

# Joanna Tomalska

---

## Uwagi na temat wyposażenia cerkwi Zwiastowania w Supraślu w XVI i XVII wieku

---

Studia Podlaskie 20, 27-53

---

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JOANNA TOMALSKA  
Muzeum Podlaskie Białystok  
joanna@tomalska.one.pl

## UWAGI NA TEMAT WYPOSAŻENIA CERKWI ZWIASTOWANIA W SUPRAŚLU W XVI I XVII WIEKU

Wiele jest niejasności i spornych dat w historii jednego z najważniejszych ośrodków religijnych w naszej części kraju, lecz co do jednego wszyscy piszący o Supraślu są zgodni: był on prawdziwą skarbnicą wspaniałych dzieł sztuki. W nieistniejącym już klasztorным założeniu w tej miejscowości znalazło się nie tylko wiele ikon<sup>1</sup>, lecz także arcydzieł rzemiosła artystycznego, szczególnie złotnictwa i snycerstwa.

Jakkolwiek cerkiew i pobazyliński klasztor w Supraślu mają nadzwyczaj bogatą literaturę<sup>2</sup>, niewielu badaczy zajmowało się artystycznymi aspektami jego historii, na co już przed laty zwrócił uwagę wybitny znawca dziejów Podlasia Jan Glinka<sup>3</sup>. Tymczasem, mimo że zabytki bezpowrotnie zginęły wraz z zabudowaniami<sup>4</sup>, dokładna analiza archiwalnych fotografii oraz zachowanych opisów pozwalają nie tylko na bliższe poznanie wyposażenia cerkwi, lecz także na pewną weryfikację funkcjonujących do dziś w nauce sądów. Treścią artykułu jest próba przedstawienia pierwotnego wyposażenia cerkwi oraz przemian w jej wystroju podjętych w pierwszych dekadach XVII wieku.

---

1 Na potrzeby niniejszego tekstu określenia „ikona” i „obraz” będą stosowane wymiennie.

2 Klasztor wzmiankowany był w druku po raz pierwszy w dziele Szymona Starowolskiego, *Polonia sive status Regni Poloniae descriptio*, Wolfenbüttel 1656, s. 65: „Supraslum Russorum in sylvis ditissimum monasterium in quo S. Basilii professi sub obedientia Ecclesiae Romanae habitant”; bibliografia klasztoru zob.: G. Sosna, *Krótką bibliografia klasztoru w Supraślu*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1974, z. 1, s. 51-88; idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część alfabetyczna*, Ryboły 1984; idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część chronologiczna*, Ryboły 1985; idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część osobowa*, Ryboły 1986.

3 Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Teki Glinki, T. 272, k. 1-16.

4 Cerkiew pw. Zwiastowania została zniszczona w lipcu 1944 roku; szerzej o zniszczeniu świątyni zob.: J. Tomalska, *Cerkiew Zwiastowania w Supraślu. Przemiany wystroju i polityka*, [w:] *W poszukiwaniu prawdy. Chrześcijańska Europa między wiarą a polityką*, red. A. Szyndler, Częstochowa 2010, s. 25-34.

Pierwsze świadectwa dotyczące wyposażenia świątyni pochodzą z połowy XVI wieku<sup>5</sup>, ich autorem jest Sergiusz Kimbar<sup>6</sup>. Pierwszy archimandryta klasztoru odnotował ozdobienie malowidłami „прежде подписанием красным церкви святое и олтаря”, a także wydatki poniesione na oprawę w złoczone srebro pięciu obrazów namiestnych oraz zniszczonych przez piorun<sup>7</sup>. Z jego dalszych informacji wynika, że już przed ozdobieniem malowidłami wielkiej cerkwi supraskiej w ikonostasie znajdowało się pięć ikon namiestnych, które w czasach Kimbara zostały oprawione w złoczone srebro: Hodegetria, Pantokrator, Chrystus Emanuel, Zwiastowanie oraz sceny z życia Matki Boskiej<sup>8</sup>. Wszystkie były przykryte srebrnymi, złoczonymi okładami i nakładanymi aureolami, metal zdobiły szlachetne kamienie i perły. Zastanawia, czy w tej liczbie znalazły się trzy bogato zdobione ikony podarowane zgromadzeniu przez metropolitę Józefa Sołtana<sup>9</sup> („три иконы Богородицы оправленные серебром с позлотою, с драгоценными камнями и жемчугом”)<sup>10</sup>.

5 *Опись вещамъ Супрасльскаго монастыря составленная настоятелемъ его архимандритомъ Сергеемъ Кимбаремъ* [dalej: *Опись вещамъ*], *Археологический сборник документов относящихся к истории Северо-Западной Руси* [dalej: *АСД*], t. IX, Wileń 1870, s. 49-53. Rejestr, znany dziś tylko z cytowanej publikacji, został spisany na 18 kartach papieru w formacie 16°, z trzema pieczęciami. Szerzej o tych ikonach zob.: A. Siemaszko, *Ikony klasztoru supraskiego w XVI w.*, [w:] *Eikon staroobrzędowy. Materiały z konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII-XVIII w.”*, 17-19.VI.2005, *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, „Szamotulskie Zeszyty Muzealne” 2008, nr 2, s. 193-200.

6 Sergiusz Kimbar był archimandrytą klasztoru supraskiego w latach 1532-1565; na jego temat zob. W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu pow. Białystok*, „Rocznik Białostocki” t. 4, 1963, s. 371; A. Siemaszko, *Malowidła ściennie cerkwi Zwiastowania w Supraślu, rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Prace z Historii Sztuki” 1995, z. 21 [„Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1573], s. 17; idem, *Freski z Supraśla*, Białystok 2006; *Summariusz dokumentów do dóbr supraskich*, oprac. A. Mironowicz, Białystok 2009, s. 115, przyp. 54.

7 *Опись вещамъ*, s. 49: „оправление серебряное с позлотою образов светых наместных пяти”; „оправление позлоты всих священных образов церковных, которых был попущением Божиим гром опалил”. Rejestr archimandryty Kimbara powtórzył w monografii klasztoru archimandryta Mikołaj Dołmatow: Архимандрит Николай (Долматов), *Супрасльский Благовещенский монастырь, историко-статистическое описание*, t. 1, 2, С. Петербург 1892, s. 52-61.

8 *Опись вещамъ*, s. 49.

9 Józef Sołtan (około 1450-1521), biskup smoleński, metropolita kijowski. Zob.: *Podręczna encyklopedia kościelna*, red. S. Gall, J. Niedzielski, H. Przeździecki i in., t. XIX-XX, Warszawa 1910, s. 133. Jego malowany na płótnie portret znajdował się na filarze cerkwi supraskiej, na drugim zaś umieszczony był portret Aleksandra Chodkiewicza – Ф. III[перк], *Благовещенский Супрасльский монастырь*, [w:] *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона*, red. И.А. Андреевский, t. 4, С. Петербург 1891, s. 45-46;

10 Макарий [Булгаков], *История Русской Церкви*, t. 6, Книга пятая, *Период разделения Русской Церкви на две митрополии, История Западнорусской, или Литовской, митрополии (1458-1596)*, Москва 1994, s. 69.

Nie wiadomo, jak wyglądał ikonostas najstarszej cerkwi supraskiej. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa ołtarz odgradzała od nawy konstrukcja z tkaniną, w Bizancjum złożona z kolumn i barier oraz architrawu. Kotara, umieszczona od strony ołtarza, odsłaniała go lub zasłaniała w czasie liturgii. Przekształcenie owej pierwotnej przegrody w ikonostas zaczęło się już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa: w VI wieku na architrawie pojawiły się ikony, z czasem tworzące dwa lub trzy rzędy obrazów. W XIV wieku na Rusi funkcjonował ikonostas z kilkoma rzędami: miestnym, *Deesis* i prazdnicznym. W XV wieku pojawił się rząd proroków, którego ikoną centralną było „Znamienije”<sup>11</sup>, nad nim zaś – patriarchów, z ikoną starotestamentowej Trójcy Świętej (wyobrażenie znane jako Gościnność Abrahama, z postaciami trzech aniołów nawiedzających Abrahama i Sarę) w centrum. Niekiedy klasycznemu pięciorzędowemu ikonostasowi ruskiemu towarzyszył tak zwany rząd „пядичный” („piędziowy”), liczący około 18 cm wysokości i zawierający ikony o różnym temacie<sup>12</sup>.

Na podstawie tematów ikon zachowanych w Polsce południowo-wschodniej, W. Jarema podjął próbę rekonstrukcji najstarszych ikonostasów na tym obszarze. Najstarszą podkarpacką formą ikonostasu były *tiabła* – belki z wydrążonymi zagłębieniami, w które wstawiano ikony<sup>13</sup>. Ikonostas składał się z rzędu *Deesis* – przedstawienia malowanego na jednej desce lub na kilku oddzielnych ikonach – oraz rzędu ikon miestnych<sup>14</sup>. Na południu Europy i w Europie Środkowej na architrawie umieszczano wizerunki Zbawiciela, z czasem w formie *trimorfionu* (*Deesis*), czyli ze stojącymi po obu stronach Jezusa postaciami Matki Boskiej i św. Jana Chrzciciela, oraz ikony święteczne

11 Być może z tego rzędu pierwotnego ikonostasu cerkwi w Supraślu pochodziła ikona „Znamienije”, zachowana do dziś; szerzej na ten temat zob. A. Siemaszko, J. Tomalska, *Ikona „Znamienia” Matki Boskiej z Topilca*, [w:] *Żeby wiedzieć, Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, Kraków 2006, s. 219-228.

12 М. Алпатов, И. Родникова, *Псковская икона XIII-XVI в.*, Ленинград 1990, s. 290. Zob. też Л. Успенский, *Вопрос иконостаса*, „Вестник Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата” 1963, nr 44, s. 223-255; *Иконостас. Происхождение, развитие, символика*, red. А. Лидов, Москва 2000, *passim*; W. Jarema, *Pierwotne iконостасы в древних церквях на Подкарпачу*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1971, nr 16, s. 22-32.

13 Ikonostas *tiabłowy* – wczesna forma przegrody ołtarzowej, oparta na systemie poziomo zamocowanych belek, wsparta pionowymi słupami – E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, s. 83.

