

Włodimir Aleksandrowycz

LWÓW

**Trimorfon z Chrystusem w chwale  
na sklepieniu lubelskiej zamkowej kaplicy  
Trójcy Przenajświętszej**

Badania prowadzone w ostatnich dziesięcioleciach zdecydowanie podkreślają kompleks indywidualnych cech średniowiecznego malarstwa ukraińskiego oraz jego wyraźną pozycję w kręgu tradycji artystycznych wschodniego chrześcijaństwa na całej przestrzeni dziejowej. Jednym z ważniejszych kierunków tego malarstwa jest ikonografia<sup>1</sup>. Niemale, a niewykorzystane dotąd, możliwości rozwinięcia studiów nad tym rodzajem sztuki ukazało zwłaszcza – stworzone na podstawie dokładnych badań nielicznych zabytków – najnowsze opracowanie rodowodu historycznego, powstania oraz dziejów ukraińskiej ikonografii Opieki Bogurodzicy sprzed końca XVI wieku<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jako pierwszy wypowiedział się w tej kwestii R. Biskupski, *Próba charakterystyki swoistych cech ukraińskiego malarstwa ikonowego od XV do pierwszej połowy XVIII wieku*, [w:] *Polska–Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, *Miejsce i rola Kościoła greckokatolickiego w Kościele powszechnym*, Przemyśl 2000, s. 157–164. Wśród wymienionych w tej publikacji poszczególnych tematów ikonograficznych przedstawiających oryginalny rozwój na gruncie ukraińskim wspólnej tradycji chrześcijaństwa wschodniego ikonografii Zbawiciela w chwale jednak zabrakło. Pod względem omówienia samodzielnego podejścia do rozwoju pojedynczych tematów w malarstwie ukraińskim wyprzedził badacza sanockiego jedynie częściowo poświęcony tej kwestii na przykładzie krótkiego zestawienia ikonografii Pantokratora w całej postaci niewielki artykuł: B. I. Свенціцька, *Українське станкове малярство XIV–XVI ст. і традиції візантійського мистецтва*, [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*, Київ 1983, s. 17–18.

<sup>2</sup> В. Александрович, *Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія*, Студії з історії українського мистецтва, т. 4, Львів 2010.

Spośród innych tematów ikonografii późnośredniowiecznej ostatnio uwagę badaczy coraz częściej przyciąga specyficzny dla świata chrześcijaństwa wschodniego niemały zbiór występujących na Ukrainie późnośredniowiecznych, niemal wyłącznie namiestnych ikon Chrystusa w sławie<sup>3</sup>. Na ich tle unikatowym zjawiskiem<sup>4</sup> wydaje

<sup>3</sup> Na rozpowszechnienie się ikonografii Zbawiciela w chwale wśród ikon namiestnych w ukraińskiej tradycji cerkiewnej uwagę zwrócono: М. Гелитович, „Благовищення” 1579 р. маляра Федуска з Самбора і розвиток намісного ряду українського іконостасу у XVI столітті, [в:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Доповіді та матеріали IV наукової конференції, м. Луцьк, 17–18 грудня 1997 року*, Луцьк 1997, s. 52. O tym temacie w malarstwie ukraińskim zob.: Патріарх Дмитрій, *Українські ікони Спас в славі*, „Родовід. Наукові записки до історії культури України” 1994, № 7, s. 25–28; В. Пуцко, *Волинські ікони Спас в силах*, [в:] *Пам’ятки сакрального мистецтва Волині. Науковий збірник*, вип. 8: *Матеріали VIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 13–14 грудня 2001 року*, Луцьк 2001, s. 18; idem, *Іконографічні проблеми образу Христа в славі*, [в:] *Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності). Науковий збірник*, вип. 1: *Матеріали наукової конференції, м. Львів–Рудно, 30 листопада 2002 року*, Львів–Рудно 2002, s. 65–67; В. Жишківич, „Спас у славі” в українському малярстві XIV–XV століть, [в:] *Українська Греко-Католицька Церква і сакральне мистецтво (історичний досвід та проблеми сучасності)*, вип. 2: *Матеріали II Міжнародної наукової конференції, присвяченої 220-літтю Львівської Духовної Семінарії, м. Львів–Рудно, 22 грудня 2003 року*, Львів–Рудно 2003, s. 82–83; idem, *Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV–XV століть*, *Записки Наукового Товариства імені Шевченка* (dalej: ЗНТШ) 2004, т. 248, *Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, s. 25, 29–30, 32, 33–34; М. Гелитович, *Українські ікони „Спас у славі”*, Львів 2005; Патріарх Дмитрій (Ярема), *Іконостас Західної України XII–XV ст.*, Львів 2005, s. 93–106; В. Александрович, *Волинська середньовічна іконографія намісного образу Спаса*, [в:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник*, вип. 15, *Матеріали XV міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 25–26 вересня 2008 року*, Луцьк 2008, s. 21–24; idem, *Волинська іконографія Спаса у славі*, [в:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації, Матеріали XVII Міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2010 року*, Луцьк 2010, s. 12–39.

<sup>4</sup> Zasadniczą różnicą pomiędzy ukraińską a moskiewską ikonografią Zbawiciela w chwale na poziomie funkcjonowania (przeznaczenie ikon ukraińskich do rzędów namiestnych, podczas gdy w Moskwie oraz innych szkołach rosyjskich występuje on jako śródkowy obraz Deesis) podkreślono: В. Александрович, *Українське релігійне малярство другої половини XIV–XVI століть: „зустріч Сходу та Заходу”*, „Молода Нація” 2001, № 3: *Україна і Польща: сторінки спільної історії (XIV–XVIII ст.)*, s. 27–28. Oprócz Ukrainy od przełomu XIV/XV wieku temat Zbawiciela w chwale znany jest również w nielicznych na tle spuścizny ukraińskiej zabytkach malarstwa szkoły moskiewskiej oraz późniejszych podporządkowanych jej od przełomu XV–XVI wieku regionalnych szkołach malarstwa rosyjskiego. Poświęcono mu szereg ważnych pozycji literatury, niepozbowionych jednak nieuzasadnionego podkreślenia wątków autochtonicznych oraz przejawów pewnej izolacji od szerszego kontekstu wschodniochrześcijańskiego. Dorobek ukraińskiego malarstwa ikonowego jest rosyjskim badaczom mało znany, nieliczne nawiązania do niego zazwyczaj proponują nienadającą się do przyjęcia z punktu widzenia znanych dziejów cerkiewnych wersję przeszczepienia moskiewskiego wzorca na Ukrainę, chociaż same kontakty najwyraźniej miały bardziej złożony charakter. Ustalenie właściwego wymiaru tego problemu wymaga głębszego poznania obu tradycji. Zob.: idem, *Волинська середньовічна іконографія...*, s. 22; idem, *Волинська іконографія...*, s. 27–30. Zaprezentowane w ostatniej publikacji wstępne wyniki po raz pierwszy przeprowadzonego głębszego zestawienia wskazują na konieczność dokładniejszego zbadania niektórych istotnych stron zjawiska oraz ponownego opracowania

