

Ks. bp Michał Janocha

Wydział Artes Liberales

Uniwersytet Warszawski

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.05.05>

Ewolucja ikonostasu w sztuce cerkiewnej na terenie I Rzeczypospolitej

Wtomie poświęconym ołtarzowi, a ściślej kościelnej nastawie ołtarzowej w epoce nowożytnej, nie powinno zabraknąć odniesienia do liturgii bizantyńskiej w jej cerkiewnosłowiańskim wydaniu. Nie będzie to jednak artykuł o cerkiewnym ołtarzu, na którym, podobnie jak w rycie łacińskim, sprawowana jest Najświętsza Ofiara, ale o przegrodzie ołtarzowej, która oddziela prezbiterium od nawy i która otrzymała nazwę ikonostasu. Przyjrzymy się ewolucji owej przegrody na przestrzeni XVII i XVIII wieku na terenie Rzeczypospolitej, aby postawić pytanie, w jakim stopniu na jej kształt wpłynęły renesansowe i barokowe nastawy obecne w polskich kościołach. Można tu mówić o wpływach czysto formalnych, bowiem funkcja teologiczna nastawy ołtarzowej w kościele i przegrody ołtarzowej w cerkwi jest zasadniczo odmienna.

Zadaniem nastawy jest plastyczne i ideowe podkreślenie ołtarza, *demonstratio et expositio*. Funkcją ikonostasu, wręcz przeciwnie, jest zasłonięcie i ukrycie ołtarza, *velatio et absconditio*. Dotykamy tu przeciwstawnych biegunów teologii zachodniej i wschodniej – katafatycznego, dążącego do pozytywnego ujęcia treści Objawienia

i jego systematycznego ujęcia oraz apofatycznego, akcentującego niedostępną dla ludzkiego umysłu tajemnicę Boga. Oba te bieguny współistnieją, rzecz jasna, zarówno wewnątrz teologii katolickiej, jak i prawosławnej, ale, by tak rzec, w odwrotnych proporcjach. Ikonostas zasłania niepojętą tajemnicę Eucharystii, ale jednocześnie, poprzez ową zasłonę, objawia ją.

W tym duchu interpretuje teologię wysokiego ikonostasu ojciec Paweł Florenski.¹ Rosyjski myśliciel ujmuje fenomen ikonostasu w kategoriach doświadczenia religijnego, dostrzegając w nim jeden z najgłębszych przejawów prawosławnej duchowości rosyjskiej. W centrum świątyni znajduje się oczywiście ołtarz. Nota bene język staro-cerkiewnosłowiański, podobnie jak współczesny język rosyjski, nie zna semantycznego rozróżnienia pomiędzy ołtarzem i tronem, tym samym słowem *priestol* określając jedno i drugie. Ołtarz jest zatem tronem Najwyższego. Znajduje się on w centrum prezbiterium, czyli sanktuarium, określanego starosłowiańskim terminem *altar*. Sprawowana na priestole-ołtarzu święta liturgia jest odzwierciedleniem liturgii niebiańskiej, toteż altar-prezbiterium staje się niebem. Materialna ściana ikonostasu jest symboliczną granicą między niebem i ziemią. Granicą, która zarazem łączy i dzieli. Ta ściana byłaby ślepa, gdyby nie było w niej okien. W tych oknach stoją: Chrystus, Maryja i święci. Ci, którzy kiedyś byli tutaj, na ziemi, a teraz już są tam. Poprzez nich spływa na wiernych mistyczne światło. Oni uczestniczą w niebiańskiej liturgii, której ziemską liturgia jest echem i obrazem. Stoją na granicy dwóch światów, aby zaświadczyć, że niebo istnieje naprawdę. Metafora okna, użyta w tytule łódzkiej konferencji i odnosząca się do sztuki potrydenckiej („okno, przez które wkracza do nas rzeczywistość Boga”) jest zbieżna z teologią ikonostasu. Ojciec Paweł Florenski odnosi ją do ikony, która zasłania, a jednocześnie ujawnia tajemnicę nieba.

Ojciec Florenski wskrzesił uspioną przez wieki teologię ikony i w jej perspektywie ukazał teologię ikonostasu. Jego śladami poszedł L. Uspienski, P. Evdokimov i inni rosyjscy myśliciele religijno-filozoficzni.²

Po tym krótkim naszkicowaniu teologicznego tła ikonostasu przejdźmy na teren historii sztuki.

Naukowe odkrycie ikonostasu dokonało się w drugiej połowie XIX wieku na terenie Rosji. Zapoczątkował je G. Filimonow (1859), a kontynuowali J. E. Gołubiński (1872, 1904, 1911), H. Troicki (1890-1897), D. Spierowski (1891-1893) i N. Protasow (1915-1916). W okresie powojennym genezę rosyjskiego ikonostasu zajmował się

1 FLORENSKI 1981.

2 Aktualnie syntezę rosyjskiej teologii ikony przygotowuje Irina Tatarowa w ramach sekcji Speculum Byzantinum Wydziału Artes Liberales UW.

m.in. Ilin.³ W ostatnich dziesięcioleciach wiedza o genezie, rozwoju i funkcjonowaniu ikonostasu ruskiego znacznie posunęła się naprzód dzięki publikacjom L. Betina, J. Labrecque-Prevouchine, E. Smirnowej, W. Sorokatego, A. Mielnika, T. Czukowej, A. Kopirowskiego i innych.⁴

Wraz z rozwojem bizantynistyki zachodnioeuropejskiej rozpoczęto badania nad templonem – poprzednikiem wysokiego ikonostasu – i jego genezą. Prowadzili je m.in.: B. Pagè, J. D. Alchermes, D. Pallas, M. Chatzidakis, C. Mango, A. W. Epstein, N. Thon, Ch. Walter i inni⁵, a w Związku Radzieckim – W. Łazariew.⁶

Znaczącą publikacją dotyczącą ikonostasu jest praca zbiorowa pt. *Ikonostas. Pochodzenie – rozwój – symbolika*, wydana w Moskwie w 2000 roku pod redakcją A. Lidowa.⁷ W artykule wstępnym redaktor tomu dokonuje podsumowania wyników dotychczasowych badań.⁸ Niestety w tej cennej pracy tereny wschodnie byłej Rzeczypospolitej, o której traktuje niniejszy artykuł, stanowią prawdziwą „białą plamę”. W symboliczny sposób oddaje to stan świadomości światowej bizantynistyki. Na takiej optyce zaważył wiek XIX. Uczeni rosyjscy, a później sowieccy, postrzegali Ukrainę i Białoruś jako prowincje swojego Imperium, nie poświęcając im należytej uwagi.⁹ Owa „wielkoruska” optyka została przejęta przez badaczy zachodnich i amerykańskich, a poprzez publicystykę popularnonaukową zakorzeniła się w powszechnej świadomości i pokutuje do dziś.¹⁰

Badania dotyczące sztuki zachodnioruskiej rozwijały się w pewnej izolacji. Na fenomen ukraińskiego ikonostasu pierwsi zwrócili uwagę polscy uczeni

3 ФИЛИМОНОВ 1859; ГОЛУБИНСКИЙ 1872; ТРОИЦКИЙ 1897; ПРОТАСОВ 1915; ПРОТАСОВ 1916; СПЕРОВСКИЙ 1891-1893 (1891 ноябрь-декабрь, s. 337-353; 1892 март-апрель, s. 162-176; 1892 май-июнь, s. 321-334; 1892 июль-август, s. 3-17; 1892 ноябрь, s. 522-537; 1893 сентябрь-октябрь); ИЛЬИН 1968, s. 79-88.

4 БЕТИН 1997; LABRECQUE-PERVOUCHINE 1982; СМІРНОВА 1985; СОРОКАТЫЙ 1993; МЕЛЬНИК 1993; ПИТАТЕЛЕВА 1994; ЧУКОВА 1995; КОПИРОВСКИЙ 1999.

5 WALTER 1971; WALTER 1993; WALTER 1995 (literatura przedmiotu).

6 ЛАЗАРЕВ 1967, s. 162-196.

7 Иконостас 2000.

8 ЛИДОВ 2000.

9 Kondakow w 1927 roku pisał: „Musimy pamiętać, że ponad trzy czwarte Rosji, czyli Ukraina, Nowa Rosja wzdłuż Wybrzeża Morza Czarnego, Rosja Zachodnia [czytaj: Białoruś – przyp. aut.] i Syberia nie miały wcale własnego malarstwa ikonowego i musiały sprowadzać ikony ze środkowej Wielkiej Rusi, których nieznane formy były dziwne i obce...”. KONDAKOV 1927, rozdz. XI: The late XVIIth century. Decadence, s. 203. Czterdzieści lat później Grabar, omawiając malarstwo ikonowe XVII w., podkreśla duży (choć – w przypadku Rzeczypospolitej – słabo udokumentowany) wpływ malarstwa rosyjskiego na sąsiednie kraje, a wpływu odwrotnego, który w XVII wieku był silniejszy (zwłaszcza w przypadku Kijowa) nie zauważa zupełnie. GRABAR 1968, s. 939-963; GRABAR 1940.

10 Aby nie mnożyć przykładów poprzestańmy na prestiżowej prezentacji malarstwa ikonowego pióra wybitnych specjalistów, w której nie zauważono zupełnie istnienia Ukrainy i Białorusi. Le Icone 1981; Le Icone 1982. Wersja francuska: Les Icônes 1992.

L. Wierzbicki i W. Dzieduszycki w związku z Wystawą archeologiczną polsko-ruską urządzoną we Lwowie w 1885 roku.¹¹ W okresie międzywojennym badania te podjęli uczeni ukraińscy, przede wszystkim H. Świącicki¹², M. Drahan¹³ oraz J. Konstantynowicz¹⁴, który przez wiele lat przygotowywał monografię ikonostasu zachodnioukraińskiego. Zdołał opublikować tylko pierwszy tom, prezentujący genezę przegrody ołtarzowej. Gromadzone przez lata materiały do drugiego tomu wraz ze zbiorem fotografii (1929, 1930) tworzą pokaźne archiwum, dotychczas niewydane.¹⁵ W czasach powojennych i współczesnych problematyką ukraińskiego ikonostasu zajmowali się m.in.: M. Batih, W. Jarema, J. Dwirnyk, Z. Szanter, G. Druziuk i L. Skop, W. Ałeksandrowycz, E. Pitatieliewa, S. Taranuszenko, J. Ostrowskyj, J. Giemza, W. Deluga, P. Krasny, M. Janocha i A. Gronek.¹⁶ Badaniami ikonostasu białoruskiego zajmowali się N. Wysockaja i E. Wietier, a także I. Duchan. Niedawno dzięki redakcji A. Gronek ukazała się po raz pierwszy po sześćdziesięciu latach monografia najstarszego ikonostasu cerkwi wołoskiej we Lwowie, opracowana przez M. Gębarowicza.¹⁷

Niniejszy artykuł stanowi próbę prezentacji ewolucji ikonostasu w kontekście form nastawy ołtarzowej na podstawie zachowanych bądź znanych z przekazów źródłowych obiektów, w oparciu o wyniki dotychczasowych badań. Tekst ten powstał na bazie prowadzonych przez autora szczegółowych analiz rzędu „prazdnicznego”.¹⁸

Dla historyka sztuki podstawowym źródłem są same obiekty artystyczne.

