

KOBIETA
W IKONOGRAFII PRAWOSŁAWNEJ

PIOTR CHOMIK

KOBIETA
W IKONOGRAFII PRAWOSŁAWNEJ



BIAŁYSTOK 2024

Recenzenci:

prof. dr hab. Mirosław Piotr Kruk (UG)

dr hab. Switłana Olianina (Narodowy Uniwersytet Techniczny Ukrainy Politechnika Kijowska)

Opracowanie graficzne:

Roman Sakowski

Redakcja i korekta:

Ewa Gorlewska

Skład i redakcja techniczna:

Wiesław Wróbel

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2024

ISBN 978-83-7431-789-4

Na okładce: Niewiasty mirrę niosące przy Grobie Pańskim, początek XVI w., Państwowe Muzeum
Rosyjskie, Petersburg

Wydanie publikacji zostało sfinansowane ze środków w ramach programu

Ministra Edukacji i Nauki „Doskonała nauka II”, nr umowy: MONOG/SP/0151/2023/01



**Doskonała
Nauka**

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

ul. Ciołkowskiego 1M, 15-245 Białystok

tel. 85 745 71 20, 85 745 70 59

e-mail: wydawnictwo@uwb.edu.pl

wydawnictwo.uwb.edu.pl

Druk i oprawa:

TOTEM.COM.PL

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1. <i>Archetyp kobiecości</i>	29
Rozdział 2. <i>Ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem</i>	81
Rozdział 3. <i>Prawosławne ikony życia małżeńskiego i rodzinnego</i>	139
Rozdział 4. <i>Niewiasty Niosące Wonności</i>	201
Rozdział 5. <i>Kobiety święte</i>	241
Zakończenie	297
Wskazówki bibliograficzne	305
Indeks osobowy	327
Indeks geograficzny	341

Wstęp

Sztuka chrześcijańska zrodziła się w katakumbach, kiedy sztuka pogańska przechodziła ogromną ewolucję. Ekspresja zastępowała klasycyzm i proporcje ludzkiego ciała. Poszukiwanie nowego wyrazu malarskiego w przedstawieniu doznań duchowych, poruszeń duszy było charakterystyczne dla pierwszych twórców chrześcijańskiego wizerunku. Rodzący się styl malarski pasował do miejsc, w których odprawiano pierwsze chrześcijańskie nabożeństwa: prywatnych domów, katakumb oraz cmentarzy.

Pierwsi chrześcijanie w malarstwie posługiwali się symboliką pogańską, której nadali nowy, głębszy sens. Pora roku, będąca dotąd symbolem życia, stała się symbolem zmartwychwstania. Ogród, palma, gołąb i paw symbolizowały niebiański raj. Okręt, wyraz dostatku i szczęśliwego życia, stał się symbolem Kościoła. Wejście okrętu do portu (pogański symbol śmierci) stał się symbolem wiecznego spokoju¹.

Symbole pomagały również wyjaśnić prawdy chrześcijańskiej nauki. W okresie prześladowań chrześcijan uniemożliwiały one niechrześcijanom poznanie prawd – tajemnic wiary. Dobry pasterz był przedstawiany pod postacią Hermesa, który odzwierciedlał ludzkość. Śpiący Endymion to obraz śpiącego pod palmą proroka Jonasza. Wyobrażenie proroka Mojżesza, jednym uderzeniem wydobywającego wodę ze skały, ma swój początek w pogańskim wyobrażeniu Mitridata².

Język symboli pozwalał na wyrażenie tego, co wymykało się słownym sformułowaniom. W otoczeniu wrogiego świata pogańskiego symbole

¹ E. Сэндлер, *Генезис и богословие иконы*, „Символ. Журнал христианской культуры” 1978, s. 19.

² Ibidem, s. 19–20.

pełniły funkcję tajemniczego kodu, stopniowo ujawnianego katechumenom. W ciągu pierwszych trzech wieków krzyż był przedstawiany przeważnie jako kotwica, trójząb lub grecki monogram imienia Chrystus. W II wieku bardzo rozpowszechnionym i wieloznacznym symbolem były ryby. W czasach starożytnych symbolizowały one obfitość, później (dla Rzymian) były symbolem ezoteryzmu. W chrześcijaństwie ryby stały się skondensowaną formułą *Credo* (wyznanie wiary). Grecka nazwa ryby – „ichtys” składa się z pięciu liter i była skrótem formuły: „Iesous Christos Theou Yios Soter”, co oznaczało: „Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel”³.

Wyobrażenia katakumbowe dalekie są jednak jeszcze od tego, co nazywamy dziś wizerunkiem kultowym. Wyobrażenia te były bowiem pozbawione portretowych cech Jezusa Chrystusa i Matki Bożej i pozostawały tylko w sferze symboliki. W okresie starożytnym obrazy święte nie mogły przekroczyć granicy symbolu, bowiem Kościół nie sformułował jeszcze w pełni dogmatycznej nauki o wcieleniu Jezusa Chrystusa. Rozumienie wcielenia zostało wypracowane przez pierwsze Sobory Powszechne⁴.

Zwycięstwo Konstantyna nad Maksencjusem w 312 roku pozwoliło chrześcijaństwu stać się religią oficjalną w Cesarstwie. Rok ten był początkiem nowego okresu w życiu Kościoła – otworzył się on wówczas na świat starożytny. Otwarcie to dotyczyło wszystkich dziedzin życia Kościoła, w tym także sztuki sakralnej. Symbole pierwszych wieków, przeznaczone dla wąskiego grona wtajemniczonych i doskonale dlań zrozumiałe, nie były już tak jasne dla nowych członków Kościoła. Z tego powodu w wiekach IV i V w chrześcijańskich świątyniach pojawiły się obszerne cykle historyczne w formie monumentalnych malowideł, przedstawiające sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Na ten okres przypadło też ustanowienie głównych świąt kościelnych oraz powstanie odpowiadających im przedstawień ikonograficznych. Większość z tych przedstawień w Kościele prawosławnym przetrwała do dziś⁵.

³ M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, Białystok 1997, s. 14–16.

⁴ Е. Сэндлер, *Генезис и богословие...*, s. 21.

⁵ L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 49.

Zmiany, jakie dokonały się w Kościele w IV wieku, przyniosły nowe kontakty Kościoła ze światem zewnętrznym. Spowodowały one z jednej strony rozwój chrześcijańskiego życia wewnętrznego, z drugiej powstanie zjawisk negatywnych, takich jak herezje w łonie Kościoła. Jak do końca III wieku podporę chrześcijaństwa stanowili głównie męczennicy, tak później tworzyli ją przede wszystkim Ojcowie – teologowie i święci asceci. W Kościele powszechnym pojawili się wielcy święci: Bazyli Wielki, Grzegorz Teolog, Grzegorz z Nyssy, Jan Chryzostom, Atanazy Wielki, Makary Egipski i wielu innych. To przede wszystkim od tego stulecia teologia teoretyczna i teologia żywa, czyli nauka Kościoła i konkretne doświadczenia ascetów, stanowić będą źródło inspiracji dla sztuki sakralnej, wytyczać kierunek jej rozwoju. Sztuka sakralna stanęła przed koniecznością przekazania z jednej strony sformułowanych dogmatycznie prawd wiary, a z drugiej – żywego doświadczenia duchowego świętych, żywego chrześcijaństwa, w którym dogmat i życie stanowią jedno. Treść nauki Kościoła trzeba było przedstawić już nie wąskiemu gronu, lecz całym rzeszom wiernych. Dlatego też Ojcowie Kościoła tej epoki przywiązywali wielką wagę do wychowawczej roli sztuki. W IV wieku, w epoce rozkwitu teologii, wielu znakomych autorów chrześcijańskich w swojej argumentacji odwoływało się do wizerunków jako rzeczywistości bardzo istotnej, której funkcji nie należy bagatelizować⁶. Kościół powszechny w każdym okresie wysoce cenił wizerunki i ich zdolność ukazywania prawdy. Obraz stał się prawdziwym wyznaniem wiary chrześcijańskiej. Ten dogmatyczny charakter stanowił zasadniczą cechę sztuki sakralnej we wszystkich epokach. Już w IV wieku zdarzało się, że Kościół nie tylko nauczał poprzez obraz, lecz także za jego pośrednictwem zwalczał herezje. W tym samym czasie zaczęła pojawiać się również pierwsza opozycja wobec kultu ikon. Jednakże, aż do wieku VIII, przeciwnicy wizerunków nie stanowili licznej grupy, mimo że popierały ich takie autorytety, jak Tertulian czy Klemens Aleksandryjski.

Dyskusje na temat kultu obrazów były jednakże w Bizancjum prowadzone. Ich odbiciem były postanowienia piąto-szóstego Soboru Powszechnego, zwanego Trullańskim, zwołanego przez cesarza Justyniana II w 692 roku.

⁶ Ibidem, s. 50–51.

Sobór ten miał wielkie znaczenie dla dalszego rozwoju ikonografii chrześcijańskiej. Jego uczestnicy odpowiedzieli na trudne pytania, jakie pojawiły się w wyniku wprowadzenia w życie kanonów dwóch poprzednich Soborów Powszechnych, dotyczących monofizytyzmu, orygenizmu i monotelityzmu⁷. Sobór Trullański miał na celu uzdrowienie duchowego i moralnego życia Kościoła i społeczeństwa Imperium Bizantyjskiego.

Największe znaczenie dla rozwoju ikonografii miał kanon 82 Soboru Trullańskiego. Tekst ten umieszczał problem wizerunku religijnego w kontekście chrystologicznym:

Na niektórych ikonach świętych wyobrażany jest, palcem Poprzednika (Chrystusowego) wskazywany, baranek, który stanowi obraz łaski, a przez Zakon objawia nam prawdziwego Baranka, Boga naszego Chrystusa. Czcząc starodawne obrazy i cienie, przekazane Kościołowi jako znamiona, i od prastarych czasów nakreślone znaki prawdy, nade wszystko przenosimy łaskę i prawdę, przyjmując ją jako wypełnienie Zakonu. Dlatego, aby i w sztuce malarstwa oczom wszystkich przedkładane było doskonałe, nakazujemy, aby odtąd wizerunek Baranka, Chrystusa Boga naszego, który gładzi grzechy świata, na ikonach, zamiast starotestamentowego baranka, przedstawiać w postaci ludzkiej, byśmy w ten sposób, rozmyślając nad pokorą Boga Słowa, przypomnieli sobie Jego żywot w ciele, Jego Mękę i zbawczą śmierć i w ten sposób dokonane odkupienie świata⁸.

Pierwsze zdanie kanonu określało ówczesną sytuację. Mówiło o Poprzedniku Chrystusowym (o świętym Janie Chrzcicielu) wyobrażonym w ludzkiej postaci, który palcem wskazuje na Chrystusa, przedstawionego z kolei pod postacią baranka. Prezentujący konkretną postać wizerunek Chrystusa istniał od samego początku i ten właśnie wiarygodny obraz stanowił rzeczywiste świadectwo Jego Wcielenia. Obok tego

⁷ J.N.D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, Warszawa 1988; Ewagriusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, Warszawa 1990; E. Wipszycka, *Kościół w świecie późnego antyku*, Warszawa 1994.

⁸ Cytat za: ks. A. Znosko, *Kanony Kościoła prawosławnego w przekładzie polskim*, t. I, Warszawa 1978, s. 106.

wyobrażenia powstawały obszerne cykle, przedstawiające staro- i nowotestamentowe tematy, a przede wszystkim najdawniejsze święta, w których to cyklach Chrystus występował w ludzkiej postaci. Pod koniec VII wieku istniały jednak jeszcze przedstawienia symboliczne, zastępujące ludzką postać Chrystusa, wynikające z głębokiego przywiązania do biblijnych zapowiedzi, a szczególnie do wizerunku baranka. Należało zatem wskazać wiernym kierunek obrany przez Kościół i temu właśnie służył 82 kanon piąto-szóstego Soboru⁹.

Sobór polecał zastąpić symbole starotestamentowe z pierwszych wieków chrześcijaństwa wyobrażeniami odzwierciedlającymi rzeczywistość, którą te symbole zapowiadają. Symbole zostały zniesione, gdyż istniał obraz właściwy, a symbol powodował utratę przez ten obraz znaczenia, jakie mieć powinien.

Zalecając stosowanie obrazu, przedstawiającego rzeczywistość bez użycia symbolu, kanon 82 sformułował następnie dogmatyczną podstawę tegoż obrazu. Po raz pierwszy na mocy decyzji soborowej został określony związek pomiędzy ikoną a dogmatem wcielenia. To pierwsze wyrażenie chrystologicznej podstawy ikony będzie często używane, rozwijane i uściślane przez obrońców kultu ikon w okresie ikonoklazmu. Kanon 82, a szczególnie jego ostatnia część, wskazuje, na czym polegał symbolizm sztuki sakralnej. Według tego źródła symbolizm winien zawierać nie tylko to, co jest przedstawiane, lecz także to, jak jest przedstawiane. Nauczanie Kościoła wyrażało się zatem zarówno poprzez odwołanie się do wizerunku, jak i przez sposób, w jaki zagadnienie to zostało zaprezentowane.

Z jednej strony Sobór Trullański wymagał tego, by obraz oddawał konkretną postać i całkowicie rezygnował ze znaków niewyobrażających Jezusa Chrystusa w Jego konkretnej ludzkiej postaci, z drugiej kanon 82 po raz pierwszy wyrażał naukę Kościoła dotyczącą ikony. Kanon równocześnie wskazywał na możliwość oddania blasku Bożej chwały za pomocą przedstawień ikonograficznych i określonego symbolu.

Podkreślając znaczenie kanonu 82, należy zauważyć, że określał on kanon ikonograficzny, czyli pewne kryterium wartości liturgicznej

⁹ L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 62.

wizerunku, podobnie jak kanon w dziedzinie słowa wyznacza wartość liturgiczną tekstu. Kanon ikonograficzny pozwala stwierdzić, co jest ikoną, a co nie, ponadto ustala zgodność ikony z Pismem Świętym i określa, na czym ta zgodność polega. Innymi słowy wyznacza autentyczność przekazu objawienia Bożego w rzeczywistości historycznej za pomocą środków, które obecnie nazywa się realizmem symbolicznym i które rzeczywiście odzwierciedlają Królestwo Boże¹⁰.

Ponowna dyskusja na temat kultu obrazów nastąpiła w Bizancjum już w VII wieku. Za sprawą cesarza bizantyjskiego Leona III (717–741) nagle i na szeroką skalę pojawiły się głosy sprzeciwu wobec kultu ikon. W 726 roku cesarz pod wpływem biskupów z Azji Mniejszej, niechętnych oddawaniu czci ikonom, wystąpił przeciwko ich kultowi. Był on przekonany, że na nim spoczywała misja inicjatora przemian w cesarstwie i Kościele. Imperator wierzył, że jego polityka spowoduje rozwój kulturowy mieszkańców Cesarstwa, kraj osiągnie pożądaną jedność, gospodarka zostanie uzdrowiona. Według cesarza Imperium powinno zbliżyć się do regionów azjatyckich i islamu. Temu celowi miało służyć zniesienie kultu ikon.

Według Antona Kartaszowa cesarz zwołał w 726 roku Tajną Radę (tzw. Silenium) i wypowiedział się na niej przeciwko kultowi ikon. Od tego czasu do roku 730 cesarz próbował przekonać do swojej ikonoklastycznej idei patriarchę Konstantynopola Germana (715–730) i papieża Grzegorza II (715–731). German kategorycznie odmówił, oświadczając, że nie będzie tolerował żadnej zmiany w głoszeniu wiary bez Soboru Powszechnego. Z tego powodu patriarcha musiał znosić liczne upokorzenia ze strony cesarza, aż w końcu opuścił tron patriarszy i został wydalony poza teren Cesarstwa. Jego miejsce zajął ikonoklasta, patriarcha Anastazy (730–754)¹¹, co rozpoczęło proces masowego niszczenia ikon.

Pierwszym czynem ikonoklastów, dokonany na rozkaz cesarza, było zniszczenie ikony Chrystusa nad jednym z wejść do cesarskiego pałacu. Wywołało to bunt mieszkańców Konstantynopola, zaś człowiek wysłany w celu zniszczenia ikony został zabity. Morderstwo to cesarz srogo ukarał

¹⁰ Ibidem, s. 67.

¹¹ А.В. Карташев, *Вселенские соборы*, Париж 1963, s. 462.

i rozpoczął prześladowania ortodoksyjnych biskupów. W rezultacie tej polityki liczną grupę chrześcijan poddano torturom i skazano na śmierć. Walka z kultem ikon trwała ponad sto lat. Można ten czas podzielić na dwa okresy. Pierwszy trwał od 730 do 787 roku, czyli do siódmego Soboru Powszechnego, który za panowania cesarzowej Ireny przywrócił kult ikon i sformułował dogmat o oddawaniu im czci¹².

Patriarcha German był zatem pierwszym obrońcą kultu ikon. Drugim, kto wie, czy nie największym, obrońcą ortodoksji był święty Jan z Damaszku. Temu pokornemu mnichowi z klasztoru świętego Sawy Uświęconego udało się, dzięki jego trzem słynnym traktatom w obronie obrazów, zjednoczyć ortodoksyjną opinię w świecie bizantyjskim. Jego pierwszy traktat zaczynał się od potwierdzenia argumentu chrystologicznego: „Przedstawiam Boga Niewidzialnego, nie jako niewidzialnego, lecz o tyle, o ile stał się On dla nas widzialny poprzez swój udział w ciele i krwi”¹³.

Święty Jan z Damaszku podkreślał przede wszystkim zmianę, jaka zaszła pomiędzy Bogiem a światem widzialnym, kiedy On stał się człowiekiem. Z własnej woli Bóg stał się widzialny, przyjmując egzystencję materialną i nadając materii nową funkcję i godność.

Oprócz argumentu chrystologicznego święty Jan akcentował także inne kwestie. Zauważał, że Stary Testament nie był całkowicie ikonoklastyczny i używał obrazów zwłaszcza w kulcie świątynnym, które chrześcijanie mogą interpretować jako praobrazy Chrystusa. Święty Jan demaskował też identyfikację obrazu z jego prototypem, której dokonywali ikonoklaści. Chodzi tu o ikonoklastyczną ideę, że ikona „jest Bogiem”. Według świętego Jana z Damaszku jedynie Syn i Duch Święty są „naturalnymi obrazami” Ojca, a więc są z Nim Współistotni. Inne obrazy Boga są zasadniczo różne od ich modelu, a zatem nie są „bożkami”¹⁴.

Dyskusja o naturze obrazu dała podstawę ważnej definicji kultu ikon, przyjętej przez siódmy Sobór Powszechny w 787 roku. Sobór odbył się

¹² L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 79–80.

¹³ Cytat za: J. Meyendorf, *Teologia bizantyjska*, Warszawa 1984, s. 59–60.

¹⁴ Ibidem, s. 60.

w Nicei (dzielnicy Konstantynopola). Pod jego postanowieniami podpisało się 307 hierarchów Kościoła¹⁵. Podczas tego soboru opracowano podstawy teologii ikony. Sformułowania przyjęte przez zgromadzonych na soborze Ojców opierały się na Piśmie Świętym: ze Starego Testamentu zacytowano Księgę Wyjścia (25, 17–22), w której Bóg nakazywał, aby na przeblągani znajdowały się podobizny cherubinów, i Księgę Liczb (7, 89), w której Bóg mówił do Mojżesza spośród cherubinów. Zacytowano również fragment wizji Ezechiela dotyczący świątyni z cherubinami (Ez 1, 5–25). Z Nowego Testamentu zgromadzeni na soborze Ojcowie przywołali List do Hebrajczyków (9, 1–5), czyli nowotestamentowy tekst o Arce Przymierza. Dalej następowały świadectwa wcześniejszych Ojców Kościoła: świętego Jana Chryzostoma, świętego Bazylego Wielkiego, świętego Grzegorza z Nyssy, świętego Nila Synajskiego oraz inne, wśród których znalazł się 82 kanon Soboru Trullańskiego¹⁶.

Wśród zwolenników kultu ikon zdania były podzielone. Jedni uważali, że winny one być obiektem czci w takim samym stopniu co święte naczynia. Inni sądzili, że mają one takie same znaczenie jak krzyż, w związku z czym powinny być czczone na równi z nim. Sobór przychylił się do drugiego poglądu i stwierdził, że ikona jest różna od boskiego modelu, może być zatem przedmiotem jedynie względnego kultu, nie zaś kultu zastrzeżonego dla Boga¹⁷.

Ojcowie siódmego Soboru Powszechnego uznali ikonoklazm za herezję. Sobór wyraził opinię, że ikonoklazm powtarzał błędy wszystkich poprzednich herezji oraz był sumą wielu herezji i wypaczeń. Ikonoklastów obłożono klątwą, a ich dzieła uległy konfiskacie. Pośrodku bazyliki Hagia Sophia umieszczona została ikona i wszyscy oddali jej cześć. Dogmat kultu ikon formułował oros (dokument podsumowujący) wydany przez sobór¹⁸.

Drugi okres walk z ikonoklazmem przypada na pierwszą połowę IX wieku. Największe ich nasilenie miało miejsce w latach 813–843. Rok 843

¹⁵ L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 101.

¹⁶ Ibidem, s. 102.

¹⁷ J. Meyendorf, *Teologia bizantyjska...*, s. 60.

¹⁸ L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 102–103.

jest datą graniczną. Wówczas to ostatecznie zwyciężyli zwolennicy kultu ikon. Na pamiątkę tego zwycięstwa 11 marca 843 roku ustanowiono święto ortodoksji, które jest obchodzone przez Kościoły wschodnie corocznie w pierwszą niedzielę Wielkiego Postu.

W okresie tym ortodoksyjną naukę o wizerunkach formułowali święty Teodor Studyta (759–826) i patriarcha Konstantynopola święty Nicefor (806–815).

Głównym argumentem ortodoksji przeciwko ikonoklastom była rzeczywistość człowieczeństwa Chrystusa. Od czasów cesarza Justyniana człowieczeństwo Chrystusa wyrażano w kategoriach „natury ludzkiej” przyjętej przez Chrystusa jako całość. Ten pogląd na człowieczeństwo nie wystarczał, by usprawiedliwić obraz Jezusa Chrystusa jako konkretnej, historycznej jednostki ludzkiej. Lęk przed wpadnięciem w nestorianizm (uznawanie w Chrystusie tylko jednej natury – ludzkiej) nie pozwolił wielu teologom bizantyjskim zobaczyć w Chrystusie człowieka. Termin „człowiek”, zakładający istnienie indywidualnej świadomości ludzkiej, oznaczał, jak im się wydawało, odrębną ludzką hipostazę. W swoich pismach święty Teodor przezwycięża tę trudność i wyjaśnia sens oraz potrzebę kultu ikon. Człowieczeństwo dla świętego Teodora istniało tylko w świętych Piotrze i Pawle, czyli w konkretnych istotach ludzkich. Taką istotą był również Jezus Chrystus. Gdyby nie to, doświadczenie świętego Tomasza Apostoła z włożeniem palców do rany Jezusa byłoby niemożliwe. Ikonoklaści twierdzili, że Chrystusa z racji zjednoczenia w Nim boskości i człowieczeństwa nie można opisać, a zatem nie można sporządzać żadnego Jego wizerunku. Zdaniem świętego Teodora Jezus Chrystus niedający się opisać byłby Chrystusem bezcielesnym. Natomiast prorok Izajasz opisywał Go jako mężczyznę, a tylko kształty ciała mogą różnić mężczyznę i kobietę między sobą¹⁹.

Zgodnie z teologią dogmatyczną Kościoła prawosławnego hipostaza jest ostatecznym źródłem zarówno indywidualnej, jak i osobowej egzystencji. W przypadku Jezusa Chrystusa jest ona i boska, i ludzka.

¹⁹ J. Meyendorf, *Teologia bizantyjska...*, s. 62–63.

Dla świętego Teodora obraz może być jedynie obrazem hipostazy, gdyż obraz natury jest nie do pomyślenia. Na ikonach przedstawiających Chrystusa jedynym właściwym napisem jest określenie osobowego Boga, „Tego, który jest”, będące greckim odpowiednikiem świętego tetragramu Jahweh ze Starego Testamentu, nigdy zaś takie bezosobowe określenia, jak np. „boskość”. Zasada ta, która obowiązywała bezwzględnie w klasycznej ikonografii bizantyjskiej, pokazuje, że dla świętego Teodora ikona Chrystusa jest nie tylko obrazem „człowieka Jezusa”, lecz także wcielonego Boga. Człowieczeństwo Chrystusa, które czyni możliwym istnienie ikon, jest „nowym człowieczeństwem”, ponieważ zostało w pełni przywrócone do komunii z Bogiem, nosząc znowu pełny obraz Boga. Fakt ten znajduje odbicie w ikonografii jako formie sztuki. W ten sposób artysta otrzymał funkcję quasi-sakramentalną. Święty Teodor porównywał artystę chrześcijańskiego do samego Boga czyniącego człowieka na swój obraz, pokazał, że ikonografia jest działaniem boskim. Na początku Bóg stworzył człowieka na swój własny obraz. Pisząc ikonę, ikonograf również czyni „obraz Boga”, ponieważ tym właśnie jest przemienione człowieczeństwo Jezusa²⁰.

Natomiast święty Nicefor był całkowicie przeciwny pogładowi mającemu źródło w nauce Orygenesesa, głoszącemu, że przemienienie (przebóstwienie) człowieczeństwa oznacza dematerializację i wchłonięcie go przez czysto intelektualny modus istnienia. Święty Nicefor kładzie nieustannie nacisk na ewangeliczne świadectwo, zgodnie z którym Jezus doświadczał zmęczenia, głodu i pragnienia jak każdy człowiek. Według świętego Nicefora Chrystus musiał przyjąć dokładnie wszystkie, bez wyjątku, aspekty ludzkiej egzystencji. Wcielając się, Chrystus przyjął nie abstrakcyjne, idealne, lecz konkretne człowieczeństwo, aby je zbawić. Ta pełnia człowieczeństwa spowodowała możliwość opisywania Chrystusa. Gdyby Chrystus był nieopisywalny, to również Jego Matkę, z którą podzielał On tę samą ludzką naturę, trzeba by uznać za niedającą się opisać (przedstawić w sposób widzialny)²¹.

²⁰ Ibidem, s. 63–64.

²¹ Ibidem, s. 65.

Przytoczone myśli obrońców ikon stały się podstawą do ostatecznego zwycięstwa zwolenników kultu obrazów. Te same myśli i argumenty stanowią podstawę znaczenia, treści i kultu ikon²².

Ontologiczną zasadę ikony Leonid Uspienski wiązał z doświadczeniem ascetycznym chrześcijańskiego wschodu. To doświadczenie i jego rezultat, opisane przez ascetów, wyraża i przekazuje ikona. Za pomocą kolorów, form i linii, realizmu symbolicznego, jedyne w swoim rodzaju malarzskiego języka, ikona objawia świat duchowy człowieka będącego świętą Boga. Wewnętrzny porządek i spokój był ukazany w ikonie przez harmonię zewnętrzną. Całe ciało świętego, wszystkie szczegóły, nawet włosy i zmarszczki, szaty, a także to, co go otacza – wszystko jest zjednoczone, doprowadzone do najdoskonalszej zgodności. Oto widoczny wyraz zwycięstwa nad wewnętrznym chaosem i podziałem człowieka, a przez człowieka – zwycięstwa nad chaosem i podziałem ludzkości i świata²³.

Wszelkie szczegóły, a przede wszystkim widoczne na ikonach narządy zmysłów: oczy pozbawione blasku, uszy o dziwnym częstokroć kształcie, przedstawiono w sposób niezwykle, niezgodny z naturą, ponieważ takie, jakie są w naturze, byłyby na ikonach pozbawione wszelkiego znaczenia i niczemu by nie służyły. Ich rola w ikonie nie polega jednak na przybliżaniu odbiorcy dzieła do tego, co można obserwować w naturze, lecz na ukazaniu, że oto ma przed sobą ciało, które postrzega to, co wymyka się normalnej

²² Na temat kultu i teologii ikony istnieje obszerna bibliografia. Tutaj podaję tylko wybrane pozycje w języku polskim: S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, Bydgoszcz 2002; B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990; B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000; P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999; P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Białystok 1997; J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, Bydgoszcz 1999; *Ikona. Symbol i wyobrażenie*, red. E. Bogusz, Warszawa 1984; I. Jazykowa, *Świat ikony*, Kraków 2009; G. Krug, *Myśli o ikonie*, Białystok 1991; T.D. Łukaszyk, *Obraz święty – ikona w życiu, wierze i teologii Kościoła*, Częstochowa 1993; R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994; W. Mole, *Sztuka Słowian południowych*, Wrocław 1962; W. Sołouchin, *Spotkania z ikonami*, Kraków 1975; E. Trubeckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, Białystok 1998.

²³ L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 145. Oryginalne spojrzenie na temat znaczenia kolorów w duchowości prawosławia prezentują: A.W. Mikołajczak, R. Dymczyk, *Athos. Wzrok Świętej Góry*, Poznań 2022, s. 121–156.

percepcji człowieka, a więc oprócz świata fizycznego widzi także świat duchowy. Ten nienaturalistyczny sposób przedstawiania w ikonie narządów zmysłów oznacza nieczułość i brak reakcji na przejawy świata materialnego, brak emocji, całkowite odcięcie od wszelkiej ekscytacji, a zatem pełne nastawienie na świat duchowy, osiągalny w stanie świętości. Wszystko tu podporządkowuje się ogólnej harmonii, z której emanuje wewnętrzny spokój i ład, gdyż w Królestwie Bożym nie ma nieporządku²⁴.

Cel ikony nie polegał zatem na wywołaniu naturalnych ludzkich uczuć. Ikona nie ma być sentymentalna. Ma ona za cel kierować ku przeobstwieńniu wszystkie ludzkie uczucia, a także ludzką inteligencję i wszystkie inne aspekty ludzkiej natury, oczyszczając je z egzaltacji, która może być szkodliwa. Podobnie jak przeobstwieńnie, które wyraża, ikona nie wyklucza nic z tego, co ludzkie. Ikona świętego przedstawia jego ziemską działalność, z której wyrosła aktywność duchowa, niezależnie od tego, czy będzie to funkcja kościelna, mnisza, biskupia czy świecka. Podobnie jak w Ewangelii, cały ten bagaż działań, myśli, wykształcenia, ludzkich uczuć ukazany jest w kontekście więzi świętego ze światem boskim, toteż więź ta wszystko oczyszcza, a to, co nie może być oczyszczone – unicestwia.

Barwy ikony oddają kolorystykę ciała ludzkiego, ale nie jego naturalną karnację, gdyż byłoby to niezgodne z sensem ikony. Chodzi w niej przecież o coś zupełnie innego, o coś zdecydowanie więcej niż oddanie piękna ludzkiego ciała. Tutaj pięknem jest czystość duchowa, piękno wewnętrzne wynikające z łączności dwóch elementów: ziemskiego i niebiańskiego, piękno, którego źródłem jest Święty Duch i podobieństwo człowieka do Boga. Za pomocą swojego specyficznego języka ikona wyraża oddziaływanie Bożej łaski. Racja jej bytu i jej wartość nie wynikają więc z piękna przedmiotu, lecz z piękna tego, co ona przedstawia: jest obrazem podobieństwa Bożego.

W tym kontekście uważa się, że rozjaśniające światło ikony nie jest naturalną jasnością twarzy, oddaną za pomocą barwy, lecz chodzi tutaj o łaskę Bożą, światłość oczyszczonego, bezgrzesznego ciała. Jasność uświęconego

²⁴ L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 145–146.

ciała powinna być rozumiana jako zjawisko fizyczne i duchowe zarazem, jako objawienie ciała przyszlých wieków.

Podobną rolę na ikonach odgrywają szaty przedstawianych postaci. Ubiór jest prezentowany tak, aby nie okrywać chwały osoby świętej. Przeciwnie, podkreśla on dzieło człowieka i w pewnym sensie staje się wizerunkiem jego „szaty duchowej”. Efekt doświadczeń duchowych ukazany jest w surowości form często geometrycznych, w surowości światła i linii fałd na szacie. Szaty tracą swój naturalny wygląd, ulegając harmonii, ładowi wewnętrznemu przedstawionemu na ikonie. Warto w tym kontekście pamiętać również o tym, że zgodnie ze świadectwem ewangelicznym dotknięcie szat Chrystusa przynosiło uzdrowienie wierzącym²⁵.

Przedstawiony na ikonie wewnętrzny ład człowieka znajduje naturalne odbicie w jego postawie i ruchach. Święci nie gestykują, trwają w modlitwie, i każdy ich gest czy układ ciała przybiera charakter sakramentalny. Zwykle święci, wyobrażani na ikonach, są zwrócenii ku obserwatorowi twarzą lub w trzech czwartych twarzy. Cecha ta charakteryzuje sztukę chrześcijańską od początku jej narodzin. Święty na ikonie jest obecny tutaj, a nie gdzieś daleko, w odległej przestrzeni. Wierni, kierując doń modlitwę, muszą stanąć z nim twarzą w twarz. Z tego względu nigdzie nie spotyka się świętych przedstawionych profilem, poza bardzo rozbudowanymi kompozycjami ikonograficznymi, w których święci zwrócenii są ku punktowi środkowemu przedstawień.

Ikonografia odzwierciedla ideę jedności całego świata stworzonego: ziemskiego i niebiańskiego. Szczególnie podkreślają to ikony, które przedstawiają sens świętego wizerunku we wszechświecie. Łączność w Bogu wszelkiego stworzenia, od aniołów począwszy, a skończywszy na bytach niższego rzędu, to wszechświat odnowiony, wszechświat wieków przyszlých, który w ikonie stanowi opozycję wobec nieładu panującego w świecie po upadku pierwszych ludzi. Na nowo ustanowione harmonia i pokój obejmujące cały świat – oto główna myśl panująca w ortodoksyjnej sztuce sakralnej. Na ikonach właśnie można dostrzec, jak cały świat, wszystko, co otacza świętego, zmienia swój wygląd. Świat wokół człowieka staje się obrazem odnowionego

²⁵ Ibidem, s. 149–150.

i przemienionego świata przyszłych wieków. Fakt ten dotyczy wszystkiego: ludzi, krajobrazów, zwierząt. Z tego powodu zwierzęta są na ikonach przedstawione w sposób niezwykły: zachowując rysy swojego gatunku, tracą jednocześnie swój normalny wygląd. Ikonografowie czynią w ten sposób aluzję do rajskiej tajemnicy, teraz jeszcze nieosiągalnej dla ludzi²⁶.

Świat na ikonie w niczym zatem nie przypomina codziennej banalności. Boże światło przenika każdą postać, każde stworzenie, każdą rzecz i dlatego wszystkie elementy przedstawione na ikonie nie są oświetlone z jakiegokolwiek strony jednym źródłem światła. Nie rzucają cienia, ponieważ nie ma go w Królestwie Bożym, gdzie wszystko jest skąpane w świetle. W języku ikonograficznym światłem nazywa się właściwe tło ikony. Podobnie jak symbolizm pierwszych wieków był jednym językiem dla całej wspólnoty Kościoła, tak ikona stanowi język wspólny dla Kościoła jako całości, gdyż wyraża ortodoksyjną naukę, doświadczenie ascetyczne i liturgiczne. Ikona, święty wizerunek, zawsze wyobrażała objawienie Kościoła, niosąc je w widzialnej formie wierzącym, stawiając je przed oczami wspólnoty jako odpowiedź na jej pytania, jako naukę i wskazówkę, jako zadanie do wypełnienia, zapowiedź i początek Królestwa Bożego. W wizerunkach człowiek otrzymuje objawienie i odpowiada na nie na miarę swego w nim uczestnictwa. Inaczej mówiąc, ikona jest widzialnym świadectwem zarówno Bożego zniżenia się ku człowiekowi, jak i porywu, który wznosi człowieka ku Bogu. O ile słowa i śpiewy liturgiczne uświęcają ludzką duszę za pomocą słuchu, o tyle wizerunek uświęca ją poprzez wzrok, pierwszy (według Ojców Kościoła) spośród zmysłów²⁷.

Kobiety od początku istnienia Kościoła brały aktywny udział w jego życiu. Były – na równi z mężczyznami – uczennicami w gminach lokalnych, uczestniczyły w wędrówkach uczniów Chrystusa głoszących jego naukę. Świadczą o tym apokryfy i pisma starochrześcijańskich pisarzy. Wyjątkową rolę odgrywała święta Tekla, uczennica apostoła Pawła, na Wschodzie czczona jako święta i równa apostołom, pierwsza męczennica, na Zachodzie święta dziewica i męczennica. Podczas gdy wczesne źródła opisują jej

²⁶ Ibidem, s. 152.

²⁷ Ibidem, s. 155.

działalność misyjno-apostolską, tytuł apostoła nadają jej źródła późniejsze. Inną formą uznania apostolskiej misji kobiet jest czczenie świętej Niny jako pierwszej apostołki i nauczycielki Gruzji. Autorytet nauczycielski przypisywały kobietom zwłaszcza grupy gnostyckie i montanistyczne. W grupach heterodoksyjnych bardziej podkreślano wykształcenie kobiet. Rzadziej zdarza się to wśród pisarzy ortodoksyjnych, choć znanych jest wiele uczennic i współpracownic Ojców Kościoła: uczennica Justyna, Charito, Tatiana, której Orygenes poświęca jedno ze swych pism, Marcella, z którą łączyły go więzi duchowe, Olimpia i Peutadia, współpracujące ze świętym Janem Chryzostomem, Paula i Eustochium, należące do otoczenia błogosławionego Hieronima (Hieronim 55 swoich listów kieruje do 19 kobiet), Gorgonia, siostra świętego Grzegorza z Nazjanzu i Makryna, siostra świętego Bazylego Wielkiego i świętego Grzegorza z Nyssy, Melania Starsza, wspierająca Rufina z Akwilei²⁸.

W Nowym Testamencie Apostoł Paweł pisze o wdowach spełniających określone zadania w gminie (1 Tm 5, 3–16) i o prorokiniach (1 Kor 11, 5–6; 14, 33–36) oraz przekazuje pozdrowienia diakonisie Febie z Kościoła w Kenchrach w Północnej Achai (Rz 16, 1–2). Z późniejszych zachowanych dokumentów wynika, że szczególną rolę w Kościele odgrywały wdowy, chociaż Klemens Aleksandryjski podaje, że słowo Boże docierało do poznających chrześcijaństwo głównie przez diakonisy. Pochodzące z syryjskiego kręgu kulturowego „Konstytucje Apostolskie” nazywają diakonisy obrazem Ducha Świętego i mówią o ich określonych funkcjach liturgicznych przy chorych kobietach i przy chrzcie kobiet. Pochodzący z tego samego regionu „Testamentum Domini nostri Jesu Christi” (koniec V wieku) wspomina, że diakonisy trwają przy bramach domu Bożego, zanoszą komunię chorym kobietom, służą radą biskupowi i prezbiterom, mają również pierwszeństwo wśród kobiet. Prawo Kościoła bizantyjskiego i prawo cesarskie uważało diakonisy za członkinie stanu duchownego. Szósta nowela Justyniana podaje, że należą one do stanu duchownego oraz wymienia zasady, według których należy wyświęcać na biskupów, kapłanów i diakonów mężczyzn

²⁸ E. Adamiak, *Kobieta w Kościołach i wspólnotach chrześcijańskich. Próba syntezy teologicznej*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2001, 11, s. 91–92.

oraz kobiety. Trzecia nowela wpisuje diakonisy do stanu duchownego i mówi, że przy katedrze Hagia Sophia było stu diakonów i czterdzieści diakonis. Teksty liturgiczne wymieniają kilka kanonizowanych diakonis: Febę, Sosannę Palestyńską, Poplię Antiocheńską i wspomnianą już Olimpię Konstantynopolitańską, uważając Febę za wzór diakonisy. W V i VI wieku na Zachodzie spotykamy się z zakazem święcenia diakonis, wydanym przez I synod w Orange w 441 roku (kanon 26) i synod w Epaon w 571 roku (kanon 21). Na Zachodzie znamy imiona diakonis sprzed V wieku (Medarda, Helena córka Remigiusza i święta Radegunda, żona króla Franków Klotara I) i z czasów późniejszych (historia zachowała pamięć o 37 znanych z imienia diakonisach). Z IV wieku zachowało się wiele świadectw z całego Kościoła, traktujących o święceniu diakonis, najczęściej przełożonych klasztorów (przykładowo święta Olimpia była przełożoną klasztoru niedaleko katedry Hagia Sophia w Konstantynopolu). Od końca VII wieku na Wschodzie diakonisami często zostawały żony kapłanów z chwilą wyboru ich mężów na biskupów, zgodnie z 48 kanonem Soboru in Trullo. Do końca XI wieku święcenia diakonisy miały także przełożone dużych monasterów²⁹.

Zaangażowanie kobiet w życie pierwotnego Kościoła nie dziwi, wypływa ono bowiem z roli kobiety w chrześcijaństwie, opisywanej przez P. Evdokimova. Według prawosławnego teologa kobieta jest „instrumentem duchowej receptywności w ludzkiej naturze”. To kobieta otrzymała obietnicę zbawienia. Kobieta otrzymuje Zwiastowanie, kobietom jako pierwszym objawia się Zmartwychwstały Chrystus. To kobieta „ozdobiona słońcem” reprezentuje Kościół i Niebieskie Miasto w Księdze Apokalipsy. Wcielenie dokonało się w ciele kobiety, ona dała temu wydarzeniu ciało i krew. Również w scenie Zwiastowania kobieta reprezentuje całą ludzkość, która ukazuje tu swoją receptywną i kobiecą twarz. Tak również powinniśmy patrzeć na ikony Matki Bożej z dzieciątkiem. Przedstawiają one tajemnicę Wcielenia, spotkanie ludzkości reprezentowanej przez kobietę, matkę

²⁹ H. Paprocki, *Diakonisy (historia i współczesność)*, „Elpis” 2002, 4, s. 262–263. Por. E. Adamiak, *Kobieta w Kościołach...*, s. 93.

z Bogiem³⁰. Warto tu dodać, że obraz kobiety i jej rola w historii zbawienia, przedstawione przez Paula Evdokimova, stoją w pewnej sprzeczności z obrazem kobiety kreowanym przez niektórych Ojców Kościoła w pierwszych wiekach chrześcijaństwa oraz przez średniowiecznych myślicieli. W pismach Ojców Kościoła istnieje jednak płaszczyzna, na której kobiety i mężczyźni są sobie równi – jest nią powołanie do świętości³¹.

W Bizancjum kobiety odgrywały ważną rolę w życiu religijnym imperium. Steven Runciman zwracał uwagę na niezwykle ważne w pierwszych wiekach chrześcijaństwa zagadnienie wpływu doktryny ściśle religijnej na struktury społeczne, zwłaszcza na struktury władzy. Zwyczajni ludzie w Bizancjum wierzyli, że ich cesarstwo jest świętym cesarstwem Boga na ziemi, ze świętym cesarzem jako przedstawicielem Boga wobec ludzi i przedstawicielem ludzi wobec Boga³². Stąd wypływało zaangażowanie w sprawy cesarstwa w ogóle, a w szczególności w sprawy religijne. Zaangażowanie to dotyczyło także kobiet z elit, w tym należących do rodziny cesarskiej. Kobiety domu cesarskiego posiadały przede wszystkim szersze możliwości w zakresie ingerowania w życie Kościoła niż kobiety z niższych sfer. Pozwalało im na to wykształcenie, dzięki któremu zaznajamiały się z Pismem Świętym i pismami teologicznymi, a także korespondowały ze współczesnymi im autorytetami myśli chrześcijańskiej. Mogły też pośrednio wpływać na politykę religijną w państwie poprzez swoich małżonków lub męskich krewnych na cesarskim tronie. Wykształcenie oraz władza pozwalały im niejednokrotnie na wspieranie stron w sporach teologicznych lub łagodzenie konfliktów wewnątrz Kościoła. Posiadany majątek

³⁰ P. Evdokimov, *Sakrament miłości. Tajemnica małżeństwa w świetle tradycji prawosławnej*, Białystok 2007, s. 35–39; J. Kupczak OP, *Teologiczna semantyka płci*, Kraków 2013, s. 136.

³¹ Zob. E. Adamiak, *Kobieta w Kościołach...*, s. 96–101. Na temat roli kobiet w chrześcijaństwie pierwszych wieków zob.: C. Mazzucco, *Kobieta a chrześcijaństwo w pierwszych trzech wiekach*, „*Salvatoris Matter*” 2009, 11/2, s. 11–40; A. Baron, *Kobieta w świadectwach Kościoła starożytnego*, w: *Kobieta w Kościele. Materiały z sesji ekumenicznej zorganizowanej przez Międzywydziałowy Instytut Ekumenii i Dialogu Uniwersytetu Papieskiego im. Jana Pawła II w Krakowie oraz Oddział Krakowski Polskiej Rady Ekumenicznej, 18 listopada 2008 roku*, red. Ł. Kamykowski, Z.J. Kijas, A.A. Napiórkowski, Kraków 2011, s. 9–53.

³² S. Runciman, *Teokracja bizantyjska*, Warszawa 1982, s. 26, 158.

natomiast umożliwiały im różnego rodzaju fundacje na rzecz Kościoła, które pojawiają się w źródłach dość licznie. Między innymi poprzez działalność fundacyjną niektóre cesarzowe przyczyniły się do rozwoju kultu świętych i relikwii, ale także okazywały wsparcie stronom w sporach wewnątrz Kościoła, czego przykładem są cesarzowe Irena i Teodora, obrończynie kultu ikon. Większość z cesarzowych angażowała się również w spory natury teologicznej. Niektóre, jak Pulcheria, Eudoksja czy Irena, wspierały główny nurt chrześcijaństwa. Były jednak również takie, które stały po stronie wchodzących z nim w spory. Eudokia zdecydowanie stanęła po stronie monofizytów, wobec których sympatie przejawiała także Teodora. Wpływały tym samym na sytuację wewnątrz Kościoła, a nawet doprowadzały do przełomowych postanowień soborowych, aktualnych do dziś, na przykład tych wypracowanych na Soborach Powszechnych w Chalcedonie w 451 roku czy w Nicei w 787 roku³³.

W ostatnich latach bardzo popularne stały się badania dotyczące roli kobiet w życiu politycznym, społecznym czy gospodarczym. Na przykład Instytut Studiów Kobietych z Białegostoku prowadzi badania: „m.in. na temat kierunków badań historii kobiet w Polsce i ich miejsca w badaniach światowych; historii aktywności publicznej Polek w odniesieniu do innych krajów Europy i świata; wizerunku kobiet prezentowanym w opinii publicznej i mediach, zwłaszcza prasie od końca XIX w.; miejsca kobiet w dziejach, m.in.: polskiej kultury, nauki, edukacji, gospodarki, polityki, zwłaszcza w odniesieniu do XIX w. i okresu po 1945 r.”³⁴. Na Uniwersytecie w Białymstoku prowadzone są również badania nad historią kobiet w późnej starożytności i Bizancjum³⁵. Jak pisał Rafał Kosiński, „w badaniach

³³ Na temat religijności i zaangażowania w sprawy religijne cesarzowych bizantyjskich zob. M.B. Leszka, M.J. Leszka, *Bazylika. Świat bizantyjskich cesarzowych IV–XV wiek*, Łódź 2017, s. 88 i nast.

³⁴ Ośrodek Badań Historii Kobiet, <http://www.isk.bialystok.pl/obhk/index.html> (dostęp: 16.06.2022). Na temat działalności Instytutu Studiów Kobietych i Ośrodka Badań Historii Kobiet w Białymstoku zob. J. Chwastyk-Kowalczyk, U. Sokołowska, *Ośrodek Badań Historii Kobiet w Białymstoku jako centrum badań nad dziejami kobiet*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2020, 3, s. 191–196.

³⁵ R. Kosiński, *Kilka uwag o specyfice badań nad historią kobiet w późnej starożytności i Bizancjum*, „Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobietych” 2020, 2, s. 9–25.

nad historią kobiet jedynie znikomy procent stanowią prace poświęcone epokom przednowożytnym, średniowieczu – zachodniemu czy też bizantyńskiemu – oraz starożytności³⁶. Największym problemem w badaniach nad dziejami kobiet w epokach przednowożytnych jest charakter źródeł, których autorkami w niewielkim jedynie zakresie były kobiety, w dodatku przede wszystkim kobiety wywodzące się z elit. To powoduje, że badacze skupiają się głównie na cesarzowych, kobietach z rodzin cesarskich i tych związanych z dworem³⁷. Zdarzają się jednak odstępstwa od tej reguły, czego przykładem jest monografia autorstwa Zofii A. Brzozowskiej przedstawiająca obraz życia kobiet na Bliskim Wschodzie w wiekach IV–VIII na podstawie chrześcijańskich źródeł bizantyjsko-słowiańskich, głównie staroruskich, z XI–XVI wieku³⁸.

Badania nad historią kobiet dotyczą też okresu nowożytności, czyli wieków XVI–XVIII. Badacze tego okresu pochyłają się nad takimi zagadnieniami, jak: kobiety w rodzinie i poza nią, ich edukacja i wiedza, praca w miastach i na wsi oraz konflikty z prawem, udział kobiet w polityce, kulturze i religii. W tym ostatnim przypadku chodzi głównie o różne rodzaje patronatu³⁹. Odnosząc się do stanu badań nad dziejami kobiet, Cezary Kukło napisał:

Badania prowadzone w wielu krajach świata nad miejscem kobiet w historii, feminizmem i *gender* mają obecnie szeroki zasięg i charakteryzują

³⁶ Ibidem, s. 11.

³⁷ Oprócz wspomnianej pracy M.B. i M.J. Leszków w Polsce ukazały się też takie prace, jak: M. Dąbrowska, *Łacinniczki nad Bosforem: małżeństwa bizantyjsko-łacińskie w cesarskiej rodzinie Paleologów (XIII–XV w.)*, Łódź 1996; K. Twardowska, *Cesarzowe bizantyjskie 2 poł. V w. Kobiety a władza*, Kraków 2006. R. Kosiński podaje również bogatą literaturę w języku angielskim. R. Kosiński, *Kilka uwag o specyfice badań...*, s. 14, przyp. 13.

³⁸ Z.A. Brzozowska, *Chadidża i jej czarnookie siostry. Obraz kobiet bliskowschodnich z epoki narodzin islamu w średniowiecznej literaturze kręgu bizantyjsko-słowiańskiego*, Łódź 2021.

³⁹ Na temat badań nad historią kobiet w okresie nowożytnym zob.: C. Kukło, *Badania nad historią kobiet w Polsce w XVI–XVIII wieku w latach 2011–2020. Niezmienna atrakcyjność, ale czy nowe pytania?*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2020, 107, s. 13–57. Autor artykułu podaje również obszerny przegląd literatury.

się już wręcz lawinowym przyrostem literatury, który praktycznie uniemożliwia pojedynczemu badaczowi dokładniejszą orientację w stanie badań w poszczególnych krajach lub w grupie państw⁴⁰.

Celem niniejszej książki – biorąc pod uwagę zaprezentowany wyżej krótki rys dziejów badań kobiecych – nie jest zwykle zaprezentowanie ikon, których centralnymi postaciami są kobiety znane z historii chrześcijaństwa wschodniego. Chodzi tu przede wszystkim o pokazanie związku ikonografii kobiet z literaturą religijną, literaturą ludową czy tekstami liturgicznymi. Ikony i freski w cerkwi pełnią określoną funkcję w planie ikonograficznym świątyni. Nie przedstawiają one jedynie danych postaci czy scen z historii biblijnej, ale ukazują prawdy wiary chrześcijańskiej. Postaci reprezentowane na ikonach przekraczają swoją ziemską, doczesną egzystencję, żyjąc już w innej, zmienionej rzeczywistości. Ikony z postaciami kobiecymi pokazują nam również miejsce kobiet w historii zbawienia, czego przykładem są nie tylko ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem, ale też Niewiast Miro Niosących, będące jednym z elementów ikonografii Zmartwychwstania Chrystusa, czy ikony świętych kobiet, głównie męczennic, których żywot ma być przykładem niezachwianej wiary dla chrześcijan wszystkich pokoleń. Książka ma za zadanie poszerzyć obszar badawczy dotyczący roli kobiet w dziejach chrześcijaństwa.

Książka składa się z pięciu autonomicznych rozdziałów. Każdy z nich stanowi odrębną, zamkniętą całość. Pierwszy rozdział jest omówieniem teologicznej analizy płci – poszukiwania archetypu kobiecości i męskości w myśli prawosławnego teologa P. Evdokimova. Archetypy mają swoje odniesienia do ikonografii, przede wszystkim do ikony Deesis, ale też do koncepcji i ikonografii Sofii – Mądrości Bożej, bowiem rozważania P. Evdokimova są osadzone w chrystologii. Koncepcje sofiologiczne rozwijali w swoich pracach wybitni prawosławni teologowie Paweł Florenski i Sergiusz Bułgakow.

Rozdział drugi jest poświęcony wizerunkom Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Omówiono w nim historyczny rozwój tego rodzaju wizerunków

⁴⁰ Ibidem, s. 15.

i przedstawiono wybrane ikony Matki Boskiej. Wśród nich szczególne miejsce zajmuje Włodzimierska Ikona Matki Bożej, ma ona bowiem znaczenie nie tylko religijne, ale również polityczne i kulturowe.

Rozdział trzeci dotyczy ikon życia małżeńskiego, zwłaszcza ikony świętych Piotra i Febronii Muromskich. Cała ikonografia tej pary odzwierciedla myśl źródła literackiego, XVI-wiecznej, hagiograficznej opowieści o życiu świętych „Повесть о Петрее и Февронии Муромских”. To święta Febronja była tu osobą dynamiczną, wybraną przez Boga, ona czyni cuda i kieruje biegiem wydarzeń opisanych w źródle i przedstawionych na polach ikon obrazujących życie świętej pary.

W rozdziale czwartym opisano ikonografię Niewiast Miro Niosących. Dokonano w nim analizy różnic opowieści ewangelicznych dotyczących przybycia kobiet do grobu Jezusa Chrystusa. Ponadto ważnym elementem rozdziału jest omówienie miejsca ikon Niewiast Miro Niosących w cyklach pasyjnych i paschalnych stanowiących ważną część programów ikonograficznych świątyń ruskich i bałkańskich.

Rozdział piąty zawiera analizę ikonografii wybranych postaci świętych kobiet. Są to święta Paraskiewa, której kult rozwinął się w sposób szczególnie na wschodnich ziemiach Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego już w XV wieku, oraz święta Katarzyna Aleksandryjska i święta Tekla Męczennica, których ikonografia i życie pokazują ważne miejsce kobiet w dziejach chrześcijaństwa oraz są przykładem dla chrześcijan niezależnie od miejsca, czasu i – o czym nie można zapominać – płci.

Rozdział 1. Archetyp kobiecości

Archetyp oznacza pierwowzór, wzorzec postaci, zdarzenia, motywu, symbolu lub schematu. Przyjmuje się, że jako pierwszy pojęcia archetypu użył pisarz, teolog i filozof żydowski Filon z Aleksandrii¹ w traktacie „O stworzeniu świata”:

Mojżesz oznajmia, że po wszystkich innych rzeczach stworzył Bóg na końcu człowieka na obraz i podobieństwo Boga, i to powiedzenie jest słuszne, gdyż rzeczywiście żadna istota stworzona na ziemi nie jest bardziej podobna do Boga niż człowiek. Ale niech nikt nie wyobraża sobie, że to podobieństwo polega na kształtach ciała, ponieważ ani Bóg nie ma ludzkiej postaci, ani ciało ludzkie nie jest podobne do Boga. To podobieństwo rozciąga się tylko na umysł, który jest przewodnikiem jego duszy. Według jedynego, a kierującego wszechświatem Logosu jak według prawzoru [*archetypos* – dop. P.Ch.] odmodelował Bóg ducha w każdym poszczególnym człowieku [...]².

Również święty Ireneusz z Lyonu, teolog i męczennik chrześcijański z II wieku n.e., w dziele „Przeciw herezjom” używa sformułowania „archetyp” na określenie Adama jako prawzoru drugiego Adama (Chrystusa), natomiast pierwsza Ewa była zapowiedzią drugiej, to znaczy Błogosławionej Dziewicy Marii³. Według świętego Ireneusza Jezus

¹ K. Pajor, *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004, s. 106.

² Filon Aleksandryjski, *Pisma*, Warszawa 1986, s. 50–51.

³ B. Kochaniewicz, *Antyteza Ewa–Maryja w Adversus haereses św. Ireneusza z Lyonu. Perspektywa apologetyczna*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, 23, s. 98.

Chrystus odgrywa kluczową rolę w dziele odnowienia stworzenia. Odnowienie to dla świętego Ireneusza posiada wymiar soteriologiczny, jest odbudową planu zbawienia człowieka, który był założony na początku i został przerwany przez upadek Adama. Bóg, tworząc człowieka, stworzył go, aby ten wzrastał i doskonalił się w Nim. Jednak Adam nie podołał temu zadaniu. Proces doskonalenia się człowieka został przerwany. Stwórca mimo to nie porzucił swojego dzieła, nie zostawił człowieka na pastwę własnej rozpacz i beznadziejności, lecz dał obietnicę pojednania. Poprzez upadek pierwszego człowieka została naruszona wspólnota człowieka z Bogiem, zatraceniu uległa pierwsza jedność. Chrystus przychodzi po to, aby odbudować tę jedność i pojednać człowieka z Bogiem. W Chryście dokonuje się zjednoczenie świata niebieskiego i ziemskiego, zjednoczenie człowieka z Bogiem. Stwórca odnawia swoje dzieło, aby je odtworzyć i przeorganizować we wcielonym Synu, który jest w ten sposób dla nas nowym Adamem⁴.

Również Sergiusz Bułgakow, mówiąc o Boskim archetypie, stwierdza, że prawdziwe, oryginalne człowieczeństwo zostało przywrócone przez wcielenie Boga-Słowa, aby odnowić obraz zniszczony przez żądze. Chrystus, jedyny bezgrzeszny, Nowy Adam, przywrócił w swoim człowieczeństwie prawdziwy obraz ludzki, który jest autentycznym obrazem Bożym. Jezus Chrystus prawdziwie zjawił się jako człowiek i w Nim objawił się prawdziwy człowiek, Nowy Adam. Miał rzeczywisty obraz człowieka, który jest obrazem Bożym, żywą, nie ręką uczynioną ikoną Bóstwa. Na tym, według Bułgakowa, polega znaczenie Wcielenia dla kultu ikon. Podstawa tworzenia ikon i ich kultu – stwierdza Bułgakow – nie zawiera się w tym, że Bóg przyjął ludzkie ciało w jego naturalnej opisywalności. Bóg przyjął to ciało, zdjawszy z niego powłokę grzechu i przez to ukazał jego autentyczny obraz w jego prawdziwym człowieczeństwie⁵.

Jak stwierdził Paul Evdokimov, gdy mówimy o archetypach, „psychologiczne koncepcje Junga mogą się okazać niezwykle pomocne i pobudzić

⁴ A. Kuźma, *Św. Ireneusz z Lyonu i jego argumentacja przeciw gnostykom*, „Elpis” 2015, 17, s. 149.

⁵ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony...*, s. 54.

myśl teologiczną do uważnego przebadania niektórych zagadnień”⁶. Słynny teolog uważał zatem, że koncepcje Junga można uwzględnić z korzyścią dla rozwoju myśli teologicznej. Jest to niezwykle ważne, bowiem – jak zauważył Krzysztof Leśniewski – współcześnie psychologiczne koncepcje Carla Gustava Junga są wykorzystywane do naukowego uzasadniania, że złe duchy można rozumieć jedynie jako archetypy i symbole, które nie istnieją w rzeczywistości empirycznej. Sprzyja temu coraz większa popularność przebywania w świecie wirtualnym, w którym wszystko jest możliwe i w którym za nic nie ponosi się odpowiedzialności⁷. Tymczasem prawosławie naucza o realnym istnieniu zarówno dobra, jak i zła. Oczywiście, na przykład święty Bazyli Wielki nauczał, że zło jest brakiem dobra, a Pseudo-Dionizy Areopagita twierdził, że „zło jako zło nie wytwarza żadnej substancji, ani niczego nie rodzi, lecz tylko niszczy i rujnuje, na ile to możliwe podstawę bytów”⁸. Podobnym tropem idzie wielki chrześcijański filozof Nikołaj Bierdiajew, który zauważa, że „jeśli wszelki byt ma za swe źródło Bóstwo i jeśli autentyczny byt w Bóstwie się znajduje, to zło nie może być zakorzenione w bycie, to zło nie może być myślane jako byt [...]. Jeśli zło nie jest bytem, to nie znaczy, że zła nie ma”⁹.

Według P. Evdokimova dociekania Junga obejmują kwestie duchowe, a jego nauka o tym, co święte, zawiera również elementy teologii¹⁰. Rzeczywiście spór Junga z Martinem Buberem ujawnił wiele myśli i koncepcji Junga, które mają charakter wywodu teologicznego, chociaż sam

⁶ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991, s. 213.

⁷ K. Leśniewski, *W poszukiwaniu nowych dróg ku jedności chrześcijan*, „Roczniki Teologii Ekumenicznej” 2010, 2(57), s. 38.

⁸ Św. Bazyli Wielki, *Wybór homilij i kazań*, Kraków 1947, s. 111; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, Kraków 2005, s. 260.

⁹ N. Bierdiajew, *Filozofia wolności*, Białystok 1995, s. 104. Na temat problemu zła w filozofii N. Bierdiajewa zob.: Z. Glaeser, *Mikołaja Bierdiajewa interpretacja genezy zła w świecie*, w: *Haurietis de fontibus: społeczno-etyczne kwestie wczoraj i dziś: księga pamiątkowa dedykowana ks. doktorowi Piotrowi Kosmolowi, wykładowcy Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, z okazji 40-lecia pracy dydaktycznej*, red. P. Morciniec, Opole 2005, s. 107–117; J. Krasicki, *Eschaton i zło: Mikołaj Bierdiajew*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 2008, 3, s. 69–88; T. Tatar, *Problem zła i piekła w religijnej filozofii Mikołaja Bierdiajewa*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2017, 2(18), s. 29–46.

¹⁰ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 213.

autor w polemice z Buberem stwierdza, że jest psychologiem empirykiem, oraz że nie posiada „charyzmatu wiary”¹¹. Jednak podstawowa afirmacja pokrewieństwa między postacią Chrystusa oraz pewnymi treściami ludzkiej nieświadomości – jak twierdzi P. Evdokimov – umieszcza myśl Jungowską niezwykle blisko chrystologii. Wskutek tego archetyp człowieczeństwa jest „wiecznie obecny”, a w Chrystusie przechodzi w historyczną rzeczywistość Wcielenia. W ten sposób Jung w swojej koncepcji zbliża się do myśli Orygenesesa oraz świętego Grzegorza z Nazjanzu, którzy nazywali Chrystusa właśnie archetypem (obrazem) człowieczeństwa¹².

W przeciwieństwie do współczesnej psychologii C.G. Jung kładzie silny nacisk na realność zła. Ostrzega przed mieszaniem zła z ciemną stroną bytu, z jego wewnętrzną tajemnicą. Zło wypływa z wynaturzenia, ze świadomego odrzucenia miłości Bożej i w ten sposób stwarza piekło. Zło nie jest tylko brakiem dobra, ale szatańskim sprzeciwem, bardzo konkretnym i na wskroś rzeczywistym. To właśnie realność zła jest trudnym problemem eschatologii. Archetyp Chrystusa, rozumiany jako zasada integracji i odnowienia, wnosi ze sobą absolutny uniwersalizm i postuluje apokatastazę – przywrócenie pierwotnej doskonałości. Należy jednak podkreślić, że Jung dokonuje krytyki teologii i jego koncepcje mają charakter psychologicznej teologii czystej immanencji – będącej współczesną formą przejawu gnozy. Z tego powodu Jung formułuje niezadowolające z punktu widzenia teologii koncepcje dotyczące wieczności, piekła i przeznaczenia szatana¹³.

Bardzo ważnym zagadnieniem w odniesieniu do tematu niniejszej książki jest problem sofiologiczny, wyraźnie widoczny w myśli Junga. Analizując teksty biblijne, Jung – jak mówi o tym P. Evdokimov – dochodzi do odkrycia prawdy dogmatu. Sofia pojawia się jako radość Jahwe i radość ludzi, prątworkiwo światów staje się ich najwyższym celem. Przede

¹¹ Na temat sporu Carla Gustava Junga z Martinem Buberem zob. J. Prokopiuk, *Martin Buber i C.G. Jung w sporze*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2015, 4(96), s. 386, 387.

¹² P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 213–214. Na temat Jezusa Chrystusa u Junga zob. C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2016, s. 17–18, 130–131; C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, Warszawa 2009.

¹³ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 214–215. Na temat psychologicznych koncepcji teologii Junga zob. R. Stachowski, *Psychoteologia Carla Gustawa Junga*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2003, 15, s. 211–234.

wszystkim objawia kobiecy aspekt boskich energii, o których nauczał święty Grzegorz Palamas. Powołaniem Sofii jest rodzenie myśli Bożych i nadawanie im postaci ludzkiej – ucłowieczenie Jahwe. Dzięki kobiecej zasadzie Sofii Jahwe uzyskuje ludzkie oblicze, mówiąc inaczej, Dziewica Maria rodzi Jahwe Człowieka¹⁴. Zmienia to dotychczasową „umowę” pomiędzy Bogiem i człowiekiem. Dokonują się zaślubiny z ludem wybranym, które tworzą, czy raczej rodzą i kształtują Lud Boży, Kościół. W ten sposób Bóg odpowiada na własne obietnice, zapowiada koniec ery królestwa Jahwe i nastąpienie Trójosobowej Epifanii. Narodzenie z Theotokos bez ojca ludzkiego zapowiada również koniec epoki patriarchatu. Theotokos nie jest po prostu uczestniczką Wcielenia, lecz stanowi organ Sofii, a przez to organ przemiany losu Jahwe. To kobieta odpowiada twierdząc na pytanie Boga i zmienia losy świata. Obraz Boży w człowieku przyzywa obraz ludzki w Bogu, domagając się Wcielenia. To oczekiwanie ludzkiego serca Sofia przenosi do Boga, walczy o Niego i odnosi zwycięstwo¹⁵.

Teorię sofologii rozwinął – również w kontekście archetypu i ikony – Sergiusz Bułgakow¹⁶. Formułując swoją teorię, poszedł za myślą świętego Grzegorza Palamasa. Podobnie jak Palamas uważa trójjedyną istotę za odpowiednik Plotyńskiego Jedyne. Gdy jednak mówi o Sofii, nadaje jej nowy charakter. U Plotyna mamy do czynienia z niepoznawalnym Jednym i następującymi po nim dwoma samobytami – Umysłem i Duszą, u Bułgakowa zaś dochodzi do zjednoczenia tych dwóch neoplatońskich hipostaz w jedną Sofię i następujący po niej świat materialny. Sofia nie jest dodatkiem do Trójcy Świętej, lecz specjalną, należącą do innego porządku, czwartą hipostazą. Jest ona dla niej Wieczną Kobiecością, która rodzi świat i przez którą działa Trójca Święta, Sofia jest wręcz działaniem Trójcy Świętej. Wieczna Kobiecość staje się zasadą świata, niejako naturą rodzącą (*natura naturans*), tworząc podstawę natury stworzonej (*natura*

¹⁴ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 219.

¹⁵ Ibidem, s. 219–220.

¹⁶ Na temat sofologii Bułgakowa zob. J. Tofiluk, *Sofiologiczne przesłanki poglądów teologicznych o Sergiusza Bułgakowa*, „Elpis” 2004, 6, s. 315–334.

naturata), stworzonego świata. To Sofia tworzy świat, nie Bóg, On jest tylko pomysłodawcą¹⁷.

Czym jest w istocie Wieczna Kobiecość, wyjaśnia Sergiusz Bułgakow w dziele „Światło Wieczności”. Mówi, że nie jest ona stworzeniem, bo nie została stworzona. Początkiem stworzenia jest nicość, niebyt. Jednak – jak pisze Bułgakow – w Sofii nie ma żadnego „nie”. Nie ma niebytu, który jest granicą wyodrębniającego się, indywidualnego bytu. Sofia, chociaż nie jest Absolutem ani Bogiem, to jednak to, co posiada, ma bezpośrednio od Boga albo w absolutny sposób, nie jest pogrążona w nicości stanowiącej właściwość światowego bytu. Dlatego nie możemy przypisywać jej cech (predykatu) bycia w takim przynajmniej sensie, jak przypisujemy je stworzonemu światu, chociaż jest ona bezpośrednią podstawą tego świata, jest związana z bytem, chociaż się mu wymyka. Zajmując miejsce pomiędzy Bogiem a światem, Sofia przebywa także między bytem a ponadbytem, nie będąc ani jednym, ani drugim i będąc zarazem obydwoma naraz¹⁸.

Szczególna natura Sofii wynika także z jej stosunku do czasowości. Bułgakow zadaje pytanie: Czy można w przypadku Sofii mówić o czasowości? Z jednej strony wydaje się, że nie, ponieważ czasowość jest nierozwalnie związana z istnieniem, nieistnieniem, powstawaniem, wielością i – według Bułgakowa – jest projekcją wieczności w nicość. Jeśli w Sofii nie ma żadnego „nie”, to nie ma też czasowości. Sofia wszystko zaczyna, ma w sobie wszystko w następstwie jednego aktu, zgodnie z obrazem wieczności. Jest ona ideą Boga w samym Bogu, ale nie w stworzeniu, nie w nicości. W tym sensie znajduje się ona ponad czasem. Ale, z drugiej strony, nie jest ona Wiecznością, bo ta należy wyłącznie do Boga, jest synonimem jego absolutności, samoistotności. Przypisanie Sofii Wieczności oznaczałoby przekształcenie „ja” w Boską Hipostazę, zniesienie granicy pomiędzy nią a Bogiem. Tymczasem granica ta powinna być ściśle określona. Sofia jest zatem wolna od czasu, przewyższa go, ale też nie należy do niej Wieczność. Jest z nią związana jako Sofia, jako miłość Miłości, jednak związana nie ze

¹⁷ Ł. Leonkiewicz, *Postrenesans rosyjski. Kierunki i perspektywy rozwoju współczesnej filozofii rosyjskiej na przykładzie koncepcji W. Bibichina i S. Chorużyja*, Warszawa 2019, s. 157.

¹⁸ S. Bułgakow, *Światło wieczności*, Kęty 2010, s. 307.

swej istoty, lecz z łaski Miłości – zgodnie z oddziaływaniem Bożej energii, ale nie zgodnie z istotą (gr. *ousia*). Właśnie owo pośrednie położenie między czasem i wiecznością decyduje o jej swoistej metafizycznej naturze w odniesieniu do czasowości i stworzoneości¹⁹.

Bułgakow zauważył, że relacja pomiędzy Bogiem a Mądrością Bożą, która jest Praobrazem świata w samym Bóstwie, i relacja Praobrazu świata do świata jako swego stworzonego obrazu jest podstawą wszelkiego obrazowania (ikoniczności). Podstawa ta powinna przewijać się przez całą naukę o ikonie. Bóg objawia się światu w Sofii, która jest Obrazem Bożym w stworzeniu. Dlatego też Bóg mający relację do świata nie jest Bogiem bezpostaciowym, nieznanym, nieprzedstawialnym, ale objawiającym się i mającym swój Obraz, który z kolei jest Praobrazem stworzenia nakreślonym w stworzeniu. W tym sensie w nauce o ikonie należy wychodzić nie od apofatycznej tezy o niewidzialności i bezpostaciowości Boga, ale od sofiologicznej nauki o Jego obrazowości. Bóg nakreślił swój obraz w stworzeniu, ten obraz jest więc przedstawialny²⁰.

Idea głosząca, że człowiek jako stworzenie nosi Obraz Boży, zawiera w sobie także myśl odwrotną, mówiącą o tym, że człowieczeństwo właściwe jest obrazowi Bożemu. Prawdziwe okazanie ziemskiego Adama mamy w Adamie niebieskim, w Słowie Bożym, które mogło się wcielić jedynie na mocy tego współpodobieństwa Boga do człowieka. Dlatego – tłumaczy Bułgakow – można powiedzieć, że sam obraz Boży w Bogu jest Niebieskim Człowieczeństwem, a Praobrazem, według którego został stworzony człowiek, jest właśnie Niebieskie Człowieczeństwo. Człowiek jest obrazem tego Praobrazu, ziemski Adam jest obrazem Adama Niebieskiego jako stworzona Sofia, żywa ikona Bóstwa²¹.

Filozoficzne podstawy sofiologii wyłożył w swojej książce „Filar i podpora prawdy” znakomity rosyjski teolog Paweł Florenski²². Podobnie jak

¹⁹ Ibidem, s. 307–308.

²⁰ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony...*, s. 50.

²¹ Ibidem.

²² Jak słusznie zauważył Ł. Leonkiewicz, koncepcja Sofii autorstwa Florenskiego jest wyłożona w teodycei, czyli nauce filozoficznej, natomiast S. Bułgakow, prezentując swoje koncepcje, zawsze występował jako dogmatyk. Ł. Leonkiewicz, *Postrenesans*

czyni to Bułgakow, Florenski mówi, że Sofia jest podstawą (Wielkim Korzeniem) całego stworzenia, przez którą stworzenie wchodzi w życie wewnątrztrynitarnie i dzięki której samo otrzymuje Życie Wieczne z Jedyne go Źródła Życia. Sofia jest pierwszą stworzoną naturą stworzenia, twórczą Miłością Bożą, „która rozlana jest w sercach naszych przez Ducha Świętego, który jest nam dany” (Rz 5, 5). Dlatego autentycznym Ja przebóstwionego, „sercem” jego jest właśnie Miłość Boża, podobnie jak Istota Bóstwa, to wewnątrztrynitarna Miłość. Przecież wszystko jedynie na tyle autentycznie istnieje, na ile ma kontakt z Bogiem-Miłością, źródłem bytu i prawdy. Jeśli stworzenie odrywa się od swego korzenia, to czeka je nieunikniona śmierć: „bo kto mnie znajdzie, ten znajdzie życie i uzyska łaskę u Pana; kto mnie nie znajdzie, duszę swą zrani, śmierć kocha każdy, kto mnie się wyrzeka” (Prz 8, 35–36)²³.

W stosunku do stworzenia Sofia jest Aniołem Stróżem stworzenia, Idealną osobą świata. Jako kształtujący rozum w stosunku do stworzenia jest ona tworzoną treścią Boga-Rozumu, Jego „treścią psychiczną”, którą wiecznie tworzy Ojciec przez Syna i spełnia w Duchu Świętym²⁴.

Według Florenskiego, Sofia, Wieczna Oblubienica Słowa Bożego, poza nim i niezależnie od Niego nie ma bytu i rozpada się na drobne idee stworzenia, natomiast w Nim otrzymuje moc twórczą. Jedną w Bogu jest ona mnoga w stworzeniu i tu odbierana zmysłowo w swoich konkretnych zjawiskach jako idealna osoba człowieka, jako jego Anioł Stróż, to znaczy jako odbłask wiecznej godności osoby i jako obraz Boży w człowieku. Florenski przytacza szereg fragmentów Pisma Świętego mających udowodnić istnienie przybytku, niestworzonego Domu Bożego w Niebie, będącego wspomnianym odbłaskiem obrazu Bożego w człowieku. Zbiór tych „licznych przybytków” – tych idealnych obrazów tego, co istnieje – buduje autentyczny „Dom Boży”, w którym człowiek jest szafarzem, a przy tym często

rosyjski..., s. 156, p. 19. Na temat teodycei Florenskiego zob. J. Krocak, *Pawła Florenskiego filozofia wszechjedności*, Warszawa 2015, s. 98–116.

²³ P. Florenski, *Filar i podpora prawdy. Próba teodycei prawosławnej w dwunastu listach*, Warszawa 2009, s. 262.

²⁴ Ibidem; por. S. Obolenski, *Sofiologia i mariologia Pawła Florenskiego*, „Kronos” 2019, 3, s. 125.

niegodnym, przemieniającym Dom Ojca w „dom handlowy”. Stwierdzenie o „niegodności” człowieka prowadzi nas do poznania przyczyn upadku stworzenia. Jak zauważa Florenski, upadek stworzenia polegał – w planie ontologicznym – na wychodzeniu z niebieskiego przybytku, na niezgodności empirycznego wyjawienia podobieństwa Bożego z niebieskim obrazem Bożym. Trwający brak zgodności na nowo osiąga się jedynie w Duchu Świętym i dlatego to Miasto Boże lub królestwo Boże jest jedynie w Źródle Królestwa Bożego – w Duchu Świętym, podobnie jak ta Mądrość jest jedynie w Źródle Mądrości Bożej – w Synu, i to Macierzyństwo – jedynie w Źródle Rodzicielstwa – w Ojcu. Przeniknięta Troistą Miłością Sofia religijnie – a nie rozumowo – prawie utożsamia się ze Słowem i Duchem oraz Ojcem jako Mądrością i Królestwem, a także Rodzicielstwem Bożym. Natomiast rozumowo jest zupełnie inna niż każda z tych hipostaz²⁵.

Idea o poprzedzającym świat istnieniu Sofii-Mądrości Bożej, Niebieskiej Jerozolimy, Kościoła w jego niebieskim aspekcie lub Królestwa Bożego jako o Idealnej Postaci stworzenia lub jego Aniele Stróżu – lub jeszcze jako Hipostatycznym Systemie stwórczych myśli Bożych na temat świata i Autentycznym Biegunie oraz Niezniszczalnym Momencie bytu stworzonego – jest obficie rozrzucona po całym Piśmie Świętym i w dziełach Ojców Kościoła. Istnieje nawet odrębny kierunek teologii biblijnej, według którego Królestwo Boże ma wyłącznie znaczenie transcendentnej pozaświatowej wielkości, mającej zstąpić na ziemię w sposób katastroficzny w dzień ostatni²⁶.

Na podstawie fragmentów Nowego Testamentu, szczególnie listów świętego Pawła do Efezjan i do Koryntian, Florenski pokazuje, że Jezus Chrystus ze strony swego Bóstwa utożsamia się z Duchem Świętym tak, że otrzymujemy Bóstwo o dwóch hipostazach, przy czym Trzecia jest zastąpiona przez Kościół. Jednak ten „bi-unitaryzm” jest skutkiem niedostatecznej słownej i logicznej rozdzielności pojęć przy braku głębokiego wnिकnięcia religijnego. Dowodzi on jedynie związku, którym połączone są dla bezpośredniej świadomości religijnej idee Ducha, Chrystusa,

²⁵ Ibidem, s. 264–265.

²⁶ Ibidem, s. 267–268.

Kościół, Stworzenia. Pozostawanie w jedności z Kościołem *ergo* z Jezusem Chrystusem prowadzi do Zbawienia. Zbawienie polega na tym, by wejść jako kamień do budowanej wieży – w realnej jedności z Kościołem. Natomiast wyższa, ponadświatowa jedność stworzeń, zjednoczonych dzięki mocy łaski Ducha, dostępna jest jedynie tym, którzy oczyszczili się przez wysiłek ascetyczny i pokorę. W ten sposób ustanawia się ontologiczną istotność i obiektywne znaczenie pokory, cnoty i prostoty jako sił metafizycznych i metamoralnych, które w Duchu Świętym czynią całe stworzenie jednoistotne z Kościołem. Moce te są objawieniami świata innego w tym świecie, duchowego w czasowo-przestrzennym, górnego w dolnym. One są aniołami stróżami stworzenia, zstępującymi z nieba i wstępującymi od stworzeń do nieba, jak to zostało objawione praojcu Jakubowi. Jeśli kontynuować porównanie, to w „drabinie” należy widzieć Najświętszą Bogurodnicę²⁷, co tłumaczy nie tylko jej pośrednictwo w relacjach człowiek–Bóg, lecz także szczególną popularność jej ikon, większą od popularności ikon Jezusa Chrystusa.

Na zakończenie prezentacji myśli Florenskiego o Sofii przytoczę jeszcze jeden wątek, który – w moim przekonaniu – zbliża myśl wielkiego prawosławnego teologa do poglądów C.G. Junga. Mówiąc o tym, Florenski wychodzi od stwierdzenia Atanazego Wielkiego, który pisał, że chociaż jedyna i pierwotna Mądrość Boża wszystko stwarza i tworzy, to jednak, żeby stworzone nie tylko istniało, ale także godnie istniało, Bóg zechciał, żeby Mądrość Jego zesłała do stworzeń, by we wszystkich stworzeniach zostało odzwierciedlone pewne odbicie i podobieństwo Jej Obrazu. Odbicie zaś Mądrości spoczywa na dziełach, aby świat poznał w Mądrości swego Stwórcę – Słowo, a przez Słowo – Ojca. Kontynuując myśl świętego Atanazego, jeśli – jak mówi o Mądrości syn Syryacha – Bóg mądrość „wylał na wszystkie swe dzieła, na wszystkie stworzenia według swego daru, a tych, co Go miłują, hojnie nią wyposażył”, to takie wylanie nie jest oznaką istoty Mądrości Jednorodzonej i Pierwotnej, lecz Mądrości odbijającej się w świecie. Cóż więc nieprawdopodobnego jest w tym,

²⁷ Ibidem, s. 268 i nast., s. 274. Por. C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu...*, s. 168–169.

że stwórcza i autentyczna Mądrość, której odbiciem jest wylana w świecie Mądrość i Wiedza, sama o sobie mówi: „Pan stworzył mnie na początku dróg swoich”? Nie może być zatem – pisał Florenski – żadnej wątpliwości, że ta stworzona Mądrość nie ogranicza się tylko do psychologicznych lub gnozeologicznych procesów wewnętrznego życia stworzeń, ale okazuje się przede wszystkim metafizyczną istotą stworzonej natury²⁸.

Jednym z przejawów idei Sofii-Mądrości Bożej jest malarstwo ikonowe. Jak stwierdził P. Florenski, ikona Sofii Mądrości Bożej istnieje w wielu wariantach, co świadczy o tym, że w ikonografii sofijnej utrwaliła się autentyczna twórczość religijna wychodząca z duszy narodu, a nie tylko zewnętrzne zapożyczenie form ikonograficznych. W celu uchwycenia wewnętrznej treści tej twórczości należy rozpatrywać te warianty nie oddzielnie, lecz razem, gdyż są one cząstkowymi ideami jednej idei²⁹.

Według P. Florenskiego istotne jest to, że najważniejsze kompozycyjne warianty ikony sofijnej należy rozpatrywać razem. Poza kilkoma, bardzo rzadkimi i właściwie unikalnymi ikonami, należy wymienić trzy takie warianty. Oznacza to, że wszystkie ikony czy freski o tematyce sofijnej, mimo różnych modyfikacji, muszą należeć do tych trzech podstawowych typów. Każdemu z nich, w zależności od dominującego elementu treściowo-formalnego, nadano odpowiednią nazwę. Pierwszy to kompozycja sofijna z figurą Anioła w centrum, drugi – z figurą Kościoła (niekiedy nazywany Sofią z Ukrzyżowaniem) i trzeci – z figurą Bogurodzicy. Można też nazwać te warianty od nazw miast, w których znajdują się najstarsze i najbardziej charakterystyczne kompozycje ikony sofijnej. W myśl tego tropu nazewiczego ikona sofijna z figurą Anioła nazywana jest nowogrodzką, kompozycja z figurą Kościoła – jarosławska, zaś kompozycja z figurą Matki Bożej – kijowska³⁰.

²⁸ P. Florenski, *Filar i podpora prawdy...*, s. 275–276; Por. S. Obolenski, *Sofiologia i mariologia Pawła Florenskiego...*, s. 124.

²⁹ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 48; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 294.

³⁰ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 49–50; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 295; S. Obolenski, *Sofiologia i mariologia Pawła Florenskiego...*, s. 132. Stan aktualnych badań nad przedstawieniami ikonograficznymi Sofii-Mądrości Bożej przedstawiła Z.A. Brzozowska, *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża. Dzieje wyobrażeń w kręgu kultury bizantyjsko-słowiańskiej*, Łódź 2015, s. 6–11.

Najstarszy i najważniejszy jest typ nowogrodzki. Sobór Świętej Sofii w Nowogrodzie został ufundowany przez księcia Włodzimierza w 1045 roku i poświęcony w 1052 roku. Jego główna ikona, według dawnej tradycji, była uznawana za kopię ikony konstantynopolikańskiej i, prawdopodobnie, współczesną budowie soboru. Kapłan soboru Zwiastowania w Moskwie, Sylwester³¹, w swojej „Skardze” podanej na sobór w 1554 roku wprost mówił o jednej i drugiej tradycji:

Jak pobożny i prawosławny wielki książę Włodzimierz sam został ochrzczony w imię Ojca, i Syna, i Świętego Ducha, w Korsuniu i przyjechał do Kijowa, nakazując wszystkim chrzczyć się i wtedy cała ziemia ruska ochrzciła się, a na początku z Miasta Cesarza do Kijowa przysłano metropolitę, a do Wielkiego Nowogrodu władykę Joakima, a wielki książę Włodzimierz polecił w Nowogrodzie zbudować cerkiew kamienną, Świętej Sofii, Mądrości Bożej, według zwyczaju Konstantynopola, i ikonę Sofii, Mądrości Bożej, wtedy napisano, z greckiego wzorca³².

³¹ Przed przybyciem do Moskwy protopop Sylwester był duchownym w Nowogrodzie, stąd prawdopodobnie jego dobra znajomość tradycji nowogrodzkiej. O roli protopopa Sylwestra na dworze cara Iwana Groźnego zob.: A. Pawłow, M. Perrie, *Iwan Groźny. Car i tyran*, Warszawa 2008, s. 76–82; И.В. Куруки, *Жизнь и труды Сильвестра, наставника царя Ивана Грозного*, Москва 2015.

³² *Московские соборы на еретиков XVI века в царствование Ивана Васильевича Грозного*, Москва 1847, s. 20; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 50–51; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 295–296. Zofia A. Brzozowska poddała analizie źródła historyczne mówiące o ikonie Sofii nowogrodzkiej. Jednym z tych źródeł jest „Latopis Nowogrodzki” tak zwanej czwartej redakcji, w którym pod datą roczną 1510 czytamy, że wielki książę moskiewski Wasyl III Iwanowicz rozkazał przez całą dobę palić świecę przed Sofią Mądrością Bożą. Zwyczaj zapalania świecy przed Sofią, jak potwierdza źródło, istniał już wcześniej. Jak zauważyła Z.A. Brzozowska, latopis nie mówi wprost o ikonie, lecz jedynie używa zwrotu „przed Sofią”, co sugeruje, że chodzi właśnie o ikonę, przed którą zapala się świece. Nie budzi natomiast wątpliwości fragment tego samego latopisu, który mówi o restauracji świątyni w 1528 r., przeprowadzonej z inicjatywy arcybiskupa Makarego. W opisie nowego ikonostasu widnieje wzmianka o ikonie Sofii jako o jednym z najbardziej wyeksponowanych jego obiektów. Odnosząc się do czasu powstania Sofii Nowogrodzkiej, Z.A. Brzozowska stwierdziła, że najnowsze badania dotyczące ikony Sofii z soboru Zwiastowania Matki Bożej w Moskwie wskazują, że pochodzi ona z pierwszej ćwierci XV wieku i tym samym może uchodzić za najwcześniejszą, zachowaną do naszych czasów ikonę reprezentującą nowogrodzki „kanon” przedstawiania Sofii. Ikona ta, napisana najprawdopodobniej

Ikona Sofii Nowogrodzkiej jest jedną z najstarszych i najcenniejszych ikon dawnej Rusi. Centralną postacią kompozycji jest anioł w królewskiej dalmatyce, z barmami i omoforionem. Jego długie włosy nie wiją się, lecz spadają na plecy. Jego twarz i ręce są koloru ognistego, za plecami ma dwa duże ogniste skrzydła, na głowie złotą koronę w kształcie zębatego muru miejskiego. W prawej ręce trzyma złoty kaduceusz, w lewej rulon papieru, przyciskany do serca, wokół głowy złoty nimb, za uszami pendition albo „słuchy” (wstążeczki). To właśnie jest Sofia. Jest ona przedstawiona jako siedząca na podwójnej poduszce, znajdującej się na wspaniałym złotym tronie o czterech nogach, podpieranym przez siedem ognistych kolumn. Nogi Sofii spoczywają na dużym kamieniu. Cały tron znajduje się w złotej ośmioramiennej gwieździe, przedstawionej na tle niebieskich lub zielonkawych koncentrycznych kół, obsianych złotymi gwiazdkami. Po obu stronach Sofii, na oddzielnych podnóżkach, stoją: po prawej – Matka Boża, a po lewej – Jan Chrzciciel. Niekiedy są oni przedstawiani jako postaci ze skrzydłami. Obydwoje mają też zielono-błękitne nimby. Matka Boża podtrzymuje rękoma jakby zielonkawą kulę z gwiazdami, w której znajduje się Dzieciątko-Zbawiciel, otoczony sześcioramienną gwiazdą. Niekiedy – jak zauważył P. Florenski – w niektórych odmianach ikony kulę tę Matka Boża ma na łonie. W lewej ręce Zbawiciel trzyma rulon, a prawą wykonuje gest oratorski, który wcześniej był traktowany jako błogosławieństwo. Jan Chrzciciel też wykonuje taki gest prawą ręką, podczas gdy w lewej trzyma rozwinięty rulon z napisem: „Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie”. Nad Sofią znajduje się Zbawiciel Wszechmiłosierny, przedstawiony do pasa, z nimbem w kształcie krzyża. Ta postać także jest umieszczona w sześcioramiennej gwieździe otoczonej gwiazdzistym tłem. Jeszcze wyżej znajduje się gwiazdzista tęczą, przypominająca wstęgę. W jej środku postawiony jest złoty tron z czterema nogami, a na nim narzędzia męki Pańskiej oraz księga – tak zwany „Tron Przygotowany”. Po jego obu stronach klęczy sześciu Aniołów, po trzech z każdej strony. Niekiedy aniołowie są tylko czterej, ale wtedy nad tronem jest przedstawiony Bóg-Ojciec,

w Nowogrodzie, trafiła do Moskwy w XVI wieku za sprawą metropolity moskiewskiego Makarego, będącego wcześniej, jak już wspomniałem, arcybiskupem nowogrodzkim. Z.A. Brzozowska, *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 346–349.



Sofia Nowogrodzka, XV wiek, Sobór Sofii Mądrości Bożej, Nowogród Wielki

siedzący z podniesionymi rękoma na tronie z nieco cylindrycznym oparciem. Głowa Boga-Ojca jest otoczona ośmioramiennym nimbem, którego końce są na przemian czerwone i zielone. Po bokach tego tronu są przedstawieni jeszcze dwaj klęczący Aniołowie. Cała kompozycja jest niekiedy

otoczona wiankiem dwunastu oddzielnych kompozycji, przede wszystkim przedstawiających sceny z życia Bogurodzicy³³.

