

Agnieszka Gronek

Mieczysław Gębarowicz badania nad ukraińskim ikonostasem

Mieczysław Gębarowicz (1893-1984) to jeden z najwybitniejszych polskich historyków sztuki. Profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza, kustosz Muzeum im. Lubomirskich, dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Po zakończeniu II wojny światowej pozostał we Lwowie, aby nie dopuścić do zniszczenia pozostawionych tam dóbr polskiej kultury. Decyzja ta kosztowała go koniec kariery zawodowej. Wyrzucony z Ossolineum, bez nostryfikacji przedwojennego tytułu doktora zdegradowany do stanowiska niższego pracownika naukowego, na koniec obłożony zakazem dostępu do archiwów. Mimo tych kar nie zaprzestał pracy naukowej, której wyniki publikował w Polsce, przemycane przez granicę we fragmentach przez przyjaciół i zaufanych kurierów. Ta działalność sprowadziła na niego kolejne szykany, łącznie z przymusowym wydaleniem na emeryturę, co oznaczało dramatyczne ograniczenie środków do życia.

Choć zakres jego badań naukowych był szeroki, od dzieł archeologicznych, paleolitu i neolitu, poprzez średniowieczną architekturę, rzeźbę, złotnictwo oraz iluminowane rękopisy oraz inkunabuły, kończąc na nowożytnym malarstwie portretowym i historycznym, to najbardziej zasłynął jako wybitny znawca nowożytnej kultury i sztuki, zwłaszcza rzeźby Lwowa oraz szerzej Rusi Czerwonej, „Polskiej Rusi” jak ją zwykł był nazywać. Tę sławę przyniosły mu przede wszystkim dwie książki: *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce* (Toruń 1962) oraz *Szkice z historii sztuki XVII w.* (Toruń 1966). Już pierwsza z nich na Ukrainie uznana została za „antynaukową”, co pozwoliło Radzie Naukowej Muzeum Etnograficznego usunąć jej autora z pracy²⁶⁶. W Polsce książki te nie spotkały się od razu z entuzjastycznym przyjęciem. Komunistyczne władze w imię zacieśniania przyjaznych stosunków ze Związkiem Radzieckim postanowiły wymazać tzw. Kresy ze świadomości i pamięci Polaków. Dlatego też tematyka lwowska nie należała do głównego nurtu oficjalnych zainteresowań polskich humanistów. Tylko nieliczna grupa badaczy z Jerzym Kowalczykiem na czele, otwarcie dała wyraz swojemu zachwyceniu pracami Mieczysława Gębarowicza w merytorycznych recenzjach²⁶⁷. Z drugiej zaś strony cały nakład książek

²⁶⁶ [Matwijów, 2013, s. 320-323].

²⁶⁷ [Kowalczyk 1964; Kowalczyk 1970, s. 341-348].

rozszedł się w błyskawicznym tempie, zdradzając nie dającą się wyrugować w polskim społeczeństwie nostalgię za Kresami.

Badając i opisując dzieła sztuki powstające w XVII w. na Rusi Mieczysław Gębarowicz, choć podkreślał narodowość ich twórców, nie dzielił ich sztucznie na polskie i ukraińskie, katolickie i cerkiewne, a obejmował całość zjawisk artystycznych, ukazując je zawsze na szerszym tle kulturowym i historycznym. Był zbyt rzetelnym badaczem, by nie przyznać, że w wielokulturowym Lwowie nie narodowość decydowała o zatrudnieniu, tylko talent i niejednokrotnie, co podkreślał, przymioty osobiste. Dlatego też we wskazanych wyżej monografiach omawiał również dzieła snycerskie twórców cerkiewnych, jak też fundatorską działalność ruskich możnowładców. W *Portrecie XVI-XVIII wieku we Lwowie* (Wrocław-Warszawa-Kraków 1969) opisywał prace ruskich malarzy Teodora Seńkowycza i Mikołaja Petrachnowycza, a w *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo wschodniej Europy* (Wrocław-Warszawa-Kraków-Łódź 1986) omówił sposób obrazowania idei Opieki Matki Bożej równie ważnej i żywej w obu kręgach kulturowych. Kulturze ruskiej poświęcona była obszerna rozprawa o działalności wydawniczej Iwana Fedorowa, która stała się pretekstem i powodem do omówienia życia kulturalnego na wschodzie Rzeczypospolitej na przełomie XVI i XVII w.²⁶⁸ Jednak wkład Mieczysława Gębarowicza do badań nad nowożytną sztuką ruską – ukraińską²⁶⁹ nie może być w pełni doceniony bez poznania jego książki pt. *Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie. Dzieje zabytku oraz jego znaczenie w rozwoju malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*. Rękopis zajmujący 408 stron (co po przepisaniu stanowi 390 znormalizowanych stron maszynopisu), który powstał w l. 50. XX w., został przekazany do zbiorów Ossolineum w 1994 r. przez Stanisława Adamskiego²⁷⁰. Ten wybitny działacz polonijny i społecznik, wielki patriota, wyróżniony 20 maja 1993 r. przez Lecha Wałęsę Krzyżem Komandorskim Orderu Zasługi RP, za ocalenie spuścizny Profesora został uhonorowany w 1994 r. Medalem Ossolineum²⁷¹. Do tekstu wskazanej książki zostało dołączonych 85 ilustracji, cennych, bo archiwalnych, głównie z l. 50. XX w.²⁷² Trudno powiedzieć, kto wykonał większość z nich, gdyż tylko na niektórych zachowały się adnotacje o autorze, J. Łaszczuku i Ju. Doroszu. Nie można zatem wykluczyć, że fotografował sam

²⁶⁸ [Gębarowicz 1969a, s. 5-95; Gębarowicz 1969b, s. 393-481].

²⁶⁹ Opracowanie dorobku naukowego Mieczysława Gębarowicza dotyczącego sztuki ruskiej [Kowalczyk 1995, s. 221-225].

²⁷⁰ [Inwentarz rękopisów 2008, s. 17, nr 18339/ II]. Książka ta została opublikowana przez Ossolineum w roku 2016 [M. Gębarowicz 2016].

²⁷¹ [Harupa 2004*].

²⁷² Ossol., Rkps 18342/II, k. 45-129.

