

MIROSŁAW PIOTR KRUK
Uniwersytet Gdański / Muzeum Narodowe w Krakowie

NADIA WYWIÓRSKA
Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

IKONY Z DAWNEJ CERKWI PW. ŚW. DEMETRIUSZA MĘCZENNIKA W CZARNEJ KOŁO UŚCIA GORLICKIEGO

Zespół ikon pochodzący z dawnej cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Czarnej w powiecie gorlickim pod wieloma względami stanowi wyjątkową grupę dzieł. Miejsce nieistniejącej już świątyni, dla której były przeznaczone, zajmuje inna drewniana budowla, wzniesiona w 1764 roku, w 1947 roku przemianowana na kościół rzymskokatolicki pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, pełniący funkcję filii parafii Matki Boskiej Wniebowziętej w Brunarach Wyżnych (dawnej cerkwi pw. św. Michała Archanioła) [il. 1]. W wizytacji z 1817 roku stwierdzono, że cerkiew filialna, podobnie jak patronacka, wzniesiona była z drewna (*tam parochialis quam filialis est lignea*) i przynależało do niej 409 „dusz”; ogółem parafia liczyła 1384 wiernych¹. W *Słowniku Geograficznym Królestwa Polskiego* Czarna jest wzmiankowana jako wieś o górzystym ukształtowaniu, należąca do powiatu grybowskiemu, licząca niespełna 388 mieszkańców, głównie narodowości ruskiej². O wcześniejszym wschodnim rycie odbywających się tu liturgii przypomina wyposażenie, częściowo zachowane we wnętrzu kościoła, m.in. nowożytny ikonostas przechowywany w dawnym sanktuarium wraz ze stojącym za nim ołtarzem (cs. *prestoł*) oraz ikona Opłakiwania Chrystusa z początku XVIII wieku w architektonicznym obramieniu. Ściany i stropy poszczególnych pomieszczeń

pokrywa dziewiętnastowieczna polichromia o motywach figuralnych i ornamentalnych, częściowo przemalowana w latach trzydziestych XX wieku [il. 2].

Na północnej ścianie nawy świątyni znajdują się dwie ikony – Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków³, umieszczona w ołtarzu bocznym [il. 3–4] oraz Chrystus Pantokrator w Chwale, wisząca obok⁴ [il. 5–6]. Druga z wymienionych ikon publikowana jest po raz pierwszy – po tym, jak zasłonięta na niespełna dwa stulecia olejnym przemalowaniem [il. 7], została odkryta w ramach konserwatorskiej pracy dyplomowej, przeprowadzonej w latach 2017–2019 na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki (dalej: WKiRDS) krakowskiej Akademii

¹ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, mikr. PP-302, sygn. 304, „Wizytacja kanoniczna Dekanatu Muszyńskiego, okręgu sądeckiego z 1817 roku, parafia Brunary”.

² *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 1, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1880, s. 737.

³ Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i św. Joachima i Anny, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., ok. 108×92 cm, przechowywana w obecnym kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej (d. cerkiew pw. św. Demetriusza Męczennika); repr. w: V. KARMAZIN-KAKOVSKIJ, *Mistectvo lemkiw'skoj cerkvi*, Rim 1975, il. 276, 287; M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*” w *ikonie Hodegetrii w otoczeniu proroków w Czarnej k. Uścia Gorlickiego*, [w:] *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Groniek, Kraków 2009, s. 215–248, il. 8–12; J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny*, Rzeszów 2017, s. 242; reprodukcje online: Cyfrowe Archiwum Jerzego Tura i Barbary Tondos, fot. W. Górski, 1969 (<http://www.lem.fm/archiwa/obiekt.php?search=Czarna&type=0&id=262>) (dostęp: 24.04.2019). Fotografia ikony z Czarnej na stronie: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Hodegetria> (dostęp: 24.04.2019).

⁴ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 108×89 cm, przechowywana w kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej.





1. Kościół rzymskokatolicki pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy (d. cerkiew pw. Demetriusza Męczennika) w Czarnej. Fot. N. Wywiórska, 2019



2. Wnętrze świątyni w Czarnej. Fot. M.P. Kruk, 2007



3. Ołtarz boczny z ikoną Matki Boskiej Hodegetrii w świątyni w Czarnej. Fot. M.P. Kruk, 2007



4. Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i śś. Joachima i Anny, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., ok. 108×92 cm, przechowywana w obecnym kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej (d. cerkiew pw. św. Demetriusza Męczennika). Fot. P. Gąsior, 2021



5. Ściana północna świątyni w Czarnej z ikoną Chrystusa Pantokratora. Fot. N. Wywińska, 2019



6. Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 108×89 cm, przechowywana w obecnym kościele pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Czarnej. Fot. P. Gąsior, 2019



7. Ostatnia Wieczerza, ikona, 1. poł. XIX w. 108×89 cm (kompozycja oddzielona od ikony Chrystusa Pantokratora i osadzona na nowym podobrazu w 2019 roku, obecnie eksponowana na południowej ścianie nawy świątyni). Fot. N. Wywiórska, 2019



8. Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 108×89 cm, MONS, nr inw. MNS/941/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



9. Mandylion, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 56,5×70 cm, MONS, nr inw. MNS/942/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu



10. Ukrzyżowanie, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 101×74 cm, MONS, nr inw. MNS/940/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

Sztuk Pięknych (dalej: ASP)⁵. Zakres pracy wykraczał poza standardowe zabiegi konserwatorskie, jako że odsłonięcie i zabezpieczenie warstwy oryginalnej, datowanej na koniec XVI – początek XVII wieku wymagało oddzielenia zakrywającej ją warstwy dziewiętnastowiecznego przemalowania i osadzenie jej na nowym podobrazu. Z kolei odsłonięcie wizerunku Chrystusa stanowiło asumpt do podjęcia dalszych badań i prób wskazania warsztatu dla tego obrazu, które doprowadziły do powiązania go ze wspomnianą wyżej ikoną Hodegetrii oraz trzema ikonami ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu (dalej: MONS): Święty Demetriusz Męczennik ze

⁵ N. WYWIÓRSKA, „Rozwarstwianie dwóch ikon malowanych na jednym podobrazu drewnianym: Chrystus Pantokrator (XVI/XVII w.) i Ostatnia Wieczerza (1. poł. XIX w.), pochodzących z dawnej cerkwi pw. św. Dymitra Męczennika w Czarnej. Próba charakterystyki warsztatu artystycznego pierwotnego malowidła”, praca magisterska pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Nowalińskiej, 2019, WKiRDS, ASP w Krakowie. Praca została nagrodzona w 2020 roku w ogólnopolskim konkursie „Najlepszy dyplom z kierunku konserwacja i restauracja dzieł sztuki (2018/2019 i 2019/2020)”.

scenami z życia⁶ [il. 8], Mandylion⁷ [il. 9] i Ukrzyżowanie⁸ [il. 10]. Rozpoznana grupa pięciu jednorodnych stylistycznie obrazów, datowanych na przełom XVI i XVII wieku, niewątpliwie pochodzi z jednego warsztatu artystycznego, a co szczególnie istotne – to rozpoznanie pozwala na częściową rekonstrukcję pierwotnej przegrody ołtarzowej w dawnej świątyni w Czarnej w dwóch wariantach: bez rzędu apostołskiego [il. 11] oraz z jego uwzględnieniem [il. 12]. Zaznaczyć przy tym należy, że drugi wariant jest czysto hipotetyczny z racji braku zidentyfikowanych ikon, które można by do niego przypisać.

Cały zespół wskazanych ikon składał się zatem na ikonostas, który w kategoriach ogólnoeuropejskich należałoby uznać za wczesnonowożytny, z punktu widzenia cech stylistycznych natomiast za przynależny jeszcze do średniowiecznej sztuki cerkiewnej, co w przypadku Sądeckiego stanowi nadzwyczajny przypadek. Rekonstrukcja uzupełniona została o ikonę Świętego Mikołaja, która jednakże jest dziełem odmiennym warsztatowo i późniejszym od pozostałych ikon, niemniej stanowi logiczne dopełnienie całości i być może z tą intencją wykonana została w innych okolicznościach⁹ [il. 13]. Niewykluczone, że tak też postąpiono z pozostałymi rzędami ikon, na których fundację w danej chwili być może nie stać było miejscowej społeczności i cały ikonostas ukończono później albo pozostawiono w minimalistycznej wersji. W przekonaniu o wspólnym pochodzeniu prezentowanego zespołu ikon utwierdza przeprowadzona analiza ikonograficzna i stylistyczna, wyszczególniająca ich cechy charakterystyczne i nakreślająca zarys artystycznej sylwetki ich

⁶ Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 108×89, MONS, nr inw. MNS/941/S; repr. w: H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku (ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu)*, „Rocznik Sądecki”, 12, 1971, s. 573–613, rys. 7; T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, il. 285b; H. DUĆ-FAJFER, *Kult i ikonografia św. Dymitra z Salonik na Łemkowszczyźnie*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, cz. 2, red. J. Czajkowski, Sanok 1994, s. 291–310, il. 12, 13; J. KŁOSIŃSKA, *Icons de Pologne*, Varsovie–Paris 1987, poz. kat. 52; M. JANOCHA, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, il. 244; M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu*, Nowy Sącz 2010, poz. kat. 40.

⁷ Mandylion, ikona, XVI/XVII w., 56,5×70, MONS, nr inw. MNS/942/S; repr. w: M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, il. 8 (jak w przyp. 6); eadem, *Geneza ikony*, „Almanach Sądecki”, 12, 2003, nr 2, s. 3–11, il. s. 8.

⁸ Ukrzyżowanie, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 101×74 cm, MONS, nr inw. MNS/940/S; repr. w: H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku*, il. 22 (jak w przyp. 6); R. BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, il. 75; M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, il. 42 (jak w przyp. 6); J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 158 (jak w przyp. 3).

⁹ Święty Mikołaj, ikona, dat. poł. XVII w., 92×73,5 cm, MONS, nr inw. MNS/943/S; repr. w: M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, il. 41 (jak w przyp. 6).

1. Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i św. Joachima i Anny
2. Chrystus Pantokrator w Chwale
3. Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia
4. Święty Mikołaj ze scenami z życia



6



5



1



8

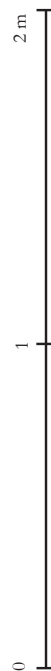
5. Mandylion
6. Ukrzyżowanie
7. Brama królewska
8. Przejście diakońskie



2



3



7

11. Rekonstrukcja pierwotnej przegrody ołtarzowej w dawnej świątyni w Czarnej – w wersji bez dodatkowych rzędów. Rys. N. Wywińska, 2021

1. Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków i św. Joachima i Anny
2. Chrystus Pantokrator w Chwale
3. Święty Demetriusz Męczennik ze scenami z życia
4. Święty Mikołaj ze scenami z życia



6

5. Mandylion
6. Ukrzyżowanie
7. Brama królewska
8. Przejście diakońskie
9. Rząd Deesis apostołskiego



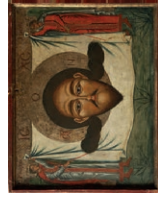
9



4



1



5



2



3



8



7





13. Święty Mikołaj ze scenami z życia, ikona, pocz. XVII w., 92×73,5 cm, MONS, nr inw. MNS/943/S. Fot. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu

twórcy. Na podstawie zachowanych dzieł można ogólnie wyznaczyć zasięg aktywności anonimowego malarza jako pokrywający się z obszarem przemyskiej eparchii. Na podstawie przedstawionych poniżej ustaleń przypisać mu można również ikonę chramową z nieistniejącej już cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Woli Krzywieckiej w okolicach Przemyśla, a więc przeciwnego krańca diecezji¹⁰ [il. 14].

Analiza wskazanego zespołu ikon stwarza okazję do poruszenia szeregu zagadnień dotyczących malarstwa ikonowego rozwijającego się na terenach północno-wschodniego łuku Karpat, związanych z działaniem warsztatów oraz formowaniem się w tym regionie wczesnych przegród ołtarzowych. Problematykę powiązaną z istnieniem i kształtowaniem się tych konstrukcji w cerkwiach z terenu dzisiejszej Małopolski i Podkarpacia, wraz ze wskazaniem na ich bałkański rodowód,

¹⁰ Zaśnięcie Bogurodzicy, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 111×93,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Woli Krzywieckiej, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej (dalej: MNZP), nr inw. 367; repr. w: S. SZYMAŃSKI, *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia* [Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, katalog wystawy], Warszawa 1967, il. VII, poz. kat. 11; *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*, red. B. Kiwała, J. Burzyńska, Kraków 1981, il. IX; M. JANOCHA, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, il. 257; idem, *Ikony w Polsce*, il. 177 (jak w przyp. 6).



14. Zaśnięcie Bogurodzicy, ikona, k. XVI – pocz. XVII w., 111×93,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Woli Krzywieckiej, MNZP, nr inw. MPH 367. Fot. Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej w Przemyślu

podejmowali między innymi Włodzimierz Jarema¹¹ oraz Zofia Szanter¹². Pierwszy ze wspomnianych bada-

¹¹ W. JAREMA, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku”, 1972, nr 16, s. 22–33; PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonoypys zachidnoi Ukrainy XVI–poc. XVII st.*, L'viv 2017, s. 247–278.

¹² Z. SZANTER, *Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej*, [w:] *Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia*, Rzeszów 1985, 93–135; eadem, *Powstanie nowożytniej formy ikonostasu w cerkwiach ruskich na południowo-wschodnich terenach Rzeczypospolitej w XVII wieku*, [w:] „Do piękna nadprzyrodzonego”. *Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, grekokatolickiego*, t. 1, red. K. Mart, Chełm 2003, s. 127–153; eadem, *Dorzecze górnej Ropy. Historia wsi i sztuka cerkiewna XVIII wieku*, Warszawa 2005, s. 28–40. Pionierem badań nad tym tematem był J.B. KONSTANTYNOWICZ (*Ikonoostas XVII wieku na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej*, [Sanok 1929], rkps w Muzeum Zamku w Łańcutu; idem, *Ikonoostas XVII w. w granicach dawnych diecezji: przemyskiej, bełskiej i chełmskiej: próba charakterystyki*, t. 2, Sanok 1930 [album fotografii]; Lwów, Biblioteka Naukowa im. W. Stefanyka, rkps nr. 4664 = L'viv's'ka nacional'na naukova bibioteka Ukrainy imeni V. Stefanyka; idem, *Ikonoostas: Studien und Forschungen*, t. 1, Lwów 1939); zob. W. DELUGA, *Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej: dokumentacja naukowa Jarosława Bohdana*

czy wskazał m.in. na serbskie i bułgarskie precedensy przegrody jedynie z dwoma przejściami, co traktowano niekiedy jako anomalie niegodną uwagi¹³. Tymczasem ikonostas mógł nie posiadać wrót południowych, niekoniecznych ze względów liturgicznych, tak jak np. w Posadzie Rybotyckiej: „Gdy cerkwie były mniejsze, bez pastoforiów lub z jednym, po stronie północnej, wtedy wrota diakońskie południowe nie były potrzebne”¹⁴. Michał Janocha podkreślił ostatnio, że pierwotne przegrody ołtarzowe południowo-zachodnich ziem ruskich to fenomen niedostrzeżony, zwłaszcza przez badaczy rosyjskich¹⁵. Obecny, niepełny stan wiedzy na temat pierwotnych ikonostasów, wynika z częściowego niezachowania tworzących je niegdyś ikon, jak i niemal zupełnego braku zachowanych elementów konstrukcyjnych¹⁶. Spośród polskich badaczy jedyny dotąd przykład przegrody ołtarzowej z końca XVI wieku z terenu zachodniej Łemkowszczyzny wskazał Jarosław Giemza, łącząc ze sobą rozproszone dziś ikony w muzeach polskich i lwowskich, pochodzące z cerkwi pw. Michała Archanioła w Pielgrzymce¹⁷ [il. 15]. Rekonstrukcje niskich ikonostasów o różnym stopniu zachowania przedstawiają badacze ukraińscy, analizując głównie dzieła ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie (dalej: NML). Do znamiennych i wielokrotnie przywoływanych przykładów trójrzędowych struktur o średniowiecznej genezie należą szesnastowieczne przegrody z cerkwi w Nakonecznem, Polanie i Turze na Ukrainie¹⁸.

Konstantynowicza, [w:] „Do piękna nadprzyrodzonego”, s. 212–225 (jak w przyp. 12).