Aby dobrze zrozumieć wymowę ikony, Florenski zwracał uwagę na pewne szczegóły kompozycji. Skrzydła Sofii to wyraźna wskazówka na szczególną jej bliskość ze światem niebiańskim. Ognistość skrzydeł i ciała wskazuje na pełną duchowość. Kaduceusz, a nie „pastorał z krzyżem” i nie „z monogramem Chrystusa” – przynajmniej na większości ikon – w prawicy jest wskazaniem na teurgiczną siłę, na tajemną władzę nad duszami. Zwinięty rulon w lewicy, przyciśnięty do organu wyższej wiedzy – do serca – to wskazanie na znajomość niezbadanych tajemnic. Królewskie szaty i tron oznaczają moc królewską. Korona w postaci muru miejskiego, symbol Ziemi-Matki w jej różnorodnych postaciach, wyrażająca, być może, jej opiekę nad ludzkością jako integralną całością, jako miastem, jako *civitas*. Kamień pod nogami wskazuje na twardość opoki, jej niezachwianość. Wstążeczka podtrzymująca włosy i odsłaniająca uszy dla lepszego słyszenia reprezentuje wrażliwość percepcji, otwartość na sugestie z wysoka. Ponadto jest ikonograficznym symbolem oznaczającym organ Bożego słuchu. Natomiast dziewictwo Bogurodzicy – przed urodzeniem, w jego trakcie i po nim – jest oznaczane, zgodnie z tradycją, trzema gwiazdami: dwoma na ramionach i jedną na Jej czole. Otaczające Sofię niebiańskie sfery pełne gwiazd wskazują na kosmiczną władzę Sofii, na jej rządy nad całym kosmosem, na jej kosmokrację. Turkusowo-błękitny kolor tego otoczenia symbolizuje powietrze, następnie niebo, a dalej – niebo duchowe, świat górny, w którego centrum żyje Sofia. Błękit nieba jest głębokim obrazem granicy między Światłością, bogatym bytem i Ciemnością-Nicością, obrazem świata rozumowego. Oto dlaczego błękit jest kolorem w naturalny sposób przynależnym Sofii, a przez nią Nosicielce Sofii, Dziewicy Marii. W rozpatrywanej kompozycji zwracają uwagę po pierwsze, wyraźne rozróżnienie osób Zbawiciela, Sofii i Bogurodzicy, po drugie, znajdowanie się Sofii pod Zbawicielem, to znaczy na miejscu podporządkowanym, a Matki Bożej przed Sofią, to

³³ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 51, 53; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 296–297; Z.A. Brzozowska, *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 355 i nast.

znaczy znowu w pozycji podporządkowanej. Dlatego Zbawiciel, Sofia i Bogurodzica pozostają w konsekwentnym podporządkowaniu hierarchicznym. Na tę ich nierówność wskazuje także różność nimbów. Niekiedy Sofia otrzymuje w późniejszych zabytkach ikonograficznych także nimb w kształcie krzyża. Taki jest, na przykład, fresk w prezbiterium soboru Zaśnięcia w Moskwie, powstały w XVII wieku. Bez wątpienia nimb w kształcie krzyża u Sofii – pomieszanie atrybutów ikonograficznych – jest zjawiskiem ataraksji. Jednak to pomieszanie jest bardzo charakterystyczne: Sofia, chociaż jest samodzielną postacią ikonografii, to jednak jest tak silnie związana z Chrystusem i – jak zobaczymy dalej – z Bogurodzicą, że może, przez ataraksję, przyswoić sobie ich atrybuty i przez to prawie utożsamić się z Jednym lub Drugą. Znane pokrewieństwo trzech Osób niekiedy ujawnia się także w tym, że wszystkie one posiadają skrzydła³⁴.

Zofia A. Brzozowska zauważyła, że na XVII-wiecznych nowogrodzkich artefaktach figura upersonifikowanej Mądrości Bożej została wpisana w „dość skomplikowaną kompozycję”. Sofia zasiada na tronie umiejscowionym w centrum ikony, ubrana w cesarskie szaty. Porównując wyobrażenia Sofii – Mądrości Bożej z wizerunkami bizantyjskich i południowosłowiańskich władców, badaczka doszła do wniosku, że inspiracją twórcy tego wariantu ikonograficznego był konstantynopolitański strój monarszy z epoki Paleologów. Sofia ma na sobie purpurowy sakkos, ozdobiony złotym lorosem, czyli długą szarfą, której drugi koniec przerzucany był przez lewe ramię (podobnie jak orarion protodiakona lub arcydiakona podczas sprawowania obrzędów liturgicznych). Jako że taki strój na obszarze cywilizacji bizantyjsko-prawosławnej był noszony przez panujących obojga płci, Brzozowska stawia pytanie, czy upersonifikowaną Mądrość Bożą przedstawiano w szatach cesarzy czy cesarzowych. Różnica wariantu sakkosu męskiego i żeńskiego w epoce Paleologów sprowadzała się do szerokości rękawów – cesarz zakładał sakkos z wąskimi rękawami, a cesarzowa z szerokimi. Na zdecydowanej większości zachowanych wizerunków z XV–XVI wieku Mądrość Boża jest okryta sakkosem posiadającym

³⁴ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 53–55; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 297–299. Zob. Z.A. Brzozowska, *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 350–351.

wąskie rękawy. Na tej podstawie, według Brzozowskiej, trudno jednakże jednoznacznie stwierdzić, iż na ikonach nowogrodzkich Sofia miała być wyobrażona w stroju męskim. Wśród przedstawień bizantyjskich i południowosłowiańskich władczyń z XIV–XV wieku odnaleźć można wyobrażenia, na których suknia cesarzowej nie różni się praktycznie od szat wyobrażonego obok cesarza. Jako przykład Brzozowska podaje datowany na lata 1402–1405 fresk z serbskiego monasteru Ljubostinja, na którym para książęca – Lazar i Milica – została ukazana w identycznych pod względem kroju tunikach z wąskimi rękawami³⁵.

Szczegółowy opis wariantów nowogrodzkiej ikony, przytoczony za Florenskim i Brzozowską, ma na celu ukazanie mnogości wątków i złożoności idei wyrażanej przez ikony Sofii Mądrości Bożej. To właśnie wspólnota idei łączy wszystkie wspomniane wyżej warianty tej ikony.

Na czym polega ta idea? Florenski mówił o zasadzie duchowej, na mocy której wszystkie ikony Sofii nosiły wspólną nazwę i były czczone jako wyraz jednej idei³⁶.

W Sofii widziano personifikację abstrakcyjnej cechy Boga, atrybutu Jego Mądrości, ale nie Osobowej, nie Hipostatycznej Mądrości Bożej, lecz mądrości *in abstracto*. To tłumaczenie jest słuszne, jak zauważał Florenski, pod tym względem, że Sofia nie jest hipostazą w ścisłym sensie tego słowa i nie jest tożsama z Logosem. Tego, że personifikacje zjawisk przyrodniczych miast i krain, pojęć dogmatycznych i moralnych były możliwe w ikonografii chrześcijańskiej, dowodzi ogólnie znany fakt obecności ich personifikacji na wielu ikonach i freskach. Wiadomo, że Konstantyn Wielki zbudował w Konstantynopolu trzy świątynie – ku czci: Mądrości (Hagia Sofia), Pokoju (Hagia Irini) i Mocy (Hagia Dinamis), później przekształcone w świątynie świętej Sofii, świętej Ireny i świętych Mocy Niebieskich. W historii pogańskiego Rzymu podobnych przykładów budowania świątyń ku czci abstrakcyjnych pojęć jest bardzo dużo, ale nie należy na tej podstawie zbyt pośpiesznie wnioskować, jakoby Konstantyn „poświęcał swoje świątynie ideom, a w szczególności idei Mądrości Bożej, bez żadnego

³⁵ Z.A. Brzozowska, *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 351–353.

³⁶ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 63; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 304.

odniesienia tego pojęcia do Syna Bożego”. Florenski widział w tych konsekracjach posunięcia taktyczne cesarza. Wprowadzał on bowiem w ten sposób chrystianizację swoich poddanych, którzy akceptowali Mądrość, Pokój czy Moc jako pojęcia upersonifikowane³⁷.

Dalszą konsekwencją było poszukiwanie konkretnych wyobrażeń dla przedstawienia Sofii. Świątynia Sofii, zbudowana przez Justyniana, była już poświęcona Wcielonemu Słowu Bożemu, świętem jej poświęcenia był 22–23 grudnia, a świętem samej katedry najprawdopodobniej Narodzenie Chrystusa. Równie niewątpliwy jest religijny związek Sofii z Bogurodnicą, ujawniający się w praktyce liturgicznej i w światopoglądzie religijnym ówczesnych. Dla rozumu jedno pojęcie i wtedy dwoiło się, przy czym rozum wahał się między Zbawicielem i Bogurodnicą. Rytuał liturgiczny dowodzi tego bez żadnych wątpliwości. Już w XVI wieku na Rusi gubiono się przy próbie rozumowego określenia idei Sofii: „Jedni bowiem mówią, że poświęca się cerkiew Św. Sofii w imię Przczystej Bogurodicy, a inni powiadają, że nie chodzi tu o imię, a Mądrość samą”. Również przybysze zachodni w Konstantynopolu nie wiedzieli, komu poświęcona jest świątynia Sofii. Jeden z krzyżowców, uczestnik zdobycia Konstantynopola, Robert de Clari, podawał w swojej kronice dziwną na pierwszy rzut oka informację: „Święta Sofia po grecku jest tym samym, co Święta Trójca po francusku”. Różnica zdań na temat Sofii była zatem przeogromna. Jak zauważył P. Florenski, podobnie jest i w naszych czasach. Dla jednych Sofia jest Słowem Bożym lub nawet Trójcą Świętą, drudzy dostrzegają w Niej Bogurodnicę, trzeci – personifikację Jej Dziewictwa, czwarcy – Kościół, a pięci – całą ludzkość³⁸.

Florenski uważał te wszystkie interpretacje za błędne, niemożliwe do pogodzenia. Jednak, jak twierdził, takie pojęcia, jak Słowo Boże, Bogurodica, Dziewictwo, Kościół, Ludzkość jako pojęcia intelektualne są nie do pogodzenia ze sobą, lecz gdy odwołamy się do idei, to sprzeczności przestają istnieć. Przytaczane przez Florenskiego stare, rosyjskie

³⁷ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 65–66; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 304–305.

³⁸ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 64–65; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 305.

interpretacje poszczególnych aspektów Sofii wskazują na ścisły związek pomiędzy Sofią a Bogurodzicą. Interpretacje te pochodzą od komentatorów ikon, ale też są zaczerpnięte z treści liturgicznych. Florenski zauważał też, że święto Sofii jest obchodzone w dniu Narodzin Matki Bożej (w Kijowie) lub w dniu jej Zaśnięcia³⁹.

Interpretacje te prowadzą badacza do jeszcze jednego wniosku. Bizancjum, zajęte spekulacją teologiczną, ujmowało Sofię od strony Jej treści spekulatywno-dogmatycznej. W rozumieniu Greków Sofia była przede wszystkim przedmiotem kontemplacji. Natomiast Rusini, czy raczej Rosjanie, przejąwszy od Bizancjum gotowe formuły dogmatyczne, z całego serca oddali się kultowi „Nieskazitelnosci”, czyniąc z czystości i świętości oddzielnej duszy przedmiot umiłowania. Wtedy Sofia zwróciła się do ich świadomości swoim drugim aspektem – cnoty i dziewiczości, aspektem duchowej doskonałości i wewnętrznego piękna. W końcu, marząc o jedności całego stworzenia w Bogu, swoją myśl skierowali ku idei Kościoła mistycznego. Sofia zwróciła się do nich swoim trzecim aspektem – Kościoła. Fiodor Dostojewski, Fiodor Buchariew czy Włodzimierz Sołowiow jawili się Florenskiemu jako ludzie, których idee znajdowały symboliczne odzwierciedlenie w ikonach sofijnych⁴⁰.

Właśnie cytat z wypowiedzi Włodzimierza Sołowiowa o Augustynie Comcie jest swoistym podsumowaniem wywodów Florenskiego:

Ta wielka, królewska i kobieca istota, która nie będąc ani Bogiem, ani wiecznym Synem Bożym, ani aniołem, ani świętym człowiekiem, przyjmuje cześć od tego, który spełnił Stare Przymierze i od tego, który zapoczątkował Nowe, kimże jest, kimże ona jest, jak nie samą autentyczną, czystą i pełną ludzkością, wyższą i wszystko ogarniającą formą oraz żywą

³⁹ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 67–69; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 305–309. Siergiej Obolenski uważał, że analiza związków pomiędzy Sofią a Matką Bożą dokonana przez Florenskiego jest niekompletna i można posunąć się dalej. Dokonując rozszerzenia myśli Florenskiego, Obolenski stwierdzał, że Najświętsza Maria Panna jest całkowicie Sofią, ale nie jest całą Sofią, bowiem jest konkretną istotą, a nie całym stworzeniem uświęconym lub podlegającym przeobstwowieniu. S. Obolenski, *Sofiologia i mariologia Pawła Florenskiego...*, s. 132–133.

⁴⁰ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 69; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 309.

duszą przyrody i kosmosu, wiecznie zjednoczoną i w czasowym procesie jednoczącą się z Bóstwem i jednoczącą z Nim wszystko, co istnieje. Bez wątpienia, że w tym pełen sens Wielkiej Istoty, po części przeżywanej i uświadomionej przez Comte'a, w całości przeczutej, ale wcale nie uświadomionej przez naszych przodków, pobożnych budowniczych świątyń Sofijnych⁴¹.

Komentując wypowiedź Sołowiowa, Florenski stwierdzał, że Sofia to pamięć Boża, w której świętej głębi jest wszystko to, co istnieje, a poza nią są wyłącznie Śmierć i Niebyt⁴².

Florenski uważał ikony typu nowogrodzkiego za wytwór myśli i sztuki rodzimej (rosyjskiej), odróżniający je od ikon bizantyjskich. Brzozowska również podkreśla, że wizerunek Mądrości Bożej na malowidłach typu nowogrodzkiego różni się od typu bizantyjskiego. Takim wyróżnikiem jest chociażby kolor cery Sofii, która jest purpurowo-czerwona. Autorka zwraca też uwagę na fakt, który łączy ikony nowogrodzkie z bizantyjskimi. W ikonach nowogrodzkich zauważyć można elementy nawiązujące do tak zwanej „mądrościowej ikonografii światła”, rozpowszechnionej w sztuce bizantyjskiej pod wpływem idei hezychastycznych: postać Sofii otacza okrągła mandrola, składająca się z trzech koncentrycznych kręgów w różnych odcieniach zieleni lub błękitu. Z postaci Mądrości Bożej wydobywają się ponadto promienie jaskrawego światła⁴³.

Wspomniane idee hezychastyczne mają istotne znaczenie dla zrozumienia sensu ikony Sofii Mądrości Bożej. Korzenie hezychazmu sięgają do wschodniego monastycyzmu. Nurt ten zrodził się w III–IV wieku w kręgu egipskich anachoretów, w monasterze świętej Katarzyny na górze Synaj. W wieku XIV idee hezychazmu zostały usystematyzowane przez świętego Grzegorza Palamasa. Palamicki hezychazm stanowił twórczą kompilację wielowiekowego doświadczenia wschodniego, synajskiego i atoskiego oraz

⁴¹ Cytat za: P. Florenski, *Filar i podpora prawdy...*, s. 309.

⁴² P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, s. 70; idem, *Filar i podpora prawdy...*, s. 309.

⁴³ Z.A. Brzozowska, *Sofia, upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 355–356; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 285.

mistyki wschodniej, ale równocześnie wnosił nowe inspiracje do duchowości chrześcijańskiej⁴⁴. Analizując ikonę Mądrości Bożej, Z.A. Brzozowska zauważa, że w teologii Kościoła wschodniego z Sofią często był utożsamiany Jezus Chrystus. Mówi też, że postać Mądrości Bożej wpisano w schemat ikony deesis, co również mogłoby prowadzić do utożsamienia tronującej Mądrości Bożej z Chrystusem, Sędzią, Zbawicielem świata⁴⁵.

Tymczasem P. Evdokimov zauważył, że w tradycji można wyodrębnić wiele figur Mądrości Bożej. Po pierwsze, jest ona obrazem Słowa wcielnego, wychodząc od Pierwszego Listu do Koryntian, rozdział 1, werset 24; po drugie, u świętego Teofila z Antiochii i świętego Ireneusza Mądrość nie jest obrazem drugiej, lecz trzeciej hipostazy, Ducha Świętego; po trzecie, jest obrazem energii trynitarnej; po czwarte Mądrość jest Dziewicą Marią i po piątą, Mądrość jest samym Kościołem⁴⁶.

To symboliczne bogactwo, jak pisał P. Evdokimov, ostrzega, że błędem byłoby wyodrębnianie jednego tylko znaczenia. Mądrość jest atrybutem trynitalnego Boga i ma wiele figur. Mądrość to przede wszystkim miejsce objawienia każdej hipostazy. Na płaszczyźnie ekonomii zbawienia Mądrość jest miejscem diady Syna – Ducha Świętego, która objawia Ojca i dlatego może być utożsamiana z Synem lub ze świętym Duchem. Według Evdokimova najczęściej spotyka się utożsamienie z Synem, gdyż Syn to Słowo wcielone, które ma postać ludzką⁴⁷.

W XIV wieku święty Grzegorz Palamas dokonał syntezy doktrynalnej dotyczącej Świętego Ducha. Energia niestworzona pozostaje nieodłączna od „Najświętszego Ducha”. Palamizm rozróżniał Ducha jako Osobę i Ducha jako energię. Jest to – według słów Evdokimova – zasadnicze rozróżnienie między płaszczyzną istotową a płaszczyzną objawień energetycznych. O ile w patrystyce tajemnicza rzeczywistość Sofii – Mądrości utożsamia się albo ze świętym Duchem, albo ze Słowem, to palamizm widział w niej energię

⁴⁴ J. Tofiluk, *Hezychazm i jego wpływ na rozwój duchowości*, „Elpis” 2002, 6(19), s. 88. Na temat palamizmu zobacz fundamentalną pracę: J. Meyendorff, *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławna*, Lublin 2005.

⁴⁵ Z.A. Brzozowska, *Sofia, upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 356, 357.

⁴⁶ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 287–288.

⁴⁷ Ibidem, s. 288.

Bożą objawioną w Synu, lecz wspólną dla Trzech Osób Trójcy Świętej i przekazaną w świętym Duchu. Jest to Mądrość, przez którą i w której Bóg stworzył wszechświat. Evdokimov podkreślał, że każde widzenie Boga jest widzeniem trynitarnym⁴⁸.

Według hipotezy P. Evdokimova ikona Sofii łączy wszystkie obrazy Mądrości. U góry Ewangelia leżąca na pustym tronie przygotowanym na przyjście Chrystusa jest treścią Mądrości głoszonej. Popiersie Chrystusa w szacie Króla to Mądrość utożsamiana ze Słowem Wcielonym. Theotokos trzymająca medalion z wizerunkiem Chrystusa – Emmanuela to Mądrość tajemnicy Wcielenia i uprzywilejowane miejsce jej obecności, jej macierzyńskie dziewictwo. Matka Boża wraz ze świętym Janem Chrzcicielem, służebnica Pańska i Przyjaciół Oblubieńca z Deesis przedstawiają Mądrość jako Kościół w jego posłudze orędownictwa. Wreszcie znajdujący się pośrodku Anioł – to Mądrość jako uosobione Źródło energii i uświęcenia⁴⁹.

Na zakończenie tego ustępu wróćmy jeszcze raz do Junga. Jak pisał P. Evdokimov, analizując Wniebowzięcie Bogurodzicy, Jung stwierdził, że utożsamia ono Dziewicę Marię z Sofią Bożej myśli. Jest to objawienie kobiety i wieczności, nie „wiecznej kobiecości” romantyków⁵⁰, ale wieczności dziewiczej i zarazem macierzyńskiej objawienia biblijnego. Wniebowzięcie jest ostatecznym wyjaśnieniem archetypu kobiecości. Kobieta odziana w słońce, z Apokalipsy, urodziła syna, mężczyznę wszystkim narodom. Jest to wydarzenie o charakterze eschatologicznym, nie chodzi zatem o narodzenie historycznego Chrystusa, ale o narodziny pod Jęgo znakiem. Prawdziwe narodziny dokonują się w słońcu

⁴⁸ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 288, 289; J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska...*, s. 239–241. Por. idem, *Święty Grzegorz Palamas...*, s. 89–91.

⁴⁹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 289. W dalszej części swojego wywodu P. Evdokimov podkreśla, że Mądrość wyobrażają też Ewangelia i Krzyż, figury Słowa i świętego Ducha. Mnogość znaczeń, wyobrażeń Mądrości w wywodzie Evdokimova uzupełnia się z przytaczanym już podobnym twierdzeniem P. Florenskiego o wielu znaczeniach Sofii.

⁵⁰ Jak pisał Ł. Leonkiewicz, w religijnej filozofii rosyjskiej po rewolucji październikowej dużo było romantyzmu i naiwności. Jej sofiologiczny charakter możliwy był tylko w tamtym okresie, po przejściu którego Sofia staje się przeżytkiem, fenomenem historii myśli, a nie żywą inspiracją. Ł. Leonkiewicz, *Postrenesans rosyjski...*, s. 158.

świadomości pneumatoforycznej. Jeżeli starość jest naznaczona zaćmieniem świadomości, to prawdziwe narodziny są wprowadzeniem w światło dnia, który nie ma zachodu. Dziecko z apokaliptycznej opowieści zostało porwane do Boga, podczas gdy kobieta pozostała na miejscu przygotowanym jej przez Boga. Jak pisał Evdokimov, mamy tu jakby schematyczny skrót przeznaczenia historycznego. Mężczyzna zrodzony przez Sofię – Marię – Kościół łączy się z boskością, odnajduje swoją prawdziwą ojczyznę niebieską, odnawia swoje prawdziwe powołanie. Chrystus się w nim uformował, a on zdobywa Królestwo Boże, kierując całą sferę ziemską ku niebu. Kościół odziany w słońce jest miejscem narodzin w sercu świata, nieustannie uobecnia macierzyńską opiekę, rodzi dla nieba i prowadzi ludzkość do ojczyzny niebieskiej. Nie jest to już tylko przypomnienie Sofii, ale pełne uniesienie radości, która naznacza epokę eschatologiczną. Zgodnie z myślą Junga dziecko oznacza męczyznę czasów ostatecznych – męczyznę Królestwa. W planie archetypicznym nierządnicą babilońska, zmaskulinizowana amazonka, jest przeciwieństwem pełnej blasku postaci kobiety solarnej – archetypu Kobiety – Dziewicy – Matki. W ten sposób nadszedł czas urzeczywistnienia idei, projektów archetypicznych w planie historycznego spełnienia. Kobiecość brzemienna, która dopiero rodzi, osiągnęła dojrzałość w kobiecie wydającej na świat męskość eschatologiczną, ostatecznie zintegrowanego męczyznę-dziecko. Według Evdokimova męskość i kobiecość wstępują w fazę ostatnią, stają na progu pojednania przeciwieństw w Królestwie⁵¹.

1.1. Theotokos

Theotokos, czyli Bogurodzica, to główny tytuł, jakim prawosławni oddają Matkę Boga. Według słów księdza Georgesa Florowskiego Theotokos jest czymś więcej niż nazwą czy honorowym tytułem. Jest to raczej doktrynalna definicja zawarta w jednym słowie⁵².

⁵¹ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 226–227. Zob. C.G. Jung, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu...*, s. 178–179, 401–404 i nast., 459–475.

⁵² J. Florowskij, *Matka Boża – Zawsze Dziewica*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 174.

Jak zauważył ksiądz Henryk Paprocki, pisanie o roli i znaczeniu Bogurodzicy w kulcie, ikonografii i teologii Kościoła prawosławnego napotyka poważne trudności. Dzieje się tak dlatego, że Kościół prawosławny jest ciągłością tradycji, co oznacza, że nie można znaleźć i określić punktu w dziejach, który oznaczałby powstanie teologii prawosławnej różnej od poprzedniej tradycji kościelnej. Dawna teologia, teologia Ojców Kościoła, jest nierozdzielna od teologii współczesnej i jest ciągle żywa⁵³.

W doświadczeniu Kościoła prawosławnego Matka Boska odgrywa trojaką rolę. Po pierwsze, jest osobą wybraną przez Boga, w której dla celu Wcielenia w sposób wyjątkowy i niepowtarzalny zamieszkał Duch Święty. W tym aspekcie Maria jest przede wszystkim sobą i z nikim nie może być porównywana. Jest Królową nieba i ziemi, „chwalebniejszą od serafinów”, z której „raduje się wszelkie stworzenie”. Ten aspekt jest widoczny szczególnie w Zwiastowaniu, gdy od jednostkowej odpowiedzi Dziewicy Marii zależy los całego stworzenia. Po drugie, pochodząca od Marii ziemska natura Chrystusa łączy Go z ludzkością. Stąd rola Matki Boskiej jako „pośredniczki” wcielenia, gdyż ludzka natura Chrystusa stała się „narzędziem” zbawienia. Ten aspekt związany jest przede wszystkim z narodzeniem. Po trzecie, Matka Boska jest figurą Kościoła. Jest to aspekt występujący na chrześcijańskim wschodzie szczególnie po ikonoklazmie, gdy w absydach świątyń zaczęto umieszczać wyobrażenia Matki Boskiej – Orantki, symbolizujące Kościół. Ten aspekt związany jest przede wszystkim z zaśnięciem Matki Boskiej. Należy podkreślić, że teologia prawosławna niejednokrotnie upatrywała niebezpieczeństwo traktowania Dziewicy Marii jako bytu zupełnie jednostkowego, w oderwaniu od wszystkich świętych, czyli z wyłącznym rozwijaniem aspektu pierwszego, a pomijaniem drugiego i trzeciego⁵⁴.

Bardzo ważny staje się problem kształtowania się terminu „Theotokos” w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, szczególnie w okresie Soborów Powszechnych. Ojcowie Kościoła już za czasów Atanazego Wielkiego, a nawet dużo wcześniej, nazywali Dziewicę Marię Bogurodzicą. Dlatego

⁵³ H. Paprocki, *Kilka uwag o roli kultu Bogurodzicy w Kościele prawosławnym*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I...*, s. 8.

⁵⁴ Ibidem, s. 8–9.

też, między innymi, nie dopuszczano w tej kwestii żadnych wątpliwości. „Dziecko jest Bogiem i jak nie Bogurodzica może być rodząca”, podkreślał bardzo wymownie święty Jan Damasceński. Kościół prawosławny nazywa Dziewicę Marię Theotokos, ponieważ z jego nauki wynika, że to imię potwierdza, że Ten, który się z Niej urodził, był Bogoczłowiekiem – Bogiem i człowiekiem w jedynej i niewyrażalnej jedności hipostatycznej. Tak więc Bogurodzica rodząca, cały Bóg przez Nią zrodzony i cały człowiek – mówił święty Jan Damasceński. Właśnie na tej nauce o Bogurodzicy opiera się święty Grzegorz Teolog w swym ostrzeżeniu: jeśli ktoś nie przyjmuje Świętej Marii za Bogurodzicę, pozostaje poza Boskością⁵⁵.

Zaledwie kilka dziesięcioleci po Wcieleniu Chrystusa pojawiły się pierwsze naruszenia w zakresie wiary, a następnie wielkie herezje chrystologiczne w Kościele, związane z Osobą i unią hipostatyczną dwóch natur w Chrystusie. Kim On jest? Jaki jest Jego związek z Bogiem? Jak powinna być rozumiana relacja i jedność dwóch natur w Chrystusie, jedność nie-stworzonego ze stworzonym przez wcielonego Syna i Słowo Boże? Jak może być jednocześnie Synem Bożym i Synem człowieka? W jaki sposób zrodziła Go kobieta? Jak to jest możliwe, że Jego Matka, Dziewica Maria, jest nazywana Bogurodzicą – Theotokos? Stawiane pytania dotyczyły więc nie tylko Boskości Boga Logosu, lecz także Jego Wcielenia. Tego rodzaju zagadnienia stały się przyczyną długoletnich dyskusji dogmatycznych. Kościół w celu otoczenia troską swych wiernych i stawienia czoła zwodniczym poglądom heretyków był zmuszony do zwołania wielkich Soborów Powszechnych, które sformułowały autorytatywnie swą wiarę i określiły jej dogmaty. W rezultacie więc dogmaty Kościoła są soteriologiczne, są konsekwencjami życia, tym bardziej że wyrażają one wspólną wiarę, soborową świadomość i zawsze aktualne doświadczenia ciała Kościoła. Jest to niezwykle ważne, gdyż każde zakwestionowanie boskości Chrystusa pociągało za sobą zakwestionowanie Dziewicy Marii jako Theotokos⁵⁶.

⁵⁵ W.A. Tsigkos, *Kształtowanie się terminu Theotokos w okresie Soborów Powszechnych i jego znaczenie chrystologiczno-teologiczne*, „Elpis” 2001, 3/5, s. 11–12. Zob. J. Fłorowski, *Matka Boża – Zawsze Dziewica...*, s. 174.

⁵⁶ W.A. Tsigkos, *Kształtowanie się terminu Theotokos...*, s. 13. Zob. A. Schmemmann, *Droga prawosławia w historii*, Białystok 2001, s. 207.

Pod koniec czwartego wieku kwestia chrystologiczna była rozpatrywana ponownie z powodu pojawienia się herezji Apolinariusza z Laodycei. Apolinariusz (†390), jak również tak zwana szkoła aleksandryjska, akcentował w pierwszej kolejności jedność w osobie Jezusa Chrystusa, co czynił często kosztem pełni ludzkiego elementu. Nauczał on mianowicie, że Chrystus jest Synem Bożym, jest doskonałym Bogiem, a podczas Wcielenia przyjął jedynie ciało, ale nie ludzki umysł, ponieważ oznaczałoby to nietykalność ludzkiej natury. Apolinariusz uważał, że Chrystus musi być doskonałym Bogiem z uwagi na zbawienie człowieka. Aby doskonała jedność w Jednym Chrystusie była możliwa, jak twierdził, Słowo Boże nie przyjęło podczas Wcielenia doskonałej ludzkiej natury, lecz tylko ludzkie ciało wraz z żywą, bezrozumną duszą pozbawioną ludzkiego umysłu. Apolinariusz był bardziej skłonny do używania greckiego terminu „sarks”, ale nie w jego kontekście biblijnym. Pozostawał przy ścisłej jedności Boga i człowieka w Chrystusie, jednak – według Apolinariusza – Jego ludzka natura nie posiadała pełni. Jedność Logosu i ciała nazywał jednością istotną, złożoną, naturalną. „Okaleczona” natura ludzka zaraz po zjednoczeniu została pochłonięta i zaginęła w łonie Logosu, w wyniku czego Chrystus nie będzie doskonałym człowiekiem, lecz tylko doskonałym Bogiem. Nauka Apolinariusza spotkała się z szybką reakcją Ojców Kościoła. Został on wielokrotnie potępiony. Ostatecznie jego heretycka nauka została odrzucona przez II Sobór Powszechny w Konstantynopolu w 381 roku⁵⁷. Niektórzy zwolennicy szkoły antiocheńskiej, starając się obalić poglądy Apolinariusza, doszli do innej skrajności. W ówczesnym czasie ich głównym przedstawicielem był biskup Tarsu Diodor (†392). Rozróżniał on dwie natury w Chrystusie, dochodząc tym samym nawet do przyjęcia dwóch Synów podczas Wcielenia Chrystusa: Syna Bożego i Syna Dawida. Diodor mówił także o dwóch naturach w Chrystusie również i po wcieleniu, jednak te dwie natury mogłyby być odebrane jako dwie osoby w Jednym Chrystusie. Prawdopodobnie dlatego uczeń Diodora, Teodor z Mopsuestii, zaczął mówić o dwóch Synach. Twierdził on, że podczas zjednoczenia Boga i człowieka w Chrystusie mamy do czynienia z jedną osobą, pomimo to

⁵⁷ W.A. Tsigkos, *Kształtowanie się terminu Theotokos...*, s. 14–15.

nie godził się jednak na przyjęcie realnej unii hipostatycznej dwóch natur w Chrystusie. Teodor i pozostali nestorianie postrzegali zjednoczenie Boga i człowieka w osobie Chrystusa jako zamieszkanie, konsekwencję, związek, czyli połączenie jako jedność moralną. Unia dwóch natur w Chrystusie była unią względną, posiadała ona bowiem wymiar kontaktu i związku. W ten właśnie sposób Teodor z Mopsuestii i ogólnie cała szkoła antiocheńska odmawiali przyjęcia rzeczywistej unii hipostatycznej, dzieląc tym samym Chrystusa na dwoje. Z tego powodu unikali używania sformułowań, że Bóg się urodził i cierpiał. W odniesieniu do Matki Pana byli bardziej skłonni do używania terminu „anthropotokos”, twierdząc, że zrodziła Ona człowieka, który będąc w Jej łonie w okresie kształtowania się embrionu, zjednoczył się z Logosem. Unia dwóch natur (Logosu i człowieka) podczas Wcielenia została scharakteryzowana przez Teodora jako związek, czyli jedność moralna⁵⁸.

Te poglądy stały się jeszcze bardziej znane dzięki uczniowi Teodora, Nestoriuszowi. Gdy około 428 roku Nestoriusz został patriarchą Konstantynopola, przywiózł ze sobą z Antiochii kapłana Anastazego i mianował go swym doradcą. Ten, w jednym z kazań, które wygłosił w obecności Nestoriusza, powiedział: „Niech nikt nie nazywa Marii Bogurodzicą. Maria bowiem była człowiekiem, a człowiek nie może urodzić Boga”. Powyższe słowa wywołały dogmatyczny skandal wśród pobożnego ludu, który nazywał Matkę Zbawiciela „Bogurodzicą”, mając świadomość, że zrodziła Ona Syna Bożego Jednorodzonego. Patriarcha Nestoriusz wziął na siebie odpowiedzialność i poparł Anastazego swym autorytetem. W cyklu swych homilii starał się poddać analizie teologiczne znaczenie terminu „Bogurodzica”. Dokonał jednak zamiany terminu „Theotokos” – „Bogurodzica” na „Chrystotokos” – „Chrystorodzica”, ponieważ według jego poglądu Bogurodzica zrodziła człowieka Chrystusa. Odrzucał termin „Bogurodzica”, uważając go nie za biblijny, lecz ludowy, niezrozumiały i posiadający pogańskie znaczenie. W rezultacie nie zaakceptował nazwy „Matka Boga”, aby nikt nie postrzegał Bogurodzicy jako bogini, która zrodziła nagiego Boga, bez jego człowieczeństwa. Dziewica Maria zrodziła

⁵⁸ Ibidem, s. 15–16.

tylko człowieka Jezusa, z którym był zjednoczony według ekstremalnej relacji związku Bóg Logos. Dlatego też twierdził, że Logos po prostu pochodził, przemiął, przeniknął poprzez Nią, ale nie został przez Nią zrodzony. Z człowiekiem Jezusem nawiązała kontakt Boska natura, w rezultacie czego pojawiła się nie realna, lecz moralna osoba, której Nestoriusz nadał imię Chrystus. Dlatego też Dziewica Maria, zgodnie z jego poglądem, powinna się nazywać Tą, która przyjęła Boga – Theodochos, Nosicielką Boga – Theophoros, Rodzicielką człowieka – Anthropolitokos i Rodzicielką Chrystusa – Chrystotokos, ale nie Bogurodnicą – Theotokos. Na bazie powyższych poglądów doszedł do oczywistego wniosku, że Przenajświętsza zrodziła jednego wspólnego Boga, który był jednocześnie siedzibą i podporą Bóstwa. Chodzi więc tutaj, w istocie rzeczy, o zamieszkanie Bóstwa w człowieczeństwie, lecz na pewno nie o unię hipostatyczną⁵⁹.

Poprzez swoją naukę Nestoriusz naruszał biblijne znaczenie Wcielenia Jezusa, który według niego nie był Bogiem, ale tylko człowiekiem, będącym jedynie posiadaczem Boskości lub też bardziej narzędziem Boskości i człowiekiem noszącym Boga. Nestoriusz dosłownie odwrócił pojęcie unii hipostatycznej dwóch natur w Chrystusie, na mocy i w rezultacie której charakterystyka Dziewicy Marii jako Theotokos była w pełni usprawiedliwiona. W zamian za jedność hipostatyczną dwóch natur, która zaistniała w wyniku skrajnego poczęcia, przyjmował prosty związek zgodnie z przykładem dwóch równoległych pomostów lub też mówił o jedności względnej, powołując się również na przykład małżeństwa i dwóch odmiennych płci. Nestoriusz twierdził, że Logos Boży wcielił się, ale się nie urodził z Bogurodnicy według ludzkiej natury. Poza tym odrzucał dwa zrodzenia Logosu i podwójną Jego jednoistotność, a mianowicie, że Logos jest jednoistotny z Bogiem według Boskości i jednoistotny ze Swoją Matką i nami według człowieczeństwa. Nestoriusz mówi również o związku w jednej osobie i wprowadza pewną podwójność, która stała się w końcu dla niego barierą nie do pokonania. Rozróżniając dwie natury w Chrystusie, insynuował jednocześnie, że Chrystus posiada dwie osoby. Dzielił jednego Syna

⁵⁹ Ibidem, s. 16–18.

na dwóch Synów: Syna Bożego i Syna Dziewicy. Powyższa systematyzacja doprowadziła go do odrzucenia terminu „Theotokos”⁶⁰.

Odmowa ze strony Nestoriusza przyjęcia unii hipostatycznej dwóch natur w Chrystusie przyniosła konsekwencje w postaci zaprzeczenia również Jego Boskości. Imię Chrystus oznaczało dla Nestoriusza również dwie natury, dlatego też uznawał to za znak dwóch natur. Podkreślał, że to imię nie odnosi się do istoty Logosu, ale do ekonomii Bożej. Uważał za bezsensowne powtarzanie, że Chrystus jako Bóg Logos urodził się, cierpiał, został ukrzyżowany. Pomimo wcześniejszego zaprzeczenia, że zrodzony z Dziewicy jest jednoistotny z Ojcem według Boskości, czyli będący z natury Bogiem, dochodził do stwierdzenia, iż Theotokos urodziła Chrystusa, który nie był Bogiem Logosem. Innymi słowy nie godził się na przyjęcie faktu, iż zrodzony odwiecznie od Ojca jest jednoistotny z Ojcem, został zrodzony „w czasie” według człowieczeństwa z Dziewicy Marii, a w rezultacie jest On z natury człowiekiem jednoistotnym z nami. Nestoriusz najprawdopodobniej utożsamiał i uogólniał dwa zrodzenia Syna Bożego. Przyjmując takie poglądy, lekceważył on rzeczywiste znaczenie terminu „Theotokos”, z uwagi na swą „niewiedzę”, słabość i niedostateczne pojmowanie Tradycji Kościoła. W stosunku do Matki Bożej używał terminu „Chrystorodzica” – „Chrystotokos”. Nakłaniał też wszystkich chrześcijan, aby nie nazywali Marii – Matki Chrystusa – Bogurodzicą. Tego rodzaju idee prowadziły do faktycznego zaprzeczenia faktu Wcielenia Syna i Słowa Bożego, a w rezultacie również do całkowitego zakwestionowania dogmatu zbawienia. Uporczywe pozostanie przy swoich poglądach doprowadziło Nestoriusza do jego soborowego potępienia przez III i IV Sobór Powszechny⁶¹.

III Sobór Powszechny został zwołany przez cesarza Teodozjusza II w Efezie w 431 roku, a jego głównym celem była niezbędna reakcja na odstępstwa patriarchy Konstantynopola Nestoriusza i potępienie ich. Według Ojców Soboru nauka Nestoriusza zagrażała nienaruszalności ludzkiej istoty Chrystusa, a w istocie rzeczy realności zbawienia człowieka. Ojcowie Soboru nie tylko potępiili Nestoriusza, ale dokonali także ratyfikacji

⁶⁰ Ibidem, s. 18–19.

⁶¹ Ibidem, s. 19–20.

i potwierdzenia nauki o Bogurodzicy świętego Cyryla Aleksandryjskiego, zgodnie z którą Przenajświętsza Matka Pana jest również i Chrystorodnicą właśnie dlatego, że jest Bogurodzicą⁶². „Ponieważ święta Dziewica urodziła cieleśnie Boga zjednoczonego hipostatycznie z ciałem, mówimy, że jest ona Bogarodnicą” – czytamy w dokumentach tego soboru, zaś w „Formule zjednoczenia” jego uczestnicy w skrócie wykładają tę naukę w następujący sposób: „Z racji zjednoczenia bez pomieszania wierzymy, że święta Dziewica jest Bogarodnicą, ponieważ Słowo Boże się wcieliło, stało się człowiekiem i od chwili swego poczęcia zjednoczyło się ze świątynią, którą z Niej wzięło”⁶³. Tym samym sobór ten na stałe umieścił mariologię w chrystologii. Dogmat o Bożym Macierzyństwie Bogurodzicy, ustanowiony w Efezie, jest jedynym, kluczowym dogmatem w Kościele prawosławnym dotyczącym Matki Bożej⁶⁴.

W celu ponownego potępienia nestorianizmu, jak również stawienia czoła herezji monofizytyzmu, a także uspokojenia przez Kościół narastającej reakcji ze strony wiernych został zwołany IV Sobór Powszechny w Chalcedonie w 451 roku. Sobór potępił nestorian, którzy postrzegali Pana jako zwykłego człowieka, odrzucali termin „Theotokos” i dzielili jedną osobę Chrystusa na dwoje. Sobór potępił również zwolenników herezji monofizycznej, którzy głosili przemieszanie i zmieszanie dwóch natur, przyjmowali dwie natury przed zjednoczeniem i jedną po zjednoczeniu, jak też faktu, że Chrystus nie posiadał ludzkiej natury. Znaczenie soboru nabiera szerszych wymiarów w kontekście sformułowania dokładnej, teologicznej terminologii, dotyczącej dogmatu chrystologicznego w odniesieniu do zjednoczenia dwóch natur w Chrystusie i sposobu ich wzajemnej relacji w jednej hipostazie Boga Słowa. Sobór stwierdził, że istnieją dwie natury połączone „bez pomieszania” i „bez podziału” w jednej osobie lub też w jednej hipostazie⁶⁵.

⁶² Ibidem, s. 20–21.

⁶³ Trzeci list Cyryla do Nestoriusza 24, cyt. za: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I, układ i opracowanie ks. A. Baron, ks. H. Pietras SJ, Kraków 2007, s. 151; *Formuła zjednoczenia*, cyt. za: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I, s. 179. Zob. J. Charkiewicz, *Wybrane aspekty kultu Matki Bożej w prawosławiu*, „Elpis” 2014, 16, s. 25.

⁶⁴ J. Charkiewicz, *Wybrane aspekty kultu...*, s. 25–26.

⁶⁵ W.A. Tsigkos, *Kształtowanie się terminu Theotokos...*, s. 24–25.

Zwołany w 553 roku do Konstantynopola V Sobór Powszechny stanął w obronie drugiego tytułu Bogurodzicy – „zawsze Dziewica”. Termin ten podkreśla dziewictwo Matki Bożej przed Narodzeniem Chrystusa, podczas Narodzenia Chrystusa i po Jego Narodzeniu, przy czym nie tylko w sensie czystości cielesnej, ale i duchowej. Sobór ten rzucił anatemę na wszystkich, którzy nie wyznają zgodnie z prawdą Bogurodzicy – Dziewicy Marii:

Jeżeli ktoś głosi, że Maryja zawsze Dziewica jest Bogarodząca tylko w sensie przenośnym, nie naprawdę, lub że jest nią w sensie względnym, to znaczy, że miałyby urodzić tylko zwykłego człowieka, a nie Słowo Boże wcielone, gdyż zrodzenie to – według nich – dotyczyłoby tylko człowieka, z którym Słowo Boże jest połączone od momentu narodzin; (jeśli ktoś) oskarża święty sobór w Chalcedonie, że nazwał Dziewicę Bogarodząca w bezbożnym znaczeniu pochodzącym od Teodora, lub jeśli ktoś nazywa ją matką człowieka lub matką Chrystusa w takim sensie, jakoby Chrystus nie był Bogiem, a nie nazywa jej właściwie i zgodnie z prawdą Bogarodząca, gdyż to przedwiecznie zrodzone z Ojca Słowo Boże wcieliło się w niej w ostatnich czasach i właśnie dlatego święty sobór w Chalcedonie nazwał ją pobożnie Bogarodząca – niech będzie przeklęty⁶⁶.

Kolejne Sobory Powszechne, do VII soboru włącznie, potwierdziły naukę o Theotokos sformułowaną na soborach wcześniejszych.

Nauka Kościoła prawosławnego o Przenajświętszej Bogurodzicy jest integralną częścią prawosławnej tradycji dogmatycznej. Odnosi się w pierwszej kolejności do chrystologii i soteriologii, ponieważ poprzez Bogurodnicę przyjął ciało i stał się człowiekiem Bezcielesny Logos, aby wypełnić ekonomię zbawienia. Bogurodzica jest żywym dogmatem, zrealizowaną prawdą o stworzeniu. Zaśnięcie (Wniebowzięcie) Bogurodzicy zamyka bramy śmierci, jak stwierdził Paul Evdokimov, źródło Theotokos

⁶⁶ *Anatematyzmy przeciwko Trzem rozdziałom*, w: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I, s. 291

wytryska na nicości. Ona jest połączeniem z niebem przez Boga-Człowieka i z ziemią jako pierwsze zmartwychwstałe stworzenie⁶⁷.

Mówiąc o udziale Bogurodzicy w Bożym planie zbawienia, święci Ojcowie charakteryzują dwa jego aspekty. Pierwszym jest jej wybranie przez Zamiar Przedwieczny, drugim zaś współuczestnictwo Marii w planie zbawienia. Podkreślić przy tym należy, że świętość Matki Bożej wynika nie tylko z tego, że posiadała on jakiegokolwiek przywileje, którymi obdarzona została z racji swojego przyszłego Bogomacierzyństwa, lecz stanowi również rezultat jej wolności, wiary i życia. „Jej miłość do Boga osiągnęła w niej taką głębię i intensywność, że poczęcie Syna nastąpiło w Niej jako odpowiedź Boga na pogłębienie jej życia modlitwy, jej «przejrzystości» na energie Ducha Świętego” – pisał Paul Evdokimov. W innym miejscu używał on wobec Bogurodzicy pięknego określenia „dobrowolne poddanie się świętości”, jako że bez jej zgody, bez współpracy jej wiary Wcielenie Boże nie mogłoby zostać zrealizowane. Bardzo klarownie wyłożył tę myśl święty Mikołaj Kabasilas, pisząc: „wcielenie Słowa było dziełem nie tylko Ojca i Jego mocy, i Ducha [...], lecz również dziełem woli i wiary Dziewicy”. Matka Boża jest więc początkiem odnowienia, tą, która jeszcze przed Sądem Ostatecznym otrzymała pełnię chwały. W żadnym jednak razie nie stoi ona ponad zrodzonym z jej łona Chrystusem. „Czczymy świętą Bogurodnicę, nie jako Boga, ale jako Matkę Boga ze względu na ciało” – nauczał święty Jan z Damaszku⁶⁸.

Jak zauważył W.A. Tsigkos, Chrystus jako wcielony Bóg, który stał się człowiekiem, nadaje Swej cielesnej Matce imię Bogurodzica, a imię to zawiera w sobie całą tajemnicę Wcielenia. Imię Bogurodzica jest nieuniknioną konsekwencją imienia Bogoczłowiek. Oba te imiona istnieją

⁶⁷ P. Evdokimov, *Theotokos – Archetyp kobiecości*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I...*, s. 164.

⁶⁸ M. Kabasilas, *Homilia na uroczystość Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie II*, oprac. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 257; św. Jan Damasceniński, *III mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* 41, „Vox Patrum” 2009, 29, s. 650; W.A. Tsigkos, *Kształtowanie się terminu Theotokos...*, s. 27–28; J. Charkiewicz, *Wybrane aspekty kultu Matki Bożej w prawosławiu...*, s. 27; P. Evdokimov, *Duch Święty i Matka Boża*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie II...*, s. 125; idem, *Kult „Theotokos” – Matki Boga*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie II...*, s. 151.

i przestają istnieć razem. Odrzucenie terminu „Theotokos” prowadzi do zaprzeczenia całej tajemnicy zbawczej Ekonomii Bożej. Kościół jest Ciałem Syna Bogurodzicy, nic pomiędzy nimi nie może ulec zmianie. Bogurodzica będzie zawsze nierozłączna ze swoim Synem, ponieważ nic nie pośredniczy pomiędzy Matką i Synem. W Kościele prawosławnym cześć, wysławianie i chwała oddawane Bogurodzicy nie mają końca, gdyż poprzez cześć oddawaną Bogurodzicy wysławiany jest wcielony z Niej Syn. Matka Syna i Logosu – Bogurodzica – jest Matką chwały, ta zaś została wypełniona poprzez urodzenie Syna, który obdarzył Ją imieniem Theotokos⁶⁹.

Ikonograficzne kompozycje zatytułowane „Ukoronowanie Dziewicy Marii” przedstawia Bogurodzicę stojącą na czele świata anielskiego i królewskiego kapłaństwa. Chrystus jest Królem i, jak mówi Psalm: „Po Twojej prawicy stoi Królowa” (Ps 45 (44), 10). Kwestia kapłaństwa kobiety otrzymuje swoje rozwiązanie na poziomie charyzmatycznym. Jeżeli ikonograficznie Bogurodzica jest często przedstawiana z omoforionem, to jest on jedynie znakiem Jej macierzyńskiej opieki, bez jakiegokolwiek sugestii władzy kapłańskiej. Hierarchiczne kapłaństwo jest męską funkcją dawania świadectwa. Biskup świadczy o ważności sakramentów i posiada władzę ich udzielania. Jego charyzmatem jest czuwanie nad czystością tradycji oraz bycie pasterzem. Natomiast służba kobiety nie leży w zakresie określonych funkcji, lecz jej własnej natury. Posługa sakramentalna nie należy do jej charyzmatów i zgodnie z prawosławną wykładnią pełnienie takiej posługi byłoby sprzeniewierzeniem się samej istocie kobiecego bytu⁷⁰.

Docieramy tu do istotowej różnicy pomiędzy mężczyzną a kobietą. Mężczyzna, męskość, doskonalili się czynami, które kierują się ku temu, co zewnętrzne. Dziedzina użyteczności jest przedłużeniem ramienia człowieka-wytwórcy i cały świat staje się w ten sposób jakby jego przedłużonym ciałem. Jednakże wszelka działalność reformatora, budowniczego, wynalazcy, tego, który przekształca i porządkuje świat, rozwija się dopiero pod ascetycznym i mistycznym wpływem tego, co duchowe, tego,

⁶⁹ W.A. Tsigkos, *Kształtowanie się terminu Theotokos...*, s. 30.

⁷⁰ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 231–232; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 164. Zob. K. Jaskulska-Tomala, *Obraz kobiety w myśli Simone de Beauvoir i Paula Evdokimova*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2014, 22/1, s. 205–224.

co góruje nad materią i czyni z chaosu kosmos, piękno. To czyste w swej intencji dążenie kieruje się ku porządkowi sofronicznemu, w którym świat w swej normatywnej strukturze okazuje się dziewiczy i przyjmuje postać Dziewicy-Matki. Stąd właśnie wypływają wszystkie kosmiczne przymioty nadawane Jej przez liturgię. Jeżeli mężczyzna, ekstatyczny z natury, dąży do przekroczenia samego siebie, to kobieta zawiera się w sobie samej, jest zwrócona ku swemu własnemu bytowi⁷¹.

Kobiecość wyraża się na poziomie struktury ontologicznej, ona nie jest słowem, ale łonem stworzenia. Theotokos rodzi „święte Dziecko”, daje swoje ciało temu, co następnie nabiera treści, staje się słowem, mocą, działaniem. Męskość poprzez swoją skłonność do pojęć abstrakcyjnych i racjonalizm nieustannie popada w schematyzm. Jak zauważa P. Evdokimov (czerpiąc z „Człowieka zbuntowanego” Alberta Camusa), męskość skrepowana swoją teoretyczną bezsilnością buntuje się przeciwko materii, ciału, łatwo objawia gnostycką pogardę, która szuka ujścia w wynaturzonych formach nieludzkiej ascezy. Według Evdokimova racjonalistyczna gnoza i odczłowieczony technicyzm, libertynizm czy wprost przeciwnie – kościcznie surowa asceza nie zdołają wyprostować uporczywych wypaczeń. Mogą zostać one naprawione jedynie wewnątrz samego bytu poprzez jego świętość i czystość kobiecego serca⁷².

W tym miejscu pozwolę sobie na dygresję. Sformułowanie o „nieludzkiej ascezie” ma nawiązywać do „Sonaty Kreutzerowskiej” Lwa Tołstoja. Tak bez wątpienia jest, ale w moim przekonaniu, P. Evdokimov ma tu na myśli również samego Tołstoja i jego poglądy religijno-filozoficzne. Tołstoj postrzegał każdą dziedzinę życia człowieka w kategoriach walki między dobrem a złem. Zastanawiając się nad istotą relacji pomiędzy mężczyzną a kobietą, pisarz doszedł do przekonania, że głównym złem jest ciało ludzkie, duch zaś – przeciwstawionym mu dobrem. Niechęć twórcy do ciała pogłębiała się w miarę upływu czasu, pociągając za sobą potępienie współżycia małżeńskiego. Pisarz widzi w panujących obyczajach związanych z małżeństwem grzech,

⁷¹ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 232–233; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 165.

⁷² P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 233; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 165.

z którego wyzwala jedynie asceza. W rozumieniu chrześcijaństwa asceza musi być budowana na fundamencie, jakim jest boskość Jezusa Chrystusa. Tymczasem Lew Tołstoj odrzucał boskość Chrystusa, akceptując jednocześnie jego nauki moralne. Poglądy religijne Lwa Tołstoja doprowadziły do jego odejścia od Cerkwi, co zostało potwierdzone orzeczeniem świątobliwego Synodu Cerkwi rosyjskiej z 20–22 lutego 1901 roku. W orzeczeniu tym przedstawiono sprzeczne z nauką Cerkwi poglądy Tołstoja. Wśród nich wymienione jest odrzucenie boskości Jezusa Chrystusa oraz dziewictwa Bogurodzicy zarówno przed narodzeniem Chrystusa, jak i po Jego narodzeniu⁷³. Oznacza to, że w tym aspekcie Tołstoj zbliżył się do nestorianizmu i odrzucał naukę o Matce Bożej – Theotokos.

Mężczyzna jest powołany do uprawiania kosmicznego ogrodu, rozszyfrowania imion rzeczy, wyjaśniania świata, rozpoznania planu Królestwa Bożego za pośrednictwem wszelkich form kultury. Jednakże ta ikona, której forma współlistnieje wraz z treścią, to ikona Dziewicy trzymającej Dzieciątka Jezus, to ikona Bogurodzicy – Theotokos, niewiasty odzianej w słońce, świętość całej ludzkości. To ona stoi na czele ludu, kapłaństwa powszechnego, ponieważ to Ona wyraża ze swej istoty i poprzez bycie Theotokos samą rzeczywistość Królestwa, świętość na wieki⁷⁴.

⁷³ „Sonata Kreutzerowska” była przez długi czas zakazana przez rosyjską cenzurę. Poglądy religijne Lew Tołstoj wyrażał nie tylko w twórczości literackiej, ale też w dziełach bezpośrednio nawiązujących do religii, np.: „Spowiedź, Na czym polega moja wiara”, P. Basiński, *Lew Tołstoj. Ucieczka z raju*, Warszawa 2015, s. 136 i nast., idem, *Lew kontra święty. Historia pewnej wrogości*, Warszawa 2016, s. 7–8, 401, 483–485. Na temat poglądów religijnych i filozoficznych Tołstoja zob.: R. Romaniuk, *Dramat religijny Tołstoja*, Warszawa 2004; M. Płociennik, *Nadzieja Sensu/Sens Nadziei jako metanoia (z) pesymizmu. Introdukcja i zachęta do filozofii „bezbożnego poszukiwacza Boga” – Lwa N. Tołstoja*, „Filo-Sofija” 2015, 31, s. 75–93; G. Pełczyński, *Lew Tołstoj jako myśliciel religijny*, „Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture” 2016, 5, s. 23–30.

⁷⁴ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 233–234; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 165–166; T. Siudy, *Panagion i Panagia. Wiąż Maryi z Duchem Świętym według Pawła Evdokimova*, w: *Duch Święty a Maryja. Materiały z Sympozjum zorganizowanego przez Katedrę Mariologii KUL oraz Oddział PTT w Częstochowie (Częstochowa, 22–23 maja 1998 roku)*, red. S.C. Napiórkowski OFMConv, T. Siudy, K. Kowalik SDB, Częstochowa 1999, s. 131.

Święci Aniołowie jako hierarchie niebiańskie przewyższają swoją czystością całe stworzenie, wszelką istotę ludzką. Jednakże Bogurodzica – Theotokos przewyższa swoją czystością i sobór anielski, i rodzaj ludzki. Dlatego w swej chwale przewyższa czystością również swego anioła stróża, za którego uważany jest archanioł Gabriel. Kościół nazywa Bogurodzicę „czystością świata” i „krzewem gorejącym”. To właśnie jest szczególnym charyzmatem kobiety: czystość powołana do tego, by prostować skrzywienia nieprawości, kaleczącej i wynaturzającej ontologiczną strukturę człowieczeństwa⁷⁵.

Metanoia wymagana przez Królestwo Boże, metamorfoza bytu ludzkiego, da się wyrazić za pomocą greckiego terminu „sophrozyne”, oznaczającego integralność zgodną z mądrością. Ilustracją sensu wyrażenia może być opisywana już ikona świętej Sofii z Nowogrodu, pokazująca pod rysami anioła oblicze ognia. Według tradycji ikona wyraża obraz dziewictwa, czystości ontologicznej, symbolizowanej pod postacią ognia. Tradycja utożsamia ten obraz z Bogurodzicą i czyni z niego wizję idealnej czystości ontologicznej, integralności archetypowej, zrealizowanej w ludzkości. Jest to skutek bliskości Boga: „kto jest blisko Mnie, jest blisko ognia” i sam staje się ogniem, krzewem gorejącym. Oto dlaczego Bogurodzica z ikony Zaśnięcia ukazana jest w otoczeniu apostołów jako serce ziemskiego Kościoła, upostaciowienie jego czystości i świętości⁷⁶.

Tekst liturgiczny: „raduj się, początku cudów Chrystusa” mówi o cudzie na weselu w Kanie Galilejskiej. Bogurodzica nie czyni cudów, ale je inauguruje. Opowieść o weselu w Kanie umieszcza w centrum weselnej radości wielki symbol przemiany jakościowej wody namiętności w szlachetne wino, preludium eucharystyczne i profetyczną rekonstrukcję jedności męskości i kobiecości. Jest bardzo symptomatyczne, że na I Soborze Powszechnym skrajny odłam ascetów chciał ogłosić celibat duchowieństwa pod pretekstem, że ofiara eucharystyczna i sprawowanie Eucharystii są nie do pogodzenia z życiem małżeńskim. Wówczas biskup Pafnucy, mnich

⁷⁵ S. Bułgakow, *Drabina Jakubowa, rzecz o aniołach*, Warszawa 2005, s. 85–86; P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 235.

⁷⁶ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 235; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 166–167.

i jeden z najsurowszych ascetów, wpłynął na decyzję soboru, który zatwierdził stan małżeński kapłanów. W IV wieku Synod z Gangres bardzo stanowczo potępił wszelką pogardę dla stosunków małżeńskich, gdyż małżeństwo samo w sobie jest godne, uświęcone i czyste. W modlitwach sakramentu małżeństwa zawarta jest prośba o czystość małżonków, w sensie „sophrosyne” jest to przekroczenie fizjologii i sięgnięcie do istoty sensu czystości ducha. Archetyp Dziewicy-Matki objawia ją z całą mocą i wyjaśnia sens pobożności wielkich mistyków nakierowanej ku Bogurodzicy. To z Niej czerpali oni wielką siłę i natchnienie, to z Niej pochodziła ich miłość wobec każdego stworzenia. W ten sposób Bogurodzica w swoim macierzyństwie jawi się jako wyraz najsilniejszej boskiej filantropii⁷⁷.

Istnieje głęboki związek pomiędzy Duchem Świętym, Sofią, Dziewicą, kobiecością. Jak wiadomo, w języku semickim słowo „duch” ma podwójny rodzajnik i może gramatycznie przybierać rodzaj żeński. Teksty syryjskie zamiast o Pocieszycielu mówią o Pocieszycielce. Apokryficzna Ewangelia Hebrajczyków wkłada w usta Chrystusa wyrażenie „moja Matka, Duch Święty”. Duch Święty jest elementem macierzyńskim w Świętej Trójcy, objawia Syna w Ojcu i Ojca w Synu. Teologia prawosławna wyraźnie rozróżnia plan przyczynowy, wewnętrzny, boski i plan objawienia, świadectwo Boga na zewnątrz, w świecie. Tylko Bóg-Ojciec jest przyczyną zasadniczą, On jest źródłem, zasadą istnienia jedności Bożej. Początek absolutny jest także zasadą wzajemnego przenikania się osób Świętej Trójcy (perichorezy) i ruchu krążenia życia Bożego, które zaczyna się w Ojcu, objawia w Synu i Duchu Świętym, aby zagłębić się na nowo w Ojcu. To wiekuiste rodzenie i tchnienie w akcie wychodzącym ze Źródła i do Niego powracającym. Wszakże, jeżeli Duch Święty pochodzi wiecznie od Ojca przez pochodzenie oryginalne, to pochodzi także od Syna, ale tylko przez okazanie pochodzenia. W ekonomii ziemskiej Duch Święty bierze całą istotę Syna, objawia Go w pewnym sensie, daje Mu istnienie, życie, ale

⁷⁷ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 236; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 167–168. Na temat małżeństwa i Eucharystii zob. J. Meyendorff, *Małżeństwo w prawosławiu. Liturgia, teologia, życie*, Lublin 1995, s. 26–31.

zawsze wyłącznie w planie objawienia. W tym sensie Duch Święty jest właśnie „hipostatycznym macierzyństwem”⁷⁸.

Paul Evdokimov przyjmuje, zgodnie z całą tradycją grecką, że zasadą jedności w Trójcy Świętej nie jest jedna natura, ale Ojciec, który jest jedynym źródłem hipostaz. One to równocześnie otrzymują od Niego jedną i tę samą naturę, a ponieważ Syn i Duch Święty odnoszą się do Ojca, oznaczają zarazem jedność i różnorodność. W Trójcy Świętej osoba i natura istnieją równocześnie i żadna logicznie nie wyprzedza drugiej. Teologowie greccy uważają naturę za „treść osoby”, a to oznacza, że każda hipostaza jawi się jako osobowy sposób podporządkowania sobie tej samej boskiej natury. Przywołany przez Evdokimowa święty Grzegorz z Nazjanzu pisał: „A natura Tych Trzech jest jedna, tj. natura Boża. Jedność stanowi Ojciec, od którego pochodzą i do którego wracają drugie dwie [Osoby], nie żeby się z nim utożsamiały, ale z Nim są tak [istotą swą] złączone, że nie zachodzi między Nimi żadna różnica czasu, woli lub mocy”. Ojciec rozróżnia hipostazy. Syn i Duch Święty są odrębni jako dwie osoby pochodzące od tego samego Ojca, a jednocześnie pozostają nierozłączni w swoim działaniu, które wyraża Ojca. Wszyscy ojcowie zgodnie uznali istnienie jednego źródła hipostatycznego w Ojcu, a równocześnie ścisłą relację między Synem i Duchem Świętym nierozłącznie zrodzonych i zjednoczonych: Duch Święty wiecznie spoczywa na Synu i Go wyraża. Jednocześnie, jak podkreśla Evdokimow, relacja między Synem a Duchem Świętym nie ma charakteru przyczynowego. Każda relacja w ramach Trójcy Świętej posiada zawsze charakter trynitarny w wiecznym przenikaniu się Bożej miłości (perychoreza), dlatego relacja między Synem i Duchem Świętym jest zawsze relacją wzajemności. Sposób pochodzenia od jedynego Ojca dwóch hipostaz znajdujących się w takiej relacji pozostaje niewyraźną, apofatyczną tajemnicą⁷⁹.

⁷⁸ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 237–238; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 168–169.

⁷⁹ P. Evdokimov, *Duch Święty w tradycji prawosławnej*, Poznań 2012, s. 71–73; J.M. Szymusiak, *Grzegorz z Teolog – u źródeł chrześcijańskiej myśli IV wieku*, Poznań 1965, s. 386–387. P. Kiejkowski, *Paula Evdokimova teologiczne intuicje wokół tematu pochodzenia Ducha Świętego*, „Studia Gnesiensia” 2015, 29, s. 269–270.

Wyznanie Wiary w swej części chrystologicznej mówi: „Narodził się z Ducha Świętego i Dziewicy Marii”. Duch Święty wyraża tutaj obecność Ojca. Podczas Epifanii natomiast Duch Święty zstępuje na Syna pod postacią gołębiczy, dokładnie w momencie objawienia ojcostwa Ojca. Duch Święty jest w tym momencie tchnieniem wiecznego zrodzenia, obrazem i wyrażeniem hipostatycznego macierzyństwa. W ten sposób uświadamiamy sobie, że Dziewica Maria „rzuca światło” na tajemnicę Świętej Trójcy. Mówi o tym pieśń liturgiczna, dogmatyk 3 tonu: „Ty zrodziłaś Syna bez Ojca, tego Syna, który był z Ojca zrodzony, bez matki”. Bardzo wyraźnie jest tu podkreślony związek między dwiema tajemnicami: ojcostwu Ojca w boskości odpowiada macierzyństwo Marii w człowieczeństwie. Duch Święty nie zastępuje Ojca, ale stwarza stan macierzyństwa jako moc duchową zrodzenia, pomnożenia bytu. Jest to bardzo ważne w relacji Słowa i Ducha. Syn niesie w sobie to wszystko, co jest Słowem, prawdą i treścią. Duch Święty ożywia, świadczy, objawia, rodzi⁸⁰.

To podobieństwo czynów Słowa i Ducha Świętego tłumaczy ontyczny związek kobiety z Duchem. Duch Święty zstępuje na Dziewicę i jest to zrodzenie Chrystusa. Duch Święty zstępuje na apostołów w dniu Pięćdziesiątnicy i jest to zrodzenie Kościoła, Ciała Chrystusa. On zstępuje na chleb i wino, przemieniając je w Ciało i Krew. To Duch Święty każdego ochrzczonego czyni członkiem Chrystusa. Duch działa poprzez czas. To jest podobieństwo działania dwóch Pocieszycieli: Duch uświęca, modeluje, rodzi, a na koniec Jego dzieło ujawnia się w postaci Wcielenia. Kiedy zaś to Wcielenie osiągnie pełnię, Duch potwierdza to, co się dokonało, i objawia je w chwale. To Duch Święty uformował Chrystusa i rodzi go w duszy każdego wierzącego, to on przygotowuje eschatologiczne narodziny nowego eonu Królestwa. Charyzmatyczne powołanie kobiety jest tu doskonale wyjaśnione. Jest to macierzyństwo duchowe, które rodzi Chrystusa w każdym bycie ludzkim przez moc Ducha Świętego. Jak zauważa P. Evdokimow, kobiecość w swej istocie zakotwicza się w znaku Narodzin i znaku Zesłania Ducha Świętego, znaku zrodzenia nowego stworzenia i nowego eonu.

⁸⁰ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 238–239; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 169–170.

Męskość jest energetyczna, spod znaku Zmartwychwstania, Przemienienia i Paruzji. Boskiemu światu naznaczonemu znamieniem Ojca odpowiada świat ludzki naznaczony znamieniem Matki. Oznacza to, że świat ludzki, dziewiczy w swej strukturze, spełnia rolę macierzyńską. Ewa utraciła swój stan pierwotnej dziewiczości. Theotokos przywraca stan pierwotny, ontologicznie jest zdolna zawrzeć w swej głębi Nieogarnionego. Dogmat wiecznego dziewictwa jasno precyzuje i ukazuje wieczne macierzyństwo⁸¹.

Jeszcze jedno – kolejne – porównanie ról mężczyzny i kobiety mówi, że to zadaniem kobiet jest obudzić męską gorliwość wiary, bowiem to mężczyźni częściej tracą wartości duchowe. To pozwala nam lepiej zrozumieć role męskie i kobiece w walce o Królestwo Boże. Święty Jan Chrzciel sędzi powołania i umacnia żołnierzy, którzy przyszli po radę. Walczący mężczyzna staje się żołnierzem na polu bitwy, mocarzem i wojownikiem Chrystusowym. Theotokos jest nazywana wodzem zastępów niebieskich, nie bojownikiem, ale tą, która ze swej natury stawia niepokonany opór siłom demonicznym i jest niezwyciężona dzięki swej triumfującej czystości. Ona ma moc, by zetrzeć głowę smoka nie poprzez działanie, lecz poprzez to, kim w swej istocie jest – tą, która „triumfuje nad złem” i ma „moc niezwyciężoną”⁸².

Tradycja mówi o całkowitym uświęceniu Bogurodzicy, gdy ta była jeszcze dzieckiem, podczas Jej pobytu w świątyni. Miłość Boża osiągnęła taką głębię i intensywność w jej przepełnionym modlitwą życiu, że to ją uczyniło całkowicie, bez reszty podatną na działanie Ducha Świętego i przygotowało na poczęcie Syna. Ma to charakter uniwersalny i dotyczy każdej kobiety ze względu na jej powołanie. Kobieta posiada przede wszystkim macierzyński charyzmat rodzenia Chrystusa w duszach ludzi. Osłabienie wiary i miłości w czasach ostatecznych jest skutkiem zaniku świętości. Świętość natomiast nigdy nie sprowadza się do funkcji. Znowu napotykamy podstawowe rozróżnienie pomiędzy „być” a „mieć”, pomiędzy warunkami życia a samym życiem. Pomiedzy świętością form, obrzędów

⁸¹ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 239–240; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 170–171; T. Siudy, *Panagion i Panagia...*, s. 131.

⁸² P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 241; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 172.

czy funkcji a świętością jako taką. Zbawienie może przyjść wyłącznie dzięki świętości, ta zaś w sposób szczególny uzewnętrznia się w kobiecie. Każda kobieta posiada wrodzoną sferę intymności, gdyż jest związana z kontynuacją życia. W Bogu istnienie utożsamia się z istotą, a kobieta jest bardziej zdolna do zbliżenia się do istoty świętości i istnienia przez moc pokory, gdyż pokora jest sztuką odnajdywania swego własnego miejsca. W opozycji do wszelkiego egalitaryzmu to właśnie jest najbardziej właściwe w jej charyzmatycznym stanie. Służebna rola niesienia pociechy i radości jest postulatem wpisanym w bytową strukturę kobiecości jako właściwy jej dar bycia matką, dla której każda istota staje się jej własnym dzieckiem⁸³.

1.2. Deesis

Grecki termin „deesis” oznacza modlitwę, usilną prośbę, błaganie. Właśnie w takim znaczeniu posługiwali się nim święty Łukasz Ewangelista i Apostoł Paweł. W znaczeniu prośby słowa „deesis” używali już starożytni Grecy, np. Platon, Isokrates, Demostenes. Znaczenie to nie uległo wielkiej zmianie w wiekach średnich. Jak twierdził Christopher Walter, czasownika „deomai” oznaczającego „proszę”, „błagam” oraz rzeczownika „deesis” w znaczeniu „prośba” używano na określenie petycji zanoszonych do cesarza lub urzędnika wyznaczonego do ich przedkładania władcy, zwanego od VII wieku „o epi ton deiseon (magister memoriae)”. Równolegle pojawiło się chrześcijańskie użycie słowa „deesis” w odniesieniu do prośby, błagania zanoszonego do Boga lub świętych. Analiza semantyki i synonimiki tekstów świętego Grzegorza Teologa i innych Ojców Kościoła, przeprowadzona przez Christophera Waltera, doprowadziła do wniosku, że słowo „deesis” oznaczało prośbę zanoszoną do Boga przez wiernych za pośrednictwem świętych⁸⁴.

W znaczeniu ikonograficznym terminu „deesis” użył po raz pierwszy około 1060 r. Nicetas Stethatos w „Żywocie Symeona Nowego Teologa”.

⁸³ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 242–243; idem, *Theotokos – Archetyp kobiecości...*, s. 172–173; idem, *Kult Theotokos – Matki Boga...*, s. 150, 152.

⁸⁴ R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 13; Ch. Walter, *Two Notes on the Deësis*, „Revue des Etudes Byzantines” 1968, 26, s. 317, 319.



Deesis ze świętymi Barbarą i Paraskiewą, XIV wiek, Muzeum Historyczno-Archiitektoniczne, Nowogród Wielki

Opisując cele świętego, autor wymienił między innymi „deesis eikon me-gale”. Nie wiadomo jednak, czy chodziło tu o przedstawienie Chrystusa, Bogurodzicy i świętego Jana Chrzciciela. W następnych stuleciach w Bizancjum nie używano określenia „deesis” na oznaczenie tych trzech postaci. W podręczniku ikonograficznym Dionizjusza z Furny z pierwszej

połowy XVIII wieku nazwa „deesis” nie pojawia się w ogóle, mimo że autor dwukrotnie opisuje przedstawienie określane współcześnie tym mianem. Z jednej strony może to świadczyć o tym, że termin ten został wprowadzony w użycie później. Ch. Walter przypuszczał, że stało się to w wieku XIX, a autorem tego „wprowadzenia” był rosyjski uczony Aleksander I. Kirpicznikow, który napisał pionierskie studium o przedstawieniach Bogurodzicy i świętego Jana Chrzciciela w malarstwie i literaturze. Temu przypuszczeniu przeczy jednak używanie tego terminu na Rusi w stosunku do jednego z rzędów ikonostasu, zwanego „deisusnym”, ukazującego triumf Kościoła, oraz wiązanie terminu „deesis” z ikonami Chrystusa, Bogurodzicy i innych świętych już w wiekach XI–XIII, o czym zaświadczały liczne staroruskie kroniki i zachowane przedstawienia ikoniczne. Do tych drugich należą mozaika Sofii kijowskiej (XI wiek), freski soboru Przemienienia Pańskiego w Pskowie (XII wiek), reliefy Jurjewa Polskiego (XIII wiek)⁸⁵. Dodatkowo niejasne jest, dlaczego treść podręcznika Dionizego z Furny, XVIII-wiecznego mnicha z Góry Athos, ma być źródłem do wnioskowania o używaniu terminu „deesis” na Rusi na przestrzeni dziejów.

W inwentarzu ruskiego monasteru świętego Pantelejmona na górze Athos, sporządzonego w 1143 roku, wielokrotnie powtarza się termin „deesis” w odniesieniu jednak do przedstawień całkiem innych niż dzisiaj, np. do ikon Matki Bożej. Z kolei analiza kilkunastu inskrypcji na ikonach ukazujących Chrystusa, Bogarodnicę i Jana Chrzciciela, pochodzących z okresu od XI do XV wieku, dowodzi, iż w większości przypadków na oznaczenie modlitwy używano słów „litai” oraz „ikesia” („błaganie”), natomiast termin „deesis” pojawiał się jedynie tam, gdzie przedstawiano fundatorów malowidła zanoszących prośby do Chrystusa za wstawnictwem Maryi i Jana Chrzciciela. Na terenie Bizancjum nazwa „deesis”, pojawiająca się w inwentarzach zabytków w okresie od XII do XV stulecia, niekoniecznie zatem oznaczała kompozycję przedstawiającą Chrystusa

⁸⁵ R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 13; idem, *Eschatologia Rusi Kijowskiej*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej*, red. R. Łużny, Lublin 1988, s. 58–59; Ch. Walter, *Two Notes on the Deësis...*, s. 313. Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, Kraków 2003.

z Bogarodzą i Prodomosem jako orędownikami, z drugiej zaś strony dzisiejszy sens słowa „deesis” nie był jego naczelnym ani jedynym⁸⁶.

Najstarszą inskrypcją oznaczającą przedstawienie określane w historii sztuki jako Deesis jest napis „Trítōn” („Triada”) na tryptyku z kości słonowej z Palazzo di Venezia w Rzymie (połowa X wieku). Ukazano tu w górnym środkowym polu stojącego Zbawiciela, po jego prawicy świętego Jana, po lewicy zaś Bogurodnicę w postawach błagalnych. W XIX wieku podobne kompozycje określano także w języku nowogreckim jako „trimórfion” („trimórfon”) lub „triprósopos parástasis”, nie wiemy jednak, jak długo używano owych słów w takim właśnie znaczeniu⁸⁷.

Termin „trimórfion” (od gr. „trimorfos” – trójkształtny, trójforemny, trójpostaciowy) odnosi się wyłącznie do formalnej struktury przedstawienia Deesis, nie zawiera natomiast żadnych odniesień do jego wewnętrznej treści teologicznej, tj. idei modlitewnego orędownictwa Maryi i Jana Chrzciciela przed Chrystusem. Podobne, czysto formalno-kompozycyjne znaczenie posiadają terminy „trítōn” i „triprósopos”, mówiące jedynie o trójpostaciowości przedstawienia. W odniesieniu do tematu Deesis słowo „trimórfion” oznacza zatem trójosobową grupę: Chrystus – Maryja – Jan Chrzciciel. Mimo że zakresy tych dwóch terminów nie pokrywają się w pełni, historycy sztuki używają ich często wymiennie, i to zarówno w odniesieniu do przedstawień wyrażających ideę wstawiennictwa Bogarodzicy i Pańskiego Prekursora (cs. „Priedtiecza”), jak i w stosunku do kompozycji łączących postacie Chrystusa, Bogurodzicy i Jana w konwencji „formalno-reprezentacyjnej”⁸⁸.

Wyrażona w Deesis idea najwyższego wstawiennictwa Maryi i Jana Chrzciciela zakłada, iż wraz z Chrystusem stanowią oni triadę najważniejszych postaci w historii zbawienia, wieńczącą w rzeczywistości niebiańskiej hierarchii świętych i aniołów⁸⁹.

⁸⁶ R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 14–15; Ch. Walter, *Further notes of the Deësis*, „Revue des Etudes Byzantines” 1970, 28, s. 161.

⁸⁷ R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 15.

⁸⁸ Ibidem, s. 15–16.

⁸⁹ Ibidem, s. 16.

Mówiąc o ikonie Deesis, jej sensie i istocie, należy zauważyć, że chrześcijaństwo jest historyczne i element narracyjny jest jego nieodzownym punktem wyjścia, ale kryje on też rzeczywistość, której nie widzimy i którą tylko wiara pozwala odkryć. W prawosławnych cerkwiach ikonostas prezentuje obraz Kościoła: aniołów, świętych, męczenników, apostołów i proroków zebranych wokół Chrystusa w chwale, który sprawuje sąd. Całość ma wymowę eschatologiczną i jej sens skupia się wokół nowotestamentowego wyobrażenia niebiańskiego Jeruzalem, w którym Bóg sądzi wszystkich. Według słów P. Evdokimova jest to obraz Kościoła skupionego wokół swej archetypicznej tajemnicy. Chrystus – Sędzia zasiada pośrodku, w niewzruszonym spokoju Słowa. Nieprzypadkowo centralną kompozycją ikonostasu jest Deesis, utożsamiana z porządkiem niebiańskim i wizerunkiem modlącego się Kościoła. Po prawicy i lewicy Chrystusa występują tu archetypy kobiecości i męskości – Theotokos i święty Jan Chrzciciel. Za nimi postępują orszaki potomstwa „z ich rodu”: aniołowie, apostołowie, prorocy i święci. Klasyczna wykładnia, która upatrywała w Dziewicy Marii i świętym Janie reprezentantów dwóch typów Przymierza, nie jest wystarczająca. Dowodzi tego chociażby sam układ świętych. Jeżeliby święty Jan miał reprezentować Stare Przymierze, to byłoby logiczne, gdyby za nim znajdowali się starotestamentowi sprawiedliwi – tymczasem tak nie jest. Chrystus – Sędzia trzyma Ewangelię, co oznacza sąd Słowa, ale w trójpostaciowej kompozycji Deesis oznacza to również sąd w obliczu archetypów – modeli człowieczeństwa. Sąd zawiera aspekt immanentny: wizję bytu takiego, jaki został pomyślany przez Boga. Bogurodzica i święty Jan to myśli Boże na temat męskości i kobiecości, to ich prawdy normatywne, ich hipostazy. Każda istota ludzka osądza siebie, patrząc w ich oblicza. Kompozycja ukazuje Mądrość Bożą w kilkustopniowym sposobie wyrażania. W środku znajduje się totalna treść Słowa Wcielonego w Chrystusie, a następnie ta sama Mądrość objawia się kolejno, wychodząc od Chrystusa i ujawniając się w historycznych wcieleniach ludzkich, których archetypami są Dziewica Maria i święty Jan Chrzciciel. Zaraz po nich znajdują się archaniołowie podporządkowani człowiekowi, ci, których zadaniem jest służba w dziele scalania człowieczeństwa w Królestwo Boże, przekształcania go w nową rzeczywistość. Ten moment

jest kompozycyjnie podkreślany w przedstawieniach, w których Dziewica Maria i święty Jan noszą na głowie korony – oznakę godności królewskiej, archetypiczne znamię powszechnego kapłaństwa. Otoczeni są splendorem, uwieńczeni chwałą i czcią, znakiem ludzkiej pełni – pleromy – przyszłego wieku. O chwale i czci jest też mowa w sakramencie małżeństwa, kiedy to nowożeńcy są koronowani „chwałą i czcią”. W perspektywie znaków powołanie uniwersalne transcenduje parę małżeńską i czyni ją swoim symbolem. W ten sposób zaślubiny stają się punktem zbieżnym początku i końca, nabierając znaczenia eschatologicznego i ponadjednostkowego. Do obrzędu koronowania odnoszą się słowa Apostoła Pawła o wielkiej tajemnicy małżeństwa na obraz Chrystusa i Kościoła (Ef 5, 32). W istocie jest to wielka tajemnica, jej wielkość przekracza przeznaczenie każdej pary małżeńskiej, czyniąc ją obrazem Dziewicy i świętego Jana Chrzciciela, archetypicznego scalenia w Chrystusie pierwiastka żeńskiego i męskiego. To właśnie jest Mądrość, o której również mówi Apostoł Paweł: „i nie będzie ani męskiego ani żeńskiego – dwoje staną się jednym”. Nie chodzi zatem o historyczną fragmentaryczność mężczyzny i kobiety, ale o jedność męskości i kobiecości. Napięcie pomiędzy tymi dwoma biegunami przeciwstawionych sobie pierwiastków wiąże się z uwarunkowaniami życia codziennego, empirycznego, które aspiruje do stanu równowagi, ale w kulminacyjnym punkcie nieruchomieje w utożsamieniu wynikającym z doskonałego rozkładu sił. Oczywiście, że ta sytuacja graniczna w żadnym sensie nie stwarza nic nowego w swej istocie, zatrzymuje się w niemożności przekroczenia sobie właściwych ograniczeń. Cnota wyłącznie moralna, oderwana od transcendentnego źródła jest w swym nieruchomym zrównoważeniu czymś monstualnym. Osiągnąwszy maksimum, staje się do głębi nudna i bezpłodna. Spojrzenia krzyżują się podczas spotkania, ale nie sposób poprzestać na tej obopólnej kontemplacji, nie sposób też cały czas na siebie patrzeć. Wymieniając wzajemne spojrzenia, widzi się razem, jedno przez drugiego, tego „całkowicie Innego”. Tu właśnie ma miejsce prawo dwubiegunowości przewyższające regułę dopełniania się przeciwieństw. Wszystkie pary skojarzone na zasadzie wzajemnego kontrastu nie odnajdą twórczego rozwiązania swych rozbieżności inaczej niż przekraczając siebie i integrując na żywej podstawie uniwersalnego pojednania

sprzeczności, czyli w Chrystusie. Parą najbardziej uniwersalną jest boskość i ludzkość, scalona w hipostazie Słowa i wprowadzająca wielką i niesłychaną nowość: bogoczołwieczeństwo. Kobieta i mężczyzna – para – podążą ku archetypowi pary: Marii Dziewicy i świętemu Janowi Chrzcicielowi. W tym archetypie wszelka częściowość tego, co kobiece i męskie, zostaje przekroczone przez męskość i kobiecość zjednoczone w Chrystusie. Podstawą integracji nie jest tutaj jednak samo człowieczeństwo Chrystusa, które tak samo jak wszystko, co ludzkie, podlega ograniczeniu, ale Bóg-Człowiek. Z tej najwyższej jedności, w której to, co boskie, jest równie aktywne jak to, co ludzkie, promieniuje twórcza nowość. Każda istota ludzka, żyjąca zarówno w stanie małżeńskim, jak i w celibacie monastycznym, zdolna jest przekroczyć historyczne rozczłonkowanie i odkryć, że jest symbolicznym znakiem przyszłej całości – obrazem tego, co już teraz przedstawia ikona Deesis. Istota mężczyzny i istota kobiety, poprzez rozmaite formy wzajemnej jedności realizowane w ciągu dziejów, są niczym innym jak obrazami jedni męsko-kobiecej Królestwa Bożego⁹⁰.

Chrystus dzierży insygnia władzy kapłańskiej, błogosławi jako najwyższy kapłan, największy i jedyny ofiarnik. W momencie sądu tylko On jest biskupem na wieki, światłością, pokojem, i co niezwykle ważne z punktu widzenia Kościoła – Eucharystią, Barankiem Nowego Jeruzalem. Będąc Sędzią, dzierży Ewangelię jako jedyny interpretator swych słów. Obiektywna prawda Chrystusowego człowieczeństwa pełni funkcję osądzającą, o której mówi Ewangelia świętego Jana: „Ojciec przekazał mu władzę wykonywania Sądu, ponieważ jest Synem Człowieczym” (J 5, 27). Przed nieskalanym człowieczeństwem Chrystusa staje archetypiczna świętość Dziewicy i świętego Jana Chrzciciela. Sofianiczna hagiofania objawia dynamikę czy wręcz, jak pisał P. Evdokimov, szaleństwo miłości miłosiernej i wstawia się za osądzanymi. Słowo osądza, ale Mądrość wiąże sprawiedliwość z miłosierdziem. Na ikonach Sofii widzimy ją, jak z płomiennym obliczem anioła, ukoronowana i uskrzydłona, zasiada na tronie, zawsze w otoczeniu Dziewicy i świętego Jana Chrzciciela, którzy są jej archetypicznymi emanacjami. Ten sam sens na ikonie Deesis

⁹⁰ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 248–251.

zawiera przedstawienie kielicha, gdzie archetypy są zjednoczone w posługiwaniu eucharystycznym. Święty Jan jest świadkiem, który woła: „Oto Baranek Boży”, a Bogurodzica wypowiada słowa z zaślubin w Kanie: „wina nie mają”⁹¹.

Na początku prawosławnej liturgii kapłan kładzie na patenie kawałek chleba przedstawiający Baranka, następnie, w ustalonym porządku, kładzie dwa kawałki uosabiające Dziewicę i świętego Jana Chrzciciela, a na koniec, w taki sam sposób, w jaki ukazuje to porządek ikonograficzny ikonostasu, kładzie dalsze cząsteczki symbolizujące świętych oraz wiernych, żywych i umarłych. W ten sposób buduje się doskonała postać całości – Ciała Chrystusa, eucharystyczny obraz Deesis, gdzie wszystko, co ziemskie i niebiańskie, zostaje skupione w potrójnym hierarchicznym porządku wyrażającym kolejne stopnie objawiania się Mądrości: Chrystusa, Bogurodzicy, świętego Jana Chrzciciela. Ikonograficzne *vis a vis* Theotokos i świętego Jana koresponduje z ich wzajemnością we wspólnej służbie. Wewnętrzna jedność ich powołania jest podkreślona we wspomnieniu liturgicznym, podczas trzech równoległych obchodów poczęcia, narodzenia i śmierci. Ta jedność widoczna jest w chwili Zwiastowania, gdy to, co wydawało się niemożliwe – „oto również krewna twoja, Elżbieta, poczęła w swej starości syna” – staje się możliwe. To niemożliwe, według słów P. Evdokimova, jest zarysem opatrnościowego, ponadczasowego planu, w którego świetle objawia się wzajemna godność obydwójga: królewska, kapłańska i prorocka. Maria jest „wieżą Dawidową i piastuje godność królewską, a święty Jan Chrzciciel pochodzi z rodu Lewitów, lecz jest również wielkim prorokiem, nauczycielem sprawiedliwości i duchowym doradcą”⁹².

Warto tu dodać, że jednia Bogurodzicy i świętego Jana Chrzciciela jest wyrażona nie tylko w prawosławnym nabożeństwie eucharystycznym. Jednię tę widać również w czasie nabożeństwa wieczornego, niesporów. Po fragmencie Ewangelii Łukasza o Zachariaszu (Łk 1, 68–79) odmawia się dwie modlitwy, tropariony: jeden będący pochwałą Bogurodzicy:

⁹¹ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 251; idem, *Sztuka ikony...*, s. 136; idem, *Duch Święty i Matka Boża...*, s. 126–127.

⁹² P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata...*, s. 252; R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 69–70.

„Bogurodzico Dziewico, raduj się”, i drugi, poświęcony świętemu Janowi Chrzcicielowi, zaczynający się od słów: „Chrzcicielu Chrystusa, pomnij o nas wszystkich”⁹³.

Jak już można było wywnioskować z wcześniejszych fragmentów, łączenie Bogurodzicy i świętego Jana w wizji niebiańskiej chwały i idei wstawiennictwa za członków Kościoła Chrystusowego jest czymś normalnym dla teologii, liturgiki, *ergo* pobożności Kościoła prawosławnego.

Imiona Marii i świętego Jana Chrzciciela pojawiają się obok siebie w starożytnych formułach modlitw odmawianych nad dyptychami, spisami imion żywych i umarłych, których wspominano podczas liturgii eucharystycznej, prosząc o wstawiennictwo Matkę Chrystusa, świętego Jana Chrzciciela, moce niebiańskie i wszystkich świętych. Modlitwy takie obecne są w liturgii syryjskiej, skąd przeniknęły również na chrześcijański zachód. Porządek taki występuje również w liturgii jakobickiej Cyriaka z Nisibis oraz w liturgii armeńskiej. W liturgii koptyjskich jakobitów kapłan prosi o wstawiennictwo świętej, zawsze chwalebnej Dziewicy, Bogurodzicy Marii oraz o modlitwy świętych archaniołów Michała i Gabriela, świętego Jana Poprzednika, Chrzciciela i Męczennika, a także świętego Stefana, protodiakona i protomęczennika. Fragment innej modlitwy koptyjskiej z V wieku zawiera zwrot do Boga za pośrednictwem Marii i świętego Jana Chrzciciela⁹⁴.

* * *

Archetyp Dziewicy Marii jako Theotokos-Matki nie jest jedynym archetypicznym przedstawieniem kobiety w dziejach kultury.

Niewygasła żywotność, płodność natury w jej znaczeniu symbolicznym, macierzyńskim jako „misterium rodzącego łona” i zdolność do nieskończonych przemian jest ujęta przez Junga w religioznawczą, antropologiczną i psychologiczną koncepcję Wielkiej Matki, z centralnym

⁹³ R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 67.

⁹⁴ C. Filipowicz-Osieczkowska, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Kraków 1936, s. 18, 21; R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, s. 68.

pojęciem archetypu i efektami jego badań porównawczych, między innymi nad mitologiami i religiami świata, psychologią ludów pierwotnych i alchemią. Archetyp Wielkiej Matki ma nieskończoną różnorodność aspektów kulturowych zrodzonych przez rodzaj ludzki w historii rozwoju świadomości oraz antropomorfizowanych przez rozmaite typy bogiń-matek i symboli ich aktywności symbolotwórczej. Praobraz rodzenia i tego, co potencjalnie macierzyńskie, występował we wszystkich kulturach i epokach (eonach). Struktura Archetypu Wielkiej Matki, jego dynamika, energia, symboliczna obrazowość, znaczenie treściowe pokazują, że mamy do czynienia z rzeczą nienasyconą *implicite*. Symboli Wielkiej Matki jest niezliczona ilość i wiążą się one często z pojęciami reprezentującymi m.in. zbawienie, podziw i lęk, żyzność i płodność, ochronne właściwości i opiekuńczość, wszystko to, co pozostawia niedosyt i tęsknotę⁹⁵.

