

Mieczysław Gębarowicz



NAJSTARSZY  
**IKONOSTAS**  
CERKWI WOŁOSKIEJ  
WE LWOWIE





Mieczysław Gębarowicz

NAJSTARSZY  
IKONOSTAS  
CERKWI WOŁOSKIEJ  
WE LWOWIE

---

DZIEJE ZABYTKU ORAZ JEGO ROLA  
W PRZEMIANACH MALARSTWA CERKIEWNEGO  
I SZTUKI UKRAIŃSKIEJ

---

W OPRACOWANIU  
Agnieszki Groniek



WYDAWNICTWO OSSOLINEUM

Copyright © by Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2016

Wydanie I

Wrocław 2016

Publikacja dofinansowana  
przez Wydział Studiów Międzynarodowych i Politycznych  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

---

## PRZEDMOWA

---

Spisana ciemnym atramentem na grubym pliku poślółkłych kart<sup>1</sup>. Większość z nich, niczym *patchwork*, posklejana z wykorzystanych już wcześniej skrawków, ze szkicami tekstów dawniejszych na odwrocie, na przykład recenzji dorobku naukowego bliskiego przyjaciela, Tadeusza Mańkowskiego. To ślad czasu, kiedy o ryzę dobrego papieru było równie trudno jak o sycący obiad.

Lata pięćdziesiąte, kiedy powstawała książka, były dla Mieczysława Gębarowicza nie najgorsze. Choć nie był już pracownikiem Ossolineum ani członkiem Polskiej Akademii Nauk, a zajmowane przez niego stanowiska, z powodu nieuznania przedwojennych tytułów naukowych, były znacznie poniżej jego kompetencji i rzeczywistego wykształcenia, to zatrudnienie w Instytucie Nauk Społecznych Akademii Nauk USRR, a następnie w Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego pozwoliło mu na kontynuowanie badań naukowych. Praca zawodowa i możliwość korzystania ze zbiorów bibliotecznych i archiwalnych lwowskich placówek miały okazać się jednak tymczasowym dobrodziejstwem. Sytuacja zmieniła się na początku następnej dekady. Szykany na Gębarowicza sprowadził charakter pracy naukowej, zwłaszcza opublikowanych w 1962 roku w Polsce *Studiów nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce*, uznanych na Ukrainie za „antynaukowe”, co dało Radzie Naukowej Muzeum Etnograficznego pretekst do usunięcia Profesora z pracy<sup>2</sup>. Przymusowe przejście na emeryturę oznaczało dla niego nie tylko znaczne pogorszenie sytuacji finansowej, lecz także brak możliwości zdobycia niezbędnych pozwoleń na badania archiwalne. Jednak nie poddał się i pracował nadal, a w Polsce, przemycane przez przyjaciół, ukazywały się jego kolejne ważne monografie:

---

<sup>1</sup> Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: BZNiO), rkps nr 18339/II.

<sup>2</sup> M. Matwijów, *Mieczysław Gębarowicz (1893–1984). Uczony i opiekun narodowych dóbr kultury*, Warszawa 2013, s. 319 i nn.

w 1966 r. – *Szkice z historii sztuki XVII wieku*, w 1969 r. – *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie*, w 1981 r. – *Początki malarstwa historycznego w Polsce* i już po śmierci Profesora, w 1986 r. – *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*. Czy i prezentowaną tu książkę planował wydać w Polsce? Odpowiedź na to pytanie musi być przecząca. Choć napisana po polsku i dotycząca Lwowa, zajmowała się przecież zabytkiem sztuki cerkiewnej, wykonanym głównie przez twórców ruskich – więc czy mogła zainteresować czytelnika polskiego? I czy w ogóle mogła znaleźć wydawcę, który odważyłby się zignorować obowiązujące wówczas w PRL obostrzenia cenzuralne dotyczące dawnych ziem wschodnich przedrozbiorowej Rzeczypospolitej? Mieczysław Gębarowicz nie był człowiekiem naiwnym i doskonale zdawał sobie sprawę ze wszystkich ograniczeń wydawniczych.

