

JOANNA TOMALSKA

## W POSZUKIWANIU NAJSTARSZYCH IKON PRAWOSŁAWIA POLSKIEGO. CZYŻE

DOI: 10.15290/sp.2015.23.02

**Słowa kluczowe:** ikony postbizantyjskie, Podlasie, Zabłudów, Czyże, skrzydło carskich wrót ikonostasu, Hryń Iwanowicz

Niewiele ikon zachowało się na Podlasiu z wczesnego okresu funkcjonowania Cerkwi prawosławnej<sup>1</sup>. Tylko kilka istniejących do dziś dzieł pochodzi z XVI w.<sup>2</sup> Przynajmniej o jednej z nich z dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że jest pracą nieznaną dziś szkoły lokalnej. To dzieło przedstawimy w niniejszym artykule.

Wiadomości o szesnastowiecznych malarzach ikon na obszarze kulturowego Podlasia ograniczają się do znajomości ich imion: o malarzu Sisoju nie wiemy nic, imię jest znane z menologionu<sup>3</sup>, zatem na tej podstawie nie uda się ustalić pochodzenia artysty. Sisoj *ikonnik* jest wzmiankowany w napisie na bocznej części wielkiego krzyża zaprestolnego, który niegdyś należał do skarbów supraskiej cerkwi, a dziś jest znany tylko z archiwalnej fotografii<sup>4</sup>. Zdaniem opisującego dzieło archimandryty Mikołaja Dałmatowa krzyż powstał w latach 1503–1507, zatem w najstarszym okresie istnienia

---

<sup>1</sup> Znanej jedynie z przekazów ikonie z Mielnika, odnotowanej w Latopisie Hipacowskim (*Pratiewskim*) poświęcony jest tekst autorki *Nieznana ikona z Mielnika. Przyczynek do dziejów ikon na Podlasiu*, „Studia Podlaskie”, t. XXI (2013), s. 113–126.

<sup>2</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Tomalska, *Najstarsze ikony na Podlasiu relikty XVI w.*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej i II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Sakralnej Pogranicza, Przemyśl, 11–13 października 2013 r. (w druku).

<sup>3</sup> Sisoj był mnichem schimnikiem w klasztorze kijowsko-peczerskim w XIII w.; H. Будар, *Русский народный календарь*, Москва 2005, s. 349.

<sup>4</sup> Wielki krzyż zaprestolny został подарowany klasztorowi; Biblioteka Uniwersytecka, Wilno, nr inw. F. 82 – 2303/19, F. 82 – 2303/20; fotografia została zreprodukowana w albumie *Zabytki sakralne Supraśla*, Supraśl 2013, il. 22–24.

cerkwi<sup>5</sup>. Czy Sisoj był autorem pierwszych ikon, namalowanych w cerkwi w Supraślu? Kim był i skąd pochodził? Czy należał do zakonnych braci i przybył z innymi mnichami do nowego klasztoru? Czy malował tylko w cerkwi supraskiej, czy także w innych świątyniach? Czy miał uczniów i czy zachowały się jakiegokolwiek jego prace? Wprawdzie stan badań nie pozwala na udzielenie odpowiedzi na którekolwiek z tych pytań, lecz z dużą dozą prawdopodobieństwa można powiedzieć, że Sisoj *ikonnik* był autorem najstarszych wizerunków tworzonych dla cerkwi na obszarze kulturowego Podlasia.

Ślady istnienia pracowni na ziemiach sąsiadujących z naszym regionem pochodzą z XVI w. W poleskim Pińsku w pierwszych dziesięcioleciach stulecia pracował malarz Nowosza, hojnie obdarowany przez kniazia Fiodora Jarosławicza<sup>6</sup>, z Brześcia zaś pochodził poleski malarz ikon, Andrzej<sup>7</sup>. Ich dzieła pozostają dla nas nieznanne.

Kolejny ślad potwierdzający istnienie klasztornej pracowni malarskiej znajdujemy w księgach ziemskich powiatu grodzieńskiego z lat 1530–1550. W Grodnie działał wówczas malarz Jonasz, od 1520 r. archimandryta klasztoru na Kołoczy; w 1539 r. oskarżył nieznanego bliżej Atanazego (*Ofanasa*) Antonowicza o niedotrzymanie umowy. Jonasz uczył pozwanego sztuki malowania ikon, za co ten miał zapłacić pięcioletnią służbą w klasztorze, lecz złamał słowo i znalazł schronienie w dobrach Jerzego Chreptowicza<sup>8</sup>.

Z tego wydarzenia wynikają przynajmniej dwa interesujące wnioski: skoro Atanazy w rozliczeniu zobowiązał się do służby w klasztorze, najpewniej był człowiekiem świeckim. Po wtóre, nauka malowania ikon była wówczas wysoko ceniona, jeśli zapłatą była pięcioletnia służba. Inne pytania muszą pozostać bez odpowiedzi: czy tylko Jonasz był malarzem, czy

<sup>5</sup> Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльскій Благовесченскій монастырь*, Санкт Петербург 1892, s. 456. Zdaniem archimandryty krzyż powstał w latach 1503–1507.

<sup>6</sup> Н. Высоцкая, *Роль белоруской иконописи в развитии христианского искусства*, [w:] *Гисторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства, Матэрыялы III Міжнароднага кангрэса Беларускай „Беларуская культура у дыялогу цывілізацый”*, Мінск 2001, s. 282–284.

<sup>7</sup> Андрий з Берестя, *поліскі іконопісец*, [w:] *Белорусская советская энциклопедія*, t. XII, Мінск 1975, s. 603; В. В. Леонюк, *Словник Берестейцини*, t. I, Львів 1996, s. 43.

<sup>8</sup> *Акты издаваемые, виленскою археографическою коммиссиею*, t. XVII, Вильна 1890, s. 4; J. Jodkowski, *Opat Jonasz i Atanazy Antonowicz, malarze grodzieńscy za Zygmunta I*, „Rocznik Muzeum Państwowego w Grodnie”, II, 1925, s. 38; M. Walicki, *Cerkiew św. Borysa i Gleba na Kołoczy pod Grodnem*, Warszawa 1929, s. 7; J. Hardziejew, *W kwestii stratygrafii społecznej Grodna w I połowie XVI w.*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2001, nr 16, s. 36; Jonasz, [w:] *Słownik artystów polskich i w Polsce działających, Malarze, Rzeźbiarze, Graficy* [dalej: SAP], t. III, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1979, s. 296 [H. Kubaszewska].

malowali też inni mnisi? Ilu uczniów miał archimandryta? Czy do naszych czasów przetrwały jakiegokolwiek ikony tego warsztatu? Kwerenda w białoruskich zbiorach muzealnych nie przyniosła jak dotąd pozytywnego efektu, tak więc w obecnym stanie badań wskazanie jakichkolwiek dzieł warsztatu nie jest możliwe<sup>9</sup>.

Podobnie nie wiadomo, czy pozostawił jakiegokolwiek prace malarz i drukarz Hryń Iwanowicz, w latach osiemdziesiątych XVI w. pracujący ze swym dobroczyńcą Iwanem Fedorowem w Zabłudowie, później zaś wykształcony przez malarza Wawrzyńca Filipowicza<sup>10</sup> we Lwowie na koszt sławnego drukarza Iwana Fedorowa<sup>11</sup>. Hryń pochodził z Zabłudowa, był współpracownikiem Iwana Fedorowa, pracował z nim przy wydaniu ksiąg: *Евангелие учительное* w 1569 r. i *Псалтирь* w roku następnym<sup>12</sup>.

