

Agnieszka Zagrajek

Rękopiśmienny greckokatolicki "Irmologion" z końca XVII w. jako przykład kultury pogranicza chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu : analiza ikonograficzna

Series Byzantina 2, 225-240

2004

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

*Rękopiśmienny greckokatolicki Irmologion z końca XVII w.
jako przykład kultury pogranicza chrześcijańskiego
Wschodu i Zachodu. Analiza ikonograficzna*

Agnieszka Zagrajek, Wrocław

Wiele zabytków sztuki może stanowić przykład wzajemnego oddziaływania tradycji chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Jednym z nich jest niewielka, bogato ilustrowana księga¹ – rękopiśmienny *Irmologion*² z końca XVII w., zapisany w języku staroukraińskim³, powstały na obszarze, którego centrum kulturowym w XVII i XVIII w. był Lwów⁴.

Celem niniejszego artykułu jest przebadanie szaty ilustracyjnej *Irmologionu* pod względem ikonograficznym. Dotyczy to ustalenia motywów ikonograficznych, wskazania konkretnych pierwowzorów wykorzystanych przez autora *Irmologionu*, a także określenia zakresu jego samodzielnej kreacji artystycznej. Zagadnienie ornamentyki ściśle zespalającej się z przedstawieniami figuralnymi w przypadku co najmniej połowy ilustracji jest

¹ Księga o wymiarach: 11 x 17 cm, w oprawie 15 x 18 cm. Składa się ze 106 kart pierwotnie nienumerowanych. Można je podzielić na dwie zasadnicze grupy: karty zawierające wyłącznie zapis nutowy i towarzyszący mu zapis tekstu irmosów w języku staroukraińskim oraz karty zawierające ilustracje.

² Obszerne omówienie irmologionu jako typu księgi liturgicznej można znaleźć w opracowaniach: O. Narbutt, *Historia i typologia ksiąg liturgicznych bizantyńsko-słowiańskich. Zagadnienie identyfikacji według kryterium treściowego*, Warszawa 1979; M. Lenczewski, *Liturgika*, Warszawa 1981, s. 71–86. Natomiast podstawowe opracowanie dziejów irmologionu na ziemiach ruskich wraz z katalogiem 1111 rękopisów przedstawił J. Jasynowski, *Ukraiński ta białoruski notolinijni Irmohij 16-18 stolit'. Katalog i kodykologiczno-paleograficzne dosliżdennia*, Lwów 1996, s. 624. Omawiany *Irmologion* nie został włączony do wspomnianego katalogu.

³ Wszystkie informacje o zapisie tekstu oraz tłumaczenia i transliteracje przytoczono dzięki uprzejmości p. Andrija Szkrabiuka.

⁴ Historię zabytku, analizę treści przedstawień, styl, a także środowisko powstania *Irmologionu* omówiono szeroko w artykule: A. Zagrajek, *Szata ilustracyjna rękopiśmiennego greckokatolickiego Irmologionu z końca XVII w.*, „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne”, t. III, Kraków 2001, s. 261–290.

równie interesujące, ale w niniejszej pracy zostało potraktowane skrótowo. Analizę zakończy ogólna charakterystyka szaty ilustracyjnej jako całości.

Prezentację materiału badawczego rozpocznie charakterystyka przedstawień figuralnych, które zostały pogrupowane w trzy zasadnicze części. Jedną grupę stanowią ilustracje, które przynależą tematycznie do kręgu tradycji chrześcijańskiego Wschodu, drugą – mieszczące się w tradycji łacińskiej. Grupa pośrednia zawiera przedstawienia trudne do jednoznacznego przyporządkowania, gdyż powstały one w wyniku przenikania się tematów. Kolejność omawiania ilustracji w obrębie grup uzależniono od malejącej czytelności.

Zastawka ukazująca *Deesis* została skopiowana z górnej części strony tytułowej druku cerkiewnego⁵ – *Miniei Świątecznej* z 1638 r.⁶ Autor ilustracji *Irmologionu* zachował dosyć wiernie całość kompozycji zapożyczonego, wykadrowanego fragmentu. Identycznie z graficznym pierwowzorem został ukazany Chrystus zasiadający na tęczy, gest Jego rozłożonych rąk, a także poza i szaty stojących po bokach postaci Maryi i św. Jana Chrzciciela oraz para aniołów trzymających banderole z tekstem modlitwy („S[WIA]T S[WIA]T S[WIA]T S[WIA]T HOSPOD’ SAWAOT POWNY SUT’” – „Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów, pełne są niebios chwały Twojej”), zastępy anielskie za tęczą i fragment postaci anioła z krzyżem (po prawej). Kadrowanie przedstawienia spowodowało wyeliminowanie kilku elementów. Zabrakło anioła trzymającego kwiat (po lewej), uskrzydłych anielskich główek u stóp Chrystusa (pozostała jedna stanowiąca podnózek), a także postaci, które znajdowały się poza ciągiem kulistych obłoków po bokach i u dołu sceny. Najistotniejszą zmianę spowodowało pominięcie postaci patriarchów i zgromadzenia wiernych z gałązkami palmowymi, występujących w grafice poniżej głównej grupy postaci. W ten sposób motyw Wielkie *Deesis* (będący właściwie wariantem motywu Sąd Ostateczny) uległ przeobrażeniu w „skróconą” wersję *Deesis*⁷.

⁵ Wiadomości o cyrylickich starodrukach wydawanych na Ukrainie zaczerpnięto z opracowania: T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *Ukrainskije knigi kirillowskoj pieczati XVI-XVIII ww. Katalog*, Wyp. 1, 1574 – 1. poł. XVII, Moskwa 1976, oraz Ja. Zapasko, Ja. D. Isajewycz, *Pamjatky knyżkowoho mystectwa. Katalog starodrukiw wydanyh na Ukrajinі*, Lwiv 1981. Porównawczy materiał ilustracyjny pochodzi także z księgozbioru Biblioteki Narodowej w Warszawie.

⁶ *Minieja prazdnicznaja*, Lwow, 2. wyd. 26 X 1638; 3. wyd. 12 IV 1643; zob. T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 810.

⁷ Pierwotnie niezależny temat *Deesis* – wyrażający ideę orędownictwa – wszedł w XI w. do przedstawień Sądu Ostatecznego, dlatego Wielkie *Deesis* bywało traktowane jako jego skrótowa wersja; zob. J. Kłosińska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1973, s. 82–83.

