

Roman Zilinko

Przyczynek do ikonografii cykli niedziel Pięćdziesiątnicy w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII - pierwszej połowy XVIII wieku

Series Byzantina 2, 251-267

2004

Artykuł został 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.

*Przyczynek do ikonografii cykli niedziel Pięćdziesiątnicy
w ukraińskich ikonostasach drugiej połowy XVII
– pierwszej połowy XVIII wieku*

Roman Zilinko

Pomimo że zainteresowanie sztuką ukraińską trwa już półtora wieku i niemal sto lat prowadzone są jej intensywne badania, nadal wiele tematów pozostaje otwartych. Taka sytuacja ma miejsce w przypadku ikonostasu ukraińskiego, bodaj jednego z najbardziej charakterystycznych osiągnięć sztuki sakralnej. Spośród szerokiej problematyki badawczej związanej z tym tematem chciałbym poświęcić uwagę cyklowi niedziel Pięćdziesiątnicy. Kwestia inspiracji do powstania tego cyklu, a później także i odrębnego rzędu w ikonostasie, od dawna budziła zainteresowanie wśród historyków sztuki. Do tego tematu, co prawda na marginesie, sięgało wielu badaczy z Ukrainy i z Polski, którzy zajmowali się ikonostasem ukraińskim XVII–XVIII w.¹ W niniejszym artykule chcę, kontynuując badanie tego tematu,

¹ W. Swiencicka, *Iwan Rutkowycz i stanowienia realizmu w ukraińskomu malarstwie XVII st.*, Kyjiw 1966, s. 172–174; W. Owsijczuk, *Majstry ukraińskoho barokko. Żowkiwskij chudożnij oseredok*, Kyjiw 1991, s. 166–167; O. Sydor, *Ewolucija ukraińskoho barokkowocho ikonostasu*, „Mystecki studiji”, nr 1, Lwiv 1991, s. 29–30; J. Giemza, *Ikonostas z cerkwi p.w. Świętego Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*, [w:] *Polska – Ukraina. Spotkanie kultur*, Gdańsk 1997, s. 44; W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*, Gdańsk 2000, s. 102; idem, *Ukraińskie ikonostasy w dawnej Rzeczypospolitej. Dokumentacja naukowa Jarosława Bohdana Konstantynowicza*, [w:] *Do piękna nadprzyrodzonego. Sesja naukowa na temat rozwoju sztuki sakralnej od X do XX wieku na terenie dawnych diecezji chełmskich Kościoła rzymskokatolickiego, prawosławnego, greckokatolickiego. Referaty*, t. I, Chełm 2003, s. 220–221 (pragnę podziękować Autorowi za wcześniejsze udostępnienie maszynopisu artykułu); źródła i ikonografię kompozycji Wizji św. Piotra Aleksandryjskiego opisał M. Janocha w: *Unia brzeska a malarstwo ikonowe w XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur?*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 405–410; idem, *Wpływ Brzeskiej Unii Kościelnej na refleksję o sztuce oraz ikonografię malarstwa cerkiewnego w XVII i XVIII wieku*, [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 5, Przemyśl 2000, s. 165–190; idem, *Ukraińskie i białoruskie ikony święteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001,

w jakimś sensie poszerzyć poszukiwania inspiracji owego cyklu w ikonostasie. Praktycznie do dziś powtarzano za znaną badaczką ukraińską Wirą Swienciąką opinię o dużym wpływie na powstanie rzędu niedziel Pięćdziesiątnicy utworu Antoniego Radywylowskiego *Wineć Chrystow*, opublikowanego w Kijowie w 1670 r.² Nie można nie doceniać tego znakomitego utworu, ale w jego cieniu pozostawały inne wcześniejsze źródła literackie i teksty liturgiczne. O niektórych z tych tekstów będzie niżej mowa.

Wraz z rozwojem baroku na Ukrainie w 2. poł. XVII w. następowały zmiany również i w ikonostasie. Oprócz przekształcania się ikonostasu w główny bogato dekorowany element wystroju cerkwi, pojawiły się w nim nowe, dotąd nieznane kompozycje. Jeszcze w 1. poł. XVII w., głównie w środowisku lwowskich malarzy cerkiewnych, zarysowała się tendencja do rozszerzenia tematów w istniejącym od XVI w. czterorzędowym ikonostasie ukraińskim. Pierwszym takim dopełnieniem był rząd pasyjny (*strasnyj*), który pojawił się w ikonostasach cerkwi Piatnickiej i Uspieńskiej we Lwowie oraz św. Mikołaja w Zamościu. Powstanie tego rzędu można wyjaśnić przez istniejące ikony pasji (*strastej*) w zespołach malarstwa ikonowego w cerkwiach ukraińskich od 2. poł. XV w. Wraz z rozwojem przegrody ołtarzowej sceny te znalazły się w ikonostasie³ wschodnim w ikonie cyklu pasyjnego. W wypadku interesującego nas rzędu niedziel Pięćdziesiątnicy pojawiającego się przed połową XVII w. nie mamy wzorów takich cyklów we wcześniejszym ukraińskim malarstwie ikonowym.

Do scen tego rzędu należą: Wątpienie św. Tomasza, Niewiasty przy Grobie, Uzdrawienie przy Owczej Sadzawce, Chrystus i Samarytanka, Uzdrawienie Ślepego, Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego⁴. Po środku rzędu, nad drzwiami królewskimi, mieścił się mandylion, czyli *Spas Nierukotwornyj*. W malarstwie ściennym mandylion występuje nad ołtarzową częścią świątyni, pod podstawą kopyły⁵. Najdawniejsze ikony na ziemiach ukraińskich

s. 127; Z. Szanter, *Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej*, „Teka Konserwatorska. Polska Południowo-Wschodnia”, Rzeszów 1985, s. 116–118.

² W. Swienciąka, *op. cit.*, s. 72.

³ O liturgiczno-teologicznym podłożu rozwoju ikonostasu pisze między innymi Michał Janocha w swej ostatniej monografii: *Ukraińskie i białoruskie ikony...*, s. 111–115.

⁴ W żółkiewskim ikonostasie Iwana Rutkowycza w omawianym rzędzie znajdują się jeszcze dwie kompozycje, które w innych ikonostasach nie występują: *Trójca Starotestamentowa* i *Koronacja Maryi* – zob.: W. Swienciąka, *op. cit.*, s. 101.