W krótkiej autobiografii, cytowanej *in extenso* przez Antoniego Pietruszewicza<sup>13</sup>, Iwan Fedorow wyrażał wdzięczność swemu opiekunowi Grzegorzowi Chodkiewiczowi, który umożliwił mu zajmowanie się sztuką dru-

---

<sup>9</sup> Grzegorz Ryżewski przypuszczał, że Atanazy mógł być autorem obrazu Matki Boskiej Krasnoborskiej, jednakże teza nie wytrzymuje krytyki: obraz krasnoborski jest dziełem o cechach barokowych, powstałym w kręgu sztuki łacińskiej; G. Ryżewski, *Sztabin, Dzieje obszaru gminy Sztabin od czasów najdawniejszych do współczesności*, Białystok 2002, s. 84 i nast.; tegoż, *Źródła do dziejów rodu Chreptowiczów i Grodzieńszczyzny w XV–XIX w. w archiwach i bibliotekach polskich i zagranicznych (wschodnich)*, [w:] *Pogranicze polsko-litewsko-białoruskie, źródła historyczne, stan badań, Materiały z konferencji*, red. M. Kietliński, Białystok 2003, s. 70–76; J. Tomalska, *Słynące łaskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościołach dominikańskich zachodniej części dawnego województwa trockiego*, [w:] *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. A. Markiewicz, M. Miławicki, Kraków 2009, s. 383–386.

<sup>10</sup> Laurenty Puchała, malarz ruski we Lwowie, był członkiem lwowskiego cechu złotników i malarzy, lecz został zeń wykluczony jako schizmatyk, w 1610 r. już nie żył. 19 marca 1582 i 26 lutego 1583 r. zaświadczał przed sądem grodzkim, że dwa lata na koszt drukarza Iwana Federowicza [sic!] uczył sztuki malarskiej Hrynia Iwanowicza. Przypisuje mu się wykonanie rysunku do drzeworytu z przedstawieniem św. Łukasza Ewangelisty na frontispisie lwowskiego wydania Apostoła z 1574 r., sygn. cyrylicą „L–P”. Trzej jego synowie: Aleksander, Iwanko i Wasyl, działali jako malarze. Jego uczniami byli Andrzej i Iwan, wzmiankowani w 1596 r. oraz bracia Iwan i Fedka, wymienieni w 1601 r. jako czeladnicy; Puchała (Puchalski, Filipowicz, Pilipowicz) *Ławrysz (Ławrysz, Laurentius, Ławrysz, Wawrzyńiec)*, [w:] *SAP*, t. VIII, Warszawa 2007, s. 129 [M. Heydel].

<sup>11</sup> F. Bostel, *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, „Sprawozdanie Komisji do Badania Historii Sztuki”, t. V, zeszyt 3, Kraków 1893, s. 158; С. А. Пташицкий, *Московский первопечатник, пребывание его во Лвове 1573–1583, очерк по архивным материалам*, „Русская старина”, t. XLI (1884), март, s. 461–468.

<sup>12</sup> А. С. Петрушевич, *Иван Федоров русский первопечатник, историко-библиографические рассуждения*, Львов 1883, s. 4.

<sup>13</sup> Tamże, s. 5–12.

karską w Zabłudowie<sup>14</sup>. Swój zawód uprawiał z zapałem i przekonaniem, nie przyjął hojnego daru swego mecenasa – podzabłudowskiej wsi<sup>15</sup>. W latach 1579–1580 Iwan Fedorow, zabrawszy swego pomocnika Hrynia, przeniósł się do Ostroga, zaś jego młody towarzysz trafił na dwuletnią naukę do wspomnianego lwowskiego malarza Wawrzyńca Filipowicza. Dzięki swemu opiekunowi i na jego koszt uczył się „malarstwa, stolarstwa, forsznajderstwa i na stali liter i inszych rzeczy rzezania tysz i drukarstwa”<sup>16</sup>.

Hryń, podobnie jak Ofanas, nie dotrzymał warunków umowy: bez wiedzy i zgody opiekuna udał się do Wilna, gdzie wykonał dla Kuźmy Mamonicza dwa komplety czcionek. Iwan Fedorow oskarżył niewdzięcznika przed lwowskim sądem, świadkiem w sprawie był malarz Wawrzyniec Filipowicz, który zaświadczył 19 marca 1582 r., że przez dwa lata uczył Hrynia malarstwa na koszt Fedorowa. Sprawa zakończyła się ugodą: w umowie zawartej z Fedorowem 26 lutego 1583 r. Hryń zobowiązał się „pisma tego dorobić panu Iwanowi, które począł” i „drugie pismo, które już zrobił... poprawić, kendy trzeba będzie”, gdyby zaś złamał postanowienia „ma położyć pięćset złotych urzędowi i Iwanowi drugie pięćset”<sup>17</sup>.

Nie znamy dalszych losów Hrynia, nie wiemy, czy przed opuszczeniem Zabłudowa pracował jako malarz ani też czy w Zabłudowie Iwan Fedorow miał innych pomocników. Z jego imieniem próbuje się łączyć elementy graficzne (winiety i inicjały) *Biblii Ostrogskiej*, wydanej przez Fedorowa w Ostrogu w 1581 r.<sup>18</sup>

Czy Hryń Iwanowicz, jedyny znany z imienia artysta tego czasu działający na interesującym nas obszarze, mógł być autorem najstarszego znanego dziś zabytku sztuki cerkiewnej na Podlasiu? Przy obecnym stanie badań tym zabytkiem jest prawe skrzydło carskich wrót ikonostasu, datowane na począ-

<sup>14</sup> Tamże, s. 10; zob. też: B. Baranowski, *Pierwszy drukarz lwowski*, „Gazeta Lwowska”, R. 73, nr 286 (15.XII.1883), s. 1; A. Plug, *Jan Fiedorowicz uważany za pierwszego drukarza lwowskiego*, „Kłosy”, R. 38, nr 979 (22.III/3.IV.1884), s. 218.

<sup>15</sup> Пташицкий, Иван Федорович, *Московский первопечатник*, s. 462; tegoż, *Iwan Fedorowicz, drukarz ruski we Lwowie, z końca XVI wieku: ustęp z dziejów drukarstwa w Polsce*, „Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”, t. XI (1886), s. 1–43.

<sup>16</sup> SAP, s. 127.

<sup>17</sup> Пташицкий, Иван Федорович, *Московский первопечатник*, s. 469; Архив югозападной России, t. X, Киев 1904, s. 430–432.

