

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIV:2022, nr 4
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612
doi: 10.36744/bhs.1263

AGNIESZKA SZYBALSKA
Institut Sztuki, Polska Akademia Nauk
Szkoła Doktorska Anthropos IPAN
<https://orcid.org/0000-0002-5791-700X>

*Wzory rosyjskiego malarstwa ikonowego
w 2. połowie XIX i początku XX wieku.
Uwagi wstępne na przykładzie obiektów
z Podlasia i Lubelszczyzny*

*Patterns in Russian Icon Painting in the Second
Half of the 19th and the Early 20th Century.
Introductory Notes Based on Examples from
Podlachia and the Lublin Land*

Problem wzorów stosowanych przez malarzy ikon 2. połowy XIX i początku XX w. był dotąd marginalnie poruszany przez badaczy. Dotyczy on stosowania ogólnoeuropejskiego kanonu akademickiego, oddziaływania wzorów zachodnich i rosyjskich (w duchu kultury łacińskiej i nawiązujących do przetworzonej tradycji rodzimej), adaptowania kompozycji zgodnych z kanonem malarstwa cerkiewnego, czerpania z grafiki popularnej (zachodniej i rosyjskiej). Analizowane obiekty z terenów Podlasia i Lubelszczyzny zostały uporządkowane według powtarzających się kompozycji. Badania uzupełniono przykładami ikon z centralnej Rosji i Azji. W efekcie rozpoznane zostały popularne wzory stosowane przez twórców ikon i sposoby ich popularyzacji, m.in. poprzez masowe odbitki graficzne i fotografie. Przeprowadzone analizy dowiodły, że standardowa produkcja artystyczna dzieł na potrzeby Cerkwi nie wymagała oryginalności ujęć kompozycyjnych, a pomimo kształtowania się wówczas w Rosji stylu narodowego nastąpiła wzmożona recepcja estetyki łacińskiej.

Słowa-klucze: sztuka rosyjska, rosyjskie malarstwo religijne XIX w., malarstwo ikonowe XIX w., wzory w malarstwie ikonowym, popularyzacja wzorów ikonograficznych w malarstwie ikonowym, tradycja ikonograficzna w malarstwie ikonowym, Podlasie, Lubelszczyzna

The issue of patterns used by icon painters in the second half of the 19th and the early 20th century has so far won only marginal scholarly attention. It refers to the application of the pan-European canon of academicism, the influence of Western and Russian models (the latter produced in the spirit of the Latin culture and referring to a reworked native tradition), the process of adapting compositions compliant with the canon of Orthodox Church painting, and the process of borrowing from popular graphic art (both Western and Russian). Artworks from Podlachia and the Lublin Land under analysis in the current article have been categorised according to recurrent compositions. Their examination has been complemented with examples of icons from central Russia and Asia. This helped to recognise the popular patterns applied by icon painters and the methods of their dissemination by, among others, mass-produced graphic prints and photographic prints. Relevant analyses have shown that the standard production of artworks for the use of the Orthodox Church did not require the compositional arrangement to be original, and that the reception of Latin aesthetics increased regardless of the fact that the national style was forming in Russia at the time.

Keywords: Russian art, 19th-century Russian religious painting, 19th-century icon painting, patterns in icon painting, dissemination of iconographic patterns in icon painting, iconographic tradition in icon painting, Podlachia, Lublin Land

Rosyjskie malarstwo ikonowe z 2. połowy XIX i początku XX w. długo pozostawało na marginesie dociekań XX-wiecznych historyków sztuki, co wynikało z ich nikłego zainteresowania przeciętną masową produkcją artystyczną, zwłaszcza religijną (zarówno prawosławną, jak i zachodnią). Przez badaczy radzieckich sztuka cerkiewna tego okresu uważana była za relikwinię minionej epoki, natomiast w Polsce odbierano ją jako symbol carskiej opresji i rusyfikacji. Ponadto już u schyłku XIX w. funkcjonowało przekonanie o niskiej wartości artystycznej malarstwa cerkiewnego tego okresu, postrzegane jako symptom głębokiego kryzysu sztuki Kościoła prawosławnego¹. Wprawdzie traktowanie ikon z ostatnich dziesięcioleci istnienia Imperium Rosyjskiego zaczęło się zmieniać i są one coraz częściej przedmiotem współczesnych badań, to jednak problem wzorów funkcjonujących wśród ikonopisarzy w 2. połowie XIX i na początku XX w. był dotychczas poruszany jedynie marginalnie², a ze wszelkich miar zasługuje na pogłębioną analizę.

¹ Koniec XIX w. był czasem ponownego odkrycia i waloryzacji staroruskiego malarstwa ikonowego. W XIX w. ważną rolę w rozwoju sztuki religijnej odegrały osiągnięcia w dziedzinie restauracji zabytków i archeologii, wspierane przez władze państwowe. Przełomowym wydarzeniem stało się przypadkowe odkrycie XI-wiecznych fresków w soborze Mądrości Bożej w Kijowie w 1843 r., dokonane w czasie prac restauratorskich; zob. Жанна БЕЛИК, *Иконописное наследие мастерской Пешехоновых* (Moskwa: Индрик, 2011), s. 37. Refleksja nad jakością ówczesnego ikonopisarstwa, negatywne wnioski z niej płynące oraz chęć odrodzenia rosyjskiego malarstwa ikonowego stały się głównymi przyczynami powołania przez Mikołaja II w 1901 r. Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe, któremu przewodniczył Siergiej Szeremietiew. Głównym celem Komitetu było kształcenie malarzy ikon w duchu tradycji prawosławnej, powrót do właściwej prawosławiu ikonografii oraz poprawa artystycznego poziomu ich dzieł; zob. Олег ТАРАСОВ, „Русская икона в Серебряном веке. Из истории Комитета попечительства о русской иконописи (1901–1918)”, *Искусствознание*, nr 3-4 (2010), s. 461–468.

² Na temat wzorów w rosyjskim malarstwie ikonowym zob. Олег ТАРАСОВ, *Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России* (Moskwa: Прогресс-культура, 1995). Korzystam z wydania rosyjskiego, ale istnieje też anglojęzyczna wersja tej pracy; zob. Олег ТАРАСОВ, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, tłum. Robin Milner-Gulland (London: Reaktion Books, 2002). Tarasow opisuje zbiór wzorów graficznych przechowywanych w archiwum warsztatu artysty Sofonowa w Palechu, którym posługiwali się tamtejsi twórcy ikon. Wymienia druki z różnych wydań Biblii ilustrowanych (zarówno tych z XVII, jak i XIX-wiecznych), reprodukcje poszczególnych dzieł mistrzów europejskiego renesansu, wycinki z ilustrowanych czasopism, fotografie i reprodukcje XIX-wiecznego zachodnioeuropejskiego malarstwa religijnego, reprodukcje współczesnych malowideł ściennych z soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, fotografie malowideł ściennych oraz ikon z soboru św. Włodzimierza w Kijowie wykonane przez Heinricha Łazowskiego, fotografie dzieł Jewgra Sorokina. W palechskim warsztacie mistrzów Biełusowych korzystano również z rosyjskich i zachodnich publikacji o ornamentach. Tarasow podaje także przykład XIX-wiecznego bułgarskiego malarza ikon Zacharija Zografa, który posługiwał się stworzoną przez siebie książką ze wzorami. Wklejał do niej reprodukcje obrazów artystów włoskich, francuskich, holenderskich i niemieckich; zob. ТАРАСОВ, *Икона и благочестие*, s. 295–296. W późniejszej swojej publikacji autor opisuje zjawisko popularyzacji kompozycji malarzkich Wiktora Wasniecowa, zwłaszcza Matki Bożej z Dzieciątkiem oraz Chrystusa Pantokratora z wnętrza soboru św. Włodzimierza w Kijowie. Dzięki licznym reprodukcjom graficznym i fotograficznym oraz pozytywnej opinii kręgów oficjalnych i krytyków sztuki stawały się one wzorami dla ikonopisarzy i malarzy cerkiewnych. Ponadto zostały one przyjęte przez Komitet Troski o Malarstwo Ikonowe jako wzór dla ikonopisarzy. Tarasow wspomina również o dużej popularności wzorów kompozycyjnych czerpanych z dekoracji ściennych soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie.

Analizując zagadnienie wzorów w rosyjskim malarstwie ikonowym tego okresu, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na takie kwestie, jak stosowanie ogólnoeuropejskiego kanonu akademickiego, oddziaływanie wzorów zachodnich i rosyjskich (zarówno utrzymanych w duchu kultury łacińskiej, jak i nawiązujących do przetworzonej tradycji rosyjskiej), adaptowanie kompozycji zgodnych z kanonem malarstwa cerkiewnego, czerpanie z grafiki popularnej (zachodniej oraz rosyjskiej, która przejmowała rozwiązania zachodnie). Ponadto można domniemywać, że tradycja malarstwa ikonowego, w której indywidualizm artystyczny nie odgrywał istotnej roli, przygotowała grunt wyjątkowo podatny dla twórczości zależnej od gotowych wzorów.

W niniejszym artykule podejmę próbę wskazania, głównie na przykładzie obiektów z Podlasia i Lubelszczyzny, najbardziej typowych wzorów graficznych stosowanych przez twórców ikon³. Ograniczenie terytorialne wynika w znacznej mierze z trudności prowadzenia tego rodzaju badań poza granicami Polski, ale znajduje również uzasadnienie merytoryczne chociażby w fakcie, że wraz z ostateczną likwidacją Kościoła unickiego (1875) na terenach tych nastąpił wzmożony ruch inwestycyjny w zakresie prawosławnego budownictwa cerkiewnego. Pomimo dużych strat, m.in. w wyniku *bieżenstwa*, likwidacji cerkwi w okresie międzywojennym i zniszczeń II wojny światowej, wiele tego rodzaju obiektów na Podlasiu i Lubelszczyźnie pozostało w miejscu swojego pierwotnego przeznaczenia. Uzasadnieniem dla przeprowadzenia wstępnych badań na materiale artystycznym ze wskazanych terenów jest także to, że są one odbiciem zjawisk zachodzących nie tylko na zachodnich rubieżach, lecz prawdopodobnie również na obszarze całego Imperium Rosyjskiego.

Wykorzystywanie wzorów graficznych w malarstwie ikonowym łączy się z wielowiekową tradycją. Już bizantyjscy twórcy ikon „posługiwali się wzornikami ikonograficznymi i pisanymi podręcznikami malarskimi, wielokrotnie powielając zamieszczone w nich

Przywołuje także dekoracje malarskie cerkwi Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Pietuszkach w obwodzie włodzimierskim (1910), gdzie ikonopisarze wzorowali się na m.in. na obrazach *Chrystus w domu Marty i Marii* Henryka Siemiradzkiego i *Chrystus i jawnogrzesznica* Wasilija Polenowa; zob. Олег ТАРАСОВ, *Модерн и древние иконы. От святыни к шедевру. Очерк* (Moskwa: Индрик, 2016), s. 15–49. Michitaka Suzuki w swoim artykule rozpoznaje wzory stosowane przez japońską ikonopisarkę – Rin Yamashitę i rosyjskich twórców malarstwa cerkiewnego, których dzieła trafiały na terytorium Japonii w 2. połowie XIX i na początku XX w.; zob. Michitaka SUZUKI „Icons in Japan Painted by Rin Yamashita. Anonymity and Materiality”, *Convivium. Seminarium Kondakovianum. Series Nova*, nr 1 (2014), s. 58–73. Wstępnego rezeznania powtarzających się kompozycji w malarstwie ikonowym z obszaru województwa podlaskiego dokonują autorzy *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, obejmującego powiat bielski. Przedstawiają rozpoznane typy wzorów, które są adaptacjami poszczególnych kompozycji Fiodora Bruniego, Timofieja Neffa, Karola Szejbena, Juliusa Schnorra von Carolsfeld, a także artystów dawnych (Leonarda, Johanna Lorenza Haida, Balthasara Sigismunda Setletzky’ego, Jeana André); zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa* (dalej: KZSP.SN), t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, red. Zbigniew MICHALCZYK, Dorota PIRAMIDOWICZ, Katarzyna UCHOWICZ, Marcin ZGLIŃSKI, z. 4: *Powiat bielski*, oprac. IID. (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), s. LXXXIII. Analogiczne badania dotyczące wprowadzie katolickiego, głównie prowincjonalnego malarstwa religijnego na Litwie w 1. połowie XX w. przeprowadziła Skirmante Smilingyte-Zeimiene. W swojej książce wspomina o wzorach, według których powstawały również ikony (np. *Modlitwa w Ogrójcu* Bruniego czy Hofmanna); zob. Skirmante SMILINGYTĖ-ŽEIMIENĖ, *Lietuvos bažnyčių dailė: XX amžiaus I pusė* (Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009).

³ Podstawowy materiał badawczy zebrałam w czasie kwerendy w Dziale Zabytków Ruchomych w Narodowym Instytucie Dziedzictwa w Warszawie, którą prowadziłam od lutego 2019 do sierpnia 2020 r. Analizom poddałam szereg zabytków sztuki cerkiewnej (przeważnie ikon, malowideł ściennych, tekstylnych i metalowych chorągwi cerkiewnych), udokumentowanych na kartach ewidencyjnych zabytków ruchomych z obszarów dzisiejszych województw podlaskiego i lubelskiego. Badane obiekty uporządkowałam według przedstawień ikonograficznych oraz analogii kompozycyjnych. Analizy porównawcze pozwoliły mi na rozpoznanie najbardziej typowych wzorów graficznych stosowanych przez twórców malarstwa cerkiewnego w interesującym przedziale czasowym.

formy obrazowe⁴. W Muzeum Historycznym w Moskwie przechowywany jest wzór greckiego *podlinnika* datowany na 993 r.⁵ Być może to on stanowił jeden z pierwszych wzorników stosowanych przez ruskich ikonopisarzy. W epoce nowożytnej do Rosji docierały zachodnioeuropejskie ryciny, które stawały się źródłem nowych kompozycji dla tamtejszych twórców. W XVII w. dużą popularność zyskało wydanie Biblii ilustrowanej (nazywanej Biblią Piscatora⁶), które wkrótce stało się wzornikiem dla rosyjskich malarzy ikon. Pojawienie się w Rosji zachodnioeuropejskich Biblii ilustrowanych (m.in. Biblii Matthäusa Meriana czy *Evangelicae Historiae Imagines* Hieronymusa Natalisa) było główną przyczyną wzmożenia procesu recepcji europejskich wzorów kompozycyjnych w malarstwie ikonowym. Od XVIII w. jego okcydentalizacja wyraźnie przybierała na sile, a w XIX stuleciu rosyjska sztuka sakralna w swoisty sposób włączyła się w nurt zachodnioeuropejski⁷.

Różnorodność XIX-wiecznych wzorów kompozycyjnych o charakterze religijnym oraz ich wzmożony obieg wiążą się z pojawieniem i popularyzacją technik litografii, drzeworytu sztorcowego, litografii barwnej (chromolitografii), z czasem także fotografii. Druga połowa XIX w. to okres rozkwitu wysokonakładowej grafiki i pojawienia się licznych wydawnictw ilustrowanych. W sprzedaży dostępny był również szereg czasopism wzbogaconych początkowo monochromatycznymi, a później kolorowymi rycinami⁸. Medium, które być może w pewnym stopniu również przyczyniło się do popularyzacji nowych wzorów ikonograficznych, były kartki pocztowe, w Rosji wydawane od lat 70. XIX w.⁹

Wzory czerpane z malarstwa dawnego

W 2. połowie. XIX i na początku XX w. obrazy nowożytnych malarzy zachodnioeuropejskich należały do wzorów powszechnie powielanych tak przez działających w dużych ośrodkach, jak i przez prowincjonalnych twórców sztuki cerkiewnej. Zjawisko to miało wymiar międzynarodowy i łączyło się z ówczesnym akademickim systemem kształcenia artystów (realizowanym również w petersburskiej Cesarskiej Akademii Sztuk), w którym kopiowanie obrazów włoskich mistrzów renesansu było istotnym etapem edukacji.

Jedną z najczęściej naśladowanych kompozycji zarówno w sztuce zachodniej, jak i w malarstwie cerkiewnym było *Przemienienie Pańskie* Rafaela (1616–1620; il. 1a). Dzieło to już od XVI w. należało do szczególnie popularnych¹⁰. Niezliczone ryciny i fotografie

⁴ Małgorzata SMORAG-RÓŻYCKA, „Wstęp”, w: DIONIZJUSZ Z FURNY, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Universitas, 2003), s. VII.

⁵ Zachowany jest on we fragmencie „ze starożytności kościelnej historii Elpiusza Rzymianina o zewnętrznym wyglądzie św. Ojców”; zob. Jerzy TOFILUK, „Bizantyjski kanon ikonograficzny i jego adaptacja w krajach słowiańskich”, *EAΠIΣ* 13, nr 23-24 (2011), s. 19.

⁶ Wydawnictwo składające się z rycin niderlandzkiego rytownika Claesa Janszoon Visschera.

⁷ Barbara DĄB-KALINOWSKA, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku* (Warszawa: PWN, 1990), s. 99.

⁸ Były to m.in. czasopisma promujące sztukę, w których umieszczane były reprodukcje dzieł. Należy tutaj wymienić czasopisma: „Иллюстрация” (1845–1849), „Иллюстрация” (1858–1863), „Всемирная иллюстрация” (1869–1898), „Нива” (1870–1917), „Живописное обозрение стран света” (1872–1905), „Иллюстрированный мир” (1879–1896), „Артист” (1889–1895), „Мир искусства” (1898–1904), „Золотое руно” (1906–1909), „Старые годы” (1907–1916), „Аполлон” (1909–1917), „Светильник” (1914–1917) czy też „София. Журнал искусства и литературы” (1914) i „Русская икона” (1913–1914).

⁹ Александр КОСТЕНКО, *Визуальная история России XIX–XX вв.* (Владивосток: Дальневосточный федеральный университет, 2015), s. 50.

¹⁰ Na przestrzeni dziejów kompozycja ta była częstokroć powielana przez innych twórców; zob. Zbigniew MIŁCZYK,



1a. Rafael Santi, Przemienienie Pańskie, 1516–1520,
Pinacoteca Vaticana.
Fot. domena publiczna

powielające tę kompozycję, które w XIX w. znajdowały się w międzynarodowym obiegu przyczyniły się do jej rozślawnienia i wzmożonej recepcji tak wśród profesjonalnych twórców, jak i tych o niższych kwalifikacjach. Choć w Imperium Rosyjskim dostępne były zagraniczne odbitki ukazujące dzieło Rafaela, autorami jego kopii i reprodukcji byli również rosyjscy artyści i wydawcy. Wymienić tutaj należy m.in. akademików Oriesta Kiprienskiego i Fiodora Iordana, którzy sporządzili kopie z oryginału w celu późniejszego powielania ich w kraju¹¹. Iordan wykonał sztych z *Przemienienia Pańskiego* przebywając w Rzymie w latach 1835–1850, a praca ta przyniosła mu uznanie i rozgłos w Europie Zachodniej

W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s. 269. Zob. też obszerną prezentację recepcji twórczości Rafaela w grafice nowożytnej i w wieku XIX: *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, red. Corinna HÖPER, Wolfgang BRÜCKLE, Udo FELBINGER (Ostfildern: Hatje Cantz, 2001).

¹¹ Barbara DĄB-KALINOWSKA, *Ikony i obrazy* (Warszawa: DiG, 2000), s. 212.



1b. Autor nieznany wg Rafaela, Przemienienie Pańskie, 2. połowa XIX w. (?), Lublin, sobór Przemienienia Pańskiego.
Fot. Agnieszka Szybalska



1c. Autor nieznany wg Rafaela, Przemienienie Pańskie, 3 ćw. XIX w. (?), Chełm, cerkiew św. Jana Teologa. Fot. Agnieszka Szybalska



1d. Autor nieznany wg Rafaela, Przemienienie Pańskie, pocz. XX w., Mielnik, cerkiew Narodzenia Najświętszej Marii Panny.
Fot. Agnieszka Szybalska

i Rosji¹². Na naszym terenie przykłady adaptacji malarskich *Przemienienia Pańskiego* Rafaela, z reguły nieznanymi twórcami, odnaleźć można m.in. w soborze Przemienienia Pańskiego w Lublinie (il. 1b)¹³, cerkwi św. Michała Archanioła w Trześciance¹⁴, soborze św. Mikołaja

¹² Pierwsze odbitki graficzne sztychu Iordana zamówił Mikołaj I w czasie wizyty w rzymskiej pracowni artysty. Iordan sporządził również sto odbitek swojego dzieła dla gabinetu cesarskiego. Rok po ukończeniu sztychu jedna z rycin z przedstawieniem *Przemienienia Pańskiego* została zaprezentowana na wystawie akademickiej w Petersburgu, gdzie zdobyła uznanie krytyków; zob. Борис ЗАБОЛОТСКИХ, *Русская гравюра* (Москва: Аутопан, 1993), s. 143.

¹³ Świątynia prawosławna od 1875 r. W 1881 r. wykonano generalny remont budynku. Przez kolejne lata cerkiew otrzymywała wiele darów, m.in. od patriarchy jerozolimskiego Damiana, metropolity kijowskiego Filoteja i Mikołaja II; zob. Grzegorz KUPIANOWICZ, Mikołaj ROSZCZENKO, *Cerkiew prawosławna Przemienienia Pańskiego w Lublinie* (Lublin: Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, 1993), s. 28–29.

¹⁴ Dzieło pochodzi zapewne z okresu po 1864 r., wówczas bowiem rozpoczęto budowę świątyni. Konsekracja cerkwi odbyła się trzy lata później; zob. Grzegorz SOSNA, „Katalog świątyni i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, *EAΠΠΣ* 2, nr 3 (2000), s. 272.



2a. Rafael, *Madonna Sykstyńska*, 1513–1514, Drezno, *Gemäldegalerie Alte Meister*. Fot. domena publiczna

Cudotwórcy w Białymstoku¹⁵ oraz cerkwiach św. Proroka Eliasza w Podbielu¹⁶, św. Jana Teologa w Chełmie (il. 1c)¹⁷ i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Mielniku (il. 1d)¹⁸.