14 W. Jarema, *op. cit.*, s. 22-32. Ikonostas w Posadzie Rybotyckiej koło Przemyśla z końca XV wieku składał się z czterech ikon miestnych, przedzielonych diakońskimi i carskimi wrotami, oraz rzędu ikon *Deesis* – *ibidem*. Ikony tak zwane miejscowe, miestne (местные, наместные) – ikony umieszczane po obu stronach carskich wrót ikonostasu, gdzie nie obowiązywał ogólny schemat, charakterystyczny dla pozostałych rzędów ikon; z prawej umieszcza się ikonę Chrystusa Pantokratora, z lewej zaś Matki Boskiej z Dzieciątkiem, dalej na drzwiach diakońskich: przedstawienia archaniołów lub pierwszych męczenników, na obu krańcach ikony lokalnie czczone – E. Pokorzyna, *op. cit.*, s. 17.

lub wyobrażenia apostołów. W Grecji, z czasem zaś na całych Bałkanach, ikony miestne umieszczano obok przegrody ołtarzowej na pilastrach lub wschodnich ścianach nawy. Dla tych ikon sporządzano specjalne obramienia z kolumnkami i ornamentalnym zwieńczeniem. Od XIV wieku ustalił się zwyczaj ustawiania ikon między kolumnami podtrzymującymi architrav, z pozostawieniem wolnego miejsca pośrodku – ten sposób pozwalał na zwiększenie liczby ikon miestnych. Taki układ utrzymał się na południu Europy do XVII wieku, kiedy wzrosła liczba rzędów w ikonostacie<sup>15</sup>.

Inaczej rozwijał się ikonostas na Rusi, gdzie już w końcu XIV wieku rząd ikon *Deesis* był największy. W XV stuleciu ikonostas został wzbogacony rzędem proroków, pośrodku którego znajdowała się ikona „Znamienije”, jeszcze później zaś pojawił się najwyższy rząd, patriarszy z ikoną „Otieczestwa” pośrodku<sup>16</sup>. Ewolucji konstrukcyjnej towarzyszyły zmiany tematów: pierwotnie ikonostas składał się tylko z ikon *Deesis* z trzema postaciami na jednej desce<sup>17</sup>.

Pomocą przy próbie rekonstrukcji kształtu pierwotnego ikonostasu cerkwi w Supraślu jest cytowany już rękopis Kimbara, z którego można wywnioskować, iż przegroda składała się z czterech rzędów: miestnego, *Deesis*<sup>18</sup>, świętecznego i prorockiego<sup>19</sup>. Nie wiadomo natomiast, czy ta konstrukcja o rozwiniętej formie była oparta na ruskich, czy też bałkańskich wzorcach. Odpowiedź na to pytanie byłaby istotna dla poznania wczesnego okresu dziejów klasztoru.

Ponieważ archimandryta Kimbar skrupulatnie podsumował koszty poniesione na wyposażenie cerkwi w ikony, można przypuszczać, że było ono jednym

15 W. Jarema, op. cit., s. 22-32.

16 Literatura przedmiotu notuje istnienie XV-wiecznych czterorzędowych ikonostatów, znane były również przegrody dwurzędowe i trzyrzędowe, por. A. Мельник, *К истории и типологии русских высоких иконостасов XV-середины XVII вв.*, [w:] *История и культура Ростовской земли*, Ростов 1995, s. 115 – 117; ruskie wysokie ikonostasy w XV wieku składały się z czterech rzędów ikon: miestnego, *Deesis*, świętecznego i prorockiego. Nie był to jednak typ jedyny i nie należał do najczęściej spotykanych, znane były także przegrody dwurzędowe, składające się z rzędu miestnego i rzędu *Deesis* oraz trzyrzędowego z rzędem ikon świętecznych. Zob.: Т. Толстая, *Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV – нач. XVI в.*, [w:] *Успенский собор Московского Кремля: материалы и исследования*, ред. Э. Смирнова, Москва 1985, s. 100-122.

17 W. Jarema, op. cit., passim.

18 Wojśław Molé podkreśla szczególne znaczenie motywu *Deesis* dla rozwoju ikonostasu; wcześniej – zdaniem autora – nie istniała koncepcja ikonostasu jako całości, każda ikona funkcjonowała oddzielnie. Kiedy pojawił się trimorfon jako centrum stopniowo, przez rozbudowywanie motywu, ikonostas rozwijał się jako kompozycyjna całość. W. Molé, *Sztuka rosyjska do 1914 r.*, Wrocław-Kraków 1955, s. 135 i n.

19 A. Siemaszko, *Ikony...*, s. 196. Piotr Krasny twierdzi, iż u progu XVII wieku ikonostasy powstałe na obszarze Rzeczypospolitej miały formę wysokiej ściany z carskimi wrotami oraz parą drzwi diakańskich, ikony zaś rozmieszczano w rzędach, których liczba wahała się od trzech do siedmiu. Zob.: P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 87 i n.

z najważniejszych jego dokonań. Wydatki poniesione na sprawienie aureoli do trzech obrazów (Zwiastowania, Pantokratora i Matki Boskiej z Dzieciątkiem) tylko na srebro ze złoceniem wyniosły 102 kopy groszy, zaś wraz z kosztem szlachetnych kamieni, pereł i robót złotniczych, zamknęły się kwotą 165 kop i 5 groszy<sup>20</sup>.

Porównanie kosztów poniesionych na zakup srebra i prace przy opracowaniu w srebro ikon miestnych oraz ich złocenie pozwala wysnuć wniosek, że obrazy nie miały tych samych rozmiarów lub też oprawy różniły się rodzajem, bowiem waga srebra zużytego na poszczególne ikony waha się od 17 grzywien na ikonie Emanuela do 55 grzywien na ikonie Hodegetrii i niemal identycznej ilości metalu na ikonie Pantokratora<sup>21</sup>. Zbliżone ogólne koszty oprawy i materiału dwu ostatnich ikon (odpowiednio 190 i 196 kop groszy) pozwalają się domyślać, iż te dwa obrazy były znacznie większe, zapewne ich wymiary wynosiły ok. 240 x 130 cm, taką bowiem wielkość słynącej łaskami ikony Hodegetrii Suprańskiej podawano w XIX-wiecznych opracowaniach, potwierdził je również archimandryta Mikołaj Dołmatow<sup>22</sup>.

Nie znamy odpowiedzi na pytanie, czy ryzy zostały wykonane w Wilnie czy w innym ośrodku. Zostały one w każdym razie w następnym stuleciu przetopione, a z uzyskanego w ten sposób srebra wykonano nowe ozdoby obrazów, o czym będzie mowa niżej. Odnośnie do ich autorstwa, Kimbar odnotował tylko: „иконнику, што Деисусъ церковный золотом покладалъ и пророки и праздники и кивоть и двери царски и икону жития Богородици” zapłacono za te prace 26 kop i 30 groszy, zaś wykorzystane przy tym złoto należało do cerkwi<sup>23</sup>. Może to dać pojęcie o rozmiarach ikon i ich liczbie, skoro

20 *Опись вещамъ*, s. 50.

21 Przyjmując przelicznik 1 grzywna = 210 g, na wieńce do trzech ikon użyto około 4,6 kg srebra. Por. M. Gradowski, *Technika i technologia w dawnym złotnictwie*, Warszawa 1975 [Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, t. XL], s. 16, 77 przyp. 5; s. 78 przyp. 10; *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1995, s. 655. Zob. też: B. Швед, А. Госцеў, *Горадня, Аравяды з гісторыі горада (сярэдына 16 - канец 18 ст.)*, Гродна 1997, s. 17, przyp. 23-24: wileńska miara srebra – 14,5 kg = 12 łutów.

22 Архимандрит Николай (Долматов), op. cit., s. 463; Е. Поселянинъ, *Сказание о чудотворных иконах Богоматери и о Ее милостях роду человеческого*, Коломна 1993, s. 489; zdaniem współczesnego autora, ikona mierzyła 238 x 128 cm – P. Chomik, *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII w.*, Białystok 2003, s. 59, przyp. 57. Ciekawe, że wymiary okazałego wizerunku są zbliżone z grupą słynących łaskami wizerunków maryjnych z obszaru Wielkiego Księstwa Litewskiego, pochodzących z następnego stulecia, między innymi w Szydłowie (Šiluva) – 232 x 140, Tytowanach (Tytuvėnai) – 200 x 122, Piwosznanach (Pivašiunai) – 195 x 140 cm; por. L. Šinkūnaitė, D. Jasulaitis, K. Driskius, *Lietuva-Marijos žemė*, Marijampolė 1993, s. 46 i n., 68-71, 146-147.

23 *Опись вещамъ*, s. 52. Na tej podstawie A. Siemaszko wysunął przypuszczenie, że ikonostas suprański składał się z czterech rzędów (*Ikonny...*, s. 196).

nieco dalej zapisano „за празники иконостасны 12 коп 14 грошей”<sup>24</sup>, a więc znacznie mniejszą kwotę. Można by wprawdzie przyjąć, że ów *ikonnik* pokrył złotem niektóre części (przykładowo tła) umieszczonych w ikonostasie obrazów, jednak skoro wszystkie ikony osłaniały srebrne ryzy, wydaje się wątpliwe, by archimandryta zlecał zdobienie niewidocznych przecież desek; chodzi więc zapewne o rzemieślnika, który złocił części srebrnych opraw. Opat nie odnotował w tym wypadku wprawdzie, w której cerkwi znajdowały się wspomniane ikony, ale w wielu miejscach swego *Rejestrzyku* precyzował, że opisywane dzieła przynależały do tzw. ciepłej cerkwi, więc przedmioty nie opatrywane takim uściśleniem były zapewne częścią cerkwi wielkiej. W dokumentach mianem „ciepłej” nazywano niewielką świątynię św. Jana Ewangelisty, która spłonęła w nieznanym czasie w pożarze wywołanym uderzeniem pioruna, co odnotował archimandryta Kimbar<sup>25</sup>.

Podobnie nie wiadomo, kiedy powstały same obrazy. Istniały one wraz z ozdobami już w 1557 roku, kiedy Kimbar spisał *Rejestrzyk*. Czas ich powstania należy przypuszczalnie odnieść do okresu po rozpoczęciu budowy wielkiej cerkwi supraskiej, czyli po około 1510 roku<sup>26</sup>. Ten przedział czasowy można by jeszcze zawęzić przyjmując, że opat w swym rękopisie rozliczył się z wydatków poniesionych w okresie sprawowania swej funkcji, to jest w latach 1532-1557.

Kim był autor ikon? Archimandryta w swych zapiskach wymienia tylko jedno imię, serbskiego malarza Nektarija (Nektariusza), który otrzymał zapłatę za namalowanie ikon do tak zwanej ciepłej cerkwi: „Сербину Нектарию малерю

24 *Опись вещамъ*, s. 52.

25 Pożar ów miał wydarzyć się w 1545 roku, czego dowodem może być kontrakt zawarty wtedy przez archimandrytę Kimbara z wileńskim malarzem Mikołajem Koszkinem na wymurowanie między innymi refektarza, kuchni i kaplicy – J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta, Z historii dziejów realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią*, Białystok 2000, s. 134. Według Dołmatowa (op. cit., s. 46), cerkiew istniała jednak jeszcze w 1557 roku, ponieważ jest wymieniana w *Rejestrzyku* Kimbara, nie było jej już natomiast w końcu pierwszej połowy XVII wieku.

