константинович, *Причинки до студії української ікони XIV–XVI ст.*, „Богословія” XLII (1978), s. 45–83
- Kontogiannis, Germanidou 2008 – N. Kontogiannis, S. Germanidou, *The iconographic program of the Prophet Elijah church, in Thalamas, Greece*, „BZ” 2008, s. 55–87
- Kopera 1900 – F. Kopera, *Spis druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emyryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków MCM
- Kopera 1925 – F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce I*, Kraków 1925

- Kopera, Kwiatkowski 1929 – F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV–XVI*, Kraków 1929
- Копистенський 1625 – З. Копистенський, *Омліа або казань на роковую память в Бозь Велебного Блаженной памяти Отца Єліссея [...] Плетенецкого* (1625)
- Kosiński 2011 – R. Kosiński, wstęp, [w:] *Cyryl ze Scythopolis, Żywyoty mnichów palestyńskich*, s. 11–112
- Kosiv 2009 – P. Kosiv, *Українські хоругви*, Київ 2009
- Kotoula 2011 – D. Kotoula, *Symbolism and Eschatology: Making connections in the Chora monastery burial chapel*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 158
- Kovačovičová-Puškarová, Puškár 1971 – B. Kovačovičová-Puškarová, I. Puškár, *Drevené kostoly východného rítu na Slovensku. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині*, Prešov 1971
- Кожухаров 1992a – Акатист, [w:] *Старо-Българска...* 1992
- Кожухаров 1992b – Йосиф Песнопиец, [w:] *Старо-Българска...* 1992
- Кожухаров 1992c – Канон, [w:] *Старо-Българска...* 1992
- Кожухаров 1992d – Косма Маюмски, [w:] *Старо-Българска...* 1992
- 1992e – Поезя, [w:] *Старо-Българска...* 1992
- Krasny, Kruk 2016 – P. Krasny, M. P. Kruk, *Kilka uwag o okcydentalizacji sztuki cerkiewnej w monarchii jagiellońskiej*, [w:] *Przywrócona pamięci. Ikona Matki Boskiej Chełmskiej: ikonografia – kult – kontekst społeczny*, red. A. Gil, ks. M. Kalinowski, I. Skoczylas, Lublin–Lwów 2016, s. 137–160
- Kreidl-Papadopoulos 1990 – K. Kreidl-Papadopoulos, *Koimesis*, [w:] *RbK IV* (1990), szp. 136–182
- Kruk 1995 – M. P. Kruk, *Ikona Matki Boskiej Rudeckiej*, [w:] *Wizerunki maryjne...* 1995, s. 25–46
- Kruk 1996 – M. P. Kruk, *Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich 2*, red. J. K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 29–55
- Kruk 1997 – M. P. Kruk, *Stan badań nad atrybucjami warsztatowymi zachodnioruskiego malarstwa ikonowego XV–XVI wieku*, [w:] *Łemkowie i Lemkoznawstwo...* 1997, s. 163–177
- Kruk 1999 – M. P. Kruk, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV i XVI w. z obszaru Karpat północnych na przykładzie tematu Ukrzyżowania*, [w:] *Sztuka cerkiewna w Diecezji Przemyskiej*, Materiały konferencji międzynarodowej w Łańcucie zorg. przez Muzeum-Zamek w Łańcucie, 25–26 III 1995, red. J. Giemza, A. Stepan, Łańcut 1999, s. 49–72
- Kruk 2000a – M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem wieku XV–XVI*, Kraków 2000
- Kruk 2000b – M. P. Kruk, *Kilka uwag o malarstwie ikonowym w dawnej Polsce i jego zbiorach w Polsce współczesnej*, „Biuletyn Informacyjny Biura Prasowego Kraków 2000”, nr 16, s. 15–16
- Kruk 2000c – M. P. Kruk, *Motywy świętymi w tłach Złożenia Świętego do Grobu w ikonach diecezji przemyskiej*, [w:] *Polska-Ukraina...* 5 (2000), s. 191–208
- Kruk 2001a – M. P. Kruk, *Les icônes Ruthéniennes de la Vierge Marie avec le Christ Emmanuel du XVe et XVIe siècle*, [w:] *XXe Congrès International des Études Byzantines. Collège de France-Sorbonne, 19–25 août 2001. Pré-Actes. III Communications Libres*, Paris, s. 393
- Kruk 2001b – M. P. Kruk, *Balkan features in Ruthenian icon painting in historical Poland*, [w:] *Byzantium and the East Central Europe*, red. G. Prinzing, M. Salamon, Cracow 2001, s. 237–246
- Kruk 2001c – M. P. Kruk, „*Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem*” – kilka uwag na marginesie inwentarzy cerkiewnych, [w:] *Ars Graeca...* 2001, s. 207–230
- Kruk 2002 – M. P. Kruk, *Koimesis* [w:] *Encyklopedia Katolicka 9*, red. A. Szostek i in., Lublin, szp. 300–302
- Kruk 2003a – M. P. Kruk, *The Lvov „Oktoich” of 1630 in the collection of the Jagellonian Library in Cracow*, [w:] „Series Byzantina” I, red. W. Deluga, M. Janocha (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), Warszawa 2003, s. 127–147
- Kruk 2003b – M. P. Kruk, *Ikona Matki Boskiej Hodegetrii w otoczeniu proroków, Joachima i Anny w cerkwi monasteru Św. Onufrego w Jabłecznej*, [w:] „*Do piękna nadprzyrodzonego*”... I (2003), s. 226–237
- Kruk 2003c – *Ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Żukotylna*, [w:] *Zachodnio-ukraińska sztuka...* 2003, s. 156–171
- Kruk 2004a – M. P. Kruk, *Ikony Matki Boskiej Opieki (Pokrow) w zbiorach krakowskich a problem aktualizacji historycznej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka...* 2004, s. 343–362
- Kruk 2004b – M. P. Kruk, *Hymnograf Stefan czy hymnograf Teofan. Problem identyfikacji pieśniopiewcy w ikonach zachodnioruskich*, [w:] „Series Byzantina” II, red. W. Deluga, M. Janocha (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), Warszawa 2004, s. 129–154
- Kruk 2005 – M. P. Kruk, *Motifs of the Rotunda in Scenes of the Deposition of Saints into the Tomb in Ruthenian icons*, [w:] „Series Byzantina” III, red. W. Deluga, M. Janocha (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), Warszawa 2005, s. 63–87
- Kruk 2006a – M. P. Kruk, *Maforion*, [w:] *Encyklopedia Katolicka 11*, red. S. Wilk i in., Lublin 2006, szp. 788
- Kruk 2006b – M. P. Kruk, *Mandyllion*, [w:] *Encyklopedia Katolicka 11*, red. S. Wilk i in., Lublin 2006, szp. 1135–137
- Kruk 2006c – M. P. Kruk, *The Cult of Muscovite icons in the Roman-Catholic churches in the Old Polish Commonwealth*, [w:] *Proceedings of the 21st International Congress...*, s. 291–292
- Kruk 2006d – M. P. Крук, *Древнерусские кресты-реликвары и металлические иконы в собрании отдела церковного искусства Национального музея города Кракова*, [w:] *Славяно-русское ювелирное дело и его истоки*, red. A. A. Пескова, O. A. Щеглова, Санкт-Петербург 2006
- Kruk 2006e – M. P. Kruk, *Old Rus' Metal Works in the Collection of the National Museum in Cracow. Dzieła staroruskie metalowe w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, [w:] Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006, s. 30–38
- Kruk 2007a – M. P. Kruk, *Ikony w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczpospolitej*, [w:] *Filhellenizm w Polsce. Rekonosans*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk, Warszawa 2007, s. 117–132
- Kruk 2007b – M. P. Kruk, *Święta Paraskewa Wielka Męczennica*, [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie (= Wielkie Muzea 28)*, Warszawa 2007, s. 40–43
- Kruk 2007c – M. P. Kruk, *Mandyllion (Oblicze Chrystusa na chuście)*, [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie (= Wielkie Muzea 28)*, Warszawa 2007, s. 44–45

- Kruk 2007d – M. P. Kruk, *Sztuka własna i obca. Na marginesie badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym*, [w:] *Byzantina Europaea...* 2007, s. 327–344
- Kruk 2007e – M. P. Kruk, *Gregory Tsamblak and the Cult of Saint Parasceva*, [w:] *Byzantium, New Peoples, New Powers: The Byzantino-Slav Contact Zone, from the Ninth to the Fifteenth Century*, red. M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorağ-Różycka (= *Byzantina et Slavica Cracoviensia V*), *Dedicated to the Memory of Anna Różycka-Bryzek*, Kraków 2007, s. 331–348
- Kruk 2007f – M. P. Kruk, *Niebiański splendor. Ikony greckie z kolekcji Emiliosa Velimezisa*, wstęp L. Kaczyński, K. Papoulias, Z. Golubiew, Kraków 2007
- Kruk 2007g – M. P. Kruk, *Cerkiew w Łużanach*, [w:] *Artifex Doctus I* 2007, s. 189–208
- Kruk 2007h – M. P. Kruk, *Balkan Connections of Ruthenian Icons of the Former Republic of Poland Exemplified by Iconography and Inscriptions*, [w:] *The Orthodox Church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition*, red. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, W. Walczak, Białystok 2007, s. 287–298
- Kruk 2007i – M. P. Kruk, *Krzyże i plakietki metalowe w zbiorach Działu Sztuki Cerkiewnej Muzeum Narodowego w Krakowie*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku”, 17–19 VI 2005, Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „SZM” 2 (2008), s. 87–95
- Kruk 2008 – M. P. Kruk, *Sztuka własna i obca. Na marginesie badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym*, [w:] *Byzantina Europaea. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesorowi Waldemarowi Ceranowi*, red. M. Kokoszko, M. J. Leszka, Łódź 2007, s. 327–343
- Kruk 2009a – M. P. Kruk, *Motywy graficzne na tkaninach w ikonach późno- i postbizantyńskich – znak, symbol, dekoracja?*, [w:] „*Ikonotheka*” 21 (2008), red. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2009, s. 135–152
- Kruk 2009b – M. P. Kruk, *Antyczne gesty w sztuce ortodoksyjnej. Kilka uwag o źródłach inspiracji pobizantyńskiego malarstwa cerkiewnego*, [w:] „*KWSS*”, red. M. Kuczyńska, W. Stępniań-Minczewska, J. Stradomski (= *Seria poświęcona starożytnościom słowiańskim*), 4 (2009), s. 139–148
- Kruk 2009c – M. P. Kruk, *Concordia Veteris et Novi Testamenti w ikonie Hodegetrii w otoczeniu proroków w Czarnej k. Uścia Gorlickiego*, [w:] *Szczelina światła...* 2009, s. 215–248
- Kruk 2009d – M. P. Kruk, *Medalion i krzyże z Góry Athos (?) w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, [w:] *Święta Góra...* 2009, s. 304–318
- Kruk 2010a – M. P. Kruk, *Niech nigdy ręka niewiernych nie dotknie świętości miejsc świętych. O motywach antycznych w średniowiecznej sztuce rosyjskiej*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo...* 2010, s. 411–442
- Kruk 2010b – M. P. Kruk, *On two encolpia from the collection of the National Museum in Kraków*, [w:] *Rome, Constantinople...* 2010, s. 66–67
- Kruk 2010c – M. P. Kruk, *Refleksy pamięci o Bizancjum w homiletyce Fabiana Birkowskiego i Adama Makowskiego*, [w:] *Amicissima...* 2010, s. 269–276
- Kruk 2010d – M. P. Kruk, *On some objects in the National Museum in Krakow and Question of their Origin: Athos or Other Monasteries?*, [w:] „*Series Byzantina*” VIII, red. tomu P. Ł. Grotowski, S. Skrzyński (= *Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*), Warszawa 2010, s. 231–249
- Kruk 2010e – M. П. Крук, *Древнерусские кресты-реликвары и металлические иконы в собрании Отдела церковного искусства Национального музея города Кракова*, [w:] *Славяно-русское ювелирное дело...* 2010, s. 375–380
- Kruk 2011a – M. P. Kruk, *Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza. On the High Uplands. Art of the Hutsul Region – Hutsulshchyna in Art. On the 40th Anniversary of the Death of Stanislaw Vincenz*, [katalog wystawy], Kraków 2011
- Kruk 2011b – M. P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011
- Kruk 2011c – M. P. Kruk, *Three Types of the Reception of the Classical Antiquity in the Old Rus Art*, [w:] *Byzantium and Renaissances. Dialogue of Cultures, Heritage of Antiquity – Tradition and Modernity. Book of abstracts*, Warsaw 2011
- Kruk 2011d – M. P. Kruk, *Dwie nieznanne ikony w Muzeum Miejskim w Suchej Beskidzkiej*, [w:] „*KWSS*” 6 (2011), s. 243–254
- Kruk 2012a – M. P. Kruk, *On two encolpia from the collection of the National Museum in Kraków*, [w:] *Rome, Constantinople...* 2012, s. 291–301
- Kruk 2012b – M. P. Kruk, *Krótką historią gromadzenia i opracowywania dzieł sztuki cerkiewnej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „*Ikonotheka*. Muzeum Ikon w Supraślu, Zeszyty Muzealne” 1 (2012), s. 13–19
- Kruk 2012c – M. P. Kruk, *Three Categories of the Reception of the Classical Antiquity in the Old Rus Art*, [w:] *Bizancjum a Renesansy...* 2012, s. 341–358
- Kruk 2012d – M. P. Kruk, *Pierwsze kolekcje i wystawy zabytków Sztuki Kościoła wschodniego na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej – do 1914 roku*, [w:] *Czerwień – gród między Wschodem a Zachodem*, [katalog wystawy: tekst w czterech wersjach językowych], red. J. Bagińska, M. Piotrowski, M. Wołoszyn, Tomaszów Lubelski–Leipzig–Lublin–Rzeszów 2012, s. 281–287 (pol.); 288–295 (niem.); 296–302 (wł.); 303–309 (ukr.) + fig. 1–10 na s. 310–327
- Kruk 2013a – *Icoana ortodoxă din secolul XVI din Terla „Maica Domnului Hodighitria înconjurată de profeti” din colecțiile Muzeului Național din Cracovia. Aspecte ale atribuției și datării*, [w:] *Conferința științifică...* 2013, s. 89
- Kruk 2013b – *Three Icons from the Wojciech Weiss Collection on Deposit in the National Museum in Krakow*, „*Apulum*” L (2013) (= *Acta Musei Apulensis, series Historia and Patrimonium*), s. 389–410
- Kruk 2013c – M. П. Крук, *Об истории формирования и изучения коллекции церковного искусства Национального музея Кракова и других музеев Польши*, „*Stratum plus*” 5 (2013), s. 255–272, [dostęp online: [http://www.e-anthropology.com/Katalog/Istoria/STM\\_DWL\\_EhaM\\_d3Aiej8pVU24.aspx](http://www.e-anthropology.com/Katalog/Istoria/STM_DWL_EhaM_d3Aiej8pVU24.aspx)]
- Kruk 2013d – M. P. Kruk, *Is the so called Anothen hoi profetai, described in Dionysius's Hermeneia the source of the iconography of the Mother of God surrounded by prophets?*, [w:] *Text and Image in the Romanian Painting of the 16th Century*, October 10–11, 2013, Bucharest [dostęp online: <http://www.medieval.istoria-artei.ro/scientific-session.php>]
- Крук 2013e – M. П. Крук, *Православная икона 16-того века из Терла Богоматерь Одигитрия в окружении пророков в собрании Краковского национального музея. Проблемы иконографии, атрибуции и датировки*, „*Arta*” 2013 (= *Arte vizuale: arte plastice, arhitectură*; wyd. Academia de Științe a Republicii Moldova. Institutul Studiul Artelor), s. 16–28

- Kruk 2013f – M. P. Kruk, *Czerwień – gród między Wschodem a Zachodem. Czerwień – the Stronghold between the East and the West*, [wystawa w MNK/o. PBEC / Exhibition in the Bishop Erazm Ciołek Palace – Branch of the National Museum in Krakow, 5 IV–1 IX 2013, publikacja dwujęzyczna], Kraków 2013
- Kruk 2013g – M. P. Kruk, *Exhibition „Czerwień – the Stronghold between the East and the West”. The National Museum in Krakow, 5th April–1st Sept, 2013 – remarks on the Old Rus’ art*, [w:] „Series Byzantina” XI (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), red. W. Deluga, Warszawa 2013, s. 83–104
- Kruk 2016a – M. P. Kruk, *Grzech, zło i sąd w myśli oraz sztuce bizantyńskiej i ruskiej*, [w:] *Grzech...* 2016, s. 52–80
- Kruk 2016b – M. P. Kruk, *Sąd Ostateczny (fragment)*, [w:] *Grzech...* 2016, s. 245–251
- Kruk 2016c – M. P. Kruk, *Święty Jerzy pokonujący smoka*, [w:] *Grzech...* 2016, s. 269–271
- Kruk 2016d – M. P. Kruk, *Chrystus Pantokrator na gemmie bizantyńskiej z kościoła pw. NMP Królowej Polski w Kruszynie, „Porta Aurea” 15 (2016)*, s. 5–20
- Kruk 2017a – M. P. Kruk, *Malowidła „Graeco Opere” fundacji Jagiellonów jako postulat unii państwowej i kościelnej oraz jedności Kościoła*, [w:] *Między teologią a duszpasterstwem powszechnym na ziemiach Korony doby przedtrydenckiej: dziedzictwo średniowiecza XV–XVI wieku*, red. W. Walecki (= Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości V, red. A. Nowicka-Jeżowa), Warszawa, s. 145–201
- Kruk 2017b – M. P. Kruk, *The Ἀνωθεν οἱ προφήται in Dionysius’s Hermeneia, a source for the iconography of the Mother of God surrounded by prophets? „Museikon” 1 (2017)*, s. 53–68
- Kruk 2017c – M. P. Kruk, *The Icon of the Holy Unmercenaries (Greek: Ἅγιοι Ἀνάργυροι) Cosmas and Damian, as Bequeathed by Zofia Ruebenbauer, in the Collection of the National Museum in Cracow, „Ikonotheke” 27 (2017)*, s. 27–54
- Kruk 2018 – M. P. Kruk, *Święta Katarzyna Aleksandryjska i inni święci wschodni w sztuce europejskiej u schyłku średniowiecza i na progu czasów nowożytnych / Die heilige Katharina von Alexandrien und andere östliche Heilige im Kult und in der europäischen Kunst am Ausgang des Mittelalters und zu Beginn der Neuzeit*, [w:] *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa / Der Meister und Katharina. Hans von Kulmbach und seine Werke für Krakau*, red. M. P. Kruk, A. Hala, M. Walczak [katalog wystawy, MNK PBEC 27 IX 2018–27 I 2019], Kraków 2018, s. 167–192
- Kruk, Deluga 2003 – M. P. Kruk, W. Deluga, *Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art in Central and Eastern Europe*, [w:] „Series Byzantina” I, red. W. Deluga, M. Janocha (= Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art), Warszawa 2003, s. 7–10
- Kruk, Salamon 2011 – M. P. Kruk, M. Salamon, *Matka Boska z Dzieciątkiem w otoczeniu archaniołów (XIII–517). Enkolpion w zbiorach Fundacji Książąt Czartoryskich*, [w:] „SIR MNK” 4 (2011) (Seria nowa), s. 231–236
- Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006a – M. P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, M. Wołoszyn, *Byzantine and Russian Devotional Articles in the Collections of the National Museum in Krakow and the National Museum in Warsaw*, [w:] *European Association of Archeologists. 12th Annual Meeting. Cracow, Poland, 19–24 September 2006. Abstracts Book*, red. H. Dobrzańska, B. Szmoniewski, K. Ryba, Kraków 2006, s. 250
- Kruk, Sulikowska-Gąska, Wołoszyn 2006b – M. P. Kruk, A. Sulikowska-Gąska, M. Wołoszyn, *Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. Dzieła staroruskie bądź z Rusią związane z metali i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum Narodowym w Warszawie (publikacja dwujęzyczna)*, Warszawa 2006
- Kruk, Wołoszyn 2011 – M. P. Kruk, M. Wołoszyn, *The Lost (?) Pride of Polish Archaeologists. Finds of Orthodox Devotional Objects from Poland (10th–13th century)*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 176–177
- Krumbacher 1891 – K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur von Justinian bis zum ende des Oströmischen Reiches (527–1453)*, München 1891
- Krumbacher 1897 – K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur von Justinian bis zum ende des Oströmischen Reiches (527–1453)*, München 1897
- Krzyżanowski 1965 – J. Krzyżanowski, *Dudy w miech*, [hasło w:] *Słownik polskiego folkloru*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 89
- Kuczera 1935 – Aleksander Kuczera, *Samborszczyzna, ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomii Samborskiej 1*, Sambor 1935
- Kuczyńska 1984 – J. Kuczyńska, *Średniowieczne chrzcielnice kamienne w Polsce*, Lublin 1984, il. 106
- Kuczyńska 2003 – M. Kuczyńska, *Południowosłowiańska poezja liturgiczna w zbiorach bibliotek polskich*, Szczecin 2003
- Kuczyńska 2013 – M. Kuczyńska, *Paraskiewa-Petka Tyrnowska w rosyjskim wariacie służby – „monarchiczny” obraz świętości*, „PSS” 5 (2013), s. 158–171
- Kumor 1998 – B. Kumor, *Powstanie i cele kapituły kolegiackiej w Nowym Sączu*, „AS” 25 (1998), s. 29–35
- Kurpik 1967 – W. Kurpik, *Ikona Sądu Ostatecznego w zbiorach Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, „RP” 11 (1967), s. 229–243
- Kuyumdzhieva 2016 – M. Kuyumdzhieva, *Imaging Evil in the First Chapters of Genesis: Texts behind the Images in Eastern Orthodox Art*, „SC” 6 (2016), s. 377–396
- Labuda 1999 – G. Labuda, *Słowiańszczyzna starożytna i wczesnośredniowieczna. Antologia tekstów źródłowych*, Poznań 1999
- Лаката 1972 – В. Лаката, *Три „останні суди” в фонді Музею української культури*, „НЗУК” 6 (1972)
- Landesmann 2004 – P. Landesmann, *Die Himmelfahrt des Elija. Entstehen und Weiterleben einer Legende sowie ihre Darstellung in der frühchristlichen Kunst*, Wien–Köln–Weimar 2004
- Langer 2007 – J. Langer, *Hodegetria (Богородница Провидница) z Nagórzan a interetnické kultúrne prúdy v stredných Karpatoch*, „H36” 24 (2007), s. 270–282
- L’Art de la fin... 1968 – *L’Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age 1–3*, Paris 1968
- Laurent 1932 – V. Laurent, *Les bulles métriques dans la sigillographie byzantine*, Athens 1932
- Лавриненко 2004 – А. Лавриненко, *Образ Георгия Победоносца (проба линвогенетической интерпретации)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 4 (2004), s. 211–222
- Лазарев 1947 – В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва 1947