Gębarowicz. Jedną z charakterystycznych cech pracy badawczej Profesora była doskonała znajomość źródeł archiwalnych. W zbiorach Ossolineum znajduje się ponad 1400 kart (pochodzących również z daru Stanisława Adamskiego) z wypisami z dokumentów źródłowych dotyczących ikonostasów z około 300 cerkwi, głównie z terenów dzisiejszej Ukrainy, ale także Litwy i Białorusi²⁷³. Z jednej strony są to bardzo lakoniczne informacje przepisane z wizytacji biskupich lub inwentarzy, np. *Deisus czyli Majestat snycerską rob. pięknie rznięty, malarską sztuką przystojnie ozdobiony, marcypanowo złocony* (Bilina Wielka)²⁷⁴, *Wieś Dawidów, pow. lw. 9 I 1765, C. Ś. Demetrego Męcz. drew. stara... Obrazy Incarnationis w górze, Archijereja z Apostołami i praznikami płócienne stare, Namistne obrazy drewniane dawne...*²⁷⁵, z drugiej zaś strony obszerne wyciągi z wszelkich dostępnych we Lwowie archiwów. Te ostatnie informacje dotyczą zwłaszcza znanych cerkwi i monasterów oraz ikonostasów o znaczących walorach artystycznych, np. Ławry Kijowskiej oraz Pocajowskiej, monasteru w Krechowie, Złoczowie, Dobrzeńcach, cerkwi lwowskich: śś. Piatnic, wołoskiej, św. Onufrego, także Kamionki Strumiłowej i Krystynopola. Niektóre z nich Profesor próbował trochę nieudolnie rysować. W osobnym zbiorze akt zebranych zostało ponad 400 fotografii, głównie ikonostasów, niekiedy rzeźb, ikon i ołtarzy z cerkwi, np. w Bohorodczanach, Św. Jura w Drohobyczu, w Hryniowie, Kamionce Strumiłowej, Jaworowie, śś. Piatnic we Lwowie, Mostach Wielkich, Pakulji, Płuchowie, Pomorzanach, Zarudcach, Zawadowie²⁷⁶. Na niektórych z nich Profesor zanotował, że pochodzą ze zbiorów Pawła Żółtowskiego, Michała Drahana, Iłariona Swiencickiego, Jarosława Konstantynowicza i Urzędu Konserwatorskiego. Te bogate wypisy ze źródeł, a także uporządkowana i spisana bibliografia²⁷⁷ zdradzają przygotowania lwowskiego badacza do napisania obszerniejszej pracy o ukraińskich ikonostasach. Wśród notatek zachowały się nawet jej początkowe fragmenty, szkicowe i bardzo nieuporządkowane, niektóre później włączone do książki o ikonostasie z cerkwi wołoskiej. Te skrupulatne studia nad źródłami, zwłaszcza nad wizytacjami i inwentarzami cerkiewnymi tłumaczą znakomitą u Mieczysława Gębarowicza znajomość terminów cerkiewnych, opisujących ich wyposażenie, sprzęt liturgiczny i praktykę religijną.

²⁷³ [Ossol., Rkps 18341/II., t. 1-4].

²⁷⁴ [Ossol., Rkps 18341/II, k. 14].

²⁷⁵ [Ossol., Rkps 18341/II, t. 1, 47].

²⁷⁶ [Ossol., Rkps 18342/II, t. 1-2].

²⁷⁷ [Ossol. Rkps 18341/ II, t. 3, k. 244-250]; por. aneks na końcu tego tekstu.

Jego wiedza w tej dziedzinie była na tyle duża, że mógł on recenzować pracę kijowskiego badacza ukraińskiego ikonostasu Stefana Taranuszenki²⁷⁸.

Kolejną z cech charakterystycznych prac Profesora Gębarowicza jest budowanie wieloplanowego obrazu omawianego zjawiska, począwszy od jego szerokiego tła historycznego, kulturalnego i społecznego, kończąc na cechach osobowych jego bohaterów. W skreślonej w 1981 r. autobiografii pisze: *„Stwierdzenie społecznego charakteru sztuki sprawia, że jej tłem ogólnym i przesłanką staje się kultura. Ta zaś zmienia się ustawicznie we wszystkich swych barwach i staje się zrozumiała tylko w historycznym ujęciu jej rozwoju. Uwzględnienie wszystkich tych okoliczności nadaje dziełu sztuki rumieńców życia i pozwala na takiej podstawie odtworzyć kształt ducha ludzkiego. A wreszcie, uważając kulturę i sztukę za plód twórczości ludzkiej, szukam nie praw nią rządzących, ale żywego człowieka, działającego w określonych warunkach. Tego zaś traktuję nie jako siłę anonimową, ale jako normalnego przedstawiciela rodu ludzkiego. Tam, gdzie działanie jego wydaje się niezrozumiałe, przypisuję to nie jego głupocie, ale myśleniu innymi kategoriami i stosowaniu odmiennej skali wartości. Tak bowiem - moim zdaniem - pojmować należy postawę humanistyczną w nauce”*²⁷⁹.

Dlatego też w prezentowanej tu książce zanim dojdzie do omawiania głównego przedmiotu swoich badań, tj. ikonostasu z cerkwi brackiej we Lwowie, autor pozwala poznać tradycję bractw cerkiewnych, sytuację prawosławnych w sąsiedniej Moskwie i Rzeczypospolitej oraz stosunki społeczne w wieloetnicznym Lwowie. Danymi wyciągniętymi z zapomnianych archiwów zapisuje kolejne karty nieznanych dziejów lwowskiej Stauropigii, i dopiero na tak odmalowanym tle ukazuje głównych bohaterów: działaczy cerkiewnych, np. Andrzeja Dziokowskiego i Antoniego Lewińskiego, oraz samych twórców: Stanisława Driara, Fedora Seńkowicza i Mikołaja Petrachnowicza. W analizie źródeł archiwalnych nie zatrzymuje się na gromadzeniu suchych faktów, które dokumentują pracę twórczą opisywanych postaci, ale omawia również ich sytuację rodzinną, kontakty i pozycję w wieloetnicznej społeczności Lwowa, a nawet przymioty charakteru. One to bowiem, w dużym stopniu, ważyły na ich działalności zawodowej. Tak, dla przykładu, niewielka liczba przypisywanych Stanisławowi Driarowi dzieł we Lwowie powodowana była złą sytuacją rodzinną. Przez żonę sekutnicę upozorował on własną śmierć i uciekł ze Lwowa na Kijowszczyznę do Strzemięgrodu,

²⁷⁸ [Matwijów 2013, s. 308, też przyp. 44]. Tekst recenzji poniżej, s. 83-89.

