

Jerzy Uścińowicz

ORCID: 0000-0003-0303-4700

Politechnika Białostocka

Architektura i ikona – układ scalony od nowa

Słowa kluczowe: ikona, architektura, podziemie, emigracja, prawosławie,
Prawosławny Instytut Teologiczny Św. Sergiusza z Radoneża, Studium
Ikonograficzne w Bielsku Podlaskim

Ikona powraca do naszych świątyń w swojej formie nieskażonej. Bez zasłony różnych przemalowań historii i bez zbyt abstrakcyjnych odpadów współczesności. Jeszcze nie tak dawno wydawało się to niemożliwe. Dziś staje się faktem. Ikona wychodzi wreszcie z podziemia. Zaczyna być już wszędzie, jest modna, wszyscy przyjmują ją otwarcie do siebie. Próbuje ją pozyskać, a nawet nawrócić na swoją konfesję. Rozpoczęło się to całkiem niespodziewanie i – paradoksalnie – od prowokacyjnej, nihilistycznej walki z nią na jej autochtonicznym, prawosławnym, a wtedy już bolszewickim, Wschodzie, w Rosji, a później Związku Radzieckim. Twórczo zaś rozwinęło się dzięki jej podziemnemu życiu, na jej przymusowej emigracji, na wygnaniu, na rzymskokatolickim Zachodzie, we Francji.

Z perspektywy już ponad wieku uznać należy, że życie to miało ogromne znaczenie dla ikony i jej kultu oraz jej powrotu do świątyni. Odnowiło i tchnęło w nią nowe życie. Związało bardziej z liturgią i architekturą. Pomimo że ma już dziś znaczenie dla całego chrześcijaństwa i korzystają z jej odrodzenia prawie wszyscy – na Wschodzie, jak i Zachodzie – to dokonało się ono głównie poprzez heroiczną pracę na obczyźnie wielkich rosyjskich teologów i ikonopisców, w diasporze, we Francji. To ona stała się nieoczekiwanie symbolem toczonej po zachodniej stronie teologicznej walki o jej nowe istnienie, istnienie ważne przede wszystkim dla prawosławia¹.

¹ Zob. J. Uścińowicz, *Ikona i jej teologia „na emigracji”*: enklawa intelektualno-artystyczna *L’Institut de Théologie Orthodoxe Saint-Serge w Paryżu*, „Sztuka Europy Wschodniej”, „Искусство Восточной Европы”, „Art of Eastern Europe” 2015, 3, s. 279–289.

Wygnanie

Mówi się dziś metaforycznie, że ostatni statek z Rosji na Zachód odpłynął w 1922 roku. Nazwany „okrętem filozofów” wziął na swój pokład największe wówczas jej autorytety. Przymusowo opuścili swój ojczysty kraj wybitni myśliciele rosyjscy i wielu „niepotrzebnych” już w nim – jak wówczas kategorycznie stwierdzono – ludzi². Dziś Rosja uważa ich za swoich. Znów się nimi szczeni. To oni współtworzyli wówczas nowe życie dawnej ikony i jej teologii. Szukali od nowa sensu przekazu jej teologicznej prawdy i wyrazu jej praktycznej estetyki. Miała ponownie stać się żywym nośnikiem „prawdy Bożej” i wyrazem kultu jej nieskażonego historią piękna. Czekano się bowiem z tęsknotą na inną ikonę, ikonę żywą, na ikonę, która mówi językiem naszych już czasów, a nie tylko wiernie obrazuje historię i „ładnie” wygląda. Miała już przestać być jedynie „pobożną archeologią”³. Liczyła się prawda – „prawda w piękno przyobleczona”⁴.

Takiej ikony wtedy jeszcze nie znaleźliśmy. Rosja, może poza środowiskami rosyjskich staroobrzędowców, tej dawnej ikony, którą mogłaby przyjąć za wzór, dobrze nie знаła, bo jej po prostu w formie pierwotnej już nie widziała. Nie miała prawdziwego wyobrażenia o ikonie czasów Andrieja Rublowa czy Teofanesa Greka⁵. Cała wielka sztuka ikony znajdowała się już wtedy przecież pod grubymi warstwami wciąż okcydentalizujących ją przemalowań i okopceń oraz kolejnych – zasłaniających jej prawdziwe oblicze – „restauracji”. Codzienna, ale konsekwentna praca na emigracji, w pewnym utajeniu i niedostatku środków, zrodziła jednak wielkie autorytety. Powolne i żmudne zdejmowanie z ikony zasłony historii – czyszczenie „czarnej deski”, jak ją wtedy nazywano – skończyło się szczęśliwie dla niej prawdziwym wyzwoleniem. Mogliśmy ją znów „kontemplować w kolorach” (Jewgienij Trubeckoj)⁶.

Symbolem tej toczonej po zachodniej stronie prawosławia walki teologicznej o odnowioną ikonę stał się, działający trochę w podziemiu – i w przenośni, i dosłownie – paryski, prawosławny Instytut Teologiczny Św. Sergiusza z Radoneża. Bo do dziś ma się nieodparte wrażenie bardzo skromnego życia i materialnego niedostatku „uczących i uczących się” tu teologii i filozofii ludzi. Ma się poczucie wiel-

² Zob. I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2011.

³ Miała przestać być „pobożną archeologią”, jak ją jeszcze niedawno określił prawosławny patriarcha Atenagoras I, arcybiskup Konstantynopola Nowego Rzymu. Zob. też J. Nowosielski, *Sztuka jest darem niebios (kilka refleksji o sytuacji sztuki w świecie współczesnym)*, [w:] o. G. Krug, *Myśli o ikonie*, tłum. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 97.

⁴ J. Uścińowicz, *Ikona i jej teologia „na emigracji”...*, s. 280.

⁵ Ibidem, s. 281.

⁶ E. Трубецкой, *Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе*, Париж 1965.

kiej ofiary złożonej przez zaangażowanych w to dzieło odrodzenia sztuki – dziś powszechnie uznanych za autorytety – autorów teologicznych traktatów i ikon, duchownych i świeckich. Do dziś dnia jeszcze większość zbudowanych w tej światowej metropolii paryskiej i jej okolicach świątyń – czy jako świątynie parafialne i akademickie kaplice, czy jako skity i monastyny – to albo zaadaptowane na ich potrzeby konwertowane, nieużytkowane już kościoły innych konfesji, albo też zwykłe domy, magazyny, szopy, stajnie czy garaże. Wszystkie te bardzo skromne – drewniane i kamiennie-betonowe lepianki – zestrojone były i wypełnione ikonografią jednak na wybitnym poziomie artystycznym – a przede wszystkim prawdziwe.

To podziemne, „podwójne” życie ikony ujawniło podstawową prawdę jej funkcjonowania, nie tylko jako niezwykłego, wyrafinowanego dzieła sztuki, dzieła kultury i świadectwa historii życia Cerkwi, ale fenomenalnego przekazu filozoficznego i teologicznego, jako obiektu kultu. Ikona pokazała wreszcie, że „umie mówić”. Tak jak tekst, poprzez semiotykę przekazu – realne symbole rzeczywistości nadprzyrodzonej świata Boskiego – przekazała nam na nowo świadectwo o tym świecie i jego dążenie do Zbawienia. Uczyniła to nie tylko za sprawą odkrytych na nowo kolorów, choć one to zapoczątkowały. Odwrócona perspektywa, geometryczna abstrakcja, symboliczny przekaz, znakowość, wieloplanowość i czasoprzestrzenność ujęć – to tylko niektóre jej sposoby wyjątkowej artykulacji przekazu. To przede wszystkim jednak kontemplacja żywej idei świętości, przekazywanej poprzez obraz. Obraz prawdziwy, rozumny, symboliczny – jak ją już znów rozumieją na Wschodzie prawie wszyscy, a na Zachodzie jednak do dziś dnia – niewielu. To się jednak szybko zmienia.

Dziś więc, z perspektywy historycznego dystansu, można stwierdzić, że to życie podziemnej wówczas, nowej ikony i traktatów o niej pisanych łączymy przede wszystkim z Francją, a zwłaszcza z Paryżem i jego Instytutem Teologicznym Św. Sergiusza. Związany z wielkimi teologami i artystami – wybitnymi myślicielami religijnymi i filozofami, takimi jak: o. Siergiej Bułgakow, Gieorgij Fiedotow, Boris Wyczesławcew, o. Wasilij Zienkowski, o. Gieorgij Florowski, archim. Kiprian Kern, o. Nikołaj Afanassieff (Afanasjew), bp Kasjan Biezobrazow, Leon Zander, a także wielkimi ikonopiscami, takimi jak: Dmitrij S. Stellecki, siostra Joanna (Julia N. Reitlinger), matka Maria (Skobcowa), o. Grigorij Krug, o. archim. Euthymios czy wreszcie Leonid A. Uspienski⁷ – stanowił centrum myśli teologicznej i kulturalnej

⁷ *Teologia ikony* Leonida A. Uspienskiego stała się sumą refleksji nad tradycją ikonograficzną prawosławia. Przywraca ona jej pierwotny sens i powszechny wymiar, wyprowadzając z ram narodowo-kulturowego ograniczenia i ukazując jej dogmatyczną treść i ontologiczne korzenie. Zob. L. Uspienski, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, Les Editions du Cerf 1980 (wyd. polskie – idem, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurawska, Poznań 1991).

prawosławia w zachodniej części Europy. Stał się symbolem odrodzenia sztuki, nie tylko w łonie prawosławia, ale całego chrześcijaństwa. Ma bowiem wymiar ekumeniczny i uniwersalny, ważny dla całej wspólnoty chrześcijan.