- Лазарев 1947 [1986] – В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, I–II (1986 – ред. Г. И. Вздорнов), Москва 1947 [1986]
- Lazarev 1967 – V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967
- Лазарев 1967 – В. Н. Лазарев, *Три фрагмента расписных эписитилиев и византийский темплон*, „ВВ” 52 (1967), s. 162–196 (reprint: *idem*, *Византийская живопись. Сборник статей*, Москва 1971, s. 110–136)
- Лазарев 1973 – В. Н. Лазарев, *Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв.*, Москва 1973
- Lebeuf 1992 – A. Lebeuf, *Un fossile d’astronomie babylonienne: l’icone du Jugement Dernier de Polana*, „Readings in Archoastronomy”, Warsaw 1992, s. 111–120
- Le Goff 2000 – J. Le Goff, *Człowiek średniowiecza*, przekł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 2000
- Les icônes* 1982 – *Les icônes*, red. K. Weitzmann, Paris 1982
- Les icones...* 1985 – *Les icones du Musée d’art et d’histoire Genève*, opr. M. Lazović, S. Frigerio-Zeniou, Genève 1985
- Le Trésor* 1984 – *Le Trésor artistique de la Macédoine*, red. T. Grozdanov i in., Ljubljana 1984
- Leszka, Marinow 2015 – M. J. Leszka, K. Marinow, *Carstwo bułgarskie. Polityka – kultura – społeczeństwo. 866–971*, Warszawa 2015
- Lévy-Rubin 1999 – M. Lévy-Rubin, *The Crusader Maps of Jerusalem*, [w:] *Knights of the Holy Lands, Crusader Kingdom of Jerusalem*, red. S. Rozenberg, Jerusalem 1999, s. 231–237
- Lidov 2006 – A. Lidov, „*Il dio russo*”. *Culto e iconografia di san Nicola nell’antica Russia*, [w:] *San Nicola...* 2006, s. 213–240
- Linardou 2011 – K. Linardou, *Depicting the Salvation: Typological Images of Mary in the Kokkinobaphos Manuscripts*, [w:] *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, red. L. Brubaker, M. Cunningham, Ashgate 2011, s. 133–152
- Link 1995 – L. Link, *The Devil: A Mask without a Face*, London 1995
- Łemkowie i Łemkoznawstwo...* 1997 – *Łemkowie i Łemkoznawstwo w Polsce. Prace Komisji Wschodnio-europejskiej PAU*, 5 (1997), red. A. Zięba, Kraków 1997
- Łemkowie w historii...* 1994 – *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, red. J. Czajkowski, Sanok 1994
- Łemkowie w historii...* 1995 – *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 1, red. J. Czajkowski, Sanok 1995
- Логвин, Міляєва, Свенціцька 1976 – Г. Логвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український середньовічний живопис. Ukrainian Medieval Painting*, Київ 1976
- Łopatkiewicz 2008 – T. Łopatkiewicz, *Naukowo-artystyczna wycieczka w Sądeckie z 1889 roku* (= *Rocznik Sądecki* 3), Nowy Sącz 2008
- Łoziński 1912 – W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1912
- Луць 1994 – В. Луць, *Збірка волинських ікон рівненського краєзнавчого музею*, „Родовд” 8 (1994), s. 38–51
- Луць 1995 – В. Луць, *Датовані волинські ікони XVI-першої половини XVIII ст. з колекції рівненського краєзнавчого музею*, [w:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали II Міжнародної наукової конференції, 29 листопада – 1 грудня 1995 року*, Луцьк 1995
- Maguire 1981 – H. Maguire, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981
- Maguire 1996 – H. Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton 1996
- Maguire 2002 – E. Maguire, *Paradise Withdrawn*, [w:] *Byzantine Garden Culture*, red. A. Littlewood, H. Maguire, J. Wolschke-Bulmahn, Washington 2002, s. 23–35
- Maguire 2007 – H. Maguire, *Image and Imagination in Byzantine Art*, Aldershot 2007
- Maguire H., Maguire E. 2007 – H. Maguire, E. Maguire, *Other icons: art and power in Byzantine secular culture*, Princeton–Oxford 2007
- Makarov 1998 – N. Makarov, *Far Northern Parts of Ancient Russia on their Way to Christianity*, [w:] *Rom und Byzanz II 1997–1998*, s. 259–273
- Małkiewiczówna 1976 – H. Małkiewiczówna, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1964–1965*, „RiS MNK” XI (1976), s. 121–157
- Malmquist 1979 – T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Katoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi*, Uppsala 1979
- Mango 1979 – C. Mango, *On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, „Zograf” 10 (1979), s. 40–43
- Mango 1986 – C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto 1986
- Mango 1988 – C. Mango, *Le croix dite du Michel de Cérulaire et la croix de Saint Michel de Sykéon*, „CA” 36 (1988), s. 41–49
- Mango 2000 – C. Mango, *Constantinople as Theotokoupolis*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 17–25
- Manic L., Manic R., Manic A. 1991 – L. Manic, R. Manic, A. Manic, *İcônes un art de vérité*, Paris 1991
- Manns 1989 – F. Manns, *Le récit de la Dormition de Marie (Vatican grec. 1982). Contribution à l’étude des origines de l’exégèse chrétienne*, Jerusalem 1989
- Mantas 2011 – A. Mantas, *Parables and Eschatology*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 156–157
- Μαραβα-Χατζηνικολαου, Τουφεξη-Πασχου 1985 – Α. Μαραβα-Χατζηνικολαου, Χ. Τουφεξη-Πασχου, *Καταλογος μικρογραφιων Βυζαντινων χειρογραφων της εθνικης βιβλιοθηκης της Ελλαδος*, t. Β’: *Χειρογραφα καινης διαθηκης ΙΓ’ – ΙΕ’ αιωνος*, Αθήνα 1985
- Marcinkowski, Zaucha 2007 – W. Marcinkowski, T. Zaucha, *Galeria „Sztuka Dawnej Polski XII–XVIII wiek”*. Przewodnik, Kraków 2007
- Marcinkowski, Zaucha 2008 – W. Marcinkowski, T. Zaucha, *Gallery „Orthodox Art of the Old Polish Republic”*. Guidebook, Kraków 2008
- Marcinkowski, Zaucha 2010 – W. Marcinkowski, T. Zaucha, *Kraków na wyciągnięcie ręki. Rzeźba architektoniczna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Krakow within your reach. Architectural sculpture in the collection of the National Museum in Krakow*, Kraków 2010
- Marjanović-Vujović 1987 – G. Marjanović-Vujović, *Krstovi od VI do XII veka iz zbirke Narodnog Muzeja. Crosses 6th–12th from the collection of National Museum Beograd* (= *Srednji vek* 1), Belgrade 1987
- Марковић 2014 – М. Марковић, *Једно необично решење у распореду фигура пророка и мученика у живопису Пиве*, „ПЦ” 11 (2014), s. 667–687
- Mart 2000 – K. Mart, *Na szachownicy dziejów. O ikonach z muzeum Ziemi Chełmskiej w zbiorach muzeum w Kijowie*, [w:] *Księga pamiątkowa czarniecczyków III*, Chełm 2000, s. 81–101

- Martin 1955 – J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, [w:] *Late Classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend Jr.*, Princeton 1955, s. 189–196
- Mason 2004 – R. Mason, *The Monastery of St Moses, Syria: The Frescoes* [wersja html utworzona 4 VII 2004, dostęp online: <http://www.rom.on.ca/en/blog/the-monastery-of-st-moses-syria-the-frescoes#ViElglF5XRk.facebook>, odczyt: 12 XI 2016]
- Mastrotheodoros, Beltsios 2016 – G. P. Mastrotheodoros, K. G. Beltsios, *On the Grounds of Post-Byzantine Greek Icons*, „Archaeometry” 58 (2016), 5, s. 830–847
- Maszczyk 2010 – M. T. Maszczyk, *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010
- Mathews 1980 – J. Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, University Park, Pennsylvania State University Press 1980
- Mathews, Hawkins 1985 – T. F. Mathews, E. J. Hawkins, *Notes on the Atik Mustafa Pasa Camii in Istanbul and Its Frescoes*, „DOP” 39 (1985), s. 125–134
- Матић 2014 – М. М. Матић, *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије*, Београд 2014 [dysertacja doktorska, dostęp online: <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/3331>, odczyt: 20 III 2017]
- Матић 2017 – М. Матић, *Српски иконопис у доба обновљене пећке патријаршије 1557–1690*, Београд 2017
- Mazurkiewicz 1988 – R. Mazurkiewicz, *Eschatologia Rusi Kijowskiej*, [w:] *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej i jego konsekwencje w kulturze Europy*, red. R. Łużny, Lublin 1988
- Mazurkiewicz 1994 [2012] – R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzcziciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994 [wyd. 2: 2012]
- Medieval Georgian Ecclesiastical Art 2012 – *Medieval Georgian Ecclesiastical Art in the Georgian National Museum*, opr. N. Burchuladze, Tbilisi 2012
- Megaw, Hawkins 1977 – A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus. Its mosaics and frescoes* (= *Dumbarton Oaks Studies* 14), Washington 1977
- Meier 2003 – M. Meier, *Die Translatio des Christusbildes von Kamulianai und der Kreuzreliquie von Arapeia nach Konstantinopel unter Justin II. Ein übersehenes Datierungsproblem*, „Zeitschrift für antikes Christentum” 18 (2003), s. 237–250
- Мельник 2007 – В. Мельник, *Сакральне мистецтво Галичини XV–XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею, Івано-Франківськ 2007*
- Metzulescu 1972 – S. Metzulescu, *Sfânta Prea Cuvioasa Paraschiva în istoria Bisericii Ortodoxe din sud-estul european și în documente plastice românești*, „MO” 24 (1972), nr 7–8, s. 501–516
- Мещерская 1997 – Е. Н. Мещерская, *Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе*, Москва 1997
- Meyendorff 1984 – J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przekł. J. Prokopiuk [oryg. *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York 1979], Warszawa 1984
- Michael 1971 – *Michael. Erzengel*, opr. red., [w:] *LCI* 3 (1971), szp. 255–265
- Michnowska 1965 – M. Michnowska, *Malowidła ścienne z XIV w. w kościele św. Jakuba w Toruniu*, „Teki Komisji Historii Sztuki” III (1965), s. 5–73
- Mieszczerskaja 1984 – J. Mieszczerskaja, *Legenda ob Awgarie – ranniechrystianskij literaturnyj pamjatnik*, Moskwa 1984
- Migrała 2009 – L. Migrała, *Nowy Sącz w średniowieczu*, „ZSS” 4 (2009), s. 24–37
- Микеладзе 1996 – К. Т. Микеладзе, *Отражение легенды о нерукотворном образе Спаса в грузинском искусстве*, [w:] *Чудотворная икона 1996*, s. 90–95
- Milajewa 1999 – L. Milajewa, *Freski Kaplicy Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim a sztuka ukraińska*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej...* 1999, s. 105–114
- Миляева, Гелитович 2007 – Л. Миляева, М. Гелитович, *Українська ікона XI–XVIII століть. The Ukrainian Icon of the 11th–18th Centuries*, Київ 2007
- Милановић 1991 – В. Милановић, „Пророци су те навестили” у Пећу, [w:] *Архиепископ Данило II...* 1991, s. 409–424
- Milewski 1997 – I. Milewski, *Obyczaje życia codziennego chrześcijan drugiej połowy IV wieku w świetle pism Bazylego Wielkiego*, „VP” 17 (1997), z. 32–33, s. 101–120
- Miller 2013 – T. S. Miller, *Hospital Dreams in Byzantium*, [w:] *Dreams, Healing, and Medicine...* 2013, s. 199–215
- Millet 1916 – G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916
- Millet 1969 – G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, Paris 1969
- Milošević 1963 – D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, przekł. H. Thurn (= *Iconografia Ecclesiae Orientalis*), Recklinghausen 1963
- Mimouni 1995 – S. C. Mimouni, *Dormition et Assumption de Marie. Histoire des traditions anciennes* (= *Théologie Historique* 98), Paris 1995
- Minczew 2001 – G. Minczew, *Cykl o królu Abarge w bizantyjsko-słowiańskiej tradycji rękopiśmiennej. Wybrane problemy metodologiczne*, [w:] „KWSS” 3 (2001), s. 320–326
- Минева 1996 – Е. Минева, *Непубликувани византийски стихури за св. Петка Търновска от XV в.*, „Palaeobulgarica” XX (1996), 3, s. 85–95
- Минева 2005 – Е. Минева, *Пет химнографски творби за Св. Петка Търновска*, София 2005
- Мистецтво України... 1995 – *Мистецтво України. Енциклопедія*, 1 (a–b), Київ 1995
- Mistrz i Katarzyna 2018 – *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, red. M. P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, wstęp: A. Betlej, M. Jędraszewski, G. Korpala, A. Wilmering, M. Groß, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018; wersja polsko-niemiecka
- Miziołek 1991 – J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991
- Młynarczyk 1983 – J. Młynarczyk, *Sztuka Cypru*, Warszawa 1983
- Morawa 1973 – C. Morawa, *Antonius der Römer (Antonij Rimljanin)*, [w:] *LCI* 5 (1973), szp. 225–256
- Morawska 1993a – K. Morawska, *Jan Klades*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...* 1993
- Morawska 1993b – K. Morawska, *Jan Papadopoulos*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...* 1993
- Morawska 1993c – K. Morawska, *Jan z Damaszku*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...* 1993

- Morawska 1997 – K. Morawska, *Kosmas z Jerozolimy*, [w:] *Encyklopedia muzyczna...* 1997
- Morey 1954 – C. R. Morey, *The Madonna of Sta. Francesca Romana*, [w:] *Studies in Art and literature for Belle da Costa Green*, red. D. Miner, Princeton 1954, s. 118–121
- Mossakowski [1974] 2008 – S. Mossakowski, *Symbolika pieczęci Mikołaja Kopernika*, „RHS” 10 (1974), s. 222–230; przedruk w: „KTH” 53 (2008), 3–4, s. 87–100
- Moszyński 1968 – K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian 2: Kultura duchowa 2*, Warszawa 1968
- Mother of God...* 2000 – *Mother of God. Reception of the Virgin in Byzantine Art*, red. M. Vassiliaki, [katalog wystawy: Athens, Benaki Museum 20 X 2000–20 I 2001], Athens–Milan 2000
- Μουρική 1970 – Ντ. Μουρική, *Αί βιβλικά προεικονίσεις τής Παναγίας εις τον τροῦλλον τής Περιβλέπτου τοῦ Μυστρα*, „ΑΔ” 25 (1970), *Μελέται*, s. 217–251
- Μουτσόπουλος, Δημητροκάλλης 1981 – Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης, *Γερακι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Αθήνα 1981
- Можаровский 1906 – А. Ф. Можаровский, *Духовные стихи старообрядцев Поволжья*, „ЭО” (1906), 3–4, s. 242–302
- Mrass 1995 – M. Mrass, *Kreuzigung Christi*, [w:] *RbK V* (1995), szp. 290–294
- Mureşan 2001 – D. I. Mureşan, *Autour de l'élément politique du culte en Moldavie de sainte Parascève la Jeune*, [w:] *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, red. P. Guran, B. Flusin, Bucarest 2001, s. 249–280
- Müsseler 1973 – P. Müsseler, *Arzte, heilige*, [w:] *LCI 5* (1973), szp. 255–265
- Muza chrześcijańska III – *Muza chrześcijańska*, t. III: *Poezja grecka od II do XV wieku*, oprac. ks. M. Starowieyski (= Ojcowie Żywi XII), Kraków 1995
- Музей русской иконы 2010 – *Музей русской иконы. Восточнохристианское искусство от истоков до наших дней. Каталог собрания I: Памятники античного, раннехристианского, византийского и древнерусского искусства III–XVII веков*, red. И. А. Шалина, Москва 2010, Кат. № 1, s. 44–49
- Myslivec 1933–1934 – J. Myslivec, *Svatý Jiří ve východokřesťanském umění*, „Byzantinoslavica” V (1933–1934), s. 304–360
- Myslivec 1969 – J. Myslivec, *Východoslovenské ikony*, „Umini” 17 (1969), nr 5, s. 404–423
- Myslivec 1972 – J. Myslivec, *Tod Mariens*, *LCI 4* (1972), szp. 333–338
- Nabywaniec [2005] – S. Nabywaniec, *Szlakiem architektury sakralnej na Pogórzu Dynowskim. Gmina Dydnia*, s. 221–230 (referat przygotowany na II Konferencję Naukowo-Techniczną „Błękitny San” zorganizowaną przez Związek Gmin Turystycznych 21–23 IV 2005 w Zespole Szkół w Dynowie) [wersja w formacie PDF dostępna online: [http://pogorzedynowskie.pl/data/referaty/IIBS/ref\\_17\\_IIBS.pdf](http://pogorzedynowskie.pl/data/referaty/IIBS/ref_17_IIBS.pdf), odczyt: 12 II 2015]
- Nagy 2012 – E. S. Nagy, *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania* (= *Studia Jagiellonica Lipsiensia 9*), Leipzig 2012
- Najpiękniejsze ikony...* 2001 – *Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, wstęp B. Dąb-Kalinowska, Olszanica 2001
- Narbutt 1979 – O. Narbutt, *Historia i typologia ksiąg liturgicznych bizantyńsko-słowiańskich. Zagadnienie identyfikacji według kryterium treściowego*, Warszawa 1979
- Настольная книга* 1900 – *Настольная книга для священно-церковно-служителей*, opr. С. В. Булгаковъ, Харьковъ 1900
- Naumow 1996 – A. Naumow, *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, „KWSS” 1 (1996)
- Naumow 2002 – A. Naumow, *Domus divisa. Studia nad literaturą ruską w I Rzeczypospolitej*, Kraków 2002
- Naumow 2006–2007 – A. Naumow, *O specyfice ruskich tekstów liturgicznych z terenów państwa polsko-litewskiego*, [w:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність 15* (2006–2007), red. О. Серєда, s. 243–249
- Naumowicz 1997 – J. Naumowicz, *Św. Mikołaj z Myry*, „Społeczeństwo Otwarte” 1997, s. I–XVI
- Nersessian 1936 – S. der Nersessian, *La légende d'Abgar d'après un rouleau illustré*, „Bulletin de l'Institut Archeologique Bulgare” 10 (1936)
- Nersessian 1975 – S. der Nersessian, *Program and iconography of the frescoes of the Parecclesion*, [w:] *The Kariye Djami IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, red. P. Underwood, New Jersey 1975, s. 303–339
- Nicolescu 1971 – C. Nicolescu, *Icoane vechi românești*, wyd. 2, Bucurest 1971
- Nicolescu 1973 – C. Nicolescu, *Rumänische Ikonen*, Bucurest 1973
- Nieczuja-Ziemiecki 1885 – T. Nieczuja-Ziemiecki, *Pierwsza polsko-ruska wystawa archeologiczna we Lwowie*, Kraków 1885
- Николаева 1976 – Т. В. Николаева, *Прикладное искусство Московской Руси*, Москва 1976
- Николаева 1983 – Т. В. Николаева, *Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв.*, Москва 1983
- Nikolau 1994 – Th. Nikolau, *Theodoros Studites*, [w:] *Marienlexikon 6*, red. R. Bäuner, L. Scheffczyk, Erzabtei St. Ottiliens 1994, s. 382–385
- Nikolaïdes, Perdiki 2011 – A. Nikolaïdes, O. Perdiki, *Particularites iconographiques du Cycle du Jugement Dernier dans les Eglises byzantines de Chypre*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 151
- Nordhagen 1961 – P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, „BZ” 54 (1961), s. 333–337
- Nowak 2010 – A. Z. Nowak, *Między niebem i piekłem – koncepcja stanu pośredniego w prawosławnej literaturze kręgu kijowskiego (XVII w.)*, [w:] *Język, kultura, mentalność a tożsamość narodowa Ukraińców*, red. W. Mokry, Kraków 2010, s. 61–84
- Nykiel 1962 – J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły Sądeckiej z lat 1420–1460*, „OZ” XV 4 (59) (1962), s. 6–15
- Nykiel 1969 – J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły Krakowskiej z lat 1420–1460 malowanych na podłożu drewnianym*, „OZ” XXII 4 (87) (1969), s. 173–184
- Nykiel 1982 – J. Nykiel, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480 – ok. 1510)*, „BMOZ” Seria B LXXXVIII (1982), Warszawa 1982, s. 201–224
- Nykiel 1992 – J. Nykiel, *Technologia malarstwa tablicowego Małopolski (1480 – ok. 1510)*, „OZ” XLV 3 (178) (1992), s. 201–224
- Obok. Polska – Niemcy...* 2011 – *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, [katalog wystawy: Berlin, Martin-Gropius-Bau, 23 IX 2011–9 I 2012], red. M. Omilanowska, Kolonia 2011

- Образ Богородици 2015 – *Образ Богородици*, [katalog wystawy ze zbiorów Lwowskiej Galerii Obrazów, 2014–2015], red. B. Александрович, Львв Торонто 2015
- Obrazy i rzeźby 1885 – *Obrazy i rzeźby będące własnością Muzeum Narodowego. Katalog tymczasowy*, Kraków 1885
- Obrazy i rzeźby 1888 – *Obrazy i rzeźby będące własnością Muzeum Narodowego. Katalog tymczasowy*, Kraków 1888
- Obrazy i rzeźby 1896 – *Obrazy i rzeźby będące własnością Muzeum Narodowego. Katalog tymczasowy*, Kraków 1896
- Образы и символы 2008 – *Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея*, wstęp H. B. Пивоварова, И. В. Сосновцева, red. E. H. Петрова, Санкт-Петербург 2008
- Obrzycki 2002 – K. Obrzycki, *Jan z Damaszkii*, [w:] EKB 2002, s. 238–239
- Ochenkowski 1914 – H. Ochenkowski, *Galeria obrazów. Katalog tymczasowy*, Kraków 1914
- Οι θησαυροί 1973 – *Οι θησαυροί του Αγίου Ορους: σειρά Α; εικονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις – επίτιτλα – αρχικά γράμματα. Πρωτότον, Μ. Διονυσίου, Μ. Κουτλουμουσίου, Μ. Ξηροποτάμου, Μ. Γρηγορίου*, red. Σ. Μ. Πελεκανίδες, Π. Κ. Χρήστος, Χ. Μαυροπούλος – Τσιούμη, Σ. Ν. Καδά, Αθήνα 1973
- Οικονομίδης 1955–1957 – Δ. Β. Οικονομίδης, *Ἡ Ἁγία Παρασκευή εἰς τόν βίον τοῦ ἑλληνικοῦ καί τοῦ ρουμανικοῦ λαοῦ*, „ΕΛΑ” 9/10 (1955–1957), s. 65–104
- Oikonomides 1986 – N. Oikonomides, *The Collection of Dated Byzantine Lead Seals*, Washington 1986
- Olszewska-Świetlik, Rozłucka 2005 – J. Olszewska-Świetlik, Z. Rozłucka, *Badania czerwonych laserunków metodą mikroskopii fluorescencyjnej UV*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 34 (2005), s. 141–160
- Olszewsky 1998 – H.-J. Olszewsky, *Kosmas von Jeruzalem*, [w:] BBK 3 (1992): [dostęp online: [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl)], uaktualnienie: 9 VI 1998, odczyt: 23 X 2003]
- Ołdakowska 2008 – M. Ołdakowska, *Mikołaj jako Imago Dei i Vir Dei. Prezentacja wizerunku świętego na wybranych przykładach*, „Zeszyty Naukowe KUL” 51 (2008), nr 2, s. 57–73
- Орлова 1980 – М. А. Орлова, *Фрески Похвальского придела Успенского Собора московского Кремля*, [w:] *Древнерусское искусство. Мемориальная живопись XI–XII вв.*, Москва 1980, s. 305–316
- Ornamenta Ecclesiae... 1999 – *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej wiek X–XVIII*, [katalog wystawy: Zamek Królewski w Warszawie, 8 V–15 VIII 1999], red. P. Mrozowski, A. Badach, Warszawa 1999
- Orosz 1955 – A. Orosz, *Gotycka polichromia w kościele w Strzelcach Świdnickich*, „BHS” 17 (1955), nr 2, s. 274–275
- Orosz 1956 – A. Orosz, *Gotycka polichromia w kościele w Strzelcach Świdnickich*, „KOp” 1 (1956), s. 172–190
- Ossadnik 2003 – H. Ossadnik, *Jarosław Bohdan Konstantynowicz (1893–1971) i jego dzieło na tle zbiorów archiwalnych Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego...* I (2003), s. 201–211
- Овсїйчук 1996 – В. Овсїйчук, *Українське малярство X–XVIII століть. Проблеми кольору*, Львів 1996
- Ozóg 2008 – M. Ozóg, *Zburzenie świątyni Asklepiosa w Ajgaj w kontekście polityki Konstantyna Wielkiego wobec wyznawców religii rzymsko-hellenistycznych*, „VP” 28 (2008) 52/2, s. 797–806
- Pace 2008 – V. Pace, *Icon with Virgin and Child*, [w:] *Byzantium...* 2008, poz. kat. i il. 47
- Пак, Соловьѣва 2006 – Н. В. Пак, И. Д. Соловьѣва, *Житие святого Николая Чудотворца и его отражение в древнерусской письменности и иконописи XI–XVII веков*, [w:] *Святой Николай Мирликийский...* 2006, s. 17–23
- Palli 1968a – E. L. Palli, *Abraham (B. Hauptszenen. I. Philox.)*, [w:] LCI 1 (1968), szp. 22–23
- Palli 1968b – E. L. Palli, *Christus-Sondertypen*, [w:] LCI 1 (1968), szp. 390–399
- Palli 1974 – E. L. Palli, *Georg*, [w:] LCI 6 (1974), szp. 365–390
- Panaitescu 1959 – P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din biblioteca Academiei R. P. R. I*, București 1959
- Пандурски 1977 – В. Пандурски, *Паметници на изкуството в църковния историко-археологически музеи*, София 1977
- Παπαδάκη-Oekland 1987–1988 – Σ. Παπαδάκη-Oekland, *Το Άγιον Μανδήλιον ως νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα*, „ΔΧΑΕ”, Series IV, 14 (1987–1988), s. 283–294
- Papazotos 1995 – Th. Papazotos, *Byzantine Icons of Verroia*, przekł. J. C. Davis, Athens 1995
- Paprocki 2010 – ks. H. Paprocki, *Misterium eucharystii. Interpretacja genetyczna liturgii bizantyńskiej*, Kraków 2010
- Parczewski 1993 – M. Parczewski, *O dwóch etapach formowania się polsko-ruskiej granicy etnicznej w Karpatach*, [w:] *Галицько-волинська...* 1993, s. 14–16
- Paskaleva 1981 – K. Paskaleva, *Die Bulgarische Ikone*, Sofia 1981
- Паславський 1994 – І. Паславський, *Уявлення про потойбічний світ і формування поняття чистилища в українській середньовічній народній культурі*, „ЗНТШ”, Праці Історико-філософської секції, 228 (1994)
- Pastoureau 1986 – M. Pastoureau, *Figures et couleurs. Etudes sur la symbolique et la sensibilite medievales*, Paris 1986
- Patrich 2011 [1995] – J. Patrich, *Saba, przywódca monastycyzmu palestyńskiego 1–2*, przekł. i red. K. Twardowska (= Źródła monastyczne 61–62, red. ks. M. Starowieyski), Kraków 2011 [1995]
- Patterson-Ševčenko 1991 – N. Patterson-Ševčenko, *Icons in the Liturgy*, „DOP” 45 (1991), s. 45–57
- Patterson-Ševčenko 1995 – N. Patterson-Ševčenko, *Servants of the Holy Icon*, [w:] *Byzantine East, Latin West, Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, s. 547–550
- Patterson-Ševčenko 2000a – N. Patterson-Ševčenko, *The Mother of God in Illuminated Manuscripts*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 155–165
- Patterson-Ševčenko 2000b – N. Patterson-Ševčenko, *Miniature of the Veneration of the Virgin Hodegetria*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 54, s. 388–389
- Павловић 2014 – Ј. Павловић, *Јован Јерусалимски или Јован Дамаскин*, „ЗРВИ” LI (2014), s. 7–15
- Pearce 2016 – R. Pearce 2016, *Nicholas of Myra in the Bibliotheca Hagiographica Graeca* [dostęp online: <http://www.roger-pearce.com/>]