się z kolei jedyne w swoim rodzaju<sup>5</sup>, prekursorskie dla tego zbioru, przedstawienie Chrystusa w chwale w znanym, lecz na terenach historycznej metropolii kijowskiej niedocenianym fresku na sklepieniu lubelskiej kaplicy zamkowej pw. Trójcy Przenajświętszej. Wyobrażenie Chrystusa w otoczeniu symbolizujących ewangelistów czterech istot apokaliptycznych zostało tu uzupełnione obrazem Ducha Świętego w postaci gołębiczy, w asyście dwóch serafinów – wszyscy oni znajdują się w otoczeniu czterech całopostaciowych archaniołów oraz analogicznie ujętej Bogurodzicy ze św. Janem Chrzcicielem. U podstaw całości pomiędzy żebrami sklepienia umieszczono pary presteołów, serafinów oraz całopostaciowych aniołów ze świecznikami w rękach<sup>6</sup>. Jest to całkiem oryginalna, jedyna taka kompozycja, która jednak mimo oczywistej unikatowości dotąd nie spotkała się z należywym uznaniem.

Pomimo wyraźnie wyjątkowej pozycji w dorobku artystycznym Europy Środkowo-Wschodniej lubelska wersja nie znalazła również właściwego miejsca w dotychczasowych próbach interpretacji powstania oraz dziejów ikonografii Zbawiciela w chwale, do niedawna zazwyczaj ograniczających się do doświadczeń szkoły moskiewskiej oraz jej późnych regionalnych naśladowań. W szerszym kontekście pojawił się fresk lubelski całkiem niedawno jedynie w nader skromnej wzmiance. Został przywołany w nawiązaniu do znanego z nielicznych obiektów północnorosyjskiego Nowogrodu<sup>7</sup>

---

pewnych „utrwalonych” poglądów. Z nowszej rosyjskiej literatury tematu zob.: И. А. Кочетков, „Спас в силах”: развитие иконографии и смысл, [в:] *Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии*, ред. А. В. Рындина, А. Л. Баталов, Москва 1994, s. 45–68; В. Г. Пуцко, *Византийское наследие в искусстве Московской Руси* („Спас в силах” в русской живописи XIV–XV вв.), ч. 1, „Византийский временник” 1996, т. 56 (81), s. 266–278; idem, *Византийское наследие в искусстве Московской Руси. „Спас в силах” в русской живописи XIV–XV вв. (окончание)*, „Византийский временник” 1997, т. 57 (82), s. 235–245; Л. А. Щенникова, *Древнерусский высокий иконостас XIV – начала XV в. итоги и перспективы изучения*, [в:] *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*, ред. А. М. Лидов, Москва 2000, s. 400–401.

<sup>5</sup> Jednak temat występuje również w dwóch niedatowanych zespołach malarstwa fundacji tego samego króla Władysława Jagiełły. Pierwszy z nich to zaginiony fresk w kolegiacie w Wiślicy, o którym nie posiadamy bliższych wiadomości – zob. A. Różycka-Bryzek, *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce. Synteza*, red. A. S. Labuda i K. Sekomska, Dzieje sztuki polskiej, t. 2, cz. 3, Warszawa 2004, s. 172. Autentyczna, lecz przemalowana półpostać zachowała się za to na sklepieniu dawnej kolegiaty, obecnie katedry w Sandomierzu (zob.: eadem., *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, il. 11). Można żywić nadzieje, iż rozpoczęte w ostatnich latach prace konserwatorskie pozwolą odsłonić i wprowadzić do obiegu naukowego ten wyjątkowo ważny nie tylko pod względem ikonograficznym, obszerny zespół malarstwa, którego odnalezienie ma szansę stać się jednym z najważniejszych odkryć spuścizny malarstwa monumentalnego tradycji wschodniochrześcijańskiej końcowego okresu istnienia imperium bizantyńskiego.

<sup>6</sup> Ikonografia wyobrażenia na sklepieniu kaplicy lubelskiej najdokładniej opisana: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, s. 21–25. Por.: eadem., *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000, s. 38–39; eadem., *Malowidła ścienne...*, s. 166.

<sup>7</sup> Wydzielono osobne zjawisko z określeniem tematu jako „Zbawiciel w chwale z symbolami ewangelistów” w odróżnieniu od zwykłego dla ikonografii moskiewskiej „Zbawiciela w majestacie”:

– podobnego, jak uznano – rysunku mandorli<sup>8</sup>. Lubelski fresk uznano w omawianym opracowaniu za ogniwo pośrednie pomiędzy szkołą nowogrodzką a wczesną ikonografią moskiewską utrwaloną w miniaturach Ewangeliarzy z monasterów w Perejaśławiu Zaleskim oraz Spaso-Andronikowskiego w Moskwie<sup>9</sup>. Zestawienie to w żaden sposób nie wyczerpuje znaczenia lubelskiego fresku ani nie określa jego miejsca w kulturze artystycznej swego czasu oraz w szerszym kontekście historycznym. Tym bardziej, że we wspomnianej wypowiedzi chodziło o pojedynczy detal wyraźnie skromniejszego znaczenia, istotniejsze treści dzieła pozostały tu „niedostrzeżone”. Dopiero ostatnio w związku z przeprowadzeniem dokładniejszej analizy XVI-wiecznej wołyńskiej ikonografii Zbawiciela w chwale na szerszym tle pojedynczych aspektów tradycji zwrócono uwagę na ważne miejsce lubelskiego przedstawienia w rozwoju samego tematu w ukraińskim malarstwie ikonowym, jak również w ikonografii religijnej Europy Środkowo-Wschodniej<sup>10</sup>.

Z powodu swej wyjątkowej pozycji lubelski fresk zasługuje na bardziej wnikliwe omówienie. Warto jednak wcześniej zaprezentować w krótkim zarysie dotychczasowe opracowania, które dowodzą, że jest on jedną z niezauważonych, wczesnych pozycji tejże ikonografii. Problematyką tą zajmowali się przede wszystkim badacze rosyjscy, w naturalny sposób opierający się przede wszystkim na dorobku rodzimej tradycji. Analiza efektów ich wysiłków przekonuje, iż istotne kroki w kierunku poznania zjawiska sąsiadują w nich z oczywistymi przejawami bezwzględnej apologii, pozbawionej argumentacji naukowej, nacechowanej swoistym „zamknięciem we własnym getcie” – niezrozumiałym dystansowaniem od szerszego kontekstu wschodniochrześcijańskiego, który ogranicza się zaledwie do wskazania nielicznych bizantyńskich poprzedników.