26 Czas budowy wielkiej cerkwi jest przedmiotem sporu historyków: W. Kochanowski, powołując się na *Kronikę Ławry Supraskiej* M. Ratkiewicza (s. 3) twierdzi, iż „roku 1503 zaczęto cerkiew murować wielką” – Kochanowski, op. cit., s. 360, a J. Maroszek, *Kalendarium klasztoru Ojców Bazylianów, „Białostoczczyzna”* 1994, nr 3, s. 5; idem, *Pogranicze...*, s. 138, 145, podaje, że budowa trwała w latach 1500-1503. Wszelako według metropolity Makarego wszystkie budowle w Supraślu do 1510 roku były drewniane, dopiero w tymże roku archimandryta Pafnucy uzyskał od króla Zygmunta Starego zgodę na wzniesienie murowanej cerkwi i budynków klasztornych, zob. Макарий [Булгаков], op. cit., s. 67. Według zbliżonych opinii, prace trwały od 1509 do 1510 lub 1512 roku – *Археологический сборник документов относящихся к истории Северо-Западной Руси*, t. 9, s. 3; A. Siemaszko, *Malowidła...*, s. 15 przyp. 17. Takie datowanie może potwierdzać fakt, że w Archiwum Młynowskim Chodkiewiczów, dziś w Archiwum Państwowym w Krakowie, zachował się przywilej króla Zygmunta I z 15 marca 1509 roku, przyznany zakonnikom na murowanie cerkwi (*Summariusz dokumentów...*, s. 55); tę datę za początek budowy uznał Ф. Покровский, *Археологическая карта Гродненской губернии*, Вильна 1895, s. 72.

за Деисусец теплое церкви дано 6 коп грошей”<sup>27</sup>. Jak wynika z zapisu w *Rejestrzyku*, ikony, choć zniszczone i później staraniem archimandryty oprowaione w złoczone srebro, ocalały w czasie pożaru. Za tym, że przeniesiono je do wielkiej cerkwi może przemawiać fakt, że po zniszczeniu cerkwi Św. Jana jej wezwanie dołączono do wezwania świątyni murowanej<sup>28</sup>.

Serbski malarz otrzymał zapłatę także za dwie inne ikony, przeznaczone do cerkwi Św. Jana: „За две святости што онже робиль, трехъ святителей и трехъ преподобных 9 коп грошей”<sup>29</sup>. Jak z tego wynika, malarz na dwóch ikonach przedstawił po trzech świętych, na jednej *святителей*, najpewniej biskupów, na drugiej zaś trzech *преподобных* – świątobliwych zakonników<sup>30</sup>. O ile z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że w pierwszym przypadku malarz przedstawił św. Bazylego Wielkiego, Grzegorza Teologa i Jana Złotoustego<sup>31</sup>, których wizerunki często znajdują się na jednej ikonie<sup>32</sup>, o tyle ustalenie postaci z drugiej jest trudniejsze. Wielka cerkiew klasztoru supraśkiego nosiła pierwotnie wezwanie Zwiastowania oraz czterech świętych: Borysa, Gleba i założycieli Ławry Pieczerskiej Antoniego i Teodozego. Najpewniej wizerunki obu ostatnio wymienionych zakonników znalazły się na ikonie namalowanej przez Nektarija, nie jest jednak jasne, kim był trzeci z przedstawionych. Warto się również zastanowić, dlaczego Kimbar wymieniając imię autora tych trzech ikon nazwał go malarzem<sup>33</sup>, innego zaś – *ikonnikiem*. Może Nektarij był

27 *Опись вещамъ...*, s. 52.

28 *Археологический сборник документов относящихся к истории Северо-Западной Руси*, t. 9, s. 25: „Jest murowana pod tytułem Zwiastowania Najszybszej Matki, a z czasem uprosił się za gospodarza do teyże Królowey Niebios y S. Jan Bohosłow iak mu rezydencja iego zgorzała pierwsza”.

29 Wspomniany fragment opisu stał się podstawą dla przypisania Nektariuszowi autorstwa fresków – A. Mironowicz, *Literatura bizantyjska w Kościele prawosławnym na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2009, nr 31, s. 152. Szerzej o ikonach namalowanych przez Nektariusza dla cerkwi w Supraślu zob.: A. Siemaszko, *Ikony...*, s. 193-200.

30 Преподобный – święty, sprawiedliwy, określenie rodzaju świętości człowieka, który prowadząc życie zakonne osiągnął świętość – A. Znosko, *Słownik cerkiewnosłowiański-polski*, Białystok 1996, s. 262 i n.

31 Ibidem, s. 301; w 1084 roku w Konstantynopolu ustanowiono na 30 stycznia (12 lutego nowego stylu) święto św. Bazylego Wielkiego, Grzegorza Bogosłowa i Jana Złotoustego, „для прекращенія возникового тогда спора о том, кому из трех святителей должно отдавать предпочтение [...]”. Святители явившись св. Иоанну Еврайтскому объявили: Мы у Христа составляем одно, нет между нами ни первого ни второго [...]” – М. Будур, *Православный календарь*, Москва 2002, s. 48.

32 Por.: *Ікананіс Беларусі XV-XVIII ст.*, Мінск 1994, il. 135; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony, Fakty i legendy* Warszawa 2002, s. 192 i n.

33 W tekście autor użył polonizmu „malarz”. Pani prof. Ludmile Jankowskiej dziękuję za zwrócenie mi na to uwagi.



postacią ważną i poważaną<sup>34</sup>, wspomniany *ikonnik* zaś jednym z pomocników mistrza?

Skoro za „Деисусец теплое церкви” Nektarij otrzymał 6 kop groszy, zaś „за две святости”, **dwie ikony zawierające po trzy postacie – 9 kop, wydaje się wątpliwe**, by *Deesis* w tym przypadku oznaczało cały ikonostas lub przynajmniej rząd ikon, raczej chodziło o wspomniany wyżej *trimorfion*. Być może ikonostas „cieplej cerkwi” składał się z kilku tylko obrazów?

Z kolei wspomniane wizerunki biskupów mogły być przeznaczone na carskie wrota ikonostasu. W najwcześniejszych, dziś znanych zabytkach, na skrzydłach „drzwi królewskich” umieszczano wyobrażenia twórców liturgii – św. Jana Chryzostoma i św. Bazylego Wielkiego, jak w dziele datowanym na ostatnią tercję XIII wieku, najstarszym z zachowanych tego typu w Rosji<sup>35</sup>. Późniejsze rozwiązanie ikonograficzno-formalne, carskie wrota ikonostasu z malowanymi w prostokątnych polach przedstawieniami ewangelistów pochylonych nad pulpitemi, znane jest w sztuce Nowogrodu od XV wieku.<sup>36</sup> Takie wizerunki pojawiły się w cerkwiach ruskich nie później niż w XIV wieku i wkrótce zyskały większą popularność niż wariant z przedstawieniami twórców liturgii, jednak w Supraślu zastosowano być może zmodyfikowane zdobienie tradycyjne.

Znakomitym uzupełnieniem wiadomości o XVI-wiecznych ikonach w cerkwi w Supraślu są dokumenty późniejsze. Metropolita Józef Welamin Rutski<sup>37</sup>, wizytujący Supraśl w 1635 roku, wydał zalecenie, by obok cerkiewnych ksiąg

34 Więcej na temat Nektarija zob.: S. Petković, *Nektarij Serb malarz z XVI w. i jego działalność w klasztorze w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” t. 16, 1991, s. 293-319; S. Stawicki, *Serb Nektarij malarz i autor podręcznika malarzkiego z XVI w.*, [w:] *Małe miasta, kultura i oświata*, Supraśl 2004 [Acta Collegii Suprasliensis, t. 5], s. 109-146.

35 *Лику русской иконы. Древнерусская живопись XVI-XVIII в. из собрания Центрального Музея Древнерусской Культуры и Искусства имени А. Рублева. Каталог выставки / Images of the Russian Icon. Old Russian Paintings of the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> cent. from the Collection of the A. Rublev Museum of Mediaeval Russian Art. Exhibition Catalogue*, Москва 1995, il. 17, s. 93; В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI в. Иконы XI-XIII в.*, Москва 1983, il. 16, s. 167. **Zob. też И.Л. Бусева-Давыдова, свящ. С. Ваняян. Иконостас**, [w:] *Православная Энциклопедия*, t. 22, Москва 2009, s. 65-71, tamże bibliografia przedmiotu.

36 D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov, *Novgorod Icons 12th-17th century*, Leningrad 1980, il. 133; Z. Szanter, *Powstanie nowożytnej formy ikonostasu w cerkwiach ruskich na południowo-wschodnich terenach Rzeczypospolitej w XVII w.*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego, Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX w. na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, I, Chełm 2003, s. 143.

37 Józef Jan Welamin Rutski (1574-1637), urodzony w miejscowości Ruta koło Nowogródka w rodzinie Korsaków, zmienił nazwisko na pochodzące od nazwy miejsca urodzenia; od 1603 roku studiował w Kolegium Greckim w Rzymie, w 1607 roku przyjął święcenia zakonne; w 1613 roku, po śmierci Hipacego Pocięja, został metropolitą kijowskim, ostatnim rezydującym w Kijowie; *Podręczna encyklopedia...*, t. 61-62, Poznań 1914, s. 195-198; M. Szegda, *Józef Jan Welamin Rutski*, [w:] PSB, t. 33, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 256-260.

przychodów i rozchodów, sporządzić trzecią, ze spisem wszystkich aparatów, sprzętów, szat i innych obiektów cerkiewnych, tak by ułatwić pracę wizytatorowi. Takie wizytacje miały się odbywać co cztery lata, a nawet – jeśli to możliwe – częściej<sup>38</sup>. Niewykluczone, iż te zalecenia miały związek z poważną przebudową i zmianami w wyposażeniu wnętrza supraskiej cerkwi, opisanymi niżej<sup>39</sup>. Być może właśnie wtedy rozpoczęto wznoszenie nowej, bardzo okazałej przegrody ołtarzowej.

Wyposażenie świątyni po upływie blisko wieku od chwili spisania *Rejestrzyku* uległo daleko posuniętym modyfikacjom. Inwentarz sporządzony w 1645 roku po odejściu Nikodema Szybińskiego, archimandryty supraskiego od 8 lipca 1636 roku do śmierci 13 marca 1643 roku<sup>40</sup> przez jego następcę, archimandrytę Aleksego Dubowicza<sup>41</sup>, wymienia ikony miestne, znane nam z opisu w *Rejestrzyku* Kimbara, w tym: „obraz św. Spasa wszytek oprawny srebrem, mieyscami złocisty, wielki, wieniec na głowie złocisty, roż pełno na niem, nakształt kryształu 4, a około szyje z kamieni różnej farby roże 3 lazuruowe nie-małe, kamieni 3: jeden wielki nakształt rubinu, na tym obrazie roż srebrnych złocistych 20”<sup>42</sup>. Tak więc tę okazałą ikonę zdobiła srebrna, częściowo złociona ryza, nakładana aureola oraz tak zwana *cata*, otaczająca szyję Zbawiciela<sup>43</sup>. Ryzę zdobiły złoczone półplastyczne rozety (nakładane?) w liczbie 20 oraz kamienie (rubiny?). Trzy rozety znajdowały się na wspomnianej przywieszce zwanej *cata*.

