

MARIA KAŁAMAJSKA-SAEED
Warszawa

WARSZAWSKIE DOŚWIADCZENIA W BADANIACH SZTUKI NA BIAŁORUSI I LITWIE

PRZEDSTAWIONA mapa (IL. 1) powinna mówić sama za siebie, niemniej jednak opatrzyć ją wypada komentarzem. Zaznaczone na niej miejscowości obrazują zasięg i głębokość penetracji badań nad stanem zachowania i charakterem obiektów sztuki sakralnej Kościoła rzymsko-katolickiego na obszarze, który w składzie przedrozbiorowej Rzeczypospolitej nosił nazwę Wielkiego Księstwa Litewskiego. Mapa obrazuje zasięg terytorialny prac, jakie od sześciu lat prowadzę wraz z grupą młodych historyków sztuki – absolwentów i studentów Uniwersytetu Warszawskiego. Zagęszczenie naniesionych punktów stanowi dowód jak wiele było tu do zobaczenia. Sami uczestnicy tej akcji mogą zaś zaświadczyć jak nieskończenie mało wiedzieliśmy o tych terenach zanim zdecydowaliśmy się na ich rozpoznanie. Biorąc za punkt wyjścia schematy organizacyjne diecezji wileńskiej i pińskiej z roku 1939, docieraliśmy nie tylko do wszystkich wymienionych w nich kościołów parafialnych i klasztornych, ale również do ich filii oraz kaplic, natrafiając niejednokrotnie na obiekty o wielkiej wartości artystycznej i historycznej.

Nie chcę tu mówić o stratach, choć są dotkliwe i jest ich wiele. Nie zapominając o rzeczach złych należy z całą mocą podkreślić, że ich przyczyną bywała zarówno zła wola, jak i głupota, ale również bieda, a przede wszystkim i ponad wszystko porażająca nieświadomość. Nieświadomość, z którą postanowiła walczyć grupa zapaleńców o gorących sercach i docieklwym umyśle. Sądzę, że autentyczna, obiektywna ciekawość badawcza, która legła u podstawy podjętych działań, stanowi dla nich najlepszy paszport i pozwala na łatwe znajdowanie wspólnego języka z miejscowymi historykami sztuki. Chciałabym być dobrze zrozumiana. Nie zamierzam stwarzać fałszywego wrażenia, jakoby kontakty z obecnymi gospodarzami były zawsze sielankowe. Zdarzają się spięcia, zwłaszcza na temat niejednokrotnie diametralnie różnej oceny przynależności narodowej artysty czy dzieła sztuki. Nie łudźmy siebie

i innych, że wszyscy gładko akceptujemy mądrą formułę o wspólnocie kulturalnego dziedzictwa dawnej Rzeczypospolitej. Na tak zwany zdrowy rozum przyznajemy, że jest ono wspólne, ale przecież częstokroć coś piknie w polskim sercu i człowiek się zachnie, zapominając, że tak samo może reagować Białorusin, Litwin czy Ukrainiec. Daleka i niełatwa jest droga od wiedzy do jej akceptującego odczuwania, zwłaszcza że jak dotąd – nikogo z nas nie uczono myślenia w kategoriach owej historycznej wspólnoty. Przeciwnie – cały dobiegający już kresu wiek dwudziesty upłynął pod zniekształcającym działaniem nacjonalizmów, odpychających od siebie spadkobierców tego wspólnego dziedzictwa.

Obserwacje jakie miałam okazję zgromadzić w ciągu sześciu lat poruszania się po Litwie i Białorusi napawają mnie jednak optymizmem. Nieodparcie przychodzi mi bowiem na myśl skojarzenie z zachowaniem się dzieci i wnuków rozwiedzionego małżeństwa. To co dla pierwszych jest boleśnie szarpającym poczuciem krzywdy, dla ich dzieci pozostaje przykrym, ale zastanym już faktem, nie budzącym takich emocji, a dla następnego pokolenia będzie już tylko anegdotą. W życiu narodów nie przebiega to tak gładko ani szybko, niemniej jednak proces ten postępuje i od nas również zależy, by nie uległ zakłóceniu.

Wspominałam wcześniej jak wielkim zagrożeniem jest nieświadomość. Stawiam ona niebezpieczeństwo równe dla wszystkich, ale ze zrozumiałych względów najbardziej mnie ono niepokoi po stronie polskiej. Współczesne społeczeństwo, zajęte swymi aktualnymi sprawami niezbyt interesuje się przeszłością, a dla zaspokojenia potrzeb szkolnej wiedzy z zakresu historii kultury aż nadto wystarcza tego, co jest do obejrzenia w obrębie obecnych granic. Skutek z tego jest taki, że stan wiedzy o dawnych ziemiach wschodnich jest zastraszająco mizerny. Z ignorancji tej rodzą się dwie przeciwstawne, obie równie niedobre postawy – obojętność lub nastawienie a priori roszczeniowe, aczkolwiek bez pojęcia czego te roszczenia miałyby konkretnie dotyczyć.