---

И. А. Кочетков, „Спас в силах”..., s. 61–62. Wydaje się jednak, iż w tym wypadku chodziło o naśladowanie dawnego nowogrodzkiego fresku z 1189 r. w cerkwi Zwiastowania Bogurodzicy na Arkażach w Nowogrodzie: Г. С. Бухтель, *Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода*, [в:] *Древнерусское искусство. Художественная культура дамонгольской Руси*, Москва 1972, s. 246 (schemat), 252–253. Taką genezę nowogrodzkiego ujęcia zaproponowano: В. Александрович, *Волинська іконографія...*, s. 27, приміт. 82 (z podkreśleniem odmienności rysunku mandorli – sic!). Bazyli Pućko wywodził tę ikonografię nowogrodzką z malarstwa tradycji bizantyńskiej w polskich kościołach czasów króla Władysława Jagiełły: В. Пуцко, *Византийское наследие в искусстве Московской Руси („Спас в силах” в русской живописи XIV–XV вв.)*, ч. 2, „Византийский временник” 1996, т. 57 (82), s. 237–238, uznając za jedyny dowód kształt lubelskiej mandorli (!). Wersja I. Koczetkowa o „uproszczeniu” w tym wypadku rzekomo „oswojonego” w Nowogrodzie już w pierwszej połowie XV wieku „moskiewskiego” schematu „Zbawiciela w majestacie” wydaje się błędna już w samych założeniach.

<sup>8</sup> В. Пуцко, *Византийское наследие...*, ч. 2, s. 237–238. Najstarszy wzór takiego rysunku mandorli znany jest ze wspomnianego fresku z 1189 r. w cerkwi Zwiastowania Bogurodzicy na Arkażach w Nowogrodzie: Г. С. Бухтель, *Новые данные...*, s. 246 (schemat).

<sup>9</sup> В. Пуцко, *Византийское наследие...*, ч. 2, s. 237.

<sup>10</sup> В. Александрович, *Волинська іконографія...*, s. 24; idem, *Волинська іконографія...*, s. 27.



Trymorfon z Majestas Domini; sklepienie kaplicy zamkowej w Lublinie

Najnowsze badania udowadniają, że pomimo usiłowań autorów rosyjskich lubelskiego fresku nie da się połączyć jedną linią rozwoju tematu z malarstwem szkoły moskiewskiej<sup>11</sup>. Początki jego dziejów w miejscowej tradycji wiążą się z wykorzystaniem kilku odmiennych źródeł, sprowadzonych później do ostatecznie przyjętej formuły przedstawionej po raz pierwszy w twórczości Andrieja Rubliowa<sup>12</sup>. Po przekonującym przedatowaniu na koniec XV wieku przypisywanej mu ikony z soboru Uspieńskiego

<sup>11</sup> Swoiste podsumowanie tej pozycji zaproponował: И. А. Кочетков, „Снас в синах”..., s. 56–61.

<sup>12</sup> В. Александрович, *Волинська іконографія...*, s. 28.

we Włodzimierzu (Moskwa, Państwowa Galeria Tretiakowska)<sup>13</sup> za pierwowzór tego układu uważa się datowaną na lata 20. ikonę z cerkwi pw. Trójcy Przenajświętszej ławry w Siergiejewom Posadzie<sup>14</sup>. A szersze występowanie tej ikonografii zabytki proveniencji moskiewskiej potwierdzają dopiero od końca wieku w ramach już zupełnie innego etapu ewolucji miejscowej tradycji z wyraźnym nasileniem ideologii Moskwy jako kolejnego Rzymu.

Można zatem stwierdzić, że lubelski fresk i najstarsze ikony moskiewskie reprezentują całkowicie odmienne tradycje ikonograficzne, wyraźnie widoczna jest w nich bowiem uparcie nieuznawana różnorodność źródeł wykorzystanych przy opracowaniu samego układu. Znaczenie ma również aspekt chronologiczny. Przez osobę podpisanego w inskrypcji fundacyjnej kaplicy z roku 1418 Andrija, jak również szersze grono malarzy „ruskich” króla Władysława Jagiełły, spośród których z imienia znamy jeszcze Haila z Przemyśla oraz Władykę – kierownika artelu malarzy z lat 1393–1394<sup>15</sup>, lubelskie freski najwyraźniej wpisują się w krąg tradycji ukraińskiej. Powiązania te potwierdza wykonany przez mistrza lubelskiego sklepienia<sup>16</sup> *Chrystus Chalkitis* z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w podlwowskich Staryczach<sup>17</sup> oraz nawiązująca do

<sup>13</sup> Н. Е. Голейзовский, В. В. Дергачев, *Новые данные об иконостасе 1481 года из Успенского собора Московского Кремля*, [в:] *Советское искусствознание*, т. 20, Москва 1986, s. 445–470.

<sup>14</sup> О „formule ostatecznej” w ikonie z Siergiejewego Posadu pisał: В. Пуцко, *Византийское наследие...*, ч. 2, s. 242.

<sup>15</sup> Choć oba odkryte świadectwa rzucające pewne światło na biografię Haila są bardzo lakoniczne, wiadomo, że w końcowym okresie życia był on parochem cerkwi pw. Narodzenia Pańskiego na Zasanii w Przemyślu; znacznie skromniejsze są natomiast informacje na temat Władyki – wiemy, że pełnił on funkcję kierownika artelu, zajętego w latach 1393–1394 w klasztorze benedyktynów na Łyścu w okolicach Krakowa, oraz „dormitorium regni” na Wawelu. Podług najnowszych ustaleń Hail miał uczestniczyć w pracach: В. Александрович, *Священник Гайль – маляр короля Владислава II Ягайла – і перемиське малярство XIV–XV століть*, [в:] idem, *Українське малярство XIII–XV ст.*, Студії з історії українського мистецтва, т. 1, Львів 1995, s. 7–76; idem, *Прzemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyjskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, cz. II: *Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań, 17–18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004, s. 269–270; idem, *Гайль*, [в:] *Історія України. А–Я. Енциклопедичний довідник, упоряд.*, ред. І. Підкова, Р. Шуст, І. Пирич, вид. 3-те доопр. і доповн., Київ 2008, s. 301. Warto dodać tu jeszcze Kyryła oraz Juszka, których imiona odkryto na sklepieniu kaplicy lubelskiej: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła...*, s. 131, 135; eadem, *Freski bizantyjsko-ruskie...*, s. 25, 156. Sam napis uległ zniszczeniu, o artystach tych brak innych wiadomości.

<sup>16</sup> О malarzu i jego rodowodzie artystycznym zob.: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła...*, s. 131–132.

