

JOANNA KOTYŃSKA

## BIZANTYŃSKIE FRESKI Z CERKWI ZWIASTOWANIA W SUPRAŚLU

Dzieje bazylianów supraskich u swego źródła związane były z osobą Aleksandra Chodkiewicza, marszałka Wielkiego Księstwa Litewskiego i wojewody nowogródzkiego. On to w 1498 r. sprowadził z Ławry Pieczerskiej w Kijowie mnichów reguły Bazylego Wielkiego i osadził ich w Gródku nad górnym biegiem rzeki Supraśl. Jednak bliskie sąsiedztwo zamku skłoniło mnichów o surowej regule zakonnej do szukania miejsca bardziej odosobnionego. Przeniesienie zakonu do miejsca zwanego Hruđa lub Suchy Grąd, również nad rzeką Supraśl, nastąpiło w 1500 r.<sup>1</sup> Pierwszą budowlą klasztorną była niewielka, drewniana cerkiew pod wezwaniem Jana Ewangelisty, wyświęcona w 1501 r. W latach 1503-1510 /lub 1511/ z inicjatywy A. Chodkiewicza i J. Sołtana - metropolity kijowskiego i biskupa smoleńskiego, wzniesiono murowaną cerkiew pw. Zwiastowania NMP, stanowiącą centralny akcent późniejszego założenia klasztornego<sup>2</sup>. Pierwszym ihumenem podniesionym do godności archimandryty został Sergiusz Kimbar /1532-1565/, a monaster supraski zaczął nosić miano ławry. Za czasów Kimbara wybudowano nową cerkiew pod wezwaniem Zmartwychwstania Chrystusa, usytuowaną na sklepionych katakumbach, refektarz z kaplicą, oratorium, kuchnie i magazyny. W 1557 r. wewnątrz cerkwi Zwiastowania zostało ozdobione freskami bizantyńskimi<sup>3</sup>. Wiek XVI zamyka rozkwit ławry supraskiej. Po ogłoszeniu unii w 1596 r. na soborze brzeskim zmniejszyło się przejściowo znaczenie klasztoru, który opowiedział się wówczas za prawosławiem<sup>4</sup>. Brak wiadomości, kiedy przyjął unię, wiadomo tylko, że w 1614 r. mnisi suprascy byli już unitami<sup>5</sup>. Odtąd przywileje monasteru były łamane przez metropolitów i fundatorów, którzy ingerowali w zarządzanie majątkami, a liczne procesy umniejszyły jego stan posiadania. W 1636 r. archimandrytą supraskim został

Nikodem Szybiński, który dla cerkwi Zwiastowania zamówił w Gdańsku wspinały ikonostas, wykonany przez złotnika i snycerza Andrzeja Modzelewskiego<sup>6</sup>. W XVII i XVIII w. monaster rozbudowywał się. W latach 1635-1655 wzniesiono Pałac Archimandrytów, w 1691 r. wybudowano murowaną dzwonnice. Od 1687 r. działała w Supraślu drukarnia przeniesiona z soboru Świętej Trójcy w Wilnie. W 1771 r. przeprowadzono remont cerkwi Zwiastowania, a świątynia otrzymała wystrój rokokowy<sup>7</sup>.

Drugi rozbiór Polski zamknął okres pomyślności w dziejach monasteru, który wraz z okręgiem białostockim włączony został do Prus. Władze pruskie przeprowadziły konfiskatę dóbr klasztornych. W 1837 r. monaster przyłączył się do prawosławia. Z powodu braku funduszy na konserwację cerkwi, zbytekowe freski zabieleno wapnem<sup>8</sup>. W II poł. XIX w. archimandryta Nikołaj Dałmatow przeprowadził gruntowny remont cerkwi, podczas którego odsłonięto malowidła. We władzy bazylianów monaster pozostawał do I wojny. W latach międzywojennych umieszczono tu zakład wychowawczy. Później, w latach 30-tych mieściła się w klasztorze szkoła rolnicza, a część budynków zajmowała fabryka Zacherta. Podczas drugiej wojny w klasztorze stacjonowały wojska, które zdewastowały wnętrze cerkwi. Ikonostas został usunięty i spalony. W lipcu 1944 r. cerkiew Zwiastowania została wysadzona, a klasztor spalony. W 1945 r. z ruin cerkwi zdjęto i zabezpieczono ocalałe fragmenty fresków, zaś fundamenty świątyni pozostawiono w formie "trwałej ruiny".

Cerkiew Zwiastowania w Supraślu prezentowała typ monumentalnej budowli warownej, kształtujący się na ziemiach granicznych Polski, Litwy i Białorusi w XV i XVI w. Architektura cerkwi była przykładem harmonijnego połączenia, ze względu na formę, dwóch tradycji, które powstały w kręgu śródziemnomorskim i różnymi drogami docierały na północ: elementów bizantyńskiego Wschodu i zachodnioeuropejskiego gotyku. Cerkiew zbudowana była na planie prostokąta, z trójbocznie zamkniętą absydą, z czterema cylindrycznymi wieżami narożnymi. Kopuła z ośmiobocznym, wydłużonym bębniem i cztery wielkie, ostrołukowe szczyty umieszczone między wieżami, nadawały budowli charakter dośrodkowy, zgodny z tradycją Wschodu. Halowe wnętrze cerkwi z szeroką nawą główną i wąskimi bocznymi, zwieńczone

kopułą na ośmiobocznym bębnie wspartym na czterech filarach, wznosiło wrażenie jednolitej przestrzeni.