U schyłku XVIII wieku, w okresie poprzedzającym rozbiory, istniało na terenie Rzeczypospolitej ponad 9300 parafii unickich (czyli prawie dwukrotnie więcej niż parafii rzymskokatolickich) oraz 273 prawosławne. Przytoczone liczby wskazują w przybliżeniu ilość cerkwi parafialnych, w ogromnej większości drewnianych. Jeśli dodać do tego cerkwie klasztorne oraz filialne (najczęściej cmentarne), to ich liczba w końcu XVIII wieku znacznie przekroczy 10 tysięcy. Na podstawie wycinkowych

11 WIERZBICKI 1885; DZIEDUSZYCKI 1886.

12 СВЕНЦІЦКІЙ 1928; СВЕНЦІЦКІЙ 1929.

13 Rękopis Drahana o rzeźbie w ikonostasie ukraińskim został opublikowany po jego śmierci. ДРАГАН 1970.

14 KONSTANTYNOWICZ 1939.

15 Archiwum Konstantynowicza: KONSTANTYNOWICZ 1929; KONSTANTYNOWICZ 1930.

16 БАТИГ 1957; ЯРЕМА 1959, nr 10-11-12; ЯРЕМА 1961, nr 5, 6; ЯРЕМА 1970, nr 11, s. 345-350; JAREMA 1972, s. 22-33; DWIRNYK 1960; SZANTER 1985; ДРУЗІЮК/СКОП 1990; АЛЕКСАНДРОВИЧ 1991, s. 141-148; АЛЕКСАНДРОВИЧ 1993; ПИТАТЕЛЕВА 1994; ТАРАНУШЕНКО 1975; ТАРАНУШЕНКО 1994; ОСТРОВСЬКИЙ 1995; GIEMZA 1997; DELUGA 2000, rozdz. V, s. 86-105; JANOCHA 2001; KRASNY 2003; GRONEK 2015.

17 GĘBAROWICZ 2016. Z informacji A. Gronek wynika, że M. Gębarowicz zgromadził obszerną dokumentację do większej rozprawy na temat ruskiego ikonostasu. Ibidem, s. 9.

18 JANOCHA 2001. Wyniki badań zostały opublikowane w artykule: JANOCHA 2003.

badania archiwalnych trudno ustalić, ile z nich miało ikonostasy, można jednak przypuścić, w dużym przybliżeniu, że około połowy. Masowe przerabianie unickich cerkwi w ramach XIX-wiecznej rusyfikacji po likwidacji unii, a później programowa dewastacja świątyń w okresie komunizmu i II wojny światowej sprawiły, że do naszych czasów ikonostasów pozostało niewiele. Na swoim pierwotnym miejscu pozostała nieduża część dzieł, inne wędrowały przenoszone do różnych cerkwi, niektóre wreszcie trafiły do muzeów. Niektóre ikonostasy zachowały się tylko częściowo, wiele było przerabianych, z innych pozostały tylko ikony. Podana powyżej szacunkowa ilość cerkwi w byłej Rzeczypospolitej uświadamia skalę zniszczeń.

Najwięcej ikonostasów zachowało się w dawnej Galicji, gdzie w okresie rozbiorów nie było programowej walki z Kościołem grekokatolickim. Najlepsza sytuacja jest na zachodniej Ukrainie, gorsza w południowo-wschodniej Polsce, gdzie wiele zabytków cerkiewnych padło ofiarą akcji „Wisła”. Najmniej zabytków ocalało na Białorusi.

Drugim istotnym źródłem do badań ikonostasów są archiwalia, przede wszystkim inwentarze cerkiewne i protokoły wizytacyjne, badane m.in. przez W. Aleksandrowicza, M. Kruka, J. Nowacką, M. Przeździecką, B. Seniuka, P. Sygowskiego, Z. Szanter i N. Wysocką. Dostarczają one szeregu cennych informacji odnośnie wystroju i wyposażenia cerkwi. Brak pełnego katalogu zachowanych ikonostasów oraz wycinkowość kwerend archiwalnych skazują wszelkie próby syntez na sporą dozę uogólnienia.

Interpretacja tych źródeł nasuwa jednak poważne trudności, bowiem opisy rzadko dają precyzyjne wyobrażenie wystroju wnętrza. Przyczyna tego zjawiska tkwi w braku jednolitej terminologii oraz wielości pojęć stosowanych do opisu poszczególnych części ikonostasu. Zacytujmy dwa spośród wielu opisów analizowanych przez M. Kruka: „Carskie Drzwi, Namisne Obrazy, Archierey, Prazniki, Apostoły, Prorocy, snycersky roboty Malowanie Pięknie” (Topolnica, 1765), „In deisus czyn apostołski z praznikami jest wielce podły prostej roboty Rybotyckiey...” (Królik, 1761). Wielekroć powtarzające się w aktach słowo „deisus” (деисус) mogło – podobnie jak w całej literaturze staroruskiej – oznaczać temat ikonograficzny (trimorfon: Chrystus adorowany przez Maryję i św. Jana Chrzciciela), cały rząd w ikonostasie, bądź wreszcie cały ikonostas. Świadczy to o randze centralnego tematu ikonograficznego, który wyznaczał kierunek interpretacji teologicznej ikonostasu, ale – być może – także i o tym, że ikonostas nie był postrzegany jako całość pod względem kompozycji artystycznej. Termin „ikonostas” upowszechnia się bowiem, w dokumentach wizytacyjnych, dopiero w XIX stuleciu.

Wycinkowe wyniki badań akt wizytacyjnych z końca XVIII i XIX wieku pozwalają w pewnym przybliżeniu na rekonstrukcję geografii przemian okcydentalizacyjnych ikonostasu. Jest to obraz bardzo zróżnicowany. Na przykład w opisie 20 cerkwi dekanatu jaślickiego z 1761 roku ikonostasy znajdowały się w 18 cerkwiach. Tymczasem nieopodal, w dekanacie birczańskim, w 1817 roku ikonostasu nie było aż w 20 cerkwiach. Natomiast w latach 1833-1835 w dekanacie Bełz nie było ikonostasu prawie w żadnej cerkwi. W latach 1789-1790 w diecezji połockiej spośród 320 opisanych cerkwi tylko 20 miało ikonostasy (w tym w ośmiu były także ołtarze boczne), zaś w pozostałych 300 był ołtarz główny i ołtarze boczne. W roku 1840 na terenie całej ówczesnej unickiej diecezji chełmskiej, posiadającej blisko 400 cerkwi, ikonostasy posiadało tylko 29.

Najstarsze zachowane ikonostasy z terenów dawnej Rzeczypospolitej pochodzą dopiero z XVII w. Wygląd wcześniejszych przegród ołtarzowych jest odtwarzany na podstawie ikon z XV i XVI wieku oraz elementów konstrukcyjnych ściany prezbiterium w najstarszych cerkwiach.¹⁹ W cerkwi Ducha Św. w Potyliczu i w Uluczu zachowały się poziome belki stanowiące templon, na których montowano epistylon z przedstawieniem Deesis. W cerkwi Podwyższenia Krzyża św. w Drohobyczu belka ta jest znacznie szersza, co wskazuje, zdaniem Jaremy, że oprócz Deesis wprowadzono tam rząd ikon świątecznych.²⁰ Rząd ten był, sądząc z późniejszych przykładów, usytuowany poniżej rzędu Deesis, tak jak w Bizancjum i na Bałkanach. Na terenach Zakarpacia archaiczną formą charakteryzuje się przegroda ołtarzowa w cerkwi uspienskiej w Nowosielicach, złożona z rzędu ikon namiestnych i Deesis.²¹ Archaicznym świadectwem przegrody ołtarzowej jest datowany na początek XVII wieku epistylon w cerkwi św. Paraskewy w Krechowie, usytuowany wtórnie jako balustrada chóru.²² Na terenach Rusi Czerwonej – bo z tego obszaru pochodzi najwięcej świadectw – średniowieczne przegrody ołtarzowe rozwijały się pod wpływem bałkańskim.²³ Ich kształt warunkował w dużym stopniu dominujący na tym terenie charakter architektury drewnianej.

Z XVI wieku pochodzą również dwie najstarsze informacje o ikonostasach na obszarze dzisiejszej Białorusi. Oba obiekty miały strukturę trójrzędową, będącą rozbudowaną formą przegrody ołtarzowej. Inwentarz monasteru spaskiego w Kobryniu, sporządzony w 1549 roku, szczegółowo opisuje główną przegrodę ołtarzową soboru:

19 СВЕНЦІЦКІЙ 1928, s. 87-94; KONSTANTYNOWICZ 1939, s. 235-265; JAREMA 1972.

20 JAREMA 1972, rys. 7-9, s. 25.

21 ДРУЗІЮК/СКОП 1990.

22 JAREMA 1972, s. 25, fot. 12.

23 JAREMA 1972, s. 22-27; SZANTER 1985, s. 103 z przypisem 11.

pomiędzy Deesis („деисус сполный на золоте”) i rzędem ikon namiestnych z carskimi wrotami znajdowało się świąt Pańskich obrazów pięć, i dziesięć niewielkich („праздников господних образов пять, а десять невеликих”).²⁴ Inwentarz monasteru leczczyńskiego pod Pińskiem z 1588 roku w opisie złożonej z 45 ikon przegrody ołtarzowej chramu uspienskiego wymienia prazdników pozłocistych dwadzieścia („праздников позлотистых двадцать”).²⁵ Najstarsza na terenie Rzeczypospolitej wzmianka o istnieniu ikonostasu czterorzędowego znajduje się w kronice monasteru w Supraślu. Ikonostas ten, ukończony w 1557 roku, oprócz rzędu świętecznego i Deesis posiadał rząd proroków.²⁶

Ja widać w tym okresie panowało spore zróżnicowanie w kompozycji ikonostasów i pewna doza dowolności w układzie i rozmieszczeniu ikon.

W latach dwudziestych XVII wieku ustala się nowa forma ikonostasu, który można określić mianem zachodnioukraińskiego. Zostaje ujednolicony program ikonograficzny. Całość otrzymuje postać wysokiej drewnianej konstrukcji niezależnej od architektury cerkwi, która, niczym wysoki ikonostas wielkoruski, zasłania prawie całość arkady sanktuarium. Kompozycja ikonostasu nabiera cech „małej architektury”, a poziome rzędy, dotychczas komponowane niezależnie od siebie, zostają podporządkowane rytmice osi wertykalnych, wyznaczonych przez carskie i diakońskie wrota. Rząd święteczny jest usytuowany nad namiestnym, a powyżej Deesis zostaje wprowadzony – wzorem ikonostasów wielkoruskich – rząd proroków. W większych realizacjach zostają wprowadzone nowe rzędy. Bardzo istotną rolę w dekoracji ikonostasu zaczyna odgrywać rzeźba, której bogate ornamenty są naśladownictwem bądź transpozycją manierystycznych, a później barokowych wzorów zachodnich, czerpanych z wzorników bądź wprost z polskich kościołów. Zdaniem Zofii Szanter ikonostas barokowy na Rusi Czerwonej w XVII wieku uformował się nie w wyniku ewolucji tradycyjnej przegrody ołtarzowej, lecz wtórnie – z obramowań ikon.²⁷

XVII-wieczne ikonostasy zachodnioukraińskie, przy wszystkich zróżnicowaniach formalnych, tworzą zjawisko dość jednolite. Ich liczba jest stosunkowo duża.²⁸ Koncepcja wysokiego ikonostasu zasłaniającego sanktuarium wywodzi się

24 Инвентарь 1892, s. 492-494.