Z archetypami kobiet mamy do czynienia także w starożytnej Grecji. Z punktu widzenia niniejszej pracy będą nas interesowały archetypy bogiń. Boginie greckie: Artemida, Atena i Hestia reprezentują występujący w kobiecej psychice element samowystarczalności i niezależności. Symbolizują takie aspekty kobiecej psychiki, jak aktywność, twórczość, nastawienie na sukces. Boginie niezależne nie są skłonne do zakochiwania się. Nigdy nie cierpią i nie są ofiarami przemocy. Archetypy Ateny i Artemidy reprezentują logiczne myślenie, nastawienie na cel, nieustannie koncentrują się na dążeniu do jego osiągnięcia. Są zawsze otwarte na świat. Hestia natomiast jest bardziej wyciszona i skoncentrowana, zwrócona ku temu, co wewnątrz. Jej archetyp skupia uwagę na kobiecym wnętrzu, na jej duchowym centrum osobowości. Boginie z tej grupy charakteryzuje również umiejętność całkowitego skupiania się na tym, co robią, koncentrowania uwagi na tym, co jest ważne, a także usuwania z pola świadomości wszystkiego, co nieistotne. Są skupione na wykonaniu wyznaczonego zadania i długoterminowym celu. Są to kobiety, które żyją w odosobnieniu

⁹⁵ E. Neumann, *Archetyp Wielkiej Matki. Wstęp kobiecości do fenomenologii*, Warszawa 2008, s. 62; M. Jaworska-Witkowska, *Nienasycenie i „niewygasła żywotność” archetypu Wielkiej Matki. Misterium „rodzącego łona” jako symbol uniwersalizmu tworzenia*, „Rocznik Naukowy KPSW w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” 2012–2013, 7–8, s. 92–93.

albo podejmują wyzwania we współzawodnictwie. Wszystkie niezależne boginie reprezentują potrzebę rozwijania zainteresowań i talentów, rozwiązywania problemów, podporządkowywania sobie otoczenia. Wyrażają swoją osobowość poprzez literaturę, sztukę i kontemplacyjny styl życia⁹⁶.

⁹⁶ J. Cholewińska, *Antyczne archetypy bogiń niezależnych jako wzorce kobiet przedsiębiorczych w biznesie*, „Przedsiębiorstwo we Współczesnej Gospodarce – teoria i praktyka” 2014, 4, s. 46.

Rozdział 2. Ikony Matki Bożej z Dzieciątkiem

Kult ikon w ogóle, a kult ikon Matki Bożej w szczególności, jest cechą charakterystyczną duchowości Kościoła prawosławnego. Kult ten zapoczątkowano w Bizancjum, w okresie Soborów Powszechnych, i oparto na szczególnym znaczeniu Matki Bożej w ekonomii zbawienia i całego Kościoła. Jak zauważył Jarosław Charkiewicz, w prawosławnej ikonografii wizerunek Bogurodzicy zajmuje pierwsze miejsce po wyobrażeniach Jezusa Chrystusa i tworzy z nim harmonijną całość. Ikonografia Matki Bożej liczbą typów i wariantów przewyższa nawet liczbę ikon Zbawiciela, nie mówiąc o wariantach ikon nawet najbardziej popularnych świętych¹.

Malarstwo katakumbowe stanowi najstarszy przykład rzymskiej sztuki chrześcijańskiej. Nie był to styl oryginalny, ponieważ sztuka chrześcijańska miała swoje korzenie w sztuce pogańskiej. Związek ten widać w malarstwie. Artyści często korzystali z gotowych wzorców pogańskich i udoskonalali je motywami chrześcijańskimi. Sztuka katakumbowa z pierwszego okresu obfituje w różną symbolikę – przewagę stanowią znaki wyrażające tożsamość pierwszych chrześcijan, np. ryba, chleb, kotwica. Od III wieku symbolikę uzupełniano scenami zaczerpniętymi z życia. Spotkać można również sceny biblijne (cykl z Jonaszem i Jezusem Zmartwychwstałym, ofiara Abrahama, chrzest Jezusa)².

Na freskach z rzymskich katakumb Maryja była ukazywana albo jako Matka Jezusa, albo jako orantka. Najczęściej spotykany obraz z Maryją w roli

¹ J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria” w prawosławiu i ich obecność w polskich cerkwiach*, „Rocznik Teologiczny” 2016, 2, s. 154.

² B. Witos, *Freski o tematyce maryjnej z katakumb św. Pryscylli jako zapis wczesnochrześcijańskiej pobożności*, „Polonia Sacra” 2014, 4(37), s. 85; B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 35–48.

głównej to scena przedstawiająca Hołd Mędrców ze Wschodu. Fresk o tej tematyce znajdujemy na ścianach kilku katakumb, w tym m.in. Pryscylli, Piotra i Marcelina, Domicylli, Agnieszki, Kaliksta. Różnice, jakie pojawiają się w zestawieniu sceny Hołdu Mędrców z wymienionych katakumb, to przede wszystkim liczba Mędrców, wahająca się od dwóch do czterech. Na wszystkich tych freskach w centrum ukazany jest Jezus, którego postać autorzy umieścili na kolanach Matki. Zdaniem Bożeny Iwaszkiewicz-Wronikowskiej początków ikonografii maryjnej można doszukiwać się właśnie w scenach pokłonu Mędrców, a charakterystyczna postać Maryi siedzącej na tronie stała się po 431 roku wzorem dla obrazów maryjnych. W historii kultu odnajdujemy pewne podobieństwa starożytnego wzoru ikonograficznego bogini Izdy z synem na kolanach do Maryi z Jezusem na kolanach. Jednak w zestawieniu ikonografii Izdy z ikonografią maryjną nie spotykamy istotnych szczegółów: Maryja w odróżnieniu od Izdy nie jest przedstawiana z krzesłem czy jego ikonicznym odpowiednikiem na głowie. Jej głowa nie jest też ozdobiona krowimi rogami (symbol nieba). Brak zatem istotnych atrybutów bogiń z mitologii egipskiej w ikonicznych przedstawieniach Maryi. Co więcej, kult maryjny w chrześcijaństwie i kultury antycznych bogiń były rozbieżne doktrynalnie, niespójne teologicznie, brak też jakichkolwiek ciągłości i przechodzenia jednego kultu w drugi³.

Jak zauważył J.S. Partyka, pomimo licznych przedstawień maryjnych w katakumbach rzymskich występują w nich właściwie tylko trzy schematy ikonograficzne, z których jeden pojawia się najczęściej. W III i IV wieku była to scena epifanii poganom, a w IV wieku pojawiła się na sarkofagach jako „compendium sculpturae” scena Bożego Narodzenia połączona z epifanią poganom. Na terenie katakumb Pryscylli znajdują się trzy malowidła, które przez badaczy są zgodnie interpretowane jako najstarsze przedstawienia Najświętszej Maryi Panny⁴.

³ B. Witos, *Freski o tematyce maryjnej...*, s. 86; B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Najstarsza ikonografia maryjna – Madonna z Dzieciątkiem w rzymskim malarstwie katakumbowym*, w: *Maryja w tajemnicy Chrystusa*, red. S.C. Napiórkowski, S. Longosz, Niepokalanów 1997, s. 138–139.

⁴ J.S. Partyka, *Najstarsze wizerunki Matki Bożej z rzymskich katakumb*, „*Salvatoris Mater*” 2000, 2/1, s. 282–283.

Opisując te przedstawienia, posłużę się ustaleniami J.S. Partyki. Najdawniejsze z nich, datowane na lata 90. II wieku, znajdują się w najstarszej części katakumb, do której przylega „arenarium”. Fresk stanowi część dekoracji dużej niszy leżącej przy starej galerii. W jej górnej części wykuty jest „loculus”. Nad nim nisza przesklepia się łukiem, który od wewnątrz ozdobiony jest unikatową w katakumbach dekoracją stiukową, przedstawiającą postaci rozdzielonych, kwitnącymi krzewami dwóch pasterzy trzymających na ramionach owce. Po obu stronach każdego z nich ukazano dodatkowo, w układzie heraldycznym, owce unoszące łby. Na bocznej, prawej ścianie dekorację tę zamyka poprzecznie ustawiona do niej kompozycja malarska. Fresk przedstawia Niewiastę trzymającą przy piersi Dzieciątka i stojącego przed tą grupą mężczyznę, który palcem wskazuje na gwiazdę umieszczoną nad Dzieciątkiem. Badacze identyfikują tę postać z prorokiem Baalamem (por. Lb 24, 17) bądź z Izajaszem, zapowiadającym dziewicze poczęcie i narodzenie Jezusa (por. Iz 7, 14)⁵.

Drugie malowidło znajduje się na centralnej części stropu *cubiculum* zwanego „cubiculum Zwiastowania”. Chociaż leży ono w tym samym obszarze co malowidło omówione wyżej, datowane jest raczej na początek IV wieku, ze względu na zgeometryzowany podział dolnych partii ścian. Ukazuje siedzącą na tronie Niewiastę, przed którą stoi postać anioła ukazanego w lekkim ukłonie, zgodnie z Łk 1, 26. Oczywiście w tym okresie anioł nie ma jeszcze skrzydeł, które pojawią się w jego ikonografii dopiero na początku V wieku. Postać anioła była postacią posła, zwiastuna, gdyż taka jest właściwa etymologia greckiego słowa „ἄγγελος”. Malowidło pod koniec XIX wieku zostało przez odkrywców oczyszczone za mało delikatnymi metodami⁶.

Trzecie malowidło z końca III wieku znajduje się w tzw. „Capella Graeca”, gdzie obok malowideł przedstawiających wczesnochrześcijańskie uczty pogrzebowe, refrigeria – agapy, na frontonie łuku dzielącego to pomieszczenie, znajduje się przedstawienie Epifanii. Maryja z Dzieciątkiem jako „thronus gratiae” siedzi na wysokim rzymskim krześle typu cathedra

⁵ Ibidem, s. 283.

⁶ Ibidem, s. 283–284.

(pełniącym jednocześnie funkcję tronu), do którego zbliżają się w kornym pokłonie trzej perscy magowie w pochodzących z Persji spodniach i czapkach frygijskich (staną się one odtąd ich stałym atrybutem ikonograficznym). Ta czapka frygijska, znana również jako nieodłączny atrybut wielce popularnego wówczas, zwłaszcza wśród żołnierzy, perskiego boga Mitry, była dla Rzymian czymś tak egzotycznym, że choć nie należała do stroju perskiego (gdzie była używana raczej prosta tiara), odtąd kojarzyła się im nieodłącznie z Dalekim Orientem. W tej scenie mamy znaną nam od średniowiecza liczbę trzech magów, lecz w katakumbach są przedstawienia czterech (Coemeterium Maius przy Via Nomentana) i dwóch (cubiculum Madonny na coemeterium świętego Marcellina i Piotra przy Via Labicana z początku IV wieku), co jest związane z faktem, że nie tylko ikonografia była w stadium tworzenia, ale wśród wiernych, obok tekstów uznanych za kanoniczne dopiero w V wieku, krążyły również liczne apokryfy, z których przecież znamy imiona trzech mędrców ze Wschodu, gdyż Ewangelia według świętego Mateusza podaje tylko, że „przybyli Mędrcy ze Wschodu” (por. 2, 1), nie mówiąc nic ani o ich imionach, ani o liczbie, którą wymyślono na podstawie trzech rodzajów darów, jakie przynieśli Jezusowi⁷.

Pierwsze z opisanych malowideł było też przedmiotem badań rosyjskiego badacza ikonografii Maryjnej Nikodema P. Kondakowa. Datował on to malowidło na drugą połowę II stulecia. Bardzo ważnym szczegółem fresku – według Kondakowa – jest gwiazda nad głową Bogurodzicy potwierdzająca, że wyobrażoną na fresku kobietą jest właśnie Boża Rodzicielka. Półprzezroczysta chusta na głowie Niewiasty potwierdza, że jest ona zamężna. W przeciwieństwie jednak do późniejszych wyobrażeń wschodnich i bizantyjskich chusta jest krótka. Na odzież Bogurodzicy składa się chiton z krótkim rękawem oraz mantia (płaszcz). Nie jest to na pewno dalmatyka, która na obrazach poświęconych Bogurodzicy pojawia się w III wieku. Mały Jezus ssie pierś matki, ale jego uwagę odwraca przybycie Proroka. Prorok przedstawiony jest jako młody mężczyzna bez brody, ale w pozie oratora ubranego w togę. W ręce trzyma zwój lub niewielką księgę. Kondakow zauważał, że Prorok wskazuje na Matkę z Dzieciątkiem, a nie

⁷ Ibidem, s. 284–285.

na gwiazdę. W ten sposób ukazuje najważniejsze postaci fresku i zachęca do oddania im czci. Jak twierdził Kondakow, Prorokiem przedstawionym na fresku jest Balaam, Izajasz lub inny Prorok zwiastujący Mesjasza – chociaż w dalszej części pracy przychylił się do twierdzenia, że przedstawionym prorokiem jest Izajasz⁸.

Odwołując się do badań Józefa Wilperta⁹, Kondakow stwierdził, że wyobrażenia Matki Bożej w katakumbach rzymskich mają przede wszystkim charakter chrystologiczny. Porządek zmian w wyobrażeniach ma oczywiście wymiar teologiczny: Chrystus jest początkowo przedstawiany jako Dzieciątko lub Emmanuel na rękach Matki, następnie jako Zbawiciel, a jeszcze później występuje na ikonach samodzielnie. Temu porządkowi odpowiada właśnie omawiany fresk, szczególnie w tym sensie, że przedstawia on jakby powitanie Nowonarodzonego Chrystusa przez proroka. Bardzo ważne jest ulokowanie tego fresku w galerii kaplicy pośród innych dwóch fresków, co buduje pewien tryptyk. Należy zauważyć, że Wilpert odrzucał związek gwiazdy wyobrażonej na fresku z prorokiem Baalamem, twierdząc, że chociaż prorok Izajasz nie użył wprost słowa „gwiazda”, to w swoim proroctwie mówił o świetle jaśniejącym podczas narodzin Mesjasza, które może być utożsamiane z gwiazdą¹⁰. Podobnym freskiem do omawianego jest ten przedstawiający scenę Zwiastowania, podczas której anioł przemawia do Bogurodzicy siedzącej na krześle. Wyobrażenie takie zostało przedstawione z boku sarkofagu z Rawenny. Scena ta jest bardziej rozwinięta, gdyż anioł zastał Matkę Boską przy pracy – nawija Ona wełnę na deskę. Anioł stoi naprzeciw, trzymając w rękach pastorał¹¹.

Uwagi te są zgodne ze stwierdzeniami J.S. Partyki, który zauważył, że w sztuce katakumbowej Matka Boża najczęściej występuje w scenach

⁸ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, т. I, Москва 1998, s. 21–22.

⁹ Józef Wilpert, ur. 21 sierpnia 1857 r. w Dzielowie, zm. 13 lutego 1944 w Rzymie, niemiecki naukowiec pochodzenia polskiego, ksiądz katolicki, badacz archeologii chrześcijańskiej. *Encyklopedia Katolicka*, t. XX, red. E. Gigilewicz et al., Lublin 2014, kol. 645; *Joseph Wilpert 1857–1944. Archeolog chrześcijański. Życie i dzieło*, red. J. Kopic, J. Rostropowicz, Opole 2007.

¹⁰ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 23–24.

¹¹ Ibidem, s. 25, 26–27.

Epifanii. Na sarkofagach wczesnochrześcijańskich scena ta występuje bardzo często. Widzimy ją na pokrywie sarkofagu Marcii Romanii Celsy wyrzeźbionym około 328 roku w Arles, na skrzyni tzw. sarkofagu dogmatycznego, znalezionego na nekropolii watykańskiej, pod konfesją świętego Piotra i datowanego na lata 330–360, czy też na słynnym, polichromowanym do dziś sarkofagu Adelfii, odkrytym w Syrakuzach, a wykonanym w latach 340–345. Na pokrywie tego sarkofagu pojawia się „compendium sculpturae” z przedstawieniem Bożego Narodzenia, z Dzieciątkiem w żłobku owiniętym ciasno w powijaki (Łk 2, 7), niczym mumia egipska, z czuwającym pasterzem lub świętym Józefem, są tam nawet wół i osioł (zgodnie z Iz 1, 3), ale najczęściej nie ma tam Matki Boskiej. Taka kompozycja znajduje się również na sarkofagu z końca IV wieku, przechowywanym w bazylice pod wezwaniem świętego Ambrożego w Mediolanie¹².

Warto zauważyć, że J.S. Partyka wyróżnia grupę malowideł, które nazywa świeckimi i wyklucza je z grupy wizerunków Matki Bożej, chociaż sam przyznaje, że wizerunki orantki nie są jednoznaczne. Do malowideł, o których mowa, Partyka zalicza przedstawienia „Virgo Oram” – kobiety w geście modlitwy z uniesionymi rękami, samej lub w towarzystwie innych osób. Według badacza nic nie uzasadnia identyfikacji tego przedstawienia z Maryją, gdyż jest to po prostu alegoryczne przedstawienie „oratio continua”, jaką powinni Bogu oddawać hołd wierni. Odpowiednikiem przedstawienia orantki jest równie częsty wizerunek oranta, oba zaś są na sklepieniach w katakumbach często umieszczane równolegle, na przemian bądź na osi. Orant i orantka występują także na tzw. szklach złożonych i tam również są tylko personifikacją nieustającej modlitwy za zmarłych. Wśród przedstawień orantki znamy jednak pewną liczbę szkieleł wczesnochrześcijańskich z wyrytym na złotej folii wizerunkiem stojącej niewiasty z towarzyszącym jej napisem „Maria”. Jednak ta kategoria zabytków z katakumb nie daje się jednoznacznie określić jako wizerunki Maryi, gdyż przedstawiona na tych zabytkach postać mogła symbolizować zarówno zmarłą chrześcijankę o tym imieniu, jak i Matkę Najświętszą w geście modlitwy. Wiemy z Dziejów Apostolskich, że Maryja

¹² J.S. Partyka, *Najstarsze wizerunki Matki Bożej...*, s. 285.

trwała na modlitwie wraz z Kościołem (por. Dz 1, 14), więc dla ikonografii czy wczesnej mariologii zabytki te nie wnoszą nic nowego.

Kolejnym dziełem z tej grupy jest malowidło w tzw. „*cubiculum Velatio*” w katakumbach Pryscylli, datowane na ostatnie piętnastolecie III wieku. Główne przedstawienia zdobią lunetę niszy naprzeciwko wejścia. Ukazują one sceny z życia chrześcijańskiej kobiety, która została pochowana w tymże *cubiculum*. W centrum przedstawiona jest zmarła jako orantka z głową przykrytą welonem (uważana czasem za Maryję). Po lewej stronie ukazano scenę zaślubin. Po prawej zobrazowany jest owoc małżeństwa chrześcijańskiego: kobieta karmiąca dziecko. Narracja ta niegdyś rozbita była na trzy niezależne sceny: przywdzianie welonu mniszego z rąk biskupa – po lewej, orantka (czasem identyfikowana z Maryją) i Matka Boska z Dzieciątkiem. Jednak te wszystkie interpretacje obecnie zostały przez naukę jednoznacznie odrzucone. Warto w tym miejscu dodać, że w wyniku analizy i interpretacji tej sceny przez zachodnich badaczy Nikodem P. Kondakow doszedł do wniosku, że scena ta przedstawia zmarłą dziewczę, która jest wyobrazona w centrum fresku w pozie modlitwowej, a po lewej stronie sytuuje się Matka Boża karmiąca Chrystusa piersią. Trzecim freskiem z tej grupy jest malowidło z portretem zmarłej na Coemeterium Maius w tzw. „*cubiculum Madonny*”, datowane na okres średniokonstantyński. Zdobi ono lunetę niszy grobowej na wprost od wejścia. Ukazuje między dwoma chrystogramami popiersie kobiety w ujęciu ściśle frontalnym z rękami wyciągniętymi w geście orantki. Na piersiach kobiety widać głowę chłopca, który prawdopodobnie siedział na jej kolanach (malowidło zostało przecięte przez późniejszą niszę grobową). Kobieta odziana jest w bogate szaty i ma piękne klejnoty. Technicznie i artystycznie malowidło jest mistrzowskie, zwłaszcza w modelunku indywidualnych rysów twarzy, które choć nieraz uwydatnione dość grubą kreską, podkreślają cechy portretowe tego fresku. Ze względu na charakter hieratyczny i frontalny tego statycznego przedstawienia Józef Wilpert, odkrywca tego malowidła, uznał je za wizerunek Maryi i dlatego całe pomieszczenie otrzymało tę błędną nazwę. Bliższa analiza malowideł i płaskorzeźb na prowincjonalnych stelach grobowych z tego okresu doprowadziła bowiem badaczy do wniosku, że mamy tu do czynienia wyłącznie z portretem zmarłej patrycjuszki,

a nie wizerunkiem Maryi¹³. Ten fresk rzeczywiście budził kontrowersje wśród badaczy problemu. Bożena Iwaszkiewicz-Wronikowska dopuszczała dwie jego interpretacje: może to wizerunek Matki Bożej, ale niewykluczone również, że jest to portret zmarłej chrześcijanki¹⁴. Rosyjski badacz chrześcijańskiej sztuki i architektury Nikołaj W. Pokrowski uważał tego typu freski za przedstawienia Matki Bożej, a brak wyraźnych cech boskich u obecnego na tych malowidłach dziecka, domniemanego Chrystusa, tłumaczył tym, że wszystkie te wizerunki znajdowały się pod znaczącym wpływem sztuki antycznej i dlatego były swobodnymi wyobrażeniami sztuki malarskiej zachowującymi cechy indywidualne¹⁵.

Warto zauważyć, że to szczególnie sztuka i teologia bizantyjska wiązały postać orantki z osobą Matki Bożej, stąd pojawił się jeden z podstawowych typów ikon maryjnych, Oranta. Na ikonach tego typu Matka Boska jest przedstawiana frontalnie, w całej postaci bądź półpostaci, z rękami uniesionymi wysoko ku górze lub trzymanymi na wysokości piersi. Należy dodać, że orant bądź orantka w sztuce wczesnochrześcijańskiej mogą być interpretowani jako symbol m.in. modlitwy wspólnoty eklezjalnej. Maryja natomiast, ujęta jako orantka, staje się w ikonografii chrześcijańskiego Wschodu zobrazowanym w ten sposób typem Kościoła. Z orantami i orantkami z katakumb łączy Ją również to, że jest tutaj ukazana jako Orędowniczka (wstawiennictwo), ale też jako wielbiąca Stwórcę i Pana. W Jej geście rąk i charakterze wyrażanej w ten sposób modlitwy kryje się zatem tajemnica Kościoła w jego wszystkich wymiarach¹⁶.

Bardzo interesujący wywód dotyczący kształtowania się wizerunków ikon Matki Boskiej – Orantki poczynił N.P. Kondakow. Stwierdził on, że pierwsze ikony przedstawiające Matkę Boską w postaci orantki

¹³ J.S. Partyka, *Najstarsze wizerunki Matki Bożej...*, s. 286–287; Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 86–89.

¹⁴ B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Najstarsza ikonografia maryjna...*, s. 136.

¹⁵ Н.В. Покровский, *Очерки памятников христианского искусства*, Санкт-Петербург 1999, s. 51.

¹⁶ J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty*, „*Salvatoris Mater*” 2008, 10/1, s. 173. Por.: E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001, s. 119; T. Špidlík, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, Warszawa 2001, s. 99.



Ikona Matki Bożej Zwycięskiej, połowa XIII wieku, monaster św. Katarzyny Aleksandryjskiej na Synaju

powstały w IV wieku. Wpływ na powstanie tego wizerunku miały nowe dla chrześcijaństwa prądy myślowe, a nie lata prześladowań czy idee od początku w chrześcijaństwie obecne. Kondakow nie odrzuca koncepcji mówiącej o tym, że pierwotnie orantka oznaczała obraz chrześcijańskiej modlitwy. Wprost przeciwnie, podkreśla, że wnioskuje z zachowanych zabytków sztuki wczesnochrześcijańskiej, rzeczywiście można stwierdzić,

że imię Orantki jest obrazem modlącego się człowieka, obrazem chrześcijańskiej modlitwy. Jest też obrazem nieśmiertelnej duszy ludzkiej, która w skromnych szatach staje przed Bogiem¹⁷.

Początki modlitwy do Bogurodzicy sięgają nie dalej niż III–IV wieku. Przełomem w rozwoju kultu Matki Bożej było przeniesienie w 330 roku stolicy Cesarstwa Rzymskiego do Konstantynopola. Czyniąc to, cesarz Konstantyn Wielki poświęcił Nowy Rzym Najświętszej Bogurodzicy, co znalazło swoje odbicie w jej poświęconym budownictwie sakralnym. Kluczowe znaczenie dla ugruntowania się kultu Matki Bożej i jego burzliwego rozwoju miał III Sobór Powszechny, który zajmując się głównie kwestiami chrystologicznymi, ustanowił też – jak już widzieliśmy – dogmat o Bożym Macierzyństwie Bogurodzicy. Od tego czasu zaczęło powstawać coraz więcej świątyń na cześć Matki Bożej, teologowie dedykowali jej liczne homilie, a hymnografowie opiewali ją w swoich utworach. Najważniejsze jednak było włączenie Bogurodzicy do liturgii Kościoła, przejawiające się w ustanowieniu pierwszych świąt maryjnych i stałej, intensywnej jej obecności w nabożeństwach¹⁸.

Jak zauważał N.P. Kondakow, na chrześcijańskim wschodzie od IV wieku rozwijała się cerkiewna dobroczynność. Zaczęły powstawać domy dla sierot, domy starców, szpitale. Dobroczynność ta – według Kondakowa – związana była z rozwojem kultu Matki Bożej – Bogurodzicy. To w tym okresie powstaje na wschodzie żeński stan mniszy, na wartości zyskują akty ascetyczne i kierowanie się wyższymi normami moralnymi¹⁹. Podobną myśl wyraził polski teolog prawosławny, ksiądz Jerzy Klinger. Jako przyczynę rozwoju kultu Bogurodzicy wskazywał on poszukiwanie nowego ideału świętości, jakim na początku V wieku stało się życie monastyczne

¹⁷ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 60–66.

¹⁸ J. Charkiewicz, *Wybrane aspekty kultu Matki Bożej w prawosławiu...*, s. 24–25. O początkach kultu Matki Bożej w Konstantynopolu zob. M. Fassler, *The First Marian Feast in Constantinople and Jerusalem: Chant texts, Reading and Homiletic Literature*, w: *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West*, red. P. Jeffery, Woodbridge 2000, s. 25–87.

¹⁹ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 72.

wraz z jego wymogami. Życie Matki Bożej doskonale odpowiadało realizacji tych wymogów²⁰.

Ikona Matki Boskiej Orantki historycznie powstała w ścisłym związku z dziejami służby kobiet w Kościele pierwszych wieków. Kondakow wiąże powstanie tego wizerunku Matki Boskiej z rolą diakonis na chrześcijańskim Wschodzie. Po raz pierwszy o diakonisch wspominają „Didaskalia” z III wieku, zabytek literatury chrześcijańskiej, zawierający między innymi informacje o modlitwach i nabożeństwach wczesnochrześcijańskich. Jednakże w księdze tej diakonisy są jeszcze określone mianem kobiet-diakonów. Służba diakonis na chrześcijańskim Wschodzie miała różnorodny charakter. Służyły one pomocą przy chrzcie kobiet, katechizowały kobiety, pomagały chorym kobietom, również w obowiązkach domowych. Diakonisy miały także obowiązki liturgiczne. Utrzymywały porządek w świątyni, w pierwszych wiekach być może także w części ołtarzowej. Pochodzący z syryjskiego kręgu kulturowego „Testamentum Domini nostri Jesu Christi” (koniec V wieku) wspomina, że diakonisy trwają przy bramach domu Bożego, zanoszą komunie chorym kobietom, służą radą biskupowi i prezbiterom, mają także pierwszeństwo wśród kobiet. Z powyższych danych wynika, że w V wieku funkcje liturgiczne diakonis nie ograniczały się do sakramentu chrztu i zanoszenia komunii chorym kobietom. Prawo Kościoła bizantyjskiego i prawo cesarskie uważało diakonisy za członkinie stanu duchownego. Szósta nowela Justyniana podaje, że diakonisy należą do stanu duchownego oraz wymienia zasady, według których należy wyświęcać biskupów, kapłanów i diakonów mężczyzn oraz kobiety. Trzecia nowela wpisuje diakonisy do stanu duchownego i mówi, że przy katedrze Hagia Sophia było stu diakonów i czterdzieści diakonis²¹.

Apokryficzne opowieści o Matce Bożej mówią, że poświęciła się ona pracy i modlitwie w świątyni jerozolimskiej. Związek poświęcenia się Matki Boskiej ze służbą diakonis widoczny jest w treści modlitwy czytanej podczas wyświęcania diakonis, gdzie proszono błogosławieństwa

²⁰ J. Klinger, *Zarys prawosławnej mariologii*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I...*, s. 143.

²¹ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 72; H. Paprocki, *Diakonisy...*, s. 262.

Bożego „za orędownictwem św. Dziewicy”. Gdy spojrzymy na problem od strony sztuki, to oczywiste jest, że związek Matki Boskiej z diakonismami musi być rozpatrywany w kontekście historycznego rozwoju typów ikonograficznych Matki Bożej. Do tak ujętego problemu odnosi się już wizerunek orantki, kobiety modlącej się – diakonisy miały obowiązek „nieustannej” modlitwy. Ikona Matki Bożej Orantki z IV wieku przedstawia Bogurodnicę albo jako dziewicę – z rozpuszczonymi i nienakrytymi włosami, albo jako „żonę” z nakrytą głową i czepcem skrywającym włosy. Pojawiało się również przedstawienie Matki Bożej Orantki z orarionem przewieszonym przez szyję. Jak zauważył N.P. Kondakow, takie wizerunki Matki Bożej występują w otoczeniu wizerunków innych świętych kobiet na mozaikach czy płytach nagrobnych²².

Jednym z najbardziej interesujących przykładów wizerunku Matki Bożej Orantki jest kielich eucharystyczny, o którym Kondakow pisał, że znajduje się w Muzeum Watykańskim. Matka Boża przedstawiona jest w pozycji stojącej pomiędzy dwoma palmami, z rękoma rozłożonymi w geście modlitewnym. Po bokach Jej głowy widnieją dwa zwitki Pisma Świętego oraz dawna bliskowschodnia forma imienia Maria – Mara. Matka Boża ubrana jest w chiton, co oznacza, że jest przedstawiona jako kobieta zamężna, chociaż jej włosy nie są osłonięte. Na chiton nałożona jest tunika, a na ramionach Matki Bożej leży szal. Bogactwo stroju skłoniło Kondakowa do wysnucia wniosku, że Matka Boża przedstawiona jest jako dziewczica z bogatej rodziny²³.

Najbardziej jaskrawym przykładem wyobrażenia Bogurodzicy pełniącej służbę w świątyni jerozolimskiej jest fresk z płyty nagrobnej z kościoła świętego Maksymina w Tarascon w Prowansji. Fresk pochodzi z V wieku i zawiera napis wyjaśniający, dlaczego Matka Boża przedstawiona jest jako młoda dziewczyna z rozpuszczonymi włosami. Wyjaśnienie opiera się na apokryficznej protoewangelii Jakuba, w której mówi się, że kiedy Maria osiągnęła trzy lata, Joachim zebrał „niewinne córki hebrajskie”

²² Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 75. Na temat rytu święceń diakonisy zob. H. Paprocki, *Diakonisy...*, s. 265–268.

²³ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 76–77.

i polecił im iść z zapalonymi pochodniami przed Marią do świątyni jerozolimskiej. W świątyni Maria została przyjęta przez kapłana, który posadził Ją na trzecim stopniu ołtarza. Jak mówi protoewangelia; „Maria zaś mieszkała w świątyni Pańskiej jak gołębica, otrzymując pokarm z ręki anioła”. Podobnie o przebywaniu Marii w świątyni jerozolimskiej mówi ewangelia Pseudo-Mateusza²⁴.

W epoce soborów Efeskiego i Chalcedońskiego, a więc w wieku V, zaczęły się kształtować typy ikon Bogarodzicy, które znamy do dzisiaj. Jednakże badacze nie są zgodni co do podziału ikon Matki Boskiej na poszczególne typy ikonograficzne. Według księdza Henryka Paprockiego Kościół prawosławny wyróżnia cztery fundamentalne modele ikonograficzne Matki Bożej: Tronująca, Orantka, Hodegetria, czyli Wskazująca Drogę (od gr. *hodós* – droga), Eleusa, czyli Miłosierna (od gr. *éleos* – miłosierdzie). Od tych czterech podstawowych typów wywodzi się około 230 wariantów, np. Kardiotissa (Dziewica Miłosierdzia), Balikotissa (Dziewica Czułości), Galaktophusa (Karmicielka)²⁵. Według Iriny Jazykowej natomiast ikony Bogurodzicy z Dzieciątkiem można podzielić na cztery grupy, z których każda ujawnia jeden z aspektów obrazu Matki Boskiej: Znak, Hodegitria, Eleusa i Akatyst²⁶. Można przyjąć, że w przypadku typów Orantka i Znak obojgu badaczom chodzi w rzeczywistości o ten sam typ ikonograficzny.

Kult ikon Matki Bożej w Kościele prawosławnym jest jednym z najbardziej typowych przejawów życia religijnego. Za aspektem religijnym ikon kryje się ich głębsze znaczenie, były one bowiem, przez swoją funkcję społeczną, na wskroś związane z rzeczywistością. Z tego względu tak wiele wątków i motywów cudownych ikon można odnaleźć w literaturze staroruskiej, w której wzajemne przenikanie się słowa i obrazu określało

²⁴ H.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 82–83; W. Smereka, *Najstarsza legenda o Matce Bożej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1963, 5–6, s. 262–272; E. Jastrzębowska, *Archetyp ewangelii Pseudo-Mateusza. Jego powstanie na przełomie IV i V stulecia w świetle ikonografii starochrześcijańskiej*, „Studia Źródłoznawcze” 1981, 30, s. 151–157.

²⁵ H. Paprocki, *Eklezjalna typologia ikon maryjnych*, w: *Ikona maryjna w życiu Kościoła – Sympozjum Polskiego Towarzystwa Mariologicznego i Spotkanie Kustoszy Sanktuariów Polskich, Częstochowa 10–12 września 2014*, red. D. Klauza, K. Stawecka, Częstochowa 2015, s. 28.

²⁶ I. Jazykowa, *Świat ikony...*, s. 121.

wewnętrzną strukturę literatury, odciskało piętno zarówno na literaturze, jak i sztukach plastycznych²⁷. W „Opowieści o bitwie Nowogrodzian z Suzdańczykami” pojawia się, między innymi, motyw „ożywiającej” ikony Matki Bożej, przenoszącej się z miejsca na miejsce, z cerkwi na mury miasta. W „Legendzie o grodzie Kiteziu” został zawarty zaś przeciwstawny niejako motyw niemożności przeniesienia ikony z klasztoru do miasta. W Pateryku Kijowsko-Pieczerskim występują ponadto motywy ikon namalowanych bez udziału malarza oraz ikon niepodlegających działaniu ognia²⁸.

Tradycja mówi o ikonie Matki Bożej powstałej w cudowny sposób, a nie sporządzonej ludzką ręką, zwanej Matką Bożą Liddyjską. Cudowne pochodzenie tej ikony było zapewne przyczyną, dla której włączono opowieść o jej powstaniu do liturgii wielu ikon Bogurodzicy, na przykład do liturgii ikony Matki Bożej Kazańskiej. W VIII wieku święty German, późniejszy patriarcha Konstantynopola, przejeżdżając przez Liddę, polecił wykonać kopię ikony, który wysłał do Rzymu w epoce ikonoklazmu. Po wygaśnięciu herezji wizerunek powrócił do Konstantynopola. Od tego czasu ikona Matki Bożej Liddyjskiej jest znana pod nazwą Matki Bożej Rzymskiej²⁹.

Hodegetria to jeden z najstarszych typów przedstawień w ikonografii maryjnej. Motyw ten był początkowo wyobrażany w następujący sposób: Bogurodzica z Dzieciątkiem na lewym ręku stała w pełnej postaci lub siedziała na tronie. Typ ikony Bogurodzicy z Dzieciątkiem na tronie znany był między innymi z mozaik w Rawennie z XI wieku. Na Rusi ten typ ikony przyjął nazwę „pieczerska” od ikony Matki Bożej z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, pochodzącej z XIII wieku. Wariant ten był znany także jako „Matka Boża Cypryjska”. Przedstawiał on Jezusa Chrystusa w geście błogosławieństwa obiema rękoma. Praobrazem tego wariantu były mozaiki w „Diesiatinnej” cerkwi Ławry Kijowsko-Pieczerskiej (1083–1089)³⁰.

²⁷ D.S. Lichaczow, *Poetyka literatury staroruskiej*, Warszawa 1981, s. 24.

²⁸ U. Wójcicka, *Echa prawosławnego kultu maryjnego w literaturze staroruskiej*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej*, red. R. Łużny, Lublin 1998, s. 109–110.

²⁹ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, t. II, Москва 1998, s. 176–179. L. Uspienski, *Teologia ikony*, Warszawa 2009, s. 32.

³⁰ Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии древнерусской живописи*, Санкт-Петербург 1995, s. 209–211.

Spośród ikon tronującej Matki Bożej, Hodegetrii w całej postaci lub półpostaci na szczególną uwagę zasługują trzy kompozycje. Dwie z nich nawiązują do starotestamentowego proroctwa Daniela o kamieniu, który stał się wielką górą, a od góry oderwał się kamień bez udziału rąk, rozbił żelazo, miedź, glinę, srebro, złoto (Dn 2,45). Słowa te zapowiadały dziewicze macierzyństwo Marii i zbawienie ludzkości, które dokonało się dzięki narodzonemu z jej łona Chrystusowi. Pierwsza z nich to ikona o nazwie „Góra nieciosana ręką ludzką”, przedstawiająca tronującą Matkę Bożą z Dzieciątkiem na lewym ramieniu. W lewej dłoni trzyma ona drabinę Jakubową (Rdz 28, 12–13), co stanowi ilustrację tekstu liturgicznego, nazywającego ją „drabiną, która wszystko wywyższa”. Drabina ta przytrzymuje niewielką skalistą górę lub kamień. Tym samym Chrystus jest górą (obecnością Boga), a Matka Boża drabiną wiodącą ku Niemu. Maforion Bogurodzicy często przykrywają stylizowane obłoki, a na ramionach i czole znajdują się niewielkie główki aniołów. Ponadto Matka Boża może trzymać w dłoniach krzew gorejący, a niekiedy również Arkę Przymierza i inne starotestamentowe praobrazy Wcielenia. W bardziej współczesnych kompozycjach szata Bogurodzicy nie ma już obłoków, a główki anielskie zastępują zwyczajowe gwiazdy. Dzieciątko, nieco zwrócone ku Matce, prawą dłoń ma złożoną w geście błogosławieństwa, a w lewej trzyma zwój pisma, zwinięty lub rozwinięty z widocznym fragmentem tekstu ze Starego Testamentu. Późniejszym wariantem tej ikony jest kompozycja zwana „Płodną Górą”, przedstawiająca (niekiedy koronowaną) Matkę Bożą w półpostaci z Dzieciątkiem na lewym ramieniu. Lewą dłonią przytrzymuje ona Syna, a w prawej trzyma niewielką, skalistą górę, na szczycie której znajduje się cerkiew. Głowa Bogurodzicy jest nieco odwrócona od Syna, a jej wzrok skierowany na świątynię. Dzieciątko prawą dłonią błogosławi w kierunku cerkwi znajdującej się na dłoni Matki, a w lewej trzyma zwinięty zwój pisma. Trzecia z kompozycji, która przedstawia siedzącą na tronie Bogurodzicę w pełnej postaci z Dzieciątkiem, to ikona Matki Bożej „Pantanassa” (Всецарица). Zasiadające na lewym ramieniu Matki Dzieciątko prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma zwinięty zwój pisma. Oparcie tronu usłanego poduszkami ma charakterystyczne

ozdoby w postaci kwiatów. Z tyłu, na drugim planie, po obu stronach tronu znajdują się dwaj aniołowie w modlitewnej pozie³¹.

Na podstawie wariantu Hodegetrii Bogurodzicy tronującej wykształciło się przedstawienie ikonograficzne, na którym Matka Boża przedstawiona była w półpostaci lub w pozycji stojącej do kolan. Bogurodzica w postaci pełnej majestatu patrzy na widza i prawą ręką wskazuje na Dzieciątko trzymane na lewej ręce. Dzieciątko jest ubrane w szatę zdobioną złotem, co ewokuje Jego Boskość i zajmuje pozycję właściwą dorosłemu człowiekowi, trzyma zwój Pisma i błogosławi prawą ręką. Dzieciątko świadomie ukazuje siebie jako Zbawiciela i Jego oblicze pełne jest wzniosłości³².

Według tradycji pierwszym ikonografem był święty Łukasz z Antiochii, Ewangelista, który namalował na desce wizerunek Maryi z Dzieciątkiem na ręku. Ikonę podarował wraz z Ewangelią Teofilowi wymienionemu w przedmowie do Ewangelii („[...] dostojny Teofilu”) i w prologu do Dziejów Apostolskich. Teofil był prawdopodobnie wysokim urzędnikiem rzymskim. Po śmierci Teofila ikona powróciła do Jerozolimy, gdzie została odnaleziona przez Eudokię, żonę cesarza Teodozjusza II, która w latach 436–437 odbywała podróż do Ziemi Świętej. Eudokia kupiła tę ikonę i odesłała ją do Konstantynopola w darze dla siostry cesarza, Pulcherii, która umieściła ją w cerkwi klasztornej Ton Hodegon, ufundowanej przez siebie w dzielnicy portowej. Od nazwy cerkwi pochodzi nazwa ikony. W klasztorze mieszkali i pracowali mnisi – przewodnicy opiekujący się niewidomymi. Inna wersja wywodzi nazwę wprost od greckiego słowa *hodos* (droga) i nazywa Bogarodzicę Wskazującą Drogę. W różnych opracowaniach opisywana świątynia nazywana jest również Ton Hodegon, a ikona określana mianem Hodegetrii. W Bizancjum ikona Bogarodzicy zasłynęła wieloma cudami i stała się świętością chroniącą od złego. Była także patronką podróżujących i opiekunką ociemniałych. Przetrwała w ukryciu okres ikonoklazmu. W IX wieku wykształcił się dokładnie opracowany wzór ikonograficzny wizerunku Maryi – Hodegetrii i stał się przykładem

³¹ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie. Ikony Bogurodzicy w prawosławiu*, Warszawa 2014, s. 80, 193; idem, *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria”...*, s. 163–164.

³² H. Paprocki, *Eklezjalna typologia ikon maryjnych...*, s. 29.



Lwowska ikona Matki Bożej, XX wiek, św. Góra Grabarka

dla licznych kopii. Ikonę zniszczyli prawdopodobnie Turcy w roku 1453 po zdobyciu Konstantynopola³³.

³³ Ibidem. Teksty liturgiczne Kościoła prawosławnego dotyczące ikon Matki Bożej namalowanych przez św. Łukasza nie tylko wychwalają go jako ikonografa, ale też stwierdzają, że sama Matka Boża uznała swój wizerunek i tchnęła wń siłę i łaskę. Kościół posługuje się tym samym tekstem liturgicznym przy okazji świąt różnego typu ikon Bogurodzicy, by pokazać, że wszystkie one sięgają prototypu ikony wykonanej przez świętego Łukasza. Kościół podkreśla w ten sposób, że siła i łaska przenoszą się

Ikona Hodegetrii ukształtowała się ostatecznie w Bizancjum. Przebija z niej stosowany w cesarskim pałacu porządek składający się z oficjalnych ceremonii, a ukrywający wszelkie wyrażenia uczuć – ukazujący jedynie świętość i godność władzy cesarskiej. Taka majestatyczna obojętność i brak przejawów ludzkich uczuć przyjęte zostały niele wieków jako najbardziej obowiązujące na dogmatycznej ikonie Boskiego Macierzyństwa, którą jest Bogarodzica z Chrystusem Emmanuelem³⁴.

Ikonograficzny typ Hodegetrii w półpostaci trafił na Ruś już w XII wieku. Legenda głosiła, że cesarz bizantyjski Konstantyn IX Monomach (1042–1054), wydając w 1046 roku swą córkę Anastazję za mąż za księcia Wsiewołoda, syna Jarosława Mądrego, błogosławił ją ikoną Hodegetrii. Po śmierci Wsiewołoda dostała się w ręce jego syna Włodzimierza Monomacha, który podarował ją do cerkwi w Smoleńsku. W XIV wieku, kiedy Smoleńsk znajdował się we władaniu książąt litewskich, córka księcia Witolda została wydana za mąż za księcia moskiewskiego Wasyla Dymitrowicza (1398–1425). W roku 1398 przywiozła ona ze sobą ikonę – już wtedy nazywaną Smoleńską – do Moskwy. W XVI wieku ikona została zwrócona do Smoleńska³⁵.

Znacznie bardziej złożona jest konstrukcja takich ikon Bogurodzicy – Hodegetrii w całej postaci, jak „Niewiasta odziana w słońce” czy „Dodanie Mądrości”. Nazwa ikony „Niewiasta odziana w słońce” została zaczerpnięta z widzenia ewangelisty Jana (Ap 12,1). Ręce Bogurodzicy trzymające Dzieciątka na tej ikonie są skrzyżowane, w lewej jej dłoni znajduje się biała chusta, a palce prawej są złożone w geście błogosławieństwa. Dzieciątka prawą dłonią błogosławi, w lewej trzymając zamkniętą Ewangelię. I w tym przypadku głowy obu postaci wieńczy korona. Po obu stronach Matki Bożej przedstawieni zostali dwaj aniołowie podtrzymujący jej koronę, trzeci zaś anioł przytrzymuje koronę nad głową Zbawiciela. Od Chrystusa

na wszystkie ikony powtarzające autentyczne cechy Matki Boskiej, utrwalone przez świętego Łukasza. L. Uspienski, *Teologia ikony...*, s. 31.

³⁴ H. Paprocki, *Eklezjalna typologia ikon maryjnych...*, s. 30.

³⁵ Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 213; H. Paprocki, *Eklezjalna typologia ikon maryjnych...*, s. 30. Пор. М. Плюханова, *Икона в XV в.: о происхождении колодезской-смоленской-казанской*, „Лотмановский сборник” 2014, 4, s. 27–45.

i Matki Bożej na wszystkie strony rozchodzą się promienie, które tworzą złotą poświatę. Całość kompozycji otacza mandorla z napisem „Niewiasta odziana w słońce”, a pod nogami Bogurodzicy znajduje się leżący półksiężyc z napisem: „i księżyc pod stopami jej”. Korona wieńczy również głowy Bogurodzicy i Dzieciątka na kolejnej ze wspomnianych ikon, a mianowicie „Dodanie Mądrości”. Dzieciątko prawą dłonią błogosławi, a w lewej trzyma królewskie jabłko. Obie postacie są owinięte razem, niczym kokonem, ozdobną szatą niemającą rękawów, sięgającą do samych stóp Matki Bożej. Po obu stronach zostały przedstawione (niekiedy na obłokach) cztery postacie uskrzydłych aniołów (po dwa z każdej strony) ze świecznikami, na których umieszczone są zapalone świece. U stóp Bogurodzicy znajduje się jeden sześcioskrzydły serafin, a nad nią trzy kolejne³⁶.

Innym typem Hodegetrii jest ikona „Bogurodzicy Przepięknej” Prewilepty, który na Rusi otrzymał nazwę „Tichwińska”. Obraz Matki Bożej Hodegetrii Tichwińskiej wyróżnia bardziej miękkie ukazanie póż Bogurodzicy i Dzieciątka, którzy są lekko zwrócenii do siebie. Swoją nazwę ikona otrzymała dzięki legendzie, zgodnie z którą ikona znajdująca się w cerkwi Blacherna w Konstantynopolu zniknęła w niewyjaśnionych okolicznościach. Została odnaleziona na Rusi w pobliżu miasta Tichwina, gdzie zbudowano drewnianą cerkiew Zaśnięcia Matki Bożej³⁷.

Warto kilka słów poświęcić również ikonie Matki Boskiej „Siedmiu jezior” (Седмиезерная), pochodzącej z monasteru o tej samej nazwie z okolic Kazania. Ikona ta trafiła do monasteru w pierwszej połowie XVII wieku. Nikodem P. Kondakow nie wyróżniał tej ikony spośród innych wariantów Hodegetrii i uważał ją za wariant ikony tichwińskiej³⁸. Tymczasem historyk Nikołaj P. Lichaczow uznawał ikonę za wariant odrębny w stosunku do ikony tichwińskiej, ze względu na szczególne położenie: gest

³⁶ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie...*, s. 58, 175; idem, *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria”...*, s. 161–162.

³⁷ Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 213–214. Na temat Tichwińskiej Ikony Matki Bożej zob. В.М. Кириллин, *Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия». Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. Тексты*, Москва 2007.

³⁸ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, т. II, s. 211.

dłoni Matki Bożej skierowanej w kierunku patrzącego na ikonę, a nie na Dzieciątko lub nią samą³⁹. Najstarszą znaną ikoną tego typu jest ikona Matki Boskiej Hodegetrii z ikonostasu cerkwi Narodzenia Bogurodzicy z Terapontowskiego monasteru, jednego z najstarszych monasterów na Rusi północnej, założonego w XIV wieku. Jak zauważyła Irina L. Busiewa-Dawydowa, ikona Matki Bożej z monasteru Terapontowskiego organicznie wpisywała się w zamysł koncepcji fresków cerkwi Narodzenia mających ukazywać chwałę Matki Boskiej jako opiekunki i orędowniczki wszystkich zwracających się do Niej⁴⁰. Autorem tych fresków był wybitny staroruski ikonograf Dionizy, żyjący na przełomie XV i XVI wieku, uważany za następcę i kontynuatora tradycji ikonograficznej Andrzeja Rublowa. Na czym polegała wyjątkowość przekazu fresków z monasteru Terapontowskiego? Tradycyjnie ikony Hodegetrii obrazują podporządkowanie Bogurodzicy woli Jezusa Chrystusa. Widoczne jest to w gestach wykonywanych przez Bogurodzicę: ukazywanie ręką na Syna, jak też w kolorystyce odzieży. Przekaz jest oczywisty – Bogurodzica może tylko prosić Syna w imieniu modlących się. W ikonie z monasteru Terapontowskiego ten sens został istotnie zmieniony. Bogaty, złożony strój Bogurodzicy wskazuje, że mamy do czynienia z prawdziwą Królową Niebios. Nad głową Bogurodzicy świeci pełnym blaskiem złota gwiazda. Jednak najważniejszą zmianą jest gest prawej ręki Bogurodzicy. Ręka ta jest zwrócona w kierunku patrzącego na ikonę, a Bogurodzica wykonuje nią gest na kształt błogosławieństwa. Również wzrok Matki Boskiej jest skierowany na modlącego się. Jezus Chrystus patrzy przed siebie, jego prawa ręka w geście błogosławieństwa umieszczona jest nad ręką Bogurodzicy, jakby potwierdzając gest Matki. W ten sposób, w odróżnieniu od innych Hodegetrii, Matka Boża przedstawiona jest jako ostateczny odbiorca modlitw wiernych⁴¹. Opisywany

³⁹ Н.П. Лихачев, *Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композицию некоторых православных русских икон*, Санкт-Петербург 1911, s. 108–109.

⁴⁰ И.Л. Бусева-Давыдова, *Богоматерь Седмиезерная*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 364. Na temat fresków monasteru terapontowskiego zob. И.Е. Данилова, *Фрески Ферапонтова монастыря*, Москва 1971.

⁴¹ И.Л. Бусева-Давыдова, *Богоматерь Седмиезерная...*, s. 364.

wariant szybko zyskał popularność i rozpowszechnił się w ruskiej ikonografii XVI wieku. Według I.L. Busiewej-Dawydowej wszystkie ikony typu „Siedmiu jezior” napisane w XVI wieku różnią się w jakiś sposób od ikony z monasteru Terapontowskiego. W XVII wieku liczba takich różnic wzrosła. Szczególnie można zauważyć eliminowanie charakterystycznych szczegółów oryginału pod wpływem ogólnej tradycji ikonograficznej. Dotyczy to na przykład kolorystyki omoforionu Bogurodzicy, który w nowych wariantach jest zdecydowanie ciemniejszy niż na oryginale. Również cechy charakterystyczne postaci ulegają zmianie, na przykład na oryginale ikony głowa Dzieciątka była nieco odchylona w tył. W późniejszych wariantach Dzieciątko trzyma głowę prosto lub pochyla ją lekko w przód. Prawa, błogosławiąca ręka Dzieciątka na ikonie z monasteru Terapontowskiego była umieszczona wyżej i bardziej centralnie. Później ręka ta jest położona niżej i bardziej na prawo. W późniejszych latach ikona Matki Bożej „Siedmiu jezior” trafiła do podręczników pisania ikon jako wzorzec. W XIX wieku ikona była też umieszczana na grawiurach⁴². Warto zauważyć, że ikona Matki Bożej błogosławiącej dwoma palcami typu „Siedmiu jezior” umieszczona była na ikonie pochodzącej z połowy XVIII wieku, przedstawiającej świętego Szymona Jurewieckiego. Święty ten był jurodiwym żyjącym nieopodal miejscowości Jurewiec w XVI wieku. Zmarł w 1584 roku wskutek pobicia z rozkazu lokalnego „wojewody” Fiodora Petelina. Jurewiec stał się później centrum staroobrzędowców, a według Busiewej-Dawydowej święty Szymon był uważany za prekursora ruchu staroobrzędowego, prześladowanego przez władzę. Dlatego też ikona Matki Bożej błogosławiącej dwoma palcami pojawiła się na ikonie świętego jako obraz czczony przez staroobrzędowców⁴³.

Podane przykłady wskazują, że w ikonografii Hodegetrii powstało mnóstwo wariantów, które odróżniają się od podstawowego kanonu ikonograficznego pozami, detalami odzieży, noszą nazwy od miejsc ich szczególnego kultu. Na przykład ikona iwierska otrzymała swoją nazwę ze względu na jej kult w monasterze iwierskim na świętej Górze Athos,

⁴² Ibidem, s. 369–370, 372.

⁴³ Ibidem, s. 372–373.

trwający od XI wieku. Wedle athoskiej legendy ikona przepłynęła w sposób cudowny w 999 roku z Gruzji na Athos, gdzie wybrała sobie miejsce na wrotach gruzińskiego klasztoru Iwiron jako ikona nadbramna, czyli Portaitissa. Znajduje się tam do dziś, choć badacze przesuwają jej datację na XI–XII wiek. Na ikonie tej Jezus siedzi prosto, a Matka Boża lekko pochyla ku niemu głowę. Również ikona korsuńska jest bliska ikonie Prewilepta. Podobny typ ikonograficzny jest też znany pod nazwą Jerozolimskiej Matki Boskiej. Najprawdopodobniej w wieku XVI pojawiła się nazwa „gruzińska” na określenie ikony, na której maforion opuszcza się z głowy Matki Boskiej. Typ ten był rozpowszechniony w ikonografii nowogrodzkiej w XV–XVI wieku, zaś jego pierwowzorem była ikona iwierska⁴⁴.

Na terenie Ukrainy, Polski i Słowacji typ Hodegetrii należał do najczęściej spotykanych. Umieszczana była (zamiennie z Eleusą) wśród ikon „lokalnych” każdego ikonostasu. Od XV do XVII wieku na klejmie (obramowaniu ikony) malowano proroków. U dołu spotyka się niekiedy rodziców Maryi: świętą Annę i świętego Joachima. Ikony malowane przez miejscowe warsztaty w Karpatach często odbiegały od bizantyjskiego kanonu – Maryja miewała twarz dobrodusznej gospodyni, a Jezus tajemniczo się uśmiechał. Najbardziej znanym tego typu przedstawieniem Maryi w Polsce jest Częstochowska Ikona Matki Boskiej. Hodegetrią jest także Supraska Ikona Matki Bożej i wiele innych ikon z obszaru dzisiejszej Rzeczypospolitej, na przykład: Białostocka, Chełmska, Iwierska ze świętej Góry Grabarki, Turkowicka, Leśniańska, Jabłecznińska⁴⁵.

Typ ikonograficzny Eleusy (gr. miłościwa, współczująca) wykształcił się z przedstawienia Hodegetrii. Według Kondakowa początkowo przydomek „miłosierna” był tylko upiększającym epitetem odnoszącym się do każdej „modlitewnej” ikony Matki Bożej. Oznacza to, że najpierw pojawiło

⁴⁴ Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 214; M. Janocha, *Ruskie i rosyjskie ikony Hodegetrii, „Salvatoris Mater”* 2008, 10/1, s. 159. Zob. Л.М. Евсеева, М.М. Шведова, *Афонские списки «Богоматери Портайтиссы» и проблема подобия в иконописи*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 336–362.

⁴⁵ H. Paprocki, *Eklezjalna typologia ikon maryjnych...*, s. 30; J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria”...*, s. 167–169.



Gruzińska ikona Matki Bożej, pierwsza połowa XVI wieku, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

się pojęcie „Eleusa”, a dopiero później znalazło swój wyraz w charakterystycznym typie ikonograficznym. Możliwe też, że jednej z ikon Matki Bożej Hodegetrii nadano przydomek Eleusa. Kondakow wyraża przypuszczenie, że Eleusą zaczęto nazywać taki wariant ikony Matki Bożej Hodegetrii, w którym Matka Boża pochyla głowę w kierunku Syna, szukając łaski dla ludzkości, a On, zwracając się ku niej, błogosławi ją i całą ludzkość. Dlatego też Kondakow sądził, że tego typu przedstawienia są uważane za ikony typu Hodegetria: Tichwińska czy ikona „Siedmiu jezior”. Nie odrzucał

jednocześnie możliwości pojawienia się typu ikonograficznego Eleusa w Bizancjum. Przykładem bizantyjskiej ikony Hodegetrii noszącej cechy Eleusy, podanym przez Kondakowa, była ikona Watopedzka z monasteru na świętej Górze Athos z przełomu XIV i XV wieku⁴⁶.

Typ ikonograficzny Eleusa na Rusi nazwany „Умиление” w swoim greckim wariantcie nosił nazwę „Glicofilusa” (słodki pocałunek). Schemat ikonograficzny ukazuje Bogurodnicę i Dzieciątka przytulone do Matki. Ich policzki stykają się, Maryja pochyla głowę w kierunku Syna, a On obejmuje Ją rączką za szyję. Odmianą tego typu przedstawień jest typ Igranie (Взыграние). Na tej kompozycji zawsze obecny jest charakterystyczny gest: Dzieciątko dotyka rączką oblicza Bogurodzicy. Ikona Igranie Dzieciątka, nazywana jest także Pelagonitissą. W ikonach tego typu Dziecię dotyka palcami prawej ręki podbródka Matki, w którym to geście wyraża się czułość. Często jest Ono ukazywane z odchyloną do tyłu głową i z tak podwiniętą prawą nogą, że widoczny staje się spód Jego stopy. Ikony – Igranie Dzieciątka – były rozpowszechnione przede wszystkim na Bałkanach, ale takie wizerunki spotyka się niekiedy i w ruskiej sztuce. Dziecię ukazane jest – jak wskazuje nazwa ikony – jako bawiące się. Ikona ta pojawiła się na Rusi w XVI wieku, przybyła z Serbii poprzez Mołdawię, chociaż Justyna Sprutta podaje, że ikona ta miała „objawić się” w dniu 7 listopada 1793 roku we wzniesionym przez księcia Dymitra Dońskiego monasterze pod wezwaniem świętego Mikołaja w Ugresz w guberni moskiewskiej. Niekiedy po bokach postaci Matki Bożej z bawiącym się Dziecięciem, które przytula policzek do pochylającej się nad Nim i obejmującej Je oburącz Maryi, znajdują się aniołowie z narzędziami Męki Pańskiej. W Bizancjum Glykofilusą nazywano ikonę, na której to Matka Boża pieściła Dziecię, podczas gdy w „klasycznym” wariantcie Igrania to Matka Boża Eleusa przyjmuje pieszczoty od Dziecięcia⁴⁷. Wariantem tej ikony jest ta pochodząca z nieprofesjonalnej sztuki bałkańskiej z XIII bądź XIV wieku. Sama nazwa pochodzi od słynącego łaskami i zaginionego obrazu z Pelagonii,

⁴⁶ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 211–212, 214.

⁴⁷ J. Sprutta, *Ikona maryjna typu Eleusa*, „Salvatoris Mater” 2008, 10/1, s. 110–111; I. Jazykowa, *Świat ikony...*, s. 116; E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 62; Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 216–217.

znajdującej się w północnym rejonie Macedonii. Najstarsze przedstawienie Matki Bożej typu Pelagonitissa z napisem znajduje się w ikonostasie z 1317 roku w cerkwi pod wezwaniem świętego Jerzego miejscowości Staro Nagoričane w Serbii. Inny, również serbski przykład, znajdujący się obecnie w muzeum w Skopje, jest ikoną napisaną w latach 1421–1422 być może przez mnicha ikonografa Makarego dla monasteru w Zrze koło Prilepu. Matka Boża, zwrócona i pochylona w lewo ku bawiącemu się Dzieciątku, czule trzyma Je oburącz. Zbawiciel widoczny od tyłu, z głową silnie odzruconą, nie tyle siedzi na prawym ramieniu Matki, ile raczej wspina się ku Jej obliczu, którego dotyka policzkiem i lewą ręką, natomiast prawa ręka Dzieciątka jest opuszczona i lekko zgięta w łokciu. Lewa noga Jezusa Chrystusa jest wyprostowana, natomiast prawa zgięta, z widoczną od spodu stopą. Pelagonitissa stanowi przykład Matki Bożej przedstawianej z rozbawionym Dzieciątkiem. Ta forma ikony pojawiła się również poza Bałkanami, spotyka się ją na górze Synaj w klasztorze pod wezwaniem świętej Katarzyny, w Atenach, natomiast zarówno ikony, jak i freski z tym tematem można zobaczyć w klasztorach na świętej Górze Athos⁴⁸.

Jeszcze inną odmianą ikonografii Umilenija jest typ Karmicielka, przedstawiający Matkę karmiącą Dzieciątko piersią. Jak zauważyła Irina Jazykowa, ten element to nie tylko intymny szczegół danego wariantu ikonograficznego. Wszystkie te typy ujawniają różne aspekty macierzyńskiej miłości Maryi. Są również wyobrażeniem Bożej miłości do ludzi, reprezentowanej przez Maryję, i podkreślają jej rolę w zbawczym dziele Chrystusa⁴⁹.

W sztuce bizantyjskiej przedstawienie Eleusy pojawiło się w IX wieku, a na Zachodzie przyjęto je w XII wieku, lecz wkrótce zatraciło ono cechy swego bizantyjskiego pierwowzoru. Ponowne zainteresowanie tym przedstawieniem na Zachodzie nastąpiło w okresie renesansu⁵⁰.

Od XI wieku nazwa tego typu ikony Matki Bożej pojawiła się także w hermenejach (podlinnikach) i upowszechniała w miniatorstwie.

⁴⁸ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 113.

⁴⁹ I. Jazykowa, *Świat ikony...*, s. 116–117.

⁵⁰ Z. Bator, *Od Theotokos do Niepokalanej: wizerunki z polskich sanktuariów maryjnych*, „Salvatoris Mater” 2003, 5/1, s. 263.

Liczne elementy kompozycji wizerunków typu Eleusa, charakteryzujące się dużą dozą realizmu, sięgnęły natomiast korzeniami do sztuki północnych Bałkanów. Należy jeszcze w tym miejscu dodać, że w Bizancjum pod nazwą Eleusa czczono samą Bogurodzicę, jak też wiele Jej ikon, zaś z upływem czasu zaczęto, tym razem już w ruskiej ikonografii, wiązać nazwę „Umilenije” z określonym schematem ikonograficznym. Schemat ten był i pozostaje najbardziej intymnym ze wszystkich typów ikonograficznych, stanowiąc zobrazowanie doskonałej relacji między Bogiem i człowiekiem, relacji przenikniętej miłością i zaufaniem⁵¹.

Typ ikony Eleusa charakteryzuje się lirycznym traktowaniem póź wyobrażonych postaci (Bogurodzica przytula Dzieciątka do swej twarzy). Znane są dwa warianty tej ikony: przedstawiające Bogurodzicę stojącą lub siedzącą. Jezus Chrystus był przedstawiany w pozycji siedzącej na prawej lub lewej ręce Bogurodzicy. Ten typ ikonograficzny był popularny w XI wieku w Kapadocji. Najbardziej znaną ikoną Matki Bożej zaliczaną najczęściej do typu Eleusa jest ikona włodzimierska. Na ikonie tej Matka Boża trzyma Chrystusa na prawej ręce.

Jak już wspomniałem, ten typ ikonograficzny ma wiele wariantów, różniących się między sobą w szczegółach. Na niektórych ikonach tego typu obok Dziecięcia przedstawiony jest anioł lub niekiedy dwaj aniołowie, nadlatujący z krzyżem w ręku: jest to ikoniczne wyobrażenie proroctwa o śmierci Jezusa Chrystusa, które zaznaczyło się w Jego sercu, jak również w sercu Jego Matki. Także w wizerunkach typu Eleusa Matka Boża ma na głowie maforion spływający na ramiona. Na maforionie znajdują się trzy gwiazdki (zdarza się, że jedna z nich jest zasłonięta przez Dziecię). Gwiazdki te symbolizują dziewictwo Maryi przed urodzeniem, w jego trakcie i po urodzeniu Jezusa Chrystusa. W sztuce chrześcijańskiej sześcioramienna gwiazda często jest symbolem Maryi, natomiast mające wygląd gwiazdy dwa nachodzące na siebie trójkąty wskazują na pośrednictwo

⁵¹ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 107.

Matki Bożej między niebem a ziemią. Niekiedy pod maforionem Maryi znajduje się także błękitny czepek, tzw. kekryfolos⁵².

Jednym z rodzajów Eleusy jest ikona białozierska. Odmiana ta znana jest od pierwszej połowy XIII wieku. Podobna jest do ikony Matki Bożej Włodzimierskiej, od której różni się przedstawieniem Jezusa Chrystusa jako młodzieńca z obnażonymi do kolan nogami, ustawionymi niemal jedna na drugą, natomiast w przypadku Maryi przedstawieniem Jej jako kobiety o dość dużej głowie i ogromnych, smutnych oczach⁵³.

Kolejnym wariantem Umilenija jest ikona dońska. Wizerunek ten przedstawia Matkę Bożą z Jezusem Chrystusem na prawej ręce, podtrzymującą Go ręką lewą. Na lewej ręce Matki Dziecię opiera obnażone do kolan nogi, prawą ręką dotyka zaś maforionu Maryi, Jego lewa ręka natomiast może być zgięta w łokciu i położona na prawej (np. wariant ikony poczajowskiej; wyróżnia się on także tym, że Jezus Chrystus ma okryte nogi) albo trzymająca zwój i opuszczona na kolana, jak to widać w ikonie z końca XIV wieku, przypisywanej słynnemu ikonografowi, Teofanesowi Grekowi. Ikona będąca pierwowzorem tego typu przedstawienia maryjnego pełniła funkcję ikony procesyjnej. W 1591 roku, podczas gdy Moskwę obległy wojska chanatu krymskiego, jej mieszkańcy nieśli ikonę Matki Bożej Dońskiej w procesji. W dniu bitwy, 4 lipca, porażone płynącą z tego wizerunku mocą wojska nieprzyjaciela odstąpiły od miasta. W dowód wdzięczności w tym samym 1591 roku wybudowano w Moskwie monaster Doński, gdzie umieszczono ikonę⁵⁴.

Ikona Fiodorowska to tzw. Matka Boża świętego Teodora (Fiodora). Według J. Sprutty, jakiś święty Teodor miał sprowadzić do Kostromy ikonę przechowywaną później w kostromskiej cerkwi pod wezwaniem jego imienia. Chodzi tu raczej o księcia nowogrodzkiego Jarosława II Wsiewołodowicza, który na miejscu objawienia ikony ufundował monaster. Utożsamiono te dwie postacie, bowiem książę Jarosław na chrzcie otrzymał

⁵² J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 107–108; E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia...*, s. 109; M. Bielawski, *Blask ikon*, Kraków 2005, s. 149.

⁵³ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 108.

⁵⁴ Ibidem, s. 108–109; E. Smykowska, *Ikona...*, s. 21.

imię Fiodor. Ta odmiana ikony była znana w Bizancjum w XII wieku, natomiast na Rusi upowszechniła się dopiero od XVII stulecia. W ikonie tej Jezus Chrystus obejmuje szyję Matki, tuląc się do Jej policzka, natomiast prawą dłoń kładzie na Jej lewym ramieniu. Taka poza Zbawiciela oraz sposób trzymania Go przez Matkę przypomina wizerunki Matki Bożej Włodzimierskiej oraz Matki Bożej Biełozierskiej. Wyróżnikiem jest tutaj układ fałd maforionu Maryi, które, niejako podwieszone, spływają z Jej lewego ramienia ku prawemu bokowi. Ponadto prawa dłoń Matki jest ukryta częściowo w szatach Syna (całkowicie widoczny jest tylko kciuk), zaś lewa noga Dziecięcia jest obnażona do kolana. Należy dodać, że znane są odmiany tego wizerunku ukazujące Jezusa Chrystusa usytuowanego nie na prawym, ale na lewym ramieniu Matki⁵⁵.

Typ ikony Eleusa – Galaktotrofusa, Mlekoopitaelnica – był rozpowszechniony w sztuce bałkańskiej i italo-greckiej. Ikona Matki Bożej Karmicielki miała znajdować się początkowo w monasterze pod wezwaniem świętego Sawy Uświęconego niedaleko Jerozolimy (VI wiek). W XIII stuleciu znalazła się na Athos w cerkwi pod wezwaniem świętego Sawy Uświęconego monasteru Chilendarskiego. Według legendy miał ją tam sprowadzić arcybiskup święty Sawa Serbski, zgodnie z prorocstwem wypowiedzianym przez świętego Sawę Uświęconego przed śmiercią, iż po siedmiu wiekach przybędzie do monasteru jego imiennik z Serbii, który otrzyma ikonę. Wizerunek ukazuje Matkę Bożą z głową lekko schyloną ku Dziecięciu. Trzymając Je na jednej ręce, karmi Syna piersią. Ikona ta jest wyobrażeniem Słowa Wcielonego, stanowiącego Boży Pokarm. Maryja karmi Syna niczym ludzkie dusze „czystym mlekiem” Słowa Bożego (1 P 2, 2), aby chrześcijanie, wzrastając na drodze wiary, przechodzili od pokarmów mlecznych do innych. W Piśmie Świętym mleko symbolizuje bowiem nadprzyrodzony pokarm, życie i nieskończoną miłość Boga. Tło w ikonie tej mogą stanowić drzewa rajske oraz dyski słońca tudzież księżyca, gdzie słońce symbolizuje Jezusa Chrystusa, zaś księżyc jest symbolem Matki Bożej i Kościoła. W ikonie tej mogą być wyobrażeni

⁵⁵ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 109. Zob. O.B. Губарева, *Феодоровская и Владимирская иконы Божией Матери: сходство и различия*, w: *Ikona в русской словесности и культуре. Сборник статей*, сост. В.В. Лепахин, Москва 2012, s. 297–305.

także aniołowie trzymający nad Maryją koronę. W Rosji ikona Matki Bożej Karmicielki znana była w drugiej połowie XIX wieku⁵⁶.

Ikona korsuńska nazywana jest Matką Bożą Glykofilusą z Chersonezu na Krymie. Tradycja mówi, że książę Włodzimierz przywiózł ten wizerunek w 988 roku do Kijowa. Zachowane wersje ikony korsuńskiej pochodzą z XVI wieku, początku XVII wieku oraz z pierwszej połowy XVIII stulecia. Różnią się między sobą drobnymi szczegółami oraz przydomkami. Maryja przedstawiona jest do połowy piersi lub do ramion, z Dzieciątkiem na lewej bądź prawej ręce, które obejmuje obiema rękoma. Istnieją tutaj także takie warianty, jak na przykład ikona Matki Bożej zwana Kasperowską z charakterystycznie zawiniętym małym palcem lewej dłoni Maryi lub ze zwiniętymi palcami tej dłoni, zwana Gorbaniewską (od nazwiska kozackiej rodziny Gorban, a także od nazwy wsi). Twarze Matki i Syna są tutaj zawsze przytulone do siebie. Należy dopowiedzieć jeszcze, że na niektórych takich ikonach, ze względu na sposób ujęcia, ręce są niewidoczne. Warto także dodać, że rzadko spotyka się mniejsze kompozycje niż te przedstawiające Maryję do pasa. Do tych mniejszych kompozycji zalicza się chociażby ikona Matki Bożej Korsuńskiej. Z ikoną korsuńską związana jest również ikona Matki Bożej o imieniu Piotrowska. Oryginał tego wizerunku miał być namalowany w XIV wieku przez metropolitę moskiewskiego Piotra. Była to Hodegetria w niepełnym popiersiu, z widoczną prawą dłonią oraz z Dzieciątkiem wyobrażonym frontalnie lub w lekkim zwrocie ku Matce, prawą ręką błogosławiącym, natomiast w lewej dzierżącym zwój. Jednakże w innej redakcji tego wizerunku głowa Zbawiciela niemal dotyka policzka Matki, która prawą ręką, z widocznymi jedynie palcami, obejmuje lewe ramię Dziecięcia⁵⁷. Powyżej była już mowa o tym, że ikoną korsuńską nazywane są ikony Matki Bożej Hodegetrii, bliskie odmianie Prewilepta. O takiej ikonie z Toropca pisał już N.P. Kondakow. Ikona ta, według legendy, miała być przywieziona z Bizancjum przez świętą Eufrozinę Połocką. Ikona ta około 1239 roku została przeniesiona do

⁵⁶ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 109–110; I. Jazykowa, *Świat ikony...*, s. 117; E. Smykowska, *Ikona...*, s. 27.

⁵⁷ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 111–112.

miasta Toropec z okazji ślubu księcia Aleksandra Newskiego. Kondakow nazywał tę ikonę „typowym przykładem Hodegetrii”⁵⁸. Potwierdza to, że mnogość ikon Bogurodzicy z Dzieciątkiem i wielość jej wariantów powoduje problemy z systematyką ikon Matki Bożej, co odzwierciedlają różne koncepcje stworzone w tym zakresie przez liczną grupę badaczy⁵⁹.

Ikona Kykkotissa, czyli Dziewica z Kykkos na Cyprze, pochodzi z miejscowego monasteru Matki Bożej. Według J. Sprutty pierwowzorem tej odmiany ikon była bizantyjska ikona z drugiej połowy XII wieku, słynąca z cudów, a przechowywana w klasztorze świętej Katarzyny na górze Synaj. Oryginał powstał w Konstantynopolu i miał być ofiarowany klasztorowi Kykkos na Cyprze przez cesarza Aleksego II Komnena (1180–1183). Został jednak zniszczony w wyniku pożaru. W centrum ikony przedstawiona jest zasiadająca na tronie Matka Boża z Dzieciątkiem na prawym ramieniu, otoczona świętymi i prorokami. U góry znajduje się Jezus Chrystus jako Pantokrator z symbolami ewangelistów, cherubinami i serafinami. Wariant półpostaciowy tej ikony upowszechnił się dzięki wizerunkowi z cerkwi pod wezwaniem świętego Grzegorza Neocezarejskiego w Moskwie, namalowanemu w 1668 roku przez Szymona Uszakowa. Matka Boża została ukazana z siedzącym niemalże frontalnie na Jej lewym ramieniu Synem, który wymachuje obnażonymi do kolan nogami. Zarówno Ona, jak i Syn, skłoniwszy głowy, spoglądają na rozwinięty zwój, który Zbawiciel trzyma w opuszczonej lewej ręce, uchwyconej przez Matkę. Ikona Uszakowa jest zatem wariantem ikony z monasteru Kykkos, na której policzek Bogurodzicy dotyka głowy Syna, Jego zgięte prawe ramię spoczywa w dłoni Bogurodzicy. To na tej ikonie Jezus ma nogi odkryte do kolan i skierowane na lewo w przeciwieństwie do głowy skierowanej na prawo,

⁵⁸ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, s. 207–209. Na temat tej ikony zob. И.А. Шалина, *Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 200–251.

⁵⁹ Szerzej na ten temat zob. J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria”...*, s. 154.

co dodaje ikonie dynamizmu. Na maforion Bogurodzicy jest narzucona chusta. Ikona ta jest bliska wariantowi Godnie jest⁶⁰.

Ikona muromska znana jest od XVI wieku, ale już prawdopodobnie na początku XII stulecia została przeniesiona z Kijowa do Muroma przez kniazia Konstantyna Muromskiego. W ikonie tej Matka Boża trzyma obie-
ma rękami pólleżącego Jezusa Chrystusa, który prawą ręką z palcami złożonymi do błogosławieństwa dotyka podbródka Matki, natomiast w lewej ręce, swobodnie zwisającej, dzierży zwój⁶¹.

Ikony Matki Bożej typu Znak występowały i występują wyłącznie na Rusi. To określenie ikony maryjnej zaczerpnięto z tekstu proroctwa Izajasza (7, 14). U podstaw tego schematu ikonograficznego legły również słowa archanioła Gabriela skierowane do Maryi w scenie zwiastowania w Ewangelii według świętego Łukasza (1, 35). Ikona Znak może być utożsamiana z ikonami typu Platytera, nazywanej też Blacherniotissa. Ikona ta ukazuje Matkę Bożą frontalnie, w pozie stojącej orantki ze wzniesionymi w górę rękoma. Figura Chrystusa znajduje się zazwyczaj w medalionie umieszczonym na piersi Bogurodzicy. W ikonie Znak Maria jest przedstawiona z Chrystusem-Emanuelem, ukazanym najczęściej właśnie w medalionie; Dziecię w tym wizerunku błogosławi, ale przykładowo w ikonie Matki Bożej Kurskiej-Korzennej ma Ono ręce ukryte w szatach. Przedstawienia o imieniu Znak pojawiają się w XI–XII wieku. W ikonach tych Matka Boża ukazana jest jako wielbiąca Boga, zaś Jej otwarte, skierowane przed siebie dłonie symbolizują gotowość na przyjęcie łaski Bożej. Ważne pod względem teologicznym jest tutaj również połączenie postaci Matki Bożej z postacią Zbawiciela, co oddaje jedną z najgłębszych teofanii: zrodzenie Boga w ciele (Maryja przez wcielenie Słowa staje się Matką Bożą). Przed kontemplującym tę ikonę ujawnia się Święte Świętych, wnętrze Maryi, w którym z Ducha Świętego poczyrna się Bóg-Człowiek. Ponadto Maryja w ikonie Znak powtarza często gest Dziecięcia, chociaż w wizerunku jarosławskim dłonie Matki Bożej są otwarte, zaś palce Emanuela złożone w geście błogosławieństwa.

⁶⁰ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 112–113; *Киккская Икона Божией Матери*, <http://www.pravenc.ru/text/1684600.html> (dostęp: 17.04.2020).

⁶¹ J. Sprutta, *Ikona maryjna...*, s. 113.

W wielu wariantach ikony Znak Dziecię trzyma w lewej ręce zwój jako symbol swej nauki, zaś prawą ręką błogosławi. Ikona ta ma również wymiar eucharystyczny. Uniesione bowiem ku górze ręce Matki Bożej tworzą wraz z zarysem Jej ciała formę kielicha mszalnego, w którym znajduje się medalion z Emanuelem, Zbawicielem z okresu przed wcieleniem. Nierzadko w ikonach Znak Zbawiciel zachowuje postawę oranta, udzielając zarazem błogosławieństwa obiema rękoma. Jako orant modli się On do Ojca, ale w tym dialogu Ojca z Synem równocześnie uczestniczy Matka Boża. W ten sposób zostaje zaakcentowane uzyskanie przez Maryję podobieństwa do Syna od momentu przyjęcia przez Nią Boga do swego łona. Również sama modlitwa (Maryi jako orantki) upodabnia Ją na przykładzie tej ikony do Chrystusa, modlitwa Matki Bożej zostaje włączona w modlitwę Zbawiciela oraz dokonuje się przez Niego (por. J 16, 23). Także sam Chrystus modli się w swojej Matce, włączając Ją, a w Niej całe stworzenie, w realizowany w Duchu Świętym dialog z Ojcem. Tym, co jeszcze istotne w symbolice ikony Znak, jest występująca w niej czerwona bądź purpurowa poduszka. Jest to poduszka z tronu cesarzy Konstantynopola, będąca oznaką ich władzy królewskiej. Dostrzega się w niej także to, czym jest kosmos: cały wszechświat staje się mały wobec postaci Maryi, która stanowi już obraz nowego świata. To Ona nosi pod swym sercem Chrystusa, a świat ukształtowany jest na Jego podobieństwo. Modlitwa bizantyjska mówi, że Maryja jest większa od nieba, ponieważ nosiła w swym łonie Tego, którego nie mogły pomieścić niebiosy⁶².

Najpopularniejszą w historii ikoną Znak jest nowogrodzka ikona z 1169 roku, na której Chrystus został ukazany w popiersiu, ale nie w medalionie. Ikona ta okazała pomoc mieszkańcom Nowogrodu podczas bitwy z wojskami suzdalskimi. W obliczu zagrożenia ze strony Suzdalczyków arcybiskup Jan zabrał ikonę z cerkwi pod wezwaniem Zbawiciela na Ilinie, gdzie była przechowywana, na Stronę Sofijską i kazał umieścić ją na murach. Suzdalczycy nie zaprzestali ataku, jednak gdy jedna ze strzał ugodziła

⁶² J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty...*, s. 177–179; I. Jazykowa, *Świat ikony...*, s. 112–114; T. Špidlík, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów...*, s. 102; E. Smykowska, *Ikona...*, s. 93; Z.A. Brzozowska, *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża...*, s. 139; Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 221.

ikonę, jej „oblicze” zalało się łzami, zaś najeźdźców zakryła mgła. Kult nowogrodzkiej ikony Znak sięga XII wieku, bowiem to w 1170 roku wspomnianą interwencję tego wizerunku podczas bitwy z wojskami suzdalskimi odczytano jako znak miłości Bożej i nadano temu wydarzeniu rangę cudownego. Od tego momentu ikona stała się szczególnym palladium Nowogrodu. Opowieść o niej powstała prawdopodobnie w XIII wieku, natomiast w XIV wieku przeniknęła do piśmiennictwa (największą popularność zyskała wersja tej opowieści powstała w latach 30. XV stulecia). Pojawiła się także ikona ilustrująca cudowną interwencję Maryi w bitwie z Suzdalczykami o nazwie Bitwa Nowogrodzian z Suzdalcami, nazywana inaczej Cudem ikony Znamienie. Ustanowiono również święto ikony na dzień 27 listopada. Cud odparcia Suzdalczyków często stanowi oddzielny temat ikon, zaś od XVII wieku historia ta malowana jest wokół wizerunku. To przede wszystkim z owym epizodem z dziejów Nowogrodu należy łączyć rozpowszechnienie ikon typu Znak⁶³.

Warto też dodać, że wizerunkiem typu Znak jest Panagia (z gr. Najświętsza), obraz powstały wskutek transformacji typu Orantka. O Panagii mówi się w przypadku, kiedy Matka Boża przedstawiona jest do pasa, natomiast jeżeli ujęta jest całopostaciowo, to takie przedstawienie nosi imię Wielka Panagia. Na Rusi kult Matki Bożej z Emanuelem na piersiach bądź łonie znany był w XII–XIII wieku, natomiast – dla przykładu – z około 1224 roku pochodzi pierwowzór ikony Matki Bożej Wielka Panagia z monasteru pod wezwaniem Przemienienia w Jarosławiu. Słowem „panagia” określa się też okrągłe ikony Matki Bożej – Orantki, jakie stały się napierśnym znakiem biskupów prawosławnych⁶⁴.

Ikonograficzny schemat Znak może być zarówno bardzo prosty, jak ma to miejsce w wariacie nowogrodzkim, jak i rozwinięty, skomplikowany,

⁶³ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy...*, s. 150; G. Kобрzeniecka-Sikorska, *Cudowne ikony maryjne w Rosji i ośrodki ich kultu*, w: *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (Katalog zbiorów)*, red. A. Sulikowska, Warszawa 2004, s. 19; J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty...*, s. 179–180; E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia...*, s. 126.

⁶⁴ J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty...*, s. 180; E. Smykowska, *Ikona...*, s. 61; Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 222.

jak dzieje się to w przypadku jarosławskiej Orantki. W drugim wariancie w kompozycję włączano ujawniający liturgiczny aspekt tego wizerunku szczegół, mianowicie kobierzec znajdujący się pod nogami Maryi, taki sam, jaki ma zastosowanie w liturgii sprawowanej przez biskupa. W tym przypadku kobierzec symbolizuje kosmiczną posługę Matki Bożej jako Orędowniczki. Maryja stoi na kobiercu w jasności chwały Bożej wyrażonej złotem, ukazana jako nowe, przemienione Bożymi energiami stworzenie. Należy wskazać jeszcze na obrazy zbudowane na zasadzie „ikona w ikonie”, zawierające omawiany wizerunek. Spotykane są wyobrażenia świętych przed wizerunkiem Matki Bożej Znak. Wyobrażenia takie wywodzą się ze sztuki nowogrodzkiej i pskowskiej XV stulecia, gdyż to na tamtych ziemiach kult tej ikony był najbardziej powszechny. W XVII wieku przedstawienia świętych modlących się przed wizerunkami Matki Bożej i Chrystusa-Emanuela popularne były także w szkole stroganowskiej. Wizerunki te umieszcza się zwykle w medalionach w górnej części ikon. Jednym z przykładów takich wyobrażeń świętych przed ikoną Znak jest ikona o imieniu Święci Zosima i Sawwatij Sołowieccy przed wizerunkiem Matki Bożej Znamienije, pochodząca najprawdopodobniej ze szkoły północnej (łączącej tradycje szkół nowogrodzkiej, moskiewskiej i stroganowskiej) z XVII wieku. Owi święci zostali ukazani jako stojący, z rękami uniesionymi w geście modlitewnym, zwracający się ku wizerunkowi Matki Bożej Znak, umieszczonemu w medalionie w górnej części obrazu. Odziani są w mniszsze szaty, zaś ich pociągłe – ze spiczastymi brodami – twarze o ciemnej karnacji są rozjaśnione białymi kreskami i okolone brązowymi włosami. Mnisi trzymają w dłoniach rozwinięte zwoje – Zosima z tekstem: „Zaiste nie martwcie się bracia moi, ale wiedźcie, że należy...”, natomiast Sawwatij ze słowami: „Bo zaprawdę jest z niej narodzony Bóg, prawdziwie i Ona jest Matką Boga”. Maryja Orantka ma w tej ikonie ciemnoniebieską tunikę oraz – jako znak pokory – brązowy maforion, zaś na wysokości piersi medalion z Chrystusem-Emanuelem. Ziemia, na której stoją mnisi, jest koloru ciemnozielonego, pole natomiast jest brązowe. Wizerunki owych mnichów, częste w malarstwie północnym, nawiązują do tradycji ikon świętych

modlących się przed obrazami Chrystusa bądź Matki Bożej, ale stanowią tutaj również świadectwo kultu ikony Znak w monasterze sołowieckim⁶⁵.

Warto zatrzymać się przy wariacie ikony Znak – Blacherniotissa. Jest to Theotokos ton Blachernon (Matka Boża Blachernańska). Określenie to bierze początek od nazwy sanktuarium maryjnego, wzniesionego w 450 roku w Blachernach, dzielnicy Konstantynopola. Mianem tym zwykle określa się Maryję Orantkę bez Dziecięcia, w całej postaci lub w popiersiu, oraz Maryję z Chrystusem ukazany w półpostaci, umieszczonym najczęściej w medalionie na wysokości Jej serca. Według źródeł literackich i badań, oryginalna Theotokos ton Blachernon to Matka Boża ujęta w całej postaci, która zamiast medalionu trzyma przed sobą w ramionach małego Chrystusa, siedzącego na Jej rękach jak na tronie⁶⁶.

Większość ikon Akatystu, czwartego, umownego typu ikon Bogurodzicy, w istocie stanowi połączenie jednego z trzech podstawowych typów ikonografii maryjnej z elementami dopełniającymi. Głównym elementem schematu ikonograficznego ikony Matki Bożej „Krzew Gorejący” czy „Niebo łaski pełne” jest właśnie wizerunek Matki Bożej Hodegetrii. Ikona Matki Bożej „Krzew Gorejący” należy do symbolicznych, złożonych przedstawień ikonograficznych Bogurodzicy. Treść i nazwa ikony są ściśle związane z widzeniem proroka Mojżesza opisanym w Księdze Wyjścia (Wj 3,2). Już w Bizancjum wizję krzewu gorejącego łączono z dziewiczym macierzyństwem Matki Bożej, która pozostawała Dziewicą przed narodzeniem Chrystusa, podczas Jego narodzin i po nich. Motywem przewodnim kompozycji jest płonący, lecz niespalający się krzew, w którym Bóg objawił się Mojżeszowi na pustyni Synaj, w pobliżu góry Horeb. Krzew ten stał się jednym ze starotestamentowych praobrazów Bogurodzicy. Tematem ikony jest również posługa aniołów (ich przedstawienia znajdują się w łukach gwiazdy na ikonie) względem Bogurodzicy i hołd składany przez moce niebios cudownym narodzinom Boga z Dziewicy. Ikona ma bardzo oryginalną i złożoną kompozycję, która sprawia, że występuje ona w wielu wersjach, często znacznie różniących się między sobą szczegółami.

⁶⁵ J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty...*, s. 180–181.

⁶⁶ Ibidem, s. 182; E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia...*, s. 110–111.

W jej centrum znajduje się półpostaciowe przedstawienie Matki Bożej z Dzieciątkiem na lewym ramieniu typu Hodegetria. Dzieciątko prawą rączkę unosi w geście błogosławieństwa, a w lewej trzyma zwinięty zwój pisma. Bogurodzica zwykle odziana jest w szaty arcykapłańskie, na których trzy gwiazdy zastępują medaliony z główkami aniołów, oznaczającymi osoby Trójcy Świętej i ich współdziałanie w akcie Wcielenia. Matka Boża trzyma w dłoni symbole swojego dziewiczego macierzyństwa: drabinę Jakubową (symbol podniesienia ludzi z upadku i wzniesienia ich z ziemi do nieba) bądź górę z proroctwa Daniela (od której oderwał się kamień, pomimo że nie dotknęła go ręka ludzka – Dn 2,34) z przedstawieniem Króla Chwały w obrazie Wielkiego Arcykapłana. Prawa dłoń Matki Bożej jest złożona w rzadko spotykanym geście, który zwykle interpretowany jest jako gest przyjęcia łaski Bożej. Maforion Bogurodzicy niekiedy pokrywają stylizowane obłoki. Centralne przedstawienie tej kompozycji jest wpisane w ośmioramienną gwiazdę, którą tworzą dwa przecinające się romby. Pierwszy z nich, koloru czerwonego, symbolizuje płomień. W jego polach znajdują się symbole ewangelistów: anioł (Mateusza), lew (Marka), cielę (Łukasza) i orzeł (Jana). Drugi z rombów (zielony, rzadziej niebieski) upamiętnia barwę tajemniczego, niepoddającego się działaniu ognia krzewu. W jego polach znajdują się postacie sześciu archaniołów z symbolami, jakie przypisuje im tradycja, bądź serafinów i cherubinów. Pomędzy ramionami ośmioramiennej gwiazdy widnieją postacie aniołów z symbolami żywiołów: wiatru, ciepłego powietrza, błyskawicy, mroku, gromu, gradu, śniegu i deszczu. Przy krawędziach lub w narożnikach ikony ukazywane są sceny wizji proroków zapowiadających macierzyństwo Marii (Mojżesz przed krzewem gorejącym, Jakub z drabiną z aniołami, Izajasz z serafinem trzymającym w szczypcach gorący węgiel, Ezechiel przed zamkniętymi wrotami, Gedeon z runem). Na ikonie „Niebo łaski pełne” Matka Boża typu Hodegetria z Dzieciątkiem na lewym ramieniu przedstawiona jest w pełnej postaci. Głowy obojga są zwieńczone koronami – symbolami ich władzy duchowej. Od Chrystusa i Matki Bożej na wszystkie strony rozchodzą się promienie, które tworzą złotą poświatę. Całość otacza purpurowe tło (mandorla), będące symbolem Bożej chwały. Ikona jest jakby oknem do innego świata i przypomina widzenie świętego ewangelisty i apostoła Jana

Teologa z Apokalipsy (12,1): „I ukazał się wielki znak na niebie: Niewiasta odziana w słońce i księżyc pod stopami jej, a na głowie jej korona z dwunastu gwiazd”⁶⁷.