W wykazie znalazł się ponadto opis pięciu dawniejszych ikon, bogato oprawionych w zróżnicowane srebrne ozdoby. Najbogatsze okłady znalazły się na

38 *Археографический сборник документов относящихся к истории Северо-Западной Руси* t. 9, s. 152 i n.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, s. 159, 175, 178; zasługi Nikodema Szybińskiego bardzo wysoko ocenił Mikołaj Dołmatow, zaliczając ikonostas do najcenniejszych skarbów cerkwi supraskiej – *Архимандрит Николай (Долматов)*, op. cit., s. 140 i n.; J. Maroszek, *Ikonostas supraski z 1643 r.*, „Białostoczczyzna” 1996, nr 3, s. 4-5.

41 Inwentarz cerkwie y monastyra Supraslskiego, wielebnemu j. m. o. Alexemu Dubowiczowi archimandricie S., R. 1645, m. Augusta 6 die przez oycow monastyra Supraslskiego spisany y podany, [dalej cyt. jako: Inwentarz Dubowicza], [w:] *Археографический сборник...*, s. 185-195 (tekst podpisany przez S. Kuncewicza i S. Kochaniewicza), w dalszej części wymienia nabytki cerkwi w 1649 roku. W 1654 roku metropolita Anastazy Antoni Sielawa polecił przeprowadzić kontrolę stanu posiadania cerkwi (*ibidem*, s. 196). Sielawa (przed 1593?-1655) był metropolitą unickim po śmierci R. Korsaka; zmarł w Tykocinie – *Podręczna encyklopedia...*, t. 35-36, Warszawa 1912, s. 35-37.

42 *Inwentarz Dubowicza...*, s. 187 i n.

43 Element okładu ikony w kształcie odwróconego półksiężyca, umieszczany w partii popiersia postaci; czasem całą łączono z dolną częścią aureoli, zdobiono repusowanym ornamentem i kamieniami szlachetnymi; jest ona uważana za staroruski element ozdoby ikon, szczególnie przedstawiających Chrystusa, Matkę Boską, św. Jana i Mikołaja – E. Pokorzyna, op. cit., s. 84; E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 15.

ikonach Zbawiciela, Hodegetrii i Chrystusa Emanuela; okrywały one zapewne całe podobrazie, gdyż opisano je jako dzieła „wszystek srebrem oprawne”. Obraz św. Jana – nie wymieniony przez Kimbara – został najpewniej ozdobiony srebrną basmą, stąd określenie „srebrem po kraiach oprawny”. Należy przypuszczać, że opis opraw, z wyjątkiem tego na ikonie św. Jana, dotyczy ozdób sprawionych przez archimandrytę Kimbara około sto lat wcześniej, bowiem nie ma żadnych wiadomości, iż we wnętrzu supraskiej cerkwi zaszły istotne zmiany w drugiej połowie XVI wieku.

Osobne miejsce w inwentarzu zajęły potraktowane razem „obrazy 4 namiestne na miedzi, na nich tabliczek srebrnych 21, małych y wielkich”<sup>44</sup>. Przy tych ostatnich znalazła się uwaga w przypisie: „te tabliczki na obrazie P. Przechystey, przy filarze”<sup>45</sup>. Były to zapewne wota, umieszczone na słynącym łaskami obrazie Hodegetrii<sup>46</sup>, który w chwili spisывania inwentarza znajdował się przy filarze. Przy obecnym stanie wiedzy nie wiadomo niestety, czy mieścił się on tam od początku, kiedy zasłynął łaskami i dlatego w źródłach nie ma wzmianki o niezwykłości ikony. Ze wzmianki o obrazach miestnych wynika w każdym razie, iż w chwili spisывania inwentarza, w 1645 roku, w cerkwi istniały już nowe ikony, namalowane na miedzianym podłożu.

Nowy ikonostas cerkwi *Blagowieszczeńskiej* powstał, jak wspomniano, na zamówienie Nikodema Szybińskiego. Po jego śmierci wśród innych zasług opata wymieniono i tę: „Deisus [ikonostas] znacznym kosztem wystawił, snycerską robotą, lubo staroświecką, ale bardzo wyśmienitą ozdobił i cały suto wyzłocił. W tymże Deisusie obrazy ekstraordinaryjnego malowania kosztem wielkim posporządzał – przy obrazie Boga Ojca dwunastu proroków, a przy tych z prawej strony obraz Mojżesza z ludem izraelskim, prezentującego tymże Izraelitom węża na Drzewie Krzyżowym zawieszzonego, po lewej stronie Jakuba patriarchy z figurą drabiny tykającego nieba, i po niej aniołów zstępujących na ziemię, z ziemi wstępujących do nieba [autor opisu odnotowuje tu skrajne obrazy tego rzędu ikonostasu]. Na drugiej niższej kondygnacji około Salwatora i Ducha Przenajświętszego – dwunastu apostołów, po prawej stronie onych trzech królów, adorujących w betlejemskiej stajence narodzonego Zbawiciela Pana i Przenajświętszej Panny, a po lewej stronie – cyrkumcyzji obraz Zba-

44 *Inwentarz Dubowicza...*, s. 189, nr 63 i 59.

45 *Ibidem*.

46 Inne wota zostały wymienione w *Inwentarzu Dubowicza* przy opisie wspomnianej ikony pod numerem 35: „Obraz Naswiętszey Panny wszystek srebrem oprawny, mieyscami złocisty, z kamieniami i perlami, na głowie wieniec złocisty, na nim róże z kamieńmi białemi y inszemi różney farby y z pereł 5, u Dzieciątka w wiecu róże z kamieńmi małemi różney farby 4, tamże u szyje kamieni czerwonych 3, na tymże obrazie pierścieni złotych 4, łańcuszek złoty płaskiey roboty, na nim pierzcie złotych 11, róż srebrnych w około tego obrazu 30” (s. 187).

wiciela Pana. Na ostatniej trzeciej [najniższej] kondygnacji drzwi bardzo wyśmienitą snycerską robotą całe wyrobione, ad sanctuarium, i suto pozłocone; nad tymi drzwiami dwoistymi słowiańskim językiem nazywającymi się carskimi, anioła statua niewielka, trzymająca w ręku kant, napisany po słowiańsku »Święty, Święty, Święty, Pan Zastępów«. Po prawej stronie Salwatora obraz przedniego bardzo malowania na blasze miedzianej, a przy tym drugi obraz Zwiastowania Przenajświętszej Panny, przednią sztuką malowany, na takiejże blasze miedzianej, zaraz potem drzwi poboczne do zakrystii; na nich piękny obraz Archanioła Michała mającego pod nogami swymi lucyfera. Po lewej stronie drzwi ad sanctuarium – obraz na takiejże blasze Przenajświętszej Matki na ręku trzymającej Dzieciątka Zbawiciela Pana, tegoż samego malarza, cudownie piękny, a przy tym zaraz obraz S. Jana Ewangelisty w objawieniu, na takiejże blasze malowany tąż ręką wyśmienitego malarza, a potem bokowe drzwi dla offertorium podług obrządku Cerkwi wschodniej, na których obraz Melchizedecha kapłana w ubiorze arcykapłańskim starozakonnym, prezentującym bezkrewną ofiarę w chlebie i winie. Na samym wierzchu Deisusa Weronikę Pańską anioł rżnięty snycerską robotą w ręku prezentuje<sup>47</sup>. Dalej zapisano, iż ikonostas zdobiły kolumny „snycerską robotą barzo wyśmienitą wykonane”<sup>48</sup>, oddzielające poszczególne obrazy.

Cztery wymienione w cytowanym wyżej opisie obrazy namalowane na blasze miedzianej, czyli „Salwatora, Zwiastowania Przenajświętszej Panny, Przenajświętszej Matki na ręku trzymającej Dzieciątka Zbawiciela Pana, S. Jana Ewangelisty w objawieniu”, znajdowały się w najniższym rzędzie ikonostasu. Warto podkreślić tu rodzaj podobrazia; we wcześniejszych dokumentach miedziana blacha nie pojawiała się jako podłoże malowideł<sup>49</sup>.

Odnosnie do autorstwa tychże ikon, interesujące informacje przynoszą fragmenty *Kroniki Ławry Supraslskiej*, której autorem miał być miejscowy wicewikariusz Mikołaj Ratkiewicz<sup>50</sup>. Kilka dekad po ustawieniu w cerkwi nowego

47 Ibidem, s. 173-175.

48 Ibidem, s. 174. Zob. też J. Maroszek, *Ikonostas...*, s. 4-5.

49 Więcej na temat obrazów malowanych na miedzi zob.: *Malarstwo na miedzi* [katalog wystawy], Muzeum Miedzi w Legnicy, Národní galerie v Praze, Legnica 2003. Rozkwit zainteresowania miedzią jako podobrazem datuje się na początek XVI wieku; we Włoszech jej upowszechnienie przypada na lata sześćdziesiąte-siedemdziesiąte. XVI wieku, zaś w krajach położonych na północ od Alp na początek XVII wieku. Ibidem, s. 9-12. Ikony malowane na blasze notowane są bardzo rzadko; na temat ich obecności w cerkwiach w Łukomlu (z przedstawieniem Chrystusa) i w Drucku zob.: P. Sygowski, *Unicka diecezja „Polskopołocka” w świetle wizytacji z lat 1789-1790*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. 2. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Łańcut-Kotań 17-18 kwietnia 2004, Łańcut 2004, s. 419.

50 Wersja rękopiśmienna *Kroniki Ławry Supraskiej* znajduje się w zbiorach Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, nr inw. 134.B2. Źródło opublikowano w: *Археологический сборник докумен-*

ikonostasu kronikarz napisał, iż opat Szybiński nawiązał kontakty handlowe z Gdańskiem: „Statki do Gdanska nie znajduię żadney notycij, aby chodziły ze zbożem z Suprasła, ale zawsze, albo li też często podwoły wysyłano do Wilna z onym, y tam sprzedawszy, necessaria zakupowano iakich potrzeba było klasztorowi, co w niektórych in archivo pokazuie się dokumentach [...] Gdy zaś Nikodem Szybiński został archimandrytą y prokurował port dla Suprasła w Tykocinie, na ten czas Supraśl y nawigacyą do Gdańska ze zbożem szczęśliwie zaczął”<sup>51</sup>. Następny fragment, równie interesujący, co ważny dla naszych rozważań, znajduje się po opisie nowego ikonostasu: „Przez tradycyą starych zakonników dało mi się słyseć, że tę strukturę całą pomieniony opat kazał we Gdańsku zrobić y statkami do Tykocina sprowadzić, a z Tykocina podwodami sprowadzono”<sup>52</sup>.