<sup>18</sup> Z. Jaroszewicz-Pieresławcew, *Druki cyrylickie z oficyn Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVIII w.*, Olsztyn 2003, s. 49, 83.

tek drugiej połowy XVI w. Zachowany po pożarze w 1984 r.<sup>19</sup> zabytek cerkwi parafialnej Zaśnięcia NMP w Czyżach<sup>20</sup> przetrwał wyłącznie dzięki temu, że był w tym czasie poddawany konserwacji<sup>21</sup>. Wcześniej ikona na desce, mierząca 152x71,5 cm, przedstawiała św. Apostoła Tomasza<sup>22</sup>. Ta warstwa malarska pochodziła z pierwszej połowy XVIII w., w drugiej połowie XIX w. ikona została po raz kolejny poddana przemalowaniom, które ponownie zmieniły jej wygląd. Badania w trakcie konserwacji ujawniły obecność starszej warstwy malarskiej z postacią archanioła Gabriela i dwoma Ewangelistami. Na tym szesnastowiecznym malowidle w XVIII w. powstał wizerunek św. Tomasza Apostoła z rzędu apostołskiego w ikonostasie. Jak się wydaje, obecność zabytku w cerkwi potwierdzają źródła archiwalne.

Cerkiew w Czyżach była wizytowana kilkakrotnie, w lustracji z 1727 r. wizytator wymienił *Deisis ieden Nowiejszych Apostołów z Praznicznemi Accomodowany. Drugi staroświecki różnie rozpieszchniony*<sup>23</sup>. Być może ów staroświecki rozproszony Deisis to fragmenty przemalowanego szesnastowiecznego ikonostasu?

<sup>19</sup> A. Mironowicz, *Bezpowrotna strata*, „Białostoczczyzna” 1986, nr 3, s. 19.

<sup>20</sup> Wieś po zawarciu unii brzeskiej należała do dekanatu bielskiego unickiej diecezji włodzimiersko-brzeskiej; Kołbuk, *Kościół Wschodnie*, s. 313. AWUOZ Białystok, Z. Cybulko, *Czyże, województwo białostockie, Dokumentacja historyczno-architektoniczna* [mpis], Białystok 1978; AWUOZ Białystok, M. Petsch, *Czyże, województwo białostockie, Cerkiew parafialna pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, Dokumentacja historyczno-architektoniczna opracowana na zlecenie: Urząd Wojewódzki w Białymstoku, Wydział Kultury i Sztuki, Wojewódzki Konserwator Zabytków* [mpis], Warszawa 1977, nr inw. 2028. O wyposażeniu cerkwi w Czyżach zob. L. Stalończyk, *Z dziejów nie istniejącej cerkwi w Czyżach. Zabytki sztuki i ich konserwacja*, BKWP 1999, nr 5, s. 7–66; tejsze, *Prace konserwatorskie w województwie białostockim w latach 1980–1985. Zabytki sztuki i rzemiosła artystycznego*, „Ochrona Zabytków” 1996, nr 1, s. 86–93; ks. G. Sosna, *Czyże*, „Wiadomości PAKP” 1981, nr 3, s. 72–103; zob. B. M. Seniuk, *O niezachowanych ikonostasach z greckounickich cerkwi oficjalatu brzeskiego diecezji włodzimierskiej, Kilka schematów ikonograficznych*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna, Dzieła – Twórcy – Ośrodki – Techniki, Materiały z Międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja*, Łańcut 2003, s. 385; J. Tomalska, *Ikony*, Białystok 2005, s. 20–21; tejsze, *Ikona podlaska*, [w:] *Zeszyty dziedzictwa kulturowego*, t. I, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007, s. 25.

<sup>21</sup> AWUOZ Białystok, A. Jabłońska, *Dokumentacja konserwatorska obrazu św. Tomasz (przed konserwacją), malowidło na prawym skrzydle carskich wrót (po konserwacji)* [mpis], Warszawa 1985, nr 3626.

<sup>22</sup> AWUOZ Białystok, L. Stalończyk, *Karta ewidencyjna zabytku*, 1986, nr 6404; L. Stalończyk, *Z dziejów nie istniejącej cerkwi w Czyżach...*, s. 48; A. Kułak, *Ołtarz czy ikonostas? O wyposażeniu podlaskich cerkwi na pocz. XVIII w.*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, Lublin – Supraśl 2010, s. 584.

<sup>23</sup> APL, CHKGK, *Protokoły wizytacyjne i wizytacja generalna cerkwi w diecezji chełmskiej, bełskiej i brzeskiej*, sygn. 101, k. 407v–408.



Prawe skrzydło królewskich drzwi ikonostasu,  
Archanioł Gabriel i dwaj ewangeliści,  
deska, tempera, wymiary: 152x56 cm, po poł. XVI w.  
wg J. Tomalska, *Ikony*, Białystok 2005, s. 21, il. nlb.

Według wizytacji z 1784 r. w cerkwi znajdowały się *Carskie Drzwi snycerskie (...)* obok których ołtarzyków dwa (...) ponad którymi idzie Deisus z Archijerejem, Dwunastu Apostołami Nowopomalowany<sup>24</sup>. Być może jest to ślad przemalowania w tym właśnie czasie starszych ikon w duchu barokowym.

Odsłonięte pierwotne malowidło, prawe skrzydło carskich wrót, jest temperowym dziełem z czterema prostokątnymi polami malarskimi. Do naszych czasów zabytek zachował się w zmienionym stanie, podobrazie zostało bowiem przycięte od góry i dołu, przez co pola malarskie uległy częściowemu zniszczeniu.

Najwyższe pole wypełnia wizerunek zielonoskrzydłego archanioła Gabriela kroczącego w lewo, odzianego w błękitny chiton i czerwony himation, z prawą dłonią wyciągniętą przed siebie w geście błogosławieństwa, w lewej niebiański posłaniec trzyma gałązkę. Charakteryzuje go trójkątny zarys twarzy, ciemnobrązowe długie włosy, spojrzenie skierowane na widza i krępe proporcje sylwetki.

Dwa kolejne pola poniżej zawierają wizerunki Ewangelistów siedzących na długich ławach i pochylonych nad tabliczkami, z rysikami w prawych dłoniach, w środkowym polu – brodatego, w dolnym zaś młodzieńczego. Wszystkie postacie kierują się w 3/4 w lewo, ku niezachowanemu lewemu skrzydłu drzwi, z przedstawieniami Matki Boskiej ze sceny Zwiastowania i dwóch pozostałych Ewangelistów<sup>25</sup>. Najniższe, zachowane we fragmencie pole, zdobi niemal symetryczny ornament stylizowanego kwiatu na prostej łodydze, z której wyrastają ukośnie ułożone ulistnione gałązki i stylizowane liście akantu, namalowane ugiem na gładkim tle w odcieniu nasyconej czerwieni.

Wszystkie postacie noszą szaty apostołskie w barwach nasyconej czerwieni i kobaltowej zieleni. Krępe sylwetki apostołów pochylonych nad małymi tabliczkami powtarzają pozy we wszystkich szczegółach: w prawych dłoniach z wyprostowanymi dwoma palcami trzymają rysiki, lewe zaś – identycznymi gestami – jasnougrowe prostokątne tabliczki o bocznych częściach podkreślonych czerwienią. Równolegle ustawione stopy z zaznaczonymi wą-

<sup>24</sup> LVIA, Wilno, Zbiór duchownego konsystorza litewskich unitów, Akta wizytacji cerkwi dekanatu bielskiego, sygn. F. 634-I-51, k. 65v-66.