Kolejne kompozycje malarzy włoskiego renesansu, które adaptowano w malarstwie cerkiewnym, są efektem zmiany kanonu sztuki dawnej czy przynajmniej stopniowego jego przekształcania¹⁹. Przykładem tego jest chociażby *Madonna Sykstyńska* Rafaela (ok. 1513–1514;

¹⁵ Ikona znajduje się w segmencie bocznym ikonostasu. Pierwotny ikonostas wykonany był w warsztacie wileńskim; umieszczone w nim ikony namalował Adrian K. Małachow z Moskwy w 1844 r. Obecny ikonostas pochodzi z 1876 r.; są w nim umieszczone ikony z poprzedniego oraz późniejsze z 1910 r.; zob. KZSP.SN, t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, red. Marcin ZGLIŃSKI, Anna OLEŃSKA, z. 2: *Miasto Białystok*, oprac. Katarzyna KOLENDO-KORCZAK et al. (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015), s. 79.

¹⁶ Ikona namiestna znajdująca się od południowej strony w ikonostasie datowanym na 1876 r. (przypuszczalnie projektu Siergieja P. Guriewa); zob. KZSP.SN, t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, z. 4: *Powiat bielski*, oprac. Zbigniew MICHALCZYK et al. (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019), s. 189.

¹⁷ Według informacji zawartej w karcie ewidencyjnej zabytku (Dział Zabytków Ruchomych, NID) obraz znajduje się w ikonostasie datowanym na 3. ćwierć XIX w.; zob. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej: KZSP), t. 8: *Województwo lubelskie*, red. Ryszard BRYKOWSKI, Ewa SMULIKOWSKA, Zofia WINIARZ, z. 5: *Powiat chełmski*, oprac. Kazimiera KU-TRZEBIANKA, Ewa SMULIKOWSKA (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1968), s. 22–23.

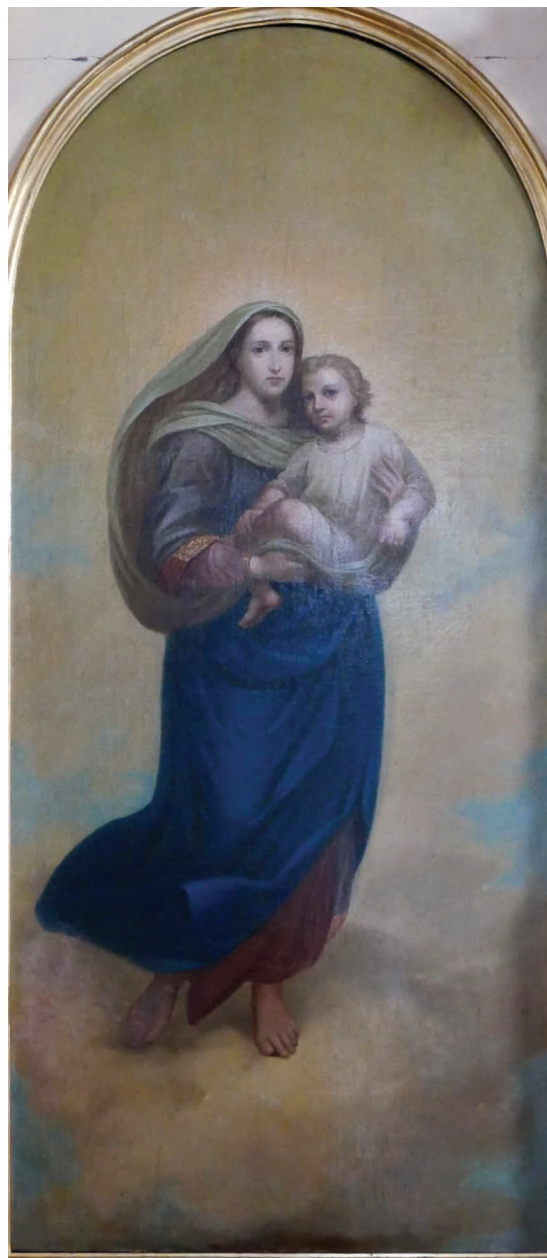
¹⁸ Obraz znajduje się w zwieńczeniu ikonostasu z początku XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12: *Województwo białostockie*, red. Maria KAŁAMAJSKA-SAEED, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyn i okolice*, oprac. EAD. (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996), s. 36–37.

¹⁹ MICHALCZYK, *W lustrzanym odbiciu*, s. 284. O zmianach zachodzących wówczas w międzynarodowym kanonie zob.



2b. Christian Gottfried Schultze wg Rafaela, Madonna Sykstyńska, 1. połowa XIX w.
Fot. domena publiczna

2c. Autor nieznany wg Rafaela, Matka Boża z Dzieciątkiem, 1864–1865, Drohiczyn, cerkiew pw. św. Mikołaja Cudotwórcy.
Fot. Agnieszka Szybalska



il. 2a). Obraz zyskał międzynarodową popularność dopiero w XIX w., kiedy to został uznany za jedno z najwyższ cenionych dzieł tego artysty. Malowidło stało się popularne dzięki licznym adaptacjom malarskim, a zwłaszcza kopiom tworzonym przez twórców zachodnich i rosyjskich. W Cesarskiej Akademii Sztuk w Petersburgu oraz w Moskiewskiej Szkole Malarstwa i Rzeźby przeważnie posiłkowano się adaptacjami graficznymi tego obrazu autorstwa niemieckich artystów – Johanna Friedricha Wilhelma Müllera i Christiana Gottfrieda Schultzego (il. 2b)²⁰. Spośród rosyjskich akademików kopie *Madonny Sykstyńskiej* sporządzali Karł Briułłow²¹,

Barbara KEMMER, „(Ab-)Bild – Meisterwerk – Ikone. Zur Kanonisierung und Popularisierung von Werken der bildenden Kunst”, w: *Gestochen Scharf! Die Kunst zu reproduzieren*, red. Dirk BLÜBAUM, Stephan BRAKENSIEK (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2007), s. 11–48.

²⁰ Lyudmila MARKINA, „The Sistine Madonna in Dresden and Moscow. The Special Place of Raphael’s Masterpiece in Russia’s Culture and History”, *Третьяковская Галерея*, nr 1 (2020), s. 252.

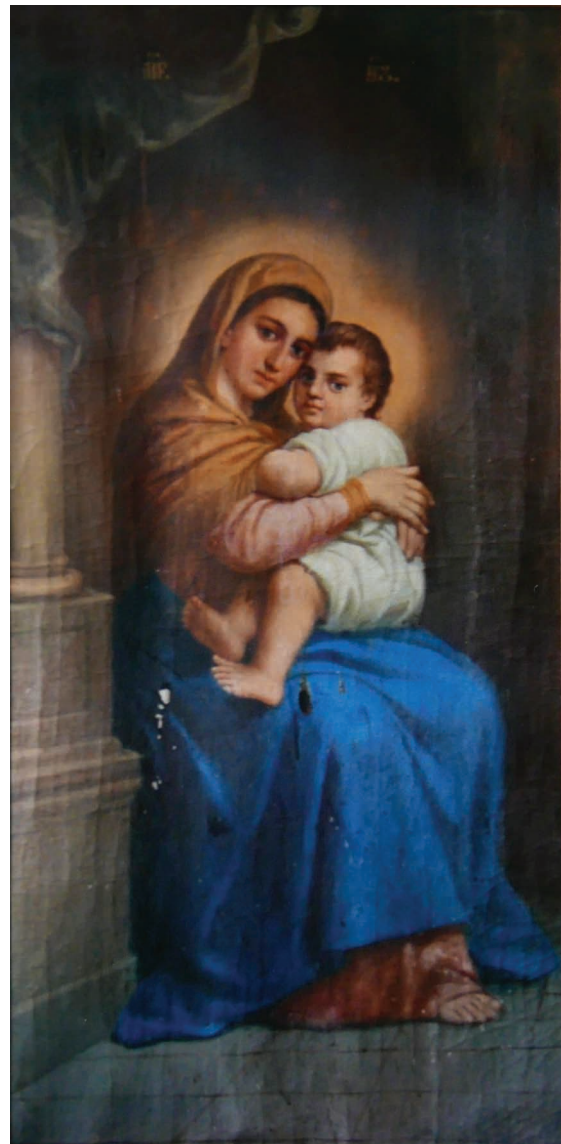
²¹ Poza kopią *Madonny Sykstyńskiej*, sporządził jeszcze kopie innych dzieł Rafaela m.in. *Szkoły Ateńskiej*, *Madonny di*



3a. *Rafael Santi*, *Madonna della Sedia*,
1513–1514, Florencja, Palazzo Pitti.
Fot. domena publiczna



3b. *P. Rudniew*, *Matka Boża Trzech Radości*,
1862, Moskwa, Rossijskaja
Gosudarstwennaja Bibliotieka, sygn. IZO
JEBVII06№24/42. Fot. domena publiczna



3c. *Autor nieznanany wg Rafaela*, *Matka Boża z Dzieciątkiem*, ok. 1862, Gródek, cerkiew cmentarna pw. *Opieki Matki Bożej*.
Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID



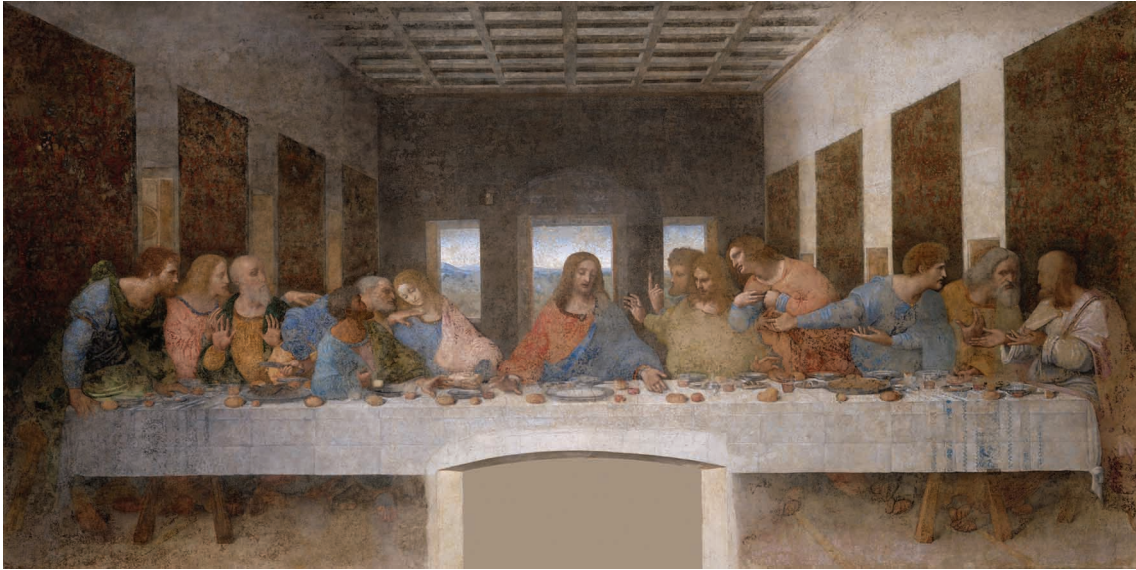
4a. *Rafael Santi, Droga na Kalwarię (Lo Spasimo di Sicilia), 1517, Madryt, Museo Nacional del Prado. Fot. domena publiczna*



4b. *Autor nieznany wg Rafaela, Niesienie krzyża, 1864, Bielsk Podlaski, cerkiew św. Michała Archanioła. Fot. Piotr Jamski*



4c. *Autor nieznany wg Rafaela, Niesienie krzyża, 1864-1865, Drohiczyn, cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy. Fot. Agnieszka Szybalska*



5a. *Leonardo da Vinci, Ostatnia wieczerza, ok. 1495–1498, Mediolan, klasztor Santa Maria delle Grazie. Fot. domena publiczna*



5b. *Autor nieznany wg Leonarda da Vinci, Ostatnia Wieczerza, ilustracja w: Алексей Разин, Исторические рассказы и биографии. Чтение для детей ст. возраста, Санкт-Петербург 1860, s. 67*

Aleksiej Markow²² i Aleksandr Iwanow²³. Już w latach 60. XIX w. Rosjanie podróżujący przez Drezno przywozili do kraju fotografie obrazu Rafaela, a jego reprodukcje pojawiały się również w formie ilustracji w książkach, na łamach almanachów oraz na pocztówkach²⁴. Przykłady adaptacji malarskich *Madonny Sykstyńskiej* na badanym przeze mnie terytorium odnaleźć można w cerkwiach św. Aleksandra Newskiego w Sokółce²⁵ i św. Mikołaja Cudotwórcy w Drohiczyne (il. 2c)²⁶.

Foligno; zob. Bogusław MUCHA, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998), s. 139–140.

²² Kopia, nad którą pracował ponad rok, ma wymiary zbliżone do oryginału. Pracę ukończył w 1832 r. Jego dzieło było wysoko ocenione przez profesorów Akademii i zostało przez nią nabyte za 857 rubli; zob. MARKINA, „The Sistine Madonna in Dresden and Moscow”, s. 249–250.

²³ MUCHA, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, s. 147. Markina pisze, że podjął się on skopiowania fragmentu obrazu Rafaela, pracy jednak nie dokończył, nieukończoną eksponował na jednej ze ścian swej rzymskiej pracowni; zob. MARKINA, „The Sistine Madonna in Dresden and Moscow”, s. 250.

²⁴ *Ibid.*, s. 253.

²⁵ Ikona znajduje się w ikonostasie. Brakuje źródeł dotyczących datowania tego obiektu, niemniej można przypuszczać, że powstał po wybudowaniu cerkwi (budowę rozpoczęto w 1850 r., a w 1853 odbyła się konsekracja); zob. Dorota BIZIUK, *Sokółka wczoraj i dziś. 400 lat miasta Sokółka 1609–2009* (Białystok: Kresowa Agencja Wydawnicza, 2009), s. 29.

²⁶ Lustrzane odbicie wraz z redukcją kompozycji (aniołów w chmurach). Jest to ikona namiestna ikonostasu pochodzącego z dawnej cerkwi Trójcy Świętej w Bielsku Podlaskim. Ikonostas sprowadzony w 1968 r.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1:



5c. Autor nieznany wg Leonarda da Vinci, Ostatnia Wieczerza, 3. ćwierć XIX w., Orla, cerkiew św. św. Cyryla i Metodego. Fot. Piotr Jamski



5d. Autor nieznany wg Leonarda da Vinci, Ostatnia Wieczerza, 2. połowa XIX w., Pawłów Stary, kaplica rzymsko-katolicka św. Mikołaja Cudotwórcy (ikona z ikonostasu przeniesionego z nieustalonej miejscowości). Fot. Agnieszka Szybalska

Twórcy malarstwa cerkiewnego z XIX w. adaptowali również inne kompozycje Rafaela. Rozpowszechnionym wzorem stała się jego *Madonna della Sedia* (ok. 1513–1514; il. 3a). W obiegu były adaptacje graficzne tej kompozycji (il. 3b)²⁷. Przykładem malarskiego

Siemiatycze, Drohiczyn i okolice, red. Maria KALAMAJSKA-SAEED (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996), s. 26. Większość wyposażenia cerkwi (tzw. Nowego Soboru) pw. Trójcy Świętej w Bielsku Podlaskim została zamówiona w Moskwie przez Iwana Aksakowa (w tym ikonostas, datowany na 1864–1865); zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 27.

²⁷ W zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Państwowej znajdują się ryciny stanowiące adaptacje tej kompozycji, wykonane w moskiewskich warsztatach litograficznych Wasilija Łoginowa w 1841 (sygn. IZO JIBVII06№27/24), Andrieja Morozowa w 1856 (sygn. IZO JIBVII06№27/31) oraz A. Rudniewa w 1862 r. (sygn. IZO JIBVII06№24/42; IZO JIBVII06№24/43).



6a. Carlo Dolci, Chrystus błogosławiący chleb i wino, ok. 1680, Paryż, Musée du Louvre. Fot. domena publiczna

powtórzenia tego wzoru jest obraz w cerkwi cmentarnej pw. Opieki Matki Bożej w Gródku (il. 3c)²⁸. Inną powtarzaną kompozycją Rafaela była *Droga na Kalwarię*, tzw. *Lo Spasimo di Sicilia* (1517; il. 4a), której adaptacje malarskie odnaleźć można w cerkwiach św. Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim (il. 4b)²⁹ i św. Mikołaja Cudotwórcy w Drohiczyńcu (il. 4c)³⁰.

Kolejnym dziełem włoskiego renesansu, którego kompozycja była w Rosji prawdopodobnie jedną z najczęściej powielanych i adaptowanych do wnętrza cerkiewnych, to *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci (ok. 1495–1498; il. 5a)³¹. Malowidło to – w czasach nowożytnych niemal nieznane – stało się popularne dopiero w XIX w. dzięki licznym reprodukcjom graficznym³² (il. 5b). Na omawianym terenie malarskie adaptacje tej kompozycji

²⁸ Ikona w ikonostasie, malowana na płótnie, datowana na ok. 1862 r.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 78.

²⁹ Kompozycja pierwowzoru zredukowana. Ikona z ikonostasu bocznego, datowana na 1864 r. (współczesna strukturze ikonostasu); zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 41.

³⁰ Ikona znajduje się w górnym rzędzie ikonostasu sprowadzonego w 1968 r. z dawnej cerkwi Trójcy Świętej w Bielsku Podlaskim; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 26.

³¹ Kompozycja ta równie często było adaptowana do wnętrza świątyń greko-katolickich i rzymsko-katolickich.

³² Reprodukcje graficzne tej kompozycji odnajdziemy m.in. w rosyjskich wydawnictwach z epoki; zob. Михаил Филиппов, *Леонардо да Винчи как художник, ученый и философ. Биографический очерк* (Санкт-Петербург: Типография Ю. Н. Эрлих, 1892), s. 17 (Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова); Алексей Разин, *Исторические рассказы и биографии. Чтение для детей старшего возраста*



6b. Daniel John Pound wg Carla Dolciego, Chrystus błogosławiący chleb i wino, 1850. Repr. wg Adolph Görling, Der Kunstverein, s. 191



6c. Autor nieznany wg Carla Dolciego, Chrystus błogosławiący chleb i wino, 1890–1893 (?), Pasyнки, cerkiew Narodzenia św. Jana Chrzciciela. Fot. Agnieszka Szybalska

(Санкт-Петербург: Издание т-ва М. О. Вольф, 1860), s. 67; Николай Сумцов, *Леонардо да Винчи* (Харьков: Типо-Литография „Печатное Дело” кн. К. Н. Гагарина, 1900), s. 76.

Leonarda pochodzące z 2. połowy XIX i początku XX w. odnaleźć można m.in. w cerkwiach św. Jana Teologa w Pawłach³³, św. św. Cyryla i Metodego w Orli (il. 5c)³⁴, św. św. Piotra i Pawła w Wasilkowie³⁵, Narodzenia św. Jana Chrzciciela w Pasynkach³⁶, soborze Przemienienia Pańskiego w Lublinie, cerkwi Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sławatyczach³⁷ oraz w cerkwiach będących obecnie świątyniami rzymsko-katolickimi w Połuskach (kościół Świętej Trójcy)³⁸, Klonownicy Dużej (kościół św. Jana Ewangelisty)³⁹, Pawłowie Starym (kaplica św. Mikołaja Cudotwórcy; il. 5d)⁴⁰.

Wzorem dla twórców malowideł cerkiewnych stało się również dzieło Carla Dolciego *Chrystus błogosławiący chleb i wino* (ok. 1680; il. 6a). Kompozycja ta lokuje się na liście dzieł szczególnie rozslawionych w całej XIX-wiecznej Europie⁴¹. Istotną rolę w jej popularyzacji odegrała reprodukcja graficzna wykonana przez Daniela Johna Pounda (il. 6b)⁴². Malarskie powtórzenia tego obrazu znajdują się w cerkwiach Narodzenia św. Jana Chrzciciela w Pasynkach (il. 6c)⁴³, Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy w Uhrusku⁴⁴, Narodzenia Najświętszej Marii Panny we Włodawie⁴⁵ oraz cerkwi cmentarnej pw. św. Onufrego w Strykach⁴⁶.

³³ Ikona w górnej części ikonostasu, datowana na 2. połowę XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3: *Powiat białostocki*, oprac. Katarzyna KOLENDO-KORCZAK et al. (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016), s.165. Cerkiew odremontowana w 1869 r.; w 1870 zainstalowano nowy ikonostas o wartości 160 rubli, którego fundatorem był mieszkaniec wsi Pawły. Kolejny remont świątyni odbył się w 1883 r.; zob. SOSNA, „Katalog świątyni i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 156.

³⁴ Dzieło znajduje się w górnym rzędzie ikon w ikonostasie. Ikonostas o formach klasycyzujących datowany na 3. ćwierć XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 170.

³⁵ Obraz znajduje się w zwieńczeniu ikonostasu, który pochodzi z 4. ćwierci XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 337.

³⁶ Ikona znajduje się w ikonostasie nad carskim wrotami. Ikonostas datowany na 1891–1893 r., przypuszczalnie projektu M. T. Pimonowa; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 178–179.

³⁷ Świątynia wybudowana na przełomie XIX i XX w. jako prawosławna. Ikonostas pochodzi z czasów budowy cerkwi; zob. KZSP, t. 8, z. 18: *Powiat włodawski*, oprac. Janina RUTKOWSKA, Ewa SMULIKOWSKA (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1975), s. 43.

³⁸ Ikona malowana na desce, datowana na XIX w., znajduje się w predelli ołtarza. Cerkiew prawosławna od 1875 r., wcześniej unicka; w 1891 r. budowa nowej cerkwi prawosławnej, działającej do 1919 r.; zob. KZSP, t. 8, z. 2: *Powiat Biała Podlaska*, oprac. Katarzyna KOLENDO-KORCZAKOWA, Anna OLEŃSKA, Marcin ZGLIŃSKI (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006), s. 208–209.

³⁹ Ikona datowana na 4. ćwierć XIX w., sygnowana „Żarko”; zob. *ibid.*, s. 104.