W 1557 r. ściany świątyni pokryte zostały freskami wyobrażającymi świętych kościoła wschodniego i sceny biblijne. Malarski wystrój cerkwi nawiązywał do nowego kanonu ikonograficznego, który wykształcił się po okresie ikonoklazmu i bez większych zmian stosowany był od XII wieku. Malowidła świątyni podporządkowane zostały regule hierarchii zstępującej, która obowiązywała w epoce bizantyńskiej w wyniku przypisania centralnej świątyni kopułowej, teologiczno-ideowych treści nawiązujących do teocentrycznej i hierarchicznej struktury świata<sup>9</sup>. Zgodnie z tym systemem dekoracji wnętrza, w cerkwi supraskiej rozwijają się kolejno następujące wątki treściowe: 1. doksologiczny, obrazujący chwałę Boga, rozwinięty w kopule i na tamburze, oraz chwałę Trójcy św. ukazaną na sklepieniu przed ikonostasem; 2. nowotestamentowy, przedstawiający cykl "wielkich świąt", umieszczony w górnej strefie ścian; 3. maryjny, przejawiający się w ilustracjach do modlitw i hymnów; 4. hagiograficzny, przedstawiający świętych kościoła wschodniego; umieszczony w najniższych strefach ścian i na dwóch filarach.

Podniebie kopuły w cerkwi Zwiastowania wypełniał wizerunek Chrystusa Pantokratora - władcy świata, ukazanego na tle firmamentu niebieskiego. Chrystus trzyma w lewej dłoni zamkniętą księgę, a prawą dłoń unoszącego w geście błogosławieństwa. Wokół Chrystusa, na pendentywach kopuły namalowano osiem wyobrażeń serafinów. Umieszczenie aniołów pierwszej triady najbliżej Stwórcy odzwierciedla doktrynę Pseudo-Dionizego mówiącą, że jedynie aniołowie dostępują wtajemniczenia w trójosobową naturę Boga. Przedstawienie aniołów sławiących Boga we wnętrzach świątyni ma tradycję wczesnochrześcijańską i związane było z liturgią mszy św.<sup>10</sup> Niżej, na tamburze podzielonym na pięć poziomych pasów, umieszczono postacie archaniołów i aniołów, poniżej proroków, apostołów, męczenników i świętych. Na pendentywach tamburu przedstawiono symboliczne postacie ewangelistów. Zarówno obecność serafinów na pendentywach kopuły, jak i ewangelistów na pendentywach tamburu można tłumaczyć - zgodnie z funkcją architektoniczną tych wspierających kopułę elementów konstrukcyjnych -

symboliczną rolę podtrzymywania Majestatu Pańskiego. W wymiarze kosmicznym rola ta odnosi się do bóstwa dźwiganego przez siły niebiańskie, w ziemskim - dotyczy wcielonego Logosu i jego nauki, której głównymi podporami są ewangeliści<sup>11</sup>.

Według tradycji bizantyńskiej, ściany świątyni ilustrowano postaciami świętych, męczenników, apostołów, Ojców Kościoła oraz epizodami ewangelicznymi odpowiadającymi głównym świętom obchodzonym w ciągu roku przez kościoł wschodni. Od XIII w. wystrój kościołów wzbogacony został nowymi motywami zaczerpniętymi z apokryfów, tekstów liturgicznych, hymnu Akathistos, kalendarza kościelnego i legend z życia świętych. W cerkwi Zwiastowania wątek nowotestamentowy, występujący na górnych strefach ścian nawy, reprezentowany był w cyklu "wielkich świąt". Spośród dwunastu głównych świąt roku ustalonych w kościele wschodnim w XII w. w cerkwi supraskiej przedstawiono ilustracje dziesięciu. Nie były one ściśle podporządkowane chronologii ewangelicznej. Na ścianie południowej namalowano: Zwiastowanie, Narodziny Chrystusa, Chrzest, Ofiarowanie w świątyni, Wskreszenie Łazarza, na ścianie północnej: Zstąpienie do piekieł, Przemienienie, Zesłanie Ducha Św., Wniebowstąpienie, na ścianie zachodniej - Wjazd do Jerozolimy. W powyższym cyklu ewangelicznym nie występuje scena Ukrzyżowania oraz Zaśnięcia Marii /Koimesis/, co w świątyni poświęconej Matce Boskiej jest niezwykle. Ten ważny epizod był szeroko ilustrowany zarówno w zabytkach bałkańskich, jak i ruskich.