*Sobór św. Archistratega Michała i innych Mocy Niebiańskich*⁸ jest przedstawieniem, którego centralna część wykazuje wielkie podobieństwo do grafiki zawartej w *Minei Świętecznej* [*Minieja Prazdniczna*] z 1638 i 1643 r.⁹ Identycznie potraktowano układ, gesty i stroje centralnych postaci: Archaniola Michała z mieczem, prezentującego wizerunek błogosławiącego Dzieciątka Jezus w mandylionie, oraz dwóch aniołów w szatach biskupich stojących po bokach Archaniola. Wyraźne rozbudowanie ilustracji względem grafiki nastąpiło poprzez dokończanie kilku elementów. Dokładniej ukazano twarze postaci oraz Serafina (po ich prawej stronie). „Rozsunięte” na boki kuliste, bardziej masywne obłoki uzyskały w ten sposób funkcję podstawy dźwigającej scenę. Cała kompozycja stała się wyraźnie dwupoziomowa, gdyż dodano jeszcze jedną – dolną, ziemską strefę z pagórkowatym terenem, przechodzącym w odległą, miejską panoramę.

Wizerunek *Św. Jan Damascyński* jest prawie w całości identyczny z ilustracją powielaną w kilku drukach cerkiewnych (*Oktoich*, Lwów 1640, *Triodion Kwietny*, Lwów 1642)¹⁰. Powtórzona została cała kompozycja z wyjątkiem tła. Powtórzone są układ ciała długobrodego, siedzącego świętego (ułożenie nóg wspartych na podnóżku), gest ostrzenia pióra. Potwierdza to również taki sam strój: kamiławka¹¹, specyficznie podwinięty płaszcz, spięty na piersiach, pofałdowanie miękko układającej się szaty, sandały. Także forma siedziska o charakterystycznym ornamencie i wyraźnych słojach drewna wykazuje podobieństwo do przytoczonych pierwowzorów, którego nie zacierają drobne różnice w wyglądzie pulpitu i księgi (tutaj – zapis nutowy). Twórca ilustracji *Irmologionu* samodzielnie potraktował scenę, w której ukazał postać świętego. Zamiast fragmentu ściany z półką obciążoną książkami (po prawej) oraz widoku otwierającego się ponad niskim płotkiem na geometrycznie zarysowany ogród i zabudowę klasztorną u stóp wzgórza porośniętego drzewami, występuje tu ciemna ściana z ledwie widocznym gzymsem i zakratowanym jasnym okienkiem. W ten sposób zamiast w otwartej perspektywie przestrzeni święty został przedstawiony w mrocznym, dość płytkim wnętrzu. Charakterystyczne renesansowe elementy kompozycji zastąpiono zatem typowo barokowymi rozwiązaniami, wzmocnionymi silnym kontrastem światłocieniowym.

⁸ J. J. Katrij, *Piznaj swij obrjad. Liturgijny rik Ukrajinskoji Katolyckoji Cerkwy*, New York–Roma 1982–1990, s. 53; K. Onasch, A. Schneider, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2002, s. 183.

⁹ T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 646.

¹⁰ *Ibidem*, il. 709.

¹¹ E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyni obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, s. 56.



Il. 1. a) Św. Szymon Słupnik; b) Św. św. Antoni i Teodozy Pieczarscy, rys. piórkiem, ok. XVII w., ilustracja rękopiśmiennego *Irmologionu*, zbiór prywatny

Zasadniczy fragment przedstawienia Szymona Słupnika (il. 1a) jest zgodny z grafiką pochodzącą z *Triodionu Postnego* z 1627 i późniejszych wydań z 1640 i 1648 r.¹² Jest to widoczne dzięki porównaniu układu postaci długobrodego świętego w aureoli, gestu modlitewnie rozłożonych rąk, fizjonomii i ubioru, a także wyglądu geometrycznego zwieńczenia słupa oraz rozmieszczenia i kształtu liter napisu (lekko rozsuniętych w porównaniu z pierwowzorem), umiejscowionego po bokach świętego („S[WIA]TYJ I PR[E]P[O]D[O]BNYJ SYMEON STOLPNIK” – „Święty i prepodobny¹³ Szymon Słupnik”). Z pozoru nieznaczna różnica w wyglądzie krzyża trzymanego przez św. Szymona w prawej dłoni – brak pierieczotki¹⁴ (dolnej poprzeczki) – zmieniła jego formę. Nie jest to już krzyż prawosławny.

¹² T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 462.

¹³ *Prepodobny* – (gr. *prepo* – jaśnieć, odznaczać się + *prepodis* – przyzwoity, wydatny) – jest to jedna z nazw określających rodzaj świętości. Oznacza człowieka, który trwając w dziewictwie, poniechał życia w rodzinie, oddalił się od doczesnego świata i ludzi, prowadząc sprawiedliwe, bogobojne życie zakonne (np. Sergiusz z Radoneża, Serafin z Sarowa i inni). Inaczej sprawiedliwy, który osiągnął świętość w stanie zakonnym (Ps 4,4; 17,26). Za: A. Znosko, *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*, Warszawa 1983, s. 253.

¹⁴ E. Pokorzyna, *op. cit.*, s. 92.

Przedstawienie zawarte w *Irmologionie* zostało rozbudowane o dolną strefę ukazującą kobietę w długich szatach zwracającą się do świętego, stojącą przy kolumnie, w pagórkowatym pejzażu z widocznymi w oddali drzewami. Obok niej znajduje się napis: „MARTA: MATY SYMEONA O SYNU PŁAKAŚA HORKO” [„Marta, matka Symeona, za synem gorzko płakała”]. Natomiast wzdłuż ramki umieszczono tekst wykonany drobnymi literami: „TERPENIJU STOŁP BYST´ REWNOWAW PRAOTCEM PREPODOBNIE. JOWU WO STRASTECH. JOSYFU WO ISKUSZENII WO TILESZY BEZPŁOTNYCH ŻYTIJU SIJU. SYMEONE OTCZE NASZ” [„Swym życiem na słupie, Prepodobny, zazdrościłeś innym świętym. Jobowi – w namiętnościach, Józefowi – w pokusach i cnotliwym życiu tym, Ojcze nasz Symeonie”]. Te właśnie dodane elementy odróżniają ilustrację z rękopisu od jej graficznego pierwowzoru, przydając jej jednocześnie cech narracyjności.

