

Studia o kulturze cerkiewnej w dawnej Rzeczypospolitej

Joanna Tomalska

Ikonostas supraski: problem atrybucji¹

Zdaniem Hansa Beltinga żaden temat nie zajmuje współczesnych badaczy ikon tak bardzo jak historyczny rozwój ikonostasu, tj. wypełnionej obrazami ściany przed przestrzenią ołtarzową². W Bizancjum istniało wiele określeń tej przegrody, lecz do naszych czasów przetrwało tylko jedno: templon, z którego wywodzi się łacińskie *templum* i ruski termin *тябло* (oznaczający także drewniane belki położone poprzecznie do krokwi). Nazwę tę przegroda otrzymała w okresie średniobizantyńskim, wtedy też został ustalony jej schemat³. Termin „ikonostas” (gr. *ikonostasion* – *εικονοστάσι, εικονοστάσιον*), określający wypełnioną obrazami ścianę oddzielającą przestrzeń ołtarzową od nawy, pojawił się w drugiej połowie wieku XVII⁴.

Jednym z paradoksów historii jest fakt, że do najbardziej znanych zabytków dzisiejszego województwa podlaskiego należy nieistniejący od siedemdziesięciu lat ikonostas cerkwi w Supraślu⁵. Utrwalony w wielu opisach i archi-

¹ Tekst jest rozszerzoną wersją artykułu *Supraśl Iconostasis. Problem of the Attribution* w angielskiej wersji językowej opublikowanego w „Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art” 11, 2013, s. 41–56.

² H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010, s. 259.

³ А.М. Высоцкий, А.Ю. Казарян, В.Д. Сарабьянов, О.Э. Этингоф, *Алтарная преграда*, w: *Православная энциклопедия*, red. патриарх Алексий II, t. 1, Москва 2000, s. 54.

⁴ И.Л. Бусева-Давыдова, С. Ванеян, *Иконостас*, <http://www.sedmitza.ru/text/1009532.html> [dostęp 02 listopada 2015].

⁵ Klasztor po raz pierwszy wzmiankowany był w druku przez Szymona Starowolskiego, *Polonia sive status Regni Poloniae descriptio*, Wolfenbüttel 1656, s. 65: „Supraslum Russorum in sylvis ditissimum monasterium in quo S. Basilii professi sub obedientia Ecclesiae Roma-

walnych fotografiach, do dziś nie został właściwie oceniony, badacze zaś w ślad za dziewiętnastowieczną literaturą bezkrytycznie przypisują jego wykonanie warsztatom gdańskim. W niniejszym tekście podejmę próbę krytycznej analizy uznawanej dziś atrybucji siedemnastowiecznego ikonostasu.

Niestety, ikonostasy na pograniczu Wielkiego Księstwa Litewskiego i Podlasia są mało rozpoznane. Jeden z najstarszych znajdował się w supraskiej cerkwi klasztornej, której pełny czas budowy nie został ustalony. Metropolita Makary, historyk Cerkwi ruskiej, na podstawie zapisów w klasztornym *Pomianniku* stwierdził, że wszystkie zabudowania monasterskie do 1510 r. pozostawały drewniane, dopiero w tym roku Pafnucy Sieheń uzyskał królewską zgodę na ich murowanie⁶. Piotr Pokryszkin informuje, że po przeniesieniu siedziby klasztoru z Zamku Gródek na obecne miejsce powstała najpierw mała drewniana cerkiew św. Jana, poświęcona przez Józefa Sołtana w 1505 r., która wkrótce spłonęła⁷. Agnieszka Tichoniuk wysunęła przypuszczenie, że wkrótce po wzniesieniu (1503–1511) murowaną cerkiew zaczęto przebudowywać – czego ślady dostrzegła w obrębie szczytów – a co mogło trwać nawet kilka dekad⁸. Nieznany pozostaje również czas powstania ikonostasu supraskiej cerkwi, jego budowa i autor ikon⁹ oraz pierwotna forma.

W wykazie wydatków zwanym *Rejestrzykiem* Sergiusz Kimbar odnotował: „Первое, подписана святая церковь и олтарь”, z czego może wynikać, że

nae habitant”; bibliografia klasztoru zob.: G. Sosna, *Krótką bibliografią klasztoru w Supraślu*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1974, z. 1, s. 51–88; Idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część alfabetyczna*, Ryboły 1984; Idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część chronologiczna*, Ryboły 1985; Idem, *Bibliografia parafii prawosławnych na Białostocczyźnie: część osobowa*, Ryboły 1986.

⁶ Макарий (Булгаков), *История русской церкви*, t. 9, *Период разделения Русской Церкви на две митрополии. История Западнорусской, или Литовской, митрополии (1458–1596)*, Санкт-Петербург 1879, s. 69. Z tą tezą polemizuje archimandryta Mikołaj Dałmatow, twierdząc, że pomyłka wynika z wezwania klasztoru i cerkwi, podkreślił, że Aleksander Chodkiewicz założył, nie zaś zbudował cerkiew, por. Николай (Далматов), *Супрасльський Благовещенський монастирь, историко-статистическое описание*, Санкт-Петербург 1892, s. 42–43.

⁷ П. Покрышкин, *Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре*, Санкт-Петербург 1911, s. 2.

⁸ A. Tichoniuk, *Monasterska cerkiew pw. Zwiastowania NMP w Supraślu. Studium porównawcze z dziejów kultury sakralnej Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Wrocław 2008, s. 5, 58.

⁹ Николай (Далматов), op. cit., s. 37. Więcej na ten temat zob. J. Tomalska, *Uwagi o wyposażeniu cerkwi w Supraślu w XV i XVI. w.*, „Studia Podlaskie” 20, 2012, s. 231–258; Eadem, *Ikonostas i ikony cerkwi Zwiastowania w Supraślu – stan badań i potrzeby badawcze*, „Colloquia Collegii Suprasliensis” 2, 2013, s. 63–79; Eadem, *Ikony cerkwi Zwiastowania w Supraślu w świetle archiwalnych opisów w XVI–XVII w.*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 39, 2013, s. 99–117.

archimandryta zlecił najpierw wykonanie fresków¹⁰. Trudno jednak przyjąć, że do czasu objęcia przezeń zwierzchnictwa nad monasterem, co nastąpiło w 1532 r., liturgia odbywała się we wnętrzu pozbawionym ikonostasu. Jak zatem mogła wyglądać ówczesna przegroda?