⁴⁰ Ikona datowana na koniec XIX w., znajduje się w zwieńczeniu ikonostasu z 2. połowy XIX w. Ikonostas przeniesiony w 1930 r. z nieznanego miejsca. Od 1875 r. do 1930 r. funkcjonowała w miejscu obecnej kaplicy cerkiew prawosławna; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 202.

⁴¹ Zob. MICHALCZYK, *W lustrzanym odbiciu*, s. 284. Autor wspomina, że popularyzacja poszczególnych dzieł odbywała się poprzez zamieszczanie ich w którymś z *Galeriewerke*. Wymienia m.in. obraz *Chrystus błogosławiący chleb i wino* Dolciego, który zyskał sławę dzięki zamieszczeniu jego reprodukcji w: Adolph GÖRLING, *Der Kunstverein. Neue Serie: Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Gallerie* (Leipzig-Dresden: Verlag der Engl. Kunst-Anstalt von A. H. Payne, 1848–1851), s. 191; zob. MICHALCZYK, *W lustrzanym odbiciu*, s. 289.

⁴² Reprodukcja umieszczona w: GÖRLING, *Der Kunstverein*, s. 191.

⁴³ Wyposażenie cerkwi delatynizowano od lat 30. XIX w.; w 1834 r. wstawiono ikonostas, od 1839 r. cerkiew prawosławna, w 1889 r. strawiona przez pożar. Nowa świątynia wzniesiona została w latach 1890–1891. Nowy ikonostas datowany na lata 1891–1893, prawdopodobnie projektu M. T. Pimonowa; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 177–178.

⁴⁴ Obecna cerkiew zbudowana w 1849 r.; ikonostas datowany na ok. 1875 r., uzupełniony w 1960 r. ikonami z rozebranej cerkwi w Zbereżu; zob. KZSP, t. 8, z. 18, s. 47–48.

⁴⁵ Ikona datowana na 1. połowę XIX w.; zob. KZSP, t. 8, z. 18, s. 69. Cerkiew wzniesiono w latach 1893–1895, na miejscu wcześniejszej świątyni unickiej (wybudowanej w latach 1840–1842), z której być może pochodzi ikona; zob. Bronisław SENIUK, „Prawosławne cerkwie guberni lubelskiej i siedleckiej zrealizowane według projektów arch. Wiktora Syczugowa, członka Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu”, w: *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX w. na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego*,

Wzory czerpane ze współczesnego sztalugowego malarstwa akademickiego rosyjskiego i zachodniego

W Cesarskiej Akademii Sztuk w Petersburgu, podobnie jak w innych wyższych szkołach artystycznych w Europie, na wczesnym etapie kształcenia kopiowano nie tylko dzieła dawnych mistrzów, lecz także wykonane przez starszych i uznanych twórców akademickich⁴⁷. Nie była to jednak główna przyczyna popularności niektórych obrazów akademików wśród malarzy ikon w całej Rosji. Stało się tak wskutek pojawiania się na rynku reprodukcji graficznych wybranych dzieł, z reguły tych prezentowanych na liczących się wystawach, malowanych na zlecenie dworu czy też nabywanych przez Akademię lub cara.

Przykładem jest obraz Fiodora Bruniego *Modlitwa w Ogrójcu* (1836; il. 7a)⁴⁸. Zyskał on popularność zarówno w kulturze prawosławnej, jak i zachodnioeuropejskiej (katolickiej). Malowidło Bruniego stało się wzorem kompozycyjnym, po który sięgali twórcy o różnym stopniu kwalifikacji. Jednym z profesjonalnych artystów, którzy naśladowali to dzieło, był akademik Gieorgij Wekler, który w 1860 r. wykonał kopię obrazu mistrza w technice mozaiki⁴⁹. W 1880 r. Wasilj Pieszeczonow z działającego w Petersburgu renomowanego warsztatu rodzinnego, wywodzącego się kręgu staroobrzędowców⁵⁰, wykonał ikonę będącą adaptacją malarską *Modlitwy w Ogrójcu* Bruniego. Dzieło przeznaczone było do ikonostasu w soborze Zmartwychwstania Pańskiego w Tokio⁵¹. Trwającą niemal stulecie popularność obrazu petersburskiego akademika tłumaczyć można faktem, że niemal od razu po prezentacji ukończonego dzieła pojawiły się jego liczne adaptacje graficzne. Jednym z wydawców reprodukcji obrazu był Aleksandr Kozłow, który za opublikowanie rycin z prac akademika (w tym właśnie *Modlitwy w Ogrójcu*) otrzymał wynagrodzenie od rodziny carskiej oraz dodatkową kwotę na dalsze publikacje litograficznych reprodukcji malowideł twórców rosyjskich⁵². Różnego rodzaju powtórzeń graficznych dzieła Bruniego było więcej, czego przykładem są ryciny Siemiona Zacharowa z lat 1840 i 1884⁵³. Odbitkę powielającą tę kompozycję opublikował również Wasilij F. Timm w wydawanym przez siebie ilustrowanym piśmie „Russkij chudożestwiennyj

prawosławnego, greckokatolickiego, t. 1: *Referaty*, red. Krystyna MART (Chełm: Muzeum Chełmskie w Chełmie, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze w Łucku, 2003), s. 281.

⁴⁶ Ikona datowana na 4. ćwierć XIX w., przemalowana; znajduje się za ikonostasem; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 226.

⁴⁷ Zob. Елена НЕСТЕРОВА, „Позднеакадемическая живопись в России. Исторический жанр: тенденции, направления, имена”, w: *Henryk Siemiradzki i akademizm*, red. Jerzy MALINOWSKI, Irina GAVRASH, Katarzyna MALESZKO (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2016), s. 351 (Sztuka Europy Wschodniej, 4).

⁴⁸ Oryginał został namalowany w Rzymie w latach 1834–1836 (olej, płótno, 71×54 cm). Od 1975 r. obraz znajduje się w Ermitażu w Petersburgu (ЭРЖ-2713). Zamówienie na dzieło złożył u artysty senator Grigorij Rachmanow. Bruni powtórnie namalował ten sam obraz, tym razem na zlecenie Mikołaja I. Niebawem dzieło zakupiono do cerkwi św. Katarzyny przy Cesarskiej Akademii Sztuk; zob. Николай БЕЛЯЕВ, *Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств (1817–1859)* (Санкт-Петербург: БАН, 2015), s. 180, 201.

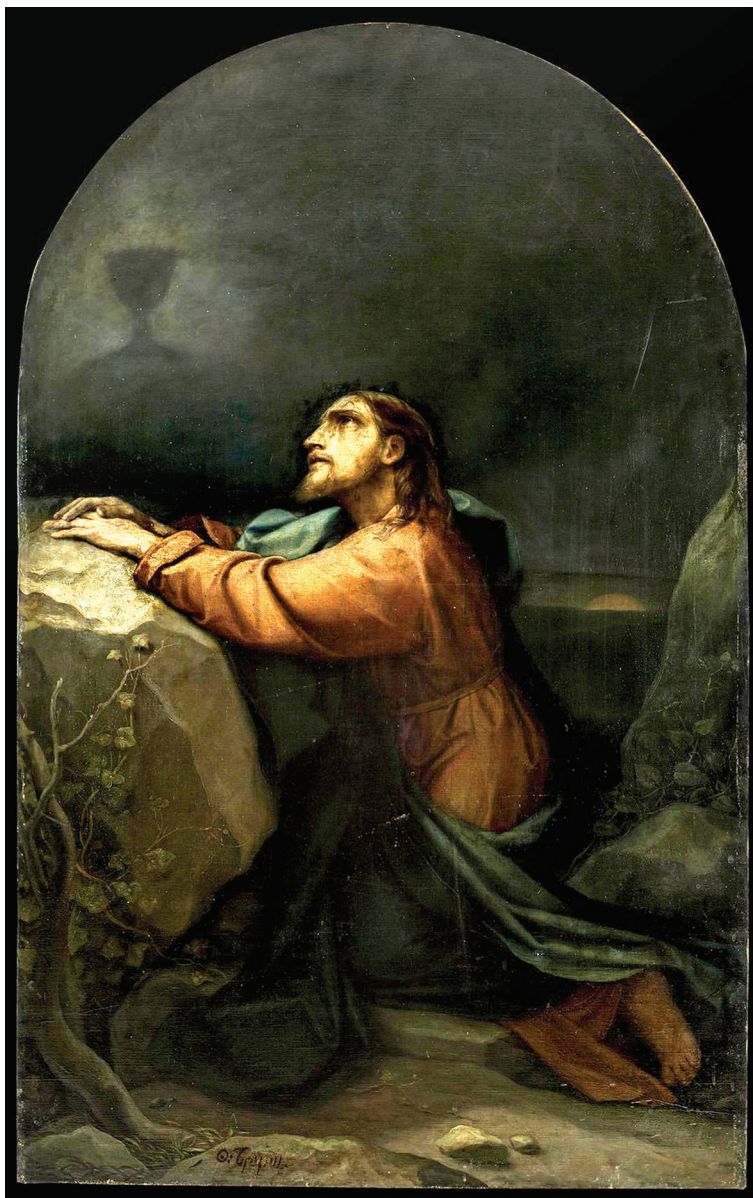
⁴⁹ Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne, nr. inw. И VIII 3777, <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/1651959?query=%D0%98%20VIII%203777&index=0> [dostęp 23 II 2021].

⁵⁰ БЕЛИК, *Иконописное наследие мастерской Пешехоновых*, s. 35, 57.

⁵¹ SUZUKI, „Icons in Japan Painted by Rin Yamashita”, s. 62.

⁵² БЕЛЯЕВ, *Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств*, s. 363.

⁵³ W zbiorach Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie znajduje się jedna rycina z 1840 r. (nr. inw. ? III 45979) oraz dwie z 1884 r. (nr. inw. И III 44627; И III 44626), <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2226555?query=III%2045979&index=0>; <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/2225905?query=%D0%98%20III%2044627&index=0> [dostęp 23 II 2021]. Zob. też: БЕЛЯЕВ, *Торжественные публичные собрания и отчеты Императорской Академии художеств*, s. 606.



7a. Fiodor Bruni, *Modlitwa w Ogrójcu*, 1836, Petersburg, Gosudarstwiennyj Ermitaż. Fot. domena publiczna

listok” w roku 1862 (nr 27)⁵⁴. Rycina z obrazem Bruniego wykonana w technice heliografiury pojawiła się także w albumie *Russkij muziej imperatora Aleksandra III* wydanym w Moskwie w 1906 r. przez Iosifa Knebela⁵⁵. Innym przykładem jest reprodukcja w technice fototypii w albumie *F. A. Bruni* petersburskiej spółki wydawniczej Roman Golike i Artur Wilborg⁵⁶. Za świadectwo popularności dzieła można uznać fakt, że na przełomie

⁵⁴ Państwowe Muzeum Historyczne w Moskwie, nr. inw. И XI 96/27, <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6182070?query=%D1%82%D0%B8%D0%BC%D0%BC%20%D0%B1%D1%80%D1%83%D0%BD%D0%B8&index=2> [dostęp 23 II 2021].

⁵⁵ Moskwa. Państwowe Muzeum Historyczne, odbitki w technice heliografiury, nr. inw. И XI 27/81; И XI 28/57, <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6182411?query=%D0%98%20XI%2027%2F81&index=5>; <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6214921?query=%D0%98%20XI%2028%2F57&index=10> [dostęp 23 II 2021].

⁵⁶ Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne, nr. inw. И XI 156/14, <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6036763?query=%D0%98%20XI%20156%2F14&index=4> [dostęp 23 II 2021].



7b. Autor nieznany wg Fiodora Bruniego, Modlitwa w Ogrójcu, 1864 r. (?), Bielsk Podlaski cerkiew św. Michała Archanioła. Fot. Piotr Jamski



7c. Autor nieznany wg Fiodora Bruniego, Modlitwa w Ogrójcu, lata 70. XIX w. (?), Kleszczele, cerkiew Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy. Fot. Agnieszka Szybalska

XIX i XX stulecia w obiegu były liczne kartki pocztowe z jego reprodukcjami. Produkowała je m.in. petersburska wytwórnia fototypii i typografii Adolfa Dresslera⁵⁷, a także anonimowi wydawcy⁵⁸. Na Podlasiu i Lubelszczyźnie adaptacje malarskie tej kompozycji odnalazć można w cerkwiach św. Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim (il. 7b)⁵⁹, Ścięcia Głowy św. Jana Chrzciciela w Szczytach-Dzięciołowie⁶⁰, św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Siemiatyczach⁶¹, św. św. Kosmy i Damiana w Narojkach⁶², Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Rogaczach⁶³, św. Michała Archanioła w Wólce Wygonowskiej⁶⁴, św. Proroka

⁵⁷ Informacja pozyskana w czasie własnych poszukiwań antykwarycznych.

⁵⁸ Moskwa, Państwowe Muzeum Historycznego, nr inw. II-III-B 15226, <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6311864?query=%D0%98-III-%D0%B2%2015226&index=1> [dostęp 23 II 2021].

⁵⁹ Obraz znajduje się w południowym ikonostasie bocznym, datowanym na 1864 r.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 41.

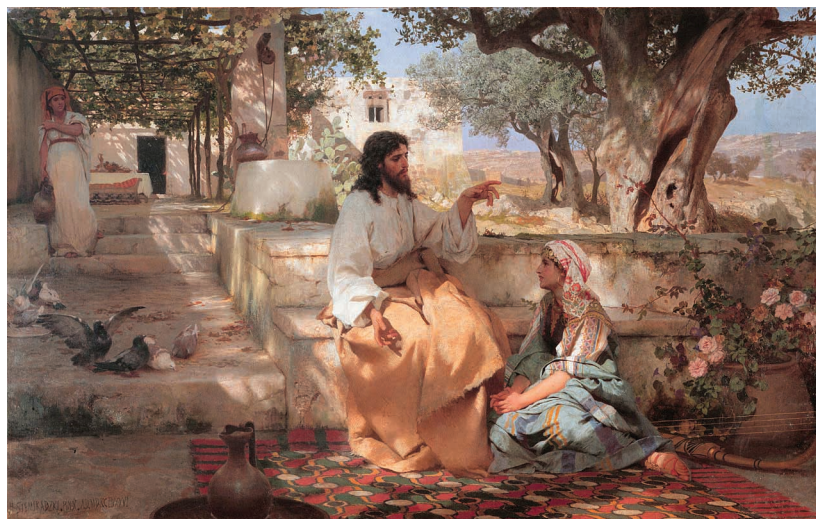
⁶⁰ Datowana na I. tercję XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 231.

⁶¹ W karcie ewidencyjnej (Dział Zabytków Ruchomych, NID) znajduje się informacja, że obraz umieszczony jest w ołtarzu za ikonostasem; brak datowania. Świątynia wzniesiona w latach 1865–1865, remontowana w 1897. Ikonostas z 1908 r., wykonany w Grodnie, w nim ikony z początku XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 70.

⁶² Świątynię murowaną wybudowano w latach 1864–1866; zob.: SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 325.

⁶³ Na miejsce cerkwi spalonej w 1872 r. (z pożaru ocalała tylko jedna ikona – św. Antoniego Pieczerskiego) przywieziono świątynię ze wsi Dubiny (koło Hajnówki) i w 1873 r. poświęcono. W 1884 r. w wyniku kolejnego pożaru cerkiew wraz z wyposażeniem uległa zniszczeniu. Odbudowana świątynia została bogato wyposażona przez parafian; w 1940 r. zamontowano boczny ołtarz; zob. SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 400–401. Ikonostas eklektyczny z 1874 r.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 70.

⁶⁴ Cerkiew wyremontowana oraz wyposażona w nowy ikonostas w 1876 r.; zob. SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 409.



8a. Henryk Siemiradzki, *Chrystus w domu Marty i Marii*, 1886,
Petersburg, *Gosudarstwiennyj Russkij Muziej*.
Fot. domena publiczna

Eliasz w Białymstoku⁶⁵, św. Mikołaja w Kośnej⁶⁶, Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy w Kleszczelach (il. 7c)⁶⁷, Podwyższenia Krzyża w Kożanach⁶⁸, św. Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu⁶⁹ oraz w kapliczce prawosławnej św. Jana Złotoustego w Złotnikach⁷⁰. Ponadto dwa obrazy *Modlitwy w Ogrójcu* według Bruniego znajdują się w cerkwi św. Michała Archaniola w Trześciance⁷¹. Przykładem późniejszym, pochodzącym już z lat 50. XX w., jest malowidło ściennie w cerkwi Zaśnięcia Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja Cudotwórcy w Zabłudowie⁷².

W prowincjonalnych cerkwiach znajdują się również adaptacje kompozycji innych rosyjskich akademików. Przykładem jest malarskie powtórzenie *Chrystusa ukazującego się Marii Magdalenie* Aleksandra Iwanowa (1835) czy *Chrystusa na pustyni* Iwana Kramskoja (1872), które można odnaleźć we wnętrzu cerkwi św. Onufrego w monastyrze w Jabłecznej (malowidła ściennie). Wykonał je w 1909 r. Iwan Wolski – twórca związany z ławrą Zaśnięcia Matki Bożej w Poczajowie⁷³.

⁶⁵ Świątynia prawosławna od 1839 r., w 1858 r. przebudowana, a w latach 1893–1894 gruntownie wyremontowana (prace sfinansowane przez Erwina Hasbacha i Rüdycierów). Zainstalowano wówczas nowy ikonostas. Obecna cerkiew wybudowana w latach 1962–1970. We wnętrzu znajduje się ikonostas w stylu neoruskim z końca XIX w., przeniesiony z Sawin (koło Chełma), rozbudowany o górny rząd. W carskich wrotach umieszczono nowe ikony; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 2, s. 84–85.

⁶⁶ Prawdopodobnie po 1899 r. (w tym roku konsekrowano nową murowaną cerkiew św. Mikołaja); zob. SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 388.

⁶⁷ Budowę cerkwi murowanej rozpoczęto w latach 70. XIX w., poświęcono w 1877 r. We wsi funkcjonowały jeszcze dwie mniejsze filialne świątynie: św. Mikołaja (wyremontowana i poświęcona w 1885 r.) i św. Jerzego (wyremontowana i poświęcona w 1878 r.); zob. SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 379.

⁶⁸ Ikona datowana na przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 115.

⁶⁹ Cerkiew prawosławna od 1839 r.; murowana wzniesiona w latach 1870–1872. Obraz datowany na przełom XIX i XX w. (po 1893); zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 251–252.

⁷⁰ Obraz datowany na przełom XIX i XX w., malowany na płótnie, później przemalowany; zob. KZSP.SN, s. 366.

⁷¹ Budowę cerkwi rozpoczęto w 1864 r., konsekracja odbyła się trzy lata później; zob. SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 272.

⁷² Malowidło z lat 50. XX w. na sklepieniu w okulusie. Polichromie ściennie wykonali Wiktor Gutkiewicz, Robert Karata, Włodzimierz Wasilewicz, Włodzimierz Sidorczuk; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 350–351.

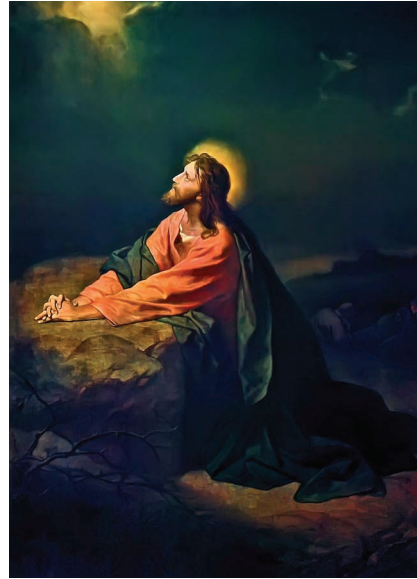
⁷³ Zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. XLVII.



8b. Autor nieznany wg Henryka Siemiradzkiego, Chrystus w domu Marty i Marii, lata 30. XX w., Dubienka, cerkiew Trójcy Świętej (nieistniejąca). Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID

Innym dziełem malarstwa akademickiego, które zdobyło uznanie zarówno w Rosji, jak i w Europie Zachodniej, jest rodzajowo-religijna kompozycja *Chrystus u Marty i Marii* Henryka Siemiradzkiego (1886; il. 8a)⁷⁴. Obraz zakupiony został przez petersburską Akademię

⁷⁴ Jerzy MALINOWSKI, „Chrystus w domu Marii i Marty, 1886”, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. Jerzy MALINOWSKI, t. 1a: *Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Badań nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2021), s. 215–219.



9a. Heinrich Hofmann, Modlitwa w Ogrójcu, 1886, Nowy Jork, Riverside Church. Fot. domena publiczna

i wkrótce w obiegu pojawiły się jego reprodukcje. Odnaleźć je można m.in. w wydawnictwach albumowych z 1890⁷⁵ i 1906 r.⁷⁶, na łamach czasopism (również polskojęzycznych)⁷⁷, a także na kartkach pocztowych⁷⁸. W wyniku popularyzacji tego dzieła pojawiały się jego powtórzenia malarskie, jak chociażby nieistniejąca dziś dekoracja ścienna w cerkwi Trójcy Świętej w Dubience (il. 8b)⁷⁹.

Innym przykładem kompozycji zachodnioeuropejskiej, która zdobyła światowe uznanie i stała się wzorem powielanym przez malarzy ikon, jest *Modlitwa w Ogrójcu* Heinricha Hofmanna (1886; il. 9a)⁸⁰. W międzynarodowym obiegu były liczne reprodukcje tego

⁷⁵ Федор Булгаков, *Альбом русской живописи. Картины Г.И. Семирадского. Фототипическое издание* (С.-Петербург: Типография А.С. Суворина, 1890).

⁷⁶ Ilustracja w: Александр БЕНУА, *Русский музей императора Александра III* (Москва: И. Н. Кнебель, 1906). s. nlb.; Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne, nr. inw. И XI 28/29; И XI 27/67, <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6214893?query=%D0%98%20XI%2028%2F29&index=16>; <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6182397?query=%D0%98%20XI%2027%2F67&index=7> [dostęp 23 II 2021].