- weblog/2016/01/30/nicholas-of-myra-in-the-bibliotheca-hagiographica-graeca/, odczyt: 10 IX 2016]
- Peers 2012 – G. Peers, *Masks, Marriage and the Byzantine Mandylion: Classical Inversions in the Tenth-Century Narratio de Translatione Constantinopolim Imaginis Edessenaе*, [w:] ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ... 2012, s. 45–54
- Peker 2011 – N. Peker, *Church space and image: scenes of the Last Judgment from the Byzantine Cappadocia*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 150–151
- Pelekanides 1985 – S. Pelekanides, *Kastoria*, Athens 1985
- Peltomaa 2001 – L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden–Boston–Köln 2001
- Pencakowski 2002 – P. Pencakowski, *Późnogotycki poliptyk ze sceny Koronacji Marii w kościele św. Mikołaja w Krakowie*, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Mikołaja w Krakowie*, red. ks. Z. Kliś, Kraków 2002, s. 171–192
- Pentcheva 2006a – B. V. Pentcheva, *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Penn State University Park 2006
- Pentcheva 2006b – B. V. Pentcheva, *The Performative Icon*, „ArtB” LXXXVI (2006), nr 4, s. 631–635
- Pentcheva 2012 – B. V. Pentcheva, *The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine staging of Leipsana*, [w:] ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ..., s. 55–71
- Peter-Tod 1999 – K. Peter-Tod, *Stephanos Sabaites*, BBK 10 (1955) [dostęp online: www.bautz.de/bbkl, uaktualnienie: 7 VII 1999, odczyt: 23 X 2003]
- Петканова 1992 – Д. Петканова, *Богородица*, [w:] *Старо-Българска...* 1992, s. 64
- Petzoldt 1976 – L. Petzoldt, *Nikolaus von Myra (von Bari)*, [w:] LCI 8 (1976), szp. 45–58
- Piatnitsky 2000 – Y. Piatnitsky, *Icon with St Catherine and Scenes from her Life*, [w:] *Sinai. Byzantium. Russia...* 2000, poz. kat. S60 na s. 244–246
- Пятницкий 2010 – Ю. Пятницкий, *Подписные иконы Ангело и Донато Битзамани в собрании Государственного Эрмитажа*, [w:] *Византия в контексте мировой культуры*, red. В. Н. Залеская i in., (= Труды Государственного Эрмитажа 74), St. Petersburg 2010, s. 74–95
- Piazza 2011 – S. Piazza, *Un Jugement Dernier parmi les peintures d'origine byzantine de la „Grotta del Crocefisso” à Lentini (Sicile, XIIe siècle)*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 152
- Piccirillo 1997 – M. Piccirillo, *Jérusalem et la basilique du Saint-Sépulcre*, [w:] *Les Croisades. L'Orient et l'Occident d'Urbain II à Saint Louis, 1096–1270*, [kat. wystawy Toulouse, Ensemble conventuel des Jacobins, 1997], red. M. Rey-Delqué, Milan 1997, s. 233–242
- Pietrusiński 1960 – J. Pietrusiński, *Małopolskie bohomyzy. Materiały i uwagi do epilogu malarstwa ikon między Dunajcem, Sanem i Dniestrem*, „PSL” XIV (1960), nr 3, s. 131–154
- Piguet-Panayotova 1987 – D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Paris 1987
- Piltz 2001 – E. Piltz, *Le siège de Constantinople – topos postbyzantin de peinture historique*, „ΔΧΑΕ” nr kb’ (2001), s. 278
- Pinson 1996 – Y. Pinson, *The Iconography of the Temple in Northern Renaissance Art*, „Assaph, Studies in Art History” 2 (1996), s. 147–174
- Piotrowski 1929 – M. Piotrowski, *Ikona ruska. Opis zbioru prywatnego starożytnych ikon ruskich w Warszawie*, Warszawa 1929
- Pitarakis 2000a – B. Pitarakis, *Eulogia Dish*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 5, s. 269
- Pitarakis 2000b – B. Pitarakis, *Relief plaque with the Virgin Hodegetria*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 57, s. 394–395
- Podlacha 1912 – W. Podlacha, *Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny*, Lwów 1912
- Podlacha 1916 – W. Podlacha, *Ilarion Swiencickij, Hałycko-ruskie cerkowne malarstwo XV–XVI st. Materijaly i zamitky. (Odbitka z wydawnictwa: Zapysky naukowoho Towarystwa im. Szewczenka t. CXXI), Lwów 1914, 8° str. 54, w tem 10 stronc z ilustracyami*, [recenzja], „KH” 30 (1916), z. 1–2, s. 143–152
- Podskalsky [1982] 2000 – G. Podskalsky, *Chrześcijaństwo i literatura teologiczna na Rusi Kijowskiej (988–1237)*, przekł. z jęz. niem. J. Zychowicz, [München 1982] Kraków 2000
- Покровский 1887 – Н. В. Покровский, *Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства*, [w:] *Труды XVI археологического съезда в Одессе 3*, Одесса 1887, s. 285–381
- Покровский 1890 – Н. В. Покровский, *Стѣнные росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ*, [w:] *Стенные росписи в древних храмах греческих и русских*, Москва 1890
- Покровский 1892 – Н. В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских*, Санкт-Петербург 1892
- Polanowski 2011 – W. Polanowski, *Komentarz*, [w:] *św. Jan Klimak. Drobina rajy*, Kęty 2011
- Polska – Ukraina... 1990 – *Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa 1: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu etnicznym*, red. S. Stępień, Przemyśl 1990
- Polska – Ukraina... 1994 – *Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa 2: Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, red. S. Stępień, Przemyśl 1994
- Polska – Ukraina... 1996 – *Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa 3: Studia z dziejów grekokatolickiej diecezji przemyskiej*, red. S. Stępień, Przemyśl 1996
- Polska – Ukraina... 1998 – *Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa 4: Katolickie unie kościelne w Europie Środkowej i Wschodniej – idea a rzeczywistość*, red. S. Stępień, Przemyśl 1998
- Polska – Ukraina... 2000 – *Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa 5: Miejsce i rola Kościoła Grekokatolickiego w Kościele Powszechnym*, red. S. Stępień, Przemyśl 2000
- Попов, Рындина 1979 – Г. В. Попов, А. В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века*, Москва 1979
- Поповић 1991 – Л. Поповић, *Фигуре пророка у куполи Богородице Одигитрије у Пећи: идентификација и тумачење текста*, [w:] *Архипуископ Данило II...* 1991, s. 442–69
- Porumb 1973 – M. Porumb, *Icoanele moldovenești ale bisericii de lemn din Urisiu de Jos, jud. Mureș*, „Studia Universitatis. Historia” 1973, z. 2, s. 37–43
- Porumb 1981 – M. Porumb, *Pictura românească din Transilvania*, Cluj-Napoca 1981

- Porumb 1998 – *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania sec. XIII–XVIII*, București 1998
- Pradzieje... 2005 – *Pradzieje i wczesne średniowiecze Małopolski*, red. J. Ryzewski, Kraków 2005
- Преображенский 2009 – А. С. Преображенский, *Пророк Илья в пустыне*, [w:] *Шедевры* 2009, poz. kat. 67, s. 324
- Proceedings of the 21st International Congress... 2006 – Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 VIII 2006*, t. III: *Abstracts of Communications*, red. F. K. Harar, E. Jeffreys, London 2006
- Proceedings of the 22nd International Congress... 2011 – Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, Sofia, 22–27 VIII 2011*, t. II: *Abstracts of Round Table Communications*, red. I. Iliev i in., Sofia 2011
- Prolegomena do badań... 2014 – Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, red. J. Gadowski, Kraków 2014
- Prostko-Prostyński 1993 – J. Prostko-Prostyński, *Alimericus Anticaesar (Teodoryk Wielki) w Historii Kościoła Pseudo-Zachariasza Retora*, „SZ” 34 (1993), s. 15–28
- Pruszcz 1662 – P. H. Pruszcz, *MORZE ŁASKI BOŻEY, które Pan BOG w Koronie Polskiej po różnych miejscach, przy Obrazach CHRYSYUSA Pána, y MATKI iego Przenajświętszey ná Sercá ludzi pobożnych, y w potrzebach ráttunku żądających, z głębokości miłosierdzia swego, nieprzebránego, co dzień obficie WYLEWA*, Kraków 1662
- Pruszcz 1740 – P. H. Pruszcz, *MORZE ŁASKI BOŻEY, które Pan BOG w Koronie Polskiej po różnych miejscach, przy Obrazach CHRYSYUSA Pána, y MATKI iego Przenajświętszey ná Sercá ludzi pobożnych, y w potrzebach ráttunku żądających, z głębokości miłosierdzia swego, nieprzebránego, co dzień obficie WYLEWA*, 2. wyd. (z Addimantami), Kraków 1740
- Przerembski 2007 – Z. Przerembski, *Dudy. Instrument mało znany polskim ludoznawcom*, Warszawa 2007
- Przewodnik MNK 1909 – *Przewodnik po Muzeum Narodowym*, [b.a.], Kraków 1909
- Przewodnik MNK 1911 – *Przewodnik po Muzeum Narodowym*, [b.a.], Kraków 1911
- Przewodnik MNK 1912 – *Przewodnik po Muzeum Narodowym*, [b.a.], Kraków 1912
- Przewodnik MNK 1914 – *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, [b.a.], Kraków 1914
- Przeździecka 1973 – M. Przeździecka, *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku*, Wrocław 1973
- Пуцко 1987 – В. Пуцко, *Заглавная миниатюра Никомидийского Євагелия и византийские изображения Христа во славе*, „РЕ-СЕЕ” XXV (1987), z. 1, s. 11–38
- Пуцко 1995 – В. Пуцко, *Византийское наследие в искусстве Московской Руси („Спас в силах” в русской живописи XIV–XV вв.)*, „ВВ” 56 (1995), s. 266–282
- Пуцко 1999 – В. Пуцко, *„Четырехчастная икона” благовецкого собора и „латинские мудрования” в русской живописи XVI века*, [w:] *Благовецкий собор...* 1999, s. 218–235
- Пуцко 2001 – В. Пуцко, *Волинські ікони „Спас в силах”, [w:] Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Матеріали VIII міжнародної наукової конференції*, Луцьк 2001, s. 15–19
- Пуцко 2002 – В. Пуцко, *Иконографічні проблеми образу Христа в славі*, „УГК” 1 (2003), s. 79–86
- Пуцко 2003 – В. Пуцко, *Иконографічні проблеми образу Христа в славі*, „УГК” 1 (2003), s. 79–86
- Puskás 1989 – B. Puskás, *Istenszülő a gyermek Jézussal – jbrzóljok az Északkelet-Kőrpartok vidékének ikonjain*, „MÉ” 37, nr 1–4, s. 66–88
- Puskás 1991a – B. Puskás, *„A győzettel hasonnevű” Sent Miklós ikonográfijához a 15–16 századi Karpat – vidéki ikonok alappjan*, „MNGE”. Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára (Studia dedykowane Mikloszowi Mojzerowi w 60. rocznicę urodzin), 1991, s. 249–254
- Puskás 1991b – B. Puskás, *Kelet és nyugat Között. Ikonok a Kárpát – vidéken a 15–18. században (Between East and West. Icons in the Carpathian region in the 15th–18th centuries)*, [kat. wyst.: Budapest, Magyar Nemzeti Galériában, VII–IX 1991], Budapest 1991
- Puskás 1994 – B. Puskás, *Między Wschodem a Zachodem – ikony z regionu Karpat z XV–XVIII wieku*, [w:] *Łemkowie w historii...* 1994, s. 269–290
- Puskás 1997 – B. Puskás, *Ikonosztázionjaink hagyományai. I. A középkori ikonosztázion a Kárpát vidéken (XV–XVI. század)*, „Athanasiana” 5 (1997), s. 115–126
- Puskás 2001 – B. Puskás, *Bizánci művészet*, Nyíregyháza 2010
- Puskás 2003 – B. Puskás, *Le Mandylion de Lukov dans l’iconographie des icônes de la région carpatique aux 15e–16e siècles: (le Mandylion dans la région des Carpates)*, „AHA” 44 (2003), s. 71–80
- Puskás 2005 – B. Puskás, *Istenszülő ábrázolások: Hodigitria*, [w:] *Téged jöttünk köszönteni*, [Przyszlśmy się przywitać], materiały z konferencji międzynarodowej w Máriapócs zorganizowanej w dn. 21–22 V 2005, red. I. Ivancsó, Nyíregyháza 2005, s. 31–48
- Puskás 2007 – B. Puskás, *15.–16. Századi ikonok a Munkácsi Egyházme-gyében*, „Athanasiana” 25 (2007), s. 135–145
- Puskás 2009 – B. Puskás, *Варианты иконографии Нерукотворного Образа и их значение в иконописи Карпатского региона*, „Theologos” 11 (2009), z. 1, s. 39–54
- Quirini-Popławski 2017 – R. Quirini-Popławski, *Sztuka kolonii geneueńskich w Basenie Morza Czarnego (1261–1475)*, Kraków 2017
- Raczkowski 2016 – J. Raczkowski, *Poliptyk Toruński. Studium zabytkoznawczo-konserwatorskie*, Toruń 2016
- Radojčić 1958 – S. Radojčić, *Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft” 7 (1958), s. 105–123
- Radojčić 1962 – S. Radojčić, *Ikone Srbije i Makedonije*, Beograd 1962
- Радойковић 1979 – Б. Радойковић, *Бронзана иконица Јована Крститеља*, „ЗНМ” IX–X, s. 491–498
- Rafalska-Lasocha i in. 2017 – A. Rafalska-Lasocha, M. Grzesiak-Nowak, M. P. Kruk, W. Lasocha, *On the grounds of icons from National Museum in Krakow*, „Acta Crystallographica Section A: Foundations and Advances” 73, December 2017, s. 1252–1252 [dostęp online: International Union of Crystallography, <https://doi.org/10.1107/S205327331708322X>]

- Ragusa 1989 – I. Ragusa, *The Iconography of the Abgar Cycle in Paris Ms.lat.2688 and its Relationship to Byzantine Cycles*, „Miniatura” 2 (1989), s. 35–51
- Ragusa 1991 – I. Ragusa, *Mandyliom-Sudarium. The translation of a Byzantine Relic to Rome*, „Arte Medievale” 5 (1991), 2, s. 97–106
- Ramelli 2009 – I. L. E. Ramelli, *Illert Martin, ed. Doctrina Addai: De imagine Edessena = Die Abgarlegende; Das Christusbild von Edessa, Fontes Christiani 45, Turnhout: Brepols, 2007*, [recenzja], „RBL” 2 (2009) [wersja w formacie PDF dostępna online: <https://ilpalazzodisicelgaita.files.wordpress.com/2012/01/recensione-di-ilaria-ramelli.pdf>, odczyt: 20 VI 2016]
- Ramos-Poqui 2011 – G. Ramos-Poqui, *Techniki malowania ikon*, Warszawa 2011
- Ramseger 1974 – I. Ramseger, *Klemens I. (Romanus)*, [w:] *LCI 1974*, s. 319–323
- Rapti 2011 – I. Rapti, *Le Jugement Dernier dans l'art armenien: reception et developpement*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 155–156
- Razstava ikon 1963 – *Razstava ikon*, opr. K. Dobida, Ljubljana 1963
- Reale 1989 – G. Reale, *Historia filozofii antycznej I–V*, przeł. E. I. Zieliński, Lublin 1993–2002
- Relics in the Art...* 2000 – *Relics in the Art and Culture of the Eastern Christian World*, red. A. Lidov, Moscow 2000
- Ristow 1963 – G. von Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963
- Ristow 1967 – G. Ristow, *Geburt Christi*, [w:] *RbK II (1967)*, s. 637–662
- Rodley 1994 – Rodley, *Byzantine art and architecture. An introduction*, Cambridge 1994
- Рогов 1973 – А. И. Рогов, *Фрески Лаврова*, [w:] *Византия, южные славяне и древняя Русь: искусство и культура*, Москва 1973, s. 339–351
- Рогов 1982 – А. И. Рогов, *Петка Тырновская в восточнославянской письменности и искусстве*, [w:] *Русско-балканские культурные связи в эпоху средневековья*, red. В. Д. Королюк, София 1982, s. 160–181
- Rom und Byzanz 1997–1998 – Rom und Byzanz im Norden. Mission und Glaubenswechsel im Ostseeraum während des 8.–14. Jahrhunderts*, [materiały konferencji w Kolonii 18–25 IX 1994], red. M. Müller-Wille (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse I–II), Mainz-Stuttgart 1997–1998
- Romanowska-Zadrożna 2005 – W. Romanowska-Zadrożna, *Odnaleziona – utraczona. O ikonie uskrzydłonego św. Jana Chrzciciela z Buczacza*, „CBU” 2005, 1–2, s. 6–9
- Rome, Constantinople...* 2012 – *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence*, red. M. Hardt i in. (= Źródła Europy Środkowo-Wschodniej / Frühzeit Ostmitteleuropas I), Kraków–Leipzig–Rzeszów–Warszawa 2012
- Różycka-Bryzek 1968 – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńskie malarstwo ikonowe*, „RMWR” 1968, s. 177–216
- Różycka-Bryzek 1983 – A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983
- Różycka-Bryzek 1986 – A. Różycka-Bryzek, *Program ikonograficzny malowideł w Posadzie Rybotyckiej*, [w:] „*Symbolae historiae atrium*”. *Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 349–365
- Różycka-Bryzek 2000 – A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000
- Runciman 1929–1930 – S. Runciman, *Some Remarks on the Image of Edessa*, „Cambridge Historical Journal” III (1929–1930), s. 238–252
- Русская художественная культура... 1998 – Русская художественная культура XV–XVI веков (= Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль”. Материалы и исследования Выпуск XI)*, Москва 1998
- Rutschowskaya 2000 – M.-H. Rutschowskaya, *Relief of the Virgin of the Annunciation*, [w:] *Mother of God...* 2000, poz. kat. 6, s. 270–271
- Ryden 1983 – L. Ryden, *The Life of St. Basil the Younger and the Date of the Life of St. Andreas Salos*, „HUS” 7 (1983), s. 568–586
- Sabados 1993a – M. I. Sabados, *Iconografia temei Deisis în Pictura pe lemn din Moldova secolului XVI*, „SCIA” 40 (1993), s. 25–41
- Sabados 1993b – M. I. Sabados, *Iconografie și stil în pictura din Moldova secolului al XVI-lea. Fresca, pictura pe lemn, miniatura. Vedere comparativă*, „AT” 3 (1993), s. 41–54
- Sabados 1994 – M. Sabados, *La peinture d'icônes au temps de Pierre Rarey*, „RRHA” 31 (1994), s. 29–71
- Sabados 1997 – M. Sabados, *Din nou despre „comoara” de icone de la Văleni – Piatra Neamț*, „SCIA”, s. 3–32
- Sabados 1998 – M. Sabados, *Deux icônes moldaves du XVI<sup>e</sup> siècle illustrant le X<sup>e</sup> oikos de l'Hymne Acatiste*, „RRHA” XXXV (1998), s. 45–56
- Sadziak 1981 – T. Sadziak, *Klejowe i olejne prace pozlotnicze*, Warszawa 1981
- Саликова 1998 – Э. П. Саликова, *Сложение иконографии „Похвала Богоматери” в русском искусстве XV–XVI веков*, [w:] *Русская художественная культура...* 1998, s. 69–80
- San Nicola...* 1987 – *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, red. G. Otranto, Milano 1987
- San Nicola...* 2006 – *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, red. M. Bacci, [katalog wystawy: Bari, Castello Svevo, 7 XII 2006–6 V 2006], Pesaro–Milano 2006
- Sandberg Valalà 1934 – E. Sandberg Valalà, *L'Iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento*, Siena 1934
- Сарабьянов 1999 – В. Д. Сарабьянов, *Символико-аллегорические иконы благовещенского собора и их влияние на искусство века*, [w:] *Благовещенский собор...* 1999, s. 164–217
- Сарабьянов, Смирнова 2007 – В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова, *История древнерусской живописи*, Москва 2007
- Sarna 1898 – ks. W. Sarna, *Opis powiatu krośnieńskiego pod względem geograficzno-historycznym*, Przemyśl 1898
- Savvidis 1991 – K. Savvidis, *Joseph Hymnographus*, [w:] *Marienlexikon*, red. R. Bäuner, L. Scheffczyk, Erzabtei St. Ottiliens 1991
- Сборник крюковой нотации 1800–1840 – Сборник крюковой нотации 1800–1840 гг. из Ирگزского Верхне-Спасопретображенского монастыря*, 102, ЗНБСГУ [dostęp online: <https://uwdigital.uwyo.edu/islandora/object/wyu%3A3128?page=3&display=list>]
- Schaffer 1985 – Ch. Schaffer, *Koimesis, der Heimgang Mariens: das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie (= Studia patristica et liturgica 15)*, Regensburg 1985