⁵ Sz. Gierstiel, *Czudotwornyj Mandilon. Obraz Spasa Nierukotwornogo w bizantijskich ikonograficznych programach*, [w:] *Czudotwornaja ikona w Bizancji i Driewniej Rusi*, red. A. M. Lidow, Moskwa 1996, s. 78.



Il. 1. *Syn Marnotrawny*, ikona, ok. XVII w., okolice Złoczowa, kolekcja prywatna (Lwów)

przedstawiające mandylion, które znajdowały się w przegrodach ołtarzowych, pochodzą z XV w. W ikonostasach te ikony mogły występować nad drzwiami carskimi lub diakońskimi, a nawet nad jednym i drugimi jednocześnie, jak jest to widoczne na epistylionie z krechowskiej cerkwi św. Paraskiewy. Również ikona Spasa Nierukotwornego mogła zwieńczać niski, jedno-, dwurzędowy ikonostas lub dolny rząd. O tym mogą świadczyć dekorowane rzeźbą ikony mandylionu ze wsi Wodniki (2. ćw. XVII w.)⁶, Krępanej (1664 r.)⁷, Spas Nierukotworny, który się znajdował nad obramieniem drzwi carskich z Werchraty⁸, i jeszcze mandylion z kolekcji Muzeum Sztuki Sakralnej Lwowskiego Seminarium Duchowego Świętego Ducha⁹. Wraz z zanikaniem rozumienia eucharystycznej symbolicznej treści mandylionu¹⁰ w 1. poł. XVII w. ikona Spasa Nierukotwornego nad drzwiami carskimi zastępowana była ikoną Ostatniej Wieczerzy, która w bardziej oczywisty sposób przedstawia Eucharystię, i od tego czasu umieszczana była w rzędzie świętecznym. W ikonostasie w Wielkich Hrybowiczach (z cerkwi Uspieńskiej ze Lwowa) mandylion znajduje się w rzędzie dodatko-

⁶ N. Szamardina, *Ukrajńska ikona XV–XVII stolit'*, Lwów 1994, il. 11.

⁷ Z. Szanter, *op. cit.*, il. 33.

⁸ *Ibidem*, il. 26.

⁹ Po raz pierwszy opublikowany w artykule: W. Melnyk, *Ikona „Spas Nerukotwornyj” XVII st. zi zbirky muzeju Lwiwśkoji Duchowoji Seminariji sw. Ducha*, [w:] *Ukrajńska Hreko-Katolycka Cerkwa i Relihijne mystectwa. Istorycznyj doswid ta problemy suchasnosti*, Lwów-Rudno 2003, s. 119–122.

¹⁰ Sz. Gierstiel, *op. cit.*, s. 80.

wym, w którym oprócz niego są również ikony *Majestat Domini*, *Trójca Starotestamentowa*, *Mojżesz przed Gorejącym Krzewem*, *Chrystus i Samarytanka*¹¹. Począwszy od połowy XVII w. od ikonostasu w cerkwi pw. św. Mikołaja w Kamionce Buskiej (Strumiłowej), mandylion umieszczany był w rzędzie niedziel Pięćdziesiątnicy w jego centrum, chociaż jeszcze w latach 40. w zamojskim ikonostasie był obecny w omawianym rzędzie, ale nad drzwiami diakońskimi. Stosowanie tej ikony w ikonostasach ukraińskich według Stefana Taranuszczenki jest jedną z ich charakterystycznych cech¹².

Według Michała Janochy rząd niedziel Pięćdziesiątnicy najwcześniej pojawił się w cerkwi św. Mikołaja w Zamościu (1643 r.)¹³. Następnym dziełem, które zawierało interesujące nas kompozycje, był również nieistniejący już ikonostas z cerkwi pw. św. Mikołaja w Kamionce Buskiej (1667 r.). Wymienia go Jarosław Bohdan Konstantynowicz w swej niepublikowanej pracy o ikonostasach ukraińskich¹⁴. Fakt istnienia tam owych scen jest dla nas istotny pod tym względem, że według Włodzimierza Aleksandrowycza Iwan Rutkowycz, malarz, który w swej twórczości powszechnie stosował rząd niedziel Pięćdziesiątnicy, pracował u Romana Mohylnyckiego, który, również zdaniem Aleksandrowycza, był autorem tego ikonostasu¹⁵.

Następnym założeniem, w którym spotykamy rząd niedziel Pięćdziesiątnicy, jest dzieło właśnie Iwana Rutkowycza z Wolicy Derewłańskiej. Zamieścił on również ów rząd w cerkwi pw. św. Paraskewy w Krechowie¹⁶ oraz w cerkwi pw. Bożego Narodzenia w Żółkwi.

Innym wspaniałym ikonostasem, zawierającym ikony niedziel Pięćdziesiątnicy, jest ikonostas z katedry greckokatolickiej w Przemyślu, który przed instalacją w nowym miejscu znajdował się w cerkwi pw. św. Mikołaja w Lubaczowie¹⁷. Zdaniem Jarosława Giemzy ów ikonostas jest też zwią-

¹¹ Nie wiem, czy ikona *Chrystus i Samarytanka* jest dziełem oryginalnym, czy może prze-malowanym później.

¹² S. Taranuszczenko, *Ukrajński ikonostas*, „Zapysky Naukowoho Towarystwa im. T. Szewczenka”, CCXXVII, Lwów 1994, s. 154.

¹³ M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony...*, 127.

¹⁴ J. Konstantynowicz, Ikonostasy wieku XVII na zachodnioukraińskim terytorium etnograficznym w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej, Lwów 1929 (kopia maszynopisu znajduje się w Muzeum Zamku w Łańcucie)

¹⁵ W. Aleksandrowycz, *Wid dżerel do werchowyn*, „Ukrajina”, nr 25, Kyjów 1989, s. 12.

¹⁶ Trudno jest przesądzać o autorstwie tego ikonostasu, pierwszym, kto napisał o Rutkowyczu, jako jego twórcy, jest Wołodymyr Owsijczuk, *op. cit.*, s. 199.