Dlaczego więc napisał *Najstarszy ikonostas...*? Odpowiedź na to pytanie może być dla nas, żyjących w czasach wolności badań naukowych, zadziwiająca. Był to swego rodzaju sprzeciw Profesora wobec radzieckiej metodologii badań naukowych, zgodnie z którą musiał pisać wszystkie swoje prace powstające w ramach obowiązków służbowych w Instytucie Nauk Społecznych Akademii Nauk USRR i w Muzeum Etnografii i Przemysłu Artystycznego. Wiedział, że swoją książkę pisze, mówiąc kolokwialnie, do szuflady, ale świadomość, że może zachować niezależność badawczą i formułować wnioski zgodnie z własnymi przekonaniem i sumieniem, była dla niego wówczas – w drugiej połowie lat pięćdziesiątych – stokroć ważniejsza. Ponadto mógł ją pisać w języku ojczystym, chociaż ukraińskim władał doskonale. Nigdy też (a przynajmniej nic o tym nie wiadomo) Gębarowicz nie próbował zainteresować książką wydawcy polskiego, a opublikowanie w ZSRR ukraińskiego przekładu nie wchodziło w rachubę<sup>3</sup>. Przecież wszystko w tym opracowaniu było niezgodne z głównymi wyznacznikami ideologicznymi nauki radzieckiej. Poważne zastrzeżenia sowieckich decydentów mogło budzić choćby podkreślanie narodowego, ukraińskiego charakteru zabytku, a także wskazywanie na splot różnych tradycji kulturowych w twórczości artystów ruskich, w tym także autorów najstarszego ikonostasu cerkwi wołoskiej. Ale oburzenie zarówno Ukraińców, jak i Rosjan mogły wywołać również te miejsca, w których Profesor zdecydowanie wyrażał swoją krytyczną ocenę społeczności ruskiej w nowożytnym Lwowie i rosyjskiej w siedemnasto- i osiemnastowiecznej Moskwie. Mimo że opinia ta dotyczyła zachowań z czasów dawnych, łatwo było ją przenieść na współczesność.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 383–384.

### POWSTANIE IKONOSTASU CERKWI WOŁOSKIEJ I JEGO DALSZE DZIEJE

Wracając do lwowskiego bractwa, stwierdzić należy, że mimo iż odczuło ono bardzo przykro odejście od wiary przodków najpierw szlachty, a potem episkopatu na stronę unii, to trwało nieugięte na stanowisku obrony schizmy w przekonaniu, że w nowej sytuacji tylko ono jedno jedyne stoi na straży czystości nauki apostołskiej, czyli prawowierności. I cokolwiek się sądzi o samym meritum sprawy, odnosić się należy z pełnym uznaniem do takiej stałości przekonań, zwłaszcza że początkowo była ona jedną z moralnych dźwigni inicjatywy kulturalnej bractwa.

A to uznanie musi czasem przechodzić w podziw, jeśli się weźmie pod uwagę, że inicjatywa spoczywała w rękach prostych bądź co bądź ludzi, którzy skazani byli przeważnie na własne tylko siły; pomoc bowiem ze strony czynników wyżej intelektualnie stojących była w gruncie rzeczy dość ograniczona, a nieraz wręcz szkodliwa. Jeśli zaś w wystąpieniach bractwa, zwłaszcza na zewnątrz, spostrzegamy nieraz pociągnięcia, które mogą dziwić, pamiętajmy, że samo bractwo było wytworem i przedstawicielem środowiska, które poznaliśmy. Jako jabłko nie mogło ono upaść zbyt daleko od drzewa, które je zrodziło.