Instytut i nowa ikona

Instytut Św. Sergiusza powstał w 1924 roku dzięki staraniom metropolity Eulogiusza (Gieorgijewskiego), który na początku lat 20. XX wieku zaczął organizować kolejną już parafię w Paryżu. Intencją metropolity było pozyskanie obiektu służącego zarówno jako miejsce kultu, jak i miejsce teologicznej edukacji. Choć celem podstawowym było przygotowanie przyszłych kapłanów do pracy duszpasterskiej w środowisku rosyjskiej diaspory, to wysoki poziom intelektualny kadry akademickiej stał się załączkiem powstania również silnego ośrodka nauk teologicznych i sztuki. Świadectwo ich myśli i ich ofiarna praca na emigracji przyczyniły się nie tylko do wprowadzenia prawosławia w świat Zachodu, ale również znaczącego rozwinięcia jego dorobku, zwłaszcza w zakresie teologii ikony. Stało się to ważne nie tylko w zainicjowaniu podróży ikony po świecie i jej zrozumienia przez katolicki i protestancki Zachód. Przyczyniło się zwłaszcza do jej godnego powrotu na autochtoniczne ziemie prawosławne, na Wschód.

Obiekty przeznaczone na dzisiejszy Instytut były w latach 1858–1914 siedzibą parafii niemieckiego Kościoła luterańskiego. Ich budowę rozpoczął w 1850 roku pastor Friedrich von Bodelschwingh. Najpierw wybudował on tutaj budynki mieszkalne, a w 1861 r. także świątynię, rozbudowaną dwa lata później. Na początku I wojny światowej majątek został przez rząd francuski przejęty i wystawiony na sprzedaż. Zakupiła go, dzięki silnemu wsparciu ofiarodawców, wspólnota prawosławna⁸. Świątynię zaadaptowano do jej potrzeb liturgicznych. Dawny zbór stał się cerkwią. Wyświęcono ją 18 lipca 1924 r., w dzień święta jej patrona św. Sergiusza z Radoneża (il. 1).

Cerkiew jest świątynią jednobryłową w formie i jednonawową (salową) we wnętrzu, bez wyraźnych podziałów strukturalnych. Trudno ją było jednoznacznie z cerkwią kojarzyć aż do lat 50., gdy powstała dobudowana do niej dzwonnica. Zaprojektowana przez Nikołaja I. Istselenowa w stylu architektury świątyń pskow-

⁸ Ziemie i znajdujące się na niej budynki nabył metropolita Eulogiusz na aukcji za sumę 320 tysięcy franków, o co konsekwentnie zabiegał jego prawnik Nikołaj M. Osorgin. Mimo skrajnej biedy rosyjskiej emigracji skupionej wokół metropolity (dysponowała ona wówczas znikomą ilością środków finansowych), potrzebne fundusze udało się zebrać przy pomocy rosyjskiego bankiera żydowskiego pochodzenia oraz darczyńców Kościoła protestanckiego i anglikańskiego. Jak widać, ekumeniczne spotkanie ludzi wielu religii nastąpiło na samym początku organizowania Instytutu, łącząc ich w szlachetnym dziele wspólnotowej ofiary.

skich i nowgorodzkich wprowadziła ona już wyraźnie rozpoznawalny, kultowo i kulturowo identyfikujący, element konfesyjny⁹. Do budynku dostawiono także drewniane schody. Ponad nimi oraz na drzwiach do sal lekcyjnych, zorganizowanych na parterze i na drzwiach do samej świątyni, położonej na pierwszym piętrze, wymalowano różne religijne sceny, postaci świętych i ornamentalne wzory. Są elementem ikonicznej, nowej już identyfikacji religijnej świątyni i wprowadzeniem do jej wnętrza. Ściany wewnętrzne świątyni są pokryte polichromiami, lecz największym jej klejnotem jest bez wątpienia niezwykle, trzyczęściowy ikonostas. Składa się on z ponad stu ikon (il. 2). Wykonał go w latach 1925–1927, tak jak naścienne polichromie, rosyjski malarz symbolista Dmitrij S. Stellecki. W jego monumentalnej pracy pomagała mu księżna Jelena S. Lwowa. Ona pisała oblicza świętych¹⁰. W ikonostas wkomponowano królewskie wrota, które zawierają autentyczne ikony szkoły moskiewskiej XVI wieku, odkupione od handlarza antykami w Berlinie. Naturalnie wpisały się one w strukturę ikonostasu. Harmonijnie z nim współgrają. Te pierwsze ikony Stelleckiego są ważne dla pierwszego okresu ideowej podróży ikony na Zachód. Stanowią bowiem jedyny w takiej ilości, kompletny zbiór ikon, który zachował się w sakralnej sztuce emigracji rosyjskiej lat 20. i 30. Choć Siergiej Makowski, z pewną dozą rezerwy, pisał:

Stellecki wykonał odpowiedzialną i ogromną pracę w Instytucie. Jednak oddając cześć talentowi Stelleckiego, nie chciałbym zbyt przeceniać znaczenia tego malarstwa dla rosyjskiej sztuki religijnej. W porównaniu z naszymi wspaniałymi wzorami staroruskimi, twórczość Stelleckiego pozostaje częściowo na granicy dyletantyzmu; potrzebne są inne siły i inne doświadczenia techniczne, żeby odrodzić do nowego życia sztukę, która zaczęła podupadać już w XVII w., by w XIX w. przekształcić się w naśladownicze rzemiosło. Żeby to osiągnąć, nie wystarczy sił jednego lub kilku artystów. Tu potrzebne jest natchnienie całej epoki¹¹,

to przecież trzeba mieć świadomość, że w ówczesnej Rosji tworzenie ikony nie było w ogóle możliwe. Ikonę nikczemnie niszczone. Unicestwiano ją w ilościach niewyobrażalnych. Wymazywano ją ze świadomości i religijnych uczuć ruskiego, prawosławnego ludu, aż prawie przestała istnieć w ogóle. Czekaliśmy długo na nią aż prawie do końca XX wieku. Wbrew osądowi Makowskiego, to nie natchnienie całej

⁹ W cerkwi widnieje napis wykonany przez Dmitrija S. Stelleckiego o treści następującej: „Zaczęłam malować tę cerkiew 6 listopada 1925 r., w piątek. Zakończyłam 1 grudnia 1927 r., we czwartek”. Dziękuję mojemu przyjacielowi, architektowi Jerzemu Gołębiowskiemu, wnukowi Dmitrija S. Stelleckiego, za przekazane mi informacje i kopie rodzinnych fotografii.

¹⁰ I. Jazykowa, op. cit., s. 29.

¹¹ С.К. Маковский, *На Парнасе Серебряного века*, Мюнхен 1962, s. 108, cyt. za: I. Jazykowa, op. cit., s. 30.

epoki tworzyło zawsze wielką sztukę prawosławia. Nie jest to akt zbiorowego, kolektywnego, a nawet eklezjalnego działania. To trud jednostek i boskie natchnienie w przekazie zdobywanych przez nie wciąż od nowa świętości – wręcz ich bezkompromisowość, zwykle wbrew oficjalnemu nurtowi historii – dawały zawsze początek prawdziwemu odrodzeniu sztuki. On je początkował, motywował i uzasadniał. Zawsze dawał prawdziwej sztuce nowe życie. Te pierwsze ikony Dmitrija S. Stelleckiego również to zwiastują. W kontekście ówczesnych możliwości tworzenia sztuki ikony był to zaiste wysiłek heroiczny. Dlatego też należy je odpowiednio docenić i otwarcie przyjąć. Są dziś dla nas bardzo cenne, wręcz bezcenne.

Ważną postacią pierwszego okresu odrodzenia ikony była też bez wątpienia Julia N. Reitlinger, której duchowym ojcem był wybitny autor wielu dzieł teologicznych na emigracji – o. Siergiej Bułgakow, a później, już po jej powrocie do Rosji w latach 70., również wybitny kapłan, religijny filozof i teolog-ekumenista – o. Aleksander W. Mień¹². Urodzona w szlacheckiej rodzinie w Petersburgu przyjechała na emigracji śluby zakonne i została mniszką – siostrą Joanną. Uczyła się wszędzie – u staroobrzędowców, u Dmitrija S. Stelleckiego, u francuskiego malarza Maurice'a Denis'a. Rozczarowana historią tragicznego upadku sztuki, poszukiwała innej, nowej, żywej i „twórczej” ikony. I w jej ikonach, i monumentalnych realizacjach tę twórczość widać. Jej dzieła, wykonane we Francji, Anglii, Czechach, w pojedynkę i wspólnie z innymi pisarzami ikon w pełni to potwierdzają. Jak słusznie pracę siostry Joanny oceniła Ełła Łajewskaja: „W całości przejęła kanoniczny język sztuki ikony, unikając archeologicznego kopiowania zewnętrznych form [...]”, a Jej „idee teologiczne i historiozoficzne znajdują widzialne formy artystyczne [...]”¹³. Jej sztuka jest namaszczona świętością. Jest radosna, optymistyczna, ciepła, wypełniona światłem i „rajską” szczęśliwością.

Fenomenalnym ikonopiscem na emigracji, którego twórczość wykazuje bardzo silny związek ikony z architekturą świątyni, pozostaje do dziś o. Grigorij Krug. Urodzony w 1906 lub 1907 roku, w Petersburgu, w rodzinie szwedzko-rosyjskiej, wychowany został w wierze luterańskiej, nie prawosławnej. W wieku 19 lat, pod wpływem spotkań z protojerejem Lwem Lipierowskim, przyjął prawosławie w Monasterze Pskowsko-Pieczerskim. W 1931 roku wyjechał do Paryża i wstąpił

¹² Mogłem się zaznajomić z tą twórczością pracując nad memoriałem poświęconym o. Aleksandrowi Mieniowi w Siemchozie pod Siergijewym Posadem, w miejscu jego ziemskiego odejścia do Pana. Zob. J. Uścińowicz, *Świątynia – architektura i jej teologia na pograniczu Wschodu i Zachodu*, Białystok 2019, s. 743–748.