W najbardziej eksponowanym miejscu wschodniej ściany świątyni, namalowana była scena Zwiastowania, rozdzielona zgodnie z Hermeneją na dwie części. Z lewej strony łuku tęczowego przedstawiono archanioła Gabriela i część napisu "BŁAGO", a po przeciwnej stronie Marię i dokończenie wyrazu "WIESZCZENIE".

Narodziny Chrystusa - widoczny na fotografii archiwalnej fragment kwatery z siedzącą niewiastą, to zapewne jeden z kilku epizodów, które tworzyły całą scenę Narodzenia, przedstawiający kąpiel Dzieciątka.

Ofiarowanie Chrystusa w świątyni - w cerkwi supraskiej scena następująca po Chrzcie Chrystusa, ukazuje Marię z Dzieciątkiem na ręku podchodzącą do ołtarza, przy którym pod bal-

dachimem stoi Symeon. Za Marią podąża św. Józef z parą gołębi w dłoniach. W ławie za ołtarzem stoi prorokini Anna trzymająca w jednej ręce rozwinięty rulon, drugą unosi w geście przepowiedni. Scena ta ukazująca wnętrze świątyni i mający nastąpić moment ofiarowania, należy do typu Praesentatio, w odróżnieniu od typu Hypapante-Occursus Domini, w którym Symeon wychodzi na spotkanie św. Rodziny przed świątynię jerozolimską<sup>12</sup>.

Przemienienie - scena namalowana na ścianie północnej, jest ilustracją tekstów Ewangelii św. Mateusza /17, 2-8/ i św. Łukasza /9, 32-36/. Postać Chrystusa w białej szacie, na tle trójpromienistej figury i jasnej mandorli wyraźnie dominuje nad pozostałymi. Prorocy Eliasz i Mojżesz, stojący podobnie jak Chrystus na wierzchołkach skał, zwróceni są ku Niemu. Apostołowie - Piotr, Jan i Jakub, w dynamicznych pozach, umieszczeni są poniżej, na tle góry. Obraz Przemienienia powtarzał schemat ikonograficzny stosowany w sztuce bizantyńskiej od XIV w., ukształtowany na podstawie rozpraw teologicznych. Przemienienie supraskie zredagowane było w duchu pism Mesaritesa, teologa z XII w., który zinterpretował stan emocjonalny apostołów: Piotr klęcząc przemawia, Jan i Jakub przerażeni upadają. Interpretowano także naturę świetlistości Góry Tabor i obecność mandorli wokół Chrystusa, która według Grzegorza Palamasa z XIV w. ujawniała obecność Trójcy Św.<sup>13</sup>

Wskrzeszenie Łazarza było sceną rozbudowaną, zajmującą kwatery na ścianie południowej i zachodniej. Środkową część kompozycji zajmowało cyborium wsparte na kolumnkach. Po obu jego stronach umieszczono dwie grupy ludzi: Chrystus z uczniami podążający z lewej strony /ściana pld./ i Łazarz spowity w całun, stojący obok sarkofagu w otoczeniu Żydów /ściana zach./. W tle pejzaż i architektura wyobrażająca miejsce cudu - Betanię.

Zesłanie Ducha Św. namalowane było w górnej strefie ściany północnej i ukazywało apostołów siedzących na półokrągłej ławie. Niektórzy z nich trzymają w dłoniach zwoje, inni błogosławią. Ponad apostołami widnieją wychodzące z nieba ogniste promienie Ducha Św. Poniżej, w półokrągłym polu przedstawiono alegorię Kosmosu pod postacią ukoronowanego starca, trzymającego w dłoniach białą chustę służącą do

umieszczenia w jej zagłębieniu dwunastu zwojów. Scena Pięćdziesiątnicy przedstawia zjednoczenie uczniów apostołów z Duchem Św.; obrazuje dążenia człowieka do zjednoczenia się z Bogiem i ukazuje łączność między nim a kosmosem<sup>14</sup>.

Poza scenami ilustrującymi podstawowe prawdy wiary stanowiącymi jeden wątek, w malowidłach supraskich był też drugi wątek odnoszący się do przedstawień wychwalających Bogurodzicę i obrazujący Akathistos".

"Akathistos" jest greckim hymnem dziękczynnym ku czci Bogurodzicy, powstałym w VI w. Twórcą jego był Romanos. "Akathistos" składa się z 24 strof, z których pierwszych dwanaście ma charakter narracyjny, opowiadający - według ewangelii św. Łukasza - o początkach życia Jezusa, od Zwiastowania do Ofiarowania. Pozostałe strofy dotyczą tajemnicy Wcielenia mają charakter liryczny i refleksyjny. Zakończeniem hymnu jest wezwanie do chwalenia Marii. Najwcześniejsze z zachowanych ilustracji tego hymnu datują się z XIII w. Na terenie Rusi "Akathistos" zaczęto obrazować w drugiej poł. XV w., kiedy to wprowadzono święto Pochwały Bogurodzicy i uroczyste nabożeństwo, podczas którego śpiewano hymn<sup>15</sup>. W Rumunii, ten dziękczynny hymn za ocalenie Konstantynopola, zaczęto ilustrować w związku z zagrożeniem tureckim. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jakie motywy towarzyszyły malarzowi i jego mecenasom umieszczającym w cerkwi supraskiej sceny z Akathistosa. Czy były one w jakimś stopniu wyrazem doświadczeń samego malarza, który pochodząc z Serbii, z agresją turecką musiał się zetknąć bezpośrednio? Czy były one raczej odbiciem nastrojów panujących w społeczeństwie polsko-litewskiego pogranicza w połowie XVI w.? Faktem jest, że postępy tureckie osiągnane zarówno w drodze dyplomatycznej, jak i zbrojnych akcji Porty Otomańskiej wzbudziły w Polsce i Wielkim Księstwie Litewskim poważny niepokój.

