

AGNIESZKA GRONEK

Niderlandzkie źródła obrazowe kijowskiego wzornika – Triodionu Kwietnego (Kijów 1631)

Triodion Kwietny wydany w roku 1631 w typografii kijowskiej Ławry Pezerskiej odegrał znaczącą rolę w przemianach cerkiewnej sztuki na ziemiach zachodniej Rusi w czasach nowożytnych. W księdze tej bowiem znalazły się ilustracje, które stanowiły niezwykle popularny wzornik zwłaszcza dla malarzy, ale również innych twórców, np. złotników. Na zależność wielu tematów pasyjnych od rycin umieszczonych we wskazanym kodeksie zwróciłam uwagę w artykule, pt. *Triodion Kwiecisty, Kijów 1631 jako nowożytny podlinnik twórców cerkiewnych*¹. Niniejszy tekst dopełni go o nowe ustalenia.

Spośród kilkudziesięciu rycin ilustrujących treść nabożeństw świąt ruchomych od tzw. Soboty Łazarzowej przed Wielkim Tygodniem do Pięćdziesiątnicy wyróżnia się cykl dwunastu drzeworytów o wymiarach (8,5 cm x ok. 6,5 cm), zbliżonych stylistycznie, przygotowanych specjalnie dla tej edycji i nie powtórzonych w żadnej innej. Ukazują one wydarzenia wspomniane w Wielki Czwartek, Piątek, Sobotę i Niedzielę, to jest: *Umywanie nóg* (k. 123), *Ostatnia Wieczerza* (k. 124), *Modlitwa w Ogrójcu* (k. 124), *Pojmanie* (k. 125), *Chrystus przed Kajfaszem* (k. 166), *Chrystus przed Herodem* (k. 166), *Biczowanie* (k. 167), *Piłat umywa ręce* (k. 167), *Niesienie krzyża* (k. 167), *Zdjęcie z krzyża* (k. 169), *Złożenie do grobu* (k. 170) i *Zstąpienie do Otchłani* (k. 293)².

¹ Artykuł został opublikowany w zbiorze: A. Gronek, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009, s. 112-130.

² Repr.: J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*, „Polska Sztuka Ludowa” 1, 1962, s. 26-28; Т.Н.Каменева, А.А. Гусева, *Українские книги кирилловской печати XVI-XVIII в. Каталог изданий хранящихся в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина*, вып. 1, Москва 1978, il. 533-544; Г.Н. Логвин, *Гравюри українських стародруків XVI-XVIII ст.*, Київ 1990, 140-145; Д.В. Степовик, *Українська графіка XVI-XVIII століть*, Київ 1982, s. 50; В. Стасенко, *Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу*, Київ 2003, il. 473, 484, 497, 508, 517, 522, 525-528, 531, 554, 565, 567, 581, 600.

W scenach na pierwszy rzut oka uderza swoista dychotomia: z jednej strony oryginalny i nowatorski pomysł, z drugiej niedoskonałość techniki graficznej. Przedstawienia te są na ogół dość ludne, rozłożone na dwóch planach i zamknięte w głębi motywami architektonicznymi lub krajobrazowymi. Postaci przybierają oryginalne pozy, w żywym, dynamicznym ruchu, silnych skrótach, skrętach, od tyłu, z profilu. Umieszczone są w wyraźnych i rozpoznawalnych ramach renesansowej architektury, z kolumnami, pilastrami, arkadami, kasetonowym sklepieniem, z pawimentem wyłożonym prostokątnymi płytkami. A z drugiej strony formy silnie okonturowane, z grubymi, nielicznymi krótkimi kreskami w najgłębszych cieniach, jedynie niedoskonale próbują stworzyć złudzenie plastycznych. Niekonwencjonalne pozy są raczej domyślne i życzeniowe, niż oddane realistyczne i z kunsztem. Zabieg, dzięki któremu motywy w domyśle umieszczone są na dwóch różnych planach, bardziej przypomina ich średniowieczne spiętrzenie niż nowożytny wykreślanie perspektywy geometrycznej. Podobnie motywy architektoniczne wcale nie pomagają w budowaniu iluzji przestrzeni, a jedynie ograniczają kompozycję i określają miejsce akcji.