¹³ Э. Лаевская, *Сестра Иоанна Рейтлингер, иконописец. Искусство русской эмиграции между Востоком и Западом*, „Истина и жизнь”, 1996, вып. 1, s. 58–61; Zob. również: eadem, *Сестра Иоанна Рейтлингер (1898–1988)*, „Христианос”. Альманах, 1998, № 7, s. 9–13.

do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, w której wykładali też Rosjanie, w tym m.in. Konstantin A. Somow i Nikołaj D. Millioti. W Paryżu Krug poznał Leonida A. Uspińskiego, z którym przyjaźnił się do końca swojego życia. Z nim też wielokrotnie pracował. Brał ponadto warsztatowe lekcje ikonopisania u Pietra A. Fiedorowa, starosty ruskiego artelu ikonopisców przy paryskim stowarzyszeniu „Ikona”. Konsultował niejednokrotnie swój warsztat z siostrą Joanną (Julią N. Reitlinger). Uczył się u staroobrzędowców. Doskonalenie warsztatu oraz rozwoju duchowego szło u niego zawsze w parze z głębokim, mistycznym przeżywaniem prawosławnej liturgii. Ona orientowała jego życie i działalność twórczą, której się całkowicie poświęcił. Wraz z Leonidem A. Uspińskim trudził się w 1935 roku w cerkwi Trzech Hierarchów i Św. Tichona Zadońskiego w Paryżu, a także w cerkwi kaplicy Opieki Przenajświętszej Bogurodzicy w Grosrouvre. Po okresie przerwy spowodowanej hitlerowską okupacją, podczas której przeżył głęboki kryzys – duchowy i twórczy – powrócił w latach 1945–1946 do tworzenia ikon i współpracy z Uspińskim. W 1948 roku przyjął od swego duchowego ojca Sergiusza monastyczne postrzyżyny. Przybierając imię o. Grigorija – ku czci kijowsko-pieczerskiego ikonopisca – osiadł na stałe w skicie Świętego Ducha w Le Mesnil-Saint Denis. To na ten okres życia przypadają jego największe realizacje sakralne, wykazujące harmonijny związek ikony i architektury. Wykonane w cerkwiach w: Paryżu, Moisenay, Noisy-le-Grand, Le Mesnil-Saint-Denis, Vanves, Clamart, Montgeron, a także w Hadze w Holandii oraz w Essex w Anglii – uchodzą za te najbardziej spektakularne. W czasopiśmie „La Croix” nazwano go w 1969 roku nawet „ostatnim współczesnym malarzem ikon”. Przewidywano, że zostanie kiedyś uznany „za drugiego Andrzeja Rublowa”. Nie bez powodu. Jego dzieła są wybitne.

O. Grigorij Krug nigdy nie robił obojętnych kopii. Mimo że pozostawał wierny prawosławnemu kanonowi ikony, duchowo i warsztatowo nawiązując do tradycji malarstwa ikonowego dawnej Rusi, tworzył zawsze w duchu czasów mu współczesnych. Był wrażliwym świadkiem makabrycznej historii XX wieku, świadkiem wojen, wobec których nie mógł przecież przejść obojętnie. Znając obraz cierpienia współczesnego człowieka, starał się jednak dawać wciąż żywy i twórczy wyraz Światłości Bożej i świadectwa Przemienienia Jezusa Chrystusa na górze Tabor. Żarliwość wyrazu jego ikon i polichromii, płomiennność modlitwy w nich zawartej oraz ich świetlistość, lśnienie i duchowa przezierność, ideowo bliska pracom siostry Joanny (Julii N. Reitlinger), niejednokrotnie zestawiana była w konwencji ikonograficznej z freskami Teofanesa Greka – połykuje wewnętrznym ogniem wiary.

Ikony o. Grigorija Kruga nigdy nie są statyczne i powściągliwe w wyrazie. Mają wewnątrz zakorzenioną w sobie dynamikę i silne pierwiastki eksperymentu. Nigdy nie są zachowawcze, ani powtórzeniowe. Są bardzo odważne i twórcze,

tryskają nowością. Są wyraziste, oryginalne, żywe, a przede wszystkim „prawdziwie piękne”. Zdumiewają głębią duchowej wizji, przenikliwością mistycznego doznania i wiary. Mają wewnątrz zakodowany, archetypowy porządek harmonii i pełni bytu, z nadzieją życia w wieczności, w Nowym Jeruzalem Niebieskim. Wychodzą zawsze „poza siebie” – jak prawdziwy symbol, prawdziwa ikona¹⁴. Są żywym doświadczeniem Tradycji, współczesnym wyrazem modlitwy przez sztukę¹⁵.

Dziedzictwo o. Grigorija Kruga jest unikatowe. Jego freski w cerkwi Trzech Świętych Hierarchów i Św. Tichona Zadońskiego w Paryżu (il. 5 i 6), freski i ikonostas w pustelniczej cerkwi Świętego Ducha w Le Mesnil-Saint-Denis (il. 9) oraz cerkwi Matki Bożej Kazańskiej w Moisenay (il. 10, 11), czy też liczne, rozproszone po całym świecie ikony świadczą o jego geniuszu, jako ikonografa i duchownego zarazem. Nie przypadkiem jedną z najpiękniejszych jego ikon jest ikona Św. Serafina z Sarowa – trwającego w modlitwie, świetlistego starca, klęczącego z podniesionymi ku niebu rękoma (il. 4).

Paryż

Sobór Trzech Świętych Hierarchów oraz Św. Tichona Zadońskiego w Paryżu powstał na potrzeby erygowanej w 1931 roku parafii. Była to świątynia domowa w obiekcie położonym przy ul. Petel 5. Od 1946 roku mimo swoich skromnych rozmiarów obiekt ten miał rangę soboru katedralnego Eparchii Chersoneskiej przynależącej do Patriarchatu Moskiewskiego Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej. W 1958 roku budynek mieszkalny, w którego części funkcjonowała cerkiew, został niestety zburzony. Właściciele gruntu zgodzili się umieścić w nowym, wznoszonym na tym samym miejscu obiekcie, nową cerkiew domową, pod warunkiem jednak, by żaden element zewnętrznej architektury nie sygnalizował jego sakralnego przeznaczenia. Nic prostszego, architekt Marc Sala, ujął tę cerkiew w projekcie domu, sygnując ją, jako „pomieszczenie handlowe”. Jedynie niewielki krzyż nad zewnętrznymi schodami świadczy o jej istnieniu. Wnętrze cerkwi zostało rozpisane wspaniale przez o.

¹⁴ Por. J. Uścińowicz, *Symbol, archetyp, struktura – hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej*, Białystok 1997, s. 50–59.

¹⁵ Ojciec Grigorij Krug, oderwany od swojej ojczyzny głosił, że dusza ludzka zakorzeniona jest nie w ziemskiej, ale w niebieskiej ojczyźnie. Był przekonany, że nawet w piekle na ziemi, które zgotował sobie człowiek w czasach II wojny światowej, ikona powinna kierować go ku przemianie i *metanoi*. Powinna zaświadczać o możliwości przeobstwienia i zbawienia duszy człowieka. Zob. J. Uścińowicz, *Ikona i jej teologia „na emigracji”*..., s. 284. Dla świata Zachodu jego ikony były istnym objawieniem. On sam zmierzał do „wyrażenia w barwach tajemnicy wiary, którą prawosławni przynieśli ze sobą z Rosji, tajemnicy niewyraźnej w słowach, ale ujawniającej się w wizjach świata niebios”. I. Jazykowa, op. cit., s. 51.

Grigorija Kruga i Leonida A. Uspienskigo (il. 5). Oni również pisali ikony do obu ikonostasów znajdujących się tu świątyni: pierwszej – poświęconej Trzem Świętym Hierarchom (Św. Bazylemu Wielkiemu, Św. Grzegorzowi Teologowi i Św. Janowi Chryzostomowi/Złotoustemu) i drugiej – poświęconej Św. Tichonowi Zadońskiemu. Ich trud został ukończony w 1960 roku. To wyjątkowo oryginalne i piękne przedstawienia ikonowe (il. 6)¹⁶.

Inną ważną świątynią prawosławną tego okresu w Paryżu jest cerkiew Św. Serafina z Sarowa. Jest to pierwsza parafia prawosławna w XV okręgu paryskim, zamieszkałym przez dużą część emigrantów. Powstała z inicjatywy Stowarzyszenia Gallipolczyków we Francji, w kaplicy wzniesionej w podwórzu domu przy ul. Mademoiselle 81. Pierwsze nabożeństwa prawosławne odbywały się tutaj w prowizorycznym, przystosowanym do tego celu baraku. W maju 1933 roku podjęto starania na rzecz wzniesienia nowej świątyni. Dotkliwy brak środków finansowych nie pozwolił jednak na to. Komitet Pomocy Studentom Rosyjskim zaoferował drewniany barak w podwórzu domu akademickiego przy ul. Lecourbe 91. Mimo początkowych obiekcji barak o wymiarach 12 m długości, 3,5 m szerokości i 2,5 m wysokości został przystosowany do funkcji świątynnej przez Nikołaja W. Globę, byłego dyrektora Instytutu Sztuki w Moskwie. Dnia 2 lipca 1933 roku cerkiew została wyświęcona w cześć św. Serafina z Sarowa i Opieki Matki Bożej. Sakralny status budynku podkreśliła symbolicznie niebieska, cebulasta kopułka zwieńczona prawosławnym krzyżem. We wnętrzu znajdował się ikonostas wykonany przez Nikołaja W. Globę oraz ikony napisane przez wspomnianego już Pietra A. Fiedorowa.