Pośród różnych wariantów ikonograficznych Matki Bożej wymienić należy jeszcze Matkę Bożą Orędowniczkę. Na ikonie tej Matka Boża stoi w modlitewnej pozie, zwrócona ku niebu. Jej prawa ręka kieruje się ku Bogu, a w lewej trzyma zwój z tekstem modlitwy. Najstarsze wyobrażenia ikonograficzne tego wariantu pochodzą z mozaiki cerkwi świętego Dymitra w Sołuniu oraz świątyni martorany w Palermo (XII wiek). Na Rusi ikona ta pojawiła się jako zamówienie księcia Andrzeja Bogolubskiego (1157–1174) i dlatego otrzymała nazwę „Matka Boża Bogolubska”⁶⁸.

Ikona Matki Bożej łączącą w sobie typ Hodegetria z typem Eleusa jest włodzimierska ikona Matki Bożej. Może być ona nazwana kwintesencją innych ikon Bogurodzicy z dzieciątkiem.

Według tradycji Cerkwi prawosławnej tę ikonę Matki Bożej – jeszcze za życia Najświętszej Bogurodzicy – namalował święty apostoł Łukasz na desce od stołu, przy którym Święta Rodzina spożywała posiłki. W V wieku, na Boże Narodzenie, ikonę z Jerozolimy przeniesiono do Konstantynopola, a w połowie XII wieku znalazła się w Kijowie jako dar patriarchy Konstantynopola Łukasza Chryzobergesa (1156–1169) dla księcia kijowskiego Jurija Dołgorukiego (1155–1157). Najpierw ikona znajdowała się w Wyszogrodzie, później w cudowny sposób za miejsce przebywania obrała Włodzimierz. W 1160 roku książę Andrzej Bogolubski, syn Jurija Dołgorukiego, wybudował wspaniąłą świątynię dla cudownej ikony. W 1164 roku książę Andrzej Bogolubski zabrał ikonę ze sobą na wyprawę wojenną przeciwko Bułgarom Wołżańskim i odniósł zwycięstwo. W 1185 roku sobór we Włodzimierzu spłonął, jednak ikona Matki Bożej nie uległa zniszczeniu. W czasie najazdu mongolsko-tatarskiego ikonę ogołocono z kosztownego okładu-ryzy, ale sama ikona nie została naruszona. Włodzimierska Matka Boża w cudowny sposób trzykrotnie obroniła ziemię

⁶⁷ J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria”...*, s. 164–166.

⁶⁸ Ю.Г. Бобров, *Основы иконографии...*, s. 224–225; *Боголюбская икона Божией Матери*, <http://www.pravenc.ru/text/149497.html> (dostęp: 22.04.2020).



Włodzimierska ikona Matki Bożej, XII wiek, Galeria Tretiakowska, Moskwa

rosyjską: w 1395 roku ocaliła Moskwę od najazdu Tamerlana, w 1480 – od najazdu Ordy tatarskiej oraz w 1521 – od najazdu Tatarów krymskich i kazańskich. Ikona włodzimierska przez kilka stuleci znajdowała się w soborze Uspieńskim na Kremlu. Była ona obecna podczas wielu ważnych wydarzeń w historii Rusi i Rosji. Przed nią namaszczano i koronowano carów, wybierano nowych patriarchów, gorliwie modlono się w obliczu najazdów innowierców. Tradycją było również obnoszenie tej ikony w procesji wokół granic miasta podczas najazdów obcych wojsk – o tych wydarzeniach

i ich ideologicznej otoczce będzie jeszcze mowa. W 1917 roku włodzi-mierska ikona Matki Bożej została umieszczona w moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej. Tam przebywała do września 1996 roku, kiedy przekazano ją do cerkwi świętego Mikołaja na moskiewskich Tołmyczach, gdzie znajduje się do dzisiaj⁶⁹. Według Doroty Wysockiej, redaktor „Przeglądu Prawosławnego”, ikona do dziś znajduje się w galerii, w wydzielonym pomieszczeniu (cerkwi) na jej terenie wraz ze Świętą Trójcą Rublowa i innymi cennymi ikonami⁷⁰.

Wróćmy do pytania: do jakiego typu ikonograficznego należy ikona włodzi-mierska? Część badaczy zalicza ją do typu Eleusa. Jednak P. Evdokimov uważał, że ikona włodzi-mierska łączy typ Eleusa z typem Hodegetria. Na ikonach tego typu Matka Boża wskazuje na swego Syna, który jest drogą. Trzyma błogosławiące Dzieciątko, a prawą ręką wskazuje Zbawiciela. Matka Boża typu Eleusa tuli Dzieciątko do siebie i podkreśla macierzyńskość Marii⁷¹. Metropolita Włodzimierz Tichonicki w homilii na święto włodzi-mierskiej ikony Matki Bożej, wygłoszonej 23 czerwca 1936 roku, porównał Bogurodnicę na tej ikonie do matki, która ochrania ufne dziecko, nierozumiejące niebezpieczeństwa, przed płomieniem palącej się świecy⁷².

Jak pisał P. Evdokimov, włodzi-mierska ikona Matki Bożej „znajduje się na biegunie przeciwnym do rafałowskiego typu Madonny. Jej piękno przewyższa wszelki kanon ziemski. Jej twarz utkana z transcendentnych rysów nowego, w pełni przebóstwionego stworzenia, ma w sobie równocześnie pełnię także obecnego człowieczeństwa. Na tym polega jej cud”⁷³.

⁶⁹ W. Nikitin, *Ikona Matki Bożej Włodzi-mierskiej*, w: *Kult Maryjny w Kościele rzymsko-katolickim w Polsce i Rosyjskim Kościele prawosławnym*, Warszawa 1989, s. 83–84. Zob.: A. Turczyński, *Mały ikonostas Bogarodzicy Wszystkich Strapionych Radość*, Poznań 2012, s. 80–81.

⁷⁰ G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001, s. 187, przyp. 153.

⁷¹ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 218.

⁷² W. Tichonicki, *Święto Ikony Włodzi-mierskiej Matki Bożej (Homilia)*, w: *Teksty o Matce Bożej, Prawosławie II...*, s. 271.

⁷³ P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, s. 219.

Rosyjski teolog emigracyjny w następujący sposób interpretował omawianą ikonę:

Centrum kompozycji znajduje się równocześnie na wysokości serca Matki Bożej i na poziomie mocnej szyi Dzieciątka zwanej „tchnieniem” i symbolizującej tchnienie Ducha Świętego spoczywającego na Słowie. Matka nosi na sukni maforion, który okala jej głowę (welon – Pokrow), obrzeżony drogocenną taśmą i ozdobiony trzema gwiazdami, jedną nad czołem (środkie nimbów zawsze odpowiadają środkowi czoła. Symboliczna gwiazda przypomina urna na czole Buddy, jak również obrzędowe tatuaże w Afryce. Gwiazdy na ramionach także są znakiem mocy, na Wschodzie sługa całował swego pana w ramię), dwie pozostałe na ramionach, co stanowi dogmatyczny znak jej trwałego dziewictwa⁷⁴.

Warto przytoczyć dalszy opis ikony, który wyszedł spod pióra znawcy prawosławnej ikonografii:

Kompozycja ma formę trójkąta wpisanego w wydłużony prostokąt, tajemnicy Trójcy Świętej wpisanej w byt świata. Wierzchołek trójkąta został lekko przesunięty na prawo, co wprowadza element pewnej swobody i żywej giętkości. Prawe ramię Matki Bożej łączy się z linią pleców Dzieciątka, w bardzo wystudiowany sposób kontrastując z lewym podniesionym ramieniem i przerywając jakąkolwiek monotonię konturów. Twarz Matki Bożej jest pociągła, nos długi i spiczasty, usta wąskie i zaciśnięte, oczy duże i ciemne, rzęsy odwinięte. Lekko uniesione brwi, zmarszczki między nimi i nieruchomość wpatrzonych w nieskończoność oczu nadają twarzy wyraz głębokiego i przejmującego zasmucenia; kąciki ust potęgują to wrażenie smutku. Cień rzęs pogłębia intensywność barwy tęczówek i powoduje, że oczy wydają się jakby zapatrzane w niezmierną głębię, niedostępną dla wzroku widza. Oczy Dzieciątka są wypukłe, co czyni je szeroko otwartymi, usta – pełne i duże. Matka Boża trzyma Dzieciątka na prawym ramieniu, lewa dłoń ledwie Go dotyka i raczej

⁷⁴ Ibidem, s. 220.

wskazuje Dzieciątko oczom widzów. Dzieciątko czule przytula twarz do twarzy matki, całe zawiera się w tym geście czułości i pocieszenia. Jego uwaga, skierowana na stan ducha Matki, widoczna jest w ześrodkowanym ruchu Jego oczu i może przywoływać inną kompozycję ikonograficzną, Złożenie do Grobu: „Nie płacz nade mną. Matko...”. Dzieciątko darzy Matkę gestem uspokajającej pieczy; jedną ręką ściska Jej maforion, drugą czule otacza Jej szyję. Matkę objął cień przyszłych cierpień. Lekkie pochylenie głowy ku Dzieciątku osłabia majestatyczność Matki Bożej. Jest Ona obrazem Kościoła, który nosi w sobie zbawienie, równocześnie wciąż na nie czekając, wyznaje wiarę w nie i przez Krzyż kontempluje Zmartwychwstanie⁷⁵.

Wielu modlących się przed tą ikoną zwraca uwagę na ruch rąk Bogurodzicy, wyrażający więcej niż tylko matczyną czułość (powiedziałbym również: dumę) wobec Syna, więcej niż tylko zwykłe wskazanie na Chrystusa. Matka Boska w sposób niezwykle delikatny zaprasza nas, byśmy się zbliżyli do Jezusa, wskazuje nam Boga, do którego należymy.

Wydaje się, że Matka Boża zajmuje miejsce centralne, a jednak podczas modlitewnego skupienia dostrzegamy, że Jej obecność jest poświęcona wyłącznie i bez reszty Dzieciątku. Maria jest Matką Jezusa, istnieje tylko dla Niego. Jej ręka niczego nie uczy, niczego nie wyjaśnia ani o nic nie prosi. Jej ręka po prostu ukazuje Dzieciątko jako Zbawcę świata wszystkim, którzy chcą widzieć Jezusa przez pryzmat wiary.

Ręka Maryi, która znajduje się w samym środku ikony, jest niezwykle piękna. Jej centralna pozycja jest podsumowaniem doskonałości ikony, która najlepiej wyraża się w słowach pieśni Maryi: „Wielbi dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu, Zbawcy moim” (Łk 1,46) i w zaproszeniu do uwielbienia. Zaproszenie to jest wyrażone w sposób wysublimowany. Matka Boża mówi to w taki sposób, jak matka mówi do swoich dzieci: nie zmusza ich, ale stwarza taką atmosferę, w której może obudzić się w nich pragnienie do nieustannego oddawania czci Jezusowi.

⁷⁵ Ibidem, s. 220–221.

Oczy Dziewicy nie są zaciekawione, badawcze ani nawet pełne zrozumienia, są to oczy, w których możemy ujrzeć całą prawdę o sobie. Jej ręce nie są w żaden sposób zaborcze, nie wskazują też żadnego konkretnego kierunku. Są to ręce, które otwierają przed nami przestrzeń, dzięki której możemy się zbliżyć do Jezusa bez lęku.

Gdy modlimy się przed ikoną, wskazująca ręka Maryi przyciąga naszą uwagę, staje się ważna. Podprowadza nas bliżej do Jezusa, jak gdyby mówiła: „Jestem tu tylko po to, by cię prowadzić do Jezusa”. Maryja pragnie, abyśmy wyzbyli się lęku i zaufali – jak ona zaufała, że – „obietnice Pana wypełnią się” (Łk 1,45). Gdy nasza uwaga przenosi się z jej oczu na ręce, powoli dostrzegamy jej głęboką cierpliwość. Słowo „cierpliwość” pochodzi z łacińskiego „pati”, które oznacza cierpieć. Podobnie jak na ciele zmartwychwstałego Pana wciąż są rany po zadanych mu cierpieniach, tak uwielbiona Matka Boga jest kobietą, której serce zostało przeszyte strasznym bólem. Ona wie, co to znaczy być biednym, uciśnionym, wypędzonym i pozbawionym przyszłości. Ona wie, co to znaczy żyć w oddaleniu, stać pod krzyżem i dźwigać ciężar myśli i uczuć, którymi z nikim nie można się podzielić. Cierpienie dostrzegamy w Jej spojrzeniu i w geście Jej rąk. Nie jest on jednak wyrazem przerażającego bólu, ale chwalebnym znakiem jej cierpliwości.

Dlatego jest Matką nie tylko Jej ukrzyżowanego Syna, ale wszystkich kobiet i mężczyzn, którzy cierpią na tym świecie. Zaprasza nas, abyśmy przyszli do Jezusa. Nie popycha nas jakimś niecierpliwym gestem, ale po prostu zaprasza, bo dobrze zna nasze lęki, wahania, udręki, podejrzenia i poczucie braku bezpieczeństwa. Jest cierpliwą Matką, która czeka na właściwy moment, by usłyszeć nasze „tak”. Jej cierpliwość jest silna, niezachwiana i wytrwała. Jej ręka jest zawsze w centrum tajemnicy Wcielenia, i zaprasza nas, abyśmy przyszli do Jezusa, On bowiem jest drogą do domu Boga, do którego wszyscy w istocie należymy⁷⁶.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden bardzo ważny element dotyczący tej ikony, ruskiej ikonografii i w ogóle ruskiej duchowej kultury. Ikona, zarówno we Włodzimierzu, jak i w Moskwie, została umieszczona w cerkwiach

⁷⁶ www.grekat.stalwol.pl/wlodz.html (dostęp: 27.03.2020).

Zaśnięcie Matki Boskiej. Na Rusi było wręcz tradycją, że w ważniejszych i większych miastach cerkwie poświęcone były Zaśnięciu Matki Boskiej. Widziano w tym pewien szczególny sens. Zaśnięcie – śmierć jest tym wydarzeniem, które zrównuje ludzi ze sobą bez względu na ich stan, pochodzenie czy wyznanie (religię).

Zgodnie z nauką Kościoła prawosławnego moment śmierci, moment przejścia do innego świata jest jednym z najważniejszych w życiu (istnieniu) człowieka. O tym przede wszystkim mają przypominać cerkwie pod wezwaniem Zaśnięcia Matki Bożej. Bogurodzica jest najważniejszym człowiekiem, jaki kiedykolwiek żył na ziemi, dlatego również Jej śmierć jest śmiercią szczególną – nie jest to śmierć, ale zaśnięcie, zwycięstwo nad śmiercią. Zgodnie z tradycją kościelną sam Chrystus zszedł na ziemię, aby przyjąć duszę swojej Matki. Dlatego Zaśnięcie Bogurodzicy jest uważane za idealny rezultat duchowego rozwoju człowieka. Nośnikiem tej idei są również ikony przedstawiające Zaśnięcie Matki Boskiej.

Warto zauważyć, że na obszarze dawnej Rusi w sferze oddziaływania świątyń Zaśnięcia zawsze znajdowały się świątynie Narodzenia Matki Bożej. I każdy człowiek, który przybywał do jakiegokolwiek większego miasta, odbywał wewnętrzną pielgrzymkę od Narodzenia do Zaśnięcia Bogurodzicy. To była swego rodzaju klamra: Narodzenie i Zaśnięcie – początek i koniec życia Matki Boskiej. Owe wydarzenia to także klamry nowotestamentowe, wyznaczające początek i koniec wydarzeń ewangelicznych i dziejów apostoelskich. Wspomniane wezwania świątyń zmuszały zatem ludzi do pewnej refleksji religijnej, do refleksji nad życiem i śmiercią Chrystusa, Matki Boskiej, a co za tym idzie do refleksji nad własnym życiem i własną śmiercią.

Druga kwestia związana z włodzimierską ikoną Matki Bożej dotyczy ogólnie przedstawień ikonograficznych Bogurodzicy. Dzisiaj możemy obserwować ikony Bogurodzicy, na których Jej szaty napisano, używając bardzo różnych kolorów. Tymczasem tradycyjnie Bogurodzica powinna nosić wiśniowy (ewentualnie brązowy) płaszcz i niebieską tunikę. Na płaszczu powinny być przedstawione trzy złote gwiazdy symbolizujące czystość i dziewiczość. Prawosławna tradycja tylko w wyjątkowych przypadkach pozwala przedstawiać kobiety z odsłoniętymi włosami, dlatego też

Bogurodzica na ikonach zawsze ma nakrycie głowy, co związane jest z Jej macierzyństwem i całkowitym oddaniem Bogu⁷⁷.

Nazwa „Bogurodzica włodzimierska” po raz pierwszy pojawiła się w „Latopisie Ławrentijewskim”, w opowieści o zwycięstwie księcia Andrzeja nad Bułgarami Wołżańskimi w 1164 roku. Jak już wspomniano, książę Andrzej Bogolubski zabrał ikonę ze sobą na wyprawę wojenną, a po zakończeniu tej wyprawy umieścił ją w soborze Zaśnięcia Bogurodzicy we Włodzimierzu. Według Nikołaja N. Woronina ten fragment latopisu powstał kilka lat po opisywanym wydarzeniu. Określenie „włodzimierska” dwa razy pojawia się w „Opowieści” o ikonie włodzimierskiej z XII wieku, ma to miejsce w opowiadaniach o cudach dotyczących ludzi pochodzących z innych miast. W „Latopisie Ławrentijewskim” określenie „włodzimierska” dotyczy miejsca przebywania ikony. Jest to znaczące rozróżnienie, bowiem we wszystkich innych fragmentach zarówno „Opowieści”, jak i „Latopisu...” ikona nazywana jest „Przenajświętszą Bogurodzicą”. Jak stwierdziła Larysa. A. Szczennikowa, w tym kontekście ikona była przyjmowana nie jako wyobrażenie, lecz „żywy” obraz Bogurodzicy. Należy również zauważyć, że „świętą Bogurodzicą” nazywany był również sobór Zaśnięcia Bogurodzicy we Włodzimierzu, dzięki czemu można było odnieść wrażenie, że został on zbudowany specjalnie po to, by umieścić w nim cudowną ikonę. Ona sama natomiast była szeroko znana we Włodzimierzu i nie potrzebowała dodatkowych nazw czy określeń. Ponownie odwołując się do L.A. Szczennikowej, można stwierdzić, że ikona była znana jako „Przenajświętsza Bogurodzica”, jedyna w swoim rodzaju ikona, mająca ogromne znaczenie dla życia cerkiewnego, politycznego i osobistego księcia Andrzeja i wszystkich mieszkańców miasta⁷⁸.

⁷⁷ O odstępstwach od kanonu ikonograficznego przedstawień Bogurodzicy zob. В. Владимирский, *Богоматерь, Предтеча, евангелисты, апостолы и прочие святые в церковной живописи*, w: *О церковной живописи*, Санкт-Петербург 1998, s. 195–207.

⁷⁸ Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская” как „Одигитрия евангелиста Луки”*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 253; Н.Н. Воронин, *Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в.*, „Византийский временник” 1965, т. XXVI, s. 202. Tekst „Opowieści” zob.: *Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской*

W utożsamianiu ikony włodzimierskiej z „żywą” Matką Boską możemy dostrzec kijowsko-bizantyjską tradycję. W Pateryku Kijowsko-Pieczerskim można przeczytać, jak Matka Boska wysłała rzemieślników z Carogrodu na Ruś, by zbudowali Jej cerkiew w Kijowie. W opowieści tej Bogurodzica Królowa jednoczy się ze swym objawionym wyobrażeniem ikonograficznym. Ponadto, we wspomnianej opowieści Bogurodzica daje rzemieślnikom swoją ikonę jako „namiestniczkę” do nowej cerkwi. Darowana przez Bogurodzicę ikona po umieszczeniu w cerkwi szybko stała się ikoną cudowną. Tradycyjna opowieść o kijowsko-pieczerskiej ikonie Bogurodzicy jest bliska legendzie dotyczącej rzymskiej ikony (obrazu) Bogurodzicy utożsamianej z Hodegetrią. Kijowska opowieść przekazuje czytelnikom, że Bogurodzica z własnej woli przysłała do Kijowa z Konstantynopola, zostawiając w cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej swoją ikonę. Podobny sens ma opowieść o umieszczeniu ikony włodzimierskiej w soborze Zaśnięcia we Włodzimierzu. W „opowieści o cudach ikony włodzimierskiej” z XII wieku objawienie Bogurodzicy ikony w różnych krajach świata porównywane jest ze słońcem oświecającym całą planetę⁷⁹.

W dziejach kultu ikony włodzimierskiej, a także w związku z odniesieniami tej ikony do ikony Carogrodzkiej Hodegetrii, bardzo ważne miejsce zajmuje wspomniany powyżej fragment z „Latopisu Ławrientińskiego”, określający zwycięstwo księcia Andrzeja Bogolubskiego jako „nowy cud” Bogurodzicy włodzimierskiej. Cud ten jest opisany jako pierwszy we włodzimierskich latopisach. Jak zauważyła Szczennikowa, najprawdopodobniej we włodzimierskim soborze prowadzono kronikę cudów pochodzących od ikony Bogurodzicy. Cuda mające znaczenie społeczne lub polityczne znajdowały swoje miejsce w latopisie. Do takich cudów możemy zaliczyć

Богоматери, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 476–509.

⁷⁹ *Pateryk kijowsko-pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, oprac. L. Nodzyńska, Wrocław 1993, s. 152–155; Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 253–254.

pochód księcia Andrzeja Bogolubskiego na Bułgarów czy opowieść o wyprawie do ziemi rostowskiej⁸⁰.

Związki polityczne czy rodzinne księcia Andrzeja Bogolubskiego z patriarchatem konstantynopolitańskim, metropolitą kijowskim, biskupem rostowskim, a także z cesarzem Manuelem I Komnenem (1143–1180) czy z młodszymi braćmi księcia Andrzeja, synami siostry cesarza Manuela, zawoocowały ustanowieniem pomiędzy 1164 a 1169 rokiem święta poświęconego Zbawicielowi i Bogurodzicy w dniu 1 sierpnia. Co prawda, według niektórych badaczy święto takie nie było znane w wieku XII, ale źródła pisane mówiące o świętach bizantyjskich oraz o kulcie ikony włodzi-mierskiej nie tylko potwierdzają fakt ustanowienia święta przez księcia Andrzeja Bogolubskiego, ale też wskazują na ważność święta dla rozwoju kultu omawianej ikony⁸¹. Święto zostało ustanowione dla uczczenia zwycięstwa księcia Andrzeja nad Bułgarami Wołżańskimi. W tym samym czasie – w 1167 roku – cesarz Manuel I Komnen odniósł zwycięstwo w bitwie pod Sirmium, rozegranej 8 lipca 1167 roku i zaliczanej do najbardziej spektakularnych zwycięstw cesarstwa okresu dynastii Komnenów. Bitwa ta była częścią rywalizacji bizantyjsko-węgierskiej na Bałkanach. Idea ustanowienia wspólnego święta przypisywana jest księciu Andrzejowi Bogolubskiemu, cesarzowi Manuelowi i patriarsze Konstantynopola Łukaszowi Chryzobergesowi. Biorąc pod uwagę źródła pisane, fakt rozegrania bitwy pod Sirmium w lipcu 1167 roku oraz to, że patriarcha Łukasz zmarł w połowie 1169 roku, można przyjąć, że święto ustanowiono nie

⁸⁰ A.B. Ковалев, *Военные кампании Андрея Боголюбского и их идеологическое оформление в летописании*, „*Studia Historica Europae Orientalis. Исследования по истории Восточной Европы*” 2010, 3, s. 30–32; Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 254; Н.Н. Воронин, *Из истории русско-византийской...*, s. 202.

⁸¹ Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 254; Е.Е. Голубинский, *История Русской Церкви*, t. I, cz. II, Москва 1904, s. 409–410; М. Плюханова, *Сюжеты и символы Московского царства*, Санкт-Петербург 1995, s. 124–132.

wcześniej niż w drugiej połowie 1167 roku, ale nie później niż w pierwszej połowie roku 1169⁸².

W drugiej połowie lat 60. XII wieku książę Andrzej Bogolubski zamierzał utworzyć we Włodzimierzu albo metropolię, albo niezależne od Kijowa biskupstwo, wydzielając je z dotychczasowego biskupstwa rostowskiego i przenosząc jego siedzibę do Włodzimierza. Ustanawiając święto poświęcone ikonie włodzimierskiej i Bogurodzicy, chciał „upodobnić” Włodzimierz do Konstantynopola, a siebie samego do cesarza Manuela I Komnena. Pierwowzorem działań księcia Andrzeja były zwycięstwa cesarzy bizantyjskich w wojnach i bitwach i z przekonaniem, że są one wynikiem interwencji Boga i Bogurodzicy. Cesarz Manuel po zwycięstwie nad Węgrami w lipcu 1167 roku wkroczył w zwycięskim orszaku do Konstantynopola, a przed nim wieziono ikonę Bogurodzicy, uważanej za obrończynię i sojuszniczkę cesarza. Podobną estymą ikona Bogurodzicy cieszyła się u ojca Manuela I, cesarza Jana II Komnena (1118–1143), który umieścił ją w pałacu i umocnił jej kult jako świętości i obrończyni miasta Konstantynopola. To właśnie cesarz Jan II Komnen ustanowił święto tej ikony po zwycięstwie nad Pieczyngami około 1122 roku. Jak zauważyła Szczennikowa, w dokumentach epoki nigdzie nie było powiedziane wprost, o jaką ikonę chodzi, jednak z przydomków ikony: obrończyni, opiekunka, niezwyciężona, można wnioskować, że chodzi o ikonę Carogrodzkiej (Konstantynopolskiej) Hodegetrii⁸³.

Rozwój kultu ikony włodzimierskiej został oparty na znanym księciu Andrzejowi Bogolubskiemu kulcie Carogrodzkiej Hodegetrii. Jak wiemy, w Bizancjum święto 1 sierpnia było związane z oddaniem czci Krzyżowi chrystusowemu, ikonie Zbawiciela i ikonie Hodegetrii. Tego dnia z Hagii Sofii lub pałacu cesarskim wynoszono krzyż z częsteczką krzyża

⁸² Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 255; M. Kozłowski, *Węgier na tronie w Konstantynopolu?*, <https://histmag.org/Wegier-na-tronie-w-Konstantynopolu-6847?id=6847> (dostęp: 30.06.2020).

⁸³ В. Ключевский, *Древнерусские жития святых как исторический источник*, Москва 2003, s. 19; Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 256–257, 259; А.В. Ковалев, *Военные кампании Андрея Боголюбского...*, s. 32–33; И.Е. Забелин, *Следы литературного труда Андрея Боголюбского*, „Археологические известия и заметки” 1895, 2–3, s. 46–47.

chrystusowego i w procesji podążano nad rzekę, by tam poświęcić wodę. W procesji obnoszono także ikonę carogrodzkiej Hodegetrii. Podobny schemat dotyczący kultu ikony włodzimierskiej zamierzał zastosować książę Andrzej Bogolubski. Według księcia ikona włodzimierska nie miała być po prostu „równa” ikonie carogrodzkiej. Jego pragnieniem było, aby ikona włodzimierska miała identyczny sens duchowy oraz takie samo znaczenie w życiu religijnym i politycznym księstwa włodzimierskiego jak ikona carogrodzka w Konstantynopolu⁸⁴.

Udział ikony włodzimierskiej w obrzędzie poświęcenia wody potwierdzony jest w XII-wiecznej opowieści o cudownym uzdrowieniu różnych chorych za pomocą wody, którą omyta była ikona. W XII wieku, gdy chrześcijaństwo na Rusi nie było jeszcze mocno zakorzenione, miało to pierwszorzędne znaczenie dla pokazania mocy prawosławnych obrzędów. Oczyszczenie wody poprzez zanurzenie w niej ikon lub relikwii świętych było praktykowane na Rusi jeszcze w XVI wieku. Biorąc powyższe pod uwagę, można stwierdzić, że włodzimierska ikona była „narzędziem”, które miało objawić moc żywego obrazu Matki Boskiej, Jej matczynej troski o cały ród ludzki. Udział w obrzędzie w obecności ikony włodzimierskiej miał umacniać wiarę i dawać nadzieję na boską pomoc. Woda poświęcona przez ikonę była uważana za uzdrawiającą⁸⁵.

Gdy kult ikony włodzimierskiej został ustanowiony, jednym z jego przejawów było organizowanie uroczystych procesji z okazji ważnych wydarzeń – najczęściej obchodzono zwycięskie boje – które kończyły się modlitwą przed ikoną włodzimierską w soborze Zaśnięcia Matki Boskiej.

Po śmierci księcia Andrzeja Bogolubskiego w 1174 roku kult ikony włodzimierskiej nie ustał, zadbali o to jego bracia – następcy. Ikona była czczona przez wszystkich mieszkańców Włodzimierza. Jak świadczy latopis, po śmierci księcia Andrzeja w mieście wybuchły zamieszki i dochodziło do grabieży. Wówczas duchowny Mikołaj z soboru Zaśnięcia rozpoczął procesje z ikoną włodzimierską po ulicach miasta i grabieże wkrótce ustały. Inna opowieść latopisu mówi, że na prośbę mieszkańców miasta duchowny Mikołaj

⁸⁴ Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 259.

⁸⁵ Ibidem.

razem z całym duchowieństwem i ikoną włodzimierską spotykał ciało księcia Andrzeja przywiezione z Bogolubowa do Włodzimierza u bram miasta. Ikona włodzimierska ponownie odtwarza funkcje kultowe Hodegetrii carogrodzkiej, którą stawiano przed trumnami zmarłych cesarzy⁸⁶.

Po śmierci księcia Andrzeja Bogolubskiego doszło też do rywalizacji dwóch miast: starego Rostowa z młodym Włodzimierzem. Wierzano, że ikona włodzimierska w tej rywalizacji pomaga mieszkańcom „swego” miasta i jego władcom. Zwycięstwo księcia Michała (1174–1176) nad rostowianami w oczach mieszkańców Włodzimierza była „nowym cudem świętej Bogurodzicy”, opisanym w latopisie:

zobaczmy cud nowy, wielki i przesławny Matki Bożej: obroniła miasto swoje od wielkich nieszczęść i lud swój umocniła... tego Michała i brata jego Wsiewołoda wybrał Bóg i święta Bogurodzica... i raduje się Bóg i święta Bogurodzica cudowna włodzimierska... bowiem włodzimiercy wychwaleni zostali przez pomagającego im Boga po całej ziemi, za ich prawdę⁸⁷.

Po śmierci księcia Michała w 1176 roku tron włodzimierski objął jego brat Wsiewołod Jurewicz (1176–1207). W czasie jego rządów ponownie doszło do starć z Rostowem, bowiem jego mieszkańcy chcieli osadzić na tronie włodzimierskim swojego faworyta, kniazia rostowskiego Mścisława Rościsławowicza (1176–1177). Wsiewołod wyszedł naprzeciw wojskom Mścisława. Gdy znalazł się w pobliżu Suzdała, „ujrzał cudowną Matkę Bożą włodzimierską”. Po tym widzeniu Wsiewołod udał się do miasta Jurjew Polski, tam sprzymierzył się z Perejasławem-Zaleskim i 27 czerwca 1176 roku wystąpił przeciwko Mścisławowi na Jurewskim Polu, „pokładając nadzieję w Bogu i w świętej Bogurodzicy, którą widział pod Suzdałem”.

⁸⁶ Полное Собрание Русских Летописей, т. II, Москва 1998, s. 115; Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 260.

⁸⁷ Полное Собрание Русских Летописей, т. I, Москва 1997, s. 160; Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 260.

Bitwa zakończyła się zwycięstwem Wsiewołoda. W następnym roku Wsiewołod rozbił sojusznika Mścisława (1161–1177)⁸⁸.

Nowy etap w dziejach kultu ikony włodzimierskiej nastąpił na przełomie XIV i XV wieku. W okresie tym jej kult został ponownie połączony z Konstantynopolem. W cerkwi ruskiej, na podstawie ustawy jerozolimskiego, wprowadzono nabożeństwo poświęcone Świętemu Krzyżowi, a święta Spasa i Bogurodzicy zaczęły być traktowane jako oddzielne, samodzielne wydarzenia. Prawdopodobnie z tego powodu, na podstawie wcześniejszych źródeł, powstała wówczas nowa redakcja „Opowieści” o zwycięstwie księcia Andrzeja Bogolubskiego nad Bułgarami Wołżańskimi i święcie Spasa obchodzonym 1 sierpnia. W nowej redakcji „Opowieści” o święcie 1 sierpnia chrześcijan bronią trzy świętości: życiodajny Krzyż, ikona Spasa i ikona Bogurodzicy utożsamiana z ikoną włodzimierską. Do kultu ikony przenikają wówczas elementy wiążące ją z licznymi kopiami ikony carogrodzkiej Hodegetrii oraz z autorstwem pierwowzoru ikony przypisywanym apostołowi Łukaszowi. Należy podkreślić, że w dawnych greckich opowieściach o apostołe Łukaszu jako ikonografii, pochodzących z VI wieku, ikona Bogurodzicy w żaden sposób nie była związana z Konstantynopolem. Niewątpliwie przenikanie wątków łączących ikonę włodzimierską z apostołem Łukaszem i samą Bogurodnicą miało wzmacniać jej kult i wskazywać, że sięga on początków chrześcijaństwa. Rozpowszechnieniu kultu sprzyjały też liczne pielgrzymki biskupów ruskich do Konstantynopola, skąd przywożono liczne kopie carogrodzkiej ikony Matki Bożej. Powstawały też relacje z podróży, w których opisywano między innymi carogrodzką ikonę⁸⁹.

W 1380 roku wojska ruskie pod dowództwem kniazia Dymitra Dońskiego zwyciężyły wojska Złotej Ordy w bitwie na Kulikowym Polu. Bitwa na Kulikowym Polu była rozstrzygającym starciem trwającej od 1375 roku wojny Dymitra Dońskiego z Mamajem – nieformalnym przywódcą zachodniej części Złotej Ordy, która walczyła z Tochtamyszem – władcą Złotej Ordy. W ten sposób Dymitr Doński, władca księstwa moskiewskiego,

⁸⁸ Полное Собрание Русских Летописей..., t. I, s. 161–162; Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 261.

⁸⁹ Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 261–262.

będący lennikiem Złotej Ordy, stanął po stronie Tochtamysza, co jednak nie uchroniło Rusi Moskiewskiej od napadu Tochtamysza w 1382 roku⁹⁰. W 1395 roku na Moskwę najechał Tamerlan. Wówczas przypomniano sobie o cudownej ikonie włodzimierskiej i posłano po nią do Włodzimierza. Dlaczego dopiero wówczas, a nie w roku 1380 czy w 1382? L. Szczennikowa twierdzi, że w latach 80. XIV wieku kult kopii carogrodzkiej Hodegetrii dopiero się kształtował. Kult ikony włodzimierskiej natomiast rozwinął się dopiero w latach 90. XIV wieku za sprawą metropolity moskiewskiego Cypriana i jego otoczenia. Wówczas ikona włodzimierska zaczęła być utożsamiana z ikoną carogrodzką. W 1395 roku uważano, że Włodzimierska Hodegetria może lepiej pomóc w potrzebie niż najbardziej nawet wierne kopie Hodegetrii Konstantynopolitańskiej⁹¹.

O cudownym ocaleniu Moskwy od najazdu Tamerlana napisało opowieść, która dotarła do naszych czasów w wielu kopiach pochodzących z wieków XV–XIX. Ta „Opowieść” (znana też pod tytułem

⁹⁰ Na temat bitwy na Kulikowym Polu zob. L. Podhorecki, *Kulikowe Pole 1380*, Warszawa 1986. Istnieje również obszerna literatura w języku rosyjskim. Podaję wybrane pozycje: К.А. Аверьянов, *Когда произошла Куликовская битва?*, „Труды Института российской истории” 2004, 4, s. 20–39; С.Н. Азбелев, *География сражения на Куликовом поле*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2013, 4(54), s. 12–20; idem, *К вопросу о месте и дате Куликовской битвы (историографические заметки)*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2014, 3, s. 145–151; idem, *Численность и состав войск на Куликовом поле*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2015, 4(62), s. 23–29; idem, *Место сражения на Куликовом поле по летописным данным*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2016, 3(65), s. 17–29; А.О. Амеликин, Ю.В. Селезнев, *Куликовская битва в свидетельствах современников и памяти потомков*, Москва 2019; *Задонщина. Летописная повесть о Куликовской битве; Сказание о Мамаевом побоище*, w: *Библиотека литературы Древней Руси*, t. VI, red. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко, Санкт-Петербург 1999; А.Е. Петров, *Куликово поле в исторической памяти: формирование и эволюция представлений о месте Куликовской битвы 1380 г.*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2003, 3(13), s. 22–30; В.Д. Черный, *Куликовская битва: запечатленная память*, Москва 2008; А.А. Горский, *К вопросу о составе русского войска на Куликовом поле*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2001, 6, s. 1–9.

⁹¹ Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 263. Рог. Л.А. Беляев, *Чудотворная икона в сакральной топографии средневекового города: первый престол иконы Владимирской Богоматери в Москве*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 306–307.

„Słowo”) przyczyniła się do rozwoju kultu ikony włodzimierskiej na Rusi Moskiewskiej. W „Opowieści” znajduje się obszerny fragment opisujący modlitwę księcia moskiewskiego Wasyla Dymitrowicza o ocalenie miasta. Autor „Opowieści” podkreślił, że książę postępował podobnie jak jego przodkowie i cesarze Konstantynopola. Po odstąpieniu Tamerlana książę Wasyl wszedł do moskiewskiej cerkwi Narodzenia Bogurodzicy i ujrzał tam ikonę włodzimierską. Padł przed nią na kolana i dziękował za ocalenie miasta. Wkrótce, również w podzięce za uratowanie miasta, książę Wasyl ufundował przy cerkwi Narodzenia monaster. Ustanowiono także święto cerkiewne przypadające na dzień zwycięstwa nad Tamerlanem, czyli 26 sierpnia. „Opowieść” kończy się podkreśleniem, że ikona włodzimierska została napisana ręką apostoła i ewangelisty Łukasza⁹². W ten sposób ikona włodzimierska przejęła funkcje sakralne ikony carogrodzkiej i stała się opiekunką rosnącego w siłę Wielkiego Księstwa Moskiewskiego.

Można byłoby spodziewać się, że w następnym stuleciu kult ikony włodzimierskiej rozwinie się i rozpowszechni. Jeszcze na początku XV wieku wykonano dwie kopie ikony: jedną do soboru Uspienskiego we Włodzimierzu, drugą do soboru Uspienskiego na moskiewskim Kremlu. Jednak, jak twierdzi L. Szczennikowa, o kulcie ikony w XV wieku nie ma informacji. Badaczka zauważa, że ikona mogła wielokrotnie wędrować pomiędzy Włodzimierzem a Moskwą, zaś jedynym śladem jej kultu były obchody święta w dniu 26 sierpnia. Peregrynacje ikony włodzimierskiej mogły zakończyć się w 1480 roku, kiedy to – według przypuszczenia Jewgienija Gołubinskiego – przeniesiono ją po raz drugi do Moskwy. Aby upamiętnić to przeniesienie, ustanowiono nowe święto poświęcone ikonie włodzimierskiej i datowane na 23 czerwca, co jeszcze bardziej wiązało kult ikony włodzimierskiej z ikoną carogrodzką, bowiem w Konstantynopolu pomiędzy 5 a 25 czerwca obchodzono uroczystości związane z ocaleniem miasta „od barbarzyńców”, których częścią były procesje ze wspomnianą ikoną. Ponadto, ikonę włodzimierską umieszczono w nowym, wybudowanym w latach 1472–1479, soborze Uspienskim, który miał być odbiciem

⁹² Памятники литературы Древней Руси, вып. 4. XIV – середина XV века, Москва 1981, s. 242; Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 263–265.

konstantynopolskiej świątyni Hagia Sophia. Nowy sobór Uspienski miał spełniać funkcję głównej świątyni Państwa Moskiewskiego, a umieszczona w nim ikona włodzimierska miała być – podobnie jak ikona carogrodzka w Konstantynopolu – opiekunką Państwa i wielkiego księcia, co było realizacją programu politycznego ówczesnego Państwa Moskiewskiego: szukało ono swego miejsca w dziejach poprzez samoidentyfikację z Konstantynopolem⁹³.

W XVI wieku ikona włodzimierska była otoczona kultem, rosła również jej rola w życiu politycznym Państwa Moskiewskiego. W 1514 roku z rozkazu wielkiego księcia moskiewskiego Wasyla III Iwanowicza (1505–1533) wykonano zdobiony złotem i srebrem kiot do ikony włodzimierskiej, dodano do niej także napis upamiętniający to wydarzenie⁹⁴.

Jeszcze na przełomie XV i XVI wieku w Państwie Moskiewskim przygotowano podwaliny do przyjęcia tytułu cara przez wielkiego księcia moskiewskiego. Powstały wówczas liczne teksty udowadniające prawo wielkiego księcia do tytułu cesarza. Doskonałym ich przykładem są „Posłania” do wielkiego księcia Wasyla III Iwanowicza. W „Posłaniach” książę nazywany jest „pobożnym carem”, a Moskwa „państwem, w którym zebrały się wszystkie prawosławne, chrześcijańskie państwa”⁹⁵.

W ten sposób w Państwie Moskiewskim budowano obraz Świętej Rusi, ochranianej przez Bogurodnicę, poprzez ikonę włodzimierską. W 1547 roku Iwan IV Groźny przyjął tytuł cara. Na początku lat 60. XVI wieku w otoczeniu metropolity Makarego zredagowano obszerne dzieło zatytułowane „Книга Степенная царского родословия”. Autorstwo „Степенной книги” przypisuje się duchownemu Andrzejowi, późniejszemu metropolicie moskiewskiemu Atanazemu. Dzieło było obszernym opisem dziejów Państwa Moskiewskiego poczynawszy od Kijowa poprzez Włodzimierz do

⁹³ Е.Е. Голубинский, *История русской церкви*, т. II. Первая половина тома, Москва 1900, s. 331–333; Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 266–267, 269.

⁹⁴ Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 269–270.

⁹⁵ *Памятники литературы Древней Руси*, вып. 6. конец XV – первая половина XVI века, Москва 1984, s. 436–437; Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 271.

Moskwy. Dzieje te zjednoczone są z dziejami włodzimierskiej ikony Matki Bożej, poprzez którą Bogurodzica opiekuje się Świętą Rusią. Przewodnią myślą dzieła było przekonanie, że car moskiewski jest jedynym usankcjonowanym prawnie prawosławnym carem na świecie i bezpośrednim następcą bizantyjskiego imperatora. Konsekwencją tego przekonania było również stwierdzenie, że włodzimierska ikona Matki Bożej jest jedyną autentyczną ikoną napisaną przez apostoła Łukasza, przybyłą na Ruś z kolebki prawosławia⁹⁶.

Włodzimierska ikona Matki Bożej na kartach „Степенной книги” pojawia się wielokrotnie w rozdziałach: piątym, szóstym, dwunastym, trzynastym i kolejnych, aż do szesnastego. W rozdziałach tych przedstawiono dzieje ikony, wiążąc je ściśle z dziejami Państwa Moskiewskiego. Naśladując dawną bizantyjską i ruską tradycję, utożsamiono Bogurodzicę z jej „autentyczną” ikoną, co prowadziło do przekonania, że ikona objawia sobą żywą Matkę Boską⁹⁷.

W XVI wieku kult ikony włodzimierskiej jako centralnej ikony prawosławnego, ruskiego świata zaczęto łączyć również z kultem innych świętych artefaktów pochodzących z Bizancjum: ryzy Bogurodzicy oraz ikony z Blacherny. Moskwę utożsamiano z Konstantynopolem, a kremlowski sobór Uspienski ze świątynią Hagia Sophia. Odbicie tych przekonań znajdujemy w opisanych w szesnastym rozdziale „Степенной книги” tak zwanych nowych cudów ikony włodzimierskiej. Cuda związane są z najazdem na Moskwę wojsk Tatarów krymskich i kazańskich pod dowództwem chana Mehmeda I Gireja (1515–1523) w lipcu 1521 roku. Odstąpienie od oblężenia miasta uznano w Moskwie za kolejny cud ikony włodzimierskiej Matki Bożej⁹⁸. Cudowne wydarzenia opisano pod postacią widzeń jurodiwego

⁹⁶ Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 271–272; Из Степенной книги царского родословия, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10114> (dostęp: 16.01.2022).

⁹⁷ Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 272–274.

⁹⁸ Ibidem, s. 274–275.

Wasyła (Bazylego) Błogosławionego⁹⁹ oraz jakiejś „sprawiedliwej” niewiedomej mniszki z żeńskiego monasteru Wniebowstąpienia.

Pierwsze widzenie świętego Wasyła (Bazylego) Błogosławionego ma miejsce w soborze Uspieskim. Wasyl modli się i nagle słyszy szum, drzwi cerkwi otwierają się, a ikona włodzimierska „schodzi” ze swego miejsca. Bogurodzica oznajmia, że chce wyjść z miasta razem ze świętymi. Wówczas cerkiew ogrania ogień, który nagle gaśnie. Drugie to widzenie mniszki, która odzyskała wzrok i widzi licznych świętych wychodzących z miasta i wynoszących ze sobą włodzimierską ikonę Matki Bożej, a także inne ikony, krzyże i ewangelie. Wśród świętych byli, między innymi, cudotwórcy: Piotr, Aleksy, Jonasz, a także Leoncjusz Rostowski. Za nimi idą mieszkańcy Moskwy. Wychodzących z miasta spotykają święci Sergiusz z Radoneża i Warlaam Chutyński. Proszą oni wychodzących świętych, by nie porzucali miasta. Ci początkowo trwają przy swoim, twierdząc, że z powodu grzechów mieszkańców Bóg pozwolił im nie tylko opuścić Moskwę, ale też zabrać ze sobą cudowną ikonę włodzimierską. Jednak gorące prośby świętych przekonują wychodzących. Wszyscy razem modlą się usilnie przed włodzimierską ikoną Matki Bożej. Modlitwa przynosi skutek, Tatarzy odступują, mieszkańcy mogą wrócić do swoich domów, a święci i ikony do cerkwi¹⁰⁰.

W tej opowieści cudowna ikona włodzimierska upodabnia się do carogrodzkiej ikony Matki Bożej, która również opuściła miasto. W moskiewskiej opowieści z połowy XVI wieku sobór Zaśnięcia Matki Bożej wypełnia się ogniem, dokładnie w taki sposób jak Hagia Sophia w 1453 roku. W „Powieści o zdobyciu Konstantynopola przez Turków” czytamy, że święty Duch opuścił miasto i zostało ono zdobyte przez niewiernych. Natomiast nad Moskwą Bóg się ulitował, cudowna ikona powróciła do soboru Zaśnięcia Matki Bożej dzięki modlitwie wielkich ruskich świętych. W ten sposób w czasach kanonizacji ruskich ikona włodzimierska została

⁹⁹ Na temat świętego Wasyła (Bazylego) Błogosławionego zob. *Василий Блаженный...*, <https://pravenc.ru/text/150789.html> (dostęp: 16.01.2022).

¹⁰⁰ Л.А. Щенникова, *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”...*, s. 275–276.

powiązana z wybranymi przez Boga świętymi pomnażającymi chwałę moskiewskiego, prawosławnego carstwa¹⁰¹.

Kolejne nowe cuda włodzimierskiej ikony Matki Bożej zostały opisane w siedemnastym rozdziale „Степенной книги”. 20 czerwca 1547 roku – w przeddzień wielkiego pożaru – święty Wasyl (Bazyli) Błogosławiony modlił się w drewnianej cerkwi Podwyższenia Świętego Krzyża na wyspie. To tam następnego dnia wybuchł pożar, który przeniósł się na kolejne cerkwie. Podczas pożaru metropolita Makary sprawował nabożeństwo w soborze Zaśnięcia Matki Bożej. Z powodu gorąca i dymu napływającego do wnętrza metropolita zmuszony był przerwać nabożeństwo i wyjść z cerkwi. Wychodząc, chciał zabrać ze sobą ikonę włodzimierską, ale nie udało mu się wyjąć jej z kiotu. Pojawiła się natomiast w cudowny sposób na niebie, nad miastem, chroniąc sobór od ognia. W ten sposób opowieść ze „Степенной книги” przekazuje myśl, że to włodzimierska Hodegetria sama wybrała moskiewski sobór Zaśnięcia na swój dom i w chwili nieszczęścia otoczyła go opieką, potwierdzając, że Moskwa jest stolicą i obrończynią całego prawosławnego świata, tak jak kiedyś taką stolicą był Konstantynopol¹⁰².

Zgodnie z przekazem „Степенной книги” Iwan Groźny został ukończony według dawnego greckiego zwyczaju, co upodobniło go do bizantyjskiego imperatora. Jako taki car mógł występować w roli obrońcy prawosławia. Udając się na wyprawy wojenne, Iwan Groźny naśladował zwyczaje i rytuały bizantyjskiego dworu: modlił się o zwycięstwo przed ikoną włodzimierską. W ten sposób ikona po raz kolejny zyskuje nowy uniwersalny sens i znaczenie. Staje się – jako Hodegetria ewangelisty Łukasza – niezwyciężoną przywódczynią, obrończynią, świętą Opiekunką, palladium prawosławnego cesarstwa. Ponieważ ikona włodzimierska odgrywała taką rolę, nie zabierano jej na wyprawy wojenne, ale modlono się przed nią po powrocie z wojny. W XVI wieku ikonę włodzimierską wynoszono z cerkwi w dni świąteczne, podczas których odbywano uroczyste

¹⁰¹ Памятники литературы Древней Руси, вып. 5, вторая половина XV века, Москва 1982, s. 242–267; Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 276.

¹⁰² Л.А. Щенникова, Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская”..., s. 276.

procesje. Odstępstwo od tego zwyczaju uważano za niegodziwość. Stało się tak po wyborze na tron carski Borysa Godunowa (1598–1605). Wówczas patriarcha moskiewski Hiob udał się z ikoną włodzimierską do monasteru Nowodiewiczego, gdzie przebywał Borys Godunow, aby przekonać go do przyjęcia wyboru¹⁰³.

We wspomnianym obrzędzie koronowania moskiewskich carów ikona włodzimierska pełniła taką samą funkcję jak ikona carogrodzka podczas koronacji cesarzy bizantyjskich. Obrzęd moskiewski w XVII wieku dopełniono charakterystycznymi miejscowymi rytuałami. Rozpoczynał się on w komnatach carskich i w carskiej domowej cerkwi Obrazu Spasa Nie Ludzką Ręką Stworzonego. Koronowany całował tam święte ikony, a następnie przechodził do komnaty carskiej i zajmował tron. W dalszej kolejności przynoszono insygnia cesarskie i uroczystie przekazywano je do soboru Zaśnięcia Matki Bożej. Później odprawiano krótkie nabożeństwo przed ikoną włodzimierską. Po nabożeństwie posyłano po cara. Przychodził on do soboru, gdzie pomazywano go olejem, a następnie przyjmował on Eucharystię. Zanim jednak przyjął sakrament, całował ikonę Spasa, włodzimierską ikonę Matki Bożej oraz ikonę Zaśnięcia, prosząc o siły potrzebne do sprawowania władzy carskiej¹⁰⁴.

W XVII wieku ostatecznie ukształtował się zwyczaj wielkich procesji z udziałem patriarchy i cara. Wynoszono wówczas ikony ze wszystkich ważniejszych moskiewskich cerkwi, między innymi z cerkwi Narodzenia wynoszono ikonę Spasa, z soboru Zwiastowania Dońską ikonę Matki Bożej, z soboru Zaśnięcia ikonę włodzimierską oraz ikony ruskich świętych. Ikona włodzimierska zajmowała w tych procesjach miejsce centralne. Jako największą świętość noszono ją przed patriarchą. Pozostałe ikony jedynie jej towarzyszyły na podobieństwo duchowieństwa towarzyszącego patriarsze¹⁰⁵.

Włodzimierska ikona Matki Bożej jest – według słów P. Evdokimova – kwintesencją ikon Matki Bożej, posiada bogatą treść teologiczną, a na przestrzeni wieków otoczona była szczególnym kultem i czcią. Dzieje ikony

¹⁰³ Ibidem, s. 276–277.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 278–279.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 279–280.

włodzimierskiej ściśle powiązane z dziejami Państwa Moskiewskiego w XVI i XVII wieku nie tylko opowiadają o rozwoju państwowości, lecz także w znakomity sposób pokazują źródła współczesnego myślenia polityków rosyjskich o roli Federacji Rosyjskiej we współczesnym świecie.

Rozdział 3. Prawosławne ikony życia małżeńskiego i rodzinnego

Życie rodzinne jest ciekawym tematem ikonograficznym, rzadko opisywanym i eksplorowanym w literaturze specjalistycznej i naukowej. W tradycyjnym rozumieniu teologia prawosławna zawsze przypisywała rodzinie ważne miejsce w życiu ludzi. Z powodu rozległości problematyki pominię opis teologicznych podstaw bytowania małżeństw i rodzin i skupię się na omówieniu przykładów ikonograficznych.

Bez wątpienia pierwszą ikoną dotyczącą małżeństwa było wyobrażenie wesela w Kanie Galilejskiej, podczas którego Jezus Chrystus dokonał cudu. Pierwsze malowidła katakumbowe przedstawiające to wydarzenie pochodzą już z III wieku. Oczywiście jest, że ikonę, na której Jezus w sposób cudowny zamienia wodę w wino, trudno nazwać ikoną małżeństwa czy rodziny w ścisłym znaczeniu. To przede wszystkim ilustracja wydarzenia opisanego w Ewangelii, a postacie spotykane na wczesnochrześcijańskich reliefach i malowidłach to sługi czy rozdzielający jadło. Nowożeńcy pojawiają się dopiero w miniaturach książkowych¹.

W Ewangelii rękopiśmiennej przechowywanej na świętej Górze Athos w monasterze Iwierskim miniatura przedstawiająca cud w Kanie Galilejskiej zajmuje dwie sąsiadujące ze sobą karty. Na ikonie za stołem weselnym siedzą nowo poślubieni, z wieńcami na głowach, przypominającymi korony królewskie. Jezus stoi na podwyższeniu u szczytu stołu, a obok niego Bogurodzica, która zwraca się do niego z prośbą, której nikt

¹ Na temat przedstawień życia rodzinnego w ikonografii zob.: Н. Погребняк, *Семейная жизнь в памятниках иконографии*, <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/37/203/> (dostęp: 30.10.2020); Е.А. Гаричева, *Иконы и жития святых супругов*, w: *Икона в Русской словесности и культуре. Сборник статей*, Москва 2012, s. 263–269.

oprócz Niego nie słyszy: „wina nie mają...”. W słowach tych Matka Jezusa prosi Syna o zaradzenie potrzebie człowieka. Jezus mówi, że czas właściwy dla takiej prośby nastąpi dopiero po Krzyżu i Zmartwychwstaniu. Matka nie ma ani cienia zwątpienia, że Jej prośba została wysłuchana, nawet jeśli jest jeszcze za wcześnie na jej spełnienie. W koncepcji teologicznej Ewangelii Jana opowiadanie o weselu w Kanie Galilejskiej jest opowiadaniem o Nowym Raju. W Nowym Raju Kobieta – Nowa Ewa – nie wątpi w prawdziwość Słowa Bożego i wszystko zostaje restytuowane. Człowiek, przede wszystkim Kobieta, wraca na miejsce, które zostało dla niego w stworzeniu przeznaczone i jeśli ma potrzebę, by woda stała się winem, to tak się też staje, bo to jest już świat stworzenia Bożego².

Cud w Kanie Galilejskiej był też przedstawiany w formie naściennych fresków. Jednym z najbardziej znanych fresków tego typu był ten z monasteru Deczany w Kosowie (połowa XIV wieku). Na Rusi jednym z najpiękniejszych wyobrażeń tej sceny jest fresk autorstwa Dionizego w głównej cerkwi (pod wezwaniem Narodzenia Matki Bożej) monasteru świętego Feraponta w Moskwie, pochodzący z lat 1502–1503³.

Zgodnie ze starotestamentową księgą Genesis, małżeństwo zostało ustanowione przez Boga, który stworzył pierwszego mężczyznę i pierwszą kobietę i błogosławił im, by żyli razem (Gen 1, 26–29; 2, 7–25; 3, 1–24). Biblijna scena stworzenia pierwszych ludzi znalazła swoje odbicie w średniowiecznej sztuce chrześcijańskiej, na przykład na miniaturach XII-wiecznego bestiariusza z biblioteki uniwersytetu w Aberdeen⁴. W okresie starotestamentowym Żydzi przed zawarciem związku małżeńskiego podpisywali umowę w obecności świadków. Zawarcie związku małżeńskiego było obrzędem rodzinnym, w którym mogli wziąć udział kapłani i lewici, ale obrzęd ten nie był warunkiem koniecznym ważności

² J.J. Anchimiuk, *Bóg i stworzenie w teologii prawosławnej*, „Paedagogia Christiana” 2011, 2/28, s. 109.

³ И.Е. Данилова, *Фрески Феропонтова монастыря...*; Т.Н. Михельсон, *Тема духовного пути в росписях собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре*, „Палеороссия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях” 2018, 1, s. 184–191.

⁴ *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, red. C. Hourihane, t. I, Oxford 2012, s. 6–7; *The Aberdeen Bestiary*, <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/> (dostęp: 30.03.2021).

małżeństwa. Obrzęd zawarcia małżeństwa starotestamentowych postaci Dawida i Melcholi przedstawiony został na naczyniu datowanym na lata 610–630⁵.

W starożytnej Grecji po oddaniu ręki panny kawalerowi następowało zawarcie małżeństwa. Symboliczne działania obrzędowe sprawował ojciec panny młodej. Dom, w którym dokonywał się obrzęd, przystrajano kwiatami, a skronie młodych – wiankami. Uważa się, że na chrześcijańskim Wschodzie już na początku V wieku istniał religijny obrzęd zawarcia małżeństwa. Został on przejęty z obrzędów wcześniejszych i „oczyszczony” z elementów niechrześcijańskich. Dodano natomiast działania o charakterze chrześcijańskim. Przede wszystkim elementem chrześcijańskiego obrzędu stała się Eucharystia. Pozostawionym w chrześcijańskim obrzędzie elementom przedchrześcijańskim nadano nowe znaczenie. Starożytne greckie wianki zyskały nowy sens, stały się – jak pisał święty Jan Chryzostom – symbolem zapanowania nad cielesnymi przyjemnościami. Święty Jan Chryzostom wspominał też o umowie małżeńskiej, uroczystym stroju panny młodej, udziale duchownych, modlitwach, błogosławieństwie oraz o przyjęciu weselnym. Biskup Helenopolis Palladiusz opisuje porządek zawarcia związku małżeńskiego składający się ze ślubu, przyjęcia weselnego i bliżej nieokreślonych obrzędów ślubnych. Uroczystości weselne kończyły się, gdy goście opuszczali domostwo pary młodej. Na chrześcijańskim Zachodzie odpowiednikiem zawarcia małżeństwa był obrzęd zwany „velatio”, polegający na założeniu chusty (welonu) na głowę panny młodej lub na głowy obojga małżonków⁶.

Znane są wczesnochrześcijańskie wyobrażenia przedstawiające zawarcie małżeństwa. Z przełomu III i IV wieku pochodzi naczynie liturgiczne, na spodzie którego namalowano parę młodą trzymającą się za prawe dłonie. Na bizantyjskiej płaskorzeźbie z X–XI wieku przedstawiono

⁵ О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии по редакциям жития и иконографии: к вопросу о редких изобразительных сюжетах в древнерусском искусстве*, „Сообщения Муромского музея 2012 (материалы отчетной конференции)”, s. 214.

⁶ Palladius, *Opowiadania dla Lausosa*, Kraków 1996, s. 93; О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии...*, s. 215.

Jezusa Chrystusa udzielającego ślubu cesarzowi Romanowi i cesarzowej Eudokii. Sceny przedstawiające pary młode znane są też ze średniowiecznej sztuki zachodnioeuropejskiej. Przykład stanowią miniatury z kronik opisujących dzieje monarchii francuskiej⁷.

Miniatury o tematyce ślubnej znane są też z jednego z najstarszych zabytków ruskiego latopisarstwa – „Latopisu Radziwiłłowskiego”, pochodzącego prawdopodobnie z pierwszej połowy XIII wieku, znanego z XV-wiecznej kopii-zwodu. Według Wacława Czamiaryckiego zwód ten ułożono w Smoleńsku. Jako miejsce powstania latopisu wskazuje się także Połock, Nowogród Wielki i Włodzimierz Wołyński. W XVI i I połowie XVII wieku rękopis przechowywano na terytorium dzisiejszej Białorusi, o czym świadczą różne prywatne notatki sporządzone na jego stronach w języku starobiałoruskim. Ostatni tutejszy właściciel rękopisu, Bogusław Radziwiłł, przekazał go w testamencie Bibliotece Królewieckiej, dokąd trafił w 1671 roku. Latopis ten zawiera wiele wiadomości z historii Połocka, w tym opowieść o Rognedzie w pełnej redakcji. Opowieść ta związana jest z dwoma ilustracjami przedstawiającymi swaty i wyprawę na Połock. W cyklu dziewięciu miniatur przedstawiających „legendę korsunską” zwracają uwagę cztery z nich o tematyce małżeńskiej. Na pierwszej z nich książę Włodzimierz wyprawia posła do imperatora bizantyjskiego Bazylego II (976–1025) z prośbą o oddanie mu za żonę jego siostry Anny, na co uzyskuje zgodę. Na drugiej miniaturze cesarz Bazyli II wraz z bratem Konstantynem przekonują Annę do zamążpójścia. Na miniaturze trzeciej przedstawiono Annę przybywającą do Korsunia, gdzie spotyka ją książę Włodzimierz. Ostatnia miniatura poświęcona jest korespondencji księcia Włodzimierza z Anną dotyczącej chrztu Włodzimierza⁸.

Na omawianych miniaturach zabrakło sceny samego ślubu księcia Włodzimierza z cesarzówną Anną. Scena ta znalazła się natomiast

⁷ О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии...*, s. 215–216.

⁸ В.Г. Пуцко, *Княжение Владимира Великого по миниатюрам Радзивилловской летописи*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 2004, 55, s. 47–49; O. Łatyszczek, *Polityczne aspekty przedstawienia średniowiecznych dziejów ziem białoruskich w historiografii Wielkiego Księstwa Litewskiego XV–XVI w.*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2006, 25, s. 7–8; О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии...*, s. 216–217.

na jednym z pól ikony świętych Borysa i Gleba ze scenami z życia Włodzimierza, Borysa i Gleba. Ikona ta pochodzi z pierwszej ćwierci XVII wieku i liczy 20 pól – klejm. Cykl ikon na polach przedstawia sceny opisane w latopisie i podobnie jak w latopisie tematowi ślubu księcia Włodzimierza z cesarzówną Anną poświęcono 4 klejmy. Scena zawarcia małżeństwa znalazła się na 11 klejmie ikony. Na ikonie przedstawiono Włodzimierza i Annę siedzących razem na wspólnym tronie, zwróconych ku sobie, co ponadto podkreślono gestami rąk i skłonieniem głów przystrojonych koronami. W tej prostej w swojej wymowie kompozycji oddany został charakter średniowiecznej ceremonii ślubnej, charakterystycznej dla kultury ruskiej. Jak zauważyła O. Suchowa, klejmy XVII-wiecznej ikony oddają charakter kultury średniowiecznej i są bliskie miniaturom „Latopisu Radziwiłłowskiego”, na których przedstawione są zwrócone ku sobie pary: Olga i Światosław (matka i syn), cesarz Konstantyn VII Porfirogeneta i Olga wielka księżna kijowska, Rogwołod i Rogneda (ojciec i córka)⁹.

W okresie późniejszym kompozycje podobne do tej opisywanej z ikony świętych Borysa i Gleba spotykane są dosyć często. W taki sposób przedstawiani byli święci Piotr i Febronia, o których będzie mowa poniżej. Najczęściej przedstawienia tego typu dotyczą właśnie par książęcych jak to było w przypadku świętego Włodzimierza i Anny oraz świętych Piotra i Febronii. W XVI wieku pojawiają się ilustracje przedstawiające ceremonie ślubne ruskich par książęcych. Miniatury takie znane są z kopii „Latopisu Groźnińskiego” z lat 1568–1576, która zawiera trzy sceny ślubu Iwana Groźnego. W tym samym kodeksie znajduje się też ilustracja przedstawiająca ślub wielkiego księcia litewskiego Aleksandra z moskiewską księżniczką Heleną, córką cara Iwana III. Na ilustracji tej prawosławny duchowny trzyma wieniec (koronę) nad księżniczką Heleną, a duchowny rzymskokatolicki wspólnie z księciem czyta fragment księgi (Pisma Świętego?)¹⁰. Jednakże należy podkreślić, że sztuka cerkiewna w postaci ikon i fresków prezentujących sceny ślubne była na Rusi rzadkością.

⁹ О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии...*, s. 217–218. Zob.: Д.С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва 1979, s. 88.

¹⁰ О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии...*, s. 218–219; А.В. Мартынюк, *Правители Великого княжества Литовского в миниатюрах Лицевого летописного*

Ślub i wesele to dopiero początek małżeńskiego życia. W ikonografii prawosławnej spotykamy także wyobrażenia dalszych jego etapów. Ikonograficzne przedstawienia wszystkiego, co związane jest z życiem małżeńskim, zawsze charakteryzują się powściągliwością i cnotliwością, mimo iż ikony prezentujące święte małżeństwa mają ukazać związek mężczyzny i kobiety w duchu i w ciele. Tematyka dotycząca cielesności i seksualności w małżeństwie nie jest zakazana, lecz jedynie obrazowana w taki sposób, by nie stanowiła „zachęty do grzechu”. Najbardziej znanym tematem ikonograficznym ilustrującym czystość stosunków małżeńskich jest temat poczęcia Bogurodzicy przez świętą Annę. To nie tylko pierwowzór ikon narodzenia Matki Bożej, ale i samodzielne wyobrażenie, poświęcone wydarzeniu obecnemu w prawosławnym kalendarzu liturgicznym. Ikona poczęcia Bogurodzicy jest przedstawieniem również radości rodziców, wieńczącej długoletnie starania o dziecko, jest ilustracją zamknięcia długiego procesu pełnego modlitwy, ale też wątpliń czy oskarżeń o uporczywe trwanie w grzechu. Przypomnę, że zgodnie ze starotestamentową tradycją brak dzieci oznaczał brak błogosławieństwa Bożego. Gorące pragnienie posiadania dziecka, gorąca modlitwa małżonków, obietnica poświęcenia dziecka Bogu i w końcu spełnienie oczekiwań – Narodzenie Matki Bożej były tematem wielkiej liczby ikon. Na ikonach Narodzenia Matki Bożej często przedstawiany jest motyw cierpienia z powodu braku potomstwa oraz modlitwy Joachima i Anny czy też ich spotkanie u Złotej Bramy świątyni Jerozolimskiej. Niekiedy Joachim i Anna przedstawiani są w domu, obok małżeńskiego łóża – otrzymali już wówczas obietnicę anielską, że ich modlitwa została wysłuchana. Dlatego też na ikonach Narodzenia Matki Bożej często widzimy gest rąk Joachima, który wskazuje na nowe Przymierze zawarte przez Jezusa Chrystusa oraz na spełnienie się starotestamentowych obietnic Boga. Siedząc, kieruje jedną ręką w stronę księgi zawierającej starotestamentowe proroctwa lub ku jej konkretnemu wierszowi, natomiast drugą unosi w górę, wskazując nią na Źródło obietnic Bożych.

сводa XVI века, www.kreml.ru/fi/c5m1/i2932/09supremepowerthesis.pdf (dostęp: 7.12.2020).

Może jednak tę rękę kierować ku świętej Annie, ukazując w swej małżonce matkę Marii – przyszłej Theotokos¹¹.

Małżeństwo nigdy nie było przeszkodą do wypełniania chrześcijańskich obowiązków. Można nawet powiedzieć, że wprost przeciwnie, zdarzały się takie przypadki, iż małżeństwo odkrywało nowe granice służenia Bogu. Przykładem może być para małżeńska, kanonizowana w 1547 roku, której dzień pamięci w rosyjskim Kościele prawosławnym stał się dniem rodziny, miłości i wierności – ta para to święci Piotr i Febronius Muromscy, których pamięć obchodzona jest 25 czerwca (8 lipca)¹².

Źródłem wiedzy o życiu Piotra i Febronius Muromskich jest „Powieść o Piotrze i Febronius” Jermolaja-Erazma, która w literaturze naukowej bywa porównywana do opowieści o Tristanie i Izoldzie¹³. „Powieść” jest też źródłem wielu ikon przedstawiających świętych Piotra i Febronius. Ponadto jest ona szczególnym dziełem staroruskiej literatury hagiograficznej, niemającym odpowiednika zarówno w formie, jak i treści. Stanowi przykład odejścia od klasycznych, bizantyjskich form żywotów świętych oraz wpływu folkloru na sposób przedstawienia życia osób pochodzących z górnych warstw społecznych¹⁴.

¹¹ J. Sprutta, *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, 17, s. 194; E.A. Гаричева, *Иконы и жития святых супружеских...*, s. 263–264.

¹² Na soborze w 1547 roku, a także w 1549, oprócz świętych Piotra i Febronius zostali kanonizowani liczni nowi „ruscy cudotwórcy”. Byli to najczęściej święci, których kult lokalny rozwinął się już wcześniej, a sobory nadały mu jedynie ogólnoruski charakter. U podstaw kanonizacji leżała potrzeba podniesienia i utwierdzenia autorytetu władzy carskiej i cerkiewnej. Ugruntowaniu znaczenia Moskwy jako centrum prawosławia sprzyjało uznanie za świętych moskiewskich metropolitów Focjusza, Cypriana, Jony. Wśród mnichów cudotwórców znaleźli się założyciele wielkich i znaczących monasterów: Pafnucy Borowski, Zosima i Sawwatij Sołowiecscy czy Aleksander Swirski. Wydzwięk polityczny miała kanonizacja książąt Aleksandra Newskiego, Włodzimierza Jarosławowicza czy Igora Olegowicza. A. Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007, s. 67. Zob. E.E. Голубинский, *История канонизации святых в Русской Церкви*, Москва 1997, s. 97, 100–108.

¹³ *Повесть о Петре и Февронии*, Подготовка текста и исследование Р.П. Дмитриевой, Ленинград 1979, s. 5.

¹⁴ О.И. Подобедова, „Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник житийных икон XVII века, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1954, 10, s. 291; С.К. Росовецкий, *К вопросу о взаимосвязях Повести о Петре и Февронии*

Według „Powieści” Piotr pochodził z rodziny książęcej. Rządził ziemią muromską od 1203 roku. Pewnego razu zachorował na trąd i żaden z lekarzy nie mógł go wyleczyć. W nocy miał sen mówiący, iż pomoc mu może jedynie pewna dziewczyna o imieniu Febronia, córka pszczelarza. Leczyła ona chorych ziołami. Przybyła do miasta Febronia nie tylko uzdrowiła księcia, ale również oczarowała go swą urodą i cnotliwością. Mimo sprzeciwu miejscowych bojarów Piotr zdecydował się wziąć ślub z piękną wieśniaczką. Wypędzono ich za to z miasta, lecz wkrótce na żądanie prostego ludu pozwolono powrócić. Bogobojni i cnotliwi Piotr i Febronia zarządzili Muromem łaskawie, pomagając biednym i sierotom oraz wspierając Cerkiew. Będąc już w podeszłym wieku, złożyli śluby zakonne i przyjęli imiona Dawid oraz Eufrozyna. Oboje zmarli tego samego dnia – 25 czerwca 1228 roku. Jak głosi przekaz, zostali pochowani oddzielnie, w różnych monasterach, ale ich ciała w sposób cudowny znalazły się w jednym grobie¹⁵. Pewne wątpliwości budzi data śmierci Piotra i Febronii. Zgodnie ze świadectwem latopisów „Ławrentijewskiego” i „Woskresieńskiego” w latach 1203–1228 ziemią muromską rządził książę Dawid Jurewicz, który zmarł w okresie paschalnym, przyjąwszy wcześniej wyższe śluby mnisze (schima). Imię mnisze księcia nie zostało podane. Rodzi to pytanie o imiona księcia i jego małżonki. Może Piotr to imię mnisze, a imieniem książęcym było imię Dawid. Można też przypuszczać, że 25 czerwca to data przeniesienia ciał, relikwii świętych ze starej XII-wiecznej cerkwi świętego Borysa i Gleba w Muromie do nowszej cerkwi Narodzenia Matki Bożej. Księcia Piotra z księciem Dawidem Jurewiczem utożsamiał już na początku XX wieku Nikołaj P. Trawczetow. Badacz ten uważał też, że różne imiona księcia podane w „Latopisach...” i „Powieści” są rezultatem znanego na Rusi zwyczaju noszenia przez książąt imion książęcych, a później także dwóch

и фольклора, в: Тезисы докладов XXI студентской конференции Филология и история, Вильнюс 1968, s. 31–32; idem, К изучению фольклорных источников «Повести о Петре и Февронии», „Вопросы русской литературы” 1973, 1(21), s. 83–87; О.А. Сухова, Церковное венчание Петра и Февронии..., s. 211 i nast.; О.В. Гладкова, Об особенностях списка «Повести от жития Петра и Февронии Муромских» Ермолая-Еразма, „Русская речь” 2017, 3, s. 73–77.

¹⁵ *Повесть о Петре и Февронии...*, s. 5.

imion chrześcijańskich, z których pierwsze było nadawane ósmego dnia po narodzeniu, a drugie przy chrzcie, czterdziestego dnia po urodzeniu. Z tego powodu Trawczetow przypuszczał, że bohater „Powieści” miał dwa imiona chrześcijańskie: Piotr i Dawid, a to drugie pozostało przy nim po przyjęciu święceń mniszych¹⁶.

„Powieść o Piotrze i Febronii” została napisana w XVI wieku, chociaż w formie ustnego przekazu funkcjonowała już dwa wieki wcześniej. Do jej powstania przyczyniły się też rozwój kultu Piotra i Febronii w XV wieku oraz wspomniana już kanonizacja w 1547 roku. Znana jest służba liturgiczna Piotra i Febronii, na podstawie której można wnioskować zarówno o kulcie, jak i istnieniu opowieści o księciu muromskim Piotrze i jego żonie. Kult sprzyjał też powstawaniu ikon. Pośród ikon nowogrodzkich z XV wieku znana jest niewielka ikona, na której z jednej strony przedstawieni są święci Konstantyn i Helena, a z drugiej święty Pankracy Tawromienijski oraz święci Piotr i Febronia Muromscy. Według Wiktora N. Łazariewa ikona ta, ze względu na odmienność stylu w stosunku do innych ikon nowogrodzkich, pochodziła z XVI wieku. Piotr i Febronia ukazani są na niej w pełnych postaciach, stojący obok siebie, oboje mają na sobie mniszę szaty wielkiej schimy, z nakryciami głowy. Piotr w ręce trzyma zwój, a Febronia krzyż¹⁷.

Kanonizacja świętych Piotra i Febronii spowodowała konieczność napisania ich żywotu. Kanonizacja wynikała nie tylko z pobudek religijnych, ale również politycznych. W „Powieści” obecny jest wątek dotyczący

¹⁶ Zob.: *Полное Собрание Русских Летописей*, t. I, *Лаврентьевская и Троицкая летописи*, Санкт-Петербург 1846, s. 191; *Полное Собрание Русских Летописей*, t. VII, *Летопись по Воскресенскому списку*, Санкт-Петербург 1856, s. 244; Н.П. Травчетов, *Кого из муромских князей следует разуметь под именем «св. благоверного князя Петра, в иночестве Давида, муромского»*, w: *Труды третьего областного историко-археологического съезда, бывшего в г. Владимире 20–26 июня 1906 года*, Владимир 1909, s. 1–17. Na temat nadawania imion książęcych na Rusi zob. А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский, *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропоники*, Москва 2006.

¹⁷ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1985, 38, s. 139. Zob. О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии. Очерки*, Москва 2008, s. 95–96.

władzy książęcej i bojarskiej smuty, szczególnie ważny w czasach Iwana Groźnego, lecz ma on znaczenie marginalne. Autor „Powieści”, Jermołaj-Erazm na pierwszy plan wysunął wątki ludowe i poetyckie, co pozwoliło mu stworzyć dzieło wybitne, ale również nieszablone, by nie powiedzieć – niekanoniczne. Oficjalna hagiografia dążyła do tworzenia opowieści mieszczących się ściśle w ramach kanonicznych, przez co żywoty świętych najczęściej stawały się literaturą typowo cerkiewną, liturgiczną. „Powieść o Piotrze i Febronii” wychodzi poza ten schemat. Jak pisał Ryszard Łużny, mamy tu przedziwny splot, a raczej stop szlachetny, bardzo różnych tradycji literackich: schemat legendy hagiograficznej (heroiczność cnót najpierw dziewicy, potem żony i świątobliwej księżnej, jej cudowne działania za życia i po śmierci) uzupełniają tu treści obyczajowe, zadzierzgnięta interesująco intryga łączy się z typowym dla ludowego eposu bajkowego sposobem kreowania postaci oraz rozwijania systemu zdarzeń, a budująca moralna wymowa całości sąsiaduje zgodnie z soczystą rodzajową plastyką postaci i sytuacji¹⁸.

W rosyjskojęzycznej literaturze naukowej widoczne są próby poszukiwania źródeł „Powieści o Piotrze i Febronii”. Jedną z nich podjęła Olesia W. Gładkowa. Badaczka szeroko omawia wspomniane źródła, poczynając od ich tradycyjnej interpretacji wskazującej na źródła tkwiące w folklorze. Jednakże należy podkreślić, że w „Powieści” odnaleźć można również wiele innych inspiracji i źródeł, które składają się na bogactwo wątków i koloryt utworu, a także na symboliczną, na wskroś chrześcijańską symbolikę całości. Pisząc o człowieku, Bogu, ich wzajemnych relacjach, już we wstępie „Powieści” Jermołaj-Erazm posiłkował się tekstami biblijnymi, prawosławną hymnografią liturgiczną, przede wszystkim niedzielnym kanonem Świętej Trójcy oraz dziełami świętego Jana Damasceńskiego¹⁹.

¹⁸ Wstęp, w: *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu. Z legend i podań dawnej Rusi*, wyboru dokonał, tłumaczył z języka staroruskiego i rosyjskiego, wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny, Warszawa 1988, s. 17–18. Zob. С.А. Фомичев, „Повесть о Петре и Февронии” Ермолая-Еразма и новая русская литература, „Труды Отдела древнерусской литературы” 2004, 56, s. 657–658.

¹⁹ О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 84–86, 91–92.

Pierwszy epizod „Powieści” dotyczy trzech bohaterów: księcia Pawła, jego nienazwanej z imienia żony i smoka. W epizodzie tym ukazana jest relacja małżeńska księcia Pawła i jego żony. Żona uważnie słucha tego, co mówi jej mąż, i przyjmuje do serca jego słowa. Książę Paweł pokazany jest jako człowiek racjonalny, tłumaczący żonie, jak ma postąpić, by się uratować, a więc zbawić. Przekaz tej sceny odpowiada przekazowi Listu świętego Pawła do Efezjan, w którym jest mowa o znaczeniu małżeństwa i rodziny. Wątek dotyczący księcia Pawła i jego żony jest początkiem jednego z głównych tematów „Powieści”. Tematem tym jest chrześcijańskie małżeństwo, przedstawiane w dalszych częściach utworu dzięki opisom wzajemnych relacji Piotra i Febronii. Opisywanie relacji małżeńskich było *novum* w literaturze staroruskiej. Do czasu powstania „Powieści o Piotrze i Febronii” o świętych parach małżeńskich na Rusi można było przeczytać tylko w przekładach literatury bizantyjskiej, na przykład w żywocie świętych Ksenofonta i Marii czy świętych Galakcjona i Epistymii. Literatura staroruska opisywała jedynie błogosławione małżeństwa, które były rodzicami świętych. O rodzicach wspomniano w żywocie świętego Abrahama Smoleńskiego czy świętego Sergiusza z Radoneża. „Powieść o Piotrze i Febronii” – co należy szczególnie podkreślić – jest pierwszym i jedynym w swoim rodzaju utworem hagiograficznym, poświęconym parze małżeńskiej²⁰.

Żywoty świętych były również źródłem wykorzystywanym przez autora „Powieści o Piotrze i Febronii”. Scena objawienia się Piotrowi młodzieńca ukazującego miecz znajdujący się w części ołtarzowej cerkwi żeńskiego monasteru Podwyższenia Świętego Krzyża położonego pod Muromem jest pełna symboliki. Postać chłopca, który ukazał się Piotrowi, może być interpretowana jako anioł lub nawet jako Jezus Chrystus. Interesujące, że Chrystus pod postacią chłopca objawił się wcześniej również świętemu Piotrowi Aleksandryjskiemu, niebiańskiemu patronowi świętego Piotra Muromskiego. Nie bez znaczenia jest także to, że miecz znajdował się w monasterze Podwyższenia Świętego Krzyża. Motyw krzyża – oręża pokoju – jest obecny w tekstach liturgicznych związanych ze świętem

²⁰ Ibidem, s. 93.

Podwyższenia Świętego Krzyża. Te same teksty liturgiczne mówią o pokonaniu smoka (węża) przy pomocy krzyża, zaś podwyższenie krzyża i zabicie smoka symbolizują przyjście Chrystusa i przezwyciężenie grzechu pierworodnego. Młodzieniec Chrystus w ten sposób pokazuje na miecz – krzyż, za pomocą którego powinien być zwyciężony smok – szatan. Z opisywaną sceną wiąże się również wizerunek monasteru w „Powieści o Piotrze i Febronii”, o czym będzie jeszcze mowa²¹.

Ponadto podwyższenie krzyża – miecza łączy świętego Piotra Muromskiego i cesarza bizantyjskiego Konstantyna. Postać cesarza Konstantyna jest ściśle związana z tematem krzyża, a poza tym niektóre redakcje „Powieści o Piotrze Febronii” wprost wiążą Piotra z Konstantynem, wkładając w usta młodzieńca słowa podobne do tych, które cesarz zobaczył wypisane na niebie: „tym mieczem zwyciężysz wroga”²².

Kolejna postać, z którą możemy powiązać świętego Piotra Muromskiego, to święty książę Andrzej Bogolubski. W opowiadaniu o jego zabójstwie wątek miecza książęcego, miecza Borysa, ma ogromne znaczenie. Motyw ten najprawdopodobniej był znany Jermołajowi-Erazmowi. Być może zatem w „Powieści o Piotrze i Febronii” chodzi o miecz Monomachów, zagubiony i odnaleziony przez Piotra, a młodzieniec to książę Gleb, brat Borysa. Widać tu pewne związki: Gleb, podobnie jak Piotr, był księciem muromskim (nawet jeśli pamiętamy, że istnieją trudności z historyczną identyfikacją Piotra); imię Dawid jest imieniem Gleba „z chrztu”, a także imieniem mniszym Piotra. Piotr, zanim objął tron w Muromie, musiał zwyciężyć smoka, co zostało mu zapowiedziane poprzez objawienie, odnalezienie miecza. Jest to charakterystyczne dla staroruskiej literatury, również hagiograficznej. Objawienia Borysa i Gleba są tradycyjnym epizodem w różnych opowiadaniach, zwiastującym ważne wydarzenia w dziejach Rusi. Objawienie takie jest opisane w żywocie świętego Aleksandra

²¹ О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 95; eadem, *Тема монастыря в Повести от жития Петра и Февронии Муромских: символика и художественная реальность*, w: *Аксиологическое пространство русской словесности: традиции и перспективы изучения*, Москва 2019, s. 213.

²² О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 95.

Newskiego czy w opowieści o zwycięstwie nad Mamajem, opisującej bitwę na Kulikowym Polu, 8 września 1380 roku²³.

Zwycięstwo nad smokiem – szatanem opisane w „Powieści” łączy Piotra Muromskiego wprost ze świętymi: Jerzym Zwycięzcą i Teodorem Stratilatem. Ze zwycięstwem tym łączą się jeszcze biblijni pogromcy lwa – Samson i Dawid. Nie chodzi tu wyłącznie o samo zwycięstwo nad złem, ale również związek pomiędzy postaciami. Piotr Muromski to przecież Dawid w życiu mniszym. Paralela Piotr – król Dawid jest silnie zarysowana w „Powieści”, w której jednym z ważniejszych problemów jest kwestia władzy książęcej. Wszystkie wymienione tu postaci mogą być porównane do Chrystusa zwyciężającego szatana. W tradycji hagiograficznej każdy święty w taki czy inny sposób walczy ze złem, z szatanem. Praobrazem każdego świętego jest Chrystus, który już zwyciężył szatana, zło, śmierć. W ten sposób należy tłumaczyć, dlaczego ostateczne zwycięstwo nad smokiem w „Powieści” odnosi nie książę Paweł, lecz książę Piotr Muromski, będący uosobieniem świętości, obrazem Jezusa Chrystusa²⁴.

Choroba, na którą zapada Piotr, jest konsekwencją walki ze smokiem, szatanem. Piotr prosi o pomoc lekarzy, jednak ci są bezsilni. Z tego powodu szuka on ratunku gdzie indziej i w konsekwencji trafia na Febronię. Ma to oczywiście głębszy sens, który ukazany jest w cyklu następujących po sobie zdarzeń prowadzących ostatecznie do uleczenia Piotra. Febronia po raz pierwszy pojawia się w „Powieści” w sytuacji, gdy siedzi przy krosnach, a u jej nóg skacze zajac. Już w pochodzącym z początku XX wieku dziele Aleksieja S. Uwarowa zajac był opisany jako symbol chrześcijaństwa. Olesia W. Gładkowa natomiast przytacza cytaty z pracy Aleksandra N. Użankowa, odnoszący się bezpośrednio do sceny z „Powieści”: „Zajac – to jeden z najdawniejszych symboli chrześcijaństwa. Długie, drżące uszy zajaca symbolizują chrześcijańską umiejętność słuchania głosu

²³ О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 96–97. Zob. Н.М. Абраменко, *Святые князья Борис и Глеб как заступники русского войска в произведениях XVI–XVII веков*, w: *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*, вып. 3, red. С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, Санкт-Петербург 2013, s. 241–247.

²⁴ О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 97–98.

niebios. Prawdziwie wierząca Febronia odczuwa Opatrzność Bożą”. Jak zatem rozumieć sens tej sceny? Zapowiada ona pojawienie się Piotra i jego niełatwą drogę do zbawienia. Zając jako symbol chrześcijański jest znany zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie, jednak jego rozumienie może być różne. Na obrazie Tycjana z 1530 roku „Madonna z królikiem” zwierzę to symbolizuje świętą ofiarę, wcielając ideę śmierci i zmartwychwstania, co koresponduje z losem Jezusa Chrystusa. Podobną funkcję pełni Febronia: jest figurą Madonny – Matki Bożej. Dlatego też pojawienie się zająca może symbolizować uzdrowienie – oczyszczenie nie tylko Piotra, ale również Jezusa Chrystusa razem z Matką Bożą – Febronią. Jednak w ruskich ludowych pieśniach obrzędowych zając symbolizuje kawalera, który wybiera sobie teściów, a potem narzeczoną, co według Julii G. Fiefelowej otwiera całkiem inne, nowe pole interpretacyjne dotyczące Febronii²⁵.

Postać Febronii jest ściśle związana także z wymową dalszego ciągu opisywanej sceny „Powieści”. Zanim Piotr spotkał Febronię, wysłał do niej swego sługę. Febronia prowadziła dialog ze sługą, mówiąc „zagadkami”, które były dla sługi niezrozumiałe. W konsekwencji rozmowę z Febronią zaczyna toczyć książę Piotr. Poszukuje on wybawienia od choroby, a będzie nim przezwyciężenie grzechów. Scena pierwszej rozmowy Piotra z Febronią mogła być zaczerpnięta ze słowiańskiej wersji Pateryka Synajskiego. Słowo 76 tego Pateryka zawiera opowieść o tym, jak do pewnej „niegłupiej” mniszki przybył poszukujący zbawienia, młody człowiek, właśnie wówczas, gdy tkala (podobnie jak Febronia w „Powieści”). Mniszka zapytała młodzieńca, coż jest w niej takiego, co go kusi, a ten odpowiedział, że są to jej oczy. Niewiele myśląc, mniszka wyłupiła sobie oczy, dosłownie postępując z przekazem ewangelicznym: „Jeśli więc prawe twoje oko jest ci powodem do grzechu, wyłup je i odrzuć od siebie” (Mt 5, 29). Młodzieniec wystraszył się tego, czego był świadkiem, i wkrótce sam został mnichem. Opisywany

²⁵ О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 99–100; А.С. Уваров, *Христианская символика*, Москва 1908, s. 187–188. Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 309–310; Ю.Г. Фефелова, *Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики*, w: *Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика*, t. I, red. С.А. Семячко, Санкт-Петербург 2005, s. 444.

fragment Pateryku Synajskiego jest bardzo naturalistyczny, wręcz brutalny, ale z tego powodu zapada w pamięć. Mniszka zbawia młodzieńca, składając ofiarę ze swoich oczu, Matka Boska oddaje swego syna, by ten zbawił całą ludzkość. Temat zbawienia jest również zarysowany w „Powieści”, ale za pomocą łagodnych środków wyrazu. Z chrześcijańskiego punktu widzenia, popartego treściami ewangelicznymi, żywotami świętych czy hymnografią, lekarzem jest przede wszystkim Chrystus, a patrząc szerzej, wszystko to, co jest z nim związane i służy zbawieniu, np. krzyż. „Powieść o Piotrze i Febronii” właśnie w takim sensie mówi o poszukiwaniu lekarza, które jest drogą do wyleczenia z grzechów, do zbawienia²⁶.

Piotr początkowo lekceważy słowa Febronii i dwukrotnie próbuje ją omamić, wystawić na pokuszenie. Najpierw daje jej zadanie niemożliwe do wypełnienia, a następnie obiecuje kosztowne dary zamiast małżeństwa. Febronia jednak, dzięki swojej mądrości, przewidując przebieg wydarzeń, z godnością przewycięża postawione przed nią próby. Na niemożliwe do wypełnienia zadanie odpowiada postawieniem przed nim podobnego ćwiczenia i udawaniem gniewu przed księciem unikającym małżeństwa. Febronia ma dar przewidywania, stąd wynika jej mądrość. Ona widzi przyszłość, natomiast dla księcia Piotra przyszłość jest niewiadomą. Język, którego używa Febronia, zawiera sakralny sens, którego nie rozumieją inni bohaterowie „Powieści”, a w którym kryje się droga Piotra do zbawienia. Jednakże, aby osiągnąć zbawienie, Piotr musi poddać się oczyszczeniu – pójść do łaźni i namaścić swoje ciało zakwasem chlebowym, na który dmuchnęła Febronia. Bez wątplenia obecne są tu źródła i motywy zaczerpnięte z folkloru, ale w rozumieniu chrześcijańskim łaźnia to przede wszystkim miejsce łaski, chrztu, a zakwas (chleb) to chleb życia, czyli ciało Chrystusa, eucharystia. W sensie ewangelicznym zakwas to Królestwo Niebieskie. W literaturze hagiograficznej „łaźnia łaski” jest przede wszystkim metaforą. Jednakże Piotr idzie do bani, choć serce ma nieczyste. Nie zamierza (przynajmniej początkowo) zenić się z córką bartnika i, jak wspomniałem, lekceważy jej mądrość, pragnie pokazać swoją wyższość. Grzech pychy skutkuje trądem, na który cierpi książę Piotr, strupy pokrywają

²⁶ O.B. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 100–105.

jego nienamaszczone ciało, mimo zaleceń Febronii, która przewidywała taki bieg zdarzeń. Problem tego epizodu został wręcz znakomicie rozwiązany przez autora: strupy pokrywające ciało Piotra to grzechy powodujące chorobę duszy, lecz jednocześnie oznaczają one cierpienie podobne do Chrystusowego, które prowadzi nie tylko do zbawienia, lecz także uczyni z Piotra świętego. Jednak, zanim do tego dojdzie, Febronia musi przekonać Piotra, aby godnie znosił swoją chorobę, następnie leczy go i dzięki temu pomaga mu osiągnąć cel życia chrześcijańskiego – zbawienie²⁷. W ten sposób „Powieść” przekazuje jeszcze jedną ważną naukę: zbawienie łatwiej osiągnąć w związku małżeńskim, wspólnie niż w pojedynkę. Uwaga ta oczywiście nie dotyczy stanu mniszego, w którym człowiek porzuca świat doczesny i wstępuje w duchowy związek z Jezusem Chrystusem²⁸.