W każdym razie pozostaje niezbitym faktem, że Stauropigia, wykorzystując swe uprzywilejowane stanowisko, nie tylko rozwinęła ożywioną działalność, ale pomimo rozgłośnych skarg na polski ucisk rozwijać ją mogła bez przeszkód tak długo, jak długo istniała Rzeczpospolita. Działalność ta szła w rozmaitych kierunkach, z których tutaj interesuje nas szczególnie sprawa budowy i wyposażenia wewnętrznego nowej cerkwi brackiej, czyli wołoskiej. Prace nad tym wielkim dziełem w jego zasadniczym zrębie zajęły około 40 lat, w czasie których bractwo

wykazało dużo wytrwałości i umiejętności zdobywania środków. Idea budowy wspaniałej cerkwi miejskiej we Lwowie nie była nowa. Jej wyrazem była budowa pierwszej cerkwi wołoskiej, potem nieudana próba jednego z braci, Dawida Chomy, wzniesienia wysokiej wieży-dzwonnicy, którą po katastrofie pierwszej zrealizował dopiero Konstanty Korniakt. A wreszcie z tych samych przesłanek wychodził dawny plan hospodara Aleksandra Łopuszanina – uzupełnienia głównej cerkwi drugą poboczną, co ostatecznie znalazło swe urzeczywistnienie w postaci nowej kaplicy, pierwotnie św. św. Piotra i Pawła, obecnie Trzech Świętych Cerkwi wschodniej (Jana Złotoustego, Bazylego i Grzegorza).

Czy budowa nowej cerkwi w tym czasie, praktycznie rzecz biorąc, była nieodzowna, trudno rozstrzygnąć, istniała już bowiem od połowy XVI w. cerkiew murowana kosztem hospodara wołoskiego, której wyobrażenie znajduje się na najstarszej pieczęci bractwa. Wprawdzie mówiło się, że groziła ona ruiną, ale w rzeczywistości szło tu prawdopodobnie o co innego. Cerkiew ta była, jak wszystkie inne w tym czasie, stosunkowo niewielka, zwłaszcza w porównaniu z kościołami, trzeba było zatem zastąpić ją jakąś bardziej reprezentacyjną budowlą. Sprawa ta zaktualizowała się szczególnie w okresie kontrreformacji i postawienia na porządku dziennym sprawy unii. Szło tu już nie wyłącznie o przejawienie swojej gorliwości religijnej i wzmocnienie prawosławia przez podniesienie samopoczucia moralnego jego wyznawców, ale i konkretnie o przeciwstawienie katolicyzmowi, z jego potężnymi środkami działania na masy, czegoś w swej zewnętrznej wspaniałości równowartościowego. Wynika to niedwuznacznie z pisemnej instrukcji, którą dano w 1592 r. wysyłanym do Moskwy przedstawicielom bractwa. W instrukcji tej, obok ogólnego zarysu planowanej akcji budowlanej, mieści się szereg konkretnych żądań, a jako ich uzasadnienie podano konieczność dotrzymania kroku katolicyzmowi, „ponieważ rzymskie kościoły przyciągają do siebie wszystkich prawosławnych chrześcijan olśniewającym przepychem ozdób, wystawnością i organami, śpiewem, żywym słowem nauczania”<sup>43</sup>.

Chociaż zatem idea budowy domu Bożego wspanialszego niż istniejący żyła głęboko w świadomości członków bractwa, to jednak inicjatywa przystąpienia do jej zrealizowania przysłała z zewnątrz, a mianowicie od patriarchów wschodnich, którzy obiecali pomoc moralną przy jej realizacji. Jakoż przyrzeczenia swego dotrzyмали, skierowując odpowiednie pisma tam, gdzie spodziewali się ich realnego wyniku w postaci finansowych świadczeń, w pierwszym rzędzie zwrócili się

<sup>43</sup> Юбилейное издание в память 300-летнего основания..., оргас. И. Шараневич, nr 96, s. 68.



oni do wypróbowanego w swej gorliwości religijnej Korniakta i do gospodarów wołoskich Piotra i Stefana<sup>44</sup>.

