

Bernadetta Wójtowicz

Łemkowska architektura sakralna na przykładzie cerkwi greckokatolickiej w Łosiu - ikonostas

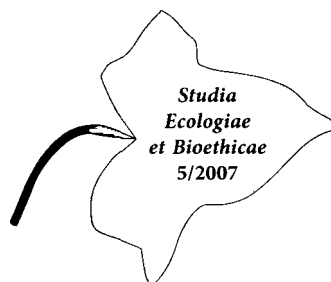
Studia Ecologiae et Bioethicae 5, 471-480

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bernadetta WÓJTOWICZ
IEiB UKSW Warszawa



Łemkowska architektura sakralna na przykładzie cerkwi greckokatlickiej w Łosiu – ikonostas¹

„Ikona stanowi mikrokosmos, będący odbiciem prawdy i doskonałości makrokosmosu; świątynią, do której cudownej konstrukcji przyczyniają się wszystkie stworzenia: człowiek, zwierzęta, rośliny, minerały, a także ziemia, powietrze, woda i ogień”².

Po przekroczeniu progu cerkwi unickiej w Łosiu najpiękniejszym i głównym akcentem dekoracyjnym wydaje się być ikonostas – i tak jest w istocie. Umieszczony na granicy prezbiterium i nawy stanowi przestrzenny, trójwymiarowy architektoniczno-rzeźbiarsko-malarski zespół wielokondygnacyjny wypełniony ikonami. Pojęcie „ikonostas” wywodzi się z języka geckiego: *he eikon* – obraz i *he stasis* – umieszczenie, stanowisko, położenie. W Grecji termin *eikonostasion* oznacza rusztowanie, statyw pod obrazy³. Nazwa „ikonostas” oznacza przegrodę ołtarzową, stosowaną w kościołach obrządku wschodniego, umieszczaną pomiędzy nawą, w której modlą się wierni, a przestrzenią apsydową, gdzie kapłani i diakoni odprawiają liturgię. Konstrukcje tego typu zauważono w świątyniach bizantyjskich już w XI wieku, przy czym zamiast „pełnego” ikonostasu stosowano wtedy balustradę z bramką lub kolumnienki ze świętymi obrazami. Z biegiem czasu przegrody te zaczęły przyjmować różne postaci. Najbardziej bogate artystycznie formy upowszechniły się na Rusi, gdzie już w XV stuleciu wzrosła liczba rzędów, a ikonostas tworzył wysoką ścianę o wielu kondygnacjach umieszczonych zgodnie z ustalonym porządkiem⁴. Sama „ściana ikon” posiadała podwójne

¹ Niniejszy artykuł jest kontynuacją tekstu *Analiza stylistyczno-porównawcza karpaccich obiektów sakralnych ze szczególnym uwzględnieniem greckokatolickiej świątyni w Łosiu*, w: *Studia Ecologiae et Bioethicae*, Warszawa 2007, Nr 4/2006, s. 91-102. Opis prezentowanego tu ikonostasu dokonany został na podstawie własnych obserwacji i analizy przeprowadzonej przez autorkę.

² Cyt. za O. POPOVA, E. SMIRNOVA, P. CORTESI, *Ikony*, Warszawa 1998, s. 18.

³ A. WIELOCHA, *Ikony w kręgu wpływów kultury bizantyjskiej w Karpatach*, Warszawa 1983, s. 73.

⁴ O. POPOVA, E. SMIRNOVA, P. CORTESI, *Ikony...*, op.cit., s. 12.

znaczenie: zakreślała granicę pomiędzy tym, co niebiańskie (sanktuarium), a tym co ziemskie (nawa) oraz symbolizowała zjednoczenie dwóch rzeczywistości, dokonane we Wcieleniu⁵.