- Schiller 1966 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst I: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966
- Schiller 1968 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst II: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968
- Schiller 1971 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst III: Die uferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971
- Schiller 1976 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst IV.1: Die Kirche*, Gütersloh 1976
- Schiller 1980 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst IV.2: Maria*, Gütersloh 1980
- Schiller 1981 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst I: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1981
- Schiller 1991 – G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst V.1–2: Die Apokalypse des Joannes*, Gütersloh 1991–1992
- Schmid 1970 – A. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, [w:] *LCI II*, szp. 268–276
- Schreiner, Oltrogge 2011 – P. Schreiner, D. Oltrogge, *Byzantinische Tinten-, Tusch- und Farbrezepte*, Wien 2011
- Schuster-Gawłowska 2014 – M. Schuster-Gawłowska, *Technologia obrazów Hodegetrii typu krakowskiego*, [w:] *Prolegomena do badań...* 2014, s. 39–59
- Schuster-Gawłowska 2015 – M. Schuster-Gawłowska, *Technologia obrazów Hodegetrii z lat 1400–1450*, [w:] *Hodegetrie krakowskie...* Kraków 2015, s. 133–142
- Sebag Montefiore 2016 – S. Sebag Montefiore, *Romanowowie 1613–1918*, Warszawa 2016
- Secomska 1977 – K. Secomska, *Legenda Aleksandra Wielkiego w „Pantheonie” Sandomierskim. Miniatury w kodeksie z 1335 roku*, Warszawa 1977
- Седова 2006 – М. В. Седова, *Нательные иконки с изображением св. Георгия Ростово-Суздальской Руси*, [w:] *Георгий Карлович Вагнер – ученый, художник, человек: биография отдельного лица*, red. М. А. Некрасова, Э. К. Гусева, Москва 2006, s. 241–251
- Seibert 1968 – J. Seibert, *Abgar (-Legende)*, [w:] *LCI I* (1968), szp. 18–19
- Сергієнко, Смолій 1993 – Г. Я. Сергієнко, В. А. Смолій, *Історія України (з найдавніших часів до кінця XVIII ст.)*, Київ 1993
- Сергий 1901 – Сергей, архим., *Полный месяцеслов Востока*, wyd. II, Владимир 1901; t. II: *Святой Восток*, cz. 1 (reprint Москва 1997)
- Сидор 2001 – О. Сидор, *Икона Страшного Суда з Вільшаниці. З матеріалів до зведеного каталогу збірок НМЛ, „ЛНМЛ” 2* (2001), s. 79–96
- Сидор 2002 – О. Сидор, *Житие святого Миколая в украинській иконі*, [w:] *Християнські култи в Україні II*, Lwiv [2002], s. 55–58
- Siemaszko 1995 – A. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcje programu ikonograficznego*, „ZNUJ. Prace z Historii Sztuki” 21 (1995), s. 13–64
- Siemaszko 2002 – A. Siemaszko, *Deesis*, [w:] *EKB 2002* s. 135–136
- Sinai. Byzantium. Russia... 2000 – *Sinai. Byzantium. Russia. Orthodox Art. From the Sixth to the Twentieth Century*, red. Yu. Piatnitsky, O. Baddeley, E. Brunner, M. M. Mango, [katalog wystawy: The State Hermitage Museum St. Petersburg, VI 2000 – IX 2000, Cortauld Gallery Sommers House, London, X 2000–II 2001], St. Petersburg–London 2000
- Skhirtladze 1990 – Z. Skhirtladze, *The Mandylion in Medieval Georgian Literature and Art*, [w:] *Sixteenth Annual Byzantine Studies Conference*, Baltimore 1990 [odczyt online: [www.byzconf.org/1990abstracts.html](http://www.byzconf.org/1990abstracts.html)]
- Skhirtladze 1998 – Z. Skhirtladze, *Canonizing the Apocrypha: The Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels*, [w:] *The Holy Face...* 1998, s. 69–93
- Скоп 2011 – Л. Скоп, *Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія – Федуско, маляр зі Самбора*, Дрогобич 2011
- Skowronek 2008 – M. Skowronek, *„Świat cały ma Cię za obrońcę”. Michał Archanioł w kulturze Słowian prawosławnych na Bałkanach*, Łódź 2008
- Skrobucha 1962 – H. Skrobucha, *Zur Ikongraphie des Jüngsten Gerichts in den russischen Ikonenmalerei*, „KO” 5 (1962), s. 51–74
- Skrobucha 1964 – H. Skrobucha, *Kosma und Damian* (= *Iconographia Ecclesiae Orientalis*), Recklinghausen 1965
- Skrobucha 1971 – H. Skrobucha, *Ikonen aus der Tschechoslowakei*, Prague 1971
- Skrócony katalog 1908 – Skrócony ogólny katalog Muzeum Narodowego w Krakowie*, wyd. II, Kraków 1908
- Skrzyniarz 2007 – S. Skrzyniarz, *Theodore Anagnostes’ Account of a Blaspheinous Painter. Continuity and Change in Early Byzantine Attitudes towards Images of Christ*, „Electrum. Studies in Ancient History” 13 (2007), s. 147–153
- Skubiszewski 1999 – P. Skubiszewski, *Kielich tzw. „królewski”, z Trzemeszna*, [w:] *Ornamenta Ecclesiae...* 1999
- Славяно-русское ювелирное дело... 2010 – Славяно-русское ювелирное дело и его истоки. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Гали Федоровны Корзухиной, Санкт-Петербург, 10–16 апреля 2006 г.*, red. А. А. Пескова, О. А. Щеглова, А. Мусин, Санкт-Петербург 2010, s. 375–380
- Слободян 2015 – В. Слободян, *Українське сакральне будівництво старосамбірського району*, Львів 2015
- Slovenské Narodné Muzeum 2013 – Slovenské Narodné Muzeum*, opr. G. Podušelová, Bratislava 2013
- Служение красоте 2015 – Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьевых. Каталог выставки*, [katalog wystawy w Muzeum Ruskiej Ikony w Moskwie, 27 XI 2015–15 III 2016], Moskwa 2015
- Słownik pracowników 1972 – *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972
- Смирнова 1967 – Э. С. Смирнова, *Живопись Оболенья XIV–XVI веков* (= Памятники древнерусского искусства), Москва 1967
- Смирнова 1976 – Э. С. Смирнова, *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века*, Москва 1976
- Смирнова 1999 – Э. С. Смирнова, *Деисусный чин Благовещенского Собора (некоторые аспекты стиля)*, [w:] *Благовещенский собор...* 1999, s. 87–109
- Смирнова 2004 – Э. С. Смирнова, *Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва. Середина XIII – середина XIV века*, Москва 2004



- Смирнова 2008 – Э. С. Смирнова, *Иконы Новгорода XI–XV веков*, [w:] *Иконы Великого Новгорода...* 2008, s. 27–61
- Смирнова 2009 – Э. С. Смирнова, *Царские врата*, [w:] *Шедевры* 2009, poz. kat. 61, s. 306–308
- Смирнова, Ямщиков 1974 – Э. С. Смирнова, С. Ямщиков, *Древнерусская Живопись. Новые открытия. Живопись Обонежья XIV–XVIII веков*, Ленинград 1974
- Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982 – Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода. XV век*, Москва 1982
- Смядовски 1998 – С. Смядовски, *Надписите към Земенските стенописи*, София 1998
- Smoki, mity, symbole... 1997 – *Smoki, mity, symbole, motywy*, [katalog wystawy w Kamienicy Hipolitów, oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, VI–X 1997], wstęp E. M. Firlet, red. W. Passowicz, A. Szczygiel, Kraków 1997
- Smorağ-Różycka 2001a – M. Smorağ-Różycka, *Bizancjum, Kościół wschodni i sztuka*, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 9–16
- Smorağ-Różycka 2001b – M. Smorağ-Różycka, *Kościół wschodni i jego sztuka na ziemiach Rzeczypospolitej*, [w:] *Cerkiew – wielka tajemnica...* 2001, s. 17–24
- Smorağ-Różycka 2007 – M. Smorağ-Różycka, *Pobizantyński malowany tryptyk w Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Wstępne rozpoznanie*, [w:] *Artifex Doctus II*, 2007, s. 135–147, il. 1–2
- Smorağ-Różycka 2014 – M. Smorağ-Różycka, *Bizantyńskie freski w sandomierskiej katedrze: królewski dar na chwałę Bożą czy odbłask idei unii horodelskiej?*, „ZNUJ. Prace Historyczne” 2014, nr 141, z. 2, s. 235–255
- Smotrycki 1987 [1610] – M. Smotrycki, *ΘΡΗΝΟΣ to jest Lament jednej ś. Powszechnej Apostolskiej Wschodniej Cerkwie z objaśnieniem Dogmat Wiary przez Theophila Orthologa tejże świętej wschodniej Cerkwie Syna*, Wilno 1610, [w:] *Collected Works of Meletij Smotryckij* [reedycja] I, wstęp: D. A. Frick, Cambridge 1987
- Sokołowski 1899 – M. Sokołowski, *Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie (Wystawa Staupogialna we Lwowie z r. 1888/9)*, „Kwartalnik Historyczny” 3/4 (1889), s. 619–657
- Сополига 1990 – М. Сополига, *35 Років Музею Української Культури у Свидинку*, Пряшев 1990
- Sopoliga 1994 – M. Sopoliga, *Z problematyki budowli sakralnych na terytorium północno-wschodniej Słowacji*, [w:] *Lemkowie w historii...* 1994, s. 115–128
- Sotiropoulou, Daniila 2010 – S. Sotiropoulou, S. Daniila, *Material Aspects of Icons. A Review on Physicochemical Studies of Greek Icons*, „ACR” 43 (2010) 6, s. 877–887
- Sowa 1997 – ks. W. Sowa, *Św. Romanos Melodos – Hymnos Akathistos. Bizantyńska muzyka i poezja liturgiczna*, „VP” 17 (1997), z. 32–33, s. 323–342
- Spanke 2000 – D. Spanke, *Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der „Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder”*, Recklinghausen 2000
- Спас нерукотворный...* 2008 – *Спас нерукотворный в русской иконе*, red. А. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чургеева, Москва 2008
- Спасова 1999 – М. Спасова, *Сложните думи в съчиненията на Григорий Цамблак*, Велико Търново 1999, s. 1–168
- Spatharakis 1999 – I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, 1: Rethymnon Province*, London 1999
- Spatharakis 2001 – I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001
- Spatharakis 2005 – I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005
- Spatharakis 2009 – I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, 2: Mylopotamos Province*, London 2009
- Speck 2003 – P. Speck, *The Virgin's help for Constantinople*, „BMGS” 27 (2003), s. 266–271
- Spieser, Yota 2000 – J.-M. Spieser, E. Yota, *Mandylion ou sainte Face de Laon*, [w:] *Il volto di Cristo*, red. G. Morello, G. Wolf, Milan 2000, s. 97–99
- Sprutta 2011 – J. Sprutta, *Św. Jan Chrzcziciel jako Anioł Pustyni w malarstwie ikonowym*, „ST” 29 (2011), s. 393–402
- Στάθης 1975 – Γρ. Θ. Στάθης, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς, Ἁγίου Ὁρος. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν χειρογράφων κωδικῶν βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους I*, Αθήναι 1975
- Старо-българска...* 1992 – *Старо-българска литература. Енциклопедичен речник*, red. Д. Петканова, Велико Търново 1992
- Стародубцев 2012 – Т. Стародубцев, *Под заштитом бесплотних: представе архангела Гаврила у храмовима живописаним у доба Лазаревића*, [w:] *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ...* 2012, s. 329–345
- Starowieyski 1977 – ks. M. Starowieyski, *Apokryficzna korespondencja króla Abgara z Chrystusem*, „STV” 15 (1977), nr 2, s. 193–200
- Starowieyski 2002 – ks. M. Starowieyski, *Józef Hymnograf*, [w:] *EKB* 2002, s. 245
- Starowieyski 2011 – ks. M. Starowieyski, *Przedmowa*, [w:] Jan Klimak, *Drabina Raju*, s. 7–18
- Stawicki 1999 – S. Stawicki, *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyńsko-ruskich w kościele zamkowym w Lublinie*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej...* 1999, s. 115–173
- Stefanov 1992 – P. Stefanov, *On the Greek-Bulgarian Art Relations in the 17th century (based on material from St. Georges Church in Veliko Tarnovo)*, „EBS” 1 (1992), s. 86–99
- Стефанович (Александрович) 1998 – В. Стефанович (Александрович), *Ikona karpacka. Album wystawy „Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku / Teksty naukowe Jerzy Czajkowski, Romuald (!) Grządziela, Andrzej Szczepkowski – Sanok, 1998. – 192 s.; il.*, „ЗНТШ” CCXXXVI (1998), s. 657–662
- Степаненко 2000 – А. К. Степаненко, *Образ святого Георгия-всадника в византийской и древнерусской сфрагистике домонгольского периода*, [w:] *Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие*, red. А. Т. Шашков Екатеринбург 2000, s. 106–117
- Степовик 2008 – Д. Степовик, *Исоруя української ікони Х–XX століть*, Київ 2008
- Stern 1966 – H. Stern, *L'art byzantin*, Paris 1966 [przekł. na jęz. pol. T. Mroczko: H. Stern, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975]
- Stępień 2005 – ks. T. Stępień, [w:] *Psuedo-Dionizy Areopagita. Pisma Teologiczne*, [wyd. 2 popr.], Kraków 2005, s. 1–67
- Stopka 2002 – K. Stopka, *Armenia Christiana. Armenian religious identity and the Churches of Constantinople and Rome (4th–15th century)*,

- przekł. T. Bałuk-Ulewiczowa (= Jagiellonin Studies in History 8, red. J. J. Bruski), Kraków 2002
- Stradomski 1999 – J. Stradomski, *Święta Paraskewia (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich*, [w:] *Święci w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, red. W. Stępnia-Minczewska, Z. J. Kijas, Kraków 1999, s. 83–93
- Stradomski 2008a – J. Stradomski, *Literacka, polityczna i cerkiewna działalność prawosławnego metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w świetle współczesnych mu źródeł*, „SR” MCCCII (2008), z. 41, s. 167–182
- Stradomski 2008b – J. Stradomski, *Ortodoksja i herezja: innowierstwo w twórczości literackiej Grzegorza Camblaka (relacje prawosławia z chrześcijaństwem łacińskim)*, [w:] *Religijna mozaika Bałkanów*, red. M. Walczak-Mikołajczakowa, Gniezno 2008, s. 175–184
- Stradomski 2009 – J. Stradomski, *Literackie strategie Grzegorza Camblaka w hagiograficznym cyklu ku czci Świętego Jerzego („Pobedonosca”): kilka uwag o emigracyjnej twórczości przedstawiciela tyrnowskiej szkoły piśmienniczej*, [w:] *Słowiańskie diaspory: studia o literaturze emigracyjnej*, red. C. Juda, Kraków 2009, s. 9–19
- Stradomski 2010 – J. Stradomski, *Twórczość hagiograficzna metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w kontekście południowosłowiańskiej literatury XIV–XV w.*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Wokół kultur śródziemnomorskich, II: Historia, język, kultura*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2010, s. 105–115
- Stradomski 2013 – J. Stradomski, *Bizantyńsko-słowiańskie pisma apokaliptyczno-eschatologiczne w zbiorach rękopisów cerkiewnosłowiańskich w Polsce*, [w:] *Czas Apokalipsy...* 2013, s. 92–98
- Stradomski 2014 – J. Stradomski, *Prawosławna tradycja piśmiennicza jako składnik kultury literackiej Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego (w kontekście systemu literatury cerkiewnosłowiańskiej)*, [w:] idem, *Rękopisy i teksty. Studia nad cerkiewnosłowiańską kulturą literacką Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony Polskiej do końca XVI wieku*, „KWSW” 10 (2014), s. 19–60
- Strzelaska-Grynbergowa 1899 – Z. Strzelaska-Grynbergowa, *Staromiejskie ziemia i ludność*, Lwów 1899
- Strzygowski 1906 – J. Strzygowski, *Serbische Psalter: Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Nach einer Belgrader Kopie ergänzt und im Zusammenhange mit der syrischen Bildredaktion des Psalters untersucht von Joseph Strzygowski* (= Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse 52.2), Vienna 1906
- Studia o kulturze cerkiewnej...* 2016 – *Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej*, red. A. Gronek, red. A. Z. Nowak, Kraków 2016
- Студинський 1911 – К. Студинський, *Полемічне письменство в р. 1608*, „ЗНТШ” 104 (1911), s. 5–37
- Stylianou 1992 – A. Stylianou, *Sociological reflections in the painted churches of Cyprus*, „JÖB” 32 (1992), z. 5, s. 523–530
- Суботин-Голубовић 2008 – Т. Суботин-Голубовић, *Петка Преподобна – Петка Мученица*, „Зборник радова Византолошког института” XLV (2008), s. 177–190
- Suliga 1998 – J. W. Suliga, *Krocząc drogami aniołów. Anioły w sztuce i tradycji judeochrześcijańskiej*, [katalog wystawy w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie, IV–XII 1998], Warszawa 1998
- Sulikowska 2013a – A. Sulikowska, *Dwie hierarchie. Zbawieni i potępieni na ruskich ikonach Sądu Ostatecznego – próba nowej interpretacji*, [w:] *Czas Apokalipsy...* 2013, s. 233–242
- Sulikowska 2013b – A. Sulikowska, *Ikony Jana Chrzciciela w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie: ciało anioła, męczeńska śmierć, święte zwłoki*, „RMNW” 38 (2013), s. 184–216
- Sulikowska-Gąska 2007 – A. Sulikowska-Gąska, *Malarstwo cerkiewne w państwie polsko-litewskim. Na skrzyżowaniu tradycji*, [w:] *The Orthodox Church...* 2007, s. 277–286
- Sulikowska-Gąska 2008 – A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy na Rusi*, „Ikonothea” 21 (2008), s. 171–187
- Sulikowska-Gąska 2009a – A. Sulikowska-Gąska, *At the crossroads of traditions: Orthodox Church painting in the Reign of the Jagiellons*, „Ikonothea” 22 (2009), s. 33–42
- Sulikowska-Gąska 2009b – A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej ze scenami z żywota z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, [w:] *Szczelina światła...* 2009, s. 99–124
- Sulikowska-Gąska 2009c – A. Sulikowska-Gąska, *Translatio imperii. Greckie i bałkańskie tradycje na Rusi Moskiewskiej w XVI wieku*, „KWSS” 4 (2009), s. 121–137
- Sulikowska-Gąska 2010a – A. Sulikowska-Gąska, *Konserwacja ikony Matki Boskiej Hodegetrii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, „ZMWM” 6 (2010), s. 117–126
- Sulikowska-Gąska 2010b – A. Sulikowska-Gąska, *Niestworzony ludzką ręką wizerunek Chrystusa w apokryficznej Ewangelii gruzińskiej*, „Pro Georgia” 20 (2010), s. 23–30
- Sulikowska-Gąska 2012a – A. Sulikowska-Gąska, *Presence of idols: memory of Antiquity in Ruthenian culture*, [w:] *Bizancjum a renesansy...*, s. 333–340
- Sulikowska-Gąska 2012b – A. Sulikowska-Gąska, *Funeral rites in Ruthenian iconography*, [w:] *Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe...* 2012, s. 351–361
- Suma [b.r.] – T. Suma, *Stanisław Zarewicz*, [w:] *Ekslibris polski. Historia. Sztuka. Kolekcjonerstwo. Popularyzacja*, [b.r.], [dostęp online: [http://ekslibrispolski.pl/?page\\_id=2557](http://ekslibrispolski.pl/?page_id=2557)], odczyt: 10 X 2017
- Святой Николай Мирликийский...* 2006 – *Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX столетий из собрания Русского музея*, red. И. Д. Соловьева, Санкт-Петербург 2006
- Свенціцька 1967 – В. І. Свенціцька, *Живопис XIV–XVI століть*, [w:] *Історія українського мистецтва 2*, red. М. П. Бажан, Київ 1967, s. 208–274
- Свенцицкая 1977 – В. Свенцицкая, *Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень*, [w:] ДИ, Москва 1977, s. 273–290
- Свенціцька 1983 – В. Свенціцька, *Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва*, [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*, Київ 1983, s. 14–22
- Свенціцька 1989 – В. Свенціцька, *Крізь віки*, „Наука і культура” 23 (1989)
- Свенціцька, Сидор 1990 – В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Каталог*, Львів 1990
- Свенціцька, Отковіч 1991 – В. І. Свенціцька, В. П. Отковіч, *Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних митців*. Альбом, Київ 1991

- Свенціцька 1998 – В. Свенціцька, *Про деякі іконографічні аналогії та паралелі в зображенні страшного суду в західноукраїнських іконах XV–XVI століть та іконах художників новгородського кола*, „ЗНТШ” 136 (1998), s. 85–92
- Свенціцький 1914 – І. Свенціцький, *Галицько-руське церковне малярство XV–XVI ст. (Матеріяли і замітки)*, „ЗНТШ” СХХІ (1914), s. 63–116
- Свенціцький 1928a – І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV–XVI. віків* (= Збірки Національного Музею у Львові), Львів 1928
- Swężizkyj 1928b – І. Swężizkyj, *Die Ikonenmalerei der Galizischen Ukraine d. XV–XVI. Jhd.* (= Sammlungen des Ukrainischen Nationalmuseums in Lwow), Lwow 1928
- Svëncickij 1929 – І. Svëncickij, *Спільні основи розвитку українського письменства і мистецтва [komunikat 60]*, [w:] *I. Sjezd slovanských filologů v Praze. Výtahy z přednášek. Résumé. Sekce I*, Praha 1929, bp.
- Свенціцький 1933 – І. Свенціцький, *Опис рукописів: І. Кириличні пергаміни XII–XV вв.*, Львів 1933
- Свенціцький-Святицький 1929 – І. Свенціцький-Святицький, *Ікони галицької України XV–XVI. віків*, Львів 1929
- СҀММЕІКТА... 2012 – СҀММЕІКТА. *Зборник радова поводом четредесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, red. И. Стевовић, Београд 2012
- Шалина 2000a – И. А. Шалина, *Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография*, [w:] *Иконостас... 2000*, s. 559–598
- Шалина 2000b – И. А. Шалина, *Икона „Христос во гробе” и нерукотворный образ на Константинопольской площади*, [w:] *Relics in the Art... 2000*, s. 34–37
- Шалина 2003 – И. А. Шалина, *Чудотворная икона Богоматерь Одигитрия и ее вторичные хождения по Константинополю*, „Искусство христианского мира” 7 (2003), s. 51–74
- Шалина 2005 – И. А. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, Москва 2005
- Шалина 2006 – И. А. Шалина, *Образ святого Николая Чудотворца в литургической, погребальной и иконографической традиции*, [w:] *Святой Николай Мирликийский... 2006*, s. 25–31
- Шалина 2009a – И. А. Шалина, *Иоанн Предтеча*, [w:] *Шедевры 2009*, roz. kat. 62, s. 310
- Шалина 2009b – И. А. Шалина, *Благовещение*, [w:] *Шедевры 2009*, roz. kat. 63, s. 312–314
- Шалина 2015 – И. А. Шалина, *Богоматерь Одигитрия*, [w:] *Служение красоте 2015*, roz. kat. 14, s. 140–142
- Шамардина 1998 – Н. В. Шамардина, *Галицкая икона „Похвала Богоматери”*, [w:] *Русская художественная культура... 1998*, s. 81–91
- Szczelina światła... 2009 – *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Gronek (= Biblioteka Tradycji LXXXVI), Kraków 2009
- Шептицький 1930 – А. Шептицький, *Мої спомини про предмет музейних збірок*, [w:] *Двадцятьпять-ліття Національного музею у Львові*, Львів 1930
- Щенникова 1996 – Л. А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская” как „Одигитрия евангелиста Луки”*, [w:] *Чудотворная икона 1996*, s. 252–302
- Щенникова 1999 – Л. А. Щенникова, *Деисусний чин со „Спасом в силах” (истоки иконографии)*, [w:] *Благовещенский собор... 1999*, s. 54–86
- Щенникова 2000 – Л. А. Щенникова, *Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в.: итоги и перспективы изучения*, [w:] *Иконостас... 2000*, s. 392–410
- Szczepkowski 1972 – A. Szczepkowski, *Uzupełnianie drewnianych podobraz i elementów rzeźbiarskich w Pracowni Konserwatorskiej MBL*, „MMBLS” (16) 1972, s. 12–21
- Szczepkowski 1998 – A. Szczepkowski, *Ikona pouijnna*, [w:] *Ikona karpacka... 1998*, s. 17–28
- Шедевры 2009 – *Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог*, [katalog wystawy w Państwowym Muzeum im. A. Puszkina w Moskwie, 18 II–12 IV 2009], red. И. А. Шалина, Москва 2009
- Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu... 2002 – *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu: osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, opr. M. Smorağ-Różycka (= *Ars Vetus et Nova 6*), Kraków 2002
- Szymczakowa 1995 – A. Szymczakowa, *Nazewnictwo stosunków rodzinnych w świetle praktyki sądów sieradzkich w 15. wieku*, „SDPPP” 2 (1995), s. 192–108
- Śnieżyńska-Stolot 1984 – E. Śnieżyńska-Stolot, *Kult italo-bizantyjskich obrazów maryjnych w Europie Środkowej w w. XIV*, „SCI” 5 (1984)
- Świechowski, Nowak, Gumińska 1976 – Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska*, Warszawa 1976
- Święta Góra... 2009 – *Święta Góra Athos w kulturze Europy. Europa w kulturze Athosu. Materiały z międzynarodowej konferencji zorg. przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu: Gniezno, 12–14 III 2008*, red. M. Kuczyńska, Gniezno 2009
- Šarišská Galéria 1996 – *Šarišská Galéria v Prešovie*, teksty i opr. M. Hrebíčková, Presov 1996
- Ševčenko 1983 – N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art* (= Centro Studi Bizantini Bari, Monografie 1), Torino 1983
- Ševčenko 2006 – N. P. Ševčenko, *San Nicola nell'arte bizantina*, [w:] *San Nicola... 2006*, s. 179–190
- Ševčenko 2011 – N. P. Ševčenko, *Eaten Alive: Animal Attacks in the Venice Cynegetica*, [w:] *Animals and Environment in Byzantium (7th–12th c.)*, red. I. Anagnostakis, T. Kollias, E. Papadopoulou, Athens 2011, s. 115–135
- Ștefănescu 1929 – I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Nouvelles Recherches étude iconographique*, Paris 1929
- Ștefănescu 1973 – I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București 1973
- Števík 2009 – M. Števík, *K počiatkom multietnicity stredovekeho Spisa*, „ZSS” 4 (2009), s. 38–49
- Tafrali 1914 – O. Tafrali, *Iconografia immului acatist*, „BCMI” (Iulie-Septembrie 1914), s. 127–140
- Taft 1992 – R. F. Taft, *The Byzantine Rite: A Short Story*, Collegeville 1992
- Talbot 1996 – A.-M. Talbot, *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, Washington 1996
- Talbot-Rice 1957 – D. Talbot-Rice, *The Beginnings of Christian Art*, London 1957
- Tatić-Djurić 1971 – M. Tatić-Djurić, *Iconographie de la donation d'ancien art. Serbe*, [w:] *XIV<sup>e</sup> Congrès International... 1971*, s. 353–355