- ¹³ PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukrainy XVI–poč. XVII*, s. 248 (jak w przyp. 11).
- ¹⁴ A. GRONEK, *O cechach szczególnych ikonostasu w cerkwi św. Onufrego w Posadzie Rybotyckiej*, [w:] *Mogiljans'ki Čytannja. Zbirnyk naukovykh prac*, 23: *Doslidžennja sakral'nyh pam'jatok Ukrainy*, Kyïv 2018, s. 119–125.
- ¹⁵ M. JANOCHA, *Ewolucja ikonostasu w sztuce cerkiewnej na terenie I Rzeczypospolitej*, „TECHNE. Seria Nowa”, 2018, nr 1, s. 79–106, literatura w przyp. 11–18.
- ¹⁶ Michał Janocha przypomniał przykłady (za Włodzimierzem Jarema) belek do montażu epistylonu Deesis z cerkwi pw. Świętego Ducha w Potyliczu i Uluczu oraz z cerkwi pw. Krzyża Świętego w Drohobyczu (ibidem, s. 84). Do zachowanych elementów należy też fragment listwy do ustawiania ikon z 4. ćw. XVI w., pochodzący z cerkwi pw. św. Paraskewy w Radrużu, zob. J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 198 (jak w przyp. 3).
- ¹⁷ J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 189–190 (jak w przyp. 3).
- ¹⁸ Do ostatnio opublikowanych artykułów zawierających analizę wspomnianych zespołów wraz z zaproponowaną rekonstrukcją układów przegród należą: M.I. FEDAK, *Ikonostas kinca XVI – počatku XVII st. iz cerkvy sv. Mykolaja s. Tur'je na Starosambirščyni*, „Visnyk Charkiv's'koï Derzavnoï Akademii Dizajnu ta Mystectv”, 2017, nr 6, s. 90–96; M. GELYTOVYČ, *Ikonostas cerkvy Pokrovy Presvjatoï Bogorodyci seredyni XVI stolittja iz s. Poljana l'viv's'koï oblasti: sprobna rekonstrukcii*, „Studii mystectvoznavč. Architektura. Obrazotvorčie ta dekorativno-vžytkove mystectvo”,

W przypadku przegrody z Czarnej przedstawiony w artykule wariant rekonstrukcji nie pretenduje do rozstrzygnięć ostatecznych, zwłaszcza w odniesieniu do formy całego ikonostasu, a otwartą kwestią pozostaje przede wszystkim dokładna liczba tworzących go rzędów. Propozycja rekonstrukcji opiera się na założeniu, że pierwotny wygląd przegrody winien być zbliżony do dwurzędowego ikonostasu w Pielgrzymce, na którego praktycznie pełną rekonstrukcję pozwala niemal komplet zachowanych elementów składowych, a zarazem nieco odmienną od trzyczędowych ikonostasów kręgu potylickiego. Problem w tym, że w rekonstruowanym ikonostasie z Czarnej nie można wskazać ani jednej z zachowanych ikon, która mogłaby utworzyć analogiczny rząd apostołski, zwany też rzędem Deesis, w ikonostasie z Czarnej. Tworzył go pochodł apostołów prowadzonych przez archaniołów Michała i Gabriela przed tron Chrystusa, przy którym w bezpośredniej bliskości trwali w nieustającej modlitwie Bogurodzica i Jan Chrzciel. Wniosek z tego taki, że albo takiego rzędu nie było w ogóle, co raczej mało prawdopodobne w świetle materiału porównawczego, albo że nie zachowała się żadna z tych ikon, tudzież że te dzieła wciąż jeszcze czekają na rozpoznanie.

Jak wspomniano, na wspólny typ tzw. niskiego ikonostasu, charakterystyczny dla Bałkan i Podkarpacia, wskazywał Włodzimierz Jarema¹⁹ i częściowo znajduje to potwierdzenie w osiemnastowiecznych wizytacjach dawnej diecezji przemyskiej, zachowanych w Zespole Archiwum Grekokatolickiego Biskupstwa w Archiwum Państwowym w Przemyślu²⁰. Ikonostas utożsamiano wówczas z terminem „Deisus / Deysus”, a jeśli rząd apostołski nie występował, zaznaczano to specjalnie, np. w wizytacji dekanatu dukielskiego napisano: „ikonostas bez obrazów apostołskich”²¹. Tożsame ze współczesnym, bez żadnych wątpliwości, rozumienie i opis struktury ikonostasu zawarte są dopiero w protokołach z połowy XIX wieku: „Ikonostas składa się z 2 kondygnacji na dolnej carskie wrata całkiem złożone [...] z jednego boku tychże jest obraz Matki Boskiej, z drugiej strony Zbawiciela. Obok są drzwi [...] lecz prostej roboty. W górnej kondygnacji jest 12 obrazów dwunastu Apostołów wokół Chrystusa Pana tj. Аpxиeпeя / a u nóг тeгоž czwartkowa Wieczera.

2017, nr 4, s. 31–43; eadem, *Ikonostas cerkvy Uspinnja Presvjatoï Bogorodyci s. Nakonečne – najpovnišyj ikonostasnyj ansambl' XVI stolittja*, „Visnyk L'viv's'koï Nacional'noï Akademii Mystectv”, 2019, nr 39, s. 73–88.

¹⁹ W. JAREMA, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach*, s. 26 (jak w przyp. 11).

²⁰ M.P. KRUK, „Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem” – kilka uwag na marginesie inwentarzy cerkiewnych, [w:] *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej-Bryzek*, red. W. Bałus i in., Kraków 2001, s. 207–230.

²¹ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Grekokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, sygn. 21, „Rewizja wizytacji dekanatu dukielskiego z lat 1775, 1780”, s. 5; M.P. KRUK, „Deisus dawną zwyczajną robotą”, s. 213 (jak w przyp. 20).

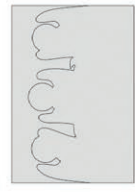
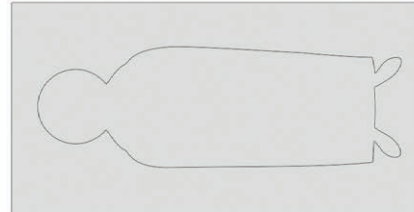
Przegroda ołtarzowa, kon. XVI w., z cerkwi pw. Archaniola Michała w Pieligrymce.

1. Carskie wrota – Zwiastowanie Bogurodzicy i św. Ewangeliści; 2. Chrystus Pantokrator – Spas w Silech; 3. Bogurodzica Hodigitria w otoczeniu Proroków, ze św. Joachimem i Anną; 4. Archanioł Michał i św. Mikołaj (MZL); 5. niezachowana ikona namieszna – wizerunek Świętego lub Świętej; 6. Mandylion; 7. niezachowana ikona w supraporcie drzwi diakońskich – być może Trójca Święta; 8. centralna ikona Deesis – Chrystus na Tronie, Bogurodzica, św. Jan Chryzostel, Archaniołowie Michał i Gabriel; 9. Św. Paweł; 10. Św. Piotr; 11. Św. Marek Ewangeliści; 12. Św. Mateusz Ewangeliści; 13. Św. Szymon; 14. Św. Filip; 15. Św. Jan Ewangeliści; 16. Św. Łukasz Ewangeliści; 17. Św. Bartłomiej; 18. Św. Jakub; 19. Św. Andrzej; 20. Św. Tomasz; 21. Ukrzyżowanie – pod krzyżem: Bogurodzica, Maria Magdalena, Maria Zona Kleofasa, Jan Ewangeliści, Józef z Arymaty i oraz wyszydzający Odkupiciela kapłani Żydowscy.



21

Z najstarszego, znanego ikonostasu cerkwi w Pieligrymce zachowała się do dzisiaj większość elementów: ikona chramowa Archaniola Michała i św. Mikołaja (MZL), namieszne ikony Bogurodzicy Hodigitria w otoczeniu Proroków, ze św. Joachimem i Anną i Chrystusa Pantokratora – Spasa w Silech (obie MNL), epistylon Deesis (ikona centralna i wizerunki ośmiu Apostołów w MZL, czterech Apostołów w MNL), wietrzaka ikona Ukrzyżowania (MBL), Mandylion (MNL) oraz carskie wrota z ikonami Zwiastowania Bogurodzicy i św. Ewangeliści (w cerkwi). W 1648 r. wrota zostały przywiezione w górnej partii oraz przy krawędziach i użyte jako podobrazie dla wykonania naprężonej ikony Hodigitria (rozdziałone w czasie niedawnej konserwacji). Ikonograficznie Ukrzyżowanie jest wprowadzeniem postaci św. Józefa z Arymaty w miejsce św. Longinosa oraz kapłanów żydowskich wyszydzających Odkupiciela. Pierwotnie ikony osadzone były na listwach przywierzonych do ściany ikonostasowej. Przebudowę ołtarzową oraz choroągę procesyjną z obrazami Archaniola Michała św. Jerzego (MZL) z cerkwi w Pieligrymce wykonał artef złożony co najmniej z dwóch malarzy. Ikony znajdujące się obecnie w kolekcji MNL zostały przewiezione z cerkwi w Pieligrymce do Lwowa na pocz. I. 80. XIX w. celem prezentacji na wystawie w muzeum Instytutu Staurologińskiego, skąd wraz z innymi zabytkami z terenu przemyskiej eparchii przekazane zostały w 1940 r. do MNL.



Tobą raduje się, Laski Pelna, wszelkie stworzenie,
Archanielski chór i ród ludzki,
O święty przybytku i raju duchowy,
dziewierwa podziwiało,
w Ciebie wcielił się Bóg i Dzieckiem był
przedwieczny Bóg nasz.
Wnetrności bowiem Twoje tronem uczynił
i łono Twoje większym było od nieba.
Tobą raduje się, Laski Pelna, wszelkie stworzenie.
(hymn liturgiczny)

0 0,5 1 2 m

Ikony znajdujące się w MZL i MNL przewiezione z cerkwi w 1964 r. (ktędy pozostawała nietrzykolorowa). Ikona Chrystusa Pantokratora – Spas w Silech określana jest w katalogu MNL jako niewiadomego pochodzenia, z terenu eparchii przemyskiej. Jej cechy stylistyczne, rozmiar oraz przebieg z Instytutu Staurologińskiego wskazują, że pierwotnie mogła wchodzić w skład ikonostasu cerkwi w Pieligrymce. Dopełnieniem przegrody były prawdopodobnie namieszna ikona z postaciami Świętego lub Świętej oraz ikona w supraporcje pn. drzwi diakońskich, być może z przedstawieniem Trójcy Świętej.

15. Rekonstrukcja przegrody ołtarzowej z cerkwi pw. Michała Archaniola w Pieligrymce z końca XVI wieku, repr. wg J. Giemza, *Cerkwie i ikony Lemkowszczyzny*, Rzeszów 2017, repr. na s. 189–190

Między tymi kondygnacjami jest otwór takowy jak szeroka cerkiew, a wysokości jednego sążnia, przez który baldachim i kapitele w ołtarzu widać²². Dwurzędowy ikonostas znajdował się również w cerkwi w Rybniku. W najniższym rzędzie umieszczono ikony Chrystusa i Matki Boskiej, a także carskie drzwi, a w drugim ikonę patronalną Wniebowstąpienia Pańskiego oraz – po obu jej stronach – ikony z apostołami²³.

Pomimo swego wyrazistego charakteru, ikony z Czarnej w literaturze przedmiotu nie były traktowane jako zespół spójny stylistycznie i warsztatowo. Skąpe są także wiadomości na temat poszczególnych dzieł. Wyjątkiem jest ikona Bogurodzicy Hodegetrii, przeanalizowana pod kątem ikonograficznym oraz przypisana jako dzieło końca XVI wieku do szerokiego kręgu ikon potylicko-drohobyckich, co stanowi podstawę dla obecnych rozważań²⁴. Stan badań dotyczący ikon Świętego Demetriusza, Mandylionu i Ukrzyżowania ogranicza się do krótkich wzmianek w starszych opracowaniach poświęconych malarstwu ikonowemu regionu Łemkowszczyzny i zbiorom ikon w Polsce. O obrazach wspomniano też przy okazji ich prezentacji na polskich i zagranicznych wystawach malarstwa cerkiewnego w Muzeum Narodowym w Krakowie, Wrocławiu oraz Museen der Stadt Recklinghausen²⁵.

Grupę trzech ikon z Czarnej przybliżyła Hanna Pieńkowska w artykule *Ikony z XVII i XVIII wieku (ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu)*, rozpoczynając przegląd obiektów z terenu Sądeckizny pochodzących z drugiej połowy XVII wieku²⁶. Na tak późne datowanie wpłynęło – może zbyt pochopne – powiązanie ikon z cerkwi św. Demetriusza z ikoną Proroka Arona z Maciejowej, opatrzoną

datą „1657”²⁷. Ponadto, zdaniem badaczki, w opozycji do przedstawień z początku i pierwszej połowy XVII wieku pozostają próby wprowadzenia modelunku podkreślającego przestrzenność form i tła oraz swobodniejsze traktowanie schematu kompozycyjnego²⁸.

Bez przekonania o wspólnej proveniencji i czasie powstania trzech przedstawień z Czarnej pisali Marian Kornecki i Tadeusz Chrzanowski, datując ikonę Świętego Demetriusza na drugą połowę XVII wieku, natomiast Ukrzyżowanie nawet na przełom XVII i XVIII wieku, łącząc obraz z ikoną Świętego Mikołaja z Czarnej²⁹. Jak wspomniano wyżej, ostatnia z ikon, również należąca do tych samych zbiorów muzealnych, istotnie zdaje się być późniejsza od podstawowego zespołu, a z pewnością odmienna stylistycznie³⁰.

Dodatkowo przez późne datowanie omawiane ikony automatycznie traktowano jako wytwór lokalnego ośrodka muszyńskiego, np. w opracowaniu Heleny Duć-Fajfer odnośnie do ikony Świętego Demetriusza³¹. Na czas powstania obrazów we wczesnych latach XVII wieku wskazał Romuald Biskupski, zwracając uwagę na sposób opracowania karnacji o ciemnej barwie i plastycznym, światłocieniowym modelunku, pojawiającym się wśród siedemnastowiecznych przedstawień³². Jako dzieła z pierwszej połowy XVII wieku figurują w katalogu zbioru ikon z Muzeum w Nowym Sączu³³. Wobec skrótowych i nieraz rozbieżnych informacji zawartych w literaturze oraz niemal zupełnego braku źródeł pisanych, okoliczności powstania i losy poszczególnych ikon najlepiej naświetla historia samej miejscowości oraz fundowanych dla niej świątyń.

Lokacja małopolskiej wsi Czarna nastąpiła w 1575 roku na mocy aktu biskupa krakowskiego Franciszka Krasieńskiego³⁴. Jej powstanie, podobnie jak licznych sąsiednich osad, nastąpiło w związku z długotrwałym procesem

²² Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, sygn. 405, „Wizytacja dekanatu drohobyckiego z roku 1843, Niedźwiedza, cerkiew Świętego Mikołaja Mirskiego”, s. 191; M.P. KRUK, „*Deisus dawną zwyczajną robotą*”, s. 214 (jak w przyp. 20).

²³ Archiwum Państwowe w Przemyślu, Zespół Archiwum Greckokatolickiego Biskupstwa w Przemyślu, sygn. 405, „Wizytacja dekanatu drohobyckiego z roku 1843, Rybnik, cerkiew Wniebowstąpienia Pańskiego”, s. 260; M.P. Kruk, „*Deisus dawną zwyczajną robotą*”, s. 214 (jak w przyp. 20).

²⁴ M.P. Kruk, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 224–225 (jak w przyp. 3).

²⁵ Ikonę Ukrzyżowanie eksponowano na wystawach w Muzeum Narodowym w Krakowie i Wrocławiu w 1964 r. (zob. M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, s. 203 [jak w przyp. 6]) oraz wraz z przedstawieniem św. Demetriusza podczas pierwszej zagranicznej wystawy polskich zbiorów ikon, zob. J. KŁOSIŃSKA, *Ikonen aus Polen*, Museen der Stadt Recklinghausen 1966, poz. kat. 78, 85.

²⁶ H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku*, s. 596, il. 22, 25 (jak w przyp. 6).

²⁷ Ibidem, s. 597. Współcześnie osiemnastowieczna ikona Proroka Arona z Maciejowej przypisana jest do grupy dzieł monogramisty C.Z., zob. A. GRONEK, *Jeszcze o ikonach monogramisty C.Z. Przyczynek do studiów nad malarstwem cerkiewnym polsko-słowackiego pogranicza*, [w:] *Sztuka pograniczy: studia z historii sztuki*, red. L. Lameński, E. Błotnicka-Mazur, M. Pastwa, Lublin 2018, s. 241–259.

²⁸ H. PIEŃKOWSKA, *Ikony sądeckie XVII i XVIII wieku*, s. 597 (jak w przyp. 6).

²⁹ T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, s. 453–454 (jak w przyp. 6).

³⁰ Zob. przyp. 9.

³¹ Pochodzenie z ośrodka muszyńskiego ikony św. Demetriusza z Czarnej podkreślała HELENA DUC-FAJFER (*Kult i ikonografia św. Dymitra*, s. 304–307 [jak w przyp. 6]).

³² R. BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, „Polska Sztuka Ludowa”, 39, 1985, nr 3–4, s. 153–176.

³³ M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, s. 27, 47–48, poz. kat. 8, 40–42 (jak w przyp. 6).

³⁴ J. CZAJKOWSKI, *Studia nad Łemkowszczyzną*, Sanok 1999, s. 81.

osadniczym, rozpoczętym w końcu XIV wieku, znacznie nasilonym od połowy XVI i zakończonym w wieku XVII, który poskutkowało zasiedleniem niezamieszkałych terenów Beskidu Niskiego i Sądeckiego przez ludność wołosko-ruską, należąca do prawosławnego kręgu kulturowego³⁵. Pozwolenie na założenie Czarnej uzyskał Grzegorz Szredziński, poddany biskupi z Jaszkowej³⁶, nadając miejscowości nazwę od pobliskiego potoku³⁷. Czarna wraz z wsiami Czertyżne i Stawisza tworzyły wschodni kraniec tzw. państwa muszyńskiego, którego opis tak rozpoczął pierwszy monografista Muszyny Władysław Bębynek: „Ciekawy to niezwykle rodzaj starostwa duchownego i jedyny dotąd w swoim rodzaju w stosunku do starostw królewskich, jak i innych starostw duchownych i świeckich”³⁸. Ciekawy, ponieważ na ziemiach stanowiących latyfundiów rzymskokatolickiego biskupstwa krakowskiego, będących zarazem najdalej wysuniętym na zachód krańcem kultury wschodniej, we względnie przychylnych okolicznościach rozwijała się sztuka cerkiewna, w tym także malarstwo ikonowe³⁹.