¹⁷ Jarosław Giemza przypuszcza, że ikonostas pochodzi z monasterskiej cerkwi w Szczepłotach, skąd został przywieziony do Lubaczowa. Jego zdaniem autorem ikonostasu prawdopodobnie był Jow Kondzelewycz: J. Giemza, *op. cit.*, s. 48. Według jego ostatnich badań domniemane autorstwo Kondzelewycza nie jest ostatecznie potwierdzone.



Il 2. Rytownik „BP”, *Wątpienie Tomasza*, *Triodion*, Kijów 1631

zany z Żółkwią, ponieważ jego autor korzystał z tego samego warsztatu snycerskiego, co i Iwan Rutkowycz w dziele z Wolicy Derewlańskiej¹⁸.

Na przełomie XVII i XVIII w. Jow Kondzelewycz wykorzystał rząd niedziel Pięćdziesiątnicy w swoim słynnym dziele – ikonostasie bohorodczańskim (1698–1705), tylko że ten rząd pojawił się nie w zwykłym miejscu – między rzędami namiestnym i świątecznym – ale na predellach, i nie zawierał sceny Wizji św. Piotra Aleksandryjskiego¹⁹.

W XVIII w. rząd ten najczęściej występował w ikonostasach żółkiewskich malarzy. Często spotykamy go w dziełach trzeciego, po Rutkowyczu i Kondzelewyczu²⁰, wybitnego ich przedstawiciela – Wasyla Pertanowycza.

¹⁸ *Ibidem*, s. 46.

¹⁹ Z. Łylo-Otkowycz, *Ikonograficzni osoblywosti struktury ikonostasu Wozdwyżenskoji cerkwy Skymu Maniawśkoho. Katalog wystawki widrestawrowanych ikon*, Lwów 2000, s. 19.

²⁰ Według Wołodymyra Aleksandrowycza Jow Kondzelewycz uczył się malarstwa ikonowego na Wołyniu, a nie w Żółkwi, skąd pochodził: W. Aleksandrowycz, „*Łehenda Jowa Kondzelewycza*”. *Wstup do studij nad tworcziem majstra na Wołyni*, [w:] *Wołyńska ikona: pyttannia istoriji wywczennia, doslidżennia ta restawracji*, Łuць 1997, s. 7–8.



Il. 3. *Wątpienie Tomasza*, lata 80. XVII w., ikonostat tzw. „Lubaczowski”,
Przemyśl, katedra greckokatolicka

Są to ikonostasy w cerkwiach: Świętej Trójcy w Żółkwi, św. Mikołaja w Krechowie, Krasnopuszczu (dwa ostatnie nie zachowały się) i w Jezierniej, przeniesiony ze wsi Wicyń (dzisiaj Smerekówka, pow. Przemyślany) w 1846 r.²¹

W jednej z lwowskich prywatnych kolekcji przechowywany jest cały rząd z ikonostasu, w którym oprócz sześciu kompozycji niedziel Pięćdziesiątnicy istnieją jeszcze cztery dodatkowe sceny. To są *Chrystus i Zacheusz*, *Celnik i Faryzeusz*, *Syn Marnotrawny* (il. 1), *Wygnanie z Raju*. Rząd pochodzi z cerkwi z okolic Złoczowa, zachowane ikony można datować na koniec XVII w. Nie znamy miejsca, gdzie teraz znajdują się dwie z dziesięciu kompozycji – *Wątpienie Tomasza* i *Uzdrowienie Sparaliżowanego*. Interesujący dla nas jest fakt występowania wspomnianych już dwóch cykli w jednym rzędzie ikonostasu. Pierwszy to już nam znany cykl niedziel Pięćdziesiątnicy, drugi zawierał cztery niedziele przedpostne (zamiast niedzieli mięsopustnej Sądu Ostatecznego w omawianym ikonostacie przedstawiona została niedziela Zakcheusza, która w kalendarzu liturgicznym występuje przed wymienionymi czterema niedzielami).

Inne założenie, w którym występuje nietypowy układ omawianego rzędu, znajduje się w cerkwi pw. Pokrowy Bogurodzicy we wsi Cebrow na

²¹ W. Wujcyk, *Krasnopuszczanski ikonostas Wasyla Petranowycza*, „Zapysky Naukoho Towarystwa im. T. Szewczenka”, CCXXXVI, Lwów 1998, s. 411–413.

Tarnopolszczyźnie. Jest to sześciorzędowy ikonostas z początku XVIII w., przemalowany w latach 80. XX w. Oprócz tradycyjnych dla owego rzędu scen, takich jak Niewiasty przy Grobie, Uzdrowienie Ślepego, Chrystus i Samarytanka, pojawiają się jeszcze trzy kompozycje na temat Zmartwychwstania: Droga do Emaus, Piotr i Jan przy pustym grobie Chrystusa, Objawienie się Chrystusa dwóm uczniom (?). Nabierając takiego kształtu, rząd Pięćdziesiątnicy w ikonostasie z Cebrowa przekształcił się w cykl o tematyce wielkanocnej²².

Nie tylko w dziełach wybitnych mistrzów sztuki ukraińskiej występują niedziele Pięćdziesiątnicy. Pojawiają się one na początku XVIII w. w ikonostasach mniej znanych malarzy. Spośród znanych mi tego typu założeń należy wymienić następujące: ze wsi Szczyrec koło Lwowa, dwie kompozycje z cyklu znajdujące się w kolekcji prywatnej: *Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego* i *Wątpienie Tomasza*, i na dzisiejszym terytorium Polski – we wsi Chotyńec w cerkwi p.w. Narodzenia NMP, w cerkwi pw. Narodzenia NMP znajdującej się w Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie (ikonostas pochodzi z cerkwi pw. św. Dymitra ze wsi Teniatyska)²³ oraz w Siedliskach, zachowały się również pojedyncze ikony z cyklu Pięćdziesiątnicy pochodzące ze wsi Żuków-Kowalówka (*Uzdrowienie Sparaliżowanego*) i wsi Kułakowice (*Uzdrowienie Sparaliżowanego*, *Niewiasty przy Grobie* i fragment ikony *Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego*)²⁴.

Jednym z ostatnich ikonostasów, w którym znajduje się rząd niedziel Pięćdziesiątnicy, jest ikonostas Łukasza (Łuky) Dołyńskiego w cerkwi pw. św. Ducha we Lwowie (lata 80. XVIII w.)²⁵. Jako wyjątek można wymienić ikonostas z początku XX w. z cerkwi katedralnej w Stanisławowie (Iwano-Frankowsku), gdzie artyści z racji poszukiwania inspiracji w sztuce ukraińskiej okresu baroku wykorzystali w jego programie już zapomniany rząd Pięćdziesiątnicy.