<sup>25</sup> Szerzej na temat rozwoju form królewskich drzwi zob. 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*, t. I, Chełm 2003, s. 143.

skimi rzemykami sandałów wspierają na podnóżkach o zróżnicowanych barwach: brodaty apostoł na jasnougrowym z jasnymi kropkami na bokach, młodzieńcza postać – na brązowym z naprzemiennym ornamentem x i małych kółek.

Niemal identyczne jest tło wszystkich przedstawień: schematycznie zaznaczona architektura, składająca się z prostokątnych wież z niemal równymi ich wysokości prześwitami, połączonymi trapezowatą w formie czerwoną tkaniną – symbolicznym welum<sup>26</sup>. Ikonę namalowano grubym, czarnym konturem i płaską plamą, krępe sylwetki różni jedynie ciemny zarost Ewangelisty w polu środkowym. Kolorystyka dzieła została ograniczona do kilku barw: czerwieni, zieleni, ugru i kobaltowego błękitu. Do naszych czasów nie przetrwały napisy, wobec odmiennego niż zazwyczaj układu postaci Matki Boskiej i archanioła Gabriela, identyfikacja postaci Ewangelistów jest niemożliwa.

Układ scen na skrzydle królewskich drzwi z cerkwi w Czyżach różni się od innych podobnych realizacji. Najstarszy zachowany ruski zabytek, carskie wrota z ostatniej tercji XIII w., zawiera całopostaciowe wyobrażenia twórców liturgii – św. Jana Chryzostoma i św. Bazylego Wielkiego<sup>27</sup>. Innym przykładem mogą być carskie wrota z drugiej połowy XIV w. ze zwróconymi ku sobie postaciami świętych – Jana Chryzostoma i Bazylego Wielkiego<sup>28</sup>. Późniejsze realizacje znane są np. ze szkoły nowogrodzkiej z około 1475 r.<sup>29</sup> oraz z początku XVI w.<sup>30</sup>

Carskie wrota z przedstawieniami Ewangelistów są znane w Nowogrodzie w XV w. – jak się uważa, takie rozwiązania pojawiły się w cerkwiach ruskich nie później niż w XIV w. i wkrótce zyskały większą popularność niż wariant z wizerunkami twórców liturgii, świętymi Janem Chryzostmem

---

<sup>26</sup> Welum – nazwa tkaniny zarzuconej na dwie budowle, na oznaczenie, że scena odbywa się we wnętrzu, niekiedy symbolizuje związek Starego i Nowego Testamentu, E. Smykowska, *Ikona, Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 85.

<sup>27</sup> *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*, Moskwa 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. *Иконостас*, [w:] *Православная Энциклопедия*, t. XXII, Москва 2009, s. 65–71 [И. А. Бусева-Давыдова, свящ. С. Ванеян]; tamże bibliografia przedmiotu.

<sup>28</sup> В. Н. Лазарев, dz. cyt., s. 233–235.

<sup>29</sup> *Новгородская икона XII–XVII в.*, Ленинград 1983, s. 305–306, nr 121; В. Н. Лазарев, *Русская иконопись от истоков до начала XVI в.*, Москва 2000, kat. 55.

<sup>30</sup> *Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI в.*, Москва 2008, s. 449–455, kat. 93.



i Bazyliem Wielkim<sup>31</sup>. Jako przykład może nam posłużyć bardziej rozbudowane dzieło szkoły nowogrodzkiej z XV w., obecnie w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie<sup>32</sup>: parę górnych pól zajmuje Komunia Apostołów, niższe – postacie Ewangelistów, całość zaś wieńczy scena Zwiastowania na podobraziu w kształcie wachlarza<sup>33</sup>.

Inny nowogrodzki zabytek z początku XVI w. wyróżnia silniejsza indywidualizacja postaci<sup>34</sup>. W obu przykładach na pulpitych Ewangelistów znajdziemy podobny ornament linii łamanej, bardziej uproszczony w zabytku z cerkwi w Czyżach.

Lewe skrzydło carskich wrót szkoły twerskiej z drugiej połowy XV w. składa się z górnego pola zakończonego łukiem w osli grzbiet oraz postaciami archanioła Gabriela, świętych Jana i Łukasza<sup>35</sup>.

W zabytku z Czyż odmienna niż zazwyczaj jest kolejność przedstawień: w ruskich i bałkańskich realizacjach Matka Boska była zwykle przedstawiana na prawym skrzydle: tak jest np. w szesnastowiecznym zabytku z Muzeum w Pskowie<sup>36</sup>, cerkwi św. Mikołaja z miejscowości Šiševo koło Skopje z około 1600 r.<sup>37</sup>, z Moskwy<sup>38</sup>, szkoły twerskiej z Muzeum im. Rublowa w Moskwie<sup>39</sup>, szkoły nowogrodzkiej z końca XV w.<sup>40</sup>, innym, pochodzącym z trzeciej ćwierci XVI w. z okolic Jarosławla<sup>41</sup>, carskich wrotach ze wsi Dobrosławka (Дабраслаўка) koło Pińska z XVII w.<sup>42</sup> oraz z Regionalnego Muzeum Historycznego w Równem z połowy XVII w.<sup>43</sup>

Znacznie rzadszy schemat z postacią Matki Boskiej na lewym skrzydle i archaniołem Gabrielem na prawym znalazł się na carskich wrotach cerkwi

31 В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва 1966, s. 63, przyp. 102; D. Likhachov, V. Laurina, V. Pushkariov, *Novgorod Icons 12<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century*, Leningrad 1980, il. 133; Z. Szanter, dz. cyt., s. 143.

32 М. Алпатов, *Древнерусская живопись, Early Russian Painting*, Москва 1974, il. 92, s. 307.

33 А. Мельник, *К истории и типологии русских высоких иконостасов XV – середины XVII вв.*, [w:] *История и культура Ростовской земли*, Ростов 1995, s. 115–117.

34 *Novgorod Icons*, il. 173.

35 Г. В. Попов, А. В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XV в. (Центры художественной культуры средневековой Руси)*, Москва 1979, s. 312–315.

36 М. Алпатов, И. Родникова, *Псковская икона XIII–XVI в.*, Ленинград 1990, il. 94, s. 308.

37 К. Onasch, А.-М. Schnieper, *Иконы, Факты и легенды*, przekł. Z. Szanter, Warszawa 2002, s. 59.

38 Тамże, s. 190.

39 *Музей Древнерусского искусства им. А. Рублева*, Ленинград 1989, il. 18.

40 Тамże, il. 25–29.

41 Тамże, il. 132–133.

42 *Музей старажытнабеларускай культуры*, сост. А. Ярашевіч, Мінск 2004, s. 51, il. nlb.

43 L. Miliąjewa, *Иконы, b.m.w.*, 2007, s. 159.

w Olmanach (Альманы) w okolicach Pińska na Białorusi z drugiej połowy XVII w.<sup>44</sup> oraz na królewskich drzwiach z Bałucianki: na prawym skrzydle Matka Boża ze sceny Zwiastowania, poniżej święci Mateusz i Łukasz, na lewym archanioł Gabriel oraz święci Jan i Marek<sup>45</sup>. Zapewne schemat kompozycyjny ikony z Czyż został odwrócony w czasie kopiowania graficznego wzorca, dlatego na prawym skrzydle znalazła się postać archanioła, poniżej zaś przypuszczalnie nieznany malarz przedstawił świętych Jana i Marka.