Zastawka z wizerunkiem św. św. Antoniego i Teodozego Pieczarskich (il. 1b) wykazuje podobieństwo do zastawki zamieszczonej w *Triodionie Postnym* z 1627 r. i *Triodionie Kwietnym* z 1643 r.¹⁵ Najbardziej jest to widoczne w ogólnej kompozycji przedstawienia. Tondo z symetrycznie usytuowanymi postaciami świętych na tle architektury Ławry Pieczarskiej zostało umieszczone wśród gęstego roślinnego ornamentu. W ilustracji *Triodionu Postnego* półpostaci świętych z odsłoniętymi głowami spoglądają ku postaci Matki Boskiej Platytery widocznej na obłoku ponad fragmentem Ławry. Natomiast w *Irmologionie* zostali ukazani całopostaciowo, w identycznych ubiorach – w mnisich kłobukach, z banderolami w dłoniach, na tle rozbudowanej architektury Ławry oraz pieczary i drzewa (po bokach).

Prezentacja ikony wykazuje podobieństwo do ilustracji pochodzącej z *Triodionu Postnego* z 1627 r. i z *Triodionu Kwietnego* z 1631 r.¹⁶ Kopiowana scena została podzielona na trzy części, które rozsunięto na tyle, iż zagubiły się wśród roślinno-kwiatowego ornamentu. W części centralnej został zachowany fragment ukazujący duchownych prezentujących ikonę Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Powtórzono także układ i gesty dwóch grup wiernych stojących po bokach – duchownych w omoforionach (po lewej) i świeckich z osobą króla na czele orszaku (po prawej). Postaci te umieszczono poniżej głównego fragmentu ilustracji (w porównaniu z graficznym pierwowzorem), ale jednocześnie związane je kompozycyjnie ze sobą dzięki umieszczeniu banderoli z tekstem modlitwy („CZYSTAJA B[OHORO-

¹⁵ T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 217.

¹⁶ *Ibidem*, il. 510.

DY]CE POMYŁUJ I MENE HRISZNAHO” – „Czysta Bogarodzico, zmiłuj się nade mną grzesznym”; „CZYSTAJA D[I]WO K TEBI PRYBIHAJU I MO-LU” – „Czysta Dziewico, do Ciebie biegnę [uciekam się] i modłę się”). Pominięto arkadę jako zbyt prosty motyw architektoniczny świątyni, gdyż cała scena została „zatopiona” w gęstym ornamencie roślinnym.

W analizie ikonograficznej całego zespołu ilustracji wydaje się słuszne wskazanie trzech przedstawień, których nie sposób jednoznacznie przyporządkować do wschodniej czy zachodniej tradycji obrazowania. Są to: scena *Ukrzyżowanie* w typie Przebicie włócznią¹⁷ (il. 2a) oraz zastawki: *Biczowanie*¹⁸ oraz *Pokłon pasterzy*¹⁹.

Pierwsza scena została skopiowana z drzeworytu pojawiającego się w XVII-wiecznych kijowskich wydaniach *Triodionu Postnego* i *Kwietnego*²⁰. Wiernie powtórzono układ kompozycyjny – wygląd Chrystusa ukrzyżowanego między dwoma łotrami o charakterystycznie, nienaturalnie powyginanych ciałach. Uderzające podobieństwo jest widoczne także w wyglądzie postaci i powściągliwych gestach trzech Marii i św. Jana oraz postaci Longinusa na koniu raniącego włócznią bok Chrystusa (sama postać zatarta, widoczny jedynie fragment puklowanego hełmu). Pominięcie grupy żołnierzy grających w kości oraz konnego oddziału wojska (po lewej) sprawiło, że całe przedstawienie znajdujące się w *Irmologionie* stało się bardziej przejrzyste i wyraziste, czemu wydatnie pomagają: wyeliminowanie drobnych elementów stroju i uzbrojenia, zawężenie panoramy do małego fragmentu architektury oraz nieznaczne powiększenie tła od dołu (o pagórkowaty teren) i od góry ilustracji (więcej przestrzeni dla słońca i księżyca).

Zastawka ukazująca *Biczowanie przy kolumnie* (il. 2b) jest kopią ilustracji zawartej w *Triodionie Kwietnym* wydany w Ławrze Pieczarskiej w 1631 r.²¹ Potwierdza to cała kompozycja sceny – powtórzono układ ciała Chrystusa przywiązanego przodem do wysokiej kolumny (w centrum sceny), pozy oprawców, silnie wygięte przy zadawaniu uderzeń, pofałdowanie ich szat oraz kształt różg trzymany w dłoniach. Twarze katów są już dziś zatarte, nieczytelne. Autor ilustracji *Irmologionu* nie umieścił postaci długobrodego Żyda – Piłata (?) (stojącego za Chrystusem) oraz leżących na podłodze ró-

¹⁷ Zob. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, cz. II, Paris 1957, s. 494 i 498–500 oraz J. Kłosińska, *op. cit.*, s. 125 i 127; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyjsko-ruskie malowidła w kaplicy Zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 78–80.

¹⁸ A. Różycka-Bryzek, *op. cit.*, s. 77.

¹⁹ Por. L. Réau, *op. cit.*, s. 233 i 235; J. Kłosińska, *op. cit.*, s. 111.

²⁰ T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 542.

²¹ *Ibidem*, il. 539.



Il. 2. a) *Ukrzyżowanie* w typie *Przebicie włócznią*; b) *Biczowanie*, rys. piórkiem, ok. XVII w., ilustracja rękopiśmiennego *Irmologionu*, zbiór prywatny

zgi i flagellum (elementów widocznych na grafice). Natomiast zachował wiernie wygląd wnętrza: zarys łuków, gzymsów, okrągłe okienko (po prawej), a także czerni drzwi. Nieznaczne rozsuniecie głównych postaci co prawda nadało scenie więcej przestrzeni, ale jednocześnie zaburzyło czytelną na drzeworycie kolistość kompozycji, którą tworzył układ róg, rąk i nóg. Został zachowany napis: „STR[A]STII CH[RYST]OWI” [„Męka Chrystusowa”], choć przesunięto go na lewą stronę ilustracji.