Szkopuł w tym, że stan rozpoznania zachowanych zabytków jest ciągle niewystarczający. Literatura polskojęzyczna sprowadza się praktycznie do wydawnictw typu krajoznawczego, a te ze swej natury nastawione są na prezentację zabytków już znanych i najciekawszych. Podobnie przedstawia się sprawa wyboru obiektów w opracowaniach o charakterze naukowym, choć tych jest bardzo mało, i tylko muskają powierzchnię wielkiego problemu, któremu na imię pejzaż kulturowy. Nieliczne rodzynki nie dają bowiem pojęcia o charakterze i geografii artystycznej wielkiego obszaru, którego kulturę kształtowała w okresie średniowiecza cywilizacja rusko-bizantyjska, a w epoce nowożytnej konglomerat różnego charakteru wpływów zachodnio-europejskich. Mówiąc o różnicowaniu mam na myśli nie tylko różne kierunki, z których płynęły impulsy artystyczne, ale również różniące się poziomy, które przenikając się stworzyły

specyficzną tkankę. Są w niej miejsca szczególnie ważne, tworzące węzły konstrukcyjne tej struktury. Stanowią je dzieła wybitnych artystów, zatrudnianych przez dwór królewski, wielkich magnatów i ekspansywne zakony. Z racji swych walorów stały się już niejednokrotnie obiektem zainteresowania historyków sztuki, toteż w tej najwyższej sferze posiadamy już dość dobre rozeznanie. O wiele gorzej przedstawia się sprawa ze znajomością dzieł skromniejszych i te właśnie stanowią przedmiot współcześnie prowadzonych badań, ponieważ to one stanowią o obliczu krajobrazu kulturowego. Taki jest zatem główny cel ekspedycji studenckich, podejmowanych corocznie w ciągu wakacji.

Nie są to wycieczki do sławnych zabytków, ale systematyczne poznawanie kraju, chłonięcie jego atmosfery i poszukiwanie obiektów, które należą do wspólnego dziedzictwa artystycznego. Jest to wielka szkoła historii, a zarazem doskonała praktyka zawodowa dla młodych adeptów historii sztuki. Stykając się z zabytkami, o których głucho w podręcznikach stają przed trudnym, lecz pasjonującym zadaniem, które wymaga nie tylko określenia charakteru i cech stylewych, ale i samodzielnej próby dotarcia do informacji o historii danego obiektu i o ludziach, którzy się do jego powstania przyczynili. Dla znalezienia tych danych literatura z reguły nie wystarcza i potrzebne jest sięgnięcie do materiałów archiwalnych. Wtedy dopiero okazuje się, że rozpatrywanie danego zabytku tylko w jego kontekście terytorialnym przynosi niewiele, albo wręcz prowadzi do mylnych wniosków. Z całą wyrazistością objawia się pozornie banalna prawda, iż to co powstało w obrębie jednego wielkiego organizmu, ma wielokierunkowe powiązania z nieraz bardzo odległymi miejscami.

Przystaje wówczas dziwić fakt, że dla znalezienia historii zamkowej cerkwi w Nowogródku należy w Warszawie sięgnąć po książkę, którą w połowie XVIII w. wydał we Lwowie jezuita prowincji litewskiej, urodzony na Warmii czyli w Prusach; wspomnę jeszcze, że na trop dzieła ks. Józefa Pażowskiego o dziejach Nowogródka naprowadził mnie rękopis biskupa kijowskiego Józefa Andrzeja Załuskiego, znajdujący się w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie¹. Należy jeszcze dodać, co było powodem tych poszukiwań. Chodziło o sprawdzenie słów Adama Mickiewicza, który w autorskich objaśnieniach do „Pana Tadeusza” wspomniał o czczonym w Nowogródku cudownym obrazie Matki Boskiej Zamkowej. Z nowogródzkiego zamku przetrwały resztki ruin, po