Pierwszych dwanaście strof hymnu ilustrowano scenami ewangelicznymi i apokryficznymi przyjętymi już w tradycyjnej ikonografii chrystologicznej. Dla następnych strof tworzono kompozycje nowe. Często przedstawiają one liczne momenty nabożeństwa w święto Pochwały Bogurodzicy z wystawieniem ikon Znamienie, Umilenie, Hodigitria. Kulminację tego uroczystego obrzędu stanowi chóralny śpiew hymnu. Ikonę Bogurodzicy umieszczano na środku świątyni w otoczeniu wiernych. W świą-

tyni tworzyły się inscenizacje wyobrażane potem na freskach. W cerkwi Zwiastowania ilustracją takiego obrzędu był fresk ukazujący ikonę Bogurodzicy umieszczoną na murach świątyni w otoczeniu postaci wiernych. Obraz ten jest ilustracją XXIV strofy Akathistosa wyrażającą prośbę ludzi:

"Zaiste, godna jesteś Matko wszelkiej chwały,  
któraś między wszystkimi świętymi  
Najświętsze zrodziła Słowo.  
Racz przyjąć teraz ten nasz dar,  
od wszelkiego nieszczęścia nas broń wszystkich,  
Od przyszłej kary wybaw nas,  
którzy pospoko do Ciebie wołamy: Alleluja"<sup>16</sup>.

Słabo czytelna scena na ścianie południowej jest zapewne ilustracją XV strofy Akathistosa, mówiącej o tajemnicy Wcielenia. Ukazuje ona stojącą frontalnie postać Bogurodzicy, na której piersiach umieszczono wizerunek Chrystusa Emmanuela na tle mandorli. Obraz ten należy do nieznanego na Zachodzie bizantyńskiego typu Marii Platytery, na Rusi rozpowszechniony pod nazwą Matki Boskiej Znamienija.

Nieczęsto spotykanym tematem w malarstwie cerkiewnym jest kompozycja zaczerpnięta z ikonografii serbskiej - "Spas Niedremannyje Oko" /Oko czuwające/. Scena umieszczona na północnej ścianie cerkwi, wyobraża Chrystusa Emmanuela leżącego na skałach i drzemiącego z otwartymi oczami. W lewej dłoni Chrystus trzyma zwój. Obok siedzi Maria, poniżej znajduje się mała postać sterca w koronie na głowie i prawdopodobnie z rogiem na ramieniu. Wcześniejsze przedstawienie tego tematu znajduje się w monasterze Protaton na Górze Athos i ukazuje Chrystusa jako dziecko leżące w łożu i śpiące z otwartymi oczami. Po obu stronach łoża umieszczono archaniołów Michała i Gabriela. Podobne obrazy można zobaczyć w kościele Peribleptos w Mistrze, w cerkwi św. Michała Archanioła w Lesnovo /Macedonia/, w Tismana, Humorze i Arbore /Rumunia/, gdzie obok Marii pojawiają się aniołowie trzymający narzędzia męki<sup>17</sup>. Temat przedstawienia Oka czuwającego wynika z tekstu psalmu 121 /2-4/: "Pomoc moja od Pana, który uczynił niebo i ziemię. Nie da zachwiać się nodze twojej, nie zaśnie chroniący ciebie. Wiedz, nie zaśnie i nie zdrzemnie się Ten, który chroni Izraela".

Ikonografia obrazu związana jest także z I strofą hymnu "Akathistos"<sup>18</sup>. Pierwsze strofy "Akathistosa" dotyczą Zwiastowania i ukazują cztery stadia rozmowy Marii z archaniołem Gabrielem. W sztuce Bizancjum i krajów podległych jej wpływom, w XIV i XV w. przeważał typ apokryficzny, w którym ukazywano dwa momenty Zwiastowania - przy studni i przy przędzeniu purpury /Prot Ew Jk 11, 1-3 i Ps Mt 9, 1-2/. Na ścianie południowej cerkwi supraskiej przedstawiono dwie sceny Zwiastowania: prawdopodobnie przy czerpaniu wody - ilustrującą II strofę hymnu - i przy przędzeniu purpury - strofy III-V<sup>19</sup>. Kompozycja ta wchodzi jednocześnie w cykl "wielkich świąt".

Strofa VI hymnu jest ilustracją Nawiedzenia. Przedstawia z lewej strony Marię, z prawej Elżbietę, w rozwianych szatach, obejmujące się i przytulone policzkami. W tle wznoszą się dwa wysokie domy.