Kolejnym ważnym cyklem epizodów „Powieści” jest walka Piotra i Febronii z bojarami. Książę Piotr przejął władanie Muromem po śmierci swego brata. Żony bojarów nie akceptowały Febronii z powodu jej pochodzenia i zniechęcały do niej również swoich mężów. Po posiłku, kiedy Febronia zbierała w dłoni okruszki ze stołu, Piotr po raz kolejny wystawia na próbę swoją żonę, nie rozumiejąc sensu jej działania. Gdy Piotr próbuje otworzyć dłoń Febronii, znajduje w niej nie okruszki, lecz wonne kadzidło, określone w oryginale dwoma słowami: „ладан” i „фимиам”. Scena ta jest wieloznaczna. W „Powieści” tylko dwukrotnie mówi się o zapachach. Pierwszy raz w opisie smoka, drugi w opisywanej scenie trzeciej próby Febronii, która jednocześnie jest próbą Piotra. Wonne kadzidło, odnalezione przez Piotra w dłoni Febronii, jest spalane podczas nabożeństw prawosławnych. Według interpretacji Świętych Ojców ogień jako substancja spalająca i ogrzewająca przedstawia sobą Bóstwo, dlatego ogień kadzidłowych węgli oznacza Boską naturę Chrystusa, sam węgiel – Jego ludzką naturę, a kadzidło – modlitwy ludzi, zanoszone do Boga, będące orężem w walce ze złem, z grzechem w drodze do zbawienia. Chleb w dłoni Febronii przypomina o Eucharystii i o tym, że wszyscy są równi przed Chrystusem.

²⁷ Ibidem, s. 105–106.

²⁸ Zob. M. Ławreszuk, *Sakrament małżeństwa. Liturgiczna symbolika i znaczenie sakramentu małżeństwa w Kościele prawosławnym*, Białystok 2014, s. 9.

Ponownie powraca zatem motyw mądrości i umiejętności przewidywania posiadanej przez Febronię, w rękach której tkwi klucz do przezwyciężenia choroby – grzechu, zwycięstwa nad smokiem i doprowadzenia Piotra do zbawienia²⁹.

Niemądrzy bojarzy oczekują od Piotra, że wszystko będzie odbywać się zgodnie z przyjętymi obyczajami, z od dawna ustalonym porządkiem. Prowokują oni nie tylko Piotra, ale również Febronię. Dialog Febronii z bojarami o „darze” i „bogactwie” jest jej trzecim dialogiem, w którym posługuje się zagadkami i odpowiedziami na nie. Jest to rozmowa pomiędzy dwoma nierozumiejącymi się uczestnikami. Bojarzy myślą jedynie o ziemskich, doczesnych korzyściach, Febronia zaś myśli o mężu darowanym jej przez Boga i o zbawieniu w Chrystusie. Zachowanie osób biorących udział w rozmowie jest dokładnie zarysowane przez Jermołaja-Erazma. Bojarzy, opanowani przez żądze, nie widzą przyszłości, nie interesuje ich własne zbawienie. Febronia natomiast jest mądra, przewidująca, wolna od pokus. Dostrzega to, co dzieje się obecnie, i odgaduje, co może wydarzyć się w przyszłości. Jej postawa ma ścisły związek z jej małżeństwem i z księciem Piotrem. Książę, mimo iż był wystawiony na próbę przez bojarów, nie odwrócił się od Febronii, nie naruszył przysięgi małżeńskiej. Autor „Powieści” podkreśla, że gdyby tak się stało, doszłoby nie tylko do zdrady małżeńskiej, lecz także do naruszenia porządku w księstwie, czego nie rozumieją bojarzy³⁰.

Jednym z najważniejszych fragmentów „Powieści” jest ten mówiący o cudzie „z drzewami” dokonany przez Febronię. Kucharz przygotowujący posiłek ściął młode drzewa, by zawiesić na nich kociołek. Po posiłku Febronia podeszła do drzew, pobłogosławiła je i powiedziała: „jutro będziecie wielkimi drzewami mającymi gałęzie i liście”. Tak też się stało. Cud „z drzewami” również ma znaczący wymiar symboliczny. Widzimy tu różne nawiązania do tekstu Starego i Nowego Testamentu. Jednak najważniejszy jest związek drzewa z Krzyżem, chrześcijańskim symbolem zbawienia. W prawosławnych tekstach liturgicznych, poświęconych szczególnie Matce Boskiej czy

²⁹ О.В. Гладкова, *О славяно-русской агиографии...*, s. 108–109.

³⁰ Ibidem, s. 109–110.

Podniesieniu Krzyża, obecne są liczne nawiązania do starotestamentowego Aarona, do wjazdu Chrystusa do Jerozolimy i do rajskiego „drzewa życia”, do którego powrócą święci. Wszystko to jest symbolem prawidłowej drogi chrześcijanina, po której szli również bohaterowie „Powieści”, Piotr i Febronia. Ponadto Febronia znajdująca się wśród drzew to nawiązanie do kobiety w winnicy z „Pieśni nad Pieśniami”, symbolizującej i Bogurodzicę, i Cerkiew. Podobną symbolikę, kobiety-żony-Bogurodzicy-Cerkwi można spotkać również w żywocie świętego Eustachego Placydy. W żywocie tym symbolika dotyczy jego żony Teopisty, strzegącej winnicy³¹.

Warto zauważyć, że w „Powieści” tylko Febronia posiada dar czynienia cudów. Duchowy wysiłek Piotra opiera się na zawierzeniu Febronii lub innym postaciom utworu. Dla XVI-wiecznego czytelnika mogło być porażające, że Jermolaj-Erazm wywyższa Febronię. Mądrość i „prawdziwy rozum” w „Powieści” są przypisane wyłącznie jej. Żaden mężczyzna występujący na kartach „Powieści” nie dorównuje jej mądrością. Jak zauważyła O.W. Gładkova, do takiej sytuacji nie można odnaleźć analogii w bizantyjskiej hagiografii, gdzie żona praktycznie jest podporządkowana mężowi³².

Ważnym fragmentem „Powieści” są okoliczności śmierci jej głównych bohaterów. Na krótko przed śmiercią oboje przyjęli stan mniszy, co znalazło odzwierciedlenie w scenach przedstawianych na ikonach hagiograficznych. Jako pierwszy zbliżając się śmierć „poczuł” książę Piotr. W tym samym czasie Febronia wyszywała welon służący do okrywania naczyń liturgicznych i symbolizujący kamień zamykający wejście do grobu Chrystusa, a przeznaczony do muromskiej cerkwi Bogurodzicy. Zgodnie z tekstem „Powieści” Piotr dwa razy posyłał po Febronię, ale ta nie chciała przerywać pracy. Trzeci posłaniec przybył z wieścią, że Piotr już dłużej czekać nie może. Wówczas Febronia, nie dokończywszy pracy, oznajmiła, że będzie umierać wraz z Piotrem. W ten sposób cała historia, opowieść o Piotrze i Febronii, zatacza krąg. Akcja „Powieści” wraca do miejsca, od którego wszystko się zaczęło – do cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w pobliżu Muroma, gdzie umieszczono ciało Febronii. Postanowiono pochować

³¹ Ibidem, s. 113–114.

³² Ibidem, s. 115.

ich oddzielnie, ale i tutaj dochodzi do boskiej interwencji i wypełnienia zamysłu Bożego, o którym wiedziała Febronia. Mimo usilnych prób rozdzielenia – pochowania Piotra w cerkwi Bogurodzicy, a Febronii – jak wspomniałem – w cerkwi Podwyższenia Krzyża – ciała odnajdywane są w jednym kamiennym grobie, w cerkwi Bogurodzicy. Wymowa tego epizodu jest jednoznaczna: Piotr i Febronia to święci dani Muromowi i tylko w tym mieście mogą znaleźć wieczny odpoczynek, a przeniesienie ciała Febronii z cerkwi Podwyższenia Krzyża do cerkwi Bogurodzicy jest powrotem i podkreśleniem symboliki podstawowych wątków i epizodów „Powieści”³³.

Życie monastyczne jest ważnym elementem „Powieści”, który znalazł swoje miejsce również na ikonach Piotra i Febronii. Po raz pierwszy monaster (chodzi tu o żeński monaster Podwyższenia Krzyża pod Muromem³⁴) pojawia się na kartach „Powieści” we fragmencie mówiącym o księciu Pawle, jego żonie oraz walce Piotra ze smokiem i poszukiwaniu lekarzy. Kolejny wątek związany z monasterem dotyczy przyjęcia stanu mniszego przez małżonków i cudów mających miejsce po ich śmierci. Opisana powyżej symbolika tych wydarzeń nie wyczerpuje tematu. Zwyczaj przyjmowania postrzyżyn mniszych przed śmiercią przez osoby z rodzin książęcych, czy w ogóle z wyższych sfer, przywędrował na Ruś z Bizancjum i rozpowszechnił się w XII–XIII wieku, chociaż był znany już wcześniej. Jednak należy podkreślić, że zwyczaj, chociaż znany i rozpowszechniony, nie miał charakteru masowego, nie był też obowiązkowy. Źródła ruskie mówią o przyjmowaniu postrzyżyn przez osoby, które zostały ogłoszone świętymi, ale również przez tych, którzy nie zostali zaliczeni do tej grupy. Zwyczaj miał też swoich przeciwników, którzy zauważali, że przyjmujący postrzyżyny nie mógł żyć pełnią życia mniszego, a często nie był w pełni świadomym uczestnikiem tego obrzędu³⁵.

Uwagi te nie dotyczą – jak się wydaje – postaci Piotra i Febronii. Jeremołaj-Erazm opisuje ich decyzję jako w pełni świadomą. Piotr i Febronia

³³ Ibidem, s. 116–117.

³⁴ O.B. Гладкова, *Тема монастыря в Повести...*, s. 213.

³⁵ Ibidem, s. 214. Por. E.E. Голубинский, *История Русской Церкви*, t. I, s. 663–668.

jako mnisi żyją i działają jeszcze przez jakiś, bliżej nieokreślony czas. Świadomość wyboru życia mniszego podkreślona jest też w imionach mniszych pary książęcej. Imię Eufrozyna jest odwołaniem do wielu poprzedniczek noszących to imię w stanie mniszym, również pochodzących z rodów książęcych. Jedną z pierwszych kobiet noszących to imię była święta Eufrozyna Połocka, ihumenia monasterów połockich pochodząca z książęcych rodów. Imię to otrzymała przy wstąpieniu do monasteru także jedna z córek księcia Jerzego Dołgorukiego, kniahini Olga, żona księcia halickiego Jarosława Ośmiomysła. Podobną funkcję pełni imię mnisze księcia Piotra – Dawid. Otrzymał je na chrzcie jeden z pierwszych ruskich świętych, książę Gleb, syn księcia Włodzimierza. W następnych pokoleniach Rurykowiczów imię Dawid przyjmuje funkcję imienia rodowego, otrzymywanego podczas chrztu³⁶.

Warto także zauważyć, że z „Powieści” nie wynika, do których monasterów wstąpili Piotr i Febronja. Nie jest to jednak najważniejsze, bowiem najistotniejszy jest sam fakt przyjęcia stanu mniszego i prowadzenie życia w klasztorze.

Niezwykła opowieść o dziewczynie, córce pszczelarza z położonej niedaleko Muroma wsi Łaskowo, która nie tylko wyleczyła z trądu księcia, ale również oczarowała go swą urodą i cnotliwością, stała się inspiracją zarówno do pisania kolejnych utworów literackich, jak i powstania ikon przedstawiających świętą parę małżeńską.

Z połowy XVI wieku pochodzi para ikon przedstawiających odpowiednio świętego Piotra Muromskiego i świętą Febronję. Ikony te zostały napisane dla monasteru spaskiego w Muromie. Na ikonach tych święci zostali przedstawieni w pełnych postaciach, w odzieży mniszej, w pozycji modlitewnej. Według R. Dmitriewoj i O. Biełobrowej, sądząc po zwróceniu postaci świętych „do środka”, mogła między tymi ikonami znajdować się jeszcze jedna ikona, przedstawiająca Jezusa Chrystusa lub Bogurodnicę. Badaczki te twierdziły, że ikony te nie mogły być umieszczone obok siebie, o czym świadczy różnica w kolorystyce, odmienność poziomów oraz to,

³⁶ О.В. Гладкова, *Тема монастыря в Повести...*, s. 215; А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский, *Выбор имени у русских князей...*, s. 176–177, 520–522, 524–531.

że ręka Febronii jest uniesiona wyżej niż ręka Piotra, chociaż moim zdaniem wynika to ze wspomnianej różnicy poziomów³⁷.

Ikony te należą do najstarszych znanych nam ikon Piotra i Febronii. Wszystkie późniejsze przedstawiające tych świętych, niezależnie od formy i techniki ich wykonania, odwołują się do tych XV-wiecznych wyobrażeń. Taką jest pochodząca z 1597 roku ikona przedstawiająca świętych czerwca. Wśród nich umieszczeni zostali, przedstawieni w pozycji stojącej, Piotr i Febronia. Również freski z soboru Archangielskiego moskiewskiego Kremla, pochodzące pierwotnie z drugiej połowy XVI wieku i przemalowane w wieku XVII przedstawiają oboje świętych w pozycji stojącej, w nakryciach głowy – kukulach – świadczących o przyjęciu święceń wielkiej schimy. Febronia trzyma w ręku zwitek. Pod koniec wieku XVI, w 1594 roku wykonano pokrowiec na trumny z relikwiami świętych. Na pokrowcu tym święci ponownie przedstawieni są w postaci stojącej z kukulami na głowach. W wariancie tym Febronia ma ręce złożone na piersi. Nad świętymi umieszczono ikonę Bogurodzicy typu Znak³⁸.

Do tego typu ikonograficznego należy też miniaturowa ikona umieszczona w desce. Jako całość dzieło to wywodzi się z wieku XIX, chociaż wyobrażenia świętych pochodzą najprawdopodobniej z wieku XVII i pierwotnie umieszczone były w księdze liturgicznej – Miniei. Święci Piotr i Febronia są przedstawieni w pełnych postaciach, w strojach mnisznych, oboje ze zwitkami w rękach. W XVI wieku ten typ ikonograficzny był spotykany w rękopiśmiennym zbiorze żywotów świętych jako miniatura, ilustracja. Miniatura poprzedzała tekst „Powieści o Piotrze i Febronii” w pierwszej redakcji. Typ ikonograficzny w miniaturach przetrwał aż do wieku XIX, bowiem spotykany jest w rękopiśmiennych miniejach z końca XVIII – początku XIX wieku³⁹.

³⁷ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 139–140.

³⁸ Ibidem, s. 140, 142.

³⁹ Ibidem.

W tak zwanym stroganowskim podręczniku malarstwa ikonowego ikony Piotra i Febronii pod datą 25 czerwca również należą do opisywanego typu ikonograficznego i są rekomendowane jako wzorce dla ikonografów⁴⁰.

Inny typ ikonograficzny przedstawia Piotra i Febronię w pozycji modlitewnej. Ikony tego typu były znane już w XVI wieku. Ten typ ikonograficzny rozpowszechnił się w Muromie w wieku XVII. Na ikonach muromskich Piotr i Febronia modlą się przed ikoną Zbawiciela przedstawionego w półpostaci, chociaż znane są też obrazy, na których święci stoją przed ikoną Bogurodzicy⁴¹.

Jedną z najstarszych ikon świętych Piotra i Febronii jest XVII-wieczna ikona z muromskiego soboru Narodzenia Matki Bożej, zaliczana do tzw. ikon hagiograficznych. Została ona napisana w 1618 roku z polecenia wojewody muromskiego Andrzeja Fiodorowicza Palicyna. Na odwrocie ikony znajdował się napis fundacyjny potwierdzający datę ufundowania, miejsce przeznaczenia i nazwisko fundatora. Olga I. Podobiedowa przypuszczała, że ikona mogła być zamówiona w monasterze Świętej Trójcy i świętego Sergiusza w Siergijewom Posadzie podczas jego oblężenia przez wojska polsko-litewskie w latach 1617–1618. Wydaje się to mało prawdopodobne, bowiem ikonografowie z monasteru Świętej Trójcy i świętego Sergiusza rzadko pisali ikony hagiograficzne, tym bardziej niezwiązane z dziejami monasteru. Według Rufiny P. Dmitriewej i Olgi A. Biełoborowej ikona była zamówiona w Moskwie lub Ugliczu⁴².

„Powieść o Piotrze i Febronii” składa się z czterech samodzielnych nowel. Nie są one połączone ze sobą w sposób formalny. Treść „Powieści” przeniknięta jest ideą wielkiej miłości, zdolnej przezwyciężyć wszelkie trudności, jakie stają na jej drodze. Tego typu strukturze podporządkowana jest też treść omawianej ikony⁴³.

⁴⁰ Ibidem, s. 142.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem; О.И. Подобедова, „Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник..., s. 292, 296–297.

⁴³ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоборова, *Петр и Феврония муromские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 150–151.



Święci Piotr i Febronia Muromscy, ikona ze scenami z życia, 1618 rok, Muromskie Muzeum Historii i Sztuki

Ikona miała rozmiar 140 na 80 cm. Piotr i Febronia wyobrażeni zostali w strojach mniszyc z rękoma uniesionymi do góry, co jest nawiązaniem do wcześniejszych, XVI-wiecznych ikon z ich wizerunkami. Powyżej przedstawiony Zbawiciel na obłoku, zwrócony w stronę świętych. Wokół centralnego wizerunku umieszczono 32 klejmy, na których zobrazowano

sceny z życia Piotra i Febronii, poczynając od sceny, gdy książę Paweł oznajmia bratu o latającym smoku, który go dręczy, a skończywszy na złożeniu ciał Piotra i Febronii w jednej trumnie. Klejmy są kompozycjami oryginalnymi i nie są związane z tradycyjnym sposobem ilustrowania „Powieści” w rękopisach i na ikonach. Kompozycja klejm obrazuje następujące po sobie sceny z życia Piotra i Febronii, co pozwala, jak zauważyła O.I. Podobiedowa, z jednej strony traktować je jak tekst, z drugiej zaś jak odzwierciedlenie stosunku ikonografa do tekstu „Powieści”. Wyrażone to jest w doborze scen z tekstu przedstawionych na ikonie. Na przykład „latającemu smokowi” i walce z nim poświęcono jedynie cztery klejmy i to tylko po to, aby wyjaśnić chorobę Piotra i następujące po niej wydarzenia. Jest to ilustracja pierwszej części (noweli) „Powieści”. W podobny sposób ikonograf potraktował „przemianę” Piotra, który zaraz po wyzdrowieniu posyła Febronii cenne prezenty zamiast zaproponować małżeństwo. Ikonograf nie chce dłużej zatrzymywać się na tym wydarzeniu, bowiem rzuca ono cień na wizerunek Piotra. Z drugiej strony chętnie przedstawia sceny spotkania Piotra z Febronią, dwukrotne ocalenie Piotra, ślub czy przyjęcie weselne⁴⁴.

Febronii ikonograf poświęcił siedem pól-klejm, obejmujących cykl zdarzeń od spotkania z księciem Piotrem do ślubu. Ponadto dwa klejmy tego cyklu dotyczącego drugiej noweli „Powieści” mówią o ocaleniu Piotra. Pierwszy z nich to przybycie sługi Piotra do Febronii, która daje mu naczynie z leczniczą miksturą. Drugie klejmo mówi o ocaleniu Piotra, jego powtórny zachorowaniu i powrocie do Febronii. Następnie powtarza się scena przyścia sługi Piotra do Febronii, jednakże na tym klejmie sługa przedstawiony jest z rękoma wyciągniętymi w kierunku Febronii, jak gdyby usilnie prosił o lekarstwo dla Piotra. Następnie wyobrażone jest drugie wyzdrowienie Piotra i wreszcie – na koniec – bardzo rzadko spotykana na ikonach scena ślubu Piotra z Febronią. Tutaj też ikonograf odniósł się do niskiego pochodzenia społecznego Febronii. W prawej części klejmu przedstawiony został starzec w skromnym ubraniu – to najprawdopodobniej

⁴⁴ Ibidem, s. 142, 156; O.I. Подобедова, „Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник..., s. 292–293.

ojciec Febronii. Scena przedstawiająca ślub jest uważana za jedną z najstarszych zawartych w latopisach informacji o książęcym ślubie⁴⁵.

Uroczyste przybycie księcia Piotra z młodą żoną do Muroma okraszone jest wizerunkami witającego ich duchowieństwa z chorągwiami, krzyżami i ikoną muromskiej Matki Bożej. Cykl dotyczący spotkania, miłości i świętości Piotra i Febronii kończy scena przyjęcia weselnego⁴⁶.

Kolejne klejmy przedstawiają główny epizod „Powieści”, będący treścią jej trzeciej części: oburzenie bojarów wobec Febronii oraz wygnanie księcia i księżnej, ich pływanie po Ocie, wewnętrzne spory bojarów, poselstwo mieszkańców Muroma z prośbą o przebaczenie i powrót pary książęcej do miasta. W cyklu tym dramatycznej scenie wewnętrznej walki bojarów przeciwstawiona jest wypełniona spokojem scena przedstawiająca poselstwo proszące o powrót Piotra i Febronii do Muroma. W centrum tej kompozycji ikonograf umieścił kwitnące drzewa – cud, który dokonał się w wyniku modlitwy Febronii. Rufina Dimtriewa i Olga Bielobrowa stwierdziły, że sens i znaczenie cudu z drzewami jest niezrozumiały. Może jednak ikonografowi chodziło właśnie o pokazanie ogromnej różnicy dzielącej bojarów, zajętych sprawami typowo ziemskimi, i Febronie skupioną na mądrym rządzeniu i na sprawach duchowych⁴⁷.

Pokojowemu panowaniu Piotra i Febronii w Muromie po ich powrocie z wygnania poświęcone są dwa klejmy. Na pierwszym z nich przedstawiono parę książęcą siedzącą na tronach, uważnie słuchającą przychodzących do nich mężczyzn i kobiet stojących po obu stronach tronów. W drugiej scenie Piotr i Febronie pomagają i wręczają jałmużnę – Piotr daje pieniądze stojącym przed nim na kolanach starcom w skromnej odzieży, a Febronie rozdaje coś dzieciom, które gromadzą się wokół niej. Następne 11 pól

⁴⁵ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 156–157; О.И. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 293; О.А. Сухова, *Церковное венчание Петра и Февронии по редакциям жития и иконографии...*, s. 220–223.

⁴⁶ О.И. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 293.

⁴⁷ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 157; О.И. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 294.

opowiada o przykładzie niecodziennej miłości, mocniejszej niż śmierć. Na ikonach widzimy przygotowanie wspólnej trumny, przyjęcie przez Piotra i Febronię postrzyżyn wielkiej schimy i odejście do monasteru; następnie Piotr wysyła, a Febronია przyjmuje posłańca oznajmującego o bliższej śmierci Piotra. Na dwóch klejmach przedstawiona została jednoczesna śmierć Piotra i Febronii. Pięć klejmów poświęcono cudowi zjednoczenia księcia i księżnej w jednej trumnie. W ten sposób ikonograf poprzez dobór scen w znacznym stopniu ignoruje elementy bajkowe, a wysuwa na plan pierwszy epizody służące wywyższeniu Febronii i ukazaniu pozytywnych cech jej charakteru⁴⁸.

Jak zauważyła O.I. Podobiedowa, pełny cykl scen przedstawionych na polach-klejmach ikony charakteryzuje się niezwykle dokładnym przedstawieniem większości wyobrażonych postaci. Ikonograf skupił się na oddaniu cech zewnętrznych przedstawianych postaci, tak by nie było wątpliwości, kto występuje w danej scenie. Dotyczy to szczególnie Piotra, który w scenach walki ze smokiem czy w okresie swatów jest przedstawiony jako młodzieniec bez brody, a w ostatnich scenach cyklu widzimy go jako dorosłego mężczyznę, następnie zaś siwobrodego starca. Również postać Febronii poprzez indywidualne cechy charakterystyczne oddane na ikonie wskazuje, że ikonograf chciał w szczególny sposób przedstawić poszczególne postaci na klejmach. Można powiedzieć, że interesowała go ludzka osobowość, z jej wszystkimi cechami indywidualnymi. Nawet w scenach, w których występuje większa liczba osób, każda figura odznacza się indywidualnością postaci i swoistym wyrazem twarzy⁴⁹.

Takie podejście ikonografa do przedstawienia postaci na ikonach mogło wynikać z faktu, że znajdował się on pod wpływem wczesnej tradycji dotyczącej legendy o Piotrze i Febronii, kształtującej się w okresie rozwoju ich kultu i prowadzącej do kanonizacji. Tradycja ta przetrwała przez kolejne lata. Ikonograf jedynie dotknął w klejmach wątku bajkowego, obecnego

⁴⁸ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 157; О.И. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 294.

⁴⁹ О.И. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 294.

na początku historii Piotra i Febronii, a następnie skupił uwagę na oddaniu wizerunku Febronii poprzez sceny z jej życia. Wizerunek Febronii wynikający z przedstawień ikonograficznych przepełniony jest czystością i lirycznością. Jest to szczególnie widoczne w scenach ukazujących tę mądrą córkę bartnika, siedzącą w prostej chacie, zajmującą się tkactwem, następnie w scenach uzdrowienia, swatów i ślubu z Piotrem. Obraz Febronii nabiera dostojęstwa w scenach buntu bojarów, a następnie podczas wygnania księcia Piotra i Febronii, podróży po Ocie, przyjęcia poselstwa z Muroma proszącego o powrót pary książęcej do miasta i objęcia go we władanie. Z wielką starannością napisane zostały sceny przedstawiające ostatnie dni księcia Piotra i księżnej Febronii. Para książęca, jak mówi „Powieść”, prosiła Boga, by zabrał ich oboje z tego świata w tym samym czasie. Małżonkowie postanowili też, że będą pochowani w jednym grobie. Książę trzykrotnie wysłał do księżnej posłańca oznajmującego o bliskiej śmierci. Przedstawiono to na jednym z klejów po jego lewej stronie. Z prawej strony klejmu zobrazowana została Febronia szyjąca welon z wizerunkami świętych dla cerkwi katedralnej. Przyjmując posłańca, przerywa swoją pracę i schyla głowę ku niemu, słuchając pokornie i uważnie tego, co ma on do powiedzenia. Wreszcie ukazany jest „triumf” Febronii: są to sceny, na których księżna jako święta dokonuje cudów, ale też pokazana jest jako kobieta, zwyciężająca swoją miłością śmierć i pochowana wraz z mężem w jednym grobie i w jednej, podzielonej wewnętrzną przegrodą trumnie. Sceny te mają również podkreślić świętość obojga bohaterów „Powieści”⁵⁰.

Czystość i liryczność wizerunku Febronii oddana została przez ikonografa poprzez artystyczne, graficzne środki wyrazu. Febronia jest przedstawiana w białej odzieży, na jasnym, najczęściej również białym tle, jej złociste włosy wzmacniają blask nimbu. Jasność i biel towarzyszą Febronii na wszystkich 25 klejmach, na których występuje. Jeżeli Febronia jako dziewczica była przedstawiana w białej odzieży, to Febronia jako księżna zawsze nosi na głowie biały welon, a jakaś część jej ubrania ma również biały kolor. Ikonograf osiągnął swój cel. Na ikonie Febronia wciąż otoczona jest

⁵⁰ Ibidem, s. 295. Zob. *Opowieść o Piotrze i Fiewronii z Muromia*, w: *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitiezu...*, s. 132–133.

jasnością i blaskiem, w ten sposób koncentrując na sobie uwagę patrzącego. Oprócz środków typowo malarskich ikonograf zaznacza figurę Febronii również innymi metodami. Na przykład w scenie ślubu Febronia znajduje się w centrum kompozycji, za nią stoi kobieta w białym welonie, trzymająca ogromny zdobiony wieniec – koronę. Korona, którą trzyma nad Piotrem mężczyzna jest mniejsza i skromniejsza, pozbawiona tyłu ozdób. Spokój i dostojeństwo Febronii w scenie buntu bojarów podkreślone zostały poprzez umieszczenie naprzeciwko niej postaci silnie wzburzonego bojara. W scenie apoteozy miłości – zwycięstwa Febronii nad śmiercią – uderza triumfalność, uroczystość i poczucie radości towarzyszące oddaniu czci świętej parze. Trumna Piotra i Febronii niesiona jest na ramionach sług cerkiewnych odzianych na białe. Biel odzieży podkreślona jest za pomocą ciemnych krzyży „naszytych” na nią⁵¹.

Najbardziej dynamiczne, a zarazem dramatyczne, są sceny wspomnianego buntu bojarów i ich wystąpienia przeciwko Febronii. Dramatyzm oddany jest poprzez ukazanie na klejmie wzburzonego starca z podniesionymi rękoma. Jego rozłożony, ciemny płaszcz zakrywa środek klejmu i część białego tła i daje poczucie mroku panującego na obrazie. Z prawej strony, za wzburzonym starcem, ikonograf umieścił grupę równie negatywnie nastawionych do Febronii bojarów. Tej dynamicznej i w pewnym stopniu groźnej scenie przeciwstawiony jest spokój Febronii stojącej – jak zwykle – w białej odzieży na jasnym tle. Obok Febronii stoi Piotr, poważnie zaniepokojony zaistniałą sytuacją⁵².

Równie, jeżeli nie bardziej, dramatyczna jest scena buntu bojarów, w której walczą oni pomiędzy sobą. Ich miecze wychodzą daleko poza klejmo, przez co scena nabiera szczególnego dynamizmu. Na pierwszym planie widoczne są ciała zabitych bojarów. Są oni ubrani naprzemiennie w ubrania jasne i ciemne, przez co powstaje wrażenie, że zabitych bojarów jest bardzo dużo. Scena ta nawiązuje do antybojarskiej wymowy „Powieści”. W tekście utworu widoczne jest to w epitetach, jakimi autor

⁵¹ О.И. Подобедова, „Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник..., s. 295.

⁵² Ibidem, s. 295–296.

określa bojarów: „źli”, „zagniewani”, „pełni zuchwałości i czelności” czy też użytych w odniesieniu do tego, co bojarzy mówili o Febronii: „rozpuścili języki [...] niczym psy szczekające”. Taką postawę bojarów starał się oddać ikonograf. Z wielką mocą próbował również sportretować wzajemną walkę bojarów, w rezultacie której „sami siebie zgubili”. W 1618 roku, gdy powstawała omawiana ikona, pięć lat po zakończeniu „wielkiej smuty”, pamięć o bojarach chcących zawładnąć carskim tronem była wciąż żywa. Zarówno „Powieść”, jak i ikona były odpowiedzią na „zapotrzebowanie” władz i szlachty, mówiących o złych bojarach, którzy prześladowali mądrą księżną wywodzącą się z ludu⁵³.

Inny charakter ma ikona ze scenami z życia Piotra i Febronii, pochodząca z połowy XVII wieku. Jest ona nietypowa, bowiem zorientowana poziomo i ma rozmiar 80 × 160 cm. Dzieło zawiera 40 klejm: jeden rząd pól jest ułożone nad obrazem centralnym, a po bokach klejmy zostały umieszczone w dwóch rzędach. Ponadto, jak zauważyła O.I. Podobiedowa, na ikonie dominują wątki bajeczne. Centralne pole ikony również wygląda inaczej, bowiem zamiast wizerunku świętych w prostokąt wpisana została siedmiobasztowa twierdza w formie gwiazdy. Na pierwszym planie przedstawiono rzekę opływającą twierdzę. Można przypuszczać, że jest to obraz Muroma i nawiązanie do pierwszej części „Powieści” mówiącej o walce z latającym smokiem. Smoka można dostrzec na ikonie dwukrotnie: najpierw, jak wlatuje do twierdzy przez górne okno lewej baszty, a następnie, jak siedzi – już pod postacią człowieka – z żoną księcia Pawła. W następnej części twierdzy umieszczono scenę, w której żona księcia Pawła opowiada mężowi o wizytach smoka. W licznych oknach widoczni są słudzy książęcy wypatrujący nadlatującego smoka. Całe wyobrażenie jest jakby tłem dla postaci księcia Pawła, siedzącego na tronie w otoczeniu bojarów i to właśnie książę Paweł oznajmia zgromadzonym o napaści „nieprzyjaznego”

⁵³ Ibidem, s. 296. Zob. *Opowieść o Piotrze i Fiewronii z Muromia...*, s. 130. Na temat „wielkiej smuty” zob. Б.Н. Флоря, *Польско-литовская интервенция в России и русское общество*, Москва 2005; A. Andrusiewicz, *Krwawa dekada. Polska interwencja w Rosji 1602–1612. Dyplomacja, samozwańcy, wojna*, Warszawa 2013. Tam też obszerna literatura.

smoka i radzi się, jak prowadzić z nim walkę⁵⁴. Jest to bardzo ważny epizod „Powieści”, mówiący o przyczynie walki ze smokiem i w konsekwencji prowadzący do spotkania Piotra z Febronią.

Tradycyjne wyobrażenie świętych Piotra i Febronii, przedstawianych w całej postaci na poszczególnych klejmach, na omawianej ikonie zostało zastąpione małą ikoną umieszczoną na południowej fasadzie soboru w Muromie, który został umiejscowiony na ikonie na lewo od księcia Pawła i jego zamkowych komnat. Sobór – na tym wyobrażeniu – ma otwartą absydę i widać w niej leżących w grobie Piotra i Febronię, a nad ich grobem wisi muromska ikona Matki Boskiej⁵⁵.

Jak zauważyła O.I. Podobiedowa, ikonopis nie przykładął wagi do nadania cech indywidualnych wszystkim postaciom przedstawianym na ikonach. Postacie ludzkie są nieproporcjonalne, ręce lub głowy są zbyt duże w stosunku do całości wyobrażeń. Cechy twarzy są ledwo zarysowane, nieokreślone, wręcz nie mają cech zewnętrznych, które powinny charakteryzować świętych przedstawianych na ikonach⁵⁶.

Jeżeli ikonopis na wcześniej omawianej ikonie z 1618 roku przedstawił na pierwszych klejmach księcia Piotra jako człowieka młodego, następnie człowieka dojrzałego, a wreszcie siwobrodego starca, to na ikonie datowanej przez O.I. Podobiedową na lata 40. XVII wieku ikonograf przedstawił Piotra jako brodatego człowieka w nieokreślonym wieku. Febronია również jest przedstawiona w sposób „niedookreślony”. Według słów Podobiedowej ikonograf nie był w stanie tego zrobić [przestawić Febronii – dop. P.Ch.], nie postawił sobie takiego zadania⁵⁷.

Na ikonie wyobrażono wiele postaci ludzkich. Są one umieszczone pośród różnych detali architektonicznych, nagromadzonych na małej powierzchni. Często na jednym klejmie przedstawione są dwa różne wydarzenia, co wzmaga poczucie chaosu i ostatecznie nie wiadomo, co jest lub powinno być pierwszym planem czy treścią wyobrażenia, a co jego tłem.

⁵⁴ O.I. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 298.

⁵⁵ Ibidem, s. 298–299.

⁵⁶ Ibidem, s. 299.

⁵⁷ Ibidem.

Jedynie postacie przedstawione w centralnej części ikony są w pewnym stopniu zindywidualizowane. Do postaci tych należą bojarzy, otaczający księcia Pawła, którzy mają wyraźnie nakreślone indywidualne rysy. Kolejną taką grupą są starcy i młodzieńcy stojący na lewo od księcia⁵⁸.

Liczba klejm na tej ikonie sięga czterdziestu. Zwiększona liczba ma sprzyjać ich ilustratywności. Nie zatrzymując się na cechach indywidualnych postaci, ikonograf stara się jak najdokładniej oddać treść „Powieści o Piotrze i Febronii”. Jednocześnie nie kładzie jakiegokolwiek akcentu na jej „ideowym” przekazie. Można wręcz powiedzieć, że w pierwszej kolejności zajmuje go bajka. To ją stara się oddać w pełni, w jego obrazie rozrasta się ona i przyciąga uwagę widza, szczególnie za pomocą jej magicznego, czarodziejskiego elementu (pojawienie się smoka i przyjęcie przez niego ludzkiej postaci). To on jest przedstawiony w centrum ikony na pierwszym klejmie⁵⁹.

Nie zamierzam w tym miejscu szczegółowo omawiać wszystkich klejm tej ikony. Chciałbym jednak zwrócić uwagę, że element bajkowy, czarodziejski jest obecny również na klejmie przedstawiającym pierwszy cud Febronii, w ręce której okruszki chleba zamieniają się w kadzidło. Z jednej strony wyobrażenie to stoi w sprzeczności z chrześcijańskim rozumieniem cudu, który co do istoty pozbawiony jest magii, a z drugiej widzimy w tym przedstawieniu odbicie lokalnego folkloru obecnego w „Powieści o Piotrze i Febronii”. Podobny charakter ma scena uczty, podczas której Febroniusz prosi zbuntowanych bojarów, by dali jej to, co najcenniejsze⁶⁰.

Do wyjaśnienia pozostaje problem datowania omawianej ikony. O.I. Podobiedowa datowała ją na lata 40. XVII wieku (pomiędzy 1640 a 1650 rokiem). Z tą datacją nie zgadzały się R. Dmitriewa i O. Biełobrowa. Uważały one, że argumentacja oparta na architektonicznym typie soboru muromskiego jest błędna, bowiem wyobrażenie soboru muromskiego na ikonie jest umowne. Wyobrażenie takie było spotykane w miniaturach pochodzących z XVI wieku. Z tego względu autorki te datowały omawianą ikonę na przełom wieków XVI i XVII. Dowodzić tego mają

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 300.

materiałne dane omawianej ikony oraz badania porównawcze innych ikon odnoszących się do Muroma. Sceny przedstawione na klejmach ikony autorki porównują ze znanymi XVI-wiecznymi miniaturami i znajdują ich punkty wspólne. Chodzi tu właśnie o wspomniane detale architektoniczne widoczne już na XVI-wiecznych miniaturach. Właśnie w takim duchu, według autorek, przedstawiono muromski Kreml i sobór Narodzenia Matki Bożej. Ikonograf przedstawił je w sposób umowny, opierając się na znanych sobie XVI-wiecznych miniaturach, które odnosiły się do soboru i ścian moskiewskiego Kremla. Nie można mówić zatem, według R. Dmitriewej i O. Biełobrowej, o realności na ikonie w odniesieniu do Muroma. Jedyną XVII-wieczną ikoną przedstawiającą muromskich świętych, na której architektura została zaprezentowana realnie, jest ikona obrazująca lokalny Kreml jako budowlą drewnianą, co odpowiadało rzeczywistości⁶¹.

Ustalenia R. Dmitriewej i O. Biełobrowej dotyczące datacji nie zmieniają jednak wymowy ikony, która jest charakterystyczna dla XVII-wiecznej ikonografii rosyjskiej. Widzimy tu odejście od bizantyjskich wzorców nie tylko w cechach malarskich ikony, lecz także w przeniesieniu punktu ciężkości z postaci świętych Piotra i Febronii na wydarzenia o charakterze legendarnym czy, jak chciała O.I. Podobiedowa, bajkowym. XVII-wieczna ikonografia rosyjska pozostawała pod wpływem kultury zachodniej, która szerszym strumieniem zaczęła płynąć do Moskwy od początku XVII wieku i pomimo reform patriarchy Nikona oraz ruchów religijnych, które miały na celu zachowanie prawosławnej odrębności państwa i narodu, zyskała trwałe miejsce w kulturze Rosji XVII wieku, co skutkowało fascynacją elit moskiewskich kulturą zachodnioeuropejską i doprowadziło do głębokiej dyfuzji kulturowej⁶².

⁶¹ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 159–160. XVII-wieczną ikonę przedstawiającą drewniany Kreml w Muromie opublikowano w: С.И. Масленицын, *Муром*, Москва 1971, il. 68.

⁶² Szerzej na ten temat zob. N. Mojżyn, *Reformy cerkiewne w Rosji w połowie XVII wieku w świetle procesów artystycznych i kulturowych*, „Studia Teologiczne” 2009, 27, s. 339–351; idem, *Wschód czy Zachód, stare czy nowe: dylematy rosyjskiej kultury religijnej w drugiej połowie XVII stulecia*, „Studia Theologica Varsaviensia” 2010, 48, s. 147–162.

Pisząc o przemianach w zakresie malarstwa ikonowego zachodzących już w XVI wieku, Irina Jazykowa zauważyła, że już kanon Soboru Stu Rozdziałów z 1551 roku, mający umocnić tradycyjne rozumienie ikony i kultu ikon, świadczył, że świadomość epoki traci ikonologiczność jako naturalne rozumienie świata, a kanon ikonograficzny przestaje być rozumiany jako szkielet wewnętrzny i przemienia się w schemat ikonograficzny. Ponadto, w XVI wieku coraz bardziej dochodzi do głosu element dekoracyjny. Ikonograf nie może powstrzymać się od urozmaicenia kompozycji, wprowadzenia nowych szczegółów, ozdobienia tła czy szat przedstawianych postaci. Dotyczy to również ikon Piotra i Febronii ze scenami z ich życia. Nadmiar szczegółów pojawiających się na ikonach prowadził do tego, że ikona, według słów Jazykowej, stawała się książką z obrazkami, a nie modlitewną ilustracją, i traciła swoje centrum i duchowy sens. Centrum tym są twarze świętych, które powinny przykuwać uwagę oglądających. Klasyczna ikona traktowała ikonowy obraz jako niebiański portret świętego. Stąd na wielu ikonach bizantyjskich i ruskich przedstawiane były oblicza o nieziemskim pięknie⁶³. Omawiana powyżej ikona Piotra i Febronii z przełomu XVI i XVII wieku jest doskonałym przykładem utraty tego duchowego sensu ze względu na wspomniane powyżej niewyraźnie zarysowane, a nawet nieistniejące oblicza przedstawianych postaci.

Kolejną, XVII-wieczną ikoną, jest ta pochodząca z 1669 roku, o czym świadczył napis na jej odwrocie: „roku 7178, dnia ... października napisane zostały ikony Zmartwychwstania Chrystusowego i muromskich cudotwórców i męczenników Chrystusowych Jerzego, Nikity i Borysa i Gleba cierpiących, na zlecenie Sidora Matwiejewa, syna Łopatina”. W centrum ikony umieszczono wizerunki wszystkich muromskich świętych: z prawej Piotra, Febronii i Julianny (Łazarewskiej), z lewej księcia Konstantyna z dziećmi. Wokół ikonograf rozmieścił 41 klejm, których treść odpowiada „Powieści”. Klejmy te, w większości odpowiadają kompozycji ikony omówionej powyżej. Jak zauważyła O.I. Podobiedowa, niektóre klejmy z ikony z przełomu XVI i XVII wieku zostały praktycznie powtórzone. Dotyczy to

⁶³ I. Jazykowa, *Świat ikony...*, s. 155 i nast.



Święci Piotr i Febronia Muromscy, ikona ze scenami z życia, 1669 rok, Muromskie Muzeum Historii i Sztuki

między innymi scen przedstawiających podróż po Ocie, wygnanych Piotra i Febronii oraz scen pogrzebu⁶⁴.

Klejmy na ikonie z 1669 roku mają niewielki rozmiar, podobnie jak na ikonie wcześniejszej. Są one również przepełnione wyobrażeniami różnych budowli i postaci ludzkich. Ikonograf poświęcił jeszcze mniej uwagi

⁶⁴ О.И. Подобедова, „Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник..., s. 302.

na dopracowanie szczegółów ludzkich głów, twarzy, rąk i wreszcie, całych postaci. Kolorystyka ikony jest spokojniejsza czy wręcz, według wyrażenia O.I. Podobiedowej, bledsza. Dominują zieleń, brąz i czerwień. Biel praktycznie nie występuje, poza detalami architektonicznymi czy pościelą na łożu chorego Piotra. Poza tym ikonograf w ogóle nie używa jasnych kolorów. Granice klejm są ciemnobrązowe, napisy na ikonie ciemne, ledwo widoczne⁶⁵.

Interesujące jest klejmo 41, umieszczone w lewym, górnym rogu ikony. W klejmie tym została praktycznie w całości powtórzona kompozycja ikony z przełomu wieku XVI i XVII. Na klejmie przedstawiono muromski zamek z siedmioma basztami, wewnątrz po lewej stronie umieszczono komnaty książęce, część z nich jest „otwarta” i można zobaczyć w nich księcia Pawła z żoną i służbę książęcą. Brak jedynie wlatującego do komnat smoka. Z prawej strony klejmu ikonograf namalował muromski sobór, w którego ołtarzu spoczywają relikwie muromskich cudotwórców. Nie ma tu jednak bajkowej atmosfery. Kreml jest przedstawiony bardziej realistycznie. Na tej ikonie jest budowlą murowaną, z czerwonej cegły, jego ściany rzeczywiście przypominają masywną miejską twierdzę, bardziej trwałą niż piękną⁶⁶.

O.I. Podobiedowa była przekonana, że ikona ta jest typową ikoną „sponsorowaną”, poprzez którą nieobdarzony szczególnym talentem ikonograf starał się dokładnie wykonać zamówienie fundatora. Bez wątplenia ikonograf znał wcześniejszą ikonę z przełomu XVI i XVII wieku i starał się połączyć zamówienie fundatora, chcącego mieć ikonę muromskich świętych, z wysławieniem Piotra i Febronii⁶⁷.

Z powodów już przytoczonych trudno mówić o tym, że ikona z 1669 roku jest kopią tej z przełomu XVI i XVII wieku. Mimo licznych podobieństw posiada ona pewne cechy odrębne. Ponadto istnieje duża liczba rękopisów „Powieści”, zawierających liczne miniatury ilustrujące jej tekst. Rękopisy te wskazują zarówno na źródła ikony z 1669 roku, jak i wcześniej omówionej ikony z przełomu XVI i XVII wieku. Źródłami tymi

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem, s. 302–303.

były ilustracje z rękopiśmiennych kopii „Powieści” znane bez wątpienia ikonografom piszącym obie ikony. Szesnastowieczne miniatury, ze względu zarówno na treść, jak i charakter kompozycji, korespondują z obiema opisywanymi ikonami. Różnice dotyczą jedynie detali życiowych, elementów dekoracyjnych, szczegółów postaci, a także kolorystyki. Miniatury wypełnione są nieco wyblakłymi, zielonymi i ciemnoczerwonymi kolorami. Według O.I. Podobiedowej o źródłach omawianych ikon możemy wnioskować również na podstawie wiedzy o istnieniu innych ikon Piotra i Febronii, na przykład ikony „na złocie” z muromskiego soboru, zamówionej rzekomo przez Iwana Groźnego⁶⁸.

W odniesieniu do ikony wcześniejszej R. Dmitriewa i O. Bielobrowa pisały, że pośród wielu rękopisów „Powieści” zwracają uwagę te należące do grupy tak zwanej redakcji Chłudowskiego wariantu. Są one najbliższe oryginalnemu tekstowi „Powieści”. Miniatury w tych rękopisach zawierają elementy charakterystyczne dla okresów i środowisk w których powstawały, ale bez wątpienia mają wspólne pochodzenie. Te szesnastowieczne miniatury początkowo charakteryzowały się pewną ogólnością wyobrażeń, np. w oddawaniu detali architektonicznych. Z biegiem czasu w wiekach późniejszych pojawiła się większa liczba elementów dekoracyjnych oraz większa szczegółowość. Jak zauważyły rosyjskie badaczki, w XVIII-wiecznych wariantach rękopiśmiennej powieści pojawiają się ilustracje większe, zajmujące całą stronę. Było to wynikiem wspomnianej szczegółowości tych miniatur. Ponadto na miniaturach z wieku XVIII ujawniły się nieobecne wcześniej szczegóły odzwierciedlające cechy codziennego życia szlachty czy nawet życia dworskiego. Do szczegółów tych należały, na przykład, gronostajowe płaszcze Piotra i Pawła, elegancka plisowana sukienka Febronii czy świecki charakter jej domu. Architektura przedstawiona na ilustracjach jest bardziej dekoracyjna. W scenie rozdawania jałmużny zaprezentowany jest chłop w łapciach, Febronina zaś trzyma naczynie pełne monet. Leczenie Piotra ma miejsce w namiocie, a w którym umieszczono drewnianą rzeźbioną ławkę. Gdy Piotr zachorował powtórnie, wyobrażony jest nie na łożu, ale w pozycji siedzącej przy stoliku z otwartą

⁶⁸ Ibidem, s. 303.

książką. Na kolejnej miniaturze z tego okresu Piotr osobiście oświadcza się Febronii. Pływanie po Ocie przedstawione jest jako rekreacyjna podróż zakochanych⁶⁹.

Inny charakter posiadają ilustracje z rękopisu zagorskiego datowane na początek XIX wieku. Ich autor był zdecydowanie bliższy niższym warstwom społecznym: chłopom lub mieszkańcom osiedli podmiejskich. Chociaż na ilustracjach bohaterowie „Powieści” przedstawieni są w książących strojach, to ich słudzy mają wygląd rzemieślników – w wysokich butach i przepasanych koszulach. Nawet Piotr w scenach leczenia wyobrażony jest w takiej koszuli, a na jednej z miniatur – boso w długich spodniach. Według R. Dmitriewej i O. Biełobrowej ilustracja przybycia posłańca Piotra do domu Febronii nacechowana jest elementami XIX-wiecznej etykiety: zwracając się do Febronii, posłaniec zdjął kapelusz. Wygląd domu Febronii i jego otoczenia również skłania do refleksji, że znajdował się on na przedmieściu, a nie we wsi. Również inne elementy scen przedstawionych na miniaturach potwierdzają, że ilustrator znał specyfikę życia rzemieślników, ponieważ ze znanstwem przedstawiał roboty wykonywane przy pomocy młotka lub siekiery. W scenie ukazującej szyjącą Febronię, widzimy szyjącą ją orarion lub pas, a nie coś prostszego⁷⁰.

Kolejnym ważnym rękopisem „Powieści” jest spis pochodzący z XVII wieku, lecz zawierający 7 późniejszych miniatur z przełomu XVIII i XIX wieku. Wszystkie ilustracje mają u góry napisy. Na miniaturach przedstawiono wyłącznie początkowe sceny powieści, w tym zwycięstwo Piotra nad smokiem i przybycie posłańca do Febronii, który zastał ją pracującą przy krosnach. Febronia ukazana została jako młoda, piękna chłopka, boso siedząca przy oknie, odwracająca się w stronę przybysza. Na podłodze naprzeciwko niej siedzi skulony zając. To w istocie scena rodzajowa rosyjskiego życia w początku XIX wieku, mimo iż schemat ikonograficzny miniatury czerpie z tradycyjnego wzorca. Jedna z ilustracji zawiera podpis: „Brat mój idzie patrzeć przez nogi śmierci”. Jest to

⁶⁹ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 160–162.

⁷⁰ Ibidem, s. 162–163.

nawiązanie do opisanej w „Powieści” zagadki Febronii o bracie pszczelarzu. Jak zauważyły R. Dmitriewa i O. Biełoborowa, jest to jedyny znany przypadek tego typu ilustracji⁷¹.

Najbardziej obszerne ilustracje, a przy tym niezależne od znanych wzorców, znalazły się w XVIII-wiecznym rękopisie zawierającym drugą redakcję „Powieści”. W rękopisie tym każdej miniaturze towarzyszy krótki tekst zamieszczony na odwrocie poprzedzającej karty. Łącznie na 59 kartach umieszczono 46 miniatur, ale w zbiorze pozostało 11 pustych kart, czyli cały cykl był zaplanowany na 57 miniatur. Znajomość tekstu „Powieści” przez autora ilustracji zaowocowało autonomicznym zestawem epizodów i scen zwracających uwagę dopracowaniem i mnogością szczegółów. Na przykład odzież bohaterów „Powieści” składa się z różnobarwnych, wzorzystych tkanin z dominującymi kolorami: zielonym i czerwonym. Tła architektoniczne przedstawianych epizodów stanowią świeckie budowle w stylu barokowym, z mnóstwem detali, w kolorach żółto-czerwonych. Teatralność scen „Powieści” została podkreślona ciężkimi dekoracyjnymi draperiami. Zwycięstwo Piotra nad smokiem dokonuje się poprzez lekkie dotknięcie mieczem, od którego spada do ziejącej ciemnością czeluści. Z powodu mnogości przedstawionych scen powstaje wrażenie ciągu przemyślanych obrazów, który jednak nie został ukończony, brak w nim scen kończących „Powieść” i dotyczących śmierci Piotra i Febronii, a także związanych z nią cudownych wydarzeń⁷².

Przedstawiony opis miniatur pochodzący z różnych rękopisów „Powieści” pokazuje, że punktem wyjściowym ilustracji był wiek XVI. To wówczas ukształtowano zasady przedstawiania scen i bohaterów „Powieści” dotyczące zarówno miniatur, jak i malarstwa ikonowego. Zmiany zachodzące w tym zakresie w późniejszych wiekach odzwierciedlały tendencje epoki oraz warunki środowiskowe dotyczące różnych warstw społecznych.

Warto zauważyć, że stosunkowo późno, bo w wieku XIX, ikony przedstawiające życie Piotra i Febronii były dość popularne w Muromie. Co ciekawe, wszystkie te ikony miały wspólne pochodzenie. Mowa tu o trzech

⁷¹ Ibidem, s. 163–164.

⁷² Ibidem, s. 164.

działach: ikonie z „architektoniczną” częścią środkową, ikonie z wyobrażeniem w centrum sześciu muromskich świętych oraz o ikonie, która jest znana tylko z zachowanych rękopiśmiennych kopii klejm. Oprócz nich znana jest przecież omówiona wcześniej ikona z 1618 roku, mająca inne pochodzenie, ale związana z tradycją ikonograficzną, do której odwoływały się pozostałe ikony ze scenami życia Piotra i Febronii.

Pierwsza z tych ikon jest jeszcze bardzo bliska najstarszej tradycji ilustrowania „Powieści”, sądząc po zachowanych kopiach. Na ikonie odwzorowano namioty ze spiczastym wierzchem, baszty, kamienne mury obronne, schody i inne cechy wskazujące na XVI-wieczne źródła ikony, czyli miniatury z rękopiśmiennych kodeksów. Pola ikony nie tylko zachowują schemat wspomnianych miniatur, ale też oddają dynamikę wzajemnych relacji przedstawianych postaci. Można odnieść wrażenie, że święci toczą wzajemne rozmowy⁷³.

Należy zauważyć też najważniejsze różnice w oddawaniu treści „Powieści” pomiędzy ilustracjami w rękopisach a ikonami. Jednym z istotnych motywów obecnych na miniaturach i ikonach jest leczenie księcia Piotra. Zgodnie z tekstem „Powieści” leczenie Piotra ma miejsce w łaźni. Na ilustracjach rękopisów rzeczywiście kuracja odbywa się właśnie w tym miejscu. Jeden ze sług podtrzymuje księcia, a drugi smaruje go leczniczym mazidłem otrzymanym od Febronii. Na ikonach leczenie Piotra przedstawiono inaczej. Wbrew tekstowi „Powieści” Piotr jest smarowany mazidłem bezpośrednio w komnacie w pozycji leżącej lub półsiedzącej. W tym samym czasie ma miejsce „test mądrości” Febronii. Piotr przesyła dziewczynie pasemko lnu, a ona – w odpowiedzi – odsyła mu kawałek polana. Leczenie Piotra kończy obmyciem go nad misą służącą do chrztu. Wszystko to mieści się na kilku klejmach. Podobne różnice zachodzą w wyobrażeniach powtórnego leczenia księcia. Przedstawienia ikonowe zdecydowanie oddalają się tu od tekstu „Powieści”. Według R. Dmitriewej i O. Biełobrowej jest to świadoma zmiana i celowe odejście od wzorca stworzonego przez miniaturzystów. Może potwierdzać to miniatura, na której posłaniec przynosi Piotrowi lekarstwo od Febronii. Piotr leży na łożu, obok służący rozpała

⁷³ Ibidem, s. 165.

piec, aby ogrzać łaźnię. Kompozycja ta została zachowana na polach ikony, chociaż następnie łaźnia nie jest przedstawiana, a leczenie odbywa się w książęcej komnacie. Na kolejnym polu ikony pieca już nie ma, mimo iż na odpowiadającej tej scenie miniaturze piec jest widoczny. Może to oznaczać, że ilustracja miniaturowa była pierwowzorem dla ikony⁷⁴.

Jak jednak wyjaśnić te stosunkowo znaczące różnice pomiędzy treścią miniatur a treścią ikon? Mogą one być związane ze świadomym, celowym przeredagowywaniem „Powieści”, co pociągnęło za sobą zmiany w treści przedstawień ikonowych.

W rękopiśmiennych kodeksach zawierających tekst „Powieści” widoczna jest tradycja ukazywania scen leczenia Piotra jako czynności odbywającej się na dworach książęcych. Wyobrażenia scen leczenia domowego charakteryzowały się większą monotonią. Chory był zazwyczaj przedstawiany w pozycji leżącej, okryty kocem. Wokół chorego ilustrowano grupę ludzi, w tym dzieci, pogrążonych w smutku lub krzających się, by ulżyć choremu. Na stole umieszczano naczynia. Samo zdarzenie zachodzi w przedstawionym umownie wnętrzu, często widoczne są drzwi z zasłoną. Jeżeli zdarzenie ma miejsce podczas wyprawy wojennej, rzecz dzieje się w namiocie. W rękopiśmiennych wersjach „Powieści” miniaturzyści literalnie oddawali jej treść, ale dopuszczano odejście od kanonicznego wzorca, przedstawiając księcia Piotra w łaźni. Ikonografowie natomiast nadali scenie leczenia księcia sens bardziej symboliczny, aby uniknąć elementów naturalistycznych. Dlatego na ikonach znalazł się wizerunek księcia Piotra leczonego wewnątrz pomieszczenia, obmywanego się nad naczyniem. Po tych czynnościach Piotr ponownie jest przedstawiony jako książę w pełnym znaczeniu tego słowa⁷⁵.

W scenie posiłku, po przyjeździe Piotra i Febronii do Muroma, obie książęce pary są zaprezentowane w dwóch różniących się od siebie wersjach. W wersji rękopiśmiennej na tronie po lewej stronie siedzi książę Paweł, obok niego siedzi jego żona; na tronie po prawej stronie siedzi książę Piotr, a obok niego siedzi Febronia. W wersji ikonograficznej na tronie

⁷⁴ Ibidem, s. 165–167.

⁷⁵ Ibidem, s. 167–168.

siedzi wyłącznie książę Paweł, a jego żona siedzi za stołem po lewej stronie, za stołem siedzą również Piotr i Febronia⁷⁶.

Szczególnie widoczne różnice w sposobie przedstawiania motywów „Powieści” na miniaturach i ikonach dotyczą sceny „cudu z drzewami”. Na miniaturach najpierw odrębnie przedstawiono postój na nocleg i rozpalenie ogniska, a na następnej miniaturze „cud z drzewami” dokonany przez Febronię. Na ikonach oba epizody przedstawiono na jednym klejmie, a oprócz tego na jednym klejmie zobrazowano bunt bojarów w Muromie, o którym w „Powieści” wspomniano jedynie w rozmowach bojarów. O tym, że kompozycja ta jest wtórna w stosunku do miniatury, świadczy jej architektoniczne tło i cała kompozycja podporządkowana centrum ikony⁷⁷.

Zmiany, jakie zaszły w ikonografii, mogą świadczyć o tym, że poczynając od pierwszej z omawianych ikon, w porównaniu z miniaturami, ikonografowie bardziej dbali o podkreślenie idei jednej wielkksiążęcej władzy. Z tego powodu na ikonie tylko jeden z książąt siedzi na tronie, zaś w przedstawieniu ikonowym mamy scenę buntu bojarów jako wyraz zdarzenia będącego zaprzeczeniem wspomnianej idei.

Wszystko to, co było powiedziane wyżej, prowadzi do wniosku, że ikonograficzna wersja ilustrowania „Powieści”, zachowana w poszczególnych klejmach ma swoje źródło w miniaturach towarzyszących rękopiśmiennym kopiom „Powieści”. Zależność ta jest szczególnie widoczna w ikonie z „architektonicznym” centrum. Ikona ta była najprawdopodobniej napisana w Moskwie, biorąc pod uwagę jej bliskość w stosunku do XVI-wiecznej moskiewskiej tradycji ikonograficznej. Nie wiadomo natomiast, w jakich okolicznościach ikona ta znalazła się w Muromie, gdzie w XVIII wieku stała się impulsem do dalszego rozwoju tradycji ikonograficznej związanej z wyobrażeniami Piotra i Febronii⁷⁸.

Trudno również kategorycznie twierdzić, że hagiograficzna ikona Piotra i Febronii z 1618 roku jest całkowicie niezależna od omówionej tradycji ikonograficznej. Należy zauważyć, że również na tej ikonie obecny

⁷⁶ Ibidem, s. 168–170.

⁷⁷ Ibidem, s. 170.

⁷⁸ Ibidem, s. 171.

jest motyw buntu bojarów, a scena leczenia Piotra ma miejsce w pomieszczeniach, a nie w łaźni⁷⁹.

Z lokalną tradycją ikonograficzną bez wątpienia jest natomiast związana ikona ufundowana w 1669 roku. Jest to właśnie ta ikona, na której na klejmie centralnym przedstawiono świętych muromskich – po lewej Konstantyna z synami, po prawej Piotra, Febronię i Julianę. Wokół klejmu centralnego umieszczono w dwóch rzędach pozostałe pola ikony. Źródłem klejmu tej ikony była ikona z „architektonicznym” centrum. Ikonograf sumiennie napisał 40 klejmu tej ikony, oddając treść „Powieści”, jednocześnie nie oddalając się od treści ikony źródłowej. Nie można zatem zgodzić się z twierdzeniem O.I. Podobiedowej, że obie ikony miały „wspólny, znacznie starszy, protooryginał”. Należy raczej mówić o zależności pomiędzy tymi dwiema ikonami, co świadczy o obecności obu tych ikon w Muromie w XVII wieku⁸⁰.

Najprawdopodobniej w muromskim soborze Bogurodzicy znajdowała się jeszcze jedna hagiograficzna ikona Piotra i Febronii, zbliżona treścią do ikony z 1669 roku. Problem polega na tym, że zachowały się jedynie cztery rękopisy, które zasadniczo odpowiadają wersji ikonograficznej, ale w szczegółach się od niej różnią. Można zatem zakładać, że są one kopiami z 40 klejmu tej samej ikony, która przetrwała do czasów współczesnych. Źródła rosyjskie mówią o tym, że ikona ta została skopiowana w 1897 roku ze starszej ikony, która znajdowała się w części ołtarzowej muromskiego soboru Bogurodzicy. Ikonografem kopistą był mieszczanin Nikodem Pawłow Andrin. Znane są także dwie kolejne kopie tej niezachowanej ikony, pochodzące z przełomu XIX i XX wieku⁸¹.

Kolejną kopią klejmu omawianej, niezachowanej ikony Piotra i Febronii może być rękopiśmienny kodeks z przełomu XIX i XX wieku.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ O.I. Подобедова, „*Повесть о Петре и Февронии*” как литературный источник..., s. 302–303; Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муromские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 172–173.

⁸¹ O.I. Подобедова, *Лицевая рукопись XVII столетия «Повести о Петре и Февронии»*, „ТОДРЛ” 1957, t. XIII, s. 398–399; Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муromские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 174.

O kodeksie tym, jego zawartości i pochodzeniu jeszcze na początku lat 80. XX wieku na konferencjach naukowych mówili rosyjscy naukowcy Irina N. Liebieidewa i Anatol A. Turilow⁸². W związku z tym, że kodeks ten został sporządzony na papierze pochodzącym z XVII wieku, wcześniej uważano, że pochodzi on z XVIII wieku. Dokument, oprócz ilustracji „Powieści o Piotrze i Febronii”, zawiera miniatury odnoszące się do tekstu opowieści o świętym Bazylim Riazańskim w drugiej redakcji. Fakt istnienia tekstu opowieści o świętym Bazylim Riazańskim w drugiej redakcji jest znany wyłącznie z żywota świętego Konstantyna Muromskiego i jego synów⁸³.

Rękopisy ze źródeł rosyjskich, opisywane w pracach naukowych tamtejszych badaczy, dostarczają dużo informacji o ikonach Piotra i Febronii. Jednym z takich rękopisów jest kodeks pochodzący prawdopodobnie z wieku XVIII i zawierający 40 miniatur z napisami, których charakterystyka odpowiada charakterystyce napisów na klejmach ikony. Tekst „Powieści” jest w pewnym stopniu cytowany, częściowo opowiadany, ale niezależnie od sposobu użycia jest tylko wyjaśnieniem treści ilustracji. Skłania to do refleksji, że miniatury są kopiami pól ikony Piotra i Febronii. Co ciekawe, nie wiadomo, czy centrum ikony było kopiowane. Być może tak było, ale jeżeli tak, to kopia nie dotrwała do czasów dzisiejszych. Faktem jest, że wśród znanych kopii brak ilustracji odnoszących się do początku „Powieści”. Można to wyjaśnić zależnością miniatur od ikony z „architektonicznym” centrum, w której właśnie centrum było ilustracją do początków „Powieści o Piotrze i Febronii”. Dlatego rękopis zawiera 40 miniatur, które w szczegółach różnią się od ikony „architektonicznej”. Wspomniane szczegóły ilustracyjne, według R. Dmitriewej i O. Biełobrodowej, odnoszą się do wieku XVIII. Z tego powodu można przypuszczać, że ikona, o której mowa, pochodziła właśnie z XVIII wieku. Warto zauważyć, że ilustracje z kodeksu są bliskie przedstawieniom ikonograficznym, ale szczegóły są inne. Przy łożu chorego księcia, obok grupy najbliższych postaci, stoją dwaj

⁸² Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 174.

⁸³ Ibidem.

lekarze: jeden z nich trzyma ogromne pióro lub gałąź. Na ikonie z „architektonicznym” centrum w tym miejscu przedstawiony jest mężczyzna z podniesioną ręką. W scenie książęcego posiłku nie zostali przedstawieni bojarzy lub słudzy, czyli scena została uproszczona. Wygnani z Muroma Piotr i Febronia odpływają na łódkach bez żagli, podczas gdy na ikonie „architektonicznej” żagle są wypełnione wiatrem. Sceny, w których książęca para spełnia dobre uczynki, również są zmienione, na przykład słudzy stoją beczynnie, gdy Piotr i Febronia rozdają jałmużnę⁸⁴.

Wszystko to wskazuje, że przekaz klejm ikony Piotra i Febronii, która nie dotrwała do naszych czasów, był zdecydowanie prostszy. W centrum ikony – najprawdopodobniej – byli przedstawieni Piotr i Febronia w postawie modlitewnej. Jej pierwowzorem była miniatura przedstawiająca Piotra i Febronię stojących przed Chrystusem-Zbawicielem, zamieszczona w jednym z rękopiśmiennych kodeksów zawierających kopię „Powieści”⁸⁵.

Cykl składający się z 10 czterorzędowych ikon, ilustrujących „Powieść o Piotrze i Febronii”, znany obecnie tylko z XIX-wiecznych kopii pracy Nikodema P. Andrina, znajdował się w bocznym ołtarzu cerkwi Bogurodzicy w Muromie. Na tej podstawie trudno sądzić o czasie ich pochodzenia. Cykl ten rozpoczyna się wyobrażeniem siedzącego na tronie książęcym księcia Pawła w otoczeniu bojarów, a kończy sceną pogrzebu Piotra i Febronii w głównym soborze Muroma. Podstawą schematu ikonograficznego tego cyklu było klejmo niejednokrotnie wspomianej tu ikony hagiograficznej z „architektonicznym” centrum, chociaż widoczna jest również inspiracja ikoną z 1618 roku, na przykład w scenie ślubu Piotra i Febronii. Bez wątpienia również inne ikony były źródłem przedstawianych scen, dlatego trudno wskazać jedno źródło tej ikony lub uważać ją za kopię którejkolwiek ze znanych ikon Piotra i Febronii⁸⁶.

Patrząc całościowo na znane przedstawienia ikonograficzne Piotra i Febronii oraz ich źródła i inspiracje, należy zauważyć, że znane kodeksy zawierające tekst „Powieści o Piotrze i Febronii”, pochodzące z XVI wieku,

⁸⁴ Ibidem, s. 175.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem, s. 175–176.

są źródłem miniatur – ilustracji odnoszących się do tekstu dzieła literackiego, a jednocześnie wzorcem ikon powstających od końca wieku XI aż do końca wieku XIX. Miniatury w kodeksach powstawały na podstawie pierwszej redakcji tekstu „Powieści”. Według R. Dmitriewoj i O. Biełobrowej tekst ten nie tylko był najbliższy oryginałowi, ale również był najbardziej rozpowszechniony wśród potencjalnych czytelników. Być może to spowodowało, że najstarsze znane miniatury były „najbliżej” tekstu, ich treść najbardziej korespondowała z tekstem literackim. Miniaturzysta uważnie czytał tekst „Powieści”, aby na ilustracjach jak najdokładniej oddać chronologię i kolejność następujących po sobie opisanych wydarzeń. Dzięki temu ilustratorowi udało się przedstawić szlachetność uczuć i zachowanie ludzkiej godności przez kobietę pochodzącą z chłopstwa, niższej warstwy społecznej, szczególnie w zderzeniu z zachowaniem i postawą bojarów. Podkreślenie różnicy postaw pomiędzy Febronią a bojarami było również intencją autora „Powieści”. Skromność i dostojeństwo Febronii zostało tutaj zobrazowane wręcz doskonale. Generalnie mogłoby się wydawać, że Febronia jest przedstawiana i działa na drugim planie, w cieniu, podczas gdy książę Piotr w otoczeniu sług zajmuje bardziej eksponowane, centralne miejsce. Jak zauważyły Dmitriewa i Biełobrowa, na taki sposób przedstawienia dwóch głównych postaci „Powieści” wpływ miała dworska, wielkoksiażęca etykieta. Należy jednak podkreślić, że to Febronia przyciąga uwagę widza zarówno na miniaturach, jak i ikonach. To ona jest postacią wyrazistszą i bardziej dynamiczną, to dzięki niej akcja „Powieści” nabiera określonego charakteru, zwracając uwagę na takie jej cechy, jak aktywność, mądrość, dobroć czy pobożność. Te cechy charakteru są podkreślone również w scenach, w których Febronia wysuwa się na plan pierwszy: gdy jeden ze sług księcia Piotra widzi Febronię siedzącą przy warsztacie tkackim oraz gdy Febronia kończy wyszywanie welonu pogrzebowego na tamborku⁸⁷.

W przypadku ikon funkcjonują dwa typy przedstawień ikonograficznych Piotra i Febronii. Typ przedstawiający świętą parę modlącą się w pozycji stojącej ukształtował się ostatecznie w Muromie w połowie

⁸⁷ Ibidem, s. 176.

XVI wieku, czyli w okresie ich kanonizacji. Drugi typ ikonograficzny ma swoje źródło w ilustracjach kodeksowych i z tego powodu trudno mówić o „lokalizacji” jego ukształtowania. Ten typ ikonograficzny spotykany jest w różnych miejscach, w różnych formach, na ikonach czy freskach. Przetrwał również w rękopiśmiennych miniaturach⁸⁸.

Ikona z „architektonicznym” centrum oddaje oryginał, wzorzec obecny w rękopisie „Powieści” z XVI wieku. Ikonograf wprowadził jednak pewne zmiany, które odnosząc się do tekstu literackiego, mogą zmieniać jego sens, a przynajmniej inaczej rozłożyć akcenty. Już wyżej wspomniałem o wpływie etykiety dworskiej na treść miniatur. Miała ona także znaczenie dla treści poszczególnych klejm ikony. Już pierwsza oryginalna miniatura w kodeksie rękopiśmiennym oddaje etykietę dworską, przedstawiając intronizację księcia. Ikonograf natomiast przeniósł tę scenę do centrum ikony, nadawszy jej nowe znaczenie, mówiące o ważności władzy książęcej. Ta oraz inne zmiany widoczne w klejmach ikony w porównaniu do miniatur nie są przypadkowe i wszystkie, mniej lub bardziej, nawiązują do etykiety dworskiej. Na przykład, zamiast wspomnianej już, naturalistycznej sceny kąpieli księcia w łaźni i wyjścia z niej na wpół nago na ikonie przedstawiono wręcz rytualne obmycie, po którym książę pozostaje w kompletnym ubraniu. Podobny charakter ma scena wspólnego posiłku dwóch par książęcych. Na ikonie, na tronie siedzi wyłącznie książę Paweł, podczas gdy na miniaturach na tronach zasiadali obaj książęta. Jednak największą zmianą w stosunku do pierwowzoru było dodanie na ikonie sceny przedstawiającej bunt bojarów. Scena ta nie tylko nawiązuje do etykiety dworskiej, ale przede wszystkim ma znaczenie ideologiczne, podkreślające ważność i znaczenie silnej władzy książęcej⁸⁹.

To, co było powiedziane powyżej, jest niezwykle ważne, bowiem ikonografia, sceny przedstawione w klejmach ikon, różniące się od ilustracji w rękopiśmiennych kodeksach z tekstem „Powieści o Piotrze i Febronii” wskazują, że ikony mogą wpływać na rozumienie sensu tej i każdej innej opowieści. „Powieść” w dużej mierze skupiona była na osobie Febronii, jej

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem, s. 176–177.

cechach charakteru, pobożności, związkach jej działania z osobą księcia Piotra i ich wspólnym losem, spoczywającym w rękach Boga. Tymczasem ikony mogły wskazywać, że najważniejszy w „Powieści” jest przekaz o sile i znaczeniu właściwie sprawowanej władzy książęcej. Interesujące, chociaż nie wiadomo, czy odpowiadające prawdzie, wyjaśnienie takiego stanu rzeczy przedstawiają Dmitriewa i Bielobrowa. Według rosyjskich badaczek wpływ na taką interpretację „Powieści” mógł mieć car Iwan Groźny, co było już odnotowane w literaturze naukowej z zakresu historii sztuki. Autor „Powieści”, Jermołaj-Erazm podarował carowi Iwanowi Groźnemu kilka swoich dzieł. Bez wątplenia wśród nich znajdowała się „Powieść o Piotrze i Febronii”. Zapoznawszy się z nią, car mógł wpłynąć na przekaz wynikający z treści ikon⁹⁰.

W XVI wieku powstał pierwszy fresk w soborze Archangielskim moskiewskiego Kremla, przedstawiający Piotra i Febronię. R. Dmitriewa i O. Bielobrowa twierdzą, że stało się to pod wpływem Iwana Groźnego. Car na pewno był jednym z darczyńców soboru w Muromie, o czym świadczy wpis w „Piscowej knidze” – kronice z 1637 roku, mówiący o tym, że do soboru Narodzenia Bogurodzicy została dostarczona ikona Bogurodzicy Hodegetrii w kioście, zdobionym przedstawieniami świętów poświęconych Bogurodzicy oraz wizerunkami świętych muromskich w złocie, staraniem błogosławionej pamięci cara i wielkiego księcia Iwana Wasilewicza. Ikona z „architektonicznym” centrum była najprawdopodobniej napisana w Moskwie z przeznaczeniem do Muroma. Właśnie w Muromie stała się ona bardzo popularna i jej przekaz wpłynął na rozwój lokalnej kultury ikonograficznej i piśmienniczej. Powstały wówczas liczne opowieści o życiu lokalnych świętych, a także ikony przedstawiające sceny z ich życia. Pierwowzorem dla tych ikon była ikona Piotra i Febronii z „architektonicznym” centrum⁹¹.

⁹⁰ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 177. Рог. О.И. Подобедова, *„Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник...*, s. 292.

⁹¹ Р.П. Дмитриева, О.А. Белоброва, *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси...*, s. 177–178.

Jak pisał ksiądz Henryk Paprocki, prawosławna koncepcja małżeństwa bazuje na fragmencie drugiego rozdziału Ewangelii Jana (2, 1–10), opisującym wesele w Kanie, i na Pawłowej interpretacji małżeństwa jako tajemnicy zawartej w Liście do Efezjan (5, 32). Janowy opis wesela w Kanie należy odnieść do opisu Ostatniej Wieczerzy. Jana interesuje sens wydarzenia i dlatego w opisie Ostatniej Wieczerzy nie ma wzmianki o ustanowieniu Eucharystii, gdyż Jan opisuje wewnętrzną istotę Eucharystii i nasz związek z Chrystusem. Podobnie w opisie wesela w Kanie Jan zwraca uwagę na istotę związku małżeńskiego, którą jest jedność z Chrystusem, wyzwalająca radość. Jej symbolem jest cud przemiany wody w wino. Dlatego też według Pawła „tajemnica to wielka, a ja mówię w odniesieniu do Chrystusa i do Kościoła” (Ef 5, 32). Małżeństwo jest więc misterium – tajemnicą miłości dwojga ludzi i miłości Chrystusa do swego Kościoła. Ponieważ małżeństwo odbija miłość Boga do stworzenia, monogamia jest jej warunkiem koniecznym. Człowiek wchodzi w świat z poczuciem oblubieńczego sensu swego ciała, swej męskości i kobiecości. Mężczyzna i kobieta zostali dani sobie, aby osiągnąć koinonię osób. Rozwijają się wzajemnie także poprzez swoje ciało, które nosi w sobie godność płynącą nie tylko z faktu stworzenia, ale i Wcielenia Chrystusa. Miłość oznacza nie tylko wzajemną komunie osób, ale jest też nieśmiertelnością, gdyż stanowi zaprzeczenie śmierci. Bez miłości nie można zrealizować swego człowieczeństwa, a to wymaga pełnej akceptacji drugiej osoby. Bóg nie stworzył człowieka dla własnej chwały. Stworzył go raczej dla własnego cierpienia, ponieważ Bóg jest miłością ukrzyżowaną. Człowiek nie jest środkiem nawet dla Boga, dlatego właśnie możliwa jest miłość i może mieć miejsce jedynie wtedy, gdy są dwie osoby, dwa podmioty. Bóg jest gwarantem ich wolności. Jeżeli człowiek pragnie miłości, Bóg daje mu dar sakramentalny i udziela swej charyzmatycznej miłości. Jedynym powodem odrzucenia miłości w imię wolności, współczucia, miłosierdzia, który może mieć znaczenie, jest inna miłość. Kiedy miłość, która jest poza wszelkim problemem i ponad wszelkim wyborem, zmienia się w inną, wtedy pojawiają się problemy⁹².

⁹² H. Paprocki, *Sakrament małżeństwa w Kościele prawosławnym*, http://www.liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id=112&id_n=81 (dostęp: 20.01.2021). Por. M. Ławreszuk, *Sakrament małżeństwa...*, s. 8–12.

Za ikony najpełniej oddające sens i znaczenie prawosławnego małżeństwa uważane są te przedstawiające poczęcie Bogurodzicy przez świętą Annę. Są to zarówno ikony samodzielne, jak i klejmy-pola ikon Narodzenia Bogurodzicy. Jedną z najbardziej znanych jest ikona nazywana „Spotkanie Joachima i Anny u złotych wrót w Jerozolimie” albo „Poczęcie przez świętą Annę Bogurodzicy” (zgodnie z tradycją bowiem po tym spotkaniu święta Anna poczęła Bogurodzicę). Akt oddany jest w sposób niezwykle delikatny, gdyż Joachim następuje lekko na pantofelek żony, co w rzeczy samej ma oznaczać poczęcie. Architektura będąca tłem ikony również ma swoje znaczenie. Nie tylko oznacza miejsce, ale też jest symbolem wypełnienia odwiecznego planu Bożego w dziele zbawienia świata. Ikona jest ilustracją świata miłości, cierpliwości, wzajemnego zrozumienia, wdzięczności Bogu⁹³. Jedną z najbardziej znanych i najpiękniejszych ikon tego typu jest rosyjska ikona pochodząca z drugiej ćwierci XVI wieku, znajdująca się obecnie w muzeum w Pskowie. Ikona ta pochodził z monasteru „zaczatiewskiego” w Pskowie, o którym wiadomości pochodzą z wieku XVIII, ale datowanie ikony pozwala sądzić, że istniał już w XVI wieku⁹⁴.

W Rosji nie tylko ikony, ale również monastery były poświęcone kultowi skupionemu wokół Poczęcia Bogurodzicy i postaci świętych Joachima i Anny. Chciałbym krótko wspomnieć o dwóch z nich.

W 1360 roku metropolita moskiewski Aleksy na brzegu rzeki Moskwa ufundował monaster żeński „zaczatiewski”. Pierwszymi mniszkami były siostry metropolity Aleksego, święte: ihumenia Julianna i mniszka Eupraksja. Najstarsza cerkiew monasterska była wyświęcona na cześć świętego Aleksego, człowieka Bożego. Reguła monasterska została ustanowiona na wzór reguły Ławry świętego Sergiusza z Radoneża. W 1514 roku, z polecenia wielkiego księcia moskiewskiego Wasyla Iwanowicza, wybudowano w monasterze pierwszą cerkiew murowaną poświęconą Poczęciu

⁹³ Е.А. Корпелайнен, *Семья и семейные ценности в православной иконе*, w: *Икона в русской словесности и культуре. Материалы XIII Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре», состоявшейся в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы*, ред. В.В. Лепахин, Москва 2017, s. 194–195.

⁹⁴ *Церковь Зачатьевского монастыря*, pleskov60.ru/cerkov-zachatiya-sviatoy-anny.html (dostęp 20.01.2021).



Poczęcie Bogurodzicy, XVI wiek, ze zbiorów własnych autora

Bogurodzicy przez świętą Annę. Monaster spłonął całkowicie w 1547 roku podczas wielkiego pożaru w Moskwie. Car Iwan Groźny darował ziemię w uroczysku Czertole, gdzie przeniesiono i odbudowano monaster. Jednakże część mniszek pozostała na starym miejscu, odnawiając wspólnotę poświęconą Poczęciu Bogurodzicy. Wspólnota została oficjalnie ponownie powołana do życia w 1584 roku. Odbudowano główną cerkiew klasztorną pod wezwaniem Poczęcia Bogurodzicy, a także zbudowano kompleks klasztorny. Pieniądze na ten cel przeznaczył car moskiewski

Fiodor I. Zgodnie z bogobojną tradycją za ten czyn car został przez Boga wynagrodzony potomstwem. W monasterze rozwijał się kult Joachima i Anny, chociaż nie wiadomo, czy znajdowała się w nim otoczona kultem ikona „Poczęcia Bogurodzicy”. Funkcje podobne do tej ikony – opieka nad życiem małżeńskim, prośby o potomstwo – spełniała ikona Matki Bożej Miłosiernej, która na pewno znajdowała się w monasterze na początku XIX wieku⁹⁵.

Innym monasterem, którego wezwanie nawiązywało zarówno do poczęcia Bogurodzicy, jak i do postaci Joachima i Anny, był monaster spaso-jakubowo-dmitriewski w Rostowie, również zwany „zaczatiewskim”. Tradycyjnie uważa się, że monaster został założony w XIV wieku. Ołtarz pierwszej drewnianej cerkwi monasterskiej został poświęcony „Poczęciu Bogurodzicy przez świętą Annę”, od czego wzięła się potoczna nazwa klasztoru. W 1686 roku ukończono budowę murowanej cerkwi Świętej Trójcy. W 1725 roku w lewym skrzydle tej cerkwi ulokowano kaplicę boczną poświęconą „Poczęciu świętej Anny”. W 1754 roku, dwa lata po odnalezieniu relikwii świętego Dymitra Rostowskiego, w czasie oczekiwania na jego kanonizację ówczesny biskup rostowski Arseniusz nakazał zmianę poświęcenia ołtarzy monasterskich. Ołtarz Świętej Trójcy został przemianowany na ołtarz „Poczęcia świętej Anny”, a boczny ołtarz stał się ołtarzem poświęconym świętemu Jakubowi, biskupowi rostowskiemu. W ten sposób powrócono do pierwotnej tradycji związanej z wezwaniem ołtarzy. Wcześniej, w 1738 roku, sporządzono opis monasteru. Zgodnie z jego tekstem skrajnie na prawo od carskich wrót ikonostasu głównej cerkwi umieszczona była ikona „Poczęcia świętej Anny”. Od strony północnej do głównej cerkwi przylegał boczny ołtarz poświęcony rodzicom Bogurodzicy, Joachimowi i Annie. Miał on skromny wystrój. Na lewo od carskich wrót miejscowego ikonostasu umieszczona była ikona Joachima i Anny, a na prawo ikona Zbawiciela⁹⁶.

⁹⁵ *История монастыря*, http://zachatevmon.ru/?page_id=969 (dostęp: 11.11.2023); *Пояс Пресвятой Богородицы*, <http://zachatevmon.ru/?cat=4613> (dostęp: 11.11.2023).

⁹⁶ *Описание Ростовского ставропигиального первоклассного Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря и приписного к нему Спасского, что на песках, Санкт-Петербург 1849*, s. 20; А.Е. Виденеева, *К истории посвящений храмов Ростовского*

Wróćmy jednak do ikonografii świętych Joachima i Anny. Joachim i Anna przedstawiani są na samodzielnych ikonach, pojedynczo lub razem, a także na ikonach przedstawiających sceny zawarte w apokryficznej Protoewangelii Jakuba. W pochodzącej z początku lat 30. XVIII wieku „Hermenei” Dionizjusza z Furny o obliczu Joachima powiedziano: „sprawiedliwy Joachim, ojciec Matki Bożej, siwowłosa o zaokrąglonej brodzie”. O Annie natomiast czytamy: „sprawiedliwa Anna, matka Bogurodzicy, staruszka”⁹⁷. Rosyjskie podręczniki malowania ikon z XVIII wieku również zwracają uwagę na podeszły wiek świętych. W podręczniku Siergieja Bolszakowa zapisano: „Joachim średni, broda siwa, szorstka. Odzienie wierzchnie koloru ochry lub dymna, spód cynobrowy lub lazurowy, Anna, wierzch odzienia cynobrowy, spód zielony lub lazurowy. Anna na rękach trzyma Przenajświętszą – dziecko”⁹⁸. Natomiast w podręczniku G. Filimonowa czytamy: „Anna modli się w winnicy, z wyglądu stara”, a także: „z wyglądu stara z twarzą pomarszczoną”⁹⁹. W praktyce jednak widzimy, że przedstawienia ikonograficzne odbiegają od zaleceń podręczników malarstwa ikonowego. Na większości znanych ikon święta Anna jest przedstawiana jako osoba młoda. Joachim na ikonach często jest człowiekiem w średnim wieku z włosami czarnymi, lekko tylko przyprószone siwizną. Chiton Joachima na ikonach ma najczęściej kolor zielony lub niebieski, a himation jest w kolorze ochry. Maforion Anny jest czerwone, sukienka zielona lub niebieska. Jednym z atrybutów Anny mogą być gwiazdy (rzadziej rozetki lub krzyżyki) wyszyte na maforionie. Gwiazdy te rozmieszczone są na czole i ramionach. Podobne rozmieszczenie gwiazd spotykane jest na maforionie Bogurodzicy. Anna przedstawiana jest także z krzyżem w rękach, co odnotowano w podręczniku

Спасо-Яковлевского Димитриево монастыря, „Сообщения Ростовского музея” 1991, 1, s. 75–76; А.Г. Мельник, История интерьера Троицкого (Зачатьевского) собора Ростовского Яковлевского монастыря в XVIII – начале XX веков, „Сообщения Ростовского музея” 2008, 17, s. 60.

⁹⁷ Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, s. 88, 89.

⁹⁸ *Иконописный подлинник*, издание С.Т. Большакова под ред. А.И. Успенского, Москва 1998, s. 28.

⁹⁹ *Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века*, под ред. Г.Д. Филимонова, Москва 1874, s. 209, 398.

ikonograficznym: „gest modlitewny, w prawej ręce krzyż”. Krzyż w rękach świętego z reguły oznacza męczeństwo, w tym jednak przypadku jest symbolem Ukrzyżowania i Zmartwychwstania, podkreśla tym samym udział Anny w dziele zbawienia ludzkości¹⁰⁰. Opisane detale obecne są na freskach cerkwi Spasa na Neredicy (Przemienienia Pańskiego) nieopodal Nowogrodu Wielkiego, pochodzących z końca XII wieku. Na freskach tych wizerunek Anny został umieszczony w kopule cerkwi. Na maforionie widoczne są trzy duże rozetki. Anna w prawej ręce trzyma krzyż, lewa ręka spoczywa na piersi. Z krzyżem w ręku święta Anna była też przedstawiona na mozaice katolikonu monasteru Nea-Moni na wyspie Chios na Morzu Egejskim. Mozaika ta pochodziła z połowy XI wieku. Medalion z wizerunkiem świętej Anny z krzyżem widniał też na okładzie XI-wiecznej Ewangelii z bazyliki świętego Marka w Wenecji¹⁰¹.

Wyobrażenia świętych Joachima i Anny, niebędące elementami cykliów przedstawiających wydarzenia opisane w Protoewangelii Jakuba w malarstwie monumentalnym, umieszczane były w pobliżu obrazów Bogurodzicy lub kompozycji związanych z tematem Wcielenia w części ołtarzowej lub (rzadziej) w kopułach świątyni. Mozaiki tego typu znajdowały się w katolikonie wspomnianego wyżej monasteru Nea-Moni na wyspie Chios – w kopule wewnętrznego narteksu znajdowała się ikona Bogurodzicy Orantki, po obu jej bokach przedstawiono świętych Joachima i Annę. Na mozaikach w narteksie cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Nicei z XI wieku również umieszczono medaliony z wyobrażeniami świętych. W XII-wiecznej cerkwi Panagii Forvotissy w pobliżu Nikitari na Cyprze w końcu absydy przedstawiono Bogurodnicę Orantkę, a w jej pobliżu pełne postacie Joachima i Anny, zwrócone lekko ku centrum absydy. Anna w prawej ręce trzyma krzyż, jej lewa ręka znajduje się na wysokości piersi,

¹⁰⁰ *Иконописный подлинник*, Москва 1998, s. 123; Э.С. Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в., „Древнерусское искусство. Балканы. Русь”* 1995, 17, s. 302.

¹⁰¹ *Спас-Нередицы. Церковь Спаса Преображения на Нередице. Церковь Спаса на Нередице*, <http://sobory.ru/article/index.html?object=01172> (dostęp: 11.11.2023); *Иоаким и Анна*, <https://www.pravenc.ru/text/Иоаким%20и%20Анна.html> (dostęp: 11.11.2023).

dłoń zwrócona jest na zewnątrz. Identyczny gest prawą ręką wykonuje Joachim. W narteksie pochodzącej z pierwszej połowy XIV wieku cerkwi Hodegetrii monasteru Wrondochion w Mistrze, na wyspie Peloponez, nad wejściem do cerkwi Joachim i Anna przedstawieni zostali w pozach modlitewnych przed ikoną Matki Bożej „Życiodajne źródło”. Pełne postaci Joachima i Anny stojących „naprzeciwko” patrzącego umieszczono na freskach cerkwi Świętej Trójcy monasteru Cozia w Rumunii z końca XIV wieku, a także na freskach cerkwi Chrystusa Pantokratora i cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy, serbskich monasterów Deczany i Graczanica z pierwszej połowy XIV wieku. Na dolnym polu ikony Matki Bożej „Kikkotissa na tronie z prorokami i wybranymi świętymi” z monasteru świętej Katarzyny na Synaju figury Joachima i Anny przedstawiono w pełnych postaciach. Ich ręce są wyciągnięte w pozie modlitewnej przed ikoną Matki Bożej z Dzieciątkiem, która została umieszczona w centrum tej wielopolowej ikony. W identycznych pozach na tej samej ikonie przedstawieni zostali prarodzice: Adam i Ewa¹⁰².