⁷⁷ Wedle bibliografii ilustracji Grajewskiego reprodukcje obrazu pojawiły się m.in. w „Tygodniku Ilustrowanym” (1887, nr 219, s. 161), „Wędrowcu” (1887, nr 17, s. 202–203; 1905, nr 38, s. 720–721), „Biesiadzie Literackiej” (1901, nr 10, s. 190), „Ziarnie” (1909, nr 15, s. 283); zob. Ludwik GRAJEWSKI, *Bibliografia ilustracji w czasopismach polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.)* (Warszawa: PWN, 1972), s. 256. Wiadomo, że „Biesiadzie Literackiej” (1901, nr 10, s. 190–191) umieszczona została odbitka graficzna reprodukcji z berlińskiego zakładu graficznego Richarda Bonga; autorem ryciny był P. Sommer (ok. 1900). Nie można zakładać, że odbitki umieszczane w polskich czasopismach były tym źródłem, z którego twórcy ikon czerpali wzory, są one jednak świadectwem dużej popularności tej kompozycji.

⁷⁸ W trakcie poszukiwań antykwarecznych udało mi się ustalić, że petersburskie wydawnictwo Golike i Wilborg wydało pocztówkę z reprodukcją obrazu Siemiradzkiego w dwóch wariantach – kolorowym i monochromatycznym.

⁷⁹ Cerkiew wybudowana na przełomie XIX i XX wieku (przed 1905). Polichromie ścienne (niezachowane) wykonano w latach 30 XX w.; zob. Sławomir KORPYSZ, Zbigniew LUBASZEWSKI, *Obiekty zabytkowe Chełma i powiatu chełmskiego. Zabytki architektury i budownictwa* (Chełm: Polskie Towarzystwo Turystyczno-Krajoznawcze. Oddział im. Kazimierza Janczykowskiego w Chełmie, Komisja Opieki nad Zabytkami, 2016), s. 65–66. Źródłem informacji o wyglądzie polichromii są czarno-białe fotografie dokumentacyjne dołączone do ewidencyjnych kart zabytków ruchomych tych malowideł, sporządzone w 1994 r.

⁸⁰ Heinrich Hofmann (1824–1911) – niemiecki malarz, portrecista i ilustrator. W 1846 r. studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii. Od 1870 r. mianowany profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie; zob. Karl NOACK, „Heinrich Ferdinand Hofmann”, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, t. 17: Heubel – Hubard, red. Hans VOLLMER (Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1924), s. 260–261.

9b. *Jefim I. Fiesienko wg Heinricha Hofmanna, Modlitwa w Ogrójcu, litografia barwna w: Альбом изображений святых икон, s. nlb.*



obrazu. W Rosji w 1895 r. firma Jefima I. Fiesienki wydała reprodukcję obrazu Hofmanna w technice litografii barwnej na papierze. Producent nadał jej cechy charakterystyczne dla ortodoksji, dodając do kompozycji napis „Иис. Хрс.” – imię Chrystusa (il. 9b)⁸¹. Na kolejnej wersji tej ryciny znajdującej się w zbiorach Ermitażu w Petersburgu (również z 1895 r.), centralną kompozycję ozdobiono bordiurą z motywem staroruskiej plecionki⁸². Obraz Hofmanna powielany był też na czarno-białych i kolorowych pocztówkach, m.in. petersburskiego wydawnictwa Golike i Wilborg. Adaptacje malarskie wspomnianej kompozycji odnaleźć można np. w cerkwiach św. Barbary w Milejczycach⁸³, św. Mikołaja

⁸¹ *Альбом изображений святых икон издания хромофотографии Е. И. Фесенко в Одессе* (Одесса: Хромофотография Е. И. Фесенко [ро 1893]), s. nlb., Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, syg. FB P6 1/1320.

⁸² Państwowe Muzeum Ermitażu w Petersburgu, nr. inw. ЭРГ.И-4880, <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/789793?query=%20%D0%AD%D0%A0%D0%93.И-4880&index=0> [dostęp 23 II 2021].

⁸³ Obecna cerkiew zbudowana w latach 1899–1900; dwa ikonostasy – jeden z 1900 r., drugi z 1865 r. (z wyposażenia cerkwi Świętego Ducha); zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 40.



9c. *W. Szaragin wg Heinricha Hofmanna, Modlitwa w Ogrójcu, 1907, Zabłocie, cerkiew św. Mikołaja. Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID*



10a. Autor nieznaný wg Bernharda Plockhorsta, Chrystus błogosławiący dzieci, 1902, „Русский паломник” 1902, nr 17, s. 589

w Zabłociu (il. 9c)⁸⁴ i Przemienienia Pańskiego w Ploskach⁸⁵. Wzorem tym posługiwał się także późniejszy lokalny twórca Włodzimierz Wasilewicz, tworząc malowidła do cerkwi Opieki Matki Bożej w Puchłach⁸⁶.

Zarówno obrazy Hofmanna, jak i Bruniego zyskały międzynarodową sławę, ale jednocześnie uległy swego rodzaju degradacji. Weszły do repertuaru sztuki popularnej, jarmarcznej, współcześnie postrzeganej w kategorii kiczu. Oba dzieła są powielane do dziś, ich powtórzenia odnaleźć można i w kościołach, i w cerkwiach. Podobnie rzecz ma się z obrazem *Chrystus błogosławiący dzieci* Bernharda Plockhorsta⁸⁷. W 1902 r. rycinę po-

⁸⁴ W karcie ewidencyjnej zabytku (Dział Zabytków Ruchomych, NID) znajduje się informacja o sygnaturze w lewym dolnym rogu ikony: „W. Szaragin-Kostroma 1907”. Cerkiew wybudowana w latach 1904–1907, na miejscu dawnej unickiej; zob. KZSP, t. 8, z. 1, s. 243.

⁸⁵ Obraz datowany na 1. tercję XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12.; z. 4, s. 186.

⁸⁶ Ikona (olej na kartonie) namalowana w 1950 r. Innym przykładem powtórzenia przez niego tej samej kompozycji jest malowidło z 1961 r., również dla cerkwi w Puchłach. Informacje zawarte w karcie ewidencyjnej zabytków (Dział Zabytków Ruchomych, NID).

⁸⁷ Bernhard Plockhorst (1825–1907) – niemiecki malarz, ilustrator. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.



10b. Iwanow Suczkow wg Bernharda Plockhorsta, Chrystus błogosławiący dzieci, 1913, Nosów, cerkiew św. Michała Archaniola. Fot. Agnieszka Szybalska

wielającą tę kompozycję umieszczono w poczytnym tygodniku „Russkij pałomnik” (il. 10a), co z pewnością znacznie przyczyniło się do popularyzacji tego dzieła. Malarskie adaptacje obrazu Plockhorsta odnajdziemy w cerkwiach św. Michała Archaniola w Nosowie (il. 10b)⁸⁸, a także Zaśnięcia Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja Cudotwórcy w Zabłudowie (datowaną na rok 1938)⁸⁹.

Wzory czerpane z dekoracji słynnych cerkwi współczesnych

Kolejnym zjawiskiem charakterystycznym dla malarstwa cerkiewnego 2. połowy XIX i początku XX w. jest wzorowanie się twórców na dziełach zdobiących podówczas

Specjalizował się w litografii oraz w malarstwie portretowym, zwłaszcza dziecięcym. Od 1857 r. w swojej twórczości zwracał się ku tematyce biblijnej; zob. ARIST PANDER, „Plockhorst Bernhard”, w: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker*, t. 27: *Piermaria – Ramsdell*, red. HANS VOLLMER (Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1933), s. 155–156.

⁸⁸ Autorem ikony, namalowanej w 1913 r., jest Iwan Suczkow (sygnatura artysty na odwrocie).

⁸⁹ Ikona z 1938 r., ofiarowana przez dzieci parafii zabłudowskiej; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 352.



11a. *Timofiej Neff,*
Podwyższenie krzyża,
1844–1857, Petersburg, sobór
św. Izaaka Dalmatyńskiego.
Fot. domena publiczna



11b. *Autor nieznany wg Timofieja Neffa,*
Podwyższenie krzyża, 3. ćwierć XIX w.,
Bielsk Podlaski, cerkiew Zmartwychwstania
Pańskiego. Fot. Piotr Jamski

najsłynniejsze współczesne świątynie prawosławne w Imperium Rosyjskim – sobory św. Izaaka Dalmatyńskiego w Petersburgu, Chrystusa Zbawiciela w Moskwie i św. Włodzimierza w Kijowie. Były to obiekty szczególnie ważne ze względu na ich kontekst polityczny, klasę artystyczną i skalę architektury. Budowle te miały odzwierciedlać potęgę Rosji i jej szczególną rolę jako następczyni Bizancjum w chrześcijańskim świecie⁹⁰. W związku z intensyfikacją budownictwa cerkiewnego pojawiła się potrzeba kompleksowych projektów obejmujących bryłę architektoniczną, wyposażenie i dekorację malarską wnętrza.

Jeśli nie liczyć wzniesionego w latach 1801–1811 soboru Matki Bożej Kazańskiej w Petersburgu, jedną z pierwszych budowli sakralnych o wymiarze polityczno-religijnym w Rosji był stołeczny sobór św. Izaaka Dalmatyńskiego (1818–1858)⁹¹. Imponująca pod względem rozmiarów bryła i jej bogate wykończenie miały świadczyć o potędze imperium Romanowów. Malowidła zdobiące wnętrze soboru wykonali w latach 40. XIX w. ówcześni akademicy, m.in. Fiodor Bruni, Karł Briułłow, Wasilij Szebujew, Timofiej Neff, Karł Szejben i Piotr Basin. Część kompozycji malarskich z wnętrza soboru św. Izaaka stała się

⁹⁰ Виктория Гусакова, *Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в. Православие. Самодержавие. Народность* (Moskwa: Издательство „Институт русской цивилизации”, 2014), s. 30.

⁹¹ Zob. Наталия Толмачёва, *Исаакиевский собор* (Санкт-Петербург: Паритет, 2003); Гусакова, *Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в.*, s. 30–31.



11c. Autor nieznany wg Timofieja Neffa,
Podwyższenie krzyża, przełom XIX i XX w.,
Kozany, cerkiew Podwyższenia Krzyża
Pańskiego. Fot. Piotr Jamski

wzorem dla ikonopisarzy. Przykładem ikona świętych Piotra i Pawła według malowidła Timofieja Neffa⁹² z cerkwi św. Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim⁹³ oraz powtórzenia *Podwyższenia krzyża* tegoż artysty (il. 11a) w cerkwiach Zmartwychwstania Pańskiego w Biesku Podlaskim (il. 11b)⁹⁴ i Podwyższenia Krzyża Pańskiego w Kozanach (il. 11c)⁹⁵. Z kolei adaptacje malarskie kompozycji *Zmartwychwstania* Karla Szejbena (il. 12a) można odnaleźć w cerkwiach Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim (il. 12b)⁹⁶, Narodzenia Najświętszej Marii Panny we Włodawie⁹⁷, w Pawłowie Starym (obecnie kaplica rzymsko-katolicka św. Mikołaja Cudotwórcy; il. 12c)⁹⁸ oraz kaplicy cmentarnej pw. Opieki Matki Bożej w Gródku (il. 12d)⁹⁹.

Kolejnym istotnym wydarzeniem była budowa soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie. Świątynia ta miała stać się narodowym pomnikiem zwycięstwa Rosji w wojnie

⁹² Wielkoformatowe malowidła świętych na podłożu ruchomym. Pierwotnie umieszczone były w pierwszym rzędzie ikonostasu. Obecnie ustawione przy wejściu do świątyni (po obu stronach nawy głównej); zob. <https://cathedral.ru/en/posts/10-04-2018> [dostęp 12 IV 2021].

⁹³ Kompilacja dwóch kompozycji Neffa. Ikona namiestna w ikonostasie głównym, ukończonym w 1875 r., wykonanym w Wilnie przez S. Tasselkrauta; autorem ikon był M. Nadieżdzin; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 41.

⁹⁴ Ikona datowana na 3. ćwierć XIX w.; znajduje się w dwukondygnacyjnym kioście (kondygnacja górna), eklektycznym z elementami stylu neoruskiego; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 37–38.

⁹⁵ Ikona datowana na przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 115.

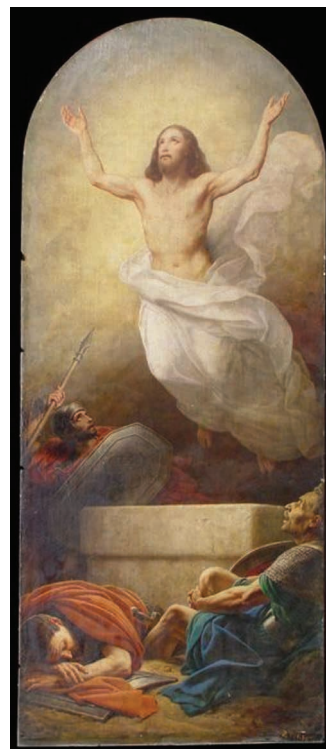
⁹⁶ Ikona z 1894 r., znajduje się w ikonostasie bocznym po stronie północnej; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 41.

⁹⁷ Brak szczegółowych informacji o tej ikonie. Ikonostas wykonany w 1843 r. przez majstra Andrzeja Cieszyńskiego z Warszawy, zdekompletowany po 1945 r. (części boczne z kaplicy wywieziono do Legnicy). Ikonostas z cyklem klasycyzujących obrazów z życia Marii i Chrystusa (malowanych na deskach); zob.: KZSP, t. 8, z. 18, s. 68.

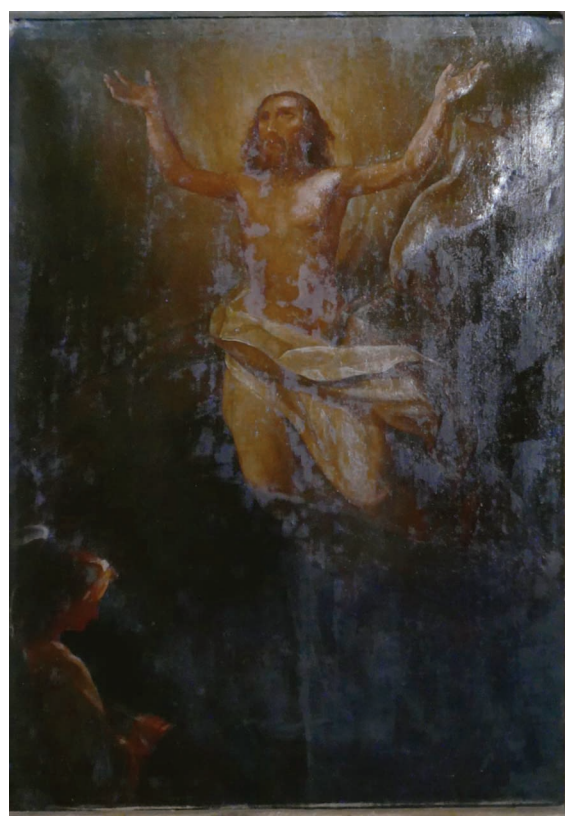
⁹⁸ Ikona datowana na 2. połowę XIX w.; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 202.

⁹⁹ Ikona datowana na przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 79.

12a. Karol Szejben, Zmartwychwstanie, 1844–1854,
Petersburg, sobór św. Izaaka Dalmatyńskiego.
Fot. domena publiczna



12b. Autor nieznany wg Karla Szejbena,
Zmartwychwstanie, 1894, Bielsk Podlaski
cerkiew Michała Archanioła.
Fot. Piotr Jamski



12c. Autor nieznany wg Karla Szejbena,
Zmartwychwstanie, 2. połowa XIX w., Pawłów
Stary, kaplica pw. św. Mikołaja Cudotwórcy.
Fot. Agnieszka Szybalska



12d. Autor nieznany wg Karla Szejbena, Zmartwychwstanie, przełom XIX i XX w., Gródek, prawosławna kaplica cmentarna Opieki Matki Bożej. Fot. Piotr Jamski

z Napoleonem¹⁰⁰. W latach 1850–1880 trwały prace nad dekoracjami malarskimi we wnętrzu, w które zaangażowanych było kilka pokoleń artystów, m.in. Karł Briułłow, Fiodor Bruni, Piotr Basin, Wasilij P. Wierieszczagin, Iwan Kramskoj, Władimir Makowski, Wasilij Surikow, Aleksiej Markow, Nikołaj Koszelew, Jewgraf Sorokin i Henryk Siemiradzki¹⁰¹. Polichromie zdobiące wnętrze świątyni bardzo szybko stały się wzorem dla ikonopisarzy. Przyczyniły się do tego grafika i fotografia, np. wykonane w technice litografii barwnej reprodukcje kompozycji Jewgrafa Sorokina w *Albumie izobrażeń swiatych ikon* z 1894 r., wydanym w Odessie przez Fiesienkę¹⁰². Ikony wzorowane na kompozycjach malarskich z moskiewskiej świątyni znaleźć można zarówno na terenie Imperium Rosyjskiego, jak i poza jego granicami. Badacz sztuki Palechu Anatolij Bakuszyński odnotowuje, że u schyłku XIX w. tamtejsi ikonopisarze stosowali wzory zaczerpnięte z moskiewskiego soboru¹⁰³. Podobnie postępowali twórcy z obwodu wołogodzkiego, czego dowodem są polichromie we wnętrzu cerkwi Wielkiego Męczennika Jerzego Zwycięzcy we wsi Koskowo,

¹⁰⁰ Zob. *Храм Христа Спасителя*, сост. Лидия Полиновская (Москва: Московский рабочий, 1996); Гусакова, *Русское православно-национальное искусство XIX – начала XX в.*, s. 128.

¹⁰¹ Jerzy MALINOWSKI, „Dzieła do świątyni Chrystusa Zbawiciela (храма Христа Спасителя) w Moskwie”, w: *Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego*, red. Jerzy MALINOWSKI, t. 1a: *Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne* (Warszawa-Toruń: Polski Instytut Badań nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2021), s. 365–399.

¹⁰² W albumie odnaleźć można reprodukcje *Zesłania Ducha Świętego* i *Wniebowstąpienia*, które znajdowały się w pendentywach kopuły; zob. *Альбом изображений святых икон издания хромофотографии Е. И. Фесенко в Одессе*, s. nlb.

¹⁰³ Анатолий БАКУШИНСКИЙ, *Искусство Палеха* (Москва-Ленинград: Academia, 1934), s. 86, 100.



13a. Aleksiej Markow, Trójca Święta, 1858–1856, Moskwa, sobór Chrystusa Zbawiciela, fotografia archiwalna.
Fot. ze zbiorów Rosyjskiej Akademii Sztuki Pięknych w Moskwie



13b. Autor nieznany wg Aleksieja Markowa, Trójca Święta, 1909, Grodysławice, kościół Matki Bożej Królowej Świata (dawna cerkiew prawosławna).
Fot. Agnieszka Szybalska



14a. Jewgraf Sorokin, Przemienienie Pańskie, przed 1880, Moskwa, sobór Chrystusa Zbawiciela, rekonstrukcja z lat 90. XX w. Fot. domena publiczna



14b. Autor nieznany wg Jewgrafa Sorokina, Przemienienie Pańskie, 1908 (?), Siemiatycze, cerkiew św. św. Apostołów Piotra i Pawła.
Fot. Agnieszka Szybalska



15a. Jewgraf Sorokin, Zesłanie Ducha Świętego, przed 1880, Moskwa, sobór Chrystusa Zbawiciela, fotografia archiwalna.
Fot. domena publiczna



15b. Autor nieznany wg Jewgrafa Sorokina, Zesłanie Ducha Świętego, między 1875 a 1917, Kodeń, Muzeum Misyjno-Ornitologiczne.
Fot. Agnieszka Szybalska

na których przedstawiono m.in. grupę Deesis według malowidła Nikołaja Koszelewa z wnętrza tamburu kopuły moskiewskiego soboru¹⁰⁴.

Analogie do kompozycji malowideł z soboru Chrystusa Zbawiciela spotykamy również na terenach dawnych zachodnich guberni Imperium Rosyjskiego. Na przykład adaptacje kompozycji *Trójcy Świętej* Aleksieja Markowa (il. 13a) odnajdujemy w cerkwi Ścięcia Głowy św. Jana Chrzciciela w Szczytach-Dzięciołowie¹⁰⁵ i w Grodysławicach (obecnie kościół rzymsko-katolicki Matki Bożej Królowej Świata; il. 13b)¹⁰⁶. Odnotować można również

¹⁰⁴ W literaturze pojawiają się rozbieżności odnośnie do daty budowy świątyni. Strona http://parishes.mrezha.ru/parish_history.php?id=895 podaje rok 1875, a http://parishes.mrezha.ru/parish_history.php?id=895 – 1895 [dostęp 29 III 2020]. Za autorów polichromii w dolnej części świątyni uznaje się mistrzów z miasta Tot'ma (obwód wołogodzki), a górnej malarzy z Wielkiego Ustiuga – Pantielejmona Kostrowa i Pawła Żyliny; zob. <http://www.severinform.ru/rodnoj-kraj/articles/937.htm> [dostęp 12 II 2021].

¹⁰⁵ Ikona znajduje się w zwieńczeniu ikonostasu datowanego na 1885 r. zob.; KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 230.

¹⁰⁶ Cerkiew prawosławna wybudowana w 1909 r.; zob. Paulina CYNALEWSKA-KUCZMA, *Architektura cerkiewna Królestwa Polskiego narzędziem integracji z Imperium Rosyjskim* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004), s. 135.



16a. Jewgraf Sorokin, Wniebowstąpienie Pańskie, przed 1880, Moskwa, sobór Chrystusa Zbawiciela, rekonstrukcja z lat 90. XX w. Fot. domena publiczna



16b. Autor nieznany wg Jewgrafa Sorokina, Wniebowstąpienie Pańskie, 1908 (?), Siemiatycze, cerkiew św. św. Apostołów Piotra i Pawła. Fot. Agnieszka Szybalska

naśladownictwo scen Jewgrafa Sorokina z pendentywów kopuły moskiewskiego soboru. Kompozycja *Przemienienie Pańskie* (il. 14a) stanowiła wzór dla nieznanego dziś twórcy ikon znajdujących się w cerkwiach Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Kleszczelach, św. św. Kosmy i Damiana w Anusinie (parafia Telatycze)¹⁰⁷, św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Siemiatyczach (il. 14b)¹⁰⁸, Zaśnięcia Najświętszej Panny Marii i św. Mikołaja Cudotwórcy w Zabłudowie¹⁰⁹, tylko dolną partię tej kompozycji powtórzono w soborze Przemienienia Pańskiego w Lublinie¹¹⁰. Kolejne powtórzenia, tym razem *Zesłania Ducha Świętego* Sorokina (il. 15a), odnaleźć można w cerkwi Świętej Trójcy w Tarnogrodzie¹¹¹, w soborze Przemienienia Pańskiego w Lublinie¹¹² i na wystawie historycznej w Muzeum Misyjno-Ornitologicznym w Kodniu¹¹³ (jako eksponat pocerkiewny; il. 15b). Ikony wzorowane na

¹⁰⁷ Cerkiew do 1839 unicka, później prawosławna; obecna zbudowana w 1903 r. Ikonostas eklektyczny, zapewne współczesny budowie; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 76.

