

Krauze, Anna

Konserwacja ceramicznego ikonostasu w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży

"Biuletyn Konserwatorski Województwa
Podlaskiego", 22, 2016, s. 6, 7-34

Zdigitalizowano w ramach projektu pn. Budowa platformy "Podlaskie Czasopisma Regionalne", dofinansowanego z programu „Społeczna odpowiedzialność nauki” Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (umowa SONB/SP/465121/2020).



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Udostępniono do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



1. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży.
Widok na ikonostas, koniec XIX w.
*Ze zbioru parafii prawosławnej
św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży.*
Russian Orthodox church of
St. Nicholas in Białowieża. View of the
iconostasis, end of the nineteenth
century. *From the collection of the
Russian Orthodox parish of St. Nicholas
the Miracle Worker in Białowieża.*

ANNA KRAUSE
Toruń

Konserwacja ceramicznego ikonostasu w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży

Cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży wzniesiona została w latach 1889-1897, po przyłączeniu Puszczy Białowieskiej do prywatnych dóbr carskich (1888 r.). Głównym fundatorem świątyni miał zostać car Aleksander III, ostatecznie koszty budowy w wys. 54 tys. rubli pokryło Ministerstwo Spraw Wewnętrznych cesarstwa rosyjskiego (już po śmierci cara)¹.

Świątynię, według projektu inżyniera Trubnikowa, wybudowali bracia Arsenij i Mosiej Pimienowie z podwileńskiej Wilejki, wykorzystując jako podstawowy budulec cegły wyrabiane na miejscu przez Juliusza Karola Millera, sprowadzonego ze Śląska w celu przygotowywania materiału na budowę białowieskiej rezydencji (m.in. pałacu) i cerkwi².

Główne wyposażenie cerkwi – ceramiczny ikonostas oraz kiwoty – zamówiono w 1891 r. w petersburskiej fabryce M. W. Charłamowa, jako kopie ikonostasu z cerkwi Zwiastowania Pańskiego w Nowotomnikowie, autorstwa architekta N. W. Sułtanowa³. Kompletny ikonostas był właściwie gotowy, natomiast na prośbę ministra Carskiego Dworu I. I. Woroncowa-Daszkowa uzyskano zgodę autora na wprowadzenie nieznacznych zmian projektu w celu przystosowania elementów do nowego wnętrza⁴. Do końca października 1893 r. ikonostas wraz z carskimi wrotami, wykonany przez majstra G. W. Büchtgera, zamontowano we wnętrzu. Zarówno nadzór nad montażem ikonostasu, jak również opracowanie koncepcji wystroju wnętrza powierzono grodzieńskiemu gubernialnemu architektowi cywilnemu, inżynierowi Romanowowi. Według projektu w ikonostasie umieszczone zostały: ikona z przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy, ikony Zbawiciela i Matki Boskiej, archaniołów Michała i Gabriela, kompozycja z dwóch ikon ze Zwiastowaniem oraz cztery ikony Ewangelistów w carskich wrotach. W kiwotach po obu stronach ikonostasu umieszczone miały być ikony świętego Mikołaja Cudotwórcy, świętej Aleksandry, świętej Kseni i świętej Marii Magdaleny. Autorem przedstawień umieszczonych w ikonostasie był mistrz ikon F. A. Sokołow. Ikonę zatronową i obraz nad stół ofiarny wykonał baron M. P. Clodt. Jedno z tych dzieł przedstawiało „Modlitwę w Ogrójcu”⁵.



2. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży. Widok na ikonostas, przełom XIX/XX w.
Ze zbiorów parafii prawosławnej św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży.

Russian Orthodox church of St. Nicholas in Białowieża. View of the iconostasis, turn of the nineteenth century. From the collection of the Russian Orthodox parish of St. Nicholas the Miracle Worker in Białowieża.

Konsekracji świątyni dokonał 22 stycznia 1895 r. biskup litewski i wileński Hieronim oraz kapłan białowieskiej cerkwi Michaił Szyriński w obecności grodzieńskiego gubernatora Batuszkowa⁶, ale prace wykończeniowe trwały jeszcze dwa lata – do 1897 r.⁷

W 1915 r., w wyniku działań wojennych, wywieziono w głąb Rosji większość wyposażenia cerkwi. Pozostał jedynie pusty ikonostas, pozbawiony ikon, wrót carskich i diakońskich. Budynek cerkwi pozostał nienaruszony⁸.

W okresie międzywojennym dzięki ofiarności parafian częściowo uzupełniono wyposażenie świątyni (m.in. cztery ikony darowane przez Jana Bajkę, Bazylego Bajkę i Jana Wołkowyckiego), zakupiono również nowy dzwon⁹.

W pierwszych dniach II wojny światowej budynek cerkwi został znacznie zniszczony. Eksplodujące pociski przyczyniły się do zawalenia północnej ściany wraz z częścią sklepienia, destrukcji uległo ok. 50% powierzchni ikonostasu i kiwotów. Wybuch bomby ponadto spowodował liczne pęknięcia na powierzchniach ścian, zniszczeniu uległy piece oraz zgromadzony sprzęt cerkiewny¹⁰.

W połowie 1943 r. okupacyjne władze niemieckie wydały pozwolenie na odbudowę obiektu. Odnowiono część ikon oraz malarstwo ścienne (malarz Teodor



3. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży. Widoczne zniszczenia z okresu II wojny światowej. Ze zbiorów parafii prawosławnej św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży.

Russian Orthodox church of St. Nicholas in Białowieża. Visible damage from the time of World War II. From the collection of the Russian Orthodox parish of St. Nicholas the Miracle Worker in Białowieża.



4. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży. Widok na ikonostas, widoczne zniszczenia z okresu II wojny światowej. Ze zbiorów parafii prawosławnej św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży.

Russian Orthodox church of St. Nicholas in Białowieża. View of the iconostasis, visible damage from the time of World War II. From the collection of the Russian Orthodox parish of St. Nicholas the Miracle Worker in Białowieża.

Gnicz), uzupełniono zniszczenia w elementach dekoracji ceramicznej. Renowację ikonostasu i kiwotów wykonał miejscowy zdun Kupryjan Lisicki; nowe wrota carskie – stolarz Anatol Charytonow¹¹.

W latach powojennych przeprowadzono kolejne remonty świątyni: w 1968 r. remont dachu; w latach 80. XX w. odnowiono wnętrze; w 1985 r. wymieniono poszycie dachu oraz wzmocniono jego konstrukcję; w latach 90. wykonano okna w kopule, założono nową instalację odgromową i elektryczną; położono nowe tynki, odnowiono polichromię wnętrza.

W 2011 r. przeprowadzono konserwację kiwotu z ikoną św. Serafina z Sarowa. Konserwacja wykonana przez Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie w ramach pracy dyplomowej p. Karoliny Tałuć, pod kierunkiem dra Jacka Martusiewicza.