¹ *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, opr. L. Grzebień SJ, Kraków 1996, s. 495, biogram J. Pażowskiego, Wilno, Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne, sygn. F. 1135-4-490 (przed 1939 r. w zbiorze wileńskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, sygn. TPN 704), J. A. Załuski, *Polska w obszernych wiadomościach skrócona...*, autograf z 1771 r.: „Anonyme zaś miasta [Nowogródka] książę Jabłonowski wojewoda nowogródzki podał opisanie *Novogrodecum* etc. 4-to 1768”.

cudownym obrazie pozostało słowo poety, ale dzięki rzetelności jezuickiego historyka dotarła do nas wiadomość, że w zamkowej cerkwi była słynąca cudami ikona, a nadto, że ok. 1755 r., z fundacji Aleksandra Jabłonowskiego, wojewody nowogródzkiego podupadłą cerkiew odbudowano oraz dołączono do niej kaplicę służącą obrządkowi łacińskiemu². Dzięki powiązaniu tej informacji z wynikami badań archeologów białoruskich³, można obecnie właściwie odczytać rzut budowli i precyzyjnie zadatować jej rozfalowaną, późnobarokową fasadę (Il. 2). Sama cerkiew co prawda nie istnieje już od poł. XIX w., ale łącząc wyniki badań polskich i białoruskich przywracamy ją wspólnej świadomości i do już znanych możemy dziś dorzucić jeszcze jeden obiekt tzw. baroku wileńskiego.

Celowo wybrałam ten przykład na początek prezentacji, ponieważ skłania do uznania konieczności współpracy i wskazuje na płynące z niej korzyści. Skoro zajmujemy się dziełami, które powstały w dobie swobodnego przepływu ludzi i idei, to ich poprawne rozpoznanie i interpretacja również wymaga otwartości i wzajemnego dzielenia się posiadanymi informacjami. Obszar działania jest tak ogromny, że stwarza pole do popisu dla całych pokoleń, nie ma zatem obawy o jakiegokolwiek zawłaszczenie.

W kościołach Litwy i Białorusi mimo zniszczeń wojennych i wieloletniej akcji represyjnej, zachowało się zaskakująco wiele wyposażenia, choć nieporównanie lepsza jest pod tym względem sytuacja na Litwie, na co wpłynęła zarówno większa gęstość sieci parafialnej, jak też mniejsza skala przymusowej emigracji po roku 1945 ludności wyznania rzymsko-katolickiego. Podstawowy trzon wyposażenia stanowią obiekty pochodzące z XVIII i XIX w., choć dość dużo jest również zabytków z wieku XVII, zwłaszcza w zakresie malarstwa, snycerki i złotnictwa. Niezwykle rzadko zdarza się natomiast natrafić na rzeczy starsze i to jest właściwie główna różnica, jaką można zaobserwować w porównaniu z Polską, a nawet z obszarem granicznego Mazowsza, które jest pod tym względem znacznie bogatsze. Dotychczasowe doświadczenia przekonały nas, iż pozatem trudno się tu doszukać jakichś wyraźniejszych odrębności. Poruszamy się w zwarcie jednorodnym obszarze kulturowym, którego sztuka wyrażała się tymi samymi formami i analogicznymi środkami artystycznymi. Oto dwa pochodzące z około połowy w. XVII obrazy św. Brygidy, a właściwie dwa sposoby malarskiego odtworzenia tej samej ryciny. Jeden pochodzi z kościoła brygidek w Lublinie (Il. 3), drugi wykonał w 1646 r. dla kościoła brygidek w Grodnie (Il. 4) Johann Schretter, malarz wileński rodem ze Stargardu

² J. Pażowski SJ, *Novogrodecum Ducum Novogrodensium olim Regia urbs, hodie princeps Palatinatus Novogrodensis... descriptum...*, Leopoli 1759, s. 224.

³ А. М. Кушнярэвіч, *Культывае дойлідства Беларусі XIII–XVI см.см.*, Мінск 1993, s. 27–29, il. 5; tamże pełna bibliografia.