Dokładnej daty powstania ikonostasu w Łosiu nie znamy, jednak jego szata artystyczna, inspirowana sztuką Zachodu, wzorowana jest na kanonach typowych dla cerkwi greckokatolickich z przełomu XVII i XVIII wieku. Nie znany jest również twórca ikon i snycerki. Pochodzenie ikonostasu wiązać należy z lokalnym, prowincjonalnym warszatem pozostającym pod wpływem sztuki baroku. Ustalenie genezy ikon cerkwi łosiańskiej jest niezmiernie trudne, ponieważ obrazy zatraciły swą pierwotną postać w skutek ich wielokrotnej restauracji, szczególnie w okresie powojennym, kiedy po wysiedleniu Łemków w 1947 roku, świątynia została przekazana na własność Kościołowi rzymskokatolickiemu. I chociaż dzięki temu cerkiewka mogła przetrwać kilkadziesiąt lat w stanie nie naruszonym, to jednak w jej wnętrzym wystroju dadzą się zauważyć pewne zmiany latynizacyjne⁶, które pojawiły się w trakcie jej użytkowania przez wspólnotę rzymskokatolicką i przetrwały aż do momentu powrotu świątyni do Cerkwi greckokatolickiej na początku lat 90-tych⁷. Po wzniesieniu kościoła rzymskokatolickiego w Łosiu, w którym wierni łacińscy celebrują liturgie w obrządku zachodnim, doszło do przekazania świątyni na wyłączne użytkowanie grekokatolikom,

⁵ J. YIANNIS, *Sztuka i architektura prawosławna*, w: *Prawosławie. Światło wiary i źródeł doświadczenia*, Lublin 1999, s. 324-325.

⁶ Literatura przedmiotu podejmuje próbę uściślenia pojęć: „latynizacja” i „okcydentalizacja” oraz „orientalizacja” i „bizantynizacja”. Jak podkreśla Stanisław Stępień terminy „okcydentalizacja” i „orientalizacja” są pojęciami nadrzędnymi w stosunku do „latynizacji” i „bizantynizacji”. Te pierwsze są szersze i odnoszą się do cywilizacyjnego wpływu na różne dziedziny życia duchowego grup społecznych, latynizacja natomiast wyciska swoje piętno tylko na charakterze obrządku i innych praktykach liturgicznych. Jest ona zatem niczym innym, jak procesem przejmowania łacińskich „zapożyczeń” przez Kościół wschodni. August F. Fenczak proponował zastąpienie terminu „latynizacja” pojęciem „romanizacja” mającym odnosić się do przejmowania niektórych form z liturgii rzymskiej, jako jedyne obrządku obowiązującego wówczas w Kościele łacińskim. Słusznie jednak podkreśla Stanisław Stępień, że pojęcie „latynizacja” jest bardziej jednoznaczne i czytelne od określenia „romanizacja”. Por. S. STĘPIEŃ, *W poszukiwaniu tożsamości obrządkowej. Bizantynizacja a okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego w okresie międzywojennym*, w: Stanisław Stępień (red.) *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, Przemysł 2000, T. V, s. 89-92; A. F. FENCZAK, *Latynizacja czy okcydentalizacja? (w sprawie nowych kierunków badań nad rolą wpływów z Zachodu w kształtowaniu się tożsamości Kościoła greckokatolickiego w Polsce w latach 1595-1772)*, w: *Biuletyn Informacyjny PWIN* 1995, Nr 1, s. 46-48.

⁷ Należy zwrócić uwagę na fakt, że cerkwie, które po Akcji „Wisła” zostały przekazane i użytkowane przez Kościół rzymskokatolicki, przetrwały lata powojenne w dobrym stanie. Z tego powodu na Łemkowszczyźnie, w przeciwieństwie na przykład do wschodnich regionów karpackich, zachowało się wiele zabytkowych, drewnianych obiektów sakralnych. Do powojennej historii Kościoła greckokatolickiego por: S. STĘPIEŃ, *Kościół greckokatolicki w Polsce po II wojnie światowej i w czasach współczesnych (do roku 1998)*, w: S. STĘPIEŃ (red.), *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, Przemysł 1998, T.4, 339-370.