25 ДОВГЯЛЛО 1909, s. 115-118. Zob.: ДУХАН 1988, s. 72.

26 Notatka dotyczy zapłaty dla ikonopisca: „Иконнику, что деисус церковный золотом покладал и пророки и праздники и кивот и двери царские и икону жития Богородицы, дано за работу 36 коп. и 40 грошей”. Zob.: Опись 1870, s. 49. Cyt. wg. ДУХАН 1988, s. 72 (bibliografia nr 33). Ikonostas ten wspomina Piotr Mołyła w dziele: МОНЫЛА 1644, s. 365.

27 SZANTER 1985, s. 190. Zob. też: ЯРЕМА 1961, nr 5, 6; ТАРАНУШЕНКО 1975; ТАРАНУШЕНКО 1994.

28 SZANTER 1985; DELUGA 2000, s. 93-105.

z Rusi Moskiewskiej z początku XV wieku, jednak jego plastyczna realizacja inspirowuje się nowożytną sztuką zachodnią. Zwraca uwagę formalne pokrewieństwo istniejące pomiędzy XVII-wiecznym ikonostasem ukraińskim a barokowymi fasadami katolickich kościołów i nastawami ołtarzowymi w ich wnętrzach.²⁹

Ukształtowanie się nowej formy ikonostasu wpłynęło na stabilizację tematów ikon wchodzących w skład poszczególnych rzędów.

Za najstarszy zachowany ikonostas ukraiński uchodzi obiekt z cerkwi uspienskiej zwanej wołoską we Lwowie (stąd nazwa „ikonostas uspienski”), wykonany przez Fedora Seńkowicza (1626-1629) i jego ucznia Mikołaja Petrachnowicza w latach 1630-1638.³⁰ W 1767 roku został przeniesiony do cerkwi w Grzybowicach Wielkich pod Lwowem i nieco przebudowany. w cerkwi uspienskiej zostały po nim trzy ikony świąteczne oraz czternaście ikon Petrachnowicza z cyklu pasyjnego.

Wydaje się, że w uformowaniu ikonostasu zachodnioukraińskiego doniosłą rolę odegrał ikonostas w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie, datowany na lata 1630-1633.³¹ Nie był on dotąd przedmiotem szczegółowych badań.



Ikonostas w cerkwi
Przemienienia Pańskiego
w Lublinie, 1630-1633,
wg. KUPRIANOWICZ/
ROSZCZENKO, fot. s. 6

29 ПИТАТЕЛЕВА 1994, s. 85.

30 GĘBAROWICZ 2016. Chronologia powstania ikonostasu i rola obu mistrzów jest przedmiotem dyskusji. Por.: ГОРДИНСЬКИЙ 1973; АЛЕКСАНДРОВИЧ 1991; DELUGA 2000, s. 97-99.
O cyklu pasyjnym: GRONEK 2001, s. 231-240.

31 KONSTANTYNOWICZ 1930, nr XXI; SZANTER 1977, fot. 2; KUPRIANOWICZ/ROSZCZENKO 1993, fot. s. 6.



Ikonostas w cerkwi
w Rohatynie,
1648-1650, wg. Храми
України, nr 58

„Klasyczną” czterorzędową strukturę prezentują ikonostasy: w cerkwi Ducha Świętego w Rohatynie (1648-1650)³², w cerkwi św. Jerzego w Drohobyczu (wykonany przez Stefana Medyckiego w tym samym czasie),³³ w Dniestrzyku Hołowieckim (1653),³⁴ w Woli Wysockiej koło Żółkwi,³⁵ w Kamionce Strumylowej³⁶ i w Chotyńcu (XVII/XVIII w.).³⁷

Szczególne miejsce zajmuje pięciorzędowy ikonostas z cerkwi świętych Piatnic w Lwowie (tzw. piatnicki) z rzędem pasyjnym powyżej Deesis. Jego datowanie jest również sporne – od pierwszej ćwierci XVII wieku po lata 1644-1648³⁸.

Osobnym wariantem zachodnioukraińskim jest ikonostas „piramidalny” z osią środkową zaakcentowaną przez podniesienie ku górze. Ikonostas cerkwi

32 ЛОГВИН 1982, nr 253, s. 449; SZANTER 1985, fot. 18; MILIAEVA 1997, fot. 161; JANOCHA 2005.

33 GEBAROWICZ 1966, s. 154, fot. 105; ЛОГВИН 1982, nr 49, s. 397.

34 SZANTER 1985, fot. 37 i 43.

35 JAREMA 1972, fot. 25, s. 31.

36 SZANTER 1985, fot. 40.

37 SZANTER 1985, fot. 39; Ikonostas w cerkwi Narodzenia Matki Boskiej w Chotyńcu należy do nielicznych XVII-wiecznych ikonostasów w Polsce zachowanych in situ. Rząd świąteczny pochodzi prawdopodobnie z końca XVII w. Patrz: BISKUPSKI 1994, s. 365.

38 Na temat datowania i autorstwa istnieją różne opinie. Jarema uważa, że jest to warsztat Fedora Seńkowicza (zm. 1629) z pierwszej ćwierci XVII w. (ЯРЕМА 1970); ЛОГВИН 1982, nr 164, s. 425; АЛЕКСАНДРОВИЧ 1996, s. 103-144; MILIAEVA 1997, fot. 42.

św. Mikołaja w Buczaczu (ok. połowy XVII wieku) posiada carskie wrota i ikony namiestne wyższe od bocznych części. W związku z tym miniaturowe ikonki rzędu świętecznego w okrągłych ramkach tworzą oryginalny fryz.³⁹ W ikonostacie w cerkwi Podwyższenia Krzyża św. w Drohobyczu (1636 i ok. 1735 roku) zabiegu tego dokonano podczas XVIII-wiecznej przebudowy, nie naruszając czternastokonowego rzędu świętecznego.⁴⁰ Szczególnie interesujący jest ikonostas w cerkwi w Skorykach (pow. podwołoczyski) z ok. połowy XVII wieku. Cykl ikon świętecznych został tu zdwojony i liczy razem 24 ikony, ujęte aż w trzy rzędy spiętrzające się ku środkowej osi.⁴¹

Około połowy XVII wieku zostaje wprowadzony pomiędzy rzędem namiestnym i świętecznym nowy rząd sześciu ikon, tzw. niedzieli Pięćdziesiątnicy, ilustrujący wydarzenia z Ewangelii czytane podczas kolejnych niedziel okresu wielkanocnego.⁴² W skład cyklu wchodzi sześć scen: Niewierny Tomasz, Niewiasty u grobu, Chrystus i Samarytanka, Uzdrawienie paralityka, Uzdrawienie niewidomego oraz Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego, będąca ekwiwalentem przedstawienia Soboru Nicejskiego.⁴³ Cykl „niedzieli Pięćdziesiątnicy” jest specyfiką ikonostasów zachodnioukraińskich i nie występuje nigdzie poza terenami wschodniej Małopolski oraz dzisiejszej zachodniej Ukrainy. Pojawił się on – być może po raz pierwszy – w niezachowanym monumentalnym, sześciorzędkowym ikonostacie z cerkwi św. Mikołaja w Zamościu (1643).⁴⁴ Stosował go Iwan Rutkowicz w trzech ikonostasach: w Wolicy Derewlańskiej koło Buska (1677),⁴⁵ w cerkwi św. Paraskewy Piatnicy w Krechowie (1689) ⁴⁶ i w cerkwi Bożego Narodzenia w Żółkwi (1697-1699, obecnie w Muzeum Narodowym we Lwowie).⁴⁷ Rząd niedziel pięćdziesiątnicy istnieje także w ikonostacie w cerkwi katedralnej w Przemyślu (czwarta ćwierć XVII wieku), pochodzącym, według Jarosława Giemzy, z cerkwi bazylianów w Szczepłotach⁴⁸ oraz w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu.⁴⁹

39 ЛОГВИН 1982, nr 14, s. 387.

40 Jedynie Ostatnią Wieczerzę podniesioną do góry zastąpił kartusz. MILIAEVA 1997, fot. 58.

41 ЛОГВИН 1982, nr 267, s. 452-453.

42 JAREMA 1972, s. 32; SZANTER 1985, s. 116-118; ZILINKO 2004.

43 Ten ostatni temat związany jest z tzw. Niedzielą Świętych Ojców i I Soboru Powszechnego (zwaną także Niedzielą Sześciu Pierwszych Soborów), obchodzoną w siódmą niedzielę wielkanocną.

БУЛГАКОВ 1900, s. 431 i 604-608.

44 Jest on znany jedynie z litografii: NIEMCEWICZ 1885, s. 168; SZANTER 1985, fot. 22, s. 116.

45 ОВСІЙЧУК 1991, s. 135-271; ЛОГВИН 1982, nr 30, s. 391; SZANTER 1985, fot. 9.

46 ОВСІЙЧУК 1991, s. 135-271; ЛОГВИН 1982, nr 146, s. 422.

47 Od XIX w. do czasu przeniesienia do Muzeum Narodowego we Lwowie ikonostas znajdował się w Skwarzawie Nowej. ОВСІЙЧУК 1991, s. 222.

48 GIEMZA 1997. W końcu XIX w. ikonostas ten został umieszczony w cerkwi w Lubaczowie.

W 1979 roku przeniesiono go do Muzeum w Lubaczowie, a w 1993 trafił na swoje obecne miejsce.

Z uwagi na powyższą historię niefortunne jest określanie go mianem ikonostasu „lubaczowskiego”.

49 Ikonostas zdemontowany po wojnie i przechowywany Łańcucie wrócił do cerkwi w 2014 roku.

Ikonostas z cerkwi w Szczepłotach [?], czwarta ćwierć XVII wieku, segmenty boczne współczesne, katedra greckokatolicka w Przemyślu

Ikonostas z cerkwi Bożego Narodzenia w Żółkwi, 1697-1699, Muzeum Narodowe we Lwowie



Ikonostas w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu, XVII/XVIII w.

Ważną rolę w sztuce i ikonografii ukraińskiej odgrywają ikonostasy Jowa Kondzelewicza: tzw. „woszczatyński” z cerkwi klasztoru w Zahorowsku k. Łucka (1696) i tzw. „bohorodczański” z cerkwi skitu w Maniawie (1698-1705). Oba znajdują się w Muzeum Narodowym we Lwowie.⁵⁰ Określenie „ikonostas woszczatyński” wiąże się z cerkwią w Woszczatynie, do której po 1770 roku obiekt został przeniesiony. Należałoby raczej nazywać go ikonostasem zahorowskim, bo dla klasztoru w Zahorowsku został wykonany i tam pierwotnie się znajdował. Ikonostas wykonany dla skitu w Maniawie koło Bohorodczan został w 1785 roku przeniesiony do cerkwi w Bohorodczanach, stąd w literaturze nazywany jest ikonostasem bohorodczańskim. Trafniejsza jest proponowana przez Ałeksandrowycza nazwa „ikonostas maniawski”.⁵¹

Siedem wyżej wymienionych ikonostasów zachodnioukraińskich prezentuje szczytową fazę rozwoju formalno-treściowego na tym terenie.