Datę budowy obecnego kościoła w 1764 roku poświadczają *Wykaz drewnianych kościołów i cerkwi Galicyi Tadeusza Spissa z 1912 roku*⁴⁰. Rok ten podaje też Dmytro

Błażejowski, dodając, że niewielka świątynia w 1823 roku przeszła renowację, polegającą na wydłużeniu prezbiterium⁴¹. Wzmiankowany jest także remont kościoła z 1930 roku, podczas którego najprawdopodobniej wymieniono pokrywający połacie dachu gont na blachę oraz wykonano renowację polichromii wewnątrz świątyni autorstwa S. Tenerowicza ze Lwowa⁴², o którym mówi napis fundacyjny zachowany w sanktuarium⁴³. W 1934 roku parafia Brunary została przyłączona do Apostolskiej Administracji Łemkowszczyzny⁴⁴. Jak można się dowiedzieć z wykazu cerkwi unickich byłego województwa rzeszowskiego, w latach powojennych świątynia w Czarnej pozostawała pod opieką miejscowej ludności. W 1947 roku cerkiew została przemianowana na kościół rzymskokatolicki, stale pełniąc funkcję kościoła pomocniczego parafii w Brunarach⁴⁵.

O wiele mniej wiadomo niestety o poprzedniczkach obecnej świątyni, w tym także pierwotnej cerkwi, dla której zapewne powstał omawiany zespół ikon. Można przypuszczać, iż aktualną świątynię poprzedzały dwie budowle, z których najpewniej pochodzą zachowane fragmenty wyposażenia. Czas fundacji pierwszej cerkwi bliski był zapewne daty lokacji wsi. Toteż cerkiew, a także fundowane dla niej ikony, przeznaczone były dla społeczności prawosławnej, świątynia zaś podlegała eparchii przemysko-

³⁵ G. JAWOR, *Northern Extent of Settlement on the Wallachian Law in Medieval Poland*, „Res Historica”, 2016, nr 41, s. 35–49.

³⁶ J. CZAJKOWSKI, *Studia nad Łemkowszczyzną*, loc. cit. (jak w przyp. 34).

³⁷ J. RIEGER, *Toponomastyka Beskidu Niskiego i Bieszczadów Zachodnich*, [w:] *Łemkowie. Kultura – Sztuka – Język. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Komisję Turystyki Górskiej ZG PTTK Sanok, dn. 21–24 września 1983 r.*, red. J. Gajewski, Warszawa–Kraków 1987, s. 122.

³⁸ W. BĘBYNEK, *Starostwo Muszyńskie – własność biskupstwa krakowskiego*, Lwów 1914, s. 1.

³⁹ Np. R. BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe od XV*, s. 153–176 (jak w przyp. 32); R. GRZĄDZIELA, *Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na pocz. XVI w.*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*, s. 207–267 (jak w przyp. 6); 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 grekokatolickiego w Kościele powszechnym*, red. S. Stępień, Przemysł 2000, s. 157–164.

⁴⁰ T. SPIS, *Wykaz drewnianych kościołów i cerkwi Galicyi*, Lwów 1912, s. 22. Rok 1764 jako datę budowy cerkwi podają też: *Sematyzm svego klira greko-katolickiego eparchij soedinenych Peremyskoi, Samborskoj i Sjanockoi na rik 1898*, Przemysł 1898; *Sematyzm greko-katolickiego duchowenstva apostolskoj administracii Lemkivscyny*, Lwów 1936; *Zabytki architektury i budownictwa w Polsce*, z. 13: *Województwo rzeszowskie*, red. Brykowski, Warszawa 1973 (= Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, 7); *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1972*, za: R. BRYKOWSKI, *Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpackiej*, Wrocław 1986, s. 103. Taką datę podaje też V. KARMAZIN-KAKOVSKIJ (*Mistectvo lemkiw'koj cerkvi*, s. 58 [jak w przyp. 3]). Należy jednak zwrócić uwagę, że fotografie dot.

cerkwi w Czarnej zostały przemieszczone najprawdopodobniej ze zdjęciami cerkwi z miejscowości Czarne. Wnętrze cerkwi św. Demetriusza w Czarnej ukazują il. 275–277 i 287–289. Wypisy z literatury odnośnie do budowy obecnej cerkwi w Czarnej zawarte są także w notatkach archiwalnych Romualda Biskupskiego, dostępnych online: <http://serwer1363362.home.pl/iedziedzictwo/archiwistyka/Biskupski/index.html> (dostęp: 13.05.2019).

⁴¹ D. BŁAŻEJOWSKI, *Historical Sematism of the Eparchy of Peremysl Including the Apostolic Administration of Lemkivscyna (1828–1939)*, Lviv 1995, s. 116.

⁴² Najpewniej Stanisław Tenerowicz – 1888–1959 (Kraków) artysta scenograf, w 1944–1945 pracownik Państwowego Polskiego Towarzystwa Dramatycznego we Lwowie, następnie Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach, Miejskich Teatrów Dramatycznych w Krakowie i in. Po II wojnie światowej kierownik działu scenotechniki w Teatrze im. Słowackiego, wykładowca ASP w Krakowie, <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/23526/stanislaw-tenerowicz> (dostęp: 17.12.2020).

⁴³ Karta ewidencyjna obecnego ikonostasu z d. cerkwi pw. św. Demetriusza w Czarnej, oprac. J. Gieźma, 2017. Wszystkie karty wyposażenia kościoła w Czarnej zostały udostępnione dzięki uprzejmości ich autora.

⁴⁴ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 220 (jak w przyp. 3).

⁴⁵ R. BRYKOWSKI, *Wykaz dotyczący losów unickich cerkwi na obszarze byłego województwa rzeszowskiego w latach 1939–1997*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi” oraz artykuły zamówione przez Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie*, red. A. Marek [et al.], Rzeszów 1997, s. 298.

-samborskiej. W roku 1641 majątki cerkwi w Czarnej, a także pobliskiej Piorunki, zostały przyłączone do parafii pw. św. Michała Archanioła w Brunarach Wyżnych. Decyzja wydana z ramienia biskupa krakowskiego Jakuba Zadzika wynikała zapewne z wcześniejszego zakazu erygowania nowych parafii greckokatolickich na terenie państwa muszyńskiego, wydanego przez biskupa Marcina Szyszkowskiego w 1626 roku⁴⁶.

Być może już dla drugiej w kolejności świątyni powstał ikonostas zachowany w prezbiterium obecnego kościoła w Czarnej, którego wykonanie poświadcza napis z datą: „АХПΘ СЕРТЕ(М). S.” (1689 września 6), umieszczony nad południowymi drzwiami diakońskimi. Data ta dotyczy dolnej części ikonostasu – rzędów namiestnego i świątecznego. Strefa górna – Deesis apostołskie oraz kartusze z przedstawieniami proroków – o niższym kunszcie wykonania są późniejsze i pochodzą z początku XVIII wieku⁴⁷.

Pierwotna przegroda mogła więc pełnić swoją funkcję najdłużej do wspomnianego roku 1689. Po jej demontażu poszczególne ikony zapewne nadal były eksponowane na ścianach świątyni, o czym mogłyby świadczyć wtórnie wykonane otwory służące ich zawieszeniu, widniejące u góry podobraz. W okresie powojennym zespół uległ częściowemu rozproszeniu. Trzy obrazy – Święty Demetriusz Męczennik, Mandylion i Ukrzyżowanie zostały przewiezione z cerkwi do Składnicy Muzealnej w Muszynie w ramach akcji zabezpieczającej dzieła sztuki z opuszczonych cerkwi z terenów dzisiejszej Łemkowszczyzny, przeprowadzonej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Hannę Pieńkowską w latach 1947–1949 i rok później włączone do kolekcji Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu, gdzie są prezentowane na stałej ekspozycji sztuki cerkiewnej. W ten sam sposób do muzealnych zbiorów trafiła również wspomniana ikona Świętego Mikołaja⁴⁸.

O ile obiekty znajdujące się w nowosądeckim Muzeum szczęśliwie uniknęły poważniejszych uszkodzeń, to historia nie oszczędziła niestety pozostałych dwóch ikon, niezmiennie przechowywanych w kościele w Czarnej – Bogurodzicy Hodegetrii i Chrystusa Pantokratora. Obydwa dzieła, należące do najstarszego wyposażenia świątyni, uległy znaczącym przekształceniom. Hodegetria – niestety już tym nieodwracalnym, spowodowanym nieprawidłowymi działaniami konserwatorskimi⁴⁹. Otoczona przez parafian szczególnym kultem ikona Bogurodzicy po wymianie ikonostasu została umieszczona w późnobarokowym bocznym ołtarzu, usytuowanym po północnej stronie nawy obecnej świątyni. Wcześniej jednak, przypuszczalnie ok. połowy XVII wieku, obraz został przema-

lowany w duchu nowożytnym, o czym jedynych informacji dostarczają przypadkowe fotografie archiwalne⁵⁰. Choć mało czytelne, przekonują o wysokim poziomie artystycznym barokowych ujęć, stylistycznie nawiązujących do malarstwa lwowskiego tego czasu, z kręgu dzieł malarza Fedora Seńkowicza⁵¹. Cenne w tym przypadku przemalowanie, błędnie uznane za dziewiętnastowieczne, zostało usunięte podczas konserwacji ikony Hodegetrii, przeprowadzonej w 2001 roku. Niestety, w wyniku zbyt głębokiego przemycia doszło także do uszkodzenia pierwotnej malatury dzieła w miejscach newralgicznych – twarzy postaci głównych, a także srebrzonego, goldlakowanego tła, wtórnie pokrytego żółtawym lakierem⁵².

Natomiast ikona Chrystusa Pantokratora w Chwale została w całości przemalowana, najpewniej w pierwszej połowie XIX wieku, a wykonana bezpośrednio na niej kompozycja o prowincjonalnym charakterze i zupełnie innej ikonografii prezentowała scenę Ostatniej Wieczerzy. W takim stanie obraz był eksponowany we wnętrzu kościoła co najmniej do końca lat sześćdziesiątych XX wieku, co potwierdza fotografia archiwalna z 1969 roku⁵³.

Przed rozpoczęciem konserwacji ikona przechowywana była na plebanii kościoła. Dużego rozmiaru tablica – zapewne również z powodu samoczynnie powstałych odkrywek, ukazujących fragmenty pierwotnego malowidła – zwróciła uwagę pracowników nowosądeckiego oddziału WUOZ podczas przeprowadzania wpisów do Rejestru Zabytków wyposażenia cerkwi w Czarnej. Ze względu na specyficzny stan zachowania obiektu (dwie warstwy malarskie położone na jednym podobrazu), obraz w 2017 roku został przekazany do Pracowni Przenoszenia i Rozwarstwiania Malowideł Sztalugowych Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie. Przewidziany dla tego obiektu zabieg rozwarstwiania stanowił jedyną szansę odsłonięcia pierwotnej kompozycji z jednoczesnym zachowaniem przemalowania. W rezultacie pomyślnie przeprowadzonych prac, odsłonięto pierwotne malowidło ukazujące Chrystusa tronującego w otoczeniu

⁴⁶ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 220 (jak w przyp. 3).

⁴⁷ Karta ewidencyjna (jak w przyp. 43).

⁴⁸ M.T. MASZCZAK, *Ikony w zbiorach*, s. 202 (jak w przyp. 6).

⁴⁹ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 221–223 (jak w przyp. 3).

⁵⁰ Wygląd ikony Hodegetrii z Czarnej sprzed konserwacji ukazują fotografie: Cyfrowe Archiwum Jerzego Tura i Barbary Tondos, W. Górski, 1969, <http://www.lem.fm/archiwa/obiekt.php?search=Czarna&type=0&id=262> (dostęp: 24.04.2019); reprodukcja powtórzona w publikacji: V. KARMAZIN-KAKOVSKIJ, *Mistectvo lemktiv'koj cerkvi*, il. 287 (jak w przyp. 3) oraz fotografia kolorowa wykonana przez autorkę ostatniej konserwacji; repr. w: M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, il. 12 (jak w przyp. 3).

⁵¹ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 228 (jak w przyp. 3); idem, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011, s. 274.

⁵² Ingerencja w pierwotną strukturę dzieła jest niewątpliwa, jednak dokładny zakres i rodzaj przekształceń należy ustalić na drodze badań konserwatorskich i technologicznych.

⁵³ Cyfrowe Archiwum Jerzego Tura i Barbary Tondos, W. Górski, 1969, <https://www.lem.fm/archiwa/obiekt.php?c1=3&c2=3&id=262> (dostęp: 24.04.2019).

przenikających się, barwnych mandorli, prezentujące niemal idealny stan zachowania. Oddzielona dziewiętnastowieczna kompozycja z Ostatnią Wieczerzą została przeniesiona na nowe drewniane podobrazie. Po zakończeniu prac w 2019 roku obydwie ikony – już jako odrębne dzieła – powróciły do wnętrza kościoła w Czarnej i obecnie są eksponowane w nawie świątyni.

Z powyższych względów ikona Pantokratora w Chwale z Czarnej jak dotąd pozostała nieznaną literaturze przedmiotu. Ten typ ikonograficzny w zachodnioruskim malarstwie występował w szerokim przedziale czasowym, od drugiej połowy XV do pierwszej połowy XVII stulecia, tworząc jedną z najliczniejszych grup tematycznych⁵⁴. Powszechność wizerunku wiązała się z formowaniem w tym czasie struktury i programu ikonograficznego przegród ołtarzowych, w których przedstawienie Chrystusa było tradycyjnie umieszczane – wzorem rozwiązań bałkańskich i mołdawskich – w dolnej strefie po prawej stronie wrót carskich, w odróżnieniu od układów na Rusi północnej i środkowej, w których ikona Spasa w siłach zajmowała centralne miejsce w rzędzie Deesis. Tak też pierwotnym przeznaczeniem ikony z Czarnej było umieszczenie jej w rzędzie namiestnym przegrody ołtarzowej, w którym tworzyła parę z przechowywaną w kościele ikoną Bogurodzicy Hodegetrii. Taką funkcję potwierdza również wielkość obydwu przedstawień oraz ikony Świętego Demetriusza, malowanych na podobrazach o takiej samej wysokości, mierzących 108 cm.

Pomimo powszechności występowania, ikon Chrystusa w Chwale w polskich zbiorach zachowało się jedynie kilka. Należą do nich dwie ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku (dalej: MHS), w tym najstarsza z drugiej połowy XV wieku z Nowosielec⁵⁵ oraz z XVI wieku z Surowicy⁵⁶, cztery szesnastowieczne przedstawienia przechowywane w Składnicy ikon w Łańcucie (dalej: MZŁ), w tym zachowana fragmentarycznie ikona ze Świątkowej Wielkiej oraz z w znacznym stopniu

niezachowaną warstwą malarską ikona z Kotania⁵⁷, ikona z połowy XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK), wykonana w kręgu Malarza ikony Chrystusa w Chwale z Jamnej k. Grybowa⁵⁸, jak również datowana na XVII wiek ikona z Nowosielec Kozickich w zbiorach Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (dalej: MBL)⁵⁹.

Przedstawienie Zbawiciela na Mocach, będące jednym z wariantów ikonograficznych Chrystusa Pantokratora, ukazujące Chrystusa w dzień Sądu Ostatecznego, ma swoje źródło w tekstach biblijnych, czerpiąc motywy z wizji proroków: Izajasza (Iz 6, 1–3), Ezechiela (Ez 1, 4–28) i Daniela (Dn 7, 9–10), a także Apokalipsy św. Jana (Ap 4, 2–9)⁶⁰. Wizerunek Chrystusa w Chwale jako obrazu o reprezentacyjnym charakterze, otoczanego mocnym kultem, przejawia względną niezmienność kompozycji i ikonografii. Także ikona z Czarnej, należąc do tradycyjnych ujęć tego typu ikonograficznego, zawiera niemal wszystkie przypisane mu elementy. Ukazany w centrum kompozycji Chrystus Sędzia zasiada na tronie, prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa, w lewej prezentuje otwarty *Ewangeliarz* z napisem stanowiącym kompilację wersów z Ewangelii św. Jana i św. Mateusza: „Nie sądźcie według widzenia, ale sądźcie sądem sprawiedliwym” (J 7,24); „Albowiem, którym byście sądem sędzili, sądzeni będziecie [i którą miarą mierzyc będziecie, odmierzą wam]” (Mt 7,2; cytata według Biblii Jakuba Wujka 1599). Zwraca

⁵⁴ M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ki ikony „Spas u Slavi”*, L'viv 2005, s. 3.

⁵⁵ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. 2. poł. XV w., 119×84 cm, z cerkwi pw. Opieki Matki Boskiej w Nowosielcach, MHS, nr inw. S/3405; repr. w: R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach z Nowosielec i Matka Boska Hodigitria z Doliny. Ikony z 2. połowy XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 2009, s. 3.