¹⁰⁸ Ikona znajduje się w drugim rzędzie ikonostasu (informacja z karty ewidencyjnej zabytku, Dział Zabytków Ruchomych, NID). Ikonostas z 1908 r. wykonany w Grodnie, w nim ikony z początku XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 70.

¹⁰⁹ Ikona umieszczona jest we fryzie ikonostasu datowanego na połowę XIX w.; zob.: KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 351.

¹¹⁰ Fundacja parafianina Teodora z 1907 r.; malowała Serafinowa, stolarz A. Makarow (informacja z karty ewidencyjnej zabytku, Dział Zabytków Ruchomych, NID).

¹¹¹ Cerkiew wzniesiona w latach 1870–1875. W 1875 przemieniona na prawosławna; zob.: KZSP, t. 8: *Województwo lubelskie*, red. Ryszard BRYKOWSKI, Ewa SMULIKOWSKA, Zofia WINIARZ, z. 3: *Powiat biłgorajski*, oprac. Michalina KWICZAŁA, Katarzyna SZCZEPKOWSKA, Ryszard BRYKOWSKI (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1960), s. 31.

¹¹² Wyrób fabryczny, oleodruk, papier, deska (informacja z karty ewidencyjnej zabytku, Dział Zabytków Ruchomych, NID).

¹¹³ Świątynia w latach 1875–1917 pełniła funkcję cerkwi prawosławnej; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 110.

17a. Henryk Siemiradzki,
Wieczera Pańska, 1880,
Moskwa, sobór Chrystusa
Zbawiciela, fotografia
archiwalna. Repr. wg
История Храма Христа
Спасителя, [https://
toptigki.livejournal.com/
36691.html](https://toptigki.livejournal.com/36691.html)



17b. Autor nieznaný
wg Henryka
Siemiradzkiego, Wieczera
Pańska, 4. ćwierć XIX w.,
Topilec, cerkiew
św. Mikołaja Cudotwórcy.
Fot. Dział Zabytków
Ruchomych, NID



17c. Autor nieznaný
wg Henryka
Siemiradzkiego, Wieczera
Pańska, 1912 (?), Biszcza,
kościół Najświętszego Serca
Pana Jezusa (dawna
cerkiew prawosławna).
Fot. Agnieszka Szybalska





18a. Wiktor Wasniecowa, Ukrzyżowanie, 1885–1896, Kijów, sobór św. Włodzimierza. Fot. Agnieszka Szybalska



18b. Iwan Wolski wg Wiktora Wasniecowa, Ukrzyżowanie, 1909, Jabłeczna, cerkiew św. Onufrego. Fot. Agnieszka Szybalska



19a. Wiktor Wasnecow, Sąd Ostateczny, 1885–1896,
Kijów, sobór św. Włodzimierza. Fot. Agnieszka Szybalska



19b. Iwan Wolski wg Wiktora Wasnecowa, Sąd Ostateczny, 1909,
Jabłeczna, cerkiew pw. św. Onufrego. Fot. Agnieszka Szybalska



20a. Wiktor Wasniecowa, Matka Boża z Dzieciątkiem,
1885–1896, Kijów, sobór św. Włodzimierza.
Fot. Agnieszka Szybalska

Wniebowstąpieniu Pańskim tegoż malarza (il. 16a) odnajdziemy w cerkwiach św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Siemiatyczach (il. 16b)¹¹⁴, św. św. Kosmy i Damiana w Anusinie (parafia Telatycze)¹¹⁵, cmentarnej cerkwi pw. Świętych Niewiast Niosących Wonności w Lublinie¹¹⁶ oraz w Czulczycach (obecnie kościół rzymsko-katolicki św. Rocha)¹¹⁷.

¹¹⁴ Ikona znajduje się w drugim rzędzie ikonostasu (informacja z kraty ewidencyjnej zabytku, Dział Zabytków Ruchomych, NID). Ikonostas z 1908 r., wykonany w Grodnie, w nim ikony z początku XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 70.

¹¹⁵ Cerkiew do 1839 unicka, później prawosławna. Obecna zbudowana została w 1903 r., ikonostas eklektyczny, najpewniej współczesny budowie; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 76.

¹¹⁶ Wcześniej cerkiew nosiła wezwanie św. Andrzeja Stratiłata i św. Męczennicy Marii. Świątynia ufundowana przez Andrieja Diejkuna, wznoszona w latach 1902–1903. Ikonostas wykonano w Moskwie w pracowni Borisowa za 975 rubli; ikony pochodzą z moskiewskiej pracowni firmy Niemirowa-Kołodkina; zob. Kirił SOKÓŁ, Aleksander SOSNA, *Cerkwie w centralnej Polsce 1815–1915* (Białystok: Fundacja Sąsiedzi, 2011), s. 67.

¹¹⁷ Dawniej cerkiew prawosławna św. Aleksego. Obecna zbudowana w 1905 r., w miejscu drewnianej z 1788 (od 1875 prawosławnej); po 1945 kościół parafialny rzymsko-katolicki; zob. KZSP, t. 8, z. 5, s. 27.



20b. Autor nieznany wg Wiktora Wasniecowa, Matka Boża z Dzieciątkiem, pocz. XX w., Zabłocie, cerkiew pw. św. Mikołaja. Fot. Agnieszka Szybalska



20c. Autor nieznany wg Wiktora Wasniecowa, Matka Boża z Dzieciątkiem, między 1875 a 1917, Kodeń, Muzeum Misyjno-Ornitologiczne. Fot. Agnieszka Szybalska

Kolejnym przykładem powielanej kompozycji malarskiej z soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie jest *Wieczera Pańska* Henryka Siemiradzkiego (il. 17a)¹¹⁸. Jej adaptacje malarzkie odnajdziemy w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu (il. 17b)¹¹⁹ i w Biszczy

¹¹⁸ Propozycję namalowania Ostatniej Wieczery nad ołtarzem głównym w soborze Chrystusa Zbawiciela Siemiradzki otrzymał wiosną 1877 r. Malowidło to było uznane przez krytykę za jedno z najlepszych jego dzieł. W 1885 r. na skutek działania wilgoci rozpoczął się proces niszczenia polichromii. Na początku XX w. zostało ono zrekonstruowane przez Wasilija Sawińskiego, który posłużył się archiwalnymi fotografiami, kartonami i zachowanymi fragmentami; zob. Paweł KLIMOW, „Henryka Siemiradzkiego szkice malowideł dla soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie”, tłum. Dariusz Konstantynów, *Biuletyn Historii Sztuki* 55, nr 1 (1993), s. 68, 71–72. O powtórzeniu kompozycji Siemiradzkiego w ikonostasie dawnej cerkwi Matki Bożej Pokrowy w Kozienicach wspomina Agnieszka Groniek; zob. Agnieszka GRONEK, „Ikonostas w cerkwi wojskowej w Kozienicach. Zabytek na tle dziejowym”, w: *Cerkiew w drodze*, red. Marzanna KUCZYŃSKA (Białystok: Akademia Supraska, Fundacja „Oikonomos”, 2015), s. 63 (Latopisy Akademii Supraskiej, 6).

¹¹⁹ Ikonostas datowany na 4. ówierc XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 250–251.



21a. Michaił Niestierow, Chrzest Chrystusa w Jordanii, 1898, Kijów, sobór św. Włodzimierza.

Repr. wg С. Кульженко, Собор Святого равноапостольного князя Владимира в Киеве, s. 107



21b. Iwan Wolski wg Michaiła Niestierowa, Chrzest Święty, 1909, Jabłeczna, cerkiew św. Onufrego.

Fot. Agnieszka Szybalska

(obecnie kościół rzymsko-katolicki Najświętszego Serca Pana Jezusa; il. 17c)¹²⁰. O popularności tego malowidła Siemiradzkiego poza granicami Rosji świadczyć może jego adaptacja malarska wykonana przez japońską ikonopisarkę Rin Yamashitę w 1903 r.¹²¹

Wydarzeniem architektonicznym o wymiarze społeczno-kulturowym i religijnym, które odbiło się szerokim echem nawet w najdalszych zakątkach Imperium Rosyjskiego, była budowa soboru św. Włodzimierza w Kijowie. Prace budowlane i wykończeniowe zamierzano ukończyć na obchody dziewięćsetlecia chrztu Rusi, który świątynia miała upamiętniać. W 1885 r. projekt dekoracji ściennych opracował Adrian Prachow – historyk, archeolog i wybitny znawca sztuki staroruskiej. Do realizacji zaprosił wybitnych twórców współczesnych – Wiktora Wasniecowa, Michaiła Niestierowa, Michaiła Wrubiela, Niko-

¹²⁰ Cerkiew wzniesiono w 1912 r.; po 1919 kościół rzymsko-katolicki; zob. KZSP, t. 8, z. 3, s. 4.

¹²¹ Ikona znajduje się w Muzeum Sztuki Kasama Nichidō w Kasama (prefektura Ibaraki); zob. SUZUKI, „Icons in Japan Painted by Rin Yamashita”, s. 64–65. Rin Yamashita, przechodząc na prawosławie, odbyła podróż do Rosji, gdzie uczyła się pisania ikon. Jej twórczość na obszarze Japonii zdaje się łączyć z ekspansją prawosławia poza Imperium Rosyjskie, m.in. za sprawą działalności misyjnej Cerkwi na Dalekim Wschodzie; zob. PIOTR PASZKIEWICZ, *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999), s. 223–247.



21c. Autor nieznanym wg Michaiła Niestierowa, Chrzest Święty, 1912 (?), Biszczka, kościół Najświętszego Serca Jezusowego (dawna cerkiew prawosławna). Fot. Agnieszka Szybalska

łaja Gie, braci Aleksandra i Pawła Swiedomskich, Wilhelma Kotarbińskiego¹²². Wiodąca rola w tworzeniu malowideł należała do Wasniecowa. Od Prachowa otrzymał on zlecenie na realizację polichromii wyrażającej ideały religijne, etyczne i estetyczne swoich czasów, a przy tym „nowoczesnej” w aspekcie plastycznym¹²³. W rezultacie Wasniecow stworzył modernistyczne kompozycje nawiązujące do malarstwa bizantyjskiego.

Dekoracja malarska wnętrza Soboru Włodzimierskiego szybko stała się wzorem dla innych twórców, a w jej popularyzacji z pewnością miały udział wysokiej jakości fotografie polichromii sporządzone w 1897 r. przez studio Gienricha Łazowskiego i sprzedawane w formie pamiątkowego albumu¹²⁴. Oleg Tarasow odnotowuje, że zdjęcia Łazowskiego były wykorzystywane jako wzory kompozycyjne przez ikonopisarzy z Palechu¹²⁵. Podobne znaczenie można przypisać albumowi wydanemu przez Stiefana Kulżenkę w 1898 r. w Kijowie¹²⁶. Książka ta składała się z litografii, litografii barwnych i fotografii odwzorowujących malowidła z wnętrza soboru św. Włodzimierza. Wyróżnia ją jednak obecność

¹²² Zob. В. Киркевич, *Володимирський Собор у Києві* (Київ: Техніка, 2004) (Національні святині України); Дмитро Степовик, *Володимирський собор: історія, архітектура, малярство собору у Києві* (Київ: Дніпро, 2015).

¹²³ ГУСАКОВА, *Русское православное-национальное искусство XIX – начала XX в.*, s. 57.

¹²⁴ *Собор святого великого князя Владимира в г. Киеве. Альбом фотографа Г. Лазовского* (Киев: Изд. Г. Лазовского, Б. Вилькошевского, [1897]).

¹²⁵ ТАРАСОВ, *Икона и благочестие*, s. 295–296.

¹²⁶ *Собор Святого князя Владимира в Киеве* (Киев: Изд. Стефан Васильевич Кульженко, 1898).



22a. Michail Niestierow, Boże Narodzenie, Kijów, sobór św. Włodzimierza, 1898. Repr. wg С. Кульженко, Собор Святого равноапостольного князя Владимира в Киеве, s. 105

opisów i motywów ornamentalnych, a przede wszystkim precyzja wykonania i różnorodność zastosowanych technik fotograficznych i litograficznych.

W XIX w. polichromie z kijowskiej świątyni, zwłaszcza kompozycje Wasniecowa, stanowiły wzór dla twórców malowideł ściennych dekorujących cerkwie prawosławne. Ich powtórzenia odnajdziemy w cerkwi Zmartwychwstania Pańskiego w Moskwie na Sokolnikach i św. Andrzeja w rosyjskiej pustelni na górze Atos¹²⁷. Szereg adaptacji malarskich dzieł Wasniecowa odnaleźć można również w cerkwiach Podlasia i Lubelszczyzny. Przykładem są polichromie ścienne w cerkwi św. Onufrego w monasterze w Jabłecznej. W 1907 r. w pendentywach tamtejszej kopuły malarz D. P. Nowogrodzki wykonał przedstawienia ewangelistów na wzór analogicznych kompozycji Wasniecowa, a dwa lata później Iwan Wolski stworzył tam kolejne elementy dekoracji ściennych, w których, jak poprzednik, posłużył się kompozycjami rosyjskiego mistrza, tym razem *Ukrzyżowaniem* (il. 18a-b) i *Sądem Ostatecznym* (il. 19a-b)¹²⁸.

¹²⁷ Oleg TARASOV, „The Russian Icon and the culture of the modern. The renaissance of popular icon painting in the reign of Nicholas II”, *Experiment / эксперимент: A Journal of Russian Culture*, nr 7 (2001), s. 76; Id., *Модерн и древние иконы*, s. 29, 43.

¹²⁸ KZSP, t. 8, z. 2, s. XLVII.



22b. Autor nieznany wg Michaiła Niestierowa, Boże Narodzenie, koniec XIX w., Nosów, cerkiew św. Michała Archaniola. Fot. Agnieszka Szybalska

Za jedną z popularniejszych kompozycji Wasniecowa z Soboru Włodzimierskiego można uznać pełnopostaciowe ujęcie Matki Bożej z Dzieciątkiem (il. 20a). Przykłady powtórzeń malarskich tego wyobrażenia odnajdziemy na ikonach namiestnych w ikonostasach z cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny we Włodawie, Przemienienia Pańskiego w Topolanach¹²⁹, św. św. Piotra i Pawła w Maleszach¹³⁰, św. św. Piotra i Pawła w Rajsku¹³¹, św. Mikołaja w Zabłociu (il. 20b)¹³², Narodzenia św. Jana Chrzciciela w Nowej Woli¹³³, Świętej Trójcy w Tarnogrodzie¹³⁴ oraz na wystawie historycznej w Muzeum

¹²⁹ Ikona z ikonostasu, wymieniona wraz z ikoną Chrystusa Pantokratora wg Wasniecowa. Elementy ikonostasu datowane są na XIX i przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 254.

¹³⁰ Ikona namiestna w ikonostasie. Ikonostas z użyciem reliktyw dawnego, datowany na 4. ćwierć XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 154.

¹³¹ Ikona namiestna z lat 70. XX w. lub z ok. 1912 r., przemalowana w latach 70. XX w. Wymieniona jest razem z ikoną Chrystusa Pantokratora, również wg Wasniecowa. Obie znajdują się w ikonostasie datowanym na ok. 1910, który został translokowany wraz z cerkwią z Poturzyna (woj. lubelskie); zob.: KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 194–195.

¹³² Ikona w ikonostasie, datowana na początek XX w.; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 243–244.

¹³³ Ikona w ikonostasie, zapewne współczesna strukturze ikonostasu z 1908 r.; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 155.

¹³⁴ Cerkiew wzniesiona w latach 1870–1875. W roku ukończenia budowy przemieniona na prawosławną; zob. KZSP, t. 8, z. 3, s. 31.



23a. Michail Niestierow, *Zmartwychwstanie*, 1898, Kijów, sobór św. Włodzimierza. Repr. wg С. Кульженко, Собор Святого равноапостольного князя Владимира в Киеве, s. 99

Misyjno-Ornitologicznym w Kodniu¹³⁵ (jako eksponat pocerkiewny; il. 20c). Poza tym *Matka Boża z Dzieciątkiem* Wasniecowa jest umieszczona w feretronie w cerkwi Opieki Matki Bożej w Choroszczu¹³⁶, a inna jego kompozycja – *Matka Boża tronująca z Dzieciątkiem* – została powtórzona w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu¹³⁷. Ponadto w Topilcu i Choroszczu odnaleźć można adaptacje malarskie *Modlitwy w Ogrójcu* Wiktora Wasniecowa¹³⁸.

Kolejnym malarzem, którego kompozycje z soboru Włodzimierskiego wielokrotnie naśladowano, był Michail Niestierow, posługujący się stylem w pewnym stopniu zbliżonym do stylu Wasniecowa. Za wzór przez ikonopisarzy przyjęty został m.in. *Chrzest Chrystusa* (il. 21a). Jego powtórzenia odnaleźć można w cerkwiach św. Proroka Eliasza w Białymstoku¹³⁹, św. Onufrego w Jabłecznej (il. 21b)¹⁴⁰ oraz w dawnej cerkwi prawosławnej w Biszczy (il. 21c). Powielanymi wzorami stały się również sceny *Bożego Naro-*

¹³⁵ Świątynia od 1875 do 1917 r. pełniła funkcję cerkwi prawosławnej; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 110.

¹³⁶ Ikona znajduje się w feretronie datowanym na początek XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 27.

¹³⁷ Obraz datowany na przełom XIX i XX w. (po 1893); zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 251.

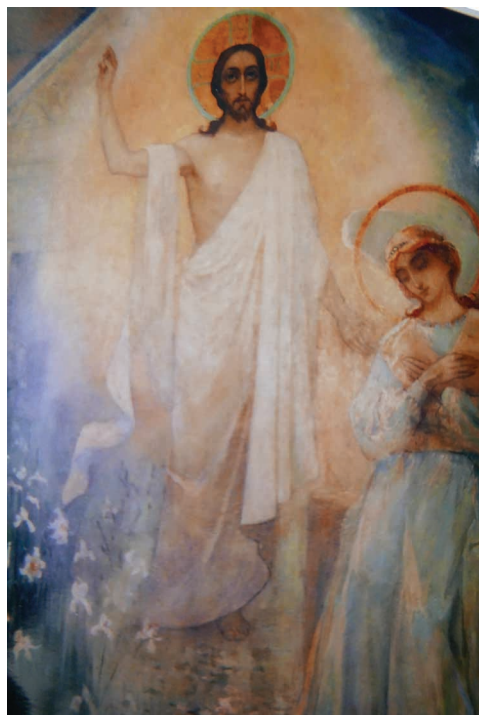
¹³⁸ Zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. L.

¹³⁹ Zob. KZSP.SN, t. 12, z. 2, s. 85.

¹⁴⁰ Brak źródeł pozwalających stwierdzić, czy autorem tego przedstawienia był D. P. Nowogrodzki, czy Iwan Wolski; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. XLVII.



23b. Autor nieznany wg Michaiła Niestierowa,
Zmartwychwstanie, przełom XIX i XX w. (?),
Gródek, cerkiew Matki Bożej Opiekuńczej.
Repr. wg Katalog inwentarza: cerkiew
prawosławna pw. Narodzenia Najświętszej Marii
Panny w Gródku, s. 87



23c. Michaił Awiłow
wg Michaiła Niestierowa,
Zmartwychwstanie,
1910, Białystok,
sobór św. Mikołaja Cudotwórcy.
Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID

dzenia (il. 22a) i Zmartwychwstania (il. 23a). Adaptacje malarskie pierwszej z wymienionych kompozycji znajdują się w cerkwiach św. Michała Archanioła w Nosowie (il. 22b)¹⁴¹ i św. Proroka Eliasza w Białymstoku¹⁴². Powtórzenia drugiej – w cerkwiach św. Jana Teologa w Chełmie¹⁴³, Opieki Matki Bożej w Gródku (il. 23b)¹⁴⁴, św. Proroka Eliasza¹⁴⁵ oraz w soborze św. Mikołaja Cudotwórcy w Białymstoku (il. 23c)¹⁴⁶. Wzorami dla malarzy były też wizerunki świętych Niestierowa, czego przykładem jest ikona św. Olgi Kijowskiej w cerkwi w Toplicu (pierwotnie w ikonostasie)¹⁴⁷. W dawnej cerkwi w Horbowie (obecnie kościół rzymsko-katolicki Przemienienia Pańskiego) odnaleźć można również adaptację malarską jego *Matki Bożej z Dzieciątkiem* (il. 24a-b)¹⁴⁸.

¹⁴¹ Ikona datowana na koniec XIX w.; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 196.

¹⁴² Zob. KZSP.SN, t. 12, z. 2, s. 85.

¹⁴³ Cerkiew wybudowana w latach 1848–1852 r. z funduszu państwowego. Ikonostas i dwa ołtarzyki boczne datowane są na 3. ćwierć w XIX w.; zob. KZSP, t. 8, z. 5, s. 22–23.

¹⁴⁴ Brak szczegółowych informacji o tej ikonie (zapewne z przełomu XIX i XX w.). Cerkiew cmentarna wybudowana w 1862 r.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 78–79.

¹⁴⁵ Zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 85.

¹⁴⁶ Jest to polichromia ścienna autorstwa malarza Michaiła Awiłowa wykonana w 1910 r. Stanowi ona jedyny zachowany fragment pierwotnych polichromii wewnątrz świątyni. Malowidło znajduje się na ścianie wschodniej części ołtarzowej; zob. Joanna KOTYŃSKA-STETKIEWICZ, „Sobór katedralny pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Białymstoku”, *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, nr 17 (2011), s. 52–53.