<sup>17</sup> В. Александрович, *Икона Спаса Пантократора з церкви Різдва Богородиці у Старичах*, [в:] *Історія релігій в Україні. Тези повідомлень Міжнародного V круглого столу (Львів, 3–5 травня 1995 року)*, т. 1, Київ–Львів 1995, s. 31–33; idem, *Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя*, „Пам'ятки України” 1995, № 3, s. 170; idem, *Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*, [в:] *Історія української культури у п'яти томах*, т. 2: *Українська*

teższej stylistyki głowa Chrystusa we *Wniebowstąpieniu* z cerkwi pw. św. Paraskewy Tyrnowskiej w niedalekim Radrużu<sup>18</sup> (oba – Muzeum Narodowe we Lwowie imienia [metropolity] Andreja Szeptyckiego, dalej cyt.: NML). Warto zatem przyrzeć się kompozycji lubelskiej w kontekście znanych tylko z późniejszych – od drugiej połowy XV wieku począwszy – przykładów opracowania tematu w ukraińskim malarstwie ikonowym.

Podobnie jak najstarsze przedstawienia szkoły moskiewskiej lubelski fresk prezentuje układ Deesis (choć jedynie w postaci trimorfonu) ze środkowym Zbawicielem w chwale. Dla ukraińskiego malarstwa ikonowego wersja ta jest niemalże wyjątkowa. Wśród dorobku artystów XV-wiecznych prezentuje ją tylko ikona z 11 postaciami (dwie skrajne obcięte, jedna z nich zaginiona) z cerkwi pw. św. św. Kosmy i Damiana w Tyliczu (NML)<sup>19</sup>. Pojedynczy przykład tego układu odnajdujemy także w powstałym w następnym stuleciu Deesis apostoelskim z cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Starej Skwariawie (NML, Lwowskie Muzeum Historii Religii)<sup>20</sup>. Obie pozycje udowadniają nie tylko obeznanie ich twórców z taką wersją Deesis<sup>21</sup>, ale też skłaniają do założenia jakiejś szerszej jej egzystencji w ukraińskim malarstwie religijnym końca XV – pierwszej połowy XVI wieku, ponieważ zachowanych przedstawień nie da się wyprowadzić od jedyne go pierwowzoru. Spuścizna ówczesnego malarstwa ukraińskiego przekonuje, iż początków omawianego układu należy doszukiwać się nie w Deesis, ale przede wszystkim w ikonach namiestnych, gdzie przetrwał on do połowy XVII wieku<sup>22</sup>. W świecie chrześcijaństwa wschodniego najważniejsza dla

---

*культура XIII – першої половини XVII століття*, Київ 2001, s. 281; idem, *Прzemyski оsроdek мalarstwa...*, s. 280; idem, *Образотворче мистецтво*, [в:] *Історія Львова, у трьох томах*, т. 1: 1256–1772, Львів 2006, s. 202.

<sup>18</sup> Idem, *Волинська іконографія...*, s. 30.

<sup>19</sup> Патріарх Димитрій (Ярема), *Іконопис...*, іл. 122, s. 118–119; Л. Міляева за участю М. Гелитович, *Українська ікона XI–XVIII століть*, [Київ 2007], іл. 58–60.

<sup>20</sup> Г. Скоп-Друзюк, П. Скоп, *Іконостас XVI–XVIII століття із села Старої Скваряви. Альбом*, Львів 2009, s. 33. Jednocześnie jest rzeczą znamienną, iż ta grupa ikon uzupełniona monumentalnym *Ukrzyżowaniem* (NML) zajmuje zupełnie wyjątkową pozycję w spuściznie malarstwa kręgu lwowskiego. Stylistycznie należy do dorobku anonimowego artysty obcego pochodzenia – jest obiektem wykonanym przez niezidentyfikowanego przybysza „z Południa” (z niemalym udziałem mniej utalentowanego pomocnika).

<sup>21</sup> Neguje to jednocześnie twierdzenie Ihora Koczetkowa, że podobne przedstawienie w Deesis nie jest znane poza Rosją z wyjątkiem wyobrażenia na polu XV-wiecznej synajskiej ikony św. Mikołaja z żywotem oraz świętymi (o nim zob. dalej): И. А. Кочетков, „Спас в силах”..., s. 56.

<sup>22</sup> Te późne przedstawienia zachowały się jednak na peryferiach ukraińskiej tradycji artystycznej – w wiejskich cerkwiach południowej części ówczesnej eparchii przemyskiej; przetrwały także w zbiorach Polski, Słowacji i Ukrainy. Zob.: *Українське сакральне мистецтво з колекції „Ступіон”*, ч. 2: *У збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, автор-упорядник о. д-р Севастіян Дмитрух*, Львів 2008, s. 61; Š. Tkáč, *Ikony zo 16.–19. storočia na Severovýchodnom Slovensku*, Bratislava 1982, s. 102, 117; J. Kłosińska, *Icons from Poland*, Warsaw 1989, il. 6; R. Biskupski, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa

praktyki XVI-wiecznej ikona namiestna Chrystusa to ważny, nieposiadający analogii, kierunek ewolucji sztuki religijnej. Można stwierdzić, iż – pomimo naturalnego zakorzenienia we wspólnych dla kultury wschodniego chrześcijaństwa pierwowzorach bizantyńskich – na Ukrainie ikony namiestne zostały opracowane w całkiem oryginalny sposób w wyniku samodzielnego wewnętrznego rozwoju tradycji, a nie zapożyczenia z zewnątrz. Tym bardziej zatem na omówienie zasługuje pierwszy przykład tego tematu w kręgu twórczości ukraińskich artystów.

Jak wspomniano, w dotychczasowych pobieżnych wypowiedziach na temat lubelskiego fresku pomijano jego znaczenie jako przykładu wczesnej, nieustalonej na późniejszym tle, wersji ikonografii. Omówienie tego zagadnienia w tym miejscu należy zacząć od zasługującej na szczególną uwagę formuły przedstawienia samego Chrystusa. W odróżnieniu od ikon ukraińskich z postacią na rozbudowanym tronie z wysokim zapleczem zasiada On na szerokiej ławie bez zaplecza, której wykorzystanie wyraźnie nawiązuje do wcześniejszej tradycji<sup>23</sup>. Widoczna za postacią duża okrągła mandorla podobna jest – co zostało już dostrzeżone – do nielicznych przedstawień w spuściźnie malarstwa nowogrodzkiego (zob. wyżej). Należy jednak podkreślić, iż jest to zbieżność dość odległa, poza tym w Nowogrodzie sam temat występuje wyjątkowo rzadko<sup>24</sup>. Przy tak dalekim, nawet nie całkiem pewnym, podobieństwie jednego detalu raczej nie wypada akcentować ewentualnego pokrewieństwa, warto natomiast zwrócić uwagę na inne powiązanie. Otóż zbliżony sposób ukazania mandorli jako okrągłej sfery pojawia się również na górnym polu XV-wiecznej ikony bizantyńskiej św. Mikołaja ze scenami żywota oraz świętymi (Synaj, monaster św. Katarzyny Aleksandryjskiej)<sup>25</sup>. Ikona ta została nawet podobnie rozświetlona w kilku odcieniach koloru ciemnego w środku oraz jaśniejszego na zewnątrz. Chrystusa umieszczono tu również w trimorfonie<sup>26</sup>. Dostrzegamy w tym oczywisty dowód szerszego znaczenia

---

1991, il. 76. Dzisiejsze Zakarpacie na Ukrainie reprezentuje nieodnotowanego pochodzenia niepublikowana, profesjonalna ikona (zbiory prywatne).