Czterdzieści lat później budynek popadł jednak w ruinę. W latach 1973–1974 na miejscu dotychczasowej świątyni została wybudowana nowa, również drewniana, cerkiew według projektu architekta A.N. Fiodorowa (il. 8). W obrębie ścian świątyni znajdują się dwa ogromne klonowe drzewa, których pnie, przechodząc przez wnętrze cerkwi, wychodzą na zewnątrz przez otwory w dachu. Jedno z nich jest obumarłe, ale jedno wciąż żywe. Żyje wraz z Cerkwią. Na tym drugim jest tekst testamentu Św. Serafina. Jednym z głównych sanktuariów świątyni jest umieszczona przy południowej ścianie piękna ikona tego świętego. Napisana ona została, jeszcze przed rewolucją, przez mnicha pustelni Optina. Ulokowane w niej zostały święte relikwie.

W 1978 roku, według projektu Nikołaja I. Iscelelnowa, dzięki funduszom baronowej Olgi A. Stromberg, została zrealizowana ostateczna, do dziś istniejąca, forma dwurzędowego ikonostasu cerkwi (il. 7). Ikony rzędu namiestnego napisane

¹⁶ Por. Н. Макарова, *Русские православные храмы Парижа*, [в:] *Архитектурное наследие русского зарубежья: вторая половина XIX – первая половина XX в.*, сост. и отв. ред. С.С. Левашко, Санкт-Петербург 2008, s. 158–168.

zostały już uprzednio przez Pietra A. Fiedorowa. Centralne ikony rzędu *Deesis* – *Zbawiciela, Przenajświętszej Bogurodzicy, Św. Jana Chrzciciela, Św. Św. Archaniołów i Apostołów* – napisał malarz Georgij W. Morozow. Boczne sześć ikon stanowią już prace malarzy młodego pokolenia. Zewnętrzną stronę w południowej ścianie świątyni zdobi ikona św. Serafina i cztery małe dzwony.

Le Mesnil-Saint-Denis

Pustelnia Świętego Ducha w Le Mesnil-Saint-Denis to założona w 1934 roku wspólnota monastyczna, skit, w którym każdy żyje zgodnie z własnym rytmem. Pustelnicza cerkiew jest ascetyczna. Sprawia wrażenie grotty (il. 9), katakumbowej *cubiculi* pierwszych chrześcijan, gdzie zstępuje Święty Duch Boży. Wrażenie to spotęgowane jest chropawą, kolczastą wręcz ostrością żywego kamienia, faktury ścian i grubo kładzionych tynków. Ikony umieszczone w ikonostasie to symboliczne okna na inny, Boski świat – wycięte w nim i silnie skontrastowane swoją gładkością i delikatnością. Lśniące żywymi barwami przewyciężają ciężar materii i – poprzez przywołanie transcendencji Bożego Królestwa – przemieniają ją. Nie ma wątpliwości, że trudził się tutaj o. Grigorij Krug.

Górny rząd ikonostasu – to rząd *Deesis*. W jego centrum panuje *Pantokrator*, otoczony przez zwróconych ku Niemu w modlitwie Bogurodzicę i św. Jana Chrzciciela, a dalej św. Archaniołów i św. św. Apostołów Piotra i Pawła, którzy jakby wstępowali po stoku góry ku swojemu Wszechwładcy. W niższym, namiestnym zaś rzędzie, po obu stronach wrót królewskich – ikony Zbawiciela i Bogurodzicy, nad łukiem wejścia zaś – ikona *Komunii Św. Apostołów*. Pomimo kamiennego, materialnego ciężaru ikonostasu jest on otwarty na hieratejon. Pozwala zajrzeć w głąb, gdzie na ścianie wschodniej widnieje ikona *Pięćdziesiątnicy* – patronalna ikona całej świątyni. W ścianach, jak w ikonostasie, ikony są umieszczone niczym okna, w niszach. Jest tu scena *Przemienienia Pańskiego* i *Chrztu Jezusa Chrystusa w Jordanie*. Płaszczyzna ikony jest dynamiczna. Kolory są położne z lekkością, płynnie. Rozbielenia o kształcie asystki są niezwykle dynamiczne, jakby wibrowały rytmiczną, wewnętrzną mocą przedstawianego świata. Ten niesamowity ruch budowany jest w harmonii z rytmicznym ruchem świętych postaci oraz ich świetlistych nimbów i fałd szat. Pulsują i lśnią w energetycznym ruchu, przepelnione siłą wewnętrznych energii zesłanych przez Świętego Ducha.

Wnętrze cerkwi jest bardzo śmiało w rozwiązaniu przestrzennym i ikonicznym. Czuje się powiew świeżego, ryzykownego eksperymentu – nowego, nieznanego, ekscytującego. Historycznie zdobyty kanon ikony łączy się tutaj w tradycji przekazu teologicznego z awangardą technicznego ich spełnienia, historycznych

motywów z nowatorskim zastosowaniem materiałów. Takiego ikonostasu trudno by szukać w całej działalności emigracyjnej ikonopisców okresu międzywojnia. Nie tylko tamtych, ale naszych czasów również.

Moisenay

Cerkiew Matki Bożej Kazańskiej w Moisenay wzniesiono 60 km na południowy-wschód od Paryża. Może być ona uznana za jedno z najwybitniejszych dzieł ruskiej architektury sakralnej połowy XX wieku. Jest to bodaj jedyny przykład komplementarnego połączenia teologicznej tradycji prawosławia w architekturze i ikonografii ze sztuką awangardy. A jest to dzieło jej założyciela i budowniczego o. archimandryty Euthymiosa¹⁷, wspartego przez ikonopisców: o. Grigorija Kruga i siostrę Joannę (Julię N. Reitlinger).

O. Euthymios urodził się w Siergijewym Posadzie, gdzie ukończył z wyróżnieniem szkołę. Wykazywał od urodzenia wielkie zdolności do nauk ścisłych. Studiował w Moskiewskiej Wyższej Szkole Inżynierskiej, otrzymując w niej dyplom inżyniera mechanika. W wojnie domowej walczył po stronie Białej Armii w randze podporucznika. W 1920 roku wyemigrował, służąc do 1925 roku w Aleksiejewskim Pułku w Czechosłowacji. Ukończył tam studia na Politechnice w Pradze, a następnie Instytut Teologiczny Św. Sergiusza w Paryżu. W 1932 roku został mnichem, w 1935 roku hieromnichem. W 1938 roku założył żeński klasztor w Moisenay i tutaj pozostał na stałe.

Przez długi czas jego malutka cerkiewka znajdowała się w piwnicznej kamienicy. O. Euthymios odważył się jednak wznieść nową, murowaną. Wykonał rysunki, a w 1955 roku, pomimo braku jakichkolwiek środków finansowych i materiałów budowlanych, nie otrzymawszy jeszcze pozwolenia na budowę, przystąpił do pracy. Najpierw zbierał kamienie po okolicznych polach i zwoził je na plac budowy. Potem budował betonowo-kamienny mur. Pomagali mu w tym przyjaciele i studenci Teologicznego Instytutu. Budowa świątyni trwała około 15 lat, aż do roku 1969. Do jej rozpisania zaprosił o. Grigorija Kruga, który w latach 1964–1966, zgodnie z instrukcjami i rysunkami archimandryty, pokrył ściany freskami i napisał niektóre ikony. Ikony i ikonostas siostry Joanny przeniesiono z dawnej cerkwi do nowej.

Ideowe przesłanie świątyni zdefiniował o. Euthymios już na poziomie projektu. Jako matematyk, teolog, uczeń o. Siergieja Bułgakowa – używając symboliki form geometrycznych i ich właściwości gematrycznych – urzeczywistnił go w postaci idei „metafizycznej architektoniki” o teologicznej podstawie sofiologii: trój-

¹⁷ Grigorij Wendt, urodzony w 1894 r. w Rosji, zmarł 1973 r. we Francji.

istotności Boga w trzech osobach-hipostazach i emanacji przebóstwiających człowieka energii Bożych (il. 10).

Cerkiew zorientowana jest na południowy-wschód. Stanowi świątynię jednonawową. Ma plan wydłużonego, nieregularnego trapezu. Jest zbudowana w jednoznegowej perspektywie ku wschodowi. Prestoł znajduje się w przestrzeni ukształtowanej poligonalnie, pomiędzy trzema pochyłymi, niskimi ścianami. Świątynię wieńczy cebulasta kopuła z krzyżem. Od ołtarza dach wznosi się imponująco aż do czworokątnego w planie świetlika. Symetrycznie zestawione górne żebra przypominają zgeometryzowane zakomary (szczyty). Boki wielkiego świetlika są trójkątne, a kopertowy dach przekrywa je diagonalnie. Wysunięty jest on daleko na zachód jakby stanowił dzwonnice, a nie świetlik kopuły. Jedyne wejście do cerkwi jest od strony zachodniej. Wiedzie przez narthex z romboidalnymi oknami.

Ściany świątynia ma betonowe, jakby dwurzędowo, tak jak w dawnych świątyniach, podzielone na dolną i górną strefę nieba i ziemi. Dolne ich części są wyłożone lokalnym kamieniem, przypominając ufortyfikowane – jak choćby na Sołowkach – ściany monastyrów północnej Rosji. Górne są gładkie, otynkowane wapnem, bez pobiału i sztukaterii. Grę tekstur i ustopniowanie płaszczyzn zastosowano też w dachu cerkwi.

Pomimo skrajnych ograniczeń w środkach i możliwościach technicznych wyrazu, przy znacznej różnorodności form architektury o. Euthymios był w stanie osiągnąć efekt ich rytmicznej jedności i jakby silnie naprężonej, wewnętrznej dynamiki materii, za którą skrywa się idea „nietykalności”, „duchowego pancerza” szczelnie okrywającego liturgiczne wnętrze. W kostiumie cerkwi są utrwalone zarówno poczucie duchowej twierdzy, jak i idea „wznoszenia się duszy” – od ołtarza ku kopule, a dalej do nieba. Budowla ma liczne przełamania i nakładające się wzajemnie płaszczyzny o różnych nachyleniach, formach geometrii, fakturach i kolorach. W dwóch płaszczyznach dachu wycięto na ostro cztery trójkątne świetliki (il. 10). Okno przebito też w wykuszu narożnika proskomidionu.