⁵⁶ R. BISKUPSKI, *Ikony z XV wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 1, Sanok 2013, poz. kat. 4; Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, 109,5×85,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Matki Boskiej w Surowicy, MHS, nr inw. MHS/S/3881; repr. w: K. WINNICKA, *Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów*, t. 2, Sanok 2013, poz. kat. 24 (dat. XVI w.); *Zamek Królewski w Sanoku. Muzeum sztuki. Archeologia, historia, sztuka*, red. W. Banach, E. Kasprzak, Sanok 2015, il. na s. 157 (dat. 2. poł. XVI w.).

⁵⁷ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. pocz. XVI w., 94×74 cm, Jarosław (?), MZŁ, nr inw. S. 12296 MŁ; repr. w: J. GIEMZA, *O zbiorach sztuki cerkiewnej w Łańcuckim Muzeum*, „Rzeszowski Informator Kulturalny”, 1994, nr 10, poz. 2, il. 3–6; Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. 2. poł. XVI w., 117×89×2 cm, pochodzenia niewiadomego, MZŁ; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 13 (jak w przyp. 54); Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. pocz. XVI w., z cerkwi pw. św. Kosmy i Damiana w Kotani, MZŁ, repr. ibidem, il. 14; Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. po 1539 r., zachowana we fragmencie, z cerkwi pw. Michała Archanioła w Świątkowej Wielkiej, MZŁ, nr inw. MZŁ-SZR-821; repr. w: J. GIEMZA, *Ikony XVI–XVII wieku w zbiorach Muzeum – Zamku w Łańcucie*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Dzieła – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku*, red. J. Giemza, Łańcut 2003, il. 21.

⁵⁸ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, krąg Malarza ikony Chrystusa z Jamnej k. Grybowa, dat. poł. XVI w., 118×100 cm, MNK, nr inw: MNK XVIII-64; repr. w: M.P. KRUK *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2019, poz. kat. 4.

⁵⁹ Chrystus Pantokrator w Chwale, ikona, dat. XVII w., 113×81 cm, z cerkwi pw. Soboru Bogurodzicy w Nowosielcach Kozickich, MBL, nr inw. 1689; repr. w: *Ikona karpacka*, [album wystawy Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku], red. J. Czajkowski, Sanok 1998, il. 29.

⁶⁰ R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach*, s. 6 (jak w przyp. 55).

uwagę fakt, że tak w Biblii Ostrogskiej (1581)⁶¹, jak i w Biblii Jakuba Wujka brak jest wtrącenia „synowie człowieka”, obecne w cytatach na tychże ikonach.

НЕ НА ЛИЦА	СУДОМЬ
ЗРАЩЕ СУД	СУДИТЕ
ИТЕ СЛОВЕ	СУДАТЬ
ЧЛВУЕСТІИ	ВАМЬИ
НО	

Zapis łączący dwie Ewangelie w otwartej księdze demonstrowanej przez Chrystusa zdarzał się w ikonach zachodnioruskich, a zestawienie przytoczonych powyżej dwóch wersów obecne jest we wspomnianych wyżej ikonach: ze Świątkowej Wielkiej w zbiorach łańcuckich⁶², ikonie z Nowosielec w zbiorach Muzeum Historycznego w Sanoku⁶³, w ikonie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie⁶⁴, a także w ikonie Chrystusa Pantokratora ze zbiorów kościelnych, poddanej konserwacji przez Ewę Wojas na WKiRDS ASP w Krakowie⁶⁵.

Majestat postaci podkreślają trzy geometryczne mandorle: diamentowa o barwie czerwonej, owalna, wypełniona jaśniejszymi chórmi serafinów malowanych w niebieskoszarej gamie, oraz znów czerwona, w kształcie zbliżonym do prostokąta o wklęsłych bokach. Podnózek u stóp Chrystusa podtrzymują najwyższe moce anielskie – trony wyobrażone jako ogniste okręgi. W narożach prostokątnej mandorli, odnoszącej się do strefy ziemskiej, widnieją symbole czterech ewangelistów opisane imionami, zgodnie z interpretacją świętego Hieronima – powszechnej w tradycji zachodniej, obecnej także w licznych przykładach malarstwa zachodnioruskiego⁶⁶. U góry, po prawicy Chrystusa widnieje anioł – symbol świętego Mateusza (M^ΘA) oraz po stronie przeciwnej lew – święty Marek (M^ΡA), u dołu po lewej wół – święty Łukasz (Λ^ΚΥ) i orzeł – święty Jan (I^ΗA).

Twarz Chrystusa o pociągłym kształcie i wyrazistych rysach okalają opadające na ramiona pukle ciemnobrązowych włosów oraz krótka broda. Jasnobrązowa karnacja o plastycznym modelunku została namalowana na ciemnym podkładzie. Wydatne czoło postaci, o zarysie ostrego łuku, przecina zmarszczka, wydobyta głębokim cieniem i powtarzająca kształt brwi. Detale twarzy: podłużne oczy, cienki, poszerzony u nasady nos i uszy o kształcie zbliżonym do litery „C” miejscami podkreśla czarny kontur. Usta namalowano dwoma krótkimi pociągnięciami

cynobru, którym zaznaczono też wewnętrzne kąciaki oczu. Głowę Chrystusa otacza srebrzony nimb obwiedziony podwójną, grawerowaną linią z puncowaniem i malowanymi czerwoną farbą literami: $\overline{\text{W O N}}$. Ponad głową widnieje monogram Chrystusa: $\overline{\text{I C X C}}$. Układ ciała postaci w sposób umowny określają fałdy szat, podkreślone grubym, ciemnym konturem. Ciemnobrązowy chiton, rozświetlony ugrowymi fałdami, zdobi *clavus* ze złotym ornamentem i malowanymi perełkami. Częściowo zachowane zdobienia widoczne są też wokół rękawa i przy dekolcie spodniej szaty. Himation o barwie pomarańczowej pokrywa dekoracja o mocno graficznym charakterze w formie złotego rysunku fałd, których zarys określa gruby kontur⁶⁷. Płaszcz przerzucony jest przez lewe ramię i zawija się wokół ręki. W partii nóg fałdy układają się w trzy rozległe, owalne płaszczyzny, pomiędzy którymi występują liczne załamania malowanej tkaniny. Niewielka fałda płaszcza widoczna jest też nad prawym ramieniem, a jej kształt równoważy ostro zarysowany fragment chitonu wystający spod okrycia po stronie lewej. Cienkie, transparentne linie na stopach sugerują rzemienie sandałów. Sylwetka Chrystusa otoczonego mandorlami wypełnia niemal całą przestrzeń kompozycji. Niewielkie wycinki srebrzonego i laserowanego na złoto tła dekoruje grawerowany ornament utworzony z przeplatających się wici roślinnych z motywami kwiatów i liści oraz obszarów zdobionych puncą. Kompozycję zamyka wąska rama, pokryta – analogicznie do tła – srebrną, laserowaną folią oraz pasem czerwieni.

Pod względem stylistycznym przedstawienie Pantokratora z Czarnej wykazuje pewną bliskość do dzieł z kręgu Mistrza ikonostasu z cerkwi pw. Zaśnięcia w Nakonecznem w obwodzie lwowskim. Według Marii Hełytowycz, działającemu od lat sześćdziesiątych XVI wieku warsztatowi przewodził właśnie twórca Deesis w ikonostacie cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Nakonecznem. Jej zdaniem w tworzeniu tego ikonostasu, jak również ikonostasu w cerkwi pw. św. Ducha w Potyliczu, mógł uczestniczyć malarz Fedusko z Sambora, jedyny znany z imienia mistrz tego kręgu⁶⁸. Do jego rozległego zasięgu terytorialnego, mieszczącego się jednak w granicach dawnej diecezji przemyskiej, należą miejscowości leżące na szerokim obszarze między Przemysłem, Lwowem, Samborem, Drohobyczem i Stryjem. Z tego terenu zachowała się znaczna liczba ikon Chrystusa Pantokratora w Chwale z drugiej połowy i końca XVI wieku, o różnym stopniu podobieństwa do przedstawienia z Czarnej, m.in. z cerkwi św. Paraskewy w Powerchowie, Soboru Bogurodzicy

⁶¹ Не судите на лица, но правѣнныи суд судите / Имже бо судомъ судите, судать вамъ.

⁶² J. GIEMZA, *Ikony XVI–XVII wieku*, s. 18–19 (jak w przyp. 57).

⁶³ R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach*, s. 5 (jak w przyp. 55).

⁶⁴ M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, nr kat. 4, s. 98 (jak w przyp. 58).

⁶⁵ E. WOJAS, „Ikona jako dzieło sztuki, obiekt sakralny i dokument historyczny. Etyczny problem konserwacji”, praca magisterska pod kierunkiem prof. Grażyny Korpal, 2012, WKiRDS, ASP w Krakowie.

⁶⁶ R. BISKUPSKI, *Król Chwały – Spas w Siłach*, s. 10–12 (jak w przyp. 55).

⁶⁷ Złocenia na himationie Chrystusa, zachowane fragmentarycznie i mocno przetarte, wykonano dwójnikiem (*zwichgold, gemelli*) – folią uzyskiwaną przez mechaniczne sklepanie ze sobą płatków dwóch metali, w tym przypadku złota i srebra. Z utlenienia ostatniego z pierwiastków wynika obecny ciemny kolor dekoracji.

⁶⁸ M. GELYTOVYČ, *Ikony cerkvy Uspinnja*, s. 75 (jak w przyp. 18); eadem, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, s. 18 (jak w przyp. 54); M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 125–127 (jak w przyp. 58).

w Busowiskach, Bożego Narodzenia w Żółkwi, Świętego Ducha oraz Świętej Trójcy w Potyliczu, Narodzenia Bogurodzicy w Wołczy, Michała Archanioła w Mielnicznym, św. Mikołaja z Niedzwiedzy, Michała Archanioła w Libochorze oraz św. Paraskewy w Tysowicy⁶⁹.

Do reprezentującej tę grupę ikony Pantokratora z cerkwi w Nakonecznem⁷⁰ obraz z Czarnej zbliża zastosowanie podobnej gamy kolorystycznej, opartej na zestawieniach czerwieni i błękitów w tle oraz elementów o ciepłych tonach. Podobne są także smukłe proporcje ciała i układ sylwetki Chrystusa, ze stopami ułożonymi na podnóżku w bardzo małym odstepie. Można dopatrzeć się analogii w układzie szat. Zbliżone jest zwłaszcza udrapowanie poły himationu, zawiniętego wokół lewej ręki, oraz przebieg fałd, określających układ nóg i bioder. Ikona Chrystusa z Czarnej wykazuje szczególnie podobieństwo do wizerunku z cerkwi monasterskiej pw. proroka Eliasza w Liszni koło Drohobycza, a wspólne cechy przejawiają też ikony Matki Boskiej Hodegetrii z tych dwóch miejscowości⁷¹. Przedstawienia z cerkwi św. Eliasza przypisywane są przez Marię Hełytowycz działającemu na przełomie XVI i XVII wieku Mistrzowi ikon z Rychtycz⁷², który to warsztat również nawiązywał do Mistrza z Nakonecznego⁷³. Na podobieństwo obydwu ikon wpływa ogólna kolorystyka i układ kompozycyjny, jak i opracowanie detalu. Uwagę zwraca zwłaszcza dążenie u obydwu malarzy do uzyskania plastycznego modelunku karnacji oraz zbliżony typ twarzy Chrystusa o wydłużonym kształcie, wydatnym czole zamkniętym ostrym łukiem włosów i dużych uszach. Podobną stylistykę mają też pozostałe elementy twarzy: nos, oczy oraz usta, sprawiające wrażenie lekko rozchylonych, na ikonie z Czarnej opracowane jednak bardziej schematycznie. Pokrewne wydają się być też elementy dekoracyjne – *clavus* na chitonie Chrystusa z malowanym perełkowaniem oraz zdobienie tronu falistym, roślinnym ornamentem i tralki flankujące zaplecek, ukształtowane z liści akantu.

W porównaniu do ikon potyliczko-drohobyckich w ikonie Pantokratora, a także pozostałych przedstawieniach z Czarnej, w odmienny sposób została opracowana dekoracja tła. W ikonach z cerkwi św. Demetriusza brak charakterystycznego dla wspomnianej szkoły

wyciskanego w zaprawie, wypukłego ornamentu roślinnego o grubych formach, gęsto wypełniającego przestrzenie pomiędzy postaciami oraz ramę⁷⁴. Ornament w tłach ikon z Czarnej, najpełniej widoczny na ikonie Świętego Demetriusza, odznacza się o wiele delikatniejszym charakterem. Wzór wyrażony jest za pomocą cienkiej, rytowanej linii tworzącej układ falistych, przeplatających się wąskich i grubszych taśm lub łodyg, których ciąg przerywa motyw kwiatu granatu, na przemian pączkującego i rozkwitniętego⁷⁵.

Podobne dekoracje tła, składające się ze schodzących i rozchodzących się wici roślinnych z motywami kwiatowymi, można odnaleźć wśród ikon ukraińskich z końca XVI i początku XVII wieku, m.in. w tle przedstawienia św. Jerzego zwyciężającego smoka z cerkwi w Woli Wysockiej⁷⁶. W tym przypadku falujące łodygi tworzą ukośną kratkę wypełnioną rozwiniętymi kwiatami granatu i chwajakowaniem. Ornamenty oparte na podobnej zasadzie kompozycyjnej, jednak o wiele bogatszym detalu i wysokim kunszcie wykonania, prezentują siedemnastowieczne ikony Hodegetrii w otoczeniu proroków z Doliny koło Iwano-Frankowska oraz tronującej Bogurodzicy z lwowskiego Muzeum Narodowego⁷⁷. Bardzo bliskie wzory w stosunku do zespołu obrazów z Czarnej dekorują tła dzieł autorstwa malarza Fedora ze Lwowa – Hodegetrii z cerkwi w Rzepniowie z 1599 roku⁷⁸ oraz Busku, w której jednak dekoracyjne tło stanowi późniejszą rekonstrukcję⁷⁹. Analogiczny ornament, budowany z rozchodzących się i stykających pędów i kwiatów granatu, pokrywa również fragmentarycznie zachowane tło ikony Deesis z terenów Wołynia, datowanej już na połowę XVII wieku⁸⁰. W stosunku do podanych przykładów, grawerunek tła ikon z Czarnej odznacza się jednak dużym uproszczeniem.

⁶⁹ M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 11–21 (jak w przyp. 54).

⁷⁰ Ikona Chrystus Pantokrator, dat. 2. poł. XVI w., z cerkwi pw. Zaśnięcia w Nakonecznem, NML, 117×89 cm, nr inw. I-3717; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 13 (jak w przyp. 54).

⁷¹ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁷² Ikona Chrystus Pantokrator, dat. pocz. XVII w., z cerkwi pw. Proroka Eliasza w Liszni, NML, 123,5×97 cm, nr inw. I-2478; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ki ikony „Spas u Slavi”*, il. 34 (jak w przyp. 54).

⁷³ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁷⁴ Idem, *Ikony XIV–XVI wieku*, nr kat. 8–10 (jak w przyp. 58).

⁷⁵ Idem, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁷⁶ Św. Jerzy zwyciężający smoka, ikona, dat. k. XVI – pocz. XVII w., 102,5×81,5 cm, z cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Woli Wysockiej, NML; repr. w: V.I. SVJENCIC'KA, O.F. SYDOR, *Spadščyna vikiv. Ukraïns'ke maljarstvo XIV – XVII stolit' u muzejnych kolekcjach L'vova*, L'viv 1990, il. 64, 65.

⁷⁷ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 227 (jak w przyp. 3); repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam. Ikony kolekckii Nacional'nogo muzeju u Lvovi*, L'viv 2005, il. 57, 59.

⁷⁸ P. SYGOWSKI, *O dekanacie buskim unickiej diecezji chełmsko-bełskiej, o cerkwi w Rzepniowie, o ikonie Matki Boskiej oraz o księdzu znachorze (na podstawie materiałów z archiwum państwowego w Lublinie)*, [w:] *Materiały IV Miżnarodnoï naukoivoï konferencii m. L'viv, 24–25 listopada 2011 r.*, L'viv 2011, s. 30.

⁷⁹ N. MICHAJLJUK, *Istoryko-mystec'ki osoblyvosti ikony Bogorodyci Odytrii L'vys'kogo monastyria sester ČSVV (gipotezy i fakty)*, „*Narodoznavčii zošyty*”, 2012, nr 6 (108), s. 1209–1217.

⁸⁰ Deesis, ikona, dat. 1. poł. XVII w., Wołyń, 143×107 cm, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze (dalej: BKM); repr. w: *Volyns'ka ikona XVI–XVII stolit' z kolekckii Volyns'kogo Krajeznavčogo Muzeju*, katalog, č. I, Luck 2013, s. 17.

Ikona szczególnej wagi dla kościoła w Czarnej jest Matka Boska Hodegetria w otoczeniu proroków. Typ przedstawieniowy, który zyskał na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej ogromną popularność, odznacza się zarazem wielością i różnorodnością wariantów, pojawiając się zarówno w malarstwie tablicowym, jak i ściennym. Wśród piętnasto- i szesnastowiecznych ikon odznacza się liczebnie najbardziej rozbudowany wariant – z ukazanymi postaciami hymnografów bizantyńskich i rodziców Marii, z początkiem XVII wieku zaś widoczna jest redukcja liczby postaci⁸¹.