²⁷⁹ Wersja ocenzonej autobiografii Mieczysława Gębarowicza opublikowana została w czasopiśmie *Znak* w 1982 roku [Gębarowicz 1982]. Natomiast wersja pełna autobiografii została zamieszczona w *Czasopiśmie Zakładu Narodowego im. Osolińskich* w 1994 roku, obecnie jest dostępna online [Gębarowicz 1994*].

założonego przez Stefana Wojnarowskiego, szlachcica pochodzącego z ziemi Krakowskiej²⁸⁰. Miasteczko to niestety zostało doszczętnie zniszczone w czasie powstania Chmielnickiego, co uniemożliwia dalsze badania nad wkładem Driara i innych lwowskich rzemieślników w przeszczepianie nowożytnych rozwiązań artystycznych na wschodnie ziemie Ukrainy. Niemniej jednak, już samo wskazanie na obecność w tym mieście tak sprawnego i nowatorskiego twórcy pozwala domniemywać, że jego rola w tym procesie była znacząca. Jest to ważne spostrzeżenie dla historyków próbujących wypełnić białe plamy na mapie obrazującej XVII-wieczne kontakty kulturalne na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej.

W literaturze przedmiotu podkreślane są często negatywne następstwa działalności arcybiskupa Dymitra Solikowskiego, który w 1596 r. założył bractwo malarzy katolickich. Spowodowało to wykluczenie malarzy dyzunickich z organizacji cechowej i pozbawianie ich możliwości zarobkowania²⁸¹. Jednak posługując się aktami dokumentującymi pracę artystyczną Fedora Seńkowicza Mieczysław Gębarowicz odrzucił taki jednostronny i uproszczony opis sytuacji malarzy dyzunickich. Seńkowicz bowiem, będąc wyznania prawosławnego nie należał do nowo stworzonego cechu, ale był zatrudniany nie tylko przez wpływowe bractwo stauropigialne, ale także przez Marcina Kampiana przy trwającej blisko dwadzieścia lat przebudowie ratusza, przez starostę lwowskiego Stanisława Mniszka, oboźnego koronnego i starostę chmielnickiego, Mikołaja Stogniewa oraz podkanclerza Tomasza Zamojskiego. W przekazach źródłowych Seńkowicz jawi się jako osoba znana i powszechnie szanowana, o czym świadczy chociażby oddelegowanie go jako przedstawiciela stauropigii na sejmik wiszeński w 1607 r. O jego wysokiej pozycji jako malarza świadczą nie tylko wskazane zamówienia, ale także świadectwa konsultowania z nim przy cudzych realizacjach obok spraw czysto technicznych, także ikonograficznych i programowych, jak np. przy ozdabianiu reliefami kopuły lwowskiej cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej. Liczne zamówienia i szerokie kontakty także wśród polskiej szlachty, według profesora Gębarowicza, Seńkowicz zawdzięcza nie tylko talentowi, ale także przymiotom umysłu i charakteru. Jemu przypisał również niezachowane ikonostasy w cerkwi w Zamościu oraz w katedrze unickiej w Łucku, co otwiera zupełnie nowe perspektywy badawcze. Sam ikonostas z cerkwi brackiej we Lwowie, przez długie lata uważany był za zaginiony. To właśnie Mieczysław Gębarowicz rozpoznał go w utworze zachowanym w małej wiejskiej cerkwi p.w. Kosmy i Damiana w Grzybowicach

²⁸⁰ Informacje te zawarte zostały również w później wydanej książce pt. *Szkice z historii sztuki XVII w.*, [Gębarowicz 1966, s. 121 i nn].

²⁸¹ [Charewiczowa 1925, s. 193 i nn; Charewiczowa 1929, s. 148 i nn; Mańkowski 1936, s. 23 i nn; Piotrowski 1910, s. 261; Krasny 2008, s. 255-267].

Wielkich. Mimo, że praca poświęcona tym badaniom niedawno została opublikowana, to odkrycie profesora przedostało się do obiegu naukowego, być może dzięki wzmiankom w jego późniejszych opracowaniach, w *Portrecie XVI-XVIII wieku we Lwowie* (s. 82-83), czy *Szkicach z historii sztuki XVII w.* (s. 112-113), a może w wyniku prywatnych rozmów i dyskusji naukowych. Hipoteza ta była tak przekonująca, że nie została do tej pory zakwestionowana, choć szczegółowe omówienie dowodów niezbędnych do jej zbudowania pozostawało zapisane na tych 400 kartach przechowywanych w zbiorach autora. Na nich to ten wybitny badacz przeprowadził dokładną analizę historyczną, ikonograficzną i stylistyczną jednego z najlepszych dzieł sztuki ruskiej. Wyszedł on od hipotetycznej rekonstrukcji pierwszego utworu Driara i Seńkowycza. Dokonał tego na podstawie dokładnych pomiarów wewnątrz cerkwi z uwzględnieniem późniejszych przebudów i zamian w architekturze, oraz na podstawie analizy dokumentów źródłowych, głównie inwentarzy cerkiewnych, wizytacji biskupich i protokołów z posiedzeń bractwa. Ustalił czas i okoliczności powiększenia przegrody oraz jej usunięcia z cerkwi wołoskiej. Następnie wśród zachowanych ikonostasów wytypował grzybowicki, jako najbardziej odpowiadający wcześniej dokonany ustaleniom, tj. rozmiarom, programowi ikonograficznemu i ideowemu. Badania nad wystrojem wnętrza cerkwi w Grzybowicach pozwoliły na wskazanie obrazów pochodzących z pierwotnego ikonostasu brackiego, a teraz zdemontowanych i umieszczonych oddzielnie. Lwowski badacz z łatwością wymienił motywy później wkomponowane w strukturę przegrody, także liczne przemalowania i uzupełnienia, oraz oddzielił prace kolejnych malarzy. Profesor doskonale zdawał sobie sprawę z rangi opisywanego dzieła, stanowiącego znakomity przykład wysokiego poziomu lwowskiego XVII-wiecznego snycerstwa i *ikonopisu*. Ono to wyznaczało granicę między tradycją średniowieczną a nowożytną w sztuce ukraińskiej i stało się wzorem, do którego odwoływali się najlepsi twórcy ruscy w następnych dziesięcioleciach.

Choć Profesor Gębarowicz napisał swoją książkę ponad półwieku temu, i w tym czasie badania nad malarstwem ikonowym na Ukrainie znaczenie się rozwinęły, to wyniki Jego badań, zwłaszcza historyczne nadal należy uznać za pionierskie. Tezy zawarte w książce profesora otwierają nowe perspektywy badawcze. Obok wskazanych wyżej dotyczących działalności Driara w ziemi kijowskiej, Seńkowicza w Zamościu i Łucku, Petrachnowycza w Krechowie, także innych malarzy lwowskich, rodzimych i cudzoziemców, ujawnionych jeszcze przez Ferdynanda Bostla²⁸² i Tadeusza Mańkowskiego²⁸³, ale których twórczość do dziś pozostaje

²⁸² [Bostel 1896, s. 135-161].