Na terenie Polski zachowały się dwa przykłady carskich wrót, które mogą posłużyć jako materiał pomocniczy przy analizie formalnej. Starszym dziełem są wspomniane wyżej piętnastowieczne carskie wrota z cerkwi Zaśnięcia NMP w Bałuciance<sup>46</sup>. Ich górna część została wykrojona w ośli grzbiet, na lewym skrzydle w najwyższym polu znalazł się kroczący w prawo archanioł Gabriel ze złoto-ugrowymi skrzydłami, w turkusowej tunice i czerwonym himationie, niżej św. Jan w skalistym pejzażu, w najniższym zaś ciemnowłosa św. Mateusz. Prawa część zawiera w górnym polu wizerunek siedzącej Matki Boskiej w wyszukanej pozie: postać kieruje się w prawo, pokornie pochyloną głowę zaś zwraca w lewo, ku archaniołowi. Maryja jest odziana w brunatno-czerwone maforium i błękitną suknię. W niższych polach znalazły się kolejno wizerunki świętych Marka i Łukasza w identycznych pozach: siedzący na prostych ławach, pochyleni nad pulpitemi, ze stopami wspartymi na prostokątnych podnóżkach. Nie zachowała się dolna część warstwy malarskiej lewego dolnego pola. Tłem dla postaci – prócz wizerunku św. Jana przedstawionego na tle skał – są symboliczne wieże połączone welum<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> *Музей старажытнабеларускай культуры...*, s. 156, il. nlb.

<sup>45</sup> A. Szczepkowski, *Najstarszy typ carskich wrót w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1970, nr 12, s. 62–64; J. Kłosińska, *Ikony aus Polen*, Warszawa 1989, il. 17. W nowszej literaturze zabytek jest datowany na XV w.; *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2013, s. 99.

<sup>46</sup> W. Aleksandrowycz, *Ze studiów nad geografią malarstwa ikonowego. Środowisko przemyskie do początku XVI w.*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna...*, s. 61. Namalowane techniką temperową na lipowej desce mierzą 144,5x79,5 cm. Obecnie zabytek jest przechowywany w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku; J. Tomkiewicz, *Cerkwie w dolinie Taboru*, „Rocznik Rymanowa Zdroju” 2001, t. VI, s. 41.

<sup>47</sup> Autorowi carskich wrót z Bałucianki przypisuje się też ikony Zwiastowania z cerkwi św. Michała Archanioła w Witryłowie koło Sanoka, św. Jerzego z cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Zdwizyniu, Narodzenia Matki Boskiej i Zaśnięcia Matki Boskiej z cerkwi Narodzenia Matki Boskiej w Terle koło Starego Sambora, Chrystusa Tronującego z cerkwi św. Paraskiewy w Malawie i św. Paraskiewy Męczennicy ze scenami z żywota z cerkwi w Kremnej, W. Aleksandrowycz, dz. cyt., s. 61.

Carskie wrota z Muzeum Narodowego w Przemyślu to dzieło z drugiej połowy XVI w.<sup>48</sup> Archanioł Gabriel w błękitnej tunice i czerwonym himationie został przedstawiony na lewym skrzydle na tle symbolicznej architektury, niżej zaś siwowłosy i siwobrody Ewangelista w białym chitonie i jasnoniebieskim himationie. Przed nim, odmiennie niż w opisanych realizacjach, stoi pulpit na smukłej nóżce; w niższym polu mieści się wizerunek ciemnowłosego brodatego Ewangelisty w czerwonym himationie. Tłem obu postaci są znane nam już symboliczne wieże połączone welum. Na prawym skrzydle w górze stojąca Matka Boża w czerwonym maforium i jasnoniebieskiej sukni kieruje się ku archaniołowi. Niżej siwowłosy św. Jan wśród skał wyspy Patmos dyktuje tekst Ewangelii św. Prochorowi. Pole najniższe i najsilniej zniszczone zawiera wizerunek Ewangelisty w czerwonej tunice i niebieskim himationie. W linearnie malowanym dziele dominują chłodne błękity i biel, zaś mimo pewnej twardości rysunku czytelna jest w nim finezja, lekkość i swoboda. Przewaga chłodnych barw nadaje mu wyraz subtelnej elegancji.

Wołyński zabytek z drugiej połowy XVI w. zawiera cztery pola z postaciami siedzących Ewangelistów ze świętymi Janem i Prochosem w górnym lewym polu; pozostałe postacie, siedzące na tle symbolicznej architektury, wyróżniają się silniejszą indywidualizacją i zróżnicowanymi detalami architektonicznego tła<sup>49</sup>.

Schemat z przedstawieniem Zwiastowania i postaciami Ewangelistów utrzymał się do początku XVII w., choć i później zdarzały się podobne realizacje<sup>50</sup>.

Na jakim pierwowzorze oparł się nieznany autor ikony z cerkwi w Czyżach? Jak słusznie zauważa Małgorzata Smorağ-Różycka, u zarania sztuki bizantyjskiej pojawił się iluminowany rękopis, pierwowzór wielu realizacji<sup>51</sup>. W końcu XV w. opublikowano pierwsze druki cyryliczne, zaś ich powszechność wpłynęła na rozwój ikonografii postbizantyjskiej. Księgi drukowane w Krakowie, Wilnie, Lwowie, Kijowie lub Pradze zawierały bogaty materiał

<sup>48</sup> Ks. M. Janocha, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 266, il. 214. Zabytek mierzy 143,5x90 cm.

<sup>49</sup> Українська ікона трьох століть, Каталог виставки, Київ 2001, s. 12, 60. Namalowane techniką temperową na desce dzieło o wymiarach 138x69 cm pochodzi z nieznanej cerkwi, tamże, s. 60.

<sup>50</sup> Por. *Ikony Šariškého muzea v Bardejove*, Bratislava 1994, s. 34, 74; *Музей старажытнабеларускай культуры...*, s. 51.

<sup>51</sup> M. Smorağ-Różycka, *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999, s. 11.

ilustracyjny, pełniący rolę hermenei, zatem również wśród miniatur należy szukać źródła inspiracji ówczesnych malarzy ikon Europy Centralnej<sup>52</sup>.

Do najstarszych należą iluminacje w Ewangeliarzu Orszańskim z drugiej połowy XIII w.<sup>53</sup> oraz Ewangeliarzu Ławryszewskim z początku XIV w.<sup>54</sup> W pierwszym przypadku Ewangeliści siedzą pochyleni nad leżącym na kolanach tekstem, przed nimi zaś stoją pulpity na wysokich smukłych nóżkach. Architektura tła została ograniczona do pojedynczej wieży w lewej części ilustracji.

W Ewangeliarzu Ławryszewskim zindywidualizowane wizerunki trzech Ewangelistów zostały oparte na formule pisarza siedzącego w pracowni, przy czym św. Jan przytrzymuje na kolanach zapisaną kartę<sup>55</sup>, św. Mateusz przerwał pracę<sup>56</sup>, zaś św. Łukasz zapisuje karty<sup>57</sup>. Formuła z przedstawieniem pisarza siedzącego w skryptorium zyskała przewagę w XI–XII w., wyjątkiem jest św. Jan, częściej przedstawiany wśród skał wyspy Patmos<sup>58</sup>.