Na ikonie z Czarnej postaciami głównymi, wypełniającym pole wydzielone cienkimi listwami, towarzyszą prorocy, ukazani po bokach i u dołu kompozycji, oraz rodzice Marii – w centrum dolnego rzędu. Matka Boska przedstawiona do połowy postaci zwraca się lekko w lewą stronę, lewą ręką podtrzymuje Emmanuela, na którego wskazuje prawą dłoń. Opisana została hierogramem (MP ΘY). Chrystus skierowany jest w stronę Matki, prawą rękę unosi błogosławiąc, w lewej trzyma zwój. Postać Marii okrywa maforion w kolorze ciemnobrązowym z zieloną podszewką i ażurowym, złocistym obszyciem. Spod wierzchniego okrycia wysuwa się fragment białej sukni z mankietem i dekoltem zdobionymi szeroką lamówką z plecionką i malowanymi perełkami. Dzieciątko ubrane jest w biały chiton o szerokich rękawach i pomarańczowy himation dekorowany metalicznym szrafunkiem. Twarz Marii odznacza się pełnym kształtem i wyrazistym rysunkiem detali. Wykorzystując ciemnobrązowe podmalowanie i zestawiając je z mocnym rozbieleniem wokół oczu Marii, malarz uzyskał efekt zacielenia zewnętrznej konturu policzka. Charakter twarzy Dzieciątka, obwiedzonej ciemnym konturem (częściowo będącym rekonstrukcją konserwatorską) jest zbliżony do oblicza Matki Boskiej. Głowy obu postaci okalają gładkie, złociste nimby, wyodrębnione od wzorzystego tła podwójnym, rytym konturem z rzędem punc. W nimbie Chrystusa widnieją malowane litery: W O N, ponad lewym ramieniem zaś napis: IC XC. Marię i Dzieciątka adorują archaniołowie z okrytymi dłońmi: po ich prawicy Michał (ΑΨ ΜΙΧΑΗΛ) w tunice niebieskiej oraz po stronie przeciwnej Gabriel (ΑΨ ΓΑΒΡΙΗΛ) w czerwonej szacie.

Sceny w klejnie rozgrywają się na gładkim, srebrzonym tle. Postaci ukazane w całej sylwecie, stojące na półkolistych pagórkach, zwracają się w stronę Marii i Chrystusa. Przedstawiono kolejno sześć par proroków, w porządku zstępującym: Mojżesza i Aarona, Dawida i Salomona, Melchizedeka i Ezechiela, Daniela i Amosa, u dołu: Jakuba i Izajasza, Gedeona i Jeremiasza, oraz rodziców Marii – Joachima i Annę⁸². Sens odniesień prorockich sprowadzał się do potwierdzenia, że przez akt Wcielenia *Stary Testament* wypełnia się w *Nowym Testamencie*. Iko-

na jest zatem w pewnym sensie demonstracją tej wykładni. Tendencja do podkreślania dogmatu Inkarnacji stała się jedną z czołowych w teologii ikony po przezwyciężeniu ikonoklazmu i niewątpliwie nieprzypadkowo w tym okresie wykrystalizował się omawiany typ ikony⁸³.

O niejednoznacznym datowaniu Hodegetrii z Czarnej świadczą już zapiski wykonane podczas inwentaryzacji kościoła kolejno przez Jerzego Tura i Zofię Szanter w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Pierwszy z badaczy oszacował powstanie ikony nawet na XV wiek, podczas gdy w karcie inwentarzowej sporządzonej przez Zofię Szanter w odniesieniu do przedstawienia Bogurodzicy widnieje zapis „XVII?”⁸⁴. Nie wiadomo jednak dokładnie, jaki stan zachowania prezentowała wówczas ikona. Pewne jest jednak, iż twarze postaci zakrywało jeszcze nowożytnie przemalowanie – o miękkich, światłocieniowych formach, nadające portretom pełniejszy kształt, a zaróżowionym policzkom jaśniejszy ton. Celem wykonanej zapewne około połowy XVII wieku ingerencji była chęć zatarcia ostrego, graficznego modelunku i nadanie obliczom cech zbliżających je do stylistyki dzieł sztuki zachodniej⁸⁵. Po usunięciu przemalowania, pomimo wspomnianych wcześniej uszkodzeń, ikona bliższa jest swemu pierwotnemu wyglądowi, a jej powstanie można określić na koniec XVI wieku⁸⁶.

Podobieństwo elementów formalnych i stylistycznych Hodegetrii i Pantokratora z Czarnej jest ewidentne. Składa się na nie sposób opracowania szat – ten sam w przypadku maforionu Marii i chitonu Pantokratora – z podkreśleniami fałd czarnymi pasmami, wykonanymi zamaskowanymi pociągnięciami pędzla oraz ugrowymi światłami, kładzionymi na białej podmalówce. Zbieżne pod względem kolorystyki, układu fałd i dekoracji są też szaty wierzchnie Chrystusa, na obydwu ikonach malowane w kolorze pomarańczowym i zdobione złoceniami. Pomimo zniekształceń twarzy będących skutkami nieudanej konserwacji ikony Hodegetrii, możliwe do uchwycenia są podobieństwa w charakterze obliczy postaci. Należy do nich konsekwentnie powtarzający się także na pozostałych ikonach sposób rozłożenia światła – padających na boki policzków, nasadę i czubek nosa oraz podbródek. W specyficzny sposób malarz budował też detale twarzy – przede wszystkim oczy, w których kolor tęczy i partie zacielenie, w tym zarys brwi, stanowi ciemnobrązowe podmalowanie, rozświetlane jaśniejszymi tonami tworzącymi łukowate powieki i białka oczu. Wewnętrzne kąciki podkreślają punkty malowane cynobrem.

Podobnie jak przedstawienie Pantokratora z Czarnej, także obraz Bogurodzicy wykazuje stylistyczną zależność od licznej grupy ikon potylicko-drohobyckich, nawiązujących do Mistrza ikonostasu z cerkwi Zaśnięcia

⁸¹ M.P. KRUK, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000.

⁸² Idem, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 229 (jak w przyp. 3).

⁸³ Idem, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 213 (jak w przyp. 58).

⁸⁴ Idem, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 219 (jak w przyp. 3).

⁸⁵ Ibidem, s. 228.

⁸⁶ Ibidem, s. 224.

w Nakonecznem⁸⁷. Do ikon tego kręgu spośród polskich zbiorów należy przedstawienie Bogurodzicy z cerkwi w Mołodyczy⁸⁸, bliskiej ikonie z Niedzwiedzy⁸⁹. Ikona z Czarnej wykazuje stylistyczne podobieństwo z dziełami ze zbiorów lwowskich, powstałych dla cerkwi we wspomnianej już Liszni⁹⁰ oraz Skolem⁹¹. Obrazy łączą ogólne upozowanie postaci, zwłaszcza Dzieciątka, na ikonach z Czarnej i Skolego sprawiającego wrażenie lekko odchylonego do tyłu. Podobny wydaje się być również typ fizjonomiczny twarzy, zwłaszcza rysunek oczu i ust, a także charakterystyczny, ukośny cień, stanowiący przedłużenie cienia górnej powieki. Uwagę przykuwa analogiczna dekoracja szat ażurową lamówką z motywem trójliścia oraz obszyte dekoltu i mankietu sukni szeroką bordiurą z perełkami⁹². Bardzo podobną dekorację mają szaty Marii, a także himation Dzieciątka na wspomnianej już ikonie z Buska z końca XVI wieku.

Ikony z Czarnej, Liszni i Skolego wyróżnia także wspólny element ikonograficzny, jakim jest umieszczenie wśród postaci bocznych Melchizedeka – ukazywanego w gronie proroków sporadycznie i dopiero po połowie XVI wieku⁹³. Jednocześnie w ikonie z Czarnej zwraca uwagę wysoki kunszt wykonania postaci towarzyszących Bogurodzicy, które na wielu obrazach schyłku XVI wieku, w związku z ciągłym powielaniem, uległy deformacji i usztywnieniu. W omawianej ikonie malarz zachował szlachetny charakter upozowania sylwetek, odznaczających się swobodą i płynnością ruchu, wskazujących na czerpanie z tradycyjnych, szesnastowiecznych wzorów⁹⁴. Ponadto, zarówno w tej, jak i pozostałych ikonach z cerkwi św. Demetriusza, wyczuwalna jest pewna odmienność w ujmowaniu

przedstawień głównych i wątków pobocznych. W malowanych w dużej skali postaciach pierwszoplanowych, których reprezentacyjny charakter wymuszał na twórcy osiągnięcie większej precyzji, finalnie stał się powodem usztywnienia lub wręcz przerysowania form. Malowane o wiele swobodniej, choć niepozbawione pewnej schematyzacji, są wizerunki postaci drugiego planu oraz tych w scenach wielofigurowych. Trudno stwierdzić, czy różnice wynikają z faktu współpracy kilku malarzy, czy raczej powodowało je odmienne podejście artysty do wykreowania różnych obszarów obrazu.

Podobnie jak w ikonie Hodegetrii, sceny boczne towarzyszą też wizerunkowi głównego patrona świątyni w Czarnej – św. Demetriusza. Pole środkowe ikony wydzielone jest dwoma pionami listew, a całopostaciowa sylwetka świętego zarysowuje się na tle płaskiej mury z zaroślami, sięgającej około 1/3 wysokości kompozycji oraz grawerowanego tła – tak jak w przypadku wszystkich omawianych ikon – posrebrzanego i laserowanego na złoto. Ukazane po bokach epizody z życia męczennika zakomponowane są po cztery na każdej ze stron, tworząc cykl narracyjny, biegnący od strony lewej w porządku zstępującym, z podpisami umieszczonymi u góry każdej ze scen na gładkim złocistym tle: *Św. Demetriusz osadzony w więzieniu* (СТЫИ ДЕМИТРИИ В ТЕМНЬНИЦИ СЪДИТ); *Św. Demetriusz pobłogosławił Nestora* (СТЫИ ДЕМИТРИИ НЕСТЪРА БЛВІВІВЬ); *Nestor u cara domaga się walki z Lajosem* (НЕСТЪРЪ В ЦАРА ДОМАГАЕТЪСА ЛУА БОРОТИСА); *Nestor przebił włócznią Lajosa* (НЕСТЪРЪ ЛУЫ КОПИЕМЪ ПРОБЫВІВЬ); *Św. Nestorowi ścięto głowę* (СТАТО НЕСТОРОВО ПРОБЫВЫЛЪ); *Car z wielkiego gniewu kazał Demetriusza włóczniami przebić w więzieniu* (ЦРЪ ВЕЛИКЫМЪ ГНЪВОМЪ СКАЗАЛЪ СТГО ДЕМЫТРИА С КОПЪАМЫ ПРОБМНИЦИ); *Pogrzeb św. Demetriusza* (ПОГРЕБЕНИЕ СТГО ДЕОМИТРИА); *Uzdrowienie chorego przyniesionego na grób św. Demetriusza* (ПРИНЕСЛИ ХОРОГО НА ГРУБ СТГО ДЕМЫТРИА И ОЗДОРОВИВЪСА).

Dobór i układ scen hagiograficznych zgodny jest z tekstami źródłowymi opisującymi życie, cuda i męczeńską śmierć świętego Demetriusza, na co zwróciła uwagę Helena Duć-Fajfer w artykule poświęconym ikonografii i wzmocnieniu kultowi męczennika z Salonik, jaki można zaobserwować na terenie Łemkowszczyzny⁹⁵. Ścisła poprawność ukazanych scen względem źródeł pisanych – jak pisze dalej badaczka – jawi się jako wyjątkowa na tle innych zachowanych ikon Demetriusza, w których sceny boczne mają luźny związek z legendą, a ich dobór był raczej wynikiem mniej lub bardziej świadomego kopiowania przedstawień już istniejących⁹⁶. Przede wszystkim jednak, przetrwałe do dziś zachodnioruskie ikony rzędu namiestnego z przedstawieniem świętego Demetriusza

⁸⁷ Ibidem, s. 225.

⁸⁸ Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. k. XVI w., 91×66,5 cm, z cerkwi pw. Narodzenia Bogurodzicy w Mołodyczy, MZŁ, nr inw. MZŁ-SZR-1252; repr. w: J. GIEMZA, *Ikony XV–XVIII wieku w zbiorach Muzeum-Zamku w Łańcucie*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut–Kotań 17–18 kwietnia 2004 roku*, cz. 2, red. idem, Łańcut 2004, il. 23.

⁸⁹ Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. ostatnia ćw. XVI w., 103×68,5, z cerkwi pw. św. Mikołaja w Niedzwiedzy, NML, nr inw. I-2241; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam*, il. 41 (jak w przyp. 77).

⁹⁰ M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3); Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. XVI/XVII w., 124×96 cm, z cerkwi pw. Proroka Eliasza w Liszni, NML, nr inw. I-2477; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam*, il. 50 (jak w przyp. 77).

⁹¹ Bogurodzica Hodegetria, ikona, dat. k. XVI w., 136,5×93 cm, z cerkwi pw. Przemienienia Pańskiego w Skolem, NML, nr inw. I-1333; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Bogorodycja z Dytjam*, il. 45 (jak w przyp. 77).

⁹² M.P. KRUK, „*Concordia Veteris et Novi Testamenti*”, s. 226 (jak w przyp. 3).

⁹³ Ibidem, s. 230.

⁹⁴ Ibidem, s. 226.

⁹⁵ H. DUĆ-FAJFER, *Kult i ikonografia św. Dymitra*, s. 303–304 (jak w przyp. 6).

⁹⁶ Ibidem.

ukazują go w orężu wojskowym – najczęściej stojącego frontalnie, ubranego w zbroję, trzymającego miecz i tarczę, co prezentują znane przykłady – wczesna ikona ze zbiorów Muzeum w Bardiowie⁹⁷ oraz przedstawienia z Florynki⁹⁸ i Cewkowa⁹⁹. Typ przedstawieniowy Demetriusza-żołnierza, występujący w rozmaitych wariantach na piętnasto- i szesnastowiecznych oraz późniejszych zachodnioruskich ikonach, swymi korzeniami sięga do ikonografii świętych wojowników, która istniała w sztuce bizantyńskiej od VI wieku. Ukonstytuowanie się grupy wojskowych świętych w wieku X, wśród których poczesne miejsce zajmował także Demetriusz, wpłynęło na rozpowszechnienie się typu wizerunku świętego żołnierza – wspomoczenia bożego i opiekuna cesarskiej armii. Sam Demetriusz, diaakon i męczennik za wiarę za rządów cesarza Maksymiana (293–310), pochodzący najpewniej ze Sirmium¹⁰⁰, zasłynął początkowo jako święty czczony lokalnie – patron i niebiański obrońca Tesaloniki przed najazdami Słowian i Awarów, o których to niezwykłych wydarzeniach szczegółowo opowiadają teksty zawarte w pierwszej i drugiej części *Miracula Sancti Demetrii*¹⁰¹. Chwalebne opisy cudownych interwencji Demetriusza i pomoc Tesaloniczanom w walce z barbarzyńcami podczas najazdów w VI i VII wieku, spisane w pierwszej księdze *Miraculi* przez biskupa Tesaloniki Jana w latach 610–620 oraz w kolejnej, anonimowej już księdze z końca VII wieku, musiały posłużyć rozpropagowaniu kultu świętego w pozostałych regionach Cesarstwa oraz wpłynąć na umocnienie jego wizerunku jako świętego wojownika¹⁰². Wzrost znaczenia i popularności Demetriusza w kręgu cesarskim, który

nastąpił w X i XI wieku, spowodował podniesienie jego rangi i uplasowanie się, wraz ze św. Jerzym i Teodorem, jako patronów dynastii Komnenów¹⁰³.

Jednak wizerunek świętego Demetriusza na ikonie z Czarnej pozbawiony jest żołnierskich konotacji, a wykonujący ją malarz sięgnął do starszej formuły obrazowania, ukazując wielkiego męczennika w szatach rzymskiego konsula – tunice i chlamidzie, tak też opisanego: СТЫ ДИМИТРИЕ. Demetriusz, przedstawiony jako młodzieniec, ubrany jest w szaroniebieską tunikę, obszytą szeroką, czerwoną taśmą z malowanymi perełkami i delikatnym ornamentem roślinnym. Ramiona postaci okrywa czerwony płaszcz z zieloną podszewką, związany na piersi i układający się po bokach w charakterystyczne, meandrowe fałdy. W uniesionej prawicy święty demonstruje krzyż o trójlistnych zakończeniach, lewą rękę wysuwa przed siebie w geście aklamacji. Wystające spod szat czerwone buty dekoruje roślinny ornament.

Pierwotny typ wizerunku świętego, ukazanego w hieratycznej, frontalnej pozie, pokrytego bogato dekorowaną chlamidą z tablionem, znany z (częściowo zachowanych) mozaik w salonicckiej bazylice Hagios Demetrios, trwał dalej w sztuce z kręgu kultury bizantyńskiej. Przedstawienia świętego o reprezentacyjnym charakterze, pozbawionego wojskowego oręża, widnieją na ścianach klasztorów na Athos, tj. dwunastowieczna mozaika z monasteru Ksenofont oraz późniejszy fresk malarza Tzortzisa z klasztoru św. Dionizego z 1547 roku. W malarstwie rosyjskim znany jest typ przedstawienia Demetriusza pochylonego w modlitwie, ubranego zazwyczaj w czerwoną tunikę i zielonkawą płaszcz, powtarzany w monumentalnych rzędach Deesis wielostrefowych ikonostasów Moskwy i Rosji Środkowej, widoczny na czternastowiecznym przedstawieniu Demetriusza z soboru Zwiastowania na moskiewskim Kremlu¹⁰⁴ oraz ikonie Andrieja Rublewa z 1425–1427 z ikonostasu Soboru Trójcy Świętej w Siergijew Posadzie¹⁰⁵. Wedle podobnego kanonu ukazują męczennika także ikony rosyjskie nowogrodzkie i twerskie, tj. piętnastowieczna ikona ze zbiorów Recklinghausen Museum¹⁰⁶, przedstawiająca świętego w półpostaci z krzyżem w prawej dłoni, ubranego w tunikę i płaszcz związany na piersi, szesnastowieczna ikona Demetriusza i Proroka

⁹⁷ Święty Demetriusz ze scenami z życia, ikona, dat. 1510–1530, 129×86×2,8 cm, z cerkwi św. Michała Archaniola w m. Ladomirova, Muzeum Szaryskie w Bardejowie, nr inw. H 16912; repr. w: *Ikony Šarišského múzea v Bardejove. Icons of the Šariš Museum at Bardejov*, red. V. Grešlik, wstęp L. Panigaj, Bratislava 1994, poz. kat. 6.