Gdańskiego. Podobna zależność, wynikająca ze wspólnego wzoru graficznego, łączy słynny wizerunek Madonny Ostrobramskiej i obraz Matki Boskiej, malowany w 1621 r. przez Łukasza Porębskiego w Krakowie dla tamtejszego kościoła Bożego Ciała. Z grafiki niderlandzkiej czerpał też natchnienie autor *Oplakiwania*, obecnie w d. kościele brygidek w Grodnie⁴. Przykłady tego rodzaju należy pomnożyć o przedstawienia Matki Boskiej Śnieżnej, równie tu popularne, jak na wszystkich pozostałych ziemiach dawnej Rzeczypospolitej i wspólnym obyczajem ozdabiane srebrnymi sukienkami, czasem również umieszczane w srebrnej ramie, jak cudowny obraz Matki Boskiej Kongregackiej w katedrze (d. kościele jezuitów) w Grodnie, dla którego takie okazałe obramienie wykonał w 1761 r. Christian von Hausen w Gdańsku. Silny ośrodek złotniczy w Wilnie stanowił widać dość skuteczną zaporę dla wyrobów gdańskich, gdyż spotykamy je tu sporadycznie, natomiast wiele jest sreber o podobnych jak gdańskie cechach stylowych, nie ustępujących też im jakością, choć w ogromnej większości anonimowych (IL. 5); podobnie jest też w XVIII w. Dopiero w 1. poł. wieku XIX pojawiają się prace znakowane przez złotników grodzieńskich. W drugiej połowie tego stulecia zapotrzebowanie na sprzęty liturgiczne zaspokajała Warszawa, bowiem prawie wszystkie platery pochodzą bądź z firmy Frageta, bądź Norblina. Pozostając przy wyrobach z metalu należy wspomnieć o rokokowych ażurowych ambonach, których gdzie indziej się nie spotyka, tu zaś zachowały się trzy identyczne: w Wilnie, Głębokim i Lidzie, wszystkie pochodzące z kościołów karmelitów⁵. W XVII i XVIII w. dzwony częściej sprowadzano tu z Królewca, niż z Gdańska czy Wilna; z późniejszych trafiłszy na jeden egzemplarz miejscowej odlewni Włodkowskiego, czynnej w poł. XIX w. w Różanie, później przeniesionej do Węgrowa na Podlasiu; w XX w. niepodzielnie króluje zakład Felczyńskich z Przemyśla.

Rzeźba późnogotycka (IL. 6) należy do skrajnych rzadkości, natomiast zachowało się kilka dobrej klasy dzieł snycerki manierystycznej i wczesnobarokowej, jak figura Jesego w Prozorokach (IL. 7), czy ozdobione rzeźbami ołtarze w Krzemienicy, Budślawiu i Wołpie na Białorusi oraz w Skorulach na Litwie. Nieliczne przykłady XVII-wiecznej rzeźby kamiennej są importami z innych regionów Rzeczypospolitej: wykonane z gotlandzkiego piaskowca portale grodzieńskich brygidek (IL. 8) pochodzą z Gdańska, w środowisku małopolskim powstał ok. 1630 r. marmurowy ołtarz główny zachowany w Różanie a wykonany z kieleckich marmurów, również nagrobek Pawła

⁴ B. Jamska, *Obraz „Oplakiwanie” z kościoła brygidek w Grodnie* [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej w XVII i XVIII w.*, Materiały sesji KUL, Lublin 1997 (w druku).

⁵ A. N. Kułagin, *Ambony rokokowe w kościołach na Białorusi*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1988, nr 1-2, s. 125-126, il. 7 (Lida).

Sapiehy i jego żon pochodzący z kościoła parafialnego w Holszanach (obecnie w Muzeum Akademii Nauk w Mińsku) oraz Wolskich w Krzemienicy odkuto z brązowego marmuru bolechowickiego, wydobywanego w Górach Świętokrzyskich; precedensy sięgania przy takich zamówieniach do Korony obserwujemy zresztą już w 1. poł. XVI w. – wystarczy wspomnieć nagrobki dwóch kanclerzy – litewskiego Olbrachta Gasztołda w katedrze wileńskiej i koronnego, Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie na Kielecczyźnie, oba z ok. 1540 r., autorstwa Bernardina de Gianotis.