Jak wynika z analizy cytowanego opisu Sergiusza Kimbara, sporządzonego w 1557 r., pierwszy ikonostas, wzniesiony zapewne wkrótce po powstaniu (drewnianej?) cerkwi zawierał ikony namiestne *Matki Boskiej Hodegetrii*, *Chrystusa Pantokratora*, *Chrystusa Emmanuela* oraz obraz ze scenami z żywota Marii. Nie wiadomo zatem, czy znalazły się w nim ikony *Deesis*, święteczne i proroków, oraz czy był to ikonostas o uproszczonej formie. Jeśli pierwsza świątynia była drewniana, zapewne nawet oddzielał od sanktuarium ikonostas *tiablowy*, o prostej konstrukcji drewnianej z umieszczonymi na niej ikonami¹¹. Czy przeniesiono go do nowej murowanej cerkwi i wtedy powiększono o rząd *Deesis* i proroków? Aleksander Siemaszko biorąc za podstawę wycień wymiary ikony *Chrystusa Pantokratora* i *Matki Bożej Supraskiej* (mierzące około 240 × 130 cm), znajdujące się w XVII w. w kiotach przy północnym i południowym filarze, uznał, że ten szesnastowieczny ikonostas w murowanej cerkwi składał się z czterech rzędów: namiestnego, *Deesis*, świętecznego i prorocznego, cała zaś konstrukcja mierzyła około 13,5 m szerokości i 7 m wysokości. Pierwszy rząd zawierał sześć obrazów¹². Wątpliwe jednak, by oba wizerunki znane z archiwalnych fotografii¹³ i noszące cechy formalne malarstwa siedem-

¹⁰ *Опись вещам Супрасльскаго монастыря составленная настоятелем его архимандритомъ Сергеемъ Кимбаремъ* [dalej: *Опись вещамъ*], „Вестник западной России” 5, 1867, t. 3, z. 8, s. 49; *Археологический сборник документов относящихся к истории Северо-Западной Руси* [dalej: *АСД*], t. 9, Вильна 1870, s. 49. Do 1865 r. oryginał dokumentu był przechowywany w klasztornym archiwum, w tymże roku redaktor *Вестника Юго-Западной России* K. Goworski wypożyczył go i nigdy nie zwrócił, Николай (Далматов), op. cit., s. 52, przyp. 2.

¹¹ E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, s. 83.

¹² A. Siemaszko, *Ikony klasztoru supraskiego w XVI w.*, w: *Eikon staroobrzędowy: materiały międzynarodowej konferencji naukowej „Eikon staroobrzędowy. Przemiany w sztuce ikonowej na obszarze ziem ruskich Wielkiego Księstwa Litewskiego w XVII–XVIII wieku”*, 17–19 VI 2005, *Dom Pracy Twórczej w Wigrach*, red. M. Olejnik, J. Tomalska, Szamotuły 2008, s. 196.

¹³ Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie, nr inw. F.82 – 2303/14, F.82-2303/15, fot. Iwan Pietrow 1864 r. Autor fotografii był absolwentem petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Wilnie pracował jako nauczyciel progimnazjum i fotograf. We wrześniu 1864 r. otworzył atelier fotograficzne przy ul. Wielkiej 14, działające do 1867 r. Dokumentował m.in. eksponaty wileńskiego Muzeum Starożytności. Pani Margaricie Matulyte, kustosz działu fotografii historycznej Muzeum Sztuki Litewskiej w Wilnie serdecznie dziękuję za przekazane wiadomości.

nastowiecznego, istotnie zostały przeniesione z tego ikonostasu, a zatem wysokość przegrody mogła być inna¹⁴.

Zmiany w wyposażeniu cerkwi zaszły w czasie zakrojonych na szeroką skalę prac prowadzonych przez Sergiusza Kimbara: ikonostas został powiększony o rząd ikon świętecznych i położony. Wcześniejszy, z ikonami namiestnymi, rzędem *Deesis* i proroków, istniał przed ozdobieniem murowanej świątyni polichromiami¹⁵. Archimandryta Kimbar zmienił jego konstrukcję, powiększając o rząd ikon świętecznych, co wiemy dzięki zawartej w *Rejestrzyku* informacji, iż *ikonnik* pozłocił ikonostas złożony z czterech rzędów: namiestnego, *Deesis*, świętecznego i prorockiego: „иконнику, што Деисус церковный золотом покладал и пророки и праздники и кивот и двери царски и икону жития Богородици”¹⁶. Nie jest jasne, czy przegroda została wzniesiona od nowa, czy też powiększono istniejącą. Przypuszczalnie do naszych czasów przetrwała z niej tylko ikona *Znamienije* z rzędu prorockiego¹⁷.

Nie ma pewności, czy tym *ikonnikiem* był Sisoj, wymieniony w inskrypcji na krzyżu opisanym przez Mikołaja Dałmatowa. Jego zdaniem krzyż powstał w latach 1503–1507, a więc wstępnie do tego czasu należy odnieść działalność jego twórcy¹⁸. Trudno na pewno stwierdzić, czy mógł być autorem ikon w pierwszej (drewnianej) cerkwi klasztornej. Jego imienia nie znajdujemy ani w pierwszym wykazie braci w czasach Pafnucego Siehenia (zm. 1512¹⁹), ani też w późniejszych, nie wiadomo więc, czy był mnichem supraskiego klasztoru, czy też przybył, by wykonać określone prace.

Szesnastowieczny ikonostas supraski przetrwał w cerkwi do czwartej dekady XVII w., kiedy powstał nowy o bogatym programie ikonograficznym

¹⁴ J. Tomalska, *Uwagi o wyposażeniu...*, s. 40–47; Eadem, *Hodegetria Supraska: problem ikonografii i atrybucji*, w: *Materiały międzynarodowej konferencji naukowej „Dzieje opactwa supraskiego w XVI–XX w.”*, red. R. Dobrowolski, M. Zemło, Rzym–Lublin–Mińsk 2015, s. 317–353.

¹⁵ *Опись вещам...*, s. 49.

¹⁶ Ibidem, s. 52.

¹⁷ A. Siemaszko, J. Tomalska, *Ikona „Znamienia” Matki Boskiej z Topilca*, w: „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, Kraków 2008, s. 219–228.

¹⁸ Николай (Далматов), op. cit., s. 456. Aleksander Siemaszko zidentyfikował przywołane postacie: metropolity Jony, Józefa, czyli Józefa Sołtana smoleńskiego, Wassiana biskupa włodzimierskiego lub pińskiego; Aleksy (także Aleksander) to książ Aleksy/Aleksander Zbaraski biskup chełmski. Ten ostatni miał umrzeć w 1504 r., zatem data ofiarowania krzyża zawęza się do lat 1503–1504. Zapewne ofiarowano go klasztorowi przy odnotowanym poświęceniu cerkwi lub jej założeniu 15 X 1503 r. przez metropolitę Jonę. Książ Wasyl to zapewne Wasyl Gliński, brat Michała Glińskiego, buntownika, uciekiniera do Moskwy w 1508 r. Panu Aleksandrowi Siemaszce winna jestem wdzięczność za pomoc.

¹⁹ *АСД*, t. 9, s. 12.

i barokowej obfitości ornamentów. Jego wykonanie zlecił Nikodem Szybiński, którego zasługi wysoko ocenił Mikołaj Dałmatow, zaliczając przegrodę do najcenniejszych skarbów cerkwi supraskiej:

Самым ценным памятником ревности, заботливости архимандриты Никодима о благоустроении Супрасльської обители служит устроенный им иконостас Благовещенской церкви, который сохранился в том самом виде и доныне. Действительно приснопамятный архимандрит Никодим на устройство иконостаса не пожалел средств²⁰.