¹⁴⁷ Obraz datowany na przełom XIX i XX w. (po 1893); zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 251–252.

¹⁴⁸ Ikona pochodząca z wyposażenia pocerkiwnego, datowana na okres po 1901 r. W KZSP pojawia się informacja,



24a. Michaił Niestierow, Matka Boża z Dzieciątkiem, 1898, Kijów, sobór św. Włodzimierza. Repr. wg С. Кульженко, Собор Святого равноапостольного князя Владимира в Киеве, s. 109



24b. Autor nieznany wg Michaiła Niestierowa, Matka Boża z Dzieciątkiem, po 1901, Horbów, kościół Przemienienia Pańskiego (dawniej cerkiew prawosławna). Fot. Agnieszka Szybalska

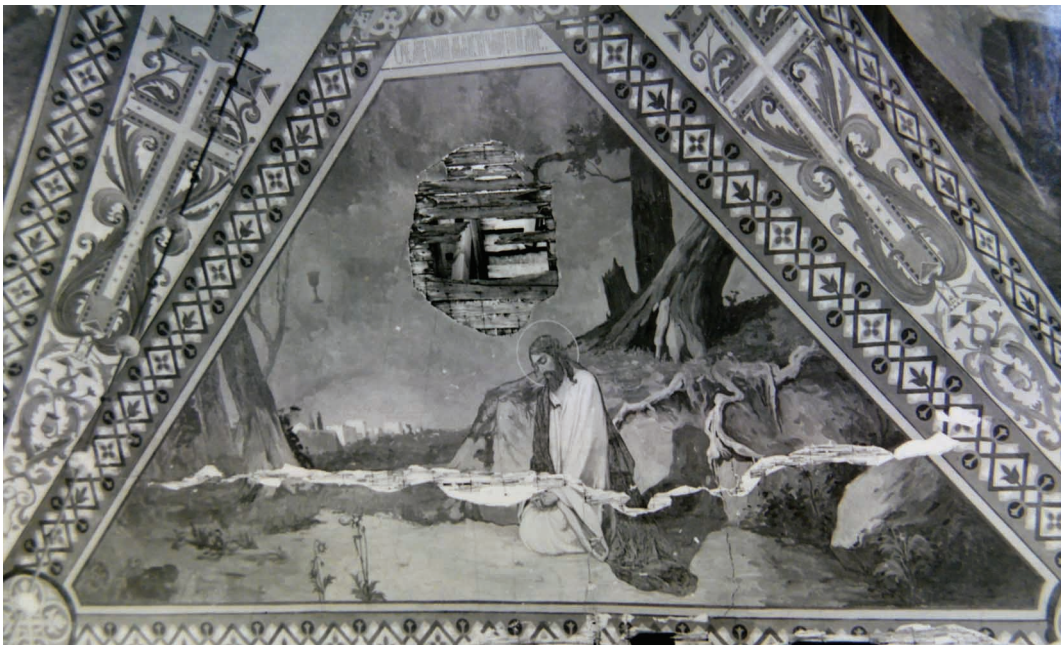
Powielane były też kompozycje innych malarzy uczestniczących w tworzeniu malarzkiego wystroju kijowskiego soboru, np. Wilhelma Kotarbińskiego, którego *Modlitwa w Ogrójcu* (il. 25a) znalazła powtórzenie w niezachowanych do dziś polichromiach na sklepieniu cerkwi Trójcy Świętej w Dubience (il. 25b).

Biorąc pod uwagę wielość przykładów adaptacji malarskich polichromii z cerkwi św. Włodzimierza w Kijowie, można stwierdzić, że zgodnie z pragnieniem Prachowa stały się one wzorem rosyjskiej sztuki narodowej. Świadczy o tym również fakt, że Komitet Troski o Malarstwo Ikonowe (Комитет попечительства о русской иконописи) włączył do programu nauczania w szkołach dla ikonopisarzy kopiowanie kompozycji Wasniecowa

że obraz nawiązuje do przedstawienia Matki Bożej Michaiła Wrubiela z soboru św. Włodzimierza w Kijowie; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. LVII. W rzeczywistości ikona powtarza kompozycję Michaiła Niestierowa.



25a. Wilhelm Kotarbiński, Modlitwa w Ogrójcu, ok. 1900,
Kijów, sobór św. Włodzimierza. Fot. Agnieszka Szybalska



25b. Autor nieznanego wg Wilhelma Kotarbińskiego, Modlitwa w Ogrójcu, lata 30 XX w.,
niezachowane malowidło ściennie, Dubienka, cerkiew Trójcy Świętej.
Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID

i Niestierowa¹⁴⁹. Interesującą kwestią pozostaje również naśladownictwo malowideł ściennych z soboru Włodzimierskiego w kręgu kultury greko-katolickiej poza Imperium Rosyjskim. Na przykład na scenach z przedstawieniem św. Ołgi Kijowskiej i św. Włodzimierza Wiktora Wasniecowa wzorował się ukraiński malarz Pawło Zaporizskij, tworząc w 1925 r. wraz z artelem malarskim „Widrodzenia” (Відродження, Odrodzenie) malowidła ścienne w cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w Szczawnem koło Komańczy¹⁵⁰.

Wzory czerpane z ilustracji książkowych

Już w XVII w. rosyjscy ikonopisarze posługiwali się wzorami graficznymi zaczerpniętymi z Biblii ilustrowanych. Zjawisko to miało swoją kontynuację w 2. połowie XIX i na początku XX w. Szczególne znaczenia nabrały wówczas współczesne wzory, przede wszystkim Biblia w obrazach Juliusa Schnorra von Carolsfeld i ilustracje biblijne Gustave’a Dorégo. Zarówno ilustracje Schorra von Carolsfeld, jak i Dorégo wydawane były również w Rosji. W latach 60. XIX w. petersburskie wydawnictwo kartograficzne Aleksieja Iljina i wydawnictwo Wasilija Henkla publikowały w częściach cykl *Die Bibel in Bildern* Juliusa Schnorra von Carolsfeld¹⁵¹. Wśród rosyjskich wydawców popularnością cieszyła się również seria rycin biblijnych Gustave’a Dorégo. Przykładem jest Biblia dla dzieci w opracowaniu Aleksandra Sokołowa, zawierająca czterdzieści rycin według Dorégo i Bernharda Plockhorsta, wydana w kilku edycjach przez oficynę Ignatija Tuzowa w Petersburgu¹⁵². W 1906 r. wydawnictwo to opublikowało także album z 230 rycinami Dorégo o treściach biblijnych¹⁵³. Kolejnym przykładem popularnego ilustrowanego wydawnictwa jest *Biblija w risunkach znamenitogo chudożnika Gustawa Dore* z 1897 r.¹⁵⁴ Biblię zawierającą ilustracje tegoż artysty drukowało również wydawnictwo Maurycego Wolffa¹⁵⁵. Udział w propagowaniu rysunków francuskiego artysty miała także Synodalna Typografia, wielokrotnie wydająca Biblię z rycinami jego autorstwa¹⁵⁶.

¹⁴⁹ TARASOV, „The Russian Icon and the culture of the modern”, s. 79. Id., *Модерн и древние иконы*, s. 19.

¹⁵⁰ Wysokiej klasy artel malarski z siedzibą w Przemysłu działał w latach 20. i 30. XX w. na terenie Łemkowszczyzny i poza nią. Twórcy, którzy pracowali pod tym szyldem: Borys Palij Nejiło, Pawło Zaporozskij vel Zaporizskij, Pawło Kowżun, Mykoła Prasyćkyj, Jurko Krych i Semen Ostapczuk, byli wykształconymi malarzami, oficerami i żołnierzami Armii Ukraińskiej Republiki Ludowej; zob. Jerzy TUR, „Architektura cerkiewna”, w: Jarosław GIEMZA, *Cerkwie i ikony Łemkowszczyzny* (Rzeszów: Libra, 2017), s. 300–301.

¹⁵¹ KZSP.NS, t. 12, z. 4, s. LXXXIII–LXXXIV.

¹⁵² *Священная история в простых рассказах для чтения в школе и дома. Ветхий и Новый Завет. Составил протоиерей Александр Соколов. С 40 рисунками по оригиналам Доре и Плокгорста и с 109 политипажамми в тексте* (С.-Петербург: И. Л. Тузов, 1896).

¹⁵³ *Библейский Альбом. Полное собрание 230 картин к Библии знаменитого художника Густава Дорэ. С указанием в каком месте Библии описывается событие изображенное на рисунке* (С.-Петербург: И. Л. Тузов, 1906).

¹⁵⁴ *Библия в рисунках знаменитого художника Густава Дорэ. 200 рисунков с указанием, где в Библии повествуется то событие, которое иллюстрирует рисунок* (С.-Петербург: издание Спб. Акционерного общества печатного дела „Издатель”, 1897).

¹⁵⁵ *Библия или священные книги Ветхого и Нового завета. Русский перевод исполненный святейшим Правительствующим синодом. С 230 рисунками Густава Доре*, t. 1–3 (С.-Петербург-Москва: Издание книгопродавца-типографа Маврикия Осиповича Вольфа, 1876–1878); *Библия в картинах. Полное собрание 230 картин к Ветхому и Новому завету художника Густава Доре в подлинных гравюрах на дереве Паннемакера, Пизана, Гюреля и др.* (С.-Петербург-Москва: т-во М. О. Вольф, 1909).

¹⁵⁶ *Библия или Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с параллельными местами. С 208 иллюстрациями Г. Доре. Издание второе, вновь просмотренное* (Санктпетербург: Синодальная типография, 1892) i kolejne wydania do 1916 r.



26a. Julius Schnorr von Carolsfeld,
Bóg Ojciec jako stwórca świata, 1860,
ilustracja z serii Die Bibel in Bildern.
Fot. domena publiczna



26b. Autor nieznaný wg Juliusa Schnorra von Carolsfeld,
Bóg Ojciec, przełom XIX i XX w., Wasilków, cerkiew
św. św. Apostołów Piotra i Pawła. Fot. Piotr Jamski



27a. Julius Schnorr von Carolsfeld, Wniebowstąpienie, 1860, ilustracja z serii *Die Bibel in Bildern*.
Fot. domena publiczna



27b. Autor nieznany wg Juliusa Schnorra von Carolsfeld, Wniebowstąpienie, 1864, Bielsk Podlaski, cerkiew Michała Archaniola.
Fot. Piotr Jamski



27c. Autor nieznany wg Juliusa Schnorra von Carolsfeld, Wniebowstąpienie, 3. ćwierć XIX w., Orla, cerkiew św. św. Cyryla i Metodego.
Fot. Piotr Jamski

Wydaje się, że pomimo dużej liczby wydawnictw z ilustracjami Dorégo większą popularność wśród ikonopisarzy zyskała seria rycin *Die Bibel in Bildern* Schnorra von Carolsfeld. Zapewne wyrastającą z tradycji renesansu stylistykę tego nazareńczyka można było dużo łatwiej dostosować do formuły malarstwa ikonowego. Jednym z przykładów adaptacji jego przedstawienia Boga Ojca jako stwórcy świata (il. 26a) jest polichromia w kopule cerkwi Wielkiego Męczennika Jerzego Zwycięzcy w Koskowie. W kompozycji tej dodany



28a. Julius Schnorr von Carolsfeld,
Zwiastowanie, 1860, ilustracja z serii
Die Bibel in Bildern.
Fot. domena publiczna



28b. Autor nieznany wg Juliusa Schnorra von Carolsfeld,
Zwiastowanie, 3. ćwierć XIX w., Orla, cerkiew św. św. Cyryla
i Metodego. Fot. Piotr Jamski

jest element niewystępujący na oryginalnej rycinie – gołębica Ducha Świętego (niewykluczone, że w obiegu była również rosyjska wersja ilustracji)¹⁵⁷. W świątyni w Koskowie znajdują się także polichromie ścienne, będące adaptacjami malarskimi następujących ilustracji z tej serii: *Nawiedzenie św. Elżbiety*, *Kazanie św. Jana*, *Ukamienowanie św. Szczepana*, *Wypędzenie złych duchów*¹⁵⁸. Oleg Tarasow podaje przykład kompilacji dwóch rycin Schnorra von Carolsfeld – *Eliasz karmionego przez kruki* oraz *Wniebowzięcia św. Eliasza* – w ikonie W. A. Chochłowa z Palechu (początek XX w.)¹⁵⁹. Już Bakuszyński zwracał uwagę na fakt, że wśród ikonopisarzy z obwodu włodzimierskiego (najpierw w Msterze

¹⁵⁷ Za autorów polichromii w dolnej części świątyni uznaje się mistrzów z Tot'my, a górnej malarzy z Wielkiego Ustiuga – Pantielejmona Kostrowa i Pawła Żylina; zob. <http://www.severinform.ru/rodnoj-kraj/articles/937.htm> [dostęp 12 II 2021].

¹⁵⁸ Fotografie malowideł zob. <https://www.facebook.churchkoskovo/>; oraz film ukazującym malowidła we wnętrzu świątyni zob. <https://www.youtube.com/watch?v=iRnceQarHoM> [dostęp 29 III 2021].

¹⁵⁹ ТАРАСОВ, *Икона и благочестие*, s. 309.



29a. Julius Schnorr von Carolsfeld, Boże Narodzenie, 1860, ilustracja z serii *Die Bibel in Bildern*. Fot. domena publiczna



29b. Autor nieznany wg Juliusa Schnorra von Carolsfeld, Boże Narodzenie, 3. ćw. XIX w., Orla, cerkiew św. św. Cyryla i Metodego. Fot. Piotr Jamski

i Chołuju, a później Palechu) popularne były kompozycje religijne artystów zachodnioeuropejskich, głównie niemieckich, takich jak Schnorr von Carolsfeld i Plockhorst¹⁶⁰. Aż do lat 90. XIX w. z ilustracji tych autorów korzystał ceniony na petersburskim dworze warsztat Nikołaja Sofonowa z Palechu¹⁶¹. Dodatkowo o znaczącym zasięgu oddziaływania ilu-

¹⁶⁰ Бакушинский, *Искусство Палеха*, s. 86.

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 101.



30a. Julius Schnorr von Carolsfeld,
Przemienienie Pańskie, 1860,
ilustracja z serii *Die Bibel in
Bildern*. Fot. domena publiczna



30b. Autor nieznany wg Juliusa
Schnorra von Carolsfeld,
Przemienienie Pańskie, 1864, *Bielsk
Podlaski, cerkiew Michała
Archanioła*. Fot. Piotr Jamski

stracji biblijnych Schnorra von Carolsfeld świadczyć może twórczość wspomianej Yamashii Rin, autorki ikony *Wniebowstąpienia*, wzorowanej na rycinie niemieckiego artysty¹⁶².

Również na obszarze Podlasia i Lubelszczyzny odnaleźć można liczne adaptacje malarские kompozycji Schnorra von Carolsfeld i Dorégo. W przypadku pierwszego artysty wskazać należy m.in. powtórzenie *Wniebowstąpienia* (il. 27a) w cerkwi Michała Archanioła

¹⁶² Jej ikona *Wniebowstąpienia*, powielająca grafikę Juliusa Schnorra von Carolsfeld, powstała przed rokiem 1939 i przechowywana jest w cerkwi prawosławnej w Toyohashi w Japonii.



31a. Julius Schnorr von Carolsfeld, Ścięcie głowy św. Jana Chrzciciela, 1860, ilustracja z serii Die Bibel in Bildern. Fot. domena publiczna



31b. Autor nieznany wg Juliusa Schnorra von Carolsfeld, Ścięcie głowy św. Jana Chrzciciela, 1885, Szczyty-Dzięciołowo, cerkiew Śięcia Głowy św. Jana Chrzciciela. Fot. Piotr Jamski

32a. *Gustave Doré*, Chrzest Jezusa w Jordanie, 1866, ilustracja z *La Grande Bible de Tours*. Fot. domena publiczna



w Bielsku Podlaskim (il. 27b)¹⁶³ oraz św. św. Cyryla i Metodego w Orli (il. 27c). Tamże znajduje się również adaptacja malarska *Zwiastowania* (il. 28a-b)¹⁶⁴. Scena *Bożego Narodzenia* Schnorra von Carolsfeld (il. 29a) powtórzona jest na ikonie we wspomianej już cerkwi w Bielsku Podlaskim (il. 29b)¹⁶⁵ i w cerkwi Przemienia Pańskiego w Ploskach¹⁶⁶. Z kolei powtórzenia *Przemienienia Pańskiego* (il. 30a) odnaleźć można w cerkwiach Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim (il. 30b)¹⁶⁷ i św. Jerzego Zwycięzcy w Knorydach¹⁶⁸. Adaptacja malarska *Święcia św. Jana Chrzciciela* (il. 31a) znajduje się w cerkwi pw. Święcia Głowy św. Jana Chrzciciela w Szczytach-Dzięciołowie (il. 31b)¹⁶⁹.

¹⁶³ Ikona z 1864 r. znajduje się w południowym bocznym ikonostasie. Ikona w górnym rzędzie po stronie południowej datowana jest na lata 90. XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 41.

¹⁶⁴ W górnym rzędzie dwurzędowego klasycyzującego ikonostasu, datowanego na 3. ćwierć XIX w.; od północy ikona *Zwiastowania*, od południa *Wniebowstąpienia*; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 170.

¹⁶⁵ Ikona datowana na 1885 r.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 230.

¹⁶⁶ Ikona znajduje się w ikonostasie, w drugim rzędzie od strony północnej. Ikonostas w stylu neoruskim, datowany na 3. lub 4. ćwierć XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 185–186.

¹⁶⁷ Ikona w południowym bocznym ikonostasie z 1864 r., znajduje się w górnym rzędzie po stronie południowej i datowana jest na lata 90. XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 41.

¹⁶⁸ Ikona datowana na przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 140.

¹⁶⁹ Ikona datowana na 1885 r., znajduje się w dolnym rzędzie ikonostasu (z tego samego roku), na skrajnej jego osi od strony południowej; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 230.



32b. *G. Wołodin* wg *Gustave'a Doré*, Chrzest Jezusa w Jordanie, 1909, Grodyślawice, kościół Matki Bożej Królowej Świata (dawna cerkiew prawosławna). Fot. Agnieszka Szybalska

Znana jest również ikona Boga Ojca jako stwórcy świata według ilustracji Schnorra von Carolsfeld z cerkwi św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Wasilkowie (il. 26b)¹⁷⁰. Z malarzkich powtórzeń ilustracji biblijnych Gustave'a Dorégo wymienić można właściwie tylko *Chrzest Chrystusa w Jordanie* (il. 32a), który rozpoznajemy w polichromii ściennej w dawnej cerkwi w Grodyślavicach (obecnie kościół rzymsko-katolicki Matki Bożej Królowej Świata; il. 32b)¹⁷¹.

U progu XX w. wzorowanie się rosyjskich ikonopisarzy na zachodnioeuropejskich ilustracjach biblijnych stało się na tyle powszechnym zjawiskiem, że zaczęło być postrzegane jako zagrożenie dla rosyjskiej sztuki ikonowej. W 1898 r. negatywny wpływ rycin Schnorra von Carolsfeld i Dorégo na malarstwo ikonowe odnotował Wiktor Wasniecowa. Zwrócił się on wówczas do Towarzystwa Propagatorów Rosyjskiej Oświaty Historycznej Pamięci Cesarza Aleksandra III (Общество ревнителей русского исторического просвещения в память императора Александра III)¹⁷² z propozycją sporządzenia publikacji, która byłaby zbiorem szczegółowych wskazówek dotyczących przedstawiania twarzy w ikonach¹⁷³. Ostatecznie projektem takiego podręcznika zajął się utworzony w 1901 r. Komitet Troski o Malarstwo Ikonowe, o czym będzie mowa w dalszej części.

Wzory czerpane z ikon drukowanych i wydawnictw specjalistycznych (podlinników)

Kolejnym rodzajem wzorów były ikony wytwarzane przy użyciu technik poligraficznych¹⁷⁴, prawosławne obrazki dewocyjne oraz wzorniki dla ikonopisarzy (*podlinniki*). W 2. połowie XIX w. drukowane wyobrażenia świętych i scen biblijnych stały się przedmiotem komercyjnej produkcji maszynowej. Pod koniec XIX w. firmy zajmujące się masowym wytwarzaniem ikon drukowanych dosłownie zdominowały rosyjski rynek, na czym ucierpiały tradycyjne warsztaty¹⁷⁵. Jednocześnie szeroka dostępność odbitek o charakterze religijnym przyczyniła się do rozpowszechnienia różnych, często nowych wzorów ikonograficznych.

Idea produkcji drukowanych wyobrażeń świętych ma swój początek w odbitkach wykonywanych przy użyciu różnych technik graficznych (ksylografii, metalorytu, litografii), a później w dekoracyjnych obrazkach o charakterze religijnym, powielanych masowo w technice litografii barwnej. Produkcją takich rycin zajmowały się klasztory, lokalni wytwórcy, a u schyłku XIX stulecia wielkomięskie przedsiębiorstwa poligraficzne¹⁷⁶. Autorzy

¹⁷⁰ Ikona malowana na płótnie, datowana na przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 338.

¹⁷¹ Cerkiew prawosławna wybudowana w 1909 r.; zob. CYNALIEWSKA-KUCZMA, *Architektura cerkiewna Królestwa Polskiego narzędziem integracji z Imperium Rosyjskim*, s. 135.

¹⁷² Towarzystwo naukowe powstałe z inicjatywy m.in. Arsenija Goleniszczewa-Kutuzowa i Siergieja Szeremietiewa, założone w 1895 r. Jego działalność nakierowana była na pomnażanie i rozpowszechnianie wiedzy o historii Rosji. Szczególną uwagę zwracano na okres kształtowania się rosyjskiej państwowości; zob. Марина КОВАЛЕВА, Мария ШИПУНОВА, „Комитет попечительства о русской иконописи (1901–1918): история и деятельность”, *Вестник РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология*, nr 17 (2014), s. 71.

¹⁷³ *Ibid.*, s. 70–71.