W muzeach polskich i ukraińskich zachował się szereg pełnych lub niekompletnych XVII-wiecznych ikonostasów (m.in. z Malawy w Muzeum Budownictwa

50 БАТИГ 1957; HEYDEL 1986, s. 82-83 (bibliografia). Dyskutowany jest problem współpracowników Kondzelewicza w dekoracji malarskiej obu ikonostasów.

51 АЛЕКСАНДРОВИЧ 1997, s. 6. Nazwa ta pojawia się w późniejszej literaturze: КЛИМЧУК 2000.

Ludowego w Sanoku)⁵² oraz poszczególne rzędy ikon. Niektóre ikonostasy cechowały indywidualne rozwiązania plastyczne i ikonograficzne, jak na przykład tzw. duży ikonostas z Lipia z pierwszej połowy XVII wieku, z unikalnym rzędem męczenników w medalionach.⁵³

Odrębną grupę stanowią ikonostasy malowane na przegrodzie ołtarzowej w drewnianych cerkwiach Nadsania: w Radrużu, Gorajcu i Drohobyczu. Jarosław Giemza odczytuje ich program w kontekście całego wystroju malarskiego, sugerując, że mógł on korespondować z umieszczonymi poniżej ikonami.⁵⁴

Przenieśmy się nad Dniepr. Najstarsze ikonostasy z terenu obecnej środkowej i wschodniej Ukrainy znamy jedynie z opisów Pawła z Aleppo: w soborze uspienskim ławry kijowsko-peczerskiej, w soborze sofijskim w Kijowie i w cerkwiach w Wasilkowie, Trypołu i Prylukach.⁵⁵ Z ikonostasu w soborze sofijskim pozostał tylko rząd namiestny.⁵⁶ Najbardziej monumentalny ikonostas zachowany na tych terenach znajduje się w soborze Zaśnięcia Maryi w monasterze jeleckim koło Czernihowa (1669-1676).⁵⁷ Bogactwem inwencji wyróżnia się także ikonostas soboru Przemienienia Pańskiego w Izjumie (1684).

Na Białorusi pozostał do dziś tylko jeden ikonostas z XVII wieku, a kompletne XVIII-wieczne można policzyć na palcach jednej ręki. Te ostatnie zachowały się w kilku prowincjonalnych cerkwiach zachodniego Polesia, o czym będzie jeszcze mowa. Nie można wykluczyć, że na ich formę oddziaływała struktura ikonostasów zachodnioukraińskich.

XVII-wieczne ikonostasy z obszaru dzisiejszej Białorusi znamy głównie z przekazów źródłowych. W Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Białorusi w Mińsku zachował się rysunek księcia Bogusława Radziwiłła objaśniony podpisem „Ołtarz Główny w Borisowie” i zaopatrzony w szczegółowy opis ikonograficzny.⁵⁸ Przedstawia on czterorzędowy ikonostas z tradycyjnie zaakcentowanymi osiami horyzontalnymi i z pewnym udziałem dekoracji rzeźbiarskiej.

Z opisów i przedwojennych fotografii znany jest także nowy ikonostas dla cerkwi Zwiastowania Pańskiego w monasterze w Supraślu, wykonany w latach 1640-1664. To monumentalne dzieło odróżnia się formą architektoniczną i bogatą

52 Ikona 1998, nr 43-54.

53 SZANTER 1985, fot. 25, s. 194.

54 GIEMZA 1995; GIEMZA 1999a; GIEMZA 1999b.

55 KOWALSKA 1986, s. 54.

56 Храми 2000, s. 60.

57 ГОРДИНСЬКИЙ 1973, fot. 207; MILLAEVA 1997, fot. 174.

58 ЦГИА РБ, ф. 694, оп. 1, ед. хр. 287, л. 1 – об. 2,7. Zob.: ДУХАН 1988, s. 73, przypis 1-3.



Ikonostas w cerkwi klasztornej Zwiastowania Pańskiego w Supraślu, snycerka Andrzej Modzelewski z Gdańska, 1640-1664, fot. archiwum

dekoracją snycerską wykonaną w Gdańsku przez Andrzeja Modzelewskiego, a także koncepcją ikonograficzną.⁵⁹

Imponującą strukturą architektoniczną odznaczał się ikonostas z soboru św. Ducha monasteru tupiczewskiego w Mścisławiu.⁶⁰

Jedynym zachowanym XVII-wiecznym ikonostasem na Białorusi jest monumentalny ikonostas cerkwi św. Mikołaja w Mohylewie (1669-1672), podporządkowany dyscyplinie pionowych osi.⁶¹ Do ikonostasu głównego dobudowano po bokach dwa symetryczne mniejsze czterorzędowe ikonostasy zamykające przylegające do sanktuarium pomieszczenia (приделы), zaopatrzone w osobne ołtarze.⁶²

59 DELUGA 2000, s. 101; АРХИМАНДРИТ 1892, s. 140-141; LEBIEDZIŃSKA 1968, fot. 12; ДУХАН 1988, fot. s. 74.

60 ДУХАН 1988, s. 82 z przypisem 11.

61 ДУХАН 1988, s. 72, bibliografia nr 39, rys. s. 76. СЛЮНЬКОВА 2002, fot. 36-38.

62 СЛЮНЬКОВА 2002, fot. 57-58.

W tym samym mieście, w zniszczonej podczas wojny cerkwi Chrztu Pańskiego (bogojawleńskiej), znajdował się ikonostas z 1636 roku, ukończony w XVIII wieku, z ikonami A. Pigarewicza.⁶³ Tymi i im podobnymi ikonostasami Mohylewa i innych cerkwi białoruskich „rzeźbionymi, złożonymi, wielkimi, solidnej roboty” zachwycał się rosyjski podstoli P. A. Tołstoj, przejeżdżający przez ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego w 1697 i 1699 roku.⁶⁴

Na ikonostasie nikolajewskim z Mohylewa wzorował się ikonostas w nieistniejącym już soborze troickim w monasterze św. Marka koło Witebska, wykonany na początku lat 90. XVII wieku.⁶⁵

Powyższe rozwiązania (za wyjątkiem Supraśla) są mniej lub bardziej wyraźnie spokrewnione z ikonostasami ukraińskimi. Łączy je duży udział snycerki, odróżnia natomiast silniej akcentowany wertykalizm, większa swoboda kompozycyjna, duże rozmiary ikon, zwłaszcza z rzędu Deesis. E. Wietier podjęła próbę charakterystyki odrębności XVIII-wiecznych ikonostasów białoruskich w stosunku do ukraińskich.⁶⁶

W uformowaniu dużych ikonostasów białoruskich ważną rolę odegrały polskie renesansowe i barokowe nastawy ołtarzowe, szczególnie główny ołtarz kościoła cystersów w Pelplinie (1623-1640) i kościoła augustianów w Krakowie na Kazimierzu (nastawa: 1634, obraz A. Wenesty: 1674).⁶⁷

Na uwagę zasługuje zjawisko „ikonostasu potrójnego”, który w XVIII wieku będzie miał tendencje do ujednoczenia. W tej postaci rozpowszechnił się w Kijowie i na terenach leżących dziś na lewobrzeżnej Ukrainie, na Białorusi oraz w Rosji. Ma to pewien związek z popularyzacją nowego planu cerkwi, wzorowanego na planach trójnawowych kościołów zamkniętych od wschodu trzema apsydami. W ten sposób na zamknięciu bocznych naw znalazły się okazałe ikonostasy, zaś dawne pomieszczenia prothesis i diakonikon otrzymały funkcję symetrycznych kaplic bocznych z osobnymi ołtarzami.

Wspólnota przynależności politycznej i wyznaniowej ukraińsko-białoruskiej sprzyjała ożywionej wymianie artystycznej. Kontakty przekraczały jednak granice wyznaniowe. W dziedzinie malarskiej dużą rolę będzie odgrywała w XVIII wieku prawosławna szkoła w ławrze kijowsko-peczerskiej.

63 КУЛАГІН 2001, s. 262; СЛЮНЬКОВА 2002, fot. 34.

64 СЛЮНЬКОВА 2002, fot. 51; ДУХАН 1988, s. 70.

65 Cerkwie Chrztu Pańskiego w Mohylewie i św. Trójcy w Witebsku fundowali Ogińscy. W pracach nad ikonostasem witebskim uczestniczył, wraz z miejscowymi artystami, snycerz I. Mohylewicz z Mohylewa. Zob.: ДУХАН 1988, s. 73 z przypisami 4-5, bibliografia nr 41.

66 БЕТЕР 1978, s. 188.

67 KARPOWICZ 1988, s. 291-292. Zob.: СЛЮНЬКОВА 2002, s. 141-145.

Kiedy po połowie XVII wieku znaczna część obszaru zadnieprzańskiego ze Smoleńskiem, Czernihowem i Kijowem została przyłączona do Rosji, forma rzeźbiarskich ikonostasów ukraińsko-białoruskich mocno wpłynęła na ikonostasy w Carstwie Rosyjskim.⁶⁸ W latach 1683-1685 warsztat białoruski Klima Michajłowa i Dorofieja Zołotariewa wykonał ikonostas dla soboru smoleńskiego klasztoru nowodziewiczego w Moskiwe. Dziełem warsztatu białorusko-ukraińskiego jest ikonostas w soborze monasteru swińskiego koło Briańska.⁶⁹ Ukraiński rzeźbiarz Iwan Zarudny na szeroka skalę wprowadził rzeźbę w ikonostacie soboru pietropawłowski w Petersburgu (1712-1713), a następnie w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Tallinie (1719).⁷⁰ Monumentalny wariant potrójnego, pięciorzędowego ikonostasu wykonał w latach 1730-1740 dla soboru uspińskiego w Smoleńsku ukraiński mistrz Siła Trusicki.

Barokowe ikonostasy rosyjskie, ukraińskie i białoruskie staną się inspiracją dla wielu ikonostasów bałkańskich tworzonych aż do XIX wieku w Bułgarii i Serbii, nawet na samym Atosie. W ten sposób sztuka Rusi spłaciła artystyczny dług zaciągnięty na Świętej Górze u początków drugiego tysiąclecia.⁷¹

Na terenie obecnej zachodniej Ukrainy tradycja ikonostasów „architektonicznych” przetrwała do drugiej połowy XVIII wieku, ewoluując w kierunku coraz większego rozluźnienia formy. Nie zachowały się bogato zdobione ikonostasy Bazylego Petranowicza w Krasnopuszczu⁷² i w cerkwi monasteru w Krechowie.⁷³ Do najciekawszych zachowanych realizacji zachodnioukraińskich należą dzieła: z cerkwi w monasterze w Białymstoku koło Łucka (tzw. ikonostas „białostocki”) z pierwszej

68 O ikonostasach rosyjskich XVII w.: БУСЕВА-ДАВЫДОВА 2000. O powiązaniach barokowych ikonostasów ukraińskich i rosyjskich: ПИТАТЕЛЕВА 1994.

69 Warsztaty wykonujące niektóre ikonostasy (np. Briańsk) w literaturze białoruskiej określane są jako białoruskie, zaś w ukraińskiej jako ukraińskie (ПУЦЬКО 1994, s. 41).