Nikodem Szybiński został archimandrytą w lipcu 1636 r., zmarł zaś w marcu 1643 r.²¹. Ikonostas powstał dzięki zaangażowaniu przez niego znacznych środków: „Deisus znacznym kosztem wystawił, snycerską robotą, lubo staroświecką, ale bardzo wyśmienitą ozdobił i cały suto wyzłocił [...]”²². Zmiana wyposażenia supraskiej cerkwi odbiła się szerokim echem, czego dowodem może być kąśliwa uwaga prawosławnego metropolity kijowskiego Piotra Mohyły w 1644 r.:

Спытaj się jeno в tym monasterze, gdzie się one staroświeцкие образы, wszystkie табличами серебряными позолотистыми поддели, а певне dowiesz się, że to na swoje prywaty obrócono, а miasto серебряных плóциenne włoskie в церкwi образы поставили: добре się з Panem Bogiem frymarczą. Плóтno му malowane за серебряные, золотистые даjąc²³.

Odpowiedzią na ten przytyk był polemiczny tekst Jana Dubowicza, archimandryty klasztoru Świętej Trójcy w Dermaniu, który w *Protestacji* z 1645 r. pisał o zniszczeniu w trakcie ówczesnych wojen wielu bogatych kościołów na Śląsku, w Niemczech i Czechach:

[...] czy folgowali kozacy Moskwą, dobywszy iakiego miasta y monastyra, аza nie złupili obrazów, pereł y drogich kamieni albo czy nie rozsiekiwali y nie

²⁰ Николай (Далматов), op. cit., s. 140.

²¹ АСД, t. 9, s. 159, 175, 178; Николай (Далматов), op. cit., s. 140 i n.

²² *Inwentarz cerkwie y monastyra Supraslskiego wielebnetu j. m. o. Alexemu Dubowiczowi archimandricie S., R. 1645 m. Augusta 6 die przez oycow monastyra Supraslskiego spisany i podany*, [dalej: *Inwentarz Dubowicza*], АСД, t. 9, s. 173–175. Zob. też J. Maroszek, *Ikonostas supraski z 1643 r.*, „Białostoczczyna” 1996, nr 3, s. 4–5.

²³ P. Mohyła, *Lithos abo kamień z procy prawdy Cerkwie Świętej Prawosławney Ruskiej Na skrzeszenie...*, Kraków 1644; cyt. za: *Архив Юго-Западной России издаваемый Коммиссиею для разбора древних актов*, cz. 1, t. 9, Киев 1893, s. 365–366.

łamali krzyżów i obrazów szczerosrebrnych y złocistych Abo czy nie brali ryz kosztownych z cerkwiey? [...] ²⁴.

Dalej znalazła się impulsywna odpowiedź na oskarżenia Piotra Mohyły:

Potwarz wniósł na monastyr Supraślski, jakoby miano tam ze srebra y ze złota stare obrazy połupić y na swoje potrzeby obrócić, a miasto tamtych obrazów, płóciennych y włoskich w cerkwi nastawiać. Tedy na ten fałsz muszeć się odezwąć y sine ceremonia powiedzieć, że impudenter mentiles, że niewstydliwie kłamiesz, co nie tylko ja tobie zadaję, ale wszyscy, którzy tamto święte miejsce nawiedzają. Masz tedy potwarco wiedzieć, że we wszystkim Państwie naszym nie masz tak kosztownych i ozdobnych obrazów iako w Supraślskiej cerkwi, nie na płótnie iako ty baiesz, ale na miedzi malowanych. A czemużeś śmiał tak śmieie potwarz na starszych tamtego miejsca kłaść, iako y na Cerkiew Nowogrodzką, gdzie choć nie tak klasztorne obrazy, nec in tanta magnetudine, jednak piękne, złociste wystawione. Co ieśli kiedy zrazu po pogorzeniu cerkwi byli obrazy na płótnie i na papierach malowane, nie trzeba się dziwować, ale teraz od czasu ozdoby do cerkwi przybywa ²⁵.

Z pamfletu Piotra Mohyły jednoznacznie wynika, że w 1644 r. w ikonostasie cerkwi supraskiej nie było ikon malowanych na deskach i przykrytych srebrnymi oraz złocistymi ryzami, które wymienia Sergiusz Kimbar, a z odpowiedzi archimandryty Dubowicza – że w 1645 r. w cerkwi były już malowane na miedzi ikony przeznaczone do nowego ikonostasu.

Inwentarz z 1668 r. nie zawiera opisu ikonostasu ²⁶, zaś wizytacja przeprowadzona w 1731 r. nie zachowała się do naszych czasów ²⁷.

Obszerne omówienie dzieła snycerki (i ostatnie tak dokładne ²⁸) znajdujemy w *Inwentarzu* sporządzonym przez Lwa Jaworowskiego w roku 1829 ²⁹. Ikonostas został opisany jako dzieło „pięknej, snycerskiej roboty, kapitelami, gzymsami, pilastrami, aniołkami, wazonami i rozmaitą gustowną sztukaterią

²⁴ Сут. за: *Киевский Митрополит Петр Могила и его сподвижники. Опыт церковно-исторического исследования*, ред. С. Голубев, т. 2, Киев 1898, s. 342.

²⁵ Ibidem, s. 346–347. Wbrew twierdzeniom Piotra Mohyły w *Inwentarzu* z 1645 r. opisano wiele ikon oprawionych w złożone srebro; АСД, т. 9, s. 187 i n.

²⁶ *Inwentarz cerkwie monastyr supraslskiego za iaśnie wielmożnego i-mci księdza Gabryela Kolendy [...] pisany roku 1668*, АСД, т. 9, s. 229–243.

²⁷ Николай (Далматов), op. cit., s. 233.

²⁸ Archimandryta Mikołaj Dałmatow zapisał, iż ikonostas wzniesiony w pierwszej połowie XVII w., pozostaje w tym samym stanie, toteż nie uznał za potrzebne zamieszczenie jego opisu; ibidem, s. 471.

²⁹ Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, [bez numeru], *Опись Супрасльскаго монастыря составленная 1829 г. за настоятельства Преосвященного Льва Яворовскаго* [dalej: *Inwentarz Jaworowski*]; zob. też J. Maroszek, op. cit., s. 9 i n.

ozdobiony, cały suto wyzłocony³⁰. Cennym uzupełnieniem znanych już nam wiadomości są podane w łokciach i calach wymiary umieszczonych w nim ikon. Tak więc malowane na miedzi obrazy rzędu namiestnego mierzyły 184,8 × 96 cm, centralny zaś obraz drugiego rzędu, z *Chrystusem Zmartwychwstałym* na obłokach, 4 łokcie 7 cali wysokości i 3 łokcie 5 cali szerokości, tj. 247,2 × 168,4 cm. Identyczne wymiary miał obraz *Chrystusa Wielkiego Kapłana* umieszczony w centralnym miejscu najwyższego rzędu. Wszystkie pozostałe obrazy w drugim i trzecim rzędzie ikonostasu mierzyły 172,8 × 86,4 cm. Podane wartości pozwalają ocenić w przybliżeniu wymiary przegrody ołtarzowej: wysokość obrazów we wszystkich trzech rzędach wynosiła blisko 5,5 m, do czego należy doliczyć wysokość cokołu i gzymsów dzielących poszczególne kondygnacje oraz okazałego zwieńczenia³¹.