Podobne przedstawienia rodziców Matki Boskiej spotkać można również w licznych książkowych miniaturach czy na okładach Ewangeliarzy¹⁰³.

Z drugiej ćwierci XII wieku pochodzi dwustronna ikona Matki Boskiej Znak z soboru w Wielkim Nowogrodzie, na odwrocie której znajduje się wizerunek Joachima i Anny, modlących się do Zbawiciela, przedstawionego na niebie i błogosławiącego świętą parę obiema rękami. Ikona Joachima i Anny modlących się przed ikoną Matki Bożej zachowała się na XIII-wiecznym dyptyku z monasteru świętej Katarzyny na Synaju. Przykładem ruskiej ikonografii tego rodzaju jest XVI-wieczna, unikalna ikona z Szenkurska w rejonie Archangielskim, na której Joachim i Anna stoją przed Jezusem Chrystusem siedzącym na tronie. Na ikonach Sofii Mądrości Bożej Joachim i Anna w pozach modlitewnych stoją przed Sofią. Warianty tej ikony przedstawiają Bogurodnicę stojącą pomiędzy świętą parą a świętą Sofią¹⁰⁴.

¹⁰² *Иоаким и Анна...*

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Э.С. Смирнова, *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»...*, s. 301; *Иоаким и Анна...*

Warto zwrócić uwagę, że praktycznie nieznane są ikony przedstawiające samego Joachima. Dokładnie na odwrót wygląda problem ikon z wizerunkiem świętej Anny. Tego typu ikony były bardzo rozpowszechnione. Jednym z nich jest zachowany fragmentarycznie fresk świętej Anny z katedry w Faras na terenie Nubii (dzisiejszy Sudan). Fresk ten jest datowany na okres od VIII do połowy IX wieku. Święta Anna z Faras to jedyne znane przedstawienie tej świętej w geście z palcem położonym na ustach. Istnieje kilka interpretacji symboliki tego gestu. Może on być nakazem zachowania ciszy i milczenia, nawiązaniem do „ciszy Bożej”, w której – według świętego Ignacego Antiocheńskiego – miały dokonać się trzy tajemnice związane z osobą Matki Boskiej: cudowne poczęcie, dziewictwo i zrodzenie przez nią Zbawiciela. Obecnie fresk ten jest jednym z najcenniejszych eksponatów Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁰⁵.

Wizerunki świętej Anny były znane zarówno na chrześcijańskim Wschodzie, jak i na Zachodzie. W kościele Santa Maria Antiqua w Rzymie, pochodzącym z VII wieku, znajdował się fresk, na którym przedstawiono świętą Annę z dzieckiem (Marią) na rękach, stojącą na prawo od tronu, na którym siedziała Bogurodzica z Dzieciątkiem na ręku. Po lewej stronie tronu wyobrażono świętą Elżbietę ze świętym Janem Chrzcicielem. Przedstawienia tych starotestamentowych kobiet były bardzo zbliżone do siebie. Znany jest wizerunek świętej Anny umieszczony na prawym skrzydle dyptyku „Matka Boża z Dzieciątkiem, z 28 świętymi”, pochodzącego z monasteru Przemienienia Pańskiego w Meteorach i datowanego na drugą połowę XIV wieku (ale nie później niż na rok 1384). Święta Anna została przedstawiona w półpostaci, na górnym polu, nad wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem umieszczonym w centrum tej wielopolowej ikony. Rodzicielka Bogurodzicy jest ubrana w czerwony maforion, na którym umieszczono kwadraty, na czole i na ramionach. Na wzór tego dyptyku stworzono kolejny – w Meteorach lub w Konstantynopolu – na którym święta Anna ubrana jest również w czerwony maforion odsłaniający

¹⁰⁵ K. Michałowski, *Faras. Malowidła ścienne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, inskrypcje opracował S. Jakobielski, Warszawa 1974, s. 78–80; T. Dobrzeński, *Święta Anna z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Symbolika gestu milczenia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1988, 22, s. 95–196.

fragment szyi. Kwadraty zostały zastąpione przez złote gwiazdy w formie krzyżyków¹⁰⁶.

Ikony przedstawiające świętą Annę z dzieciątkiem (Marią) na rękach nie były niczym wyjątkowym. Wyobrażenia takie były opisane, jak już wspomniano, w podręczniku malarstwa ikonowego S. Bolszakowa. W malarstwie monumentalnym jednym z najwcześniejszych przykładów takiej ikony jest fresk z końca XII wieku, znajdujący się w cerkwi świętego Jerzego w Kurbinowie (Macedonia). W rzędzie postaci świętych, obok Konstantyna i Heleny trzymających krzyż, namalowano będących już w podeszłym wieku Joachima i Annę. Młodziutka Bogurodzica obejmuje prawą rękę swojej matki i wygląda na bardzo małą, wzięwszy pod uwagę wielkość „przerysowanej” figury świętej Anny. Fresk tego typu, pochodzący z początku XIV wieku, jest znany również z cerkwi świętych Joachima i Anny w monasterze Studenica w Serbii¹⁰⁷.

Za jedną z najstarszych ikon uważa się mozaikę z końca XIII wieku z monasteru Watoped na świętej Górze Athos. Na mozaice tej – na wzór ikony Matki Bożej Hodegetria – przedstawiono świętą Annę w pełnej postaci z dzieckiem (Marią) na lewej ręce. Po prawej stronie umieszczono pełną figurę świętego Joachima. Inny typ ikonograficzny świętej Anny jest zbliżony do ikon Matki Bożej Eleusa. Ikona taka znana była między innymi z Ławry Troice-Siergijewnoy w Siergijewom Posadzie. Ten sam typ reprezentowała grecka ikona z XV wieku, na której Maria siedząca na ręku świętej Anny trzyma biały kwiatek najprawdopodobniej symbolizujący Jezusa Chrystusa. W sztuce Europy Zachodniej, w związku z rozwojem kultu świętej Anny, temat macierzyństwa został rozwinięty w odrębnej ikonografii, odzwierciedlającej również idee Wcielenia. Na łonie Anny przedstawiana była młoda Maria trzymająca dzieciątko – Jezusa Chrystusa. Od XVII wieku ten typ ikonograficzny, przypominający ruskie ikony nazywane „Ojcostwo”, rozpowszechnił się w malarstwie postbizantyjskim, chociaż ikony tego typu były znane w Grecji już wcześniej. Przykładem może

¹⁰⁶ *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, red. H.C. Evans, New York 2004, s. 51–53.

¹⁰⁷ E. Dimitrova, *The Church of St. George at Kurbinovo*, w: E. Dimitrova, *Seven mediaeval churches in the republic of Macedonia*, Skopje 2014, s. 46–62.

być ikona pochodząca z XV wieku, z cerkwi świętego Mikołaja w mieście Zakintos. Na ikonie tej święta Anna siedzi na tronie, trzymając małą Marię na kolanach i obejmując ją dwoma rękoma. Dzieciątko Jezus na kolanach Bogurodzicy prawą rękę ma uniesioną w geście błogosławieństwa, a w lewej trzyma zwitek¹⁰⁸.

Zachowała się unikalna ikona pogrzebu świętej Anny. Jest to samodzielny obraz przedstawiony na wyszywanym całunie. Architektoniczne tło z wieżą i świątynią z trzema kopułami z prawej strony zostało ograniczone wysokim wzniesieniem. Na pierwszym planie, na ziemi stoi trumna z ciałem świętej Anny. Święta jest przedstawiona z nimbem, ubrana w czerwony maforion i niebieską suknię. Ręce, spoczywające na piersi, złożone ma w formie krzyża. Z lewej strony pochylony nad trumną kapłan Zachariasz czyta tekst ze zwoju i okadza trumnę. Z prawej strony młodzieniec trzyma wieko. Za trumną, w centrum, znajdują się dwie kobiety z nimbami. Pierwsza, niewielka postać to młoda Bogurodzica w brązowo-wiśniowym maforionie i lazurowej sukni. Nieco z tyłu druga kobieta, najprawdopodobniej Elżbieta, matka Jana Chrzciciela, w szkarłatnym maforionie i ochrowej sukni. Głowy obu kobiet są lekko pochylone, ukryte pod maforionami dłonie są podniesione do twarzy. Po prawej stronie za trumną przedstawiono figury kobiet i mężczyzn, pośród których wyróżnia się postać starszego, siwego mężczyzny z brodą, bez nimbu, w białym nakryciu głowy, w brązowym himationie i w ochrowym chitonie¹⁰⁹.

Święci Joachim i Anna byli często przedstawiani również na ikonach obrazujących sceny sprzed narodzenia Bogurodzicy, aż do wprowadzenia Jej do świątyni. Jest to cały cykl ikonograficzny obrazujący wydarzenia prowadzące do narodzin Bogurodzicy. Przedstawienia ikonograficzne nawiązujące do wydarzeń opisanych w Protoewangelii Jakuba były znane już w VI wieku, o czym świadczą malowidła na reliefach kolumnienek cyborium w świątyni świętego Marka w Wenecji. Pochodziły one, co prawda, z wieku XII, ale namalowano je według wzorca pochodzącego właśnie z VI wieku. Na malowidłach tych przedstawiono sceny: „Odrzucenie darów.

¹⁰⁸ Н. Кондаков. *Иконография Богоматери*, т. II, s. 247; *Иоаким и Анна...*

¹⁰⁹ *Иоаким и Анна...*

Studiowanie przez Joachima ksiąg 12 plemion Izraela”, „Dobra Nowina Joachimowi”, „Wyrzuty służącej wobec Anny”, „Dobra Nowina Annie”, „Joachim i pastuchowie”, „Spotkanie Joachima i Anny”, „Narodzenie Bogurodzicy”, „Karmienie dzieciątka Bogurodzicy. Słudzy przygotowują ucztę. Pierwsze kroki Marii”, „Kapłani błogosławią Marię. Radosna pieśń Anny”, „Wprowadzenie do świątyni Bogurodzicy”. W malarstwie monumentalnym najwcześniejsze freski cyklu poświęconego Joachimowi i Annie znane są ze świątyni Santa Maria Atriqua w Rzymie (połowa VIII wieku). Zachowały się dwie sceny cyklu: „Odrzucenie darów” i „Narodzenie Bogurodzicy”. Cykl oparty na Protoewangelii Jakuba, pochodzący z wieku IX, znany jest też ze świątyni Joachima i Anny w Kyzyl-Czukur w Kapadocji. Pod koniec X wieku sceny z życia Bogurodzicy upowszechniły się w Bizancjum jako świątynne malowidła ściennie. Powszechne stały się malowidła przedstawiające narodzenie Bogurodzicy i wprowadzenie Bogurodzicy do świątyni. Jedne z najbardziej znanych takich fresków to malowidła ze świątyni świętej Sofii w Ochrydzie z lat 40. XI wieku. Włączenie do fresków historii rodziców Matki Bożej i scen z Jej dzieciństwa z reguły wynikało z poświęcenia świątyni Matce Bożej. Przykładem może być cykl umieszczony w narteksie poświęconego Bogurodzicy kathedikonu greckiego monasteru Dafni z początku XII wieku. Na Rusi jednym z przykładów jest poświęcony Joachimowi i Annie boczny ołtarz cerkwi świętej Sofii – Mądrości Bożej w Kijowie. Świątynia ta pochodzi z pierwszej połowy XI wieku. Jeden z najbardziej szczegółowych cykli poświęconych Joachimowi i Annie znajdował się w południowo-zachodniej nawie głównej cerkwi XII-wiecznego monasteru mirożskiego pod Pskowem. Cykl ten składał się z następujących scen: „Odrzucenie darów”, „Joachim i Anna wypuszczają baranki ofiarne”, „Smutek Joachima i Anny”, „Modlitwa Anny”, „Joachim i Anna wyjaśniają księgę proroka Izajasza”, „Zwiastowanie Annie”, „Zwiastowanie Joachimowi”, „Spotkanie u Złotych Wrót”, „Świąteczny posiłek Joachima i Anny”, „Narodziny Bogurodzicy. Kąpiel Marii. Zawijanie w pieluszki”, „Pieszczoty Marii”, „Pierwsze kroki Marii”, „Wprowadzenie do świątyni”. Przykładem długiego cyklu z okresu późnobizantyjskiego są freski z cerkwi Bogurodzicy-Prewilepty w Ochrydzie (1294–1295) i mozaiki kathedikonu monasteru Chora w Konstantynopolu

z pierwszej ćwierci XIV wieku. Liczba scen w cyklach była zróżnicowana, ich układ mógł wynikać zarówno z chęci szczegółowego zilustrowania tekstu apokryficznego, jak i z potrzeby określenia liturgicznego i teologicznego znaczenia kompozycji w kontekście malarskim. Na przykład na freskach w cerkwi Spas na Neredicy znalazły się sceny podkreślające tematykę ofiarną: „Odrzucenie darów”, „Powrót Joachima i Anny ze świątyni”, „Modlitwa Joachima”. Związek z porządkiem liturgicznym miało też rozmieszczenie fresków w cerkwi Narodzenia Matki Bożej w monasterze snietogorskim w Pskowie i w cerkwi Zaśnięcia Matki Bożej w Nowogrodzie Wielkim¹¹⁰.

W okresie postbizantyjskim utrzymywały się tendencje do łączenia cyklu protoewangelicznego z życiem rodziców Matki Bożej. Tendencje te znajdują swoje odbicie w malowidłach wielu cerkwi ruskich: w cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w moskiewskim Kremlu (1642–1643), w cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w monasterze w Swijażsku (lata 60. XVI wieku), w cerkwi Smoleńskiej Matki Boskiej w monasterze Nowodiewiczym (rok 1589), w cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w monasterze Cyrylo-Biełozierskim (rok 1641) czy w cerkwi Narodzenia Bogurodzicy w monasterze świętego Sawy Storożewskiego w Zwienigorodzie (połowa XVII wieku)¹¹¹.

Sceny cykli ikonograficznych z postaciami Joachima i Anny umieszczane są też na klejmach ikon poświęconych Matce Bożej lub świętom na jej cześć. Na ikonach XIII-wiecznego tryptyku z centralnym wyobrażeniem Matki Bożej Wimatarissy z monasteru świętej Katarzyny na górze Synaj przedstawiono 12 scen, z których na 8 występują postaci Joachima i Anny. Są to sceny opisane w Protoewangelii Jakuba: „Odrzucenie darów”, „Joachim i Anna wracają ze świątyni”, „Joachim na pustyni”, „Modlitwa Anny w sadzie. Dobra nowina Annie”, „Spotkanie u Złotych Wrót”, „Narodzenie Przenajświętszej Bogurodzicy”, „Pieszczoty Marii”, „Wprowadzenie do świątyni Przenajświętszej Bogurodzicy”. Na dwustronnej ikonie z połowy

¹¹⁰ Л.И. Лифшиц, *Очерки истории живописи древнего Пскова: Сер. XIII – нач. XV в.*, Москва 2004, s. 205; Т.Ю. Царевская, *Роспись ц. Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси 2-й пол. XIV в.*, Москва 2007, s. 128; *Иоаким и Анна...*

¹¹¹ *Иоаким и Анна...*

XVI wieku – „Matka Boża Hodegetria z klejmami żywotu. Ukrzyżowanie”, pochodzącej z bułgarskiej wsi (obecnie miasteczka) Byłgarowo, na bocznych polach przedstawiono sceny dzieciństwa Marii. Na siedmiu z ośmiu klejmów o tej tematyce występują Joachim i Anna. Jedynym klejmem, na którym nie zostali oni przedstawieni, jest klejmo „Karmienie Marii. Modlitwa Zachariasza”. Ikony Matki Bożej ze scenami z życia namalowanymi na klejmach były szczególnie rozpowszechnione w ruskiej ikonografii XV–XVI wieku. Przykładem mogą być znane w różnych wariantach ikona „Matka Boża Tichwińska z żywotem” czy ikona Zaśnięcia Matki Bożej z żywotem, pochodzące z XVI wieku¹¹².

Miniatury w rękopiśmiennych Miniejach były podporządkowane kalendarzowi liturgicznemu Kościoła prawosławnego. Jednym z najstarszych przykładów jest Menologion cesarza Bazylego II Bułgarobójcy, pochodzący z X wieku. Na miniaturach tego zbioru przedstawiono sceny z udziałem świętych Joachima i Anny: „Spotkanie u Złoty Wrót”, „Narodzenie Przenajświętszej Bogurodzicy” i „Wprowadzenie do świątyni Przenajświętszej Bogurodzicy”. Identyczne sceny zawierają również późniejsze Minieje z XI wieku. Najbardziej szczegółowe są ilustracje do rękopiśmiennego zbioru sześciu homilii o Matce Bożej Jakuba z Kokkinobafos, bizantyjskiego mnicha z XII wieku. Homilia „O poczęciu Matki Bożej” została zilustrowana scenami mającymi swoje źródło w Protoewangelii Jakuba: „Odrzucenie darów”, „Joachim na pustyni”, „Dobra nowina Joachimowi”, „Płacz Anny”, „Dobra nowina Annie”, „Powrót Joachima”. W tekście słowa „O narodzeniu Matki Bożej” zamieszczono miniatury: „Narodzenie Przenajświętszej Bogurodzicy”, „Wylanie łaski na królową”, „Modlitewna pieśń króla Dawida do Anny”, „Dziecko – Maria umieszczona w swoim pokoju”, „Uczta na cześć Marii i błogosławieństwo kapłanów”, „Maria wraca do swego pokoju po błogosławieństwie kapłanów”, „Radosna pieśń Anny”, „Spór Joachima i Anny o Marię”. Słowo „O wprowadzeniu Przenajświętszej Bogurodzicy do świątyni” zawiera ilustracje: „Przygotowanie do wprowadzenia do świątyni Przenajświętszej Bogurodzicy”, „Pochód odprowadzających Marię do świątyni”, „Pytania

¹¹² Ibidem.

Zachariasza i odpowiedzi Anny”, „Zachariasz przyjmuje Marię”, „Zachariasz przyprowadza Marię na trzeci stopień świętego miejsca”, „Joachim i Anna odwiedzają Marię”¹¹³.

Zabytkiem średniowiecznej sztuki sakralnej jest tak zwany „Suzdalski wozduch”, czyli pokrowiec, welon liturgiczny używany do osłonięcia kielicha i pateny. Zostały na nim wyszyte sceny związane z Narodzeniem Przenajświętszej Bogurodzicy. Pośród 18 scen na niemal wszystkich występują Joachim i Anna. Wyjątkiem jest ostatnia scena Zwiastowania Przenajświętszej Bogurodzicy, gdzie ich nie ma. Na welonie został umieszczony napis mówiący o tym, że był on wyszyty przez Agrafileńską Konstantynównę dla suzdalskiego soboru Narodzenia Matki Bożej, za panowania wielkiego księcia Wasyla Dymitrowicza (1389–1425), za czasów metropolity Focjusza i biskupa suzdalsko-taruskiego Mitrofana. Według przypuszczeń Wiaczesława N. Szczepkina można ten welon datować pomiędzy rokiem 1410 a 1425, czyli na okres przypadający na czas przybycia metropolity Focjusza do Moskwy i kończący się śmiercią księcia Wasyla¹¹⁴.

Pojedyncze sceny przedstawiające Joachima i Annę, mające swoje źródło w Protoewangelii Jakuba, spotykane są w malowidłach ściennych różnych świątyń w Bizancjum i na Rusi, poczynając od wieku XI – na przykład w soborze świętej Sofii w Kijowie – a kończąc na wieku XVII. Ikona zaśnięcia świętej Anny jest też opisana w podręczniku malarstwa Siergieja Bolszakowa, który skupia się na gestach Anny i kolorze jej odzienia. Najczęściej na ikonach tego typu Anna leży na łożu, a wokół niej zebrana jest grupa kobiet. Pochodzący z pierwszej ćwierci XIV wieku fresk tego rodzaju znany jest z serbskiego monasteru Gracanica, położonego 5 km od Prisztiny (obecnie Kosowo)¹¹⁵.

¹¹³ *The Homilies of James of Kokkinobaphos*, https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1467&lang=en (dostęp 11.11.2023); *Иоаким и Анна...*

¹¹⁴ В.Н. Щепкин, *Памятник золотого шитья начала XV века*, „Древности. Труды Императорского Московского археологического общества” 1894, 1, s. 35–68; *Иоаким и Анна...*; *Евхаристия с житиями Иоакима, Анны и Богородицы («Суздальский воздух») Пелена запрестольная*, https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=5158 (dostęp: 11.11.2023).

¹¹⁵ *Иконописный подлинник*, 1998, s. 123; *Иоаким и Анна...*

Znamy też przykłady innych małżeństw świętych będących dzisiaj opiekunami niebiańskimi tych, którzy chcą ułożyć swoje życie rodzinne zgodnie z nauką Kościoła prawosławnego. Są to: święci Cyryl i Maria, rodzice świętego Sergiusza z Radoneża, święty książę Dymitr Doński i święta Eufrozyna Moskiewska, święty książę Dowmont Pskowski i jego żona Maria oraz święci Jonasz i Wassa Pskowsko-Peczerscy. W Rosji do tej grupy zaliczana jest od pewnego czasu również rodzina carska: car Mikołaj, jego żona Aleksandra, carewicz Aleksy oraz wielkie kniahinie Olga, Tatiana, Maria i Anastazja.

Rozdział 4. Niewiasty Niosące Wonności

Ikonografia Niewiast Niosących Wonności (Myrrę) jest elementem ikonograficznego przedstawiania Paschy Chrystusowej. Jest to związane z kilkoma aspektami. Po pierwsze, niezrozumiały, nieosiągalny jest sam fakt Zmartwychwstania Chrystusa, w związku z czym uważa się, że nie można go przedstawić na ikonie. Po drugie, zgodnie z prawosławnym nauczaniem w święcie Zmartwychwstania Chrystusa łączą się dwa najważniejsze wydarzenia Starego i Nowego Testamentu. Ucieczka z Egiptu staje się praobrazem wybawienia ludzkości od niewoli śmierci, a Ziemia Obiecana praobrazem raj¹.

W tradycji prawosławnej kanoniczną ikoną Paschy jest ikona „Anastasis”, nazywana również ikoną „Zmartwychwstania Chrystusa” lub też ikoną „Zejścia do Otchłani”. Przedstawiony jest na niej zmartwychwstały Jezus Chrystus oświecający wszystko swoją jasnością, a po jego obu stronach Adam i Ewa podnoszeni z okowów śmierci. Chrystus przekracza wyłamane bramy piekieł, pod którymi może być przedstawiony pokonany diabeł, a wokół niego w ciemności otchłani porozrzucane są klucze, kłódki, zamki i inne narzędzia. Według Dionizjusza z Furny na ikonie może być przedstawiony święty Jan Chrzciciel wskazujący na Chrystusa, król Dawid, inni sprawiedliwi królowie, a także wielu proroków i znaczna liczba aniołów. Obraz ten powstał w Bizancjum już na początku VI wieku, na Rusi znany jest od końca wieku X. W soborze Sofijskim w Kijowie znajduje się jedna z najstarszych ikon „Anastasis”, pochodząca z XI wieku. Ikona

¹ G. Krug, *Myśli o ikonie...*, s. 84; С.В. Иванова, *Иконография Пасхи*, „Временник Зубовского института” 2009, 3, s. 7; M. Siodłowska, P. Królikowski, *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologiczno-fundamentalnej*, „Resovia Sacra” 2014, 21, s. 361–385.

„Zejścia do Piekieł” jest ikoną święta Zmartwychwstania Chrystusa również w Serbii, Bułgarii, Macedonii, Gruzji, Armenii, a także we wspólnotach koptyjskich w Egipcie i całej Afryce².

Pomimo wielości szkół ikonograficznych, które podejmują prawdę o zstąpieniu Chrystusa do otchłani, zauważamy, że każda z nich stara się ukazać prawdę o zwycięstwie Chrystusa nad śmiercią i szatanem. Wspólnym elementem ikon uobecniających zstąpienie Chrystusa do otchłani jest motyw pieczęci, które przypominają skrzyżowane i wyważone z zawiasów wrota. Wizualnie zamykają one piekło, w którym spoczywa obezwładniony książę ciemności³.

Nie mniej ważną ikoną Zmartwychwstania Chrystusa jest ikona Niewiast Niosących Wonności, nazywana też niekiedy ikoną Niewiast przy Grobie. Wyobrażenie to jest oparte na zróżnicowanych opowiadaniach ewangelicznych. Jeżeli opieramy się na tekście Mateusza i Marka, to na ikonie widzimy jednego anioła, jeżeli na tekście Łukasza i Jana, to na ikonie przedstawieni są dwaj aniołowie. Teksty ewangeliczne różnie opisują też liczbę kobiet przy grobie Jezusa. Mateusz mówi o dwóch, Marek o trzech, a Łukasz nie podaje konkretnej liczby. Należy podkreślić, że prawo żydowskie mówi, że świadectwo jednej kobiety jest niewystarczające i wymaga relacji minimum dwóch świadków. Dlatego – jak pisze Michel Quenot – większość ikon przestrzega tej zasady, ale nierzadko można zobaczyć sześć lub więcej kobiet⁴.

Według Swietłany Iwanowej nie ma pewnych świadectw, że ta ikona była obrazem Zmartwychwstania już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, chociaż M. Quenot traktuje ją jako najstarsze przedstawienie Paschy. Jeden z najstarszych fresków obrazujących tę scenę pochodzi z Dura Europos w Syrii i jest datowany na lata 30. III wieku. Na fresku trzy kobiety idą w kierunku zamkniętego grobu, który jest przedstawiony w sposób umowny. Treść fresku skupia się bardziej na pochodzie kobiet

² Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, s. 134; С.В. Иванова, *Иконография Пасхи...*, s. 7; M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, Białystok 2001, s. 75–76, 84, 86.

³ M. Bielawski, *Blask ikon...*, s. 96; Z. Nagel, *Otchłań w ikonie. Analiza typu ikonograficznego Zstąpienie do piekieł*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 2019, 4, s. 189.

⁴ M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, s. 95.



Niewiasty Niosące Wonności, pierwsza połowa III wieku, fresk z Dura Europos

niż na dokonanym zwycięstwie nad śmiercią. To wyobrażenie było częścią cyklu fresków w baptysterium i sąsiadowało z freskiem przedstawiającym rozmowę Chrystusa z Samarytanką. Naprzeciwko umieszczono freski ilustrujące sceny chodzenia po wodzie i uzdrowienia paralityka. Rozmieszczenie fresków może świadczyć o tym, że zamysłem ich autora było przypomnienie przede wszystkim o znaczeniu wody i mirra w sakramencie chrztu, a nie nawiązanie bezpośrednio do faktu zmartwychwstania Chrystusa⁵.

Temat ikonograficzny Niewiast Niosących Wonności w późniejszym okresie został rozwinięty i otrzymał nowy sens skupiony wokół otrzymania dobrej nowiny o Zmartwychwstaniu Chrystusa. Spowodowało to włączenie tego tematu do cyklu ikonograficznego mówiącego właśnie o Zmartwychwstaniu. Jednym z najstarszych przykładów takiego traktowania tematu jest tzw. aworium z Bambergu – pochodząca z początku

⁵ С.В. Иванова, *Иконография Пасхи...*, s. 10; M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, s. 95.

V wieku plakietka z kości słoniowej przedstawiająca u dołu trzy Niewiasty Niosące Wonności, a w górze młodego Jezusa Chrystusa bez brody, ze zwitkiem w ręku, idącego po zboczach góry ku niebu. Z fragmentu obłoku widoczna jest ręka Boga Ojca, „pomagająca” Chrystusowi wejść do celu swej wędrówki. Wyobrażone na plakietce niewiasty stoją przed grobem, przy którym siedzi anioł, a po bokach dwóch, najwyraźniej śpiących, strażników. O tym, że scena ta przedstawia chwilę, w której anioł przekazuje kobietom wieść o zmartwychwstałym Chrystusie, świadczy gest anioła – jego ręka jest wyciągnięta w stronę kobiet, a dwa palce dłoni są wyprostowane⁶.

Nieco inaczej przedstawiono tę scenę na plakietce datowanej na lata 420–430 i przechowywanej w British Museum. W jej centrum widać otwarte drzwi pustego grobu. Po bokach śpią strażnicy, a obok nich stoją Niewiasty Niosące Wonności. Zwraca uwagę brak anioła informującego o Zmartwychwstaniu. Ta sama scena została przedstawiona na ampułach z Monzy (VI wiek). Na jednym z naczyń widać grób, po bokach którego znajdują się anioł i dwie kobiety. Na innej ampule podobna kompozycja została opatrzona napisem: „Anestis Kristos”⁷.

Na reliefie pochodzącego z IV wieku srebrnego sarkofagu z San Nazaro Maggiore w Mediolanie przedstawione zostały trzy Niewiasty Niosące Wonności, stojące przy mającym formę budynku grobie Jezusa Chrystusa, nad którym widać anioła schodzącego z nieba. Na aworium pochodzącym z początku V wieku, przechowywanym w Bawarskim Muzeum Narodowym w Monachium, grób został przedstawiony w postaci dwukondygnacyjnego budynku, u wejścia którego śpią strażnicy, z lewej strony na kamieniu siedzi anioł, a z prawej do grobu zbliżają się Niewiasty. Nad tą sceną przedstawiono Wniebowstąpienie Pańskie: młody Chrystus unosi się do nieba, chwytając za rękę Boga Ojca⁸.

⁶ С.В. Иванова, *Иконография Пасхи...*, s. 10; *Иконография Вознесения Господня в искусстве Византии и Древней Руси*, <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/080604125852.htm> (dostęp: 30.03.2021). Zob. Н.В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии*, Москва 2001, s. 485.

⁷ С.В. Иванова, *Иконография Пасхи...*, s. 11.

⁸ *Иконография посвященная женам-мироносицам*, www.sedmitza.ru/text/685435.html (dostęp: 30.03.2021).

Na Zachodzie w XII wieku obraz Niewiast Niosących Wonności stał się podstawowym przedstawieniem Zmartwychwstania Chrystusa, o czym świadczą dekoracje świątynne bazyliki świętego Marka w Wenecji. Obraz umieszczony jest w umownym centrum, w transepcie, pośrodku arki, pomiędzy zachodnią a centralną kopułą. Poniżej po obu stronach rozmieszczono „Ukrzyżowanie” i „Zejsście Chrystusa do Otchłani”⁹.

Dla chrześcijan pierwszych wieków, a do dzisiaj także dla prawosławnych, pusty grób bardziej symbolizuje Zmartwychwstanie niż krzyż, narzędzie zbawienia. Współcześnie, kiedy prawosławni udają się do bazyliki Grobu Pańskiego w Jerozolimie, obejmującej miejsce Ukrzyżowania i Zmartwychwstania, to najpierw oddają cześć grobowi, zwanemu w tekstach liturgicznych „źródłem życia”¹⁰.

Pisałem powyżej o różnej liczbie kobiet obecnych przy pustym grobie podawanej przez ewangelistów. Kim były te kobiety, jak się nazywały, kiedy przyszły do grobu? Jak zauważa M. Quenot, były to kobiety, które towarzyszyły Matce Bożej w czasie Męki Chrystusa: Maria Magdalena, Maria, Matka Jakuba, i Salome. Matka Jezusa, nigdy niewymieniana w Ewangeliach, niekiedy również pojawia się na ikonach Niewiast Niosących Wonności i jest oznaczana literami greckimi: MP OY. W homilii z XIV wieku święty Grzegorz Palamas twierdzi, że Theotokos była pierwszą osobą poinformowaną o Zmartwychwstaniu i jest jego świadkiem. O tym mówi też ósma pieśń kanonu jutrzni paschalnej: „Anioł zawołał do Łaski Pełnej: Czysta Dziewico, raduj się, i znowu wołam: raduj się, Twój Syn powstał z grobu po trzech dniach i martwych podźwignął, ludzie weselcie się”. Kobiety przyszły do grobu z wonnościami po zakończeniu szabatu. Wonności pozwalały im zbliżyć się do grobu, który chciały uszanować, gdyż zwykle rozkład ciała następował bardzo szybko, powodując nieznosny odór¹¹.

Michel Quenot, mówiąc o niewiastach przybywających do grobu, wymienia trzy osoby. Jednak ewangelieści różnią się w swoich opisach nie tylko co do liczby kobiet, ale również w kwestii imion, jakie one nosiły.

⁹ C.B. Иванова, *Иконография Пасхи...*, s. 11.

¹⁰ M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, s. 95.

¹¹ Ibidem, s. 95–96.

Ewangelista Mateusz pisze o Marii Magdalenie i „innej” Marii. Marek podaje imiona: Maria Magdalena, Maria Jakubowa i Salome, Łukasz wspomina o Marii Magdalenie, Joannie i Marii Jakubowej, natomiast Jan wymienia jedynie Marię Magdalenę. Prawosławna tradycja widzi ostatecznie siedem niewiast, które zjawiły się z wonnościami przy Grobie Pańskim: Marię Magdalenę, Salome (uważaną za córkę świętego Józefa), Joannę (żonę Chuzy, nadzorcy i budowniczego domu Heroda), Martę i Marię (siostry Łazarza), Marię Kleofasową (matka apostoła Jakuba i prawdopodobnie apostołów Judy i Szymona) i Zuzannę. Przy grobie mogły być także inne kobiety, co sugeruje wyrażenie ewangelisty Mateusza: „i inne z nimi”. Być może ewangelisci nie chcieli przytaczać imion wszystkich kobiet lub ich nie znali. Inną możliwością jest różny czas przybycia kobiet do grobu¹².

Już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa istniało przekonanie, że kobiety przychodziły do grobu Jezusa w różnym czasie i każdy ewangelista mówi o czterech różnych wydarzeniach. Przekonanie takie wyraził w V wieku prezbiter jerozolimski Hezychiusz, który twierdził, że kobiety przybywały do grobu cztery razy. Według Hezychiusza pierwsze do grobu Jezusa przyszły Maria Magdalena i inna Maria, która w jego przekonaniu była Matką Jezusa. Było to zdarzenie opisane szczegółowo przez ewangelistę Mateusza – kobietom objawił się anioł, zwiastując im wieść o Zmartwychwstaniu, następnie kobiety wracają i w drodze powrotnej objawił się im zmartwychwstały Jezus. Drugim przyjściem do grobu miało być wydarzenie opisane przez ewangelistę Jana, czyli przyjście Marii Magdaleny, która następnie powróciła do Szymona-Piotra oraz innego ucznia (był nim właśnie ewangelista Jan) i razem z nimi ponownie poszła do grobu. Gdy Szymon-Piotr i Jan weszli do wnętrza grobu, Maria Magdalena pozostała na zewnątrz. Wówczas objawili się jej dwaj aniołowie, a następnie zmartwychwstały Jezus. Trzecie wydarzenie to przyjście Marii Magdaleny, Marii Jakubowej, Salome i innych kobiet do grobu, opisane przez ewangelistę Łukasza. Kobietom objawili się dwaj aniołowie i przekazali wieść o zmartwychwstaniu. Mirofory udały się do apostołów

¹² Д.П. Боголепов, *Руководство к толковому чтению Четвероевангелия и книги Деяний Апостольских*, Москва 1910, s. 356.

i poinformowały o tym, co się wydarzyło. To z kolei spowodowało przyjscie do grobu apostoła Piotra. Czwarte odwiedzenie grobu to wędrówka Marii Magdaleny, Marii Jakubowej i Salomei, opisana ze szczegółami przez ewangelistę Marka. W jej trakcie kobiety martwią się o to, kto odsunie im kamień od wejścia grobu. Gdy docierają na miejsce, objawia się im anioł i oznajmia o zmartwychwstaniu. Następnie kobiety w pośpiechu wracają. Podobne przekonanie o wędrówkach mirofor do grobu Jezusa Chrystusa wyraził święty Grzegorz z Nyssy w drugim słowie o Zmartwychwstaniu. Jednakże opisy wydarzeń podane przez ewangelistów są trudne do pogodzenia. Jeżeli mamy do czynienia z czterema różnymi wydarzeniami, to można chociażby zapytać, dlaczego Piotr chodził do grobu dwa razy, nie mówiąc już o tym, że do grobu cztery razy chodziła Maria Magdalena i za każdym razem była zaskoczona wieścią o Zmartwychwstaniu. Wątpliwości wobec koncepcji prezbitera Hezychiusza wysuwał też biskup Michał (Łuzin), zwracając uwagę na różnice w określeniu czasu przybycia do grobu. Jak zauważa biskup Michał, ewangelista Mateusz stwierdzał, że niewiasty przybyły do grobu o świcie, natomiast ewangelista Jan, że było jeszcze zupełnie ciemno¹³. Problem ten nie jest nowy czy nieznany. Głos w sprawie czasu przybycia do grobu mirofor zabierał już błogosławiony Augustyn, który porównywał teksty czterech ewangelii, chcąc wykazać, że ewangelisci są zgodni co do czasu przybycia kobiet do grobu, ale w różny sposób określają poranek. Zauważał też, że zmartwychwstały Jezus w tym czasie objawił się kobietom dwukrotnie. Pierwszy raz Marii Magdalenie, która początkowo go nie poznała, i drugi raz, gdy szły do apostołów, by powiadomić ich o zmartwychwstaniu. Dymitr Bogolepov uważał natomiast, że różnica pomiędzy ewangelistami zamyka się w słowach, a nie w detalach, chcieli oni bowiem przekazać to samo, ale używali do tego różnych zwrotów i wyrażeń¹⁴.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na paschalny kondakion Romana Melodosa, który w tekście pieśni zwraca uwagę na elementy biblijne i nowotestamentowe. W pierwszym ikosie kondakionu mówi o czasie

¹³ М. Лузин, *Толковое Евангелие в 3-х книгах*, Минск 2000, s. 278.

¹⁴ Д.П. Боголепов, *Руководство к толковому чтению...*, s. 356; Św. Augustyn, *O zgodności Ewangelistów*, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. L, red. E. Stanula, Warszawa 1989, s. 209.

i celu przyjścia niewiast do grobu. Jego punkt widzenia bliski jest tekstowi ewangelii Łukasza i Mateusza. Roman Melodos pisze: „Dotarli (o świecie), przed słońcem, Słońca, które kiedyś weszło do trumny, szukając jak dnia”¹⁵. Zatem słońce jeszcze nie weszło, ale był już poranek.

Dymitr Bogolepow przedstawił także rozwiniętą koncepcję wydarzeń z udziałem Niewiast Niosących Wonności, opisanych w Ewangelii. Według tej koncepcji wszystkie Niewiasty wyszły razem z miasta, mając wspólny cel, a ewangelisci wspominają tylko o najbardziej znanych postaciach. Dlatego też Maria Magdalena jako pierwsza zjawiła się przy grobie Chrystusa i zobaczywszy odsunięty kamień, szybko oddaliła się i o tym, co widziała powiadomiła apostołów. Jednak nie jest to koncepcja nowa, bowiem w podobny sposób pisał już błogosławiony Augustyn w traktacie „O zgodności Ewangelistów”. Biskupi Michał (Łuzin) i Awerkiusz (Tauszew) pisali w swoich pracach, że Maria Magdalena wyprzedziła inne kobiety i, nie zbliżając się do grobu, pobięła do apostołów; spotkała po drodze kobiety i wyznała im swoje obawy co do losów ciała Jezusa Chrystusa. Jednakże biskup Michał (Gribanowski) zauważał, że powtórne spotkanie kobiet było mało prawdopodobne ze względu na dużą liczbę małych uliczek i zaułków w samej Jerozolimie¹⁶. Nie znamy jednak miejsca ewentualnego powtórnego spotkania kobiet, a zatem koncepcji o spotkaniu Marii Magdaleny powracającej od grobu z innymi kobietami nie można całkowicie wykluczyć.

Jeszcze inaczej można przedstawić zgodność Ewangelii w sprawie czasu przyjścia do grobu Niewiast Niosących Wonności na podstawie kondakionu

¹⁵ Роман Сладкопевец, прп., *Пасхальный кондак*, www.azbyka.ru/otechnik/Roman_Sladkopevets/pashalnaja-pesn/ (dostęp: 25.10.2021). Hymny Romana Melodosa doczekały się wielu tłumaczeń na język polski. Najnowsze z nich zawiera wykaz tych tłumaczeń: Roman Melodos, *Hymny wybrane*, opracowanie i przekład K.M. Dźwigala, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. LXXV, Warszawa 2020, s. 89; Por. B. Degórski, *Święty Roman Melodos, Kontakion na święto „Spotkania Pana” – „Ofiarowania Jezusa w świątyni jerozolimskiej”* (*Contacium in Hypapante Domini*, CPG 7570; hymn 14), „Vox Patrum” 2018, 38(70), s. 639–657.

¹⁶ Д.П. Боголепов, *Руководство к толковому чтению...*, s. 356; Михаил (Лузин), *Толковое Евангелие...*, s. 597; Аверкий (Таушев), *Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета*, Москва 2010, s. 342; Михаил (Грибановский), *Над Евангелием*, Москва 2001, s. 318; Św. Augustyn, *O zgodności Ewangelistów...*, s. 205–208.

świętego Romana Melodosa. W drugim ikosie kondakionu paschalnego hymnograf parafrazuje rozmowę kobiet. Zadają one sobie nawzajem pytanie: „dlaczego się oszukujecie, przecież to prawda, że Pan leży w grobie [...] nadal jest martwy”. Kobiety postanawiają, że Maria pójdzie pierwsza obejrzeć grób, zaś później postąpią według tego, co ona im opowie. Na zakończenie ikosu kobiety potwierdzają swoją wiarę w Zmartwychwstanie Chrystusa. Ikos trzeci mówi natomiast o wędrownicy Marii Magdaleny do grobu Chrystusa, praktycznie w taki sposób jak jest to opisane w Ewangelii Jana. To, że Maria przyszła do grobu, wysłana tam przez towarzyszące jej niewiasty, jest autorskim „pomysłem” świętego Romana Melodosa¹⁷.

W zamysłu świętego Romana Melodosa drugi ikos kondakionu paschalnego jest łącznikiem pomiędzy narracją trzech Ewangelii synoptycznych a Ewangelią Jana. Natomiast ikos trzeci w całości jest już oparty na tekście Ewangelii Jana, fragment 20 rozdziału od początku do wersetu 18. W ikosie święty Roman w ogóle nie wspomina o spotkaniu Marii Magdaleny z pozostałymi Niewiastami. Można jednak przypuszczać, że Maria spotkała apostołów w drodze do grobu wcześniej niż inne kobiety¹⁸.

Ważnym źródłem są też komentarze egzegetyczne świętego Efrema Syryjczyka, który opracował je na podstawie tekstu Tacjana „Diatessaron”. W komentarzach świętego Efrema nie mówi się jednak w ogóle o przyjsciu Niewiast Niosących Wonności do grobu. Komentarz ten dotyczy jedynie sceny objawienia zmartwychwstałego Chrystusa świętej Marii Magdalenie¹⁹.

Wersja wydarzeń, wynikająca z tekstów świętego Romana Melodosa, może być nazwana realistyczną, ale obecne są w niej dodatki będące wizją artystyczną ich autora, niemające potwierdzenia w źródłach. Opierając się wyłącznie na tekstach ewangelicznych, można stwierdzić, że najbardziej

¹⁷ Роман Сладкопевец, прп., *Пасхальный кондак...*

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ *Толкования на священное Писание Четвероевангелие*, https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tolkovaniya-na-chetveroevangeliye/21 (dostęp: 26.10.2021). Na temat „Diatessaronu” zob.: B.M. Metzger, *The Early Versions of the New Testament*, Oxford 1977, s. 10–25 i nast.; B.M. Metzger, B.D. Ehrman, *The text of the New Testament: its transmission, corruption, and restoration*, New York–Oxford 2005, s. 132 i nast.; A. Mrozek, *Chrześcijaństwo syryjskie w starożytności w kontekście powstania Gemary babilońskiej*, „Estetyka i Krytyka” 2012, 3(27), s. 129–131.

prawdopodobnymi wersjami wydarzeń z udziałem Niewiast Niosących Wonności są wersje opisane przez D.P. Bogolepowa i biskupa Awerkiusza (Tauszewa).

Ostatnią kwestią dotyczącą przychodzenia Niewiast Niosących Wonności do grobu Jezusa, są objawienia aniołów. Ewangelisci piszą o jednym lub dwóch aniołach, którzy objawiają się kobietom przy grobie. O jednym aniele, który schodzi i odsuwa kamień od wejścia do grobu, pisze ewangelista Mateusz. Marek również pisze o jednym aniele, który był wewnątrz grobu, gdy przybyły tam niewiasty. Ewangelisci Łukasz i Jan piszą o dwóch aniołach wewnątrz grobu.

Szczegółowo tekst ewangeliczny dotyczący objawienia aniołów Niewiastom Niosącym Wonności analizował błogosławiony Augustyn. Porównując tekst Mateusza z tekstem Marka, pisał:

W tym miejscu powinniśmy zrozumieć, że albo Mateusz przemilczał o tym aniele, którego zobaczyły po wejściu, natomiast Marek pominął tego, którego na zewnątrz zobaczyły siedzącego na kamieniu. A zatem widziały dwóch i także osobno od obu usłyszały to, co aniołowie mówili o Jezusie. Najpierw posłyszały od tego, którego ujrzały, dochodząc do grobu, siedzącego na kamieniu na zewnątrz, następnie od tego, którego zobaczyły po wejściu do grobu, siedzącego po prawej stronie²⁰.

W dalszej części tekstu błogosławiony Augustyn proponuje inny punkt widzenia:

Mogło też i tak być, że wchodząc do grobu, co należy rozumieć jako swoisty plac ogrodzony, gdzie jest rzeczą wiarygodną, że pewna przestrzeń była wydzielona przed skałą. Dopiero po wycięciu tej skały sporządzono miejsce dla pogrzebania. Tu właśnie zobaczyły go (aniola) w tej przestrzeni siedzącego po prawej stronie. O nim to Mateusz powie, że siedział

²⁰ Św. Augustyn, *O zgodności Ewangelistów...*, s. 207.

na kamieniu, który podczas trzęsienia ziemi odsunął go od wejścia do grobu, czyli od miejsca pochowania ciała, które było przywalone kamieniem²¹.

Natomiast o zgodności tekstu wszystkich Ewangelii synoptycznych w sprawie objawień aniołów Niewiastom błogosławiony Augustyn pisał:

Otóż w jaki sposób każdego z nich widziały siedzącego, jednego według Mateusza na zewnątrz na kamieniu, a drugiego według Marka wewnątrz po prawej stronie, gdy tymczasem według Łukasza stało ich dwóch przed nimi, chociaż powiedzieli podobne rzeczy. Wprawdzie można rozumieć, że chodziło o jednego anioła (...) [...] Wtedy ich wejście do grobu, będziemy rozumieli w ten sposób, że stanęły na pewnej przestrzeni ogrodzonej, znajdującej się przed owym skalnym miejscem grobu, dokąd można było wejść. Otóż tam zobaczyły anioła siedzącego na odwalonym kamieniu, jak powiada Mateusz, żeby to znaczyło, iż siedział po prawej stronie. Następnie, kiedy zajrzały do środka, na miejsce, gdzie leżało ciało Pana, zobaczyły dwóch innych aniołów stojących, jak opisuje Łukasz. Aniołowie ci mówili podobne rzeczy celem podniesienia ich na duchu i umocnienia wiary²².

Ewangelista Jan jest zgodny z pozostałymi ewangelistami, co do miejsca i czasu objawień, a – jak już była o tym mowa – w odniesieniu do liczby objawiających się aniołów zgadza się jedynie z ewangelistą Łukaszem.

Pisałem powyżej o pierwszych wyobrażeniach przedstawiających Niewiasty Niosące Wonności u grobu Jezusa Chrystusa. W VI wieku ta scena była traktowana jako element tematu ikonograficznego Zmartwychwstania Chrystusa i była włączana do cyklu ikonograficznego Wielkiego Tygodnia, na przykład na mozaice w świątyni Sant Apollinare Nuovo w Rawennie. Jak wszystkie kompozycje cyklu ewangelicznego, scena objawienia anioła Niewiastom została przedstawiona w sposób uproszczony: w centrum grób Chrystusa wyobrażony jako posiadająca jedną kopułę rotunda, w głębi

²¹ Ibidem, s. 207–208.

²² Ibidem, s. 211.

widoczna odsunięta płyta nagrobna, z lewej strony siedzi anioł, z prawej stoją dwie kobiety²³. W pochodzącym z VI wieku manuskrypcie zwanym Ewangelią Rabbuli umieszczono dwuczęściową miniaturę również przedstawiającą objawienie anioła miroforom. W części niższej „Ukrzyżowanie”, a w części wyższej, w centrum kompozycji, pośród drzew, na poziomie ich wierzchołków przedstawiono niewielki grobowiec z na wpół otwartymi drzwiami; strażnicy przed wejściem stoją na kolanach, jeden z nich odsuwa się od światła emanującego zza drzwi. Po lewej stronie grobu, na kamieniu siedzi anioł, zwiastujący o Zmartwychwstaniu Chrystusa dwóm kobietom, również stojącym po lewej stronie grobu. Jedną z nich bez wątplenia jest Matka Boska (nad jej głową widzimy nimb). W podobny sposób została ona przedstawiona w scenie „Ukrzyżowania” oraz w scenie „Objawienie Chrystusa Marii po Zmartwychwstaniu”, gdzie Matka Boska stoi z prawej strony grobu. Scena ta w okresie średniobizantyjskim zyskała status samodzielnego. Zmartwychwstały Jezus Chrystus kieruje się w prawą stronę, a do jego stóp upadają dwie kobiety²⁴.

W inny sposób przedstawiono „Objawienie Anioła Niewiastom Niosącym Wonności”, na klejocie relikwiarza z kaplicy Sancta Sanctorum w Pałacu Laterańskim, gdzie w trzech rzędach umieszczono pięć scen ewangelicznych: od Bożego Narodzenia do Wniebowstąpienia Pańskiego. W centrum kompozycji umieszczono duży, okrągły, zwieńczony kopułą budynek. Jest to rotunda Zmartwychwstania, zbudowana przez cesarza Konstantyna I. Postacie rozmieszczono na kompozycji symetrycznie: z prawej strony drzwi znajduje się anioł; z lewej są dwie kobiety przedstawione dynamicznie, w ruchu – jedną z tych kobiet jest Bogurodzica²⁵.

Po ikonoklazmie, od początku IX wieku, w rękopiśmiennych Psalterzach zaczęto przedstawiać Zmartwychwstanie Chrystusa jako zejście Chrystusa

²³ J. Kalinowska, *Pierwotny program ikonograficzny mozaik w San Apollinare Nuovo w Rawennie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych P.A.N.” 1980, 24, 1, s. 110–111; J. Benedyktowicz, *Opus musivum. Program ideowy mozaiek raweńskich w VI w. na przykładzie San Vitale, San Apollinare Nuovo i San Apollinare in Classe*, „Konteksty” 2005, 4(271), s. 41–61.

²⁴ *Иконография посвященная женам-мироносицам...* Zob.: Н.В. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии...*, s. 482–494.

²⁵ *Иконография посвященная женам-мироносицам...*



Niewiasty Niosące Wonności, początek VI wieku, Bazylika Sant Appolinare Nuovo, Rawenna



Niewiasty Niosące Wonności, VI wiek, Ewangeliarz Rabbuli

do otchłani. Według rosyjskiej badaczki Swietłany Iwanowej scena ta nie pojawiała się w sztuce chrześcijańskiej przed VIII wiekiem. W tak zwanym „Psałterzu Chłudowskim” z połowy IX wieku przedstawiono Niewiasty Niosące Wonności stojące lub siedzące przy grobie Chrystusa. W tej kompozycji uwagę zwraca brak anioła. W wiekach X–XI rozpowszechniła się kompozycja Objawienia Zmartwychwstałego Chrystusa Niewiastom Niosącym Wonności. Kompozycja taka została umieszczona na freskach cerkwi świętej Sofii w Kijowie. Znany był również inny wariant tej kompozycji, w którym Chrystus stoi frontalnie pomiędzy dwoma drzewami, prawą rękę ma uniesioną w geście błogosławieństwa, do jego stóp kłaniają się Niewiasty Niosące Wonności. Ilustracja taka została, na przykład, umieszczona w bizantyjskim lekcjonarzu datowanym na wiek XI, ale zawierającym 15 kart pochodzących z X wieku, zwanym „Ewangelią Trapezuńską”²⁶.

W średniowiecznym Bizancjum kompozycja ta często występowała obok sceny objawienia anioła Niewiastom Niosącym Wonności. Ta ostatnia kompozycja była popularna w sztuce bizantyjskiej i zawierała stałe elementy. Rotunda Zmartwychwstania, podobnie jak inne architektoniczne formy grobu Chrystusa, ustąpiły miejsca wyobrażeniu miejsca spoczynku Chrystusa jako wertykalnej jaskini, w której znajdują się puste grobowe całuny. Typowym przykładem takiej ikonografii, wielokrotnie powtarzanej w sztuce XI–XII wieku, jest srebrna płyta z relikwiarza przechowywanego w Luwrze. Płyta ta pochodzi prawdopodobnie z cerkwi Bogurodzicy Faros w Konstantynopolu. Cerkiew ta od 864 do 1204 roku była głównym miejscem przechowywania cennych chrześcijańskich relikwii. Została ona zniszczona podczas IV wyprawy krzyżowej, a płyta z relikwiarza jakiś czas później trafiła do Francji²⁷.

Cerkiew poświęcona Bogurodzicy była jedną z najważniejszych w stolicy imperium bizantyjskiego. Po raz pierwszy cerkiew ta była wspomniana w źródłach w 769 roku w związku z zaręczynami syna cesarza Konstantyna (741–775), Leona (cesarz 775–780) i Ireny Atenki. W 813 roku

²⁶ С.В. Иванова, *Иконография Воскресения: к вопросу о времени возникновения и древних памятниках*, „Обсерватория культуры” 2018, 15, 1, s. 51.

²⁷ А.М. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009, s. 70–71.

schronienia w cerkwi szukał cesarz Michał I Rangabeusz (811–813) po usunięciu go z tronu przez Leona V Armeńczyka (813–820), który sam został zabity w tej cerkwi siedem lat później. Fakty te świadczą, że już wówczas cerkiew Bogurodzicy była „domową” cerkwią władców Bizancjum. Wkrótce po zwycięstwie ikonoklazmu cesarz Michał III (842–867) nakazał przebudować świątynię, która została ponownie wyświęcona w 864 roku²⁸.

Program ikonograficzny cerkwi był nawiązaniem do Grobu Chrystusa. Jak zauważył Aleksiej Lidow, nie tylko ikony, ale przede wszystkim zgromadzone w cerkwi relikwie stanowią obraz Ziemi Świętej, czyniąc ze świątyni Faros obraz – archetyp Grobu Pańskiego, będący odpowiednikiem swego jerozolimskiego prototypu²⁹.

Po 1204 roku relikwie „świętej kaplicy”, jak ją nazywali krzyżowcy, ocalały praktycznie w całości i za ogromną sumę zostały wykupione w 1239 roku przez króla Francji Ludwika IX Świętego (1226–1270), wówczas gdy cesarz łański Baldwin II (1228–1261) zastawił je w Wenecji. Pomiędzy rokiem 1239 a 1241 przeniesiono je do Paryża, gdzie zbudowano gotycką replikę cerkwi Bogurodzicy Faros, kościół Sainte Chapelle, będący również zamkową kaplicą królów, w której miały być przechowywane najcenniejsze chrześcijańskie relikwie. Kościół ten został wyświęcony w 1248 roku³⁰.

Budując kościół Sainte Chapelle, Ludwik IX Święty chciał nie tylko wybudować nowe miejsce przechowywania relikwii, lecz także odtworzyć najważniejszą przestrzeń sakralną Bizancjum w stolicy Francji. Było to ogromne, wzniosłe przedsięwzięcie, warte wszelkich kosztów. Posiadanie drogocennych relikwii i bezcennego relikwiarza wzorowanego na cesarskiej świątyni Konstantynopola miało zapewnić Francji prymat w świecie chrześcijańskim. Charakterystyczne, że nawet sama nazwa „Sainte Chapelle”, której król Ludwik używał we wszelkich odniesieniach do paryskiej świątyni od jej konsekracji w 1248 roku, jest niczym innym jak tradycyjną łacińską nazwą cerkwi w Faros. Związek obu świątyń potwierdza fakt,

²⁸ Ibidem, s. 72.

²⁹ Ibidem, s. 83.

³⁰ Ibidem, s. 86. Zob. D. Weiss, *Art and Crusade in the Age of Sainte Louis*, Cambridge 1998.

że idea i program ikonograficzny cerkwi w Faros znalazły odzwierciedlenie także w sposobie eksponowania relikwii w Sainte Chapelle. Umieszczono je w dużej trumnie – relikwiarzu Grande Chasse, znajdującej się na drugim poziomie specjalnego ołtarza – cyborium. W dniach uroczystych nabożeństw urna ze wszystkimi sanktuariami była otwierana w obecności wiernych, którzy modlili się do tej wielkiej ikony chrześcijaństwa, angażując się duchowo w ucieleśnioną w niej przestrzeń Ziemi Świętej. Odtwarzając w Paryżu okryty chwałą konstantynopolitański Grób Pański, Ludwik IX ustanowił symboliczną ciągłość przestrzeni sakralnej sięgającą do dawnych realiów ewangelicznej Jerozolimy i zarazem do eschatologicznego obrazu Niebiańskiego Miasta, które objawi się przy końcu czasu³¹.

Jedynym zachowanym relikwiarzem bizantyjskim pochodzącym z cerkwi Faros jest relikwiarz z XII wieku z kamieniem z Grobu Świętego, znajdujący się obecnie w Luwrze. Jest to tłoczona ikona w pozłacanym srebrze. Na awersie widnieje „Objawienie się Anioła Niewiastom Niosącym Wonności”, na odwrocie – okładka z bogato zdobionym krzyżem, również tłoczonym. Ikona „Objawienia się Anioła” jest wypełniona inskrypcjami do granic możliwości, co jest ważnym wyróżnikiem, absolutnie niecharakterystycznym dla ikonografii okresu Komnenów w Bizancjum. Wzdłuż krawędzi umieszczono oprawny napis z hymnem paschalnym, będącym parafrazą ewangelicznej opowieści o pojawieniu się anioła (Mt 28, 1–7). Rozpoczyna się słowami: „W blasku anioł ukazał się kobietom”, a kończy „śpiewając: Pan zmartwychwstał”. Dodatkowo wszystkie wizerunki w kompozycji są sygnowane. Nad aniołem widnieje napis: „Chodźcie, zobaczcie miejsce, gdzie leżał Pan” (Mt 28, 6), nad niewiastami – „Ogarnęło je drżenie i przerażenie” (Mk 16:8), nad grobem – „Grób Pański”, nad żołnierzami – „Strażnicy jak umarli”³².

Najprawdopodobniej umieszczenie tych cytatów wiązało się z chęcią umocnienia ważności relikwii nie tylko za pomocą obrazu, lecz także słowa. Jednocześnie powstał kontekst dźwiękowy, ewangeliczny i liturgiczny dla percepcji sanktuarium, które stało się obrazem przestrzennym, organicznie

³¹ А.М. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы...*, s. 86.

³² Ibidem, s. 87.

wpisanym w „Ziemie Świętą” cesarskiej świątyni-relikwiarza. W tym ujęciu istotny jest napis wykonany w złocie na wewnętrznej stronie wieka przylegającego do samej relikwii. Na niebieskim tle odtworzono słowa anioła skierowane do Marii: „To jest miejsce, gdzie został złożony” (Mk 16, 6). Inskrypcja identyfikuje konkretną relikwię i samą przestrzeń sakralną, zgodnie z charakterystycznym bizantyjskim systemem przedstawień³³.

Bizantyjska percepcja tej relikwii obejmowała cały system czasoprzestrzennych skojarzeń, które zamieniają obiekt w ponadczasowy obraz o globalnym znaczeniu. Na szczęście mamy rzadką okazję porównania ocalałego pomnika z jego bizantyjskim opisem w „Dekalogu” Nikolaosa Mesaritisa:

Ostatni punkt tego Dekalogu to kamień wykuty z Grobu, kamień, który porzucił, zmiażdżył i zmienił w proch pogańskie ołtarze. Ten kamień to drugi kamień Jakuba, będący świadectwem zmartwychwstania Chrystusa. To kamień węgielny kamienia węgielnego Chrystusa, przez który narody różne w poznaniu Boga zapłonęły, zjednoczyły się w jednej wierze, mocno i niezachwianie. Kamień, który stał się grobem Bogoczłowieka. Nim zwyciężamy umysłowego Goliata i pokonujemy śmierć.

Mesaritis nawet nie wspomina o cennej ramie relikwii, ale jego wizja pozwala lepiej zrozumieć ikonę-relikwiarz z cerkwi Faros. Kamień z grobu Chrystusa staje się relikwią wbudowaną w system historii świętej i związanych z nią świętych miejsc. Jako „kolejny kamień Jakuba” przywołuje moment zjednoczenia nieba i ziemi w wizji niebiańskiej drabiny i wizerunku kamienia, który kładzie się u podstawy pierwszego ołtarza opisanego w Księdze Rodzaju (28, 18)³⁴.

Nie mniej ważne jest, że w relikwiarzu z Faros otoczona wciąż ikona i relikwia zostały połączone w jedną nierozzerwalną całość, którą można

³³ Ibidem.

³⁴ А.М. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы...*, s. 87–88; Н. Месарит, *Декалог о реликвиях Страстей, хранящихся в церкви Богоматери Фаросской*, [red. А.Ю. Никифорова], w: *Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира*, red. А.М. Лидов, Москва 2000, s. 127–131.

by postrzegać jako obraz mikrokosmosu całej sakralnej przestrzeni konstantynopolitańskiej cerkwi. Ta cecha nabrała szczególnego znaczenia w dniach nabożeństw paschalnych, kiedy to najprawdopodobniej ikona-relikwiarz była przedmiotem specjalnego kultu. Być może nawet pierwotnie była ona pomyślana jako istotny element uroczystego wydarzenia liturgicznego, w kontekście którego sama relikwia, jej ikonograficzne odwzorowanie i towarzyszące jej inskrypcje nabrały najwyższego znaczenia, wtapiając się w żywą i zmieniającą się przestrzeń sakralną. Należy zauważyć, że nie tylko symbolicznie, ale i czysto estetycznie, tłoczona w złocie ikona była elementem twórczym i organiczną częścią nasyczonego złotem środowiska cerkwi Faros. Mamy tu do czynienia z bardzo ważną bizantyjską zasadą przestrzennego rozumienia „przedmiotu sakralnego”, która pozostaje w głębokiej sprzeczności z naszym stereotypowym wyobrażeniem ikony jako obrazu na płaszczyźnie i relikwiarza jako przedmiotu czysto materialnego. Relikwia nie tylko niosła obraz przestrzeni sakralnej, ale w pewnym sensie była jej integralną częścią, którą można było przenieść w dowolnie odległe zakątki świata chrześcijańskiego³⁵.

Scena „Objawienia Chrystusa Niewiastom Niosącym Wonności” przedstawiona została także na pochodzących z XI i XII wieku freskach soboru Sofijskiego w Kijowie. W opisywanej scenie do nóg przedstawionego frontalnie Jezusa Chrystusa upadają trzy kobiety: Maria Magdalena, Maria Jakubowa i Marta (lub Salomea), które jako pierwsze ujrzały zmar twychwstałego Chrystusa. Scena ta rozgrywa się w sadzie, umownie wyrażonym poprzez drzewa namalowane na tle gór. Fresk jest dosłowną ilustracją fragmentu Ewangelii Mateusza: „[...] oto Jezus stanął przed nimi i rzekł: «Witajcie!». One podeszły do Niego, objęły Go za nogi i oddały Mu pokłon” (28, 9). Na freskach soboru Sofijskiego przedstawiono także scenę, w której anioł oznajmia kobietom podążającym do grobu Chrystusa o Jego Zmartwychwstaniu. Sceny te znalazły swoje miejsce na ścianach będących północnym i południowym ramieniem krzyża umieszczonego w centralnej części kopuły, pomiędzy niższą i wyższą galerią. Obie sceny są częścią cyklu ewangelicznego przedstawionego w porządku

³⁵ А.М. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы...*, s. 88–89.

chronologicznym. Pierwsza kompozycja to właśnie objawienie anioła Niewiastom Niosącym Wonności. Kompozycja ta zachowała się jedynie częściowo. Kolejna scena to „Zejście Chrystusa do Otchłani”, a następna to opisywana już scena „Objawienia Chrystusa Niewiastom Niosącym Wonności”. Kompozycje te umieszczono w części północnej. W cyklu tym znalazły się też – umieszczone w części południowej – sceny objawienia się Chrystusa apostołowi Tomaszowi i „Wysłanie Apostołów do głoszenia Ewangelii”. Obok, na ścianie zachodniej, znalazła się scena „Zejścia Św. Ducha na Apostołów”, uzupełniająca i kończąca cykl ewangeliczny³⁶.

Kompleks fresków z soboru Sofijskiego w Nowogrodzie Wielkim jest datowany na wiek XII, chociaż badacze tego zagadnienia różnią się między sobą, próbując szczegółowo określić czas ich powstania. Różnice te wynikają z istnienia wielu różnych źródeł – latopisów – mówiących o powstawaniu fresków w soborze Sofijskim oraz z różnicy w interpretacjach badanego tekstu źródłowego. Władimir Susłow, kierujący restauracją fresków nowogrodzkich w latach 1893–1894, na podstawie analizy techniki budowlanej i zasad projektowania wnętrza świątyni dość lakonicznie stwierdził, że najstarsza warstwa malarska, leżąca na tynku z wypełniaczem słomy i obejmująca przede wszystkim freski centralnej kopuły, pochodzi z bardzo dawnych czasów. Władimir Miasojedow, który jako pierwszy podjął badania monograficzne malowideł ściennych soboru Sofijskiego w Nowogrodzie, datował je na rok 1144, łącząc czas powstania fresków z okresem zasiadania na tronie biskupim w Nowogrodzie arcybiskupa Nifonta. Ten punkt widzenia nie utrzymał się. Dzisiaj brane są pod uwagę jedynie dwie koncepcje: pierwsza – Wiery Briusowej,

³⁶ В.Д. Сарабьянов, *Страстной цикл Софии Киевской и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX–XI вв.*, „Византийский Временник” 2010, 69(94), s. 283. W. Łazariew błędnie traktował fragmenty tej kompozycji jako pozostałości sceny Zaśnięcia Matki Boskiej: В.Н. Лазарев, *Фрески Софии Киевской*, w: *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1978, s. 71, 87–88. Szerzej o pasyjnym i świętecznym cyklu fresków soboru Sofijskiego w Kijowie zob. В.Д. Сарабьянов, *Евангельское повествование в программе росписей Софии Киевской*, w: *Искусство христианского мира*, t. X, Москва 2007, s. 201–217. Na temat czasu budowy soboru Sofijskiego w Kijowie i czasu powstania fresków zob. Н.М. Нікітенко, *Свята Софія Київська: новий погляд на її історію, архітектуру та розпис*, „Logos. A Journal of Eastern Christian Studies” 1996, 37, s. 93–188.

odnoszącej freski nowogrodzkie do połowy XI wieku na podstawie znanej opowieści „O obrazie Zbawiciela”, który rzekomo został namalowany przez greckich ikonografów; druga – sformułowana przez Wiktora Łazariewa, który datował wizerunki proroków na podstawie „Pierwszego Latopisu Nowogrodzkiego”, w którym zapisano, że w latach 1108–1109 „malowano” sobór dzięki staraniom biskupa Nikity. Oboje uczeni uwzględniali przede wszystkim źródłowe dane historyczne, a także charakterystyczne cechy stylistyczne i technologiczne ówczesnego malarstwa ściennego³⁷.

Oprócz szkiców odkrytych podczas prac konserwatorskich fragmentów fresków W. Susłow wykonał również szczegółowe rysunki, określające wszystkie miejsca znalezisk i zaznaczające ich kontury. Rysunki te wyraźnie pokazują, że kompozycja „Wejścia do Jerozolimy” istotnie znajdowała się w lunecie zachodniego ramienia krzyża, a na jej południowym łuku widniał fresk przedstawiający „Kobiety niosące myrrę przed Chrystusem”. Na północnym łuku znajdował się fresk zidentyfikowany przez W. Susłowa jako „Pokłon Trzech Magów”. Bez względu na to, czy interpretacja fragmentu ostatniego fresku jest poprawna czy błędna, można twierdzić, że umiejscowienie scen w tej części świątyni nie odpowiadało kolejności chronologicznej. Ruch kompozycyjny, sądząc po orientacji postaci Jezusa Chrystusa na fresku „Wjazd do Jerozolimy”, rozwijał się zgodnie z ruchem wskazówek zegara z zachodu na północ i dalej na wschód, a zatem scena

³⁷ Л.И. Лифшиц, *К реконструкции иконографической программы и литургического контекстаросписи Софийского собора в Новгороде 1108г.*, в: *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство*, ред. А.М. Лидов, Санкт-Петербург 1994, s. 154. Zob.: В.В. Суслов, *Новгородский Софийский собор*, в: *Труды X Археологического съезда*, т. III, Протоколы, Москва 1900, s. 71; В. Мясоедов, *Фрагменты фресковой росписи Св. Софии Новгородской*, „Записки Отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества” 1915, 10, s. 15–34; В.Г. Брюсова, *О датировке древнейших фресок Софийского собора в Новгороде (XI – начала XII вв.)*, „Советская археология” 1968, 1, s. 103–104; eadem, *Фреска Вседержителя новгородской Софии и легенда о Спасовом образе*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1966, 22, s. 57–64; eadem, *О технике стенописи Софии Новгородской*, „Советская археология” 1974, 1, s. 191–203; В.Н. Лазарев, *О росписи Софии Новгородской*, в: *Византийское и древнерусское искусство...*, s. 116–174; idem, *О росписи Софии Новгородской*, в: *Древнерусское искусство...*, s. 7–62.

„Zmartwychwstania Łazarza” nadal musi znajdować się nie przed sceną „Wjazdu do Jerozolimy”, jak wymaga tego tekst Ewangelii, ale po niej³⁸.

Jak wskazuje powyższa analiza, na podstawie materiałów badawczych W. Susłowa można stwierdzić, że rozmieszczenie scen w systemie fresków soboru świętej Zofii w Nowogrodzie miało nie „historyczny”, lecz symboliczny charakter, ujawniający znaczenie nabożeństwa odprowadzanego w cerkwi.

Kontekst liturgiczny łączy kompozycje zachodniego ramienia nowogrodzkiego soboru świętej Zofii, związane z tematem „Wjazdu do Jerozolimy” i przynoszenia darów. Już w VIII wieku, za czasów patriarchy Konstantynopola Germana (715–730), w ustalonych dniach duchowieństwo i lud pod przewodnictwem patriarchy szli razem do cerkwi Hagia Sophia. W narteksie przed królewskimi drzwiami patriarcha odczytał modlitwy wejściowe. Czytanie psalmu wejściowego: „Pójdźmy, kłaniajmy się i zegnijmy kolana przed Panem, naszym Stwórcą” (Ps 94:6), oznacza, że duchowni i wierni upodobią się do Magów przynoszących Chrystusowi złoto, kadzidło i mirrę, i darują mu swoją wiarę, nadzieję i miłość. To symboliczne znaczenia ma też ścisły związek z kobietami przychodzącymi do grobu Chrystusa i chcącymi namaścić go wonnościami. Z modlitwami Wielkiego Wejścia związana jest też scena „Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy”. Interesujące, że w X wieku w Typikonie Wielkiej Cerkwi antyfony Psalmu 23, 7–10 („Podnieście bramy, wasze szczyty... a wejdzie Król Chwały!”) została zastąpiona troparionem: „Błogosławiony, który przychodzi w imię Pana”, czyli słowami młodzieńców z Jerozolimy, którzy powitali wejście Chrystusa do świętego miasta³⁹.

Wszystkie zarysowane tu wątki dotyczące Narodzenia, składania darów, wejścia prowadzą do Zmartwychwstania i są połączone w 5 i 6 pieśni kanonu paschalnego: „Ze światłem w rękach pójdźmy na spotkanie Chrystusa, który jak Oblubieniec wychodzi z grobu... Zmartwychwstał Chrystus, zamkniętego łona Dziewicy nie naruszywszy przy swoim Narodzeniu”. Ikos tego samego kanonu paschalnego porównuje Niewiasty Miro Niosące do

³⁸ Л.И. Лифшиц, *К реконструкции иконографической программы...*, s. 160.

³⁹ Ibidem, s. 161.

magów przynoszących dary nowonarodzonemu Chrystusowi: „[...] chodźmy, pospieszmy się jak magowie, pokłońmy się i przynieśmy mirrę jako prezenty, nie leżącemu w pieluchach, ale owiniętemu w całun”. Odnajdując symboliczny kontekst trzech niezwiązanych ze sobą chronologicznie scen, jak słusznie zauważył Lew Liwshyc, przekonujemy się, że W. Susłow oczywiście umiał odróżnić fragment „Pokłonu Trzech Magów” od fragmentu sceny „Zmartwychwstania Łazarza”⁴⁰.

Uzyskany wniosek pozwala poczynić jeszcze jedno założenie dotyczące rekonstrukcji systemu malarskiego przestrzeni podkupułowej nowogrodzkiej cerkwi Sofijskiej. Wiadomo, że freski „Pokłonu Trzech Magów” i „Objawienia się Chrystusa kobietom niosącym mirrę” na malowidłach świątynnych nie zastępują scen „Narodzenia Chrystusa” i „Zmartwychwstania – Zejścia do Otchłani”, ale zwykle sąsiadują ze sobą. Przede wszystkim chodzi tu o „Objawienie się Chrystusa kobietom niosącym mirrę”, gdyż postacie magów-mędrców przynoszących dary coraz częściej włączane są w kompozycję „Narodzenia Chrystusa”. Można więc sądzić, że w soborze świętej Zofii sceny „Narodzenia Chrystusa” i „Zstąpienia do Otchłani” znajdowały się na łukach przylegających do sklepienia zachodniego. Były to najprawdopodobniej łuki południowy (dla „Zstąpienia do Otchłani”) i północny (dla „Bożego Narodzenia”) sklepień przestrzeni kopuły. Centralne miejsce w obu scenach zajmuje jaskinia oświetlona „słońcem prawdy” – Chrystusem, „życiem promieniującym dla wszystkich” (kanon wielkanocny, pieśń 5). Jest to charakterystyczna, stała cecha malarstwa ściennego w świątyniach prawosławnych. Zasada lustrzanego powtórzenia symboliki była jednym z najważniejszych sposobów organizowania cerkiewnego malarstwa ściennego. Z tego powodu można przypuszczać, że w planie kompozycyjnym fresków soboru w Nowogrodzie scena „Ukrzyżowania” miała prowadzić ostatecznie do sceny „Zmartwychwstania – Zejścia do Otchłani”, po drodze spotykając inne sceny związane z męką Chrystusa i Jego

⁴⁰ Л.И. Лифшиц, *К реконструкции иконографической программы...*, s. 161; *Пасхальный канон, творение Иоанна Дамаскина*, Молитвослов, <https://azbyka.ru/molitoslov/pasxalnyj-kanon-tvorenje-ioanna-damaskina.html> (dostęp: 3.11.2021).

Zmartwychwstaniem, umieszczone – jak już była mowa – z naruszeniem porządku chronologicznego⁴¹.

Cykle pasyjne łączące sceny Męki Pańskiej ze scenami dotyczącymi Zmartwychwstania Chrystusa i wydarzeń, które nastąpiły w jego konsekwencji, pojawiły się w bizantyjskim świątynnym malarstwie ściennym w wiekach XII–XIV. Badacze tego zagadnienia początkowo rozdzielali tego rodzaju wyobrażenia na dwa cykle. Jednakże nowe badania, opisane w pracach naukowców serbskich i greckich, wskazują, że należy traktować wszystkie te wydarzenia w ramach jednego „ciągu” opartego na modlitwach i pieśniach zawartych w księgach liturgicznych – Triodonie Postnym i Triodonie Kwietnym⁴². W wiekach X i XI sceny Męki Pańskiej i wydarzenia następujące po Zmartwychwstaniu co do zasady znajdowały swoje miejsce na malowidłach ściennych jako elementy nauczania ewangelicznego. To w XII wieku w monumentalnym malarstwie ściennym pojawiają się szczegółowe samodzielne cykle pasyjne (czy raczej pasyjno-paschalne) umieszczane na okregu, pod kopułą w głównej części świątyni. W XIII i XIV wieku sceny Męki Pańskiej i objawień Chrystusa po Zmartwychwstaniu pojawiają się w częściach ołtarzowych cerkwi bizantyjskich, na przykład w cerkwi świętej Sofii w Trapezuncie, czy w cerkwi Prewilepty w Ochrydzie. Miało to głęboki sens teologiczny i wzmacniało przeżywanie najważniejszych momentów nabożeństw, szczególnie świętej Liturgii. Oprócz związków z Eucharystią nowe rozlokowanie tych scen kojarzy część ołtarzową świątyni z Grobem Chrystusa, czyli z miejscem, gdzie miało dokonać się Jego Zmartwychwstanie. Rozwój tego typu tendencji spowodował zwiększenie zainteresowania

⁴¹ Л.И. Лифшиц, *К реконструкции иконографической программы...*, s. 161–162.

⁴² B. Todić, *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998, s. 132–140; N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, „Zograf” 2006, 31, s. 95–112; idem, *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik” 2010, 60, s. 181–213; idem, *Inscriptions from the Church of St. George at Staro Nagoricino*, „Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας” 2010, 31, s. 115–116; S. Radojčić, *Staro Srpsko Slikarstvo*, Beograd 2010, s. 91–187; I. Jevtic, *Narrative Mode in Late Byzantine Painting: Questions it Raises about Sacred Images*, „Актуальные проблемы теории и истории искусства” 2013, 3, s. 195–199.

ikonografów tekstami liturgicznymi i teologicznymi i zaowocował postanowieniem bardziej szczegółowych cykli malarskich zawierających od kilkunastu do ponad dwudziestu scen przepelnionych detalami. W XIV wieku cechą charakterystyczną stało się dzielenie jednej opowieści ewangelicznej na kilka scen ikonograficznych⁴³.

Freski i malowidła przedstawiające cykl pasyjny znane są też z cerkwi Przemienienia Pańskiego monasteru mirożskiego w Pskowie. Freski te również łączą sceny związane z Męką Chrystusa ze scenami cyklu paschalnego oraz ze scenami wiążącymi się symbolicznie z cyklem pasyjnym, czyli scenami Wniebowstąpienia i Przemienienia Pańskiego. Freski monasteru mirożskiego zostały wykonane około 1140 roku przez greckich mistrzów na zamówienie arcybiskupa nowogrodzkiego Nifonta. Szczegółowość fresków, ich nasycenie treścią można wytłumaczyć dążeniem do wyjaśnienia mieszkańcom Pskowa podstawowych teologicznych treści chrześcijańskich, przede wszystkim dogmatu o Bogoczłowieczeństwie Chrystusa i Jego zbawczej ofierze⁴⁴.

Sceny cyklu pasyjnego monasteru umieszczone są w wyższych partiach świątyni i tworzą krąg, który należy „czytać” zgodnie z ruchem wskazówek zegara, zaczynając od sceny „Zmartwychwstania Łazarza”. Sobota poświęcona Łazarzowi rozpoczyna cykl wydarzeń związanych z Męką Chrystusa i prowadzących do Jego Zmartwychwstania. Zmartwychwstanie to Chrystus zapowiedział, wskrzeszając zmarłego Łazarza. Męka Chrystusa natomiast była zapowiedziana przez starca Symeona podczas przyniesienia małego Chrystusa do świątyni. Temat ten jest zawarty we fresku „Spotkanie Pańskie”, umieszczonym naprzeciwko fresku „Zmartwychwstanie Łazarza”. Związana z Męką Chrystusa symbolika „Spotkania Pańskiego” została szczególnie podkreślona przez autora fresku. Przedstawił on Chrystusa

⁴³ Е.С. Семенова, *Страстной цикл и явления Спасителя после Воскресения в росписях церкви Богородицы Левишки*, w: *Seminarium Bulkinianum. IV. К 80-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина*, Санкт-Петербург 2017, s. 163.

⁴⁴ О.Е. Этингоф, *К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове*, „Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век” 2002, 22, s. 413–441; Е.С. Семенова, *Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание*, „Искусство христианского мира” 2007, 10, s. 218.



Objawienie Anioła Niewiastom Niosącym Wonności, XII wiek, cerkiew Przemienienia Pańskiego, monaster mirożski, Psków

na rękach Symeona, leżącego na białym płótnie, kojarzącym się z całunem, w który owinięte było ciało Chrystusa po zdjęciu z krzyża. Motyw białej tkaniny wielokrotnie pojawia się na freskach z monasteru mirożskiego. Na fresku „Deisis” w ołtarzowej części absydy Jezus Chrystus siedzi na tronie, na którym leży białe płótno. W ten sposób otrzymujemy obraz Chrystusa jako ofiary przygotowanej do sprawowania Eucharystii. Identyczne znaczenie ma fresk „Etimazja”, przedstawiający przygotowany do paruzji tron Jezusa Chrystusa, na którym leżą Ewangelia i narzędzia Męki Pańskiej. Motyw płótna, całunu pogrzebowego jest obecny również na fresku przedstawiającym scenę „Narodzin Chrystusa”, gdzie pieluszki Chrystusa są proobrazem Jego pogrzebu. Co więcej, na freskach z monasteru mirożskiego przedstawiono „pełny” wariant tej sceny, zawierający

epizod „Pokłonenia się Magów”, którzy ujrzeni Chrystusa owiniętego w pieluszki i leżącego w żłobie (Łk 2, 12) i przynieśli mu dary: złoto (jako Królowi); kadzidło (jako najwyższemu kapłanowi) i mirrę (jako zmarłemu, przewidując to, że Niewiasty Niosące Wonności przyniosą je do grobu Chrystusa). W kompozycji „Objawienia Anioła Niewiastom Niosącym Wonności” anioł wskazuje ręką na biały całun i płótno leżące w pustym grobie, który przypomina żłobek z fresku „Narodzenia”. W ikosie 6 pieśni kanonu paschalnego Niewiasty Mirrę Niosące porównane są do magów-mędrców: „Chodźmy, pospieszmy się jak magowie, pokłońmy się i przynieśmy mirrę jako dary, leżącemu nie w pieluszkach, ale owiniętemu całunem”⁴⁵.

Nie jest moim celem omówienie całego cyklu z monasteru mirońskiego, pominię zatem sceny „Zmartwychwstania Łazarza”, „Ostatniej Wieczerzy”, „Obmycia nóg”, „Modlitwy w Ogrodzie Gestsemańskim”, „Zdrady Judasza”, „Trzykrotnego wyrzeczenia się Piotra”, „Chrystusa przed Synhedrionem” i „Chrystusa przed Piłatem”.

W głównej cerkwi monasteru mirońskiego, na sklepieniach ramienia północnego, umieszczono freski przedstawiające „Ukrzyżowanie” i „Zejście do Otchłani”, a w lunecie scenę „Opłakiwanie”. W scenie „Ukrzyżowania” przedstawiono święte kobiety oraz tłumnie żołnierzy i Żydów. Matka Boska stoi na lewo od Krzyża i przyciska do twarzy białą chusteczkę. Płacz Bogurodzicy u krzyża był jednym z najpopularniejszych tematów bizantyjskich poetów i teologów i jest również jednym z wątków wielkopostnych pieśni liturgicznych. Na prawo od Krzyża stoi święty Jan Teolog, zasmucony, z pochyloną głową, przyciska dłoń do policzka. Za nim stoi Longin Setnik w rynsztunku wojskowym, prawą ręką wskazuje on na ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa, co odpowiada jego słowom: „prawdziwie ten był Synem Bożym” (Mt 27, 54). Unikalną osobliwością mirońskiego „Ukrzyżowania” jest obnażona figura Chrystusa. Jednakże, początkowo ciało Chrystusa miało być zasłonięte stosunkowo długą, sięgającą kolan szatą lnianą. Zdradzał to pierwotny rysunek na ścianie odkryty przez restauratorów. Dlaczego ostatecznie ikonograf zrezygnował z tego pomysłu – nie wiadomo. Być może wyobrażenie obnażonego ciała Jezusa Chrystusa miało

⁴⁵ E.C. Семенова, *Страстной цикл росписей...*, s. 219–220.

nadać freskowi wymowę kenotyczną – podkreślać dobrowolne uniżenie się Chrystusa, o czym mówią antyfony Wielkiego Piątku. W XII wieku charakterystyczne było dążenie do maksymalnie jasnego przekazania faktu, że Chrystus żył wśród ludzi, a jego ludzkie ciało było ciałem realnym. Zgodnie z nauczaniem Ojców Kościoła pierwszy człowiek – Adam – został stworzony nagi, a ostatni Adam – Chrystus – nagi odszedł z tego świata⁴⁶.

Naprzeciwko sceny „Ukrzyżowania” umieszczona została scena „Zejścia do Otchłani”. Przedstawienie ma charakter tradycyjny. Wokół Chrystusa, po jego lewej i prawej ręce, przedstawiono dwie grupy sprawiedliwych, powstających z martwych. Po lewej widzimy Adama, Ewę i Abła, po prawej proroków Dawida i Salomona, za nimi zaś stoi święty Jan Chrzciciel, wskazujący na Chrystusa. W niekanonicznej, apokryficznej ewangelii Nikodema, która jest głównym źródłem powstania ikonografii „Zejścia do Otchłani”, mówi się o kazaniu świętego Jana Chrzciciela w piekle:

Następnie wystąpił asceta z pustyni i na pytanie: «Kim on jest?» odpowiedział: «Jestem Jan, zamknięcie proroków, ten który umożliwił prawe drogi Synowi Bożemu i zwiastował ludziom pokajanie na odpuszczenie grzechów. Syn Boży przychodził do mnie, i ja, widząc go z daleka, powiedziałem ludziom: Ten jest Barankiem Bożym, który gładzi grzechy świata».

Chrystus triumfalnie stoi na zniszczonych wrotach piekła, trzyma w lewej ręce Krzyż, a prawą ręką wyprowadza z piekła Adama, który wcześniej upadł na kolana, co odpowiada fragmentowi Ewangelii Nikodema: „Wyciągnąwszy rękę mówi Pan: «Przyjdźcie do mnie, wszyscy moi święci, bowiem jesteście podobni do Mnie...» i trzymając Adama za prawe ramię, mówi do niego: «Pokój Tobie i dzieciom Twoim»”. Chrystus rzeczywiście trzyma Adama za prawą rękę, o czym trzykrotnie mówi się w Ewangelii Nikodema. Adam zwraca się do Chrystusa ze słowami wdzięczności: „Wywyższę Cię, Panie, albowiem podniosłeś mnie, wyzwoliłeś z piekła moją duszę” (Ps 29, 1–5). Chrystus schodzi do piekła jako zwycięzca, król

⁴⁶ Ibidem, s. 222.

chwały, który zniszczył „wieczne wierzeje” i krzyżem zwyciężył „panowanie śmierci”. Jest to kulminacyjna chwila: wcielony Bóg odkupił swoją śmiercią grzech pierwszego człowieka i zbawił go, bowiem w Adamie wszyscy umierają, a w Chrystusie wszyscy zmartwychwstają (zob. 1 Kor 15, 20–22)⁴⁷.

Temat Zmartwychwstania w freskach monasteru mirońskiego jest kontynuowany w scenach: „Objawienie Anioła Niewiastom Mirrę Niosącym” i „Objawienie Zmartwychwstałego Chrystusa Niewiastom Mirrę Niosącym”. W pierwszej scenie anioł trzyma atrybut władzy biskupiej i siedząc na pokrywie grobowca, wskazuje ręką na całun w pustym grobie. Druga scena przedstawia stojącego frontalnie Chrystusa, do którego nóg przypadają dwie kobiety: Maria Magdalena i Maria Jakubowa, które jako pierwsze ujrzały Go po zmartwychwstaniu. Spotkanie to ma miejsce w sadzie, który umownie symbolizują dwa drzewa umieszczone za postacią Chrystusa. Ta scena jest powtórzeniem jednego z najstarszych przedstawień Zmartwychwstania, nawiązującego do tekstu Ewangelii Mateusza, rozdział 28, werset 9.

Cykl zamyka kompozycja „Uwierzenie Tomasza”, namalowana na wschodniej ścianie południowego ramienia. Chrystus przedstawiony został na tle drzwi, które – na wzór mandorli – obejmują jego postać. Jest to nawiązanie do tekstu Ewangelii Jana (10, 9) mówiącego o tym, że Chrystus stał się drzwiami zbawienia dla całego rodu ludzkiego⁴⁸.

Należy szczególnie podkreślić, że cykl z monasteru mirońskiego nawiązuje do przedstawień relikwii Męki Pańskiej ze świątyni Hagia Sofia w Konstantynopolu i wspominatej już cesarskiej cerkwi faroskiej Matki Bożej. Antoni Nowogrodzki w swojej „Księdze pielgrzymek” opisuje świątynie carogrodzkie, które zobaczył około 1200 roku: „wcześniej pokłoniłem się św. Sofii i przenajświętszy grób całowałem i pieczęcie Jego”. Chodzi tu o płytę nagrobną Grobu Pańskiego, która była stałym elementem ikonografii sceny „Objawienie Anioła Niewiastom Mirrę Niosącym”, a która stała się ważnym elementem cyklu z monasteru mirońskiego. Antoni Nowogrodzki wspomina także o krzyżu w cerkwi Hagia Sofia, którego

⁴⁷ Ibidem, s. 223–224.

⁴⁸ Ibidem, s. 225.



Objawienie Anioła Niewiastom Niosącym Wonności, pierwsza połowa XV wieku, cerkiew św. Trójcy,
Ławra Troicko-Siergijewska, Siergijew Posad

wysokość równa była wzrostowi Jezusa Chrystusa. W cerkwi z Faros natomiast znajdował się fragment oryginalnego krzyża Chrystusowego. Zwraca uwagę fakt, że na freskach monasteru mirońskiego krzyż jest widoczny w scenach: „Ukrzyżowania”, „Opłakiwania” oraz „Zejścia do Otchłani”, chociaż z reguły ikonografowie nie umieszczali krzyża na freskach lub ikonach przedstawiających dwie ostatnie z wymienionych scen. Podobne umieszczenia Krzyża na freskach można spotkać w pochodzącej z końca XII wieku cerkwi klasztornej świętego Neofita nieopodal Pafos na Cyprze, gdzie namalowano jeden z najbardziej szczegółowych cykli Męki Pańskiej. W skład cyklu weszła na przykład scena „Droga na Golgotę”, poprzedzająca sceny „Ukrzyżowania” i „Zdjęcia z Krzyża”. Powodem tak dokładnego przedstawienia sen pasyjnych mógł być fakt przechowywania w cerkwi fragmentu świętego Krzyża przywiezionego przez założyciela klasztoru z Ziemi Świętej. Fragment ten był umieszczony w specjalnym relikwiarzu, nad którym rozpościerał się fresk przedstawiający „Ukrzyżowanie”⁴⁹.

Antoni Nowogrodzki pisał także o gwoździach widzianych przez niego w cerkwi faroskiej. Inni świadkowie z wieku XI, a wśród nich również Nikolaos Mesaritis, wspominają jedynie o jednym gwoździu. W scenie „Opłakiwania” z monasteru mirońskiego przedstawiony jest koszyk z gwoździami wyjętymi z ciała Chrystusa. Szczególnie czczoną relikwią z cerkwi faroskiej był całun, w który owinięte zostało ciało Jezusa Chrystusa. Całun ten stał się stałym elementem ikonografii „Opłakiwania”. Mesaritis opisuje też grobowe płótno Chrystusa „z lnu, taniego, prostego materiału, pachnące jeszcze mirrą”. To właśnie płótno umieszczane było na ikonach i freskach przedstawiających „Objawienie Anioła Niewiastom Miro Niosącym”⁵⁰.