²² Sceny występujące w rzędzie niedziel Pięćdziesiątnicy w ujęciu „tradycyjnym” związane są z Wielkanocą liturgicznie, o czym będzie mówione niżej. Natomiast w ikonostasie z Cebrowa niektóre sceny w omawianym rzędzie związane są ze Zmartwychwstaniem w bardziej oczywisty sposób – poprzez dodawanie kompozycji opartych na tekstach Ewangelicznych, które opisują wydarzenia po Zmartwychwstaniu Chrystusa.

²³ J. Chodor, *Ikonostas z zabytkowej cerkwi greckokatolickiej p.w. Narodzenia NMP w Lublinie. Dokumentacja konserwatorska: tekst, rysunki, rentgenogramy (zdjęcia)*, Lublin 2001; Za udostępnienie dokumentacji pragnę podziękować proboszczowi greckokatolickiej parafii w Lublinie ks. Stefanowi Batruchowi.

²⁴ Informacje o istnieniu ikon niedziel Pięćdziesiątnicy z cerkwi w Żukowie-Kowalówce i Kułakowicach pochodzą od Pawła Sygowskiego, za co chcę mu serdecznie podziękować.

²⁵ W. Swiencicka, *op. cit.*, s. 72.

Jak już wspomniano wyżej, nadal niewyjaśniony pozostaje powód pojawienia się całego cyklu Pięćdziesiątnicy w ikonostasie. Ikonografia poszczególnych scen z tego cyklu w sztuce wschodniej, a zwłaszcza w ukraińskiej, znana była od dawna i od czasu do czasu występowała w malowidłach ściennych, na ikonach i w miniaturach: scena Wątpienie Tomasza po raz pierwszy na Rusi Kijowskiej pojawiła się w malowidłach ściennych Sofii Kijowskiej (XI w.)²⁶, a miniatura z przedstawieniem Uzdrawienia przy Owczej Sazdawce istnieje w *Ewangeliarzu Ławryszewskim* (XIII w.)²⁷, Chrystusa i Samarytanę najwcześniej spotykamy w malowidłach mistrzów ruskich w katedrze sandomierskiej (lata 20. XV w.)²⁸. Niektóre sceny, jak Wątpienie św. Tomasza i Niewiasty przy Grobie, mogły występować w rozszerzonej wersji ikony *strasti*, jak w wypadku ikony z 1. poł. XVII w. z cerkwi pw. Soboru Matki Boskiej w Lipiu (Muzeum Historyczne w Sanoku)²⁹. W latach 40. XVII w. na zamówienie metropolity Piotra Mohyły została namalowana w cerkwi Spasa na Berestowie scena Objawienie Chrystusa Piotrowi Aleksandryjskiemu³⁰. Wiązać te sceny należy z kanonem liturgicznym, a zwłaszcza z czytaniem przypadającymi na okres od Wielkiejnocy do święta Zesłania Ducha Świętego. W XVI w. rozpowszechniły się Ewangelie Pouczające (Uczytelne Jewanhelije) w kodeksach rękopiśmiennych o treści kaznodziejskiej i praktycznie w różnych redakcjach mieściły w sobie homilie na okres Pięćdziesiątnicy³¹. Liczba zachowanych do dziś w różnych archiwach wersji Ewangelii Pouczających dochodzi do stu³². Całkiem możliwe, że popularność takich zbiorów kazań, które pojawiły się na terenach ukraińskich w rękopisach i w drukach poszerzonych w 2. poł. XVI–XVII w., mogła przyczynić się do zainteresowania się owym cyklem – aż do wytworzenia się odrębnego rzędu w ikonostasie.

Pierwsze pięć scen cyklu dotyczy życia ziemskiego Chrystusa, a szósta – dziejów Ojców Soboru Nicejskiego. W drugą niedzielę po Wielkiejnocy

²⁶ W. Owsijczuk, D. Krwawycz, *Opowid' pro ikonu*, Lwów 2000, s. 366.

²⁷ M. Smorąg-Różycka, *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999, tab. VIII.

²⁸ W. Swięcińska, *op. cit.*, s. 73; A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w Polsce wczesnojałellońskiej: problem przystosowań na gruncie kultury łacińskiej*, [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemyśl 1994, il. 22.

²⁹ *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, red. J. Kułakowska, Olszanica 2001, il. na s. 81.

³⁰ W. Deluga, *Malarstwo i grafika cerkiewna...*, s. 102.

³¹ G. Czuba, *Тіктологічэская класіфікацыя украінскіх учыцельных Евангелій другой паловіны XVI вяка*, „Славяноведение”, nr 2, Moskwa 2002, s. 82.

³² M. Dmitrijew, *Православная проповед' в Речи Посполитой во второй половине XVI – первой половине XVII века*, [w:] *Католицизм в России и Православие в Польше (XI–XX в.)*, Moskwa 1997, s. 100.

(św. Tomasza) – czyta się podczas liturgii fragment z Ewangelii św. Jana 20,19–31, w trzecią (świętych Niewiast przy Grobie) – Ewangelii św. Marka 15,43–16,8, w czwartą (Paralityka) – Ewangelii św. Jana 5,1–15, w piątą (Samarytanki) – Ewangelii św. Jana 4,5–42, w szóstą (Niewidomego) – Ewangelii św. Jana 9,1–38, w siódmą (świętych Ojców Soboru Nicejskiego) – Ewangelii św. Jana 17,1–13³³. Ostatni fragment tekstu ewangelicznego jest wybrany właśnie tak, żeby potwierdzić naukę ortodoksji i potępić doktrynę ariaństwa, w owym fragmencie mówi się o równości Boga Ojca i Syna i o niepodzielności Kościoła.