ANALIZA FORMY

Ceramiczny ikonostas oraz kiwoty stanowią najcenniejszą część zespołu wyposażenia wnętrza cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży. Jest usytuowa-



5. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży, widok na ikonostas, widoczne rekonstrukcje z lat 40. XX w.
Ze zbiorów parafii prawosławnej św. Mikołaja Cudotwórcy w Białowieży.
Russian Orthodox church of St. Nicholas in Białowieża. View of the iconostasis, visible reconstructions from the 1940s. From the collection of the Russian Orthodox parish of St. Nicholas the Miracle Worker in Białowieża.



6. Cerkiew św. Zwiastowania Pańskiego w Nowotomnikowie. Widok na bliźniaczy ikonostas.
Źródło: Ю. Р. Савельев, *Архитектурное наследие России*, Т. 7, Николай Султанов, Москва 2015, s. 134.
Russian Orthodox church of the Annunciation of the Lord in Novotomnikov. View of an identical iconostasis.
Source: Yu. R. Savelev, *Архитектурное наследие России*, vol. 7, Николай Султанов, Moscow 2015, p. 134.

ny we wschodniej części świątyni i ma wymiary 700x600 cm. Komplementują go stojące i wiszące kiwoty: sześć usytuowanych również na ścianie wschodniej oraz trzy (pierwotnie cztery) na filarach – formą nawiązujące do ukształtowania oprawy wrót diakońskich ikonostasu.

Wielobarwna dekoracja pokrywa wszystkie płaszczyzny oraz detal architektoniczny obiektów. Dominują kolory turkusowy, beżowy i niebieskoszary, stanowiąc tło dla drobnych, roślinnych i geometrycznych ornamentów w kolorach beżowych, kremowych, karminowych, zielonych, niebieskich i żółtougrowych.

Wzory na płaszczyznach nawiązują układem do dekoracji tkanin, przywołując na myśl misterne koronki. Bogata dekoracja z wici roślinnych, ulistnionych lub ukwieconych gałązek, szczelnie wypełniająca płaszczyzny, tworzy tło dla zastosowanych podziałów architektonicznych. W dekoracji detalu dominują rytmicznie powtarzane ornamenty geometryczne. Zestawienie dwóch rodzajów dekoracji ornamentальной, roślinnej i geometrycznej pozwala na dodatkowe podkreślenie zastosowanych form architektonicznych.

W ramach przeprowadzonej kwerendy archiwalnej okazało się, że pierwotnie ołtarze boczne oraz zwieńczenia na ikonostasie miały metalowe krzyże, pełne i ażurowe, widoczne fragmentarycznie na archiwalnych zdjęciach. Na kilku ołtarzach pozostały kute szpikulce oraz pierwotne otwory w ceramice, przeznaczone do montażu wieńczącego elementu. W przyszłości warto wziąć pod uwagę przywrócenie pierwotnej formy krzyży na zwieńczenia oraz odpowiednich uchwytów na lampki.

Autor ikonostasu, architekt N. W. Sułtanow był jednym z czołowych przedstawicieli stylu ruskiego. W swych realizacjach stosował technikę ceglano-murarską, do wykończenia wnętrza często wykorzystywał dekoracyjne płytki ceramiczne. Zaprojektowane przez Sułtanowa ikonostasy w Nowotomnikowie i Białowieży są przykładem charakterystycznego dla jego twórczości motywu rozmieszczania scen (ikon) na ornamentálnym tle, którego najznakomitszym odzwierciedleniem jest ikonostas w cerkwi Piotra i Pawła w Peterhofie.

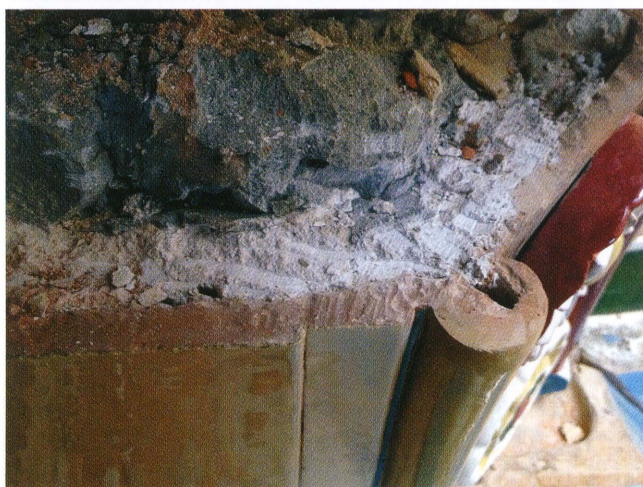
TECHNIKA I TECHNOLOGIA ORYGINAŁU

Dekoracja ceramiczna cerkwi została wykonana w technice analogicznej do wyrobu kafla piecowych. Czerep wykonany z niejednorodnej pod względem składu, struktury i zabarwienia schudzonej masy ceramicznej, wypalony na biskwit, następnie szkliwiony, bez angoby, barwnymi szkliwami na frycie ołowiowej. Poszczególne elementy zostały podwieszone przy pomocy elementów metalowych: drutów, kutych haków, i tym podobnych, oraz dodatkowo umocowane zaprawą mineralną, cementową lub cementowo-wapienną, punktowo lub w dużej ilości, załamując całe wnętrze lub odwrotnie kafla.

Mimo że ceramika architektoniczna może nastręczać trochę problemów pod względem klasyfikacji, tu, ze względu na przymieszki minerałów żelazistych, wskazujących na gliny mniej szlachetne, dające wybarwienie porowatego czerepu od jasnożółtego do czerwobrunatnego oraz sposób dekoracji barwnymi szkliwami (brak widocznych na przekrojach warstw sugerujących dekorację pod- lub naszkliwną), przyporządkujemy badany obiekt do wyrobów kaflarskich.

Modele do form mogły być wykonane w różnoraki sposób; po formie gotowych elementów domyślać się możemy modeli rzeźbionych ręcznie w glinie rzeź-

biarskiej, w drewnie (niektóre detale noszą ślady opracowania charakterystycznego dla snycerki), gipsie, ciągniętych z profili i innych. Wykonane z nich formy całościowe, bądź licowe (do odciśniętego w formie lica dorabiano ręcznie kołnierze), wypełniano gliną, wyciskając plastyczną masę. Po rozformowaniu dodawano niejednokrotnie rysunek, powierzchnię opracowywano reliefowo lub retuszowano. Po wyschnięciu wypalano na biskwit i szkliwiono. W przypadku tak skomplikowanego elementu dekoracyjnego, jak ikonostas i kiwoty, najprawdopodobniej wykonano formy do każdego elementu osobno, wypalając również elementy zapasowe, niezbędne z uwagi na bardzo trudny do przewidzenia proces technologiczny i częste uszkodzenia kafli w trakcie wypalania. Jak wzmiankuje literatura, ikonostas białowiecki był właśnie zapasowym elementem dekoracji w Nowotomnikowie.



7. Ikonostas – widoczna struktura czerepu ceramicznego, spękania powstałe na skutek zbyt szybkiego schnięcia gliny.

Fot. 7-40 i 42-49: Anna Krause.

Iconostasis – visible structure of the ceramic shard, cracks produced by the excessively rapid drying of the clay.

Photo. 7-40 and 42-49: Anna Krause.

8. Kiwot – widoczna historyczna naprawa pękniętego kafała przez zalanie szkliwem i ponowny wypał.

Holy picture – visible historical repair of a cracked tile by glazing and repeated firing.