70 WOŹNICKI 1996, s. 378.

71 Prawie wszystkie ikonostasy serbskie z XVI-XVII w. są dwurzędowe. Ikonostas z klasztoru w Karpino z lat 80. XVI w. posiada – jako jedyny zachowany z tego czasu – rząd święteczny. Rzuca to nowe światło na rozwój ikonostasów w Serbii. Zob.: RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1979. Zob. też: GRABAR 1961; SKOVRAN 1972. o ikonostasach w Bułgarii: ГЕРГОВА 1984; ГЕРГОВА 1993. o postbizantyńskich ikonostasach w Bułgarii: KIEL 1985, rozdz. VIII „Thematic and stylistic aspects of Post-Byzantine Painting in Bulgaria”, s. 272-349. Autor wskazuje na wpływ Zachodu. O wielkich ikonostasach Athosu: КАΛΟΚΥΡΗΣ 1963, rozdział „A Study of Post-Byzantine screens on the Holy Mountain”, s. 173-216. Autor pisze o wielkich, barokowych, rzeźbionych ikonostasach z XVII w. w athoskich cerkwiach klasztornych: św. Demetriusza i Xenophontos, w katolikonie monasteru Molivokklisia i w kaplicy św. Jana Chrzciciela w klasztorze Iwiron, z XVIII w. (1711) w katolikonie Grigoriou i z XIX w. w katolikonach monasterów Koutloumousiou, Dionisiou i Esfigmenou oraz w jednej z kaplic w Watopedi.

72 ОБСІЙЧУК 1991, fot. s. 378.

73 GĘBAROWICZ 1966, s. 276-279, fot. 160.

ćwierci XVIII wieku⁷⁴, z cerkwi Narodzenia Matki Bożej w Żółkwi (1705)⁷⁵, z cerkwi św. Trójcy w Żółkwi, przypisywany Petranowiczowi (1720)⁷⁶, z cerkwi w Mirogoszczy (pow. Dubno)⁷⁷, z cerkwi w św. Trójcy Stepaniu (Wołyń, po 1769)⁷⁸ i z cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Podhajcach.⁷⁹ W Stepaniu dwanaście ikon świątecznych ujęto w okrągłe medaliony i zgrupowano po trzy w trójkątnych grupach każdego przęsła konstrukcji. W Podhajcach schemat ikonostasu został całkowicie przełamany, nie tylko w sensie przenośnym. Autor na dole pozostawił tylko jednorzędową przegrodę, zaś trzy górne rzędy usytuował w arkadzie łuku tęczowego, otwierając w środku widok na apsydę z nastawą ołtarzową.

Zwieńczeniem procesu okcydentalizacji jest ikonostas z seminaryjnej cerkwi św. Ducha we Lwowie. Malowane przez Łukasza Dolińskiego obrazy-ikony (1784-1787, obecnie w Muzeum Narodowym we Lwowie) wpisują się w nurt środkowoeuropejskiego, italianizującego rokoka.⁸⁰

XVIII-wieczne ikonostasy zadnieprzańskiej części dzisiejszej Ukrainy prezentują szeroką gamę stylów, kompozycji i programów ikonograficznych. Z okazji roku milenijnego 2000 odtworzono na podstawie przekazów ikonograficznych dwa monumentalne ikonostasy w zrekonstruowanych soborach kijowskich: uspienskim w ławrze peczerskiej i michajłowskim. Ikonostasowi uspienskiemu przywrócono formę, jaką otrzymał w latach 1719-1729. Na jego program ikonograficzny składają się 93 ikony.⁸¹ Z terenów ławry kijowsko-pieczerskiej wspomnijmy także ikonostas nadwratnej cerkwi św. Trójcy (1734-1735), dzieło miejscowego warsztatu, który odegrał ważną rolę w upowszechnianiu nowych wzorców.⁸²

Formy wielkich XVIII-wiecznych ikonostasów w dużych soborach miejskich i klasztornych szybko ulegały wpływowi zachodnioeuropejskich przemian stylistycznych.

74 W całej dotychczasowej literaturze ikonostas białostocki uchodził za wczesne dzieło Kondzelewicza (HEYDEL 1986, s. 83; ОБСІЙЧУК 1991, fot. s. 284 i 277). Aleksandrowicz słusznie wskazuje na odrębność stylistyczną tego ikonostasu i sugeruje jego powiązania z ośrodkiem kijowskim, przesuając datację na lata 1700-1720. Zob.: АЛЕКСАНДРОВИЧ 1997, s. 6-23 (bibliografia).

75 ЛОГВИН 1982, nr 204, s. 435.

76 ЛОГВИН 1982, nr 206, s. 435-436; MILIAEVA 1997, fot. 179-181.

77 ЛОГВИН 1982, nr 194, s. 432-433.

78 ЛОГВИН 1982, nr 273, s. 454.

79 ЛОГВИН 1982, nr 235, s. 444.

80 СВЕНЦІЦЬКА/СИДОР 1990, fot. 130-131.

81 Część ikon zachowało się. Pozostałe są rekonstruowane na podstawie analogicznych przedstawień w barokowym malarstwie ukraińskim. СЛІПЧЕНКО/ОШУРКЕВИЧ/СЬОМОЧКИН 2000, s. 136-143.

82 MILIAEVA 1997, fot. 200.

Najbardziej imponujący ikonostas na lewobrzeżnej Ukrainie znajduje się w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Wielkich Soroczyńcach (region połtawski) z 1732 roku – wybitne dzieło ukraińskiego baroku.⁸³ Na skomplikowany program ikonograficzny tego „potrójnego” ikonostasu składa się ponad setka ikon.

Autor ikonostasu w soborze Narodzenia Matki Bożej w Kozielcu dopasował tradycyjny układ ikon (1753) do potężnej czterokondygnacyjnej i wielokolumnowej konstrukcji naśladowującej późnobarokowe nastawy ołtarzowe.⁸⁴

Wybitnym przykładem rokoka jest ikonostas z cerkwi św. Andrzeja w Kijowie (1754-1757) projektowany przez B. Rastrellego.⁸⁵ Autorami ikon-obrazów są A. P. Antropow i G. K. Lewicki.

Styl wczesnego klasycyzmu prezentuje ikonostas z soboru Przemienienia Pańskiego w Czernihowie (1798) projektu A. Jasniszyna. Schemat nawiązuje do barokowej fasady rzymskiego kościoła Il Gesù.⁸⁶ Obrazy-ikony świąteczne (M. Myzko), zredukowane do sześciu, znalazły się w pionowych rzędach drugiej kondygnacji, po bokach centralnie usytuowanej Ostatniej Wieczerzy i złożenia do grobu.

Brak wielu cennych ikonostasów na obszarze dzisiejszej wschodniej Ukrainy mogą częściowo zrekompensować ikonostasy malowane na niektórych XVIII-wiecznych chramowych ikonach Pokrowy z tego regionu, będące swego rodzaju „ikoną w ikonie”.⁸⁷ W tle ikony chramowej z Sulimówki pod Kijowem (Państwowe Muzeum Sztuki Ukraińskiej w Kijowie – skansen) i z soboru priebrażenskiego w Nowogrodzie Siewierskim (Muzeum Historii i Architektury w Czernihowie) widać fragmenty bogato rzeźbionego barokowego ikonostasu ukraińskiego.⁸⁸

Ukształtowana w pierwszej połowie XVII wieku barokowa forma ikonostasu zachodnioukraińskiego dostąpiła swoistej „kanonizacji” w kulturze ludowej Podkarpacia i w drewnianych cerkwiach przetrwała aż do XIX wieku. Zmiany wyrażały się w ornamentyce, ale nie dotyczyły zasadniczej struktury. Na terenie Polski XVIII-wiecznych ikonostasów zachowało się niewiele, głównie w drewnianych cerkwiach łemkowskich Beskidu Niskiego i Sądecczyzny, które – zamienione na świątynie rzymskokatolickie – przetrwały powojenną dewastację, m.in. w Andrzejówce, Banicy, Chyrowej, Jaworkach, Nowicy, Owczarach, Piorunce, Świątkowej Małej, Uściu Gorlickim, a także w cerkwi z Grąziowej (Muzeum Budownictwa Ludowego

83 ПЛЯШКО 2001.

84 ЛОГВИН 1982, nr 138, s. 420. XVIII-wieczne ikony z ikonostasu kozielskiego znajdują się obecnie w Muzeum Krajoznawczym w Czernihowie.

85 ЛОГВИН 1982, nr 97, s. 408.

86 ЛОГВИН 1982, nr 291, s. 460-461.

87 ГОРДИНСЬКИЙ 1973, s. 23, fot. 181-188.

88 Obie ikony z początku XVIII w. MILIAEVA 1997, fot. 71 i 73.

w Sanoku). Tradycja ta będzie kontynuowana w XIX wieku Wspomnijmy tu przykładowo ikonostasy z Milika, Krempanej czy Tyrawy Solnej.⁸⁹

Więcej ikonostasów z XVIII wieku zachowało się po południowej stronie Beskidów – w drewnianych cerkwiach wschodniej Słowacji. Wiele elementów ikonostasu z XVII i XVIII wieku znajduje się w cerkwi w Tročanach.⁹⁰ Ikonostasy z drugiej połowy XVIII wieku znajdują się w następujących miejscowościach: Bodružal (koniec XVIII wieku), Dobroslava, Hrabová Roztoka, Jedlinka (po 1763), Kalná Roztoka, Kožany, Krivé, Miroľa, Ruská Bystrá, Šemetkovce, Uličské Krivé,⁹¹ Lukov, Zboj (1766, obecnie w zbiorach Muzeum Szaryskiego w Bardejovie),⁹² Krajné Čierno, Ladomirová, Matysová, Mikulášová, Nová Polianka (1766, obecnie w skansenie w Svidniku), Nová Sedlica, Potoky (1773), Príkra, Ruský Potok i Topoľa. Podobny typ ikonostasów występował również w niektórych cerkwiach zakarpaccich.⁹³

Ikonostasy w cerkwiach Wielkiego Księstwa Litewskiego z XVIII wieku są przeważnie skromniejsze od bogatych ikonostasów ukraińskich, ale za to bardziej zróżnicowane. Do dziś przetrwało w całości zaledwie kilka z nich w cerkwiach zachodniego Polesia⁹⁴, m.in. św. Jerzego w Dawidgródku (druga ćwierć XVIII w.),⁹⁵ Olchomelu⁹⁶, Berezowiczach⁹⁷ i Oltuszu, gdzie w strukturę ikonostasu z 1830 roku wkomponowano ikony z XVI-XVIII wieku, pochodzące zapewne z poprzednich ikonostasów.⁹⁸

Ikonostasy z Oborowa (połowa XVIII wieku)⁹⁹ i Szereszewa (druga połowa XVIII wieku)¹⁰⁰ zostały przeniesione do Muzeum Narodowego Sztuki Białoruskiej w Mińsku. Z ikonograficznego punktu widzenia najciekawszy jest ikonostas w Szereszewie, którego rząd święteczny składa się aż z 24 scen. Do cyklu włączono tematy z historii życia Maryi, bardzo rzadko umieszczane w rzędzie świętecznym (Nawiedzenie św. Elżbiety, Obrzezanie Jezusa, Modlitwa Joachima, Rozmowa Joachima i Anny, Zwiastowanie Joachimowi, Zwiastowanie Annie, Spotkanie przy złotej bramie) bądź niespotykane nigdy w tym kontekście („Pieszczota Maryi”, Zwiastowanie Maryi w ogrodzie).