Niestety nie wiadomo, kiedy i jak długo trwały prace nad wznoszeniem nowego ikonostasu ani czy przegroda była już ukończona w czasie polemiki Piotra Mohyły i Jana Dubowicza, który widział tam ikony na miedzi. Trudno też stwierdzić, na jakiej podstawie w monografii klasztoru Mikołaja Dałmatowa wskazano rok powstania w 1664, co później powtarzali inni autorzy³². Na tej podstawie np. Waldemar Deluga ocenił zapóźnienia stylowe suprasckiego ikonostasu na niemal siedemdziesiąt lat³³. Czy istotnie nowe prądy w sztuce pojawiały się na tym obszarze z takim opóźnieniem, czy raczej należy uznać, że ikonostas powstał kilka dekad wcześniej?

Słuszna wydaje się opinia Józefa Maroszka, że datowanie suprasckiego arcydzieła snycerki trzeba ograniczyć do lat 1640–1643³⁴. Z 1643 r. bowiem pochodzi wiadomość o prowadzeniu „przez pana malarza Modzelewskiego” prac złotniczych, a trudno przyjąć, że złoceniu poddano nieukończony ikonostas. Nazwisko artysty wymienia rewers Krzysztofa Chodkiewicza z 1650 r.: „Podaliszmi branie złota od P. malarza Modzelewskiego ze skarbcu. Teraz 12 Juny Ja namiesnik n[a] dozor swoy z tegoż skarbcu wziołem złota malarskiego Fangoltu Xiąg 15 Cwingoltu xsiega iedna które mam wydawać [we]dług po-

³⁰ *Inwentarz Jaworowskiego*, k. 5.

³¹ *Ibidem*, k. 5–6; za podstawę wyliczenia przyjęto definicję podaną w *Słowniku języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 2, Warszawa 1900, s. 811: łokieć = 2 stopy = 24 cale = 576 mm. Zdaniem Piotra Krasnego łączna wysokość wynosiła około 12 m; P. Krasny, *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003, s. 89–91.

³² W. Kochanowski, *Pobazyliński zespół architektoniczny w Supraślu pow. Białystok*, „Rocznik Białostocki” 4, 1963, s. 376–377.

³³ W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000, s. 101.

³⁴ J. Maroszek, *op. cit.*, s. 8.

trzeby malarskiej³⁵. Zatem w 1650 r. Andrzej Modzelewski był zatrudniony przy pracach pozłotniczych, być może złożył ustawiony już ikonostas lub ramy ikon. Jest to również dodatkowy argument przemawiający za powstaniem ikonostasu przed tą datą.

Trzeba też przypomnieć, że Mikołaj Dałmatow, pisząc innym razem o ikonie z przedstawieniem św. Jana Ewangelisty z nowego ikonostasu, określił jej powstanie na lata 1636–1643, czyli na okres archimandrii Nikodema Szybińskiego³⁶, w innym miejscu zaś zawarł informację, że ikonostas powstał w pierwszej połowie stulecia³⁷. Tak więc data 1664 jest najpewniej pomyłką drukarską, ikonostas powstał około 1643 r., zaś zapóźnienia stylowe są mniejsze.

Jednym z najważniejszych problemów związanych z supraskim ikonostasem jest miejsce jego powstania. W bodaj wszystkich publikacjach poświęconych klasztorowi pojawia się wiadomość o jego gdańskiej proveniencji, choć nie wiadomo na jakiej podstawie. Nie ma żadnych dowodów na poparcie tej tezy. W *Kronice Ławry Supraslskiej*, której autorem miał być wicewikariusz supraski Mikołaj Ratkiewicz, spisujący dzieje klasztoru przed rokiem 1747³⁸, znajduje się uwaga, że opat Nikodem Szybiński nawiązał kontakty handlowe z Gdańskiem³⁹. Fragment dotyczący atrybucji nowego ikonostasu znajduje się tuż po niej: „Przez tradycją starych zakonników dało mi się słyszeć, że tę strukturę całą pomieniony opat kazał we Gdańsku zrobić y statkami do Tykocina sprowadzić, a z Tykocina podwodami sprowadzono”⁴⁰.

Tak więc autorstwo ikonostasu zostało przypisane warsztatom gdańskim jedynie na podstawie ustnej tradycji („dało się słyszeć”) i przypuszczeń, opar-

³⁵ Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Młynowskie Chodkiewiczów, F. 630, Regestr Kochaniewicza, k. 204; Николай (Далматов), op. cit., s. 142; W. Kochanowski, op. cit., s. 377.

³⁶ Николай (Далматов), op. cit., s. 46.

³⁷ Ibidem, s. 471.

³⁸ Wersja rękopiśmienna *Kroniki Ławry Supraslskiej* znajduje się w zbiorach Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie, nr inw. 134.B2. Źródło zostało opublikowane w: АСД, t. 9, s. 1 i n. Zob. też J. Maroszek, *Pogranicze Litwy i Korony w planach króla Zygmunta Augusta – z dziejów realizacji myśli monarszej między Niemnem a Narwią*, Białystok 1999, s. 115, przyp. 305. Mikołaj Ratkiewicz zmarł „w głębokiej starości” 16 listopada 1779 r., zob. Николай (Далматов), op. cit., s. 364.

³⁹ Apologeta dokonań Nikodema Szybińskiego napisał: „Statki do Gdańska nie znajduję żadnej notycji, aby chodziły ze zbożem z Suprasla, ale zawsze, albo li też często podwoły wysyłało do Wilna z onym, y tam sprzedawszy, necessaria zakupowano iakich potrzeba było klasztorowi, co w niektórych in archivo pokazuje się dokumentach. Gdy zaś Nikodem Szybiński został archimandrytą y prokurował port dla Suprasla w Tykocinie, na ten czas Suprasł y nawigacją do Gdańska ze zbożem szczęśliwie zaczął”, АСД, t. 9, s. 172–173.

⁴⁰ Ibidem, s. 175.

tych na fakcie nawiązania przez Nikodema Szybińskiego kontaktów handlowych z Gdańskiem. W weryfikacji tego poglądu może pomóc analiza czytelnych na archiwalnych fotografiach ornamentów.

Trzykondygnacyjny, pięcioosiowy ikonostas z bardzo okazałym zwieńczeniem i silnie wysuniętą podwyższoną częścią centralną wznosił się na wyodrębnionym cokole. Pierwsza kondygnacja była wyższa od dwóch pozostałych, zachowujących zbliżoną wysokość⁴¹. Podziały poziome tworzyły gierowane gzymsy, pokryte siecią ornamentów. Najbardziej rozwinięty gzymś, oddzielający ikony namiestne od rzędu apostołskiego, składał się z trzech poziomych listew (*fasciae*), z których wyższa silniej wysuwała się do przodu, oraz fryzu z reliefową wicią roślinną, pozostałe były znacznie skromniejsze. Przestrzeń nad ażurowymi carskimi wrotami wieńczyły okazałe przełamany półkolisty naczółek, w wyższej kondygnacji gzyms przerywała głęboka, zamknięta półkoliście rama okazałej centralnej ikony z przedstawieniem adorowanego przez anioły Zmartwychwstałego Chrystusa na obłokach.