II. 9  
s. 285

Zachęcona tymi obietnicami stauropigia przystąpiła do budowania nowej cerkwi i z miejsca rozwinęła żywą działalność. Do wykonania planów i prowadzenia budowy zaangażowała najlepszego ówczesnego architekta lwowskiego, Pawła Rzymianina. Poza tym skupiła całą uwagę na zdobywaniu środków finansowych, wykorzystując w tej mierze wydatnie pomoc swych greckich współwyznawców, zwłaszcza w stosunkach z czynnikami zagranicznymi. Ale przy całej skrzętności i zapobiegliwości bractwo zdało się wyłącznie na pomoc z zewnątrz, oszczędzając środki własne i swoich członków. Raz w momencie rozgoryczenia, kiedy zapowiedziana pomoc nie przychodziła, Stauropigia, apelując drukowaną odezwą do ofiarności współwyznawców, skarżyła się, że została zmuszona do podjęcia działania, które przerasta jej własne możliwości<sup>45</sup>. A tymczasem, wglądając w sprawy majątkowe bractwa, nietrudno stwierdzić, że choć nie były one znakomite, przecież stan ich nie był opłakany i dochody z drukarni i różnych zapisów pozwalały na dość szerokie obracanie własnymi funduszami w celach spekulacyjnych, i to wówczas nawet, gdy na skutek wstrzymania zasiłków mołdawskich roboty budowlane stawały na dłuższe okresy. Rzecz przy tym znamienna, że ta mieszczańska trzeźwość i drobiazgowość w sprawach finansowych, chociaż nakłaniały do przezornego wystrzegania się wszelkiego szerszego gestu, w niczym nie wpływały na obniżenie mecenasowskich ambicji bractwa. Pod wpływem pierwszych sukcesów bractwo nie tylko nie redukowało pierwotnego planu monumentalnej budowy, ale go nawet rozszerzało. Nie liczyło się przy tym z prawdziwym niezadowolaniem swych mołdawskich dobrodziejów, którzy ponosząc cały niemal ciężar finansowy tego przedsięwzięcia, zalecali oszczędność odpowiednio do istniejących praktycznie możliwości. Takie jednak trzeźwe rozumowanie nie trafiało do przekonania braci, którzy woleli raczej opóźnić roboty budowlane aniżeli ograniczyć maksymalny w zakresie i jakości program ich wykonania. I tak z podziwu godną wytrwałością, nie zrażając się trudnościami i przeszkodami, wznosiła Stauropigia swą monumentalną cerkiew, w miarę jak napływały ofiary, w pierwszym rzędzie czerwońce i saletra mołdawskie. A że to zależało w znacznej mierze

43

<sup>44</sup> А.А. Папков, *Братства. Очерк истории западно-русских православных братств*, [Сергиев Посад] Свято-Троицкая Сергиева Лавра 1900, s. 18 i 25.

<sup>45</sup> W odnośnej odezwie z 1600 r. mówi się: „[...] за приводом и праве примусом святійших Патріархов и на он час еще всех купно будучих Митрополита и Епископов наших [...] усиловали нас на то и над силу нашу двигнути розказали, то есть церковного мурованія прикрасным дилом царским”, Д. Зубрицкий, *Летопись Львовского Ставропигийского Братства*, Львов 1926, s. 33.

od układu wewnętrznych stosunków politycznych w Mołdawii, nic dziwnego, że wobec ich niestabilizowania raz po raz następowały przerwy w dopływie pieniędzy i wywołane tym przerwy w postępie budowy. Tą nieustępliwością wobec wszelkich przeszkód i usuwaniem względów utylitarnych na drugi plan historia budowy cerkwi wołoskiej przypomina dzieje katedr gotyckich, które wznoszono dziesiątkami i setkami lat, uważając zwłokę w realizacji pierwotnego zamysłu za mniejsze zło aniżeli sprzeniewierzenie się mu.