Rozwiązania oparte na tym samym schemacie znajdziemy w iluminacjach Ewangelii Szereszewskiej z drugiej ćwierci XVI w.<sup>59</sup> Miniatura z wizerunkiem św. Mateusza przedstawia go pochylonego nad tabliczką, siedzącego na tle dwóch symbolicznych prostokątnych wież połączonych czerwoną tkaniną, ze stopami złączonymi na prostokątnym podnóżku. Podobnie jak w skrzydle carskich wrót z cerkwi w Czyżach postać odznacza się krępyimi proporcjami i hieratyczną pozą, z głową zwróconą ku widzowi. Wszystkie detale zostały wyrysowane grubym, wyrazistym konturem, podobnie, w schematyczne fałdy, układają się apostołskie szaty Ewangelisty.

Miniatury z Ewangelii Chiszewickiej z 1546 r.<sup>60</sup>, zachowując kompozycyjny schemat postaci umiejscowionych na tle wież połączonych tkaniną, reprezentują zdecydowanie bardziej dekoracyjną formę wizerunków otoczonych stylizowanymi liśćmi i wicią roślinną. W ilustracji z przedstawieniem

<sup>52</sup> W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000, s. 28.

<sup>53</sup> Я. П. Запаско, *Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*, Львів 1995, nr 37, s. 231–235.

<sup>54</sup> M. Smorąg-Różycka, dz. cyt., s. 22.

<sup>55</sup> Tamże, tabl. III.

<sup>56</sup> Tamże, tabl. XII.

<sup>57</sup> Tamże, tabl. XV.

<sup>58</sup> Tamże, s. 39.

<sup>59</sup> *Шарашайская Еангелля*, [w:] *Енцыклапедыя гісторыі Беларусі*, т. III, Мінск 1996, s. 345.

<sup>60</sup> Я. П. Запаско, dz. cyt., nr 82, s. 334; М. Гелитович, *Мініатюры «Хишевичівського» Євангелія 1546 р. у контексті українського мalarства середини XVI ст.*, Народознавчі зошити, серія мистецтвознава, 2014, nr 6, s. 1203–1210.

św. Mateusza dodatkowe elementy dekoracyjne w postaci fryzów linii łamanych pojawiły się na symbolicznym murze, zaś wieć roślinna – poniżej welum łączącego wieże<sup>61</sup>. Podobne detale zdobią wizerunki świętych Marka i Łukasza<sup>62</sup>, różni się od nich przedstawienie św. Jana, wyobrażonego wśród skał<sup>63</sup>.

Malowane z dużą swobodą, lekkością i zacięciem dekoracyjnym miniatury w Ewangeliach Peresopnickich z lat 1556–1561 są dziełem wysokiej klasy<sup>64</sup>. Wizerunki otaczają bogate ramy zdobione finezyjną wicią roślinną i motywem czerwonych, zielonych, różowych i niebieskich liści akantu oplatającego brunatne pręty na złotym tle, przedstawiają Ewangelistów w czerwono-niebieskich szatach apostoelskich na tle dwuwieżowej architektury. Barwy zostały zredukowane do czerwieni, bieli, błękitu i złota, zaś zindywidualizowane postacie namalowano z wyraźną predylekcją do odtwarzania szczegółów.

W nieodległym od cerkwi w Czyżach Supraślu również znajdował się iluminowany Psalterz (Псалтырь с воследованием и дополнениями) pochodzący z końca XV lub początku XVI w.<sup>65</sup> Jedna miniatur przedstawia pisarza w skryptorium, siedzącego na podobnej ławie i pochylonego nad rękopisem. Podobnie jak w ikonie z cerkwi w Czyżach podłożem jest kobaltowo-zielona płaszczyzna z ciemniejszymi nieregularnymi plamami. Dzieła różnią się smuklejszymi proporcjami postaci i zdecydowanie subtelniejszą manierą malarską miniatury.

Na pytanie, czy nieznany autor ikony – skrzydła carskich wrót z cerkwi w Czyżach, wzorował się na jednej z omawianych miniatur trudno przy obecnym stanie badań odpowiedzieć. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że tak było, lecz odnalezienie pierwowzoru wymaga dalszych badań.

Po wprowadzeniu w cerkwi w Czyżach nowego ikonostasu ikony ze starszej przegrody trafiły do różnych części świątyni<sup>66</sup>, inne posłużyły jako

<sup>61</sup> М. Гелитович, dz. cyt., s. 1204.

<sup>62</sup> Tamże, s. 1205.

<sup>63</sup> Tamże, s. 1206.

<sup>64</sup> Я. П. Запаско, dz. cyt., nr 88, s. 354–363. Księga została przepisana w latach 1556–1561 przez Michała, syna protopopa sanockiego, przetłumaczona z bułgarskiego (staro-cerkiewno-słowiańskiego) zapewne przez Jerzego, hieromnicha monasteru peresopnickiego, tamże.

<sup>65</sup> *Rękopisy supraskie w zbiorach krajowych i obcych, opr. A. Mironowicz, Katalog rękopisów supraskich*, Białystok 2014, s. 348, il. na s. 353. Obecnie w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu.

<sup>66</sup> Obyczaj umieszczania ikon z rozebranego ikonostasu w różnych częściach cerkwi był powszechny, co potwierdza M. Moroszkina: *В некоторых церквях были иконостасы на стенах церкви и в алтаре, которые могли бы составить приличный иконостас, в замен коего*

podobrazia. Można przypuszczać, że lewe skrzydło carskich wrót do czasu pożaru świątyni znajdowało się w zespole przemalowanych ikon i zostało bezpowrotnie zniszczone.

Cechy formalne schematycznej i uproszczonej ikony jednoznacznie świadczą o jej prowincjonalnym pochodzeniu. Ani na Podlasiu, ani na ziemiach sąsiadujących nie udało się odnaleźć podobnych dzieł. Jego pierwowzoru należy zapewne szukać w miniaturach ksiąg liturgicznych, np. w Ewangeliarzu Szereszewskim z przełomu XV i XVI w., iluminowanymi miniaturami z Ewangelistami na tle architektury<sup>67</sup>.

Kim był autor niezaprzeczalnie prowincjonalnego dzieła w cerkwi w Czyżach? W połowie XVI w. na interesującym nas obszarze działały na pewno dwie klasztorne pracownie, o których zachowały się szczątkowe informacje – w Supraślu oraz Kołoczy pod Grodnem. Dziełem malarzy pracujących w Supraślu były freski o wysokiej wartości artystycznej i być może ikony przenośne. Jest bardzo wątpliwe, by w Supraślu mogło powstać dzieło o tak prowincjonalnym charakterze, jak skrzydło królewskich drzwi ikonostasu z Czyż, choć nie można wykluczyć, że ich autorem był jeden z miejscowych uczniów lub pomocników serbskich mistrzów. Może ikony najstarszego ikonostasu cerkwi w Czyżach były młodzieńczym dziełem Hrynia Iwanowicza, początkującego ucznia i współpracownika Iwana Fedorowa? Taki domysł przy obecnym stanie wiedzy może być wyłącznie niczym niepopartym wartym rozważenia przypuszczeniem.

Cerkiew w Czyżach istniała w XVI w.<sup>68</sup>, zatem możliwe, że dzieło powstało dla tej właśnie świątyni. Gdzie zostało wykonane?