Na podziały pionowe składały się – w zależności od miejsca – kolumny o trzonach oplecionych ornamentem i kompozytowych głowicach, kolumny spiralne, pilastry hermowe, w najwyższej zaś kondygnacji kolumny o bogatej ażurowej dekoracji ze stylizowanymi głowicami jońskimi. Kolumny po lewej i prawej od osi centralnej były skromniej zdobione: widoczną na archiwalnej fotografii podporę na prawo od ikony Chrystusa Pantokratora pokrywa do połowy wysokości półplastyczny ornament, wyżej trzon pozostaje gładki.

Bogato udekorowane i różnicowane pilastry hermowe, oddzielające obrazy w drugiej kondygnacji, ustawiono na cokołach z owalnymi kaboszonami w prostokątnych płycinach. Po obu stronach centralnego obrazu przedstawiającego Chrystusa na obłokach znalazły się potrójne pilastry z półpostaciami aniołów i ornamentem roślinnym. Dalej z lewej widoczne są hermowe pilastry z półpostaciami kobiet trzymających oburącz tarcze herbowe: z lewej Wukry z trzema poziomymi belkami i literami NS (Nikodem Szybiński), z prawej zaś Kościeszka Chodkiewiczów. Gzymś dzielący rząd ikon apostołskich i prorockich został w części centralnej przełamany głębokimi, półkoliście zamkniętymi ramami obrazów.

Jeszcze inny rodzaj pionowych podziałów znalazł się w trzeciej kondygnacji, gdzie obrazy zostały przedzielone różnicowanymi formami: w części centralnej parami ażurowych kolumn (o ile można to stwierdzić na podsta-

⁴¹ Podstawą analizy są archiwalne fotografie wykonane przez Henryka Poddębskiego w 1936 r., przechowywane w Warszawie, *Zbiory fotografii i rysunków pomiarowych IS PAN*, Warszawa, nr neg. 23966 i 23967.

wie archiwalnej fotografii) ustawionych na cokołach ozdobionych reliefowymi czteropłatkowymi rozetami. Podobnie jak w najniższej kondygnacji trzony kolumn na 1/3 wysokości zostały podzielone półplastycznym pierścieniem, pod nim dekorowały je główki puttów w otoczeniu ornamentów roślinnych, wyżej oplatała sieć ornamentu roślinnego. Dalej z lewej i prawej znalazły się pilastry hermowe z półpostaciami aniołów, których otoczone bujnymi lokami głowy tworzyły główce z wolutami kapiteli kompozytowych. Całą konstrukcję ikonostasu wieńczyła ustawiona na prostokątnym cokole z okazałym gzymsem półpostać wychylonego anioła z chustą Weroniki w obu dłoniach.

Do najbardziej wyrafinowanych elementów ikonostasu należały ażurowe dwuskrzydłowe carskie wrota umieszczone w głębokim rozglifieniu, zamknięte trójlistnie, flankowane trzema kolumnami w układzie uskokowym. Środkowe kolumny wyróżniała spiralna budowa, trzony wszystkich na 1/3 wysokości zostały podzielone zdwojonymi pierścieniami, poniżej znalazły się uskrzydłone główki puttów, wyżej zaś spiralna reliefowa wić roślinna.

Na bogatą dekorację skrzydeł, podzielonych listwami na cztery pola, składały się półplastyczne uskrzydłone główki puttów, półpostacie adorujących aniołów, głowy orłów chwytających dziobami winogrona, lwy na rollwerkowych kartuszach, kiście winogron z wicią roślinną, w dole zaś owoce i kwiaty. Przecięcie listew, zdobionych akantem i kiściami winogron, podkreślała główka putta na owalnym kartuszu. Dolną część obu skrzydeł zamykała listwa z motywem astragalu, z której na osi pionowej wyrastał puklowany wazon ze zwężoną, otoczoną perełkowaniem szyją i bujnymi, symetrycznie przeplatającymi się wiciami winorośli, kiściami winogron, motywem strączkowo-ogonowym, i akantu oraz sylwetkami ptaków i ujętymi z profilu główkami puttów⁴². Wszystkie elementy tworzyły symetryczną ażurową siatkę, gęstym układem wypełniającą oba skrzydła drzwi i ich rozglifienie.

W detalu ikonostasu cerkwi supraskiej zostały wykorzystane takie ornamenty jak astragal, liście akantu, kwiaty, owoce, ornament okuciowy, perełkowanie, kolumny spiralne i hermy. Część z nich (akant, astragal, perełkowanie) należy do zasobu sztuki klasycznej, inne zaś (ornament okuciowy, rollwerk, *Schweifwerk*) pojawiły się w określonych fazach stylowych sztuki europejskiej. Niektóre z ornamentów (np. motyw małżowinowo-chrząstkowy, rollwerk) do-

⁴² Najwięcej detali carskich wrót supraskiego ikonostasu ukazuje dokumentalny rysunek podpisany „Supraśl, Kościół pobazyliński, Wrota ikonostasu”, sygnowany w prawym dolnym rogu „Wykonali: Maria i Jan Zachwatowiczowie R. 1929”, przechowywany w zbiorach Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Panu prof. Robertowi Kunkelowi serdecznie dziękuję za jego udostępnienie.

tarły do Polski przez Gdańsk, skąd samorzutnie przeniknęły na teren Rzeczypospolitej, także do sztuki unickiej i prawosławnej⁴³. Hermety, znany od okresu antycznego element architektoniczny z popiersiem lub torsem Hermesa na cokole, stał się popularny w okresie renesansu⁴⁴. Pilastry hermowe z torsami brodatych mężczyzn o muskularnych, splecionych na piersi ramionach, zostały wykorzystane w obramieniu graficznego dzieła Hansa Holbeina Młodsze (1497 lub 1498–1543) z całopostaciowym przedstawieniem Erazma z Rotterdamu⁴⁵. Podobny detal pojawił się w projektach Hansa Vredemana de Vries⁴⁶. Spiralne kolumny, forma bazująca na elementach antycznej świątyni w Jerozolimie z I w. n.e., miały się wywodzić ze świątyni Salomona, istniały również w rzymskiej bazylisce św. Piotra w czasach Konstantyna Wielkiego, zyskały niezwykłą popularność po wzniesieniu przez Giovanniego Lorenzo Berniniego w tejże świątyni konfesji św. Piotra⁴⁷. Motyw pojawił się w późnorennesansowych traktatach architektonicznych, m.in. Lucasa Kiliana⁴⁸. Takie rozwiązanie zostało wykorzystane w ołtarzu głównym lwowskiej kaplicy Boimów, konsekrowanej w roku 1615⁴⁹. Zdaniem badaczy kolumny spiralne wyróżniały miejsca o szczególnym znaczeniu, miały silnie przyciągać pielgrzymów⁵⁰.