XIII strofę "Akathistosa" ilustruje wchodząca w skład "wielkich świąt" scena Ofiarowania Chrystusa w świątyni. Rzymski dogmat Zmartwychwstania, odpowiadający wschodniemu Anastasis - Zejściu do otchłani, w cerkwi supraskiej namalowany był na ścianie północnej. Chrystus ukazany w jasnej, promienistej mandorli, zwrócony jest ku grupie świętych stojących z lewej strony kompozycji<sup>20</sup>. Scena ta należąca do cyklu "wielkich świąt" jest także ilustracją XXIII strofy hymnu:

"Udzielić pragnął łaski przebaczenia, za dawne winy ten  
co długi wszystkich ludzi gładzi.

We własnej więc przybliżył się osobie  
do tych, co oddalili się od jego łaski,  
a potargawszy cyrograf ich winy

Słyszysz z ust wszystkich wołanie: Alleluja"<sup>21</sup>.

Widoczna w niewielkim fragmencie scena ukazująca Bogurodzicę z dwoma archaniołami po bokach, jest - być może - częścią takich wielkich kompozycji poświęconych wysławianiu Marii, jak: Sobór Bogurodzicy, Pokrow, O ciebie radujetsja, Sąd Ostateczny, Wniebowzięcie. W XVI w. najgłębszą symbolikę zawierały ikony malowane według tekstów z liturgii Wasyla Wielkiego: "Dostojno jest" i "O ciebie radujetsja" /"Tobą radujemy się, błogosławione wszelkie stworzenie, sobór aniel-



ski, kościół święty i raj przesławny"/. Były to przeważnie bardzo rozbudowane kompozycje, w których tronująca w Raju Bogurodzica, otoczona wojskiem niebieskim wznosi się ponad sferę ziemską. Różnorakie przedstawienia ikonograficzne wynikają także z treści pochwalnej pieśni ku czci Bogurodzicy, śpiewanej w liturgii Jana Złotoustego. Czterem wersetom pieśni odpowiadają cztery obrazy, w których Maria przedstawiona jest w aureoli sławy, w otoczeniu archaniołów, proroków, świętych pustelników i błogosławionych<sup>22</sup>.

Na ścianie zachodniej znajdowała się scena ilustrująca epizod z Ewangelii św. Jana /rozd. 4/, a przedstawiająca spotkanie Chrystusa z Samarytanką przy studni Jakubowej.

Tematyce hagiograficznej poświęcone były niższe partie murów oraz dwa ośmioboczne filary, na których umieszczono całopostaciowe wizerunki świętych. Podłuczca ozdobione były piersiami świętych w medalionach. Na południowej ścianie cerkwi namalowano szereg ujętych frontalnie postaci świętych. Dwaj pierwsi - to anachoreci z kręgu egipsko-palestyńskiego. Rząd świętych rozpoczyna św. Paweł z Teb, który był wzorem życia pustelniczego. Przedstawiony jest jako starzec z białą brodą sięgającą piersi, okryty płaszczem, spod którego widoczna jest melota i epitrachilion - znak kapłaństwa. W obu dłoniach święty trzyma zwój. Zwrócony jest ku prawej stronie, dla zaznaczenia, że stoi na czele całej grupy. Legendę o tym świętym, znanym z wytrwałości i surowości praktyk ascetycznych spisał św. Hieronim w "Żywocie św. Pawła"<sup>23</sup>. Umieszczony obok św. Pawła następny anachoreta to św. Makary Egipski, zwany także Starszym lub Wielkim, żyjący w latach 300-390<sup>24</sup>. Charakterystyczny wygląd starca całego pokrytego włosami, spod których widać tylko stopy i dłonie, z bardzo długą brodą sięgającą stóp, z rękoma wzniesionymi w geście oranta - nawiązuje do wzorów z ruskich podlinników. Św. Makary był najwybitniejszym mnichem kolonii monastycznej założonej na pustyni Skete przez Ammona. Prawdopodobnie jedynym jego pismem ascetycznym jest "List do zakonników, w którym poucza o znaczeniu modlitewnej kontemplacji Boga"<sup>25</sup>.

Następny w rzędzie figuruje św. Paweł Biskup. Pokazany jako starzec z długą brodą, ubrany w tunikę zrobioną zapewne

z plecionych liści palmy, na nią nałożony jest epitrachilion. Na głowie ma nakrycie z plecionki, w lewej dłoni trzyma zwój. Przedstawienie anachoretów w malarskim wystroju cerkwi Zwiastowania, związane było z nawrotem do życia ascetycznego, popularnego szczególnie w XIV i XV w. I tak znaczne miejsca zajmują oni: w cerkwi kowalewskiej w Nowogrodzie, w soborze włodzimierskim, w cerkwi w Cozia, w Kaplicy Św. Trójcy na Zamku w Lublinie.