Zastawka ze sceną *Pokłon pasterzy* została skopiowana z drzeworytu zawartego w lwowskim *Apostole* z 1639 r.²² Zestawienie obu ilustracji unaczniła identyczność kompozycji. Usytuowanie postaci Maryi i św. Józefa (po lewej) obok żłóbka z Dzieciątkiem w powijakach, a także gesty i stroje przybywających pasterzy są takie same zarówno na drzeworycie, jak i na wzorującej się na nim ilustracji. Powielono nawet krajobraz, w którym rozgrywa się wydarzenie. Identyfikacja jest ceglasty mur stajenki otwierający się prześwitem na panoramę miasta i anioł unoszący się na obłoku (w prawym górnym rogu), a nawet tak drobne elementy, jak: gwiazda, zarys powierzchni ziemi czy rosnąca na niej mała roślinka. Spośród wszystkich

²² *Ibidem*, il. 697.

drobnych elementów pominięto jedynie ledwie widoczne na drzeworycie głowy wołu i osła oraz sygnaturę twórcy grafiki: „ILIA”. Ilustracja *Irmologionu* została natomiast wzbogacona o tekst dwóch napisów: „R[O]Ż[DES]TWO CH[RYSTO]WO” [„Narodzenie Chrystusowe”] oraz „PASTYRIJE” [„Pasterze”]. Autor, kopiując bardzo wiernie grafikę, jednak nieznacznie ją zmodyfikował, eliminując nadmiar szczegółów.

Przechodząc do omawiania ostatniej, z wyodrębnionych w tej analizie, grupy przedstawień zdobiących *Irmologion*, a przynależących do obszaru kultury łacińskiej, zaznaczyć trzeba, że jest ona najliczniejsza (ze stroną tytułową jest ich trzynaście). Po scharakteryzowaniu ilustracji całostronicowych zostaną omówione zastawki. W obu podgrupach wykorzystano jako kryterium porządkujące malejącą czytelność motywu ikonograficznego, choć w niektórych przypadkach jest możliwe jedynie ustalenie ewentualnych odniesień.

Scena *Zwiastowanie Najświętszej Maryi Pannie* wykazuje częściowe podobieństwo do przedstawienia zamieszczonego w *Psalterzu* wydanym w Kijowie w 1697 r.²³ Szczególnie jest to widoczne w układzie postaci Maryi, w geście Jej rąk i rozwianiu szat. Tam jednak całkowicie odmiennie ukazano postać Archanioła Gabriela – jako zstępującego ku Maryi (od lewej). W *Irmologionie* klęczy on przed Nią w głębokim pokłonie. Tak wyobrażony anioł (układ postaci, gest rąk, lilia w dłoni, szata, fryzura) zostały skopiowane w lustrzanym odbiciu z miedziorytu Hendricka Goltziusa *Zwiastowanie* z 1594 r.²⁴ Potwierdzić to może także rozbłysk jasności wśród obłoków, z których zlatuje gołębica Ducha Świętego, jak również ogólna kompozycja całej sceny. Na dole strony, poza ramką, umieszczono tekst: „BŁ[A]HOWISZCZ[E]NIJE PRESWIATYJA B[OHORODY]CA” [„Zwiastowanie Przenajświętszej Bogurodzicy”].

W przypadku *Adoracji Dzieciątka – Pokłon pasterzy*²⁵ autor ilustracji zamieszczonej w *Irmologionie* skopiował wiernie grafikę Cornelisa Galle *Po-*

²³ *Ibidem*, il. 1639.

²⁴ Por. obrazy wykonane według tejże grafiki: obraz *Zwiastowanie* z kościoła oo. franciszkanów w Kazimierzu Dolnym (1600?): A. Sroka, *Sanktuarium maryjne franciszkanów reformatów w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą*, Kraków 1984, s. 85, oraz obraz *Zwiastowanie* z kościoła św. Małgorzaty w Janowicach (1650), zob. M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. St. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa*, t. I, Warszawa 1987, il. 174.

²⁵ Chociaż autor ilustracji zatytułował ją: „R[O]ŻDESTWO H[OSPO]DA B[O]HA I SP[A]SA N[A]SZ[E]HO I[ESU]SA CHR[YS]TA” [„Narodzenie Pana i Zbawiciela naszego Jezusa Chrystusa”], to dla potrzeb opisu i analizy bardziej właściwe jest stosowanie określenia *Adoracja Dzieciątka – Pokłon pasterzy*, zgodnie z terminologią stosowaną w ikonografii.

klon [Adoracja] pasterzy²⁶. Powtórzył dokładnie całą scenę: kompozycję, pozy i gesty postaci, nawet ich mimikę, wygląd strojów, rozkład światła. Zmienił jedynie drobne elementy, prawie niezauważalne przy tej wielkości ilustracji. Nie starczyło miejsca dla psa u nóg klęczącego pasterza ani dla wołów za plecami św. Józefa. Żłóbek uzyskał solidniejsze podparcie, a w miejscu przesuniętego w lewo słupa dźwigającego dach rozbłysła gwiazda. Mimo nieznacznych zmian kompozycja nie została przetworzona względem graficznego pierwowzoru.

Ukrzyżowanie w winnym krzewie kompozycją swą przypomina górny fragment strony tytułowej lwowskiego *Triebnika*²⁷. Wydaje się, że autor miniatuury zamieszczonej w *Irmologionie* mógł posłużyć się tym przedstawieniem jako wzorem. Prawdopodobnie zaczerpnął z niego wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa (w lustrzanym odbiciu). Świadczy o tym układ ciała, a także kształt perisonium o wyraźnym węźle. Nieproporcjonalnie krótkie ręce to wynik zmniejszenia poprzecznej belki krzyża. Co prawda pędy winorośli oplatają krzyż ściślej na ilustracji *Irmologionu*, ale jest to raczej skutek „zwężenia” i wykadrowania sceny. Natomiast liście i grona są identyczne jak na grafice. Pominięcie postaci Matki Boskiej i św. Jana Ewangelisty skierowało całą uwagę wyłącznie na postać Chrystusa. Ilustracja *Irmologionu* została mocniej osadzona w realnym pejzażu poprzez zaznaczenie na linii horyzontu panoramy miasta.