którzy po przejęciu świątyni dokonali wielu zmian nawiązujących do ducha tradycji bizantyjskiej: przestawiono ławki twarzą do ołtarza⁸, na środku świątyni, w centralnym miejscu przed ikonostasem, umieszczono mały ołtarz (stolik) z ikoną i krzyżem, tzw. *prestoł*, w carskich wrotach powieszono aksamitną zasłonę, a ołtarze boczne i ikonostas przyozdobiono wyszywanymi ręcznikami. Należy podkreślić, że w momencie zawierania Unii ze Stolicą Apostolską przez ruskich biskupów prawosławnych, Watykan gwarantował nienaruszalność wschodniego obrządku formującego się właśnie unickiego Kościoła (1596)⁹. Jednak już w 1680 roku problematyką m.in. sztuki sakralnej zajęło się tzw. Colloquium Lubelskie, na którym biskupi unicy, szczególnie zaś metropolita kijowski Cyprian Żochowski, wystąpili z postulatami upodobnienia liturgii Cerkwi greckokatlickiej do doskonałej w ich mniemaniu liturgii Kościoła łacińskiego¹⁰. Kolejny krok wykonano w 1720 roku, podczas Synodu Zamojskiego, wprowadzającego reformy liturgiczne mające na celu zbliżenie Kościoła rzymskokatolickiego z unickim oraz regulacje ukierunkowane na podniesienie dyscypliny życia religijnego i kościelnego. Obrady synodalne toczyły się pod przewodnictwem metropolity Leona Kiszki oraz nuncjusza papieskiego Girolamo Grimaldiego i trwały trzy tygodnie (26.08 do 17.09. 1720 roku), podczas których wydano dekryty nawiązujące do postanowień Soboru Trydenckiego. Rozpatrywano kwestię *Filioque*, nowego katechizmu, Eucharystii, kapłaństwa, seminariów duchownych, reformy życia zakonnego. Wprowadzono obowiązek wymieniania w liturgii imienia papieża, a obrządek zmodyfikowano w duchu tradycji zachodniego chrześcijaństwa¹¹. Wszystkie zmiany, które dokonały się po 1720 roku, wpłynęły na zbliżenie architektoniczne i stylistyczne łacińskich i unickich świątyń. Także forma ikonostasu w Łosiu prezen-

⁸ Co prawda w cerkwiach obrządku prawosławnego nie używa się ławek, to jednak w wyposażeniu świątyni greckokatlickich zaczęły się one upowszechniać po obradach Synodu Zamojskiego (1740) wprowadzającego szereg zmian latynizacyjnych do Cerkwi unickiej.

⁹ Ostatnie eparchie na terytorium Rzeczypospolitej przyjęły unię dopiero w latach 1691-1703: diecezja przemyska – 1691, lwowska – 1700, łucka – 1702, w 1703 roku przyjęcie unii uchwaliła podolska część diecezji lwowskiej, a dopiero w 1708 do tych decyzji dołączyło się cieszące się ogromnym autorytetem prawosławne bractwo lwowskie. Por.: N. JAKOWENKO, *Historia Ukrainy do końca XVIII wieku*, Lublin 2000, s. 329. Jeśli chodzi o przejmowanie wzorców łacińskich, to np. w diecezji przemyskiej dokonywały się one stopniowo w drugiej połowie XVIII wieku, w okresie zwierzchnictwa biskupa Atanazego Szeptyckiego (1762-1772). Więcej na ten temat por.: E. ZAWAŁEŃ, *Przemiany w osiemnastowiecznej architekturze cerkiewnej na przykładzie diecezji przemyskiej*, w: S. STĘPIEŃ (red.) *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, T.V, Przemyśl, 2000, s.321; Ks. T. ŚLIWA, *Wezwania Cerkwi diecezji lwowskiej obrządku wschodniego na przełomie XVII i XVIII wieku*, w: ibidem, s. 9-28.

¹⁰ Ks. Z. BIELAMOWICZ, *Świadectwa wzajemnych oddziaływań obrządku łacińskiego i bizantyjskiego w sztuce sakralnej na ziemiach polskich w epoce baroku*, w: S. STĘPIEŃ (red.), *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, Przemyśl 1994, T.2, s. 371-378.