Szeroko potraktowany był w cerkwi supraskiej wątek męczenników. Obejmuje on trzy zachowane postacie żołnierzy-męczenników oraz grupę świętych, których identyfikacja jest trudna z uwagi na nieczytelność podpisów lub ich brak. Wizerunek świętego wojownika, ubranego w krótką tunikę, rzymską zbroję płytkową, z mieczem w dłoni i tarczą na ramieniu, jest jedynym zachowanym w całości przedstawieniem rycerza. Dwa pozostałe to - święty w zbroi, trzymający oburącz miecz oraz fragment postaci trzymającej w dłoniach strzałę. Oprócz nich jest także postać św. Jerzego, który we freskach supraskich ukazany jest nie w stroju żołnierza, lecz w tunice i z krzyżem - emblematem męczeństwa - w dłoni. Te cztery przedstawienia należą być może do grupy pięciu wizerunków wojowników - świętych Jerzego, Teodora Stratilatesa, Teodora Tirona, Dymitra i Prokopa. Przedstawienia tych świętych licznie pojawiały się w sztuce od XI w. Wizerunki rycerzy zdobią sobór św. Dymitra, cerkiew św. Cyryla w Kijowie, cerkiew w Jurjewie Polskim z XIII w., cerkiew w Stanesti.

Pozostałe zachowane z cerkwi postacie męczenników, ubranych w długie tuniki i z krzyżami w dłoniach to: święci Orestes, Bachus, Nikita, Makaris i Julita oraz grupa świętych niezidentyfikowanych.

Malowidła supraskie powstały w połowie XVI w. Wykazują jednak cechy stylistyczne typowe dla ostatniej fazy sztuki bizantyńskiej, jaką był renesans Paleologów trwający od połowy XIII w. do zdobycia Konstantynopola. Upadek Cesarstwa Bizantyńskiego w 1453 r. był wynikiem wielkich konfliktów w ówczesnym świecie. Imperium wskrzeszone przez Michała VIII Paleologa w 1261 r. nie potrafiło przewyciężyć wewnętrznych walk politycznych i religijnych, ani zapobiec rozbiciu ziem cesarstwa na posiadłości drobnych despotów. Cesarz zdobył je-

dy nie wschodnią część Peloponezu z nowym ośrodkiem sztuki bizantyńskiej w Mistrze. Imperium otoczone wrogami, pozbawione prymatu handlowego, traciło swoje terytoria. Ostatecznie ofensywa turecka i klęska pod Warną sprawiły, że w 1453 r. Konstantynopol został zdobyty przez Turków. Aktywność w dziedzinie myśli i sztuki jednak nie zmalała. Nastąpił wielki rozkwit malarstwa bizantyńskiego w stolicy Imperium, w Salonikach, na Peloponezie, na Górze Athos i w Trebizondzie nad Morzem Czarnym. Wspaniałym dziełem tego okresu w Konstantynopolu są mozaiki i freski w kościele Zbawiciela w Chora - Kariye Camii z pocz. XIV w. Reprezentują one styl elegancki i wyrafinowany. Obrazy o bogatej gamie odcieni kolorystycznych są wypełnione przez zwiewne, wydłużone, o pięknym rysunku postaci ludzi, pejzaże i architekturę. Styl Paleologów wprowadził wiele nowych motywów ikonograficznych, zaczerpniętych z ewangelii, apokryfów, legend z życia świętych, tekstów liturgicznych, menologium. Mnogość przedstawień doprowadziła do zmniejszenia się wielkości kompozycji, a w rezultacie do utraty wrażenia monumentalności na rzecz dekoracyjności. Nowy styl wprowadził do obrazu ruch, przestrzeń, bryłowatość. Pojawiły się niespokojnie rozwiane szaty, swobodne skręty ciał, pewna nerwowość w gestach postaci, żywe gestykulacje. Większość scen rozgrywa się na tle budowli inspirowanych wzorami antycznymi lub pejzażu. Częstym motywem jest owinięta na kolumnie, powiewająca draperia. Ogólny nastrój obrazów emanuje lirycznością i miękkością, upodabniając je do kompozycji rodzajowych. Malarstwo Paleologów przejawiało ogromną siłę ekspansji przenikając na wschodnie ziemie chrześcijańskiego świata.

Do Rosji nowy nurt sztuki dotarł poprzez ikony przywiezione z Konstantynopola oraz poprzez sprowadzanych tam greckich mnichów, z których najwybitniejszym był Teofan Grek. Do Macedonii sztuka bizantyńska docierała z Salonik i Konstantynopola poprzez wielkie słowiańskie środowisko religijno-kulturalne założone przez św. Klimenta i Nauma nad jeziorami Ohridzkim i Prespańskim. Stamtąd docierała do Serbii, której sztuka przejawiała zarówno elementy romańskie /dotarły dzięki mniichom łacińskim, którzy przybywali z Włoch lub klasztorów na wschodnim wybrzeżu Adriatyku/, jak i islamskie, szczególnie w ornamentyce. Oba te prądy - zachodni /włoski/ i wschodni /bizantyński/ - ukształtowały charakterystyczny obraz sztuki