Trudno orzec, na ile wiernie wydarzenia, które działy się ponad pół wieku wcześniej, zapisały się w pamięci zakonników i na ile wiarygodny jest cytowany przekaz. Nie zachowały się żadne inne dokumenty, potwierdzające tę wiadomość. Należy się zatem zastanowić, na ile analiza czytelnych na archiwalnych fotografiach form ołtarza może ją zweryfikować<sup>53</sup>.

Całą strukturę ikonostasu, to jest carskie wrota, spiralne kolumny, półkolumny i pilastry hermowe, rozglifienie carskich wrót, gierowane gzymсы i głębokie ramy obrazów, pokrywał gęsty układ półplastycznych ornamentów, przejętych z arsenału sztuki klasycznej i manierystyczno-barokowej. Do pierwszego zestawu należą: wić roślinna, astragal, wole oczy, uskrzydłone główki puttów, liście akantu i woluty, do drugiego zaś – zdobienie małżowinowo-chrząstkowe oraz strączkowo-ogonowe (*Schweifwerk*). Pierwsze pojawiają się w sztuce europejskiej w wielu epokach artystycznych, drugie zaś – w określonych fazach stylowych XVI i XVII stulecia.

Ornament wykorzystany do dekoracji supraskiego ikonostasu zawierał elementy tak starsze (strączkowo-ogonowe), jak i nowsze (małżowinowo-chrząstkowe). Te wcześniej wymienione nie były już stosowane w Gdańsku około 1640 roku, jako że nadbałtycki ośrodek, mający bezpośrednie kontakty z europejskimi centrami, bardzo szybko reagował na zmiany mód i artystycznych trendów, szczególnie w dziedzinie ornamentu<sup>54</sup>. Trwanie starszych form dekoracyjnych było możliwe w ośrodkach bardziej prowincjonalnych. Rok 1664,

тов, относящихся к истории Северо-Западной Руси: издаваемый при управлений Виленского учебного округа, т. 9, Вильна 1870, s.IV i przyp. 11. Zob. też: J. Maroszek, *Pogranicze...*, s. 115, przyp. 305.

51 *Археологический сборник*, t. IX, s. 172-173.

52 *Ibidem*, s. 175.

53 Warszawa, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 9412, 23966, 23967.F

54 Por. R. Berliner, *Ornamentale Vorlage-Blätter*, Leipzig 1924. Zob. też: G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984; ornament

podawany w tekstach źródłowych jako czas powstania ikonostasu<sup>55</sup> może być pomyłką w przepisywaniu lub w druku: w tym czasie dekoracja ogonowa nie była już używana. Niewykluczone, że przestawiono dwie ostatnie cyfry daty: początek prac przy sprzęcie musiał mieć miejsce, jak wspomniano wyżej, przed śmiercią opata Szybińskiego (1643), zaś końcowe złożenia – prawdopodobnie w 1650 roku.<sup>56</sup>

Jeśli zatem ikonostas nie był dziełem gdańskim, gdzie powstał? Próbę odpowiedzi na to pytanie mogą ponownie ułatwić źródła pisane: autorem obrazów w ikonostasie miał być nieznany bliżej malarz Wincenty<sup>57</sup>. Tę wiadomość przekazał archimandryta Mikołaj Dałmatow, cytujący zaginiony dokument – *Pomiannik*<sup>58</sup>. Nie mamy pewności, skąd pochodził Wincenty, miał być jednym z malarzy działających na ziemiach ruskich Korony<sup>59</sup>, wątpliwe, więc, by prace snycerskie wykonano w Gdańsku; zatem zapewne również autor (autorzy) snycerskiego dzieła z Supraśla byli artystami wileńskimi. W każdym razie nie miał on (oni) koneksji gdańskich Andrzej Modzelewski, pozłotnik uchodzący też za malarza i snycerza związanego z nowym ikonostasem<sup>60</sup>, gdyż jego nazwisko nie pojawia się w tamtejszych materiałach archiwalnych<sup>61</sup>. Trzeba też podkreślić, że polskojęzycznych rzemieślników w nadbałtyckiej metropolii niemal nie było: do cechów przyjmowano prawie wyłącznie Niemców i luteranów<sup>62</sup>. Gdańsk w interesującym nas okresie uchodził za miejsce wytwarzania dzieł luksusowych, najwyższej jakości, także artystycznej; w tej opinii zapewne należy poszukiwać źródeł tradycji o gdańskiej proveniencji podobającego się ikonostasu, szczególnie w apologetycznych tekstach, sławiących dokonania archimandryty Nikodemusa Szybińskiego.

---

*schweifwerkowy* w głównych ośrodkach europejskich był stosowany w latach około 1570-1620. Panu prof. Jackowi Tylickiemu serdecznie dziękuję za cenne uwagi.

55 Архимандрит Николай (Долматов), *op. cit.*, s. 142; tę datę powtórzyli inni autorzy – W. Kochanowski, *op. cit.*, s. 376 – 377; L. Lebedzińska, *Freski z Supraśla* [katalog wystawy], Białystok 1968, s. 11, zakwestionował zaś ją J. Maroszek, *Ikonostas supraski...*, s. 3 i n.

56 Zob. niżej w tekście oraz przyp. 62.

57 Архимандрит Николай (Долматов), *op. cit.*, s. 142.

58 Dałmatow opiera się na zapisie w *Pomianniku* (karta 57v), gdzie jest mowa o malarzu Wincentym, który malował ikony, oraz snycerzu i złotniku Andrzeju Modzelewskim.

59 Malarz Wincenty miał być jednym z około dziewiętnastu artystów, tworzących w I połowie XVII wieku na ziemiach ruskich Korony – Н. Высоцкая, *Роль белоруской иконописи в развитии христианского искусства*, [w:] *Гісторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства. Матэрыялы III Міжнароднага кангрэса Беларускай „Беларуская культура у дыялогу цывілізацый”*, Мінск 2001, s. 286.

60 Zob. niżej w tekście oraz przyp. 62 i 63.

61 Por. J. Pałubicki, *Malarze gdańscy*, t. 1: *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*; t. 2.: *Słownik malarzy, szklarzy i rysowników*, Gdańsk 2009, *passim*.

62 Panu prof. Jackowi Tylickiemu dziękuję za zwrócenie mi na to uwagi.

Rola wspomnianego wyżej Andrzeja Modzelewskiego w ramach prac przy ikonostasie nie została do końca wyjaśniona; jego nazwisko wymienia rewers Krzysztofa Chodkiewicza z 1650 roku: „Podalyszmi branie złota od P. malarza Modzelewskiego ze skarbcu. Teraz 12 Juny Ja namiesnik n[a] dozor swoy z tegoż skarbcu wziołem złota malarskiego Fangoltu Xiąg 15 Cwingoltu xsiega iedna które mam wydawać [we]dług potrzeby malarskiej”<sup>63</sup>. Modzelewski być może zatem jedynie wyłociał ustawiony już ikonostas, może też ramy do ikon, choć przypisywano mu i poważniejszą rolę w jego powstaniu<sup>64</sup>.

W istocie nie wiadomo, kim byli autorzy ikon w nowym ikonostasie supra-skim; ich nazwiska nie pojawiają się w materiałach źródłowych. Z całą pewnością obrazów nie wykonał jeden malarz, przeczy temu nawet pobieżna analiza formalna dzieł.

Najważniejszą w Supraślu ikonę, utrwalony na archiwalnej fotografii<sup>65</sup> wizerunek Hodegetrii (niesłusznie uważany za kopię ikony Hodegetrii Smoleńskiej<sup>66</sup>), Józef Jodkowski opisał jako malowaną techniką olejną na płótnie, naklejonym na deskę<sup>67</sup>. Jest jednak bardzo wątpliwe, by ikona z przełomu XV i XVI wieku została namalowana w technice olejnej, upowszechnionej ledwie

63 Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Młynowskie Chodkiewiczów, F. 630, *Regestr Kochaniewicza*, k. 204; Архимандрит Николай (Далматов), op. cit., s. 142; W. Kochanowski, op. cit., s. 377.

64 Według zapisu w „*Pomianniku*” monasteru, cytowanym w „*Kronice*” Mikołaja Ratkiewicza, „*маляр велнски*” (wileński?) Modzelewski, który wykonał ikonostas do tej cerkwi, miał żonę Katarzynę. Tamże podana jest informacja, że snycerz i pozłotnik Andrzej Modzelewski na polecenie archimandryty Szybińskiego wykonał ten ikonostas w Gdańsku. Zob. А. П. Гильдебрандт, *Рукописное отделение Виленской Публичной Библиотеки*, вып. I, Вильна 1871, s. 150; Архимандрит Николай (Далматов), op. cit., s. 142; P. Pokryshkin, *Благовещенская церковь*, s. 228, il. 26. Niepewne informacje kronikarza trafiły następnie do ogólniejszej literatury, w której Modzelewski funkcjonuje jako malarz [?] i snycerz: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 24, Leipzig 1930, s. 607; M. Morelowski, *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII st.*, Wilno 1940, s. XXXVIII; A. Modzelewski, *Słownik artystów polskich i w Polsce działających* [dalej: SAP], t. 5, Warszawa 1993, s. 612, [U. Makowska].

65 Warszawa, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 9414; Wilno, Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego, nr inw. F.82-2303/15.

66 W znanych materiałach źródłowych w żadnym miejscu nie pojawia się określenie, pozwalające wiązać ikonę z typem Hodegetrii Smoleńskiej; tę nazwę przydano wizerunkowi w znacznie późniejszych publikacjach. Co ciekawe, w fundamentalnym dziele poświęconym słynącym łaskami obrazom w Polsce o wizerunku z Supraśla napisano: „Опactwo bazylianów fundacji 1533 (według Stebelskiego 1510 roku) [...] w tym kościele albo raczej w cerkwi bazylikańskiej był cudowny obraz malowany na drzewie na wzór Częstochowskiego, wysokości 3 arszyny i 6 cali, szeroki 1 arszyn 13 cali, w górze Bóg Ojciec otoczony aniołami” – Ks. Waclaw z Sulgostowa [Nowakowski], *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej. Wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Kraków 1902, s. 640. Odnalezienie pierwowzoru typologicznego ikony wymaga przeprowadzenia osobnych badań.