9. Ikonostas – widoczne opracowanie krawędzi oryginalnego kafała, w celu dopasowania go w łuku.

Iconostasis – visible work on the edge of the original tile to match it with the arch.



O trudnościach nastroczających wykonanie odpowiednich elementów świadczą na przykład ślady reperacji na etapie szkliwienia: pęknięcie w czerepie zalewane było nadmiarem szkliwa, a kafel ponownie wypalany i montowany.

STAN ZACHOWANIA

Stan zachowania po zniszczeniach wojennych, a przed konserwacją rozpoczętą jeszcze za czasów okupacji niemieckiej, dokumentują zdjęcia archiwalne oraz ustne relacje świadków, mieszkańców.

Ze względu na rangę obiektu pozwolono na przeprowadzenie prac remontowych już w latach 40. XX w., zabezpieczając wyposażenie wnętrza przed szkodliwym działaniem czynników atmosferycznych. Konserwatorzy i rzeźbiarze pod kierunkiem Kupryjana Lisieckiego¹² stanęli wówczas przed nie lada zadaniem przy-

wrócenia wartości ekspozycyjnej destruktom dekoracji ceramicznej ocalałych z gruzów po bombardowaniu cerkwi w 1939 roku.

Pierwsze prace polegały na wybieraniu ocalałych fragmentów kafli z gruzowiska. Fragmenty przechowywane były na terenie cerkiewnym, na placu, gdzie posegregowano je i wklejano na pierwotne miejsca przy użyciu zapraw mineralnych, cementowej i gipsowej.

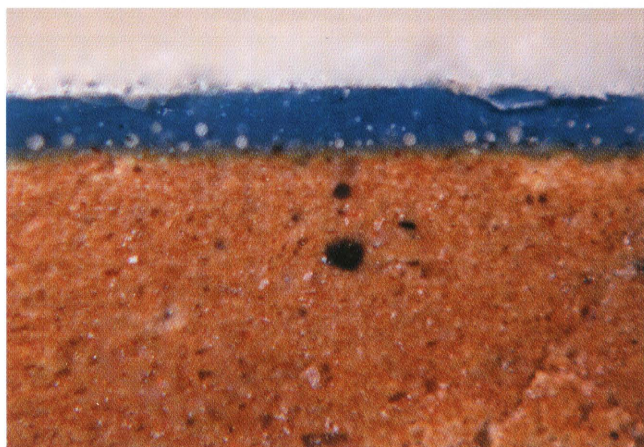
Uzupełnienia również wykonano z zapraw mineralnych, podkładowej wapiennej oraz przy powierzchni gipsowej, pokrywając je farbami olejnymi oraz lakierem, najprawdopodobniej szelakiem.

Wiele elementów oryginalnych uległo niestety bezpowrotnemu zniszczeniu, dotyczy to głównie centralnej części ikonostasu, zwieńczenie oraz archiwolta nad wrotami carskimi uszkodzone zostały w zakresie ok. 50%.

Od lat 40. XX w. nie prowadzono przy ikonostasie i kiwotach żadnych poważniejszych prac konserwatorskich. W 2014



10. Ikonostas – naszlif szkliwa czerwonego.
Iconostasis – polished cross-section of red glaze.



11. Ikonostas – naszlif szkliwa granatowego.
Iconostasis – polished cross-section of navy blue glaze.

roku konserwatorzy zetknęli się ze stanem zachowania kafli po niemal 70 latach od przeprowadzenia tak poważnych prac konserwatorskich i rekonstrukcyjnych. Wizualny stan dekoracji nasuwał wiele wątpliwości i pytań dotyczących zarówno zakresu zniszczeń, jak i stanu zachowania obiektu.

Zniszczenie cerkwi na początku II wojny światowej stało się głównym powodem destrukcji materiału zabytkowego, uszkodzenia mechaniczne spowodowały rozległe ubytki materii zabytkowej, pęknięcia, liczne rysy i drobne obtłuczenia.

Niewątpliwie wpływ na stan zachowania miała technika i technologia wykonania. Badania petrograficzne świadczą o niejednorodności surowca ilastego, nierównomiernym wymieszaniu masy ceramicznej z szamotem (schudzaczem), co ma wpływ na zróżnicowane właściwości fizyko-mechaniczne w obrębie nawet jednego kafła podczas całego procesu technologicznego, co obniża jakość produktu końcowego. Takie nierównomierne, gwałtowne wysychanie, objawia się charakterystycznymi spękaniami czerepu bardzo niebezpiecznymi dla odporności mechanicznej materiału. Ponadto zachowane reliktozo łusczki minerałów ilastych mogą reagować (pęcznieć) w kontakcie z wilgocią, co prowadzi do, obserwowanej już na obiekcie, dezintegracji strukturalnej. Tego rodzaju zagrożenia mogą łatwo pozostać niezauważone, gdyż szkliwo zachowało się na powierzchni w bardzo dobrym stanie, nie wykazując właściwie żadnych oznak starzenia się czy korozji. Mamy tu na myśli zmętnienia, opalizację, zmatowienia, czy ogniska korozji.

Znaczenie ma specyficzny mikroklimat samej cerkwi: grube mury, brak wentylacji, a przy tym ciągle dostarczanie wilgoci w postaci wody podciąganej kapilarnie z gruntu, czy nawet przez zmywanie posadzek i sprzętów. Sprawia to, że



12. Ikonostas – naszlif szkliwa błękitnego.
Iconostasis – polished cross-section of blue glaze.



13. Ikonostas – naszlif szkliwa zielonego i białego, stopionych ze sobą na granicy. Widoczna warstwa barwnego szkliwa bezpośrednio na czerepie, bez angoby.
Iconostasis – polished cross-section of combined green and white glaze. Visible layer of coloured glaze directly on the shard, without the engobe.

przez okres całego roku we wnętrzu panuje podwyższona wilgotność. Przez brak wentylacji duża ilość wilgoci we wnętrzu kumuluje się również w okresie letnich upałów, podczas gdy można by spodziewać się okresowego osuszenia. Zimą wnętrze ogrzewane jest okazjonalnie przez ceramiczne piece, a wilgoć znacznie kondensuje na gładkich powierzchniach, m.in. ceramice.

Trudno ocenić jednoznacznie prace przeprowadzone w latach 40. dla kondycji obiektu. Z jednej strony, zabiegi trzeba uznać za przeprowadzone w sposób najlepszy z możliwych w tamtym okresie, bo umożliwiły użytkowanie świątyni zgodnie z przeznaczeniem, i przez długi okres czasu zdobyły wnętrza cerkwi. Z drugiej strony, niedostatek warsztatu i materiałów sprawił, że nie uniknięto pewnych błędów. W trakcie składowania fragmentów ceramicznych spora część mniejszych fragmentów została pozostawiona w miejscu przechowywania, wiemy o tym dzięki przeprowadzonym pracom w otoczeniu budynku, dzięki usunięciu warstw ziemi. W okolicy Domku Organisty odnaleziono kilka mniejszych fragmentów ceramiki pochodzącej z ikonostasu, z centralnego zwieńczenia, pozostałych w miejscu składowania. Jednym z bardziej ciężących w skutki był dobór materiałów. Stosowanie gipsu do osadzenia i klejenia obluzowanych lub pękniętych fragmentów, a dokładniej zalanie gipsem osłabionego konstrukcyjnie (czy to na skutek technologiczny, czy mechaniczny) kafla, na skutek zwiększania objętości zaprawy podczas wiązania doprowadziło do rozsądzenia kilku spośród reperowanych elementów. Powstałe wówczas większe spękania uzupełniono niedbale zaprawą cementową, inne mniejsze szczeliny uaktywniły się dopiero podczas demontażu elementów. Usuając późniejsze rekonstrukcje oraz demontując najbardziej zniszczone kafle, ujawniono stan konstrukcji metalowych, które bez odpowiedniego zabezpieczenia, zwłaszcza w otoczeniu bardzo higroskopijnego materiału (gipsu), silnie skorodowały. W wielu miejscach użycie zbrojeń, zwłaszcza w dużej ilości, wydaje się bezzasadne.