Precyzyjne określenie motywów ikonograficznych zawartych w następnych przedstawieniach sprawia niemało kłopotu. Przeprowadzając analizę poszczególnych elementów, można jedynie wskazać na ewentualne powiązania i odniesienia. Niestety, nie udało się również ustalić prawdopodobnych pierwowzorów, z których mógłby korzystać autor szaty ilustracyjnej *Irmologionu*.

Wizerunek *Matka Boska z Dzieciątkiem* w krzewie różanym o pięciu dużych kwiatach, będącym jednocześnie palmą wyrastającą ze źródła-fontanny, nastrocza trudności w jednoznacznym wskazaniu motywu ikonograficznego. Jest to spowodowane nagromadzeniem wielu elementów. W pewnym stopniu odwołuje się on do łacińskiego motywu ikonograficz-

²⁶ Zob. grafikę Cornelisa Galle (według Rubensa) *Pokłon [Adoracja] pasterzy*, Antwerpia, Phantim-Moretus Museum. Miedzioryt ten jest późniejszą wersją sztychu Theodore’a Galle z 1614 r. w *Breviarium Romanum* wydane przez Balthasara Moretusa I; zob. F. Baudin, *Pietro Paolo Rubens*, London 1989, s. 131 i 133, il. 70.

²⁷ Strona tytułowa wykonana przez Wasila Iszakiewicza do *Triebnika* z 1668 r. zamieszczona została również we lwowskim wydaniu *Triebnika* (część *Euchologionu*) z 1719 r. Zob. I. Swiencińcyj, *Początki knyhopeczatania na zemłach Ukrajiny*, [Żółkiew] 1924, s. XXI.

nego *Tota pulchra*²⁸, który przez umieszczenie różańca może sugerować związki z przedstawieniami różańcowymi²⁹. Jednocześnie wykazuje też pewne, odległe co prawda, powiązania ze wschodnim motywem Matka Boska – Źródło Życia³⁰.

Wizerunek Maryi ukazanej w lekkim skrócie półpostaci, ze złożonymi modlitewnie dłońmi, nawiązuje do motywu *Immaculata*³¹. Fragmentaryczność układu postaci oraz brak atrybutów uniemożliwiają wskazanie konkretnego źródła tej ilustracji. Podobnie tekst modlitwy³² umieszczony po bokach przedstawienia nie precyzuje motywu ikonograficznego.

Wizerunek młodzieńczego Chrystusa z prawą dłonią wzniesioną, a lewą położoną na sercu nie daje się przypisać żadnemu konkretnemu tematowi ikonograficznemu. Jedynie hierogram i napis: „C[A]R SŁA[WY]”, który można tłumaczyć „Jezus Chrystus Król Chwały”, może sugerować związek z motywem *Salvatora Mundi*³³. Tekst modlitwy³⁴ towarzyszący ilustracji co prawda nie dookreśla tematu, odsłania jednak odległe możliwości interpretacyjne.

Wśród zastawek wyróżniają się dwie z wyraźnie wyodrębnionymi tonami. Pierwsza to przedstawienie *Chrystus jako Dobry Pasterz*. Takie określenie motywu ikonograficznego może potwierdzać również tekst modlitwy wypisany wzdłuż ramki: „PRYNESE I KO SWOJEMU CHOTENIJU

²⁸ M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. St. Pasierb, *op. cit.*, s. 43–51.

²⁹ *Ibidem*, s. 44–90.

³⁰ E. Pokorzyna, *op. cit.*, s. 126.

³¹ M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. St. Pasierb, *op. cit.*, s. 84–91.

³² Tekst modlitwy umieszczony z lewej strony wzdłuż ramki brzmi: „POD TWOJU MYŁOŚĆ PRYBIHAJEM BOHORODYCE DIWO MOŁYTOW NASZYCH” [„Pod Twoją miłość uciekamy się Bogurodzico Dziewico modlitw naszych”]. Z prawej kontynuacja: „NE PREZRY WO SKORBECH NO OT BID IZBAWY NAS JEDYNA CZYSTAJA [„Nie zapominaj w smutku, ale od nieszczęść zbaw nas, jedyna Czysta”].

³³ Forma wizerunków Chrystusa i Matki Boskiej wskazuje, że ich pierwowzory mogły występować w układzie dyptykowym. Maria Kałamajska-Saeed, szukając źródeł ikonograficznych dla obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej, przytacza podobne, nieliczne na ziemiach polskich, zachowane przykłady. Przywołuje np. obrazy ołtarzowe – *Salvatora Mundi* i *Matkę Boską* z kościoła Bożego Ciała w Krakowie. Genezę dyptykowych zestawień „portretowych” wiąże z wizerunkami autorstwa Maertena de Vosa (1532–1603) zrealizowanymi przez braci Wierixów w dwóch wersjach graficznych (postać Maryi ze skrzyżowanymi rękami lub dłońmi złożonymi w modlitewnym geście). Por. M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990, s. 84–97, il. 61 i 65.

³⁴ Tekst modlitwy umieszczony z lewej strony wzdłuż ramki brzmi: „ISUSE SŁAD-CZAJ[S]Y] D[U]SZY MOJEJ UTISENIJE ISUSE TYS OTKUPYTEL I SPASENIJE” [„Jezu Najśladczy, mojej duszy pociecho. Jezu – Tyś Odkupiciel i Zbawienie”]. Z prawej: „ISUSE TIŁU MOJEMU ZDROWIJE ISUSE CARSTWO NEOPYSANNOJE NEISCZETNOJE” [„Jezu – ciała mojego zdrowie, Jezu – Królestwo nieopisywalne nieznacone”].

NA RAMO VOSPRYJEM" [„Przyniósł i ze swej woli [chęci] na ramiona przyjął [wziął]”]. Sposób ukazania Chrystusa jako dojrzałego mężczyzny z zarostem, w długiej szacie, niosącego na ramionach baranka można spotkać np. w zdobieniach ambon³⁵ z XVII i XVIII w.

Kolejna to scena *Koronacja Najświętszej Maryi Panny*. Za takim określeniem tematu może przemawiać cała kompozycja przedstawienia, gdyż powyżej klęczącej postaci Maryi zasiadają symetrycznie na obłokach Jezus Chrystus i Bóg Ojciec, pomiędzy którymi unosi się gołębica Ducha Świętego. Mimo że korona została pominięta, to jednak wzajemne relacje między postaciami, kompozycja i ogólna wymowa całej sceny skłaniają do takiej interpretacji³⁶.