Do charakterystycznych detali ikonostasu supraskiego należał ornament tzw. ogonowo-strączkowy (*Schweifwerk*). Detal, uważany za ornament okresu przejściowego od manieryzmu do wczesnego baroku, którego dalszym etapem rozwoju jest ornament małżowinowo-chrząstkowy, przyjął formę wydłużonych liter C i S, często o zgrubiałych końcówkach zwykle był łączony z maskami, girlandami kwiatów i groteską. *Schweifwerk* szczególnie często stosowano w złotnictwie i rzemiośle w latach 1570–1620. Wczesna faza rozwoju przypada na lata do około 1590 r., zaś szczytowy punkt na dziewiątą dekadę stulecia.

⁴³ T. Chrzanowski, *Uniwersum maski – destrukcja symbolu*, „Rocznik Historii Sztuki” 27, 1988, s. 182; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 412.

⁴⁴ J.S. Curl, *Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford 2006, s. 359.

⁴⁵ J.S. Byrne, *Renaissance Ornament and Drawing. The Metropolitan Museum of Art* [katalog wystawy], New York 1981, s. 78, il. 92.

⁴⁶ H. Vredeman de Vries, *Caryatidum sive Athlantidum multiforium ad quemlibet Architecturae ordinem accomodatorum Cent. I*, Anvers 1597, passim; E. Forssman, *Säule und Ornament, Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Uppsala 1956, il. 25.

⁴⁷ J. Curl, op. cit., s. 726.

⁴⁸ *Newes Gradesca Büchlein durch Lucas Kilian Burger in Augsburg...*, Augsburg 1607.

⁴⁹ M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, Toruń 1962, s. 12 i n.

⁵⁰ Ch. Andersson, *Renaissance Architecture*, Oxford 2011, s. 66.

Około 1600 r. był nadzwyczaj chętnie stosowany w dekoracji naczyń. Na dekorowanej powierzchni ornament tworzył rodzaj siatki⁵¹. Takie ornamenty zostały wykorzystane w Supraślu na carskich wrotach, cokołach pilastrów i kolumn, ich trzonach, rozglifieniu carskich wrót, belkowaniu i fryzach. Podobne rozwiązania projektowe Hans Vredeman de Vries umieścił na karcie 15 w jednym ze swoich traktatów architektonicznych wydanym w roku 1581⁵².

Rollwerk (zwany ornamentem zwijanym lub kartuszowym) jest renesansowym detalem zdobniczym w postaci taśmy o zwijających się zakończeniach (krawędziach)⁵³. Był wcześniej stosowany przy zdobieniu tablic, ram, szyldów i kartuszy, jego nowożytna forma powstała we Francji i Niderlandach około połowy XVI w. i wkrótce rozprzestrzeniła się na Europę, gdzie trwała do początków drugiej ćwierci XVII wieku⁵⁴. W połowie XVI w. został umieszczony w ilustracjach księgi *Le triomphe d'Anvers fait en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign*⁵⁵. W ikonostasie supraskim ornament rollwerkowy został wykorzystany przy dekoracji płycin na cokołach ikonostasu i kolumn oraz kartuszach i pilastrach hermowych⁵⁶.

Ornament małżowinowo-chrząstkowy, o charakterystycznych formach biologicznych z szeregiem guzów, pojawił się w latach osiemdziesiątych XVI w. i zyskał szczególną popularność w okresie niemieckiego manieryzmu⁵⁷. W supraskim ikonostasie pojawił się we wczesnej formie na pilastrach hermowych i glifach carskich wrót.

Jak już zostało wspomniane, do dekoracji przegrody ołtarzowej wykorzystano ornamenty klasyczne, zwłaszcza liście akantu, woluty, astragal i wole

⁵¹ G. Irscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400–1900)*, Darmstadt 1984, s. 222–224; G. Irscher, *Das Schweifwerk. Untersuchungen zu einem Ornamenttypus der Zeit um 1600 im Bereich ornamentaler Vorlagblätter*, Köln 1878, passim; *Lexikon der Kunst*, red. H. Olbrich, G. Strauss, t. VI, Leipzig 2004, s. 559–560.

⁵² H. Vredeman de Vries, *Das Ander Buech gemacht auff die zvvay Colonnen Corinthia vnd Composita...*, Antwerpia 1581, k. 15.

⁵³ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 507–508.

⁵⁴ G. Irscher, *Kleine Kunstgeschichte...*, s. 118–121.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 125.

⁵⁶ Detal jest dobrze widoczny na archiwalnej fotografii wykonanej przez Józefa Jodkowskiego w 1910 r., por. Zbiory fotografii i rysunków pomiarowych Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, nr neg. 9420.

⁵⁷ Motyw pojawił się w projektach Geertsy i Collaerta w 1580 r., Theodora Bry w 1589, Mięnoty w 1593, Bruyna w 1594, Brickenhultza w 1600, Christophy Jamnitzera w 1610 r., a także w latach późniejszych, m.in. w projektach Janssena (1631), Lucasa Kiliana (1632), *Katalog der Ornamentisch-Sammlung der Kunstgewerbe – Museums zu Berlin*, Leipzig 1894, poz. 389, 581, 412, 428, 585, 437, 48; E. Wagner, *Stilgeschichte des Ornamente von der Antike bis zur Alltagskultur der 1980er Jahre*, Hamburg 2013, s. 4–36.

oczy, oraz późnorenesansowe i wczesnobarokowe: strączkowo-ogonowy (*Schweifwerk*) i małżowinowo-chrząstkowy. *Schweifwerk* w gdańskich warsztatach około 1640 r., kiedy powstała supraska przegroda ołtarzowa⁵⁸, nie był już wykorzystywany⁵⁹, lecz było to jeszcze możliwe w bardziej prowincjonalnych ośrodkach, np. Wilnie.

Dekoracja ikonostasu w Supraślu nie należała do wyjątkowych, sprzęty zdobione podobnym detalem pojawiły się również w kościołach i cerkwiach Witebska, Mohylowa, Brześcia oraz w cerkwiach Moskwy. Do najwcześniejszych dzieł należy para bocznych ołtarzy w prawosławnej cerkwi Przemienienia Pańskiego w miejscowości Porpliszcze (Порплішча)⁶⁰ nieopodal Witebska. Masywne, złożone i ozdobione płaskorzeźbioną dekoracją kolumny flankujące obraz w polu głównym ołtarza zostały podzielone na dwie nierówne części. W dolnej znalazły się reliefowe liście akantu z półplastycznymi spiralnie skręconymi żebrami. Wyższą partię trzonów, oddzieloną zdwojonym profilowanym pierścieniem, oplata wić winorośli z postaciami puttów i kiściami winogron.

Podobny detal znalazł się w kolumnach pierwszej kondygnacji ołtarza głównego i dwóch bocznych w kościele Przemienienia Pańskiego w Nowej Myszy w obwodzie brzeskim rejonu baranowickiego⁶¹. Różnica w rozwiązaniach sprowadza się do odmiennego potraktowania dolnej części kolumn, ozdobionych główkami puttów i wicią roślinną.

Późniejszy od wymienionych, nadzwyczaj bogato zdobiony płaskorzeźbionym ornamentem ikonostas cerkwi św. Mikołaja w Mohylowie jest datowany na

⁵⁸ Omawiany ornament miał w tym czasie formę wyschniętej małżowiny, przechodzącej w akant. Panu profesorowi Jackowi Tylickiemu serdecznie dziękuję za cenne uwagi.