serbskiej<sup>26</sup>. Wspaniałe malowidła epoki Paleologów w Serbii powstały w cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie, Św. Nikity w Čurcer, w Studenicy, Staro Nagoričane, Gračanicy, Manasiji, Ravanicy, Ljuostinji. Te ostatnie charakteryzują się szczególnie miękkim modelunkiem, jasnym kolorytem, dekoracyjnością szczegółów, wdziękiem i liryzmem. Z kolei sztuka serbska emanowała na kraje sąsiednie: Bułgarię, Mołdawię i Wołoszczyznę, w której powstały najwybitniejsze dzieła sztuki Paleologów. Są to freski w książęcym kościele Św. Mikołaja w Curtea de Arges i Cozia z XIV w. W XV i XVI w. za panowania Radu Wielkiego i Neagoe Basaraba nastąpił wielki rozkwit kultury i sztuki. Obaj władcy skupiali wokół siebie artystów pochodzących z Serbii i Grecji. Wybitnym dziełem z I poł. XVI w. są freski z cerkwi metropolitalnej w Curtea de Arges namalowane przez Dobromira, związanego z jeszcze dwoma malarzami - Dumitru i Chitropem<sup>27</sup>.

Analiza rysów ikonograficznych i cech stylowych fresków supraskich wykazuje wspólną tradycję z malarstwem serbskim. Z bogatej ikonografii serbskiej zaczerpnięte były typy niektórych kompozycji figuralnych np. "Oko niedriemannyje" i symboliczna postać kosmosu w scenie Pentekostu. Także motywy ornamentalne wykazują pewne podobieństwa z zabytkami serbskimi. Sposób stylizowania kolistych obramień do popiersi umieszczonych na gurtach cerkwi, ma swój pierwowzór w Žića i Staro Nagoricino. Większość motywów ornamentalnych podobnych do supraskich znajduje się w cerkwiach w Decany i Treskavać z XIV w.<sup>28</sup>

Analogie te potwierdzają kronikarski zapis o serbskim pochodzeniu malarza - Serbina Nektariego Malara. Mistrz supraski był może jednym z pierwszych, który podczas drugiej fali migracyjnej w XVI w. wędrował z Bałkanów przez Wołoszczyznę, gdzie pracowało już wielu malarzy Serbów i mnichów z Góry Athos, by dotrzeć wreszcie na północ, do cerkwi wzniesionej w Puszczy. I tak w czasach, gdy sztuka bizantyńska w Konstantynopolu już wygasła, w prowincjonalnej świątyni raz jeszcze zabłysło całe malarskie piękno hellenizmu bizantyńskiego.

## PRZYPISY

- 1 Kronika Ławry Supraślskiej. "Archeograficzeskij zbornik dokumentov odnosjaščychsia k istorii siewiero-zapadnoj Rusi" 9:1870 s. 1.
- 2 N. D a ł m a t o w. Supraśliskij błogowiescenskiy monastyr. Istoriko statičeskoje opisanie, S. Peterburg 1892 s. 43.
- 3 Tamże s. 56. W rejestrze Kimbara wymieniony jest autor fresków - "Serbin Nektarij Malar".
- 4 Tamże s. 84.
- 5 M o d e s t Archimandryta. Dokumenty odnosjaščychsia k'istorii Suprasl'skovo monastyra. "Viestnik Zapadnoj Rosji" 1:1867 s. 80.
- 6 D a ł m a t o w jw. s. 142.
- 7 Tamże s. 283.
- 8 Tamże s. 424.
- 9 A. R ó ż y c k a-B r y z e k. Ikonografia malowideł ściennych w kaplicy Sw. Trójcy na Zamku w Lublinie. Ze studiów nad malarstwem bizantyńsko-ruskim w Polsce. "Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki" 12:1976 s. 58.
- 10 A. R ó ż y c k a-B r y z e k. Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach Kaplicy Sw. Trójcy na Zamku w Lublinie. "Folia Historiae Artium". 13:1977 s. 19-50.
- 11 Tamże s. 48.
- 12 A. R ó ż y c k a-B r y z e k. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa 1983 s. 63.
- 13 A. R ó ż y c k a-B r y z e k. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. "Studia do Dziejów Wawelu" 3:1968 s. 259.
- 14 P. E v d o k i m o v. Prawosławie. Warszawa 1964 s. 172.
- 15 I. E. D a n i ł o w a. The frescoes of st. Pherapont monastery. Moskva 1970 s. 7.
- 16 A. B o b e r. Antologia patrystyczna. Kraków 1965 s. 530.
- 17 W. P o d l a c h a. Malowidła ścienne w cerkwiach Bukowiny. Lwów 1912 s. 117-119; J. S t e f a n e s c u. Ikonografia artei bizantine si a picturi feudale romanesti. București 1973 s. 158; R. H a m a n n-M a c L e a n. Die monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. München 1963 il. 346. Pod wpływem włoskim obraz przybiera formę bardziej rodzajową, a według zaleceń Harmenei - aniołowie trzymają w dłoniach wa-

chlarze. W malowidle z 1568 r. w monasterze Dochiariu /Athos/ Maria uchyla zasłonę ze śpiącego Chrystusa. Łączenie w tym temacie motywów sztuki zachodniej i bizantyńskiej stworzyło popularną w malarstwie włoskim XV i XVI w. adorację Dzieciątka przez Marię i anioły.