Skala przedsięwzięcia przesądziła również o błędach na etapie zestawienia ze sobą elementów. Występują przesunięcia na przełamach oraz w zestawieniu kafla względem siebie. Ponadto na powierzchni ceramiki występują znaczne nadmiary zaprawy uzupełniającej, zapraw montażowych, i farby ukrywającej oryginalne ceramiczne fragmenty.

Duże wątpliwości budzi estetyczna wartość uzupełnień i rekonstrukcji. Pod względem formy rekonstrukcje wykonane są na zróżnicowanym poziomie artystycznym. Najbardziej drażniącym jednak czynnikiem dla odbiorcy jest obecnie nie forma rzeźbiarska, ale sposób wymalowań oraz starzenie się powłoki malarskiej.

Wyposażenie cerkwi, nie będącej obiektem muzealnym, w dalszym ciągu narażone jest na zniszczenia związane z użytkowaniem zarówno przez parafian, jak i odwiedzających. Liczne uszkodzenia w niższych partiach spowodowane są przez ruch komunikacyjny oraz częste przestawianie wyposażenia.

Cała powierzchnia jest silnie zabrudzona, zakurzona, pokryta plamami oleju z lampek oraz zachlapana woskiem.

PRACE KONSERWATORSKIE

Obiekt stanowi unikalną wartość artystyczną i historyczną, w związku z czym, mimo etycznych dyskusji dotyczących zakresu i formy rekonstrukcji

w konserwacji, podstawowym celem prac stało się przywrócenie pełnych walorów estetycznych z poszanowaniem oryginalnej substancji zabytkowej, jako podstawowego nośnika wartości autentyczności. Równoważnym celem zabiegów konserwatorskich, realizowanych przy obiekcie, jest eliminacja czynników niszczących w możliwie największym stopniu oraz zabezpieczenie obiektu przed narażeniem na procesy destrukcyjne w przyszłości. Ikonostas oraz kioty powinny sprawiać wrażenie spójnej całości, dlatego wszystkie rekonstrukcje i uzupełnienia z lat 40. XX w., ze względu na niedostatki formy rzeźbiarskiej, malarskiej oraz znaczne ściemnienie lakierów i farb, wymieniono na nowe, możliwie jak najbardziej zbliżone



14. Ikonostas – stan przed konserwacją.
Iconostasis – state prior to conservation.



15. Ikonostas – stan przed konserwacją, zbliżenie na wtórne uzupełnienia.
Iconostasis – state prior to conservation, close-up of secondary supplements.



16. Ikonostas, detal – stan przed konserwacją, przebieg prac.
Iconostasis – detail. State prior to conservation, course of work.

17. Ikonostas, detal – stan przed konserwacją.
Iconostasis – detail. State prior to conservation.

18. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji,
zdemontowane kolumny przygotowane do klejenia.
Iconostasis – state in the course of conservation,
dismantled columns ready for gluing.

19. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji,
zdemontowana kolumna w trakcie klejenia.
Iconostasis – state in the course of conservation,
dismantled column being glued.

wizualnie do oryginału ceramicznego. Unikalny charakter powierzchni ceramicznej uzasadnia wykonanie kopii ceramicznych kafli brakujących w całości. Jest to zadanie niezwykle trudne, lecz spodziewany efekt znacznie przewyższa jakość estetyczną uzupełnień syntetycznych, zastosowanych równolegle w niniejszych pracach, w zakresie częściowych uzupełnień kafli. Ich unifikację kolorystyczną przeprowadzono w stopniu ułatwiającym odbiór wizualny, uzyskując połysk zbliżony do połysku szklów ceramicznych. Nie ukrywając całkowicie wszelkich śladów historii, złagodzono jedynie kontrasty.

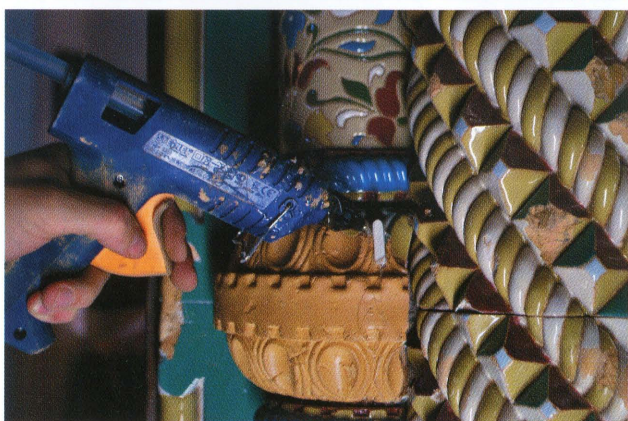
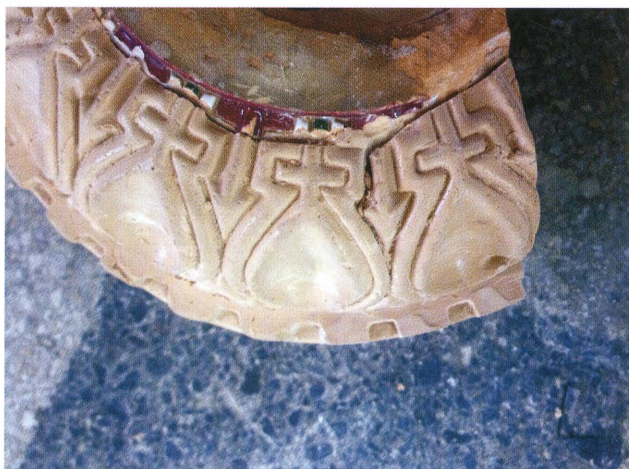
W związku z zagrożeniami wynikającymi z podwyższonej wilgotności zastosowano materiały charakteryzujące się wysoką odpornością na wodę.

Pobrano i przekazano do badań petrograficznych próbki ceramicznego czerepu, próbki cementu do badań analizy derywatograficznej oraz próbki szklów do fluorescencyjnej spektroskopii rentgenowskiej. Ponadto wykonano naszlify i zdjęcia pod mikroskopem próbek czerepu ze szklivem. Przeprowadzono próby wypalania gotowych mas ceramicznych o różnym składzie, by dopasować odpowiedni kolor i strukturę czerepu, zbliżoną do oryginału, o podobnych właściwościach

fizyko-mechanicznych. Wykonano wielokrotne próby mające na celu opracowanie składu szklivi, aby uzyskać kolory, możliwie jak najbardziej zbliżone do oryginału, wykorzystano współczesne szklivi i fryty ceramiczne z dodatkiem fryty ołowiowej oraz tlenki metali i pigmenty.

Prace konserwatorskie przy obiekcie rozpoczęto od usunięcia późniejszych rekonstrukcji. Na tym etapie okazało się, że materiał zabytkowy zachował się w większym, niż pierwotnie zakładano, zakresie. Kontynuując oczyszczanie, wielokrotnie okazało się, że pod cienką warstwą zaprawy (gipsowej czy cementowej) lub pod farbą znajdują się liczne fragmenty zachowanej ceramiki. Oczyszczanie ceramiki, ze względu na jej kruchość, zawsze jest trudne, zwłaszcza jeśli materiał ceramiczny nie zachował się w dobrej kondycji; struktura została osłabiona, miejscowo uległa dezintegracji, występowały liczne spękania technologiczne, na skutek zniszczeń mechanicznych oraz fizycznych. Z tak osłabionego materiału usunięcie mocnych zapraw i ściśle przylegających farb było niezwykle trudne. W czasie oczyszczania ograniczono do minimum użycie narzędzi udarowych, zastępując je ściernymi; usunięto nadmiar wody podczas pracy parownicą, a do usuwania zatartych w rytym rysunku zapraw cementowych używano frezów dentystycznych o rozmiarach sięgających ułamków milimetra. Zdarzały się sytuacje, w których usunięcie warstewki zaprawy bez uszko-





dzenia oryginału nie było możliwe. W takich wypadkach pozostawiano ją, maksymalnie ścieśniając.

W trakcie oczyszczania zdemonstrowano niektóre elementy ikonostasu, wybierając później zamocowane elementy, z bardzo widocznymi przesunięciami, których demontaż mógł odbyć się bez ich uszkodzenia. Gdy ryzyko uszkodzenia kafli było zbyt duże, rezygnowano z demontażu, mimo pewnych rozbieżności w układzie kafli. Zdemonstrowane elementy oczyszczono z zaprawy, wypalając je w temperaturze 550 °C. Osłabiona przez temperaturę zaprawa cementowa mogła być o wiele bezpieczniejszą mechanicznie usunięta. Fragmenty gipsu znajdujące się na elementach zostały w tej temperaturze niemal całkowicie roztworzone i ich usunięcie nie powodowało żadnego ryzyka uszkodzenia ceramiki. Przygotowując się do wykonania rekonstrukcji, z niektórych elementów zdjęto formy silikonowo-gipsowe. Po tych czynnościach powierzchnię doczyszczono przy pomocy parownicy. Zachłapania i pozostałości zapraw mineralnych usuwano skalpelami oraz sztyftami z włókna szklanego.

Wszystkie zdemonstrowane w trakcie oczyszczania fragmenty, po oczyszczeniu z zapraw, ponownie przyklejono przy pomocy dyspersji epoksydowej Beckopox EP385W/56WA. W szczeliny wprowadzono tę samą dyspersję w rozcieńczeniu, przy pomocy strzykawek. W uzasadnionych przypadkach podklejono również pęknięcia

rdzeni cementowych, stabilizując je dodatkowo masą SC 258, przeznaczoną do uzupełniania ubytków w czerepie.

Powierzchnię ceramiki przy przełamach oraz miejsca lokalnie zdeintegrowane wstępnie wzmocniono roztworem wapna hydratyzowanego w izopropanolu (Calosil, IBZ-Salzchemie GmbH & Co.KG), a następnie roztworem estrów kwasu krzemowego w izopropanolu (Remmers KSE 100), uzyskując w ten sposób optymalne wzmocnienie części przeznaczonych pod rekonstrukcję żywiczną.

Usunięto wszystkie dostępne późniejsze zbrojenia metalowe, oryginalne elementy oczyszczono z korozji mechanicznie oraz zabezpieczono preparatem Brunox, nadającym elementom kolor grafitowoczarny.

Poddane konserwacji elementy zamontowano, częściowo wykorzystując oryginalne haki, częściowo korzystając z prętów ze stali nierdzewnej, osadzonych w ścianie na klej epoksydowy.

Pod większe uzupełnienia wykonano zbrojenia ze stali nierdzewnej, osadzone w ścianie lub w cementowym rdzeniu na kleju epoksydowym Akepox 2010.



20. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji, zachowany relikwiarz połączony z żywicznym wyciskiem.

Iconostasis – state in the course of conservation, preserved tile relic combined with a resin impression.

21. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji, montaż żywicznego wycisku do fragmentu kafla wmurowanego w ścianę.

Iconostasis – state in the course of conservation, assembling a resin impression and a fragment of a tile embedded in a wall.

22. Ikonostas – stan przed konserwacją, zbliżenie na ubytki zwieńczenia.

Iconostasis – state in the course of conservation, close-up of gaps in the crowning.

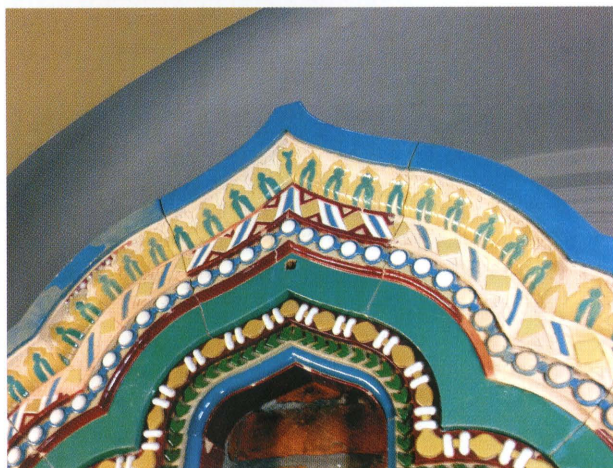


23. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji. Widoczny zakres uzupełnienia ubytków zwieńczenia.

Iconostasis – state in the course of conservation. Visible range of supplementing gaps in the crowning.

24. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji, w trakcie rekonstrukcji warstwy szkliva na zwieńczeniu.

Iconostasis – state in the course of conservation, reconstruction of the glaze layer in the crowning.





Uzupełnienia ubytków wykonano w narzucie oraz wyciskach w barwionej w masie pasty epoksydowej SC 258, rozcieńczonej wodą. Wyciski montowano przy pomocy tej samej żywicy, stabilizując zewnętrznie klinami przyklejonymi na klej polietylenowy. Po utwardzeniu żywicy, kliny oraz klej polietylenowy usunięto bez trudu, na mokro. Powierzchnię wszystkich uzupełnień oszlifowano, uzyskując pożądaną formę, i wygładzono.

Pod warstwę imitującą szkliwo, wykonaną z barwionej w masie żywicy poliuretanowej CC 200, nałożono podmalówkę laserunkowymi farbami o spoiwie akrylowym. W trakcie prac żywicą poliuretanową napotkano wiele trudności związanych z temperaturą, lecz przede wszystkim z podwyższoną wilgotnością. Warunki panujące w cerkwi przedłużyły czas sieciowania i żywica niejednokrotnie narażona była na kontakt z wilgocią, co czasem powodowało jej spienianie. Jej właściwości mechaniczne, fototrwłość i możliwość imitacji szklów przeważały trudności w aplikacji.

W ostatnim etapie zamontowano wykonane kopie ceramiczne. Po bardzo precyzyjnym dopasowywaniu gotowych, poszklwionych elementów montowano je w sposób analogiczny do oryginalnego. Przez wykonane w czerepach otwory podwieszano na prętach wklejonych w mur ceglany przy pomocy kotwy chemicz-

←
25. Ikonostas, detal – stan
przed konserwacją.
**Iconostasis – detail. State
prior to conservation.**

26. Ikonostas, detal – stan
w trakcie konserwacji, klejenie
elementów z korektą
ustawienia.
**Iconostasis – detail. State in
the course of conservation,
gluing elements together with
correcting the setting.**

27. Ikonostas, detal – stan
w trakcie konserwacji,
uzupełnienie ubytków,
przed retuszem.
**Iconostasis – detail. State in
the course of conservation,
supplementing gaps prior
to retouching.**

28. Pracownia ceramiki.
Przygotowanie modelu
w powiększeniu.
**Ceramic workshop. Preparing
an enlarged model.**



nej. W zależności od ciężaru elementów (który w przypadku dużych kafl z łuku centralnego wahał się od 5 do 15 kg) podwieszano je na 3 do 5 prętach stalowych, dodatkowo w punktach styku, stabilizując klejem epoksydowym. W przypadku dwóch dużych rekonstrukcji kafl z łuku archiwolty wrót carskich zdecydowano się połączyć ceramiczną kopię z zachowanym fragmentem oryginału. Spojenie uzupełniono w tych przypadkach masą epoksydową i opracowano jak pozostałe rekonstrukcje żywiczne. Mniejsze elementy dekoracyjne łuku montowano na pojedynczy pręt oraz klej epoksydowy.

Ostatnim etapem prac było założenie fugi cementowej w kolorze szarym w szersze przestrzenie między kaflami, natomiast duże przestrzenie, wynikające z oryginalnego układu kafl, uzupełniono zaprawą wapienną.

KOPIE CERAMICZNE

Na podstawie modeli gipsowych w skali 1:1 wykonano 6,5% powiększenia elementów, przygotowano formy silikonowo-gipsowe i wykonano wyciski. Po rozbiciu form wykonano retusz w jeszcze świeżej glinie i odstawiono do suszenia. Pierwszy wypal przeprowadzono w temperaturze 950°C i wyretuszowano (po wypale w tej temperaturze biskwit jest jeszcze stosunkowo miękki, łatwy w obróbce



29. Pracownia ceramiki. Wyciskanie kafła w formie silikonowo-gipsowej.
Ceramic workshop. Making an impression of a tile in a silicon-plaster mould.

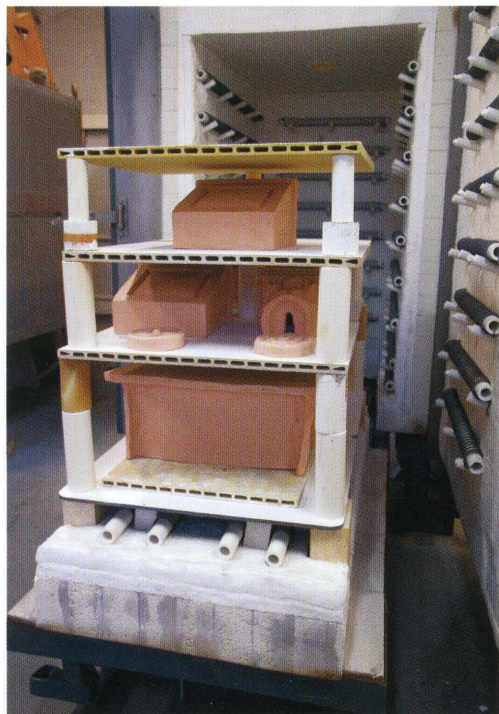
30. Pracownia ceramiki. Retusz rozformowanego kafła.
Ceramic workshop. Retouching a moulded tile.

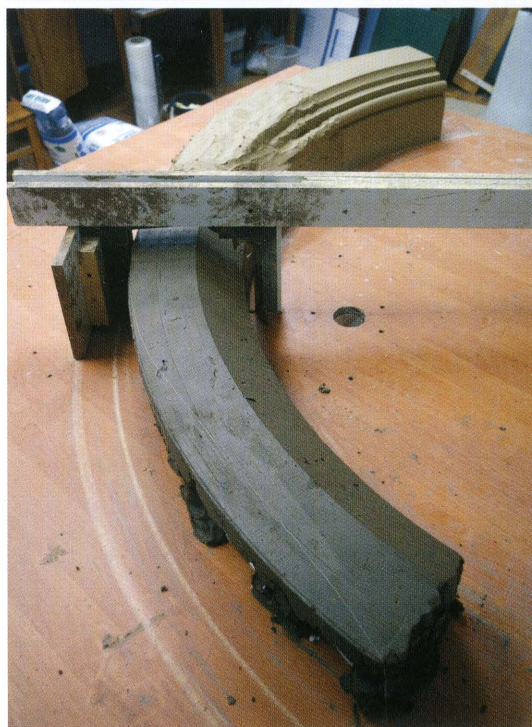
31. Pracownia ceramiki. Wyretuszowany kafel z rysunkiem, w porównaniu do gipsowego modelu w skali 1:1.
Ceramic workshop. Retouched tile with a drawing compared to a plaster model on a 1:1 scale.

32. Pracownia ceramiki. Partia kafli wypalonych na biskwit.
Ceramic workshop. Biscuit fired tiles.

33. Pracownia ceramiki. Szkliwienie aerografem, kolejny kolor.
Ceramic workshop. Glazing with an aerograph, a successive colour.

34. Pracownia ceramiki. Ręczne szkliwienie wici roślinnej na kolumnie.
Ceramic workshop. Manual glazing of a plant tendril on a column.





35. Pracownia ceramiki. Gotowe sekwencje elementów na wiszące kiwoty.
Ceramic workshop. Ready sequences of elements for hanging holy pictures.

36. Pracownia ceramiki. Łuk archiwolty, ciągnięcie profilu na rdzeniu.
Ceramic workshop. Archivolt arch, elongating the profile on a core.

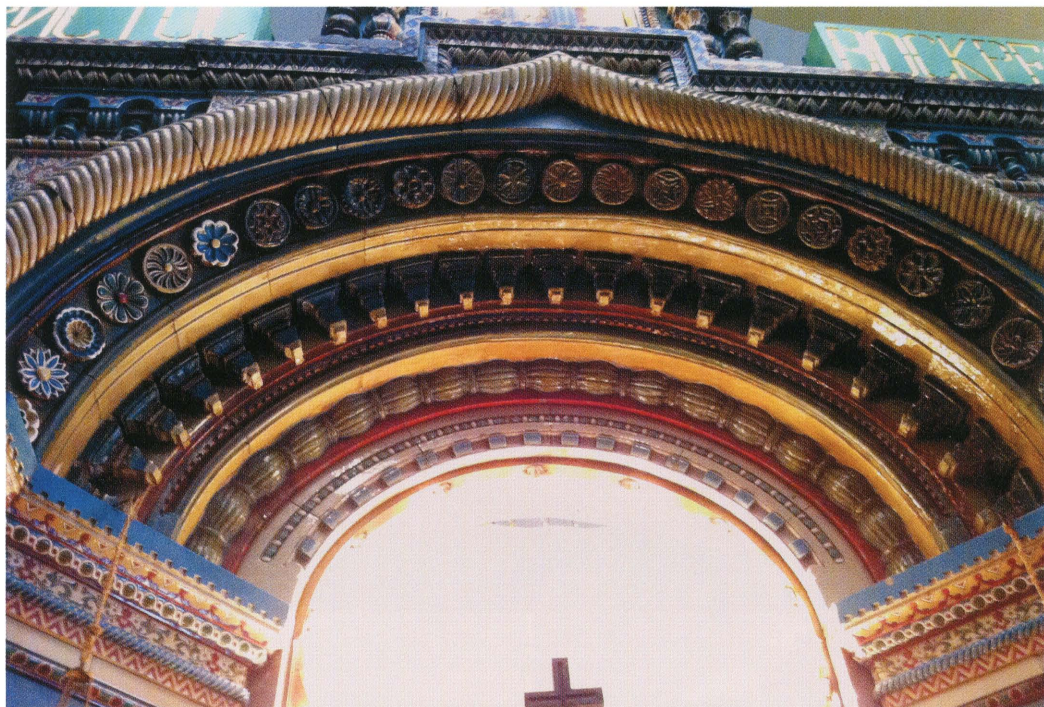
37. Pracownia ceramiki. Łuk archiwolty, zaformowanie wyciągniętego profilu z podziałem na elementy.
Ceramic workshop. Archivolt arch, moulding an elongated profile with a division into elements.



38. Pracownia ceramiki. Łuk archiwolt, pierwsze spasowanie w surowej glinie.
Ceramic workshop. Archivolt arch, first adjustment in raw clay.

39. Pracownia ceramiki. Łuk archiwolt, kafle tych rozmiarów schną bardzo długo i nierównomiernie, jeśli będą nawet minimalnie niedosuszone, po otwarciu pieca czeka taka przykra niespodzianka.
Ceramic workshop. Archivolt arch, tiles of such sizes dry for a very long time and unevenly, and if they are even minimally insufficiently dried then this is the unpleasant surprise awaiting us after opening the kiln.





40. Ikonostas – archiwolta. Stan przed konserwacją.
Iconostasis – archivolt. State prior to conservation.

41. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji, usuwanie rekonstrukcji archiwolty wrót carskich (lata 40. XX w.).
Widoczna konstrukcja drewniana opleciona drutem kolczastym. *Ze zbiorów parafii prawosławnej w Białowieży.*

Iconostasis – state in the course of conservation, removal of the reconstruction of the royal doors archivolt (1940s). Visible wooden construction wrapped in barbed wire. *From the collection of the Russian Orthodox parish of St. Nicholas the Miracle Worker in Białowieża.*



42. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji. Wymienione kotwy mocujące kafle archiwolty.
Iconostasis – state in the course of conservation. Exchanged anchor plates reinforcing the archivolt tiles.



ściernej). Dla zachowania precyzji rysunku szkliwiono z zachowaniem odstępów między nakładanym szkliwem; znacznie przedłużyło to etap szkliwienia, lecz był to jedyny sposób, żeby szkliwa nie zlewały się ze sobą w miejscach styku pozbawionych rytu. Jako pierwsze wypalano czerwienie (w temperaturze od 1125°C do 1040°C), potem kolejno szkliwa o coraz niższych temperaturach wypału, ostatnim szkliwem o najniższej temperaturze była biel (temperatura wypału nie przekraczająca 1000°C). Szkliwa nakładano kilkukrotnie ręcznie lub przy pomocy aerografu, tylko metodą natrysku udawało się uzyskać gładką i równomierną warstwę szkliwa. Dla uzyskania lepszych efektów do szkliw stosowano dodatek emulgatora. Poszkliwione kafle w razie konieczności poddawano retuszowi: nadmiary były zeszlifowywane, a na niedolewki nakładano kolejne warstwy po wcześniejszym przepaleniu kafli dla zwiększenia przyczepności surowych warstw szkliwa.

Najwięcej problemów nastręczyło wykonanie kopii trzech łuków archiwołty wrót carskich. Po nieudanych próbach uzyskania odpowiedniego kształtu z form zdecydowano się wyciągnąć wszystkie elementy na profilu, zdjętym z oryginału i odpowiednio powiększonym. Wyciągnięty profil dzielono na segmenty, zaformowywano od strony lica, następnie po odwróceniu ręcznie dorabiano kołnierze, wykonując w nich otwory do mocowania. Kolejne etapy przebiegały analogicznie: retusz, spaszowywanie elementów, wypału, kolejne retusze i szkliwienie.

Najtrudniejsza do pokonania na tym etapie pracy była dość duża nieprzewidywalność co do zachowania kafli w piecu: każda nieregularność w dosuszeniu, uformowaniu, czy nawet ustawieniu w piecu, wentylacji, stopniu wzrostu temperatury (i wiele innych czynników) mogła skutkować, i niejednokrotnie skutkowało, rozerwaniem kafli na skutek naprężeń występujących podczas wypału.

Ceramiczne rekonstrukcje są niewątpliwie jednym z trudniejszych zadań konserwatorskich; warto jednak w uzasadnionych przypadkach, korzystając z wiedzy i technologii, zmierzyć się z tym wyzwaniem dla zachowania tych unikalnych wartości estetycznych materiału ceramicznego, które tak trudno, zwłaszcza w dużej skali, imitować materiałami syntetycznymi.

Prace konserwatorskie w cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy realizowała firma MAFORMA Miron Keller z Warszawy, pod kierownictwem Anny Krause.

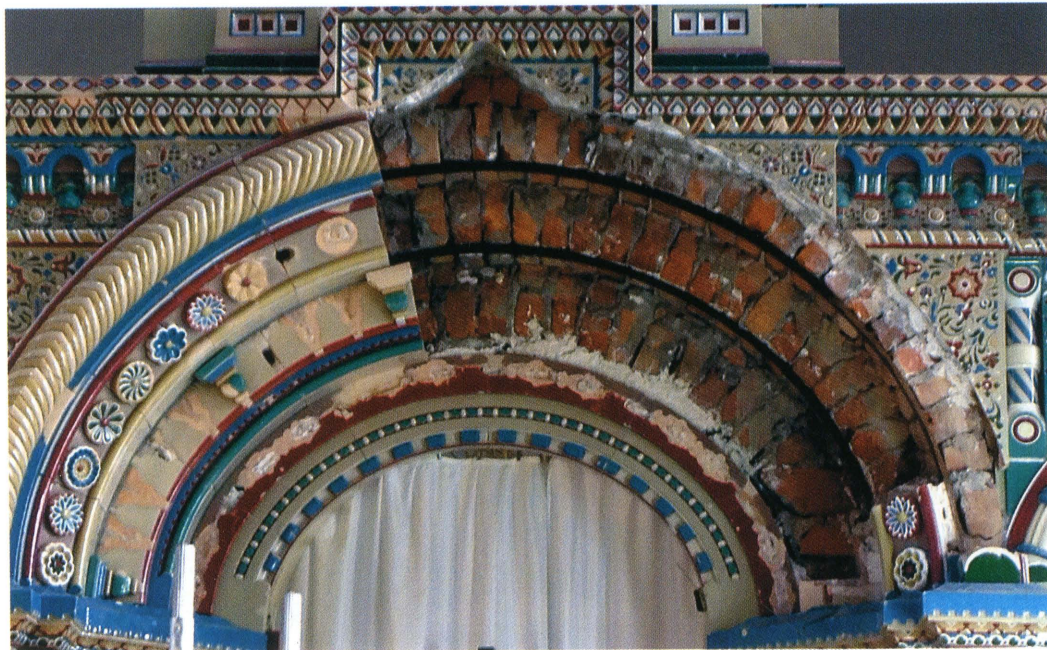
PRZYPISY

- ¹ P. Bajko, *Cerkiew i parafia prawosławna w Białowieży*, Białowieża 2002, s. 11-14.
- ² J. Samusik, *Carska cerkiew w Białowieży*, „Spotkania z Zabytkami”, nr 2 (252), 2008, s. 27.
- ³ Ю. Р. Савельев, *Архитектурное наследие России*. Т. 7, *Николай Султанов*, Москва 2015, s. 10.
- ⁴ Tamże, s. 10.
- ⁵ Tamże, s. 11.
- ⁶ Tamże, s. 11.
- ⁷ J. Samusik, *Carska cerkiew w Białowieży*, s. 28.
- ⁸ <http://www.bialowieza.cerkiew.pl/historia.php>
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ P. Bajko, *Cerkiew i parafia prawosławna w Białowieży*, s. 15-18.
- ¹² Tamże.

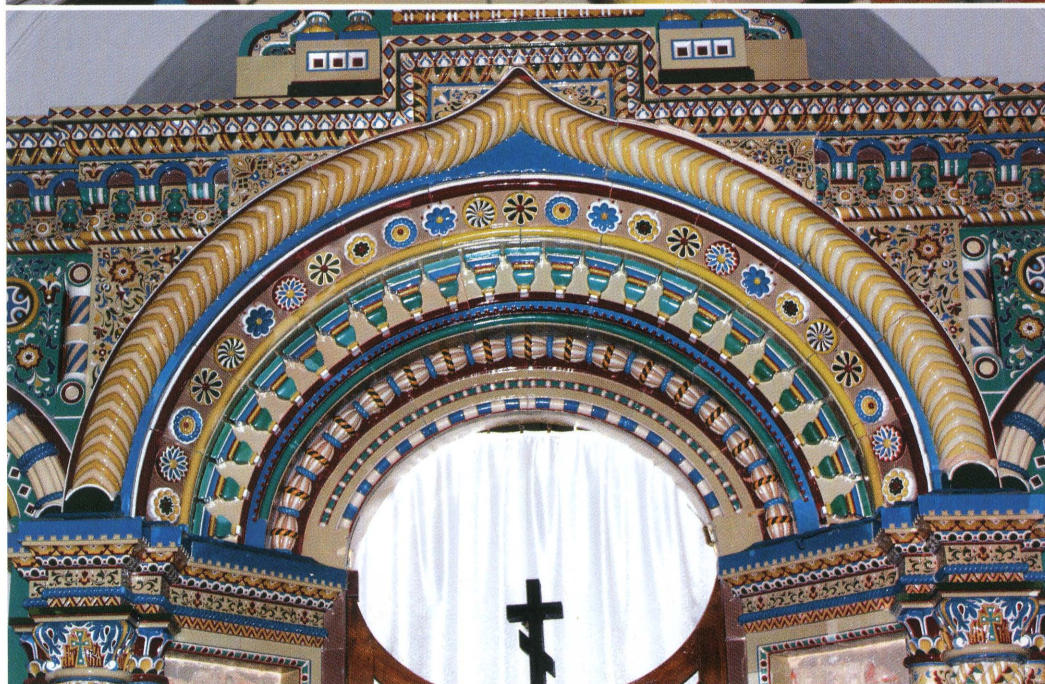
43. Ikonostas, stan w trakcie konserwacji, ponowny montaż oryginalnych kafli na nowych kotwach.
Iconostasis – state in the course of conservation. Reassembly of original tiles on new anchor plates.

44. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji. Montaż rekonstrukcji kafli archiwolt.
Iconostasis – state in the course of conservation. Assembling the reconstruction of archivolt tiles.

45. Ikonostas – stan w trakcie konserwacji. Przygotowanie powierzchni pod montaż dekoru na rekonstruowanym łuku archiwolt.
Iconostasis – state in the course of conservation. Preparing the surface for assembling a panel on a reconstructed archivolt arch.







46. Montaż dekoru na rekonstruowanym łuku archiwolt.
Assembly of a panel on a reconstructed archivolt arch.

47. Ikonostas – archiwolta. Stan po konserwacji.
Iconostasis – archivolt. State after conservation.

48. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży.
Iconostas – stan po konserwacji.
Russian Orthodox church of St. Nicholas in
Białowieża. Iconostasis – state
after conservation.





49. Cerkiew św. Mikołaja w Białowieży. Ikonostas – stan po konserwacji.
Russian Orthodox church of St. Nicholas in Białowieża. Iconostasis – state after conservation.

CONSERVATION OF A CERAMIC ICONOSTASIS IN THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH OF ST. NICHOLAS THE MIRACLE WORKER IN BIAŁOWIEŻA

A ceramic iconostasis and holy pictures framed in glass complementing it are the most valuable part of the outfitting of the interior of the Russian Orthodox church of St. Nicholas the Miracle Worker in Białowieża. A brief historical outline places the origin of the church in the 1889-1897 period and ascribes its foundation to Tsar Alexander III. The author of the project for the ceramic outfitting was the architect N. V. Sultanov, one of the leading representatives of the Ancient Russian style, and the maker was the M. V. Kharlamov factory from St. Petersburg.

A concise analysis of the technical aspects and technology of the object classified it as tiles covered with a multi colour glaze. The author discussed the state of the monument's preservation within the context of the conditions within the interior, the way it was used, and previous restoration conducted at the beginning of the Second World War despite in sufficient material and means.

Attention is drawn to the need to discuss the range and form of reconstruction with in the conservation, and arguments in favour of the purposefulness of making, in this concrete case, ceramic copies, are presented.

The course of the undertaking led to distinguishing a research stage consisting of an analysis of historical material as well as work on the composition of the glaze and ceramic masses, a stage of conservation entailing procedures of cleaning, reinforcing, and reconstructing the ceramic material in synthetic resins, and a stage of making ceramic copies: it also involved presenting and commenting on particular activities within each stage and stressing the encountered difficulties.

The conservation of the ceramic iconostasis in the Russian Orthodox church of St. Nicholas the Miracle Worker was carried out by Firma MAFORMA Miron Keller from Warsaw, under the supervision of Anna Krause.