⁹⁸ Święty Demetriusz ze scenami z życia, ikona, dat. XVI w., z cerkwi we Florynce, 148,5×107,5×3 cm, NML nr inw. HMA-36613; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ka ikona XI–XVI-II stolit'. The Ukrainian Icon of the 11th–18th Centuries*, Kyiv 2007, nr kat. i il. 168.

⁹⁹ Święty Demetriusz ze scenami z życia, ikona, dat. XVI w., z cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Cewkowie, 124×96 cm, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, nr inw. 3033; repr. w: *Ikona karpacka*, il. 19 (jak w przyp. 59).

¹⁰⁰ P.Ł. GROTOŃSKI, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843–1261). Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*, Kraków 2011, s. 114, przyp. 17.

¹⁰¹ Wydanie krytyczne: P. LEMERLE, *Les plus anciens recueils des miracles de saint Démétrius et la pénétration des Slaves dans les Balkans*, t. 1–2, Paris 1979–1981.

¹⁰² D. OBOLENSKY, *The cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the history of Byzantine-Slav relations* (referat odczytany przez autora w Instytucie Studiów Bałkańskich w Salonikach dn. 18 XII 1973), s. 7–9, online: <https://ojs.lib.uom.gr/index.php/BalkanStudies/article/view/1080/1099> (dostęp: 20.12.2020).

¹⁰³ P.Ł. GROTOŃSKI, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej*, s. 164–169 (jak w przyp. 100).

¹⁰⁴ Święty Demetriusz, ikona, dat. 4. ćw. XIV w., 210×102 cm, Sobór Zwiastowania, Moskwa, Rosja; repr. w: L.A. ŠČENNIKOVA, *Ikony v Blagoveščenskom sobore Moskovskogo Kremlja. Deisusnyj i prazdničnyj rjady ikonostasa: Katalog*, Moskwa 2004, poz. kat. 11, s. 170–173.

¹⁰⁵ Święty Demetriusz, Andriej Rublew, ikona, dat. 1425–1427, 189×90 cm, Ławra Troicko-Siergijewska, Sobór Trójcy Świętej, Siergijew Posad, Rosja; repr. w: V.N. LAZAREV, *Andrej Rublev i ego škola*, Moskwa 1966, tabl. 178–179.

¹⁰⁶ Święty Demetriusz z Salonik, ikona, dat. XV w., 43,3×30,7 cm, Ikonen-Museum Recklinghausen, nr inw. 176; repr. w: W.P. THEUNISSEN, *Iconen*, Den Haag 1960, tabl. 27.

Eliasa, przechowywana w Muzeum Sztuk Pięknych w Archangielsku¹⁰⁷, oraz przedstawienie świętego z rzędu Deesis ze zbiorów Galerii Trietiakowskiej¹⁰⁸. Taka redakcja ikonograficzna świętego Demetriusza utrwaliła się także w rzędach Deesis ikonostasów zachodnioruskich, co prezentują zachowane epistylony m.in. z Mszany¹⁰⁹, Daliowej¹¹⁰ oraz ikona ze zbiorów Muzeum Szaryjskiego¹¹¹. Jednak na tle zachowanych ikon namiestnych lub samodzielnych wizerunków Demetriusza przedstawienie z Czarnej zdaje się być jednostkowe. Podobną funkcję być może pełniła szesnastowieczna ikona świętego Demetriusza z miejscowości Wełykie, na której ukazany frontalnie, ubrany w zielonkawą tunikę i czerwony płaszcz młodzieniec w prawej ręce unosi krzyż, w lewej dłoni zaś trzyma miecz¹¹².

Kolejna z omawianych ikon z Czarnej – Mandylion (gr. *mandilion*) należy do stosunkowo niewielu zachowanych szesnastowiecznych przedstawień tego tematu wśród ikon zachodnioruskich. W tradycji kultury bizantyńskiej i ruskiej Mandylion jako obraz „nie ręką uczyniony” (gr. *acheiropoietos*) naznaczony był szczególną rangą i kultem. Cudowne powstanie tego wizerunku wiąże się z legendą o królu Abgarze V, władcy starożytnego królestwa Osroene, który prosząc Chrystusa o wyleczenie, otrzymał w odpowiedzi odbicie jego boskiej twarzy utrwalone na białej chuście i posiadające uzdrawiającą siłę. Legenda ta, wielokrotnie powielana i zmieniana, zwłaszcza w wiekach VII i VIII, doczekała się także różnych wersji w przekazach słowiańskich¹¹³.

Mandylion z Czarnej ma kształt prostokąta o podstawie dłuższego boku, typowy dla obrazowania tego typu

ikonograficznego w przedstawieniach zachodnioruskich, w odróżnieniu od ikon z Rusi północnej i środkowej, przybierających układ względem krótszego boku w podstawie¹¹⁴. Centrum przedstawienia stanowi oblicze Chrystusa ukazane na białej chuście dekorowanej u dołu podwójną ugiętą linią. Tkaninę rozpościerają, podtrzymując jej naroża, stojący po bokach archaniołowie Michał (АХР МИХАИЛ) i Gabriel (АХР ГАБРИИЛ). Twarz Chrystusa ujęta jest niemal pełnym okręgiem złocistego, gładkiego nimbu, wyodrębnionego z tła podwójną linią z rzędem punc. Oblicze, bardzo podobne do twarzy z ikony Pantokratora, posiada ostrzej zarysowany i wydłużony kształt podbródka oraz nieco niższe czoło. Twarz okalają ciemnobrązowe włosy, formowane w dwa unoszące się pukle. W obrębie nimbu widnieją malowane czerwona farbą litery: Ѡ О N. Aniołowie o mocno wydłużonych sylwetkach ukazani są w antytetycznych pozach, jedną dłonią trzymając chustę, drugą czerwona laskę zwieńczoną krzyżem. Szaty – odpowiednio szara tunika i czerwony płaszcz archanioła Michała oraz strój Gabriela o przeciwstawnej kolorystyce (czerwona tunika i szary płaszcz), dekorowane są pionem czerwonych lorosów z imitacją malowanych perełek, nawiązując stylistyką do bizantyńskich strojów dworskich.

Według klasyfikacji przedstawień zachodnioruskich Mandylionów, zaproponowanej przez Romualda Biskupskiego, ikonę z Czarnej należałoby zaliczyć do czwartego wariantu tego przedstawienia, w którym przyjmujący lustrzane pozy archaniołowie prezentujący chustę ukazani są w całej postaci¹¹⁵. Taki typ przedstawienia – jak pisze Biskupski – spotykany jest już na piętnastowiecznych ikonach, podając przykłady z cerkwi w Krempnej, Konnicy i Jasienicy Zamkowej¹¹⁶. Jednak szczególną popularność – wraz z wariantem trzecim, w którym archaniołowie ukazani są dodatkowo ze sferą w dłoni – zyskał w następnym stuleciu, przewyższając liczebnie zachowane ikony, na których archaniołowie ukazani są w popiersiu. Wśród sporej grupy szesnastowiecznych Mandylionów wariantu czwartego bliskie stylistycznie ikonie z Czarnej zdają się być te z kręgu wspomnianego już Mistrza ikon z Rychtyczy, tj. z cerkwi w Terle¹¹⁷ i Raniowic¹¹⁸. Podobieństwo wykazują typ fizjonomiczny i sposób modelunku oblicza Chrystusa, na wspomnianych ikonach ujętego niemal pełnym nimbem. Analogiczne są też ubiory

¹⁰⁷ Prorok Eliasz i święty Demetriusz, ikona, dat. XVI w., 57,3×45 cm, Archangielskie Muzeum Sztuk Pięknych, nr inw. 940-drj AOMII; repr. w: *Ikony Russkogo Severa: Šedevry drevnerusskoj żyvopysy Archangel'skogo muzeja izobrazitel'nych iskusstv: v 2 t. = Icons of Northern Russia. The Masterpieces of Ancient Russian Painting in Archangelsk Museum of Fine Arts: in 2 vol.*, red. O.N. Vešnjakova, Moskva 2007, t. 1, poz. kat. 30, s. 150–151.

¹⁰⁸ Święty Demetriusz, ikona, dat. 1. poł. XV w., 117×48 cm, Galeria Trietiakowska, nr inw. 15063; repr. w: *Sofija Premudrost' Bożija. Vystavka russkoj ikonopysy XIII–XIX vekov iz sobranij muzeev Rossii [katalog]*, Moskva 2000, poz. kat. 107, s. 294–295.

¹⁰⁹ Epistylon Deesis, dat. XV–XVI w., 85,5×210,5×2,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Mszanie, NML; repr. w: *Ukraïns'ke sakralne mistectvo z kolekcij „Studion”*, t. 2, L'viv 2008, il. na s. 49–51.

¹¹⁰ Epistylon Deesis, dat. pocz. XVI w., z cerkwi w Daliowej, 76×377×1,5 cm, NML, nr inw. HMA-2737; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ka ikona*, poz. kat. i il. 106 (jak w przyp. 98).

¹¹¹ Epistylon Deesis, dat. 1540–1560, 104,4×35,4×3 cm, Muzeum Szaryjskie w Bardiowie, nr inw. H-1011-4; repr. w: *Ikony Šarišského múzea*, nr kat. 5 (jak w przyp. 97).

¹¹² Święty Demetriusz, ikona, dat. 1. poł. XVI w., 84×46×2,3 cm, NML, nr inw. HMA-40132; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukraïns'ka ikona*, poz. kat. i il. 136 (jak w przyp. 98).

¹¹³ Na temat historii Mandylionu i literatury mu poświęconej zob. M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 60–72 (jak w przyp. 58).

¹¹⁴ R. BISKUPSKI, *O dwu zaginionych szesnastowiecznych ikonach Mandylionu i Narodzenia Matki Boskiej z cerkwi w Królowej Ruskiej*, [w:] *Zachodnioukraïnska sztuka cerkiewna*, s. 247–248 (jak w przyp. 88).

¹¹⁵ Ibidem, s. 245.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Mandylion, ikona, dat. k. XVI w., cerkiew w Turce, NML, reprodukcja online: <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvornij> (dostęp: 20.12.2020).

¹¹⁸ Mandylion, ikona, dat. k. XVI w., cerkiew w Raniowicach, NML, reprodukcja online: <http://icon.org.ua/gallery/spas-nerukotvornij> (dostęp: 20.12.2020).

i statyczne pozy archaniołów, których na szesnastowiecznych ikonach przedstawiano często w dynamicznym wyroku, gubiąc nieraz symetryczne upozowanie ich sylwetek, tak jak na Mandylionach z Libochory¹¹⁹ i Wysowej¹²⁰. Odmienne są jednak przysadziste proporcje aniołów, widoczne na obu obrazach Mistrza ikon z Rychtyczy oraz wielu szesnastowiecznych Mandylionach, wynikające z wyraźnej horyzontalnej proporcji podobrazia. Ikona z Czarnej – malowana na podłożu o znacznej wysokości jak na tego typu przedstawienie – kompozycją i proporcjami poszczególnych elementów, także smukłych sylwetek aniołów, przypomina jeszcze układy powtarzane na piętnastowiecznych Mandylionach z Terła¹²¹ i Brzegów Dolnych¹²². Spośród szesnastowiecznych przedstawień podobny kształt podobrazia posiada wspomniane przedstawienie z Wysowej.

Do zachowanych ikon z dawnej cerkwi św. Demetriusza należy także przedstawienie Ukrzyżowania, pierwotnie tworzące zapewne zwieńczenie przegrody ołtarzowej. Środkową oś kompozycji wyznacza pion krzyża z Chrystusem przybitym czterema gwoździami, ukazany z zamkniętymi oczyma i głową osuniętą na prawe ramię. Jego smukła, lekko wygięta sylwetka wspiera się na *suppedaneum*, z nieznacznie wysuniętą lewą stopą. Z rozpostartych dłoni Ukrzyżowanego tryska krew, a nagie ciało okrywa jedynie w partii bioder białe perizonium z węzłem pośrodku, zdobione u dołu podwójną czarną linią. Pod krzyżem, po prawej stronie, stoją Matka Boska, objęta przez Marię Kleofasową i Marię Magdalenę. Po stronie przeciwnej figurują święty Jan Ewangelista i setnik Longinus. Maria prawą rękę unosi w stronę krzyża, lewą składa na piersi. Antytetyczną pozę przyjmuje święty Jan, przykładający do piersi prawą rękę, w lewej trzymający zwój. Stojący za nim setnik ukazany jest tradycyjnie z widoczną jedną nogą, głowę unosi patrząc na Chrystusa, w lewej dłoni trzyma włócznię. Postacie niewiast i świętego Jana okryte są antykizującymi tunikami obszytymi szerokimi taśmami z perełkami, ramiona i głowy niewiast osłaniają poły płaszczy. Strój setnika złożony jest z krótkiej, przepasanej

tuniki, czerwonego płaszcza spiętego pod szyją oraz butów o wysokich, marszczonych cholewach. Scenę rozgrywającą się na pierwszym planie zamyka marmoryzowana płaszczyzna murów zwieńczona ozdobnym fryzem, zza którego wystają fragmenty zabudowy. U dołu pod krzyżem piętrzą się skały tworzące grootę z czaszką. Tło stanowi srebrzona przestrzeń nieba z ukazanymi w narożach personifikacjami Słońca i Księżycy¹²³.

Wielofiguralny układ kompozycyjny, jaki wybrał malarz dla sceny Ukrzyżowania, opiera się na wypracowanym w Bizancjum schemacie, częściej stosowanym zwłaszcza w późniejszych wiekach, w sztuce doby Komnenów i Paleologów¹²⁴. Wariant ten, przybierając różny stopień skomplikowania, spotykany jest na wielu zachodnioruskich ikonach Ukrzyżowania, w tym już piętnastowiecznych przykładach z Owczar i Zwierzynia oraz Borszczowic, malowanych według jednego wzoru¹²⁵. Na podstawie ilości zachowanych szesnastowiecznych ikon schemat wielofiguralny można uznać za popularniejszy względem uproszczonego wariantu trójosobowego¹²⁶. Kompozycja powielana w grafice stała się szczególnie powszechna w XVII wieku i stosowana zarówno w obrazach ikonostasowych, jak i eksponowanych osobno wielkoformatowych Pasjach¹²⁷.

Ukrzyżowanie z Czarnej odzwierciedla tradycje obrazowania tego tematu w malarstwie zachodnioruskim, z właściwą przewagą elementów zaczerpniętych ze wschodniego kanonu przedstawieniowego. Temat sceny określa napis umieszczony wzdłuż górnej krawędzi, przedzielony belką krzyża: ПАЦІАТІЕ ЇА ЙШГО ІС ХА. Poniżej widnieje inicjał ІС ХС, a w nim wpisana jest tradycyjnie formuła z Księgi Wyjścia 3,14: O GŃ N. Kluczowy jest sposób ukazania Chrystusa – przybitego czterema gwoździami do trójramiennego krzyża, białego w symbolicznie ukazane wzniesienie Golgoty z czaszką Adama. Przedstawienie zmarłego Chrystusa zgodne jest z przyjętą po ikonoklazmie zasadą nakazującą podkreślenie aspektu jego męczeńskiej śmierci¹²⁸. Jednocześnie Zbawiciel wydaje się raczej stać niż bezwładnie zwiisać z krzyża, co z kolei uwypukla jego triumfalne zwycięstwo. Odnosi się do niego też napis umieszczony na podnóżku: НИКА (gr. *Nika* –

¹¹⁹ Mandylion, ikona, dat. k. XVI w., z cerkwi w Libochorze; repr. w: PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XVI–poč. XVII*, il. 488 (jak w przyp. 11).

¹²⁰ Mandylion, ikona, 54×66 cm, z cerkwi w Wysowej, MHS; repr. w: K. WINNICKA, *Ikony z XVI wieku*, poz. kat. 19 (dat. XVI w.) (jak w przyp. 56); *Zamek Królewski w Sanoku*, il. na s. 153 (dat. XVI w.) (jak w przyp. 56); PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XVI–poč. XVII*, il. 489, dat. k. XVI w. (jak w przyp. 11).

¹²¹ Mandylion, ikona, z cerkwi w Terle; repr. w: I. SVJENCIC'KYI, *Ikony Galycyckoi Ukraïny XV–XVI vikiv (Zbirky Nacional'nogo Muzeju u Lvovi)*, Lviv 1929, tabl. 115, il. 189 (dat. XVI w.); PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XII–XV st.*, Lviv 2005, il. 460 (dat. XV w.).