67 И. Иодковский, *Церкви приспособленные к обороне в Литве и Литовской Руси*, „Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников”, 1915, nr 5, s. 253-268; A. Siemaszko, *Ikony...*, s. 194.

pół wieku wcześniej<sup>68</sup>. Aleksander Siemaszko przypuszcza, że dzieło w nieznanym czasie poddano odnowieniu, co w istocie oznaczało jego gruntowne przemalowanie<sup>69</sup>. Nie można wykluczyć, że obraz istotnie został poddany daleko idącym zmianom, ale jest też bardzo prawdopodobne, że w czasie remontu świątyni i wprowadzania nowego wyposażenia w bocznym ołtarzu umieszczono nową ikonę. Inną kwestią jest pytanie, co się wówczas stało z pierwotną, nazywaną w źródłach obrazem „Odigitrii”. Czy zaginęła w czasie niepokoїв tego okresu? Problem wart jest rozważenia i przeprowadzenia pogłębionych badań.

Interesujące, że w opisie klasztoru suprańskiego z 1829 roku omawiany obraz został określony jako „na blasie miedzianej malowany”. Jeśli istotnie obie ikony w bocznych ołtarzach przy filarach (Hodegetrii i Pantokratora) zostały wykonane na miedzianych podłożach<sup>70</sup>, jest bardzo wątpliwe, by pochodziły one z XVI wieku i w nieznanym czasie zostały przemalowane. Zastanawia przy tym, dlaczego we wcześniejszych źródłach malowidło przedstawiające Maryję opisywano jako stworzone na desce.

Na podstawie analizy formalnej można dość precyzyjnie stwierdzić, kiedy powstała ta ikona, wywieziona w 1915 roku do Rosji i znana dziś jedynie z archiwalnych fotografii. Otóż namalowanie ikon miestnych na miedzi oraz obrazu Hodegetrii Suprańskiej (a zapewne również wspomnianej ikony Zbawiciela w ołtarzu bocznym przy filarze) można przypisać flamandzkiemu artyście Bartłomiejowi Pensowi<sup>71</sup>, który jest autorem słynącego łaskami obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem w ołtarzu głównym kościoła w Św. Lipce<sup>72</sup>.

68 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 333.

69 A. Siemaszko, *Ikony...*, s. 194.

70 Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, [bez numeru], *Опись Супрасльскаго монастыря составленная 1829 г. за настоятельства Преосвященнаго Льва Яворовскаго* [dalej cyt. jako: Inwentarz Jaworowskiego], k. 6v—7v: „oltarz 2gi Pana Jezusa przy pierwszym filarze idąc od wielkiego ołtarza po lewey stronie [...] obraz Zbawiciela Xsa Pana na blasie miedzianej malowany [...]. Oltarz 4ty NPanny przy drugim filarze odpowiedni i co do architektury zupełnie podobny Ołtarzowi Pana Jezusa”.

71 Bartholomeus Pens, SAP, t. 7, Warszawa 2003, s. 9 i n. [U. Makowska]

72 Obraz miał powstać około 1640 roku, w 1690 roku został przeniesiony do ołtarza głównego – SAP, t. 7, s. 9; ponadto T. Oracki, *Słownik biograficzny Warmii, Prus Książęcych i Ziemi Malborskiej od poł. XV do końca XVIII w.*, t. 2, Olsztyn 1988, s. 73. W przytoczonym już wyżej opracowaniu, poświęconym obrazom Matki Boskiej, stwierdzono: „w ołtarzu wielkim zamiast zaginionego podczas burzenia w 1525 roku pierwotnej kaplicy pierwotnego cudownego obrazku umieszczono obraz Matki Bożej na wzór Śnieżnej, później zastąpionego przez jezuitów innym obrazem malowanym przez Belgijczyka Bartłomieja Pensa” – Ks. Wacław z Sulgostowa [Nowakowski], op. cit., s. 643. Na temat malarza zob. też: J. Tylicki, *Elbings frühneuzeitliche Malerei und Zeichnung bis zum Jahr 1772*, [w:] *Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der Frühen Neuzeit*, red. S. Beckmann, K. Garber, Tübingen 2005, s. 695-735; tu s. 704.



**Fotografia 1**

Matka Boska Malborska, fot. archiwalna; Źródło: A.S. Labuda, *Zaginione, nieodnalezione. O obrazie Matki Boskiej Pokornej z Malborka oraz o predelli ołtarza św. św. Piotra i Pawła z kościoła Mariackiego w Gdańsku*, [w:] „*Żeby wiedzieć*”. Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie, Kraków 2008, s. 81-98.

O życiu i dziełach Pensa, zwanego „pictor belga”, niewiele dziś wiadomo. W 1626 roku przebywał w Elblągu, skąd – uchodząc przed Szwedami – przeniósł się do Wilna, gdzie miał pracować dla jezuitów. Oprócz dzieła w Świętej Lipce, miał być też autorem zaginionego obrazu Matki Boskiej Pokornej (zwanej „Malborską”), który był niegdyś otoczony czcią w kaplicy zamkowej w Malborku<sup>73</sup>. Znane dziś tylko z archiwalnej fotografii dzieło cechowała identyczna kompozycja i stylistyka, jak w zachowanym obrazie z dawnej cerkwi unickiej (obecnie kościół pobazyliński) w Białej Podlaskiej<sup>74</sup>. To wysokiej klasy malowidło jest dowodem na aktywność Bartłomieja Pensa na Podlasiu.

Przypomnijmy pokrótce dzieje wizerunku z Malborka. Przed 1945 rokiem obraz Matki Boskiej Pokornej<sup>75</sup> znajdował się na południowej ścianie kaplicy na Zamku Wysokim<sup>76</sup>. Według informacji umieszczonej niegdyś w prawym dolnym narożniku, malowidło powstało w 1639 roku.<sup>77</sup> Przedstawiało ono siedzącą Matkę Boską zwróconą w  $\frac{3}{4}$  w lewo, lekko pochyloną ku stojącemu z Jej lewej strony Chrystusowi (fot. 1). Jezus, skierowany ku Matce, w prawej dłoni trzymał królewskie jabłko, lewa zaś była niewidoczna. Głowy obu postaci otaczały gładkie aureole, a głowę Maryi zdobiła korona, spod której na ramiona i plecy spływały faliste pukle długich, rozpuszczonych włosów. Interesującym detalem obrazu była chusteczka – *encheirion* w lewej dłoni Maryi<sup>78</sup>. Bogato drapowana gładka szata Matki wyróżniała się ciemniejszym

73 Pani konserwator E. Bogdanowicz z Warszawy serdecznie dziękuję za przekazane zdjęcia obrazu z Malborka. Na temat obrazu Matki Boskiej Malborskiej zob.: A.S. Labuda, *Zaginione, nieodnalezione. O obrazie Matki Boskiej Pokornej z Malborka oraz o predelli ołtarza św. św. Piotra i Pawła z kościoła Mariackiego w Gdańsku*, [w:] „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, Kraków 2008, s. 81-98.

74 *Katalog zabytków sztuki w Polsce* [dalej: KZSP], *Województwo lubelskie, Powiat Biała Podlaska*, t. VIII, z. 2, red. i opr. K. Kolendo-Korcakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Warszawa 2006, il. 346. Zob. też: J. Domański, *Biała Podlaska: historia i tożsamość miasta*, Biała Podlaska 2010, il. s. 109.

75 Więcej na temat tego typu przedstawieniowego: A.S. Labuda, op. cit., s. 87.

76 Po 1945 roku obraz został uznany za zaginiony (ibidem, s. 82). Zdaniem prof. J. Tylickiego, istniejący w ołtarzu bocznym gotyckiego kościoła farnego pw. św. Jana Chrzciciela w Malborku wizerunek maryjny może być kolejnym dziełem Pensa. Panu prof. Jackowi Tylickiemu dziękuję za informację.

77 Łacińska inskrypcja nie była jednoznaczna: świadczyła ona, że obraz w tym roku został odnowiony lub też powstał jako nowy w miejsce zaginionego (wizerunek Matki Boskiej o podobnym lub identycznym temacie znajdował się w malborskim zamku od XV wieku) – ibidem, s. 83.

78 *Encheirion* – fragment tkaniny używany od VIII wieku przez duchownych bizantyjskich; z czasem zastąpiony przez *epigonation*, stracił swą funkcję użytkową – E. Pokorzyna, op. cit., s. 61. Zob. też: V. Nunn, *The Encheirion as adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period*, „*Byzantine and Modern Greek Studies*”, t. 10, 1986, s. 73-102; na temat jego symboliki zob. S. Kobielius, *Matka Boża z chusteczką – encheirionem*, „*Series Byzantina*” t. 5, 2007, s. 32-54. A. Labuda zwraca uwagę na przypuszczalne inspiracje tego detalu sławną ikoną *Salus Populi Romani* z rzymskiej bazyliki Santa Maria Maggiore (op. cit., s. 82).

odcieniem od jasnego himationu Syna. Korpusy obu postaci otaczał szereg promieni, złożonych z naprzemianległych trójkątów równoramiennych i linii. Łagodne, dziewczęce oblicze Matki o trójkątnym zarysie, z wysokim czołem, regularnymi łukami ciemnych brwi i małymi, kształtnymi ustami, podkreślał wyrazisty światłocień, uplastyczniający zarys skroni, krągłość policzków i podbródka. Dziecięce oblicze Jezusa charakteryzowało wysokie czoło, okazały nos z lekko podkreślonymi nozdrzami oraz małe usta. Twarz Zbawiciela okalały krótkie, ciemne, kędzierzawe włosy. Neutralne tło wokół postaci pokrywał regularny układ złotych gwiazdek.

Zachowany w pobazylińskim kościele pod wezwaniem Narodzenia NMP<sup>79</sup> w Białej Podlaskiej obraz (fot. 2) od wyżej opisanego odróżnia tylko kilka detali: obie postacie zostały tam ukoronowane zamkniętymi koronami, ozdobionymi perłami, szafirami i rubinami, ponadto ciemnoniebieską szatę Matki dekorują stylizowane złociste kwiaty na ulistnionych gałązkach, a pod szyją nosi ona podwójny sznur pereł, zakończony dwoma ciemnymi prostokątnymi kamieniami, umieszczonymi pionowo jeden pod drugim oraz trzema perłami. Odmienne jest także tło, przedstawiające niebo z rozświetlonymi promieniście obłokami, dodatkowo rozjaśnione wokół postaci. Talent autora widoczny jest w malowanych laserunkowo detalach: lekko rozświetlonych górnych powiekach, układzie tkaniny w szatach Matki Boskiej, rumieńcu ożywiającym karnacje obu postaci, wreszcie drobiazgowo i precyzyjnie odtwarzanym szczegółom złocistych koron i wyrazie łagodności, jakim emanuje postać Matki. Warto również zwrócić uwagę na stosunkowo chłodny koloryt dzieła: ugrowe tło, purpurowa suknia, ozdobiona przy szyi i mankietach złocistą taśmą, szafirowo-granatowy płaszcz z aksamitnym ciemnozielonym podbiciem oraz bogate złote korony tworzą całość w równym stopniu dekoracyjną, co harmonijną. Mniej udatnie malarz odtworzył proporcje postaci: głowa i korpus Matki są zbyt duże, szczególnie w porównaniu z partią nóg, zaś korpus Dzieciątka zbyt wąski<sup>80</sup>. Jak pisano, koloryt dzieła i typ fizjonomiczny obu przedstawionych postaci wiążą je z kręgiem malarstwa flamandzkiego<sup>81</sup>.