⁵⁹ Por. R. Berliner, *Ornamentale Vorlage Blätter*, Leipzig 1924; zob. też G. Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte...*, passim.

⁶⁰ Pierwotna świątynia unicka została wzniesiona z drewna w 1627 r. z fundacji Anny i Franciszka Zembrzydowskich. Cerkiew, odnowiona w 1794 r., w 1836 r. została przemianowana na prawosławną; *Porpliszczce*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 8, s. 827; J. Fibek, *Wskrzeszenia na pograniczu dwóch światów. Dzieje Kościoła rzymsko-katolickiego w dorzeczu Berezyny i Wilii w granicach dekanatu dokszyckiego w diecezji witebskiej na Białorusi 1395–2009*, Nowe Miasto nad Pilicą 2011, s. 240, 250, przyp. 79; *Сакральны жываніс Беларусі XV–XVIII ст.*, Мінск 2007, il. 27, 28.

⁶¹ Pierwotny kościół został ufundowany w 1641 r., w latach 1824–1825 powstał nowy, bogate wyposażenie przeniesiono z kościoła Benedyktynek w Nieświeżu w 1905 r.; B. Gryko, *Fundacje sakralne Kazimierza Leona Sapiehy. Kontynuacja budowy prestiżu Lwa Sapiehy?*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim. Kultura – instytucje – gospodarka w XVI–XVIII w.*, red. K. Łopatecki, W. Walczak, Białystok 2007, s. 411; *Сакральны жываніс Беларусі...*, il. 30.

lata 1669–1672⁶². Gęsty układ reliefowych dekoracji pokrywa cokoły, pilastry, gzymsy, ażurowe carskie wrota oraz zwieńczenie trzyczęściowego ikonostasu⁶³.

W drugiej połowie XVII w. w wielu miastach na zachodzie i północy Rosji oraz na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego, pojawił się nowy typ przegrody ołtarzowej – ikonostas „flamandzki”, ze względu na wykorzystane ornamenty zwany w języku rosyjskim „флемский”⁶⁴. Takie prace tworzyli mistrzowie z Wilna, Połocka, Witebska, Smoleńska i innych miast, pozostających przez dziesięciolecia w granicach I Rzeczypospolitej. W latach 1650–1660 z Moskwy wielokrotnie posyłano na Białoruś po stolarzy, snycerzy, tokarzy i innych rzemieślników pracujących przy ikonostasach⁶⁵. Część z nich zatrudniona była przez patriarchę Nikona, inni w Orużejnoj Pałacie⁶⁶. Ich zadaniem było także wykształcenie miejscowych uczniów⁶⁷. Opisaną dekorację ornamentalną, charakterystyczną dla ikonostasu supraskiego i innych zwanych „flamandzkimi”, badacze rosyjscy wywodzą z baroku niemieckiego, przejętego za pośrednictwem Polski⁶⁸. W XVII w. elementy rzeźby niderlandzkiej zyskały przewagę nad włoskimi, proces ten był szczególnie widoczny na Pomorzu i w Gdańsku, skąd wpływy niderlandzkie docierały na obszar całej Rzeczypospolitej, np. brat Paweł z Bydgoszczy pracował dla lwowskiego kościoła Bernardynów⁶⁹.

⁶² *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 201; A. Mironowicz, *Monastery diecezji białoruskiej*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 29, 2008, s. 12 i n.

⁶³ *Сакральны жываніс Беларусі...*, il. 70.

⁶⁴ И. Бусева-Давыдова, *Русский иконостас XVII в. Генезис типа и итоги эволюции*, w: *Иконостас...*, s. 626.

⁶⁵ Np. zob. w 1660 r. z Witebska do Orużejnoj Pałaty przybyli snycerze Dawid Pawłow i Jakusz Pogorzelski, *Отписка витебского воеводы Н.М. Бобрыкина в Оружейную палату об отсылке в Москву разных дел и росписи мастеров, 1660 г.*, w: А.В. Абецедарский, *Русско – белорусские связи в XVII в. Сборник материалов*, Минск 1961, s. 428.

⁶⁶ M.in. Klim Michajłow, starzec Ippolit, Gerasim Okułow, Antip Leontiew, Andrej Iwanow, Semen Darewski, Jefrem Antipin, Marko Juriew i stolarze: Łuka Afanasjew, Stepan Maksimow, Lew i Semen Iwanowowie, Andrej i Pronka Fiedorowowie oraz Michał Gierasimow, *Ibidem*.

⁶⁷ I.L. Busiewa-Dawydowa podkreśla mniejsze znaczenie ukraińskich artystów, w 1655 r. dwaj snycerze z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej przybyli do Moskwy: starzec Sewerian Zinkiejew i jego pomocnik Prokop Ostapow; w sztuce ukraińskiej, jak twierdzi autorka, długo przetrwały tradycje renesansu, И. Бусева-Давыдова, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁸ *Ibidem*. Autorka przytacza badania N.N. Sobolowa i I.E. Zabelina, także terminologia została przejęta raczej z języka polskiego niż niemieckiego, choć problem wymaga dalszych badań.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 628, przyp. 46. Brat Paweł, bernardyn, stolarz (i snycerz?), był autorem prac stolarskich o dużej wartości artystycznej, pracował m.in. przy dekoracji kościoła klasztornego w Leżajsku (ołtarz główny, stalle), przy kościele Bernardynów we Lwowie, *Słownik artystów polskich i w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, [dalej: SAP] t. 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 456.

Przy tak dużej popularności niderlandzkich motywów ornamentalnych w całej Europie, zwłaszcza północnej, nie ma żadnych powodów, by autorów ikonostasu supraskiego szukać właśnie w Gdańsku. Przy jego tworzeniu pracowali przecież artyści niezwiązani z Gdańskiem: Andrzej Modzelewski i malarz Wincenty⁷⁰. Andrzej Modzelewski nie był malarzem gdańskim, jego nazwisko nie pojawia się w tamtejszych źródłach archiwalnych⁷¹. Nazywano go „маляр велнски”⁷², a więc zapewne pochodzący z Wilna. Jeśli więc twórca ikon stamtąd pochodził, to może i pozostali rzemieślnicy. Z Wilnem przecież mnisi suprascy utrzymywali żywe i codzienne kontakty, na co znajdujemy liczne dowody w źródłach.

Opierając się na źródłach archiwalnych dotyczących sztuki wileńskiej przechowywanych w centralnym archiwum jezuickim w Valkenborch w Holandii Marian Morelowski stwierdził, że w tym mieście w XVII i XVIII w. oprócz Włochów pracowała niewielka grupa zdolnych artystów niderlandzkich i francuskich⁷³. Niestety ich wpływ na rozwój sztuki wileńskiej tego czasu pozostaje nierozpoznany.