Zewnątrz cerkwi podąża całkowicie za wnętrzem. Budynek jest poligonalny i nie ma kąta prostego. Jest jakby „nie z tego już świata”. Wewnętrzna przestrzeń podlega prawom odwrotnej perspektywy. Wrażenie to czyni głównie wyniesiony dość wysoko hieratejon, rozbieżność i nachylenie ścian bocznych oraz ich przekrycie sufitem z *quasi* kopułą. Te rozbiegające się w różnych kierunkach, nerwowe linie to jakby emanacje energii „Sofii” Mądrości Bożej. Obraz ekspresji i ekstazy potęguje się w hieratejonie. Wzrok napotyka na ostre krawędzie, złamany ostrosłupowo sufit, trójkąt ołtarzowej *quasi* konchy z przedstawieniem – w trójkątnej kompozycji – Świętej Trójcy. Na ścianie wschodniej hieratejonu znajduje się scena *Zmartwychwstania: Zstąpienia do otchłani*. W niej Chrystus wyprowadza

z hadesu Adama i Ewę oraz wszystkich grzeszników, wiodąc ich ku Zmartwychwstaniu. Podobnie jak w średniowiecznej tradycji ascetycznej okno wschodnie, na wprost ołtarza, zastawione jest ikoną.

Bardzo istotne znaczenie ma tu światło. Poprzez wspomniane cztery świetliki przesywa ono nieboskłon świątyni promieniście do części ołtarzowej, w miejscu przyjmowania Eucharystii (il. 11). Wycięte trójkątne otwory to „troiste” światła Sofii. Światło wchodzące od zachodu i południa – do naosu, chóru i narthexu – są już spokojne, widzialne, zmysłowe i materialne. Inne niż ostre – ołtarzowe. To fenomenalne znaki sztuki użyte do przekazu niematerialnych treści.

W architekturze swojej świątyni o. Euthymios wielokrotnie „łamie zasady” historycznej architektury cerkiewnej. Odrealnia ją. W spisanej w 1970 roku historii budowy świątyni mówi, że decyzja o jej budowie była najwyższym natchnieniem mistycznym przekazanym mu przez św. Anioła. Powstało dzieło wyjątkowe, potwierdzające raz jeszcze bardzo wysoki poziom intelektu, doświadczenia mistycznego i świadomości teologicznej twórców sztuki rosyjskiej emigracji, osiągniętych przy bardzo skromnych środkach finansowych, żenująco niskich możliwościach organizacyjnych i przy „szalonym” wręcz wysiłku fizycznym.

Podobnych efektów działalności długo by szukać w sztuce sakralnej XX wieku. Odpowiedzi na teologiczno-ikoniczne wyzwania naszych czasów, pomimo wysoko rozwiniętej kultury i cywilizacji, pomimo doskonałości starych i nowych materiałów oraz osiągnięć i dostępności najnowszych technik i technologii budowy nowego obrazu cerkwi prawosławnej – nadal bowiem nam brakuje. Brakuje nam wciąż w niej jeszcze ryzyka tego „szalonego” eksperymentu. Tutaj, w takich przykładach – objawiając dychotomię „nieba i ziemi”, w drodze do przeobstwienia człowieka i jego i zbawienia – jest on na pewno obecny. Jest też niezmiernie dziś nam wszystkim potrzebny, wręcz pożądany.

To tylko krótkie fragmenty zapisu historii z pionierskiej działalności twórców odnawiającej się w XX wieku sztuki prawosławia – ikony i architektury. Niewątpliwie, osobnego omówienia wymaga chwalebna działalność Stowarzyszenia „Ikona” czy też szereg jego inicjatyw i przedsięwzięć związanych z podróżą ikony po obcym prawosławiu Zachodzie, rozpoczętą symbolicznie w cerkwi Św. Sergiusza z Radoneża w Instytucie Teologii Prawosławnej w Paryżu. Sztuka emigracji rosyjskiej odegrała ogromną rolę w zachowaniu i rozwoju dziedzictwa ikony. A działo się to przecież w konfrontacji ze światem Zachodu – katolickiego i protestanckiego, a także skazonego wówczas bolszewizmem świata komunistycznego i ateistycznego Wschodu. Dzisiaj już wiemy, że obie Rosje – zniewolona przez komunizm i wygnana przezeń na obczyznę – niezależnie od długiego rozdzielenia przez żelazną kurtynę, są częścią jednoczonego pomątu świata ruskiej ortodoksji. Połączyła je ikona i jej teologia.

Nowe życie ikony w Polsce

Sens tych pierwszych, chwalebnych działań nie zamyka się jednak wyłącznie w Rosji – w jej wschodniej części i w zachodniej, w diasporze. Tak jak odkrycia konserwatorów na przełomie wieków XIX i XX pozwoliły ujrzeć ikonę uwolnioną z zasłaniających Archetyp warstw, tak autentyczne odkrycie na nowo ikony miało ogromne znaczenie dla całego świata prawosławnego, a także rzymskokatolickiego i protestanckiego. Zainicjowało odnowę również na naszym polskim gruncie. Stało się to głównie dzięki Jerzemu Nowosielskiemu.

Nowosielski zostawił po sobie setki ikon – w cerkwiach i kościołach. Stworzył wspaniałe, monumentalne dzieła zrealizowane w pojedynkę i razem z Adamem Stalony-Dobrzańskim, a także innymi pisarzami ikon i obrazów – twórcami, nauczycielami, studentami. Powstały w prawosławnych cerkwiach w: Gródku, Michałowie, Kętrzynie, Wrocławiu, Warszawie-Woli, Białymstoku-Dojlidach, Jeleniej Górze, Przemkowie, Hajnówce, Krakowie, Bielsku Podlaskim i na Świętej Górze Grabarce. Powstały też w rzymskokatolickich kościołach w: Warszawie-Wesołej, Tychach-Żwakowie, Krakowie-Azorach, Warszawie-Jelonkach i unickich cerkwiach w Górowie Iławeckim, Wrocławiu, Węgorzewie, Krakowie, Białym Borze, Lourdes i wielu też innych. Szkoda, że tak dużo ich pozostawił jako projekty i szkice do końca niespełnione. Że nie wszystkie udało się zrealizować w świątyniach i nie wszystkie, zrealizowane już, udało się uratować i przekazać potomnym. Wszystkie jednak stanowią żywą tradycję współczesnej sztuki sakralnej. Sztuki genialnej – i w ikonie, i w architekturze.

Sobór Świętej Trójcy w Hajnówce jest najbardziej spektakularnym, choć wydaje się incydentalnym, przykładem realizacji z tego okresu. Jego budowa przypada na lata 1973–1992. To jedyny, rzadki przykład awangardy. Nieskrępowana obciążeniami historyzmu reinterpretacja tradycyjnych kanonów, wychodzi w niej odważnie naprzeciw współczesnym przemianom zachodzącym w kulturze, zwłaszcza w minimalistycznej dziś, modernistycznej architekturze Zachodu. Cerkiew ta zaprojektowana została przez Jerzego Nowosielskiego i Aleksandra Grygorowicza. Nowosielski nie spełnił się tutaj jednak do końca. Był dawcą koncepcji ideowej architektury i ikonografii. Niestety, nie doczekała się ona realizacji. Polichromii Nowosielskiego nie udało się zrealizować, a była to dla nich właśnie skrojona świątynia. Wielki żal pozostanie (il. 12).

Budynek nawiązuje do klasycznych, dziewięciopółowych rozwiązań krzyżowo-kopułowych typu krzyża wpisane. Łączy dziedzictwo historyczne architektury cerkiewnej ze współczesnymi technologiami kształtowania form żelbetowych i możliwości rzeźbiarskiego ich modelowania. Wnętrze jest odbiciem negatywo-

wym formy zewnętrznej. To, co udało się zrealizować w architekturze, pozostało z pierwotnej koncepcji w jej swobodnym komponowaniu, rzeźbiarskiej linii profilu oraz symbolicznie form i porządków¹⁸.

Genialną pod względem zespolenia przestrzeni architektury i ikony jest baptysterium Św. Jana Chrzciciela w Bielsku Podlaskim (il. 13). Układ przestrzenny architektury jest klasyczny dla baptysteriów, oktagonalny. Schemat „kwadratury koła” realizuje się poprzez przejście kopuły, przez ośmioboczny tambur w kubiczny korpus. Wnętrze świątyni ma oryginalne i absolutnie niekonwencjonalne, znakowe rozwiązanie centralnej strefy liturgicznej. Buduje ją czerwony, profilowany łuk ołtarzowy – znak wrót królewskich ikonostasu. Jest on syntezą orientacji poziomej i pionowej cerkwi, ześrodkowanych w eucharystycznym centrum. To znakowy w konwencji przekaz przestrzenny. Pozbawiony zbędnych naddatków, stylizowania, rzeźby i dekoracji. Prosty, minimalistyczny w formie, ikonograficzny w odbiorze. Formy te znikają w materii na rzecz idei przekazu teologicznego. Ten przekaz rozwijają ikony ulokowanych pod kopułą Archaniołów, starotestamentowych Tronów oraz symbolu ikony Świętego Ducha. We wnęce symbolicznie „zamurowanych” wrót wschodnich – ikona *Ukrzyżowania*. Tędy może przejść już tylko Zbawiciel podczas swojego „wschodu z wysokości”, w Paruzji. To istne arcydzieło współczesnej sztuki sakralnej – ikony i architektury razem¹⁹.