Jednak te, z punktu widzenia odbiorców przyzwyczajonych do klasycznego kanonu piękna, pełne niedociągnięć przedstawienia, znakomicie wpisywały się w gusta wielu twórców zachodnioruskich, stanowiąc dla nich chętnie wykorzystywane wzorniki. I nic dziwnego, bo kompozycje były proste do skopiowania, a też bezpośrednie i jasne w odbiorze dla wiernych. Odrzucenie, świadome bądź nie, nowożytnych zasad ukazywania trzeciego wymiaru na płaszczyźnie, w warstwie stylistycznej częściowo upodabniało przedstawienia do tradycyjnych. A choć zawierały wiele rozwiązań ikonograficznych obcych malarstwu cerkiewnemu, to umieszczenie ich w księdze liturgicznej wydanej w Ławrze Peczerskiej gwarantowało ich poprawność i kanoniczność.

I tak, dla przykładu, w scenie *Umywania nóg* (il. 1) Chrystus klęczy przed Piotrem, który zanurzając stopy w płaskiej, szerokiej misie, lewą dłoń opiera na piersi, prawą szerokim gestem dotyka głowy, zgodnie ze słowami zapisanymi przez św. Jana: *Panie, nie tylko nogi moje, ale i ręce, i głowę* (J 13, 9). Za Chrystusem stoi apostoł, zapewne Jan z naczyniem z wodą, a za nimi, w głębi pozostali apostołowie rozmawiając ze sobą. Rzecz dzieje się w prostokątnym pomieszczeniu, na wyłożonej kamienną posadzką podłodze, wokół ścian artykułowanych pilastrami, które podtrzymują kasetonową kolebkę sklepienia. Do niej to podwieszony jest dwuramienny zapalony świecznik. Część tych nowych w malarstwie ruskim motywów można odnaleźć na drzeworycie Albrechta Dürera z *Malej Pasji* (il. 2), ale jak się okazało, wzorem dla nich była rycina Adriaena Collaerta z cyklu *Passio et Resurrectio DN Jesu Christi*

(il. 3)³. Jej naśladownictwa, za sprawą kijowskiego drzeworytu, znalazły się na ikonach *Męki Pańskiej* z Chiszewic, Doliny, Skola, Tysowca, Bartnego, Illi Kołczyńskiego w Muzeum Narodowym we Lwowie, w XVII-wiecznej z Bukowiny w Muzeum Duchownych Skarbów Ukrainy w Kijowie oraz być może z okolic Starego Sambora w zbiorach prywatnych⁴.

Na zachodnią proveniencję *Pojmania Chrystusa* zwracano uwagę już niejednokrotnie, zwłaszcza na charakterystyczną pozę Malchusa atakowanego przez Piotra (il. 4). Za pierwowzór dla tej grypy wskazywano zwykle drzeworyt z cyklu pasyjnego Hansa Schäufeleina opublikowanego w *Speculum Passionis* Ulricha Pindera (Norymberga 1507 – pierwsze wydanie)⁵ (il. 5). Jednak, jak się wydaje, to Adriaen Collaert⁶ (il. 6) przejął ten motyw od niemieckiego grafika i dopiero za pośrednictwem jego pracy przedostał się do kijowskiego Triodionu, a stąd do ikon pasyjnych ze Skola, Chiszewic, Bartnego⁷, Tysowca, Illi Kołczyńskiego i na wymienianym już krucyfiksie z cerkwi wołoskiej we Lwowie oraz na ścianie cerkwi św. Jura w Drohobyczu.

Nieznana do tej pory w malarstwie zachodnioruskim poza Chrystusa biczowanego (il. 7), w kontrapoście, stojącego ze związanymi przed sobą rękami, z boku i przodem do kolumny, do tej pory przywodziła na myśl rycinę Lucasa van Leydena⁸ (il. 8). Jednak nie ulega wątpliwości, że i w tym wypadku kijowski drzeworytnik naśladował pracę Adriaena Collaerta z cyklu *Passio et Resurrectio DN Jesu Christi*⁹, skąd przeniósł również dynamiczne pozy siepaczy (il. 9). Podobny sposób ujęcia Chrystusa odnajdujemy na

³ *The new Hollstein Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts*, t. 13, *The Collaert dynasty*, cz. 1-2, Amsterdam 2005, nr 144.

⁴ A. Gronek, *Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym ukraińsko-polskiego pogranicza*, Kraków 2007, nr. 16, 18, 20, 22, 23, 25, 27; tam wcześniejsze publikacje i szczegółowa literatura.