79 Według tradycji, powstały około 1620 roku obraz do 1830 roku znajdował się w kaplicy pałacu Radziwiłłów w Białej – KZSP, t. 8, z. 2, s. XLVIII, 23.

80 A. Labuda zwraca uwagę na nawiązania malborskiego obrazu do ikonografii XIV-wiecznej poprzez widoczne dysonanse strukturalne kompozycji, takie jak proporcje ciała Jezusa o dużej głowie i wąskim korpusie oraz wyolbrzymione królewskie jabłko – op. cit., s. 88. Ten uzasadniony powtórzeniem średniowiecznego pierwowzoru schemat (zob. przyp. 74) artysta przypuszczalnie powielił następnie w wizerunku z Białej Podlaskiej.

81 KZSP, t. 8, z. 2, s. XLVIII; autorzy katalogu przypisują autorstwo obrazu Matki Boskiej Białskiej kręgowi bliskiemu warsztatowi Hermana Hana i wspominają, że obraz o stylistyce zbliżonej do dzieła z Białej znajduje się również w ołtarzu głównym kościoła parafii w Śliwicach koło Tucholi.

## Fotografia 2



Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, domniemane dzieło Bartłomieja Pensa. Do 1830 roku znajdował się w kaplicy pałacowej Radziwiłłów w Białej Podlaskiej, obecnie w kościele pobazylińskim pw. Narodzenia NMP w Białej Podlaskiej; Źródło: J. Domański, *Biała Podlaska, Historia i tożsamość miasta*, Biała Podlaska 2010, s. 109.

Fot. J. Domański

## Fotografia 3



Matka Boska Supraska, ikona w ołtarzu bocznym; Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wilno, nr inw. F.82-2303/15.

Wspomniany wyżej obraz Matki Boskiej ze Św. Lipki<sup>82</sup> przedstawia Maryję w półpostaci z Jezusem na lewym ręku, z dłońmi splecionymi w geście podtrzymywania Syna, jak w wizerunku z rzymskiej bazyliki Santa Maria Maggiore, na którym był wzorowany. Jezus prawą dłonią błogosławi, lewą podtrzymuje zamkniętą księgę. Matka w prawej dłoni trzyma chusteczkę. Chociaż analizę obrazu utrudnia srebrna złocona aplikacja, odsłaniająca tylko twarze i dłonie obu postaci oraz bosc stopy Jezusa, łatwo dostrzec fizyczne podobieństwa łączące ten wizerunek z obrazem z Białej. W obu odnajdziemy podobny trójkątny zarys twarzy Matki z małym, zaokrąglonym podbródkiem, analogiczny rysunek regularnych ciemnych brwi, sposób malowania oczu z rozświetleniem górnych powiek i światłocieniowym podkreśleniem dolnych. Ciekawe, że w obu przypadkach światło pada z lewej strony, w obu też dziełach usta Maryi noszą ślad lekkiego uśmiechu na podobnie wykrojonych małych, kształtnych ustach. Podobnie wreszcie zaznaczono cień na zakończeniu nosa.

Analogiczne cechy charakteryzowały, słynącą łaskami ikonę Hodegetrii Supraskiej, znajdującą się niegdyś w bocznym ołtarzu przy filarze (fot. 3), identyczny jak w obrazie ze Św. Lipki zarys owalu twarzy i osadzenie głowy, rysunek szyi, kształt regularnych brwi i ust. Poza analogiami w fizycznych cechach twarzy, wiele podobieństw znajdziemy w laserunkowym sposobie modelunku szeroko kładzionych plam barwnych z lekkim, delikatnie zaznaczonym światłowieniem, szczególnie wyrazistym w zewnętrznych kącikach oczu, zakończeniu nosa i zaokrągleniu podbródka. Identyczne są także proporcje twarzy, szczególnie oblicza Matki. Trzeba też zaznaczyć, że oba obrazy łączył detal w postaci pary aniołów podtrzymujących koronę nad głową Matki Boskiej, widoczny na srebrnych pokryciach obu dzieł<sup>83</sup>.

Omówione analogie wskazują, że Bartłomiej Pens mógł być autorem ikony Supraskiej Matki Boskiej, jakkolwiek potwierdzenie tej atrybucji wymaga dalszych badań. Czy dziełem tego samego malarza były również ikony miastne na miedzianej blasze oraz malowane na płótnie ikony w drugim rzędzie ikonostasu<sup>84</sup>? Zapewne tak, taki wniosek można wysnuć na podstawie analizy porównawczej. Identyczne są w cechy fizyczne postaci w miastnych ikonach Hodegetrii i Pantokratora: rysunek nosa, oczu i ust. Co ciekawe, maforium

82 Więcej na temat tego malowidła: J. Paszenda, *Święta Lipka. Monografia*, Kraków 2008, passim.

83 Nie znamy wyglądu obrazu w Supraślu bez okrywającej go ryzy, jednak widoczne na repusowanej ozdobie motywy aniołów podtrzymujących koronę (jak w obrazie ze Świętej Lipki) oraz półpostaci Boga Ojca jednoznacznie wskazują na zachodnią proveniencję artysty.

84 Negatyw zdjęcia supraskiego ikonostasu znajduje się w Archiwum Fotograficznym Instytutu Sztuki PAN (nr 23966, fot. H. Poddębki, 1936).

na ikonie Hodegetrii z ikonostasu ma identyczny układ i ozdoby kajmy, jak na ryzie obrazu słynącego łaskami. Ikony miestne malowane na miedzianym podobrazu różni wszakże od obrazów z drugiego rzędu ikonostasu i ikony Hodegetrii Supraskiej nieco twardszy modelunek i bardziej wyrazisty rysunek, wynikający być może z innych właściwości podłoża. Przedstawienia Chrystusa Pantokratora (fot. 4) i Matki Boskiej Supraskiej w ołtarzach bocznych, malowane laserunkowo, z łagodnym światłocieniem i światłem rozjaśniającym centralną część twarzy, były z pewnością dziełem jednego warsztatu. Świadczy o tym nie tylko zapis w klasztornej kronice, lecz także zbliżony sposób kształtowania postaci, ich cechy fizyczne, takie jak duże, szeroko otwarte oczy o łagodnym wyrazie i spojrzeniu skierowanym wprost na widza, rysunek nosa czy dłoni.

Pozostałe obrazy w tej części ikonostasu nie są znane z archiwalnych fotografii, ich tematykę przekazują tylko opisy zawarte w inwentarzach: w najniższym rzędzie ikonostasu z lewej obok ikony miestnej, umieszczono wizerunek Św. Jana Ewangelisty, z prawej zaś obraz Zwiastowania, na drzwiach diakoniskich, znalazły się dwa przedstawienia: z lewej kapłana Melchizedecha (później tę ikonę zmieniono), z prawej zaś Archanioła Michała. Za bogatymi ramami obrazów z przedstawieniem Hodegetrii i Pantokratora możemy dojrzeć jedynie fragmenty opisanych przedstawień: z prawej widoczny jest tylko symbol Ducha św. w postaci Gołębiczy, z lewej zaś anioł w promienistej mandorli i niewielka postać (św. Jan?), klęcząca pod krzyżem.

Centralną część środkowego rzędu zajmował obraz opisany w cytowanym inwentarzu Dubowicza jako przedstawienie Salwatora i Ducha Przenajświętszego. Chrystus został ukazany wśród obłoków, w otoczeniu aniołów, spośród których jeden trzyma Krzyż. Scenie towarzyszą uskrzydłone główki puttów; sam obraz został umieszczony pomiędzy architektonicznymi elementami ikonostasu, w prostokątnym polu zamkniętym od góry łukiem półkolistym, w okazałej, głębokiej ramie, bogato zdobionej stylizowanym ornamentem roślinnym i owalnymi kaboszonami, ujętymi w kartusze rolwerkowe. Malowidło środkowe flankowane było z obu stron płótnami przedstawiającymi po trzech apostołów w pełnych dramatyzmu pozach; wszystkie postacie odziane były w długie suknie, w dłoniach zaś trzymały odpowiednie atrybuty. Dalej z prawej, jak wiemy dzięki opisom, znajdował się obraz *Pokłon Trzech Króli*, z lewej zaś – *Obrzezanie Chrystusa*. Także i te płótna w środkowej kondygnacji ikonostasu zamknięto od góry łukami półkolistymi, zaś ramy obrazów były tu równie okazałe i bogate, jak w dolnym rzędzie.

Fotografia 4



Chrystus Pantokrator, ikona w ołtarzu bocznym; Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wilno, nr inw. F.82-2303/14.



W najwyższej wreszcie kondygnacji na osi umieszczono wizerunek Chrystusa Wielkiego Kapłana (wedle inwentarzy – Boga Ojca<sup>85</sup>) w promienistej aureoli, z licznymi, niestety trudno czytelnymi napisami, umieszczonymi na trzech jasnych tablicach. Nad Zbawicielem unosił się Duch Św. w postaci Gołębiczy. Po lewej stronie Zbawiciela znalazły się przedstawienia proroków, zgrupowanych po trzech: w bliższym malowidle Dawida, Nahuma i Mojżesza, w następnym zaś – Zachariasza, Jonasza i Ezechiasza<sup>86</sup>. Z prawej strony na archiwalnej fotografii widoczne są tylko wizerunki proroków Jeremiasza i Daniela<sup>87</sup>. Obrazy z przedstawieniem Mojżesza z ludem i Jakuba z drabiną sięgającą nieba znalazły się na skrajnych polach ikonostasu odpowiednio z prawej i lewej strony, jednak na żadnej fotografii ta część nie jest widoczna<sup>88</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że najwyższy rząd ikon, z wizerunkami proroków, był dziełem innego artysty, mniej utalentowanego niż autor obrazów w niższej kondygnacji. Te malowane na płótnie wizerunki zostały zaopatrzone w napisy identyfikacyjne, wykonane cyrylicą, których brak w środkowym rzędzie obrazów. Cechy stylowe jednoznacznie świadczą o miernym poziomie talentu autora, postacie malowane są płasko, schematycznie, bez tej lekkości i biegłości, jaka jest widoczna w dziełach środkowego rzędu. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy dzieła te powstały w identycznym czasie, co obrazy w niższym rzędzie ikonostasu. Nie można wprawdzie wykluczyć, że zostały one później przemalowane i wtedy dodano hierogramy. Zachowane zdjęcia archiwalne dokumentują ich nienajlepszy stan zachowania – płócienne podobrazia są sfałowane, warstwa malarska zaś przetarta i spękana.