<sup>23</sup> Podkreśla to zwłaszcza A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, s. 22.

<sup>24</sup> Zwrócono uwagę na tą osobliwość miejscowej tradycji: И. А. Кочетков, „Снас в синах”..., s. 62. Пор.: В. Александрович, *Волинська іконографія...*, s. 29.

<sup>25</sup> Odnosił tę analogię: В. Г. Пуцко, *Византийское наследие...*, ч. 2, s. 236. Пор.: И. А. Кочетков, „Снас в синах”..., s. 56, прим. 37.

<sup>26</sup> Charakterystyczną cechą przedstawienia Bogurodzicy w tym trimorfonie jest przydanie Jej rozwiniętego rotulusa – elementu formuły ikonograficznej, znanej już z mozaiki cerkwi św. Dymitra w Salonikach: J. C. Anderson, *A Note of the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike*, „Cahier Archeologique” 1999, t. 47, s. 55–65. Wskazuje to na Nią jako Orędowniczkę – wątek, który znalazł się u podstaw tradycji oraz ikonografii Opieki Matki Bożej: В. Александрович, *Покров Богородици...*, s. 38–81. W ikonie synajskiej obecność rotulusa podobno podyktowane było jej przeznaczeniem wotywnym – przy postaci św. Mikołaja klęczą donatorowie.



samego przedstawienia w późnobizantyńskiej tradycji artystycznej. Fresk lubelskiej kaplicy jest zatem świadectwem kontynuowania tej właśnie linii ikonografii.

Lubelska mandorla ma – jako jedyna w ikonografii tematu – sześć wypuszczonych w prawo oraz w lewo, nieregularnych w rysunku, dość szerokich u podstaw „zębów”-promieni. Odległą analogię do nich wydają się stanowić dwa symetryczne promienie w miniaturze *Trójca Przenajświętsza Nowotestamentowa XIV-wiecznego bułgarskiego Psalterza Tomicza* (Moskwa, Muzeum Historyczne)<sup>27</sup>. Ujęcie przypomina również liczne drobne promienie wychodzące od postaci Chrystusa w *Przemienieniu Pańskim* z końca XIV wieku z cerkwi pw. św. Jerzego w Wilszanicy w pobliżu Lwowa<sup>28</sup>, co może dowodzić ewentualnych szerszych powiązań kompozycji z malarstwem ukraińskim. Wreszcie *Przemienienie wilszanickie*, pomimo wyraźnie odosobnionej pozycji na miejscowym gruncie, wiąże się z zachowanymi w cerkwiach Wilszanicy oraz niedalekiego Radruża (obecnie na terenie Polski) ikonami z tradycji fresków sandomierskich<sup>29</sup>.

Całkiem oryginalnie przedstawiono również na lubelskim sklepieniu, po obu stronach mandorli, cztery istoty z wizji teofanicznych. O ile tradycyjnie umieszczono od lewej symbole św. Mateusza oraz Marka, to symbolizujące św. Jana oraz Łukasza orzeł i lew od prawej strony obrócone są jakby do góry, przy czym orzeł, przewróciwszy się na wznak, „spogląda” w dół. Analogię dla tego ujęcia odnajdujemy w kompozycji sklepienia katedry sandomierskiej<sup>30</sup>. Teofaniczność całości<sup>31</sup> – w sposób dla ikonografii tematu zupełnie wyjątkowy – podkreślona została, najwyraźniej zapożyczoną ze sceny Objawienia Pańskiego, umieszczoną powyżej Chrystusa, gołębicą symbolizującą Ducha Świętego – w niewielkiej rozbudowanej gwiazdzistej mandorli, w asyście dwóch serafinów. Nietypowa dla samego tematu Zbawiciela w chwale, chociaż w żaden sposób z nim niesprzeczna, obecność Ducha Świętego najpraw-

<sup>27</sup> М. В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича*, Москва 1963, ил. 28.

<sup>28</sup> В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадищина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, іл. 11; *Світ очима народних митців. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом*, автори-упорядники В. І. Свенціцька, В. П. Откович, Київ 1991, іл. 6; Л. Міляєва за участю М. Гелитович, *Українська ікона...*, іл. 36.

<sup>29</sup> О них zob.: В. Александрович, *Священник Гайль...*, s. 168–178; idem, *Прzemyski ośrodek...*, s. 278–279; idem, *Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво*, s. 280, 288.

<sup>30</sup> Zob.: A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, il. 11.

<sup>31</sup> A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła...*, s. 26; eadem, *Freski bizantyńsko-ruskie...*, s. 39. W najnowszych opracowaniach dostrzeżono w tym fresku nawet „obrazowy odpowiednik” wezwania kaplicy: eadem, *Malowidła ścienne...*, s. 166. Jednak tak pojęty wątek trynitarny przypisano kompozycji bezpodstawnie, o czym dobitnie świadczy wybitnie chrystologiczna wymowa samego tematu. Autorka w tym wniosku nie jest oryginalna – pobieżnie tę myśl wyказаł już: K. Estreicher, *Dekoracja malarzka kaplicy Hińczy z Rogowa w katedrze na Wawelu*, Prace Komisji Historii Sztuki 1939–1946, t. 8, s. 294.

dopodobniej podyktowana została także niełatwą pod względem teologicznym koniecznością wypełnienia drugiego, analogicznego w wymiarach, centralnego przęsła sklepienia. Najwidoczniej dotyczy to również umieszczonych w następnych jego odcinkach od zachodu kolejnych trzech serafinów. Cztery całopostaciowe anioły przy środkowych polach z Chrystusem oraz Duchem Świętym niewątpliwie nawiązują do programów zwieńczenia kopuły w tradycyjnym bizantyńskim schemacie dekoracji wnętrza świątyni. Wydaje się także, że kształt środkowego pola podyktował całopostaciowe przedstawienie Chrystusa. Prawdopodobnie nie wypadało w zwieńczeniu niewielkiej przestrzeni prezbiterium, wypełnionej drobniejszymi postaciami na ścianach, malować – na wzór obszernego sklepienia sandomierskiego – dużych rozmiarów półpostać Chrystusa. Wreszcie był jeszcze jeden powód, by przedstawić Go właśnie w całej postaci. Jak już odnotowano, Chrystus na lubelskim fresku występuje w oczywistym powiązaniu z malowidłami ścian prezbiterium. Umieszczony tu cykl sądu nad Chrystusem oraz Jego Męki najwyraźniej zestawiono z przedstawieniem Zmartwychwstałego, przyszłego Sprawiedliwego Sędziego, na sklepieniu. Dodatkowym podkreśleniem tego wątku jest całun przerzucony na pręcie nad mensą pod oknem ściany wschodniej<sup>32</sup>.