89 Katalog 1982, s. 131.

90 Božová/Gutek 1997, s. 140-154, fot. s. 145.

91 SOPOLIGA 1966, fot. kolejno 3, 10, 18, 28, 32, 37, 44, 55-58, 69, 75, 79-80.

92 Božová/Gutek 1997, fot. kolejno s. 127, 183.

93 NAGY 1991, s. 223-226.

94 Ікананіс 2002.

95 Жываніс 1980, fot. 77-79; КУЛАГІН 2001, s. 68.

96 КУЛАГІН 2001, s. 9.

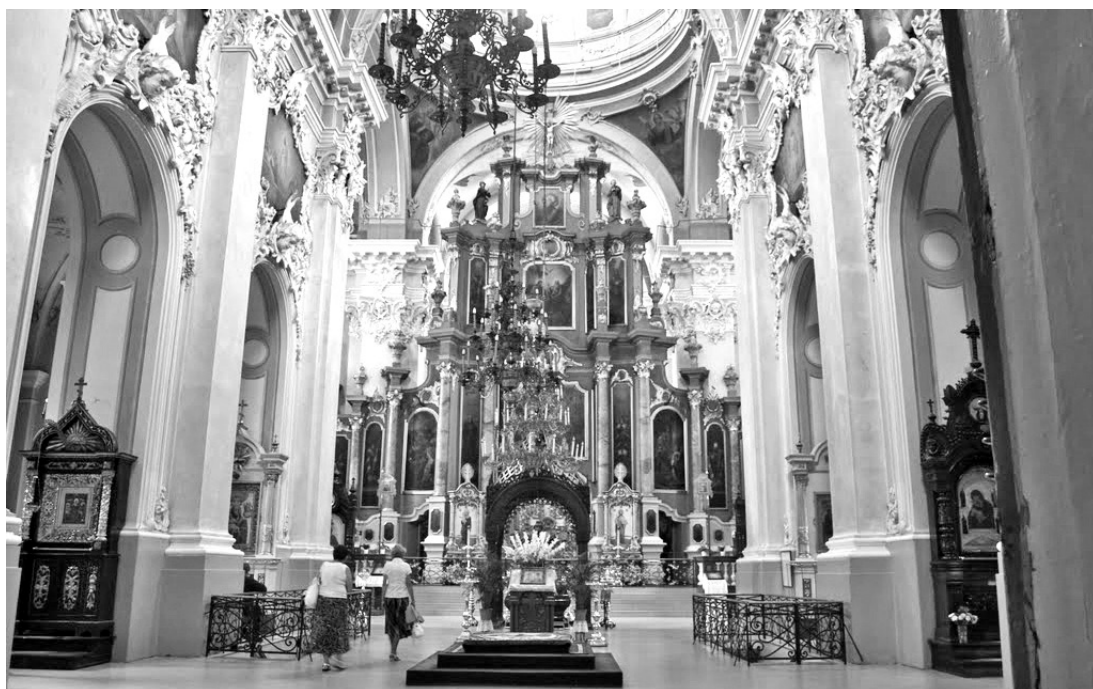
97 ДУХАН 1988, fot. s. 79.

98 КУЛАГІН 2001, s. 149.

99 Жываніс 1980, fot. 86-88.

100 Гісторыя 1988, s. 270-273; ВЫСОЦКАЯ 1992, fot. 130 (cały ikonostas); Жываніс 1980, fot. 93-107 (pojedyncze ikony).

Na podstawie źródeł archiwalnych Wysocka wymienia także inne XVIII-wieczne ikonostasy na Białorusi. Do najokazalszych należał sześciorzędowy ikonostas w cerkwi św. Michała w Słucku na Ostrowie (1795).¹⁰¹ Pięciorzędowe ikonostasy znajdowały się m.in. w cerkwiach: św. Mikołaja (1743) i Narodzenia Maryi (1790) w Braginie, św. Mikołaja w Brześciu (1759) i w Petrykowie (1772). Czterorzędowe ikonostasy były w cerkwiach we Wiałemiczach (1724), Babczynie (1740), Prusach (1772) i Grusznie (1792). Najpopularniejsze były ikonostasy trójrzędowe bądź przegrody ołtarzowe z dwoma lub jednym rzędem ikon. Ogółem w stu analizowanych



Ikonostas w soborze
św. Ducha w Wilnie,
lata 50. XVIII wieku

przez Wysocką XVIII-wiecznych cerkwiach był jeden ikonostas sześciorzędowy, 8 pięciorzędowych, 5 czterorzędowych, 23 trójrzędowe, 22 dwurzędowe i 26 jednorzędowych.¹⁰²

Najbardziej spektakularnym przejawem okcydentalizacji architektury cerkiewnej, której towarzyszyła latynizacja obrządku wschodniego, jest upodobnienie ikonostasów do późnobarokowych nastaw ołtarzowych.

W latach pięćdziesiątych XVIII wieku w przebudowanym przez Jana Krzysztofa Glaubitza¹⁰³ soborze sofijskim w Połocku oraz w wileńskiej cerkwi prawosławnej

101 ВЫСОЦКАЯ 1992, s. 15. Кулагин подaje, że ikonostas był czterorzędowy i miał 20 ikon. КУЛАГИН 2001, s. 293.

102 ВЫСОЦКАЯ 1992, s. 15-16.

103 LORENTZ 1937, s. 27, fot. 20.

św. Ducha ikonostasy otrzymały formę wielokolumnowej nastawy ołtarzowej w duchu wileńskiego baroku. Zachowały jednak charakter przegrody z ołtarzem usytuowanym za carskimi wrotami.

Podobne warianty, nie rezygnujące zupełnie z przegrody ołtarzowej, pojawiają się w latach 70. w cerkwiach lwowskich: w soborze św. Jura (proj. Jan Kanty Fesinger, rzeźba Michał Filewicz, ikony Łukasz Doliński)¹⁰⁴ oraz w cerkwi uspienskiej z 1773 r. (Michał Filewicz i Franciszek Olędzki).¹⁰⁵ W soborze świętojurskim kilka scen świątecznych wraz z centralnie usytuowaną Ostatnią Wieczerzą zostało wkomponowanych ponad carskimi wrotami w ażurową, rokokową przegrodę między kolumnami.

Konsekwencją przemian okcydentalizacyjnych zaaprobowanych przez unicki synod zamojski w 1720 roku było odsłonięcie ołtarza wraz z ustawionym na nim tabernakulum oraz wprowadzenie ołtarzy bocznych. Wiązało się to z przekształceniem ikonostasu w nastawę ołtarzową, a także z upowszechnieniem rzeźby pełnofigurальной. W roku 1754 jezuita Paweł Giżycki zaprojektował taki ołtarz dla cerkwi bazylianów w Podhorcach.¹⁰⁶ Jedyną reminiscencją ikonostasu pozostały ikony-obrazy Pantokratora (z prawej) i Maryi z Dzieciątkiem (z lewej), organicznie połączone z nastawą ołtarza głównego i przekształcone w nastawy ołtarzy bocznych. To rozwiązanie znalazło kontynuację w cerkwi św. Jerzego w Brodach.

Całkowite zerwanie z ideą przegrody ołtarzowej prezentują także przyścienne nastawy głównego ołtarza i ołtarzy bocznych w katedrze unickiej w Chełmie (proj. Paweł Polejowski, 1735, wzorowany na ołtarzu Andrea del Pozzo w kościele S. Ignazio w Rzymie)¹⁰⁷ oraz w cerkwiach bazyliańskich w Sućkowie k. Oszmiany (1731), w Berezwezu (1761) i w Borunach k. Oszmiany (proj. Grzegorz Świdziński, 1782).¹⁰⁸

Po synodzie zamojskim w nowo budowanych lub przebudowywanych cerkwiach unickich zamiast ikonostasów najczęściej tworzy się przyścienne ołtarze z bogatymi barokowymi nastawami, na wzór ołtarzy rzymskokatolickich w polskich i litewskich kościołach. To doniosłe zjawisko nie jest dotąd należycie przebadane. Do naszych czasów przetrwały tylko nieliczne cerkwie z oryginalnym XVIII-wiecznym wystrojem „kościelnym”. Należy do nich cerkiew w Hannie (druga ćwierć XVIII wieku) i cerkiew z Rosolina (1750, Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku).

104 KOWALCZYK 1980, s. 350-351, fot. 6.

105 Poprzedni ikonostas został przeniesiony do cerkwi w Grzybowicach Wielkich, o czym wyżej była już mowa.

106 WOŹNICKI 1996, fot. 1-5.

107 KOWALCZYK 1975, s. 166-168, fot. 4.

108 KOWALCZYK 1975, fot. 2, 4, 5.

To tylko kilka najbardziej reprezentatywnych przykładów dokonującego się w XVII i XVIII wieku w Rzeczypospolitej procesu przemieniania ikonostasu w nastawę ołtarzową. Przebiegało to równoległe z procesem przekształcania cerkwi w kościół oraz ikony w obraz.

Nastawa ołtarzowa
w cerkwi w Berezwezu,
ok. 1761,
fot. Jan Bułhak



Nastawy ołtarzowe
w cerkwi z Rosolina, 1750,
Muzeum Budownictwa
Ludowego w Sanoku,
fot. Michał Janocha

Nastawy ołtarzowe
w cerkwi w Hannie,
druga ćwierć XVIII wieku



Bibliografia

Archiwalia

- ЦГИА РБ – *Цэнтральны гістарычны архіў БССР (Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі)*, ф. 694, оп. 1, ед. хр. 287, л. 1 – об. 2,7.

Maszynopisy

- KONSTANTYNOWICZ 1929 – Jarosław Konstantynowicz, *Ikonostasy wieku XVII na zachodnio-ukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej*, t. 1, Lwów 1929 (maszynopis pracy doktorskiej, Muzeum Zamek w Łańcutcie).
- KONSTANTYNOWICZ 1930 – Jarosław Konstantynowicz, *Ikonostasy XVII w. w granicach dawnych diecezji: przemyskiej, bełskiej i chełmskiej. Próba charakterystyki*, Sanok 1930 (Archiwum J. Konstantynowicza w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku; Biblioteka Akademii Nauk im. W. Stefanyka we Lwowie).
- SZANTER 1977 – Zofia Szanter, *Ikonostas z cerkwi Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Zagadnienie wpływów zachodnich w sztuce cerkiewnej*, Warszawa 1977 (maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. A. Miłobędzkiego, Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego).