Równoległe z planami budowy cerkwi szła troska o jej wewnętrzne wyposażenie, w pierwszym rzędzie o ikonostas. Jakoż już w pisemnej instrukcji dla wysłańców do Moskwy poświęcono przyszłemu ikonostasowi wiele uwagi, przy czym podano jego zaprojektowany wygląd, prosząc o pomoc w jego realizacji. Odnośny wstęp instrukcji jest tak charakterystyczny, że warto go tu przetłumaczyć w pełnym brzmieniu. Oto najistotniejsze punkty: „[...] i niech będą carskie wrota z miedzi połącanej z odźwierzami: ich szerokość trzy łokcie, wysokość z krzyżem cztery łokcie, zaś odźwierz wyższe, jak zwyczaj każe. Na to majstrów tutaj mamy, tylko potrzeba złota... Także na zasłony w ołtarzu i w prezbiterium [...]. Także świętą ikonę namisną<sup>46</sup> Pana naszego Jezusa Chrystusa: szeroką półtora łokcia, wysoką dwa łokcie, może trochę niższą i węższą, o jakieś trzy palce, zależnie od tego, ile będzie miejsca. Także ikonę namisną Najświętszej Pani naszej Bogurodzicy, trzymającej na ręku Dzieciątko, prawdziwego Boga i prawdziwego Człowieka Chrystusa Boga naszego: szerokość i wysokość ikony dokładnie taka sama, jak wyżej podano. Także ikonę chramową Zaśnięcia Najświętszej Bogurodzicy tych samych rozmiarów; ponieważ nie ma u nas wprawnych malarzy, nie mamy także klepanego czystego złota dla ozdobienia świętych ikon, ani jasnego pokostu”. Tak brzmi zasadnicza część tekstu instrukcji w odniesieniu do ikonostasu, bez dodatkowych uzupełnień inną ręką przy końcu pisma, do których jeszcze będziemy musieli wrócić. Zawarte w instrukcji dane, które w oryginale uzupełnia na marginesie piórkowy rysunek, przedstawiający carskie wrota z ościeżami i z prostokątnie od góry zamkniętym nadprożem (tzw. w tekstach rosyjskich – „sień”), pozwalają odtworzyć z dość dużą dokładnością schemat pierwotnie zaplanowanego ikonostasu. Otóż miał to być ikonostas niski, tego typu, jaki przedstawiała większość przegród ołtarzowych na Rusi aż do XVIII w. Składać się on miał zatem tylko z carskich wrót i przez liturgię wymaganych północnych, diakońskich drzwi, występujących nieraz w tekstach pod nazwą „siwerskie” – trzech większych ikon,

<sup>46</sup> Obrazy „namiestne”, „namistne”, albo jak się ich nazwa utarła – „namisne”, są to wielkie ikony najniższej kondygnacji ikonostasu, mieszczące się między carskimi i diakońskimi drzwiami. Sama etymologia nazwy [jest] sporna.

tj. dwu właściwych namisnych po obu stronach carskich wrót i jednej tytularnej, czyli chramowej, w danym wypadku przedstawiającej Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny, na prawo, a więc na miejscu, które odpowiadało północnym drzwiom bocznym. Możliwe, że był przewidziany jeszcze drugi rząd mniejszych ikon, tzw. prazniczków<sup>47</sup>, które wyrównywały różnicę wysokości drzwi środkowych i bocznych, a całość wieńczyła na środku normalna grupa Ukrzyżowania. Rozmiary tak zaplanowanego ikonostasu, jeśli idzie o szerokość, można na podstawie szczegółowych danych zawartych w instrukcji pisemnej ustalić na około 9 łokci; z tego przypadają na carskie drzwi – 3 łokcie, na trzy namisne ikony – 4,5 łokcia i odpowiednio do tego na drzwi diakońskie – 1,5 łokcia, z tym że, jak sama stylizacja tekstu wskazuje, wszystkie wymiary podawane są w przybliżeniu, z dopuszczeniem dość znacznych odchyień. Podana szerokość 9 łokci, czyli około 5,25 m, odpowiadała rozpiętości łuku tęczowego cerkwi, która zachowuje się niezmienną i wynosi 5,20 m. Jeśli idzie o wysokość zaprojektowanego ikonostasu, możemy ją tylko hipotetycznie ustalić. Zasadnicza wysokość środkowej części, czyli carskich wrót z nadprożem, o ile proporcje na rysunku odpowiadają rzeczywistości, równałaby się 5,25 łokcia, czyli około 3 m, do których należałoby dodać jeszcze Ukrzyżowanie jako normalne zwieńczenie ikonostasu.