Wyjątkowe miejsce w omawianej kompozycji zajmują umiejscowione w zachodnich przęsłach zamykających prezbiterium, nieco pomniejszone postacie Bogurodzicy oraz św. Jana Chrzciciela. Umieszczeni w oddaleniu od Zbawiciela poprzez nieunikniony dystans przestrzenny pozostają w dość „luźnym” związku z Nim, niemniej jednak wyraźnie współtworzą trimorfon.

Analiza tak ułożonej całości prowadzi do wniosku o dwu odrębnych źródłach tego przedstawienia. Chrystus z aniołami jednoznacznie nawiązują do dekoracji kopuły w malarstwie monumentalnym; nie wypada też udowodniać innego pochodzenia tworzących z Nim trimorfon postaci Bogurodzicy oraz św. Jana. Koniecznością podyktowaną kształtem pól sklepienia wydaje się również umieszczenie „pod stopami” Chrystusa tronów, serafinów oraz przede wszystkim zasługujących na dodatkowe pokreślenie w tym kontekście, nienależących do ustalonej ikonografii tematu, aniołów ze świecznikami. W środkowym polu przy podnóżu po prostu zabrakło miejsca dla tych niezbędnych (z wyjątkiem aniołów, oczywiście) elementów ikonografii teofanii. Wypełnienia zgodnie z logiką natury teologicznej potrzebowały także niewykorzystane dla jądra kompozycji pola pomiędzy żebrami sklepienia. Jednocześnie należy podkreślić, iż obecność serafinów odpowiada normie znanej prawie ze wszystkich późniejszych przedstawień, w tym również z ikon ukraińskich, w których romb nieba wypełniają liczni serafinowie. W niemałych płaszczyznach sklepienia występują oni pojedynczo razem z aniołami, w czym widać podejście znane z wcześniejszej spuścizny

<sup>32</sup> В. С. Александрович, *Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво...*, s. 287.

bizantyńskiej, gdzie klasyką jest przedstawienie Zbawiciela w chwał w górnej części XII-wiecznej synajskiej ikony tronującej Bogurodzicy w otoczeniu proroków i świętych<sup>33</sup>. Widać tu zatem jeszcze jedno wymowne odniesienie do wsześniejszych wzorów.

W tym zestawieniu na podkreślenie zasługuje obecność oraz miejsce wstawiających się Bogurodzicy oraz św. Jana, którzy w tradycji ukraińskiej znajdują precedens już w mozaikowych popiersiach nad arkadą apsydy Świętej Sofii w Kijowie sprzed połowy XI wieku<sup>34</sup>. Z kolei przeznaczone na templon Deesis z co najmniej pięcioma postaciami pochodzące z początku XII wieku odnotowuje żywot św. Alimpija Pieczarskiego<sup>35</sup>. W utworze tym wspomniano także o nieznannej dziś ikonie (ikonach?) skromniejszej cerkwi kijowskiego Padołu – nieznanne pozostaje zwłaszcza samo ujęcie – zwykła dla Bizancjum wersja pół- lub całopostaciowa<sup>36</sup>. Ta ostatnia na Ukrainie pojawiła się nie później niż na początku XIV wieku, na co wskazuje para monumentalnych ikon archaniołów z co najmniej pięciopostaciowego zestawienia, przechowanych w cerkwi pw. św. Paraskiewy Wielkiej Męczennicy w Daliowej (NML)<sup>37</sup>. Nie jest to zresztą dowód odosobniony – zachowany w cerkwi pw. św. Mikołaja w Turji nieco młodszy obraz św. Jerzego (NML) prezentuje co najmniej dziewięciopostaciowe zestawienie<sup>38</sup>. Wyobrażenia Bogurodzicy oraz św. Jana z lubelskiego sklepienia to kolejne po nich świadectwo<sup>39</sup> wpisywania się tego rodzaju malowideł w szerszy kontekst tradycji artystycznej epoki.

<sup>33</sup> *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261. Exhibitions Catalogue*, eds. Helen C. Ewans and William D. Wixom, Metropolitan Museum of Art, Marsch 11–July 6, 1997, New York 1997, No 244.

<sup>34</sup> *София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник*, автор статьи и составитель Г. Н. Логвин, Киев 1971, ил. 46. Por. również współczesny fresk cerkwi Świętej Sofii w Ochrydzie: R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, Taf. 36.

<sup>35</sup> Д. Абрамович, *Києво-Печерський патерик (Вступ, текст, примітки)*, Київ 1931, s. 175.

<sup>36</sup> В. Александрович, *Святий Алімпій Печерський – перший відновлений джерелами український маляр*, [в:] *Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках. Матеріали міжнародної наукової конференції 1–2 жовтня 2001 р.*, Київ 2002, s. 13–14. Niedawne odsłonięcie fresków drugiej połowy XII wieku kaplicy św. Eufrosynii Połockiej w połockim monasterze Przemienienia Pańskiego udowodniło wczesne korzystanie z tej wersji. Zob.: *Полацкі Спаса-Еуфрасініеўскі манастыр*, аўтар тэксту А. А. Ярашэвіч, Мінск 2006, s. 19.

<sup>37</sup> В. Александрович, *Иконы первой половины XIV столетия „Архангел Михаил” та „Архангел Гавриїл” з церкви святої Параскеви у Далаві*, ЗНТШ 1998, т. 236, Праці Секції мистецтвознавства, s. 41–75.

<sup>38</sup> Idem, *Турійська ікона святого великомученика Георгія з „Моління”*, „Київська Церква” 2001, ч. 2–3 (13–14), s. 212–221.