Późny barok XVIII w. ogólnie rzecz biorąc nie reprezentuje najwyższych lotów, ale w swej prowincjonalności jest za to miło swojski. Wszędzie tak dobrze znane, te same wylupiaсте aniołki, sztywni w swej topornej powadze święci i z grubsza ciosane kapitele kolumn ołtarzowych, ostre kolory ulubione przez wiejskich majstrów i bogactwo sztucznych kwiatów – dawniej papierowych, a dziś niestety plastikowych. Ten sielski obrazek, który bardziej by mógł zachwycać etnografa niż historyka sztuki, oddaje tylko część wrażeń z naszych litewsko-białoruskich wędrówek. Na tle na wpół ludowej przeciętności tym mocniej wyróżniają się dzieła sztuki profesjonalnej. Niezwykle dynamiczne i wirtuozersko wykonane stiukowe rzeźby w Iszczoźnie – choć odmienne w wyrazie – dorównują ekspresją rokokowej rzeźbie lwowskiej. Skoro dotknęłam już tego tematu, to można żartobliwie powiedzieć, iż drewniana rzeźba szkoły lwowskiej widać nie mogła przepawić się przez bagna Prypeci, ponieważ nie znajdujemy jej na badanych przez nas terenach. Tu około połowy XVIII w. sztuka rzeźbiarska wypowiada się w stiuku, z którego wykonywane są też elementy wystroju i wyposażenia wnętrz kościelnych, np. konfesjonał u bernardynek w Słonimiu, wykonany w 1749 r. przez Johanna Hedla z Wilna (Il. 9). Nawiasem mówiąc ciekawe byłoby wyjaśnienie przyczyn, dla których przyniesione przez rzeźbiarzy z południowych Niemiec w tak różny sposób zaowocowały na Litwie i Rusi. Czyżby w ten sposób zmaterializował się nieuchwytny *genius loci*? Dlaczego wcześniej nie objawił on takiej aktywności, mimo iż miejscowe środowiska artystyczne były równie silnie nasycone żywiołem niemieckim. W XVII w. formy niderlandzkiego manieryzmu występują w tej samej redakcji na fasadzie lwowskich bernardynów i w dekoracji attyki Ostrej Bramy w Wilnie, niewiele się też różni barok drugiej połowy tego stulecia.

Przedstawiając w ogromnym skrócie podobieństwa i odmienności zaobserwowane na Litwie i Białorusi – w odniesieniu do architektury XVI w. wspomnę o ograniczonym do Wilna i Kowna pojawianiu się płomienistego gotyku, o charakterystycznym dla ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego typie późnogotyckich cerkwi (zupełnie innych niż wołyńskie – w Ostrogu i Zimnie, o formach i wykonawcach rodem z Małopolski), wreszcie o zamku w Mirze, którego potężna bryła dosłownie wyznacza wschodnią granicę zasięgu architektury

gotyckiej. W XVII w. architektura nie reprezentuje cech wyraźnie odmiennych niż w innych regionach Rzeczypospolitej. Pojawia się one dopiero w latach 1730-tych wraz z działalnością Jana Krzystofa Glaubitza, w obrębie niezwykle interesującego nurtu stylowego, nazwanego barokiem wileńskim. Tym problemem nie będę się zajmować, pozostawiając go w kompetentnych rękach prof. Terzego Kowalczyka, którego badania pozwalają nie tylko na ogarnięcie skali zjawiska, ale doprowadziły do znacznego pogłębienia stanu wiedzy i do umotywowanej rewizji wielu utartych, a zbyt powierzchownych sądów. O związanych z tą architekturą stiukowych wystrojach wspomniałam już mówiąc o rzeźbie. Na obszarze dzisiejszej Białorusi zachowały się one w Iszczołnie, Lidzie, w trzech kościołach Słonimia, Zdzięciole, Stwołowiczach, Iwieńcu i takie same w ówczesnie unickich cerkwiach w Borunach, Wolnej i Żurowicach, wszędzie wykonane przez warsztaty artystów wileńskich, którzy – z wyjątkiem Iszczołny – do prac wykonywanych na prowincji nie przykładali się z takim samym skutkiem jak w stołecznym Wilnie. Ciekawszym zjawiskiem są natomiast wystroje iluzjonistyczne, które pojawiają się od lat 70-tych XVIII w. i aż po początek XIX w. wypełniają murowane i drewniane kościoły ołtarzami malowanymi „na optykę” (IL. 10). Przemykając nad klasycyzmem, który w architekturze sakralnej nie zapisał się dziełami znaczącymi, należy wspomnieć o jednym z najwcześniejszych przykładów romantycznego neogotyku – przebudowie kościoła w Różance, dokonanej w roku 1824 przez Henryka Marconiego (IL. 11). Po ukazie tolerancyjnym z 1905 r. nastąpiła, prawdziwa erupcja bardzo dobrego i niezwykle okazałego neogotyku, którego liczne przykłady również są w większości dziełami architektów warszawskich (IL. 12). Równie ciekawe są też efekty poszukiwań stylu narodowego, gdy w udany sposób sięgano tak po wzory wileńskiego baroku, jak i drewnianej architektury ludowej⁶.