- Temerinski 2011 – A. D. Temerinski, *Last Judgement in Serbian ruler's endowments during the Nemanjić dynasty period*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 157–158
- Teteriatnikov 2011 – N. Teteriatnikov, *The New Role of Prophets in Byzantine Church Decoration after Iconoclasm. The Case of the New Tokali Kilise, Cappadocia*, „ΔΧΑΕ” 32 (2011), s. 51–64
- The Apocalypse...* 1992 – *The Apocalypse in the Middle Ages*, red. B. McGinn, R. K. Emmerson, Ithaca 1992
- The Holy Face...* 1998 – *The Holy Face and the Paradox of Representation*, red. H. Kessler, G. Wolf (= Villa Spelman Coloquia 6), Bologna 1998
- The Orthodox Church...* 2007 – *The Orthodox Church in the Balkans and Poland. Connections and Common Tradition*, red. A. Mironowicz, U. Pawluczuk, W. Walczak, Białystok 2007
- Theunissen [1967] – W. P. Theunissen, *De wereld der ikonen*, Halmont [1967]
- Thompson 1956 – D. V. Thompson, *The Materials of Medieval Painting*, London 1956
- Thomson 1996 – F. J. Thomson, *The False Identification of Gregory Tsamblak with Gabriel Uric* [= *Slavica Gandensia* 23 (1996)], s. 117–169
- Thomson 1998 – F. J. Thomson, *Gregory Tsamblak. The Man and the Myths* (= *Slavica Gandensia* 25/2, 1998), s. 1–149
- Thomson 1997 – R. K. Thomson, *Armenian Literary Culture through the Eleventh Century*, [w:] *The Armenian People from Ancient to Modern Times, I: The Dynastic Periods: From Antiquity to the Fourteenth Century*, red. G. H. Hovannisian, New York 1997
- Thümmel 1995 – H. G. Thümmel, *Muttergottesikonen und Mariengnadenbilder*, „BS” 56 (1995), s. 759–768
- Thurn 2003 – H. Thurn, *Joseph, der Hymnolog*, [w:] *BBK 3* (1992) [dostęp online: [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl), ostatnie uaktualnienie: 27 II 2003, odczyt: 25 X 2003]
- Тихомирова 1970 – К. Г. Тихомирова, *Героическое сказание в древнерусской живописи*, ДИ, Москва 1970, s. 7–28
- Tinnefeld 1991 – F. Tinnefeld, *Marienkanones*, [w:] *Marienlexikon*, red. R. Bäuner, L. Scheffczyk, Erzabtei St. Ottiliens 1991
- Tischendorf 1853 – C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1853
- Tkáč [1980] 1984 – Š. Tkáč, *Ikony słowackie od XVI do XIX wieku*, przekł. z jęz. słow. A. Czycibor-Piotrowski, [Bratislava 1980] Warszawa 1984
- Ткачѳв 2008 – Ю. Ткачѳв, *Евреи в русском и украинском фольклоре*, [wykład „Еврейская история и культура” wygłoszony w Hannoverze 8 V 2012, dostęp online: [http://berkovich-zametki.com/2012/Zametki/Nomer10/Tkachev1.php#\\_ftn1](http://berkovich-zametki.com/2012/Zametki/Nomer10/Tkachev1.php#_ftn1), odczyt: 23 XI 2014]
- Тодић 1993 – Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993
- Tokarska, Wasilewski, Zmysłowska 1982 – J. Tokarska, J. S. Wasilewski, M. Zmysłowska, *Śmierć jako organizator kultury*, „Etnografia Polska” XXVI (1982), z. 1, s. 85
- Tokarska-Bakir 2002 – J. Tokarska-Bakir, *Why Is the Holy Image „True”? The Ontological Concept of Truth as a Principle of Authentication of Folk Devotional Effigies in the 18th and 19th Century*, „Numen” 49, nr 3 (2002), s. 255–281
- Torbus 2014 – T. Torbus, *Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548). Baugeschichte, Funktion, Rezeption* (= *Studia Jagellonica Lipsiensia* 18), Ostfildern 2014
- Tourta 2006 – *Icons from the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*, opr. A. Tourta, [katalog wystawy: Thessaloniki, Muzeum Kultury Bizantyńskiej, 14 III–12 VI 2006], Thessaloniki 2006
- Tradycje druku cerkiewnosłowiańskiego...* 1991 – *Tradycje druku cerkiewnosłowiańskiego na ziemiach Rzeczypospolitej (w pięćsetną rocznicę ukazania się pierwszych druków cyrylickich w Krakowie)*, [katalog wystawy: BJ, Kraków, 7–30 XI 1991], opr. J. Rusek, W. Witkowski, Kraków 1991
- Trajdos 1986 – T. M. Trajdos, *Biskupi prawosławni w monarchii Jagiełły*, „*Nasza Przeszłość*” 66 (1986), s. 107–157
- Trajdos 1995 – J. Trajdos, *Początki osadnictwa Wołochów na Rusi Czerwonej*, [w:] *Łemkowie i historia ...* 1995, s. 199–210
- Thresholds of the Sacred...* 2006 – *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, red. S. E. J. Gerstel, Harvard 2006
- Trésor du Monastère...* 2004 – *Trésor du Monastère de Sainte-Catherine, Mont Sinaï, Egypte*, [katalog wystawy: Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 5 X–12 XII 2004], opr. H. C. Evans, Martigny 2004
- Triantaphyllopoulos 1985 – D. D. Triantaphyllopoulos, *Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15.–18. Jahrhundert)* (= *Miscellanea Byzantina Monacensia* 30A), München 1985
- Triantafyllópulos 2006 – D. D. Triantafyllópulos, *Il culto e l'immagine di san Nicola a Cipro*, [w:] *San Nicola...* 2006, s. 347–370
- Троицкий 1891 – Н. И. Троицкий, *Иконостас и его символика*, „*Православное обозрение*” 1891, s. 696–719
- Троицкий 1897 – Н. И. Троицкий, *Иконостас и его символика*, [w:] *Труды археологического съезда в Москве, 1890 г.*, t. 4, Москва 1897, s. 93–96
- Trzcińska 1998 – I. Trzcińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998
- Tsaka 2011 – K. Tsaka, *Image and Significance of the Animals in the scene of the Last Judgement in Middle Byzantine Art*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 156
- Tsigaridas 2002 – *Icon of Saints Cosmas and Damianos*, nota katalogowa, [w:] *Everyday Life in Byzantium...* 2002
- Tsironis 2000 – N. Tsironis, *The Mother fo God in the Iconoclastic Controversy*, [w:] *Mother of God...* 2000, s. 27–39
- Tycner-Wolicka 2009 – Tycner-Wolicka, *Opowieść o wizerunku z Edessy*, Kraków 2009
- Valtchinova 2000 – G. Valtchinova, „*Visages nationaux*” *du culte de sainte Parascève/Petka d'Épivatos: une approche historico-anthropologique*, „*ÉB*” XXXVI (2000), 2, s. 96–111
- Varsik 1977 – B. Varsik, *Osídlenie Kosickej kotliny III*, Bratislava 1977
- Βασιλακη 1986 – Μ. Βασιλακη, *Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης*, „*Αρχαιολογία*” 21 (Νοέμβριος 1986), s. 41–46
- Vassilaki 2006 – M. Vassilaki, *San Nicola nella pittura di icone postbizantina*, [w:] *San Nicola...* 2006, s. 191–212
- Vassilaki 2010 – M. Vassilaki, *The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete*, [katalog wystawy w MM], Athens 2010

- Vassilaki 2016 – M. Vassilaki, *Cretan Icon-Painting and the Council of Ferrara/Florence (1438/39)*, [w:] *Studies on the painter Angelos, his age and Cretan painting*, red. M. Vassilaki [„MM” 13–14 (2013–2014)], Athens 2016, s. 115–128
- Vassilaki 2017 – M. Vassilaki, *Looking at Icons and Contracts for their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete*, [w:] *Paths to Europe. From Byzantium to the Low Countries*, red. B. Coulie, P. Dujardin, Milan 2017, s. 100–115
- Vassilakis-Mavrakis 1982 – M. Vassilakis-Mavrakis, *Western influences on the fourteenth century art of Crete*, „JÖB” 32/5, 1982 (XVI Internationaler Byzantinistenkongress – Akten II/5)
- Velmans 1979 – T. Velmans, *Rayonnement de l’icone au XII<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle*, [w:] *Actes du XV Congrès International d’Etudes Byzantine*, Athens 1979, s. 375–419
- Velmans 1980 – T. Velmans, *L’église de Khé en Géorgie*, „Zograf” 11 (1980), s. 16–19
- Velmans 1980–1981 – T. Velmans, *L’image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d’autres régions du monde byzantin*, I: *La Déisis dans l’abside*, „CA” 29 (1980–1981), s. 47–102
- Velmans 1983 – T. Velmans, *L’image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans reste du monde byzantin 2: La Déisis dans la coupole, sur la façade et dans les images du Jugement Dernier*, „CA” 31 (1983), s. 129–173
- Vignjević 2004 – Vignjević, *The Master of the Krainburg Altarpiece and Painting in Central Europe in circa 1500*, [w:] *Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526)*. Kunst – Kultur – Geschichte, opr. E. Wetter (= Studia Jagiellonica Lipsiensia 2, red. J. Fajt, M. Hörsch, E. Wetter), Leipzig 2004, s. 385–391
- Vitaliotis 1998 – I. Vitaliotis, *Le vieux catholicon du monastère Saint-Étienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Paris 1998
- Vojvodić 2016 – D. Vojvodić, *Serbian art from the beginning of the 14th century till the fall of the Nemanjić state*, [w:] *Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages*, red. D. Vojvodić, D. Popović, Belgrade 2016
- Volk 2006 – R. Volk, *Stephanos Sabaites*, [w:] *LThK* 9 (2006), szp. 971–972
- Wachowiak, Sawczak 2010 – M. Wachowiak, M. Sawczak, *Nieinwazyjna metoda identyfikacji pigmentów in situ – badania przenośnym spektroskopem XRF obrazów olejnych Józefa Pankiewicza*, „AUNC. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” XXXIX (2010), s. 15–37
- Walczak, Tarsińska-Petruk, Plotek, Goryl, Kruk 2017 – M. Walczak, D. Tarsińska-Petruk (MNK), M. Plotek, M. Goryl, M. P. Kruk (MNK), *MA-XRF study of 15th–17th century icons from the collection of the National Museum in Krakow, Poland*, „X-Ray Spectrometry”, Special Issue, December 2017 [dostęp online: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/xrs.2949>]
- Walter 1968 – Ch. Walter, *Two Notes on the Deësis*, „REB” 26 (1968), s. 311–336
- Walter 1970 – Ch. Walter, *Further notes on the Deësis*, „REB” 28 (1970), s. 161–187
- Walter 1971 – Ch. Walter, *The Origins of the Iconostasis*, „ECR” 3 (1971), s. 251–267
- Walter 1978 – Ch. Walter, *Appointments in Byzantine Iconography*, „ECR” 10 (1978), s. 108–125
- Walter 1993 – Ch. Walter, *A new look at the Byzantine sanctuary barrier*, „REB” 51 (1993), s. 203–228
- Walter 2000 – Ch. Walter, *The Portrait of Saint Paraskeve*, [w:] *Pictures as language*, London 2000
- Walter 2003 – Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Oxford 2003
- Weigert 1976 – C. Weigert, *Theodosia von Konstantinopel*, [w:] *LCI* 8 (1976), szp. 454
- Weitzmann 1951 – K. Weitzmann, *The Fresko Cycle of S. Maria di Castelseprio* (= Princeton Monographs in Art and Archeology 26), Princeton 1951
- Weitzmann 1960 – K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, „CA” 11 (1960), s. 163–188
- Weitzmann 1965 [1982] – K. Weitzmann, *Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts*, [w:] *Festschrift für Herbst von Einem*, red. G. Kauffmann, Berlin 1965, s. 299–312. Przedruk w: *idem, Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, s. 358–373
- Weitzmann 1971 – K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971
- Weitzmann 1976 – K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons I*, Princeton 1976
- Weitzmann 1980 – K. Weitzmann, *The Imperial Heritage of Early Christian Art*, [w:] *Age of Spirituality: A Symposium*, red. K. Weitzmann, New York 1980, s. 39–52
- Weitzmann 1982 – Kurt Weitzmann, *Art in the Medieval West and its contacts with Byzantium*, London 1982
- Weitzmann, Chatzidakis, Radojic 1993 – K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojic, *Icons*, London 1993
- Welker 1976 – K. Welker, *Rochus (Roch) von Montpellier*, [w:] *LCI* 8 (1976), szp. 275–278
- Wellen 1960 – G. A. Wellen, *Theotokos. Eine Ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht 1960
- Wenger 1951 – A. Wenger, *Ciel ou Paradis*, „BZ” 44 (1951), s. 560–569
- Веселовский 1889 – А.Н. Веселовский, *Разыскания в области русского духовного стиха*, „Сборник ОРЯС АН” 4 (wyd. 5), Санкт-Петербург 1889
- Wessel 1963a – K. Wessel, *Abraham*, [w:] *RbK I* (1963), szp. 11–22
- Wessel 1963b – K. Wessel, *Acheiropoietos*, [w:] *RbK I* (1963), szp. 22–28
- Wessel 1966 – K. Wessel, *Kreuzigung*, Recklinghausen 1966
- Wessel 1967 – K. Wessel, *Himmelfahrt*, [w:] *RbK II* (1967), szp. 1224–1256
- Westphalen 2008 – S. Westphalen, *Die Dominikanerkirche der Genuesen von Pera (Arap Camii), Griechische Maler – Latenischer Auftraggeber*, [w:] *Austausch und Inspiration. Kulturkontakt als Impuls architektonischer Innovation, Kolloquium vom 28.–30.4.2006 in Berlin anlässlich des 65. Geburtstage von Adolf Hoffmann*, red. U. Wulff-Rheidt, F. Pirson, Mainz 2008 (= Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 9), s. 276–291
- Węglówka czyli Waniwka... 2015 – Węglówka czyli Waniwka napisana raz jeszcze, red. S. Dubiel-Dmytryszyn, Krosno 2015
- Wierczyński 1962 – S. Wierczyński, wstęp, [w:] *Polskie legendy*, s. 7–11
- Wilhelm 1970 – P. Wilhelm, *Geburt Christi*, [w:] *LCI* 2 (1970), s. 86–119

- Вилинбахова 2005 – Т. Б. Вилинбахова, *Строгановская икона конца XVI – начала XVII века*, Санкт-Петербург 2005
- Wilkinson 1977 – J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster 1977
- Winnicka 2013 – K. Winnicka, *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku* (= Katalog zbiorów II), Sanok 2013
- Wipszycka 2014 – E. Wipszycka, *Drugi dar Nilu. Czyli o mnichach i klasztorach w późnoantycznym Egipcie*, Tyniec 2014
- Witkowska 1999 – A. Witkowska, *Titulus ecclesiae. Wezwania współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999
- Wizerunki maryjne... 1995 – *Wizerunki maryjne, archidiecezje krakowska i przemyska, diecezje łódzka, opolska, rzeszowska*, 2. *Materiały z VII Seminarium Oddziału Rzeszowskiego SHS „Sacrum et decorum” w Łańcucie w dniu 21 listopada 1992 r.*, red. I. Sapetowa, Rzeszów 1995
- Włodek, Kulewski 2006 – P. Włodek, A. Kulewski, *Lwów. Przewodnik*, Pruszków 2006
- Wojciechowski 2013 – L. Wojciechowski, *Do świętej Katarzyny na Synaju i w Aleksandrii. Opis pielgrzymki w nurcie piśmiennictwa pątniczego – od Breydenbacha do Wargockiego (1486–1610)*, Lublin
- Wojnarowski 2013 – ks. M. Wojnarowski, *Wizja Sądu Ostatecznego w ikonach zachodnioukraińskich*, [w:] *Czas Apokalipsy...* 2013, s. 243–248
- Wolf 2002 – G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002
- Wolf 2005 – G. Wolf, *Icons and sites. Cult images of the Virgin in mediaeval Rome*, [w:] *Images of the Mother of God...* 2005, s. 23–50
- Woliński 1936 – J. Woliński, *Polska i Kościół Prawosławny. Zarys historyczny*, Lwów 1936
- Wolski 2014 – M. Wolski, *Dzieje Pruchnika i okolic do końca XVI wieku*, [w:] *Pruchnik. Studia z dziejów miasta i okolic*, red. M. Wolski, Kraków 2014, s. 51–116
- Wołoszuk 2013 – W. Wołoszuk, *Wschodniosłowiańskie pieśni religijne. Ich geneza, struktura i zarys rozwoju*, Warszawa 2013
- Wołoszyn, Musin 2011 – M. Wołoszyn, A. Musin, *RT 25. Fragile Ambassadors – Byzantine Relics and Reliquaries Inside the Empire and Beyond*, [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress...* 2011, s. 166–184
- Wratislaw-Mitrovic, Okunev 1931 – L. Wratislaw-Mitrovic, N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe*, „Byzantinoslavica” 3 (1931), s. 134–174
- Вуйцик 1994 – В. Вуйцик, *Доля ікони „Похвала Богоматери” з Рпнева*, „Родовід” 8 (1994), s. 26–29
- Wystawa archeologiczna polsko-ruska... 1885 – *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, L. Wierzbicki (tekst objaśniający), M. Sokołowski (Rzecz o malarstwie), Lwów (Lemberg) 1885, [katalog wystawy], Lwów 1886
- Вздорнов 1983 – Г. И. Вздорнов, *Феофан Грек: творческое наследие. Альбом*, Москва 1983
- Εανθακι 2011 – Θ. Εανθακι, *Ο ναϊσκος του Ευαγγελισμού στο Κακοδίκι Σελίνου. Οι τοιχογραφίες και ηκτητορική επιγραφή*, „ΔΧΑΕ” 50 (2011), s. 65–82
- Zachodnioukraińska sztuka... 2003 – *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003
- Zachodnioukraińska sztuka... 2004 – *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Część II. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut – Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2004
- Zachwieja 2001 – A. Zachwieja, *Najstarsze przedstawienia działalności medycznej świętych Kosmy i Damiana w sztuce ruskiej, na przykładzie dwu cykli hagiograficznych z końca XIV wieku i przełomu XIV/XV wieku*, [w:] *Ars Graeca...* 2001, s. 155–168
- Zacos, Veglery 1972 – G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine Lead Seals 1*, Basel 1972
- Zalewska-Lorkiewicz 1996 – K. Zalewska-Lorkiewicz, *Książę ciemności. O średniowiecznych wyobrażeniach szatana*, Warszawa 1996
- Запаско 1995 – Я. П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*, Львів 1995
- Zarras 2016 – N. Zarras, *Identity and Patronage in Byzantium: Epigraphic evidence and Donor Portraits of Naxos*, [w:] *Inscriptions in the Byzantine...* 2016, s. 53–78
- Zathey 1949 – J. Zathey, *Polska pieśń o św. Jerzym z XV w.*, [w:] *Studia z dziejów kultury polskiej*, Warszawa 1949, s. 93–95
- Збирка икона Секулић (La collection Sekulić) 1967 – *Збирка икона Секулић (La collection Sekulić)*, wstęp C. Радојичић (S. Radojčić), opr. М. Бајић-Филиповић (M. Bajić-Filipović), Beograd 1967
- Zernow 1967 – N. Zernow, *Wschodnie chrześcijaństwo*, przekł. J. S. Łoś, Moskwa 1967
- Zervou Tognazzi 1985 – I. Zervou Tognazzi, *L'iconografia della Koimisis della Santa Vergine, specchio del pensiero teologico dei Padri bizantini. Studi e ricerche*, „OC” 8 (1985), s. 69–90
- Жишковић 2004 – В. Жишковић, *Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV–XV століть*, „ЗНТШ” 248 (2004), s. 7–36
- Żydzi – polscy 1989 – *Żydzi – polscy*, [katalog wystawy w GG MNK: XII 1989–II 1990, org.: MNK i CBWA Zachęta, scen. M. Rostworowski], przedm. T. Chruścicki, Kraków 1989
- XIV<sup>e</sup> Congrès International... 1971 – *XIV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 6–12 Septembre 1971, Résumés-Communicatins*, Bucarest 1971

# Indeks osób

## Index of Names

Indeks obejmuje osoby historyczne, otoczone kultem religijnym i znane z mitologii oraz autorów opracowań, o ile zostali wymienieni poza odniesieniami bibliograficznymi. The Index includes historical, sainted and mythological figures as well as authors of scientific studies, should they have been mentioned outside bibliographic references.