18 B o b e r jw. s. 522; W. I. A n t o n o w a, N. E. M n e w a. Katalog drevnorusskogo iskusstwa. 2:1963 s. 36.

19 B o b e r jw. s. 517-519.

20 Na fotografii archiwalnej widoczna jest jedynie po-  
łoża sceny. Prawdopodobnie była to kompozycja symetryczna,  
z Chrystusem w centrum powstającymi z grobów postaciami po  
Jego obu stronach.

21 B o b e r jw. s. 529.

22 D a n i ł o w a jw. s. 5; V. V. S k o p i n, L. A. S e n n i k o w a. Architekturno-chudożestvennyj ansambl Soloveskogo monastyra. Moskva 1982 s. 22.

23 Św. H i e r o n i m. Żywoty mnichów. Dialog prze-  
ciw Pelagianom. Przekład W. Szoldarski. Pisma Starochrześci-  
jańskich Pisarzy. T. 9 s. 23-33.

24 J. S z y m u s i a k, M. S t a r o w i e y s k i. Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa. Poznań 1971 s. 270-271.

25 B o b e r jw. s. 387-388.

26 V. M o l é. Sztuka Słowian Południowych. Wrocław 1962 s. 101-130.

27 R. Brykowski, T. Chrzanowski, M. Kornecki. Sztuka Rumunii. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979 s. 40-41; J. K ł o s i ń s k a. Ikony. Kraków 1973 s. 47. Autorka sugeruje podobieństwo fresków supraskich z malowidłami z Curtea de Arges autorstwa Dobromira.

28 L. L e b i e d z i ń s k a. Katalog wystawy «Freski z Supraśla». Białystok 1968; S. S z y m a ń s k i. Freski z Supraśla. Próba rekonstrukcji genealogii. "Rocznik Białostocki" 9:1972 s. 167.

#### DIE BYZANTINISCHEN FRESKEN AUS DER ORTHODOXEN VERKÜNDIGUNGSKIRCHE IN SUPRAŚL

##### Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Marschall des Grossfürstentums Litauen und Wojewode von Nowogródek, Aleksander Chodkiewicz, brachte 1498 die nach der Regel von Basilius des Grossen lebenden Mönche nach Supraśl. In den Jahren 1503-1510 /oder 1511/ wurde die gemauerte und befestigte orthodoxe Kirche errichtet, die der Verkündigung an Maria geweiht war. Das Kircheninnere wurde 1557 mit byzantinischen Fresken ausgemalt, die biblische und apokryphische Szenen,

Illustrationen zu den Akathistos-Strophen sowie Heilige der Ostkirche darstellten. Im Jahre 1944 wurde die Kirche gesprengt. Von der gesamten Polychromie konnten nur Freskenfragmente gerettet werden, die Märtyrergestalten darstellen.

Die Malereien von Supraśl knüpften an den ikonographischen Kanon an, der sich nach der Zeit des Ikonoklasmus herausgebildet hatte. Entsprechend der byzantinischen Tradition füllte das Bild des Pantokrators auf dem Hintergrund des Himmels das Kuppelgewölbe aus, umgeben von Seraphim, Erzengeln, Propheten, Aposteln und Heiligen. An den Wänden befanden sich Illustrationen zu den "grossen Freiertagen" sowie Szenen zu den Strophen des Akathistos, einer Dankeshymne für die Rettung Konstaninopels vor den Türken.

Die Malereien von Supraśl weisen für die letzte Phase der byzantinischen Kunst, die Renaissance der Paläologen, typische stilistische Züge auf. Die Analyse der ikonographischen Züge und Stilmerkmale der Fresken aus der Kirche von Supraśl brachte eine gemeinsame Tradition mit der serbischen Malerei an den Tag. Zahlreiche Analogien bestätigen die Chronikanmerkung über die serbische Herkunft des Malers Serbin Nekrarij Malar, der im 16. Jahrhundert vom Balkan an die Verkündigungskirche von Supraśl kam. Diese orthodoxe Kirche stellte auf polnischem Boden das älteste Echo des byzantinischen Hellenismus dar.



1. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, malowidła na ścianie północnej.  
Neg. nr 9428 IS PAN





2. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, malowidła na ścianie południowej. Neg. nr 9426 IS PAN



3. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, święci pustelnicy – malowidło na ścianie południowej.  
Neg. nr 9425 IS PAN



4. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, św. Nikita. Fot. A. Sadowska





6



7

5-7. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, święci  
męczennicy. Fot. A. Sadowska



8. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, św. Ba-  
chus. Fot. A. Sadowska



9. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, św. wojownik. Fot. A. Sadowska



10. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, św. Jerzy. Fot. A. Sadowska





11. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, fragment postaci św. wojownika. Fot. A. Sadowska



12. Supraśl, cerkiew Zwiastowania, fragment postaci św. wojownika. Fot. A. Sadowska