Pozostałe zastawki ukazują nieomal zagubione wśród gęstego roślinnego ornamentu wizerunki Maryi lub Chrystusa. Jedna z nich przedstawia w półpostaci osobę Matki Bożej w płaszczu opiekuńczym o przygarniającym geście rozłożonych rąk, unoszącą się ponad rzeką, na której widać w oddali łodzie. Motyw ten nawiązuje do idei opieki Matki Boskiej, chroniącej od niebezpieczeństw grożących na wodzie, ratującej tonących³⁷. Inna zastawka prezentuje frontalnie i dość hieratycznie postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem stojącej na półksiężycu, z wieńcem gwiazd wokół głowy. Ujęcie motywu wiąże się w pewnym stopniu z wizerunkiem Madonny Apokaliptycznej. W XVII i XVIII w. został on zastąpiony innymi przed-

³⁵ Por. rzeźbę *Chrystusa Dobrego Pasterza* na baldachimie ambony barokowo-klasycystycznej (ok. 1800 r.) z kościoła parafialnego p. w. św. Marii Magdaleny w Dziewiętlicach; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VII, *Województwo opolskie*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, z. 9, *Powiat nyski*, Warszawa 1963, s. 13; a także rzeźbę z baldachimem ambony reGENCYJNEJ z kościoła seminarijnego pw. św. Piotra i Pawła w Nysie, *ibidem*, s. 112, fig. 183; oraz rzeźbę *Chrystusa Dobrego Pasterza* na baldachimie ambony barokowej z 3. ćw. XVII w. z kościoła parafialnego pw. św. Marcina w Tarnowie Opolskim, *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VII, z. 11, *Miasto Opole i powiat opolski*, Warszawa 1968, s. 123.

³⁶ Por. rysunek wykonany przez Fedirą Ławrenkę, ucznia malarni Kijowsko-Pieczarskiej Ławry w połowie XVIII w.; zob. P. M. Żółtowskyj, *Chudożne žyttja na Ukrajinі w XVI–XVIII st.*, Kyjiw 1983, s. 142, oraz dekorację dawnej cerkwi parafialnej greckokatolickiej pw. Apostołów św. św. Piotra i Pawła i św. Dymitra Męczennika w Hannie, z 1. poł. XVIII w. – w nawie, na stropie przedstawienie Koronacji Najświętszej Maryi Panny (XVIII–XIX w.), zob. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VIII, *Województwo lubelskie*, red. R. Brykowski, E. Smulinowska, z. 18, *Powiat włodawski*, oprac. E. Smulinowska, Warszawa 1975, s. 7.

³⁷ Ani Mieczysław Gębarowicz, ani Beata Szafraniec nie przytaczają konkretnych przykładów, wspominając jedynie o możliwości takiego ujmowania tematu. Koncentrują swą uwagę na różnych wariantach zasadniczego przedstawienia Matki Boskiej Opiekuńczej w płaszczu osłaniającym adorantów. Por. M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1986; oraz K. S. Moisan, B. Szafraniec, *Maryja orędowniczka wiernych*, Warszawa 1987, s. 14.

stawieniami Maryi z Dzieciątkiem czy też kompozycjami poświęconymi Niepokalanej³⁸, które wykorzystując jako atrybuty półksiężyc, wieniec gwiazd czy aureolę słoneczną, wskazują jednak na swe źródło ikonograficzne.

Podobnie inna zastawka także ukazuje osobę Matki Boskiej z Dzieciątkiem. W tym przypadku jednak układ postaci, forma otwartych koron i berła nasuwają skojarzenie z niezwykle popularnymi w XVII i XVIII w. wizerunkami Maryi jako królowej – jak choćby te z kościoła franciszkanów w Rzeszowie czy katedry łacińskiej we Lwowie³⁹. W tej grupie znajduje się także zastawka prezentująca stojącą postać Chrystusa w długich szatach arcykapłańskich, nimbie krzyżowym, z krzyżem w prawej i berłem w lewej dłoni. Atrybuty te przywodzą na myśl dwa motywy: Salvatora Mundi – Chrystusa władcy świata⁴⁰ – typowy dla tradycji łacińskiej oraz wschodni motyw Chrystusa Wielkiego Archijereja – Kapłana i Króla⁴¹.

Strona rozpoczynająca *Irmologion* ukazuje tytuł zapisany w nieregularnej kolumnie na przemian czarnymi i czerwonymi wersami: „POCZYNAJEŚA IRMOŁOJ SYRICZ OSMO HŁASNYK SS PRAZNYKAMY HOSPODSKYMY I UROCZYTYMY SWIATYMY SO STYCHYRAMY PODANYMY BOHONOSNYMY OTCAMY I S STOŁPAMY” [„Zaczyna się Irmołoj, to znaczy Zbiór Ośmiu Tonów ze świętami Pańskimi i przypadającymi świętymi; ze stychyrami⁴² podanymi przez bogonośnych⁴³ Ojców i ze stołpami”]. Poniżej, w wieńcu laurowym, znajduje się napis wykonany drobnymi literami: „PYSAW AŁEKSANDER SMERECZAŃSKYJ RUKOJU SWOJEJU” [„pisał [rysował?] Aleksander Smereczański⁴⁴ ręką swoją”]. Cały

³⁸ Małgorzata Biernacka, wywodząc genezę ikonografii Niepokalanego Poczęcia, rozważa motyw Niewiasty Apokaliptycznej (notowany już w XI i XII w.) oraz Matki Boskiej na półksiężycu popularny w grafice XV w. i miniaturach XVI w. (np. *Mszał Erazma Ciołka* 1513–1518, *Liber Evangeliorum* z 1534 r., Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu, nr 36 KP); zob. M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J. St. Pasierb, *op. cit.*, s. 28–30.

³⁹ W XVII w. często przedstawiano Maryję jako Niepokalaną – Królową stojącą z Dzieciątkiem, z sierpem księżyca pod stopami, otoczoną promieniami słońca w nimbie z gwiazd, w koronie i z berłem w ręku; zob. *ibidem*, s. 30.