Znamy nazwiska kilku malarzy z połowy XVI w. – opata Jonasza i jego ucznia Atanazego Antonowicza oraz Hrynia Iwanowicza, pomocnika sławnego drukarza Iwana Fedorowa, ale nie znamy żadnych ich prac. Artystyczny poziom dzieła wskazuje raczej na ucznia niż nauczyciela, czy zatem autorem dzieła z Czyż mógł być uczeń Jonasza, Atanazy Antonowicz lub Hryń Iwa-

---

сделана только простая перегородка или решетка, М. Морощкин, *Воссоединение унии, Исторический очерк*, „Вестник Европы” 1872, t. VIII, s. 545; krytyczne opracowanie artykułu: W. Studnicki, *Z tajnej korespondencji urzędowej w przededniu zniesienia unii 18/31 listopada 1838 r.*, „Ateneum Wileńskie” 1924, R. II, nr 7–8, s. 430–440.

<sup>67</sup> Франциск Скорина и его время, *Энциклопедический справочник*, Минск 1990, il. s. 322, 345; M. Smorąg-Różycka, dz. cyt., s. 25–27.

<sup>68</sup> AWUOZ Białystok, Z. Piłaszewicz, *Czyże, województwo białostockie, Cerkiew cmentarna pw. ŚŚ. Kosmy i Damiana, Dokumentacja historyczno-architektoniczna* [mpis], Białystok 1978, nr inw. 2208; AWUOZ Białystok, Z. Cybulko, dz. cyt., s. 7; ks. G. Sosna, dz. cyt., s. 23.

nowicz? Być może, jest to jednak teza nieoparta żadnym dowodem. Za taką proweniencją może przemawiać tylko fakt istnienia bliskich związków Chodkiewiczów, jednego z najpotężniejszych rodów na tym obszarze i fundatorów klasztoru supraskiego, z Grodnem<sup>69</sup>.

### **In Search of the Earliest Icons of Polish Orthodox Church.**

#### **Czyże**

#### **Abstract**

Only very few icons from Podlasie have survived to our times. One of those rare 16th century relics is the right wing of the Tsar iconostas that miraculously survived the Orthodox church's fire in Czyże. Formal features of the work such as figures' proportions, schematic convention and far reaching simplifications, e.g. in the part of symbolic architecture in figures' background, postures and gestures of two Evangelists and Archangel Gabriel and in the layout of Apostles gowns prove that the work was created in a country workshop. The article attempts to trace the original work and establish a group of its creators. In the middle of the 16th century, Atanazy, a disciple of Abbot Jonah who escaped from Grodno Monastery, as well as Hryn Ivanovych, who was helping a famous printer Ivan Fyodorov, could operate in this territory. Moreover, we cannot exclude a possibility that an assistant of one of Serbian masters working in the Supraśl Monastery was not active here too.

**Key words:** Post-Byzantium icons, Podlasie, Zabłudów, Czyże, wing of the Tsar iconostas, Hryn Ivanovych

### **В поисках самых древних икон польской православной церкви**

#### **Чижи**

#### **Абстракт**

Иконы на территории Подлясья сохранились до наших времен в небольшом количестве. Одним из немногих памятников старины, датированных XVI веком, является чудом сохранившееся после пожара церкви в Чижах правое крыло царских ворот иконостаса. Формальные черты произведения: пропорции изображения, схематичность и далеко идущие упрощения, например, в партии символической архитектуры на фоне изображения, позах, жестах двух евангелистов и архангела Гавриила, а также линии апостольского одеяния,

<sup>69</sup> G. Kirkiene, *Korzenie rodu Chodkiewiczów*, BZH 1995, nr 17, s. 34–55.

свидетельствуют о том, что произведение было написано в провинциальной мастерской. В тексте статьи содержится просьба о поиске прототипа и определении круга, в котором появилось творение. В середине XVI века на этой территории мог работать беглец из монастыря в Гродно, ученик аббата Енаша Атанаси и помощник известного перепечатника Ивана Федорова – Хрин Иванович. Нельзя исключить, что в этой местности творил помощник одного из сербских мастеров, работающих в монастыре в Супрасли.

**Ключевые слова:** поствизантийская живопись, Подлясье, Заблудов, Чижи, крыло царских ворот иконостаса, Хрин Иванович

## Bibliografia

- Archiwum Państwowe Lublin (APL), Chełmski Konsystorz Greckokatolicki (CHKGK), Protokoły wizytacyjne i wizytacja generalna cerkwi w diecezji chełmskiej, bełskiej i brzeskiej, sygn. 101, k. 407v–408.
- Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków (AWUOZ) Białystok, M. Petsch, *Czyże, województwo białostockie, Cerkiew parafialna pw. Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny, Dokumentacja historyczno-architektoniczna opracowana na zlecenie: Urząd Wojewódzki w Białymstoku, Wydział Kultury i Sztuki, Wojewódzki Konserwator Zabytków [mpis]*, nr inw. 2028, Warszawa 1977.
- AWUOZ Białystok, Z. Cybulko, *Czyże, województwo białostockie, Dokumentacja historyczno-architektoniczna [mpis]*, Białystok 1978.
- AWUOZ Białystok, Z. Piłaszewicz, *Czyże, województwo białostockie, Cerkiew cmentarna pw. ŚŚ. Kosmy i Damiana, Dokumentacja historyczno-architektoniczna [mpis]*, nr inw. 2208, Białystok 1978.
- AWUOZ Białystok, A. Jabłońska, *Dokumentacja konserwatorska obrazu św. Tomasz (przed konserwacją), malowidło na prawym skrzydle carskich wrót (po konserwacji) [mpis]*, nr 3626, Warszawa 1985.
- AWUOZ Białystok, L. Stalończyk, Karta ewidencyjna zabytku, nr 6404, 1986.
- Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne Wilno (Lietuvos valstybės istorijos archyvas, LVIA), Zbiór duchownego konsystorza litewskich unitów, Akta wizytacji cerkwi dekanatu bielskiego, sygn. F. 634–I–51, k. 65v–66.
- Акты издаваемые виленскою археографическою ком.миссиею*, t. XVII, Вильна 1890, s. 4.
- Архив югозападной России, t. X, Киев 1904, s. 430–432.
- Архимандрит Николай (Далматов), *Супрасльський Благовесченський монастирь*, Санкт Петербург 1892.
- Baranowski B., *Pierwszy drukarz lwowski*, „Gazeta Lwowska”, R. 73, nr 286 (15 XII 1883), s. 1.
- Bostel F., *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, „Sprawozdanie Komisji do Badania Historii Sztuki”, t. 5, zeszyt 3, Kraków 1893, s. 158.