¹⁷⁴ Problem rosyjskich ikon drukowanych wymaga szerszych analiz. W niniejszym artykule zjawisko to będzie jedynie zasygnalizowane.

¹⁷⁵ Zob. Robert L. NICHOLS, „The Icon and the Machine in Russia's religious Renaissance. 1900–1909”, w: *Christianity and the Arts in Russia*, red. William C. BRUMFIELD, Milos M. VELIMIROVIC (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), s. 131–44 (Cambridge New Art History and Criticism); Dorota WALCZAK, „Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisców? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918) w walce z ikonami drukowanymi”, *Ikona i Logos. Zeszyty Muzealne Muzeum Ikon w Supraślu*, nr 1 (2019), s. 80–95.

¹⁷⁶ O upadku prowincjonalnych warsztatów drukarskich oraz o konieczności posiadania dużego kapitału do prowadzenia drukarni wykonujących litografie barwne wspomina Oleg Tarasow; zob. ТАРАСОВ, *Ikona и благочестие*, s. 347.



33a. M. T. Solowjow, Matka Boża „Krzew Gorejący”, 1894,
Moskwa, Rossijskaja Gosudarstwienaja Biblioteka,
sygn. IZO ЛБVII06№16/107. Fot. Rossijskaja
Gosudarstwienaja Biblioteka



33b. Autor nieznany, Matka Boża „Krzew
Gorejący”, 1902, ikona z klasztoru św. Proroka
Eliasa na Górze Athos, Wólka Wygonowska,
cerkiew Michała Archaniola. Fot. Piotr Jamski



34a. *Jefim I. Fiesienko, Chrzest Chrystusa w Jordanie, 1892, litografia barwna w: Альбом изображений святых икон, s. nlb.*

powielanego pierwowzoru częstokroć pozostają anonimowi. Początkowo były to wydruki na papierze, jednak wraz z rozwojem ich produkcji naklejano je na deski i przykrywano metalowymi okładkami (*rizy*), imitując w ten sposób ikony malowane. Innym wariantem były ikony drukowane bezpośrednio na cynowej blasze. Drukowane obrazki podlegały obowiązkowej cenzurze cerkiewnej¹⁷⁷, a mimo to na wielu z nich nie ma informacji o zgodzie cenzury.

Problem braku informacji o autorze pierwowzoru nie ma znaczenia, kiedy mowa jest o drukowanych przedstawieniach będących częścią tradycyjnego prawosławnego kanonu ikonograficznego. Bywało, że niektóre ukształtowane przed wiekami tematy ikonograficzne, które z czasem popadały w niepamięć, z różnych powodów nabrały aktualności w XIX w. Przykładem tego jest ikona Matki Bożej „Gorejący Krzew”, która właśnie w XIX stuleciu zyskała dużą popularność w Cerkwi prawosławnej¹⁷⁸. Litografie i litografie barwne z tym typem przedstawienia wydali m.in. Wasilij Łoginow (Moskwa, 1866), Jefim Jakowlew (Moskwa, 1874), M. T. Sołowjow (Moskwa, 1894; il. 33a), Fiesienko (Odessa, 1893), spółka Iwana D. Sytina (Moskwa, 1900)¹⁷⁹. Malowaną ikonę Matki Bożej „Krzew Gorejący” z 1902 r., w szczególności przypominającą wydaną przez Sołowjowa litografię barwną, znajdziemy w cerkwi św. Michała Archanioła w Wólce Wygonowskiej (il. 33b)¹⁸⁰.

Na rynku dostępny był również szereg odbitek przedstawiających nowe kompozycje. Duży udział w ich popularyzacji miała m.in. odesska firma Jefima I. Fiesienki. W wydanym przez nią *Albumie izobrażenij swiatykh ikon* odnaleźć można np. wspomnianą wcześniej graficzną adaptację obrazu *Modlitwa w Ogrójcu* Heinricha Hofmanna czy reprodukcje malowideł Jewgraфа Sorokina z soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie. Kolejnym przykładem kompozycji zamieszczonej w albumie Fiesienki, która stała się wzorem dla dużej liczby ikon, jest *Chrzest Pański* (wg Timofieja Neffa) z moskiewskiego

¹⁷⁷ DAB-KALINOWSKA, *Między Bizancjum a Zachodem*, s. 114.

¹⁷⁸ Ikonografia tego przedstawienia ukształtowała się w połowie XVI w. Jej wielowątkowa ikonografia stanowi wyjaśnienie doktryn teologicznych. Niemniej ikonografia ta była zrozumiała głównie dla staroobrzędowców. Ikona Matki Bożej „Krzew Gorejący” stała się bardzo popularna w Cerkwi prawosławnej w XIX w. Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska uznaje, że wynikało to z funkcji opiekuńczej, jaką przypisywano temu wizerunkowi (ochrona przed pożarami i gromami). Zauważa, że temat ten prezentowano wówczas w sposób uproszczony (z pominięciem elementów najważniejszych z punktu widzenia teologicznego, które niegdyś wpłynęły na ukształtowanie się tego wizerunku); zob. Grażyna KOBRZENIECKA-SIKORSKA, *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku* (Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego, 2000), s. 139–140 (Rozprawy i Materiały Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, 190).

¹⁷⁹ Dane pozyskane w trakcie kwerendy w zdigitalizowanych zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Państwowej w Moskwie, w której przechowywane są liczne litografie i litografie barwne z wizerunkiem Matki Bożej „Krzew Gorejący”.

¹⁸⁰ Zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 248 (przywieziona z klasztoru św. Proroka Eliasza na górze Athos).



34b. Autor nieznany, Chrzest Chrystusa w Jordanie, 1908 (?),
Siemiatycze, cerkiew św. św. Apostołów Piotra i Pawła.
Fot. Agnieszka Szybalska



34c. Autor nieznany, Chrzest Chrystusa w Jordanie, po 1870,
Jurowlany, cerkiew św. Jerzego Zwycięzcy.
Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID

soboru Chrystusa Zbawiciela (il. 34a). Reprodukacja graficzna tej sceny, ozdobiona ornamentalną bordiurą, znajduje się w soborze Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Malarские powtórzenia przedstawienia z litografii barwnej Fiesienki odnaleźć można w cerkwiach św. św. Piotra i Pawła w Siemiatyczach (il. 34b)¹⁸¹, Zaśnięcia Najświętszej Panny Marii

¹⁸¹ Cerkiew wybudowana w latach 1865–1866. Remontowana w 1897 r. We wnętrzu znajduje się ikonostas z 1908 r., wykonany w Grodnie, w nim ikony z początku XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 70.



35a. Jefim I. Fiesienko, Św. Serafin Sarowski, lata 90. XIX w. lub początek XX w., litografie barwne w: Альбом изображений святых икон, s. nlb.



35b. Leonid Cziczagow, Modlitwa na kamieniu, lata 90. XIX w., Moskwa, cerkiew św. Eliasza. Fot. domena publiczna



35c. Autor nieznan, Modlitwa na kamieniu, przełom XIX i XX w., Augustów, cerkiew św. Jana Teologa. Fot. Dział Zabytków Ruchomych, NID

i św. Mikołaja Cudotwórcy w Zabłudowie¹⁸², św. Mikołaja Cudotwórcy w Narewce¹⁸³, św. Dymitra z Salonik w Żerczycach¹⁸⁴, św. Jerzego Zwycięzcy w Jurowlanach (il. 34c)¹⁸⁵ oraz – jako ikony umieszczane na płachtach chorągwi procesyjnych – w cerkwi św. Jana Teologa w Chełmie (zarówno na chorągwi metalowej, jak i tekstylnej)¹⁸⁶ oraz św. An-

¹⁸² Ikona w ikonostasie datowanym na połowę XIX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 3, s. 351.

¹⁸³ Decyzję o budowie cerkwi podjęto w 1864 r., rok później rozpoczęto prace, a konsekracja świątyni odbyła się w 1867 r.; zob. SOSNA, „Katalog świątyni i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 215.

¹⁸⁴ Cerkiew wybudowana w latach 1869–1871, zniszczona w czasie II wojny światowej, odbudowana w latach 1945–1948. Ikonostas oraz dwa kioty wraz z ikonami współczesne budowie świątyni; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 1, s. 78.

¹⁸⁵ Cerkiew została wybudowana w 1870 r.; zob. Dariusz STANKIEWICZ, „Kradzież w cerkwi parafialnej w Jurowlanach, gm. Krynki”, *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, nr 6 (2000), s. 302.

¹⁸⁶ Na ikonie w centrum płachty redukcja kompozycji (brak jednego anioła). Świątynię budowano w latach 1846–1849.



35d. Autor nieznanym, Św. Serafin Sarowski, między 1875 a 1917, Tarnogród, cerkiew Świętej Trójcy.
Fot. Agnieszka Szybalska



35e. Autor nieznanym, Św. Serafin Sarowski, między 1875 a 1917, Kodeń, Muzeum Misyjno-Ornitologiczne.
Fot. Agnieszka Szybalska

toniego Pieczerskiego w Kuraszewie (chorągiew tekstylna)¹⁸⁷. Wzór ten został także zastosowany przez Iwana Udałowa w namalowanej przez niego ikonie datowanej na 1907 r.¹⁸⁸ Wskazane przykłady świadczą o recepcji tego wzoru wśród ikonopisarzy.

Litografie barwne wydawane przez Fiesienkę wpłynęły również na popularyzację ikonografii nowych świętych prawosławnych. Przykładem były odbitki z różnymi wariantami wyobrażenia św. Serafina z Sarowa (il. 35a)¹⁸⁹. We wspomnianym już albumie z Odessy odnajdziemy m.in. przedstawienie *Modlitwa na kamieniu*. Pierwowzorem był wielkoformatowy obraz (olej na płótnie) namalowany w latach 90. XIX w. przez duchownego Leonida Cziczagowa, późniejszego metropolitę działającego na rzecz kanonizacji Serafina z Sarowa (il. 35b)¹⁹⁰. Ikona w okładzie, przedstawiająca właśnie to wyobrażenie świętego starca, znajduje się w cerkwi św. Jana Teologa w Augustowie (il. 35c)¹⁹¹.

Budynek oddano do użytku w 1852 r. po uroczystej konsekracji; zob. KZSP, t. 8, z. 5, s. 22–23.

¹⁸⁷ Ikona na płachcie chorągwi; kompozycja zredukowana (brak jednego anioła). Rozpoczęcie budowy cerkwi ok. 1868 r.; w latach 90. XIX w. wzbogaciła się o liczne dary rzeczowe, których fundatorem był oberprokurator Władimir Sabler; zob. SOSNA, „Katalog świątyń i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej”, s. 206–207.

¹⁸⁸ Rybińsk, Państwowe Muzeum Historyczno-Architektoniczne i Artystyczne, nr inw. PBM 10737.

¹⁸⁹ Uroczystości kanonizacyjne odbyły się w 1903 r.; zob. Szymon GRYGIEL, „Ciało i świętość. Przypadek XIX-wiecznych świętych starców rosyjskich”, *Adeptus. Pismo Humanistów* 9 (2017), s. 12. Różne warianty ikonograficzne św. Serafina Sarowskiego odnajdziemy w: *Альбом изображений святых икон издания хромофотографии Е. И. Фесенко в Одессе*, s. nlb.

¹⁹⁰ Zob. <http://www.hram-ostozhenka.ru/about/map/47/> [dostęp 12 XII 2020]. Malowidło to znajduje się w cerkwi św. Eliasza w Moskwie.

¹⁹¹ Ikona datowana na przełom XIX i XX w.; zob. KZSP.SN, t. 12, z. 4, s. 7.

Również wydawane przez Fiesienkę wizerunki portretowe św. Serafina z Sarowa mogły stanowić wzór dla ikonopisarzy. Ich adaptacje malarskie, najczęściej z dodanym atrybutem – czotką w dłoniach świętego, znajdziemy w cerkwi św. Jerzego w Krzyczewie¹⁹², soborze Przemienienia Pańskiego w Lublinie¹⁹³ i cerkwi Świętej Trójcy w Tarnogrodzie (il. 35d)¹⁹⁴ oraz na wystawie historycznej w Muzeum Misyjno-Ornitologicznym w Kodniu¹⁹⁵ (jako eksponat pocerkiewny; il. 35e).

Działalność Fiesienki mogła mieć duży wpływ na popularyzację różnych wzorów ikonograficznych ze względu na niskie ceny i szeroką dostępność jego wyrobów oraz ich dystrybucję w całym Imperium Rosyjskim, a także w miejscach kultu prawosławnego poza jego granicami. Litografie barwne Fiesienki z reguły miały służyć wzmocnieniu religijności wśród ludzi uboższych i żyjących na prowincji. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że sam wydawca był osobą głęboko wierzącą, a poprzez swoją pracę pragnął służyć Cerkwi i państwu¹⁹⁶.

Poza litografiami barwnymi z wyobrażeniami świętych i świąt prawosławnych, które miały być pomocne w praktykowaniu wiary, w obiegu funkcjonowały ryciny będące wzorami przeznaczonymi bezpośrednio dla ikonopisarzy. Przykład wydawcy produkującego takie odbitki podaje Oleg Tarasow. Wspomina on działalność Prochorowa, który na przezroczystym papierze, umożliwiającym swobodne sporządzanie kopii, wykonywał ryciny ze scenami męczeństwa chrześcijańskich świętych¹⁹⁷. Nowością był opublikowany w 1905 r. pierwszy tom podręcznika dla ikonopisarzy, zawierający wzory przedstawień Boga Ojca i Chrystusa, zredagowany przez Nikodima Kondakowa i wydany nakładem Komitetu Trocki o Malarstwo Ikonowe¹⁹⁸. Był to rodzaj wzornika, przypominającego dawne *podlinniki*, zawierał bowiem wskazówki dla piszących ikony, choć przeważnie dotyczące kwestii ikonograficznych (pierwotnie w *podlinnikach* wiele miejsca zajmowały zagadnienia technologiczne). Publikacja ta miała wysoką wartość naukową i zawierała liczne ilustracje – można było w niej odnaleźć litografie przedstawiające schematycznie narysowane kompozycje przeznaczone do kopiowania, autotypie, heliograviury i fototypie dokumentujące bizantyjskie i staroruskie ikony. Wiadomo, że korzystali z niej ikonopisarze kształcący się w szko-

¹⁹² Feretron pocerkiewny, eklektyczny, z elementami stylu neoruskiego, koniec XIX w., z obrazami malowanymi na blasze: Matka Boża w typie Hodegetrii i św. Serafin Pustelnik. Dawna cerkiew prawosławna św. Dymitra wybudowana w 1881 r. na miejscu wcześniejszej świątyni unickiej (od 1875 r. prawosławnej); zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 147–148.

¹⁹³ Dwie ikony (karty ewidencyjne zabytków, Dział Zabytków Ruchomych, NID).

¹⁹⁴ Cerkiew wzniesiona w latach 1870–1875; w 1875 przemieniona na prawosławna; zob.: KZSP, t. 8, z. 3, s. 31.

¹⁹⁵ Świątynia z 1875 r., do 1917 r. pełniła funkcję cerkwi prawosławnej; zob. KZSP, t. 8, z. 2, s. 110.

¹⁹⁶ Zob. Юрий ЛАБЫНЦЕВ, Лариса ШАВИНСКАЯ, „Е.И. Фесенко – один из крупнейших издателей народной православной печатной продукции XIX–XX вв.”, *Славянский мир в третьем тысячелетии. Этнические, конфессиональные, социокультурные компоненты идентичности народов Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы* 12 (2017), s. 11–19.

¹⁹⁷ ТАРАСОВ, *Икона и благочестие*, s. 429.

¹⁹⁸ *Лицевой иконописный подлинник*, t 1: *Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк, сочинение академика Н. Кондакова, с 116 рисунками. Атлас тавлц: 14 цветных автотипий, 5 гелиографюр, 40 фототипий, 84 литографические таблицы. Издание Высочайшего учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи* (С.-Петербург: Тов. Р. Голике и А. Вильборг, 1905). W 1869 r. wydano mający znikomą zasięg *Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетия)* (Moskwa: Литография при Музее на Мясницкой, 1869). Później ukazały się także publikacje o charakterze naukowym, dotyczące dawnych wzorów w malarstwie ikonowym; zob. Дмитрий ГРИГОРОВ, *Русский иконописный подлинник* (Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, 1887); Николай ПОКРОВСКИЙ, *Сийский иконописный подлинник*, вып. 1–4 (Санкт-Петербург: Тип. И.Н. Скороходова, 1894–1898). Александр УСПЕНСКИЙ, *Царские иконописцы и живописцы XVII века*, t. 1–4 (Moskwa: Печ. А. И. Снегиревой, 1910–1916).

łach założonych przez Komitet. U podstaw pomysłu stworzenia tej publikacji leżało pragnienie, aby współczesne malarstwo ikonowe „odrodziło się” w duchu tradycjonalizmu¹⁹⁹. Planowano opracowanie drugiego tomu poświęconego ikonografii maryjnej²⁰⁰, jednak nie doczekał się on realizacji²⁰¹.

Trudno jest określić rzeczywisty zasięg oddziaływania nowych *podlinników*. Zdaje się, że na Podlasiu i Lubelszczyźnie był on niewielki. Nie udało się odnaleźć ewidentnych przykładów wykorzystywania wzorów w nim zawartych. Zapewne jedną z przyczyn słabej recepcji podręcznika był jego niski nakład i wysoka cena (25 rubli)²⁰².

Zakończenie

Wzory stosowane w rosyjskim malarstwie ikonowym 2. połowy XIX i początku XX w. cechowała duża różnorodność. Ich znaczącą reprezentację odnaleźć można w malarskich i drukarskich elementach wyposażenia cerkiewnego na obszarze Podlasia i Lubelszczyzny. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że wraz z kasatą Kościoła unickiego na tych terenach nastąpiła intensyfikacja budownictwa cerkiewnego. Do nowych świątyń prawosławnych sprowadzono wyposażenie spełniające zaaprobowane oficjalnie kryteria stylowe. Jednocześnie w świątyniach, które podlegały programowej wymianie wyposażenia (na Lubelszczyźnie po 1875 r.), elementy o proveniencji łacińskiej w większości zostały wymienione na nowe, odpowiadające przyjętym wówczas w Rosji wzorcom stylowym. Paradoksem jest, że wśród nich przeważały ikony o kompozycjach czerpanych z malarstwa zachodniego.

W wyniku analiz dokonanych na obszernym zbiorze materiału wizualnego zgromadzonego w czasie kwerendy w Dziale Zabytków Ruchomych Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie, jak i podczas pracy terenowej udało się rozpoznać różne rodzaje wzorów stosowanych w rosyjskim malarstwie ikonowym. Były to m.in. wzory czerpane z malarstwa dawnego, co łączyło się z panującym wówczas akademizmem. Twórcy ikon powtarzali kompozycje zaliczane do ogólnoeuropejskiego kanonu akademickiego (np. Leonarda da Vinci, Rafaela czy Carla Dolciego). Wzorami stały się także dzieła, które cieszyły się nieustającą popularnością zarówno w czasach nowożytnych (w XVI – XVIII w.), jak i XIX stuleciu (np. *Przemienienie Pańskie* Rafaela)²⁰³. Z kolei niektóre dzieła sztuki dawnej, które niegdyś popadły w zapomnienie, w XIX w. stały się znów powszechnie znane i naśladowane m.in. przez twórców malarstwa ikonowego (np. *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci czy *Madonna Sykstyńska* Rafaela).

Powszechnym zjawiskiem było także czerpanie wzorów ze współczesnego malarstwa sztalugowego akademików rosyjskich i zachodnich. Wymienić tutaj należy dzieła Fiodora Bruniego, Henryka Siemiradzkiego czy Henricha Hofmanna. Były to kompozycje

¹⁹⁹ Zob. Дорота Вальчак, „Лицевой иконописный подлинник Комитета попечительства о русской иконописи (1901–1918): изначальный проект и его осуществление”, *Studia Humanitatis*, nr 2 (2019), <http://st-hum.ru/content/valchak-d-licevoy-ikonopisnyu-podlinnik-komiteta-popechitelstva-o-russkoy-ikonopisi-1901> [dostęp 23 II 2021].

²⁰⁰ КОВАЛЕВА, ШИПУНОВА, „Комитет попечительства о русской иконописи (1901–1918)”, s. 76.

²⁰¹ Со правда в 1910 г. wydawnictwo Golike i Wilborg opublikowało opracowany przez Nikodima Kondakowa tom poświęcony ikonografii Bogurodzicy, niemniej wydanie to nie miało już charakteru *podlinnika*; zob. Никодим Кондаков, *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. 147 рисунков в тексте* (С.-Петербург: Т-во Голике и Вильборг, 1910).

²⁰² Na rynku pojawiło się jedynie 1000 egzemplarzy. Malarzom ikon i artystom udzielano przy zakupie 50% rabatu; zob. Вальчак, „Лицевой иконописный подлинник Комитета попечительства о русской иконописи (1901–1918)”.

²⁰³ Zob. МІСНАЛЦЫК, *W lustrzanym odbiciu*, s. 288–290.

utrzymane w duchu kultury łacińskiej, często malowane na potrzeby dworu. Bywało, że wchodziły one w skład kolekcji Cesarskiej Akademii Sztuk lub rodziny cesarskiej, przez co były promowane za pośrednictwem licznych reprodukcji. Niektóre często powielane dzieła akademików zostały wchłonięte przez kulturę masową, w konsekwencji uległy pewnej degradacji stylistycznej i obecnie pojmowane są w kategorii kiczu. Taki los spotkał wybrane prace Bruniego, Hofmanna czy Plockhorsta.

Nowym rodzajem wzorów były kompozycje czerpane z dekoracji słynnych współczesnych świątyń prawosławnych. Szczególnie popularne były malowidła zdobiące sobór św. Izaaka Dalmatyńskiego w Petersburgu, Chrystusa Zbawiciela w Moskwie i św. Włodzimierza w Kijowie. Wybrane kompozycje zyskiwały popularność, gdyż szeroko dostępne były odbitki litograficzne, litografie barwne i fotografie przedstawiające konkretne malowidła. Szczególne znaczenie w sztuce ikonowej przełomu XIX i XX w. odegrały polichromie z wnętrza soboru Włodzimierskiego, zwłaszcza pędzla Wasniecowa i Niestierowa. Ich prace utrzymane były w nowej konwencji, a jednocześnie nawiązywały do sztuki Bizancjum. Stały się one wzorcem stylu narodowego w malarstwie religijnym. Do wzorowania się na kompozycjach wspomnianych wyżej artystów z kijowskiego soboru zachęcał ikonopisarzy Komitet Troski o Malarstwo Ikonowe.