¹¹ Ks. J. ŁUPIŃSKI, *Dzieje grekokatolików w Królestwie Polskim po powstaniu styczniowym*, Olecko 2002, s. 40-41.

tuje przykład pewnego przejścia ikonopisu do malarstwa przestrzennego w stylu zachodnim – w ścianie obrazów dominuje rzeźba, a ikony wtopione w wybujającą dekorację wydają się być tylko jej dopełnieniem. Ikonostas w wyposażeniu wewnętrznym cerkwi obrządku wschodniego stanowił/stanowi centralne miejsce.

Ściana ikonostasu świątyni w Łosiu o wymiarach 7m x 4m tworzy kompleks architektoniczny z bogato zdobionymi kolumnami, fryzami, architrawami i archiwoltami nawiązującymi do stylu baroku rozmiłowanego w motywach liści akantu, winnej latorośli, kłosów zboża i girland owocowych. Efekt plastyczny podnoszą złączenia wszystkich elementów dekoracyjnych i rzeźbiarskich. Ikonostas prezentuje odmianę architektoniczną czterokondygnacyjną:

- 1) parter – dwie ikony namiestne (Chrystus Pantokrator i Matka Boża typu Hodigitria), carskie i diakońskie wrota,
- 2) strefa druga – rząd prazdników z umieszczoną centralnie Ostatnią Wieczerzą,
- 3) strefa trzecia – Wielkie Deesis złożone z Deesis właściwego i tzw. procesji Apostołów,
- 4) strefa czwarta – rząd proroków i Ukrzyżowanie.

Kompozycja powyższa jest typowa dla regionu Łemkowszczyzny. Ikony przybierają dwojaką formę: zbliżoną kształtem do kwadratu lub też wydłużoną do figury prostokąta. I tak rząd apostołski dominuje rozmiarami nad rzędem dolnym – prazdników, zwanymi także ikonami pokłonu. Zastosowanie elementów dekoracyjnych i architektonicznych wpłynęło na wprowadzenie zasady symetrii uwidaczniającej się w kompozycji dolnego rzędu uporządkowanego przez wprowadzenie trzech osi wyznaczonych przez trzy przejścia do sanktuarium: carskie i diakońskie wrota, między którymi umieszczone są analogicznie opracowane ikony, zwane namiestnymi. W zwieńczeniu wprowadzono także kartusze – rzeźbione z wykorzystaniem motywów manierystycznych – zawierające wizerunki proroków.

Tło struktury ikonostasu, wypełnione snycerskimi elementami, utrzymane jest w kolorze złotym symbolizującym niebo. Kompozycję kolorystyczną ikon, malowanych farbą olejną na deskach, tworzą głównie brąz, żółć, czerwień i granat, a ich tło z grawerowanym ornamentem w formie kwadratowej siatki z krzyżkami wypełnia złota barwa.

Ikony tworzące dolną strefę ikonostasu zostały opracowane zgodnie z zasadą *aediculi*, jako zespół ołtarzowych retabulów i przedstawiają kolejno (od strony północnej) wizerunki św. Mikołaja, Matki Bożej *Hodigitrii*, Chrystusa Nauczającego *Pantokratora* oraz scenę Narodzenia Najświętszej Marii Panny. Pomiędzy obrazami znajdują się trzy otwory wejściowe prowadzące do sanktuarium. Otwór centralny (1,4 m x 2,6 m) tworzą dwuskrzydłowe carskie wrota, zwane też królewskimi lub świętymi¹², zwieńczone łukiem trójlistnym, stanowią

bogata część ikonostasu i prezentują wysoki poziom snycerski z dominującą złożoną ażurową rzeźbą. Głównym motywem ornamentalnym są sploty liści akantu, ozdobione kwiatami i liśćmi winnej latorośli, ułożonej w kształt litery „s”. Na ażurowych skrzydłach drzwi umieszczono symetrycznie sześć wizerunków proroków, które zredukowane do postaci niewielkich medalionów, spowite zostały zwojami liści akantu. Oś wrót tworzy półokrągła kolumnienka zwieńczona bogato rzeźbioną koroną. Po obu stronach carskich wrót usytuowane są, paralelnie opracowane, ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz Chrystusa Nauczającego, zwieńczone łukiem pełnym nadwieszonym z symetrycznymi narożnikami w górnej części oraz flankowane przez dwie ażurowe kolumnienki wypełnione motywem winnej latorośli z gronami.