Można się zastanawiać, czy wilnianin Bartłomiej Pens, domniemany autor wizerunków w ołtarzach bocznych (Hodegetrii Supraskiej i Chrystusa Pantokratora) oraz ikon w rzędzie miestnym i rzędzie apostoelskim w nowym ikonostasie współpracował przy tworzeniu obrazów dla Supraśla ze znanym z dokumentów mistrzem Wincentym z Wilna. Czy ten ostatni był autorem ikon w trzeciej kondygnacji tutejszego ikonostasu? A może malarz Wincenty był autorem nowych obrazów w ołtarzach bocznych? Być może na niespójność stylistyczną wyposażenia z połowy XVII wieku i przypuszczalne przemalowania obrazów miały wpływ ówczesne wojny. Wiadomo, iż w 1655 roku kasztelan wileński Jan Kazimierz Chodkiewicz, najechawszy na klasztor, zabrał wiele sprzętów, zapasów żywności i pieniędzy; nieco później to samo uczynił niejaki pan Szczawiński<sup>89</sup>. Z kolei w 1656 roku klasztor ograbili wojska moskiewskie, zabierając między innymi puchar z orzecha indyjskiego ofia-

85 *Inwentarz Jaworowskiego...*, k. 5.

86 Napisy identyfikujące postacie są czytelne na fotografiach archiwalnych.

87 Warszawa, Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN, nr neg. 9412.

88 *Inwentarz Dubowicza...*, s. 173-175.

89 *Археологический сборник*, s. 251.

rowany przez Sołtana, wielki krzyż srebrny z 16 kamieniami oraz dwa ewangeliarze, co odnotowano w inwentarzu lapidarnym zapisem „Moskwa wzięła”<sup>90</sup>.

Tak, czy inaczej, Piotr Mołyła już w 1644 roku bardzo krytycznie skomentował wymianę obrazów w cerkwi supraskiej: „Spytaj się jeno w tym monasterze, gdzie się one staroświeckie obrazy, wszystkie tablicami srebrnymi pozłocistemi podzieli, a pewnie dowiesz się, że to na swoje prywaty obrócono, a miasto srebrnych płócienne włoskie w cerkwi obrazy postawili: dobrze się z Panem Bogiem frymarczą. Płótno mu malowane za srebrne, złociste dając”<sup>91</sup>. Z tej krytyki oraz innych, przytoczonych wyżej danych wynika, że omawiane ikony powstały przynajmniej częściowo pomiędzy 1635 i 1644 rokiem, choć proces przygotowywania okładów do nich miał trwać jeszcze wiele lat<sup>92</sup>.

Artystyczna historia klasztoru w Supraślu pełna jest innych jeszcze znaków zapytania. Nie wiadomo, jak wyglądał pierwotny ikonostas wielkiej cerkwi ani też cerkwi pw. św. Jana, nieznane jest autorstwo pierwotnych w nim obrazów. Nie wskazano pierwowzoru słynącej łaskami ikony Hodegetrii Supraskiej, nie wiemy również, kiedy zaślęnęła ona cudami, ani też jakie były jej losy w XVII stuleciu i po 1915 roku. Zaprezentowana tu próba przedstawienia fragmentu dziejów wyposażenia pobazylińskiej świątyni jest zaledwie początkiem badań, bez przeprowadzenia których nie jest możliwa właściwa ocena wartości i kulturotwórczej roli jednego z najważniejszych zabytków w naszym regionie<sup>93</sup>.

90 Ibidem, s. 186 i n., przyp. 2, 3. W czasie wojny północnej car Piotr I wydał 26 października 1705 roku w Tykocinie uniwersał, zalecający wszystkim wojskom moskiewskim nieczynienie krzywd klasztorom w Supraślu i Grodnie – ibidem, s. 313; Архимандрит Николай (Далматов), op. cit., s. 539.

91 P. Mołyła, *Lithos Abo kamień z procy prawdy Cerkwie Świętej Prawosławney Ruskiej Na skruszenie...*, Roku 1644 w Krakowie, [przedruk w:] *Архив юго-западной России издаваемый Коммиссиею для разбора древних актов*, Киев 1893, s. 365-366.

92 Jak wynika z zapisu w *Inwentarzu cerkwie monastyra Supraslskiego za Iaśnie Wielmożnego I-mci Księdza Gabryela Kolendy z 1668 roku* [dalej: *Inwentarz Kolendy*] srebrna oprawa obrazu Zbawiciela była już gotowa, autorzy podali bowiem liczbę składających się na nią fragmentów, ich wagę i ornamenty – *Inwentarz Kolendy...*, s. 232. W tym samym Inwentarzu znalazł się wykaz sreber, oddanych złotnikowi na oprawę obrazu Hodegetrii, z czego wynika, że prace nad oprawą jeszcze trwały – ibidem, s. 231.

93 W XVIII wieku powstawały też inne, znane dziś tylko z archiwalnych zapisów prace artystyczne, przeznaczone do supraskiego klasztoru. Nie została wyjaśniona rola niejakiego Horosiewicza, bazylianina, który miał wymalować cerkiew w XVIII wieku; według A. Ryszkiewicza uznano zań Benedykta Choroszewicza, który w 1769 roku wstąpił do klasztoru, wnosząc sumę 3000 zł, przeznaczoną na odnowienie obrazów ołtarzowych, a w 1778 roku jest wzmiankowany jako członek zgromadzenia – E. Rastawiecki, *Słownik Malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 241; *Археографический сборник*, s. 373; A. Ryszkiewicz, *Zbiernice i obrazy*, Warszawa 1972, s. 237; SAP, t. 3, s. 114 [Z. Prószyńska]. Bliżej nieznane dzieła miał wykonać w cerkwi lub klasztorze w Supraślu Antoni Gruszecki vel Dombrowski, który w 1751 roku wstąpił do bazylianów w Poczajowie, w 1771 roku zaś znalazł się w Supraślu, gdzie mieszkał do 1774 roku i brał udział w pracach nad ozdobieniem klasztoru, por. E. Rastawiecki, op. cit., t. 1, s. 190; SAP, t. 2, s. 501-503 [A. Ryszkiewicz].

**ABSTRACT****Comments on the decor of the Orthodox Church of the Annunciation in Supraśl in the 16th and 17th century**

Despite the fact that monuments of the Orthodox Church in Supraśl have been destroyed, the analysis of archival photographs and descriptions allows a closer perception of the temple's décor and attempted verification of the attributions functioning in science. The content of the article is an attempt at presenting the temple's original décor and changes thereof introduced in the first decades of the 17th century. First proofs of the temple's décor are included in the Small Register of Sergiusz Kimbar, the Monastery's first archimandrite. Kimbar noted embellishment of the temple and altar with paintings as well as adding rich ornaments to the icons. Before the Great Supraśl Orthodox Church was decorated with paintings, there were five patronal icons in the iconostas: Hodegetria, Pantocrator, Christ Emanuel, Annunciation and the scenes from the life of Mother of God. They were all covered by silver and gold-plated coatings and removable aureoles whereas metal was decorated with precious gems and pearls.

After nearly a century since the Small Register was written down, the temple's interior underwent huge modification. The new iconostas was created on the request of Nikodem Szybiński. The work is described in the Inventory from 1645 made after death of archimandrite Nikodem Szybiński. Where was the iconostas created? Did the paintings' author derive from the group of Gdańsk artists, as the authors of previous studies claim? Such an attribution was concluded exclusively on the basis of the fragment of the Supraśl Monastery Chronicle, whose author noted down: "I heard from old monks that the abbot ordered to do the whole new structure in Gdańsk, bring it to Tykocin by ships and from Tykocin by horses". The analysis of ornamental forms allows to question this attribution. The iconostas, whose paintings have presumably been painted by Bartłomiej Pens based on the comparative analysis, was rather created within the Vilnius art group, where artist Pens and obscure Wincenty called the "Vilnius painter" were working. An additional argument for just such an attribution may be the fact that neither Wincenty nor Andrzej Modzelewski were registered in the Gdańsk guilds of that time.

**Key words:** Supraśl, the Orthodox Church of the Annunciation, Supraśl iconostas, Sergiusz Kimbar, Bartłomiej Pens

## Резюме

### Замечания на тему интерьера церкви Благовещения в Супрасли в XVI и XVII веках

Несмотря на то, что церковные памятники в Супрасли были уничтожены, анализ архивных фотографий и описаний позволяет ближе познакомиться с интерьером церкви, предпринять попытку верификации действующих в науке прерогатив. Содержание статьи это попытка представить первоначальный интерьер церкви, а также изменений в ее декоре, производимых в первые декады XVII в. Первые свидетельства, касающиеся интерьера храма, находятся в Реестре Сергея Кимбара, первого архимандрита монастыря. Кимбар отметил украшение храма и алтаря живописью, а также приобретение богатых украшений для икон. Перед украшением живописью большой супрасльской церкви в иконостасе находилось пять икон: Одигитрии, Пантократора, Христа Эммануила, Благовещения и образов из жизни Божьей Матери. Все они были прикрытые серебрянными, позолоченными обкладками и накладными ореолами, металл украшали драгоценные камни и жемчужины.

Интерьер церкви после почти столетия с момента составления Реестра подвергся огромным изменениям. Новый иконостас церкви был создан по заказу Никодема Шибинского. Описание произведения мы находим в Инвентаре 1645 г., составленном после смерти архимандрита Никодема Шибинского. Где был создан иконостас? Происходил ли автор картин из круга гданьских художников, как утверждают авторы предыдущих разработок? Такая прерогатива была выведена исключительно на основании фрагмента Хроники Супрасльской лавры, автор которой записал: «От старых монахов я смог услышать, что эту всю структуры упомянутый аббат велел в Гданьске сделать и суднами в Тыкоцин привезти, а из Тыкоцина подводами привезли». Анализ орнаментальных форм позволяет нарушить эту прерогативу. Иконостас, к которому картины, как можно предполагать на основании сравнительного анализа, написал Варфоломей Пенс, был создан скорее всего в кругу вильнюсского искусства, где работал живописец Пенс и ближе незнаком Викентий, именуемый «вильнюским живописцем». Дополнительным аргументом в пользу такой прерогативы может являться факт, что ни живописец Викентий, ни Анджей Модзелевский не отмечаются в гданьских цехах того времени.

**Основные слова:** Супрасль, церковь Благовещения, супрасльский иконостас, Сергей Кимбар, Варфоломей Пенс