Jak już zostało wspomniane, formy supraskiego dzieła odpowiadały całej grupie siedemnastowiecznych ikonostasów, zwanych ze względu na wykorzystanie form ornamentalnych „flamandzkimi”⁷⁴. Innego zdania jest Irina Busiewa-Dawydowa (jakkolwiek autorka powtórzyła wiadomość o jego domniema-

⁷⁰ Nadieżda Wysocka uważa, że malarz Wincenty był jednym z około 19 artystów tworzących w pierwszej połowie XVII w. na ziemiach ruskich Korony; Н. Высоцкая, *Роль белорусской иконописи в развитии христианского искусства*, w: *Гисторыя, культуралогія, мастацтвазнаўства. Матэрыялы III Міжнароднага кангрэса Беларускага „Беларуская культура у дыялогу цывілізацый”*, Мінск 2001, s. 286.

⁷¹ Por. J. Pałubicki, *Malarze gdańscy. Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1: *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 2: *Słownik malarzy, szklarzy i rysowników*, Gdańsk 2009. Trzeba podkreślić, że polskojęzycznych rzemieślników w nadbałtyckiej metropolii niemal nie było, do cechów przyjmowano prawie wyłącznie Niemców i luteranów. Panu prof. Jackowi Tylickiemu serdecznie dziękuję za zwrócenie mi na to uwagi.

⁷² Według informacji zawartej w indeksie Piotra Gilderbrandta nazwisko Andrzeja Modzelewskiego znalazło się na kartach „Pomiannika” supraskiego pod rokiem 1644 w. na karcie 71; П.А. Гильтербрандт, *Рукописное отделение Виленской Публичной Библиотеки*, выпуск 1, Вильна 1870, s. 150. Николай архимандрит (Далматов), op. cit., s. 142; SAP, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 612.

⁷³ M. Morelowski, *Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Studia nad dawną sztuką wileńską*, Wilno 1940, s. 6. Zdaniem autora barok wileński był oparty na najlepszych wzorach włoskich, ibidem, s. 10.

⁷⁴ О.В. Бабак, *Символика резьбы в царских вратах русского севера*, w: *Молода мистецька наука України, VIII електронна наукова конференція*, Харків 2005, s. 5.

nej gdańskiej proveniencji⁷⁵). Według niej dekorację ikonostasu supraskiego wyróżnia motyw główek cherubinów w hermowych pilastrach, podobnie jak w architekturze Kazimierza, Lublina i innych polskich miast, oraz zdwojonych kolumnienek oplecionych ornamentem roślinnym⁷⁶. Inne detale, np. kolumnienki oplecione winoroślą i liście winorośli, autorka uznała za ulubiony motyw snycerzy białorusko-rosyjskich.

Pozostaje pytanie, dlaczego mnisi suprascy przekazali wiadomość o gdańskim pochodzeniu ikonostasu. Bez wątpienia taka proveniencja podnosiła jego wartość i wzmacniała prestiż ośrodka. Opat Nikodem Szybiński po uzdrowieniu sytuacji finansowej klasztoru nawiązał handlowe kontakty z Gdańskiem i bywając tam, poznał kunszt gdańskich rzemieślników i nowinki artystyczne. Gdy moda na wzory flamandzkie w snycerskich wystrojach wnętrz kościelnych zaczęła docierać również na wschodnie rubieże Rzeczypospolitej, mnisi zamówili nowy ikonostas.

Supraski ikonostas przez ponad dwieście lat, w ślad za komentarzem Mikołaja Ratkiewicza – kronikarza klasztoru, uważany za dzieło gdańskich mistrzów, powstał zapewne w mieście położonym znacznie bliżej Supraśla. Być może w Wilnie, skąd miał pochodzić Andrzej Modzelewski i gdzie dotarł, uchodząc z Elbląga, Bartłomiej Pens – związany z tamtejszymi jezuitami domniemany autor ikon *Matki Boskiej Hodegetrii* i *Chrystusa Pantokratora*⁷⁷. Bez wątpienia wyjaśnienie zagadki autorstwa supraskiego ikonostasu należy do istotnych problemów badawczych przybliżających dzieje kultury tej części Wielkiego Księstwa Litewskiego, zaś jej rozwiązanie pozwoliłoby pełniej określić wartość artystyczną dzieł sztuki znajdujących się niegdyś w supraskiej cerkwi.

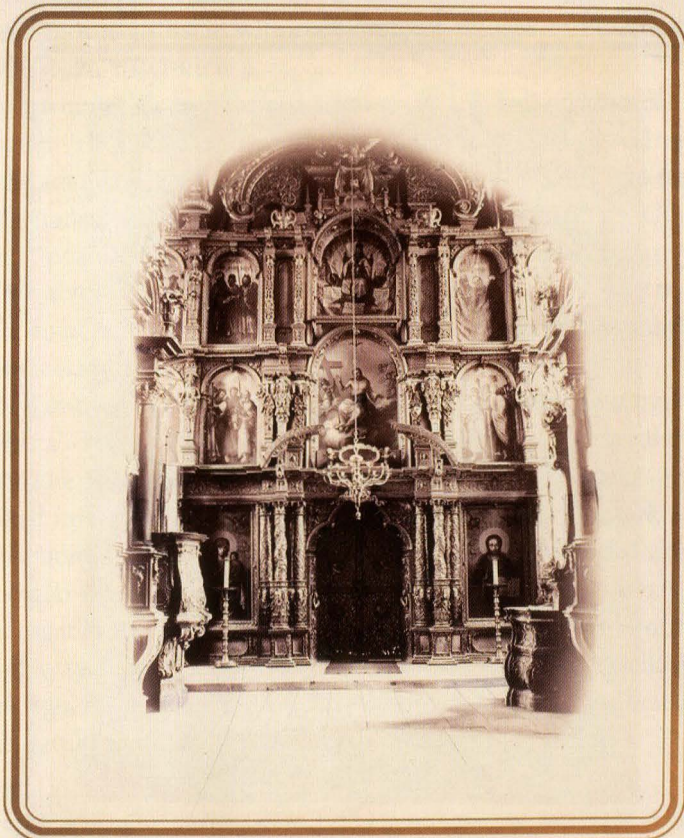
Spis ilustracji

1. Aleksander Chodkiewicz, fundator klasztoru wg *Zabytki sakralne Supraśla*, Supraśl 2013, il. 59.
2. Ikonostas supraski, fot. archiwalna Iwan Pietrow 1864 r., Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie, nr inw. F82-2303/50.

⁷⁵ И. Бусева-Давыдова, op. cit., s. 628.

⁷⁶ Ibidem, s. 644, przyp. 47. Motywy przejęte ze sztuki flamandzkiej znajdziemy w wielu kościołach: ołtarzu głównym kościoła parafialnego w Szydłowcu, św. Mikołaja w Gdańsku, kościele farnym w Małogoszczy, Opalenicy, Sierakowie i Przedborzu, Ibidem.

⁷⁷ Więcej na ten temat zob.: J. Tomalska, *Uwagi o wyposażeniu...*, s. 27–55; Eadem, *Hodegetria...*, s. 317–353.



ПОТОМЪ ИСТОРИИ СЕ ИНОУЕ ДОЛГЕ

1862 ГОДА ЯНУАРИЯ 4. РАМОНЪМЪ 1014

в. Свѣтлицѣи обсерватори.

2. Ikonostas supraski, fot. archiwalna Iwan Pietrow 1864 r.,
Biblioteka Uniwersytecka w Wilnie, nr inw. F82-2303/50