Jednoskrzydłowe, diakońskie wrota (0,7m x 2,1 m), przez które z apsydy do nawy przechodzą diakoni, zamknięte zostały łukiem pełnym nadwieszonym i wypełnione motywami ornamentalnymi analogicznymi do ornamentu carskich wrót, z tą różnicą, że same drzwi wieńczą krzyże greckie ozdobione centralnie medalionami przedstawiającymi postaci proroków.

Ikona Chrystusa usytuowana od strony południowej prezentuje postać *Pantokratora* („tego, który jest bytem”) w ujęciu frontalnym i popiersiowym. Łagodną, ale nie pobłażliwą twarz Chrystusa, okala broda oraz długie, proste włosy spływające na ramiona. Podczas, gdy prawa ręka podniesiona jest w geście błogosławieństwa, w lewej dłoni spoczywa otwarta księga prezentująca tekst Ewangelii. Granatowy płaszcz *himation* (kolor ten jest uosobieniem ludzkiego piewiastka w naturze Boga) zarzucony na prawe ramię odsłania rękaw czerwonej tuniki, której purpurowa barwa symbolizuje panowanie Chrystusa nad światem, a w tradycji ludowej uznawana jest za potwierdzenie jego boskości. Obrzeża szerokich rękawów zdobi żółto-brązowy ornament, a głowę złoty nimb, symbol boskiego światła. Wizerunek Chrystusa znajdujący się w świątyni łosiańskiej jest typowym przykładem typu kanonicznego *Pantokratora*.

Ikona Matki Bożej z Dzieciątkiem w typie *Hodigitrii* („tej, która jest przewodniczką w drodze”), posiadająca charakter uroczysty i majestatyczny, umieszczona jest po lewej stronie carskich wrót. Maria przedstawiona frontalnie w ujęciu popiersiowym podtrzymuje na lewej ręce Dziecię (umieszczone w typowej postaci $\frac{3}{4}$), dzierżące w prawej dłoni, wsparty na kolanie rotulus praw – symbol tylko przez Niego osiągniętej mądrości. Matka wykonuje prawą ręką gest prezentacji przyszłego wybawiciela ludzkości, tego, który jest „drogą, prawdą i życiem”. W Jej

¹² Jak podaje Andrzej Wielocha, drzwi środkowe nazywają się u Greków wrotami pięknymi, świętymi lub czystymi: „Wrota są święte, gdyż ksiądz podczas „Wielkiego Wchodu” (...) przenosi przez nie zasłonięte symbole eucharystii na ołtarz, a „królewskie” – ponieważ „Wielki Wchód” do Jerozolimy symbolizuje Jezusa Chrystusa jako Króla (którego ksiądz jest zastępcą), jego zstąpienie na ziemię i śmierć dobrowolną”, w: A. WIELOCHA, *Ikony...*, s. 73-74.

spokojnych oczach, wpatrzonych przed siebie w dał, pojawia się cień smutku – jakby przecucie cierpień Syna. Głowę i plecy Matki Boskiej okrywa luźno spływający niebieski *maforion*, z brzegami ozdobionymi brązowo-żółtym galonem. Bosonogi Chrystus odziany w zgrzebną, białą, przepasaną szatę, charakteryzuje się cechami właściwymi niemowlęciu, jak np. typowe „wrośnięcie” głowy w tułów. Głowy Marii i Dziecięcia otaczają złote nimby.