²⁸³ [Mańkowski 1936, passim].

nieznana. Dalszych badań wymaga również sam ikonostas, a zwłaszcza próby poszukiwań i identyfikacji ikon pierwotnie do niego należących. A zatem należałoby raz jeszcze przyjrzeć się ikonom namiestnym, zwłaszcza Matki Bożej, znajdujących się dzisiaj w ikonostacie cerkwi brackiej i ustalić, czy nie wyszły one spod pędzla Seńkowicza. Do pierwszego ikonostasu należała zapewne również ikona Św. Mikołaja, dziś zawieszona na ścianie cerkwi Trzech Świętych Ojców we Lwowie. W samych Grzybowicach zaś, za konstrukcją przegrody miałyby znajdować się brakujące ikony z prorokami²⁸⁴. Weryfikacji powinna także ulec sama atrybucja ikon w Grzybowicach. Niektóre bowiem przypisywane tradycyjnie Petrachnowyczowi Profesor wiąże zdecydowanie z Seńkowiczem. Nawet jeśli niektóre ustalenia dziś straciły na aktualności, a do innych ukraińscy badacze doszli dopiero w ostatnich latach, to książkę tę należy przedstawić szerszej grupie odbiorców z szacunku dla pracy i postawy Profesora, Jego dokonań i uczciwości naukowej. Odgrywa ona bowiem ważną rolę w dorobku naukowym tego wspaniałego humanisty, w jego badaniach nad sztuką polską i ruską, stanowiąc modelowy przykład pracy naukowej opartej na źródłach pisanych i materialnych oraz ich obiektywnej i prowadzonej bez uprzedzeń, bardzo wnikliwej analizie. Sam profesor o swoim postępowaniu badawczym pisał: „*Sumując zdobyte w czasie studiów doświadczenia, wypadnie stwierdzić, że utrwały one w świadomości przede wszystkim zasadę priorytetu materiału faktycznego, zarówno dzieł sztuki, jak i źródeł historycznych, gdy jego interpretacja, czyli nadawanie mu sensu naukowego, jest zadaniem badacza. Tego zaś obowiązkiem, prócz zdobycia odpowiedniego przygotowania, jest zajmowanie postawy samodzielnej, popartej pełnym przekonaniem o jej słuszności*”²⁸⁵.

²⁸⁴ W październiku 2018 za wskazówką piszącej zostały odnalezione dwie ikony. Jak przypuszczał Gębarowicz znajdowały się one za ikonostasem w Grzybowicach.

²⁸⁵ [Gębarowicz 1994*].

Aneks 1: Bibliografia ukraińskiego ikonostasu opracowana przez Mieczysława Gębarowicza

Альбом выставки XII археологического съезда, орг. Е.К. Редин, Москва 1903.

Алепский П., *Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію в половине XVII века, описаное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Алепскимъ, переводъсь арабскаго Т. Муркос*, Москва 1897–1900.

Багалей Д.И., *Материалы для истории колонизации и быта степной окраины Московского государства в XVI-XVIII вв.*, Харьков 1886.

Багалей Д.И., Миллер Д.П., *История г. Харькова за 250 лет его существования*, т. 1-2, Харьков 1905-1912.

Батюшков П., *Подолія. Историческое описание*, С. Петербург 1891.

Батюшков П.Н., *Белоруссія и Литва*, С. Петербург 1886.

Батюшков П.Н., *Волынь. Исторические судьбы Юго-Западного края*, С. Петербург 1888.

Беднов В.А., *Краткие сведения об архиве Самарского пустынного-Никольского монастыря*, Труды XIII Археологического Съезда в Екатеринославе, т. 2, 1908, s. 337-356.

Беляшевский Н.Ф., *Отчет о поездке в Глухов*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 17, 1903, oddz. 1, т. 1, s. 8-18.

Будилович А., *Древняя свято-Миколаевская церковъ въ г. Замостье и находящійся въ ней иконостасъ*, Памятники русской старины в западных губерниях, wyd. П Батюшков, т. 7, Холмская Русь, С. Петербург, s. 259-263.

„Военно-исторический вестник” 1910, nr 7, 8.

Волков О.К., *Старинные деревянные церкви на Волыни*, „Материалы по этнографии России”, т. 1, red. Ф.К. Волков, С. Петербург 1910, s. 21-44.

Гриниченко Б., *Каталог Музея украинских древностей В.В. Тарновского*, Чернигов 1900.

Добровольский П.М., *Каталог выставки XIV Археологического Съезда в г. Чернигове*, Чернигов 1908.

Добровольский П.М., *Об иконостасе Введенской церкви Троицкого монастыря*, Труды XIV Археологического Съезда Чернигове, т. 3, 1908, Москва 1911, *Протоколы*, s. 88.

Добровольский П.М., *Описание Исторического музея Черниговской губернской ученой архивной комиссии*, cz. 1, „Труды Черниговской губернской архивной комиссии”, т. 6, oddz. 2, Чернигов 1905, s. 1–88.

Добровольский П.М., *Черниговский Елецкий Успенский первоклассный монастырь. Историческое описание*, Чернигов 1900.

Доманицкий В.Н., *Отчетъ объ археологической экскурсіи въ Звенгородскій уездъ (Кіев. Губ.) летомъ 1901 г.*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 3, s. 87-113.

Драган М., Пещанський В., Свенціцький І., *Скит Манявський і Богородчанський іконостас*, (Збірки Національного музею у Львові), Жовква 1926.

Дроздов В., Карпинский К., *Описание вещественных и письменных памятников Черниговского епархиального древлехранилища*, „Сборник Черниговского епархиального древлехранилища”, Чернигов 1908, t. 1, s. 1–50.

Дроздов В.Г., *О царских вратах Екатерино Покровской церкви в Чернигове*, Труды XIV Археологического Съезда в Чернигове, t. 3, 1908, Москва 1911, s. 88.

Ефимов А., *Черниговский Свято-Троицкий Ильинский монастырь*, Чернигов 1911.

Эварницкій Д.И., *Запорожье въ остаткахъ старины и преданіяхъ народа*, С. Петербургъ 1888.

„**Записки** наукового товариства ім. Шевченка у Львові” 1908, t. 85.

Истомин М.П., *Отчетъ о поездке въ Межигорье и Кіевское Полесье*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 1, s. 16-34.

Каманин И., *Результаты археологической экскурсии в Таращанский и Чигиринский уезды летом 1901 года*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1901, t. 15, nr 4, oddz.1, s. 51 – 66.