- Морошкин М., *Воссоединение унии, Исторический очерк*, „Вестник Европы”, t. VIII [1872], t. II nr IV, s. 606–643; t. III nr VI, s. 588–648; t. VI nr VII, s. 60–111; t. V nr IX, s. 35–73.
- Петрушевич А. С., *Иван Федоров русский первопечатник, историко-библиографические рассуждения*, Львов 1883, s. 4.
- Plug A., *Jan Fiedorowicz uważany za pierwszego drukarza lwowskiego*, „Kłosy”, R. 38, nr 979 (22 III/3 IV 1884), s. 218.
- Ptaszycki S., *Iwan Fedorowicz, drukarz ruski we Lwowie, z końca XVI wieku: ustęp z dziejów drukarstwa w Polsce*, „Rozprawy i sprawozdania z posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności” 1886, t. XI, s. 1–43.
- Пташицкий С. Л., *Московский первопечатник, пребывание его во Львове 1573–1583, очерк по архивным материалам*, „Русская старина” 1884, t. XLI, март, s. 461–468.
- Белорусская советская энциклопедия*, t. XII, Минск 1975.
- Енциклопедія історії України*, t. III, Мінск 1996.
- Франциск Скорина и его время, Энциклопедический справочник*, Минск 1990.
- Леонюк В. В., *Словник Берестейщин*, t. I, Львів 1996, s. 43.
- Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. I–VIII, Warszawa 1971–2007.
- Aleksandrowycz W., *Ze studiów nad geografią malarstwa ikonowego. Środowisko przemysłowe do początku XVI w.*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna: dzieła – twórcy – ośrodki – techniki, Materiały z międzynarodowej 10–11 maja 2003*, Łańcut 2003, s. 53–73.
- Алпатов М., *Древнерусская живопись, Early Russian Painting*, Москва 1974.
- Алпатов М., И. Родникова, *Псковская икона XIII–XVI в.*, Ленинград 1990.
- Будур Н., *Русский народный календарь*, Москва 2005.
- Deluga W., *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000.
- Гелитович М., *Мініатюри «Хишевичівського» Євангелія 1546 р. у контексті українського малярства середини XVI ст.*, Народознавчі зошити, серія мистецтвознава, 2014, nr 6, s. 1203–1210.
- Hardziejew J., *W kwestii stratygrafii społecznej Grodna w I połowie XVI w.*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2001, nr 16, s. 26–44.
- Ikony Šariškého muzea v Bardejove*, Bratislava 1994.
- Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Olszanica 2013.
- Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI в.*, Москва 2008.
- 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.
- Janocha M., *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008.
- Jaroszewicz-Pieresławcew Z., *Druki cyryliczne z oficyn Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVI–XVIII w.*, Olsztyn 2003.
- Jodkowski J., *Opat Jonasz i Atanazy Antonowicz, malarze grodzieńscy za Zygmunta I*, „Rocznik Muzeum Państwowego w Grodnie” 1925, II.

- Kirkiene G., *Korzenie rodu Chodkiewiczów*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 1995, nr 17, s. 34–55.
- Kłosińska J., *Ikonen aus Polen*, Warszawa 1989.
- Kułak A., *Ołtarz czy ikonostas? O wyposażeniu podlaskich cerkwi na pocz. XVIII w.*, [w:] *Śladami unii brzeskiej*, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, Lublin – Supraśl 2010, s. 577–586.
- Лазарев В. Н., *Андрей Рублев и его школа*, Москва 1966.
- Лазарев В. Н., *Русская иконопись от истоков до начала XVI в.*, *Иконы XI–XIII в.*, Москва 1983.
- Likhachov D., Laurina V., Pushkariov V., *Novgorod Icons 12<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century*, Leningrad 1980.
- Лики 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.
- Мельник А., *К истории и типологии русских высоких иконостасов XV – середины XVII вв.*, [w:] *История и культура Ростовской земли*, Ростов 1995, s. 114–123.
- Miliajewa L., *Ikony*, bmw., 2007.
- Mironowicz A., *Bezpowrotna strata*, „Białostoczczyzna” 1986, nr 3, s. 19.
- Музей Древнерусского искусства им. А. Рублева*, Ленинград 1989.
- Музей старажытнабеларускай культуры*, сост. А. Ярашевіч, Мінск 2004.
- Onasch K., Schnieper A.-M., *Ikony, Fakty i legendy*, przekł. Z. Szanter, Warszawa 2002.
- Попов Г. В., Рындина А. В., *Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XV в. (Центры художественной культуры средневековой Руси)*, Москва 1979.
- Rękopisy supraskie w zbiorach krajowych i obcych*, opr. A. Mironowicz, *Katalog rękopisów supraskich*, Białystok 2014.
- Ryżewski G., *Sztabin, Dzieje obszaru gminy Sztabin od czasów najdawniejszych do współczesności*, Białystok 2002.
- Ryżewski G., *Źródła do dziejów rodu Chreptowiczów i Grodzieńszczyzny w XV–XIX w. w archiwach i bibliotekach polskich i zagranicznych (wschodnich)*, [w:] *Pogranicze polsko-litewsko-białoruskie, źródła historyczne, stan badań, Materiały z konferencji*, red. M. Kietliński, Białystok 2003, s. 70–76.
- Smorağ-Różycka M., *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999.
- Smykowska E., *Ikona*, *Mały słownik*, Warszawa 2002.
- Sosna G., *Czyże*, „Wiadomości PAKP” 1981, nr 3, s. 23.
- Stalończyk L., *Z dziejów nie istniejącej cerkwi w Czyżach. Zabytki sztuki i ich konserwacja*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 1999, nr 5, s. 7–66.
- Studnicki W., *Z tajnej korespondencji urzędowej w przededniu zniesienia unii 18/31 listopada 1838 r.*, „Ateneum Wileńskie” 1924, R. II, nr 7–8, s. 430–440.

- Szczepkowski A., *Najstarszy typ carskich wrót w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1970, nr 12, s. 62–64.
- Tomalska J., *Słyszę łaskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościołach dominikańskich zachodniej części dawnego województwa trockiego*, [w:] *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. A. Markiewicz, M. Miławicki, Kraków 2009, s. 369–392.
- Tomalska J., *Najstarsze ikony na Podlasiu relikty XVI w.*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej i II Międzynarodowy Festiwal Sztuki Sakralnej Pogranicza, Przemyśl, 11–13 października 2013 r. [w druku].
- Tomalska J., Dobrowolski R., *Zabytki sakralne Supraśla*, Supraśl 2013, il. 22–24.
- Tomkiewicz J., *Cerkwie w dolinie Taboru*, „Rocznik Rymanowa Zdroju” 2001, t. 6, s. 41–44.
- Українська ікона трьох століть, Каталог виставки, Київ 2001.
- Walicki M., *Cerkiew św. Borysa i Gleba na Kołozy pod Grodnem*, Warszawa 1929.
- Высоцкая Н., *Роль белоруской иконописи в развитии христианского искусства*, [w:] *Гісторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства, Матэрыялы III Міжнароднага кангрэса Беларускай „Беларуская культура у дыялогу цывілізацый”*, Мінск 2001, s. 282–284.
- Запаско Я. П., *Памятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга*, Львів 1995.

**Joanna Tomalska**, historyk sztuki, kustosz Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, autorka i współautorka wielu wystaw muzealnych, m.in. *Ikony* (1985), *Galeria Sztuki Współczesnej* (1985), stałej wystawy *Galerii Malarstwa Polskiego* (współautor – 1999), *Uroki życia* (współautor – 2002), *Zaginione skarby* (2012). Wieloletni współpracownik *Rozgłośni Polskiego Radia* w Białymstoku i autorka licznych opracowań poświęconych sztuce na Podlasiu.

e-mail: joanna\_tomalska@outlook.com