Оpracowania

- АЛЕКСАНДРОВИЧ 1991 – Владимир Александрович, *Хронологія іконостаса Успенської церкви у Львові*, [w:] *Українське барокко та європейський контекст*, Київ 1991, s. 141-148.
- АЛЕКСАНДРОВИЧ 1993 – Владимир Александрович, *Двохъярусний іконостас з намісною іконою Спаса Пантократора в ріст в давньому українському малярстві*, w: *Наши радавод. Матеріялы міжнароднай наукавай канферэнцыі „Царква і культура народаў Вялікага Княства Літоўскага і Беларусі XIII – нач. XX ст.ст.”* (Гродна 28.09.-1.10.1992), t. 4, cz. 3, Гродна 1993.
- АЛЕКСАНДРОВИЧ 1996 – Владимир Александрович, *Иконостас Пятніцької церкви у Львові*, [w:] *Львів. Історичні нариси*, Львів 1996, s. 103-144.
- АЛЕКСАНДРОВИЧ 1997 – Владимир Александрович, *“Легенда Йова Кондзелевича”. Вступ до студій над творчістю майстра на Волині*, „Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації”. Матеріали IV наукової конференції м., Луцьк 1997.
- АРХИМАНДРИТ 1892 – Николай Архимандрит, *Супрасльскій Благовещенскій монастырь*, Санкт Петербург 1892.
- БАТИГ 1957 – Микола Батиг, Йов Кондзелевич і Богородчанський іконостас, Львів 1957.
- БЕТИН 1997 – Леонид Васильевич Бетин, *Об архитектурной композиции древнерусского высокого иконостаса*, [w:] *Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, Москва 1977.
- BETLEJ – Betlej Andrzej, *Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003.
- BISKUPSKI 1994 – Romuald Biskupski, *Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, red. Stanisław Stępień, t. 2, Przemyśl 1994, s. 351-370.
- VOŽOVÁ/GUTEK 1997 – Jana Vožová, František Gutek, *Drevené kostolíky v okolí Bardejova*, Sajancy 1997.
- БУЛГАКОВ 1900 – Сергей Васильевич Булгаков, *Настольная книга для священно-церковнослужителей*, Харьков 1900.
- БУСЕВА-ДАВЫДОВА 2000 – Ирина Леонидовна Бусева-Давыдова, *Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции*, „Иконостас” 2000, s. 621-650.
- ВЫСОЦКАЯ 1992 – Надежда Фёдаруна Высоцкая, *Иканасты Беларусі XV-XVIII Стагоддзяў*, Мінск 1992

- ЧУКОВА 1995 – Татьяна Чукова, *Алтарные преграды в зодчестве домонгольской Руси*, „Actes du XVIII Congrès International des Études Byzantines” (Москва 1991), Санкт Петербург 1995, s. 273-287.
- DELUGA 2000 – Waldemar Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000.
- ДОВГЯЛЛО 1909 – Дмитрий Довгялло, *Пинский Лецицкий монастырь в 1588 г.*, „Минская старина”, вып. 1, Минск 1909.
- ДРАГАН 1970 – Михайло Дмитрович Драган, *Українська декоративна різьба*, Київ 1970.
- ДРУЗЮК/СКОП 1990 – Галина Друзюк, Левко Скоп, *История создания алтарной преграды в церкви Успения Богородицы в с. Новоселице на Закарпатье*, „Памятники культуры. Новые открытия, 1989”, Москва 1990, s. 204-218.
- ДУХАН 1988 – И горь Никола евич Духан, *О программе и составе иконостасов Белоруссии XVII-XVIII веков*, „Советское славяноведение” 1988, № 2, s. 70-84.
- DWIRNYK 1960 – Joseph Dwirnyk, *Rôle de L'Iconostase dans le Culte Divin*, Montréal 1960.
- DZIEDUSZYCKI 1886 – Wojciech Dzieduszycki, *Ikonoostas Bohorodczański*, „Przegląd Archeologiczny”, Lwów 1886, z. 4.
- ФИЛИМОНОВ 1859 – Георгий Филимонов, *Церковь св. Николая Чудотворца на Липне, близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских землях*, Москва 1859.
- FLORENSKI 1981 – Paweł Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1981.
- ГЕРГОВА 1984 – Иванка Гергова, *Образният свят на българските иконостаси от XVI в.*, „Изкуство” 5, 1984, s. 34-41.
- ГЕРГОВА 1993 – Иванка Гергова, *Ранният български иконостас 16. – 18. век*, София 1993.
- GĘBAROWICZ 1966 – Mieczysław Gębarowicz, *Szkice z historii sztuki XVII w.*, Toruń 1966.
- GĘBAROWICZ 2016 – Mieczysław Gębarowicz, *Najstarszy ikonoostas cerkwi wołoskiej we Lwowie*, opr. Agnieszka Gronek, Wrocław 2016.
- GIEMZA 1995 – Jarosław Giemza, *Polichromie ścienne w drewnianych cerkwiach Nadsania*, [w:] *Malarstwo monumentalne Polski południowo-wschodniej*, Rzeszów 1995, s. 67-81.
- GIEMZA 1997 – Jarosław Giemza, *Ikonoostas z cerkwi p.w. św. Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, [w:] *Polska – Ukraina. Spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej pod redakcją Tadeusza Stengera*, Gdańsk 1997, s. 32-54.
- GIEMZA 1999a – Jarosław Giemza, *Kształtowanie się malarzkiego wystroju cerkwi w XVI-XVIII wieku na przykładzie zabytków Radruża*, „Rzeszowska Teka Konserwatorska”, t. 1, Rzeszów 1999, s. 63-94.
- GIEMZA 1999b – Jarosław Giemza, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku*, [w:] *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej*, Łańcut 1999, s. 89-150.
- Гісторыя 1988 – *Гісторыя беларускага мастацтва, т. 2, Другая палова XVI – канец XVIII стагоддзя, Яўген Міхайлавіч Сахута*, Мінск 1988.
- ГОЛУБИНСКИЙ 1872 – Евгений Евсигнеевич Голубинский, *История алтарной преграды или иконостаса в православных церквях*, „Православное Обозрение” 1872, nr 11, s. 570-589.
- ГОРДИНСЬКИЙ 1973 – Святослав Гординський, *Українська ікона 12-18 сторіччя*, Філадельфія 1973.
- GRABAR 1940 – André Grabar, *L'Expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles 1940*, „Seminarium Kondakovianum” 1940, s. 65-93.
- GRABAR 1961 – André Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, „Зборник Радова Византолошког Института” 7 (1961), s. 16-22.
- GRABAR 1968 – André Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, t. 2.
- GRONEK 2001 – Agnieszka Gronek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, [w:] *Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, red. Wojciech Bałus, Kraków 2001, s. 231-244.
- GRONEK 2015 – Agnieszka Gronek, *Opuszczone dziedzictwo. o malowidłach w cerkwi św. Onufrego w Posadzku Rybotyckiej*, Kraków 2015.
- HEYDEL 1986 – Maria Heydel, Kondzelewicz Jow, [w:] *Słownik Artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 4*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1986, s. 82-83.

- Храмы 2000 – *Храмы України. Ал ъбом*, вступна стаття та коментарі Леонід Володимирович Прибегі, Київ 2000.
- Ikona 1998 – *Ikona karpacka. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Album wystawy*, red. Jerzy Czajkowski, Sanok 1998.
- Иконостас 2000 – *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. Алексей Лидов, Москва 2000.
- ИЛЬИН 1968 – Михаил Андреевич Ильин, *Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV-XV вв.*, [w:] *Культура Древней Руси*, Москва 1968.
- Инвентарь 1892 – *Инвентарь Кобринского монастыря Св. Спаса (1949)*, [w:] *Акты, издаваемые Виленскою комиссией для разбора древних актов*, т. 6, Вильно 1892.
- Іканапіс 2002 – *Іканапіс Заходняга Палесся XVI-XIX стст.*, red. В. Ф. Шматаў, Мінск 2002.
- JANOCHA 2001 – Michał Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001.
- JANOCHA 2003 – Michał Janocha, *Ikonostasy w cerkwiach Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*, „Przegląd Wschodni” 8 (2003), z. 4 (32), s. 897-921.
- JANOCHA 2005 – Michał Janocha, *Hodegetria z Chelma i ikonostas z Lublina. Kilka uwag o sztuce Ukrainy*, [w:] *Sztuka sakralna i duchowość pogranicza polsko-ukraińskiego na Lubelszczyźnie*, red. Stefan Batruch, Roman Zilinko, Lublin 2005, s. 109-115.
- ЯРЕМА 1959 – Володимира Ярема, *Походження і розвиток нашого православного іконостасу*, „Православний вісник. Видання Екзарха Всієї України, Митрополита Київського і Галицького”, Львів 1959, nr 10-11-12.
- ЯРЕМА 1961 – Володимира Ярема, *Традиції і нововведення в побудові іконостасів XVII та XVIII ст. у західних областях України*, „Православний вісник” 1961, nr 5, 6.
- ЯРЕМА 1970 – Володимира Ярема, *Автор ікон львівського св.-П'ятницького іконостасу*, „Православний вісник” 1970, nr 11, s. 345-350.
- JAREMA 1972 – Włodzimierz Jarema, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1972, nr 16, s. 22-33.
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ 1963 – Κωνσταντίνο Δ. Καλοκύρης, *Αθως. Θεματα αρχαιολογίας και τεχνης*, Αθίνα 1963.
- KARPOWICZ 1988 – Mariusz Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988.
- Katalog 1982 – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Seria Nowa. T. I, z. 2*, red. Jerzy Łoziński, Warszawa 1982.
- KIEL 1985 – Machiel Kiel, *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period*, Assen-Maastricht 1985.
- КЛИМЧУК 2000 – Галина Климчук, *Йов Кондзелевич. Иконостас церкви Возддвиження Чесного Креста*, „Бюлетень. Міністерство Культури і мистецтв України. Національний науково-дослідний реставраційний Центр України. Львівський Філіал” 1 (2000), s. 19-21.
- KONDAKOV 1927 – Nikodim Pavlovich Kondakov, *The Russian Icon*, Oxford 1927.
- KONSTANTYNOWICZ 1939 – Jarosław Konstantynowicz, *Ikonostasis. Studien und Forschungen*, t. 1, Lwów 1939.
- КОПИРОВСКИЙ 1999 – Александр Копировский, *Вопрос иконостаса и обновленчество*, [w:] *Живое придание. Материалы международной богословской конференции. Москва, октябрь 1997 г.*, Москва 1999, s. 220-228.
- KOWALCZYK 1975 – Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 37 (1975), nr 2, s. 162-178.
- KOWALCZYK 1980 – Jerzy Kowalczyk, *Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 42 (1980), nr 3-4, s. 347-364.
- KOWALSKA 1986 – Maria Kowalska (wstęp, przekład, komentarz), *Ukraina w połowie XVII wieku w relacji arabskiego podróżnika Pawła, syna Makarego z Aleppo*, Warszawa 1986.
- KRASNY 2003 – Piotr Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596-1914*, Kraków 2003.
- КУЛАГІН 2001 – Анатолий Николаевич Кулагін, *Праваслаўныя храмы на Беларусі. Эцыклапедычны даведнік*, Мінск 2001, s. 262.