Z tego powodu imperatorska „świątynia-relikwiarz”, czyli faroska cerkiew Bogurodzicy i jej wystrój, miała ogromne znaczenie dla ikonografii i dekoracji świątyń dawnej Rusi, co doskonale widać na przykładzie

⁴⁹ А.М. Лидов, *Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень*, w: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции*, Москва 2005, s. 79–108; Е.С. Семенова, *Страстной цикл росписей...*, s. 226.

⁵⁰ Е.С. Семенова, *Страстной цикл росписей...*, s. 227.

programu ikonograficznego monasteru mirożskiego z Pskowa. Monaster ten oddalony o wiele kilometrów od Konstantynopola w pewien określony i ograniczony zarazem sposób był odbiciem wnętrza znakomitej świątyni carogrodzkiej.

Freski z cerkwi Bogurodzicy Ljepiszka z miejscowości Prizren w Kosowie zawierają cykl pasyjny oraz objawienia Chrystusa po Jego zmartwychwstaniu. Freski te pochodzą z pierwszej połowy XIV wieku, zaś Jelizawieta Siemienowa datuje je na lata 1307–1313. Cerkiew ta jest przykładem oryginalności lokalnej architektury sakralnej. Freski cyklu pasyjnego nie zachowały się w dobrym stanie, ale możliwe jest odtworzenie ich rozmieszczenia wewnątrz świątyni. Natomiast freski przedstawiające objawienia Chrystusa po Zmartwychwstaniu zachowały się w zdecydowanie lepszym stanie.

Na południowym rękawie, pod kopułą cerkwi umieszczono fresk „Niewiasty Mirrę Niosące przy Grobie Chrystusa”. Po stronie północnej znalazła się scena „Objawienie Chrystusa Niewiastom Mirrę Niosącym”. Niżej namalowano fresk „Wieczera w Emaus”, a także zachowany we fragmencie fresk „Łukasz i Kleofas oznajmniają apostołom o ujrzeniu Chrystusa”. Po stronie zachodniej umieszczono fresk „Droga do Emaus”, a po wschodniej „Chrystus objawia się apostołom i pokazuje im swoje rany”. Cykl jest kontynuowany po stronie północno-zachodniej, gdzie namalowano sceny: „Objawienie Chrystusa apostołom na brzegu jeziora Tyberiadzkiego”, „Chrystus błogosławi chleb i ryby” oraz „Rozmowa Chrystusa z Piotrem”. Ostatnia z wymienionych scen nie przetrwała do dziś⁵¹.

Kompozycje, które zachowały się w cerkwi Bogurodzicy Ljewiszki, świadczą o nadzwyczajnym rozwinięciu cyklu fresków przedstawiających objawienia Chrystusa po Zmartwychwstaniu. Temat jego obecności na ziemi po Zmartwychwstaniu poruszał zarówno teologów, jak i malarzy ikon w wiekach XIII–XIV, o czym świadczą cykle ikonograficzne namalowane w cerkwi Sofijskiej w Trapezuncie (dzisiaj: Trabzon), w cerkwi monasterskiej w Graczanicy w Kosowie czy w cerkwi świętego Jerzego w we wsi Staro Nagoričane w Macedonii. Wszystkie te cerkwie zbudowano

⁵¹ Ibidem, s. 167.

właśnie pomiędzy wiekiem XIII a XIV. Objawienia Chrystusa miały ahistoryczny charakter, wychodziły poza ramy narracji. Badacze fresków przedstawiających Chrystusa po Zmartwychwstaniu podkreślali, że ilustrują one jedenaście tekstów ewangelicznych czytanych podczas jutrzni paschalnej i mówiących o wydarzeniach po Zmartwychwstaniu. O pozaczasowym charakterze Zmartwychwstania świadczy również twarz Chrystusa. Na freskach dotyczących wydarzeń po Zmartwychwstaniu Jego oblicze nie odpowiada ziemskiemu wiekowi Chrystusa. W Ewangeliach wspomina się o tym, że Jezus objawiał się kobietom i apostołom „w innej postaci”. Łukasz i Kleofas poznali Go dopiero, kiedy podał im chleb. Ojcowie Kościoła są zgodni, że po Zmartwychwstaniu ciało Chrystusa zmieniło się i miało inny – nieśmiertelny i beznamiętny – charakter⁵².

Zwraca uwagę fakt, że na fresku „Niewiasty Mirrę Niosące przy Grobie Chrystusa” z cerkwi Bogurodzicy Ljewiszki przedstawiono trzy kobiety, zgodnie z tekstem Ewangelii Marka mówiącym o Marii Magdalenie, Marii Jakubowej i Salomei. Wspomniane freski w miejscowości Staro Nagoričane ilustrują tekst z Ewangelii Mateusza, mówiący o dwóch kobietach: Marii Magdalenie i drugiej Marii. Jak pisałem wcześniej, ewangelista Łukasz mówił o jednej kobiecie, a święty Jan o kilku kobietach. Święty Grzegorz Palamas w homilii na Niedzielę Niewiast Miro Niosących twierdził, że pierwszą kobietą, która ujrzała Zmartwychwstałego Chrystusa, była Bogurodzica. Słowa te zgodne są z cerkiewną tradycją, ale też z tekstami ojców Kościoła. W pieśniach Trodionu Kwietnego można odnaleźć teksty mówiące o tym, że Chrystus objawił się swojej Matce wcześniej niż innym ludziom. Z kolei w nabożeństwie Wielkiej Soboty wielokrotnie wspomina się Bogurodzicę przychodzącą do grobu Chrystusa z innymi kobietami. Święty Grzegorz Palamas zauważa, że ewangelisci nie wspominali o tym, fakcie, „aby nie dać nikomu powodu do zwątpienia”. Według tradycji natomiast kobiety poszły za Bogurodzicą do grobu, by namaścić ciało Chrystusa wonnościami. Jest o tym mowa w ewangelii apokryficznych, szczególnie w ewangelii Nikodema. Postać Bogurodzicy pośród Niewiast Mirrę

⁵² B. Todić, *Srpsko slikarstvo...*, s. 140; N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina*, s. 109; E.C. Семенова, *Страстной цикл и явления...*, s. 167, 169.

Niosących pojawiła się na freskach w okresie późnobizantyjskim. Na fresku z cerkwi Bogurodzicy Ljewiszki anioł siedzący na grobie przedstawiony jest na lewo od Niewiast i patrzy w przeciwną stronę. Po lewej stronie, na łuku południowym, zachowały się fragmenty dolnej części postaci dwóch mirofor. Oznacza to, że Niewiasty Miro Niosące były tu przedstawione dwa razy: pierwszy – gdy zbliżają się do anioła, drugi – przy grobie, gdzie dowiadują się od Bogurodzicy o Zmartwychwstaniu Chrystusa⁵³.

W cerkwi Bogurodzicy Ljewiszki przedstawiono cały cykl scen dotyczących Zmartwychwstania Chrystusa. Scen tych było dwanaście lub trzynaście. Cykl ten odpowiada porządkowi czytania jedenastu fragmentów ewangelicznych mówiących o Zmartwychwstaniu. W ewangeliach nie podano dokładnie, kiedy wydarzenia te miały miejsce, a zatem na freskach kolejność zdarzeń koresponduje z kolejnością czytań. Tendencja do dzielenia epizodów ewangelicznych na kilka kompozycji doprowadziła także do tego, że liczba scen cyklu jest większa niż liczba czytań ewangelicznych⁵⁴.

W zbiorach moskiewskiego Rosyjskiego Muzeum Państwowego przechowywana jest pochodząca z początku XVI wieku ikona „Niewiasty Niosące Wonności przy Grobie Pańskim”. Ikona ta znajdowała się w męskim monasterze kornilewsko-komielskim⁵⁵.

Monaster kornilewsko-komielski został założony w 1497 roku na brzegu rzeki Nurom, w odległości 50 kilometrów od miasta Wołogda. Jego założycielem był święty Korneliusz Komelski, znany z tego, że był znakomitym kopistą rękopiśmiennych ksiąg. Pierwsza drewniana cerkiew została zbudowana przez świętego Korneliusza w 1501 roku, a w 1515 roku zbudowano cerkiew murowaną Wprowadzenia do świątyni Matki Boskiej.

⁵³ Омилия XVIII, https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Palama/homilia/18/ (dostęp: 1.03.2022); Т.Ю. Царевская, *Роспись церкви Феодора Стратилата...*, s. 82, 308; B. Todić, *Srpsko slikarstvo...*, s. 143; N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina...*, s. 97; Е.С. Семенова, *Страстной цикл и явления...*, s. 167–168.

⁵⁴ N. Zarras, *The Iconographical Cycle of the Eothina...*, s. 107; Е.С. Семенова, *Страстной цикл и явления...*, s. 170.

⁵⁵ А.А. Рыбаков, *Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков*, Москва 1995; М.В. Федосеева, *Икона «Жены мироносицы у гроба Господня» из Корнилиево-Комельского монастыря: к художественной интерпретации образа*, „Ферапонтовский сборник” 2002, 6, s. 181.

Głównym fundatorem świątyni był wielki książę Wasyl III. W tym czasie w monasterze powstała pracownia pisania ikon. Zgodnie z opisem monasteru z 1659 roku w ikonostasie głównej cerkwi znajdowało się: 21 ikon typu „Deisis”, 24 ikony świąteczne i 21 ikon proroków. Niestety znaczna część ikon z XVI wieku nie zachowała się, bowiem z powodu dużych zniszczeń oryginalny ikonostas został rozebrany w XVIII wieku. Szesnaście ocalałych ikon w latach 1924–1932 trafiło do muzeum w Wołogdzie (w 1924 roku monaster został zamknięty). Wśród tych ikon znajdowała się ikona „Niewiast Miro Niosących”. W 1933 roku trafiła ona do Rosyjskiego Muzeum Państwowego⁵⁶.

Od początku XVI wieku świąteczne rządy w ikonostasach większych cerkwi były bardziej rozbudowane, bowiem znajdowały się w nich ikony rozszerzonego cyklu pasyjno-paschalnego. Co do zasady w rzędzie tym umieszczano 24 ikony. Tak było w przypadku ikonostasów w cerkwiach Zaśnięcia Matki Bożej we Włodzimierzu, Zaśnięcia Matki Bożej w Moskwie, Zaśnięcia Matki Bożej w monasterze Cyrylo-Biełozoerskim czy w cerkwi Przemienienia Pańskiego w monasterze chutyńskim w Nowogrodzie.

Ikona „Niewiast Niosących Wonności” była nieodłączną częścią świątecznego ikonostasu, bowiem zgodnie z przekazem ewangelicznym ilustrowała niezwykle ważne wydarzenie mające bezpośredni związek ze Zmartwychwstaniem Chrystusa. Wyjątkowość ikony z monasteru kornilewsko-komielskiego polega na tym, że ikona ta jest przedstawieniem dwóch opowieści ewangelicznych naraz, pochodzących z Ewangelii Marka i Łukasza. Większość ikon przedstawiających „Niewiasty Niosące Wonności” była tymczasem odwzorowaniem jednego fragmentu Ewangelii, pochodzącego od Marka lub od Łukasza. Omawiana ikona kładzie akcent na tekst Ewangelisty Łukasza, bowiem semantykę ikony określa nie liczba przedstawionych kobiet, ale wysunięty na plan pierwszy i namalowany na czerwono Grób Pański wraz z białym całunem i znajdującymi się po jego

⁵⁶ М.В. Федосеева, *Икона «Жены мироносицы у Гроба господня»...*, s. 181; П.П. Сойкин, *Корнилиев-Комельский монастырь в Грязовецком уезде, в: Православные русские обители. Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской Империи и на Афоне*, Санкт-Петербург 1994, s. 79–82.

bokach dwoma aniołami. Należy zauważyć postać trzeciej kobiety stojącej przy grobie, ale jak gdyby „wpisanej” w jeden ciąg z aniołami⁵⁷.

Na ikonie widoczne są trzy plany przestrzenne. Na pierwszym z nich, najbliższym obserwatorowi, umieszczono Grób Pański oraz opisane powyżej postaci. Gesty aniołów, pochylenie głów przywodzą na myśl ikonę starotestamentowej Świętej Trójcy, na której drugą osobę symbolizuje tkanina – całun z wyobrażeniem złożonego do grobu Chrystusa. Śmierć Chrystusa na Krzyżu, jego pogrzeb i zmartwychwstanie stały się zamknięciem, dopełnieniem odwiecznego planu Bożego, dotyczącego zbawienia człowieka. W chwili zmartwychwstania Jezus Chrystus opuszcza ludzkie jestestwo, a tkanina na ikonie staje się widzialnym obrazem zmartwychwstałego Chrystusa. Aniołowie jedynie symbolicznie siedzą na kamieniach przy grobie. Może się wydawać, że unoszą się w świetlistych mandorlach, co tylko podkreśla pozaczasowy sens ich zjawienia się. Na drugim, środkowym planie, przedstawione są dwie mirofony: Maria Magdalena i Maria Jakubowa, które przyszły, by namaścić ciało Chrystusa wonnościami. Rozmowa, jaką toczą, podkreśla błogosławioną ciszę pierwszego planu. Dwa wysokie wzgórza, tworzące trzeci plan, korespondują z wizurą aniołów, wskazują na niebo jak na zmartwychwstałego Chrystusa. Niezwykłość zachodzących wydarzeń i jasność, blask z niej płynący są podkreślone przez złote tło ikony⁵⁸.

Wymowa ikony z monasteru kornilewsko-komielskiego zbliża je do ikon starotestamentowej Trójcy. Chodzi tu przede wszystkim o ikonę Świętej Trójcy Andrzeja Rublowa, ale też inne ikony nawiązujące do niej: ikonę mistrza Paisjusza z soboru Zaśnięcia Matki Bożej w monasterze świętego Józefa Wołokołamskiego, ikonę Świętej Trójcy z żeńskiego monasteru Świętej Trójcy we wsi Machra czy ikonę z ikonostasu siola Troickiego ławry Troicko-Siergiejewskiej. Podobnie jak ikony Świętej Trójcy również opisywana ikona „Niewiast Niosących Wonności” jest wydłużona wertykalnie, a także skupiona na pierwszym planie. Maksymalne „wyciągnięcie” do przodu aniołów oraz grobu symbolizującego ołtarz jest analogią do ikon

⁵⁷ М.В. Федосеева, *Икона «Жены мироносицы у гроба Господня»...*, s. 182.

⁵⁸ Ibidem, s. 182–183.

Świętej Trójcy. Anioł umieszczony z lewej strony jest praktycznie powtórzeniem anioła z ikon Świętej Trójcy, łącznie z gestem błogosławieństwa. Ważnym detalem jest też gest błogosławieństwa wykonywany przez anioła z prawej strony. Na ikonie Świętej Trójcy anioł symbolizujący świętego Ducha skłaniał pokornie głowę przed Ojcem i Synem, na ikonie z monasteru kornilewsko-komielskiego natomiast anioł symbolizujący trzecią osobę Świętej Trójcy również błogosławi symboliczny ołtarz, wskazując na dopełnienie zbawczego planu Bożego. Na ikonie „Niewiast Niosących Wonności” nie ma żadnych zbędnych detali. Nie widzimy, na przykład, strażników pilnujących grobu, trzeci plan również jest minimalistyczny. Dzięki temu najważniejszy staje się dogmatyczny sens Zmartwychwstania. Na ikonie Świętej Trójcy aniołowie wskazują na kielich eucharystyczny, będący symbolem dobrowolnej ofiary Chrystusa. Na opisywanej ikonie takim kielichem jest grób, a symbolem ofiarnego Baranka są białe tkaniny, w które owinięty był Jezus Chrystus⁵⁹.

Na ikonach z tego samego okresu co ikona z monasteru kornilewsko-komielskiego, przedstawiających scenę z Ewangelii Łukasza (z dwoma aniołami), grób Chrystusa był umieszczony diagonalnie. Interesujące jest porównanie tego typu ikon z ikonami Świętej Trójcy z „krzywym” ołtarzem dokonane przez Marinę W. Fiedosiejewą. Na ikonach Świętej Trójcy zwraca uwagę analogiczne z ikonami „Niewiast Niosących Wonności” umieszczenie grobu-ołtarza z siedzącymi za nim aniołami. Podobieństwo dotyczy również trzeciego planu – krajobrazu. Wysokie szczyty wyrastające za plecami aniołów i symboliczna świątynia na tle muru jerozolimskiego są obrazem zbawczego planu Bożego, za sprawą którego wysławiona została Święta Trójca w całości. Symbolika ta występuje na obu rodzajach ikon. Ta zbieżność nie jest przypadkowa. Wskazuje ona na głęboki wewnętrzny związek Zmartwychwstania Chrystusa i Pięćdziesiątnicy. Już Ojcowie Kościoła wskazywali, że dzień Pięćdziesiątnicy – podobnie jak Zmartwychwstanie – Pascha Chrystusowa – jest dniem zwycięstwa nad śmiercią i piekłem⁶⁰.

⁵⁹ Ibidem, s. 183–184.

⁶⁰ Ibidem, s. 184.

W tak zwanej regule 91 świętego Bazylego Wielkiego, będącej częścią traktatu „O Duchu Świętym”, znajdujemy fragment:

Każda Pięćdziesiątnica jest przypomnieniem zmartwychwstania oczekiwanego w przyszłym wieku. Ów jeden bowiem i pierwszy dzień, siedmiokrotnie mnożony przez siedem, wypełnia siedem tygodni świętej Pięćdziesiątnicy. Zaczynając od pierwszego, kończy się na tym samym, pięćdziesiąt razy rozwijając się w tym czasie poprzez podobne dni. Jest on naśladownictwem wieczności także dlatego, że podobnie jak w ruchu cyklicznym kończy się on na tych samych znakach, od których się zaczynał⁶¹.

O związkach Paschy i Pięćdziesiątnicy pisali również Tertulian, święty Ireneusz z Lyonu czy święty Ambroży Mediolański, podkreślając, że czas pomiędzy Paschą a Pięćdziesiątnicą jest czasem świątecznym, radosnym, związanym z faktem Zmartwychwstania. W życiu liturgicznym Kościoła prawosławnego okres paschalny kończy się po czterdziestu dniach od święta Paschy, w przeddzień święta Wniebowstąpienia Pańskiego, jednakże już na pierwszym Soborze Powszechnym w 325 roku postanowiono, że wierni podczas modlitwy nie stają na kolanach nie tylko w okresie paschalnym, lecz także aż do święta Pięćdziesiątnicy.

Jak zauważyła M.W. Fiedosiejewa, teksty patrystyczne oraz hymny liturgiczne potwierdzają, że na ikonie „Niewiast Niosących Wonności” z monasteru kornilewsko-komielskiego umieszczony został wątek eucharystyczny ukryty w symbolach. Święty German (634–733), patriarcha Konstantynopola porównywał grób Chrystusa ze stołem ofiarnym, na którym przygotowywane są święte Dary, oraz z wyobrażonym niebiańskim stołem ofiarnym⁶².

Ikona z monasteru kornilewsko-komielskiego jest przykładem połączenia elementów ikonograficznych z teologią i liturgiką. Symbolem

⁶¹ Św. Bazyle Wielki, *O Duchu Świętym*, Warszawa 1999, s. 178. Zob. P. Pietrow, *Reguły św. Bazylego Wielkiego*, „Elpis” 2014, 16, s. 119–126.

⁶² М.В. Федосеева, *Икона «Жены мироносицы у гроба Господня»...*, s. 184–185. Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, https://azbyka.ru/otechnik/German_Konstantinopolskij/skazanie-o-tserkvi-i-rassmotrenie-tainstv/ (dostęp: 15.03.2022).

obecności Boga na ikonie najczęściej byli aniołowie, jednakże taką funkcję pełniło również wyobrażenie Bogurodzicy. W Ewangeliach – jak już była o tym mowa – nie wspomina się o obecności Matki Bożej wśród mirofor. Natomiast teksty liturgiczne podkreślają istnienie Bogurodzicy tam, gdzie milczy o tym Ewangelia. Chodzi tutaj nie tylko o bycie Bogurodzicy wśród mirofor, ale także podczas złożenia Chrystusa do grobu czy w chwili Wniebowstąpienia. Teksty liturgiczne na niedzielę Niewiast Niosących Wonności mówią o niej jako tej, która pierwsza zobaczyła zmartwychwstałego Chrystusa: „Zobaczywszy zmartwychwstałego Twojego Syna i Boga, raduj się razem z apostołami, Przeczysta, raduj się jako pierwsza”. Tekst hymnu paschalnego „Anioł zaśpiewał najlaskawszej”, śpiewanego codziennie w okresie paschalnym, mówi o tym, że Bogurodzica jako pierwsza dowiedziała się o zmartwychwstaniu Chrystusa. W Synaksarionie na święty dzień Paschy czytamy: „Jako pierwsza zobaczyła Zmartwychwstania Matka Boża siedząca przy grobie razem z Marią Magdaleną”. Z tego względu obecność Bogurodzicy na ikonach „Niewiast Miro Niosących” mogła być spowodowana treścią tekstów liturgicznych⁶³.

Jedna z ikon „Niewiast Niosących Wonności”, na której wyobrażono Matkę Bożą, pochodzi z XIV wieku i znajdowała się w cerkwi świętego Teodora Stratelatesa w Nowogrodzie. Inną tego rodzaju ikoną była ikona z cerkwi Spasa na Neredicy z XII wieku. Była ona umieszczona nad wejściem do części ofiarnej świątyni. Tego typu wyobrażenia obecne były także wśród miniatur z opisywanego już syryjskiego kodeksu, zwanego „Ewangelią Rabbuli” z VI wieku. Ten typ ikonograficzny pojawiał się również na miniaturach ormiańskich pochodzących z wieku XI w tak zwanej „Ewangelii Wahapara” oraz w „Ewangelii Gładzorskiej” z początku wieku XIV, wzorowanej na wcześniejszym kodeksie⁶⁴.

Matka Boża na miniaturach z „Ewangelii Rabbuli” posiadała nimb, natomiast na ikonie z monasteru kornilewsko-komielskiego kobieta stojąca najbliżej grobu takiego nimbu nie ma. Można jednak przyjąć, że jest

⁶³ М.В. Федосеева, *Икона «Жены мироносицы у гроба Господня»...*, s. 185–186.

⁶⁴ Ibidem, s. 186; D. Kouymjian, *The Melitene Group of Armenian Miniature Painting in the Eleventh Century*, w: *Armenian Kesaria&Kayseri and Cappadocia, Historic Armenian Cities and Provinces*, red. R. Hovannisian, Costa Mesa 2013, s. 79–115.

to Bogurodzica. Świadczy o tym nie tylko jej umiejscowienie na ikonie, na równi z aniołami. Mówią o tym również wspomniane teksty liturgiczne. Ikonograf musiał też znać wcześniejsze wyobrażenia przedstawiające Bogurodzicę przy grobie Chrystusa. Ponadto teksty liturgiczne informują o obecności Bogurodzicy przy najważniejszych wydarzeniach mających związek z męką i zmartwychwstaniem Chrystusa: ukrzyżowaniu, złożeniu do grobu, oplakiwaniu, zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu. Wydarzenia te układają się w logiczny ciąg zdarzeń, potwierdzających (z teologicznego punktu widzenia), że Matka nie opuściła Syna aż do ostatnich chwil jego pobytu na ziemi. Znalazło to odzwierciedlenie w ikonografii. Znane są dwie ikony z XVI–XVII wieku z Wołogdy, na których przedstawiono Bogurodzicę towarzyszącą Chrystusowi w chwili męki i zmartwychwstania. Pierwsza z tych ikon to ikona Matki Bożej Włodzimierskiej ze scenami świątecznymi. Matka Boża pojawia się tam na klejmie przedstawiającym „Niewiasty przy Grobie Chrystusa”. Na drugiej ikonie przedstawiającej „Zmartwychwstanie Chrystusa” ikonograf zobrazował Bogurodzicę na klejmach mówiących o wejściu Chrystusa na krzyż, ukrzyżowaniu, zdjęciu z krzyża, oplakiwaniu, niesieniu ciała Chrystusa, złożeniu Chrystusa do grobu, objawieniu anioła niewiastom niosącym myrrę (dwa klejmy) i wniebowstąpieniu⁶⁵.

Symbolika eucharystyczna jest charakterystyczna dla ikony „Niewiast Niosących Wonności” z monasteru kornilewsko-komielskiego. Ikona ta opowiada nie tylko o zmartwychwstaniu Chrystusa, ale również o sakramencie eucharystii. Modlitwy eucharystyczne Kościoła prawosławnego skierowane są do zmartwychwstałego Chrystusa oraz do Bogurodzicy. Na opisywanej ikonie oddano eucharystyczny obraz Bogurodzicy poprzez przedstawienie Jej trzymającej naczynie z wonną myrrą. Na ikonie Bogurodzica uosabia kielich eucharystyczny, grób Chrystusa symbolizuje patenę, aniołowie – Trójkę, a cała kompozycja jest odwzorowaniem niebiańskiej liturgii i radości Zmartwychwstania Chrystusa⁶⁶.

⁶⁵ М.В. Федосеева, *Икона «Жены мироносицы у гроба Господня»...*, s. 187–188.

⁶⁶ Ibidem, s. 188.

Rozdział 5. Kobiety święte

Teologiczne podstawy kultu świętych ostatecznie uformowały się w okresie ikonoklazmu, ale praktyka ich czczenia obecna była w chrześcijaństwie od początków istnienia Kościoła. Kult ten sięgał do późnego okresu starotestamentowego i odwoływał się do szacunku, jakim już wtedy cieszyli się prorocy. Jak zauważył Jarosław Charkiewicz, rozwijający się stopniowo, ale sukcesywnie, kult świętych w Kościele pierwszych wieków, poczynając od wieku IV, nabrał już charakteru powszechnego¹. Potwierdzają go postanowienia soborów lokalnych w Gangrze (ok. 340) oraz w Laodycei (ok. 360), mówiące o czci należnej męczennikom. Kanon 20 pierwszego z nich mówi: „Jeśli ktokolwiek, owładnięty stanem hardości, z pogardą odrzuca zgromadzenia na cześć męczenników i dokonywanie dla uczczenia ich pamięci nabożeństwa, niech będzie wyklęty”², zaś kanon 34 drugiego ze wspomnianych soborów przestrzega: „Żaden chrześcijanin nie powinien opuszczać męczenników Chrystusowych”³.

Równolegle stopniowo rozwijała się nauka Kościoła precyzująca zasady czci oddawanej świętym, czemu sprzyjało pojawianie się różnych herezji, które wypaczały kult świętych. Nauka Kościoła o świętości, a tym samym i kwestii oddawania czci świętym, została ostatecznie sprecyzowana dopiero w VII–VIII wieku i stanowiła jeden z aspektów odpowiedzi Kościoła na ikonoklazm. Wówczas to święty Jan z Damaszku zwrócił uwagę na różnicę pomiędzy oddawaniem chwały Bogu (gr. λατρεία – latrija – „sprawowanie kultu”, „adorcja”) oraz oddawaniem czci świętym

¹ J. Charkiewicz, *Kult świętych w prawosławiu*, „Elpis” 2010, 12, s. 120.

² A. Znosko, *Kanony Kościoła prawosławnego*, t. I, Hajnówka 2000, s. 141.

³ Ibidem, s. 160.

(gr. προσχύνησις – proskinesis – „padanie na twarz”, „oddawanie pokłonu”). Duże zasługi w tym względzie miał też święty Maksym Wyznawca. Rozwijając naukę o Boskich energiach, mówi on o przenikaniu tych energii do natury ludzkiej oraz o świętości jako rezultacie tego przenikania. Nauka ta leży również u podstaw kultu świętych, czci oddawanej relikwiom świętych oraz ich ikonom⁴.

Istotne znaczenie dla ugruntowania kultu świętych w Kościele miał VII Sobór Powszechny (787), który potępił ikonoklazm, stwierdzając jednocześnie, że „przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogiego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy” oraz że „im częściej wierni będą patrzeć na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej, oglądając je, będą się zachęcać do wspomnienia i miłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu”. Ojcowie Soboru zaznaczyli przy tym, że świętych nie otacza się „taką adoracją, jaka według naszej wiary należy się wyłącznie Naturze Bożej”, że oddaje się im cześć przez ofiarowanie kadzidła i zapalanie świec⁵.

Kościół prawosławny czci większą liczbę świętych mężczyzn niż świętych kobiet. Nie znaczy to jednak, że święte kobiety są mniej czczone niż święci mężczyźni. Świętość osób kanonizowanych jest równa bez względu na ich płeć. Można nawet zauważyć, że mnogość ról przypisywanych świętym kobietom świadczy o ich szczególnym miejscu w pantheonie świętych. Warto również zauważyć, że J. Charkiewicz w małym leksykonie hagiograficznym poświęconym kobietom wymienił ponad 260 postaci świętych kobiet⁶. Ta znacząca liczba zmusza autora niniejszych słów do dokonania wyboru postaci, których życie i ikony zostaną omówione poniżej. Będą to: święta Paraskiewa-Petka z Epiwatu, która należała do grupy najbardziej czczonych bałkańskich świętych w ruskiej Cerkwi, a zatem też na terenie Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego; święta Katarzyna Aleksandryjska, której kult jest żywy zarówno w Kościele

⁴ J. Charkiewicz, *Kult świętych...*, s. 121.

⁵ *Dokumenty Soborów Powszechnych...*, t. I, s. 339; J. Charkiewicz, *Kult świętych...*, s. 121–122.

⁶ J. Charkiewicz, *Święte niewiasty. Mały leksykon hagiograficzny*, Hajnówka 2001, s. 5–6, 163–170.

rzymskokatolickim, jak i w Kościele prawosławnym, oraz święta Tekla – pierwsza męczennica istotna z punktu widzenia historii zbawienia i roli kobiet w chrześcijaństwie pierwszych wieków, postać najmniej popularna z wymienionych, ale jej kult związany jest z monasterem w Supraślu oraz, szerzej, z Wielkim Księstwem Litewskim.

Istnieje ścisły związek pomiędzy kultem świętych a kultem ikon. Święty, który jest przedstawiany w ikonie, dostąpił chwały Bożej, a zatem jego ikona powinna wyrażać jego świętość. Duchowy świat człowieka będącego świątynią Boga ikona ukazuje za pomocą kolorów, form i linii. Ten wewnętrzny spokój i porządek świętego ikona przekazuje przez jego harmonię zewnętrzną. Harmonia ta przejawia się w każdym szczególe ciała świętego, jego szatach i wszystkim, co go otacza. Ikona świętego nie jest ani portretem, ani naturalistycznym jego przedstawieniem, w którym poszukuje się zewnętrznego podobieństwa. Przedstawia ona bowiem oblicze wysławionego, przebóstwionego świętego nie takim, jakim był on na ziemi, ale w stanie wysławionym, w jego „wysławionej niebiańskiej jasności”. Sergiusz Bułgakow zauważył, że „na ikonach świętych przedstawiane są oczywiście nie tylko ich ciała [...], ale także ich dusze, a ściślej ich uduchowione ciała, gdyż ciało bez żyjącego w nim ducha i obok niego nie istnieje”⁷.

W XV wieku na terenie państwa polsko-litewskiego powstała koncepcja autonomizacji prawosławia, której autorem był metropolita kijowski Grzegorz Camblak. Wprowadził on na tereny Rzeczypospolitej kult wielu świętych pochodzących z Bałkanów i obszaru zamieszkałego przez południowych Słowian. Chodzi tu głównie o tradycje kultowe greckie, bułgarskie, serbskie i rumuńskie. Wśród świętych, których kult rozpowszechnił metropolita Grzegorz Camblak, była jedna kobieta: święta Paraskiewa-Petka zwana Tyrnowską lub z Epiwatu. Pozostali święci to święty Jan Suczawski, patron Mołdawii, oraz święci męczennicy wileńscy: Jan, Antoni i Eustachy. Dzień ich pamięci został ustalony na trzecią niedzielę przed Bożym Narodzeniem⁸.

⁷ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony...*, s. 89; J. Charkiewicz, *Kult świętych...*, s. 142, 144.

⁸ A. Naumow, *Domus divisa*, Kraków 2002, s. 53. Por. A. Naumow, *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996, s. 49–51; J. Stradomski, *Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości*

Paraskiewa należy do najpopularniejszych prawosławnych świętych i najważniejszych postaci czczonych na wschodniej Słowiańszczyźnie. Jak zauważyła Aleksandra Sulikowska-Gąska, jej popularność jest intrygująca, ponieważ w tradycji ortodoksyjnej niewiasty nie są pierwszoplanowymi bohaterkami opowieści hagiograficznych, tymczasem kult tej świętej ma zdecydowanie prawosławny charakter i, inaczej niż w przypadku Barbary czy Katarzyny, jest właściwie nieobecny na Zachodzie⁹. Wspomniana badaczka przytacza też pogląd Henniego Maguire’a, który uznał, że jedną z nielicznych świętych, której wizerunki mogły być identyfikowane bez napisów przez Bizantyjczyków (a zatem odróżniane od innych świętych niewiast), była – ze względu na jej popularność, a zarazem wszechobecność wizerunków – Barbara. Mówiąc o Rusi w XV i XVI wieku, takie stwierdzenie można byłoby odnieść do Paraskiewy. Nastąpiło wówczas niezwykle rozpowszechnienie czci dla tej świętej, co znalazło znaczące odzwierciedlenie w sztuce¹⁰.

Początki jej kultu należy łączyć prawdopodobnie z tradycją nowogrodzką, w której jest odnotowywany w XII wieku. Kilka lat później Paraskiewa stała się jedną z popularniejszych patronek cerkwi na Rusi północnej i zachodniej. Analizując przemiany malarstwa ikonowego w XVII wieku, można jednak zauważyć powolne zmniejszanie się jej popularności, do tego stopnia, że w XIX wieku Paraskiewa utraciła swój

Słowian południowych i wschodnich, w: *Święci w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, red. W. Stępnia-Minczewska, Z.J. Kijas, Kraków 2001, s. 89. Na temat działalności cerkiewnej i literackiej Grzegorza Camblaka zob.: J. Stradomski, *Literacka, polityczna i cerkiewna działalność prawosławnego metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w świetle współczesnych mu źródeł*, „*Studia Religioznawcze*” 2008, 41, s. 167–182; idem, *Twórczość hagiograficzna metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w kontekście południowsłowiańskiej literatury XIV–XV wieku*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Wokół kultur śródziemnomorskich, II: Historia, język, kultura*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2010, s. 105–115; idem, *Prawosławna tradycja piśmiennicza jako składnik kultury literackiej Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego (w kontekście systemu literatury cerkiewnosłowiańskiej)*, w: *Rękopisy i teksty. Studia nad cerkiewnosłowiańską kulturą literacką Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony Polskiej do końca XVI wieku*, „*Krakowsko-Wileńskie Studia Sławistyczne*” 2014, 10, s. 19–60.

⁹ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy na Rusi*, „*Ikonothea*” 2008, 21, s. 165.

¹⁰ Ibidem.

specjalny status i stała się tylko jedną spośród wielu kobiet czczonych w prawosławiu. Jak się wydaje, zarówno wyjątkowy rozkwit kultu tej świętej w pewnym okresie, jak i jego późniejsze zanikanie, były ściśle związane ze specyficznym charakterem czci, jaką otaczano Paraskiewę na Słowiańszczyźnie¹¹.

Tradycja ortodoksyjna zna kilka świętych noszących to imię. Najważniejsze z nich to Paraskiewa z Ikonium i Paraskiewa z Epiwatu. Pierwsza z nich, której pamięć czci się 28 października, żyła w czasach prześladowań chrześcijaństwa przez cesarza Dioklecjana¹². Jej żywot zbliżony jest do żywota świętej Paraskiewy Rzymskiej, przez co obie święte nie zawsze były rozróżniane. Mirosław P. Kruk zauważył, że chociaż w Serbii kult świętej Paraskiewy (Petki) z Epiwatu został potwierdzony w służbie liturgicznej z połowy XIII wieku, to dwie inne zachowane służby liturgiczne ku jej czci, jedna z końca XIII – początku XIV wieku w Bibliotece Narodowej w Sofii i druga z końca XIV – początku XV wieku w Bibliotece Monasteru w Deczanach, poświęcone zostały świętej Paraskiewie Męczennicy i występowały w nich połączone kanony poświęcone zarówno świętej Ikonijskiej, jak Rzymskiej¹³.

W Bizancjum wizerunki świętej Paraskiewy znane są od wieku IX. Przedstawiano ją w czerwonym maforionie z krzyżem w dłoni – symbolem męczeństwa i śmierci Chrystusa. Czasem wkładano jej do drugiej ręki naczynie, według legendy, podarowane jej przez Chrystusa. Od XVI wieku Paraskiewę malowano również z białym welonem i koroną męczeńską na głowie, trzymającą w rękach zwój. Niekiedy na ikonach świętej Paraskiewy umieszczano scenę śmierci dręczącego ją władcy, spadającego

¹¹ Ibidem, s. 165–166. Kult świętej Paraskiewy często był porównywany do kultu świętego Mikołaja. Święta Paraskiewa była niekiedy nazywana „żeńskim odpowiednikiem świętego Mikołaja”. W XIX wieku kult świętego Mikołaja zachował swój status w przeciwieństwie do kultu świętej Paraskiewy. Zob.: M. Rabinowicz, *Życie codzienne w ruskim i rosyjskim mieście feudalnym*, Warszawa 1985, s. 111, 115; B.A. Uspienski, *Kult św. Mikołaja na Rusi*, Lublin 1985, s. 203.

¹² A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 166; J. Stradomski, *Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze...*, s. 83–84.

¹³ M.P. Kruk, *Ikony XIV–XVI wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Katalog*, t. I, Kraków 2021, s. 627.

w otchłań. Często Paraskiewa była przedstawiana na ikonach z innymi świętymi kobietami, zwłaszcza z Anastazją. Kultu obu świętych były niewątpliwie ze sobą powiązane. Wspomnienie Anastazji przypada bowiem na 29 października, dzień po wspomnieniu Paraskiewy z Ikonium. Ponadto, imię Paraskiewa oznacza „piątek”, a imię Anastazja oznacza „zmartwychwstanie” i dlatego wiąże się ze Zmartwychwstaniem Chrystusa. Z tego powodu Paraskiewa i Anastazja, przedstawione obok siebie, były postrzegane jako personifikacja Ukrzyżowania i Zmartwychwstania¹⁴. Nie wiadomo jednak dokładnie, kiedy zaczęto kojarzyć Anastazję ze Zmartwychwstaniem. Niedzielę, którą można utożsamić z Anastazją, w Serbii uznawano za świętą niewiastę. Żywy był także pogląd, że „święta Petka jest matką Niedzieli”. Związek pomiędzy Paraskiewą a Anastazją i Niedzielą ujawnia literatura ludowa, jest on również dobrze poświadczony przez ikonografię, na przykład na ikonie z Nowogrodu z drugiej połowy XV wieku, na której ukazano obok siebie Paraskiewę i Anastazję, siedemnastowiecznej ikonie bułgarskiej, na której Paraskiewa i Niedziela trzymają w rękach misy ze swoimi głowami. Za szczególnie charakterystyczne, choć wyjątkowe, można uznać datowane na XV wiek malowidło z cerkwi Archaniołów w Pedoulas na Cyprze, gdzie przedstawiono Kyriakę z medalionami dzieci symbolizujących dni tygodnia – wśród których pojawia się Paraskiewa jako uosobienie piątku¹⁵. Na ten wątek szczególną uwagę zwrócił Christopher Walter, kwestionując wręcz istnienie świętej Paraskiewy z Epiwatu¹⁶.

Bez wątpienia najstarszym znanym wizerunkiem Paraskiewy jest miniatura zamieszczona w „Mowach św. Grzegorza z Nazjanzu”. Miniatura ta odnosi się do wizji Habakuka i pojawia się w kontekście „Drugiej mowy na święto Paschy” świętego Grzegorza. Ukazuje w centrum Chrystusa – Anioła Wielkiej Rady pośród aniołów, a poniżej proroka Habakuka

¹⁴ H. Корнеева, *Святые жены*, http://halkidon2006.orthodoxy.ru/Icons_11/712_n_korneeva.htm (dostęp: 5.05.2022).

¹⁵ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 171; Ch. Walter, *The Portrait of Saint Parasceve*, „Byzantinoslavica” 1995, 56, [*Studia byzantina ac slavica Vladimiro Vavřínek ad annum sexagesimum quintum dedicata*], s. 755. Por. M.P. Kruk, *Ikony XIV–XVI wieku...*, t. I, s. 626–629.

¹⁶ Ch. Walter, *The Portrait of Saint Parasceve*, London 2000, s. 383.



Święte Paraskiewa i Anastazja, druga połowa XV wieku, Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg

z Grzegorzem i dwie święte niewiasty – Helenę i Paraskiewę. Ta ostatnia trzyma w dłoniach narzędzia męki. Jak stwierdziła Aleksandra Sulikowska-Gąska, pojawienie się Heleny i Paraskiewy w kontekście ikonografii,

objawiającej ideę o Chrystusie preegzystującym i bożym zamiarze wcielenia podjętym u początków istnienia świata, można odczytać jako zapowiedź męki i chwały Krzyża, które są tematem „Mowy paschalnej” Świętego Grzegorza z Nazjanzu. Podobna treść będzie obecna w licznych przedstawieniach Paraskiewy, pochodzących ze Słowiańszczyzny¹⁷.

Paraskiewa-Petka, czczona 14 października, urodziła się w Epiwacie w pierwszej połowie XI wieku. Wedle czternastowiecznego żywota, autorstwa Eutymiusza Tyrnowskiego, jej rodzice byli ludźmi pobożnymi, a brat – Eutymiusz miał zostać biskupem. Po śmierci rodziców Paraskiewa „umiłowała apostolski żywot; umartwiała swe ciało postem i nocnym czuwaniem, poddawała najcięższym próbom i leżała krzyżem na ziemi”. Oddawszy się ascezie, odbyła pielgrzymkę do Ziemi Świętej i na Pustynię Jordańską. Rozmyślała ciągle o śmierci i o tym, by połączyć się z Chrystusem. Na pustyni kusił ją diabeł, lecz broniła się przed nim, aż pewnego razu ujrzała we śnie „jasnego młodzieńca”, który nakazał jej powrócić w rodzinne strony. Ruszyła więc w drogę powrotną, przez Konstantynopol. „Przybyła do carskiego grodu, a tam udała się do przybytku słowa bożego, czyli do świątyni Świętej Sofii w Carogrodzie. Odwiedziła także kościół w Blachernach, gdzie «padła na oblicze przed ikoną Matki Boskiej modląc się ze łzami», aż wreszcie powróciła do rodzinnej miejscowości i tam po pewnym czasie zmarła”¹⁸.

¹⁷ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 172; Ch. Walter, *The Portrait of Saint Parasceve...*, s. 753.

¹⁸ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 166–167; *Siedem niebios i ziemia. Antologia dawnej prozy bułgarskiej*, wybr., przeł. T. Dąbek-Wirgowa, Warszawa 1983, s. 197–200; *Żywoty świętych. Księga druga. Październik*, red. K. Leśniewski, Lublin 1997, s. 234–235. Na temat kultu św. Paraskiewy z Epiwatu zobacz: M. Kuczyńska, *Obraz św. Paraskiewy-Petki Tymowskiej w hymnografii słowiańskiej (na materiale polskich odpisów służb ku jej czci)*, w: *Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stosunki kulturowoliterackie polsko-wschodniosłowiańskie”*, red. K. Prus, Rzeszów 1994, s. 141–144; M.P. Kruk, *Gregory Tsamblak and the Cult of Saint Parasceva*, w: *Byzantium, new Peoples, New Powers: The Byzantino-Slav Contact Zone, from the Ninth to the Fifteenth Century. Dedicated to the Memory of Anna Rożycka Bryzek*, red. M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorąg-Różycka, Kraków 2007, s. 331–348; D. Gapska, *Św. Paraskiewa-Petka z Epiwatu – kilka uwag o serbizacji kultu*, „*Latopisy Akademii Supraskiej*” 2019, 10, s. 145–155.

Według A. Sulikowskiej-Gąski, analizując czternastowieczny żywot Paraskiewy, nie jest łatwo dociec przyczyn późniejszego rozpowszechnienia jej kultu. Brak w nim dramatyzmu i rozmachu, a także i grozy, które odnaleźć można w dziejach jej poprzedniczki z Ikonium. W tekście tym zwraca jednak uwagę podkreślanie wstawienniczej roli świętej, która „nie odwraca oblicza od sług swoich”, oraz akcentowanie roli cudów czynionych przez relikwie – ich znaczenie zdaje się przyćmiewać dzieje i dokonania świętej za życia. Żywot Paraskiewy-Petki należy zatem do grupy tych utworów hagiograficznych, w których ziemskie losy świętego stają się pretekstem do opowiedzenia jego pośmiertnej historii – i to właśnie ta druga, historia świętego po jego śmierci, stać się musi głównym przedmiotem zainteresowania czytelnika, podobnie jak głównym przedmiotem czci wśród wiernych stawały się jego ikony i relikwie¹⁹.

Paraskiewa jest zaliczana do grupy najważniejszych świętych nowogrodzkich – wraz z Mikołajem, Eliaszem, Jerzym, Florem, Ławrem, Błażem i Anastazją, przy czym szczególna rola wśród tych postaci przypadać miała parze: Mikołajowi i Paraskiewie. Istnienie takiego związku potwierdza występowanie podwójnych ikon Mikołaja i Paraskiewy, wśród których wymienić można ikonę z Welykiego koło Dobromila, datowaną na I ćwierć XVI wieku, i ikonę z Kalnej Rostoki z połowy XVII wieku. Według A. Sulikowskiej-Gąski na szczególną uwagę zasługuje jednak występowanie (przede wszystkim w wielkoruskiej tradycji) rzeźbionych figur Paraskiewy – często „bliźniaczych” wobec figur Mikołaja. „Pierwszy Latopis Pskowski” przynosi, spisana pod datą 1540, informację o przywiezieniu do Pskowa przez jakichś „starców z innej ziemi” rzeźbionych ikon Mikołaja i Paraskiewy, które to ikony – a raczej figury – wywołały mieszane uczucia wśród wiernych. Pojawienie się w Pskowie figur Mikołaja i Paraskiewy, jakkolwiek w tekście latopisu odpowiedzialni za ten fakt są „starzy z innej ziemi”, powinno zwracać uwagę na specyfikę kultu tych dwóch postaci, a w szczególności ich związek z bóstwami ze słowiańskiego

¹⁹ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 168; *Siedem niebios i ziemia...*, s. 204.

panteonu – szczególnie z Mokoszą – choć związkiem tym nie da się z pewnością wytłumaczyć znaczenia ani Mikołaja, ani Paraskiewy²⁰.

Zdaniem A. Sulikowskiej-Gąski badacze zakładali niekiedy, że zachodnioruskie wyobrażenia Paraskiewy bez scen hagiograficznych odnoszą się do męczennicy z Ikonium – rozumianej, ze względu na treść jej żywota, jako personifikacja piątku. Próbowali również przyjmować klasyfikacje, zakładając, że Paraskiewę męczennicę rozpoznać można po koronie na głowie, będącej elementem charakterystycznym dla wizerunków męczenników, ale należy odnotować, że zdarzają się wyjątki, przykładowo na ikonie z cerkwi Przemienienia w Solinie (XVI wiek) święta, podpisana jako „Petka”, ma w dłoni krzyż i koronę na głowie, ale otoczona jest scenami z żywota Paraskiewy Tyrnowskiej. W Grecji, a w szczególności na Krecie, Paraskiewa męczennica nierzadko trzyma w ręku własną głowę; i chociaż podobne wyobrażenia znane są Słowiańszczyźnie – m.in. w cerkwiach Bojany i Berende, to jednak z całą pewnością nie można ich uznać za charakterystyczne dla Rusi. Na ikonach północnoruskich Paraskiewa męczennica ukazywana jest ze zwojem, na którym znajduje się tekst „Wyznania wiary”²¹.

Jedną z najbardziej interesujących ikon świętej Paraskiewy z Epiwatu (Tyrnowskiej) jest ikona przechowywana w Muzeum Narodowym w Warszawie. Ikona trafiła do muzeum w okresie międzywojennym²².

Ikone tę opisała A. Sulikowska-Gąska. Została namalowana na podobrazu składającym się z trzech desek o wymiarach ok. 154 na 111 cm,

²⁰ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 169–170. Na temat Mokoszy zob. B.A. Uspienski, *Kult św. Mikołaja...*, s. 19–22, 117, 201; A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 127–128.

²¹ A. Sulikowska-Gąska, *Kult świętej Paraskiewy...*, s. 172.

²² Wedle zapisu w księdze inwentarzowej ikona Paraskiewy znalazła się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie 21 grudnia 1927 roku, kiedy to została zakupiona od Ignacego Piesinowskiego „za zł. 1000”. Najpewniej jeszcze przed pozyskaniem ikony przez Muzeum Narodowe w Warszawie została ona poddana renowacji, efektem czego stało się przemycie tła głównej kompozycji. Zniszczeniu uległy wówczas napisy identyfikujące oraz przedstawienie trzymanego przez świętą krzyża, z którego pozostał jedynie ryty szkic. A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej ze scenami z żywota z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Gronek, Kraków 2009, s. 104.

pierwotnie połączonych dwiema szponami, po których na odwrocie pozostały wgłębienia biegnące przez całą jego szerokość. Na licu wydrążony jest płytki kowczeg, a na desce naklejono grubo diagonalnie tkane płótno. Ikona namalowana została farbami temperowymi. W części środkowej ukazana jest stojąca w kontrapoście niewiasta, ubrana w błękitną suknię spodnią i czerwony płaszcz. Lewą rękę unosi na wysokości piersi i zwraca otwartą ku widzowi, w prawej, wysoko podniesionej, trzyma podłużny przedmiot – bez wątpienia krzyż, który na skutek przemycia tła uległ zniszczeniu. W tle widoczny jest jednak ryty szkic krzyża sześcioramiennego, z dodatkową dolną krótszą belką poprzeczną – podnóżkiem.

Oblicze Paraskiewy ma owalny kształt, karnacji oliwkowej, o zaróżowionych policzkach. Brązowe oczy wydają się lekko skośne, o wydatnych dolnych powiekach, nad nimi zarysowane są brwi w kształcie łuku. Powyżej na czole widoczna jest długa, powtarzająca łuk brwi zmarszczka. U stóp Paraskiewy wyrastają z ziemi stylizowane kwiaty przypominające lilie. Głowę świętej otacza nimb z tłoczonym motywem winnej latorośli²³.

Dokoła postaci Paraskiewy z trzech jej stron, po prawej, lewej i u dołu, umieszczone zostały klejma z wyobrażeniami pochodzącymi z jej żywota świętej ascetki, które – ja zauważyła A. Sulikowska-Gąska – powinny być odczytywane od lewej do prawej strony (choć niekonsekwentnie) kolejno rzędami: „Narodziny Paraskiewy”, „Chrzest w świątyni”, „Rozmowa świętej z aniołem”, „Modlitwa Paraskiewy”, „Paraskiewa przed murami Konstantynopola”, „Powrót świętej do Epiwatu”, „Śmierć Paraskiewy”, „Złożenie ciała świętej do grobu”, „Objawienie Georgiemu”, „Pogrzeb Paraskiewy”, „Przeniesienie relikwii świętej”. Począwszy od kompozycji ukazującej śmierć Paraskiewy układ klejm został nieco zmieniony, kolejna pod względem chronologii scena znajduje się poniżej. Podobnie poniżej „Objawienia Georgiemu” umieszczono „Pogrzeb Paraskiewy”. Cykl zamyka scena „Przeniesienie relikwii świętej”, umieszczona w dolnej części ikony. Każde z klejm zostało opatrzone opisem przedstawianej sceny²⁴.

²³ Ibidem, s. 99.

²⁴ Ibidem, s. 99–100.

W tradycji prawosławnej Słowian wschodnich i południowych najbardziej popularne były postacie świętej Paraskiewy Rzymianki i świętej Paraskiewy z Epiwatu. Pojawienie się na ikonie z Muzeum Narodowego wymienionych scen hagiograficznych pozwala jednak jednoznacznie określić postać na niej wyobrażoną jako Paraskiewę, zwaną Petką, z Epiwatu, z Tyrnowa (a także Paraskiewą Serbską), żyjącą w XI wieku, której cześć rozwinęła się na Bałkanach, a później została przeniesiona przez metropolitę Grzegorza Camblaka na teren państwa polsko-litewskiego²⁵.

W dotychczasowej literaturze przedmiotu ikona była łączona z następującymi piętnastowiecznymi ikonami: świętego Mikołaja z Gorlic i z Długiego, świętej Paraskiewy Męczennicy z Żohatyna, Matki Boskiej z Nowosielec (Długiego), świętych Kosmy i Damiana z Jabłonicy Ruskiej, Mandylionem nieznanego pochodzenia z początku XVI wieku. Mogłyby być one dziełem jednego malarza, działającego we wsiach Węglówka i Zwierzyń lub szerzej – w okolicach Brzozowa, Birczy i Sanoka. Według Włodzimierza Jaremy miałyby one powstać pod wpływem wzorców kijowskich²⁶.

Jak zauważyła A. Sulikowska-Gąska, pod względem stylistycznym ikona Paraskiewy z warszawskiego Muzeum Narodowego bez wątpienia jest najbliższa hagiograficznemu wyobrażeniu Kosmy i Damiana z Jabłonicy Ruskiej, z którą łączą ją liczne cechy formalne, na przykład sposób opracowania oblicz postaci o charakterystycznym wykończeniu oczu, bardzo jasna i bogata kolorystyka, ujęcia niektórych scen (Narodzin, Złożenia do grobu) oraz liternictwa napisów w klejmach. Inaczej natomiast – choć w obu przypadkach reliefowo – opracowane zostały nimby postaci. Jabłonica Ruska jest wzmiankowana w źródłach już w XIV i XV wieku. Znajdowała się tam cerkiew pod wezwaniem Kosmy i Damiana z 1691 roku, należąca do unickiej diecezji przemyskiej. Ikona świętych lekarzy pochodziła z pewnością z wcześniejszej budowli pod ich wezwaniem²⁷.

²⁵ Ibidem, s. 100.

²⁶ A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 105; W. Jarema, *O pracowniach Galicji w XIV–XVI wieku*, w: *Sztuka diecezji przemyskiej. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku*, red. J. Giemza, A. Stepan, Łańcut 1999, s. 30.

²⁷ A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 105–106.

Innym zabytkiem bliskim – choć nie do tego stopnia, co wcześniej wskazana ikona – przedstawieniu Paraskiewy jest hagiograficzna ikona Archaniola Michała z cerkwi pod wezwaniem świętych Piotra i Pawła w Nagorzanach, datowana na XV stulecie. Zwraca tu uwagę przede wszystkim sposób wyobrażenia postaci (zwłaszcza aniołów w locie) i kolorystyka całości. Pośród dalszych analogii można wymienić również hagiograficzną ikonę świętego Mikołaja nieznanego pochodzenia z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, którą Janina Kłosińska datowała na początek XVI stulecia. Z ikonami Paraskiewy oraz Kosmy i Damiana łączy ją w szczególności sposób przedstawienia stylizowanych kwiatów u stop świętego. Romuald Biskupski datował ikonę Paraskiewy z Muzeum Narodowego w Warszawie na schyłek wieku XV bądź też przełom XV i XVI stulecia, podczas gdy ikonę Kosmy i Damiana określał jako dzieło z drugiej połowy XV wieku – podobnie datowana była przez kolejnych badaczy. Daleko posunięte podobieństwo formalne pomiędzy tymi zabytkami nakazuje jednak brać pod uwagę nie tylko pochodzenie ikon z jednego warsztatu, lecz także powstanie w tym samym okresie. Według A. Sulikowskiej-Gąski wizerunek Paraskiewy ze scenami z żywota z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie był ikoną przeznaczoną do miejscowego rzędu ikonostasu, pełniąc funkcję głównej ikony patronki świątyni. Jeżeli połączyć ją z ikoną Kosmy i Damiana, mogły być ikonami z tej samej przegrody ołtarzowej, choć w tym miejscu należy zaznaczyć, że przeciwko takiej koncepcji zdecydowanie przemawiają różnice wymiarów obu ikon. Można zwrócić również uwagę, że pochodzący z Jabłonicy Ruskiej, a datowany na XVI stulecie Mandylion ma zupełnie inny charakter stylowy niż obie omawiane tu ikony. Być może zatem omawiane zabytki wcale nie musiały pochodzić z tego samego miejsca, a jedynie powstały w tym samym warsztacie. W kontekście pytania o miejsce pochodzenia ikony z warszawskiego Muzeum Narodowego zwraca uwagę nalepka na jej odwrocie, opatrzona odręcznym napisem: „Olszanica”. Odnosi się on z całą pewnością do transportu ikony z tej miejscowości, ale może również oznaczać, że ikona pochodziła właśnie z Olszanicy. Znajdowała się bowiem tutaj drewniana cerkiew świętej Paraskiewy, pierwotnie wzmiankowana w 1447 roku. Kolejną, również drewnianą świątynię tego samego wezwania wzniesiono

w roku 1815. Cerkiew w Olszanicy od 1785 do 1786 roku była filią parafii, również noszącej wezwanie świętej Paraskiewy, w Stefkowej – miejscowości wzmiankowanej w 1489 roku. Tu do dziś zachowała się drewniana cerkiew pod wezwaniem świętej Paraskiewy, wzniesiona w latach 1836–1840. Należy przypuszczać, że świątynie noszące imię Paraskiewy wybudowano w obu miejscowościach w podobnym czasie. Nie można zatem wykluczyć, że znajdująca się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie ikona świętej Paraskiewy była ikoną chramową z cerkwi jej imienia z Olszanicy lub też z pobliskiej Stefkowej. Mogła powstać około połowy XV wieku, co wydaje się prawdopodobne ze względu na rozwijający się w tym okresie w państwie polsko-litewskim kult świętej z Tyrnowa, jak również z uwagi na cechy stylowe ikony²⁸.

Omawiana ikona zalicza się do grupy wizerunków świętej Paraskiewy Tyrnowskiej z rozbudowanym cyklem hagiograficznym. Podobnie jak na datowanej na XV stulecie ikonie z Uścia Gorlickiego (Ruskiego) święta przedstawiona została tu z lewą dłonią otwartą, zwróconą ku widzowi, z krzyżem uniesionym w prawej ręce. Taki sposób wyobrażania Paraskiewy-Petki z wyraźnie wyeksponowanym krzyżem wydaje się efektem połączenia jej postaci z osobą Paraskiewy męczennicy z Ikonium. Wynika to bowiem z wiązaniem tej świętej z Wielkim Piątkiem czy nawet więcej – traktowaniem jej jako personifikacji dnia męki Chrystusa²⁹.

Sposób ułożenia klejm na ikonie w Muzeum Narodowym w Warszawie podyktowany został nie tylko logiką opowieści o jej żywocie. Mamy tu z pewnością do czynienia z celową uniwersalizacją historii o Paraskiewie. Dzieje się tak za sprawą obrazowego języka ikony, zwłaszcza gdy chodzi o sposób ukazania jej narodzin, odnoszący się (podobnie jak w przypadku innych ikon Paraskiewy) do wyobrażenia Narodzin Bogurodzicy, a także chrztu Petki – przedstawienie to jest przede wszystkim nawiązaniem do

²⁸ A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 106–107; J. Kłosińska, *Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów, 1.1)*, Kraków 1973, kat. 42, s. 214–215; R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991, s. 12.

²⁹ A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 108.



Święta Paraskiewa Tyrnowska ze scenami z życia, XV wiek, z cerkwi w Uściu Gorlickim, Muzeum Historyczne w Sanoku

kompozycji chrystologicznej o ważkim znaczeniu teologicznym: Spotkania Pańskiego. Podobne wyobrażenia Narodzenia pojawiają się na ikonach Paraskiewy męczennicy.

Obie kompozycje można również odnosić do pojawiających się na ikonach świętego Mikołaja analogicznych scen: Narodzenia i Chrztu Świętego, które umieszczane były w górnych klejmach, po dwóch stronach postaci świętego biskupa. Dwie górne kompozycje klejm ikony świętej Paraskiewy z warszawskiego Muzeum Narodowego można również skojarzyć z przedstawieniami pojawiającymi się na przywoływanej ikonie Kosmy i Damiana z Jabłonicy Ruskiej, a także na innych hagiograficznych ikonach świętych. Za znaczące uznać należy również wyobrażenie „Paraskiewy przed murami Konstantynopola”, odnoszące się do rozbudowanego opisu jej żywota z historii świętej niewiasty, a dotyczącego jej wizyty w stolicy Cesarstwa, gdzie wspomniane są świątynie i miejsca, do których przybyła, a które były równocześnie najczęściej odwiedzanymi przez słowiańskich pielgrzymów. Pierwszym, do jakiego starali się przybyć, była cerkiew Mądrości Bożej. Równie ważnym, ze względu na przechowywane tam relikwie i ikony, była cerkiew w Blach, główny ośrodek kultu Bogurodzicy, uważanej za patronkę bizantyjskiej stolicy. Warto podkreślić, że na ikonie w Muzeum Narodowym Konstantynopol przedstawiono, zgodnie z praktyką malarstwa ikonowego, w sposób wielce symboliczny. Obraz miasta wydaje się przy tym niemal tożsamy z widokiem Tyrnowa, ukazanego w scenie „Przeniesienia relikwii świętej”. Również scenę pogrzebu świętej Paraskiewy, na co zwracał już uwagę M.P. Kruk, należy traktować jako obraz śmierci dobrego chrześcijanina, a poprzez przywołanie konwencjonalnego widoku budowli na drugim planie oczywiste wydaje się jej odniesienie do jerozolimskiej rotundy Anastasis, a zatem do Grobu Pańskiego. Podobnie jak na innych ikonach świętej, w tym przede wszystkim z Uścia Gorlickiego (Ruskiego), rozbudowany jest tu wątek odnoszący się do śmierci i przenoszenia relikwii. Sceny te mogą być łączone również z podobnymi przedstawieniami innych świętych: na piętnastowiecznej ikonie nieznanego pochodzenia ukazującej świętego Bazylego Wielkiego, a przede wszystkim na hagiograficznych ikonach świętego Mikołaja,

np. z Żohatyna, Nakoniecznego i z Gorlic czy też nieznaney miejscowości z powiatu gorlickiego pochodzącej z XV wieku³⁰.

W przypadku przywołanej ikony z Uścia Gorlickiego cykl żywota świętej opracowany został inaczej niż na ikonie z Muzeum Narodowego. Sceny układają się od góry do dołu po lewej, a następnie po prawej stronie wizerunku, a ostatnie pod względem chronologicznym znajdują się w dolnej części deski. Nieco inny jest tu również zestaw tematów: „Narodzenie świętej”, „Modlitwa Paraskiewy na pustyni”, „Paraskiewa u bram Konstantynopola”, „Śmierć świętej”, „Złożenie do grobu”, „Ukazanie się Paraskiewy Georgiemu”, „Odnalezienie relikwii świętej”, „Uzdrowienie chromego i ślepego”, „Przeniesienie relikwii świętej”³¹.

Jak zauważyła A. Sulikowska-Gąska, kluczowe dla programu ikonograficznego cyklu hagiograficznego na ikonie świętej Paraskiewy z Muzeum Narodowego w Warszawie może być to, że sceny ukazujące jej ziemską wędrówkę do Konstantynopola i Tyrnowa (droga do Konstantynopola i Epiwatu zapowiada późniejsze losy relikwii świętej). Wyeksponowanie tego wątku można łączyć z dziełem Grzegorza Camblaka poświęconym Paraskiewie, a opisującym przeniesienie jej relikwii do Tyrnowa. W programie ikonograficznym omawianego tu cyklu hagiograficznego w ten sposób zobrazowana została idea „translatio imperii”, związana z przenosinami doczesnych szczątków Paraskiewy w XIII wieku. Istotne jest tu również upodobnienie Tyrnowa do Konstantynopola na poszczególnych klejmach, które bez wątpienia ma przydać chwały bułgarskiej stolicy³².

Znajdującą się w kolekcji warszawskiej ikonę świętej Paraskiewy Tyrnowskiej z pewnością zaliczyć można do znakomitych dzieł sztuki cerkiewnej, ale jest ona również bardzo ważnym świadectwem kultu świętej

³⁰ A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 109–110; M.P. Kruk, *Motifs of the Rotunda in Scenes of the Deposition of Saints into the Tomb on Ruthenian Icons*, „Series Byzantina” 2005, 3, s. 63–87.

³¹ A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 108; R. Biskupski, *Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1971, 14, s. 49; M.P. Kruk, N. Wywiórska, *Ikony z dawnej cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Czarnej koło Uścia Gorlickiego*, „Folia Historiae Atrium. Seria Nowa, Komisja Historii Sztuki” 2021, 19, s. 5–30.

³² A. Sulikowska-Gąska, *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej...*, s. 111.



Święta Paraskiewa Tyrnowska, XV–XVI wiek, Muzeum Narodowe, Warszawa

Petki Tyrnowskiej – jej postrzegania jako niewiasty prowadzącej żywot oddany Bogu. Rozbudowany wątek pośmiertny zwraca uwagę na fakt, że właśnie losy relikwii ascetki z Epiwatu stały się dla wiernych ważniejsze niż jej ziemski żywot. Pewne wątki obecne w cyklu żywota świętej

na ikonie z Muzeum Narodowego w Warszawie wskazują na jej bardzo bliską więź z literaturą i sztuką Bułgarów i Serbów, nie tylko na zasadzie powtarzania czy przetwarzania pewnych koncepcji, lecz także poprzez rzeczywisty dialog z południowosłowiańską tradycją³³.

Kult świętej Paraskiewy Tyrnowskiej był bardzo rozpowszechniony w okresie I Rzeczypospolitej, na ziemiach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy. Z tego powodu jej ikony zachowały się w muzeach polskich i zagranicznych. Szczególnie znane są ikony z Muzeum Narodowego w Krakowie i muzeum w Sanoku oraz z Muzeum Ikony Wołyńskiej w Łucku.

W Muzeum Narodowym w Krakowie przechowywane są dwie ikony świętej Paraskiewy, ale nie zawsze w istocie przedstawiają one świętą południowosłowiańską. Pierwsza z nich to ikona świętej Paraskiewy ze scenami żywota i pasji. Ikona ta pochodziła z ziemi przemyskiej i była datowana na ostatnią dekadę XV wieku. Pierwotnie umieszczona była w dolnym rzędzie ikonostasu. Należy ona do grupy ikon poświęconych tej niezwykle popularnej świętej, rozpowszechnionych na Rusi Czerwonej w XV–XVI wieku. Ikona została namalowana temperą na drewnie składającym się z dwóch desek lipowych. Na całym podobrazu umieszczono płótno³⁴.

Na ikonie tej święta Paraskiewa została ukazana w całej postaci z krzyżem w uniesionej prawej ręce. Po bokach, u dołu, w polach bocznych namalowano dwanaście scen z jej życia i męczeństwa. Jak zauważył M.P. Kruk, nie jest to zatem wariant ikonograficzny odnoszący się do świętej pustelnicy z Tyrnowa, lecz męczennicy, której żywot odnoszony był bądź do II wieku (święta Paraskewa Rzymska), bądź do czasów prześladowań chrześcijan w Cesarstwie Rzymskim u schyłku III i na początku IV wieku (święta Paraskiewa z Ikonium). Święte mogły być jednak ze sobą utożsamiane. Paraskiewa ma na sobie zieloną suknię i narzucony na nią czerwony płaszcz, osłaniający także jej głowę nakrytą zielonym czepcem. Postać opisano w inskrypcji cerkiewnosłowiańskiej jako świętą Paraskiewę, lecz z użyciem zniekształconego słowa greckiego (greckie „hagia” zapisane jako

³³ Ibidem, s. 111–112.

³⁴ M.P. Kruk, *Ikony XIV–XVI wieku...*, t. I, s. 631, 649, 651.

„ō agiō”) oraz niespotykanej w ikonografii wersji imienia: Paraskowgija. Imię to powtarza się praktycznie we wszystkich polach, stosowane konsekwentnie, poza polem pierwszym, gdzie opisano „Narodziny świętej Piatki”. Świętą ukazano na tle w kolorze jasnej ochry, w postawie stojącej, na prostokątnym polu w kolorze brązu, bez zwyczajowo zaznaczonych kęp traw. Górną część tego pola wypełnia dekoracyjna, falista linia, zawarta między pogrubionymi ramkami, której niejako odpowiada wić falista wypełniająca aureolę świętej, malowana jaśniejszym odcieniem farby na ciemnozielonym tle nimbu. Uderzająca jest prostota, surowość i ekspresja ikony, wzmocniona bardzo ograniczonym wyborem barw, z dominującą czerwienią. Kompozycje poszczególnych scen są mocno zredukowane, z tendencją do unikania zbędnych detali, ich rysunek jest precyzyjny i oszczędny, przez co całość sprawia wrażenie dzieła bardzo archaicznego albo opartego na bardzo dawnych wzorach. Wrażenie to wzmacnia wspomniane użycie zniekształconego terminu greckiego w głównej inskrypcji. Gdziekolwiek pojawia się tło architektoniczne, przybierające na ogół postać prostego, zwartego ideogramu w opracowaniu płaszczyznowym, z wyjątkiem architektury w kwaterze w prawym dolnym rogu, obwiedzionej kolistym murem. W ikonie tej wyjątkową trudność sprawia odczytanie inskrypcji zapisanych niezwykle cienką, czerwoną linią, o bardzo wydłużonych literach, niemal zupełnie niewidocznych na jasnoochrowym, ale też mocno przyciemnionym tle. Pole środkowe wydzielono czerwonym konturem o tej samej grubości co malowana zewnętrzna ramka ikony, wypełniająca mniej więcej połowę naturalnej, wypukłej ramki zewnętrznej, powstałej dzięki wykonaniu kowczegu. Archaiczne cechy ikony każą ją uznać za jedną z najstarszych, jeśli nie najstarszą ikonę pochodzącą z obszaru funkcjonowania wspólnoty ruskiej w granicach Korony Polskiej w zbiorach krakowskich. Tym samym jest to jeden z najdawniejszych wizerunków świętej Paraskiewy na ziemiach ruskich dawnej Rzeczypospolitej³⁵.

Szczegółowo sceny w polach-klejmach ikony opisał Mirosław P. Kruk. Bardzo interesujące są tytuły wspomnianych scen, przetłumaczone z języka cerkiewnosłowiańskiego przez autora opisów (przytaczam je w brzmieniu

³⁵ Ibidem, s. 633–635.

oryginalnym): „Narodziny św. Piatki”, „Przyprowadzają św. Paraskewę do cara (cesarza)”, „Pochodniami przypalają św. Paraskewę”, „Biczami biją krowimi św. Paraskewę”, „Wstąpi św. Paraskewa do gontyny i niszczy idole”, „Wtrącają św. Paraskewę do ciemnicy”, „W kotle św. Paraskewę warzą (gotują)”, „Wędzidłami szarpią św. Paraskewę”, „Upada car (cesarz) głową w dół z konia w kniei”, „Piłami tną św. Paraskewę”, „Ścięcie św. Paraskewy”, „Złożenie relikwii św. Paraskewii”³⁶.

Przywołane tytuły zwracają szczególną uwagę na męczeństwo świętej Paraskiewy, czyniąc z niej naśladowczynię, figurę Chrystusa. Prostota omawianej ikony oraz sceny straszliwego w swej istocie męczeństwa tej świętej nie są tutaj zaprzeczeniem ikonograficznej wizji świata przebóstwionego. Ikona – jak już była o tym mowa – nie jest naturalistycznym przedstawieniem scen z życia, lecz obrazem symbolicznym. Ważniejsze jest duchowe oblicze, a nie portretowy realizm. Mówiąc inaczej, ikona jest wizualizacją dążenia człowieka do realizacji jego powołania właśnie do przebóstwienia³⁷.

Drugą ikoną ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie jest ikona świętej Paraskiewy i świętej Teodozji. Ikona ta pochodzi z ziemi przemyskiej i jest datowana na drugą połowę XVI wieku. Namalowana została temperą na drewnie z dwóch desek lipowych zagruntowanych zaprawą gipsową i gipsowo-kredową z domieszką kwarcu. Ikona była ikoną chramową i została umieszczona w ikonostasie. Podlegała konserwacji w latach 1958, 1961, 2008 i 2012³⁸.

Według M.P. Kruka tzw. „Inwentarz Łuszczkiewicza” w poz. 719 pod rokiem 1887 odnotował: „Obraz ruski. Dwie SS męczenniczki z Krzyżami w ręku, wielkości po kolana, na tle złożonym malowane na drzewie – pochodzą z Pruchnika w Galicyi wys. 1'12 szer. 0'85”. Była to ostatnia pozycja przed nabytkami z roku 1888. W karcie inwentarzowej z lat 50. XX wieku odnotowano, że ikonę nabyto w Pruchniku k. Przeworska w 1887 roku

³⁶ Ibidem, s. 635–644.

³⁷ Zob. A. Aleksiejuk, *Rozważania o śmierci w ikonografii*, <http://www.ksiadztur.pl/publikacje/2019/01/14/70-rozwazania-o-smierci-w-ikonografii/> (dostęp: 7.08.2023).

³⁸ M.P. Kruk, *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie...*, t. I, s. 652, 653.

za 20 koron. Należy zwrócić uwagę, że w istocie bliżej jest z Pruchnika do Jarosławia, co istotne w kontekście wpisu w tymże „Inwentarzu” na poprzedniej pozycji ikony Zaśnięcia Bogurodzicy „z okolic Jarosławia”, która mogła pochodzić z tego samego źródła. Pruchnik w ziemi przemyskiej opisano w „Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego” jako miasteczko w dawnym powiecie jarosławskim, wspomniane w dokumencie erekcyjnym parafii w Krośnie z 1399 roku. Parafia grecko-katolicka diecezji przemyskiej dekanatu pruchnickiego była w końcu XIX stulecia uposażona w cerkiew murowaną pod wezwaniem Zaśnięcia Matki Bożej, zbudowaną w 1870 (zastąpiła starszą świątynię istniejącą już w 1828) lub 1871 roku, po II wojnie światowej przekształconą w Dom Kultury. Cerkiew w Pruchniku miała być erygowana 8 kwietnia 1611 roku, gdy na zakupionym gruncie miała stanąć za przyzwoleniem Jana Świątosławskiego i Piotra Broniewskiego³⁹.

Na ikonie święte Paraskiewa i Teodozja ujęte są całopostaciowo, frontalnie, trzymają krzyże w prawych dłoniach, lewe ręce mają zgięte w łokciach do błogosławieństwa. Święta Paraskiewa ma długi, czerwony welon, spod którego widoczna jest zielona suknia i chusta, po prawej święta Teodozja ma biały welon, brązowoceglasty płaszcz i zielono-różową suknię. Karnacje ciemne, z niebiesko-białymi światłami, rysy grube, twarde. Tło złote. Świętą Paraskiewę, jak już była o tym mowa, niejednokrotnie przedstawiano w parze z innym wybranym świętym (lub świętą). W tym wypadku jest to święta Teodozja, mniszka konstantynopolitańska, męczennica, zmarła w 726 roku. Jej atrybutem, podobnie jak świętej Paraskiewy, był krzyż ręczny, który obie święte zwykły unosić przed sobą, wykonując jednocześnie prawą dłonią gest aklamacji. Święta Teodozja ujęta jako młoda mniszka obecna jest np. we freskach Arbore z XVI wieku w jednym rzędzie wraz ze świętą Bazylisą i świętą Lucherią. Pary świętych malowane na osobnych panelach znane są z najstarszych przykładów malarstwa ikonowego związanych z monasterem świętej Katarzyny na górze Synaj. Podobna para świętych zachowała się w ikonie greckiej z Werii, datowanej

³⁹ Ibidem, s. 652–653; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, W. Walewski, t. IX, Warszawa 1888, s. 70.

na czwartą ćwierć XV wieku. Para świętej Barbary i świętej Paraskiewy została podobnie upozowana, tutaj jednak to święta Barbara wykonuje gest aklamacji, a święta Paraskiewa trzyma krzyż. Barbara ma narzuconą na głowę i ramiona białą chustę, podobnie jak Teodozja w ikonie ruskiej. Zbliżone są również cechy stylowe obu ikon, kładące nacisk na schematyczny rysunek fałdów szat i akcentujące przestrzenność twarzy dzięki ostrym, białym kreskom położonym bezpośrednio na ciemnej podmałowce. W malarstwie nowogrodzkim XV wieku zdecydowanie częściej w parę ze świętą Paraskiewą łączono świętą Anastazję, tłumacząc to choćby ich sąsiedztwem w kalendarzu liturgicznym (28 i 29 października). Przykładem tego typu, bliskim czasowo i terytorialnie, jest ikona świętej Paraskiewy i świętego Mikołaja w zbiorach studytów we Lwowie. Dla porównania warto wspomnieć o łączeniu w pary świętych w małopolskim malarstwie tablicowym. Taką parę tworzą np. święte Barbara i Małgorzata w kwaterze polptyku z kościoła świętego Mikołaja w Krakowie z początku XVI wieku albo święte Małgorzata i Agnieszka w kwaterze polptyku z Domaradza z XVI wieku. W obu ikonach atrybutem świętej Małgorzaty jest właśnie krzyż na długim drzewcu⁴⁰.

Na omawianej ikonie parę świętych ujęto całopostaciowo i frontalnie, z lekko zaznaczonym kontrapostem u świętej Paraskiewy. Praktyka ta ma starożytny rodowód i można ją zauważyć w ikonach tego czasu, np. w greckiej ikonie świętych Joachima i Anny. Wyraźnie podkreśla się w tym wypadku wypukłość kolana, zaznaczoną pasmem „światła” i zaokrąglonymi fałdami powyżej i poniżej kolana, co przypomina dawną, średniowieczną manierę, charakterystyczną dla dzieł epoki komneńskiej, podczas gdy w ikonie ruskiej ugięta prawa noga świętej Paraskiewy ma rozświetlenia wzdłużne, a nie poprzeczne. Zarówno tutaj, jak i w opracowaniu fałdów szat widać starania malarza, by miały one charakter bardziej malarski, światła są gęściejsze, a ich granice bardziej płynne, mniej podporządkowane suchej linii, dominującej w ikonach greckich. W ikonach ruskich o podobnej kompozycji bardzo mocno zaznaczane są fałdy poprzeczne, co stanowi cechę ikon drugiej połowy XVI wieku. Należą do nich ikona świętych

⁴⁰ M.P. Kruk, *Ikony XIV–XVI wieku...*, s. 654–655.

Mikołaja i Paraskiewy w zbiorach Muzeum Narodowego we Lwowie. Cechy opracowania twarzy są zbieżne z opracowaniem twarzy Archaniola Michała z ikony przechowywanej w Muzeum Narodowym w Krakowie i zbliżają je do grupy ikon drugiej połowy XVI wieku, w zbiorach lwowskich, pochodzących z ziemi przemyskiej, a dokładniej z Samborszczyzny. Tu pewną różnicę tworzy rozjaśnienie policzków długimi liniami, powtarzającymi obrys oczu i koloryt karnacji, które w omawianej ikonie są zdecydowanie bogatsze.

Jak zauważył M.P. Kruk, w ikonach Archaniola Michała, świętej Paraskiewy i świętej Teodozji zbieżna jest ogólna konwencja opracowania cech fizjonomicznych. Przysadziste proporcje obu postaci, przesadnie zaznaczone cechy fizjonomiczne, nadające twarzom szczególną surowość, szeroko otwarte oczy i grubo obrysowane fałdy szat – to cechy ogólne, charakterystyczne dla prowincjonalnych warsztatów późno- i pobizantyńskich, niezależnie od regionu ich aktywności. Bardzo wiele cech wspólnych zdradzają na przykład postaci świętej Mariny i świętej Paraskiewy w cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy w pobliżu wioski Kakodiki, prowincji Selino, prefektury Chania na Krecie, w malowidłach sygnowanych przez kreteńskiego malarza Ioannisa Pagomenosa (1331/1332), jak również świętych męczennic na zachodniej ścianie nawy świątyni Pantokratora w Hagios Markos na Kerkyrze z roku 1577. Można zatem mniemać, że autorem ikony świętych Paraskiewy i Teodozji był malarz dobrze znający wzory malarstwa południowego⁴¹.

W Muzeum Historycznym w Sanoku przechowywanych jest 9 ikon przedstawiających świętą Paraskiewę Rzymiankę lub świętą Paraskiewę Tyrnowską. Wśród nich wyróżnia się wspomniana już XV-wieczna ikona świętej Paraskiewy Tyrnowskiej z Uścia Gorlickiego. Zbiory cerkiewne muzeum w Sanoku zostały skatalogowane i opisane przez Romualda Biskupskiego i Katarzynę Winnicką⁴².

⁴¹ Ibidem, s. 655–656.

⁴² K. Winnicka, *Muzeum Historyczne w Sanoku. Zbiory Sztuki Cerkiewnej – nowa ekspozycja, nabytki, wydawnictwa*, w: *Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich. Materiały Dyskusyjne*, red. D.M. Macios, M.A. Piecyk, M. Tsymbalist, Ostrava–Warszawa 2020, s. 165–180.

Z reguły wizerunki świętej Paraskiewy na ikonach malarzy wołyńskich są typowe dla ikonografii świętych Męczenników. Jest to frontalny, cało-postaciowy lub „do kolan” wizerunek młodej dziewczycy, w jej prawej ręce widnieje czteroramienny krzyż, w lewej – gałązka palmy, na głowie korona. Postać Paraskiewy okryta jest czerwonym płaszczem, ponieważ kolor ten symbolizuje boską energię, która daje życie stworzeniu, a na wizerunkach męczenników jest symbolem cierpienia, nawiązaniem do krwi Chrystusa lub symbolem miłości Boga i zbawienia. Wizerunki świętej, znajdujące się w Muzeum Ikony Wołyńskiej i świątyniach Wołynia, odpowiadają tradycyjnemu schematowi ikonograficznemu, ale mają pewne uderzające cechy stylistyczne. Tradycyjnie ikony te można podzielić na dwie grupy: jedna obejmuje wizerunki Paraskiewy z atrybutami: krzyżem i gałązką palmową, druga – ze zwojem i krzyżem lub gałązką palmową⁴³.

Jedna z najwcześniejszych ikon świętej Paraskiewy w zbiorach Muzeum Ikony Wołyńskiej to obraz z połowy XVII wieku ze wsi Kaczyn w powiecie starowżyrowskim. Styl ikony można ogólnie określić jako dzieło malarza ludowego, zachowujące tradycyjne cechy ikonograficzne i rozumienie duchowego znaczenia obrazu. Umiejętności malarskie są dość uproszczone, malarz z zaskakującą łatwością posługuje się wąskim czarnym konturem, który zarysowuje każdy szczegół na ikonie: postać świętej, twarz, postacie aniołów. W ikonie dominuje porównanie trzech kolorów strojów Paraskiewy: niebieskiej tuniki, dalmatyki w kolorze ochry i czerwonego płaszcza. Malarz przedstawił je w postaci szerokich pasów o ciemniejszym odcieniu i szczelin, które tworzą grube fałdy draperii. Święta jest przedstawiona frontalnie, w pełnej postaci (ikona jest przycięta u dołu), jako młoda kobieta. Na jej twarzy szczególnie wyróżniają się duże, ciemne oczy. Dłonie świętej są przedstawione dość niekonwencjonalnie, nisko przed klatką piersiową, w prawej trzyma mały, sześcioramienny biały krzyż,

⁴³ А. Вигоднік, Л. Карпюк, *Икони «Святої Параскеви П'ятниці» з колекції Музею волинської ікони*, в: *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї. Науковий збірник. Випуск 44. Матеріали Четвертої Всеукраїнської науково-етнографічної конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича, 16–17 квітня 2013 року, м. Луцьк*, ред. Є.І. Ковальчук, Л.А. Мірошніченко-Гусак, Луцьк 2013, s. 222.

lewa dłoń obrócona jest w stronę tego krzyża. Na głowie z włosami opadającymi na dwa ramiona znajduje się korona podtrzymywana przez dwa anioły. Taki symbol często pojawiał się na ikonach świętej, począwszy od końca XVI wieku, jako przekaz fragmentu jej żywota. W momencie egzekucji Paraskiewy z nieba rozległ się głos Pana: „radujcie się, sprawiedliwi ludzie – męczennica Paraskiewa zostanie ukoronowana”. Dość bliskie tej ikonie jest dzieło nieznanego malarza z początku XVII wieku, przedstawiające świętą Paraskiewę, pochodzące z rejonu szackiego na Wołyniu (obecnie przechowywane w Muzeum Narodowym we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego)⁴⁴.

Kolejna wołyńska ikona świętej Paraskiewy to XVIII-wieczny wizerunek ze wsi Czorniw w powiecie Turija. Ikona ta różni się stylem od obrazu omówionego powyżej. Stylistycznie stoi ona na pograniczu malarstwa profesjonalnego i ludowego, a jej nieznanymi z imienia autor należy do przedstawicieli nurtu ludowego malarstwa ikonowego na Wołyniu. Klasyczny schemat ikonograficzny wizerunku świętej został uzupełniony detalami, dzięki którym ikona nabiera oryginalnych cech. Ikonografowi udało się połączyć monumentalność i lekkość, nadając obrazowi świętej liryczne, a nawet poetyckie brzmienie. W tej interpretacji występuje powszechny w XVII i XVIII wieku rys ikonograficzny. Autor stworzył rodzaj „portretu” Paraskiewy, nadając jej obrazowi jasne, indywidualne cechy: delikatną owalną twarz z dużymi brązowymi oczami, lekko zadarty nos, małe, spuchnięte usta. Długie kręcone włosy są rozrzucone za plecami. Detale jej stroju są zbliżone do ubioru zachodnioeuropejskiego z końca XVII wieku. Spod płaszcza, który otula ramiona, wychodzą bujne rękawy z przecięciami i wzorzystymi mankietami. Jasny naszyjnik z koralami i perełkami ozdobi szyję świętej, w uszach długie kolczyki, nad stanem sukienki duża broszka z „kamieniami”. Pełne wdzięku rysy twarzy dopełniają starannie namalowane dłonie z elegancko osadzonym małym palcem lewej dłoni, na którym opiera się długa gałąź palmy. W prawej ręce, uniesionej do piersi, Paraskiewa trzyma masywny sześcioramienny krzyż. Kolorystyka obrazu jest powściągliwa, a jednocześnie bogata. Dominują w niej typowe

⁴⁴ Ibidem, s. 222–223.

dla wołyńskich ikon kolory: klarowny czerwono-ceglany na płaszczu, ochrowo-brązowy na sukni. W połączeniu ze srebrem, gęsto zdobionym tłem i jasnym złotem szerokiej aureoli z rzeźbioną koroną tworzą niezwykle efekt dekoracyjny⁴⁵.

Ikona świętej Paraskiewy z drugiej połowie XVIII wieku ze wsi Osiwcy w powiecie Kamin-Kaszyrskim powtarza typ ikonograficzny obrazów wołyńskich, ale różni się sposobem wykonania i kolorystyką. Malarz ludowy aktywnie posługiwał się cienką, ciemnobrązową kreską graficzną, która podkreśla detale twarzy i ubioru. Okrągła twarz świętej z wysokim czołem i zaakcentowanym zaokrąglonym podbródkiem przyciąga ledwie wyczuwalnym uśmiechem na ustach. Ikonograf przedstawił świętą w jasnym chitonie w kolorze ochry z szerokimi rękawami, czerwonym gorsetem, podobnym do kirysu wojownika, z ozdobnym żółtym pasem. Na ramieniu ma niebieski płaszcz spięty małą okrągłą strzałką. Lewa ręka Paraskiewy jest opuszczona, w niej zaciśnięte są długa zielona gałązka palmy i krawędź jej płaszcza. Prawa ręka z wąskim długim czteroramiennym krzyżem uniesiona do poziomu klatki piersiowej. Głowę świętej, podobnie jak prawie wszystkich „wołyńskich” Paraskiew, wieńczy korona ozdobiona szlachetnymi kamieniami. Tło ikony jest wyrzeźbione z motywem liścia akantu z nacięciem w postaci drobnych rombów⁴⁶.

Wraz z podobnymi obrazami świętej Paraskiewy, które mają jeden schemat ikonograficzny, na Wołyniu w XVIII wieku funkcjonowały inne kompozycyjnie ikony. Różnica ta polegała na tym, że święta na tych ikonach trzymała długi zwój, co często można zobaczyć na XVI-wiecznych ikonach z Rusi Moskiewskiej. Na zwoju umieszczano zwykle tekst Symbolu Wiary. W odniesieniu do ikon świętej Paraskiewy pochodzenia zachodnioruskiego nie jest to typowe, chociaż dwa wizerunki tej świętej, pochodzące ze zbiorów Muzeum Ikony Wołyńskiej, są interesujące właśnie dlatego, że przedstawiają ją z rozwiniętym zwojem. Na zwoju nie dostrzegamy tradycyjnych pierwszych wersetów Symbolu Wiary: „Wierzę w jednego Boga Ojca Wszechmogącego, Stwórcę nieba i ziemi, widzialnego dla

⁴⁵ Ibidem, s. 223–224.

⁴⁶ Ibidem, s. 224.

wszystkich i niewidzialnego...”. Mamy tu do czynienia z oryginalnym podejściem autorów do wyboru tekstów umieszczanych na zwojach. Do tego typu kompozycyjnego należy ikona pochodzenia wołyńskiego ze zbiorów Wołyńskiego Muzeum Krajoznawczego. Ludowy ikonograf trzyma się ustalonego schematu ikonograficznego. Jego charakterystyczne cechy przejawiają się w całościowej kompozycji. Paraskiewa przedstawiona jest frontalnie, w pełnej postaci, ramiona ma uniesione do wysokości pasa, w rękach krzyż z okrągłą podstawką i długi, biały zwój z napisem. Napis ten powtarza tekst troparionu do świętej wielkiej męczennicy Paraskiewy: „Mądra i godna pochwały męczennica Chrystusowa Paraskiewa nabywszy męską twardość i przewyciężywszy kobiecą słabość szatana pokonała i dręczycielą uniżyła głosząc i wołając: chodź porąb moje ciało mieczem i spal ogniem i płonę ogniem, a ja, radując się, pójdę do Cerkwi Świętej, do Chrystusa, mojego Oblubieńca. Przez Jej modlitwy Chryste Boże, zbaw dusze nasze”. Indywidualność ikony przejawia się wyraźnie w charakterystycznej interpretacji twarzy świętej: okrągłej z małymi, wąsko osadzonymi oczami, szerokim nosem i dużymi uszami. Jej blond włosy są luźno rozrzucone na ramionach. Kolorystyka ikony jest dość zachowawcza, ale i harmonijna: niebieski chiton, biały, przepasany niebieskim paskiem, dalmatyk, postać Paraskiewy otula czerwona peleryna z jasnozieloną podszewką, zapinana na piersi broszką w kształcie czteropłatkowego kwiatu⁴⁷.

Odmierna pod względem stylu i cech kompozycyjnych jest ikona świętej Paraskiewy ze wsi Piłhaniw w powiecie łuckim. Cechuje ją majestatyczność i wyjątkowa monumentalność. Sposób wykonania ikony świadczy o organicznym połączeniu środków wyrazu typowych dla malarzy ludowych z umiejętnościami nabytymi przez zawodowych ikonografów. Święta obdarzona została cechami zaczerpniętymi z jej żywota. Na ikonie majestatyczna postać Paraskiewy jest lekko zwrócona w prawo, zajmując całą płaszczyznę obrazu. Jej twarz otoczona lokami, z dużymi brązowymi oczami i jasnym rumieńcem na policzkach uderza spokojem i powagą. Głowę zwieńczono srebrną koroną, wyraźnie wyróżniającą się na rzeźbionym, złożonym tle. Jednocześnie wizerunek ma wyraźny dekoracyjny

⁴⁷ Ibidem, s. 224–225.

charakter, który przejawia się w lekkiej i wyrafinowanej ornamentyce na brzegu białej koszuli, krótkiej niebieskiej dalmatyce i jaskrawoczerwonej pelerynie. Masywny srebrny krzyż w prawej ręce świętej ozdobiony jest gałązką z kwiatem przypominającym lilię. W lewej ręce trzyma długi, biały zwój z napisem, który zwraca uwagę nie tylko swoim kunsztem wykonania. Autor posługuje się tekstem, który w przenośni interpretuje imię świętej, nie opierając się na tradycyjnym wyjaśnieniu: Paraskiewa → piątek → piąty dzień tygodnia → dzień Męki Pańskiej, ale uosabiając Męki Chrystusa na obrazie Paraskiewy: „Paraskiewą mnie nazywają, co oznacza piątek, bowiem jest pięć ran mojego Pana, ukrzyżowanego na krzyżu, które zawsze mam w sercu i ze względu na Niego męki cierpię, jak i z Nim króluję”. Trudno jednoznacznie określić, skąd pochodzi ten tekst. Można jedynie stwierdzić, że jest on zbliżony do trzeciego ikosu akatysty do świętej Paraskiewy, a swoją rytmiką zbliżony jest do tekstów troparionów i kondakionów⁴⁸.