Bardzo interesująca jest również greckokatolicka cerkiew Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze (il. 14). Zbudowano ją już w latach 90. wieku XX. Ma wydzwięk uniwersalny, ponadkonfesyjny. Minimalistyczny – jak na Zachodzie, ikoniczny – jak na Wschodzie. Przypomina surowością starochrześcijańskie bazyliki. Prostota form, skąpe oświetlenie, małe kwadratowe i okrągłe okna kojarzą się z architekturą Syrii, Egiptu czy Mezopotamii. Wnętrze jest centralo-podłużne, z obniżeniem naosu w środku. Trzy czerwone łuki przegrody ołtarzowej przywołują łuk zastosowany już w bielskim baptysterium. Menisk *quasi* kopuły z *Pantokratozem* buduje oś pionową cerkwi. Przed oknem ściany wschodniej ma swoje miejsce przepięknie namalowane zaołtarzowe *Ukrzyżowanie*. Zasłaniając je, lśni aureolą światła „wschodu z wysokości”.

Dwuwieżowa fasada cerkwi otwiera się na 6 stron świata. Pod wieżami znajduje się zewnętrzny narthex przypominający dawne atria syryjskie i koptyjskie. W zwieńczeniu Nowosielski umieścił podwójny przyczółek z ikonami św. św. Archaniołów Michała i Gabriela oraz greckim krzyżem z pięcioma stygmatami. To właśnie ten krzyż zstąpił do piekieł. Jeden archanioł go tam odprowadził, a drugi

¹⁸ J. Uścińowicz, *Symbol, archetyp, struktura...*, s. 287–297.

¹⁹ *Ibidem*, s. 347–360.

w tryumfie wyprowadził. To piękne, uniwersalne przesłanie, spisane w dawnym apokryfie. W części centralnej ściany zachodni Veraikon z przemienionym obliczem Umęczonego Chrystusa²⁰.

Wyjątkowa była też nieistniejąca już, niestety, od paru lat, kaplica greckokatolicka Fundacji Św. Włodzimierza w Krakowie. Służyła ona dość długo dla potrzeb kultowych. Na skutek wymówienia dzierżawy, pomimo protestów całego świata kultury, dziś służy już innemu panu. Jest lokalem gastronomicznym. Po przeprowadzonej „restauracji” kaplica stała się dosłownie restauracją. A było to przecież niecodzienne arcydzieło sztuki w całości przemyślane i zrealizowane przez Nowosielskiego. Skromne, ale w wyrazie teologicznym bardzo sugestywne i piękne²¹ (il. 15).

Depozyt

Nowosielskiego już z nami nie ma. Gdzie indziej pisze swoje ikony, nie na tym świecie i nie w tych czasach. Zostawił on na nim jednak swoich ludzi. Zostawił w ich pamięci – niezwykle sugestywną – ideową koncepcję „świętej sztuki”. Zakorzenił się też we mnie na dobre. Tę zbudowaną przez Nowosielskiego tradycję pisania nowej ikony w Polsce kontynuuje szkoła w Bielsku Podlaskim. To dzieło o. Leoncjusza Tofiluka i jego ludzi, przekazane mu w idei przez Nowosielskiego na Świętej Górze Grabarce podczas odbywających się tam ikonograficznych obozów. Jest ona wewnątrz naszego prawosławia, na gruncie działalności związanej z ikoną, choć w innej już skali i innych też czasach, tak jak paryski Instytut Teologiczny Św. Sergiusza.

Studium istnieje od 1991 roku. Nie będę opowiadał o jego historii, inni ją w niniejszym zbiorze przekazali. Miałem honor w szkole tej uczyć i dla niej również się trudzić w przestrzeni, pracując nad cerkwią Świętej Trójcy – o niej głównie opowiem²².

Szkoła mieści się w niewielkim drewnianym budynku, dawnym szpitalu, a później przedszkolu, obiekcie już nieco podupadłym, ale stopniowo i w miarę posiadanych środków finansowych remontowanym. Ma salę wykładową, małą

²⁰ J. Uścińowicz, *Exchange of values in contemporary religious architecture in Poland symbol in the dialogue between East and West*, „Urbanistika ir Architektūra”, „Town Planning and architecture” 2009, vol. 33, 2009, s. 279–290.

²¹ J. Uścińowicz, *Konwersje i rekonwersje świątyń w Polsce po II wojnie światowej*. „Spotkanie w prawdzie i miłości?”, [w:] *Architektura Kultur Lokalnych Pogranicza: Sacrum-profanum-sacrum. Konwersje i rekonwersje architektury i sztuki sakralnej XX–XXI w.*, t. IV, red. J. Uścińowicz, Białystok 2021, s. 301.

²² J. Uścińowicz, *Projekt architektoniczny, budowlany, kaplicy akademickiej Świętej Trójcy przy Studium Ikonograficznym w Bielsku Podlaskim*, ul. Żwirki i Wigury, Bielsk Podlaski, m-c lipiec 1999 – kwiecień 2003 r.

bibliotekę i trzy małe pracownie pisania ikon. Do szkoły na zakończeniu jej podłużnej osi dobudowaliśmy niewielką kapliczkę Świętej Trójcy, w taki sposób, by istniejąca sala, służąca dotąd jako galeria pisanych przez studentów ikon i miejsce egzaminów dyplomowych, służyła na co dzień jako świątynna nawa – czyli pronaos (il. 16). Rozplanowano ją na kwadracie o boku trzech sążni. Służy się tu Świętą Liturgią i przed nauką modli. Razem i w pojedynkę. Jest ascetyczna na zewnątrz, bez zbędnych naddatków i stylizowania. Wewnętrzna architektura obiektu żyje z ikoną „na dotyk”, podporządkowuje się ikonografii bez reszty. Jest jak duża, przestrzenna ikona. Wypełnia wszystkie jej ściany i sklepienia. Duchowo wygładza jej materialne granice. Absydą opiekuje się Bogurodzica *Oranta* (il. 18). Na podniebieniu kopuły panuje *Pantokrator* (il. 17). Zgodnie z dawnym kanonem, ale już po „naszemu”, współcześnie. Pisali je studenci szkoły wraz ze swoim nauczycielem o. Leoncjuszem.

Podokapowe pasy trzech ścian to zaplanowane trzy rzędy ikonostasu: *Deesis*, *Proroków* i *Patriarchów*. Rozlokowane nie w pionie jednak, lecz w poziomie, widoczne z trzech stron świata. Duży ikonostas nie zmieściłby się wewnątrz cerkwi. „Wyszedł” więc na zewnątrz, poza zapisane w kanonach historii granice. Tak jak w połowej cerkwi na Świętej Górze Grabarce. „Wyszła” też na zewnątrz kopuły ikona Chrystusa *Pantokratora*, widoczna przez silnie przeszkłony, podkopułowy bęben. Ujawnia teraz swą moc także w pozaświątynnym świecie, poza granicą czasu i przestrzeni²³.

Jeszcze nie tak dawno szkoła miała być w innym, bardziej rozległym i widocznym dla świata miejscu, wraz z restytuowanym dawnym, bielskim monasterem Świętego Mikołaja z około XV wieku²⁴. Jednak powstała tam na chwałę Bożą inna,

²³ Zob. J. Uścińowicz, *Świątynia – architektura i jej teologia na pograniczu Wschodu i Zachodu*, Białystok 2019, s. 223–228.

²⁴ W roku 1995 rozpoczęto przygotowania do budowy cerkwi na terenie parafii Św. Michała Archanioła w zachodniej części Bielska Podlaskiego. Wraz z zakupieniem przez parafię placu o pow. 1,0138 przy ul. Władysława Reymonta zaplanowano wzniesienie w tym miejscu monasteru Św. Mikołaja. Przy monasterze, zgodnie z dawną tradycją prawosławną, miała mieć też swoją docelową siedzibę bielska szkoła ikonograficzna z cerkwią Św. Atanazego Brzeskiego, pracowniami, audytorium i internatem. Wykonałem stosowne projekty. W 1995 r. uzyskano decyzję zatwierdzającą warunki zabudowy zespołu sakralnego. Proces inwestycyjny był bardzo zaawansowany, ale realizacja tego przedsięwzięcia została na pewien czas przez J.E. Metropolitę Bazylego, ze względów finansowych i instytucjonalnych, zatrzymana. W związku z decyzją o powstaniu w tym miejscu nowej parafii Opieki Matki Bożej realizacji tej inicjatywy ostatecznie poniechano i szkoła ikonograficzna pozostała w swojej dotychczasowej siedzibie, położonej przy ul. Żwirki i Wigury 26. Na początku 2000 r. pojawiła się jednak pilna duchowa potrzeba budowy niewielkiej świątyni przy istniejącej szkole. Dnia 8.06.2000 r. J.E. Metropolita Sawa położył kamień węgielny pod budowę tej szóstej w Bielsku Podlaskim cerkwi, a już 31.10.2002 r. ją wyświęcił. Pełni ona do dziś funkcję kaplicy akademickiej. Po ukończeniu budowy świątyni powstały też plany rozbudowania całego zespołu od strony północno-wschodniej o część

nowa parafia i cerkiew Opieki Matki Bożej, a szkoła pozostała na swoim, mniejszym i wpisanym w gęstwinę okolicznej zabudowy, miejscu (il. 19). Widocznie tak musiało być. Choć jeszcze projektowano dla niej pracownię, salę audytoryjną i cele mieszkalne dla uczniów, to pozostały one sprawą przyszłości i mocy potencjalnych ofiarodawców²⁵. Czekają jeszcze na swój czas, może kiedyś nadejdzie...