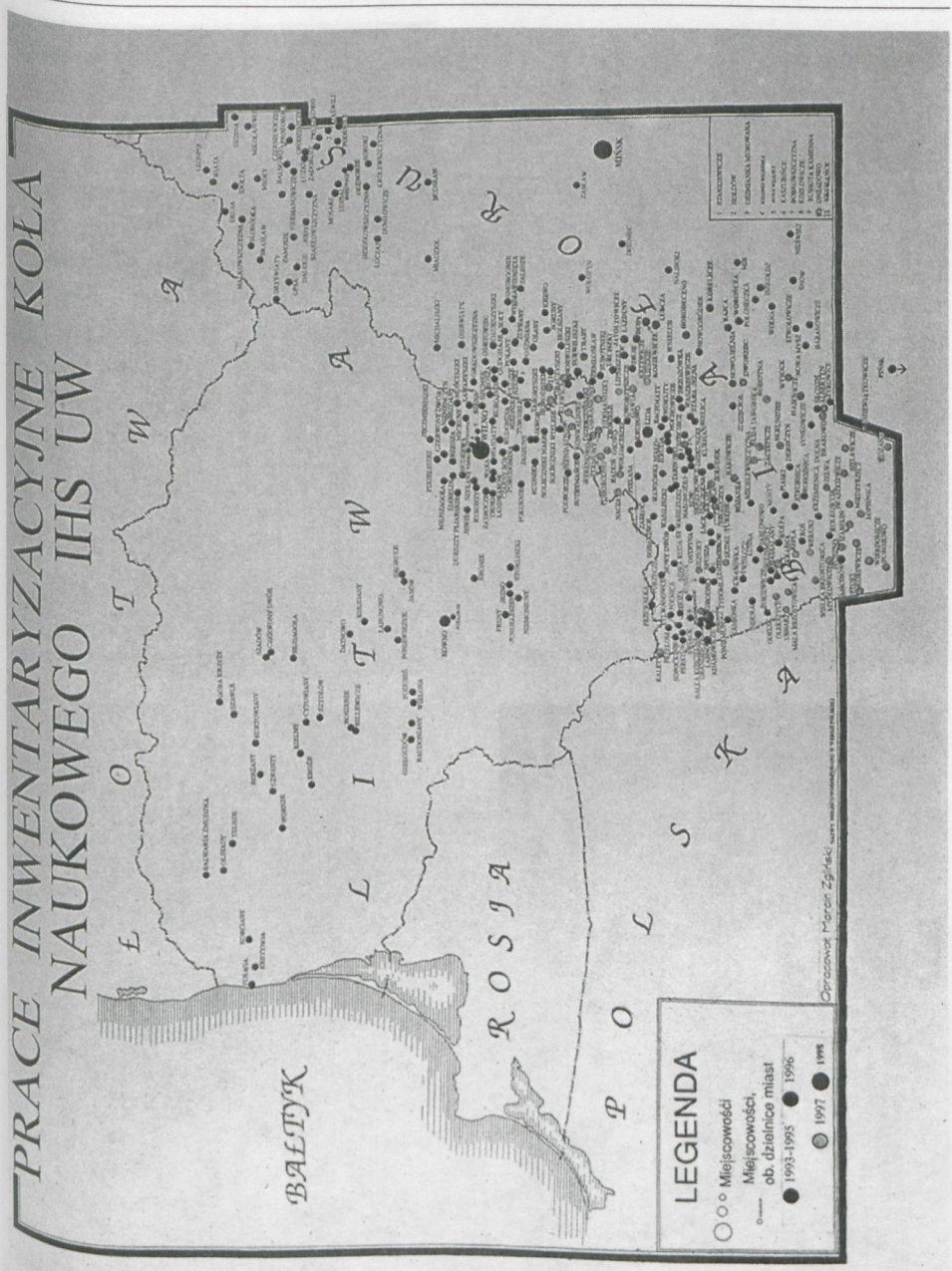
Dla uczestników naszych wypraw badawczych korzyści stąd płynące są oczywiste – poznają coraz większy obszar i gromadzą kolejne doświadczenia, które zaczynają już porządkować, porównywać i oceniać, dochodząc do pierwszych syntez. Mają szansę napotykania znakomitych, a dotąd nieznanych dzieł sztuki, nabierać wprawy w ich opisie i prawidłowym datowaniu, cieszyć się możliwością dokładnego obejrzenia, dotknięcia, dokładnego poznania. Widzieć je w krajobrazie, w którym powstały i w którym trwają, stykać się z ludźmi, którzy o nie serdecznie dbają, a częstokroć też są tymi, którzy je obronili przed zagładą. Długo jeszcze możnaby mówić o korzyściach, jakie nam przynosi

⁶ Ł. Gorczyca, *Główne nurty architektury sakralnej na Wileńszczyźnie w dwudziestolecu międzywojennym* [w:] *Sztuka kresów wschodnich*. Materiały sesji naukowej, Kraków V 1995, Kraków 1996, s. 297–312; B. Jagielska, *Barok wileński w XX wieku*. *Głęboke, Oszmiana, Krewa* [w:] *ibidem*, s. 313–323.