<sup>39</sup> Anna Różycka-Bryzek dodaje do nich również archaniołów Michała i Gabriela na zachodnich odcinkach sklepienia, „ponieważ w widoku z nawy ich postacie łączą się w jeden plan z trimorfonem, tworząc razem typ pięcioosobowej Deesis”: eadem, *Malowidła ścienne...*, s. 166. Nie jest to domysł trafny, ponieważ czterech archaniołowie występują w otoczeniu Chrystusa w zupełnie innym znaczeniu oraz mają inną proveniencję. Nie wypadaloby również w zaproponowany sposób mechanicznie wydzielać dwu

Tak opracowany układ jednoczy poszczególne elementy nie tylko różnego pochodzenia, lecz również o odmiennym znaczeniu nawet w zasadniczej części (pomimo „dyktatu” podziałów gotyckiego sklepienia). Świadomość tego wśród naśladowców omawianego dzieła mogła zdecydować o dalszych losach samej ikonografii w ukraińskiej tradycji artystycznej. Modlitewne rzędy z cerkwi w Tyliczu oraz Starej Skwariawie udowadniają korzystanie z formuły znanej z lubelskiego sklepienia jako najstarszej w tym kręgu kulturowym i w najważniejszym dla tradycji malarstwie sztalugowym, jednak ich wyjątkowość świadczy o braku szerszego uznania dla tej wersji – na Ukrainie jej elementy dostrzegalne są jedynie w ikonach namiestnych. Naturalnie temat ten pojawił się w malarstwie ikonowym kosztem utraty powiązań z Deesis<sup>40</sup>, na wyraźnie późniejszym etapie ewolucji tradycji. Jak przekonują studia nad ukraińskim malarstwem religijnym XV–XVI wieku, zaszło to w drugiej połowie XV wieku na tle wznowienia metropolii kijowskiej i do niedawna prawie niezauważonych szerszych zmian w ówczesnej ukraińskiej tradycji cerkiewnej<sup>41</sup>. Świadczy o tym opracowanie wtedy w środowisku kijowskim nie tylko zupełnie odmiennej wersji ikonografii Opieki Matki Bożej, ale wręcz całkowicie nowego kierunku tradycji, skoncentrowanego na wstawieniu Bogurodzicy Orędowniczki<sup>42</sup>. Niedoceniona ikonografia namiestnej ikony Zbawiciela w chwale to nie mniej ważny przejaw tego rodzaju innowacji.

Na zakończenie wypada powrócić do zasygnalizowanej na wstępie istotnej strony tradycji, która stała się przedmiotem zainteresowań dopiero nowszych opracowań nielicznych wołyńskich zabytków. Powstała ona w nawiązaniu do przedstawienia Chrystusa na tronie bez zaplecza, nieznanego w ukraińskiej ikonografii późnego

---

archaniołów z przydanego im szerszego kontekstu układu sklepienia (zob. wyżej). Poza tym „w widoku z nawy” obaj archaniołowie znajdują się przed segmentem sklepienia z Duchem Świętym, a Bogurodzica ze św. Janem dopiero po następnym segmencie z tronującym Chrystusem. Przeczy takiej interpretacji również frontalne upozowanie obu archaniołów oraz niespotykana w ułożonych na zasadzie symetrii rzędach Deesis odmienność ich ubrań. Przegląd ukraińskiej ikonografii Deesis XV – początku XVI wieku – zob.: R. Biskupski, *Deesis na jednym podobrazii w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowy XVI wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 29(1986), s. 106–127; Патриарх Димитрій (Ярема), *Иконотис...*, s. 109–126.

<sup>40</sup> Występuje on w ikonach namiestnych Chrystusa w obu stosowanych ich wariantach – w całej postaci oraz półpostaci, lecz nie należy do częściej używanych rozwiązań: В. Александрович, *Волинська середньовічна іконографія...*, s. 25.

<sup>41</sup> To zjawisko odnotowano w oparciu o studia nad piśmiennictwem cerkiewnym tradycji kijowskiej: А. А. Турилов, *Южнославянские памятники в литературе и книжности Литовской и Московской Руси XV – первой половины XVI века. Парадоксы истории и географии культурных связей*, [в:] *Славянский альманах 2000*, Москва 2001, s. 247–285. Zgodnie z takim wnioskiem okazały się wyniki opracowania ówczesnej kijowskiej kultury artystycznej przez pryzmat ikonografii Opieki Bogurodzicy: В. Александрович, *Покров Богородиці...*, s. 271–359.

<sup>42</sup> В. Александрович, *Покров Богородиці...*, s. 341, 344.

średniowiecza oraz czasów nowożytnych<sup>43</sup>. Dostrzeżono w tym wykorzystanie dawniejszych wzorów, co dla ikonografii religijnej jest rzeczą oczywistą, niemniej „niezauważoną” w dotychczasowych rozważaniach nad przedstawieniami Zbawiciela w chwale i niedocenioną. To ignorowanie niepodlegających dyskusji powiązań udowodnił Igor Koczetkow w analizie ewolucji ikonografii i znaczenia tematu, prezentując swą wizję produktu autentycznej twórczości moskiewskiej bez powiązań z wcześniejszą tradycją, na sposób *deus ex machina*<sup>44</sup>. Nawet bez odwoływania się do znanych wzorów bizantyńskich<sup>45</sup> warto podkreślić, iż nie wypada przyjmować takiego podejścia chociażby ze względu na przedmiot przedstawienia – postać tronującego Chrystusa<sup>46</sup>, w której dostrzec można znane z odkrytych w wołyńskiej ikonie drugiej ćwierci XVI wieku ślady dużo wcześniejszego przekazu. Wyjątkowy dla ikonografii Chrystusa mankiet rękawa chitonu odsyła do wzorców kijowskich z połowy XI wieku<sup>47</sup>. Przy aktualnym stanie zachowania dorobku malarstwa średniowiecznego, szczególnie ukraińskiego, nie da się wytłumaczyć tak odległych powiązań, należy jednak patrzeć na nie w szerszym kontekście tradycji. Kontekst ten wyraźnie zaznaczył się w licznych przykładach tronującego Zbawiciela w spuściznie malarstwa bizantyńskiego, ukraińskiego oraz pojedynczych szkół rosyjskich, przede wszystkim nowogrodzkiej i moskiewskiej<sup>48</sup>. Chociaż przeprowadzone dotąd wstępne badania nie pozwalają jeszcze dociec istoty zjawiska (jest to temat dla samodzielnego studium), wyraźnie ujawniają naiwność poglądów pojedynczych badaczy rosyjskich co do „autochtonizmu” oraz „całkowitej”

<sup>43</sup> Przegląd ukraińskiej ikonografii tronującego Zbawiciela zob.: Патриарх Димитрій (Ярема), *Иконостас...*, passim. Ważne uzupełnienie przyniosła przemyska ikona drugiej połowy XV wieku z cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy na Wilczu w Przemysłu: О. Горда-Цибко, „Спас на престолі” з церкви Успіння Богородиці на Вовчу в Перемішлі зі збірки Музею Ставропілійського Інституту в колекції Національного Музею у Львові ім. А. Шептицького, [w:] *Щезлина свіатла. Руське мalarство иконове. Пам'яті Ромуалда Бискупського*, Biblioteka Tradycji, nr 86, Kraków 2009, s. 125–133.