W tym momencie trzeba by zastanowić się nad niektórymi źródłami ikonografii ostatniej niedzieli Pięćdziesiątnicy. Ponieważ temat ten pojawia się dość późno w sztuce ukraińskiej i występuje praktycznie tylko w cyklu niedziel Pięćdziesiątnicy – dlatego jest wyjątkowym zjawiskiem. W malarstwie niedziela Świętych Ojców Soboru Nicejskiego wyobrażana była jako Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego, chociaż mogła być też stosowana tu i inna kompozycja – I Sobór Powszechny³⁴. Często, głównie na Rusi Moskiewskiej, obie sceny występują w jednej kompozycji, taka sytuacja ma miejsce na freskach w Jarosławiu (Rosja). Pierwszy, datowany na 1563–1564 r., pochodzi z soboru Przemienienia Pańskiego³⁵, inny, z 2. poł. XVII w. – z cerkwi św. Mikołaja Mokrego³⁶. Oba te freski znajdują się w kontekście tematów pierwszych soborów powszechnych, a dokładnie w kompozycji I Soboru Nicejskiego, który wspominamy w okresie Pięćdziesiątnicy. W Rosji taki sam charakter miały również i ikony, na przykład dwa przedstawienia I Soboru Powszechnego szkoły moskiewskiej. Jedna jest datowana na rok 1660³⁷, druga – na 2. poł. XVII w.³⁸ Co do ikonografii św. Piotra Aleksandryjskiego poza sceną Objawienia to na Rusi jest ona znana jeszcze w Sofii Kijowskiej w XI w.³⁹, a z 2. poł. wieku XII pochodzi fragment fresku z cerkwi Spasa na Neredicy koło Nowogrodu z przedstawieniem ikony św. Piotra Aleksandryjskiego. Przedstawienia te wynikają z innego kon-

³³ *Czytannia Swiatoho Jewanhelija deń za dnem*, red. D Seniw, Lwiw 2002, s. 12–33.

³⁴ Taka kompozycja znajduje się na malowidłach na ścianie zachodniej. Troickiej cerkwi Nadbramnej Ławry Kijowsko-Pieczarskiej; *Skarby Kyjewo-Pieczerskoji Ławry*, red. Ju. Iwanczenko, Kyjiw 1998, il. 110.

³⁵ <http://www.cnit.uniyar.ac.ru/projects/fresco/russian/>.

³⁶ <http://www.cnit.uniyar.ac.ru/projects/nicola/russian/hgr1.htm>.

³⁷ W. Antonowa, N. Mniewa, *Katalog driewnierusskoj żywopisi. Opyt istoriko-chudożestwiennej klassifikaciji*, t. II, XVI – *naczalo XVIII wieka*, Moskwa 1963, s. 297–298, il. 100.

³⁸ *Ibidem*, s. 300.

³⁹ N. Nikitienko, *Rieceptycja Chiersoniesa w idejnoi programmie Sofii Kijewskoj*, [w:] <http://myslenedrevo.com.ua/books/sss/48nikitenko3.html>.

tekstu liturgicznego, ponieważ Kościół wschodni obchodzi święto św. Piotra Aleksandryjskiego i św. papieża Klemensa 25 XI.

Omawiana scena Wizji w sztuce chrześcijańskiego Wschodu pojawia się dość często, głównie spotyka się ją na Bałkanach, generalnie na freskach. Pierwszą znaną mi kompozycją o tej treści jest XIII-wieczny fresk w kościele Bogurodzicy Periwleptos w Ochrydzie (1295 r.)⁴⁰, później, w XIV w., pojawiła się taka kompozycja w soborze w Mistrze i w klasztorze św. Stefana w Tesalonikach⁴¹. Z lat 1444–1451 pochodzi fresk z cerkwi Zaśnięcia NMP w Walestowie w Macedonii⁴². W tym samym czasie w Rusi Moskiewskiej po raz pierwszy pojawia się Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego na freskach w cerkwi Narodzenia NMP w klasztorze ferapontowskim. Za autora tych fresków uważano Dionizego, który do Rosji przyjechał z Bałkanów⁴³. Kolejne przedstawienie znajduje się we wsi Pogradje w Prisztinie, z cerkwi św. św. Kosmy i Damiana pochodzi XVI-wieczny fresk ze sceną Wizji św. Piotra⁴⁴. Również w tym okresie powstały freski ze sceną Objawienia św. Piotrowi w Rumunii: w cerkwiach w Bolnița Bistriței⁴⁵, Stânești-Vilcea⁴⁶, Căluțiu⁴⁷. Na Bałkanach i w Rumunii malowidła z tym wyobrażeniem znajdowały się głównie w ołtarzowej części świątyni i symbolizowały Ofiarę Eucharystyczną⁴⁸. Z 1611 r. z Karyes na świętej górze Atos z cerkwi Protaton zachowała się ikona z wyobrażeniem Wizji św. Piotra⁴⁹.

Co do pojawienia się w XVII w. Wizji św. Piotra w sztuce ukraińskiej, to moim zdaniem sytuacja jest podobna jak i w Rosji, dokąd tę scenę przywiózł Dionizy w XV w. – była ona importowana z Europy południowej. Jak już wspominałem, przywieźli ją malarze z Grecji, którzy na zamówienie Piotra Mohyły, pochodzącego z Mołdawii, wykonywali polichromie w kijowskiej cerkwi Spasa na Berestowie. W grafice kijowskiej kompozycja ta istniała od 1631 r.⁵⁰, również jej występowanie w drukach mogło być powią-

⁴⁰ <http://www.gov.mk/kultura/freskos.htm>.

⁴¹ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, t. III, cz. III, Paris 1959, s. 1101.

⁴² www.culture.org.mk/euspbogvel.htm.

⁴³ P. Wierietiennikow, *Swiaszczennomuczenik Piotr, arhiepiskop Aleksandrijskij*, [w:] „*Żurnal Moskowskoj Patrijarchii*”, nr 10, Moskwa 1979, s. 64.

⁴⁴ www.rastko.net/mnemosyne-2003/06_fr_preserved_klina.pdf.

⁴⁵ C. Dumitresku, *Pictura murala din tara Româneasca in veacul al XVI-lea*, București 1978, s. 24.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 26.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 40.

⁴⁸ P. Wierietiennikow, *op. cit.*, s. 64.

⁴⁹ <http://www.culture.gr/2/21/218/218ab/e218ab119.html>.