¹²² Mandylion, ikona, dat. XV w., z cerkwi w Brzegach Dolnych NML; repr. w: PATRIARCH DMITRIJ (JAREMA), *Ikonopys zachidnoï Ukraïny XII–XV st.*, il. 459 (jak w przyp. 121).

¹²³ Na temat ikonografii Ukrzyżowania i poświęconej mu literatury w wyborze zob. M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 378 (jak w przyp. 58).

¹²⁴ M.P. KRUK, *Związki południowe malarstwa ikonowego XV–XVI wieku z obszaru północnych Karpat na przykładzie tematu Ukrzyżowania*, [w:] *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku = Cerkovne mistectvo peremis'koï ěparhii (25–26 bereznâ 1995 roku, m. Łańcut)*, red. J. Gieźma, A. Stepan, Łańcut 1999, s. 51.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Idem, *Ikony XIV–XVI wieku*, s. 381–382 (jak w przyp. 58).

¹²⁷ A. GRONEK, *Ikona Męki Pańskiej z Lipia w Muzeum Historycznym w Sanoku*, [w:] eadem, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009, s. 38.

¹²⁸ M.P. KRUK, *Związki południowe malarstwa*, s. 54 (jak w przyp. 124).

zwycięzaj), w ikonach zachodnioruskich popularnie stosowany w XVII wieku¹²⁹. Za wpływ zachodni należy uznać częściowo zachowane litery IN[ЦИ]I, umieszczone na najwyższej belce krzyża, w miejscu tradycyjnego napisu: ЦАРЬ СЛАВЫ lub greckich liter ἸC ḲC. Zapis INЦИ, będący cyryliczkim odpowiednikiem INRI w zachodnioruskich Ukrzyżowaniach, był stosowany już na szesnastowiecznych przedstawieniach¹³⁰. Za zachodni motyw można uznać uwieńczenie głowy Chrystusa koroną cierniową. Element, choć wykształcony w tradycji wschodniej, nie jest spotykany na przedstawieniach po ikonoklazmie¹³¹.

Na szczególną uwagę zasługują gesty wyrażane przez Marię i św. Jana, odbiegające od tradycyjnego układu, w którym postaci wyrażając smutek przykładają dłoń do twarzy. Opisany powyżej układ rąk świętego Jana i Marii, choć oparty na mniej powszechnym wzorze, znany jest tradycji bizantyńskiej i ruskiej, według Romualda Biskupskiego wywodzi się z przedstawień greckich¹³². Wśród przedstawień zachodnioruskich podobną gestykulację dłoni ewangelisty prezentuje ikona Ukrzyżowania w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie¹³³, ikona z Topolnicy¹³⁴ oraz Starej Skwarzawy¹³⁵. Jednak powtórzenie takiego gestu przez Marię wśród wczesnych ikon spotykane jest o wiele rzadziej i odstępuje raczej od wschodniej formuły obrazowej, widoczne jest przykładowo w Ukrzyżowaniu z początku XVII wieku z cerkwi św. Mikołaja w Boroczycach na Wołyniu¹³⁶ oraz w grupie Ukrzyżowania z cerkwi w Dolinie¹³⁷.

O wspólnej proveniencji przedstawienia Ukrzyżowania i pozostałych ikon z Czarnej świadczy szereg cech formalnych i stylistycznych, choć w starszych opracowaniach

było ono uznawane za późniejsze¹³⁸. Podobieństwo wykazuje typ fizjonomiczny twarzy Chrystusa na omawianej ikonie, ukazanej wprawdzie w mniejszej skali. Bardzo bliski charakter oblicza Chrystusa można zaobserwować w ikonie Zaśnięcia z Woli Krzywieckiej. Ujednolicony typ twarzy pozostałych postaci zebranych pod krzyżem jest analogiczny do rysów archaniołów z ikony Mandylionu, do których upodabnia też grupę znaczące wydłużenie sylwetek. Zbieżne są również elementy strojów oraz sposób fałdowania szat – tworzone w oparciu o schematyczne, mocno wydzielone moduły, wpływające na usztywnienie postaci, miejscami z kolei przybierający szkicową, lekką formę urozmaiconą „rozedrganym”, czarnym konturem. Tło Ukrzyżowania jako jedyne spośród omawianych ikon nie posiada ornamentalnej dekoracji i pozostaje gładkie. Jednak z elementów dekoracyjnych powtórzony został malowany ornament, składający się z falistej wici roślinnej z drobnymi listkami, zdobiący fryz murów Jerozolimy, analogiczny do wzoru na zaplecku tronu z ikony Pantokratora.

Kończąc omówienie grupy ikon z dawnej cerkwi św. Demetriusza wspomnieć należy o jeszcze jednym przedstawieniu, niewątpliwie należącym wraz z obrazami z Czarnej do jednego warsztatu artystycznego. Szereg podobieństw formalnych i stylistycznych z prezentowanym zespołem wykazuje pojedyncza zachowana ikona z cerkwi w Woli Krzywieckiej koło Przemyśla ze sceną Zaśnięcia Bogurodzicy. Ikona, będąca zapewne chramowym obrazem nieistniejącej już świątyni, wyróżnia się najbardziej skomplikowanym układem kompozycyjnym, z wyrażoną dbałością o zachowanie symetrii. Dynamikę przedstawieniu nadają ekspresyjne pozy postaci stłoczonych wokół Marii spoczywającej na łożu. Pośrodku sceny, przy Matce, stoi Chrystus, trzymający w ręku symboliczne wyobrażenie jej duszy w postaci dzieciątka w powijakach. Po bokach katafalku pochylają się ku Marii apostołowie oraz postaci kobiet. W dalszej odległości stoją biskupi Kosma i Jan Złotousty, trzymający otwarte księgi, z częściowo widocznym tekstem na jednej z nich: И ТАКОЖ БО СБОЕМ ЧИНОМ. Sylwetkę Zbawiciela otacza owal błękitnej mandorli z aniołami trzymającymi świece, zwieńczonej wyobrażeniem Serafina o kontrastującej, czerwonej barwie z dodanym hierogramem: ἸC ḲC. W górnej części kompozycji, na złocistym tle, widnieją apostołowie unoszący się na obłokach w asyście aniołów. Zgromadzeni są wokół tronującej Bogurodzicy otoczonej mandorłą, ujmowaną przez parę aniołów. Wielopoziomową kompozycję uzupełnia wątek ukarania Jefoniasza przez Archanioła Michała, których pomniejszone postaci ukazane są u dołu sceny. Złociste tło kompozycji pokrywa grawerowany ornament o falistym przebiegu, analogicznym jak w przypadku ikon z Czarnej, z wypisanym pośrodku tematem przedstawienia: УСПЕНІЕ ПРТИА БЛЧЦА НШЕА БЦА.

¹²⁹ A. GRONEK, *Ikona Męki Pańskiej*, s. 39 (jak w przyp. 127).

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem, s. 38.

¹³² R. BISKUPSKI, *Ukrzyżowanie z Owczar. Ikona z 2 połowy XV wieku. Katalog zbiorów*, Sanok 2000, s. 13–14, przyp. 5.

¹³³ Ukrzyżowanie, ikona, dat. ok. poł. XVI w., 70×56×2,5 cm, MNK, nr inw. MNK XVIII-4, repr w: M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, poz. kat. 31 (jak w przyp. 58).

¹³⁴ Ukrzyżowanie, ikona, dat. poł. XVI w., 87×58,5×2,3 cm, z cerkwi w Topolnicy, NML, HMA-17208, repr w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ka ikona*, poz. kat. i il. 203 (jak w przyp. 98).

¹³⁵ Ukrzyżowanie, ikona, dat. poł. XVI w., z cerkwi pw. św. Michała Archanioła w Starej Skwarzawie; repr. w: G. SKOP-DRUZJUK, P. SKOB, *Ikonostas XVI–XVIII stolittja iz sela Staroi Skvarjavi*, L'viv 2009, il. na s. 86.

¹³⁶ Ukrzyżowanie, ikona, dat. pocz. XVII w., 126×94×3,5 cm, z cerkwi pw. św. Mikołaja w Boroczycach, Równie, BKM, nr inw. BKM-i 89; repr. w: L. MILJAJEVA, M. GELYTOVYČ, *Ukrains'ka ikona*, poz. kat. i il. 326 (jak w przyp. 98).

¹³⁷ Grupa Ukrzyżowania, z cerkwi pw. św. Michała w Dolinie; repr. w: M.I. FEDAK, *Grupa ikon kinca XVI–počatku XVII stolittja z m. Dolyna „kola majstra ikonostasa z Michajlivi's'koï cerkvy v Dolyni”*, „Visnyk Charkiv's'koï Deržavnoï Akademii i Mystectv”, 2020, nr 1, s. 68.

¹³⁸ T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, s. 454 (jak w przyp. 6).

Ikona z Woli Krzywieckiej należy do najbardziej rozbudowanego wariantu przedstawień tematu Koimesis. Wielowątkowy typ sceny Zaśnięcia ukazany w cyklu malowideł ściennych kolegiaty w Sandomierzu (ok. 1420 r.) zyskał popularność w malarstwie tablicowym, ujmowany był na ikonach świętecznych i namiestnych¹³⁹. Kilkadziesiąt takich przedstawień wymienia Michał Janocha, ikonę z Woli Krzywieckiej zestawiając ze stosunkowo późnymi, siedemnasto- i osiemnastowiecznymi obrazami, ze względu na występowanie wspólnego motywu – apostołów unoszących się na obłokach, w odróżnieniu do przedstawień szesnastowiecznych, na których postaci uczniów odbywających podróż po niebie ujmowane były zamkniętymi okręgami¹⁴⁰. Jednak – jak zauważa Janocha – motywem typowym dla szesnastowiecznych przedstawień, widocznym również w ikonie z podprzemyskiej cerkwi, jest mandorla o migdałowym kształcie otaczająca unoszoną przez aniołów Marię, która w następnym wieku została uproszczona do kształtu owalnego pola ujętego wieńcem obłoków¹⁴¹.

Przywiązanie twórcy do konwencji malarstwa szesnastowiecznego ujawniają także elementy stylistyczne. Na ikonie z Woli Krzywieckiej wyraźnie widoczny jest sposób malowania fałd szat o zgeometryzowanym rysunku, tracającym charakter miękkiej tkaniny, a przypominającym bardziej opracowanie w sztywnej blasze. Podobny sposób formowania szat, przez który postaci zdają się nie naturalnie zastygać w swych pozach, przejawia się na wielu dziełach z drugiej połowy XVI wieku, chociażby z szerokiego kręgu ikon Mistrza Deesis z Bartnego¹⁴². Z taką stylistyką kontrastuje z kolei ekspresyjnie malowana tkanina wokół łoża Marii, kształtowana szkicowo za pomocą swobodnie kładzionych czarnych pasm i ugrowych rozbłysków, analizowanych już w przypadku chitonu Chrystusa Pantokratora i maforionu Bogurodzicy Hodegetrii z Czarnej, zdobionych też podobnym typem delikatnego, ażurowego ornamentu ze sterczynkami zwieńczonymi trzema punktami. W ikonach z Czarnej oraz z Woli Krzywieckiej uwagę zwracają także powielające się typy fizjonomiczne twarzy postaci – przykładowo twarz młodzieńca ukazanego po prawej stronie Marii na ikonie Zaśnięcia stanowi powtórzenie twarzy świętego Demetriusza ze scen bocznych oraz oblicza proroka Amosa towarzyszącemu przedstawieniu Hodegetrii.

¹³⁹ M. JANOCHA, *Zachodnioukraińskie ikony Zaśnięcia Matki Boskiej*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna*, s. 114–115 (jak w przyp. 88).

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 117–118.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 119.

¹⁴² A. GRONEK, *Prace kręgu „Mistrza Deesis z Bartnego”*. *Charakterystyka stylu*, [w:] *Nic nad oryginał. Księga dedykowana pamięci Barbary Tondos i Jerzego Tura*, red. A. Gronek, J. Daranowska-Łukaszewska, Kraków-Rzeszów 2019, s. 457–474.

„Wśród malarzy pracujących na tym terenie [zachodnich obszarów historycznej diecezji przemyskiej] wyróżniał się autor ikon z Czarnej. W jego obrazach zwracają uwagę światłocieniowo malowane, ciemne karnacje oraz zestawienia czystych, intensywnych błękitów i czerwieni”¹⁴³. Istotnie, jak pisał Romuald Biskupski, ikony z cerkwi św. Demetriusza odznaczają się wyrazistym charakterem. Oprócz wspomnianych jaskrawych zestawień kolorystycznych wpływają na niego specyficzny, wręcz osobliwy typ fizjonomiczny twarzy, powtarzający się konsekwentnie, zwłaszcza na przedstawieniach głównych o reprezentacyjnym charakterze. Modelunek światłocieniowy karnacji malarz próbował uzyskać w sposób tradycyjny dla malarstwa ikonowego – poprzez dokładanie na ciemnobrązowe podmalowanie kryjących tonów jaśniejszych. Najmocniejsze światło zyskiwał obszar czoła, nosa, zewnętrznych i wewnętrznych stron policzków oraz kulistego podbródka. W partiach zacienionych artysta pozostawił głęboki kolor podkładu, tworzący m.in. charakterystyczną zmarszczkę na czole, kształtem powtarzającą zarys brwi, oraz ukośny cień biegnący od zewnętrznego kącika oka, w dół po policzku. Między innymi za sprawą chęci wprowadzenia plastycznego modelu ciała ikony z Czarnej w starszych opracowaniach datowano na pierwszą, a nawet drugą połowę XVII wieku. Jednak podobne dążenia do przestrzennego opracowania karnacji można zaobserwować w zespołach ikon powstałych w końcu XVI wieku bądź dziełach z przełomu wieków, tj. w ikonach z cerkwi św. Michała Archanioła w Libuchorze oraz dziełach Mistrza ikon z Rychtyczy.

Rozpoznawalny jest także sposób malowania szat, miejscami budowanych nad wyraz swobodnie za pomocą zamasyztych pociągnięć pędzla, w innych obszarach przybierających formy bardziej rygorystyczne. Fałdy wówczas tworzą segmentowe, odrębne moduły, odpowiadające stylistyce panującej w drugiej połowie XVI wieku. Ważną rolę w dziełach malarza odgrywa także kontur o ciemnej barwie i zróżnicowanej grubości, wydobywający zarys postaci i tworzący zarazem załamania fałd, natomiast w obrębie twarzy, dłoni i stóp tworzący delikatne, cienkie podkreślenia.

Elementami spajającymi zarówno technologicznie, jak i stylistycznie wszystkie wspomniane ikony z Czarnej oraz ikonę z Woli Krzywieckiej są motywy ornamentalne. Srebrzone i laserowane na złoto tła przedstawień – oprócz Ukrzyżowania – zdobi płytko rytowany, linearny wzór, wykonany bez przesadnej dbałości o precyzję, układający się w falujące wicie roślinne w układzie pionowym. Romboidalne pola utworzone przez łodygi wypełniają motywy stylizowanych kwiatów granatu i puncowanie. Wspomniane wcześniej przykłady ornamentów o różnym stopniu podobieństwa w stosunku do opisywanego prezentują ikony z ośrodków malarskich diecezji przemyskiej, ale też Wołynia, powstałe pod koniec XVI oraz już w XVII wieku. Powtarzające się w ikonach omawianego warsztatu są

¹⁴³ R. BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach*, s. 18 (jak w przyp. 8).

także delikatne, malowane wzory dekorujące szaty postaci i elementy architektury w formie ulistnionej wici roślinnej lub ażurowej koronki.

Tożsamym elementem dla wszystkich analizowanych ikon są obramienia z profilowanych, cienkich listew, montowanych do lica podobrazia za pomocą kołków. Oszczędna dekoracja ram, którą stanowi srebrna folia kładzona na wewnętrzny ćwierćwałek, oraz malowany czerwienią pas zamykający całość przedstawienia, charakterystyczna jest dla dzieł powstających od pierwszej połowy XVI wieku¹⁴⁴.

Przegroda ołtarzowa współtworzona przez ikony z dawnej cerkwi św. Demetriusza reprezentowała zapewne starszy typ konstrukcyjny i ikonograficzny, funkcjonujący powszechnie w karpacczych cerkwiach od XV wieku, przed wykształceniem się nowożytnych, wielorzędowych ikonostasów, a spotykany jeszcze nawet na początku XVII wieku. Mając na uwadze okoliczności towarzyszące powstawaniu ikonostasów, zwłaszcza w pomniejszych, prowincjonalnych świątyniach, trwające nieraz, jako przedsięwzięcie kosztowne, przez kilka pokoleń i składające się często z ikon o różnej odślonie stylowej, jednorodność artystyczna przedstawień tworzących przegrodę z Czarnej nie jest faktem oczywistym i wpływa na unikatowość tej grupy. Wyjątek stanowi jednak włączenie do rekonstrukcji wspomnianej wcześniej ikony Świętego Mikołaja ze scenami z życia w zbiorach Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu. Z pewnością przedstawienie to jest odmienne pod względem stylistycznym, jest także nieco mniejszych rozmiarów od pozostałych. Jego przynależność do przegrody, choć nie jest pewna, wydaje się prawdopodobna. Do struktury ikona mogła zostać dołączona w późniejszym czasie, zastępując zniszczone przedstawienie lub w ogóle uzupełniając jego brak.