Каталог 1,2,3и 4 выставок украинского зодчества Украинско-художественно-архитектурного отдела Харьковскаго литературно-художественнаго кружка, Харьковъ 1913, 1914, 1915 и 1916 гг.

Каталог XII археологического съезда в г.Харькове. Отдел церковных древностей, ред. Е.К. Редин, Харьков 1902.

Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX вековой ее истории, Киев 1911.

Левицкий О., *Отчетъ объ осмтре старинныхъ въ Полаве и въ м. М. Богачке и Шишках Миргородскаго уезда*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 5, s. 15-43.

Макаренко Н., *Памятники украинскаго исскуства. Покровская церковь г. Ромен*, "Зодчий" 1908, nr 24-25.

Марков М., *О достопримечательностях Чернигова*, Москва 1847.

[Маркович Я.], *Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича*, wyd. А. Маркович, cz. 1-2, Москва 1859.

Машуков В., *Материалы к изучению церковной старины Украины*, „Сборник Харьковского историко-филологического общества при Харьковском университете”, 1905, t. 16, s. 612-672.

Нарбеков В., *Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII в.*, Казань 1903.

Павлуцкий Г.Г., *Деревянные церкви Полтавщины*, Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе, 1905, t. II, Москва 1908, s. 195.

Павлуцкий Г.Г., *Древности Украины. Деревянные и каменные храмы*, Киев 1905.

Петров Н.И., *Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии; Южнорусские иконы*, Киев 1913, t. 3.

Петров Н.И., *Об иконописном отделе выставки и рефератах о нем на XII археологическом съезде в Харькове (1902)* „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, t. 17, oddz. 5, s. 3-15.

Петров Н.И., *Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии*, Москва 1897.

Редин Е.К., *Материалы к изучению церковных древностей Украины. Церкви г. Харькова*, „Сборник Харьковского Историко-Филологического Общества”, t. 16, Харьков 1905, s. 673.

Редин Е.К., *Памятники церковных древностей Харьковской губернии*, „Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда”, Харьков, s. 44.

Сборник харьковского историко-филологического.

Свенціцький І., *Иконопись Галицкої України XV–XVI віків*, Львів 1928.

Сецинский Е., *Исторические сведения о приходах и церквах Подольской епархии*, t. 1, Каменецкий уезд, Каменец-Подольский 1895.

Сецинский Е., *Исчезающий тип деревянных церквей Подолии*, Каменец-Подольский 1904.

Сецинский Е., *Материалы для истории монастырей Подольской епархии*, Каменец-Подольск 1891.

Сецинский Е., *Музей Подольского церковного историко-археологического общества*, Каменец-Подольский 1909.

Сецинский Е., *Приходы и церкви Подольской Епархии*, „Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета”, т. 9, Каменец-Подольский 1901.

Сецинский Е.И., *Отчет объ осмотре древностей въ подольской губернии летомъ 1901 г.*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1903, т. 17, oddz. 1, s. 34-49.

„Старые годы” 1909 (про іконостас Київської Миколаївської церкви).

„Старые годы” 1914 (про іконостас XVII з Київської церкви перенесений в Нижні Дубешні, Чернігівської губрнії).

Сумцов Н., *Из истории украинской старины. К истории украинской иконописи*, „Сборникъ Харьковскаго Историко-Филологическаго Общества”, т. XVI, Харьковъ”, т. 16, Харьковъ 1905, s. 131-141.

Теодорович Н.И., *Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии*, Почаев 1888-1903, т. 1-5.

Томин П., *Церковные древности Харьковскаго края*, Харьковъ 1916.

Томин П., *Церковные древности с. Бездрика Сумскаго уезда*, Харьковъ 1916.

Трипольский В., *Полтавское Епархиальное Древлехранилище. Указатель с описанием выдающихся письменных и вещественных памятников церковной старины Полтавской Епархии*, Полтава 1909.

Уварова П., *Церковный Отдел Выставки Черниговскаго Съезда*, Труды XIV Археологическаго Съезда в Чернигове, т. 2, 1908, Москва 1911, tabl. 96–166.

Феодосій (Макарьевский), *Материалы для историко-статистическаго описания Екатеринославской епархии*, Катеринослав 1880.

Филарет (Гумилевский), *Историко-статистическое описание Харьковской епархии*, cz. 1, Харьков 1859, cz. 2,3,4, Москва 1857, cz. 5, Харьков 1858.

Филарет (Гумилевский), *Историко-статистическое описание Черниговской епархии*, Чернигов 1873-1874.

[Ханенко Н.], *Дневник генеральнаго хорунжего Николая Ханенка 1727—1753*, Киев 1887.

„Черниговские епархиальные известия” 1907, nr. 2-6.

Шафонский А., *Черниговскаго наместничества топографическое описание*, Киев 1857.

Щербаківський О., *Старое искусство в Галиции*, „Искусство и печатное дело” 1911, nr 10, s. 414 – 424.

Щербаковський В., *Краткий отчет об экскурсии, совершенной летом 1904 г.* Труды XIII археологическаго съезда в Екатеринославе, 1905, т. 2, Москва 1908, s. 104.

Щербаковский В., *О различных памятниках искусства в малороссийских*, Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе, 1905, t. 2, Москва 1908, s. 222.

Щербаковский В., *Об археологической экскурсии в Радомысльській Сквирській уезды Киевской губернии в 1903 г.*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1904, t. 18, s. 27-35.

Щербаковский В., *Українське мистецтво*, t. 1, Львів-Київ 1918.

Щербина В.И., *Отчет о археологической экскурсии в Бердичевский, Васильковский и Уманьский уезды иевской губернии г. 1901*, „Чтения в историческом Обществе Нестора-летописца” 1901, t. 15, nr 4, oddz. 1, s. 67-82.