Aaron prorok | *Aaron prophet* 197, 201, 204, 207, 208, 213, 214, 220, 222, 230–231, 246, 252, 254, 257, 274  
Abdiasz prorok | *Obadiah prophet* 323, 324  
Abgar V Ukkama 62–63, 66–68, 71  
Ablabios prefekt 607, 608  
Abraamiusz św. | *St Abraamius* 271  
Abraham 154, 157, 162, 177, 230–232, 239, 428, 434, 446, 473, 481|482, 522, 524, 528, 536, 537, 539, 548, 549, 605  
Abraham z Efezu | *Abraham of Ephesus* 197  
Abraham ze Smoleńska | *Abraham of Smolensk* 416, 458, 497, 506  
Adamnan | *Adomnán* 580  
Adamowa Katarzyna z Branickich hr. Potocka 292, 667  
Adelfia | *Adelphia* 361  
Aelia Pulcheria 170  
Agapia św. | *St Agapia* 332, 337|338  
Akotantos Angelos malarz 296  
Aleksander Dobry hopodar | *Alexander the Good gospodar* 628  
Aleksander król | *Alexander king* 126  
Aleksander Macedoński | *Alexander of Macedon* 156, 651  
Aleksandrowicz Sergiej | *Alexandrovich Sergej* 330  
Aleksy I Romanow car | *Alexios I Romanow tsar* 459  
Aleksy Komnen cesarz | *Kommenos Alexios emperor* 594  
Aleksandrowycz Wołodymir | *Alexandrovich Volodymir* 93, 198, 646, 663, 572  
Alpatow Michaił | *Alpatov Mikhail* 472, 552  
Ambroży św. | *St Ambrose* 297, 417, 557  
Amos prorok | *Amos the prophet* 274, 277, 410  
Anastazja św. | *St Anastasia* 87, 524, 654  
Anastazjusz z Synaju św. | *St Anastasius of Synai* 271  
Andersen Greta 217, 219  
Andrea di Vanni (D'Andrea Salvani) 578  
Andronik II cesarz | *Andronicos II emperor* 177, 349, 350  
Andrzej Szalony | *Andrew the Blessed Fool-for-Christ* 230  
Andrzej św. | *St Andrew* 68, 283–284, 286–290, 426, 578  
Andrzej z Krety św. | *St Andrew of Crete* 173, 196–199|200, 202–203, 350–351, 509, 659  
Angelidi Christine 173–174  
Anna św. | *St Anne* 78, 183, 194, 202, 204–206, 207|208, 221–222, 244–247, 253–254, 266, 277, 281, 283, 287–288, 347, 377  
Anna, córka cesarza Konstantyna Monomacha | *Anna, daughter of Emperor Constantine Monomakh* 313–315, 319  
Antoni bp | *Anthony bishop* 66, 537  
Antoni Rzymski św. | *St Anthony of Rome* 48, 52–53, 674  
Antoni św. | *St Anthony* 271, 319, 473, 553, 658, 659  
Antoni z Martkopi | *Anthony of Martkop* 67  
Antoni z Piacenzy | *Anthony of Piacenza* 64  
Antypas św. | *St Antypas* 325, 329  
Apollo 91, 421, 638–640, 647  
Apoloniusz z Tyanu | *Apollonius of Tyana* 571  
Apulejusz z Madaury | *Apuleius of Madauros* 571  
Aratus 488, 489  
Archippos 158  
Ariel archanioł | *Ariel archangel* 76  
Ariosto Ludovic 531  
Ariusz | *Arius* 582, 594, 621  
Arkadiusz cesarz | *Arcadius emperor* 91

Arseniusz Serbski św. | *St Arsenius of Serbia* 626  
Arseniusz Twerski św. | *St Arsenius Tversky* 271, 554  
Artemiusz św. | *St Artem* 110, 319  
Asklepios 155, 571  
Astrapas Michel malarz 577  
Atanazy z Aleksandrii bp | *Athanasius of Alexandria bishop* 199, 297, 319, 540, 669  
Augustyn św. | *St Augustine* 297, 479  
Awwakum 549  
Babić Gordana 195–196, 203, 208  
Baldwin II cesarz | *Baldwin II emperor* 66|67, 70  
Baltoyanni Chryssantha 171, 294, 302  
Banach Jerzy 10, 29  
Banach Wiesław 53  
Banow Mikołaj | *Nicholas Banov* 298  
Bartłomiej św. | *St Bartholomew* 262, 281–284, 286–287, 289, 426  
Bazyli I cesarz | *Basil I emperor* 263  
Bazyli igumen Wielkiej Ławry | *Basil igumen of the Great Lavra* 271  
Bazyli II cesarz | *Basil II emperor* 154, 265, 313–315, 573  
Bazyli Nowy (Młodszy) św. | *St Basil the New (the Younger)* 416, 429, 458, 489, 498–499, 504  
Bazyli św. | *St Basil* 170, 206, 214, 224, 246, 253, 266, 268, 270, 297, 328–329, 337, 346, 460, 473, 475, 493, 505, 525, 533, 600, 616, 617, 646  
Bazyli z Muromia św. | *St Basil of Murom* 307  
Belting Hans 69, 198  
Bem Józef 562–563  
Benedykt Niemiec 435  
Bereznaja Lilia | *Berezhnaya Liliya* 14, 434, 439, 448, 475, 490, 500, 511, 531–533  
Biskupski Romuald 13, 32, 70|71, 77–80, 86–87, 94|95, 98, 197–198, 303, 354, 365, 383–385, 599, 601, 604, 606, 609, 611, 614, 649, 671, 678–679, 686  
Błażejowski Dmytro | *Blazejowskyi Dmytro* 129  
Bolesław Chrobry król | *Boleslav the Brave king* 474  
Borys car | *Boris tsar* 414–415  
Borys św. | *St Boris* 18, 114–115, 127, 307, 320, 616  
Breydenbach Bernard | *Breidenbach Bernhard* von 613, 645, 646, 649, 651  
Brubaker Leslie 62, 65  
Brykowski Ryszard 644  
Budzynowska Helena z Dąbcańskich | *Helena Budzynowska, née Dąbcańska* 22, 49, 367–368, 597, 667  
Bulgarini Bartolomeo 226, 684  
Burckhardt Jacob 460, 531  
Cagnacci L. 392  
Carr Anne Weyl 214|215  
Casentino Jacopo del 226  
Ceres 61  
Chatzidakis Manolis 166, 169, 185, 195, 214, 301, 354, 362, 392, 577  
Chojnacka Zdzisława 22, 368, 369  
Choniates Niketas 174  
Chosroes król | *Chosroes king* 64  
Chotkowski Władysław ks. 17  
Christoforaki Ioanna 583, 615, 618  
Ciobanu Konstantyn 337  
Cotsonis John 109  
Cyceron | *Cicero* 61  
Cymbalista Maria | *Tsymbalista Maria* 651  
Cyprian Cambłak metropolita 626  
Cyrus św. | *St Cyrus* 571, 574  
Cyryl Aleksandryjski (Filozof) św. | *St Cyril of Alexandria (Philosopher)* 170, 199, 208, 325, 328, 416, 419, 482–483, 496–499, 501, 504, 540, 560  
Cyryl Biełozierski św. | *St Cyril Belozersky* 138, 353  
Cyryl Jerozolimski św. | *St Cyril of Jerusalem* 60, 200  
Cyryl z Turowa św. | *St Cyril of Turov* 76, 401, 505–506  
Cyryl-Konstantyn św. | *St Cyril-Constantine* 329, 626  
Czartoryscy Ks. | *Czartoryscy Princes* 36–39, 48, 298, 390–391  
Czołowski Stanisław 369

- Dalmatos 271  
 Damaskonios Michał malarz | Damaskonios Michael painter 166, 354  
 Damian lekarz św. | St Damian 77–79, 81, 86, 88–90, 101, 114, 224, 226, 309, 319, 380, 427, 478, 541, 560, 565, 566|567, 571–577, 619–620, 650, 662, 674, 677, 685, 689, 692, 695, 698  
 Dan skarbnik | Dan treasurer 255  
 Daniel ihumen 383  
 Daniel II bp | Daniel II bishop 199|200  
 Daniel prorok | Daniel prophet 151, 157, 244, 261, 428, 463, 467, 477–479, 490, 525, 528  
 Daniel z Galash | Daniel of Galash 63  
 Dariusz król | Darius king 163  
 Dawid prorok | David prophet 231, 297  
 Dąbrowska Monika 55, 432, 458, 479  
 Demetriusz (Dymitr) św. | St Demetrius 18, 61, 77, 79, 83, 153, 156, 167, 186, 225, 282, 287, 298, 319, 341, 356, 473, 541, 580, 582, 592, 598, 609, 610, 617, 618, 620–621, 643, 700  
 Demetriusz Kantakuzen despota | Demetrius Kantakuzen despot 177  
 Deodato di Orlandi 682  
 Dermin Posnik 318  
 Diakon Pantaleon | Deacon Pantaleon 154, 162–163  
 Dioklecjan cesarz | Diocletian emperor 91, 316, 318, 571, 580, 627, 629, 654  
 Dionizy abp | Dionysios bishop 403, 407, 688, 696  
 Dios 271  
 Długosz Jan 15, 15|16, 126  
 Dobrowolski Tadeusz 118  
 Drakopoulou Eugenia 53, 308, 572, 666  
 Drandaki Anastasia 302  
 Duba Jurij 644  
 Dumitran Ana 55  
 Dürer Albrecht 482|483, 638, 649  
 Duszan car | Dušan tsar 178  
 Dybaś Jakub 52  
 Dymitr patriarcha | Dymitriy patriarch (zob. | see Jarema Włodzimierz)  
 Dzieńkowski Tomasz 51
- Efrem bp | Ephrem Bishop of Pereiaslav 601  
 Efrem Syryjski (Syryjczyk) | Ephrem the Syrian 197, 199–200, 271, 327, 336, 415–416, 429, 431–432, 472, 477, 490, 502, 504, 506, 521, 662  
 Eleonora Aragońska księżna | Eleonora of Aragon duchess 531  
 Eliaz opat | Elias abbot 258, 595  
 Eliaz prorok | Elijah prophet 87, 116, 118, 180, 258, 312–313, 315–317, 555–558, 644, 663  
 Eliaz władcyka | Eliaz lord 355, 671  
 Elizeusz prorok | Elisha prophet 202, 272  
 Etingoff Olga 198  
 Eudoksja cesarzowa | Eudoxia empress 173, 178, 581  
 Eufrozyna św. | St Euphrosyne 332  
 Eulaliusz bp | Eulalius bishop 64  
 Euodias hymnograf | Euodios hymnographer 262  
 Eutymiusz św. | St Euthymius 155, 271, 554, 626  
 Eutymiusz z Wielkiego Tyrnowa | Euthymius of Great Tirnovo 629  
 Euzebiusz z Cezarei | Eusebius of Caesarea 62–63, 162, 414  
 Ewagriusz Scholastyk | Evargius Scholasticus 64|65, 229, 522  
 Ezechiel prorok | Ezekiel prophet 92, 99, 162, 202–205, 208, 221–222, 240–242, 258, 277, 327, 337, 415
- Fedak Marta 55, 670  
 Fedusko z Sambora | Fedusko of Sambir 125|126, 190, 397–398, 437  
 Filip św. | St Philip 116, 223, 281, 283–284, 286–287, 289, 296, 426, 539  
 Filipowicz-Osieczkowska Celina 525–526  
 Filoteusz św. | St Philoteos Kokkinos 212, 552  
 Fiodor Jarosławski książę | Yaroslavich Fyodor prince 319  
 Focjusz I patriarcha | Photios I patriarch 173, 181, 201, 203, 263, 680  
 Focjusz św. | St Photios 80  
 Fokas cesarz | Phokas emperor 60–61, 591  
 Fotyna św. | St Photina 337  
 Franchi Franchesco malarz | Franchi Franchesco painter 298  
 Frączek Piotr 48|49
- Gabriel archanioł | Gabriel archangel 75–76, 79–80, 83–85, 88–89, 114–115, 118–121, 123–124, 129–130, 152, 154, 162, 166, 184, 189, 204, 220, 241, 252, 254, 269, 281, 297, 332, 355–356, 358–359, 439, 468, 541, 556–557, 616, 669, 670, 679, 681  
 Garnczarska Magdalena 56  
 Gawlikowska Iredna (z d. Kuczyńska) 561  
 Gawlikowski Adam 560  
 Gedeon prorok | Gedeon prophet 151, 157, 159, 160, 162–163, 203, 208, 221–222, 240, 243, 244, 252, 255  
 Gennadiusz I patriarcha | Genadios I patriarch 66  
 German I patriarcha św. | St Germanus I patriarch 67, 111, 177, 199|200, 201–202, 205, 213, 350, 471, 553  
 German z Sambora malarz | German of Sambir 399  
 Gerstel Sharon E. J. 67  
 Giemza Jarosław 53, 71, 80|81, 359–360, 497, 499  
 Ginalski Jerzy 53  
 Gislebertus 530  
 Gleb św. | St Gleb 18, 114–115, 127, 307, 320, 616  
 Glykus Jan | Glykus John 212  
 Goetel-Kopff Maria 28  
 Goldfrank David M. 412|413, 438, 489–490|491, 497–498, 500, 529, 530  
 Gorgona | Gorgon 60, 61, 153, 591–592  
 Gorgoncjusz św. | St Gorgonius 92  
 Grabar André 181, 276, 336, 417|418, 471, 603  
 Gronek Agnieszka 397, 438  
 Grotowski Piotr Łukasz 153, 471, 492, 520, 582  
 Grzędziela Romualda 70, 77, 79, 86, 385, 619, 701  
 Grzegorz Cambiak metropolita | Gregory Tsambiak metropolitan 12, 626–627, 629, 671, 674  
 Grzegorz Dekapolites | Gregory Dekapolites 262  
 Grzegorz I Wielki św. | St Gregory the Great 507  
 Grzegorz Referendariusz | Gregory Referendarius 69  
 Grzegorz z Nazjanzu św. | St Gregory of Naziansus 297, 318, 473, 594, 603, 627  
 Grzegorz z Nyssy św. | St Gregory of Nyssa 336, 460, 594  
 Grzegorz, uczeń św. Bazylego Nowego | Gregory, disciple of St Basil the New 489, 497–499, 505  
 Guillard Jean 213  
 Gumilewskij Fiodor metropolita | Feodor Gumilevskiy metropolitan 269  
 Gumińska Bronisława 11, 32, 36|37, 89, 92, 121, 125, 160, 164, 190, 218, 297, 355, 377, 388, 405, 408, 409, 442, 498, 499|500, 523, 538, 548, 558, 620  
 Gurias 319  
 Gutek František 53
- Hannan 63, 66  
 Hausherr Rainer 646  
 Haussig Hans-Wilhelm 270  
 Helios 91  
 Helytowycz Maria | Helytovych Maria 13, 15, 80, 85–86, 100–102, 108, 125–126, 131, 166, 191, 225, 355–356, 398–399, 409, 559, 620, 624, 687  
 Henoch 75, 76, 468  
 Henryk III król | Henry III king 174  
 Herakles 397, 501, 686  
 Herakliusz cesarz | Heraclius emperor 60–61, 65, 581  
 Herkules I książę Ferrary | Hercules I Duke of Ferrara 531  
 Hermolaos lekarz św. | St Hermolaos physician saint 574  
 Herpylion 598, 607  
 Hieronim św. | St Jerome 94, 297  
 Hieroteusz bp | Hierotheus bishop 351–352, 407  
 Hilarion (Harion) metropolita św. | St Hilarion metropolitan 271, 506  
 Himka John-Paul 412, 434, 438–439, 448, 476, 482|483, 485–486, 497, 505, 510, 524, 530  
 Hiob mnich | Job monk 268  
 Hipolit Rzymski | Hippolytus of Rome 415|416  
 Holbein Hans 482–483  
 Homer 523  
 Horszowski Łukasz 562–563|564  
 Hryniewicz Waclaw ks. 416|417, 458  
 Humbert z Moyenmoutier kardynał | Humbert of Moyenmoutier cardinal 381  
 Hystera 592



- Ignacy patriarcha | Ignatius patriarch 262  
 Ilarion Megleński św. | St Ilarion of Meglen 626  
 Indikopleustes Kosmas 119, 417, 477, 523, 683  
 Innocenty III papież | Innocent III pope 68–69  
 Ireneusz św. | St Irenaeus 93–94, 214  
 Iwan Aleksander car | Ivan Alexander tsar 338  
 Iwan III Srogi car | Ivan III the Great tsar 318, 552, 650  
 Iwan IV Groźny car | Ivan the Terrible tsar 138, 331–332, 552  
 Iwan Ryłski św. | St Ivan of Rila 626  
 Iwan z Nowego Sambora | Ivan of Novy Sambir 399  
 Izajasz prorok | *Isaiah prophet* 92, 160, 169, 179, 202–204, 208, 209, 220, 222, 236, 238–239, 241, 252, 257–258, 273, 297, 323–324, 415
- Jadreckowicz Dobrynia | Yadreikovich Dobrynia 66  
 Jakub Brat Pański św. | *St James Brother of the Lord* 332, 357, 359, 363  
 Jakub de Troyes | Jacques of Troyes 67  
 Jakub Mnich | Jacob the Monk 203  
 Jakub prorok | *Jacob prophet* 255, 256, 259, 277, 281  
 Jakub z Sarug | Jacob of Serugh 63  
 Jan Chryzostom (Złotousty) św. | St John Chrysostom 179, 262, 266, 270, 297, 318, 355  
 Jan Chrzcziciel | *John the Baptist* 52, 95, 107, 109–111, 113, 115, 121–125, 132, 135–139, 145, 148, 155, 179, 191, 223, 227, 262, 290, 298–299, 314, 317, 361, 376, 399, 420|421, 426, 433|434, 444, 448, 454–455, 458, 465–466, 471–472, 487, 508, 536, 538, 541, 557, 558, 576, 664, 671, 674, 678, 685, 703–704  
 Jan Ewangelista św. | *St John the Evangelist* 143, 224, 285, 288, 348, 378, 381, 382, 388, 390–391, 523, 526, 528, 576–577  
 Jan II Asen car | John Asen II tsar 628  
 Jan II Komnen cesarz | John II Komnenos emperor 174  
 Jan III Sobieski król | John III Sobieski king 22, 628–629  
 Jan Klimak św. | St John Climacus 272, 490, 495, 497–499, 504  
 Jan lekarz św. | St John doctor 319  
 Jan Malalas 156  
 Jan Mnich | John the Monk 487  
 Jan VI Kantakuzen cesarz | John VI Kantakouzenos emperor 174  
 Jan VII papież | John VII pope 201, 397  
 Jan z Damaszku św. | St John of Damascus 65–66, 69, 170, 196–197, 199|200, 201, 203–204, 206, 210–211, 213, 263–264, 265, 267–271, 275, 297, 326, 350, 353, 396, 476, 487, 557, 639  
 Janczyk Agnieszka 155, 160  
 Janin Raymond 177  
 Jara Kinga 54  
 Jarema Włodzimierz (patriarcha Dymitr) | Yarema Volodymyr (Dymytriy patriarch) 124, 199, 355, 388, 389, 402, 423, 649, 677, 678  
 Jasiński Feliks 32  
 Jawor-Kułak Monika 227  
 Jefoniasz | Jephonias 347, 348, 352, 353, 407  
 Jeremiasz prorok | *Jeremiah prophet* 179, 205, 208–209, 220, 222, 235–236, 238, 253, 259, 323–324  
 Jerzy z Pizydii | George of Pisidia 60, 158, 591  
 Jesse 207–208, 213–214, 220, 236, 238–239, 240–241, 246, 257  
 Joachim 78, 81, 186, 193–194, 204–207|208, 209–210, 214, 216, 221–222, 233–235, 240, 244–248, 250, 253–254, 266, 275, 277, 279, 281–283, 287–289, 303, 323, 344, 346–347, 377, 559, 620, 626, 645, 655, 663, 665, 675, 682, 684, 686, 701, 703–705  
 Joachim Sarandaporski św. | St Joachim of Sarandapor 626  
 Joel prorok | *Joel prophet* 192, 323–324, 463  
 Jonasz prorok | *Jonah prophet* 192, 208, 253, 261, 323–325, 329  
 Jozue prorok (cs. *Июцъ Навун*) | Joshua prophet 154, 157, 160  
 Józef (Sycylijszyk) Hymnograf 253, 261–262  
 Józef Studyta | Joseph the Studite 263  
 Józef św. | *St Joseph* 121, 156, 206, 211, 262–263, 294, 318, 350, 376  
 Józef z Arymatei | Joseph of Arimathea 348, 390  
 Julianna z Nikomedii św. | St Juliana of Nicomedia 647  
 Junius Bassus 91  
 Justynian I Wielki cesarz | Justinian I the Great emperor 171, 295, 460, 581, 592, 594  
 Justynian II cesarz | Justinian II emperor 65
- Kakavas Georg 20, 665  
 Kallergis Georgios malarz | Kallergis Georgios painter 573|574, 699–701  
 Kałojan car | Kaloyan tsar 628  
 Kanellopoulos Pavlos 211  
 Kaster Gabriela 269  
 Katarzyna Aleksandryjska św. | St Catherine of Alexandria 293–295, 297–298, 338, 341, 473, 637  
 Kazhdan Alexander 268, 269  
 Kazimierz Jagiellończyk król | Casimir Jagiellon king 375, 419, 650  
 Kędzierski Mariusz 51, 657  
 Kir lekarz św. | St Kir doctor 319, 574  
 Kiriak z Kiparis | Kiriak of Kiparis 606  
 Kissas Sotirios 196  
 Klades (Lampadarios) Jan hymnograf | Klades John 212–213  
 Klimek Anna 52, 122, 128, 132  
 Kliment Ochrydzki św. | St Clement of Ohrid 203|204, 261, 325, 329, 350  
 Klisińska-Kopacz Anna 52, 568  
 Kliš Zdzisław 382  
 Kłosińska Janina 10, 11, 19, 25, 28, 29, 32, 36|37, 71, 76, 77, 79, 85, 94, 104, 114, 121, 124|125, 131, 134, 160, 197, 223, 225, 226, 250, 251, 254, 277, 307, 308, 342, 355, 356, 359, 377, 384, 388, 408, 417, 438, 448, 461, 455, 456, 482, 490, 495, 497, 499, 500, 522, 525, 526, 530, 538, 539, 545, 550, 551, 553, 591, 618, 657, 664, 698  
 Koberger Anton 646  
 Kobylański Krzysztof 482|483  
 Kochanowski Jan 488|489  
 Kokkinobafos Jakub 196  
 Kokkinos Filoteusz | Philoteos Kokkinos 212|213  
 Konarski Jan bp | Konarski Jan bishop 247  
 Kondakow Nikodem 196, 331  
 Konstantyn Monomach cesarz | Constantine Monomakh emperor 313  
 Konstantyn VII Porfirogeneta cesarz | Constantine VII Porphyrogenitus emperor 64, 498|499  
 Konstantyn Wielki cesarz | Constantine the Great emperor 154, 156, 315, 414, 537, 581, 607, 616  
 Konstantyn-Cyryl Filozof św. | Cyril-Constantine the Philosopher 626  
 Konstantynowicz Jarosław 229, 384  
 Kopera Feliks 24, 369, 372, 375, 482|483  
 Kopystyński Teofil 217  
 Korin Paweł 564  
 Kosiw Roksolana | Kosiv Roksolana 55, 457  
 Kosma lekarz św. | St Cosmas doctor 114, 226, 309, 320, 560, 565–568, 689, 695, 698  
 Kosma Lektor | Cosmas the Lector 606  
 Kosma Prezbiter | Cosmas the Priest 261  
 Kosma z Majumy (Majumski) Hymnograf św. | St Cosmas of Maiuma 197, 201, 203, 212, 263, 266–267, 270, 272, 297, 350, 353  
 Kosma z Sycylii (Starszy) | Cosmas of Sicily (the Older) 275, 283, 287  
 Kosmas Indikopleustes 197, 417, 477, 523, 683  
 Kossow Sylwester 626  
 Koszowska Ewa 694  
 Koukouzeles (Kukuzelis lub Kukuzel) Papadopoulos Jan hymnograf | John Papadopoulos Koukouzelis (also known as Kukuzelis or Kukuzel) 199  
 Krąpiec Marek 49, 52, 86  
 Kreuza Leon 626  
 Kruk Mirosław Piotr 37, 44  
 Krumbacher Karl 269  
 Ksantopoulos Kalikst 172  
 Kuczyńska Irena (zob. | see Gawlikowska Irena)  
 Kuczyńska Zofia (zob. | see Ruebenbauer Zofia)  
 Kulmbach Hans von 45, 47, 295  
 Kurkuas Jan | Kourkouas John 66
- Labut Maria 300  
 Lambardos Emmanuel 298|299, 391  
 Lampadarios Jan (zob. | see Klades Jan)  
 Leon V Armeńczyk cesarz | Leo V emperor 268  
 Leon VI Mądry cesarz | Leo VI the Wise emperor 175, 616  
 Leon z Chalcedonu | Leo of Chalcedon 67, 170