Równolegle twórcy malarstwa ikonowego korzystali z wzorów czerpanych z ilustracji książkowych, przede wszystkim Biblii w obrazach Juliusa Schnorra von Carolsfeld i ilustracji biblijnych Gustave'a Dorégo. Stosowanie wzorów zaczerpniętych z tych zachodnioeuropejskich źródeł stało się powszechną praktyką ikonopisarzy w Rosji. U schyłku XIX w. oficjalne elity uznały to zjawisko za szkodliwe dla rosyjskiego malarstwa ikonowego.

Innym rodzajem wzorów były te czerpane z ikon drukowanych i wydawnictw do tego przeznaczonych. Ikony drukowane produkowano masowo, przez co były tanie i łatwo dostępne. W związku z tym stanowiły doskonałe medium rozpowszechniania różnych kompozycji, np. nowej ikonografii prawosławnej (przykładem tego są litografie barwne Fiesienki z wizerunkiem św. Serafina z Sarowa). Niemniej głównym celem wydawania tego rodzaju reprodukcji było wzmacnianie wiary w narodzie rosyjskim. Na początku XX w. Komitet Troski o Malarstwo Ikonowe wydał podręcznik dla malarzy ikon zawierający szereg ilustracji przeznaczonych do kopiowania. Zdaje się jednak, że zasięg jego oddziaływania był niewielki, nie ma bowiem ewidentnych przykładów czerpania wzorów z tego wydawnictwa.

Różnorodność nowych wzorów łączyła się z rozwojem i szeroką dostępnością reprodukcji graficznych i fotograficznych. Dotyczy to zarówno sztuki rosyjskiej, jak i zachodnioeuropejskiej. Powszechność zachodnioeuropejskich wzorów w rosyjskim malarstwie ikonowym XIX i początku XX w. lub tych stylizowanych na modłę zachodnią jest dowodem na to, że sztuka cerkiewna w swoisty sposób włączyła się wówczas w nurt europejski.

Dziewiętnastowieczna Rosja była krajem między Wschodem a Zachodem, w którym nastąpił gwałtowny rozwój malarstwa sakralnego. Barbara Dąb-Kalinowska uznała, że był to jednocześnie okres schyłkowy malarstwa ikonowego²⁰⁴. Jednak wzmożoną recepcję wzorców zachodnioeuropejskich, przez wielu widzianą jako przejaw końca sztuki ikonopisarzy, odczytywać można dwojako: jako świadectwo utraty dawnych tradycji, ale też jako wyraz ówczesnych standardów estetycznych i potrzeb kulturowych. Jednocześnie

²⁰⁴ DĄB-KALINOWSKA, *Między Bizancjum a Zachodem*, s. 99.

intensywna recepcja wzorów, których autorami byli artyści rosyjscy (malarze akademiccy tworzący polichromie we wnętrzach nowych soborów), świadczy o tym, że ikonopisarze XIX i początku XX w. byli świadomi nowych prądów w rodzimej sztuce i pragnęli za nimi podążać.

To swoisty paradoks, że w sztuce cerkiewnej 2. połowy XIX i początku XX w., w której wyodrębniły się nowe style i nurty, będące wynikiem próby poszukiwań rosyjskiego stylu narodowego, nastąpiło zjawisko wzmożonej recepcji estetyki łacińskiej. Było ono potęgowane masowym wytwarzaniem nowych elementów wyposażenia cerkiewnego i maszynową produkcją ikon. W przedrewolucyjnej Rosji, w okresie rozkwitu kapitalizmu, trudno było znaleźć sposób na zahamowanie tego zjawiska. Zdaje się, że „odkrycie” staroruskiej ikony u schyłku XIX w. oraz powołanie w 1901 r. Komitetu Troski o Malarstwo Ikonowe, który dążył do tego, aby piszący ikony powrócili do tradycyjnej ikonografii prawosławnej, nie odegrały znaczącej roli. Stosowane wówczas wzory (w tym te zachodnie) z biegiem lat stały się częścią kanonu rosyjskiego malarstwa ikonowego, który pozostaje aktualny do dzisiaj²⁰⁵.

²⁰⁵ Bywa, że współcześni ikonopisarze uznają stosowanie wzorów o proweniencji zachodnioeuropejskiej za wyraz tradycjonalizmu. Świadczy o tym np. twórczość Andrieja Filipowa. Twierdzi on, że pisze ikony zgodnie z kanonem, wzorując się na ilustracjach biblijnych Juliusa Schnorra von Carolsfeld; zob. <https://filippov-andrei.com/project/cerkov-vseh-svjatyh-zemli-russkoj-prosijavshie/> [dostęp 23 II 2021].

*Patterns in Russian Icon Painting in the Second Half
of the 19th and the Early 20th Century. Introductory Notes
Based on Examples from Podlachia and the Lublin Land*

The fact that issue of patterns used by icon painters in the second half of the 19th and the early 20th century has so far won only marginal scholarly attention resulted for the 20th-century scholars' scant interest in mass-produced, mediocre artworks (Orthodox or Western) dating from the pre-Revolution period. It seems, however, that this issue is important, since it encompasses several phenomena, including the application of the pan-European canon of Academicism, the influence of Western and Russian models (ones produced in the spirit of the Latin culture and referring to a reworked native tradition), the process of adapting compositions compliant with the canon of Orthodox Church painting, as well as the process of borrowing from popular graphic art (both the Western and the Russian one, the latter adapting Western solutions). Additionally, it may be assumed that the age-old tradition of icon painting, in which artistic individualism did not play any significant role, prepared the ground for creative output dependent on ready-made patterns.

In order to examine the above issue, an attempt has been made to categorise a number of examples of Orthodox Church art (paintings and prints) originating from Podlachia and the Lublin Land according to recurrent compositions. Works from that region are representative to general tendencies and currents in Orthodox Church art of the era, since together with the annulment of the Union of Brest after 1863, the area witnessed a marked increase in Orthodox church construction.

The fact that icon painters made use of graphic patterns is connected with a centuries-old tradition with roots reaching back to Byzantium. In the early modern era, Western-European prints reached Russia, providing local artists with a source for new compositions. An illustrated Bible known as the Piscator Bible gained considerable recognition among icon painters as a pattern-book; the same, although to a lesser extent, applies to the Bible illustrated by Matthäus Merian or the *Evangelicae Historiae Imagines* by Hieronymus Natalis. The emergence and dissemination of new graphic techniques: lithography, wood engraving, coloured lithography (chromolithography) and photography, and in the latter half of the 19th century also the vigorous development of high-edition printing in the field of graphic art, were of key importance to the diversity of 19th-century compositional patterns of a religious nature.

Analyses conducted on a large assemblage of visual material gathered during a search query in the Department of Movable Cultural Property at the National Institute of Cultural Heritage in Warsaw and during fieldwork made it possible to recognise several types of patterns applied in Russian icon painting. Their examination has been complemented with examples of icons from central Russia and Asia, as well as prints from the period, which pointed to the ways by which concrete compositional patterns were disseminated. These patterns were drawn from, among others, earlier painting, which fact must be associated with styles derived from the then-current academicism. Icon painters repeated compositions belonging to the pan-European canon of academic art. Their models were works that enjoyed unceasing popularity both in the early modern era (that is, in the sixteenth and seventeenth century) and in the nineteenth century; a case in point is *The Transfiguration* by Raphael. At the same time some works of earlier art which over time had been forgotten, in the nineteenth century became generally known and were imitated by, among others, icon painters (e.g. *The Last Supper* by Leonardo da Vinci or the *Sistine Madonna* by Raphael). Other recurrent compositions were the *Madonna della Sedia* and *The Procession to Calvary* and *Christ Blessing the Bread and Wine* by Carlo Dolci).

Drawing patterns from contemporary easel painting by Russian and Western academicians was an equally popular phenomenon; suffice it to mention *Christ in the Garden of Gethsemane* by Fyodor Bruni and *Christ in the House of Maria and Martha* by Henryk Siemiradzki. Those were compositions in the spirit of Latin culture which had been painted to satisfy the needs of the court; they could also be a part of the Academy collection or belong to the tsar's family, which was the reason why they were promoted (by means of, among others, numerous reproductions). Some works of academic painters were reproduced so often that they entered the collective awareness and having undergone a certain stylistic degradation because of this, are now perceived as being kitsch. This misfortune happened to the already mentioned *Christ* by Bruni, *Christ in the Garden of Gethsemane* by Henrich Hofmann, or *Jesus Blessing the Children* by Bernhard Plockhorst.

Compositions derived from the painted decorations of famous contemporary churches constituted

a new type of pattern. Paintings in the Orthodox cathedrals of St. Isaac of Dalmatia in St. Petersburg, Christ the Saviour in Moscow and St. Vladimir in Kiev were especially popular. The polychrome decorations of their interiors were painted by contemporary artists linked with the Saint Petersburg Academy of Arts (e.g. Timofey Neff, Carl Shteiben, Evgraf Sorokin, Alexey Markov, Henryk Siemiradzki, Viktor Vasnetsov, Mikhail Nesterov, Wilhelm Kotarbiński). Some compositions gained popularity owing to the easily obtainable lithographic and photographic prints that replicated specific scenes. Paintings decorating the interior of the St. Vladimir cathedral, particularly those by Vasnetsov and Nesterov, gained a special significance in icon painting of the late 19th and early 20th century: they became symbols of the national style, and the Committee for the Protection of Icon-Painting encouraged artists to follow them.

Concurrently, icon painters derived their patterns from book illustration, chiefly the Picture Bible by Julius Schnorr von Carolsfeld and the series of biblical illustrations by Gustave Doré. It seems that the compositions by Schnorr von Carolsfeld gained the greater popularity of the two, most probably owing to the stylistics of his works, which referred to the Renaissances and thus was easier to adopt in icon painting. The icon painters' practice of copying composition deriving from the Western European biblical illustrations became so widespread that towards the end of the 19th century the Orthodox Church pronounced it to be detrimental to church art.

"Printed icons" produced by means of various printing techniques and derived from various publications were another source of patterns. Mass-produced religious prints were cheap and easy to obtain, which made them an ideal medium of dissemination various graphic compositions, for instance the new Orthodox iconography (Fesenko's colour lithographs showing St. Seraphim of Sarov are a case in point). The aim of publishing such reproductions was, above all, to bolster the faith among the Russian peasantry. Also, special pattern-

books for icon painters were published, including, among others, lithographs printed on transparent paper. In the early 20th century, the Committee for the Protection of Icon-Painting issued a handbook for icon painters under the title *Iconography of Our Lord God and Saviour Jesus Christ*, edited by Nikodim Kondakov, which contained a number of illustrations intended for copying. It seems, however, that the range of the book's influence was rather limited, which may have been caused by its considerable price.

The variety of new patterns emerging in both in the Russian and the Western art must be linked with the development and widespread availability of graphic and photographic reproductions. The ubiquity of Western patterns, as well as arrangements stylised in the Western style, in Russian icon painting of the 19th and early 20th century indicates that the at that time Orthodox Church art joined, albeit in its own way, the broader European current.

In the second half of the 19th and in the 20th century, the reception of Western-European compositions increased regardless of the vigorous development of Orthodox Church painting in Russia and the concurrent development of the national style. This shows that age-old traditions were being lost at the time; it also testifies to the aesthetic standards and cultural needs of the era. The popularity of iconographic compositions created by the Russian academicians, in turn, indicates that the icon painters were aware of the currents in native art and followed them.

The phenomena described herein became more pronounced as the mass production of Orthodox church furnishings was gaining momentum in the Russian Empire. The Committee for the Protection of Icon-Painting strove to renew contemporary icon painting by advocating a return to the traditional Orthodox iconography and encouraging painters to pattern their works on paintings in the national style; but even its efforts failed to put a stop to the increasing reception of the Latin aesthetics. Patterns applied by icon painters in the second half of the 19th and in the 20th century ineradicably entered the canon of Russian icon painting.

Bibliografia:

- Bakushinskii, Anatolii B. *Iskusstvo Palekha*. Moskva-Leningrad: Academia, 1934.
- Beliaev, N. S. *Torzhestvennye publichnye sobraniia i otchety Imperatorskoi Akademii Khudozhestv (1817–1859)*. Sankt-Peterburg: Petropolis, 2015.
- Belik, Zhanna G. *Ikonopisnoe nasledie masterskoi Peshekhonovykh*. Moskva: Indrik, 2011.
- Biziuk, Dorota. *Sokółka wczoraj i dziś. 400 lat miasta Sokółka 1609–2009*. Białystok: Kresowa Agencja Wydawnicza, 2009.
- Cynalewska-Kuczma, Paulina. *Architektura cerkiewna Królestwa Polskiego narzędziem integracji z Imperium Rosyjskim*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004.
- Dąb-Kalinowska, Barbara. *Ikony i obrazy*. Warszawa: DiG, 2000.
- Dąb-Kalinowska, Barbara. *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVI–XIX wieku*. Warszawa: PWN, 1990.
- Gronek, Agnieszka. “Ikonostas w cerkwi wojskowej w Kozienicach. Zabytek na tle dziejowym.” W *Cerkiew w drodze*, redakcja Marzanna Kuczyńska, 53–67. Białystok: Fundacja “Oikonomos”, 2015.
- Grygiel, Szymon. “Ciało i świętość. Przypadek XIX-wiecznych świętych starców rosyjskich.” *Adeptus. Pismo Humanistów* nr 9 (2017): 1–22. <https://doi.org/10.11649/a.1417>.
- Gusakova, Viktoriia. *Russkoe pravoslavno-natsionalnoe iskusstvo XIX – nachala XX veka. Pravoslavie. Samoderzhavie. Narodnost’*. Moskva: Institut russkoi tsivilizatsii, 2014.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, redakcja Marcin Zgliński, Anna Oleńska, z. 2: *Miasto Białystok*, opracowanie Katarzyna Kolendo-Korczak et al. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2015.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, redakcja Zbigniew Michalczyk et al., z. 4: *Powiat bielski*, opracowanie Zbigniew Michalczyk et al. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 12: *Województwo podlaskie (białostockie)*, redakcja Marcin Zgliński, Katarzyna Kolendo-Korczak, z. 3: *Powiat białostocki*, opracowanie Katarzyna Kolendo-Korczak et al. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 12: *Województwo białostockie*, redakcja Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyn i okolice*, opracowanie Maria Kałamajska-Saeed. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: *Województwo lubelskie*, redakcja Ryszard Brykowski, Ewa Smulikowska, Zofia Winiarz, z. 5: *Powiat chełmski*, opracowanie Kazimiera Kutrzebianka, Ewa Smulikowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1968.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: *Województwo lubelskie*, redakcja Ryszard Brykowski, Ewa Smulikowska, Zofia Winiarz, z. 18: *Powiat włodawski*, opracowanie Janina Rutkowska, Ewa Smulikowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1975.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8: *Województwo lubelskie*, redakcja Katarzyna Kolendo-Korczakowa, Anna Oleńska, Marcin Zgliński, z. 2: *Powiat Biała Podlaska*, opracowanie Katarzyna Kolendo-Korczakowa, Anna Oleńska, Marcin Zgliński. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006.

Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 8: *Województwo lubelskie*, redakcja Ryszard Brykowski, Ewa Smulikowska, Zofia Winiarz, z. 3: *Powiat biłgorajski*, opracowanie Michalina Kwiczala, Katarzyna Szczepkowska, Ryszard Brykowski. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1960.

Kemmer, Barbara. "(Ab-)Bild – Meisterwerk – Ikone. Zur Kanonisierung und Popularisierung von Werken der bildenden Kunst." W *Gestochen Scharf! Die Kunst zu reproduzieren*, redakcja Dirk Blübaum, Stephan Brakensiek, 11–48. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2007.

Kirkevich, Viktor. *Volodimirskii Sobor u Kievi*. Kiiv: Tekhnika, 2004.

Klimow, Paweł. "Henryka Siemiradzkiego szkice malowideł dla soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie." Tłumaczenie Dariusz Konstantynów, *Biuletyn Historii Sztuki* 55, nr 1 (1993): 63–73.

Kobrzeńska-Sikorska, Grażyna. *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku*. Olsztyn: OBNIWK, 2000.

Korpysz, Sławomir, i Zbigniew Lubaszewski. *Obiekty zabytkowe Chełma i powiatu chełmskiego. Zabytki architektury i budownictwa*. Chełm: Wydawnictwo TAWA Taurogiński Waldemar, 2016.

Kostenko, Aleksandr. *Vizualnaia istoriia Rossii XIX–XX vv.* Vladivostok: Dalnevostochnyi federal'nyi universitet, 2015.

Kotyńska-Stetkiewicz, Joanna. "Sobór katedralny pw. św. Mikołaja Cudotwórcy w Białymstoku." *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, z. 17 (2011): 45–66.

Kovaleva, Marina, i Maria Shipunova. "Komitet popechitel'stva o russkoj ikonopisi (1901–1918): istoria i delatelnost'." *Vestnik RGGU. Nauchnyj zhurnal. Seria Istoricheskie nauki. Regional'naia istoria. Kraevedenie* 139, nr 17 (2014): 70–81.

Kuprianowicz, Grzegorz, i Mikołaj Roszczenko. *Cerkiew prawosławna Przemienienia Pańskiego w Lublinie*. Lublin: Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, 1993.

Labyncev, Iuri, i Larissa Shchavinskaia. "E. I. Fesenko – odin iz krupnejshih izdatelej narodnoi pravoslavnoi pechatnoj produkcii XIX–XX vv." W *Slavianskii mir v tret'em tysiaçiletii. Etnicheskie, konfessional'nye, sociokul'turnye komponenty identičnosti narodov Central'noi, Vostochnoi i Iugo-Vostochnoi Evropy* 12 (2017): 11–19.

Markina, Lyudmila. "The Sistine Madonna in Dresden and Moscow. The Special Place of Raphael's Masterpiece in Russia's Culture and History." *Tretiakovskaia Galereia*, nr 1 (2020): 238–265.

Michalczyk, Zbigniew. *W lustrzanym odbiciu: Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.

Mucha, Bogusław. *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.

Nesterova, Elena. "Pozdneakademicheskaia zhivopis' v Rossii. Istoricheskij zhan: tendencii, napravleniia imena." W *Henryk Siemiradzki i akademizm*, redakcja Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Katarzyna Maleszko, 349–362. Warszawa-Toruń: Polski Instytut Badań nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2016.

Nichols, Robert L. "The Icon and the Machine in Russia's religious Renaissance, 1900–1909." W *Christianity and the Arts in Russia*, redakcja William C. Brumfield, Milos M. Velimirovic, 131–144. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Paszkievicz, Piotr. *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*. Warszawa: IS PAN, 1999.

Raffael und die Folgen. *Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, redakcja Corinna Höper, Wolfgang Brückle, Udo Felbinger. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001.

Seniuk, Bronisław. “Prawosławne cerkwie guberni lubelskiej i siedleckiej zrealizowane według projektów arch. Wiktora Iwanowicza Syczugowa, członka Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu.” W *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX w. na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego*, t. 1: *Referaty*, redakcja Krysytyna Mart, 274–293. Chełm: Muzeum Chełmskie w Chełmie, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze w Łucku, 2003.

Smilingyte-Žeimienė, Skirmantė. *Lietuvos bažnyčių dailė: XX amžiaus I pusė*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.

Sokół, Kirił, i Aleksander Sosna. *Cerkwie w centralnej Polsce 1815–1915*. Białystok: Fundacja Sąsiedzi, 2011.

Sosna, Grzegorz. “Katalog świątyni i duchowieństwa prawosławnej diecezji warszawsko-bielskiej.” *EAΠΠΣ* 2, nr 3 (2000): 7–431.

Stankiewicz, Dariusz. “Kradzież w cerkwi parafialnej w Jurowlanach, gm. Kryнки.” *Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego*, z. 6 (2000): 302–303.

Stepovik, Dmitro. *Volodimirskii sobor. Istoria, arkhitektura, maliarstvo soboru v Kievi*. Kiiiv: Dnipro, 2015.

Suzuki, Michitaka. “Icons in Japan Painted by Rin Yamashita. Anonymity and Materiality.” *Convivium. Seminarium Kondakovianum. Series Nova* 1, nr 2 (2014): 58–73.

Tarasov, Oleg. “Russkaia ikona v Serebrannom veke. Iz istorii Komiteta popechitelstva o russkoi ikonopisi (1901–1918).” *Iskusstvoznanie*, nr 3-4 (2010): 461–468.

Tarasov, Oleg. “The Russian Icon and the Culture of the Modern. The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II.” *Experiment / eksperiment. A Journal of Russian Culture* 7 (2001): 73–101.

Tarasov, Oleg. *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*. Tłumaczenie Robin Milner-Gulland. London: Reaktion Books, 2002.

Tarasov, Oleg. *Ikona i blagochestie. Ocherki ikononogo dela v imperatorskoi Rossii*. Moskva: Progress-Kul'tura, 1995.

Tofiluk, Jerzy. “Bizantyjski kanon ikonograficzny w krajach słowiańskich.” *EAΠΠΣ* 13, nr 23-24 (2011): 11–38.

Walczak, Dorota. “Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisów? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918) w walce z ikonami drukowanymi.” *Ikona i Logos. Zeszyty Muzealne Muzeum Ikon w Supraślu* 1, nr 1 (2019): 78–94.

Val'chak, Dorota. “Litsevoi ikonopisnyi podlinnik Komiteta popechitel'stva o russkoi ikonopisi (1901–1918): iznachal'nyj proekti ego osushchestvlenie.” *Studia Humanitatis*, nr 2 (2019). Dostęp 10 października 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/litsevoi-ikonopisnyi-podlinnik-komiteta-popechitelstva-o-russkoi-ikonopisi-1901-1918-iznachalny-proekt-i-ego-osushchestvlenie>.

Zabolotskikh, Boris. *Russkaia graviura*. Moskva: Autopan, 1993.