Podobną w skali, choć też trochę inną w konwencji ikonicznej i dostosowaną do uwarunkowań konfesyjnych, jest rzymskokatolicka pustelnia Zwiastowania Bogurodzicy w Poletyłach koło Brańska²⁶, niedaleko Bielska Podlaskiego. To mała, prosta, archaiczna, wiejska kartuzja (il. 20). Mały przysiółek czy może bardziej chutor. Jest tu drewniana chata z kaplicą Zwiastowania Bogurodzicy i stodoła-brama Św. Jana Chrzciciela z aspersorium, salą agape i celami. Jest też kamienna, trzypiętrowa wieża dzwonnicza pustelnika-anachorety. Jest ulokowany w centrum zespołu wodopój wykonany z polnego, uciętego poziomo głazu z reliefem beltejemskiej gwiazdy. Jest też kamienna Golgota z Ukrzyżowaniem. Są pojedyncze eremy, gospodarcza brama ze spichlerzem, żywy mur z polan opałowych i brama wjazdowa. Pustelnia miała być zwykłym siedliskiem życia kapłana – ks. Roberta. Stała się jego pustelnią. Jego i Jerozolimskich Wspólnot z Polski, Francji i Czech. Przybyli tutaj, uciekając od cywilizacji, w poszukiwaniu swojego miejsca odosobnienia i modlitwy. I tu już na zawsze pozostali. Do budowy zostały użyte głównie materiały naturalne – drewno i kamień. Są tu kamienne ściany i cokoły, kamienie węgielne fundamentów, przepołowione głazy ambony, studni i wodopoju, Golgoty. Szczególna jest ściana wschodnia kaplicy. To symboliczna ściana „niezburzalna”, „mur niezwyknięty”, Bogurodzica-Krzew Gorejący (il. 22).

Wnętrze kaplicy jest proste „do bólu”. Na granicy „świętego świętych” i „świętego” umieszczono tylko tęczą belkę z krzyżem i małymi medalionami ikon Pantokratora i Bogurodzicy – po bokach oraz Veraikonu – w centrum. Stanowią przestrzeny znak dawnych, ołtarzowych templonów. Kaplica ma prosty, sześcienny ołtarz i ambonę z kamiennego żarna – miejsce głoszenia Świętego Słowa. Inne-

warsztatową z pracowniami ikonograficznymi, internatem z celami dla studentów, audytorium i stółką-agape. Tutaj również wykonałem projekt architektoniczny obiektu. Brak środków finansowych sprawił, że pozostaje on do dziś niezrealizowany.

²⁵ J. Uścińowicz, *Projekt architektoniczny kartuzji ikonopisców, jako nowego budynku dydaktyczno-mieszkalnego studentów przy Studium Ikonograficznym w Bielsku Podlaskim, ul. Żwirki i Wigury*, Bielsk Podlaski, m-c lipiec 2007.

²⁶ J. Uścińowicz: *Projekt architektoniczno-budowlany rzymskokatolickiej kartuzji wiejskiej we wsi Poletyły koło Brańska, na działce o nr ewidencyjnym 217 we wsi Poletyły, gm. Brańsk, styczeń – maj 2012 r.*; idem, *Projekt architektoniczny, wnętrz i struktury ikonograficznej kaplicy rzymskokatolickiej w Poletyłach k. Brańska*, luty – grudzień 2017 r. Polichromię *Bogurodzicy Oranty* wykonał na ścianie wschodniej kaplicy zaproszony przez architekta, bardzo uzdolniony absolwent Studium Ikonograficznego w Bielsku Podlaskim, Mirosław Trochanowski.

go niż dotychczas, ustalonego po II Soborze Watykańskim, ale spełniającego dobrze swoją nową funkcję modlitewną w centrum kaplicy. Ma też ogromną ikonę *Bogurodzicy Oranty z Młodzieńcem* na ścianie wschodniej. Wyrasta Ona nieoczekiwanie z Ziemi. Modli się ku niebiosom za Jej zbawienie. Jej medalion jest oknem wschodnim absydy. Będzie witrażową ikoną *Chrystusa Emmanuela*. To jutrzeńka wschodu, „wschód z wysokości”. Znak Bogurodzicy zwiastujący spotkanie z oczekiwaniem w powtórny przyjsciu Zbawicielem w Paruzji (il. 21)²⁷.

Spis ilustracji

1. Cerkiew prawosławna Św. Sergiusza z Radoneża. L'institut de théologie orthodoxe Saint-Serge. Paris, 93 rue de Crimée. Fasada. Fot. J. Uścińowicz (2007).
2. Cerkiew prawosławna Św. Sergiusza z Radoneża. Ikonostas. Autor: Dmitrij S. Stellecki, współpraca: E.S. Lwowa. Fot. J. Uścińowicz (2003).
3. Cerkiew prawosławna Św. Sergiusza z Radoneża. Królewskie wrota, ikony XVI w. Fot. J. Uścińowicz (2003).
4. Ikona Św. Serafina z Sarowa. Autor: o. Grigorij Krug.
5. Cerkiew Trzech Świętych Hierarchów. Paris, 5 rue Pétel. Ikonografia: o. Grigorij Krug i Leonid Uspienski. Fot. J. Uścińowicz.
6. Cerkiew prawosławna Trzech Świętych Hierarchów. Ikonostas. Autorzy: o. Grigorij Krug i Leonid Uspienski. Fot. J. Uścińowicz.
7. Cerkiew prawosławna Św. Serafina z Sarowa. Ikonostas projektu Nikolaja I. Iscelennowa z ikonami rzędu namiestnego napisanego przez Pietra A. Fiodorowa oraz ikonami grupy *Deesis* napisanymi przez G. W. Morozowa. Fot. J. Uścińowicz.
8. Cerkiew prawosławna Św. Serafina z Sarowa. Paris, 91 rue Lecourbe. Fot. J. Uścińowicz.
9. Skit prawosławny Świętego Ducha w Le Mesnil-Saint-Denis (Yvelines), 7 avenue des Bruyères. Autor ikonografii: o. Grigorij Krug. Fot. (autor nieznany).
10. Cerkiew prawosławna Kazańskiej Ikony Matki Bożej w Moisenay. Autor architektury i koncepcji ikonograficznej: o. archim. Euthymios. Autor ikonografii: o. Grigorij Krug. Współpraca i ikonostas: s. Joanna (Julia N. Reintlinger). Fot. (autor nieznany).
11. Cerkiew prawosławna Kazańskiej Ikony Matki Bożej w Moisenay. Autor architektury i koncepcji ikonograficznej: o. archim. Euthymios. Autor ikonografii: o. Grigorij Krug. Współpraca i ikonostas: s. Joanna (Julia N. Reintlinger). Fot. (autor nieznany).
12. Sobór Świętej Trójcy w Hajnówce. Koncepcja architektury i polichromii: Jerzy Nowosielski. Akwarela ze zbiorów o. Leoncjusza Tofiluka.

²⁷ J. Uścińowicz, *Świątynia – architektura...*, s. 249–254.

13. Baptysterium Św. Jana Chrzciciela przy parafii prawosławnej Św. Michała Archanioła w Bielsku Podlaskim. Architektura wnętrz i ikonografia: Jerzy Nowosielski. Fot. W. Wołkow.
14. Cerkiew greckokatolicka Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze. Autor architektury i ikonografii: Jerzy Nowosielski. Współpraca Bogdan Kotarba. Fot. J. Uścińowicz.
15. Kaplica greckokatolicka Fundacji Św. Włodzimierza w Krakowie. Architektura wnętrz i ikonografia: Jerzy Nowosielski. Obecnie nieistniejąca. Fot. J. Uścińowicz.
16. Cerkiew akademicka Świętej Trójcy przy Studium Ikonograficznym w Bielsku Podlaskim. Widok wnętrza od strony pronaosu. Architektura: Jerzy Uścińowicz. Ikono-stas i polichromie: o. Leoncjusz Tofiluk i uczniowie studium (dyplom: Mirosław Trochanowski). Fot. J. Uścińowicz.
17. Cerkiew Świętej Trójcy. Widok sklepienia i strefy podkopiowej. Fot. J. Uścińowicz.
18. Cerkiew akademicka Świętej Trójcy. Widok strefy hieratejonu. Fot. J. Uścińowicz.
19. Cerkiew akademicka Świętej Trójcy. Widok świątyni ze szkołą od strony południowej. Fot. J. Uścińowicz.
20. Pustelnia rzymskokatolicka Zwiastowania NMP w Poletyłach koło Brańska. Widok domu-kaplicy od strony wschodniej. Architektura zespołu: Jerzy Uścińowicz. Fot. J. Uścińowicz.
21. Kaplica Zwiastowania NMP. Widok kaplicy od strony wejścia. Architektura, wnętrza i koncepcja ikonograficzna: Jerzy Uścińowicz. Polichromia Bogurodzicy: Mirosław Trochanowski. Fot. J. Uścińowicz.
22. Kaplica Zwiastowania NMP. Widok Bogurodzicy z belką quasi templonu. Fot. J. Uścińowicz.

SUMMARY

Jerzy Uścińowicz

Architecture and Icon – a Circuit Integrated from Scratch

Keywords: icon, architecture, underground, emigration, orthodoxy, The Orthodox Theological Institute of St. Sergius of Radonezh, Iconographical Study in Bielsk Podlaski

Over the last hundred years, the icon has traveled a lot around the world. Such journey of the icon in so many directions would not be possible without its rediscovery in the East. Signs of its return as a cult object and art phenomenon can be seen as early on the brink of the 19th and 20th centuries, when an icon ceased to be – as it was in the past named – a “black board”.

It could be seen now, owing to the work of conservators, freed from the layers covering it throughout the years. There was no “curtain” covering it any more. There was no black. We could yet again “contemplate it in colors”.