- Leoncjusz Rostowski św. | St Leontiy of Rostov 540  
 Leoncjusz, uczeń św. Saby Sabaity | Leontius 269  
 Lewicki Jakub ze Lwowa malarz 399  
 Lichaczew Michał P. | Likhachev Nikolai P. 162, 539  
 Lidow Aleksiej | Lidov Aleksey 54  
 Lisiecki Zbigniew 562  
 Lorenzetti Ambrogio 226  
 Lot 157  
 Lubomirski Adam książę 118  
 Luca de Urisiu 225, 616  
 Lucheria św. | St Lucheria 654  
 Lupicin św. | St 171
- Lukasz św.* | *St Luke* 142–144, 146, 168, 172–174, 176, 285, 307, 313, 349, 387, 415|416, 426, 437, 454, 460, 482  
 Łuszczkiewicz Władysław 36, 128, 149, 216, 279, 292, 333, 344, 363, 379, 405–406, 422, 451, 588, 622, 652, 667, 668
- Maguire Henry 601  
 Majer J. 441  
 Majerski Franciszek 451  
 Makarios z Pelekete św. | Makarios of Pelekete 271, 289  
 Makary Egipski św. | St Macarius of Egypt 499, 502, 504  
 Makary metropolita | Macarius Metropolitan 331, 641  
 Maksym Wyznawca św. | St Maximus the Confessor 332  
 Maksymian bp | Maksymilian bishop 138  
 Malarz ikon z Liskowatego 367  
 Małek Kamilla 52  
 Małkiewicz Adam 28  
 Mango Cyril 61, 66, 173  
 Marcelin św. | St Marcellinus 91–92  
 Marcinkowska Halina 56  
 Marek św. | *St Mark* 94–95, 97, 146–147, 283, 285, 287, 352, 387, 426, 454, 583  
 Maria Egipcjanka | *Mary of Egypt* 176, 338, 473  
 Maria Magdalena | *Mary Magdalene* 156, 390, 391  
 Marina św. | *St Marina* 152, 276, 337, 537, 655–656  
 Marković (Marković) Modrag 199  
 Martin de Vos 392  
 Martino di Bartolomeo malarz | Martino di Bartolomeo 682  
 Mastoraki Dmitra 491|492  
 Mateusz św. | *St Matthew* 146, 236, 285–286, 288, 416, 419, 426, 454, 467, 470, 473–475, 485, 504  
 Matić Milena 54  
 Matrona męczennica | Martyr Matrona 332  
 Maurycjusz cesarz | Maurice emperor 170, 349  
 Mavrocordatos Alexander | Mavrocordatos Alexandros 562, 563  
 Mavrocordatos-Serini, Sas-Hoszowska Harykليا (zob. | see Sas-Hoszowska Harykليا)  
 Medwecka Zofia 218, 631  
 Melchizedek prorok | *Melchizedek prophet* 230, 274  
 Meo di Guido da Siena malarz | Meo di Guido da Siena painter 578  
 Mesarites Michał | Nicholas Mesarites 69  
 Metafrastes Symeon | Symeon the Metaphrast 595  
 Metody (Metodius) patriarcha | Methodius patriarch 169  
 Metody św. | St Methodius 560  
 Michał abp Smoleńska | Mikhail bishop of Smolensk 487|488  
 Michał archanioł | *Michael archangel* 77, 81, 84, 86, 100–101, 107, 108, 114–115, 123, 130, 149, 151–166, 177, 184, 189, 246, 252, 281, 347, 356, 388, 416|417, 433, 454–456, 541, 586, 620, 643, 655–656, 667, 678, 682, 691, 703–705  
 Michał Celulariusz patriarcha | Michael Celularius patriarch 381  
 Michał Damaskinos | Michael Damaskinos 166, 354  
 Michał despota | Michael despot 640  
 Michał III cesarz | Michael III emperor 169, 173  
 Michał pop | Michael priest 217  
 Michał Szizman król | Michael Shishman king 640  
 Michał VIII cesarz | Michael VIII emperor 174  
 Michał z Konstantynopola | Michael of Constantinople 594  
 Micheasz prorok | *Micah prophet* 200, 208, 221–222, 242–243, 252, 256
- Mikołaj z Myry św. | St Nicholas of Myra 594, 598, 613, 616–617  
 Milajewa Ludmiła | Miliaieva Ludmila 19, 398, 409, 438, 629  
 Milanowić Wesna | Milanović Vesna 196  
 Millet Georges 382  
 Miriam 205, 206, 337  
 Mistrz Deesis z Bartnego | Master of Deesis 144, 624  
 Mistrz Dmitrij (ukr. Дмитрій) | Master Dmitry 103, 106–108  
 Mistrz E. S. | Master E. S. 460  
 Mistrz ikon z Żohatyna 78, 83, 86  
 Mistrz Ołtarza Krainburskiego | Master of the Altar from Kranj (Krainburg) 646  
 Mistrz Strasburski | Master of Strasbourg 646  
 Mistrz ikonostasu cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznym | Master of the iconostasis 100, 102, 188, 190, 192, 398, 556, 558  
 Miłtra 571  
 Mojżesz | *Moses* 63, 158|159, 164, 177, 208|209, 220, 222, 228–231, 240–241, 245|246, 252, 254, 323–324, 426–427, 434, 445, 474–475, 521, 528, 541|542, 557, 640, 647  
 Moraczewski Jędrzej 561  
 Mouriki Doula 196  
 Musin Aleksander 54–55, 273|274  
 Mustafa II sułtan | Mustafa II sultan 562  
 Mustafa Pasza | Mustafa Pasha 577  
 Myslivec Josef 198, 330|331, 331, 403, 590
- Neofytos syn Theophanesa | Neophytos son of Theophanes 522  
 Neptianos 598, 607  
 Nestor kronikarz | Nestor annalist 315–316, 415  
 Nestorius patriarcha | Nestorius patriarch 170  
 Niccolò di Buonaccorsa 226  
 Nicolescu Corina 227  
 Nieczuja-Ziemiecki Teodor 128, 132, 366, 422, 449, 668  
 Niedzielska Maria 131  
 Nifont Nowogrodzki bp | Niphont of Novgorod bishop 659  
 Nike 161  
 Nikefor Diakon | Nikephorus deacon 613  
 Nikefor Grogori 174  
 Nikifor 25, 29  
 Nikita św. | St Nikita 318, 409, 659  
 Nikita Zatwornik bp | Zatwornik Nikita bishop 658  
 Nikolajewa Tatiana | Nikolayeva Tatiana 554, 596  
 Nikon patriarcha | Nikon patriarch 274, 549–550  
 Noe 76, 245  
 Nonna 600  
 Nowak Alicja Z. 500  
 Nowak Gracja 545, 548, 551, 552|553
- Obarzanowski Michał 48|49  
 Omfale | *Omphale* 686  
 Orosz Anna 510  
 Ostrouchow Semionowicz Ilija | Ostroukhov Semyonovich Ilya 81  
 Otkowycz Wasyl | Otkovych Vasyl 529
- Pachomiusz św. | St Pachomius 151, 158, 163–164  
 Paciorek Marian 545, 549|550  
 Pagaczewski Julian 24  
 Pamusz z Antinoe | Pamus of Antinoe 583  
 Pantelejmon św. | *St Pantaleon* 268, 319, 574, 575  
 Papadopoulos Jan (zob. | see Koukouzelis)  
 Paraskewa Rzymska (Ikonijska) św. | St Paraskeva of Iconium 18, 107, 164, 312–313, 315–316, 318–320, 337, 405, 526, 541, 575–576, 600, 612–613, 616, 620, 624, 627, 631, 633–637, 639–641, 643–644, 646–647, 649–656, 665–666, 674, 682–683, 698, 704–705  
 Paraskewa Tyrnowska (Tracka, Kalikratejska, z Epibaty) św. | St Paraskeva of Tirnovo 18, 78–79, 87, 107, 113, 121, 156, 166–167, 186, 191, 225–226, 303, 315, 620, 626–629, 635–636, 647, 671, 675  
 Parczewski Michał 15|16  
 Patrich Joseph 159, 268, 271  
 Patterson-Ševčenko Nancy 176|177  
 Paulinus 571

- Paweł apostoł św. | St Apostle Paul 133, 356, 479, 541  
Paweł Pasterz | Paul the Shepherd 606  
Paweł Silencjariusz | Paul the Silentiary 110  
Paweł z Teb św. | St Paul of Thebes 473  
Pegaz | Pegasus 683  
Pentcheva V. Bisseria 61, 62, 173  
Perseusz | Perseus 61, 580, 591  
Piatnickij Jurij | Pyatnitsky Yuri 54  
Piotr apostoł św. | St Peter the Apostle 61, 63, 91–93, 116, 118–121, 132, 134, 153, 186, 282–284, 287–288, 296, 318, 347, 351, 353, 401, 410, 420, 426, 430, 431, 434, 437, 448, 467, 471, 473, 506, 522–523, 525, 528, 557, 577, 669, 679, 681  
Piotr Lombard 492  
Piotrowski Mikołaj 545, 551  
Pitagoras | Pythagoras 571  
Pitzamanos (Bitzamanos) Angelos 252, 298, 391  
Pitzamanos (Bitzamanos) Donatos 298  
Piwowarowa Nadeżda Waleriewna (Пивоварова Надежда Валерьевна) | Pivovarova Nadezda Valerievna 332  
Pokrowskij W. Nikołaj | Pokrowsky Nikolai V. 320, 472, 507  
Polikarpow Teodor ((Фёдор Поликарпович Поликарпов-Орлов) | Polikarpov Teodor 274  
Pontormo malarz 682  
Popović Bojan 54, 572  
Popović Ludmiła 196  
Popow Gennadij | Giennadiy Popov 554  
Preobrażeński Aleksander 53, 113–114, 145, 258, 308, 657, 659, 677  
Prokop św. | St Procopius 332, 580, 701  
Prokopiusz 65, 319  
Prucia Kamila 56  
Pseudo-Dionizy Areopagita | Pseudo-Dionysius the Areopagite 76, 92, 152, 326–327, 351–352, 464  
Pseudo-Kodinos 177  
Pseudo-Mateusz | Pseudo-Matthew 361–362  
Pseudo-Sofroniusz z Damaszku | Pseudo-Sophronius of Damask 110  
Pseudo-Zachariasz Retor | Pseudo-Zacharias rhetorician 65  
Ptak Wojciech 49  
Puchacz Michał 129, 132, 422, 668  
Puškár Ladislav 53
- Rafalska-Łasocha Alicja 51  
Rafał archanioł | Raphael archangel 73, 75–76  
Raimondi Marcantonio 298, 392  
Raresz Petru gospodar | Rareș Petru gospodar 154, 225, 227, 248, 337, 616  
Reuwich Erhard z Leydy von 645, 648–649  
Ritzos Andreas 185  
Roch św. | St Roch 292, 297–298  
Roger z Argenteuil | Roger of Argenteuil 69, 595  
Rogóż Maria 54, 546, 688, 689, 694  
Roman III Argyros cesarz | Romanos III Argyros emperor 172  
Roman IV Diogenes cesarz | Romanos IV Diogenes emperor 178  
Roman Melodos | Romanos the Melodist 199, 200, 203, 206, 245, 336  
Roman Młodszy | Roman the Younger 269  
Roman I Lekapen ceasarz | Romanos I Lekapenos 66  
Różycka-Bryzek Anna 465, 523, 545, 650, 671|672, 699  
Rublow Andriej | Rublev Andrei 93–94, 138, 403, 419, 552–554, 643  
Ruebenbauer Albin 562  
Ruebenbauer Jerzy Mariusz 560|561, 562,  
Ruebenbauer Karol Teodor 563  
Ruebenbauer Zbigniew 563  
Ruebenbauer Zofia (z d. Kuczyńska) 560, 562  
Ruebenbauer Zofia (z d. Strycharska) 561  
Ruy Gonzáles de Clavijo 174  
Ryndina Anna 554
- Saba św. | St Sabbas 265, 267, 270, 271, 275  
Sabados Marina 154, 155, 227, 248|249, 336, 338, 339, 686  
Sabaita Stefan | Stephen the Sabaite 159, 267, 268, 269, 270  
Sakowicz Kasjan | Sakovych Cassian 500
- Salome 156, 361  
Salomon prorok | Solomon prophet 193, 200, 203, 208, 220, 222, 228, 231–235, 240, 252, 255–256, 277, 283, 287, 323–324, 326, 416, 473, 523  
Samonas 319, 691  
Sara | Sarah 537  
Sarabjanow Władimir D. | Sarabianov Vladimir D. 330  
Sas Hoszowska Haryklia (Hyraklia, gr. Herakleia, Chariclea (?) Mavrocordatos-Serini) 563  
Sas-Hoszowska Ewelina 563  
Sas-Hoszowska Irena 563  
Sas-Hoszowska Wirginia Angela 563  
Sas-Hoszowski Haryton 563  
Sas-Hoszowski Jan Robert 562  
Sas-Hoszowski Leander 563  
Satanael 155, 468  
Sawa Serbski św. | Sava of Serbia 626  
Sawin Istomin (Istoma) 318, 330  
Sawin Nikifor | Savin Nikifor 659  
Schedl Hartmann 647, 649  
Schöffler Peter 645  
Schongauer Martin 381  
Sennacheryb 154, 160  
Seńko z Terła pop | Senko from Terlo pop 217  
Sergiusz I Syryjczyk papież | Pope Sergius I the Syrian 349  
Sergiusz św. | St Sergius 64, 177, 203, 265, 275, 336, 583, 592  
Siemaszko Aleksander 109  
Sikorski Władysław 24  
Skop Lew | Skop Lev 398  
Skowronek Małgorzata 163  
Smarzowski Seweryn 442  
Smirnowa Engelina | Smirnova Engelina 115–116, 577  
Smjadowski Stefan | Smyadovski Stefan 197, 261  
Smorąg-Różycka Małgorzata 56, 298|299, 391  
Smotrycki Melecjusz (Meletij) | Smotrytsky Meletius 500  
Sofroniusz patriarcha | Sophronius patriarch 196, 199  
Sokrates | Socrates 571  
Sokrates Scholastyk | Socrates Scholasticus 63, 65  
Sopoliga Miroslav 54  
Sozomen Hermiasz | Sozomenus Hermias 155, 202  
Spatharakis Ioannes 340, 342, 401, 508, 513  
Spirydion św. | St Spirydon 370  
Stanisław August król | Stanisław August king 37  
Stebelski Ignacy | Stebelsky Ignacy 626  
Stefan archidiacon | Archdeacon Stephen 332  
Stefan Hymnograf św. | St Stephen the Hymnographer 265–269  
Stefan Młodszy św. | St. Stephen the Younger 269, 271  
Stefan Nowogrodzianin | Stephen of Novgorod 168, 176  
Stefan Sabaita Cudotwórca Starszy św. | St Stephen Sabaite the Miracleworker 269  
Stefan Wielki gospodar | Stephen the Great 225, 628, 642  
Ștefănescu Ioan 214  
Stefania mniszka | Stephania nun 337–338  
Stethatos Niketas 109, 524  
Stępniać-Minczewska Wanda 53, 57, 223, 232, 236, 239, 277, 323–324, 332, 394, 431, 455, 457, 642, 703, 705  
Stolot Franciszek 28  
Stradomski Jan 53, 457, 572  
Strelitzas-Bathas Teophanes 486  
Stroe z Târgoviște malarz | Stroe of Târgoviște painter 366  
Stroganow Maksym Jakowlew | Stroganov Maksim Yakovlevich 330–331  
Stroganow Nikita Grigoriewicz | Stroganov Nikita Grigorievich 317–318, 329, 331–332  
Strycharska Zofia (zob. | see Ruebenbauer Zofia)  
Strzetelska-Grynbergowa Zofia 355, 669–670  
Sulikowska (Sulikowska-Gąska) Aleksandra 12, 44, 79, 475, 476, 620  
Swiencicka Wira | Svientsitska Vira 13, 76–79, 102, 126, 197, 198, 438, 525, 529, 619  
Swiencicki Ilarion | Swënzizkyj Ilarion 13, 19, 24, 342, 384, 437  
Sydor Oleh 102, 447, 525  
Sykeota Teodor (z Ancyry) | Theodore of Sykeon 197, 271

- Symeon Salonicki (cs. Sołuński) abp | Symeon of Thessalonica bishop 60, 110–111, 247, 262  
 Symeon Serbski św. | Symeon of Serbia 626  
 Synkellos Michał | Michael the Synkellos 267, 271  
 Szalina Irina | Shalina Irina 114–115, 138, 140–141, 313–314  
 Szczennikowa Ludmiła A. | Shchennikova Ludmila A. 177  
 Szeptycki Andrzej metropolita | Sheptytsky Andrey metropolitan 19, 24, 368, 423, 542, 559  
 Szwajpolt Fiol 372  
 Szymon Słupnik św. | St Simeon Stylites the Elder 303  
 Szymon św. | St Simon 281, 283–284, 286–288, 426
- Światopełk książę | Svatopolk prince 474, 495
- Tadeusz apostoł (Addai) | Thaddaeus the Apostle 66  
 Taft Robert 140  
 Tamerlan 174  
 Tarasow O. J. 314  
 Tarajusz z Konstantynopol patriarcha | Tarasius of Constantinople patriarch 201, 208–209, 270  
 Tardiff Danuta 560, 562  
 Tarsińska-Petruk Dominika 50, 52, 56–58, 310, 431, 546, 570  
 Tekla św. | St Thecla 571, 577  
 Teodor Abu Qurrah | Theodorus Abu Qurrah 271  
 Teodor Graptos św. | St Theodorus Graptus 78, 153, 210, 267, 272, 350, 352, 583  
 Teodor I Paleolog cesarz | Epirus Theodore I Palaiologos emperor 177  
 Teodor Lektor | Theodorus Lector 65, 172, 349  
 Teodor opat | Theodore abbot 169, 271  
 Teodor Studyta św. | St Theodore the Studite 140, 169, 199|200, 207–208, 270, 272, 350  
 Teodor Tiron św. | St Theodore Tiron 592  
 Teodor z Ancyry (zob. | see Sykeota Teodor) | Theodore of Ancyra 197, 271  
 Teodora cesarzowa | Theodora empress 168, 272, 416, 418, 475, 489, 496–500, 504–505, 507, 576  
 Teodozja św. | St Theodosia 167, 169, 405, 652–654, 656, 674, 683, 705  
 Teodozjusz I cesarz | Theodosius I emperor 91  
 Teodozjusz II cesarz | Theodosius II emperor 571  
 Teodozy Pieczarski | Theodosius of the Cave 169, 319  
 Teofan (Graptos) Hymnograf św. | St Theophanes (Graptus) 267  
 Teofan Grek | Theophanes the Greek 93–94, 552, 575  
 Teofil cesarz | Theophilus emperor 268, 313  
 Teteriatnikow Natalia | Teteriatnikov Natalia 241  
 Theophanes malarz 93, 210–212, 267–268, 352, 521, 552, 575, 600  
 Theophanes z Megas Agros 169, 267–268, 272, 349  
 Tkáč Stefan 197, 380, 686  
 Tobiasz | Tobiah 76  
 Tod K.-P. 268  
 Tomasz bp Apamei | Thomas bishop of Apamea 229  
 Tomasz św. | St Thomas 63, 66, 281, 283–284, 286–287, 289, 348–349, 352–353, 426  
 Trajan cesarz | Trajan emperor 316  
 Trenck Achacy von 224  
 Trojanowska Marta 53–55, 412, 417–418, 461, 465–466, 507, 525, 530  
 Tryfon św. | St Tryphon 76  
 Twardowska Kamilla 56, 66, 172  
 Twerski (Twerskoj) Dymitr Ilicz 311, 662  
 Tyberiusz cesarz | Tiberius emperor 69  
 Tyburcjusz św. | St Tiburtinus 92  
 Tychon św. | St Tychon 318|319  
 Tymoteusz I patriarcha | Timothy I patriarch 349, 351, 606  
 Tymoteusz z Efezu | Timothy of Ephesus 352, 606  
 Tzafouris Nikolas 294, 296  
 Tzortzes malarz 486
- Urban II papież | Urban II pope 67, 613  
 Uriel archanioł | Uriel archangel 73, 75–76  
 Urosz II Milutin | Uroš II Milutin 576, 578  
 Ursos 598, 607  
 Ursus bp | Ursus bishop 595, 613
- Van Eyck 526  
 Van Scoreel Jan 646  
 Vanni Andrea 578  
 Vanni Lippo 226  
 Vassiliaki Maria 198, 296, 576  
 Vernon Jean de 55  
 Vignjević Tomislav 645|646  
 Vincenz Stanisław 37, 40–41  
 Volk Robert 269
- Walczak Małgorzata 50, 431, 546  
 Walentynian II cesarz | Valentinian II the emperor 91  
 Walter Christopher 109, 583, 627  
 Ward-Perkins Brian 580  
 Wardzińska Jadwiga 103, 108  
 Warłam św. | St Varlaam 115  
 Wawrzyniec św. | St Lawrence 156, 296  
 Weiss Wojciech 300–301, 304, 308, 673  
 Werina cesarzowa | Werina empress 173  
 Wierix Hieronim | Wierix Hieronymus 392  
 Winnicka Katarzyna 53–54  
 Wit Karol 54  
 Witold książę | Vytautas duke 629  
 Władysław Jagiełło król 217, 372, 583, 629, 669–671  
 Władysław Opolczyk książę 15, 355, 664, 669  
 Władysław z Gielniowa bł. | Ladislas of Gielniów blessed 247  
 Włodzimierz Wsiewołodowicz Monomach książę | Monomakh Vsevolod the prince 313  
 Wojas Ewa 98  
 Wojciech św. | St Wojciech 156, 223, 596, 600, 609  
 Wolski Marian 411, 563  
 Wołocki Józef św. | St Joseph Volotsky 318, 412, 490  
 Wołokamski Józef | Joseph of Volokamsk 498  
 Wołosiański Jan ks. 216, 279, 344, 669  
 Wołoszyn Marcin 13, 37, 44  
 Woziński Andrzej 488–489  
 Wsiewołod Jarosławowicz książę | Vsevolod Yaroslavich the prince 313, 318  
 Wujek Jakub ks. 12, 232–233
- Zachariasz Kopysteński | Kopystensky Zacharia 500  
 Zachariasz prorok | Zechariah the prophet 65, 179, 202, 205, 208–209, 221–222, 243, 247, 274, 297, 323–324  
 Załuski A. 554–555  
 Zarewicz Stanisław 118, 543, 555, 631  
 Zarzycki Wiesław 373  
 Zelomi 361  
 Zenon z Arnawandy | Zeno of Arnavanda 606  
 Zeus 61, 65  
 Znosko Aleksy 55, 429, 504  
 Zofia Paleolog cesarzowa | Sophia Palaiologina the empress 314  
 Zosima mniszka | Zosima nun 169, 338, 537  
 Zygmunt August król | Sigismund Augustus king 126  
 Zygmunt I Stary król | Sigismund I the Old king 126, 217, 670
- Żygulski Zdzisław 29, 32