Анекс 2: Mieczysław Gębarowicz, *Recenzja pracy S.A. Taranuszenka „Український іконостас”*[²⁸⁶]

Praca Stefana Andrejewicza Taranuszenka „Український іконостас”[²⁸⁷] jest bardzo cennym uzupełnieniem naszej wiedzy o artystycznym dziedzictwie narodu ukraińskiego, odnoszącym się do tej jej części, w której specyfika narodowa wyraziła się ze szczególną jaskrawością. Jednak, co dziwne, dotąd w literaturze o sztuce nie było ani jednej pracy, która podjęłaby się odpowiedzi na pytania, dotyczące powstania typu ukraińskiego ikonostasu, jego oryginalności i odrębności w stosunku do analogicznych dzieł innych narodów, jego rozwoju w związku z dziejami narodu i całej sztuki. Dotychczas badacze zajmowali się albo monograficznymi opracowaniami pojedynczych zabytków, albo skupiali swoją uwagę wyłącznie na malarstwie, tj. na ikonach, bez powiązania z całością, której stanowią część, albo jak Konstantynowicz[²⁸⁸], zawężali oni temat wąskimi chronologicznymi ramami. W takich okolicznościach pracę Taranuszenka należy przyjąć jak pierwszą próbę wypełnienia tej dotkliwej luki w nauce. Właściwy wybór osoby autora, najznakomitszego i wybornego znawcy przedmiotu, zapewnia pracy wysoki poziom, przy czym niemałą jego zaletą jest szczegółowy,

²⁸⁶ [Biblioteka Narodowa Ukrainy im. Władimira Wiernadskiego, Oddział Rękopisów; IP НБУВ. Ф. 278. (Фонд Таранушенко Стефан), спр. 1670, Гембарович М., *Рецензія на статтю С. Таранушенка „Український іконостас”*. Машинопис. Вересень 1961 р. – 11 арк.]. Za udostępnienie maszynopisu bardzo dziękuję p. Witalijowi Tkaczukowi (A.G.).

²⁸⁷ [Maszynopis został wykorzystany w publikacjach nieżyjącego już wówczas autora: С. Таранушенко, *Український іконостас* „Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка”, t. 217, Праці Секції Мистецтвознавства, Львів 1994, s. 141-170; С. Таранушенко, *Иконография украинских иконостасов*, Харків 2011].

²⁸⁸ [J. B. Konstantynowicz, *Ikonostasis. Studien und Forschungen*, Lemberg 1939].

a równocześnie krytyczny stosunek do materiału, którego zakres przewyższa wszystko to, co mogliśmy do tej pory spotkać w literaturze przedmiotu.

Pomimo dużej naukowej wartości rozprawy S.A. Taranuszenka, nie można przemilczeć niektórych jej niedociągnięć. One tylko częściowo obciążają samego autora, niemniej ich usunięcie byłoby bardzo korzystne dla sprawy i właśnie dlatego wysuwam pewne życzenia, nie w formie krytyki, ale propozycji skierowanej do redakcji i autora. Oto one:

Po pierwsze, objętość samej pracy jest zbyt mała, co nie pozwala na odpowiednio głębokie rozpatrzenie poszczególnych zagadnień.

Po drugie, ograniczenie zainteresowania do jednego tematu ikonograficznego, a właściwie ikonograficznego schematu, nie pozwala skupić uwagi na innych problemach, dotyczących wpływów na ewolucję wyglądu ikonostasu, a co za tym idzie, na jego program.

Po trzecie, bardzo niekorzystne dla syntetycznego ujęcia całego zagadnienia jest podzielenie pracy na dwie części, z których pierwsza dotyczy tylko materiału Wielkiej Ukrainy, a druga – Zachodniej. Niezręczność takiego rozwiązania ujawnia się szczególnie w odniesieniu do ikonografii ikonostasu. Rzecz w tym, że przede wszystkim schemat ikonograficzny i program ideowy są głównymi czynnikami, które łączą wszystkie lokalne odmiany w jeden typ ukraińskiego ikonostasu oraz odróżniają go od innych narodowych typów. Świadomość tego była już dawno, czego dowodzi diariusz Pawła z Aleppo [²⁸⁹], w którym autor bardzo wyraźnie podkreśla cechy oryginalne ukraińskich ikonostasów, w porównaniu z rosyjskimi, greckimi, a nawet mołdawskimi. Tak samo rozumiał tę sprawę patriarcha Nikon i moskiewski synod 1666 roku, którzy niezależnie od siebie uznawali za kanoniczny wzorcowy typ ukraińskiego ikonostasu. Przy czym należy pamiętać, że ikonostas nie jest tylko zwykłym dekoracyjnym elementem wyposażenia, ale w pewnej mierze przedmiotem liturgicznym, ściśle związanym z potrzebami kultu, który był przyczyną jego powstania i miał wpływ na jego dalsze przemiany. Oczywiście ani jedno, ani drugie nie zachodziło samowolnie, ale odbywało się pod przywództwem jednego, dość autorytarnego czynnika, który gwarantował jednostajny rozwój głównego procesu na całej Ukrainie i w ten sposób stał się prawdziwym twórcą kanonicznego typu ukraińskiego ikonostasu. Tym czynnikiem był Kijów, a dokładnie koła skupione wokół Sofijskiego soboru i Kijowsko-Pieczerskiej Ławry. Jako centrum religijne, stanowili oni zarazem mózg ukraińskiej Cerkwi, który działał pod kierownictwem najwyższego cerkiewnego

²⁸⁹ [П. Алепский, Путешествіе Антіохійскаго патріарха Макарія въ Россію в половине XVII века, описаное его сыномъ архидіакономъ Павломъ Аллепскимъ, переводъсь арабскаго Т. Муркос, т. 2, Москва 1896]

autorytetu, a mianowicie metropolity Kijowa, „matki ruskiej Cerkwi”. Inne prowincje Ukrainy, w tym Galicja, nie mogły zaproponować żadnego podobnego ośrodka myśli teologicznej, dlatego też nie pozostało im nic innego, jak podporządkować się temu, co Kijów uznawał za prawowierne.

Niemniej, rola zachodnich prowincji nie ograniczała się jedynie do biernego naśladowania Kijowa, ale wyrażała się także w aktywności, która zmierzała w kierunku przemienienia artystycznej formy ikonostasu i wzbogacenia jego ikonograficznego programu. Przemienienie płaskiej ściany ikonostasowej w trójwymiarową architektoniczno-rzeźbiarsko-malarską strukturę z głębokim reliefem dokonało się na pewno w zachodnich prowincjach, gdyż architektoniczne elementy i rzeźbiarskie motywy nawiązują do stylu zabytków sztuki europejskiej, która w tym czasie rozwijała się przede wszystkim na terenie Galicji. Gdy weźmiemy pod uwagę fakt, że właśnie tu zachowały się najstarsze pamiątki tego typu, o których wspomina na Wielkiej Ukrainie Paweł z Aleppo, stanie się jasne, że rozbieżności na dwie odrębne części tylko utrudnia pracę autorowi, a nawet uniemożliwia stworzenie jednego pełnego obrazu.

Jeśli chodzi o podejście do zagadnień i materiału, to z uwagi na naszą wiedzę w tej dziedzinie, która na tym etapie badań jest daleka od wyczerpującej, trudno wysuwać jakiegokolwiek kategorię twierdzenia albo zastrzeżenia. Jednak, ze względu na ogólny charakter pracy Taranuszenka, może byłoby korzystne wzięcie pod uwagę niektórych krytycznych spostrzeżeń, które zrodziły się w czasie poznawania tekstu.