Po stronie północnej parteru umieszczona została ikona św. Mikołaja, zwieńczona łukiem pełnym nadwieszonym z narożnikami w górnej części. Z obu stron flankują ją dwie ażurowe kolumnienki z nasadnikowymi głowicami, których ażurowy motyw stanowią liście i owoce winnej latorośli. Popiersie św. Mikołaja ujęte zostało frontalnie. Biskup Miry prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma zamkniętą księgę. Oblicze okolone siwymi włosami, brodą i wąsami z wyrazistymi oczami, patrzącymi przenikliwie w przestrzeń, uosabia metafizyczny spokój i niebywałe napięcie podkreślone koncentracją zmarszczek i mięśni twarzy. Mistyczny nastrój ikony oddają dodatkowo ostre i ascetyczne rysy świętego. Nakrycie głowy Mikołaja stanowi *mitra* używana jako część stroju liturgicznego przez wyższych duchownych obrządku wschodniego. Szaty biskupie utrzymane są w kolorach brunatno-brązowo-żółtych. Niebieski *omoforion*, ozdobiony żółto-brązowym ornamentem, pokryty jest małymi, żółtymi krzyżami. Złote tło zostało wygrawerowane, podobnie jak tło innych ikon parteru, ornamentem geometrycznym. Paweł Florenski zauważył, że obie wyżej omówione ikony mają się do siebie jak teza i antyteza: *Hodigitria* („ta, która jest przewodniczką w drodze”) wyjednuje ludziom niebiańskie dary, a św. Mikołaj, *episkopos*, („czuwający, stróż”), je strzeże. Maria prezentuje mądrość pozaziemską, a Biskup rozum ziemski oświecony światłem Bożym¹³. Czy dlatego umieszczono ikony *Hodigitrii* i Cudotwórcy obok siebie? Należy przyjąć, że twórcy ludowi z XIX stulecia w swej pracy kierowali się bardziej tradycją, niż przesłankami teologicznymi, których głębokich źródeł najprawdopodobniej nie znali.

Ikona przedstawiająca scenę Narodzenia Najświętszej Marii Panny, pod której wezwaniem została wzniesiona cerkiew, jest zwieńczona, flankowana i zdobiona identycznie, jak ikona świętego Mikołaja. Główną postacią omawianej ikony jest święta Anna, matka Marii, ujęta w postaci $\frac{3}{4}$, w pozycji półleżącej na kanapie. Jej głowę i ramiona okrywa biały *maforion*, stopy zaś czerwona szata. Krzątające się kobiety usługują świętej: z prawej strony jedna z nich podaje olej, inna, przedstawiona na drugim planie, niesie dzban z wodą. W dolnej, lewej stronie partii obrazu dwie niewiasty przygotowują niemowlę do kąpieli – jedna z nich wlewa wodę do misy, sprawdzając jednocześnie jej temperaturę, pod-

¹³ P. FLORENSKI, *Ikostas i inne...*, op.cit., s. 90.

czas gdy druga zanurza w niej owinięte w chustę Dziecię. Z prawej strony młoda dziewczyna poprawia poduszkę w kołysce. Całość obrazu utrzymana jest w tonacji przyciemnionych barw: brązowo-czerwono-niebieskich. Tło w górnej lewej części pokrywa złota tonacja, natomiast górną, prawą partię wypełnia luźno rozwieszona brązowo-czerwona zasłona z żółtymi frędzlami. Charakter kompozycji, perspektywa hieratyczna, zaburzenie proporcji postaci wskazują na ludowe pochodzenie ikony.

Pod ikonami parteru pojawiły się predelle o tematyce korespondującej z treścią obrazów. Przedstawiają one postaci i sceny ze Starego Testamentu.

Drugą strefę ikonostasu tworzą ikony świąteczne, zwane *prazdnikami* lub ikonami pokłonu. Centralną część rzędu stanowi obraz Ostatnia Wieczerza, po którego obu stronach, symetrycznie w porządku achronologicznym, umieszczono dwanaście najważniejszych zdarzeń opisanych w Nowym Testamencie. Są to kolejno od strony północnej:

- 1) Narodzenie Najświętszej Marii Panny
 - 2) 12-letni Chrystus w świątyni
 - 3) Boże Narodzenie
 - 4) Chrzest w Jordanie
 - 5) Ofiarowanie Pańskie
 - 6) Zwiastowanie
- Ostatnia Wieczerza
- 1) Wjazd do Jerozolimy
 - 2) Zmartwychwstanie
 - 3) Przemienienie Pańskie
 - 4) Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny
 - 5) Zesłanie Ducha św.
 - 6) Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny

Ikona Ostatniej Wieczerzy usytuowana bezpośrednio nad carskimi wrotami została wydzielona od prazdników bogato rzeźbionymi, eliptycznymi konsolami. Zgromadzeni wokół stołu Apostołowie, otaczający centralnie usytuowaną postać Chrystusa, gestykulują żywo. Ikona nawiązuje stylowo do zachodniej redakcji Ostatniej Wieczerzy według Leonarda da Vinci.