Omówiona powyżej część instrukcji jest odbiciem stanowiska oficjalnych kół kierowniczych bractwa. Możliwe jednak, że nurtowały już wówczas [w nim] inne prądy, zmierzające do podniesienia okazałości wyposażenia cerkwi przez wprowadzenie wysokiego ikonostasu, tj. posiadającego kilka kondygnacji, a przede wszystkim „deisusny” rząd. Rząd taki, który przedstawia na jednym większym albo szeregu mniejszych obrazach Chrystusa Pantokratora w otoczeniu apostołów i świętych w całej postaci, był najbardziej monumentalną częścią składową ikonostasu na Rusi, gdzie na przestrzeni XV i XVI wieku wykształcił się typ wysokiej, kilkupiętrowej przegrody ołtarzowej. Zdaje się, że o takim właśnie ikonostasie myślano w pewnych kołach w bractwie. Na taki domysł naprowadza nas jedno zdanie, dopisane inną ręką na końcu, i to po dewocyjnej formułce zamykającej tekst wspomnianej instrukcji. Brzmi ona w dosłownym przekładzie następująco: „O ikonach, ile ich i jakie mają się mieścić w nowo budowanej cerkwi, pisałem już Waszej miłości poprzednio, [obecnie?] obliczywszy na papierze, zmierzono szerokość i długość, co się i odda Wam. Obecnie znowu prosimy o nie dla miło-

<sup>47</sup> Prazniczki – małe obrazki ze scenami ilustrującymi główne święta kościelne. Normalnie występowały one w liczbie 12 i mieściły się albo nad rzędem namisnych ikon, zwłaszcza na Ukrainie, albo nad apostołami – według praktyki Cerkwi rosyjskiej.

ści Boga<sup>48</sup>. Dopisek ten w swoim brzmieniu, z silnym podkreśleniem akcentu osobistego, którego w samym tekście instrukcji nie ma, przy swej anonimowości, jest dość zagadkowy. Autora można by się domyślać w Dionizym, metropolicie turowskim, który mając wyrobione stosunki w Moskwie, skierował do niej bractwo, a poza tym sam bezpośrednio w jego imieniu interweniował<sup>49</sup>. Adresatem była jakaś wyżej postawiona osobistość na dworze carskim, zapewne „wielki diak” Andrzej Szczołkanow, do którego skierowane było osobne oficjalne pismo bractwa, z prośbą o poparcie dla jego wysłanników<sup>50</sup>. Bardziej jednak interesujące byłoby sprawdzenie, jakie ikony ma na myśli ten dopisek, czy tylko wspomniane trzy namisne, czy i dalsze, w szczególności deisusne, których byłoby znacznie więcej. Szczegół ten miałby pewne znaczenie, ile że, jak zobaczymy dalej, w łonie bractwa idee niskiego i wysokiego ikonostasu ścierały się z sobą długo jeszcze. Na razie jednak sprawa cała miała czysto teoretyczny charakter. Fundusze bowiem na budowę cerkwi napływały znacznie powolej i skąpiej, aniżeli się początkowo spodziewano, stąd też i tempo robót budowlanych było dość powolne. W takich warunkach, mimo że z Moskwy przyszło 50 rubli na pozłocenie krzyża i carskich wrót, sprawa ikonostasu zeszała, na razie przynajmniej, na drugi plan.