- KUPRIANOWICZ/ROSZCZENKO 1993 – Grzegorz Kuprianowicz, Mikołaj Roszczenko, *Cerkiew prawosławna Przemienienia Pańskiego w Lublinie*, Lublin 1993.
- LABRECQUE-PERVOUCHINE 1982 – Nathalie Labrecque-Pervouchine, *L'Iconostase: Une évolution historique en Russie*, Montréal 1982.
- ЛАЗАРЕВ 1967 – Виктор Никитич Лазарев, *Три фрагмента расписных эписитилиев и византийский темплон*, „Византийский Временник” XXVII (1967), s. 162-196.
- Le Icone 1981 – *Le Icone*, Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegašvili, Aneli Volskaya, Manolis Chatzidakis, Gordana Babić, Mikhaïl Alpatov, Teodora Voinescu, Milano 1981 (1).
- Le Icone 1982 – *Le Icone*, Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegašvili, Aneli Volskaya, Manolis Chatzidakis, Gordana Babić, Mikhaïl Alpatov, Teodora Voinescu, Milano, 1982 (2).
- LEBIEDZIŃSKA 1968 – Ludmiła Lebedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy. Muzeum Okręgowe w Białymstoku*, Białystok 1968.
- Les Icônes 1992 – *Les Icônes*, Kurt Weitzmann, Gaiané Alibegašvili, Aneli Volskaya, Manolis Chatzidakis, Gordana Babić, Mikhaïl Alpatov, Teodora Voinescu, tłum. Janine Cyrot, Paris 1992.
- ЛИДОВ 2000 – Алексей Михайлович Лидов, *Иконостас: итоги и перспективы исследования*, [w:] *Иконостас. Происхождение – развитие – символика*, red. Алексей Лидов, Москва 2000, s. 11-32.
- ЛОГВИН 1982 – Григорий Никонович Логвин, *Украина и Молдавия*, „Памятники искусства Советского Союза” (2), Москва 1982.
- LORENTZ 1937 – Stanisław Lorentz, *Jan Krzysztof Glaubitz architekt wileński XVIII w.*, Warszawa 1937.
- МЕЛЬНИК 1993 – Александр Гаврилович Мельник, *К истории иконостаса Успенского собора Ростова Великого*, „Памятники культуры. Новые открытия” 1992, Москва 1993, s. 338-343.
- MILIAEVA 1997 – Liudmilla Miliaeva, *Le icone dall'XI al XVIII secolo. Dalle fonti bizantine al Barocco*, Rimini 1997.
- МОНУЛА 1644 – Piotr Mołyła, *Αίθος або камієнь з проcy prawdy Cerkwie Świętej Prawosławnej Ruskiej*, Kijów 1644.
- NAGY 1991 – Miklós Nagy, *Nuygati hatások a XVIII. századi magyarországi ortodox ikonosztázionok ikonográfiájában*, *Egyházak a változó világban*, Esztergom 1991.
- NIEMCEWICZ 1885 – Julian Ursyn Niemcewicz, *Podróż historyczna*, 1885.
- ОВСІЙЧУК 1991 – Володимир Антонович Овсійчук, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*, Київ 1991.
- Опись 1870 – *Опись вещам Супрасльскаго монастыря, составленная... архимандритом Сергием Кимбарием*, „Археологический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной России”, t. 9, Вильно 1870.
- ОСТРОВСЬКИЙ 1995 – Валерій Островський, *До вивчення процесу розвитку українського іконостасу (Іконографічний аспект проблеми)*, [w:] *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої міжнародної наукової конференції (Львів 21-22.04.1994)*, Львів 1995.
- ПИТАТЕЛЕВА 1994 – Елена Питателева, *Некоторые вопросы становления барочных форм украинских иконостасов: К проблеме украинско-русских художественных связей*, „Филевские чтения” 1993 nr 7, Москва 1994, s. 83-89.
- ПЛЯШКО 2001 – Людмила Пляшко, *Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо*, Київ 2001.
- ПРОТАСОВ 1915 – Николай Протасов, *Алтарные преграды в пещерных храмах Апулии*, «Светильник» 1915, № 9-12, s. 46-49.
- ПРОТАСОВ 1916 – Николай Протасов, *Иконология нижнего яруса иконостаса XIV-XV века (Фрески алтарных столпов Успенского собора в Звенигороде)*, «Богословский вестник» 1916, январь, s. 63-76.
- ПУЦКО 1994 – Василий Г. Пуцко, *Восточнославянские искусства рубежа XVII-XVIII веков в системе культуры русского государства*, „Филевские чтения” 1993, nr 7, Москва 1994.
- RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA 1979 – Zagorka Rasolkoska-Nikolovska, *L'iconostase du monast'ere de Karipino*, „Actes du XV Congrès International des Études Byzantines” (Athènes 1976), Athènes 1979, t. II B, s. 665-679.

- SKOVVAN 1972 – Anika Skovran, *L'iconostase de l'église de St. Nicolas à Podvrh et Maître Cosme*, „Зограф” 4 (1972), s.76-77.
- СЛІПЧЕНКО/ОШУРКЕВИЧ/СЬОМОЧКІН 2000 – Наталія Сліпченко, Леся Ошуркевич, Ігор Сьомочкін, *Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської Лаври*, „Вісник Інституту Укрзахідпроектреставрація” 11, 2000, s. 101-144.
- СЛЮНЬКОВА 2002 – Інесса Николаевна Слюнькова, *Монастыри восточной и западной традиций. Наследие архитектуры Беларуси*, Москва 2002.
- СМІРНОВА 1985 – Ангелина Сергеевна Смирнова, *Иконы праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире*, „Зограф, Часопис за средньовековну уметност. Институт за историју уметности” 16 (1985), s. 55-65.
- SOPOLIGA 1966 – Miroslav Sopoliga, *Perly ľudovej architektury*, Prešov 1996.
- СОРОКАТЫЙ 1993 – Виктора Михайловича Сорокатый, *Новгородские иконостасы в XVI в.: их состав и иконографические особенности*, [w:] *Русское искусство позднего средневековья*, Москва 1993, s. 82-88.
- СПЕРОВСКИЙ 1891-1893 – Фотография Димитрий Сперовский, *Старинные русские иконостасы*, „Христианское чтение”, 1891-1893 (1891 ноябрь-декабрь, s. 337-353; 1892 март-апрель, s. 162-176; 1892 май-июнь, s. 321-334; 1892 июль-август, s. 3-17; 1892 ноябрь, s. 522-537; 1893 сентябрь-октябрь).
- СВЕНЦІЦКІЙ 1928 – Іларіон Свенціцкі, *Іконопись Галицької України XV-XVI віків*, Львів 1928.
- СВЕНЦІЦКІЙ 1929 – Іларіон Свенціцкі, *Ікони Галицької України XV-XVI віків*, Львів 1929.
- СВЕНЦІЦЬКА/СИДОР 1990 – Віра Свенціцька, Олег Сидор, *Спадщина Віків. Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*, Львів 1990.
- SZANTER 1985 – Zofia Szanter, *Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej*, „TeKa Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia” t. 3, Rzeszów 1985, s. 93-135.
- ТАРАНУШЕНКО 1975 – Стефан Таранушенко, *О українском иконостасу XVII и XVIII века*, „Зборник за ликовне уметности Матица Српска” 11 (1975), s. 111-145.
- ТАРАНУШЕНКО 1994 – Стефан Таранушенко, *Український іконостас*, „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка” ССХХVII, 1994, s. 141-170.
- ТРОИЦКИЙ 1897 – Николай Иванович Троицкий, *Иконостас и его символика*, „Труды восьмого археологического съезда в Москве” (1890), Москва 1897, t. IV, s. 93-96.
- WALTER 1971 – Julian Walter, *The Origins of the Iconostasis*, „Eastern Churches Review” 1971, t. 3, s. 251-267.
- WALTER 1993 – Christopher Walter, *A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier*, „Revue des Études Byzantines” 1993, t. 51, s. 203-224.
- WALTER 1995 – Christopher Walter, *The Byzantine Sanctuary – a World List*, „Actes du XVIII Congrès International des Études Byzantines” (Москва 1991), Санкт Петербург 1995, s. 95-106.
- WIERZBICKI 1885 – Ludwik Wierzbicki, *Ikonostas*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, przedm. Wojciech Dzieduszycki, Lwów 1885, s. 2-3.
- WOŹNICKI 1996 – Borys Woźnicki, *Ikonostas w cerkwi bazylianów w Podhorcach*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały z sesji naukowej Kraków, maj 1995*, t. II, Kraków 1996, s. 375-384.
- ZILINKO 2004 – Roman Zilinko, *Przyczynek do ikonografii cyklów niedziel Pięćdziesiątnicy w ukraińskich ikoностасach drugiej połowy XVII – pierwszej połowy XVIII wieku*, „Series Bizantina” 2 (2004), s. 251-267.
- Жывапіс 1980 – *Жывапіс Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*. Праца зборова, вступ Н. Ф. Высоцкая, Мінск 1980, фот. 77-79.

The Evolution of Iconostasis in the Orthodox Art in the Territories of the First Polish Republic

The article offers an outlook on the history and theology of the altar in the modern-period era in the context of the Byzantine Rite. In the Byzantine liturgy, the altar (prestoł) is separated from the nave by iconostasis which becomes a crucial structural and theological component of the Eastern Church. The time brackets for the paper are marked out by the Polish-Lithuanian Commonwealth (1569-1795). During that period, Orthodox art underwent the processes of the Westernisation of culture and the Latinisation of the liturgy, facilitated by the Union of Brest (1596). These factors resulted in the iconostasis gradually taking more Baroque forms, adapting certain elements of the reredos and becoming more alike (**Photos 6-7**), and eventually, in some 18th Century Orthodox churches, it was substituted with the Baroque reredos, which was particularly common in the territory of the Grand Duchy of Lithuania (**Photos 8-10**). It was an especially varied and diversified process. In Red Ruthenia and Subcarpathia, not only did the iconostasis not disappear, but it was also expanded, reaching its 'classical' five-storey form in the second half of the 17th century (**Photos 1-5**). The aforementioned formal transformations were accompanied by liturgical changes, legitimised by the provisions of the Zamość Synod (1720).

The article poses a question regarding the extent to which the form and the shape of the iconostasis were influenced by the Renaissance and Baroque reredoses within

Polish churches. One can talk here about a purely formal influence, since a reredos in a church and an iconostasis within an Orthodox temple serve fundamentally different theological purposes. The reredos should emphasise the altar visually and ideologically (*demonstratio et exposition*), whereas the iconostasis is supposed to do the opposite, i.e. to cover and hide the altar (*velatio et absconditio*). What we encounter here are two extremes of Western and Eastern theology – the cataphatic one that aims at a positive depiction of the content of the Revelation and its systematic representation, and the apophatic one that accentuates the mystery of God which is inaccessible to the human mind. Naturally, both extremes coexist within Catholic and Orthodox theology, but – so to say – in reverse proportions. The iconostasis conceals the inconceivable mystery of the Eucharist and, at the same time, it reveals it through the very same cover.

The metaphor of the window, used in the title of the Łódź-held conference, was derived from the theology of iconostasis by Father Pavel Florensky. The physical wall of the iconostasis is a symbolic boundary between Heaven and Earth, a boundary that unites and divides at the same time. Without windows, this wall would be solid. And in these windows stand Christ, Mary and the saints – those who once walked the earth and who now live somewhere else. And it is through them that the mystical light falls upon the faithful. They participate in the heavenly liturgy, the echo and reflection of which is the earthly liturgy. They stand at the border of two worlds in order to testify that Heaven does exist.

This article is a preliminary attempt to systematise Ukrainian and Belarusian iconostases in their historical development, on the basis of objects preserved or known from the source content and existing research results. This article was written alongside a profound iconographic research conducted by the author, presented in the book entitled *Ukrainian and Belarusian Festive Icons in the former Polish Republic. The Issue of Canon (Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warsaw: Neriton 2001) and expanded in the article published under the following title: *Iconostases in Orthodox Temples of the Polish Republic in the 17th and 18th Centuries (Ikonostasy w cerkwiach Rzeczypospolitej w XVII i XVIII wieku*, “Przegląd Wschodni” Issue No. 8 (2003), Vol. 4 (32), pp. 897-921).