⁴⁰ M. Kałamajska-Saeed, *op. cit.*, s. 84–108.

⁴¹ J. Kłosińska, *op. cit.*, s. 86.

⁴² Stychyra (gr. „sticherá”, cs. „stichéra”, ukr. „stichíra”, stychiera) – pochwalna pieśń liturgiczna (hymn) nawiązująca tematycznie do ostatnich wersów psalmu lub innego tekstu biblijnego, po którym jest wykonywana. Zob. E. Pokorzyna, *op. cit.*, s. 77.

⁴³ Bogonośny (starocerkiewno-słowiański) – mający Boga w sercu. Zob. A. Znosko, *op. cit.*, s. 59.

⁴⁴ „Aleksander Smereczański przepisał i iluminował inny irmologion, który znajduje się dziś w Muzeum Narodowym we Lwowie (F 658). Ukończył go 10 X 1691 r. w Samborze (może w Starym Samborze, skąd został zabrany w 1913 r.). Jest w nim 12 miniatur, zastawki, inicjały i ornament kwiatowy, a także jedna grawiura. W literaturze wymienia się jeszcze

tekst jest ujęty po bokach w gałązki bujnej, mięsistej roślinności ze stylizowanymi kwiatami, m.in. tulipanów, lilii, róż, goździków, powoju, dzwonków (?), a także charakterystycznych kwiatowo-owoców. Podtrzymują je dwa symetrycznie stojące pulchne putta, w plastycznie modelowanych, związanych na biodrach przepaskach. Powyżej (w górnych rogach) umieszczono mniejsze postaci św. Piotra z kluczem i św. Pawła z mieczem. Taka forma ilustracji sytuuje ją w kręgu łacińskiej tradycji czasów baroku⁴⁵. Poszukiwania przeprowadzone wśród rękopiśmiennych irmologionów XVII i XVIII w.⁴⁶ oraz wśród drukowanych triodionów, minei, oktoichów czy innych ksiąg cerkiewnych tego czasu nie przyniosły pozytywnego rezultatu. Nie udało się znaleźć strony tytułowej podobnej do tej zamieszczonej w omawianym *Irmologionie*⁴⁷. Co prawda bardzo wiele egzemplarzy jest zdekompletowanych poprzez brak stron początkowych czy końcowych, dlatego też ostateczne stwierdzenia nie mogą być kategorycznie negatywne. W pewnym sensie potwierdza to jednak wyjątkowość szaty ilustracyjnej prezentowanego *Irmologionu*.

Obraz ten byłby niepełny bez zwrócenia uwagi na ornamentykę. W przypadku połowy ilustracji odgrywa ona decydującą rolę w układzie strony. Zasadniczym elementem jest oczywiście zastawka – ilustracja umieszczana w górnej części strony. Oś kompozycyjną stanowi pas tytułu irmosu o geometrycznym kształcie czerwonych liter. W tym wypadku szczególnie pieczołowicie zostały potraktowane inicjały. Taki właśnie układ strony rozpoczynającej irmos jest typowy dla irmologionów zarówno rękopiśmiennych,

jeden irmologion przepisany przez niego również w (Starym?) Samborze w 1697 r.” za: J. Jasiński, *op. cit.*, #315, 325, s. 241–242, 247, 296, 518.

⁴⁵ Zob. *Graduał Karmelitański z 1644 r. o. Stanisława ze Stolca*, oprac. ikonograf. T. Chrzanowski, oprac. muzykolog. T. Maciejewski, Warszawa 1976.

⁴⁶ Wśród XVII- i XVIII-wiecznych irmologionów tylko nieliczne są zdobione i jedynie te zostały uwzględnione jako materiał porównawczy. Niestety w żadnym z bezpośrednio porównywanych egzemplarzy nie zachowała się strona tytułowa. Na przykład: *Osmoglasnik notnyj*, Rkps 197; *Irmologiony*: Rkps 387, Rkps 394, Rkps 1227 [Biblioteka KUL] oraz *Irmologiony*: Rkps 18 IV 278, Rkps 18 IV 279 [Biblioteka WSD w Lublinie].

⁴⁷ Strony tytułowe wczesnobarokowych wydań druków cerkiewnych z lat 30. i 40. XVII w. swą architektoniczną oprawą przypominającą fasady i portale pałaców i świątyń nawiązywały jeszcze do tradycji renesansowej. Motyw arkady (łuku triumfalnego) został zastąpiony formą winnej latorośli z liśćmi i gronami, tworzącą koła-medaliony z wkomponowanymi w nie postaciami ludzkimi. Twórcą tego często powtarzanego motywu był mistrz Gieorgij na stronie tytułowej *Ewangelii* wydanej we Lwowie w 1636 r. Por. D. Stepowyk, *Ukrajnśka hrawiura XVI-XVIII stolitiw*, Kyjiw 1982, s. 55–56. Strony tytułowe były też często komponowane z wielu małych scenek umieszczonych np. w owalach układających się w określony cykl tematyczny, okalając kolumnę z tekstem tytułu oraz wprowadzenie; zob. T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 790–820.

jak i drukowanych⁴⁸. Różnice tkwią głównie w formie i stylistyce wykorzystanych elementów.

Wśród zastawek zdobiących omawiany *Irmologion* są dwie kwadratowe⁴⁹, ujęte po bokach w pasy z pnącymi się gałązkami na czarnym tle oraz trzy z tondami umieszczonymi wśród gęstego ornamentu roślinnego⁵⁰. W przypadku dalszych pięciu „narracyjność” przedstawień ustąpiła miejscą wzrastającej roli ornamentu. Scena⁵¹ lub wizerunek⁵² prawie giną w oplatających je dookoła symetrycznych gałązkach roślinnych. Wszystkie trzy typy zastawek występują zarówno w rękopisach, jak i drukach cerkiewnych z XVII i XVIII w.

Wśród materiału porównawczego nie znaleziono jednak ornamentu analogicznego do zdobień *Irmologionu*. Forma gałązek o cienkich łodyżkach z kolcami i drobnymi listkami, z których zdecydowanie wybijają się duże kwiaty róż, lilii, goździków, powoju, tulipanów, a także charakterystyczne kwiatowo-owoce (podobne do granatu) bardziej kojarzy się z formą tkaniny⁵³.