Bepośrednio nad strefą ikon pokłonu usytuowany został rząd *Deesis*¹⁴, którego centralną część stanowi obraz Chrystusa Wielkiego Archijereja – Kapłana – Króla (typ kanoniczny Chrystusa między Mocami). Chrystus siedzący na tronie prawą ręką błogosławi, w lewej zaś trzyma otwartą księgę. Stopy Jego spoczywają

¹⁴ Grupa *Deesis* stanowiła ideowe centrum ikonostasu i symbolizowała związek obecnego w Eucharystii Chrystusa nie tylko ze świętymi, ale także z zebranymi w nawie wiernymi. Ku *Deesis* zwracali się symetrycznie rozmieszczeni Matka i św. Jan Chrzyciel oraz Apostołowie, w: O. POPOVA, E. SMIRNOVA, P. CORTESI, *Ikony...*, op.cit., s. 12.

na sześcianowej, błękitnej podstawie, szaty zaś utrzymane w brązowo-brunatnej tonacji stanowią przykład stroju biskupów wschodnich, uzupełnionego czerwoną mitrą zwieńczoną krzyżem. Po prawej stronie Archijereja stoi Jego Matka odziana w biały *maforion*, a symetrycznie po lewej, św. Jan Chrzciciel – oboje w ujęciu frontalnym, z pokornie skrzyżowanymi na piersiach rękami błagają o miłosierdzie dla grzesznej ludzkości. Głowy ich otaczają świetlisto-złote nimby. Tło górnej części obrazu wypełnia złota barwa, podczas gdy dolną – schematycznie zarysowane dachy miasta. Flankują go zdobione złotą, winną latoroślą kolumny, a wieńczy łuk pełny nadwieszony z symetrycznymi narożnikami. Po obu stronach *Trimorphonu* (*Deesis*), namalowane są postaci dwunastu Apostołów, ujętych pojedynczo i rozdzielonych bogato rzeźbionymi pilastrami. Apostołowie umieszczeni symetrycznie po obu stronach sceny centralnej, przedstawieni są całopostaciowo. Ich lekkie sylwetki, uchwycone w ruchu, najczęściej półfrontalnie, odziane są w długie, malarsko potraktowane szaty w kolorach brązowo-czerwono-granatowych. Święci trzymają w dłoniach księgi i zwoje.

Ikonostas zwieńczony został drewnianym krzyżem jednoramiennym, zdobionym rzeźbionymi w drzewie i pomalowanymi złotym kolorem dekoracjami, obiegającymi belkę pionową i poprzeczną (motyw winnej latorośli). Po bokach krzyża umiejscowiono sześć bogato zdobionych ornamentowych, eliptycznych medalionów, po trzy z każdej strony, z których środkowy jako centralny odznacza się większymi rozmiarami. W medalionach usytuowano postaci proroków w ujęciu popiersiowym. Krzyż przypomina o ostatecznym zwycięstwie Chrystusa oraz o tym, że Kościół triumfujący w niebie i pielgrzymujący na ziemi daje nieustanne świadectwo Wcieleniu, Męce i Zmartwychwstaniu¹⁵.

Ikonostas wzniesionej w 1810 roku cerkwi w Łosiu poddany zostanie wkrótce restauracji. Naniesione w ostatnich dziesięcioleciach farby zostaną usunięte. Jednak konserwatorzy nie są w stanie dokładnie określić, co kryje się pod ich wierzchnią warstwą. Ale to, czy oprócz nadprzyrodzonej Tajemnicy charakterystycznej dla świętych obrazów, skrywają jeszcze inne sekrety natury bardziej artystycznej, dowiemy się już wkrótce.

¹⁵ O. POPOVA, E. SMIRNOVA, P. CORTESI, *Ikony...*, op.cit., s. 12.