Zdaje się, że ożyła ona dopiero około 1614 r., kiedy wierząc w rychłe zakończenie budowy, zaczęto mówić o zasklepieniu cerkwi<sup>51</sup>. W każdym razie dopiero z 1616 r. pochodzą pierwsze wiadomości źródłowe, które można odnieść do ikonostasu. I tak w protokole posiedzenia bractwa z 3 września 1616 r., w wykazie wierzytelności, zanotowano: a „u pana Fedka, malarza, zapisanych przez tęż Zienkowiczkę na obrazy nowej cerkwi miejskiej złotych polskich sto<sup>52</sup>. Również księgi kasowe bractwa, począwszy od 1616 do 1633 r., notują ustawicznie wpływy „ze skrzynki powszechnej, co proszą na obrazy”, albo po prostu „ze skrzynki obrazowej”, albo „tablicznej<sup>53</sup>. Te suche zapiski rozpatrywane na tle całej historii

<sup>48</sup> *Юбилейное издание...*, оргас. И. Шараневич, nr 116.

<sup>49</sup> *Ibidem*, nr 91–93.

<sup>50</sup> *Ibidem*, nr 94.

<sup>51</sup> Dowodzi tego list Elżbiety Mohyliny z Uścia z 27 lutego b.r., ale przypuszczalnie z 1614 r., jako odpowiedź na pismo bractwa i relacje ustne jego posłannika; *Юбилейное издание...*, оргас. И. Шараневич, nr 66, s. 38.

<sup>52</sup> *АЮЗР*, cz. 1, t. 11, s. 82. Nazwą „obrazy” w tekstach polsko-ruskich określa się ikonostas w głąb drugiej połowy XVIII w. Natomiast określenie „ikonostas”, które początkowo oznaczało pult (tzw. nałoj) dla obrazów przeznaczonych do adoracji, w zastosowaniu do przegrody ołtarzowej pojawia się wprawdzie po raz pierwszy u Piotra Mohyły w 16[46] r., ale prawo obywatelstwa w terminologii cerkiewnej zyskał dopiero w XVIII albo nawet z początkiem XIX w.

<sup>53</sup> *АЮЗР*, cz. 1, t. 11, s. 349 (1616 r.), s. 370 (1625 r.), s. 374 (1630 r.), s. 393 (1633 r.).

budowy cerkwi wołoskiej pozwalają wyrazić przypuszczenie, że gdy po 1611 r. na skutek zamieszek politycznych w Mołdawii przestały wpływać zasiłki od rodziny Mohyłów, które stanowiły podstawę finansową całego przedsięwzięcia, postanowiono wydatki na ikonostas pokryć z drobnych datków wiernych. Rozwinięto odpowiednią agitację w tym kierunku, a duszą jej był prawdopodobnie malarz Teodor [Fedor] Sienkowicz, jeden z najczynniejszych członków bractwa i jego doradca w sprawach artystycznych. Jakoż propaganda ta wydała pewne rezultaty, tak że można było przystąpić do zawarcia umowy o wykonanie ikonostasu, czego się podjął tenże sam Sienkowicz.