Because of the “rediscovery” of the icon and its consecutive journey through its native Eastern Orthodox world, both the Christian East and West became artistically prepared to receive it. Theological preparations were in motion as well, mainly due to – written mostly in Western Europe – fundamental philosophical and theological treatises and pioneering realizations of sacred art, icons and architecture. They unveiled the “secret life” of the icon, not only as a unique and sublime art form, element of culture and the history of Church, but also a phenomenal philosophical and theological beacon. The icon has proven its “ability to speak”. Just as text in its semiotic transmitting principle, so did the icon, through real symbols of the supernatural reality of the world of God, hand us a testament of this world and the struggle for Salvation anew. This testament has proven itself to be predominant over the many other ways of expressing spiritual aspirations of man. Soon everyone found it out. It was not only through the newly discovered colors, although they might have been responsible for this unveiling. Inverted perspective, geometric abstraction, symbolic message, sign character, multitude of layers and space-time perception – these are just some of its unique ways of articulating the message.

Today, from a certain historical distance, it can be unequivocally stated that the life of the then underground icon and the treatises written about it should be clearly associated with France, and especially with Paris and its Orthodox Theological Institute of St. Sergius of Radonezh.

Just as discoveries made by conservators allowed us to see the icon free from layers and repaintings covering the Archetype, so did the rediscovery of the icon, not only for the orthodox world, but also the Christian and the whole *oikumene*, begin on polish grounds by Jerzy Nowosielski. Nowosielski has finished his icons. He does not write them anymore. He left hundreds or maybe even thousands of them. He left behind his artwork, ingenious in their iconographical-theological and architectural value, in Orthodox churches as well as in Roman Catholic and Uniate churches. He left behind also hundreds of sketches and designs as well as unfinished sacred projects. With their great potential, they are the live tradition of polish sacral art.

This tradition and the heritage of the precursors of the contemporary iconography is in some manner continued by the orthodox school of icon writing – Iconographical Study at Archangel Michael’s parish in Bielsk Podlaski and its teachers and student-graduates.

The icon through ages of its history on earth has journeyed a long way, both through time and through space. It still does. At present, it can be observed not only in Christian West, where it is welcomed “anew” as a form of sacral communication and partly as a cult symbol and theological phenomenon. It can be observed also, though in a slightly different form, in

the Christian East, where the icon experienced and still experiences certain issues. For not more than a hundred years ago, the idea of the icon was faint at most. A true dispute over the icon lasts up to this day within the Orthodox Church, between the supporters of its classical and pseudo realistic form, the true icon and its centenarian naturalistic, occidental image. A dispute so important, for the icon is one of the visible signs of the Orthodox Church's existence. It is an object of cult. It is a testimony of Incarnation and the mystery play of presence. It does not contain. It "guides" us on the path to the heavenly Archetype. It is the path to deification and salvation.



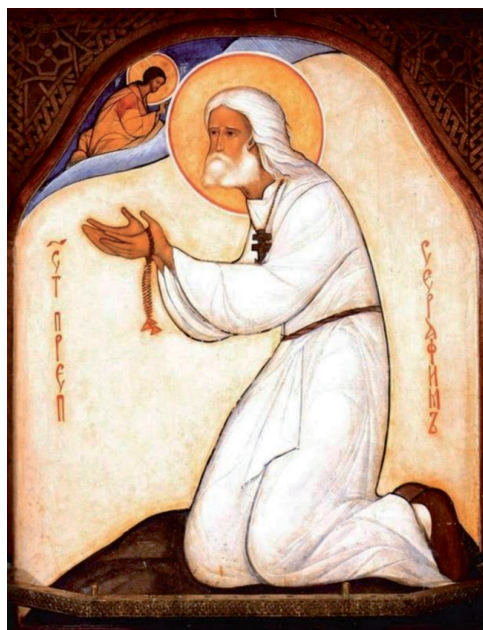
Il. 1. Cerkiew prawosławna Św. Sergiusza z Radoneża. L'institut de théologie orthodoxe Saint-Serge. Paris, 93 rue de Crimée. Fasada. Fot. J. Uściłowicz (2007).



Il. 2. Cerkiew prawosławna Św. Sergiusza z Radoneża. Ikonostas. Autor: Dmitrij S. Stellecki, współpraca: E.S. Lwowa. Fot. J. Uściłowicz (2003).



Il. 3. Cerkiew prawosławna Św. Sergiusza z Radoneża. Królewskie wrota ikony XV w.
Fot. J. Uściłowicz (2003).



Il. 4. Ikona Św. Serafina z Sarowa.
Autor: o. Grigorij Krug.



Il. 5. Cerkiew Trzech Świętych Hierarchów. Paris, 5 rue Pétel.
Ikonografia: o. Grigorij Krug i Leonid Uspienskiy. Fot. J. Uściłowicz.



Il. 6. Cerkiew prawosławna Trzech Świętych Hierarchów. Ikonostas.
Autorzy: o. Grigorij Krug i Leonid Uspienskiy. Fot. J. Uściłowicz.



Il. 7. Cerkiew prawosławna Św. Serafina z Sarowa. Ikonostas projektu Nikołaja I. Iscełennowa z ikonami rzędu namiestnego napisanego przez Pietra A. Fiodorowa oraz ikonami grupy Deesis napisanymi przez G.W. Morozowa. Fot. J. Uściłowicz.



Il. 8. Cerkiew prawosławna Św. Serafina z Sarowa. Paris, 91 rue Lecourbe.
Fot. J. Uścińowicz.



Il. 9. Skit prawosławny Świętego Ducha w Le Mesnil-Saint-Denis (Yvelines), 7 avenue des
Bruyères. Autor ikonografii: o. Grigorij Krug. Fot. autor nieznan.



Il. 10. Cerkiew prawosławna Kazańskiej Ikony Matki Bożej w Moisenay. Autor architektury i koncepcji ikonograficznej: o. archim. Euthymios. Autor ikonografii: o. Grigorij Krug. Współpraca i ikonostas: s. Joanna (Julia N. Reintlinger). Fot. autor nieznanym.



Il. 11. Cerkiew prawosławna Kazańskiej Ikony Matki Bożej w Moisenay. Autor architektury i koncepcji ikonograficznej: o. archim. Euthymios. Autor ikonografii: o. Grigorij Krug. Współpraca i ikonostas: s. Joanna (Julia N. Reintlinger). Fot. autor nieznanym.



Il. 12. Sobór Świętej Trójcy w Hajnówce. Koncepcja architektury i polichromii:
Jerzy Nowosielski. Akwarela ze zbiorów o. L. Tofiluka.



Il. 13. Baptysterium Św. Jana
Chrzciela przy parafii prawosławnej
Św. Michała Archanioła w Bielsku
Podlaskim. Architektura wnętrz i
ikonografia: Jerzy Nowosielski.
Fot. W. Wołkow.



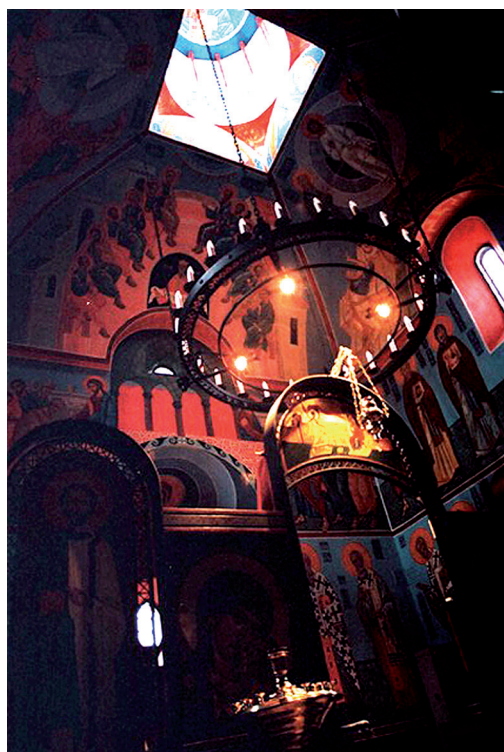
Il. 14. Cerkiew greckokatolicka Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy w Białym Borze. Autor architektury i ikonografii: Jerzy Nowosielski. Współpraca Bogdan Kotarba. Fot. J. Uścińowicz.



Il. 15. Kaplica greckokatolicka Fundacji Św. Włodzimierza w Krakowie. Architektura wnętrz i ikonografia: Jerzy Nowosielski. Obecnie nieistniejąca. Fot. J. Uścińowicz.



Il. 16. Cerkiew akademicka Świętej Trójcy przy Studium Ikonograficznym w Bielsku Podlaskim. Widok wnętrza od strony pronaosu. Architektura: Jerzy Uściłowicz. Ikonostas i polichromie: o. Leoncjusz Tofiluk i uczniowie studium (dyplom: Mirosław Trochanowski). Fot. J. Uściłowicz.



Il. 18. Cerkiew akademicka Świętej Trójcy. Widok strefy hieratejonu. Fot. J. Uściłowicz.

Il. 17. Cerkiew Świętej Trójcy. Widok sklepienia i strefy podkopułowej. Fot. J. Uściłowicz.



Il. 19. Cerkiew akademicka Świętej Trójcy. Widok świątyni ze szkołą od strony południowej. Fot. J. Uścińowicz.



Il. 20. Pustelnia rzymskokatolicka Zwiastowania NMP w Poletylach koło Brańska. Widok domu-kaplicy od strony wschodniej. Architektura zespołu: Jerzy Uścińowicz. Fot. J. Uścińowicz.



Il. 21. Kaplica Zwiastowania NMP. Widok kaplicy od strony wejścia.
Architektura, wnętrza i koncepcja ikonograficzna: Jerzy Uściłowicz.
Polichromia Bogurodzicy: Mirosław Trochanowski. Fot. J. Uściłowicz.



Il. 22. Kaplica Zwiastowania NMP. Widok Bogurodzicy z belką quasi templonu.
Fot. J. Uściłowicz.