⁵ Na zależność ruskiej ryciny od niemieckiego wzoru zwrócił po raz pierwszy uwagę R. Biskupski, por. Tenże, *Sztuka Kościoła Prawosławnego i Unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, w: *Polska – Ukraina, 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, Przemysł 1994, s. 359, przyp. 69; potem powtarzała je A. Gronek w: *Ikony Męki Pańskiej...*, s. 92; Taż, *Triodion Kwiecisty, Kijów 1631 jako nowożytny podlinnik twórców cerkiewnych*, w: Taż, *Wokół Ukrzyżowanego...*, s. 119-120.

⁶ *The new Hollstein Dutch...*, nr 146.

⁷ Muzeum Zamek w Łańcucie, MZŁ-ZSR-740, *Cerkiew – wielka tajemnica; sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotułach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie kwiecień-sierpień 2001*, Gniezno 2001, il. 47.

⁸ *The Illustrated Bartch*, t. 12, *Sixteenth Century German Artists*, New York 1981, s. 180, nr 48 (364), 48-A (368).

⁹ *The new Hollstein Dutch...*, nr 152.

ścianach w prezbiterium w cerkwi św. Jakuba w Powroźniku¹⁰, na stronie rękopiśmiennego *Irmologionu* z w. XVIII w zbiorach prywatnych Tadeusza Chrzanowskiego¹¹, ale także na ikonie z Wysocka¹² oraz z okolic Starego Sambora w zbiorach prywatnych¹³. Sposób wykorzystania gotowej kompozycji był indywidualną sprawą każdego twórcy. Najbliższe pierwowzorowi są przedstawienia na ikonie z Reklińca i w kijowskim Muzeum, gdzie powtórzone zostały nie tylko pozy postaci, ale także motywy architektoniczne, choć ich nieudolne wyrysowanie niezbitcie świadczy o swobodnym stosunku ich twórców do zasad geometrycznego odwzorowania przestrzeni.

Na pracach Adriaena Collaerta ze wskazanego cyklu wzorowane są również kompozycje: *Ostatnia Wieczerza, Chrystus przez Kajfaszem, Chrystus przez Herodem, Pilat umywa ręce*, w mniejszym zaś wykorzystując również motywy z innych rycin: *Modlitwa w Ogrójcu, Niesienie krzyża, Zdjęcie z krzyża, Złożenie do grobu*. Miedzioryty niderlandzkie, a nie kijowskie naśladownictwa znał także twórca malowideł w cerkwi Św. Trójcy w Sychowie z roku 1683.

Zagadnienie niderlandzkich wpływów na cerkiewną sztukę przedstawieniową w 1. poł. wieku XVII nie doczekało się jeszcze opracowania. Wymaga ono szczegółowej analizy każdego dzieła wykazującego ślady obcych inspiracji. Dla przykładu, ornamenty niderlandzkie ozdabiała już księgi cyryliczne wydawane przez Iwana Fedorowa w Ostrogu. Winiety nagłówkowe na kartach *Nowego Testamentu z Psalterzem* z 1580 roku wypełnia drobna i delikatna gałązka wijąca się spiralnie, zamknięta kartuszową ramą z kaboszonami i rautami¹⁴. Rollwerk, choć skromniejszy i słabiej wyrysowany znajduje się również na wąskich winietach w *Biblii* z 1581 roku¹⁵. Te drobne rysy nie zdołały jednak zatrzeć ogólnego wrażenia niemieckich inspiracji w dekoracji druków Fedorowa, a i one same przedostały się tu zapewne za pośrednictwem wzorów niemieckich. Motywy późnorenesansowe przeważają w dekoracji graficznej kodeksów wydawanych

¹⁰ Fotografie malowideł w cerkwi w Powroźniku otrzymałam dzięki uprzejmości P. Jarosława Giemzy, za co serdecznie dziękuję.

¹¹ Omówienia szaty graficznej tego interesującego kodeksu dokonała Agnieszka Zagrajek, *Szata ilustracyjna grekokatolickiego rękopiśmiennego Irmologionu z pocz. XVIII w.*, „Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne” 3, 2001, s. 261-290, il. 22; Taż; *Rękopiśmienny, grekokatolicki „Irmologion” z końca XVII w. jako przykład kultury pogranicza chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu. Analiza ikonograficzna*, „Studies Byzantina” 2, 2004, s. 225-240, il. 2b.

¹² MNL nr inw. I-1977/13648; w całości nie publikowana.

¹³ О. Сидор, *Давна українська ікона із приватних збірок*, Київ 2003, s. 63, nr 20.

¹⁴ Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, dz. cyt., nr. 32, 35, 37; Я.П. Запаско, *Мистецька спадщина Івана Федорова*, Львів 1974, il. 125-127.

¹⁵ Т.Н. Каменева, А.А. Гусева, dz., cyt., nr. 40, 44; Я.П. Запаско, *Мистецька спадщина...*, il. 137, 141.

w typografii biskupa lwowskiego Gedeona Bałabana w Stratyniu. W *Służebniku* i *Trebniku* obok motywów przejętych z druków niemieckich, jak np. końcówki z wkomponowanymi w kartusz maskaronami¹⁶, znalazły się inicjały naśladujące te, umieszczone w *Biblii* tzw. *Królewskiej* czy *Plantiniana* wydanej w Antwerpii w latach 1568-1573¹⁷. Ale przedstawienia figuralne zamieszczone w *Ewangelii Uczitelnej* wydanej przez Bałabana w Kryłosi w 1606 wyraźnie nawiązują do sztuki niemieckiej: *Celnik i faryzeusz* – Josta Ammana¹⁸, dwie ilustracje z przypowieści o *Synu Marnotrawnym* – Albrechta Dürera i Hansa Sebaldy Behema¹⁹.

Wyraźne przełamanie dominacji wpływów niemieckich w sztuce cerkiewnej w środowisku lwowskim zaznacza się w końcu lat 20. wieku XVII. W tym czasie Fedir Seńkowycz pracuje nad ikonostasem do cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej we Lwowie, w którym wśród ikon świętecznych umieszcza *Wjazd do Jerozolimy* i *Wskreszenie Łazarza* namalowane na podstawie rycin Hieronima Wierixa²⁰. Do dorobku tego samego warsztatu rytowniczego sięga Mikołaj Petrachnowycz uzupełniający wskazany ikonostas o przedstawienia *Męki Pańskiej*. Ryciny Sadelera i Cornelisa Corta posłużyły za wzór do analogicznych przedstawień anonimowemu twórcy ikonostasu we lwowskiej cerkwi św.św. Piatnic²¹. Ale ryciny niderlandzkich warsztatów docierały do Lwowa znacznie wcześniej i były znane twórcom zachodnim, ale nie przedostawały się, na równi z niemieckimi, do środowisk cerkiewnych. Na rycinach niderlandzkich wzorował się dla przykładu twórca alabastrowego tryptyku ufundowanego w r. 1595 przez rajcę lwowskiego Szolc-Wolfowicza do katedry łacińskiej przeniesiony w XVIII w. do kościoła (dziś cerkiew) św. Mikołaja. Tu scena *Zmartwychwstania* w najwyższej kondygnacji

¹⁶ Taki motyw znajduje się dla przykładu na stronie tytułowej Biblii protestanckiej wydanej w Dreźnie w roku 1693.

¹⁷ Na tę zależność po raz pierwszy zwrócił uwagę G.I. Koljada (Г.И. Коляда, *Балабанівський друкарні*, w: *Книга і друкарство на Україні*, Київ 1965), tu za Я.П. Запаско, *Мистецтво книги на Україні в XVI-XVIII ст.*, Львів 1971, s. 98.

¹⁸ J. Muczkowski, *Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich XVI i XVII w. odbitych, a teraz w Bibliotece Jagiellońskiej zachowanych*, Kraków 1849, s. 55, il. 220.

¹⁹ Я.П. Запаско, *Мистецтво книги на Україні...*, s. 98, s. 105; A. Gronek, *Wpływ grafiki zachodniej na ilustracje ukraińskich druków liturgicznych w wieku XVII i XVIII*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1998-1999, t. VII-VIII, s. 323.

²⁰ A. Gronek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych w XVII-wiecznych cyklach pasyjnych w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej i Świętych Piatnic we Lwowie*, w: *Ars Graeca Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 231-244; Taż, *Stopień adaptacji cech renesansowych w zachodnioruskim malarstwie cerkiewnym w okresie nowożytnym*, w: *Bizancjum a renesans*, red. M. Janocha, Warszawa 2012, s. 259-368.

²¹ A. Gronek, *Recepcja niderlandzkich wzorów graficznych...*, s. 231-244.

naśladuje pracę Johannes Collaerta I²², a centralne *Ukrzyżowanie* Philipa Galle wg Johannes Stradanusa²³.

Chyba niewiele później wpływy niderlandzkie docierają do Kijowa. Do tej pory w literaturze przedmiotu omawiającej szatę graficzną ksiąg wydawanych w typografii Ławry Peczerskiej zwracano uwagę głównie na niderlandzkie inspiracje w twórczości rytownika Ilii z lat 40. wieku XVII. Zatrudniony najpierw przez Michała Śloskę we Lwowie, gdzie współpracował przy wydaniu *Apostola* (1639) i *Oktoicha* (1640), został zaproszony przez Piotra Mohyłę do Kijowa do opracowania dekoracji *Trebnika*, *Biblii* i *Pateryka*²⁴. W latach 1645-1649 stworzył on 132 ilustracje do nigdy nie wydanej *Biblii*. Były to drzeworytnicze przedstawienia naśladujące miedziorytnicze odbitki zamieszczone w *Theatrum Biblicum: Hoc est historiae sacrae Veteris et Novi Testamenti*, tj. tzw. *Biblii Piscatora*. Od drugiej połowy wieku XVII, a zwłaszcza w XVIII znajomość sztuki niderlandzkiej w warsztatach pracujących dla Ławry Peczerskiej jest niezaprzeczalna i widać ją w licznych dziełach malarskich, graficznych, złotniczych.

Wskazane ryciny Adriaena Collaerta i ich kijowskie naśladownictwa w *Triodionie Kwietnym* z roku 1631 są zatem najstarszym udowodnionym przykładem niderlandzkich wpływów u twórców Ławry Peczerskiej. Duży nakład drukowanego *Triodionu* ułatwił rozpowszechnienie zawartych w nich rycin, co wpłynęło na wprowadzenie i spopularyzowanie w środowisku cerkiewnym nowych schematów ikonograficznych o niderlandzkiej proveniencji. Do tej pory udało się odnaleźć kilkanaście dzieł zależnych od kijowskich rycin, co jest liczbą znaczącą w obliczu ogromnych strat jakie w ciągu wieków poniosła sztuka ruska. Świadczy to o zadziwiającej sile oddziaływania ilustracji ze wskazanej księgi, zmieniających na trwałe sposób wyobrażania tematów pasyjnych w środowisku zachodnioruskich cerkiewnych twórców.

Netherlandish Sources of the Kiev Pentecostarion

The Pentecostarion or Flowery Triodion, published in Kiev in 1631, is an important element of the transformations in Orthodox Ruthenian art in the modern age. The book includes 12 illustrations of *Christ's Passion*, popular among painters and sculptors who often used them as models. The reason was likely their simple and clear

²² *Katalog gabinetu rycin PAU w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Szkoła niderlandzka XVI, XVII i XVIII w.*, cz. II: c, oprac. K. Krużel, nr kat. 363, il. 62.

²³ *The Illustrated Barch*, t. 56, *Philips Galle*, New York 1987, nr 5601.043; (H 136).

²⁴ Д.В. Степовик, *Українська графіка...*, s. 60; Tenże, *Київська біблія XVII століття. Дослідження нездійсненого біблійного проекту митрополита Петра Могили*, Київ 2001, s. 48; Г.Н. Логвин, *Гравюри українських стародруків...*, s. 57-61.

composition, easy to copy even for painters somewhat lacking in talent. Most of the drawings were inspired by the work of Adriaen Collaert from the *Passio, mors et resurrectio dn. Nostri Jesu Christi*. The prints are likely to be the oldest example of Dutch influence on the artists in the Kiev Pechersk Lavra. The large edition of the printed Triodion made it easier to disseminate the engravings, and with them original, new iconographic schemes and innovative techniques. Many compositions, especially icons, based on the Kiev engravings, demonstrate their powerful influence on Ruthenian art, permanently changing the way of depicting the subject of passion in this artistic environment.



1. *Umywanie nóg*, drzeworyt, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631, k. 123 (egz. w Muzeum Zamek w Łańcucie, DS-153)



2 Albrecht Dürer, *Umywanie nóg*, drzeworyt z cyklu *Mała Pasja*



3. Adriaen Collaert, *Umywanie nóg*, miedzioryt



4. *Pojmanie*, drzeworyt, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631, k. 125



5. Hans Schäufelein, *Pojmanie*, *Speculum Passionis...*, Norymburga 1507



6. Adriaen Collaert, *Pojmanie*, miedzioryt



7. *Biczowanie*, drzeworyt, *Triodion Kwietny*, Kijów 1631, k. 167



8. Lucas van Leyden, *Biczowanie*, miedzioryt



9. Adriaen Collaert, *Biczowanie*, miedzioryt