Brzmienia umowy z Sienkowiczem nie znamy, nie wiemy również, kiedy ona została zawarta, zdaje się jednak, że nastąpiło to około 1620 r., a więc na dziesięć lat przed zakończeniem budowy. Sam ikonostas wykonany został dwukrotnie, pierwszy raz przed 1623 r., kiedy go zniszczył pożar, którego ofiarą padł dom Sienkowicza, a drugi raz przed 1630 r., kiedy został ostatecznie zmontowany na miejscu. Wynika to z zestawienia odnośnych ustępów w testamencie Sienkowicza z 1631 r. i dokumentów w lwowskich aktach wójtowskich z zapiskami w księgach kasowych Stauropigii. Zasadniczy przekaz źródłowy odnoszący się do ikonostasu mieści się w testamencie Sienkowicza, tam, gdzie mówi on o wierzytelnościach, i ma następujące brzmienie: „Mam też pewny rachunek z pany braty cerkwi miejskiej za robotą tejże cerkwi miejskiej, pobożnym sposobem kładę złotych dwa tysiące za tę robotę, na którą wzięłem *ad rationem* z rąk pana Hrehorego siedmset złotych polskich, potem Zynkowicowych złotych sto do roboty cerkiewnej należących, która to robota już gotowa była, ale ogień spalił; ostatek jako rejestra pokażą”<sup>54</sup>.

Chociaż brak tu bliższego określenia rodzaju roboty, to jednak niesłychanie, jak na ówczesne stosunki, wysoka należytość, wyszczególnienie legatu Zienkowiczki „na obrazy” i wzmianka o spaleniu wykonanej roboty przez ogień nie pozwalają wątpić, że szło o ikonostas, zwłaszcza że inne dane archiwalne wyraźnie na to wskazują. Dane te mieszczą się przede wszystkim w księgach kasowych Stauropigii, które zachowały się wprawdzie tylko fragmentarycznie, jednak w ich urywkach znajdujemy ślady wypłat na rzecz wdowy za obrazy jej męża, a wśród drobnych wydatków kasy podręcznej mieszczą się i takie, które odnoszą się do montowania ikonostasu przez czeladników Sienkowicza. Był to oczywiście już drugi ikonostas, pierwszy bowiem spłonął wraz z domem Sienkowicza w 1623 r.

<sup>54</sup> Archiwum miasta Lwowa, „Inducta et Protocolla officii consularis” t. 39 (Bad., nr 46), [CPAH, zesp. 52, dz. 2, nr 46], s. 1369–1372.



---

## SPIS RZECZY

---

Przedmowa (Agnieszka Gronek)	5
I. Społeczeństwo ruskie w Rzeczypospolitej w XVI–XVII wieku	11
II. Powstanie ikonostasu cerkwi wołoskiej i jego dalsze dzieje	41
III. Pierwotny wygląd ikonostasu	97
IV. Twórcy ikonostasu (I): Stanisław Driar i Fedor Sienkowicz	141
V. Twórcy ikonostasu (II): Mikołaj Petrachnowicz	219
Zakończenie	247
Poślowie: Stan badań nad ikonostasem z cerkwi	
Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie (Agnieszka Gronek)	277
Ilustracje	285
Wykaz literatury	307
Nota edytorska	315
Indeks nazwisk	317

Seria: OSSO W CZORAJ I DZIŚ

Recenzje: WALDEMAR DELUGA, MACIEJ MATWIJÓW, ALEKSANDRA SULIKOWSKA

Redakcja: MACIEJ MATWIJÓW, MAŁGORZATA TABASZEWSKA

Zestawienie indeksu: ZOFIA SMYK

Korekta: SYLWIA CIUŁA, ZOFIA SMYK

Redakcja techniczna: STANISŁAWA TRELA

Projekt okładki i stron tytułowych: URSZULA ZALEJSKA-SMOLEŃ

Zdjęcie na okładce: Ikona *Matki Boskiej Hodegetrii* z ikonostasu z cerkwi wołoskiej we Lwowie (obecnie w Grzybowicach Wielkich), fot. Piotr Krawiec

Opracowanie typograficzne, łamanie: KATARZYNA NIKLAS

Druk i oprawa: Wrocławska Drukarnia Naukowa PAN Sp. z o.o.

Wydawnictwo Ossolineum

Ul. Szewska 37

50-139 Wrocław

wydawnictwo@znio.pl

www.wydawnictwo.ossolineum.pl

ISBN 978-83-65588-07-4