⁵⁰ *Triodion*, drukarnia Ławry Pieczarskiej, Kijów 1631 (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1525).

zane z Mohyłą, który w tym czasie był archimandrytą Ławry Kijowsko-Pieczarskiej (1627–1632)⁵¹. Otóż z problemem pochodzenia Wizji sytuacja jest zrozumiała, jej korzeni trzeba szukać na Bałkanach. Otwarte pozostaje pytanie o symboliczną treść tej sceny, ponieważ na Ukrainie wyrwano ją z eucharystycznego kontekstu (z wyjątkiem fresku w cerkwi Spasa na Be-restowie, gdzie znajduje się w apsydzie, jak i w cerkwiach bałkańskich), w jakim znajdowała się na Półwyspie Bałkańskim.

Michał Janocha wyjaśnia popularność sceny Objawienia św. Piotra Aleksandryjskiego w malarstwie ukraińskim XVII w. powstaniem problemu rozdarcia Kościoła kijowskiego po synodzie Brzeskim (1596 r.) na uni-tów i prawosławnych i odnowieniem hierarchii prawosławnej (1620 r.) oraz odrodzeniem się arianizmu. Autor odwołuje się do dialogu zawartego na rycinie kijowskiego *Triodionu* z 1631 r. o rozdartej szacie Jezusa między Chrystusem i patriarchą Piotrem: „I recze Jemu: H[ospod]y, kto ty ryzu razdra; Arije, recze, razdiłytel Trojcy: jeho że ne prijmajte w'' pryob-szczenije”⁵² (il. 5). Dominacja właśnie takiej kompozycji, a nie innej (jak wspomniana kompozycja I Soboru Powszechnego), nawiązuje do poczucia problemu rozdarcia Kościoła.

Natomiast Wira Swiencička oraz Włodzimierz Owsijczuk wyjaśniają tę scenę jedynie jako reakcję na protestancką sektę arian (Braci Polskich) rozpowszechnioną w Rzeczypospolitej, a zwłaszcza na Wołyniu w XVI–XVII w.⁵³ W latach 70. XVI w. zbory Braci Polskich w Rzeczypospolitej istniały w 70 miejscowościach, w tym w 20 na Wołyniu⁵⁴. Warto zauwa-żyć, że w polskiej sztuce sakralnej również istnieje podobny temat. Jest to obraz ze Słucka – *Potępienie nauki Ariusza na Soborze Nicejskim*. Lidia Kwiatkowska-Freilich jest zdania, że pojawienie się takiej kompozycji w tym czasie mogło być podyktowane reakcją na sektę arian⁵⁵.

Podobny tekst istnieje również w kazaniach na niedzielę Ojców Soboru Nicejskiego w *Ewangelii Pouczającej* z XVI w., chociaż w nieco innej redak-cji literackiej: „Ponieże jeszcze pried tym, s[wia]ly Pietr´ archijep[isko]p´ Aleksandr´skij s[wia]szczenom[uczeny]k. Niechotil jego prijati. I powidał. Iż jawyłsia jemu h[ospod]´ ou rozorwanom odijaniu i pyta´ jego rekoczuczy.

⁵¹ N. Jakowenko, *Historia Ukrainy. Od czasów najdawniejszych do XVIII wieku*, Lublin 2000, s. 203.

⁵² M. Janocha, *Unia brzeska...*, s. 407–409; *Triodion*, Kijów 1631.

⁵³ W. Owsijczuk, *op. cit.*, s. 175–177; W. Swiencička, *op. cit.*, s. 106.

⁵⁴ *Historia Kościoła w Polsce*, red. B. Kumor, Z. Obertyński, t. 1, cz. 2, Warszawa 1974, s. 60.

⁵⁵ L. Kwiatkowska-Freilich, *Sztuka w służbie kontrreformacji*, Lublin 1998, s. 40.



Il. 4. *Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego*, lata 80. XVII w. ikonostas tzw. „Lubaczowski”, Przemysł, katedra greckokatolicka

H[ospod]i, kto ti rizou rastrot´, a oń rekl, arij mnie i rastrot´, to je[st] rozodrał, i nieprijmou niego skwer´nien jest´, potouplenyjem w siem wicy, i w´ boudouszczom”⁵⁶.

Temat Wizji św. Piotra Aleksandryjskiego również występuje w kanonie służby Bożej – Wielkiej Wieczerniej w sobotę przed niedzielą Ojców Soboru Nicejskiego, a zwłaszcza w stychyrze, który znajduje się w bardzo rozpowszechnionych w XVII w. drukowanych Triodionach Kwietnych: „kto ti, sp[a]sie, rizu razdra; Arije, ti riekł jesi. Iże Tr[o]jcy priesicze, jedino[susz]cztnoje naczało w ra[z]dilenija: Siej otwierzesia tiebie byti Jedynomu ot T[wo]rca, Siej i Niesorija ouczit B[ohorodi]cu nie głati. No sobor iże w Nikiei, S[i]na B[o]żija Tia ispowida H[ospo]di, Otcu i D[u]chowi sopriestolna”⁵⁷.

W *Triodionie Kwietnym* jest jeszcze jeden interesujący tekst o Ariuszu i Piotrze Aleksandryjskim, który moim zdaniem najprawdopodobniej też stał się źródłem do powstania ikon: *Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego* autorstwa Iwana Rutkowycza w ikonostasach z cerkwi Wniebowstąpienia z Wolicy Derewlańskiej, św. Paraskewy z Krechowa i Narodzenia Chrystu-

⁵⁶ *Ewangelia pouczająca*, XVI w., Kolekcja Kapituły Greckokatolickiej, Dział Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, akc. 2823.

⁵⁷ *Triodion*, drukarnia bracka, Lwów 1663, (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1535).

sa z Żółkwi, nigdzie poza wymienionymi ikonostasami podobnej kompozycji z Ariuszem nie spotkałem. Ariusz wyobrażony jest tam razem z patriarchą Piotrem, jako młody diakon. Ten tekst to synaksar, który jest czytany na jutrzni w siódmą niedzielę Świętych Ojców Soboru Nicejskiego: „Arij biasze oubo ot Liwija, w Aleksandriju że priszed. I Diakonom ot s[wia]szczenom[uc]znika Pietra Aleksandrijskago postawlen'' byt'', ponieże chułu gła[goli]ti naczat'' na S[i]na Bożija, twar´ Siego propowidaja, ot niesuszczi[ch] że biti, i dalecze suszcza ot B[o]żestwie[n]nago dotsojanija [...] Wielikij Pietr'' ot s[wia]szczenstwa jego otluczaet'', Ch[rist]ja jako mł[adie]nca na S[wia]tim Żertownici widiw'', w razdrannu obłaczena rizu, i g[łago]luszcza jako Arij razdraju’’⁵⁸.