I tak, Taranuszenko w pełni słusznie wiąże program ikonografii ikonostasu z malowidłami ściennymi i prowadzi swoje rozważania, wspomagając się bardzo wytrawną analizą. Jeśli chodzi o podstawy programu ikonograficznego, to takie podejście do tego zagadnienia w pojedynczym przypadku jest uzasadnione, jednak wątpliwości rodzą się, gdy zaczniemy zadawać pytania związane z dalszym jego rozwojem, bo czy można ograniczać się tylko do jednego formalnego źródła. Przecież ikonostas był przeznaczony dla potrzeb kultu, a w jego rozwoju odgrywały rolę i liturgia, i wymogi czysto techniczne; i tylko te wszystkie elementy razem wzięte, wraz z tradycją dekoracji malarskiej cerkwi, stworzyły wystarczająco kompletne warunki dla przemian także ikonografii tego dzieła. Na przykład, z liturgicznego punktu widzenia niezbędny był tylko dolny rząd, a raczej carskie wrota, północne (5) boczne drzwi i namiestne ikony. Wszystkie pozostałe elementy w tej kondygnacji, jak i cała górna część ikonostasu pojawiły się z innych potrzeb. Względy estetyczne podyktowały równomierną, w oparciu o ścisłą symetrię, rozbudowę bocznych części po obu stronach

środkowej osi, którą tworzyły carskie wrota i ikony nad nimi; one także, razem z wymogami konstrukcyjno-technicznymi, wymusiły uporządkowanie ikon w rzędach równoległych kondygnacji. Rozbudowa szkieletu zgodnie z zasadami architektonicznymi, w dalszym ciągu przemian, spowodowała umieszczenie drzwi w głębokich portalach, jakby niszach, a chęć podniesienia arkady carskich wrót nad ikonami namiestnymi i bocznymi drzwiami stworzyła nad nimi puste miejsca, które trzeba było czymś zapełnić. I tu otworzyły się nowe możliwości dla liturgii, której teksty dostarczały aż nadto tematów dla zapełnienia pustych miejsc. W ten sposób program ikonograficzny został dopełniony wyobrażeniami diakonów i innymi na ościeżach drzwi; w takich też okolicznościach utworzony został cykl tematów Pięćdziesiątnicy pod rzędem ikon świątecznych. Niezależnie od tego, rozwój kultu przyniósł dalsze wzbogacenie programu ikonograficznego przez wykorzystanie predelli, wprowadzenie rzędu *Męki Pańskiej*, a nawet zmian kanonicznych wyobrażeń. Wystarczy przytoczyć główny obraz rzędu *Deesis*, w którym Pantokrator został zamieniony w Wielkiego Arcykapłana, albo cały trimorfion przez dodanie korony na głowie Matki Bożej stał się ilustracją ikosa: „Stoi królowa po Twojej prawicy”.

(6) Wszystko to należy wziąć pod uwagę, gdy rozpatrujemy zagadnienia związane z rzędem *Deesis*. Jak wiadomo, sposób odczytania jego treści jest największą oryginalną cechą ukraińskiego ikonostasu, co, pomijając kilka nieistotnych przykładów, powtarza się we wszystkich znanych zabytkach, i jako typowa odróżnia go od wszystkich innych. To znalazło swój wyraz w dawnej terminologii cerkiewnej, gdzie rząd ten nazywano na zmianę „deisusny” albo „apostolski”. Podobnie też górne rzędy wysokiego ikonostasu czasem nazywają po prostu „apostołami”. Pojawienie się tego rzędu w ukraińskim ikonostasie usiłuje się przedstawić w różny sposób. Pogląd, że mamy tu do czynienia z odpowiednim motywem z *Sądu Ostatecznego*, o ile jest prawdziwy w stosunku do serbskiego ikonostasu soboru p.w. Zwiastowania pod Kablarem z 1633 roku. (Покрышкин, s. 43, tabl. 44-45)^[290], o tyle nie jest - w odniesieniu do ukraińskiego ikonostasu. Także nie przekonuje pogląd o jego pochodzeniu z wyobrażenia *Wniebowstąpienia*, tym bardziej, że odosobniony przykład, a mianowicie kilka ikon z XVI w. z Galicji przedstawia Chrystusa z objawienia Apokalipsy, to znaczy „w siłach”; przy czym jeszcze nie wiemy, czy ikony te wchodziły w skład rzędu *Deesis*, czy też były namiestnymi.

²⁹⁰ [П. Покрышкин, *Православная церковная архитектура в XVII-XVIII в. В неинном Сербском королевстве*, С. Петербург 1906].

Jeśli chodzi o ikonograficzną interpretację postaci apostołów uderza to, że nie stoją oni bez ruchu, a postępują do przodu i w ich rękach znajdują się książki albo zwoje. Otóż należy na nich patrzeć nie jak na uczestników jakiejś określonej czynności, a jak na nauczycieli, którzy rozszerzają naukę Chrystusa po całym świecie; na korzyść takiego rozumienia symboliki apostołskiego rzędu przemawia jeszcze jeden szczegół, a mianowicie otwarta księga z (7) odpowiednim tekstem w ręce Chrystusa. Oczywiście, że apostołski rząd w tym kształcie nie jest pierwotny, a powstał w dwóch fazach; w pierwszej z nich została stworzona środkowa kompozycja *Deesis*, tzn. *Molenije*, rozbita na trzy albo i pięć osobnych ikon (Chrystus, Matka Boska, Jan Chrzciciel i dwaj archaniołowie), którzy byli złączeni w jeden trimorfion, aby pozostało miejsce dla apostołów w pełnym składzie. Kiedy to się stało, nie wiadomo, ale można przyjąć, że najpóźniej w XVI w., ponieważ w tym czasie rząd apostołski należał już do kanonicznego programu ukraińskiego ikonostasu. Trudno stwierdzić, gdzie należy szukać formalnego źródła rzędu apostołskiego. Jednak, ze względu na pewne wewnętrzne sprzeczności w samym wyobrażeniu *Deesis* (tekst ewangelii w rękach Chrystusa i „*Molennja*”), a także rozchodzenie się idei *Molennja* i rzędu apostołów, najbezpieczniej byłoby przyjąć, że dopełnienie i rozszerzenie tego rzędu dokonały się pod wpływem liturgii; w niej nie trudno znaleźć ideowe inspiracje, a także analogie do tego oraz innych rządów i cyklów.