<sup>44</sup> И. А. Кочетков, „Спас в силах”..., s. 56.

<sup>45</sup> Ich przegląd zob.: В. Г. Пуцко, *Византійське насліддя...*, ч. 1, s. 267–275; J. Lowden, *Manuscript Illumination in Byzantium, 1261–1557*, [w:] *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. Helen C. Evans, New Haven–London 2004, Fig. 9.7 (P. 263).

<sup>46</sup> В. Александрович, *Волинська иконографія...*, s. 29.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 18. Jest taki mankiet u Chrystusa w miniaturze koronacji księcia Jaropołka oraz jego małżonki z kijowskich miniatur *Psalterza Egberta*: М. Smorag Różycka, *Бизантійсько-руське мініатюры Кодексу Гертруды. О контекстах ідеових і артыстычных sztuki Русі Кіювської XI wieku*, Kraków 2003, il. II. Szczegół ten okazuje się dość częstym w malarstwie bizantyńskim owej epoki. Szereg przykładów, nie podkreślając samego zjawiska, zebrał: Н. Козак, *Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.*, Львів 2007, il. 58, 59, 62, 81, 85. Dodać do nich należy również bliskie chronologicznie przedstawienie wniebowstąpienia Chrystusa z cerkwi św. Sofii w Ochrydzie: R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei...*, Taf. 14. Odnaleziono go również w znanym XIII-wiecznym „Deesis” z pracowni obsługującej krzyżowców (Synaj, monaster św. Katarzyny Aleksandryjskiej): В. Александрович, *Волинська иконографія...*, s. 18. Zob. *Byzantium: Faith and Power...*, № 235.

<sup>48</sup> В. Александрович, *Волинська иконографія...*, s. 29–30.

oryginalności samej ikonografii<sup>49</sup>. Niewątpliwie bliżej prawdy był Bazyl Pucko, który podkreślił, będąc pod wrażeniem wspomnianej już synajskiej ikony św. Mikołaja, dostrzeżony w niej potencjalny bizantyński precedens wykorzystania tematu *Zbawiciela w majestacie* w Deesis<sup>50</sup>. Nie do przyjęcia jest natomiast dalszy ciąg jego wyводу: *Jednak nie posiadamy dowodów pozwalających stwierdzić, iż ostateczne ukształtowanie się ogólnego schematu zaszło właśnie tam, a nie w Rusi Moskiewskiej*<sup>51</sup>.

Trimorfon sklepienia lubelskiej kaplicy zdecydowanie przeczy idei moskiewskiej dominacji – nie jest w żaden sposób powiązany z tamtejszą tradycją, stanowi raczej reprezentacyjny ślad szerszego zjawiska o na razie zupełnie nieznanymi powiązaniach, którego przejawami są przedstawienia Zbawiciela w chwale w malarskich zespołach fundacji króla Władysława Jagiełły<sup>52</sup>. Można stwierdzić, że omawiany trimorfon historycznie poprzedza znanego w ikonach od drugiej połowy XV wieku ukraińskiej ikonografii Zbawiciela w chwale. Jego istotna odmienność od późniejszej obfitej spuścizny ukraińskiej (bardzo różnorodnej w jej poszczególnych przejawach) pozwala uznać lubelski fresk za prekursorski, i jako taki zasługujący na oficjalne miejsce w małym na razie poznanym procesie kształtowania się tradycji, który poza kompozycją sklepienia lubelskiego można prześledzić – ze względu na aktualną dostępność dorobku malarstwa ukraińskiego – wyjątkowo w nowszych przekazach.

## S U M M A R Y

### The Trimorphon with the Majestas Domini on the Vaulting of the Most Holy Trinity Chapel in Lublin Castle

The trimorphon with the Majestas Domini on the vaulting of the chapel in Lublin castle is preceded by a few rare representations in Ukrainian iconography of the Saviour in

<sup>49</sup> Doskonałym przykładem są wymienione już próby interpretowania nowogrodzkiej ikonografii Chrystusa tronującego jako uproszczenia adaptowanego „moskiewskiego” schematu „Zbawiciela w majestacie”: И. А. Кочетков, „Спас в сиях”..., s. 62–63. Dokładniejsze zestawienie wskazuje na znacznie szerszy zakres właściwej syntezy historycznej, w naturalny sposób zakorzenionej w niezmiennie obowiązujących w świecie chrześcijaństwa wschodniego pierwowzorach bizantyńskich: В. Александрович, *Волинська іконографія...*, s. 30–32.

<sup>50</sup> В. Г. Пуцко, *Византийское наследие...*, ч. 1, s. 236.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Geografia tego zjawiska obejmuje co najmniej osiem istniejących lub odnotowanych źródłowo zespołów malarskich (A. Różycka-Bryzek, *Niezachowane malowidła „graeco opere” z czasów Władysława Jagiełły*, „Analecta Cracoviensia” 19(1987), s. 295–318; eadem, *Malowidła ścienne...*, s. 155–165). Istnieje prawdopodobieństwo możliwości dodania do nich – aktualnie znanych jedynie z pobieżnej wzmianki z początku XVII wieku – malowideł kaplic lwowskich zamków Wysokiego oraz Niskiego: В. С. Александрович, *Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво...*, s. 278–279; idem, *Образотворче мистецтво...*, s. 202.

Glory. The rare representation of Christ in glory, surrounded by apocalyptic beings as symbols of the evangelists is complemented by a representation of the Holy Spirit as a dove in the company of two seraphim, all surrounded by the full figure paintings of the four archangels and a similar representation of the Theotokos with St John the Baptist. Below it, between the ribs of the Gothic vault is a pair of altars (thrones) and seraphim, and full-figure angels with candelabra in their hands.

Previous cursory comments on the fresco ignored the presentation in it of the early version of the iconography before it had become fixed. It continues the tradition, known from the upper field of fifteenth-century Byzantine icons of St. Nicholas with scenes from his life and the saints (Sinai, Monastery of St. Catherine of Alexandria). The figures of the Theotokos and St. John the Baptist form the Trimorphon. There are two sources for such an arrangement. The Christ with angels refers to the traditional decoration of the dome in monumental painting, the figures of the Virgin Mary and St. John of the Deesis are patterned on the famous eleventh-century arcades of the apse of the Kievan St. Sofia church. A necessity dictated by the shape of the field within the vault is also the placement of the thrones, seraphim, and angels with candlesticks "under the feet" of Christ. The presence of seraphim corresponds to the norm established by later representations, including in Ukrainian icons. The angels with candlesticks do not however correspond to the established iconography. Thus the arrangement of figures developed here not only unites elements of various origins, but at the same time also of a different content and meaning.