Jako osobny cykl kompozycje niedziel Pięćdziesiątnicy spotykamy w grafice cerkiewnej w 1666 r., na stronie tytułowej do *Triodionu Kwitnego*, wydane go we Lwowie w drukarni Michała Śłozki⁵⁹. Po raz pierwszy pojawiają się w ukraińskich drukach w *Triodionie Kwietnym*, wydanym w roku 1631 w Kijowie⁶⁰, sygnowane „BP” lub „B”, niektóre z nich datowane są na rok 1630. Potem te same ryciny powtarzają się w *Ewangelii Pouczającej* wydanej również przez Ławrę w 1637 r.⁶¹, następnie w *Triodionie Kwietnym* wydanym we Lwowie w drukarni M. Śłozki w 1642 r.⁶² (z tym, że inicjały autora zostały usunięte). Najpóźniej spotkałem te drzeworyty we lwowskim wydaniu *Winca Chrystowa* Antoniego Radywyłowskiego z roku 1688⁶³. Tę samą kompozycję niedziel Pięćdziesiątnicy powtarza rytownik, który podpisuje się sygnaturą „A” lub „AFANASIJ.K.” w *Triodionie Kwietnym* z 1663 r. wydanym w drukarni brackiej we Lwowie. Jego autorstwu można przypisać wszystkie kompozycje cyklu, oprócz jednej – *Niewiasty przy Grobie*.

Co do graficznych inspiracji malarzy tworzących rządy niedziel Pięćdziesiątnicy, to są one różne. Najwcześniej wspomina o źródłach graficz-

⁵⁸ *Triodion*, Lwów 1688 (zbiór prywatny).

⁵⁹ *Triodion*, drukarnia M. Śłozki, Lwów 1666 (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1532); Wira Swiencička pisze, że najwcześniej ten cykl pojawił się w *Triodionie postnym* wydanym w 1664 r. we Lwowie przez Michała Śłozkę: W. Swiencička, *op. cit.*, s. 72.

⁶⁰ *Triodion*, drukarnia Ławry Pieczarskiej, Kijów 1631 (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1525).

⁶¹ T. Kamieniewa, A. Gusiewa, *Ukrainskije knigi kirillowskoj pieczati XVI-XVIII ww. Katalog*, Moskwa 1976, il. 547–549, 551–553.

⁶² *Triodion*, drukarnia M. Śłozki, Lwów 1642 (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1534).

⁶³ I. Radywyłowskij, *Winca Chrystow*, drukarnia M. Śłozki, Lwów 1688 (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1882).



Il. 5. Rytownik „BP”, *Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego, Triodion, Kijów 1631*

nych w ikonach owego rzędu wykonanych przez Iwana Rutkowycza Wira Swiencička. Badaczka jako źródło inspiracji owego rzędu wskazuje ryciny niedziel Pięćdziesiątnicy na stronie tytułowej lwowskiego *Triodionu Postnego* z 1664 r. Przy omawianiu ikonostasu żółkiewskiego Swiencička jako źródło ikonografii Uzdrawienia przy Owczej Sadzawce podaje rycinę Georgija Jerodiakona w *Ewangelii*, wydanej przez Bractwo Uspieńskie we Lwowie w 1636 r. (rycina ta powtarza się w *Ewangeliach* z drukarni brackiej we Lwowie z roku 1644⁶⁴ i 1670⁶⁵)⁶⁶. Swiencička traktuje niektóre różnice w dziełach obu artystów twórczym podejściem Rutkowycza do pracy nad tą ikoną. Moim zdaniem musiała być jeszcze inna rycina, z której niezależnie korzystali Rutkowycz i Georgij, ponieważ u Georgija Chrystus jest po lewej stronie kompozycji, a uzdrowiony po prawej, u Rutkowycza – odwrotnie.

⁶⁴ T. Kamieniewa, A. Gusiewa, *op. cit.*, il. 595.

⁶⁵ *Ewangelion*, drukarnia bracka, Lwów 1670, (Biblioteka KUL, Dział Starodruków, XVII. 1885).

⁶⁶ Rytownik, według Swiencičkij, wykorzystał rycinę *Biblii weneckiej* z 1599 r.: W. Swiencička, *op. cit.*, s. 101.

To wskazuje, że Georgij, korzystając ze źródła, wyrzeźbił na klocku dokładnie tę samą kompozycję, która w druku została odbiciem zwierciadlanym oryginału. Z tego by wynikało, że Rutkowycz korzystał z oryginału, a nie z ryciny lwowskiej⁶⁷. Potwierdzają też to zdanie ikony z innych ikonostasów mistrza, a zwłaszcza *Chrystus i Samarytanka* i *Uzdrowienie Niewidomego* w założeniu krechowskim i *Chrystus i Samarytanka* w żółkiewskim, które też powtarzają ryciny Georgija w odbiciu zwierciadlanym. Na istnienie wspólnego pierwowzoru dla Georgija i Rutkowycza wskazuje również rycina *Chrystus i Samarytanka* z Ewangelii, wydanej w Czernihowie w 1716 r.⁶⁸ We wcześniejszym, krechowskim ikonostasie, Rutkowycz prawdopodobnie korzystał z ryciny Georgija, chociaż postać sparaliżowanego leży, a nie stoi, jak w ikonie z założenia żółkiewskiego, taka sama kompozycja mieści również w przegrodzie ołtarzowej cerkwi przy lubelskim skansenie, pw. Narodzenia NMP⁶⁹ oraz w Chotyńcu, co by wskazywało na wspólną inspirację tych malarzy. W ikonostasie z Wolicy Derewlańskiej Iwan Rutkowycz również powtórzył omawianą kompozycję, tylko w nieco innej interpretacji, dodając jeszcze fragment z ryciny wg Maertena de Vos z *Theatrum Biblicum*⁷⁰.