# Indeks miejsc

## Index of Places

- Agia 80  
Akka | Saint-Jean-d'Acre 592  
Alawerdi | Alaverdi 68  
Alba Iulia 55  
Aleppo 562  
Anchi | Ancha 67|68,  
Antinoe 583  
Antiochia | Antakya 174, 181, 229, 313, 639  
Apamea 229  
Arbore 225, 337, 339, 420|421, 654  
Argenteuil 69, 563  
Ateny | Athens 53, 54, 69, 180, 185, 284, 299, 301, 302, 352, 371, 686  
Athos 23, 165, 175, 179, 181, 195, 199, 207, 210–213, 235, 247|248, 256,  
261, 263, 268, 276, 296, 316, 319, 338–339, 341, 349, 351–352, 380,  
472, 481, 485|486, 573, 575, 664, 667, 673, 675, 689, 699  
Autun 531  
Axos 473, 508–511, 513–514, 520–521, 576
- Bachnowate (ukr. Бахновате) | Bahnuvate 439, 449, 483, 542, 670  
Baczkowo | Bachkovo 276, 353, 419  
Balineszti | Bălinești 225, 278  
Baltimore 178  
Bardiów | Bardejov 19|20, 380, 621, 668  
Bari 595, 598, 613–614, 616–617, 675  
Belgrad | Belgrade 44, 298|299, 342–343, 629, 690  
Belz | Belz 216, 222, 225, 230, 248, 259, 267, 272, 274  
Berende 276  
Berezów k. Chyrowa (ukr. Березів біля Хирова) | Berezov near Khyriv 71  
Berlin 10, 172, 178, 192, 462, 714  
Białoruś | Belarus 14, 103  
Binarowa 223  
Binczarowa 610, 611, 620  
Blacherny | Blachernae 69, 170, 172, 173, 176, 180, 313, 349, 548, 578  
Bnin 223  
Bogusza k. Grzybowa (d. Królowa Ruska) 78|79, 153  
Bojana 351, 352, 603–604, 610, 638, 640  
Borysław | Boryslav 126|127, 127  
Brigetio (ob. Szöny, dzielnica Komarna) 683  
Bruksela | Brussels 178, 560, 561  
Brzegi Dolne 262, 264, 266, 272, 311, 541  
Budapeszt | Budapest 562  
Budeszti | Budești-Susani 365, 686  
Bukareszt | Bucharest 54, 225  
Busk 216, 222, 225, 229, 230–231, 233–235, 242–244, 248, 262, 272, 354  
Busowisko | Busovysko 127, 539, 541|542, 559, 650, 670
- Cambrai 645  
Canosa 595, 613  
Cezarea (Kapadocka) | Cesarea 65  
Cezarea (Palestyńska) | Cesarea 62, 162  
Chalcedon 67, 170  
Chalkoprateia 172–173, 176–177, 349  
Cheliana 629  
Chełm 12, 20, 51, 310, 657, 687  
Chilandar 180, 537, 575, 576  
Chios 562  
Chony | Chonae 76, 151, 154, 157–158, 160, 163  
Chora (tur. Kariye Djami) 195, 211, 240, 263, 265, 267|268, 276, 294, 301,  
325, 327, 419, 577, 675  
Chrewków | Khrekov 162  
Chyrów | Khyriv 71, 118, 128–129, 131–132, 134–135, 206, 216, 249, 279,  
288, 291, 344, 372, 377, 409, 412, 422–423, 669–670  
Cirligu 226  
Cleveland 271  
Cluny 178
- Curtea de Arges 601, 603, 615  
Czchów 223  
Czermno 44–45  
Czerwień 42, 43–46, 241  
Czuczer | Čučer 265, 350
- Dalewa k. Sanoka | Daliowa near Sanok 25  
Damaszek | Damascus 65, 66, 69, 110, 170, 196–197, 199, 201, 203–204,  
206–207, 210–211, 213, 263–265, 267–271, 275, 297, 326, 350, 353,  
396, 476, 487, 557, 639, 674  
Dąbrowa Tarnowska 561  
Deczany (serb. Dečani) | Dečan 177|178, 339|340, 341, 507, 540, 602, 610,  
627, 640, 690  
Deir al-Surian 241  
Dibudin 65  
Długie | Długie 77–79, 120, 282–283, 288–289, 439, 599, 600, 602, 604–  
613, 615, 618, 620, 643, 692  
Dobromil | Dobromyl 77, 83, 165, 229, 264, 266, 405, 409, 410, 422–423,  
439, 590–591, 597, 619, 621, 670  
Dochiarionu monaster 235, 256, 340  
Dolina | Dolyna 71, 106–107, 161, 186, 246, 262, 267, 384, 388–389, 449,  
461, 496, 563  
Dolna Kamienica (serb. Доња Каменица) | Dolna Kamenitsa 181, 607,  
640  
Domaradz 655  
Dongola 419  
Dorohoi 278  
Dragomirna 22, 134  
Drohobycz (ukr. Дрогобич) | Drohobych 20|21, 108, 122, 125–126, 128,  
131–132, 134, 191, 217, 235, 393–394, 397–399, 425, 439, 441, 541,  
590, 654, 669, 671, 677, 692, 702  
Dubrownik | Dubrovnik 298, 303  
Dura Europos 557
- Edessa 62–64, 66–70, 169, 319, 471  
Edmonton 14  
Empoli 682  
Epidauros 562, 571  
Erzurum 562  
Eubea 245, 246
- Ferapontowo 139, 419, 465, 490|491  
Ferrara 531  
Florencja | Florence 226, 296, 375, 476, 682  
Florynka 197, 234, 278  
Frombork 224  
Frygia | Phrygia 158, 607
- Galash 63  
Galicja (ukr. Галичина) | Galicia 21, 101|102, 149, 234, 278, 357, 363, 389,  
405–406, 452, 563, 652, 655–668  
Gaza 275  
Gelati 68, 420  
Glińców 247  
Glińsk 413|414  
Gniezno 32, 37, 44, 156, 596, 600–601  
Göreme 61, 351  
Gorlice 77–78, 599–600, 602, 604, 606–615, 618–619, 628, 649, 700  
Gournas 685  
Gournas 685  
Grabów (ukr. Грабів) k. Roźniatowa | Grabov 388  
Grotta Ferrata 181  
Gródek Jagielloński | Horodok 448–449  
Gruzja | Georgia 55, 67, 240, 276, 284, 351–352, 418, 595
- Hagios Markos (Kerkyra) 656  
Halicz | Halych 12, 224, 435, 465, 535, 551, 555, 585, 622, 628, 631, 644  
Hamburg 178  
Hankowice 16|17, 55, 399, 412, 441–442, 463, 468, 472, 474–475, 480, 483,  
486–488, 491–494, 506, 510, 512–515, 521–529, 531, 533, 701

- Harward 14  
 Helsinki 81  
 Hieropolis 67, 68  
 Homora (rum. Humor) 158, 225|226, 227, 268, 278, 337–338, 340, 420|421, 677  
 Hosios Loukas 105, 181  
 Hozarów 562  
 Hyderabad (Hajdarabad) 52  
  
 Isaszeg 562  
  
 Jabłeczna nad Bugiem 217, 246–248  
 Jablonica Ruska 77–79, 81, 619–620, 692  
 Jabłuniew (ukr. Яблунев) | Jablonov 101|102  
 Jarosław 101, 313, 405, 410, 419, 652  
 Jasienica Zamkowa (ukr. Ясениця замкова) | Yasenitsa Zamkova 71, 86, 107–108, 655  
 Jasiień k. Ustrzyk Dolnych 81  
 Jawornik Ruski 77  
 Jerozolima | Jerusalem 22, 61, 64, 92, 159, 166, 170, 173, 175–176, 196, 199–200, 265, 267, 269–270, 275, 313, 318, 347, 349, 351–352, 366, 377–378, 382, 401, 409, 431, 433, 466–467, 487, 492, 525–526, 528–529, 539, 581, 592, 605, 610, 613, 645–648  
  
 Kamionka 131, 231, 234, 477  
 Kamuliana | Camuliana 62, 65  
 Kargopol 433, 553  
 Karlsbad (Karlove Vary) 562  
 Karłowice | Karlowitz 562  
 Karłukowo | Kremkovići 152, 276, 537, 539  
 Kastoria 20, 54, 185, 224, 276, 339, 352–353, 407, 418, 420, 560, 575–576, 578, 605, 665, 685–686, 691–692  
 Katowice 32  
 Kiszyniów | Kishinev 54  
 Kiti 171  
 Kjałowanga nad rzeką Onegą (ros. Кялованьга на реке Онега) | Kyalovanga 114|115  
 Kolosy | Colossae 158  
 Komarno 683  
 Konstantynopol | Constantinople 13, 61, 64–67, 69–70, 80–81, 110–111, 140, 151, 154–155, 161–162, 168–173, 175–176, 179–181, 184, 195, 198–199, 201–202, 205, 211–213, 222, 229, 247, 259, 262–263, 265, 267–268, 270, 272, 276, 313–314, 336, 347–350, 384, 402, 419, 421, 471, 476, 489, 533, 537, 549, 552, 571, 576–577, 580–581, 583, 591, 594–595, 605, 627, 638, 642, 673, 675, 696, 699, 702  
 Korczula | Korčula 184  
 Kożewniki pod Nowogrodem | Kozhevnik 257  
 Krajná Bystrá (węg. Bátorhegy, rusiń. Крайня Быстра) 427, 432, 433, 445, 523  
 Kraków | Krakow 10, 14–16, 18–25, 27–29, 32–33, 36–39, 44–45, 47–51, 53, 57, 68, 71, 75–82, 85–86, 88, 90, 96, 100–102, 105, 107, 114–116, 138–139, 141, 144, 152–154, 160, 162, 164–166, 172, 185, 186, 188, 191, 218, 247, 277, 287–290, 295, 297–299, 301–302, 306, 314, 317–318, 320, 330–332, 335, 337–338, 340–342, 354, 356, 359, 362, 367–369, 371–377, 381–385, 389, 393, 399, 402–403, 408–410, 420, 423, 431, 433, 437, 442, 447, 452, 535, 537, 540–543, 545–546, 550–553, 557–558, 560, 562, 573–576, 583, 587, 590, 600, 602–612, 614–615, 617–620, 624, 627, 635, 637–638, 640–642, 644, 649, 651, 655, 662, 664, 667, 673, 681, 687–689, 694–695, 698, 700, 703, 705, 707–708  
 Kranj (Krainburg) 645  
 Krechów | Krekhiv 22  
 Kremkovići 153, 276, 587  
 Krempana 77, 79, 86, 620, 628  
 Krive (k. Bardiowa) 159, 160, 164, 246  
 Kriwoje nad północną Dźwiną (ros. Кривое на Северной Двине) | Krivoye 115  
 Krosno 73, 76, 88–89, 412, 438, 525, 652  
 Krościenko k. Ustrzyk Dolnych 101  
 Krościenko nad Dunajcem 223  
  
 Królowa Ruska zob. Bogusza k. Grzybowa 71, 78  
 Krużłowa 224  
 Ksenofont 263, 276  
 Kulczyce | Kulchytysi 651  
 Kulmbach 295  
 Kutná Hora 225  
  
 Lagudera | Lagoudera 263  
 Lesko 78, 153, 543|544  
 Leszczyny k. Kalwarii Paclawskiej 165, 191  
 Libuchora (ukr. Либохора) k. Turki | Lybohora 71, 100|101  
 Libusza 223  
 Liège 178  
 Lipia | Lipie 447, 478, 491–492, 494, 509–510, 512–514, 520, 591  
 Liskowate 88, 90, 100–101, 234, 239, 262, 264, 272, 367  
 Londyn | London 20, 54, 181, 296, 351, 353, 492, 561, 563, 584, 638  
 Lublin 13, 45, 51, 68, 94, 315, 375, 525, 583, 629, 639  
 Luton Hoo 178  
 Lwów | Lviv 12–13, 19–24, 55, 76–77, 81, 85, 107–108, 118, 126, 164, 188, 191, 225, 314, 366–369, 377, 398–399, 403, 409, 412, 423, 437, 449, 457, 510, 530, 541, 561, 563, 585, 591, 599, 610, 620, 628, 654–666, 686–687  
 Lyon 171  
  
 Łańcut 10, 28, 29, 53–54, 68, 80–82, 98, 102  
 Ławrów | Lavrov 249, 337, 340, 382, 398, 410, 419, 486, 595, 669, 671  
 Łącko 223  
 Łukow-Wenecja | Lukov-Venecia 71, 427, 429, 431, 447, 469, 475, 478, 494, 531–532  
  
 Madryt | Madrid 340, 686  
 Majuma | Maiuma 198, 201, 203, 212, 253, 266–267, 270, 272, 274|275, 297, 350, 353  
 Małnów (ukr. Малнів) | Malniv 240, 288, 620, 686  
 Małopolska | Lesser Poland 14, 18, 45, 132, 183, 191, 223–224, 227, 247, 405, 617|618, 655, 682, 688  
 Markowy monaster | Markov monaster 169, 341  
 Mateic (serb. Matejče) 177|178, 342  
 Matysowa (słow. Matysová)  
 Mediolan | Milan 557  
 Megas Agros 271  
 Melbourne 179  
 Melniczne (ukr. Мельничне) | Melnychne 100  
 Memfis | Memphis 62, 64  
 Meteora | Meteor 276, 296, 319, 336, 339, 486, 574  
 Mierzwin 223  
 Mikołajki 142, 145, 146  
 Mitylena | Mytilene 65, 575|576, 576  
 Moguncja | Mainz 645  
 Mołdawica | Moldovița 17, 134, 337, 340–421  
 Monachium | Munich 55, 178, 339, 342, 351  
 Monasterzyska | Monasteryrska 17  
 Montreal 560  
 Moskwa | Moscow 17, 53, 67, 94, 114–115, 138, 144, 172, 274, 310, 313–315, 318, 329–330, 332, 335, 353, 359, 403, 433, 538–539, 543, 550–552, 558, 616, 657, 679, 699  
 Moszczaniec 230, 234  
 Mszaniec (ukr. Мшанець) | Mshanets 79, 355, 412, 423, 438|439, 474, 510, 529, 620  
 Myra 594, 595, 598, 603–604, 607, 611–614, 616–617, 675  
 Myślenice 32, 82  
  
 Nagórzany 153, 160, 164, 186, 262, 264, 620, 643  
 Nakoneczne | Nakonechne 100–101, 125–126, 188, 190–192, 398, 556, 558, 602, 646  
 Nazjanz | Naziansus 297, 318, 473, 594, 603, 627  
 Neapol | Naples 613, 686  
 Nicea 66, 268, 351, 621  
 Niedźwiedza (ukr. Медвежа) | Medveja 100|101, 101  
 Nowa Wieś 78–79, 262, 264, 266, 272–273

- Nowogród Wielki | Veliky Novgorod 16, 18, 54, 69, 82, 86–87, 114–115, 162, 186, 256, 258, 261, 314, 331, 354, 370–371, 419, 465, 472, 493, 537, 540, 552–554, 558, 603, 650, 654, 657–659
- Nowogródek | Navahrudak 12
- Nowy Sącz 10, 15, 19–21, 28–29, 153, 191, 610
- Nowy York | New York 178, 561, 638, 646
- Nyssa 336, 460, 594
- Ochryda | Ohrid 20, 54, 284, 381, 400, 402, 407, 573, 601, 604, 665
- Olszanica (ukr. Вільшаниця) | Vilshanytsia 79, 427, 445, 447, 449, 461, 467, 469, 496, 525, 635
- Olsztyn 142, 146
- Olszyny 223–224
- Otranto 298–299, 391
- Ottawa 560–561
- Palermo 179, 262, 352, 418–419, 658
- Panagia Mavriotissa 185, 352, 407
- Paniszczów 206, 262, 264, 266, 272, 289, 303
- Parenzo (ob. Poreč) 572
- Paryż | Paris 54–55, 66–67, 70, 178, 603, 627, 667
- Patmos 183, 185, 224, 294, 301–302, 354, 577, 605, 611, 615
- Patrowce | Pátráuți 163
- Peč 54, 196, 199–200, 256
- Pelekete monaster (Pelekete manastırı, Gr. Μονή Πελεκητής) | Pelekete monaster 271, 575
- Perejesław Zaleski | Pereslavl-Zalessky 93
- Perespa 45
- Piacenza 64
- Pinara 595
- Piwa | Piva 199
- Pizydia | Pisidia 60, 158, 591
- Płowdiw | Plovdiv 181
- Poczdám | Potsdam 225
- Podhorodce (ukr. Підгородці) 186, 262, 264, 266, 272, 541
- Podole | Podolia 22, 81, 191, 400, 638
- Polana k. Chyrowa (ukr. Поляна Хировська) | Polyana 128, 131–132, 134–135, 372, 377, 409, 412, 422–423, 438, 670
- Polany k. Dobromila 264, 266, 405, 409, 410, 422, 423, 439
- Posada Rybotycka 193, 423, 438, 670, 672, 678
- Potylicz | Potelych 108, 122, 125–128, 131–132, 190–192, 214, 236–237, 255–256, 277, 393, 398, 441, 450, 475, 556–557, 669, 677, 692, 702
- Przësów | Prěsov 159, 164–166, 282, 288, 668
- Prizren 28, 196, 199, 233, 601
- Probota 337
- Protaton 276
- Pruchnik 405, 410–411, 652–653, 655–656
- Pruszków 561
- Przemysł 10, 12–19, 21–22, 28–29, 45, 51, 53–54, 58, 73, 81, 103, 107–108, 126, 129, 165–166, 183, 186, 188, 190–191, 193, 229, 255, 290, 309, 328, 344, 355, 360, 371, 378, 385, 388, 398, 405, 408–412, 422, 441–442, 449, 451–452, 461, 463, 468–469, 472, 478–481, 483, 487–490, 506, 508–512, 514–515, 520, 524–530, 535, 540–542, 555, 558, 562, 583, 585, 590–591, 597, 619, 621–622, 631, 646, 650, 652–653, 656, 663–664, 668–673, 687, 698, 701
- Psača | Psača 577, 61
- Puławy 29, 462, 656
- Radelicz (ukr. Раделич) | Radelich 449
- Radowce | Rădăuți 642
- Ratyzbona | Regensburg 45
- Rawenna | Ravenna 138, 154, 230, 537
- Recklinghausen 10, 29, 698
- Rosja | Russia 21, 22, 44, 56, 114, 136, 139, 145, 274, 310–311, 384, 657
- Rozdól | Rozdil 19, 220, 239
- Równie | Rivne 20
- Równie | Rovné 149, 165, 166, 668
- Rudka 667
- Rudki 81, 264, 274, 289
- Ruská Bystrá 288, 427, 432–433, 445, 463, 523
- Ruszelczyce 388, 624
- Rychwałd (d. Owczary) 76|77, 77, 79–81, 186, 383–384, 602, 606, 649, 700
- Rzepniów 246
- Rzym | Rome 67, 171, 173, 185, 214, 262, 293–294, 302, 316, 329, 347, 349, 351–352, 396–397, 428, 434, 456, 458, 471, 473, 479, 525, 562, 571–572, 627, 629, 634, 638, 642, 658
- Sagalassos 571
- Saloniki | Thessaloniki 54, 93, 156, 163, 172, 262, 276, 282, 350–352, 408, 573, 576–577, 596, 685, 702
- Sambor 15, 19, 85, 125–126, 149, 190, 233, 333, 339, 344, 355, 386, 397–399, 422, 437, 511, 530, 535, 542, 555, 590, 622–623, 656, 667, 669, 671–672
- San Marino w Kaliforni | San Marino in California 638
- Sandomierz 296, 372–373, 435, 651
- Sankt Petersburg | Saint Petersburg 45, 53–55, 63, 87, 114–115, 144, 273, 298, 311, 317, 375, 431, 433, 487–488, 551, 575, 603, 659, 662
- Sanok 10, 14–15, 19–20, 28–29, 32, 53–54, 68, 77, 90, 121, 153, 229, 282, 288, 447, 466, 543, 599, 606, 608, 610, 618–619, 627–628, 644, 651, 672, 698
- Sarajewo | Sarajevo 225, 302
- Sarug | Serugh 63
- Selli 87, 470, 481, 508–509, 513–514, 520
- Sękowa 224
- Sfântu Gheorghe (węg. Sepsiszentgyörgy) 223|224
- Siena 226, 578, 682
- Siliștea 225
- Smolna k. Drohobycza (ukr. Смільна) 122, 125, 235
- Smolnica 355, 669, 672
- Smolnik k. Lutowisk 246, 365
- Sofia 44, 54, 93, 179, 376, 383, 419, 573–574, 587, 592, 627, 629
- Sołowijówka | Soloviyovka 667
- Sopoczany | Soročani 602, 603
- Sostenion 157
- Spas 17, 217, 355, 398, 419, 440, 465, 529, 669–672
- Staniła (ukr. Станіля)
- Staniła | Stanylia 78, 687
- Stara Lubownia | Stará Lubovňa 160
- Staro Nagoriczane (mac. Старо Нагоричане) | Staro Nagoričane 261, 263, 350, 252, 353, 576, 601, 640
- Stronna (ukr. Сторона) | Storona 671
- Stryj | Stryi 17–19
- Strzyłki (ukr. Стрільки) | Strilky 344, 355–356, 669
- Studenica 265, 351–352
- Suczawa | Suceava 157, 225, 337, 620, 663
- Suczawica | Sucevița 164, 337, 642
- Supraśl 104, 267, 637
- Suzyca Wielka (ukr. Велика Сушица) | Velika Sushitsya 282, 437, 670
- Suzdal 320, 352
- Swijażsk | Sviyazhsk 540
- Sychów (ukr. Сихов) | Sykhiv 107
- Syrakuzy | Syracuse 262
- Szaryskie Równie | Šarišske Rovne 165, 668
- Szkлары 101–102, 108, 262, 264, 272, 624
- Świdnik (słow. Svidnik) | Svidnik 19|20, 53, 282, 288–289, 432, 463, 478, 591, 621
- Tabennesi (Tabenna) 151, 158
- Tarnów 21, 191, 400
- Tartar | Tartarus 76
- Tbilisi 67, 68
- Teljatnikowo (ros. Телятниково) | Telyatnikovo 116
- Telovani 686
- Tereszów 670
- Terlo | Terlo 18, 71, 85, 86, 118, 121, 206, 216–217, 222–223, 225–226, 228–230, 235, 237–239, 242, 245, 248–249, 262, 267, 274–275, 279, 283, 288, 291, 303, 344, 355–356, 398, 665, 669, 670, 675, 684, 701
- Tesalia | Thessaly 181
- Tłumaczyk koło Kołomyi | Tovmachyk near Kolomyia 22, 37

- Tokali Kilisse 241, 407  
 Topola 478  
 Trani 181  
 Transylwania | Transylvania 54, 194, 227, 664, 694  
 Trepcza 262, 264, 272  
 Triest | Trieste 51  
 Truszewice (ukr. Трушевичі) | Trushevychi 81|82, 98, 166, 167, 229, 409, 439, 496, 510, 591, 656  
 Turie (ukr. Тур'є) 541  
 Turów | Turov 76, 401, 505, 506  
 Tylicz 102, 541  
 Tymbark 223  
 Tyr 151, 157  
 Tyrnowo Wielkie | Veliko Tŕrnovo 264, 276, 537, 584, 629, 664
- Ubisi 240, 352  
 Uglicz | Uglich 138  
 Ulucz 672, 677  
 Urhai (zob. Edessa) | Urhay 62  
 Urisu de Jos 225, 616  
 Ustrzyki Dolne 81, 90, 98, 100–101, 367, 423  
 Uście Gorlickie (d. Uście Ruskie) 628, 649  
 Utrecht 178, 646
- Văleni 256, 261, 337–339, 343, 742
- Warszawa | Warsaw 12, 29, 32, 38, 73, 103, 122, 225, 419, 551, 561–562  
 Waszyngton | Washington 178  
 Węldziż 563  
 Welykie k. Dobromila (ukr. Велике) | Velykie 167–168, 399, 511, 583, 590–591, 623|624  
 Wenecja | Venice 195, 261, 283, 287, 292, 295–298, 352, 399, 427, 583, 586, 666
- Weremeń 235–236, 303, 309  
 Weria | Veria 54, 180, 376, 573, 654, 685–686, 690–692, 700–701  
 Węglówka 73, 75–80, 82–83, 412, 438, 525, 529, 597, 619–620, 692  
 Węgry | Hungary 15, 432, 483, 650, 664, 683  
 Widyn | Vidin 562, 629, 640  
 Wiedeń | Wien 51, 562  
 Wielka Ławra | Great Lavra 199, 267, 268–271, 341, 486  
 Wielka Ławra św. Saby (arab. Mar Saba) pod Jerozolimą | Great Lavra near Jerusalem 159  
 Włochy | Italy 50|51, 181, 226, 261, 270, 293, 294|295, 298, 302, 418, 460, 531, 578, 595, 613, 616, 682, 687, 699  
 Włocławek 560, 688  
 Włodzimierz (nad Kłazmą) | Vladimir on the Klyazma River 138, 606  
 Włodzimierz (Wołyń) | Vladimir in Volhynia 12, 94, 287  
 Wojniłów | Voilnyiv 227  
 Wola Krzywiecka 382–384  
 Wołcze (ukr. Вовче) | Vovche 100, 125, 191, 230–231, 233, 235, 246, 398, 412, 591  
 Woroniec | Voroneţ 17, 278, 337, 388, 420|421, 482, 492, 619, 692  
 Wrocław 29, 82, 435, 562, 714  
 Wujskie 88–90, 98
- Zemen 198, 261  
 Zwierzyń 73, 78–79, 83, 153, 384–385, 529, 597, 619, 692
- Żeleznica | Zheleznitsa 81, 262, 264, 266, 272  
 Żohatyn 71, 73, 77–79, 83, 85–86, 153, 282–283, 288–289, 385, 597, 599–600, 602, 604–607, 609–614, 618–620, 628–637, 640–641, 643–644, 647, 650|651, 663, 692  
 Żółkiew | Zhovkva 22, 100, 126, 392, 414  
 Żurawno (ukr. Журавно) | Zhuravn 101  
 Żywisław 563