Jeśli chodzi o powstanie typu ukraińskiego ikonostasu i dalsze jego przemiany, można mieć wątpliwości, czy słusznie za punkt wyjścia bierze się opublikowany przez Pietrowa model z brązu, będący kopią ikonostasu Kijowsko-Pieczerskiej Ławry^[291]. Nie wiadomo, na czym opierał się Pietrow, określając w ten sposób jego charakter, jednak rycina w albumie nie pozostawia żadnych wątpliwości, że ten zabytek przedstawia idealny typ ukraińskiego ikonostasu, który wykształcił się przy końcu wieku XVII albo i w 1. ćwierci w. XVIII. Tylko (8) takie detale, jak bogactwo rzeźbiarskiej dekoracji z typowymi barokowymi motywami, kształt arkad, namiestne ikony z dopełniającymi je przedstawieniami i ślady akademizmu w wyobrażeniach apostołów, wykluczają pochodzenie tego przykładu z XVI wieku. To raczej model lub portatywny ikonostas, nieco podobny do tych, które opisuje Petrow (Album t. 4, s. 34) i należy go datować na koniec XVII w. albo początek wieku XVIII.

Dlatego, dla rozstrzygnięcia podstawowego problemu wydaje się bardziej właściwe przyjęcie za podstawę opis ikonostasu Kijewsko-Pieczerskiej Ławry Pawła z Aleppo i porównanie go ze znanym opisem ikonostasu w Soborze p.w. Zaśnięcia Bogurodzicy na

²⁹¹ [Н.И. Петров *Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии*, т. 3, Киев 1914]

moskiewskim Kremlu z 1623 r. i wspomnianym już serbskim z 1633 roku. Dopiero w oparciu o taką podstawę będzie można wskazać podobieństwa i różnice między tymi narodowymi typami ikonostasu, które ukształtowały się ostatecznie w ciągu XVI wieku, a w podstawowym kształcie zachowały do XIX wieku.

Na takim tle ukraiński ikonostas wyróżnia się najbardziej konsekwentnym i niezachwianym podążaniem za biblijnymi tekstami, ograniczeniem udziału teologicznej i apokryficznej literatury oraz lokalnych zwyczajów, a także spokojem i logiką w rozwijaniu ikonograficznego programu; przy czym opisywany proces odbywał się nie tylko planowo, ale przede wszystkim jednostajnie, dzięki czemu główny schemat ukraińskiego ikonostasu zachował się wszędzie bez zmian, a lokalne odstępstwa dotyczyły drugorzędnych detali.

(9) Kolejną oryginalną cechą ukraińskiego ikonostasu jest poświęcenie szczególnej uwagi artystycznemu ukształtowaniu konstrukcyjnego szkieletu, co przybliżyło jego wygląd do fasady monumentalnej budowli. To daje możliwość na wykorzystanie rzeźbionej struktury do wzbogacenia programu ikonograficznego, bez nadmiernego mnożenia rzędów, jak to możemy dostrzec, na przykład, w rosyjskich ikonostasach.

Zrozumienie stylu monumentalnego każe przy podwyższaniu ikonostasów, zgodnie z wymogami samej architektury, zwiększyć również odpowiednio proporcje poszczególnych rzędów, nie dodając nowych, nieprzewidzianych w kanonicznym schemacie. Ten sam zamysł nie pozwala na wykorzystanie jednego pola kompozycyjnego dla więcej niż jednej ikony; dopuszcza się, co najwyżej, ikony „z żywotem”, które i tak, ostatecznie, tworzą jedną ideową całość, ale nigdy nie zastępuje się ich kilkoma mniejszymi ikonami.

W ten sposób warstwę malarską ikonostasu przemyślnie tworzą różne rodzaje malarstwa, którym przydzielono osobne rzędy: portretowemu – namiestny i prorocki, monumentalnemu – *Deesis*, ewentualnie wrota i ościeże, rodzajowo-historycznemu – świąteczny, a także pasyjny, Pięćdziesiątnicy oraz predelle.

Druga połowa XVIII wieku przyniosła wielkie zmiany w sposobie ukazywania rzeźby figuralnej, która również przeniknęła do ikonostasu. Z czasem zmieniła ona całkowicie jego estetyczny wygląd, a niekiedy zaznaczyła się także w programie ikonograficznym (10). Nie tylko bowiem zamieniano ikony płaskorzeźbą lub rzeźbą pełnoplastyczną, ale wprowadzano nowe ikonograficzne motywy, obce kanonicznym schematom, a które niekiedy całkowicie przekreślały dotychczasową tradycję (na przykład, wyobrażenie cerkiewnego święta na carskich wrotach).

Innego rodzaju wątpliwości wywołuje uznawanie za typowe te zabytki, które prawdopodobnie są tylko wyjątkami. Dotyczy to szczególnie szeregu galicyjskich ikon z XVI wieku, w których rozbrzmiewa tradycja dawnego malarstwa, albo miniaturowego, albo jakiegoś nierozpoznanego do tej pory związku ze sztuką rosyjską; należy je uznać za przejawy indywidualnej inicjatywy, a nie uogólniać i uważać za pozostałości poprzednich etapów ogólnego procesu.

Te wątpliwości i pytania dlatego stawiam przed autorem, ponieważ, według mnie, ich negatywne czy pozytywne rozstrzygnięcia pomogą usunąć źródła niezrozumienia, które niekiedy wynikają z obecnej redakcji tekstu.

I wreszcie z obowiązku recenzenta muszę zwrócić uwagę na dwie drobne pomyłki, których lepiej nie zostawiać w tak cennej pracy.

1. Na stronie 2, tam, gdzie jest mowa o przegrodzie w konstantynopolitańskiej Sophii i srebrnych kolumnach, powiedziano, że „Просвіти між ними були закриті срібними ж плитами”. Jest to wątpliwe, gdyż zgodnie z opisem Pawła Silencjariusza i innych wydaje się, że te prześwity były całkowicie otwarte i w ten sposób cesarz mógł brać udział w liturgii przy ołtarzu, wspierając się łokciami na przegrodzie. Podobne przegrody znajdowały się w (11) starych bazylikach Rzymu, gdzie niekiedy kolumny wieńczyły nie wazy, a figury 12 apostołów (na przykład pierwotna bazylika św. Piotra).

2. Na s. 8, w charakterystyce ikonostasu wielkiej cerkwi Ławry XVI wieku przez pomyłkę został utożsamiony Konstantyn Ostrogski (1469-1533) z synem Bazylim Konstantynem (1527-1606 lub 1608), który był między innymi założycielem Ostrogskiej Akademii.

Lwów, wrzesień 1961 r.

(tłum. z j. ukr. Agnieszka Gronek)