Wobec różnorodności i zmienności stosowanych rozwiązań nie sposób jednoznacznie określić formy przegrody, toteż poniżej przedstawione zostały dwa warianty konstrukcji, o różnym stopniu rozbudowania, które i tak do pewnego stopnia muszą pozostać hipotetyczne. W obydwu rekonstrukcjach ikony zostały rozmieszczone zgodnie z przesłankami dotyczącymi układu przedstawień w pierwotnych przegrodach ołtarzowych, przy czym w wariantcie drugim dodano schematycznie ukazany rząd Deesis. Wyraźnie zaakcentowaną oś pionową współtworzą Mandylion, umieszczony nad carskimi wrotami, oraz ikona Ukrzyżowania, będąca zwieńczeniem całej struktury. Ekspozycja Mandylionu na osi środkowej, powyżej głównego przejścia, podkreśla zarazem rangę i wymowę teologiczną tego przedstawienia – odnosząc się do aktu wcielenia i ofiary eucharystycznej¹⁴⁵.

Cztery największe ikony namiestne tworzą dolną strefę przegrody o asymetrycznym układzie – w pełni zachowaną, wliczając w jej strukturę także ikonę Świętego

Mikołaja. Biorąc pod uwagę rozmiary każdego z obrazów oraz zakładając istnienie dwóch przejść – carskich wrót nieznacznie przesuniętych z osi na stronę południową oraz pojedynczych drzwi diakońskich po stronie północnej, można przypuszczać, iż całkowita szerokość strefy dolnej mogła przekraczać 5 m¹⁴⁶. Zarys przejść w obydwu rekonstrukcjach przedstawia schematyczny rysunek. O ile wygląd wrót carskich można przybliżyć w oparciu o zachowane przykłady, na temat formy przejścia bocznego wiadomo bardzo niewiele, nieznane są bowiem ich przykłady sprzed XVII wieku¹⁴⁷. Skrzydła carskich wrót miały zapewne pełną formę zamkniętą łukiem. Ich powierzchnię zazwyczaj wypełniały malowane sceny z wyobrażeniem Zwiastowania i czterech ewangelistów, jak na wielokrotnie przywoływanych piętnastowiecznych wrotach z Bałucianki¹⁴⁸ lub późniejszych z cerkwi w Suszycy Wielkiej (w regionie starosamborskim) z połowy XVI wieku¹⁴⁹. Przy czym sceny na tych ostatnich rozdzielone są już osobnymi listwami, w odróżnieniu do wcześniejszych, zawartych w obrębie jednego kowczegu na każdym skrzydle¹⁵⁰. Bramę królewską flankują ikony Chrystusa Pantokratora w Chwale z prawej i Bogurodzicy Hodegetrii z lewej strony wrót. Chramowe przedstawienie świętego Demetriusza umieszczono na południowym skraju dolnego rzędu, natomiast po stronie przeciwnej, w miejscu zwyczajowo zajmowanym przez ikonę lokalnego świętego, widnieje wizerunek św. Mikołaja¹⁵¹.

Mając na uwadze prowincjonalny charakter świątyni oraz przypuszczalnie niewielkie rozmiary cerkwi, przegroda o zredukowanej formie mogła być wystarczająca, by oddzielić przestrzeń sanktuarium od nawy, wówczas całość, jaką tworzyłyby zachowane ikony, sięgałaby ok. 3 m wysokości. Taki układ można tłumaczyć ograniczaniem liczby ikon i rzędów w ikonostasach, a także zdarzającą się dowolnością ich rozmieszczenia, co dotyczyło głównie pomniejszych, wiejskich cerkwi. Jednak zwłaszcza brak rzędu Deesis, stanowiącego ideologiczne

¹⁴⁴ Idem, *Malarstwo ikonowe od XV*, s. 156 (jak w przyp. 32).

¹⁴⁵ Idem, *O dwu zaginionych*, s. 54 (jak w przyp. 114).

¹⁴⁶ Podobną szerokość ma mierzący ok. 4,3×6 m obecny ikonostas zachowany w sanktuarium dawnej cerkwi w Czarnej. Najobszerniejsza strefa dolna w tym przypadku składa się z czterech ikon namiestnych, drzwi carskich oraz dwóch przejść diakońskich, zob. Karta ewidencyjna (jak w przyp. 43).

¹⁴⁷ Z. SZANTER, *Powstanie nowożytnej formy*, s. 142 (jak w przyp. 12).

¹⁴⁸ Carskie wrota, XV w., 144,5×79,5 cm, z cerkwi pw. Zaśnięcia Bogurodzicy w Bałuciance, MHS, nr. inw 611; repr. w: J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 631 (jak w przyp. 3).

¹⁴⁹ Carskie wrota, dat. poł. XVI w., 57×28,5×2 cm, z cerkwi w Suszycy Wielkiej, z kolekcji Muzeum Akademii Teologicznej we Lwowie, Muzeum Narodowe we Lwowie, nr inw. HMA KB-36464; repr. w: M. GELYTOVYČ, *Ikony Starosambirščyni*, Lviv 2010, nr kat. 24.

¹⁵⁰ W. JAREMA, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach*, s. 22 (jak w przyp. 11).

¹⁵¹ W ramach konsultacji odmienny układ ikon rekonstruowanej przegrody z Czarnej zasugerował Jarosław Giemza, przesuując jednak Mandylion z osi głównej na północną stronę – ponad drzwi diakońskie.

centrum całej przegrody, wydaje się być dużym odstępstwem.

Drugi wariant rekonstrukcji przegrody zawiera podział na dolną strefę ikon namiestnych i rząd Deesis. Jego strukturę zaproponowano w oparciu o zachowane ikony z ikonostasów pochodnych czasowo i stylistycznie – z drugiej połowy XVI oraz przełomu XVI i XVII wieku, pochodzących z położonych w głąb wschodniej części prawosławnej eparchii – z cerkwi pw. Zaśnięcia w Nakonecznem, Bogurodzicy Pokrowy w Polanie oraz św. Mikołaja w miejscowości Turze. Zaktualizowane rekonstrukcje ich układów, o różnym stopniu zachowania, przedstawiali w ostatnich latach badacze ukraińscy. Rząd Deesis tych przegród należy już do typu apostołskiego, którego forma wykształciła się ostatecznie w drugiej połowie XVI wieku¹⁵². W przeciwieństwie do wcześniejszych form podłużnych epistylonów, w którym Chrystusowi towarzyszyła niesprecyzowana ilość świętych, tu dobór i liczba orędowników wydają się być ściśle określone wynosząc – wraz z Chrystusem – 17 postaci. Jak zauważa Maria Hełytowycz, zmianom na przestrzeni XVI wieku podlegała przede wszystkim kompozycja ikony środkowej – we wczesnych dziełach ukazywanej jako trymonfon z Chrystusem, Bogurodzicą i św. Janem Chrzcicielem, którzy ok. połowy XVI wieku ustępują miejsca parze archaniołów, przechodząc dalej, już na osobne podobrazia. Taki układ przedstawia przegroda z Nakonecznego, będąca najbardziej reprezentatywnym i kompletnym przykładem ikonostasu z drugiej połowy XVI wieku. Przetrawało z niej 26 ikon, w tym wszystkie przedstawienia rzędu Deesis i cyklu świętecznego oraz dwie ikony namiestne¹⁵³. W tym przypadku Deesis współtworzy dziewięć ikon z wyróżniającą się większym formatem ikoną centralną z przedstawieniem tronującego Chrystusa w asyście archaniołów. Pozostałe postaci zwracające się w modlitwie zostały rozmieszczone po dwie na jednym podobraziu oraz pojedynczo na węższych ikonach po obu skrajach, tworząc układ typowy dla tego rzędu, funkcjonujący w drugiej połowie XVI wieku¹⁵⁴. Do przegród z tego samego kręgu – Mistrza ikonostasu z cerkwi Zaśnięcia w Nakonecznem – należą ikonostasy ze świętoduskiej cerkwi w Potyliczu oraz pw. Narodzenia Bogurodzicy w miejscowości Wołcze¹⁵⁵. W inny sposób rozmieszczone są ikony w Deesis apostołskim z przegrody cerkwi pw. Bogurodzicy Pokrowy w Polanie, gdzie Chrystusowi na ikonie środkowej towarzyszą postaci archaniołów oraz Maria ze św. Janem Chrzcicielem, a pozostali ewangelici i apostołowie zostali rozlokowani po trzy postaci na czterech osobnych podobrazjach¹⁵⁶. Pentamorfon ukazywany na ikonie środkowej odpowiedni jest dla przedstawień z drugiej

połowy i końca XVI oraz początku XVII wieku, przy czym apostołów umieszczano częściej w parach na sześciu tablicach. Taki też układ Deesis, składającego się łącznie z siedmiu ikon, zaproponowano w rekonstrukcji przegrody z Czarnej, dostosowując jego szerokość do wymiaru rzędu namiestnego. Analogiczną kompozycję miał zapewne fragmentarycznie zachowany rząd Deesis z cerkwi w Turzem z przełomu XVI i XVII wieku¹⁵⁷. Bliższym geograficznie przykładem dla Czarnej, będącym jak dotąd jedynym opublikowanym odtworzeniem przegrody dawnego typu w polskiej literaturze, jest ikonostas z cerkwi Michała Archanioła w Pielgrzymce¹⁵⁸. W rekonstrukcji tej – podobnie jak w przypadku Czarnej – nie uwzględniono rzędu świętecznego. W przypadku przegrody z cerkwi św. Demetriusza nie można jednak całkowicie wykluczyć jego obecności. Ikony z przedstawieniem nowotestamentowych scen mogły występować w przegrodach ołtarzowych już od XV wieku, niestety zachowało się niewiele przykładów tego typu obiektów¹⁵⁹. Ich udział w programie ikonograficznym wczesnych przegród – jak pisze Michał Janocha – mogą poświadczać elementy konstrukcyjne, tj. pozioma belka do montażu epistylonu Deesis z cerkwi pw. Krzyża Świętego w Drohobyczu, której znaczna szerokość wskazuje najpewniej na występowanie poniżej rzędu ikon świętecznych¹⁶⁰. Przedstawienia, kojarzone głównie przez pryzmat zachowanych stosunkowo licznie niewielkich siedemnasto- i osiemnastowiecznych ikon, w pierwotnych przegrodach mogły mieć zdecydowanie większe rozmiary, czego przykładem są *prazdniki* z cerkwi w Polanie, niemal równe wysokości ikonom rzędu Deesis¹⁶¹. Rzadko spotykany układ tych dwóch rzędów zastosowano w ikonostasie z cerkwi ze Starej Skwarzawy z połowy XVI wieku, w którym ikony rzędu Deesis, składające się z osobnego przedstawienia Pantokratora oraz ośmiu ikon z parami orędowników, u dołu każdej z tablic mają wkomponowane po dwie sceny święteczne¹⁶². W ten sposób np. w ikonie z Janem Chrzcicielem i Archaniołem Michałem u dołu znalazła się scena Zstąpienie do Otchłani oraz Wniebowstąpienie Chrystusa¹⁶³. Malarz nie musiał zatem budować dwóch osobnych rzędów, lecz zestawiał ze sobą po cztery ikony po obu osiach przegrody, obrazujące jednocześnie pochod apostołów, jak i główne wydarzenia ewangeliczne. Godny uwagi jest w tym konkretnym przypadku fakt zbieżności kwatery

¹⁵² M. GELYTOVYČ, *Ikonostas cerkvi Pokrovu*, s. 32 (jak w przyp. 18).

¹⁵³ Eadem, *Ikonostas cerkvi Uspinnja*, s. 74 (jak w przyp. 18).

¹⁵⁴ Ibidem, s. 76.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 75–76.

¹⁵⁶ Eadem, *Ikonostas cerkvi Pokrovu*, s. 32 (jak w przyp. 18).

¹⁵⁷ M.I. FEDAK, *Ikonostas kinca XVI – počatku XVII*, s. 92 (jak w przyp. 17).

¹⁵⁸ J. GIEMZA, *Cerkwie i ikony*, s. 188–190 (jak w przyp. 3).

¹⁵⁹ Z. SZANTER, *Powstanie nowożytniej formy*, s. 137 (jak w przyp. 12); M. JANOCHA, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne*, s. 121 (jak w przyp. 10).

¹⁶⁰ M. JANOCHA, *Ewolucja ikonostasu w sztuce*, s. 84 (jak w przyp. 15).

¹⁶¹ M. GELYTOVYČ, *Ikonostas cerkvi Uspinnja*, s. 39 (jak w przyp. 18).

¹⁶² G. SKOP-DRUZJUK, P. SKOP, *Ikonostas XVI–XVIII stolittja*, il. na s. 29–86 (jak w przyp. 135).

¹⁶³ Ibidem, il. na s. 61.

z Zstąpieniem do Otchłani z ikoną o tym temacie w zbiorach MNK, która została niedawno nabyta w jednym z krakowskich antykwariatów¹⁶⁴. Ślady cięć, jak i analogie wskazywały na jej pochodzenie z wielkoformatowej ikony pasyjnej, niewykluczone jednakże, że wycięto ją z tego typu właśnie ikony, jako że w ten sposób można było pozyskać do sprzedaży osobno trzy dzieła.

Po raz pierwszy przedstawiona w artykule grupa ikon z Czarnej z omówieniem ich cech stylistycznych i ikonograficznych wskazuje na pochodzenie obrazów z jednego warsztatu artystycznego, stanowiąc przykład pracowni malarstwa ikonowego z końca XVI wieku, funkcjonującej na terenie ziemi sądeckiej, ale też i innych obszarach przemyskiej diecezji, o czym świadczy ikona Zaśnięcia Bogurodzicy z Woli Krzywieckiej koło Przemyśla.

Analiza dzieł pozwala dostrzec u ich anonimowego twórcy postawę artystyczną mocno zakorzenioną w tradycjach szesnastowiecznego malarstwa. Pozostawił on na swych przedstawieniach charakterystyczny rys artystycznej osobowości, zarazem korzystając niewątpliwie z osiągnięć wiodących twórców drugiej połowy XVI wieku, stylistyką zbliżając się do szerokiego kręgu malarzy potylicko-drohobyckich. Wyraźna jest także wierność malarza wobec tradycji obrazowej zgodnej z kanonami wschodnimi, dowodząc raczej o konserwatywnej postawie artysty wobec zmian zachodzących w ikonografii sztuki cerkiewnej pod wpływem przedstawień zachodnich, a nasilających się w czasie powstania omawianego zespołu – przełomu XVI i XVII wieku.

Nowe światło na traktowane dotąd marginalnie ikony z cerkwi w Czarnej rzuca fakt, iż należały do jednej przegrody ołtarzowej, stanowiąc unikatowy przykład tego typu konstrukcji pochodzący z Sądecczyzny, a cały zespół tworzących ją ikon znajduje się wśród polskich muzealnych i kościelnych zbiorów malarstwa cerkiewnego. Na szczególną uwagę zasługuje jedna z nich – z przedstawieniem Chrystusa Pantokratora w Chwale, nieznaną wcześniej i dopiero wprowadzona do naukowego obiegu. Niedawne odsłonięcie przedstawienia odznaczającego się wysokim autentyzmem w pełni zachowanych warstw jest kolejnym dowodem na to, że dawne malarstwo tablicowe może być nadal uzupełniane o nowe odkrycia, a tym samym poszerzana wiedza na jego temat.

SUMMARY

Mirosław Piotr Kruk, Nadia Wywiórska
 ICONS FROM THE FORMER GREEK ORTHODOX
 CHURCH OF ST DEMETRIOS THE MARTYR AT
 CZARNA BY UŚCIE GORLICKIE

The paper discusses a unique set of icons executed at the end of the 16th century and the beginning of the 17th century, originally forming an altar screen in the no longer surviving Orthodox church of St Demetrios the Martyr at Czarna in the Beskid Niski region, and now dispersed among Polish museum and church collections of Orthodox painting. Three of the icons under discussion: *St Demetrios the Martyr and the Scenes from his Life*, *The Crucifixion* and *The Mandylion of Edessa*, belong to the Regional Museum in Nowy Sącz. The other two paintings: *The Virgin Hodegetria Surrounded by Prophets* and *Christ Pantocrator*, are among furnishings of the current (Roman Catholic) church at Czarna.

The icon of *Christ Pantocrator*, recently uncovered under a 19th-century overpainting, in the course of a conservation treatment completed in 2019, appears in the present paper for the first time. The above discovery triggered further research which has led to the identification of the group of icons under discussion. The analysis of the set of icons provided an opportunity to discuss a number of problems related to icon painting on the area of the north-eastern arc of the Carpathian Mountains, the functioning of the local painting workshops and the development of the early altar screens in the area.

The common origins of the group of icons under discussion are attested by the results of their iconographic and stylistic analyses, which allowed to determine their maker as an artist deeply rooted in the tradition of icon painting of the second half of the 16th century, stylistically related to the broadly-defined sphere of painters of the Potylicz [Ukr. Potylich] and Drohobycz [Ukr. Drogobych] area.

A relatively large number of surviving images prompted the present writers to suggest a reconstruction of the disposition of the altar screen, which was a structure of late-medieval origin, unique in the area of Nowy Sącz covering the western part of the historical Orthodox Diocese of Przemyśl. The two variants of the altar screen reconstruction presented in the article are by no means intended to be final, leaving open the question of the extent of the screen and the actual number of tiers of icons it was composed of.

¹⁶⁴ M.P. KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku*, nr kat. 34 (jak w przyp. 58).