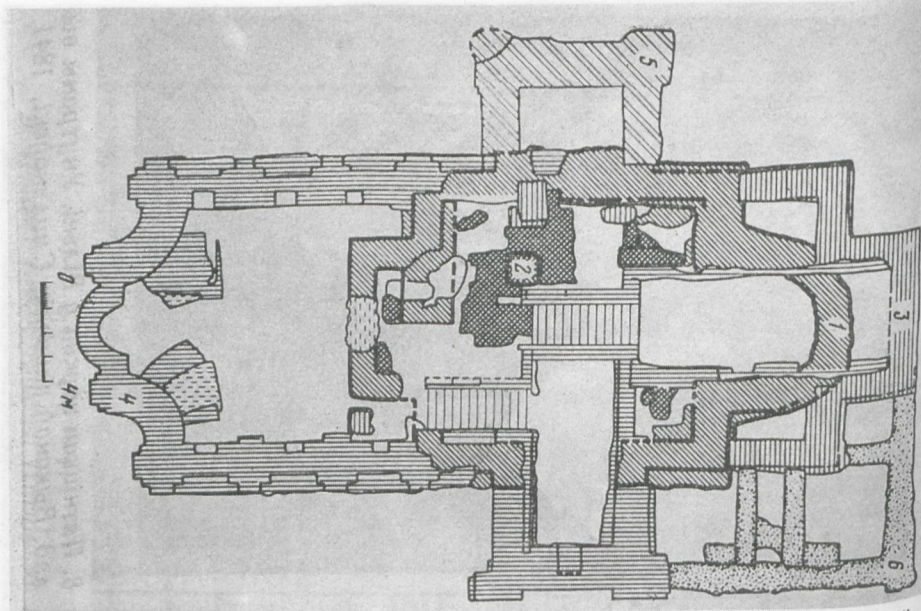
obcowanie z zabytkami, ale wypada też wspomnieć o tym, jaka jest korzyść dla zabytków ze spotkania z nami. Opisanie i sfotografowanie to rzecz ważna i pożyteczna, ale bardzo istotne jest również i to, gdy dzięki dokonaniu przez nas rozpoznaniu uda się doprowadzić do udzielenia efektywnej pomocy konserwatorskiej, finansowanej i organizowanej przez urząd Pełnomocnika Rządu ds. Dziedzictwa Kulturalnego za Granicą. W ten sposób w ostatnich latach poddano konserwacji 12 obrazów z klasztoru SS Nazaretanek w Grodnie (IL. 3), uratowany został wielkiej urody obraz Matki Boskiej z Rosi (IL. 5), trwają prace konserwatorskie znakomitego snycerskiego wystroju kościoła w Krzemienicy. Jest to co prawda kropla w morzu potrzeb, ale jednocześnie namacalny dowód poczucia odpowiedzialności za wspomniane na wstępie wspólne dziedzictwo kulturowe, wyrażony przez konstruktywne działanie na rzecz przechowania go dla przyszłości.



PRZEGLĄD
WSCHODNI



Il. 1. Tereny działań inwentaryzacyjnych Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UW; objazdy w latach 1993-1998; opr. Marcin Zgliński, fot. Piotr Jamski.



Il. 2. Nowogródek, rzut cerkwi zamkowej; repr. wg A.M. Кушнярэвіч „Культывае доўлідства...”, il. 2.



Il. 3. Lublin, kościół brygidek. Obraz św. Brygidy, ok. 1640.



Il. 4. Grodno, kościół brygidek. Obraz św. Brygidy, mal. 1646 Johann Schretter, fot. Andrzej Stasiak.



Il. 5. Roś, kościół parafialny. Obraz Matki Boskiej, koniec XVI w., sukienka ok. 1640, fot. Piotr Jamski.



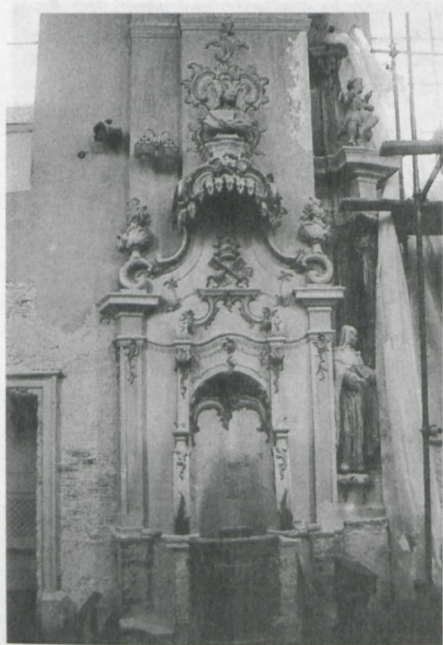
Il. 6. Ruda Jaworska, kościół parafialny. Rzeźba Matki Boskiej, pocz. XVI w., fot. Piotr Jamski.