Wyjątkowo pieczołowicie potraktowano inicjały. Kilka z nich o geometryczno-roślinnych kształtach umieszczono na białym tle⁵⁴, inne⁵⁵ – wyznaczone na czarnym tle cienką czerwoną linią – zostały oplecione delikatną wicią roślinną. Dwa następne o ciekawych formach wzbogacono elementami figuralnymi. Wypracowane drobnymi, misternymi elementami inicjały *Irmologionu* nawiązują w większym stopniu do zdobień rękopisów aniżeli druków, mimo to sprawiają wrażenie, że są raczej samodzielną kreacją artysty.

⁴⁸ Dla przykładu por. np. *Irmologion*, Rkps 18 IV 278 [Biblioteka WSD w Lublinie] oraz [Hirmologium] *Irmoloi si est Osmoglasnik*, Lwow 1700, Josif Horodecki, XVII 1887 [Biblioteka KUL].

⁴⁹ Zastawki: *Pokłon pasterzy, Biczowanie*.

⁵⁰ Zastawki: *Koronacja Najświętszej Maryi Panny, Chrystus Dobry Pasterz, Św. św. Antoni i Teodozy Pieczarscy*.

⁵¹ Zastawki: *Prezentacja ikony, Matka Boża w płaszczu opiekuńczym*.

⁵² Zastawki: *Ukoronowana Matka Boża z Dzieciątkiem, Matka Boża z Dzieciątkiem w typie Madonny Apokaliptycznej, Motyw Chrystusa Wielkiego Archijereja (?)*.

⁵³ Por. np. haft figuralny na welum z Jarosławia z XVII w., gdzie postaci różnych świętych są otoczone kwiatową wicią układającą się w kształcie mandorli. Jedna z ilustracji przedstawia wizerunek podobny do zamieszczonego w zastawkach *Irmologionu*. Zob. M. Przędziecka, *Wystawa haftów w Rzeszowie*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. XIV, Warszawa 1960, z. 1, s. 56, il. 1, 2.

⁵⁴ Inicjały przy zastawkach: *Koronacja Najświętszej Maryi Panny, Chrystus Dobry Pasterz, Prezentacja ikony, Św. św. Antoni i Teodozy Pieczarscy, Biczowanie*.

⁵⁵ Inicjały przy zastawkach: *Matka Boska z Dzieciątkiem, Motyw Chrystusa Wielkiego Archijereja (?)*.

Niezbędne wydaje się również zwrócenie uwagi na układ ilustracji w księdze. Właściwie wszystkie one występują parami. Wyjątek stanowi strona tytułowa oraz trzy inne ilustracje⁵⁶, które prawdopodobnie także mogły mieć kiedyś swe dopełnienie. Świadczyć o tym może wyraźny ślad po wyrwaniu karty przy ilustracji XI.

W zestawieniu z rękopisami czy starodrukami służącymi jako materiał porównawczy omawiany *Irmologion* prezentuje bardzo spójnie i konsekwentnie zrealizowany program plastyczny. Ilustracje występowały w książkach zazwyczaj albo jako zastawki, końcówki, albo jako niewielkich rozmiarów sceny towarzyszące tekstowi po bokach stron. Natomiast całostronicowe przedstawienia umieszczano w księgach zazwyczaj jako strony tytułowe⁵⁷.

Z przeprowadzonego omówienia wynika, że autor programu plastycznego *Irmologionu* wykorzystał bardzo odmienne źródła przedstawieniowe. Posłużył się on grafikami zdobiącymi XVII-wieczne druki cerkiewne wydane we Lwowie i Kijowie (gł. triodiony i mineje), które niejako ukształtowały ikonografię zdobnictwa książkowego tego obszaru kulturowego. Jednocześnie kopiował także łacińskie grafiki powstałe w kręgu niderlandzkim rozlewające się szeroko po ówczesnej Europie, a docierające aż po Moskwę⁵⁸. Już sam dobór i układ ilustracji świadczy o wysokim poziomie erudycji autora *Irmologionu*. Sposób, w jaki traktował on wybrane wzorce, ujawnia pewne cechy charakterystyczne dla kręgu wschodniego chrześcijaństwa. Niemal kanoniczna wierność pierwowzorowi dotyczy zasadniczego fragmentu przedstawienia, a często nawet całej kompozycji. Artysta swobodnie traktował drugorzędne elementy obrazu – eliminował zbędne, zaciemniające wymowę szczegóły, innym razem rozbudowywał kompozycje, rozwijając narracyjność przedstawień. Co prawda, wspomniane korekty wynikały także z innego niż w przypadku pierwowzorów usytuowania na stronach księgi, częściej jednak modyfikowały one kompozycje, w celu nadania im bardziej aktualnej stylistyki, zgodnej ze współczesną autorowi, barokową estetyką (np. kwestia rozwiązań perspektywicznych, światłocienowych czy też „malarzkiego” modelunku szat). Czasem zmiana drobnego

⁵⁶ Ilustracja: Zwiastowanie, zastawki: Matka Boża w płaszczu opiekuńczym, Prezentacja ikony.

⁵⁷ Por. T. H. Kamieniewa, A. A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 790–820.

⁵⁸ Grafiki łacińskie, np. w formie *Biblia Piscatora* i inne, docierały nawet do prawosławnej Moskwy, stając się nośnikami wpływów zachodnich także w odniesieniu do malarstwa ikonowego. Zob. B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990, s. 33–34; a także por. T. Mańkowski, *Dawny Lwów. Jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 286.

nawet elementu formalnego pociągnęła za sobą istotną przemianę treści (np. krzyż Szymona Słupnika wskutek pominięcia pierieczotki przestał mieć formę krzyża prawosławnego).

Z powyższego omówienia wynika, że autor szaty ilustracyjnej *Irmologionu* był nie tyle wiernym kopistą, ile raczej inteligentnym artystą, który w umiejętny sposób adaptował dostępny mu materiał ikonograficzny, przetwarzając go w wielkim szacunku. Potrafił on stworzyć spójny, przemysłany program ilustracyjny, przesycony bogactwem treści. W tej niewielkiej książce, jak w soczewce, skupiły się odmienne z pozoru, a jednak bliskie, dopełniające i przenikające się elementy formalne, stylistyczne i treściowe charakteryzujące tradycje obrazowania chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu.