

Olga Cyrek*

Uniwersytet Rzeszowski

TEOLOGICZNA PODSTAWA WIZERUNKÓW BOGURODZICY Z DZIECIĄTKIEM – IKONA BIZANTYJSKA, RUSKA I BAŁKAŃSKA

Słowa klucze:

ikonografia, sztuka bizantyńska, Bogurodzica, teologia, wcielenie

Treść:

- I. Wizerunki Matki Bożej
 1. Bogurodzica Znak zwaną Orantką
 2. Hodegetria
 - 2.1. Matka Boża Smoleńska
 - 2.2. Matka Boża Trójreka (Tricherosa)
 - 2.3. Matka Boska Częstochowska
 3. Ikony typu Glykofilusa (Umilienije)
 - 3.1. Matka Boża Włodzimierska
 - 3.2. Matka Boża Dońska
 - 3.3. Pelagonitissa

Ikony przedstawiające Bogurodzicę, znane nam w obecnej postaci powstały po Soborze Efeskim w 431 r., kiedy to ogłoszono dogmat o Jej boskim macierzyństwie. Podkreślono tym samym, że Druga Osoba Trójcy Świętej, czyli Słowo stało się człowiekiem. Jednak już św. Cyryl, pisząc do Nestoriusza, podkreślał że nie można było mówić wprost, iż natura Słowa zmieniła się w ciało czy też zmieniła się w pełnego człowieka, złożonego z duszy i ciała, lecz należy uznać, iż Słowo zjednoczyło się przez unię hipostatyczną z ciałem ożywionym rozumną duszą. Słowo stało się człowiekiem w sposób niepojęty i zostało nazwane Synem Człowieczym¹ Według św. Cyryla nie można było

* Olga Cyrek, dr nauk humanistycznych w zakresie historii, pracownik naukowy Uniwersytetu Rzeszowskiego.

¹ Por. *Drugi list Cyryla do Nestoriusza 3, Sobór Efeski (431)*, w: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. I, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2002, s. 112: *Non enim dicimus quod Dei natura conversa vel immutata facta sit caro nec quod in totum hominem, qui est*

uznawać, tak jak to czynił Nestoriusz, że najpierw urodził się z Dziewicy zwykły człowiek, w którego później wstąpiło Słowo, lecz trzeba przyjąć, że już w łonie Matki Słowo zjednoczyło się z ciałem i poddało się narodzinom cielesnym, przyjmując jako własne narodziny swego ciała²

Św. Cyryl nawiązywał też do świętych Ojców, którzy nazywali świętą Dziewicę Bogurodzicą, ale nie dlatego, że natura Słowa czy Jego boskość wzięły początek istnienia ze świętej Dziewicy, lecz dlatego że z Niej zrodziło się święte ciało ożywione duszą rozumną. To właśnie z tym ciałem zjednoczyło się hipostatycznie Słowo, czyli narodziło się według ciała³

W Formule zjednoczenia uchwalonej na Soborze Efeskim stwierdzono, iż Jezus Chrystus, Jednorodzony Syn Boży, jest doskonałym Bogiem i doskonałym człowiekiem, złożonym z rozumnej duszy oraz ciała, zrodzony z Ojca przed wiekami co do bóstwa, a dla zbawienia ludzi z Maryi Dziewicy co do człowieczeństwa; jest współistotny Ojcu co do bóstwa i współistotny ludziom co do człowieczeństwa. Nastąpiło więc zjednoczenie dwóch natur, ale bez ich pomieszania. Dlatego wierzy się, iż święta Dziewica jest Bogurodzicą, ponieważ Słowo Boże wcieliło się, stało się człowiekiem i od chwili swego poczęcia zjednoczyło się z ludzkim ciałem⁴

Również na soborze w Nicei w 787 r. ojcowie potwierdzili wiarę w dwie natury Chrystusa, który przyjął ciało z Niepokalanej Bożej Rodzicielki, Dziewicy Maryi. Podobnie jak na soborze w Chalcedonie uznano w Nim doskonałego Boga i doskonałego człowieka⁵

Potwierdzono także, że do tradycji Kościoła należy malowanie wizerunków na obrazach, tak by obraz był zgodny z tym, co podają Ewangelie. Wizerunki miały potwierdzać fakt, iż Słowo Boże naprawdę było człowiekiem,

anima et corpore, transformata sit, sed illud magis quod carnem animatam animata rationali sibi copulabeit Verbum substantialiter, ineffabiliter et inreprehensibiliter factus sit homo et nuncupatus sit etiam filius hominis.

² Por. tamże 4, s. 114: *Neque enim primum natus est homo communis de sancta Virgine et tunc demum inhabitavit in eo Verbum, sed in ipsa vulva uteroque virginali se cum carne coniunxit et sustinuit generationem carnalem, carnis suae nativtatem suam faciens.*

³ Por. tamże 7, s. 118: *sanctam Virginem dicere Theotocon, non quod Verbi natura deitasque in sancta Virgine sumpsit exordium, sed quod ex ea natum sit sacrum illud corpus animatum anima rationali, cui substantialiter adunatum Dei Verbum carnaliter natum esse dicitur.*

⁴ Por. *Formuła zjednoczenia, Sobór Efeski (431)*, w: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. I, dz. cyt., s. 176-178: *Confitemur itaque dominum nostrum Iesum Christum filium dei unigenitum, deum perfectum et hominem perfectum ex anima rationali et corpore, ante saecula quidem ex patre natum secundum divinitatem, In novissimis autem diebus eundem propter nos et nostram salutem ex Maria virgine secundum humanitatem, consubstantiali patri secundum deitatem eundem et consubstantiali nobis secundum humanitatem. Duarum enim naturarum unio facta est, propter quo unum Christum, unum filium, unum dominum confitemur. Secundum Hanc inconfusae unitionis intellegentiam confitemur sanctam virginem dei genetricem eo quo deus verbum incarnatus sit et inhumanatus et ex ipso conceptu univerit sibi illud quo ex ea sumptum est templum.*

⁵ Por. *Sobór Nicejski II (787), Dekret wiary 10*, w: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. I, dz. cyt., s. 334: *Cum his autem et duas naturas confitemur eius qui incarnatus est propter nos ex intemerata Dei genitrice semper virgine Maria, perfectum eum Deum et perfectum hominem cognoscentes, quemadmodum et Chalcedonensis promulgavit.*

a nie wytworem fantazji⁶ Dlatego też w tradycji bizantyjskiej ikoną⁷ określano każde figuratywne przedstawienie Chrystusa, Bogurodzicy czy świętych⁸

Należy pamiętać, iż ikona należy do jednego z rodzajów malarstwa, czyli sztuki przedstawiania na dwuwymiarowej płaszczyźnie za pomocą farb lub innych barwników⁹ Jednak tak naprawdę nazwa obrazu przysługuje raczej wyobrażeniu, które daje pozory rzeczywistości i wywołuje wrażenie realności¹⁰ Tymczasem w ikonie chodzi o coś zupełnie innego, bo celem ikony jest ukazanie rzeczywistości nie tyle zmysłowej, lecz niebiańskiej. Dlatego też w ikonach niewielką rolę odgrywa światłocień, który stosowali malarze działający na Zachodzie¹¹

Ikonopisarze nie potrzebowali jakiegoś źródła światła, aby oddać istotę przedstawianej sceny, lecz stosowali oświetlenie rozproszone. Na ich ikonach przedstawiane osoby nie są oświetlone, lecz same emanują wewnętrznym światłem¹². Samo światło tworzy rzeczy¹³ i jest atrybutem Boga¹⁴

⁶ Por. tamże 13, s. 336: [...] *quarum una est etiam imaginalis picturae formatio, quae historiae evangelicae praedicationis concinit, ad certitudinem verae et non secundum phantasiam Dei Verbi inhumanationis effectae*. Kult ikon stał się oficjalną doktryną Kościoła (por. A. Różyczka-Bryzek, *Bizantyjskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo bizanyjsko-słowiańskie. XVI Kongres Teologów Polskich*, Lublin 12-14 I 1989, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994, s. 54).

⁷ Słowo „ikona” (gr. *eikon*) oznacza obraz, wizerunek, portret (por. T.D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i teologii Kościoła. Zarys teologii świętego obrazu*, Częstochowa 1993, s. 5; W. Molé, *Ikona ruska*, Warszawa 1956, s. 8; *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris 1971, t. VII, s. 1224-1228; L. Potyrała, *Ikona. Katechetyczna funkcja ikony*, Kraków 1998, s. 11).

⁸ W Kościele w ciągu wieków wypracowano określone zasady ikonografii (słowo pochodzi od greckich słów: *eikon* – obraz, wyobrażenie i *grapho* – pisać, w ścisłym sensie oznacza opisanie obrazów, czyli wszelkich dzieł plastyki). Ikonografia chrześcijańska nie tylko pokazywała treść i język obrazowy tworców sztuki, ale też przekazywała sposoby ich wykonywania (por. A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła katolickiego*, t. I, cz. 1, Warszawa 1983, s. 541).

⁹ Farby mogą być: wodne, gumowe, klejowe, białkowe, żywiczne, olejne (por. A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła katolickiego*, dz. cyt., s. 525). Ikona może być wykonana nie tylko za pomocą farb, ale także inną techniką np. często jest spotykana w formie mozaiki, czyli obrazu ułożonego z drobnych cząstek kolorowego marmuru lub szmelcu. Dzisiaj historycy sztuki uważają, że ikoną jest także rzeźba (por. T.D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, wierze i w teologii Kościoła. Zarys teologii świętego obrazu*, Częstochowa 1993, s. 5n.; L. Uspienski, *Teologia ikony*, tł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 7).

¹⁰ Por. A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła katolickiego*, dz. cyt., s. 525.

¹¹ Światłocień (*chiaroscuro, clair-obscur*) powstaje z przeciwstawienia światła i cieni; wł. *chiaro* – jasny, *scuro* – ciemny (por. A.J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła katolickiego*, dz. cyt., s. 539). Światłocień ma na celu uwydatnienie wypukłości przedstawianych postaci i rzeczy, sugeruje ich rozmiary w przestrzeni, określa tony dla perspektywy powietrznej. Nadaje też ruch w obrazie i sprawia, iż ukazywane osoby stają się bardziej żywe i rzeczywiste (por. tamże, dz. cyt., s. 540).

¹² Por. A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, Kraków 2003, s. 105; Złoto i kolor biały traktowane były jako ekwiwalent światła (por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 33).

¹³ Por. P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tł. Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 150; A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 105.

Ikona odkrywa zupełnie inną rzeczywistość, w pewnym sensie wskazuje drogę do wznoszenia się ku Prawdzie¹⁵ i oddaje obraz nadprzyrodzony, transcendentny. Aby można było ją zrozumieć potrzebny jest symbol, który świadczy o obecności *sacrum*. Bez tego symbolu sztuka staje się iluzjonistyczna, a więc stara się odzwierciedlać rzeczywistość widzialną. Tymczasem nie jest to zadaniem ikony. Istnieje nawet silny związek między estetyką występującą w sztuce abstrakcyjnej a estetyką ikony¹⁶

W sztuce ikonograficznej nie może dochodzić do głosu własna inwencja malarza, lecz nienaruszona zostaje tradycja Kościoła oparta na wschodniej patrystyce. Komponowanie ikony tak naprawdę należało do świętych Ojców, natomiast malarze tylko dobierali technikę i realizowali w praktyce dzieło¹⁷

Teologowie wschodni zakładali, że ikony nie powinny pobudzać zmysłów¹⁸ i dlatego gdy ikonopiscy malowali ciała osób świętych, to nie stosowali realizmu, który wzbudzałby namiętności, ale raczej przedstawiali kształt uduchowiony¹⁹

Ponieważ ikony służą nie tylko modlitwie, ale same także są modlitwą²⁰, dlatego postacie ukazywane na ikonie maluje się wedle ściśle ustalonych reguł, w pozach spokojnych i zazwyczaj frontalnie, tak aby nie rozpraszać osoby modlącej się przed wizerunkiem.

Sztukę ikonopisarską łączono też z doświadczeniem mistycznym polegającym na bezpośrednim doświadczeniu Boga²¹. Człowiek zawsze dążył do stworzenia czegoś namacalnego, odwoływał się do rzeczy widzialnych i znanych mu z otaczającej rzeczywistości oraz wyrażał to co boskie poprzez środki figuratywne²²

Odwoływano się więc do Starego Testamentu, gdzie napisano, iż człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boga. Z tego też względu podkreślano znaczenie obrazu, który jest czymś realnie istniejącym i stanowi ontyczną podstawę duchową człowieka²³

¹⁴ Por. M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, tł. H. Paprocki, Białystok 1997, s. 133.

¹⁵ Florenski opisuje drogę wnoszenia się do nieba, która polega najpierw na kontakcie z ziemskim światem i prowadzi stopniowo do spostrzegania idei. Droga wznosząca polega na oczyszczeniu od wszelkich ziemskich, zmysłowych wyobrażeń, odchodzeniu od świata realnego i przechodzeniu do nadprzyrodzonego (por. P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 109n).

¹⁶ Por. R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, tł. J. Kwaśniewicz, Kraków 1999, s. 36.

¹⁷ Por. P. Evdokimov, *Poznanie Boga w tradycji wschodniej. Patrystyka, liturgia, ikonografia*, tł. A. Liduchowska, Kraków 1996, s. 113.

¹⁸ Por. A. J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła katolickiego*, dz. cyt., s. 531.

¹⁹ Por. tamże, s. 532.

²⁰ Por. L. Uspiensky, *La teologie de l'icone dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1980, s. 160n.

²¹ O trzech cechach doświadczenia mistycznego zob.: M. Gogacz, *Filozoficzne aspekty mistyki*, Warszawa 1985, s. 8.

²² Por. E. Sandler, *L'icone image de l'invisible. Elemenst de theologie, esthetique et technique*, Paryż 1989, s. 28n.

²³ Por. P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, dz. cyt., s. 112. Obok obrazu istnieje w człowieku również podobieństwo, czyli możliwość wyrażania doskonałości, możliwość

I. WIZERUNKI MATKI BOŻEJ

Kult Matki Bożej rozwinięty zwłaszcza po Soborze Efeskim z 431 r., kiedy ogłoszono dogmat o Jej Bożym macierzyństwie²⁴, wpłynął na rozwój malarstwa ikonowego. Przecież określenie *Theotokos* zgodnie ze słowami św. Jana Damasceńskiego zawierało w sobie tajemnicę ekonomii zbawienia²⁵. Ponieważ mariologia związana była ściśle z chrystologią, dlatego na ikonach Maryję przedstawiano z Dzieciątkiem²⁶.

Ikony powstające w tym czasie miały na celu ukazanie odkupionego człowieczeństwa Chrystusa, bo to właśnie w Nim człowieczeństwo zostało objawione i przebóstwione²⁷. Jednak zbawienie nie dokonałoby się bez Bogurodzicy, dlatego malarze zwrócili uwagę na Jej doniosłą rolę, a w schemacie kompozycyjnym silnie eksponowali Jej postać.

Matka Boża szczególnie była czczona na chrześcijańskim Wschodzie, o czym świadczą hymny Romana Melodosa, Jana z Damaszku czy Efrema Syryjczyka²⁸. Uznawano Ją za patronkę wielu krain, miast i ludzi, a w rosyjskim Kościele prawosławnym znano ponad 200 cudownych ikon przedstawiających Bożą Matkę²⁹.

Na Rusi, a potem Rosji oddawano Jej wielką cześć a już w XII w. książę Andrzej Bogolubski wprowadził święto Opieki Najświętszej Bogurodzicy, co miało podkreślać Jej opiekę nad ziemią ruską³⁰. Natomiast od XIV w. sobór Zaśnięcia na Kremlu został nawet nazwany Domem Bogurodzicy³¹.

Silna była wiara w orędownictwo Matki Bożej, a jej ikony były nie tylko obrazem modlitewnym, lecz towarzyszyły ludziom w ważnych momentach historycznych oraz życiowych. Liczba takich ikon była nawet znacznie większa od przedstawień Chrystusa³². Miało to uzasadnienie teologiczne:

objawiania Praobrazu-Boga w wyglądzie. Takie urzeczywistnienie to wyobrażenie niewidocznego Absolutu, a dostęp do tego Praobrazu człowiek posiada właśnie przez wyobrażenie, czyli ikonę. Wyobrażenie stanowi podobieństwo Boga i jest świadectwem Praobrazu, które można kontemplować (por. tamże, s. 119).

²⁴ Por. *Sobór Efeski (431)*, w: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. I, dz. cyt., s. 118.

²⁵ Por. św. Jan z Damaszku, *De fide orth.* III, 12 (cyt. za: P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 215).

²⁶ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 218.

²⁷ Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 90.

²⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 107.

²⁹ Zob. pozycje na temat ikony ruskiej: W. Mole, *Ikona ruska*, Warszawa 1956; V.I. Antonova, N.E. Mneva, *Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja, Katalog drevi živopisi XI- načala XVIII vekov*, Moskwa 1963; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, tł. Z. Szanter, Warszawa 2007, s. 155; na temat ikonografii maryjnej zob.: J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej*, Hajnówka 2000 (jest to podlinnik ikon Bogurodzicy).

³⁰ Por. D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, s. 4; w: red. A.E. Klich, *Matka Pana w katechezie*, Kraków 2006; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 104.

³¹ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 104.

³² Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 155.

Maryja przecież jest pośredniczką między ludźmi a Zbawicielem i to przez Nią przyszło zbawienie na świat, bo zrodziła Ona Chrystusa i stała się Matką Boga. Ikony Bogurodzicy są więc całkowicie chrystocentryczne³³ i podkreślają fakt wcielenia Słowa i to że Syn Boży stał się człowiekiem³⁴

Co prawda Bogurodzica należy do Kościoła Chrystusa, lecz w zupełnie inny sposób niż zwykli ludzie. Jako Królowa niebios znacznie przewyższa cherubinów, serafinów i całe stworzenie³⁵. Dała Ona ziemskie życie Bogu, czyli jako stworzenie ogarnęła Stwórcę. Zespoliła nadprzyrodzone macierzyństwo z dziewictwem i w ten sposób sama stała się nowym stworzeniem. Ten fakt stał się podstawą dla Jej kultu, który na Rusi w znacznym stopniu nabrał charakteru ludowego³⁶. Prosty lud częściej otwierał się przed Pośredniczką, niż przed niedostępnym Chrystusem.

Zresztą na ikonach Matka Boża posiada swój charakter osobowy. Choć z jednej strony jest Panią nieba i ziemi, to przecież nadal zachowuje swoje człowieczeństwo. Co prawda z okresu Jej życia nie zachowały się wzmianki dotyczące Jej wyglądu i malarze zdani byli na własną inwencję twórczą, jednak trzeba przyznać, że łatwiej im było przedstawiać w postaci ludzkiej właśnie Maryję niż Chrystusa³⁷.

Bogurodzica ściśle związana jest z historią zbawienia, ponieważ od samego początku była obecna w ziemskiej drodze swego Syna. Jako nowa przemieniona Ewa rozpaczała macierzyńską troskę nad stworzeniem, stając się figurą Kościoła. Zresztą już pierwsi chrześcijanie, w tym św. Ireneusz, zauważyli analogię między Ewą, Matką Bożą i Kościołem³⁸.

Trzeba jednak podkreślić, że chociaż Jej wizerunki były niezwykle popularne, to tak naprawdę w decyzjach VII Soboru Powszechnego przedstawienie Bogurodzicy nie było specjalnie wyróżnione, a wyliczono je tylko pośród innych ikon³⁹.

Według legendy pierwsze ikony Bogurodzicy wykonał św. Łukasz Ewangelista⁴⁰, który zaraz po zesłaniu Ducha Świętego namalował Jej trzy wizerunki stanowiące później podstawowe typy ikonograficzne. Obecnie

³³ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 106n.

³⁴ Ikony związane są ściśle z chrystologią wyjaśniającą bóstwo Jezusa Chrystusa; teologiczne uzasadnienie ikony Chrystusa przedstawia Ch. Schönborn, zob. tenże, *Ikona Chrystusa*, tł. W. Szymona, Poznań 2001.

³⁵ Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, dz. cyt., s. 90n.

³⁶ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 107.

³⁷ Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, dz. cyt., s. 91.

³⁸ Por. św. Ireneusz, *Adversus Haereses* I, III, c. 22.

³⁹ Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, dz. cyt., s. 90. Zgodnie z ustaleniami soboru w Nicei z 787 r. można było wykonywać wyobrażenia Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Bożej Rodzicielki, godnych czci aniołów, świętych i świątobliwych mężów (por. Sobór Nicejski II (787), *Dekret wiary* 15, s. 336: *tam videlicet imaginem domini Dei et salvatoris nostri Iesu Christi, quam intermerate dominae nostrae sanctae Dei genitricis, honor ab iliumque angelorum, et omnium sanctorum simul et almaroum virorum.*

⁴⁰ Zgodnie z tradycją św. Łukasz miał jako pierwszy nakreślić słowną ikonę Bogurodzicy (por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, dz. cyt., s. 92).

w Kościele rosyjskim istnieje około dziesięciu ikon Matki Bożej, o których mówi się, iż są autorstwa św. Łukasza. Na Zachodzie zaś i na Górze Athos w sumie jest dwadzieścia jeden takich ikon, z czego osiem zachowało się w Rzymie⁴¹

Główne typy ikon Matki Bożej zostały wypracowane na Wschodzie i rozpowszechniły się zwłaszcza w sztuce bizantyjskiej⁴² Ogólnie można wyróżnić takie typy ikonograficzne, jak: Hodegetria, Eleusa, Orantka, Matka Boża Tronująca, Matka Boża znajdująca się w grupie Deesis. W tradycji słowiańskiej bardzo popularna była ikona Opieki Matki Bożej, czyli Bogurodzica Pokrowa. Każda z ikon prezentuje określone wartości teologiczne, a z czasem zaistniała też konieczność stworzenia jeszcze innych dodatkowych wariantów ikonograficznych, takich jak Matka Bolesna czy też sceny zwiastowania, zaśnięcia⁴³

Trzy najważniejsze typy kompozycyjne, które wymagają dogłębnierzego przedstawienia to: Platytera-Blacherniotissa, (czyli Bogurodzica przedstawiona w modlitewnej postawie orantki, na której piersi znajduje się wizerunek Chrystusa – Emmanuela w medalionie); Hodegetria (Przewodniczka namalowana frontalnie, trzymająca na lewej ręce Dzieciątka, a prawą ręką nań wskazująca)⁴⁴; Eleusa (Matka Boska Czułości, przytulająca Dzieciątka do policzka)⁴⁵

1. Bogurodzica Znak zwana Orantką

Typ ikony ukazujący Bogurodzicę Orędowniczkę w pozie orantki, czyli osoby modlącej się ze wzniesionymi do góry rękami, stał się bardzo popularny w sztuce bizantyjskiej, a później ruskiej⁴⁶ Ukazywanie takiej postawy znane już było w czasach pogańskich i szybko też przeszło do sztuki chrześcijańskiej. Wówczas postawa orantki nabrała nowego, szerszego znaczenia i stała się symbolem modlącego się Kościoła oraz Maryi⁴⁷

Podstawą teologiczną dla tej ikony są słowa anioła skierowane do Maryi podczas zwiastowania: „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię. Dlatego też święte, które się narodzi, będzie nazwane Synem

⁴¹ Por. L. Uspiensky, *La teologie de l'icone*, dz. cyt., s. 32.

⁴² Więcej na ten temat, zob.: J. Czerski, *Ikony Bogurodzicy w Kościele bizantyjskim, w: Veritati et caritati. W służbie teologii pojednania*, red. P. Jaskóła, Opole 1992.

⁴³ Na temat ikonografii maryjnej zob.: E. Sandler, *Les icones de la Mère de Dieu*, Paris 1992.

⁴⁴ Na ten temat zob.: W. Łoski, *Hodegetria-Putiewoditielnica*, „Przegląd Prawosławny” 206 (2002); J. Nawrocki, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975; J. Gieźma, *O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii – słowem i obrazem*, Łańcut 2006.

⁴⁵ Na temat typów ikon zob.: E. Kucharz, *Formy wizerunków Bogurodzicy w malarstwie wschodnim*, „Liturgia Sacra” 3-4 (1996), s. 103-110.

⁴⁶ Ikona Znak (gr. *Semantron*; ros. *Znamienje*) występuje tylko na Rusi i powstała pod wpływem typu Orantki (por. E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 93).

⁴⁷ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, tł. J. Demska, Warszawa 2001, s. 99.

Bożym” (Łk 1,35). Maryja zaś ukazana w całej postaci lub do połowy w geście modlitewnym, w chwili zwiastowania oznajmia zwiastunowi: „Oto ja służebnica Pańska, niech mi się stanie według twego słowa” (Łk 1,38)⁴⁸

Na Wschodzie i terenach słowiańskich dla typu ikonograficznego Orantki przyjęła się nazwa *Znamienije*, co oznacza *Znak*, cud. W określeniu tym widać wyraźne nawiązanie do słów z Księgi Izajasza 7,14: „Dlatego Pan sam da wam znak: Oto Panna pocznie i porodzi Syna i nazwie Go imieniem Emmanuel, czyli Bóg z nami”⁴⁹

Wizerunek Bożej Matki jest w tym wypadku niezwykle podobny do przedstawienia „Świętej Sofii”, czyli „Mądrości Bożej” z Kijowa, gdzie Sofię rozumiano jako jedność między Stwórcą a stworzeniem. Taką ideę wyraża także postać Bogurodzicy, która przyjmuje postawę modlitewną właśnie dlatego, że podczas modlitwy dokonuje się dialog między Bogiem a człowiekiem⁵⁰ Należy jednak pamiętać, że w chrześcijaństwie modlitwa zawsze jest chrystocentryczna, bo to za pośrednictwem Chrystusa człowiek wznosi się do Boga. Dlatego też Maryja ukazana jest razem ze Słowem Bożym, a Chrystus, przyjmując pozę oranta, modli się razem z Matką. To przecież Bogurodzica uczestniczy w modlitwie Chrystusa i tak naprawdę to On naśladuje ruchy swego Syna⁵¹

Na ikonie Matka Boża (namalowana w całej postaci lub do pasa) szeroko rozkłada ramiona, a podobny gest wykonuje Emmanuel, przedstawiony w półpostaci. Jednak Jego Matka ma całkowicie otwarte ręce, natomiast Dzieciątko składa palce na znak błogosławieństwa wiernych i całego świata⁵² Zdarzały się ikony, na których Chrystus w jednej ręce trzyma zwój, a drugą ręką błogosławi⁵³

Ikony typu „Znak” określano też jako „Wcielenie”, ponieważ ten schemat ikonograficzny ściśle odzwierciedla dogmat wcielenia, który tłumaczy, w jaki sposób z ziemskiej Dziewicy zrodził się Bóg-Człowiek, czyli fakt, że zwykła kobieta stała się Bogurodzicą ze względu na wcielony Logos⁵⁴ Dogmat ten podkreślają również kolory szat Maryi, czyli czerwony maforion narzucony na wierzch oraz błękitna spodnia szata. Barwy takie symbolicznie wyrażają połączenie macierzyństwa i dziewictwa, a także ziemską naturę Maryi i Jej niebieskie powołanie⁵⁵

Na wysokości piersi Bożej Matki znajduje się medalion lub krąg przedstawiający Chrystusa – Emmanuela, co symbolizuje fakt, iż znajduje się On

⁴⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 112.

⁴⁹ Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, w: *Czasopismo kulturalno-społeczne „Teczka”* 20-21 (1998), s. 9.

⁵⁰ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 99.

⁵¹ Por. tamże, s. 99-100.

⁵² Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 9.

⁵³ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 112.

⁵⁴ Por. tamże.

⁵⁵ Por. D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, dz. cyt., s. 6; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 113.

jeszcze w Jej łonie. W ten sposób wyobrażano sobie fakt zrodzenia się Boga w ludzkim ciele. Ponieważ Theotokos od samego początku przyjęła Słowo i zaczęła je w sobie nosić, to przez to upodobniła się do Niego⁵⁶ Najpierw poczęła Ona Słowo w swoim sercu, a dopiero potem w swoim ciele⁵⁷

Przed wiernymi oglądającymi ikonę ujawnia się wnętrze Matki Bożej, czyli miejsce gdzie z Ducha Świętego począł się Bóg-Człowiek⁵⁸ Stąd wynika też inna nazwa tego typu przedstawienia przyjęta w tradycji greckiej – *Platytera*. Określenie to tłumaczy się też jako „szersza”⁵⁹, co wskazuje na to, iż Maryja jest większa nawet od samego kosmosu, skoro objęła w swoim łonie Tego, który przecież objął cały wszechświat i którego nie mogły pomieścić niebios⁶⁰ Bóg, zamieszkując w ziemskiej kobiecie, wywyższył Ją do tego stopnia, że stała się Panią wszechświata⁶¹

Theotokos może być malowana w całej postaci, czego wspaniałym przykładem jest „Orantka Jarosławska”, znana jako Wielka Panagia, lub też może być ukazywana do pasa, co widać na ikonie nowogrodzkiej „Znak”⁶²

Najbardziej znanym przykładem tego schematu w formie rozwiniętej jest ikona jarosławska, na której po obu stronach Bogurodzicy ukazani są archaniołowie trzymający w rękach sfery. Zresztą dla tego typu ikon charakterystyczne jest umieszczanie w górnym rogu wizerunków Michała i Gabriela⁶³ Na innych ikonach mógł występować też błękitny cherubin i ognisto-czerwony serafin⁶⁴ Umieszczenie mocy niebieskich na ikonie ma potwierdzać fakt, że Bogurodzica wywyższyła rodzaj ludzki nawet ponad samych archaniołów. Ponieważ zgodziła się Ona uczestniczyć w akcie wcielenia, stała się kimś o wiele ważniejszym. Zresztą nawet Chrystus nie przyjął przecież postaci żadnej z mocy niebieskich lecz przyobłócił się w zwykłego człowieka⁶⁵ Charakterystyczne dla ikony jarosławskiej jest to, że Bogurodzica odziana jest w szaty pełne złocień wykonane w formie asystki, co symbolizowało łaskę Ducha Świętego⁶⁶

Na ikonie pod stopami Dziewicy namalowana została czerwona poduszka występująca na tronach cesarzy Konstantynopola. Kobierzec taki,

⁵⁶ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 100.

⁵⁷ Por. tamże, s. 101n., a także I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 112.

⁵⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 112.

⁵⁹ Por. J.M. Czerski, *Ikony Bogurodzicy w Kościele bizantyjskim*, dz. cyt., s. 342.

⁶⁰ Por. D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, dz. cyt., s. 6; T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 102; J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 9.

⁶¹ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 102.

⁶² Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 112.

⁶³ Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 9.

⁶⁴ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 113.

⁶⁵ Por. D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, dz. cyt., s. 7; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 113.

⁶⁶ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 113. Definicja: asystka (łac. *assistere* – obecność, ros. *asist*) – złota folia naklejana pasemkami lub nitkami na rysunek obliczy, szat czy włosów symbolizuje obecność Bożej światłości (por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 11).

używany również w liturgii pontyfikalnej, podkreśla rolę Maryi, która będąc przemienionym stworzeniem, jako jedyna mogła być orędowniczką rodzaju ludzkiego przed Bogiem⁶⁷ Ozdobna poduszka nie tylko podkreśla Jej godność, ale posiada także jeszcze inne znaczenie: oznacza cały kosmos, który w porównaniu z wielką posturą Bogurodzicy staje się niezwykle mały⁶⁸

Ten typ ikonograficzny prezentuje także ikona Matki Bożej Kurskiej-Korzennej, gdzie dodano do głównej sceny także wizerunki proroków połączonych ze sobą kwitnącą gałęzią. Prorocy trzymają w rękach zwoje, na których napisane są starotestamentalne proroctwa zapowiadające zrodzenie się Syna Bożego z Dziewicy⁶⁹

Jednym z wariantów typu „Znak” jest „Orantka” ukazana bez Dzieciątka, ale przy zachowaniu takiej samej modlitewnej postawy. W kościele Świętej Sofii w Kijowie zachowała się mozaika z X w. która ukazuje właśnie tego typu Bogurodzicę, określaną jako „Mur Obronny”⁷⁰

2. Hodegetria

Nazwa tej ikony pochodzi od greckiego słowa *hodos* oznaczającego „drogę”, stąd też Matkę Bożą przedstawianą na tej ikonie określano jako „Tę, która wskazuje drogę”⁷¹ lub „Przewodniczkę w drodze” Przekaz tego schematu ikonograficznego jest niezwykle wyraźny, do tego stopnia, że ikona została uznana za cudowny wizerunek i była najbardziej czczona, szczególnie w Konstantynopolu⁷², gdzie wierzono, iż chroniła miasto przed zewnętrznymi najezdami wrogów. Z tego też względu używana była ona jako palladium wojskowe w czasie trwania ważnych kampanii wojennych⁷³ O jej wielkiej roli świadczy fakt, że odpowiadała nieraz randze ikonom ukazującym samego Chrystusa.

Przecież Bogurodzica była zawsze ściśle związana ze swoim Synem, dlatego też istniał zwyczaj umieszczania w ikonostasie w rzędzie ikon namiestnych nie tylko ikony Zbawiciela (z prawej strony), ale także i ikony Bogurodzicy – Hodegetrii (z lewej strony), aby pokazać obraz Bożego macierzyństwa⁷⁴

Według legendarnego przekazu pierwszą ikonę typu Hodegetria namalował św. Łukasz na blacie stołu z domu Świętej Rodziny z Nazaretu⁷⁵ Naj-

⁶⁷ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 113.

⁶⁸ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 102.

⁶⁹ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 113.

⁷⁰ Por. tamże, s. 114.

⁷¹ Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 9; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 161.

⁷² Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 107.

⁷³ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 164.

⁷⁴ Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, dz. cyt., s. 91.

⁷⁵ Por. N.P. Kondakow, *Ikonoğrafia Bogomatieri*, t. II, Sankt Pieterburg 1915, s. 154. Istnieje tekst przypisywany św. Janowi Damascyjskiemu napisany w obronie ikon i skierowany do cesarza Konstantyna Kopronima, w którym wspomniano także istnienie

starszy tekst historyczny z VI w. dotyczący ikon św. Łukasza mówi właśnie o typie Hodigitria. Uznano bowiem, że Łukasz najpełniej wyraził tajemnicę wcielenia Chrystusa i jako ewangelista zrobił to za pomocą słowa, a jako malarz za pomocą obrazu⁷⁶

Teodor Lektor, bizantyjski historyk i lektor z katedry Haghia Sophia w Konstantynopolu pisał w VI w., że ikona Hodegetrii została przesłana ok. 450 r. z Jerozolimy do Konstantynopola⁷⁷ i stanowiła dar od cesarzowej Eudoksji, żony Teodozjusza II, dla cesarzowej Pulcherii, żony Marcjana⁷⁸ To właśnie w Konstantynopolu przy monasterze ton Hodegon wybudowano kościół specjalnie przeznaczony dla przechowywania tego wizerunku⁷⁹

Według zwyczaju ikonę Hodegetrii na kilka dni przed Wielkanocą przenoszono do pałacu cesarskiego, by tam oddać jej cześć. Wyjątkowo tylko w 1453 r. przeniesiono ją do świątyni monasteru Chora z obawy przed zniszczeniem ze strony Turków. Nie zapobiegło to jednak katastrofie, oryginał przepadł, a zachowała się tylko kopia pierwowzoru⁸⁰

Podstawowy schemat ikonograficzny Hodigitria ukształtował się bardzo wcześnie, jego zachowane prototypy pochodzą z VI w., a jednym z najstarszych jest wizerunek umieszczony w Ewangeliarzu Rabbuli⁸¹

Zgodnie z legendą bizantyjską, przypisywaną zresztą św. Łukaszowi, Matka Boża miała prowadzić drogą dwóch niewidomych, którym potem przywróciła wzrok⁸² Dlatego też początkowo traktowano Ją jako opiekunkę niewidomych, a z czasem jako patronkę podróżnych, pielgrzymów i przewodniczkę w życiu każdego chrześcijanina⁸³ Przecież prowadziła Ona człowieka od ciemności do światłości, od śmierci do życia, czyli pełniła rolę łączniczki i mostu prowadzącego do Zbawiciela⁸⁴ Jednak trzeba pamiętać, że Matka Boża nie dość, że sama jawi się jako przewodniczka, to jeszcze dodatkowo wskazuje wiernym prawdziwego przewodnika, którym jest Chrystus mówiący o sobie: „Ja jestem drogą, prawdą i życiem”⁸⁵ Ten właśnie aspekt podkreśla również schemat ikonograficzny, w którym Bogurodzica pełni funkcję służebną wobec swego Syna, na lewej ręce trzyma Dzie-

wizerunku Bogurodzicy, który został namalowany przez św. Łukasza (por. L. Uspiensky, *La teologie de l'icone*, dz. cyt., s. 33, przypis 14).

⁷⁶ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 107.

⁷⁷ Por. L. Uspiensky, *La teologie de l'icone*, dz. cyt., s. 33.

⁷⁸ Por. N.P. Kondakow, *Ikonoграфия Bogomatieri*, dz. cyt., s. 154; K. Onasch, A. Snieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 164.

⁷⁹ Por. K. Onasch, A. Snieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 161; E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 33. Nazwa Hodegetria prawdopodobnie pochodzi od świątyni ton Hodegon w Konstantynopolu, w której służyli tzw. *hodigos*, czyli przewodnicy podróżnych.

⁸⁰ Por. K. Onasch, A. Snieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 164

⁸¹ Por. N.P. Kondakow, *Ikonoграфия Bogomatieri*, dz. cyt., s. 191n; L. Uspiensky, *La teologie de l'icone*, dz. cyt., s. 32.

⁸² Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 107.

⁸³ Por. K. Onasch, A. Snieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 161; E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 33.

⁸⁴ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 114.

⁸⁵ Por. D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, dz. cyt., s. 6.

ciątko, ale prawą na Niego wskazuje. Kompozycja ikony jest dość surowa, co podkreśla jeszcze dodatkowo majestatyczność postaci. Służą temu też określone środki artystycznego wyrazu. Zarówno Bogurodzica, jak i Chrystus ukazani są frontalnie, a ta pozycja nie pozwala na wyrażanie głębszej uczuciowej więzi między osobami. Dzieciątko przedstawione jest w pewnej odległości od twarzy swej Matki i zachowuje wobec Niej wyraźny dystans. Spogląda Ono daleko przed siebie, co sprawia wrażenie, że ignoruje każdego człowieka i jakby izoluje się od wiernych patrzących na ikonę. Spojrzenie obu postaci jest majestatyczne, co czyni je niedostępnymi dla przeciętnych chrześcijan⁸⁶

Jednak trzeba dodać, że taka surowość widoczna była zazwyczaj w pierwszych wersjach ikony, a przyjęty kanon z czasem ulegał niewielkim modyfikacjom. Chrystus nie przyjmuje już postawy całkiem frontalnej, lecz swoją twarz nieznacznie zwraca ku twarzy Bogurodzicy. W tej sytuacji możliwe stało się wyrażenie matczynego uczucia Bogurodzicy wobec Dzieciątka, a także ukazanie dialogu między Bogiem (czyli Chrystusem) a człowiekiem (czyli Maryją)⁸⁷

Na ikonie większą część kompozycji zajmuje postać Bogurodzicy, bo przecież całkiem naturalne jest, iż matka jest większa od swego małego dziecka. Maryja zresztą otrzymała wielki przywilej, będąc Matką Boga, jednak z drugiej strony umniejsza się i słucha swego Syna, któremu staje się bezwzględnie posuszna⁸⁸

W ikonie tej widać wyraźnie ideę chrystocentryczną, bo to postać Jezusa, chociaż zdecydowanie mniejsza od Bogurodzicy ma skupiać uwagę widza. Co prawda Chrystus jest wielkości małego dziecka, to jednak Jego twarz posiada rysy typowe dla dorosłego człowieka, o czym świadczą też zmarszczki na czole wskazujące na zamyślenie i mądrość⁸⁹

Natomiast postać Bogurodzicy, pomimo że stosunkowo duża, nie może przesłaniać wizerunku Jezusa, który jest w ikonie najważniejszy⁹⁰. Zbawiciel w jednej ręce trzyma Pismo Święte lub zwój, co świadczy o tym, iż poucza cały rodzaj ludzki, w tym także swą Matkę, całkowicie Mu podporządkowaną. Prawą ręką wykonuje On błogosławieństwo nawiązujące do gestu kapłańskiego w trakcie konsekracji podczas Mszy Świętej⁹¹ Istniały też warianty, w których Dzieciątko trzymało berło i jabłko⁹²

⁸⁶ Por. tamże, s. 5; J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 9.

⁸⁷ Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 10; T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 108

⁸⁸ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 108.

⁸⁹ Por. tamże, s. 107.

⁹⁰ Dopiero w późniejszej sztuce malarskiej postać Chrystusa zepchnięta została na dalszy plan dlatego, że malarzom łatwiej było namalować postać kobiety niż dziecka (por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 114, przypis 24). Tak naprawdę ikony Bożej Matki dawały o wiele więcej możliwości w przedstawieniach religijnych, stąd wynikała ich popularność.

⁹¹ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 107; J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 10.

⁹² Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 114.

Tak jak na każdej ikonie, tak i tutaj ważną rolę odgrywały szaty przypominające o stanie osoby przedstawianej i o jej cnotach⁹³. W tym wypadku na uwagę zasługują złote szaty Chrystusa, podkreślające Jego chwałę i Bożą naturę⁹⁴.

Istnieje wiele wizerunków Hodegetrii, wszystkie różnią się między sobą pewnymi drugorzędnymi detalami, ale w zasadzie ogólny schemat pozostaje bez zmian. Mogło się nawet zdarzyć, że nazwę Hodegetrii nadawano wizerunkom daleko odbiegającym od jej kanonu⁹⁵.

Najbardziej znane odmiany tego typu to⁹⁶: Matka Boża Smoleńska, Iwierska⁹⁷, Tychwińska, Gruzińska⁹⁸, Jerozolimka⁹⁹, Tricheirousa, Bolesciwa¹⁰⁰, Częstochowska, Cypryjska.

2.1. Matka Boża Smoleńska

Pierwsza tego typu ikona zgodnie z tradycją została przewieziona w 1046 r. z Bizancjum na Ruś przez córkę cesarza Konstatyna IX Monomacha, żonę ruskiego księcia Wsiewołoda. Książę kijowski Włodzimierz Monomach umieścił tę ikonę w soborze Zaśnięcia Matki Bożej w Smoleńsku¹⁰¹. Ikonie przypisywano wiele cudów, miała ona ochronić nie tylko księstwo smoleńskie od najazdu tatarskiego w 1238 r., ale także wspomagała armię rosyjską w walce z Napoleonem w 1812 r. w bitwie pod Borodino. Dlatego też pełni rolę palladium ziemi rosyjskiej¹⁰².

2.2. Matka Boża Trójreka (Tricherousa)

Ten typ ikonograficzny o greckiej nazwie *Tricherousa* (ros. *Trojeruczi-ca*)¹⁰³ powstał w Syrii i należy do grupy ikon typu *Dexokratusa*, czyli Matki Bożej trzymającej Dzieciątka na prawej ręce. Charakterystyczne dla tego przedstawienia jest to, że pod prawą ręką Maryi przy krawędzi kompozycji znajduje się trzecia prawa ręka. Powstanie tej ikony wiąże się z legendą dotyczącą Jana Damasceńskiego (+ ok. 750) ostatniego Ojca Kościoła na

⁹³ Por. A. J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła katolickiego*, dz. cyt., s. 543.

⁹⁴ Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 10.

⁹⁵ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 165.

⁹⁶ Te warianty wymienia I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 115.

⁹⁷ Gr. *Portaitissa*; ros. *Iwierskaja ikona Bogomatieri* – ikona ta związana była z monasterem Iwiron założonym przez Gruzinów na Atosie. Umieszczona została nad bramą, stąd jej grecka nazwa *Portaitissa*, a po słowiańsku *Wratarnica*, czyli ikona *Nad Bramą*, tzn. *Strażniczka (Odźwierna) Wrót* (por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 38n).

⁹⁸ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 173.

⁹⁹ Por. tamże, s. 172.

¹⁰⁰ Zwana też Matką Boską Pasji (gr. *Mater Pathous*, scs. *Strasnaja*), (por. D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, dz. cyt., s. 7).

¹⁰¹ Por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 71; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 161.

¹⁰² Por. tamże, s. 72. W Polsce powtórzeniem tego typu ikony jest ikona supraska.

¹⁰³ Por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 81.

Wschodzie, zwolennika kultu ikon. Zgodnie z legendą sasanidzki kalif pod wpływem ikonoklasty cesarza Leona III oskarżył św. Jana o spiskowanie i nakazał obciąć mu prawą dłoń, a następnie ku przestrodze dla swych poddanych wystawił ją na placu na widoku publicznym. Jan z Damaszku modlił się przed ikoną Matki Bożej i dzięki temu jego obcięta ręka z powrotem przyrosła mu do ciała. Na dowód wdzięczności umieścił on na ikonie dodatkową dłoń zrobioną ze srebra¹⁰⁴

Wykształciły się dwa warianty tego przedstawienia. Pierwszy wariant pokazuje trzecią rękę, zupełnie inną niż ręce Maryi¹⁰⁵. Natomiast w drugim wariacie, wręcz odwrotnie, trzecia ręka jest przedstawiona tak jakby należała do samej Bogurodzicy. W tym przypadku nawiązano do legendy powstałej w monasterze Chilandar (Hilandarion) na Górze Athos¹⁰⁶. Wierząco, że w tym monasterze istniała ikona, na której każdej nocy pojawiała się domalowana trzecia ręka. Najstarsza tego typu ikona na Bałkanach pochodzi z XIV w. właśnie z monastyru Chilandar¹⁰⁷

2.3. Matka Boska Częstochowska

Ikona ta zwana też Jasnogórską znajduje się w sanktuarium w klasztorze paulinów w Częstochowie na Jasnej Górze¹⁰⁸. Najprawdopodobniej została tam przekazana w 1382 r. przez księcia Władysława Opolczyka i pełni rolę palladium Polski i opiekunki klasztoru. W stylu wykonania nawiązuje do typu bizantyńskiej Hodegetrii i łączy w sobie cechy sztuki z pogranicza Wschodu i Zachodu. Zwana jest też Czarną Madonną ze względu na czarny kolor powierzchni. Dzisiejsza jej wersja pochodzi z II poł. XIV w. i charakteryzuje się tym, że na policzku Madonny widnieją ciemne szramy, które są albo powtórzeniem z pierwotnej wersji wizerunku z XII w., lub też stanowią pozostałość po napaści husyckiej¹⁰⁹. Natomiast w Rosji pierwszy wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, zwany też „zmiękczenie złych serc”, pojawił się na początku XVIII w. na grawiurze wykonanej przez moskiewskiego artystę Grigorija Tiepczegorskiego¹¹⁰

¹⁰⁴ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 162; E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 81n.

¹⁰⁵ Por. tamże.

¹⁰⁶ Por. B. Miljković, *The History About the Miraculous Icons of the Hilandar Monastery*, *Zograf* 2006, nr 31, s. 219-228.

¹⁰⁷ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 163.

¹⁰⁸ Por. A. Różycka-Bryzek, J. Gadomski, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki*, „*Studia Claromontana*” 5 (1984), s. 27-52; *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, t. II, Warszawa 2005, s. 154n.

¹⁰⁹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 163.

¹¹⁰ Por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 50.

3. Ikony typu Glykofilusa (Umilienije)

Greckim słowem *Glykofilusa*, które oznacza „obdarzająca słodkim pocałunkiem”, określa się ikony Matki Bożej Słodkiego Pocałunku lub Czule Miłującej Pani. Na ikonach tego typu twarze Dzieciątka i Matki są bardzo blisko siebie i skłaniają się do pocałunku¹¹¹

Popularne w Bizancjum określenie *Glykofilusa* zastąpiło dawną grecką nazwę *Eleusa*, oznaczającą „tę, która współczuje”; „łaskawą”, „miłującą”. Nazwa ta wywodzi się od greckiego słowa *eleo*, co znaczy okazywać miłosierdzie, dobroć, współczucie¹¹² i określała Matkę Bożą litościwą, delikatną i dobroduszną, w której widać było macierzyńskie uczucie. Taka nazwa przyjęła się jednak w obrębie oddziaływania kultury greckiej, natomiast w kręgu kultury ruskiej i ogólnie słowiańskiej bardziej popularne stało się określenie *Umilienije*, które wyrażało współczucie, czułość, łagodność, wrażliwość, zażyłość czy łaskawość. Wszystkie te cechy widoczne są również w schemacie ikonograficznym, uwypuklają duchowy związek między Matką i Dzieciątkiem oraz wyrażają się w pełnych ufności gestach. Nie widać tu już typowej dla Hodegetrii frontalnej i majestatycznej pozy, ale delikatnie zasugerowaną dynamikę. W ten duchowy związek między dwiema osobami wciągnięta została również osoba modląca się przed ikoną. Wizerunek Matki Bożej łączono także z innymi typami ikonograficznymi, co było zależne od teologicznego przekazu ikony¹¹³

Zgodnie z legendą oryginał wizerunku Eleusy został namalowany w Nazarecie przez św. Łukasza, a następnie stał się wzorem dla późniejszych ikon¹¹⁴. Jednak przypuszcza się, że ten schemat ikonograficzny wykształcił się między V i VI w. na terenie oddziaływania kultury koptyjskiej. Natomiast najstarsze zachowane przedstawienie pochodzi z IX w. z Syrii¹¹⁵

Ten typ obrazu bardzo umiłowali sobie malarze na terenach słowiańskich, a szczególnie na Rusi, gdzie od X w. widać wyraźne zainteresowanie tym tematem. Ikonopiscy jednak nigdy nie trzymali się tutaj jakiegoś sztywnego kanonu, lecz raczej swobodnie tworzyli kompozycję. Możliwe to było dzięki temu, że do XIII w. nie istniały ścisłe reguły określające schemat ikonograficzny. Natomiast artyści działający na Wschodzie umyślnie tworzyli nowy schemat, który miałby zastąpić wcześniejsze wizerunki pełne hieratyczności i powagi. Ikona od tej pory stawała się bliższa zwykłemu człowiekowi, bo miała w sobie więcej ciepła i czułości. W porównaniu z wizerunkiem Hodegetrii pojawiło się więcej zmysłowości, i tak na przykład Matka trzyma Dzieciątka już nie jedną, lecz dwiema rękami i jest z nim

¹¹¹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166.

¹¹² Por. J. Różycka-Klejnowska, *Ikony Bogurodzicy*, dz. cyt., s. 10; D. Klejnowski-Różycki, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, dz. cyt., s. 6.

¹¹³ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166.

¹¹⁴ Por. J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, tł. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1999, s. 166.

¹¹⁵ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 170.

ściśle zespolona. Mogła też Ona pozwolić sobie na bardziej swobodniejszy gest, np. całując rączki Dzieciątka, co związane było z wpływami zachodnimi¹¹⁶ Nawiązany został kontakt wzrokowy między dwiema postaciami, a wzrok Bogurodzicy nie był już beznamiętny, lecz pełen smutku i politowania.

Ikona z wizerunkiem Bożej Matki z Dzieciątkiem zawsze bardziej przemawiała do człowieka, niż ikona Zbawiciela, gdzie wszystkie szczegóły musiały być dokładnie ustalone. Tutaj zaś pomimo zachowania ogólnego kanonu, wprowadzano nowe wartości świadczące o emocjonalnym zaangażowaniu przedstawianych postaci. Z postaci Maryi biło naturalne ciepło, chociaż nie można tutaj mówić o naturalistycznym portrecie jakiejś konkretnej żyjącej osoby.

Wykształciło się bardzo dużo wariantów typu Eleusa. Do najbardziej popularnych należą Włodzimierska, Wołokołamska, Dońska, Fiodorowska, Żyrowicka, Białozierska¹¹⁷

3.1. Matka Boża Włodzimierska¹¹⁸

Ikona ta cieszyła się wielką popularnością na Rusi, gdzie często ją kopiowano. Najstarszy wizerunek Matki Bożej Włodzimierskiej został namalowany na początku XII w. przez anonimowego greckiego ikonopistę na zamówienie kijowskiego księcia Izasława¹¹⁹ i reprezentuje kanon bizantyjski z epoki macedońskiej¹²⁰ Zgodnie z opisem jednego z kronikarzy przewieziono ją z Konstantynopola do Kijowa około 1131-1132 r.¹²¹ W 1136 r. znalazła się w Wyszogrodzie, a w 1155 r. syn Izasława książę Andrzej Bogolubski przywiózł ją do Włodzimierza i od tego momentu nosi miano „Włodimirskaja”¹²² Gdy w 1237 r. doszło do najazdu tatarskiego przypuszczalnie oryginał tej ikony uległ zniszczeniu¹²³ Być może nie mamy już wtedy do czynienia z ikoną bizantyjską, ale ruską kopią¹²⁴ W pierwotnej bizantyjskiej wersji obie dłonie Bożej Matki były namalowane na tej samej wysokości na piersi z zachowaniem symetrii. Natomiast w kolejnej wersji lewą dłoń umieszczono trochę wyżej, przez co wersja ta upodobniła się do wzoru Ho-

¹¹⁶ Por. tamże, s. 169.

¹¹⁷ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 116.

¹¹⁸ Ikona ta jest najbardziej popularnym na Rusi wizerunkiem typu Eleusa (por. J. Kosińska, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975, s. 201nn.; K. Breckenhagen, *Die Ikone der „Gottesmutter von Vladimir” und ihre byzantinischen Parallelen*, „Kyrios” 3 [1963], s. 146-151).

¹¹⁹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166; A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 148.

¹²⁰ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 218.

¹²¹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166; P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 218.

¹²² Por. T. Špidlik, M. I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 95; P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 218.

¹²³ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166.

¹²⁴ Por. T. Špidlik, M. I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 95.

degetrii¹²⁵ Niemniej jednak nadal zachowano czysty styl typowy dla sztuki bizantyjskiej oraz ekspresyjność wyrazu. Nie wiadomo, jak wyglądała pierwotna ikona „Włodzimierska”, a najstarszy zachowany wizerunek tego typu został namalowany przez Andrzeja Rublowa¹²⁶ Artysta ten znał bardzo dobrze oryginał i w 1408 r. w Soborze Uspińskim (Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny) we Włodzimierzu wykonał jego kopię¹²⁷

Ogólnie na Rusi wierzono, że liczne kopie oryginału przejęły część z jego mocy¹²⁸ i odnosiło się to także do tej ikony. W 1395 r. ikonę przeniesiono do Moskwy i wierzono, iż ochroniła miasto przed najazdem tatarskich wojsk Tamerlana¹²⁹ Chociaż ikona po raz kolejny zmieniała miejsce przechowywania, to jednak nadal nosiła nazwę „Włodzimierskiej” Przetrwiała wiele najazdów i towarzyszyła mieszkańcom we wszystkich ważnych wydarzeniach, dlatego stała się skarbem narodowym¹³⁰; Matką Świętej Rusi, która chroniła wojska ruskie podczas ważnych wojen¹³¹

Rublow chociaż opierał się na pierwotnym wzorze i nie zmienił klasycznej, prostej kompozycji, to jednak stworzył dzieło oryginalne¹³² Ikonograf podejmował tradycyjną tematykę, ale przełamywał sztywność przedstawienia i ukazywał urocze osoby, oddziałujące na emocje zwykłego człowieka¹³³

Wizerunek Matki Bożej Włodzimierskiej łączy w sobie cechy Hodegetrii, która jedną ręką wskazuje na Zbawiciela i całkowicie się Mu podporządkowuje, z cechami Eleusy, która troskliwie przytula swego Syna¹³⁴

Na ikonie Bogurodzica ukazana w półpostaci trzyma Dzieciątka na prawym ramieniu, natomiast lewą dłoń wskazuje Chrystusa wiernym i tylko ledwo Go dotyka¹³⁵ W centrum znajduje się Maryja, która zajmuje prawie całą kompozycję. Nie wysuwa się Ona jednak przed swego Syna, a wręcz przeciwnie, to Jego wydobywa na pierwszy plan, o czym świadczy

¹²⁵ Por. V.I. Antonova, *K voprosu o pervonačalnoj kompozicii ikony Vladimirskoj Bogomatieri*, „Vizantijskij Vremennik” 18 (1961), s. 198-205; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 167.

¹²⁶ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 95.

¹²⁷ Por. O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony*, t. T. Łozińska, Warszawa 1998, s. 145; A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrzeja Rublowa*, dz. cyt., s. 148. Kopię ikony mogli wykonać też uczniowie Rublowa.

¹²⁸ Por. *Andriej Rublow i ruskie ikony*, w: *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, 60 (1999), s. 12; A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrzeja Rublowa*, dz. cyt., s. 148.

¹²⁹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166.

¹³⁰ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 218; H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana, modląc się z ikonami*, t. J. Waclawik, Warszawa 1998, s. 28.

¹³¹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 166.

¹³² Por. I. György, F. Neményi, *Rublow. Malarz fresków i ikon*, t. H. Kęszycka, Warszawa 1979, s. 16.

¹³³ O sztuce Rublowa zob.: A. Konczakowski, A. Tarkowski, *Rublow*, t. A. Galis, Kraków 1976; V.N. Lazarew, *Andrzej Rublow i jego szkoła*, Moskwa 1966; I. György, F. Neményi, *Rublow*, dz. cyt., s. 14.

¹³⁴ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 218.

¹³⁵ Por. tamże, s. 220.

gest Jej lewej dłoni. Tak naprawdę postać Bogurodzicy stanowi tło i podkreśla obecność Zbawiciela, któremu jest całkowicie podporządkowana. Matka istnieje wyłącznie dla Niego i nie śmie pouczać wiernych, a Jej rola została ograniczona do tego, że wskazuje na Słowo i pokazuje ludziom Zbawcę świata¹³⁶ Bogurodzica bezwarunkowo przyjmuje świętość do siebie, a Słowo w całości Ją określa¹³⁷ To właśnie Dzieciątko odgrywa decydującą rolę i cała kompozycja jest Jemu podporządkowana, chociaż przy pierwszym spojrzeniu na ikonę możemy mieć inne wrażenie¹³⁸

Kompozycja ikony namalowanej przez Rublowa zbudowana została w oparciu o zasady matematyczne. Pomimo pozornej swobody wszystko podporządkowuje się ramom geometrycznych figur. Ikonopisarz połączył estetykę uczucia z estetyką liczby¹³⁹ Sylwetki Matki i Dzieciątka wyznaczają linie dla równoramiennego trójkąta, który z kolei wpisany jest w wydłużony prostokąt stanowiący plan kompozycji. Prostokąt stanowi znak doczesnego, grzesznego świata, który jednak został wybrany jako miejsce, gdzie wcielił się Bóg. Symbolem tej tajemnicy wcielenia staje się figura trójkąta, która oznacza także Boga obecnego w trzech Osobach. Widać więc, że Bóg chociaż nie jest wprost namalowany na ikonie, to jednak objawia się jakby w innym wymiarze poprzez kształty geometryczne¹⁴⁰ Wpisanie trójkąta w ramy prostokąta ma na celu podkreślenie obecności Trójcy Świętej, która wpisała się w widzialną rzeczywistość świata. Jednak nie można tutaj mówić o jakiś surowych prawach geometrii. Trójkąt w rzeczywistości nie jest całkiem symetryczny, jego wierzchołek wyznaczony przez nachyloną głowę Bogurodzicy został przesunięty trochę w prawą stronę. Kontury postaci wcale nie wprowadzają monotonii, a wręcz przeciwnie raczej podkreślają lekką dynamikę i nieznaczną swobodę ruchów. Co prawda prawe ramię Matki prawie całkowicie pokrywa się z linią pleców Chrystusa, ale już Jej lewe ramię lekko się unosi. Postaci są giętkie i nie ma w nich sztywności¹⁴¹

Detale służą całości, co tworzy kompozycję pełną harmonii nawiązującą do wzorów klasycznych V wieku¹⁴² Z jednej strony wszystkie elementy obrazu zostały podporządkowane matematycznemu łaadowi, ale z drugiej strony widać też ich swobodną rytmikę. Co prawda kontur jest wyraźnie widoczny, ale nie ogranicza sylwetek¹⁴³ Takie płynne linie stwarzają wrażenie zamkniętego i intymnego kręgu, co jest pewną nowością w porównaniu

¹³⁶ Por. H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana modląc się z ikonami*, dz. cyt., s. 32; por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97.

¹³⁷ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97.

¹³⁸ Por. A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 151.

¹³⁹ Por. *Andriej Rublow i ruskie ikony*, dz. cyt., s. 12.

¹⁴⁰ Por. H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana modląc się z ikonami*, dz. cyt., s. 38n.

¹⁴¹ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 210.

¹⁴² Por. M.W. Alpatow, *Rublow*, tł. J. Guze, Warszawa 1975, s. 68; A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 54.

¹⁴³ Por. tamże, s. 66n.

z bizantyjskim pierwowzorem ikony. Matka silniej przytula do siebie dziecko, o czym świadczy większe pochylenie głowy, subtelne linie, naturalne ruchy¹⁴⁴ Maryja nadal zachowuje dostojeństwo, ale hieratyczność zostaje przezwyciężona przez ukazanie większej tkliwości i pochylenie głowy¹⁴⁵ Maryja sama dzięki temu odczuwa bliskość i immanentność Boga¹⁴⁶

Ukazanie Bogurodzicy z Dzieciątkiem wyraża w pełni ideę wcielenia, a także Kościoła. Widać tu współdziałanie Stwórcy ze stworzeniem i komunie tego, co boskie (Chrystus), z tym, co ludzkie (Maryja)¹⁴⁷ Taka intymna więź między Matką i Dzieciątkiem staje się także wzorem dla relacji między Bogiem a człowiekiem.

W tym typie ikonograficznym Matka Boża nie dość, że sama w pokorze służy Synowi i mocno Go przytula, to równocześnie i Syn stara się odwdziżyć podobnym gestem. Pragnie On czule Ją uścisnąć, przysuwa się do policzka Matki i jedną rączką obejmuje Jej szyję, ofiarowując boskie tchnienie¹⁴⁸ Dzieciątko jest ufne, ale nie wykonuje gestu pełnego naiwności czy sentymentalizmu. Obejmując Matkę, wyraża wieczny związek między Bogiem a człowiekiem. Jego długa szyja wyciągnięta ku górze symbolizuje tchnienie Ducha Świętego¹⁴⁹ Można nawet stwierdzić, że dość masywna szyja Dzieciątka znajduje się blisko optycznego centrum kompozycji, niedaleko serca Maryi¹⁵⁰

Bogurodzica jest pełna smutku, z niepokojem myśli o przyszłości, gdyż przeczuwa cierpienia czekające Jej Syna i współczuje Mu¹⁵¹ Nie ujawnia Ona jednak swego bólu na zewnątrz, lecz raczej cierpi wewnętrznie. Nie pokazuje gwałtownej ekspresji uczuć, lecz zwykłą matczyną troskę. Posiada Ona takie same lęki jak inni ludzie odnośnie niepewności losu. Sama przypomina każdego cierpiącego człowieka, dlatego też staje się matką wszyst-

¹⁴⁴ Por. A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 153.

¹⁴⁵ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 220n.

¹⁴⁶ Por. tamże, s. 221.

¹⁴⁷ Por. tamże.

¹⁴⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 116. Por. także: *Podstawowe typy ikon Bogurodzicy w tradycji bizantyjsko-rosyjskiej oraz ich interpretacja teologiczna*, w: *Ikona liturgiczna*, red. K. Pek, Warszawa 1999, s. 96; A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 147. Por. także: H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana modląc się z ikonami*, dz. cyt., s. 36.

¹⁴⁹ Por. H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana modląc się z ikonami*, dz. cyt., s. 36; P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 210.

¹⁵⁰ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 210.

¹⁵¹ Jednak dokładnie nie można stwierdzić, czy cierpienie widoczne na twarzy Bogurodzicy związane jest z wiedzą o przyszłej śmierci Syna w aspekcie historycznym (por. T. Śpidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97). Wydaje się jednak, że Matka doskonale przeczuwa to, co czeka Syna i dlatego mocno Go przytula. Opis tego boskiego macierzyństwa daje też A. Gentili (por. tenże, *Si sous ne devenez comme des femmes. Symboles religieux du feminina*, Paris 1991, s. 163n.).

kich cierpiących oczekujących pocieszenia od Boga¹⁵². Bogurodzica, chociaż sama nosi w sobie zbawienie, to jednak także oczekuje zbawienia, czeka na śmierć i zmartwychwstanie Syna¹⁵³. Tak jak każdy człowiek zostaje pocieszona przez Boga przenikającego wewnątrz człowieka¹⁵⁴. Tak naprawdę to Matka potrzebuje wsparcia, a Dzieciątko Jej współczuje i stara się pocieszyć. Jednak trzeba podkreślić, że w przeciwieństwie do Niej robi to z pogodą ducha, patrząc w górę, prosto w oczy Matki i przytulając się do Jej policzka. Dzieciątko wykonuje typowe uspokajające gesty, jedną ręką podtrzymuje maforion, a drugą obejmuje szyję Matki, tak jakby chciało wyszeptać Jej coś pocieszającego do ucha, być może są to słowa: „Nie płacz nade mną, Matko...” Chrystus sam cierpi, ale równocześnie daje pocieszenie ludzkości¹⁵⁵. Staje się Parakletem, czyli pocieszycielem¹⁵⁶. Był nawet określany w tradycji greckiej jako *Philantropos*, czyli miłujący ludzi i okazujący miłosierdzie¹⁵⁷.

Chrystus ma wzrok pełen współczucia, co często występuje na ikonach rosyjskich. Kieruje swe oczy wprost na Bogurodzicę i skupia się na Jej uczuciach. Jego oczy są ześrodkowane i patrzą w jednym kierunku, nie są więc mętne czy nieokreślone, lecz wręcz przeciwnie – szeroko otwierają się i widać ich wypukłość. Natomiast Bogurodzica posiada nieruchome oczy i beznamiętnie patrzy przed siebie, a nie na Syna. Jej duże oczy szeroko otwierają się, co podkreślają odwinięte rzęsy. Niemniej jednak barwa tęczówek jest ciemna, ma intensywny nieokreślony kolor, który został uwypuklony przez cień rzęs. Te oczy są pełne litości i gdyby nie one to twarz nie wydawałaby się aż tak bardzo smutna. Niewielkiego ożywienia dodają też nieznacznie uniesione brwi i zmarszczki między nimi. Tylko z pozoru można odnieść wrażenie, że Maryja spogląda na wiernych, a w rzeczywistości wpatruje się Ona w daleką niezbadaną przestrzeń czy też nieokreśloną nieskończoność, w której przewiduje przyszłość, patrzy zarówno wewnątrz, czyli na Boga, jak i na zewnątrz, czyli na świat. Jest w stanie zrozumieć, że obecne cierpienie w przyszłości będzie tożsame ze szczęściem. Tylko Bogurodzica widzi taką przyszłość, która pozostaje niedostępna dla widza¹⁵⁸.

Lico Bogurodzicy nie przypomina twarzy jakiejś konkretnej kobiety¹⁵⁹, lecz wyraża piękno absolutne. Według Grzegorza Palamasa, w Maryi zostało

¹⁵² Por. H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana modląc się z ikonami*, dz. cyt., s. 33-34; T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97.

¹⁵³ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 221.

¹⁵⁴ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97.

¹⁵⁵ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 220; T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97.

¹⁵⁶ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97.

¹⁵⁷ Termin ten występuje w tekstach bizantyjskich czytanych podczas liturgii (por. tamże, s. 95).

¹⁵⁸ Por. H.J.M. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana modląc się z ikonami*, dz. cyt., s. 29n; T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 97; P. Evdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 210, 220.

¹⁵⁹ Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, dz. cyt., s. 98.

połączone piękno ludzkie – widzialne – z pięknem boskim – niewidzialnym, czyli doszło do zmieszania się wszystkich doskonałości¹⁶⁰ Dlatego Jej rysy ukazują przebóstwione stworzenie¹⁶¹ Majestat podkreślony został przez pociągły kształt twarzy, długi i szczupły nos. Wąskie i zamknięte wargi tylko z pozoru są beznamietne, kąciki ust subtelnie wyrażają smutek¹⁶²

Szaty Bożej Matki są tradycyjne. Na błękitną suknię (widoczny tu jest tylko czepiec) nałożony został ciemnowiśniowy maforion zakrywający także głowę (welon-pokrow). Maforion jest obwiedziony naokoło brzegów jasną taśmą i dodatkowo ozdobiony trzema gwiazdami symbolizującymi dogmat dziewictwa Maryi: przed, w trakcie ciąży i po narodzinach Zbawiciela¹⁶³ Jedna gwiazda znajduje się nad czołem, a dwie na ramionach¹⁶⁴ Z tym że jedna gwiazda została przesłonięta przez ciało Chrystusa.

Dzieciątko ma na sobie szatę charakterystyczną dla dorosłych mężczyzn, czyli złocistożółtą tunikę (chiton) oraz płaszcz (himation) i jest przepasane niebieskim pasem. Szaty utkane ze złotych nitek sprawiają wrażenie wiecznego blasku i świadczą o tym, że mamy tutaj do czynienia z Synem Bożym¹⁶⁵

Barwy szat Bogurodzicy są walorowo o wiele ciemniejsze od jasnych szat Chrystusa, ale to nie psuje harmonii całości. Matka jest tak ściśle zespolona ze swoim Synem, iż właściwie nie zauważa się kontrastu barw. Wręcz przeciwnie, wszystkie kolory ze sobą współgrają, a żaden nie dominuje i nie narzuca się optycznie. Nawet w niektórych partiach kontrasty walorowe się zacierają. Widocznie jest to na twarzach, gdzie delikatny róż w miejscach oświetlonych stopniowo i niezauważalnie przechodzi do barwy zielonkawej w miejscach zacięzionych¹⁶⁶

Chrystus chociaż jest jeszcze dzieckiem i zachowuje mały wzrost, to jednak na ikonie posiada proporcje dorosłego człowieka. Zasadniczo każde dziecko powinno mieć stosunkowo dużą głowę w porównaniu do całego ciała. Natomiast tutaj korpus wraz z kończynami został wydłużony, przez co głowa wydaje się dość mała.

¹⁶⁰ Por. Św. Grzegorz Palmas, *Homilia na święto Zaśnięcia*, PG 151, 468 (cyt. za: P. Ewdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 219).

¹⁶¹ Por. P. Ewdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 219.

¹⁶² Por. tamże, s. 210.

¹⁶³ Por. tamże, s. 220. Por. także: J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, dz. cyt., s. 167.

¹⁶⁴ Por. P. Ewdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 210.

¹⁶⁵ Por. J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, dz. cyt., s. 167; P. Ewdokimov, *Sztuka ikony*, dz. cyt., s. 219. Chiton (gr.) – tunika, szata z lnu, lub wełny, w postaci długiej koszuli, ściągana w talii i przewiązywana sznurem; himation (gr.) – wierzchnia szata w postaci prostokątnego kawałka tkaniny; zakładano ją na chiton (por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 209-215; E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 33).

¹⁶⁶ Por. A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, dz. cyt., s. 153.

3.2. *Matka Boża Dońska*

Ikona ta pochodząca z końca XIV w. przypuszczalnie powstała pod wpływem wizerunku Matki Bożej Włodzimierskiej¹⁶⁷. Jednak widać tutaj, że sposób przedstawienia jest nieco odmienny. Matka Boża w sposób bardzo naturalny skłania głowę ku Dzieciątku, które wyciąga szyję, by przytulić się do Jej policzka. Bogurodzica trzyma Chrystusa na prawej ręce, a lewą podtrzymuje jego obnażone do kolan nogi oraz szatę. Obie postacie patrzą sobie głęboko w oczy, a zapatrzeni tylko w siebie zdają się nie wiedzieć nikogo poza sobą i nie nawiązują kontaktu wzrokowego z wiernym stojącym przed wizerunkiem. Mimo tej pozornej obojętności na zwykłego człowieka Chrystus unosi prawą rękę do góry i błogosławi ludzi modlących się przed Jego obliczem. Natomiast głównym zadaniem odbiorcy dzieła jest kontemplowanie tej sceny, a nie uczestniczenie w związku matki z dzieckiem¹⁶⁸. Charakterystyczne jest, że twarze posiadają ulotny wyraz, a zarazem bije od nich silna energia wewnętrzna. Taki sposób przedstawiania znany był w Konstantynopolu pod koniec XIV w.¹⁶⁹ Na tej podstawie przyjęto, że autorem dzieła był bizantyjski mistrz Teofanes Grek¹⁷⁰, pozostający pod wpływem ascetycznego ruchu hezychastycznego¹⁷¹.

Typ ikonograficzny Glykofilusa posiada wiele wariantów, w których pojawiają się podobne gesty. Istnieją jednak ikony w znacznie większym stopniu podkreślające ruch Dzieciątka i daleko odbiegające od ustalonego wzoru, o czym świadczą takie ikony, jak Pelagonitissa, Kykkotissa. Natomiast odrębny rodzaj ikon stanowi tzw. Galaktotrofusa.

¹⁶⁷ Nazwa tej ikony pochodzi od XVI-wiecznej legendy, według której Bogurodzica wspierała wojska ruskie księcia moskiewskiego Dymitra Dońskiego w walce z Tatarami w czasie bitwy na Kulikowym Polu w 1380 r. Po zwycięstwie Kozacy dońscy przekazali Dymitrowi w darze cudowną ikonę, którą nazwano Dońską (por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 169; E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 21).

¹⁶⁸ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 168.

¹⁶⁹ Por. tamże.

¹⁷⁰ O twórczości Teofanesa Greka zob.: V.I. Antonova, *O Feofane greke v Kolonem, Preslavle-Zalesskom i Serpuchove, Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja*, „Materiały i issledovanija” 2 (1958), s. 20-22; I. Grabar, *Feofan Grek, Očerok iż istorii drevnerusskoj živopisi*, Kazan 1992; V.N. Lazarev, *Feofan Grek i jego škola*, Moskwa 1961; V.I. Vzdorov, *Feofan Grek: tvorčeskije nasledije*, Moskwa 1983.

¹⁷¹ Hezychazm (od gr. *hesychija* – spokój, milczenie, cisza) – ruch mistyczno-teologiczny pozostający pod wpływem teologii bizantyjskiej. Jego główny teoretyk, mnich z góry Athos – Grzegorz Palamas (+1359) nawiązywał do ascezy starożytnych Ojców Pustyni. Hezychaci oddawali się nieustannej kontemplacji, co ułatwić im miała praktyka „modlitwy Jezusowej”. Pragnęli doświadczyć mistycznej ekstazy i ujrzeć światłość taką, jaką widzieli apostołowie na górze Tabor podczas przemienia Chrystusa (por. J. Meyendorff, *Byzantine Hesychasm. Historical theological and social problems*, London 1974; O. Popowa, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony*, dz. cyt., s. 134; I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 126).

3.3. *Pelagonitissa*

Przedstawienie to zwane Igranie Dzieciątka (ros. *Wzygranije Mładienca*) rzadko pojawia się w sztuce rosyjskiej, a bardziej charakterystyczne jest dla obszaru bałkańskiego¹⁷². Relacja między Matką a Synem jest tu zaakcentowana w dość specyficzny sposób, poprzez ukazanie dynamiki Dzieciątka uchwyconego w żywym, radosnym ruchu. Podskakuje Ono w ramionach Matki, co sprawia wrażenie beztroskiej zabawy. Korpus Chrystusa jest ukazany tyłem, ale głowę ma przechyloną do góry i do tyłu, w ten sposób że może bezpośrednio spoglądać na widza stojącego przed obrazem. Lewą ręką opiera się o policzek Bogurodzicy, a prawą podbiera się łokciem na Jej torsie¹⁷³. Prawą nogę ma podwiniętą, dzięki czemu widać spód Jego stopy¹⁷⁴. Takie ujęcie podkreślało fakt, że Zbawiciel związany był z ziemską codziennością.

Matka Boża lewą ręką pokazuje wiernym swego Syna. W przeciwieństwie do Niego widać na Jej twarzy obawę, a nawet strach, ponieważ wie Ona, jaki los Go czeka. Taki smutny wizerunek Bogurodzicy pojawiał się często na Bałkanach, gdzie określano Ją jako Czują Matka¹⁷⁵.

PODSUMOWANIE

Cechą wspólną wszystkich typów ikonograficznych przedstawiających Bogurodnicę z Dzieciątkiem na różnych obszarach kulturowych jest zachowanie prawie wszędzie niezmiennych szat Maryi. Zazwyczaj Jej ciemny maforion znacznie różni się pod względem walorowym od szat Chrystusa wykonanych w technice chryzografii. Charakterystyczny jest również fakt, że smutna twarz Bogurodzicy oraz wyraźne przygnębienie widoczne w Jej wzroku to typowe cechy ikon bizantyjskich, które później pojawiły się także na Rusi i na Bałkanach.

Jednak w kręgu kultury bałkańskiej bardziej podkreślono radość Dzieciątka, a oblicze Bogurodzicy pozostawiono bez zmian, przez co w jeszcze większym stopniu uwypuklono kontrast emocjonalny między Matką a Dzieckiem. Na Bałkanach stosowano też nowe zestawienia kolorystyczne nierzadko oparte na kontrastach nie tylko walorowych, ale też barwnych. Na Rusi zaś zestawienia barwne wydają się być bardziej harmonijne. Widać to najlepiej na obrazach Andrzeja Rublowa, który przełamał grecką rozbitą paletę barwną.

Podczas gdy w Bizancjum zazwyczaj sztywno trzymano się schematów, to na Bałkanach często pojawiały się innowacyjne ujęcia kompozycyjne. Postacie ukazano tam w większym ruchu, czego przykład stanowi dynamiczna poza Dzieciątka na ikonie Pelagonitissy.

¹⁷² Por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 35.

¹⁷³ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 167.

¹⁷⁴ Por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 35.

¹⁷⁵ Por. K. Onasch, A. Snieper, *Ikony*, dz. cyt., s. 168.

W tradycji bizantyjskiej bardziej ceniono hieratyczne, dostojne postawy, natomiast w sztuce bałkańskiej pojawiała się ekspresja i żywiołowość. Ikona stała się bliższa zwykłemu człowiekowi, stąd też większą popularnością cieszyły się tu przedstawienia Eleusy. Wprowadzano do kompozycji nowe gesty wskazujące na czułość i emocjonalne zaangażowanie między osobami oraz świadczące o związku Chrystusa z ziemską rzeczywistością. Przykładowo ręka Chrystusa mogła spoczywać na dłoni Matki, Bogurodzica zaś nie tylko przytulała swego Syna, ale zdarzało się, że całowała Jego dłoń lub też podtrzymywała Jego szaty.

Tam, gdzie trzymano się sztywnych schematów, ciało Chrystusa było całkowicie okryte szatami. Natomiast w swobodniejszych kompozycjach Zbawiciel mógł mieć odsłonięte stopy, a nawet nogi do samych kolan. Trzeba tutaj dodać, że również na Rusi pojawiały się przedstawienia, na których szata odkrywa nogi Chrystusa, co widać na ikonach Matki Bożej Dońskiej i Matki Bożej Biełozierskiej.

Różnice na ikonach przejawiały się też pod względem stosowania konturów. Na Rusi rysunek charakteryzował się większą delikatnością i był wysublimowany. Rysy twarzy przedstawianych osób cechowała szlachetność, dostojność. Na Bałkanach zaś często sylwety obwiedzione były grubym konturem, nierzadko ciemnym i bardzo rzucającym się w oczy, a na szatach pojawiało się dużo załamań, nawet niepotrzebnych. Rysy twarzy poprzez zaznaczenie zbyt wyraźnego zarysu brwi czy nosa stawały się mniej delikatne niż na Rusi, daleko im było do uduchowienia widocznego na ikonach Teofanesa Greka czy Rublowa.

W podsumowaniu należy stwierdzić, że ikony Bogurodzicy wyrażają zawsze ideę zjednoczenia Sofii Bożej (Chrystus-Słowo) i Sofii stworzonej (Maryja)¹⁷⁶ Chociaż powstało wiele typów i wariantów ikonograficznych, to jednak podstawa dogmatyczna ikon pozostaje bez zmian. Ikony Bogurodzicy są wszędzie chrystocentryczne, podkreślają fakt wcielenia Słowa i ukazują objawione człowieczeństwo Chrystusa oraz wskazują na rolę Bożej Matki jako pośredniczki między Zbawicielem a ludźmi.

¹⁷⁶ Por. S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, dz. cyt., s. 91.

THE THEOLOGICAL BASIS OF THE THEOTOKOS AND CHILD IMAGES
– THE BYZANTINE ICON, RUTHENIAN AND BALKAN

Summary

The article explains the theology of icons depicting the Mother of God with the Child and update these three basic types of iconographic. The development of Marian iconography followed the Ephesian council (431), when finally established dogma of the divine motherhood of Mary and identified her as the Theotokos. In different cultures, a number of variants of the icons. In the culture of the Byzantine character usually depicted statically and frontally. While in the Balkans is characterized by dynamic movement of the Child. Images of Mary are always Christocentric, and indicate the dogma of the Incarnation of the Son of God.

Keywords:

iconography, Byzantine art, Mother of God, theology, the incarnation