Il. 7. Prozoroki, kościół parafialny. Fragment rzeźby Jessego, pocz. XVII w., fot. Piotr Jamski.



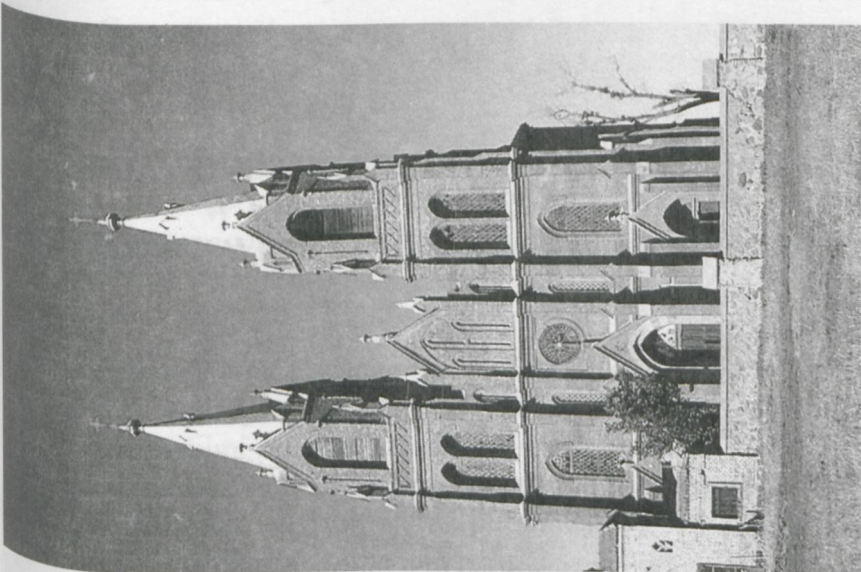
Il. 8. Grodno, portal boczny kościoła brygidek, 1642 r., fot. Piotr Jamski.



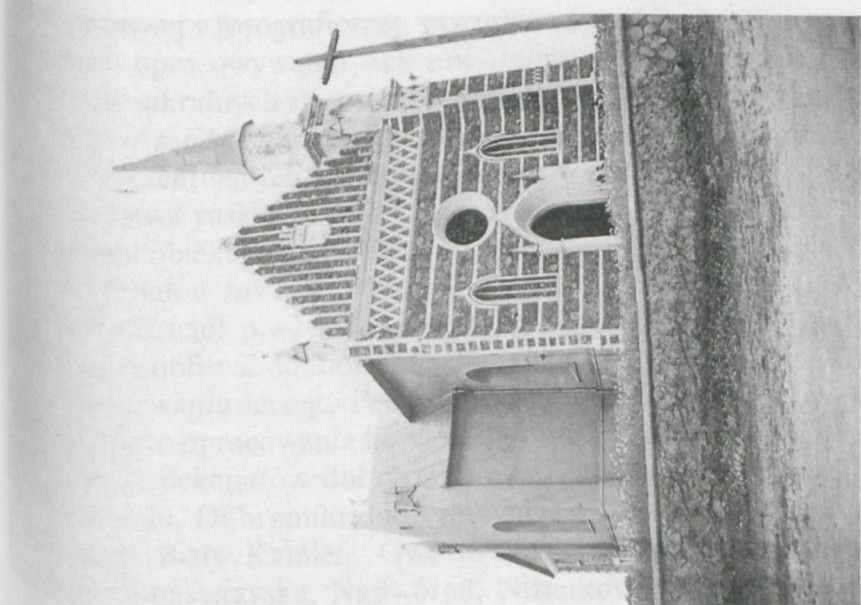
Il. 9. Słonim, kościół bernardynek. Stiukowy konfesjonal, wyk. 1749 Johann Hedel.



Il. 10. Malkowszczyzna, kaplica cmentarna. Ołtarz iluzjonistyczny, ok. 1792.



Il. 12. Stare Wasyliszki, kościół parafialny 1903 r., arch. Kazimierz Wojciechowski, fot. Piotr Jamski.



Il. 11. Różanka, fasada kościoła parafialnego, 1824 r., arch. Henryk Marconi, fot. Piotr Jamski.