Interesujący pod względem wzorów graficznych jest rząd niedziel Pięćdziesiątnicy w ikonostasie Lubaczowskim, którego autor korzystał wyłącznie z rycin datowanych na rok 1630 i występował pod sygnaturą „B” lub „BP”. Jak już wspomniano wyżej, ryciny tego rytownika były bardzo rozpowszechnione, wielokrotnie umieszczano je w drukach kijowskich i lwowskich. Praktycznie wszystkie ikony zainspirowane były tym źródłem, oprócz chyba *Niewiasty przy Grobie*, która pojawiła się prawdopodobnie wskutek znajomości przez malarza grafiki niderlandzkiej. Jak zaznacza Jarosław Giemza, malarz „bardzo dokładnie powtarza formę kapiteli, kolumn, gzymśów, arkad, stopni etc.”⁷¹ Na przykład na ikonie *Wątpienie św. Tomasza* artysta przenosi za mistrzem „BP” portal i nawet kopiuje wyobrażonego na

⁶⁷ W czasie ostatnich badań autor odnalazł przedstawienie, na którym wzorowali się ci malarze. Jest to rycina Jacquesa de Bie według Maertena de Vos (*Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700*, vol. XIV, *Maerten de Vos*, Plates, part I, Rotterdam 1995, il. 297/II)

⁶⁸ H. Łohwyn, *Z hłybyn. Hrawiury ukrajńskich starodrukiw XVI–XVIII st.*, Kyjiw 1990, il. 498.

⁶⁹ Rząd niedziel Pięćdziesiątnicy w ikonostasach z Krechowa i Lublina zawiera ikony wykonane według tego samego źródła, z wyjątkiem *Wizji św. Piotra Aleksandryjskiego*, która się nie zachowała w ikonostasie w lubelskim skansenie.

⁷⁰ M. Kaleciński, *Wzory graficzne malarstwa Iwana Rutkowicza i Jowy Kondzelewicza*, [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, Lublin 2000, il. 7, 8.

⁷¹ J. Giemza, *op. cit.*, s. 44.

nim cherubina, podobnie na ikonie przedstawiającej *Wizję św. Piotra*, gdzie malarz również powtarza kompozycję za ryciną (il. 5).

W ikonostasie z Chotyńca nieznanemu malarzowi, pracującemu nad rzędem niedziel Pięćdziesiątnicy, korzystał z różnych źródeł graficznych. W scenach Wątpienie św. Tomasza i Wizja św. Piotra Aleksandryjskiego nawiązał do rycin „BP”, w scenie Niewiasty przy Grobie – do ilustracji autora „BΘZ” zawartej na stronie tytułowej lwowskiego *Triodionu* z roku 1666. W scenie Uzdrawienie Niewidomego malarz opierał się na rycinie z *Triodionu Kwietnego*, wydanego w Czernihowie w 1685 r.⁷² lub na jej wzorze, chyba że artysta maksymalnie ułatwił sobie kompozycję, odrzucając skomplikowaną architekturę i nieco upraszczając trudny do odtworzenia gest ślepego.

Podsumowując, można powiedzieć, że rząd niedziel Pięćdziesiątnicy pojawił się na terytorium diecezji lwowskiej, chełmskiej i przemyskiej Kościoła wschodniego⁷³ w połowie XVII w. w kontekście rozszerzenia tematów w ikonostasie ukraińskim i utrzymywał się na tym terytorium praktycznie do końca XVIII w. Fakt istnienia w niektórych ikonostasach (Cebrow) rzędu Pięćdziesiątnicy w odmiennej od tradycyjnej formie spopularyzowanej w środowisku żółkiewskim wskazuje moim zdaniem na to, że tradycja dodawania do ikonostasów rzędu Zmartwychwstania szerzyła i rozwijała się jeszcze w XVIII w. w różnych szkołach prowincjonalnych. Również istnienie w omawianym rzędzie innych kompozycji bezpośrednio dotyczących Wielkanocy można wyjaśnić tym, że właśnie Wielkanoc i Zmartwychwstanie były głównymi źródłami jego pojawienia się w ikonostasie, a nie na przykład kalendarz liturgiczny, zawierający Pięćdziesiątnicę w odrębnym cyklu świątecznym. Otóż rząd niedziel Pięćdziesiątnicy można nazwać próbą sformowania się w Kościele ukraińskim w wymienionych diecezjach tradycyjnej ikonografii cyklu Wielkanocnego. Moim zdaniem, inspiracją do pojawienia się tego cyklu w ikonostasie mogły być teksty i ewangeliczne, i liturgiczne, jak również kazania umieszczone w Ewangeliach Pouczających XVI–XVII w. Co się tyczy inspiracji ikonograficznych, to trzeba ich szukać w rycinach ukraińskich i zachodnioeuropejskich rytowników, gdzie właśnie temat Pięćdziesiątnicy był znany i dobrze opracowany.

O pojawieniu w XVII w. kompozycji Objawienie się Chrystusa w rozdartej szacie świętemu Piotrowi Aleksandryjskiemu i szerokiego jej wy-

⁷² H. Łohwyn, *op. cit.*, il. 245.

⁷³ Znane mi zabytki pochodzą tylko z tych trzech diecezji, o rządach niedziel Pięćdziesiątnicy poza terenem tych biskupstw nie mam żadnej informacji, oprócz ikonostasu z Wielkich Soroczyńców (Wełyki Soroczyni) na wschodniej Ukrainie.

stępowania w grafice cerkiewnej i ikonostasach można powtórzyć za ks. Michałem Janochą, że spowodował to podział Kościoła na unitów i prawosławnych⁷⁴. Jedni i drudzy przyjmowali fakt podziału jako tragedię dla Kościoła, tak że Wizja św. Piotra była aktualna dla prawosławnych, którzy pierwsi przyjęli tę kompozycję, i dla unitów, do których ona przyszła od prawosławnych.

Problem ikonografii i pojawienia się rzędu niedziel Pięćdziesiątnicy nadal potrzebuje dalszego badania, szczególnie jeśli chodzi o źródła literackie. W powyższym artykule poddane zostały analizie tylko niektóre z nich. Sam temat potrzebuje bardziej szczegółowego opracowania. Niezwykle interesujące zjawisko występowania cyklu Wielkanocnego w ikonostasie jest uwarunkowane jego wyjątkowością w Kościele wschodnim i tym, że ów rząd spotyka się tylko na określonym terytorium i tylko w pewnym czasie. Stąd wynika duża ranga badawcza tego problemu.

⁷⁴ M. Janocha, *Wpływ Brzeskiej Unii Kościelnej...*, s. 185.