Przykłady wizerunków świętej Paraskiewy, stworzone przez wołyńskich malarzy ludowych w XVII i XVIII wieku, świadczą o utrwalonym typie ikonograficznym i podobieństwie kompozycyjnym, co odpowiadało estetycznym i duchowym cechom malarstwa religijnego tamtych czasów. O szczególnej popularności wizerunku świętej Paraskiewy na Wołyniu w tym okresie świadczy spora liczba nie tylko ikon jej poświęconych, lecz także cerkwi ku jej czci.

Święta Katarzyna Aleksandryjska należała do najbardziej popularnych świętych w Kościołach wschodnim i zachodnim. Była ona szczególnie popularna w okresie późnego średniowiecza. Między 1300 a 1500 rokiem powstało ponad 14 cykli malarskich dotyczących jej żywota. Poświęcano jej utwory literackie, liturgiczne, hymny, oficja i litanie. Była też patronką cerkwi, kościołów czy kaplic, ale też szkół czy uniwersytetów. Stanowiła wzór wytrwałości, uczoności i czystości, stąd jej popularność jako patronki monasterów (klasztorów)⁴⁹. Jej ciało spoczywa od kilkuset lat na górze Synaj,

⁴⁸ Ibidem, s. 225–226.

⁴⁹ M.P. Kruk, *Święta Katarzyna Aleksandryjska i inni święci wschodni w kulcie i sztuce europejskiej u schyłku średniowiecza i na progu czasów nowożytnych*, w: *Der Meister und Katharina. Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach und seine Werke für Krakau*.

gdzie znajduje się również prawosławny monaster, którego jest patronką, a do którego tłumnie przybywają pielgrzymi. W monasterze znajduje się ikona świętej Katarzyny pochodząca z pierwszej połowy XVII wieku. Życie i śmierć świętej Katarzyny z Aleksandrii stanowią od wieków świadectwo prawdziwej wiary dla kolejnych pokoleń⁵⁰.

Święta Katarzyna, urodzona w starożytnej stolicy Egiptu, Aleksandrii, jako córka króla Kustosa, nie wyparła się wiary w okresie największych prześladowań chrześcijan, które miały miejsce za panowania cesarza Maksencjusza (306–312). Według przekazów z IV wieku, których autorami są święci Rufin i Euzebiusz z Cezarei, pochodząca z zamożnego domu i dobrze wykształconą Katarzynę, o której rękę zabiegało wielu znamienitych konkurentów, pojmano i poddano torturom w celu zmuszenia jej do odstępowania od wiary. Podczas mąk, które między rokiem 307 a 312 doprowadziły męczennicę do śmierci, „smagano ją żyłami wołowymi tak, że jej ciało było jedną raną; morzono ją głodem; łamano jej kości”, by wreszcie ściąć ją mieczem. I choć Katarzyna w chwili śmierci miała zaledwie ok. 18 lat, sława o jej heroicznej postawie przysporzyła jej chwały, która zaowocowała przepelnionymi wątkami z legend opisami męki i śmierci. Według jednych była ona krewną cesarza, a zdaniem innych odrzuciła jego starania o swoją rękę. Legendy podają też, że przysporzyła sobie wrogów, ponieważ wdała się w dysputę z największymi mędrkami Wschodu, zarzucając im bałwochwalstwo. Według innych podań podczas tortur, którym była poddana, nawróciło się kilkuset żołnierzy prześladowających chrześcijan⁵¹.

Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa, red. M.P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 167–168. W tekście tym autor szeroko omawia ikonografię świętej Katarzyny w Kościele rzymskokatolickim.

⁵⁰ W. Stępnia-Minczewska, *Postać świętej Katarzyny Aleksandryjskiej u Słowian południowych i zachodnich*, w: *Studia z filologii słowiańskiej ofiarowane profesor Teresie Zofii Orłós*, red. H. Wróbel, Kraków 2000, s. 245; B.W. Matysiak, *Klasztor Świętej Katarzyny na Synaju jako sanktuarium i centrum kultury*, w: *Święta Katarzyna Aleksandryjska w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2016, s. 55–66. Na temat kultu świętej Katarzyny na Synaju zob. M.C. Paczkowski, *Kult świętej Katarzyny Aleksandryjskiej na Synaju*, w: *Święta Katarzyna Aleksandryjska w wierze, pobożności, teologii i sztuce...*, s. 67–84.

⁵¹ J. Charkiewicz, *Święte niewiasty...*, s. 53–54; W. Zaleski, *Święci na każdy dzień*, Warszawa 1997, s. 750–751; zob. *Житие святой великомученицы Екатерины*, Roma 2010, s. 3–32.

Najwcześniejsze zachowane wyobrażenia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej odnoszą się do wieku VIII–IX. Znajdują się one na ścianach katakumb świętego Sebastiana w Rzymie i świętego Januarego w Neapolu. Kolejne zachowane jej przedstawienia pochodzą z X–XI wieku. Jest to scena męczeństwa świętej na miniaturze w „Menologionie” Bazylego II Bułgarobójcy oraz przedstawienia na freskach świątyni kapadockich. Wyobrażenia świętej na tych zabytkach świadczą o tym, że ikonografia świętej była w tym okresie już ukształtowana. Przedstawiano ją stojącą w całej postaci, ubraną w bogate królewskie szaty, z koroną na głowie, trzymającą w prawej ręce krzyż. W Kapadocji, gdzie jej kult jako uzdrowicielki szczególnie się rozwinął, jej wyobrażenia umieszczano we wschodniej części świątyni lub w narteksie. W tak zwanym „Psałterzu Fiodorowskim” z XI wieku przedstawiono dysputę świętej Katarzyny z aleksandryjskimi filozofami⁵².

Właśnie w XI wieku przedstawienia świętej Katarzyny bardzo się rozpowszechniają. Związane to było z kultem jej relikwii odnalezionych na Synaju i wzrastającym znaczeniem synajskiego monasteru, którego święta była patronką. W monasterze znajdowała się (i nadal znajduje) wiele ikon z wyobrażeniem świętej Katarzyny. Wśród nich można wymienić ikonę z 12 klejmami przedstawiającymi sceny z jej życia. Na innej z ikon została przedstawiona ze świętą męczennicą Mariną Aleksandryjską. Było to podyktowane nie tylko pochodzeniem świętych, ale również tym, że obie święte uważane były za uzdrowicielki. Święte Katarzyna i Marina były też umieszczone na odwrocie XIII-wiecznej ikony ze scenami z żywota świętego Jerzego Zwycięzcy. Świętą Katarzynę przedstawiono także – pośród innych świętych – na XI-wiecznej ikonie Ukrzyżowania. Na jednej z ikon święta Katarzyna ukazana została razem ze świętym Grzegorzem Akragantskim, biskupem żyjącym na przełomie wieku VI i VII. Na mozaice w narteksie katolikonu monasteru Hosios Lukas z lat trzydziestych XI wieku święta Katarzyna przedstawiona jest razem ze świętą Barbarą

⁵² G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej w Kościele wschodniochrześcijańskim*, w: *Święta Katarzyna Aleksandryjska w wierze, pobożności, teologii i sztuce...*, s. 140–141; *Иконография, посвященная в мч. Екатерине*, <https://www.sedmitza.ru/text/881040.html> (dostęp: 12.05.2022).

i świętą Ireną. Ikony świętej Katarzyny znajdowały się też w cerkwi świętej Sofii w Ochrydzie (XI wiek), w cerkwi świętego Łukasza w Kotorze (1195), w cerkwi bojańskiej w Sofii (1259) czy w soborze w Monreale na Sycylii (1180–1190)⁵³.

Jedną z najbardziej interesujących ikon świętej Katarzyny z monasteru na Synaju jest XII-wieczna ikona ze scenami życia. Należała ona do największych świętości monasteru i była umieszczona nad trumną męczennicy. Święta wyobrażona jest zgodnie z wypracowanymi wcześniej wzorcami. Ukazana jest w całej postaci, w prawej ręce trzyma niewielki krzyż, a lewą ręką, skierowaną ku górze, z otwartą na zewnątrz dłonią, wyraża gest woli przyjęcia Chrystusa. Ubrana jest w bogaty, królewski strój, na głowie ma koronę, włosy rozpuszczone, w uszach kolczyki. Do jej pasa przymocowana jest tarcza, na której wyobrażono ośmioramienny krzyż. Przedstawienie to jest charakterystyczne dla okresu Paleologów. Zgodnie z ówczesnymi tendencjami i modą na ikonach święta Katarzyna przedstawiona jest z kolczykami w uszach, z koroną na głowie i siateczką we włosach. Cechy te posiada również ikona świętej z monasteru synajskiego, pochodząca z XIV wieku. Znana jest również ikona, na której święta Katarzyna została przedstawiona z rozpuszczonymi włosami⁵⁴.

Opisując obrazy świąteczne rzymskokatolickich zakonów żebraczych, Hans Belting zauważył związek pomiędzy obrazem świętej Katarzyny z kościoła dominikańskiego w Pizie a synajskimi ikonami tejże świętej. Kościół ten dominikanie rozbudowali w połowie XIII wieku i uczynili jego patronką świętą Katarzynę (zastąpiła ona świętego Antoniego). Obraz świętej Katarzyny około 1255 roku umieszczono w centralnej ołtarzowej części świątyni. W 1319 roku został on zastąpiony obrazem autorstwa Simone Martiniego, na którym najważniejsze miejsce zajmowała Matka Boska z Dzieciątkiem. Święta Katarzyna na tym obrazie znalazła swoje miejsce w chórze świętych, odzwierciedlającym całoroczny klasztorny program

⁵³ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 141; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине*; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010, s. 311.

⁵⁴ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 141–142; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*



Święta Katarzyna Aleksandryjska ze scenami z życia, XIII wiek, monaster św. Katarzyny, Synaj

kultowy. Pierwotny obraz święteczny świętej Katarzyny – jak stwierdził H. Belting – wykorzystuje wschodni schemat ikony prezentującej tę postać. Omówiona powyżej ikona świętej Katarzyny ze scenami z życia jest

doskonałym przykładem tego, z jaką wersją ikony tej świętej mógł zapoznać się malarz z Pizy. Szczegóły zawarte na obrazie z Pizy potwierdzają to przypuszczenie. Gesty oraz niewielki krzyż w ręce to cytaty, a posiadający zgrecyzowaną formę napis z imieniem świętej posiadający zgrecyzowaną formę jedynie to potwierdza. Natomiast wschodni epitrachilion świętej Katarzyny zastąpiony został zielonkawoblękitnym płaszczem z wizerunkami orłów, inny kształt ma także korona na głowie świętej. Monaster na Synaju był wówczas popularnym miejscem pielgrzymek również wśród pątników z Zachodu. Z tego względu sceny z żywota świętej na obrazie z Pizy kończą się cudownym przeniesieniem jej relikwii na górę Synaj⁵⁵. Warto w tym miejscu podkreślić, że kult świętej Katarzyny był szczególnie popularny w Niemczech. Najważniejszym ośrodkiem jej kultu był tam klasztor Dominikanek w Norymberdze. W klasztorze tym zachował się najstarszy znany rękopis z niemiecką wersją jej żywota. Kult świętej Katarzyny propagował cesarz Karol IV – na założonym przez niego uniwersytecie w Pradze Katarzyna Aleksandryjska została patronką wydziału filozoficznego⁵⁶.

Na Wschodzie wizerunek świętej Katarzyny umieszczano na miniaturach w „Miniejach”. Jako męczennica została ona przedstawiona w cyklu składającym się z sześciu wyobrażeń z „Miniei” z monasteru synajskiego, datowanej na okres pomiędzy drugą połową wieku XI a początkiem wieku XII. Miniatury przedstawiające świętą Katarzynę znalazły się też w XIV-wiecznym „Minologionie” z monasteru Deczany w Kosowie oraz w „Minologionie” z cerkwi Świętej Trójcy w monasterze Cosia w Rumunii, pochodzącym z końca XIV wieku⁵⁷.

W XVI wieku pod wpływem ikonografii zachodniej malarze kretańscy zaczęli przedstawiać świętą Katarzynę opierającą się na kole, trzymającą w jednej ręce krzyż, a w drugiej palmę męczeństwa. Od drugiej połowy XVI wieku przedstawiano ją również w pozycji siedzącej na tronie.

⁵⁵ H. Belting, *Obraz i kult...*, s. 433.

⁵⁶ M.P. Kruk, *Święta Katarzyna Aleksandryjska i inni święci wschodni...*, s. 168.

⁵⁷ *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...* Рор. *Православная энциклопедия*, т. XVIII, Москва 2008, s. 105.

Następstwem tych zmian w ikonografii świętej Katarzyny na Krecie było pojawienie się nowego typu wizerunku, który rozpowszechnił się dzięki ikonie namalowanej w 1612 roku przez malarza kreteńskiego Jeromina Palladasa, pracującego w XVII wieku w monasterze na Synaju i w Heraklionie na Krecie. Ikona została namalowana do ikonostasu katolikonu monasteru synajskiego. Według opisu Grażyny Kobrzeńieckiej-Sikorskiej, święta Katarzyna przedstawiona jest w pozycji siedzącej na tronie z lekkim skrętem tułowia, lewą ręką wspiera się na kole, w prawej ręce trzyma krzyż, a w lewej palmę. Przed Katarzyną na pulpicie leży księga. Święta ubrana jest w strój monarszy – podbity gronostajem płaszcz, ozdobiony ornamentami i wyobrażeniami orłów, ułożone włosy ma przykryte siatkowym czepcem, na głowie ma koronę. W dolnej części ikony znajdują się globus, kałamarz, księgi filozoficzne i inne symbole mądrości. W tle ukazana jest góra świętej Katarzyny z aniołami niosącymi jej ciało oraz góra Synaj z Mojżeszem, Eliaszem i Ikoną Matki Bożej „Krzew Gorejący”. Bogato ilustrowane tło ikony nadaje jej charakter narracyjno-dekoracyjny. Podobna do tego dzieła jest ikona świętej Katarzyny z drugiej połowy XVII wieku, napisana przez biskupa Wiktora, przechowywana w Muzeum Bizantyńskim w Atenach. Poszczególne elementy tego typu ikonograficznego były przejęte z malarstwa włoskiego. Niekiedy do tego typu ikony dodawano pola ze scenami z życia świętej. Autorytet monasteru synajskiego przyczynił się do rozpowszechnienia się tego typu ikonograficznego w malarstwie greckim XVII–XVIII wieku. Był również malowany przez ikonografów ruskich, pochodzących z terenu Rusi Moskiewskiej⁵⁸. Jak zauważył Mirosław P. Kruk, na Rusi w granicach dawnej Rzeczypospolitej popularność świętej Katarzyny Aleksandryjskiej nie znajduje potwierdzenia w zachowanych zabytkach, a jej funkcja i powszechność występowania zostały zastąpione przez świętą Paraskiewę Tyrnowską⁵⁹.

⁵⁸ G. Kobrzeńiecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 142; *Иконография, посвященная вчмч. Екатерине*. Пор. *Православная энциклопедия...*, t. XVIII, s. 106.

⁵⁹ M.P. Kruk, *Święta Katarzyna Aleksandryjska i inni święci wschodni...*, s. 184 i nast.

W XVIII wieku atrybut męczeństwa w postaci gałązki palmowej pojawił się też w przedstawieniach świętej Katarzyny stojącej w całej postaci. Taki wizerunek świętej obecny był na wielu ikonach, na przykład na ikonie wybranych świętych w pałacu biskupim w Tulzie, a także na freskach cerkwi w Meteorach i w cerkwiach rumuńskich⁶⁰.

W okresie postbizantyńskim wizerunek świętej Katarzyny umieszczany był w rzędzie z innymi świętymi kobietami w kompozycjach wielofiguralnych. Tego typu przedstawienia zachowały się w monasterze synajskim, na przykład na ikonie „Tobą raduje się wszelkie stworzenie” z XVI wieku oraz „Krzew Gorejący” z przełomu XVII i XVIII wieku. Na ikonach pochodzących z końca XVII wieku aż do wieku XIX święta Katarzyna była przedstawiana razem ze świętym Merkurym.

Wyobrażenia świętej Katarzyny pojawiają się też na drobnych przedmiotach: krzyżach, odlewanych ikonkach, tkaninach czy grawiurach zachowanych w zbiorach monasteru synajskiego. Przedmioty te najczęściej były darami dla monasteru, przekazywanymi pomiędzy wiekiem XVII a XIX⁶¹.

We wczesnym okresie chrześcijaństwa na Rusi kult świętej Katarzyny nie był rozpowszechniony. Z czasów domongolskich znany jest tylko jeden przykład nadania imienia świętej w książęcej rodzinie. Imię Katarzyny otrzymała córka wielkiego księcia kijowskiego Wsiewołoda Jarosławowicza (1078–1093). Ikony świętej Katarzyny rozpowszechniają się na Rusi dopiero od wieku XV. Rzeczywistą popularność święta Katarzyna uzyskała w Państwie Moskiewskim w wieku XVII, kiedy to stała się patronką rodziny carskiej. Jej imię nadano urodzonej w 1658 roku córce cara Aleksego Michajłowicza. Z tego powodu na nowo przetłumaczono żywot świętej Katarzyny, do którego dodano opis życia carówny Katarzyny Aleksiejewny. Na rozwój popularności świętej wpłynęło to, że była patronką dwóch caryc: Katarzyny I i Katarzyny II Wielkiej. Ten fakt przyczynił się do popularności świętej Katarzyny w kręgach arystokratycznych. 24 listopada 1714 roku – w dniu pamięci

⁶⁰ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 142; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

⁶¹ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 143; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

świętej Katarzyny – Piotr I ustanowił order świętej Katarzyny na pamiątkę uchronienia go przed niewolą turecką po nieudanej kampanii nad Prutem. Na wykupienie cara przekazała wówczas wszystkie swoje klejnoty żona Katarzyna Skowrońska, późniejsza Katarzyna I. Do 1917 roku był to jedyny order przeznaczony wyłącznie dla kobiet. Odznaczono nim 734 osoby. Warto dodać, że były dwa rodzaje orderu świętej Katarzyny: order wyższego krzyża i order niższego krzyża. Order wyższego krzyża otrzymywały wielkie księżne z faktu urodzenia; order niższego krzyża był przeznaczony dla innych zasłużonych arystokratek⁶².

Na Rusi ikony świętej Katarzyny były znane od XI wieku. Prawdopodobnie świętą Katarzynę przedstawia fresk w soborze świętej Sofii w Kijowie. Na fresku zobrazowano kobietę z koroną na głowie i krzyżem w ręku. Wizerunek świętej Katarzyny pojawia się też w wielu innych świątyniach: w soborze spaso-prieobrażeńskim w monasterze mirońskim (XII wiek), cerkwi Przemienienia Pańskiego w Neredicy (1199) czy w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie Wielkim (1380), w cerkwi Narodzenia Chrystusa w Pskowie (koniec XIV wieku). Święta Katarzyna została też przedstawiona na miniaturze z Ewangeliarza „Toszinicza” pochodzącego z przełomu XIII i XIV wieku. Na miniaturze tej obok świętej Katarzyny wyobrażony został święty Pantelejmon. Wyobrażenie obu postaci na jednej miniaturze może oznaczać, że święta Katarzyna – podobnie jak święty Pantelejmon – była czczona jako uzdrowicielka⁶³.

Rozwój kultu świętej Katarzyny na przełomie XV i XVI wieku wpłynął na rozpowszechnienie jej wizerunków. Jedną z przyczyn było nawiązanie i wzmożenie kontaktów z klasztorem na Synaju, a także z Bizancjum. W końcu XV i na początku XVI wieku przywożono do Moskwy relikwie świętej. Krzyż z relikwiami został umieszczony w soborze Archangielskim na Kremlu przez cara Iwana IV Groźnego. Kilka relikwiarzy znajdowało się też w soborze Błagowieszczeńskim na Kremlu. Szczególnie

⁶² G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 143–144.

⁶³ Ibidem, s. 144; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

święta Katarzyna czczona była w rodzinie wielkich książąt moskiewskich jako niebiańska patronka matki Zofii Paleolog, żony księcia Iwana III⁶⁴.

Rozwój kultu zaowocował też pojawieniem się wielu nowych ikon i wizerunków świętej. Wiadomo, że relikwiarz z relikwiami świętej Katarzyny został wykonany na zamówienie Iwana III przed jego pochodem na Nowogród Wielki w 1471 roku. W XVI wieku na zlecenie Salomonidy Saburowej, pierwszej żony księcia Wasyla III (1479–1533), został wykonany całun, na którym święta Katarzyna została przedstawiona w pełnej postaci ze zwojem w dłoni. Takie frontalne wyobrażenia – do pasa i w pełnej postaci – dominowały w malarstwie moskiewskim w XVI i XVII wieku. Przykładem może być ikona z Muroma z końca XVI wieku czy ikona z monasteru Wozniesińskiego na moskiewskim Kremlu. W XVI wieku w malarstwie moskiewskim pojawiły się też ikony świętej Katarzyny z narzędziem jej tortur – kołem⁶⁵.

Święta Katarzyna była obecna również na ikonach poświęconych innym postaciom. Pojawia się ona na jednym z pól ikony Matki Boskiej Włodzimierskiej z XV wieku. Znana jest też pochodząca z XVI wieku ikona: święty Mikołaj Cudotwórca, święty Sergiusz z Radoneża i święta Wielkomęczennica Katarzyna. Kolejna ikona tego typu to pochodzący z pierwszej połowy XVI wieku wielotematyczny obraz przedstawiający świętego Mikołaja z Trójcą Starotestamentową, objawienie Matki Bożej świętemu Sergiuszowi z Radoneża i wybranych świętych, wśród których była właśnie święta Katarzyna. Kolejna ikona tego rodzaju to XV-wieczny wizerunek „Zejścia do Piekieł z wybranymi Świętymi”. Święta Katarzyna przedstawiona została też na szeregu ikon typu „Deisis”, powstałych pomiędzy XVI a XVIII wiekiem. Na tych ikonach święta Katarzyna występuje obok apostoła Jakuba, Brata Pańskiego i świętej Marii Egipcjanki. Ponadto postać świętej Katarzyny pojawia się wśród

⁶⁴ G. Kobrzeńska-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 144; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

⁶⁵ *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*



Święta Katarzyna Aleksandryjska z kołem, XVII wiek, ikona grecka, ze zbiorów własnych autora

innych świętych kobiet na ikonach „Tobą raduje się wszelkie stworzenie”, „Straszny Sąd” i „Sobota Wszystkich Świętych”⁶⁶.

⁶⁶ Ibidem.

W powyższy wątek wpisuje się fascynacja kultami świętych wschodnich, zauważalna w wyższych warstwach społeczności krakowskiej, sprzyjająca rozpowszechnieniu kultu świętej Katarzyny. Przejawem tego zjawiska jest ufundowany około 1504 roku ołtarz świętego Jana Jałmużnika, patriarchy aleksandryjskiego z VI wieku z kościoła augustianów w Krakowie. W polach ołtarza widnieje swoisty przegląd cudownych wydarzeń z życia świętego Jana i innych świętych wschodnich. Święty Jan Jałmużnik, podobnie jak Katarzyna Aleksandryjska, pochodził z rodu arystokratycznego i wybrał drogę ascezy chrześcijańskiej. Na skrzydłach zewnętrznych ołtarza, wykonanych przez mistrza z dolnych Niemiec, przedstawiono świętych pochodzących z Egiptu lub Syrii i żyjących w wiekach V–VI. Znajdują się tu: święty Hilarion, święty Onufry, święty Symeon Słupnik, święta Marina, święta Maria Egipcjanka, święty Abraham Syryjski i święta Eufraksja. Jak stwierdził Mirosław P. Kruk, ta szczególna ikonografia była tłumaczona w literaturze specjalną czcią, jaką świętych pustelników otaczał Jan Konarski, biskup krakowski, zmarły w 1525 roku, którego herb pojawił się na malowidłach⁶⁷.

Od XVI wieku pojawia się typ ikonograficzny nieznany w malarstwie bizantyjskim i bałkańskim. Jest to ikona – „Modlitwa świętej Katarzyny za naród”. Święta ze zwojem w ręku stoi w modlitwie przed Chrystusem wychylającym się w jej kierunku z narożnika ikony. Za Katarzyną stoi oprawca wydobywający miecz z pochwy, niekiedy ukazane jest koło, a w tle zabudowania klasztoru na Synaju lub Aleksandria – miasto, w którym Katarzyna została zamęczona. Według G. Kobrzeńskiej-Sikorskiej ten typ ikonograficzny może mieć związek z kultem świętej Katarzyny jako patronki dobrej śmierci. Zgodnie z żywotem przed śmiercią Katarzyna miała modlić się do Boga o to, by zostały odpuszczone wszystkie grzechy tym, którzy wspomną ją przed śmiercią. Źródłem tego tematu ikonograficznego był tekst żywota Katarzyny zamieszczony w „Wielkich Miniejach Czetnych”, opracowanych przez metropolitę Makarego w połowie XVI wieku. Jak zauważa G. Kobrzeńska-Sikorska, na ukształtowanie się tego typu ikonograficznego mogła mieć też wpływ ikona Matki Bożej modlącej się

⁶⁷ M.P. Kruk, *Święta Katarzyna Aleksandryjska i inni święci wschodni...*, s. 187–189.

za naród, która była wariantem ikony Matki Bożej Bogolubskiej i pojawiła się w Moskwie w tym samym czasie. Kompozycja „Modlitwa św. Katarzyny za naród” mogła występować w różnych wariantach, które znajdujemy na ikonach i haftowanych tkaninach, szczególnie powstałych w szkole nowogrodzkiej i pskowskiej. W rozwiniętym wariacie do nóg Katarzyny przypadają klęczące postacie. Na niektórych wyobrażeniach Chrystus przekazuje Katarzynie zwój z odpowiedzią na jej modlitwę⁶⁸.

Opisywany wariant ikonograficzny wpłynął na rozwój kolejnego typu przedstawień – „Mistycznych zaślubin świętej Katarzyny”. Scena Mistycznych zaślubin jest obecna na ikonach ruskich w XVIII wieku. Jej pojawienie się było związane z wpływami sztuki zachodnioeuropejskiej, ale również – i może przede wszystkim – w związku ze zmianami tekstu żywota, w którym znalazł się opis tego tematu. Autorem zmian i inicjatorem wprowadzenia do tekstu motywu mistycznych zaślubin był święty biskup Dymitr Rostowski. Nową wersję żywota zamieścił on w opracowanych przez siebie „Miniejach Czetnych”. Taki opis znalazł się też w utworze „Niebo Nowe” Joanicjusza Galatowskiego. Zaślubiny świętej Katarzyny ukazywano w dwóch wariantach. W jednym z nich, przejętym z malarstwa zachodniego, zasiada ona obok Matki Boskiej z Dzieciątkiem, które nakłada pierścień na jej palec. U nóg świętej znajdują się narzędzia męki – złamane koło i miecz, w ręku trzyma palmę – symbol zwycięstwa nad śmiercią. W XIX wieku ta kompozycja była popularna w grafikach i litografiach produkowanych fabrycznie. W drugim, typowo ruskim wariacie scena jest podobna do „Modlitwy świętej Katarzyny za naród”. Jednak z obłoków wychyla się do Katarzyny nie Chrystus, lecz także Matka Boża z Dzieciątkiem przekazującym jej pierścień⁶⁹.

W XVIII wieku rozprzestrzeniają się wizerunki świętej Katarzyny na ikonach patronalnych. Miało to związek z imionami caryc, Katarzyny I i Katarzyny II Wielkiej. Na ikonach patronalnych święta Katarzyna była przedstawiana najczęściej w całej lub półpostaci, w bogato zdobionych

⁶⁸ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 144–145; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

⁶⁹ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 145; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

królewskich szatach, z koroną na głowie, w ręku trzymała krzyż lub palmę męczeństwa. W tym okresie wizerunki świętej Katarzyny pojawiały się nie tylko na ikonach czy freskach, lecz także w rzemiośle artystycznym. Rozpowszechniło się również jej wyobrażenie jako patronki nauk. Malowano wówczas świętą Katarzynę w manierze zachodnioeuropejskich obrazów. Przykładem tego typu wyobrażenia jest ikona namalowana przez Grigorija Agapowa w 1726 roku. Przedstawiono tutaj świętą Katarzynę jako dziewczę z rozpuszczonymi włosami, w jednej ręce trzymającą krzyż, w drugiej kwiat. Schodzący do niej anioł wkłada na jej głowę koronę, u nóg świętej, u dołu, w tle dwaj aniołowie przenoszą ciało świętej na górę Synaj. W manierze zachodniej mogła być przedstawiana jako królowa w bogatych szatach monarszych ze starannie ułożonymi włosami lub jako dziewczica z rozpuszczonymi włosami. W takiej stylistyce wykonano wizerunki świętej Katarzyny w wielu cerkwiach petersburskich, między innymi w ikonostasie wielkiego soboru Pałacu Zimowego czy w soborze Isakijewskim⁷⁰.

Ikony świętej Katarzyny w wiekach XVIII–XIX były malowane również przez malarzy ludowych, plebejskich. Miało to związek z funkcjami, jakie przypisywano świętej Katarzynie – była patronką dobrej śmierci i opiekunką kobiet rodzących. Jak zauważyła G. Kobrzeniecka-Sikorska, święta Katarzyna nie była popularna w nurcie plebejskim⁷¹, co może trochę dziwić ze względu na rozpowszechnienie jej różnych wizerunków w cerkwiach na obszarze całej Rusi. Być może chodzi o nurt plebejski w Rosji, bowiem popularność imienia Katarzyna na obszarach dzisiejszej Białorusi i Ukrainy oraz na południowym Podlasiu może świadczyć o rozpowszechnieniu i istnieniu wielu wizerunków Katarzyny w nurcie ludowym.

Świętą Katarzynę przedstawiano także na ikonach hagiograficznych, związanych z treścią jej żywota. Już Dionizjusz z Furny w „Hermenei” opisał, w jaki sposób powinno się malować świętą na ikonach. Autor podręcznika malowania ikon opisał bardzo dokładnie 10 scen, w których należy

⁷⁰ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 145–146; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

⁷¹ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 146.

przedstawiać Katarzynę. Nie będę tutaj cytował tekstu „Hermenei”, bowiem zrobiła to już G. Kobrzeńska-Sikorska⁷².

Geneza ikon hagiograficznych łączy się z monasterem na Synaju. To tam znajdowały się najwcześniejsze tego typu przedstawienia, datowane na wiek XI. Najwcześniejsza znana ikona hagiograficzna świętej Katarzyny pochodzi z wieku XIII. Wcześniejsze przykłady dotyczą głównie miniatur w rękopisach, a także ikon kalendarzowych. Ilustrowały one mądrość świętej Katarzyny i jej wytrwałość w zachowaniu wiary chrześcijańskiej. Na miniaturze w „Menologionie” Bazylego II Bułgarobójcy zamieszczono sceny ścięcia głowy i spalenia filozofów nawróconych za sprawą świętej. W „Psałterzu Teodora” z 1066 roku przedstawiono scenę sporu świętej Katarzyny z filozofami, a na ikonie kalendarzowej ze zbiorów synajskich pod datą 24 listopada ukazana jest scena ścięcia głowy świętej Katarzynie i świętemu Merkuremu⁷³.

Najstarsza, XIII-wieczna ikona świętej Katarzyny przedstawia pełny cykl jej żywota. Na ikonie główny wizerunek świętej otacza 12 pól – klejm ze scenami jej życia, które zaczerpnięto z jej „Żywota”, ze zbioru Symeona Metafrastesa. Sceny w klejmach są pogrupowane tematycznie, po trzy z każdego boku. Trzy sceny w górnej części przedstawiają: objawienie się anioła Katarzynie, przed jej dyskusją z filozofami, krytykę argumentów filozofów w obecności cesarza Maksymiliana podczas święta pogańskiego oraz przyprowadzenie Katarzyny przed oblicze cesarza. Druga grupa scen, znajdująca się po prawej stronie, prezentuje historię dysputy z 50 filozofami, którzy ukorzyli się wobec mądrości Katarzyny, za co zostali uwięzieni i straceni. Trzecia grupa scen umieszczona jest po lewej stronie: uwięzienie i tortury świętej Katarzyny, nawrócenie cesarzowej Augusty po rozmowie ze świętą i rozmowa ze starcem Porfiriuszem. Czwarta grupa scen, umieszczona w dole ikony, dotyczy ostatnich dni życia Katarzyny: tortury na kole, ostatni spór z cesarzem i wstawienie się za świętą przez cesarzową Augustę, męczeńska śmierć świętej Katarzyny razem z cesarzową Augustą.

⁷² Dionizjusz z Furny, *Hermeneia...*, s. 236–237; G. Kobrzeńska-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 146–147.

⁷³ G. Kobrzeńska-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 147–148; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

Jak zauważyła G. Kobrzeniecka-Sikorska, mimo że ikona powstała w klasztorze synajskim, to nie ma na niej sceny przeniesienia ciała Katarzyny na Synaj przez anioły⁷⁴.

Ikony hagiograficzne świętej Katarzyny rzadko malowane były w okresie postbizantyńskim. Najwcześniejszą z nich jest ikona kreteńska z drugiej połowy XV wieku, na której zachowały się dwie sceny z zapewne dłuższego cyklu: strącenie filozofów w ogień i rozmowa Katarzyny z pustelnikiem, który pokazuje jej ikonę Matki Bożej z Dzieciątkiem. Ta druga scena zapowiada kolejną scenę „Mistycznych Zaślubin”, która się nie zachowała. Umieszczenie sceny „Mistycznych Zaślubin” na tej ikonie było najprawdopodobniej pierwszym takim przypadkiem w dziejach wschodniochrześcijańskiej ikonografii. Można to tłumaczyć związkami Krety z zachodem i wpływem tegoż na sztukę kreteńską. Warto jednak zauważyć, że popularność sceny „Mistycznych Zaślubin” wzrosła dopiero po wydaniu w Wenecji w 1641 roku nowej redakcji żywota świętej Katarzyny autorstwa Agapita Bandosa. Wkrótce po tym scena ta została na stałe włączona w cykle życia malowane w klasztorze na Synaju. Najczęściej składały się one z sześciu scen: dwóch wariantów „Mistycznych Zaślubin”, „Katarzyna demaskuje cesarza”, „Rozmowa Augusty z Katarzyną w więzieniu”, „Ścięcie głowy Katarzynie”, „Przeniesienie ciała Katarzyny przez aniołów na górę Synaj z wyobrażeniem myśliwego polującego na jelenia”. Ten wariant ikonograficzny jest też znany z serii grafik z wizerunkiem świętej Katarzyny, stojącej lub siedzącej, na tle góry Synaj⁷⁵.

Wszystkie znane ikony świętej Katarzyny ze scenami z żywota na Rusi Moskiewskiej powstały po pierwszym trzydziestoleciu XVI wieku. Były one malowane do cerkwi, których patronką była święta Katarzyna. Źródłem literackim doboru scen były „Wielkie Minieje Czetne”, zredagowane przez metropolitę Makarego. Charakterystyczne jest to, że ikony tego typu pojawiają się w tym samym czasie co ikony „Modlitwy za naród”, co pozwala wiązać pojawienie się ikon hagiograficznych ze wzmożeniem

⁷⁴ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 148; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

⁷⁵ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 149; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

kontaktów Państwa Moskiewskiego z górą Synaj. Scena „Modlitwy świętej Katarzyny za naród” i rozbudowane cykle żywota nie mają swojego odpowiednika w świecie bizantyjskim i postbizantyjskim. Jak stwierdziła G. Kobrzeńska-Sikorska, świadczy to o rozwoju odrębnej tradycji ikonograficznej na Rusi, opartej na kulcie świętej Katarzyny jako orędowniczki umierających, powstałym na tle eschatologicznych nastrojów przełomu XV i XVI wieku. Z XVI wieku znanych jest dziewięć ikon z cyklami życia świętej Katarzyny. Najczęściej średnik stanowił wizerunek świętej Katarzyny modlącej się za naród. Wokół średnika umieszczano pola ze scenami z życia, zaś ich liczba wahała się od 12 do 18⁷⁶.

Ikony świętej Katarzyny z żywotem były malowane w Państwie Moskiewskim również w XVII wieku. Najlepszym przykładem jest ikona z 1688 roku z cerkwi świętej Barbary w Jarosławiu, przy której w 1715 roku zbudowano cerkiew zimową pod wezwaniem świętej Katarzyny. W XVII wieku ikony ze scenami z życia były malowane nie tylko do cerkwi, lecz także jako ikony domowe. Były one mniejszego rozmiaru niż ikony przeznaczone do cerkwi. Na przełomie XVII i XVIII wieku pojawiły się ikony hagiograficzne nowego typu, ze scenami z życia umieszczonymi nie w klejmach, ale w tle, przedstawionymi symultanicznie. Tego typu ikony występują w dwóch wariantach: z frontальnym wyobrażeniem świętej i ze świętą Katarzyną modlącą się za naród. Na tego typu ikonach sceny z życia powtarzają się, a są to: „wyznanie wiary przed cesarzem”, „męczeństwo na kole”, „ścięcie głowy”, „pogrzebanie ciała przez aniołów na Górze Synaj”. Od drugiej połowy XIX wieku ikony świętej Katarzyny z żywotem powstawały również w nurcie ludowym. W ikonach tych pomijano najczęściej wątki cesarskie, imperatorskie. Wyobrażenia wydarzeń z życia świętej Katarzyny znane były też w późnej grafice, która wpłynęła na rozpowszechnienie tego typu ikon w wielu regionach Rosji⁷⁷.

Współczesna ikonografia świętej Katarzyny nawiązuje do wizerunków, jakie pojawiły się w tradycji bizantyjskiej i ruskiej. Święta Katarzyna

⁷⁶ G. Kobrzeńska-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 149; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

⁷⁷ G. Kobrzeńska-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 150; *Иконография, посвященная вмч. Екатерине...*

malowana jest w całej postaci lub półpostaci, frontalnie lub skierowana w modlitwie do Chrystusa w narożniku – jest to nawiązanie do typu ikonograficznego „Modląca się za naród”. Stałym elementem wszystkich przedstawień jest bogaty, królewski strój i korona na głowie. Włosy mogą być upięte i nakryte siateczką lub rozpuszczone. Często – na wzór ikon synajskich – Katarzyna trzyma w jednej ręce krzyż, a drugą ma ułożoną w geście przyjęcia Chrystusa. Może też w jednej ręce trzymać krzyż, a w drugiej gałązkę palmy albo rozwinięty zwój z tekstem modlitwy. Na niektórych ikonach święta Katarzyna trzyma tylko gałązkę palmy. Częstym atrybutem jest też koło. Ikony współczesne nawiązują niekiedy do typu Palladasa, czyli ikony synajskiej z XVII wieku. Są to jednak naśladownictwa bardzo uproszczone, a nie kopie ikony oryginalnej. Czasami widać tylko nawiązania do ikony Palladasa, na przykład w półpostaciowym wizerunku płaszcza świętej jest zdobiony charakterystycznymi orłami. Współcześnie powstaje bardzo mało ikon ze scenami z życia świętej Katarzyny, a także ikon „Mistycznych Zaślubin” świętej Katarzyny w typie ruskim⁷⁸.

Interesującym postbizantyjskim przykładem ikonografii świętej Katarzyny jest ikona przechowywana w Ermitażu w Petersburgu. Jest to ikona z lat 60. XVII wieku, której autorem był grecki, kreteński ikonograf Filoteusz Skufos. Ikona nawiązuje do dzieła Jeronima Palladasa z 1612 roku. Jest ona malowana temperą, na podobrazu składającym się z kilku desek. Ikona nie posiada „kowczegu”, a jej całkowity rozmiar wynosi 45,2 na 35,2 cm. Święta Katarzyna jest przedstawiona jako młoda, piękna dziewczyna siedząca na tronie. W prawej ręce trzyma gałązkę palmową, a w lewej – opuszczonej na stojące obok tronu koło – krzyż z wyobrażeniem Chrystusa. Figura Katarzyny jest przedstawiona frontalnie, z lekkim pochyleniem głowy w lewo. Dzięki temu patrzący na ikonę odnosi wrażenie, że Katarzyna spogląda na ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa. Katarzyna jest ubrana w bogato zdobioną czerwoną suknię, na jej ramionach płaszcz (mantija) zapięty jest z przodu złotą broszką. Na zielonym tle płaszcza wyszyte złote orły trzymające w dziobach gałązki. Włosy

⁷⁸ G. Kобрzeniecka-Sikorska, *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej...*, s. 151.

Katarzyny zebrane pod chustką ze złotym, roślinnym ornamentem. Na głowie korona bogato zdobiona drogocennymi kamieniami, wokół głowy nimbo o podwójnej kresce. Na nogach miękkie czerwone buty ze złoceniami. Święta Katarzyna siedzi na zdobionym tronie, na którym wyobrażona jest też muza Kaliope. Na siedzeniu poduszka w kolorze niebieskozielonym ze złotym ornamentem. Przed tronem zielone podium. W lewym dolnym kącie ikony wyobrażono podstawkę na książki, wyłożoną zielonym materiałem. Podstawka – podobnie jak tron – ozdobiona jest wizerunkami muz (tutaj są to Polihymnia i Klio). Przed podstawką na niewielkim podwyższeniu, również pokrytym zielonym materiałem, leżą książki w różnokolorowych okładkach z zapięciem. Obok książek kompas, linijka do rysowania kątów, kałamarz i pióro. Spod książek wystaje biały rozwinięty zwój z napisem „ręka Filoteusza”. W drugim kącie ikony stos książek, tak jak poprzednie, w różnokolorowych okładkach z zapięciem. Na książkach położona kula. Tło ikony jest złote. Wokół nimbu świętej Katarzyny widnieją napisy kreślane czerwonymi literami: „św. Katarzyna” i „Ciebie mojego Pana Młodego pragnę i Ciebie szukając cierpię”⁷⁹.

Święta Tekla nie należy może do najbardziej popularnych świętych w Kościele prawosławnym, ale – jak zauważyła Ewa Zalewska – przedstawienia świętych Tekli i Stefana na diakońskich wrotach w cerkwi pod wezwaniem świętego Mikołaja Cudotwórcy w Topilcu są świadectwem znaczenia roli pierwszych świętych męczenników w historii zbawienia. Święta Tekla i Święty Stefan to postaci szczególne – pierwsza męczennica i pierwszy męczennik. O ile poświęcenie Stefana i jego męczeńska śmierć są niezaprzeczalne, o tyle Tekla i jej męczeństwo, które nie dokonało się w sposób fizyczny, nie jest sprawą tak oczywistą⁸⁰.

⁷⁹ Ю. Пятницкий, *Икона „Святая Екатерина” из собрания Государственного Эрмитажа*, „Палестинский сборник” 1993, 32(95), s. 49–50 i nast.

⁸⁰ E. Zalewska, *Święta Tekla – ikonografia i miejsce świętej w historii Kościoła*, „Latopisy Akademii Supraskiej” 2020, 11, s. 224–225. Na Podlasiu znany jest jeszcze jeden wizerunek świętej Tekli. Znajduje się on na pochodzącym z drugiej połowy XVIII wieku feretronie z cerkwi pod wezwaniem Opieki Matki Bożej w Wólce Wygonowskiej. G. Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony...*, s. 335.

Losy świętej Tekli opisane są na kartach „Dziejów Pawła”, które spisano w II i III wieku. Przynależą one do pięciu wielkich apokryficznych dziejów apostołskich świętych: Piotra, Pawła, Jana, Andrzeja i Tomasza. Wyjątkowa historyczna wartość dzieła wiąże się z jego stosunkowo późnym odkryciem na przełomie XIX i XX stulecia. „Dzieje Pawła” podzielone są na czternaście epizodów. Epizody III i IV, rozgrywające się w Ikonium i w Antiochii Pizydyjskiej, uznano za teksty apokryficzne i nazwano „Dziejami Pawła i Tekli”. Zrelacjonowane w nich wydarzenia są na wskroś zdumiewające pod względem cudownych epizodów, ale przede wszystkim ze względu na rolę Tekli wśród chrześcijan. „Dzieje Pawła i Tekli” stały się fundamentem powstających we wczesnochrześcijańskim świecie historii hagiograficznych⁸¹.

Niektórzy badacze uważają, że teza o historyczności postaci świętej Tekli nie jest do końca uprawniona. Przesłanką dowodzącą osadzenia tej postaci w realiach historycznych jest wymieniona w „Dziejach Pawła i Tekli” postać królowej Tryfeny, krewnej cesarza Klaudiusza (41–54), która straciła córkę Flakonillę i zaopiekowała się skazaną na śmierć Teklą. O faktycznym istnieniu świętej Tekli świadczą przede wszystkim pisma Ojców Kościoła z IV i V wieku. O świętej Tekli pisali: święty Atanazy, święty Grzegorz z Nazjanu, święty Grzegorz z Nyssy, święty Ambroży, święty Jan Złotousty, błogosławiony Hieronim, błogosławiony Augustyn. Z tego okresu pochodzi również najstarsze zachowane przedstawienie, interpretowane jako wizerunek świętej, znajdujące się w rzymskich katakumbach nazwanych od jej imienia. Katakumby Tekli powstały w IV wieku w miejscu pochowania świętej, choć okoliczności śmierci nie dają całkowitej pewności co do miejsca jej spoczynku. W rozdziale IV „Dziejów Pawła i Tekli” opisany został powrót Tekli do Ikonium, jej rozmowa z matką, a następnie udanie się do Seleucji Izauryjskiej i śmierć. Natomiast dodatek do „Dziejów Pawła i Tekli” wskazuje Rzym jako miejsce zaśnięcia świętej, gdzie pochowano ją „dwa lub trzy stadia od grobu Pawła”, przy Via Ostiense, nieopodal wzniesionej z czasem bazyliki Świętego Pawła

⁸¹ E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 225–226; M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1991, 44(4–6), s. 118.



Święta Tekla, XIV wiek, ikona gruzińska, ze zbiorów własnych autora

za Murami. Niewątpliwie kult grobu Tekli był rozpowszechniony w Rzymie. W katakumbach znajduje się fresk przedstawiający szlachetnie urodzoną kobietę w bogatym rzymskim stroju w otoczeniu innych postaci. Niektórzy interpretują postać kobiety jako świętą Teklę, lecz prawdopodobnie jest to przedstawienie arystokratki żyjącej w drugiej połowie IV wieku⁸².

⁸² E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 226–227; M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli...*, s. 118, 123–125.

Najstarszy zachowany fresk z wizerunkiem świętej znajduje się w grocie świętego Pawła usytuowanej we wzniesieniu Bulbul Dag na południe starożytnego Efezu. Odwzorowany został tutaj epizod z „Dziejów Pawła i Tekli” po przybyciu apostoła do Ikonium (obecnie Konya w Turcji):

Gdy tak przemawiał Paweł pośrodku zgromadzenia, które miało miejsce w domu Onezyfora, pewna dziewczina, Tekla, córka Teoklei zaręczona z mężem imieniem Thamyris, usiadłszy przy oknie domu słuchała dniem i nocą nauki o czystości głoszonej przez Pawła i nie odchodziła od okna, ale trwała w wierze przepełniona radością. A co więcej, gdy widziała liczne niewiasty i dziewice wchodzące do Pawła, zapragnęła i ona stać się godna tego, by stanąć przed obliczem Pawła i słuchać słowa o Chrystusie; nie widziała, jak dotąd, rysów jego twarzy, lecz słyszała jedynie jego głos⁸³.

Fresk przedstawia świętego Pawła siedzącego z księgą na kolanach, z prawą dłonią wzniesioną w geście oratorskim w kierunku domu, w którym widoczne jest oblicze zasłuchanej Tekli. Po drugiej stronie apostoła widać sylwetkę kobiecą, również z dłonią uniesioną w geście przemowy. To Teoklea, matka Tekli. Postać świętej Tekli ukazana jest tak, jak opisują ją „Dzieje Pawła” – to piękna młoda dziewczyna, której uroda przyczyniła się niejednokrotnie do opresji, w jakie popadała. Ubiór Teoklei pozwala przypuszczać, że podobny strój przysługiwał jej córce, z tą tylko różnicą, że dziewczyna nie była matroną. Ten sposób przedstawienia pozostaje najstarszym źródłem ikonografii świętej zanim ukształtuje się wzorzec przedstawiania świętej Tekli rozpowszechniony w ikonografii chrześcijańskiego Wschodu, spójny z pochodzącym z lat 30. XI wieku freskiem z soboru Zbawiciela w Czernihowie: z okrytą głową, w skromnym stroju, z krzyżem i księgą Ewangelii w dłoniach⁸⁴.

Jak zauważyła E. Zalewska, najstarszy wizerunek uświadamia, kim była Tekla, a jej losy pokazują, jaką rolę dawało kobiecie żyjącej w społeczeństwie patriarchalnym chrześcijaństwo. To mężczyźni byli zazwyczaj

⁸³ E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 230–231; M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli...*, s. 120.

⁸⁴ E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 231–232; M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli...*, s. 120.

głównymi bohaterami ówczesnych przekazów historycznych. W tym świetle „Dzieje Pawła i Tekli”, spisane w II i III wieku na podstawie żywych jeszcze przekazów, wskazują nową drogę – chrześcijaństwo zaoferowało kobiecie podmiotowość⁸⁵.

Tekla stała się gorliwą słuchaczką przybyłego do Ikonium apostoła Pawła. Nie tylko ona była poruszona, wiele kobiet w mieście inspirowały jego słowa. Wybierając dziewictwo, można było wyjść poza ramy ówczesnego systemu społecznego, w którym kobieta zawsze przynależała do jakiegoś mężczyzny: ojca, męża, opiekuna. Paweł został oskarżony przez Tamyrisa, odrzuconego przez Teklę narzeczonego, o podburzanie i wtrącony do więzienia. Tekla odwiedziła go, przekupiła strażę, oddając cenne zapinki podtrzymujące palę. Pod wpływem nauczania Pawła Tekla odrzuciła drogę małżeństwa, by całe życie pozostać bogobojną dziewicą. Bycie oblubienicą Chrystusa dało jej największą dozwoloną kobiecie w tamtym świecie wolność. Losy Tekli stały się natchnieniem dla innych świętych bądź też dla spisujących hagiograficzne legendy dotyczące kolejnych świętych dziewic. Święta została wielokrotnie ocalona od śmierci. Paweł modlił się o wybawienie Tekli, kiedy została ona postawiona na stosie. Tekla rozłożyła ramiona na kształt krzyża i nadszedł deszcz, który ugasił płomień. Ocaloną kobietę wygnano z miasta. Na drodze do Dane spotkała Pawła i rodzinę Onezyfora. Paweł i Tekla udali się do Antiochii Pizydyjskiej, a Onezyfor wrócił do Ikonium. Kolejne spotkanie Tekli z Pawłem miało miejsce w Mirze, wtedy otrzymała od niego misję apostolską. Uroda Tekli stała się powodem prześladowania w Ikonium. Możny obywatel Antiochii, chcący zdobyć Teklę, został przez nią odtrącony i ośmieszony. Znowu wyrokiem trybunału Tekla została skazana na śmierć poprzez pożarcie przez dzikie zwierzęta. Za Teklą ujęły się kobiety, niestety, ich głos został zignorowany. Tekla została wprowadzona na arenę przed dzikie bestie. Z wyciągniętymi rękoma modliła się gorliwie, a zwierzęta zaczęły wzajemnie się rozszarpać⁸⁶.

⁸⁵ E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 232.

⁸⁶ Ibidem, s. 234–235; M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli...*, s. 121–122, 126.

Interesującym wątkiem jest dokonanie przez świętą Teklę aktu samoochrzczenia w dole wypełnionym wodą. Duch Święty objawił się jej w ognistym obłoku, co było potwierdzeniem ważności sakramentu⁸⁷.

W obydwu znanych wersjach zakończenia żywota Tekla umiera śmiercią naturalną – „zasypia w Panu”. Dlatego przydomek pierwszej męczennicy wiąże się nie tyle z jej tragiczną śmiercią, ile z nieustannymi opresjami, którym była poddawana i z których wychodziła zwycięsko. I dlatego nie krzyż męczeństwa, lecz raczej palma, której pierwotna symbolika ma znamiona eschatologiczne, przychodzi na myśl jako atrybut przynależny świętej⁸⁸.

Ikonograficzne wyobrażenie wydarzeń opisanych w „Dziejach Pawła i Tekli” pozwala przedstawiać świętą jako młodą, piękną kobietę przynależącą do społeczności cesarstwa rzymskiego w szatach stosownych do jej stanu – w dalmatyce i palli spiętej naramiennikami, z diademem we włosach i w ślubnym cynobrowym welonie, który przywdziała dla Chrystusa – On bowiem był jej jedynym Oblubieńcem. Z symbolem Ducha Świętego w płomienistym kolorze, gdyż dokonała aktu samoochrzczenia, z dłonią uniesioną w geście nauczania i ze zwojem pisma opieczętowanego symbolem krzyża, a także z gałązką palmy obok jej postaci⁸⁹.

W niszy nawy głównej po północnej stronie, w cerkwi Przemienienia Pańskiego (Spas na Neredicy) w Nowogrodzie Wielkim znajduje się fresk świętej męczennicy Tekli. Był on opisywany przez historyków sztuki od początku XX wieku. Należy zauważyć, że naprzeciwko fresku świętej Tekli umieszczono portret fundatora cerkwi, księcia nowogrodzkiego Jarosława Władimirowicza. W Nowogrodzie wyobrażenie świętej Tekli znajdowało się jeszcze na srebrnej ramie ikony świętych apostołów Piotra i Pawła z połowy XII wieku. W Rostowie znajdowała się ikona świętego Eustachego i świętej Tekli pochodząca z przełomu XIII i XIV wieku⁹⁰.

⁸⁷ E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 235–236; M. Starowieyski, *Dzieje Pawła i Tekli...*, s. 124–125.

⁸⁸ E. Zalewska, *Święta Tekla...*, s. 236.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Е.Ю. Щеголькова, *Святая Фекла в программе росписи церкви Спаса на Нередице, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики”* 2018, 2(72), s. 142.

Wizerunek świętej Tekli w cerkwi nowogrodzkiej jest wpisany w szerszy kontekst. W 1198 roku, podczas budowy cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie zginęło dwóch synów księcia Jarosława Włodimirowicza: Izasław i Rościsław. Opowieść o tych wydarzeniach znalazła swoje odzwierciedlenie w pamiątkowej inskrypcji w głównej cerkwi miejscowego monasteru świętego Jerzego i we freskach cerkwi Przemienienia ukończonych w 1199 roku. W ten sposób synowie księcia upodobnili się do pierwszych męczenników ruskich, świętych Borysa i Gleba – mogli być również ofiarami spisku⁹¹.

Fresk świętej Tekli został zinterpretowany przez rosyjską badaczkę Nadieżda W. Piwowarową. Wyróżniła ona cztery podstawowe cechy obrazu świętej: dar beznamietności (władająca nim dusza zmarłego „od razu” idzie do nieba), brak wrażliwości na ogień i szczególna bliskość morza, żywiołu wodnego, ocalenie od męki i zaliczenie do sprawiedliwych córki „carycy antiocheńskiej” Tryfeny, szczególne wstawiennictwo przed tronem Najwyższego za dusze zmarłych⁹².

Jelizawieta Szczegołkowa odrzuca interpretacje N.W. Piwowarowej i przytacza następujące argumenty: święta Tekla wstawiała się za osobami nieochrzczonymi, natomiast synowie księcia Jarosława Włodimirowicza byli ochrzczeni. Naturalnymi orędownikami synów książęcych na Rusi powinni być święci Borys i Gleb. Jeżeli natomiast święta Tekla ma dać pocieszenie księciu Jarosławowi, to powstaje pytanie: dlaczego akurat ona? Je. Szczegołkowa twierdzi, że pocieszenie ojcu powinna dać Bogurodzica lub święta Barbara. Ponadto, dlaczego malarz fresków, wiedząc o rozdzieleniu dobra i zła, raju i piekła, wyrażanym w scenie Sądu Ostatecznego, umieścił fresk świętej Tekli w oddali od wyobrażeń innych świętych i raju? Ikonograf najpierw przedstawił sceny personifikacji ziemi i morza, symbole mąk piekielnych, a potem stwierdził, że obok można przedstawić świętą Teklę? Wydaje się to nieprawdopodobne. Można było przypuszczać, że było dokładnie na odwrót. Artysta doskonale wiedział, jaką świętą

⁹¹ Ibidem, s. 144.

⁹² Н.В. Пивоварова, *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002, s. 83–84.

umieścić w tym miejscu. Na tej podstawie zbudował cały system wizerunków w niszy. Musiał zatem powiązać wizerunek świętej ze scenami apokaliptycznymi w tej części nawy oraz z kompleksem fresków na ścianie wschodniej świątyni⁹³.

Warto zauważyć, że badacze zapominają o istnieniu żony księcia Jarosława Władiimirowicza, Marty. Jak zauważyła Je. Szczegółkowa, cerkiew Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie była budowana jako cerkiew pogrzebalna rodziny książęcej. Odpowiadał temu kompleks fresków wewnątrz świątyni. Po zachodniej stronie, w kierunku ołtarza umieszczono kilka fresków przedstawiających między innymi nieznaną świętą, świętą Eufrozyne, świętego Nikifora, świętego Nestora, scenę Narodzenia Bogurodzicy, świętą Pelagię i świętą Teodozję⁹⁴.

Je. Szczegółkowa wysunęła przypuszczenie, że kompleks fresków cerkwi Przemienienia Pańskiego, uwzględniający fresk świętej Tekli, miał upamiętnić córkę księcia Jarosława Władiimirowicza i księżnej Marty o imieniu Eufrozyna, która zmarła przed 1198 rokiem. Fresk świętej Tekli pojawił się wśród fresków cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie w związku z żoną księcia Jarosława Władiimirowicza. Podobnie jak Tryfena znajduje ona pocieszenie u świętej Tekli. Wizerunek świętej znajduje swoje uzasadnienie w kontekście fresków przedstawiających inne święte kobiety: Eufrozyne, Pelagię i Teodozję. Wszystkie te święte nie wyszły nigdy za mąż i przyjęły śmierć ze względu na Chrystusa. Dotyczy to – jak już widzieliśmy – przede wszystkim świętej Tekli. Umieszczony po przeciwnej stronie fresk Narodzenia Bogurodzicy, wpisujący się w kompleks postaci świętych, przypominać miał o dniu narodzin córki książęcej. Dla zachowania jej pamięci zbudowana została cerkiew Przemienienia Pańskiego, a księżna Marta ufundowała monaster Narodzenia Bogurodzicy⁹⁵.

⁹³ Е.Ю. Щеголькова, *Святая Фекла...*, s. 145.

⁹⁴ Ibidem, s. 146. Podobną funkcję cerkwi pogrzebalnej rodu książęcego pełniła cerkiew Przemienienia Pańskiego z 1161 roku mieszcząca się w Połocku. В.Д. Сарабьянов, *Патрональные изображения в программе росписей Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, „ЗОГРАФ” 2013, 37, s. 99–102.

⁹⁵ Е.Ю. Щеголькова, *Святая Фекла...*, s. 149–152.

W opisach ikon czy fresków przedstawiających święte kobiety praktycznie zawsze zwraca uwagę problem nakrycia głowy. Generalnie przyjęte jest, aby na ikonach przedstawiać postacie ludzkie w odzieży z epoki, w jakiej żyły, oraz oddającej ich status społeczny. Ów status powinien być też widoczny w ikonografii kobiet i najczęściej wyrażany jest poprzez przedstawienie jej z nakrytą głową. Nakrycie głowy przez kobiety zamężne znajduje podstawę biblijną w tekście Pierwszego Listu Apostoła Pawła do Koryntian (11, 9–10).

Postaci świętych kobiet na ikonach jest wiele, ale praktycznie wszystkie przedstawione są w nakryciach głowy, niezależnie od tego, czy były to święte męczennice – dziewice, czy kobiety zamężne, czy też wdowy – przykładami są opisywane tu święta Katarzyna i święta Tekla, ale również święta Barbara czy święta wdowa – Ksenia Petersburska. Jednak zdarzają się też ikony, na których kobiety, a właściwie młode dziewczyny, są przedstawione bez nakryć głowy. Wystarczy przywołać tu ikonę świętych Wierzy, Nadziei i Luby oraz ich matki Zofii. Na ikonie tej tylko święta Zofia przedstawiona jest w nakryciu głowy, natomiast jej córki nie. Stało się tak dlatego, że są to osoby młode, praktycznie dzieci, którym właściwa jest jeszcze dziecięca czystość.

Zakończenie

Paul Evdokimov, budując własny teologiczny pogląd na antropologię, sięgnął do pojęć wypracowanych przez Carla Gustava Junga. Najważniejszym z nich jest pojęcie archetypu. Dla Junga archetypy są strukturalną częścią nieświadomości zbiorowej. Można je nazwać obiektywnymi wzorcami postępowania, normami moralnymi czy symbolami, które są kulturową pamięcią i mitycznym zapisem doświadczenia wielu pokoleń. Do tego rodzaju archetypów należy przede wszystkim pojęcie płci, a także Boga, Matki Ziemi, Ojca, dziecka, góry, króla, jaźni i inne. Archetypy dotyczą zatem rzeczywistości realnie istniejących, takich jak: mężczyzna, kobieta, matka, dziecko, drzewo, morze, ale obdarzają te konkretne rzeczywistości znaczeniem daleko przekraczającym indywidualność istnienia konkretnej kobiety czy mężczyzny przez wpisanie ich istoty w kosmiczny związek znaczeń.

Podstawowym tekstem biblijnym, na którym Evdokimov buduje rozumienie archetypów kobiecości i męskości, jest opis stworzenia człowieka w Księdze Rodzaju (1,1–2, 25). Refleksja na temat pierwszego opisu stworzenia prowadzi Evdokimova do przekonania o jedności pierwiastka żeńskiego i męskiego w tworzeniu pierwszego człowieka – Adama, który jest sumą tego, co żeńskie i męskie.

Evdokimov, zastanawiając się nad archetypami kobiecości i męskości, dochodzi do wniosku, że archetypem kobiecości jest Matka Boża, Dziewica i Matka. Teolog odrzuca jednak myśl, że archetypem męskości może być Jezus Chrystus. Powodem tego odrzucenia jest przekonanie, że Chrystus jest pełnią, w której swoje spełnienie znajdują zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Jezus Chrystus jest uniwersalnym archetypem człowieczeństwa, drugim Adamem, w którym zawiera się wszystko, tak jak w pierwszym

Adamie, przed stworzeniem Ewy, zawierała się nieodróżnicowana męskość i kobiecość.

Rozważania na temat teologicznych archetypów kobiecości i męskości Evdokimov odnosi do prawosławnej teologii ikony. Jest to oczywiste, bowiem w prawosławiu ikoniczny obraz na desce jest współlistotny z wyobrażoną na nim świętą osobą, a zatem kontemplujemy w nim archetyp. Tradycyjnie centralną ikoną ikonostasu, oddzielającego w prawosławnych świątyniach część ołtarzową od nawy głównej, jest Deesis. Dosłownie Deesis oznacza „błaganie”, „orędownictwo”, ikona jest obrazem modlącego się Kościoła. W centrum ikony znajduje się Chrystus – Sędzia, który trzyma Ewangelię. Obok Chrystusa znajdują się dwa archetypy kobiety i mężczyzny: Matka Boża i Jan Chrzciciel, Oblubienica i Przyjaciel Oblubieńca.

Matka Boża jest oczywistym archetypem kobiecości. Paul Evdokimov, wskazując na Matkę Bożą jako drugą Ewę, nazywa pierwszą ważną cechą kobiety: jest nią macierzyństwo. Ewa jest „matką wszystkich żyjących” nie dlatego, że rodzi dzieci, ale przede wszystkim dlatego, że wyraża macierzyńską troskę skierowaną do wnętrza drugiego człowieka. Taką rolę odgrywała Ewa wobec Adama w opisie stworzenia świata z Księgi Rodzaju. Taką rolę odgrywa też Matka Boża na weselu w Kanie Galilejskiej (J 2, 1–10). Chodzi o odkrycie pragnień ludzkiego serca i wiedzę o tym, jak to pragnienie zaspokoić. Jak pisał Evdokimov: „Tajemnicza relacja między matką a dzieckiem sprawia, że kobieta – Ewa, źródło życia, opiekuje się każdym istnieniem, troszczy się o życie i świat”. Ta myśl Evdokimova kieruje naszą uwagę na ikony z postaciami kobiet. Uzmysławia nam ważność nie tylko ikon Matki Bożej, ale również ikon małżeńskich, ikon świętych kobiet oraz Niewiast Miro Niosących, które – wyrażając troskę o cały świat – pierwsze dowiedziały się o Zmartwychwstaniu Chrystusa.

W prawosławnej ikonografii wizerunek Bogurodzicy zajmuje pierwsze miejsce po wyobrażeniach Jezusa Chrystusa i tworzy z nim harmonijną całość. Ikonografia Matki Bożej liczbą typów i wariantów przewyższa liczbę ikon Zbawiciela. Chociaż badacze nie są w pełni zgodni co do systematyki ikon maryjnych, to odnosząc się do pierwowzorów wykonanych przez ewangelistę Łukasza i opierając się na tradycji cerkiewnej, założyć można, że istnieją trzy kluczowe typy: Hodegetria, Eleusa i Orantka oraz jeden

umowny – Akatyst. Ponadto w prawosławnej ikonografii istotne miejsce zajmuje również kilka innych ikonograficznych przedstawień Bogurodzicy, wymykających się powyższej klasyfikacji, w szczególności kompozycje: „Deisis” i „Wstawienniczka” oraz w pewnym stopniu wizerunki tronującej Matki Bożej, które jednak znacznie łatwiej zakwalifikować do któregoś z podstawowych typów. Tradycja cerkiewna przypisuje pierwsze ikony Bogurodzicy Ikony Matki Bożej ewangelście Łukaszowi, który już po zesłaniu Świętego Ducha na apostołów, gdy nastąpiło uświęcenie człowieka, wykonał trzy wizerunki Matki Bożej. Pierwowzory tych ikon nie zachowały się do naszych czasów. Tradycja mówi również o innych ikonach przypisywanych świętemu Łukaszowi, lecz w tych przypadkach należy je rozumieć jako zawierające się w tradycji cerkiewnej, którą zapoczątkował, czy też te, które powstały wskutek naśladownictwa wykonanych przez ewangelistę pierwowzorów. Odwoływanie się do prototypów ewangelisty Łukasza podkreśla też siłę i łaskę przenoszoną na wszystkie ikony, powtarzające przez właściwą dla nich symbolikę, utrwalone przez niego autentyczne cechy Matki Bożej. Obecnie na świecie, zarówno w chrześcijaństwie wschodnim, jak i zachodnim, mowa jest o ponad dwudziestu ikonach jako tych przypisywanych tradycji ikonograficznej ewangelisty Łukasza.

Kwintesencją wszystkich ikon Bogurodzicy z Dzieciątkiem jest Włodzimierska ikona Matki Boskiej. Jej powstanie również przypisuje się świętemu apostołowi Łukaszowi.

Jak pisał przytaczany już tutaj po wielokroć P. Evdokimow, Włodzimierska Ikona Matki Bożej „znajduje się na biegunie przeciwnym do rafaelowskiego typu Madonny. Jej piękno przewyższa wszelki kanon ziemski. Jej twarz utkana z transcendentnych rysów nowego, w pełni przebóstwionego stworzenia, ma w sobie równocześnie pełnię także obecnego człowieczeństwa. Na tym polega jej cud”.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeden, bardzo ważny element dotyczący tej ikony, ikonografii i w ogóle prawosławnej duchowej kultury. Ikona, zarówno we Włodzimierzu, jak i w Moskwie, została umieszczona w cerkwiach Zaśnięcia Matki Boskiej. Na Rusi było wręcz tradycją, że w ważniejszych i większych miastach cerkwie poświęcone były Zaśnięciu Matki Boskiej. Widziano w tym pewien szczególny sens. Zaśnięcie – śmierć jest

tym wydarzeniem, które zrównuje ludzi ze sobą bez względu na ich stan, pochodzenie czy wyznanie (religię).

Zgodnie z nauką Kościoła prawosławnego moment śmierci, moment przejścia do innego świata jest jednym z najważniejszych w życiu (istnieniu) człowieka. O tym przede wszystkim mają przypominać cerkwie pod wezwaniem Zaśnięcia Matki Bożej. Ale Bogurodzica jest najważniejszym człowiekiem, jaki kiedykolwiek żył na ziemi, dlatego również jej śmierć jest śmiercią szczególną – nie jest to śmierć, ale zaśnięcie, nie jest to śmierć, ale zwycięstwo nad śmiercią. Zgodnie z tradycją kościelną sam Chrystus zszedł na ziemię, aby przyjąć duszę swojej Matki, dlatego Zaśnięcie Bogurodzicy jest uważane za idealny rezultat duchowego rozwoju człowieka. Nośnikiem tej idei są również ikony przedstawiające Zaśnięcie Matki Boskiej.

Warto też zauważyć, że na obszarze dawnej Rusi w sferze oddziaływania świątyń Zaśnięcia zawsze znajdowały się świątynie Narodzenia Matki Bożej. Każdy człowiek, który przybywał do jakiegokolwiek większego miasta, odbywał wewnętrzną pielgrzymkę od Narodzenia do Zaśnięcia Bogurodzicy. To była swego rodzaju klamra: Narodzenie i Zaśnięcie – początek i koniec życia Matki Boskiej. Owe wydarzenia to także klamry nowotestamentowe, wyznaczające początek i koniec wydarzeń ewangelicznych i dziejów apostoelskich. Wspomniane wezwania świątyń zmuszały zatem ludzi do pewnej refleksji religijnej, do refleksji nad życiem i śmiercią Chrystusa, Matki Boskiej, a co za tym idzie – do refleksji nad życiem i śmiercią.

Dzisiaj możemy obserwować ikony Bogurodzicy, na których Jej szaty napisano, używając bardzo różnych kolorów. Tymczasem tradycyjnie Bogurodzica powinna nosić wiśniowy (ewentualnie brązowy) płaszcz i niebieską tunikę. Na płaszczu powinny być przedstawione trzy złote gwiazdy symbolizujące czystość i dziewiczość. Prawosławna tradycja tylko w wyjątkowych przypadkach pozwala przedstawiać kobiety bez nakrycia głowy. Dlatego też Bogurodzica na ikonach zawsze posiada ten element stroju, co związane jest z Jej macierzyństwem i całkowitym oddaniem Bogu.

Ciekawym tematem ikonograficznym, rzadko opisywanym i eksplorowanym w literaturze specjalistycznej, jest życie rodzinne. W tradycyjnym

rozumieniu teologia prawosławna zawsze przypisywała rodzinie ważne miejsce w życiu ludzi. Bez wątpienia pierwszą ikoną dotyczącą małżeństwa było wyobrażenie wesela w Kanie Galilejskiej, podczas którego Jezus Chrystus uczynił pierwszy cud. Pierwsze malowidła katakumbowe przedstawiające to wydarzenie pochodzą już z III wieku. Oczywiście jest, że ikonę, na której Jezus w sposób cudowny zamienia wodę w wino, trudno nazwać ikoną małżeństwa czy rodziny w ścisłym znaczeniu. To przede wszystkim ilustracja wydarzenia opisanego w Ewangelii, a postacie spotykane na wczesnochrześcijańskich reliefach i malowidłach to sługi czy rozdzielający jadło. Nowożeńcy pojawiają się dopiero w miniaturach książkowych.

Ślub i wesele to dopiero początek małżeńskiego życia. W ikonografii prawosławnej spotykamy także wyobrażenia dalszych jego etapów. Ikonograficzne przedstawienia wszystkiego, co związane jest z życiem małżeńskim, zawsze charakteryzują się powściągliwością i cnotliwością. Jednocześnie należy zaznaczyć, że tematyka dotycząca cielesności i seksualności w małżeństwie nie jest zakazana, lecz jedynie przedstawiana w taki sposób, by nie stanowiła „zachęty do grzechu”. Najbardziej znanym tematem ikonograficznym ilustrującym czystość stosunków małżeńskich jest temat poczęcia Bogurodzicy przez świętą Annę. To nie tylko pierwotny wzór ikon narodzenia Matki Bożej, ale i samodzielne wyobrażenie, poświęcone wydarzeniu obecnemu w prawosławnym kalendarzu liturgicznym. Ikona poczęcia Bogurodzicy jest przedstawieniem również radości rodziców, wieńczącej długoletnie starania o dziecko, jest ilustracją zamknięcia długiego procesu pełnego modlitwy, ale też zwątpień czy oskarżeń o uporczywe trwanie w grzechu. Zgodnie ze starotestamentową tradycją brak dzieci oznaczał brak błogosławieństwa Bożego. Gorące pragnienie posiadania dziecka, gorąca modlitwa małżonków, obietnica poświęcenia dziecka Bogu i w końcu spełnienie oczekiwań – Narodzenie Matki Bożej były tematem wielkiej liczby ikon. Na ikonach Narodzenia Matki Bożej często przedstawiany jest motyw cierpień z powodu braku potomstwa oraz modlitwy Joachima i Anny czy też ich spotkanie u Złotej Bramy świątyni Jerozolimskiej. Niekiedy Joachim i Anna przedstawiani są w domu, obok małżeńskiego łóża – otrzymali już wówczas obietnicę anielską, że ich modlitwa została wysłuchana.

Małżeństwo nigdy nie było przeszkodą do wypełniania chrześcijańskich obowiązków. Można nawet powiedzieć, że wprost przeciwnie, zdarzały się takie przypadki, iż małżeństwo odkrywało nowe granice służenia Bogu. Przykładem może być para małżeńska: święci Piotr i Febronia Muromscy. Zgodnie z tradycją Piotr pochodził z rodziny książęcej. Rządził Ziemią Muromską od 1203 roku. Pewnego razu zachorował na trąd i żaden z lekarzy nie mógł go wyleczyć. W nocy miał sen mówiący, iż pomoc mu może jedynie pewna dziewczyna o imieniu Febronia, córka pszczelarza. Leczyła ona chorych ziołami. Przybyła do miasta Febronia nie tylko uzdrowiła księcia, ale również oczarowała go urodą, cnotliwością i mądrością. Mimo sprzeciwu miejscowych bojarów Piotr zdecydował się wziąć ślub z piękną wieśniaczką. Wypędzono ich za to z miasta, lecz wkrótce na żądanie prostego ludu pozwolono im powrócić. Piotr i Febronia zarządzili Muromem łaskawie, pomagając biednym i sierotom oraz wspierając Cerkiew. Będąc już w podeszłym wieku, zostali zakonnikami i przyjęli imiona Dawid oraz Eufrozyna. Oboje zmarli tego samego dnia – 25 czerwca 1228 roku. Ich ciała złożono do jednego grobu i pogrzebano pod miejscowym soborem. Wkrótce przy ich relikwiach zaczęły mieć miejsce cudowne uleczenia. Małżonkowie zostali kanonizowani przez Rosyjską Cerkiew Prawosławną w 1552 roku. Święci Piotr i Febronia są patronami młodych małżeństw oraz proszących o błogosławieństwo na wstąpienie w związek małżeński. Na ikonach święci przedstawiani są razem. Oboje mają na sobie mnisze szaty wielkiej schimy z nakryciami głowy. Piotr ma siwą, niedługą, zaokrągloną brodę, a w dłoni trzyma zwinięty zwój pisma. Febronia – zależnie od wyobrażenia – trzyma krzyż lub w modlitewnym geście kieruje ręce w stronę męża. Od XVII wieku popularne były ikony zawierające cykle ikonograficzne przedstawiające sceny z ich życia, od chwili poznania aż do śmierci.

Znamy też przykłady innych małżeństw świętych, które dzisiaj są opiekunami niebiańskimi osób chcących ułożyć swoje życie rodzinne zgodnie z nauką Kościoła prawosławnego. Są to: święci Cyryl i Maria, rodzice świętego Sergiusza z Radoneża, święty książę Dymitr Doński i święta Eufrozyna Moskiewska, święty książę Dowmont Pskowski i jego żona Maria oraz święci Jonasz i Wassa Pskowsko-Peczerscy. W Rosji do tej grupy zaliczana jest od pewnego czasu również rodzina carska: car Mikołaj, jego żona

Aleksandra, carewicz Aleksy oraz wielkie kniahinie Olga, Tatiana, Maria i Anastazja.

Ważne miejsce w prawosławnej ikonografii kobiet zajmuje ikona Niewiast Niosących Wonności. Ikona ta związana jest z tematem ikonograficznym Zmartwychwstania Chrystusa, a w kontekście tematu niniejszej książki posiada duże znaczenie także dlatego, że niedziela Niewiast Niosących Wonności jest traktowana w tradycji liturgicznej jako prawosławny dzień kobiet.

W sztuce chrześcijańskiej zwykle nie przedstawia się samego momentu Zmartwychwstania Chrystusa. Cud Zmartwychwstania wymyka się ludzkiemu rozumowi, nie opisują go Ewangelisti, a hymny cerkiewne więcej mówią o radości Zmartwychwstania niż o Zmartwychwstaniu jako takim. Zwyczajowo ikonami Zmartwychwstania nazywa się ikony „Zstąpienia do Piekła” i „Objawienia Anielskiego Niewiastom Niosącym Wonności”.

Ewangelia mówi, że trzeciego dnia po Ukrzyżowaniu kobiety kupiły aromaty i poszły namaścić ciało Chrystusa. Zgodnie z obyczajem żydejskim przed pogrzebem zmarłego zawijano w długą tkaninę, a ciało smarowano wonnymi olejami. W przypadku „szybkich”, „pospiesznych” pogrzebów (np. w przededniu wielkich świąt – taki pogrzeb miał miejsce w przypadku Chrystusa), owinięte ciało zmarłego składano w grobowcu i dopiero po upływie świąt ponownie przychodzono do grobowca, aby namaścić olejami nie tylko ciało zmarłego, ale też pogrzebalne leże. Właśnie z powodu zbliżającej się soboty ciało Chrystusa zostało pogrzebane bez należytych obrzędów i dlatego Niewiasty Niosące Wonności chciały uzupełnić nakazany rytuał, ale w grobowcu nie odnalazły ciała Chrystusa. Przed wejściem do grobowca spotkały za to anioła, który opowiedział im o Zmartwychwstaniu.

Temat ikonograficzny Niewiast Niosących Wonności u Grobu Pańskiego był bardzo popularny zarówno w malarstwie monumentalnym (mozaiki, freski), sztuce użytkowej, jak i w miniaturach książkowych. Popularność ta wynikała z ważności przedstawianego wydarzenia. Niewiasty Niosące Wonności były bowiem pierwszymi świadkami Zmartwychwstania. Zwycięstwo nad śmiercią i radość, jaką objawia anioł kobietom, pobudzały artystów, stając się inspiracją do częstego przedstawiania tego wydarzenia.

Schemat ikonograficzny sceny „Niewiast Niosących Wonności u Grobu Pańskiego” skupiał się głównie na miejscu pochówku Jezusa Chrystusa. Oznacza to, że pierwszoplanowym zadaniem ikonografów była opowieść o Zmartwychwstaniu Chrystusa. Jednak często kładziono akcent również na rozmowie pomiędzy posłańcem Bożym – aniołem – i niewiastami. Uwypuklenie motywu rozmowy anioła z kobietami może podkreślać ważność informacji, jaką przekazuje Boży posłaniec oraz fakt, że jej pierwszymi odbiorcami są kobiety, których zadaniem było przekazanie tej wieści całemu światu. Potwierdzeniem tego typu interpretacji są ikony, na których wśród Niewiast Niosących Wonności przedstawiona jest Bogurodzica. Jest to też odpowiedź na pytanie: Dlaczego pierwszymi odbiorcami radosnej nowiny były kobiety, a nie apostołowie – mężczyźni i dlaczego Jezus po zmartwychwstaniu najpierw ukazał się kobietom? Wyjaśnienie to jest tożsame z odpowiedzią na pytanie: Dlaczego w Raju wąż kusił Ewę, a nie Adama? Tradycyjne, rzec można: „szkolne” wyjaśnienie mówiło, że Ewa była jednostką słabszą od Adama, łatwiej było ją skusić. Tymczasem właściwą odpowiedź znajdujemy w refleksji prawosławnych teologów. Ewa była kuszona, gdyż była jednostką silniejszą religijnie, to kobieta bowiem jest nosicielką zasad religijnych (choćby w rodzinie, ale także jako „spadkobierczyni” archetypu Theotokos Pneumatofora – Nosicielki Ducha). P. Evdokimov wielokrotnie podkreślał, że w sferze religii to kobieta jest silną, a nie słabą płcią. Dlatego też i anioł, i Jezus z wieścią o Zmartwychwstaniu zwrócili się do osób, które miały większą wrażliwość na rzeczywistość duchową i religijną, rozumianą jako ścisła więź człowieka z Bogiem, czyli właśnie do kobiet.

Wskazówki bibliograficzne

Źródła (wybór)

- Augustyn św., *O zgodności Ewangelistów*, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. L, red. E. Stanuła, Warszawa 1988.
- Bazyli Wielki św., *O Duchu Świętym*, Warszawa 1999.
- Bazyli Wielki św., *Wybór homilij i kazań*, Kraków 1947.
- Dionizjusz z Furny, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków 2003.
- Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I, układ i opracowanie ks. A. Baron, ks. H. Pietras SJ, Kraków 2007.
- Encyklopedia Katolicka*, t. XX, red. E. Gigilewicz et al., Lublin 2014.
- Ewargiusz Scholastyk, *Historia Kościoła*, Warszawa 1990.
- Filon Aleksandryjski, *Pisma*, Warszawa 1986.
- Jan Damasceński św., *III mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy 41*, „Vox Patrum” 2009, 29, s. 637–651.
- Kruk M.P., *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, t. I, Katalog, Kraków 2021.
- Melodos R., *Hymny wybrane*, opracowanie i przekład K.M. Dźwigala, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. LXXV, Warszawa 2020.
- Mikołaj Kabasilas św., *Homilia na uroczystość Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie II*, oprac. H. Paprocki, Niepokalanów 1991.
- Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu. Z legend i podań dawnej Rusi*, wyboru dokonał, tłumaczył z języka staroruskiego i rosyjskiego, wstępem i przypisami opatrzył R. Łużny, Warszawa 1988.
- Palladius, *Opowiadania dla Lausosa*, Kraków 1996.

- Pateryk kijowsko-pieczerski, czyli opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, oprac. L. Nodzyńska, Wrocław 1993.
- Pokorzyna E., *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, Warszawa 2001.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, Kraków 2005.
- Roman Melodos św., *Hymny wybrane*, opracowanie i przekład K.M. Dźwigala, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. LXXV, Warszawa 2020.
- Siedem niebios i ziemia. Antologia dawnej prozy bułgarskiej*, wybór., przeł. T. Dąbek-Wirgowa, Warszawa 1983.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, W. Walewski, t. IX, Warszawa 1888.
- Smykowska E., *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002.
- The Aberdeen Bestiary*, <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/> (dostęp: 30.03.2021).
- The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, red. C. Hourihane, t. I, Oxford 2012.
- The Homilies of James of Kokkinobaphos*, https://www.qantara-med.org/public/show_document.php?do_id=1467&lang=en (dostęp 11.11.2023).
- Włodzimierz (Tichonicki), *Święto Ikony Włodzimierskiej Matki Bożej (Homilia)*, w: *Teksty o Matce Bożej, Prawosławie II*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991.
- Znosko A. ks., *Kanony Kościoła prawosławnego w przekładzie polskim*, t. I, Warszawa 1978.
- Znosko A., ks., *Kanony Kościoła prawosławnego*, t. I, Hajnówka 2000.
- Żywoty świętych. Księga druga. Październik*, red. K. Leśniewski, Lublin 1997.
- Библиотека литературы Древней Руси*, t. VI, red. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко, Санкт-Петербург 1999.
- Боголюбская икона божией матери, <http://www.pravenc.ru/text/149497.html> (dostęp: 22.04.2020).
- Василий Блаженный, <https://pravenc.ru/text/150789.html> (dostęp: 16.01.2022).
- Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 476–509.
- Григорий Палама св., *Омилия XVIII*, https://azbyka.ru/otechnik/Grigoriy_Palama/homilia/18/ (dostęp: 1.03.2022).
- Житие святой великомученицы Екатерины*, Roma 2010.

- Из Степенной книги царского родословия*, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10114> (dostęp: 16.01.2022).
- Иконописный подлинник*, издание С.Т. Большакова под редакцией А.И. Успенского, Москва 1998.
- Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века*, ред. Г.Д. Филимонов, Москва 1874.
- Иоаким и Анна*, <https://www.pravenc.ru/text/Иоаким%20и%20Анна.html> (dostęp: 11.11.2023).
- Киккская Икона Божией Матери*, <http://www.pravenc.ru/text/1684600.html> (dostęp: 17.04.2020).
- Московские соборы на еретиков XVI века в царствование Ивана Васильевича Грозного*, Москва 1847.
- Николай Месарит, *Декалог о реликвиях Страстей, хранящихся в церкви Богоматери Фаросской*, [ред. А.Ю. Никифорова], w: *Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира*, ред. А.М. Лидов, Москва 2000, s. 127–131.
- Описание Ростовского ставропигиального первоклассного Спасо-Яковлевского Димитриево монастыря и приписного к нему Спасского, что на песках, Санкт-Петербург 1849.*
- Памятники литературы Древней Руси, вып. 4. XIV – середина XV века*, Москва 1981.
- Памятники литературы Древней Руси, вып. 5, вторая половина XV века*, Москва 1982.
- Памятники литературы Древней Руси, вып. 6. конец XV – первая половина XVI века*, Москва 1984.
- Пасхальный канон, творение Иоанна Дамаскина, Молитвослов*, <https://azbyka.ru/molitvoslov/pasxalnyj-kanon-tvorenje-ioanna-damaskina.html> (dostęp: 3.11.2021).
- Повесть о Петре и Февронии*, Подготовка текста и исследование Р.П. Дмитриевой, Ленинград, 1979.
- Полное собрание русских летописей, т. I, Лаврентьевская и Троицкая летописи*, Санкт-Петербург 1846.
- Полное собрание русских летописей, т. VII, Летопись по Воскресенскому списку*, Санкт-Петербург 1856.

Полное собрание русских летописей, t. I, Москва 1997.

Полное собрание русских летописей, t. II, Москва 1998.

Роман Сладкопевец, прп., *Пасхальный кондак*, www.azbyka.ru/otechnik/Roman_Sladkopevets/pashalnaja-pesn (dostęp: 25.10.2021).

Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, https://azbyka.ru/otechnik/German_Konstantinopolskij/skazanie-o-tserkvi-i-rassmotrenie-tainstv/ (dostęp: 15.03.2022).

Opracowania (wybór)

Adamiak E., *Kobieta w Kościołach i wspólnotach chrześcijańskich. Próba syntezy teologicznej*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2001, 11, s. 91–114.

Aleksiejuk A., *Rozważania o śmierci w ikonografii*, <http://www.ksiazkartur.pl/publikacje/2019/01/14/70-rozwazania-o-smierci-w-ikonografii/> (dostęp: 7.08.2023).

Anchimiuk J.J., *Bóg i stworzenie w teologii prawosławnej*, „Paedagogia Christiana” 2011, 2/28, s. 99–110.

Andrusiewicz A., *Krwawa dekada. Polska interwencja w Rosji 1602–1612. Dyplo-macja, samozwańcy, wojna*, Warszawa 2013.

Baron A., *Kobieta w świadectwach Kościoła starożytnego*, w: *Kobieta w Kościele. Materiały z sesji ekumenicznej zorganizowanej przez Międzywydziałowy Instytut Ekumenii i Dialogu Uniwersytetu Papieskiego im. Jana Pawła II w Krakowie oraz Oddział Krakowski Polskiej Rady Ekumenicznej, 18 listopada 2008 roku*, red. Ł. Kamykowski, Z.J. Kijas, A.A. Napiórkowski, Kraków 2011, s. 9–53.

Basiński P., *Lew kontra święty. Historia pewnej wrogości*, Warszawa 2016.

Basiński P., *Lew Tołstoj. Ucieczka z raju*, Warszawa 2015.

Bator Z., *Od Theotokos do Niepokalanej: wizerunki z polskich sanktuariów maryjnych*, „Salvatoris Mater” 2003, 5/1, s. 252–275.

Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010.

Benedyktowicz J., *Opus musivum. Program ideowy mozaiek raweńskich w VI w. na przykładzie San Vitale, San Apolinare Nuovo i San Apolinare in Classe*, „Konteksty” 2005, 4(271), s. 41–61.

Bielawski M., *Blask ikon*, Kraków 2005.

Bierdiajew N., *Filozofia wolności*, Białystok 1995.

- Biskupski R., *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991.
- Biskupski R., *Warsztat malarstwa ikonowego drugiej ćwierci XV wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1971, 14, s. 35–53.
- Brzozowska Z.A., *Chadidża i jej czarnookie siostry. Obraz kobiet bliskowschodnich z epoki narodzin islamu w średniowiecznej literaturze kręgu bizantyńsko-słowiańskiego*, Łódź 2021.
- Brzozowska Z.A., *Sofia upersonifikowana Mądrość Boża. Dzieje wyobrażeń w kręgu kultury bizantyjsko-słowiańskiej*, Łódź 2015.
- Bułgakow S., *Drabina Jakubowa, rzecz o aniołach*, Warszawa 2005.
- Bułgakow S., *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, Bydgoszcz 2002.
- Bułgakow S., *Światło wieczności*, Kęty 2010.
- Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, red. H.C. Evans, New York 2004.
- Charkiewicz J., *Ikony Matki Bożej typu „Hodegetria” w prawosławiu i ich obecność w polskich cerkwiach*, „Rocznik Teologiczny” 2016, 2, s. 153–171.
- Charkiewicz J., *Kult świętych w prawosławiu*, „Elpis” 2010, 12, s. 109–159.
- Charkiewicz J., *Święte niewiasty. Mały leksykon hagiograficzny*, Hajnówka 2001.
- Charkiewicz J., *Tobą raduje się całe stworzenie. Ikony Bogurodzicy w prawosławiu*, Warszawa 2014.
- Charkiewicz J., *Wybrane aspekty kultu Matki Bożej w prawosławiu*, „Elpis” 2014, 16, s. 23–31.
- Cholewińska J., *Antyczne archetypy bogiń niezależnych jako wzorce kobiet przedsiębiorczych w biznesie*, „Przedsiębiorstwo we Współczesnej Gospodarce – teoria i praktyka” 2014, 4, s. 43–57.
- Chwastyk-Kowalczyk J., Sokołowska U., *Ośrodek Badań Historii Kobiet w Białymstoku jako centrum badań nad dziejami kobiet*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2020, 3, s. 191–196.
- Dąbrowska M., *Łacinniczki nad Bosforem: małżeństwa bizantyńsko-łacińskie w cesarskiej rodzinie Paleologów (XIII–XV w.)*, Łódź 1996.
- Dąb-Kalinowska B., *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
- Dąb-Kalinowska B., *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990.
- Degórski B., *Święty Roman Melodos, Kontakion na święto „Spotkania Pana” – „Ofiarowania Jezusa w świątyni jerozolimskiej (Contacium in Hypapante Domini, CPG 7570; hymn 14)*, „Vox Patrum” 2018, 38(70), s. 639–657.

- Dimitrova E., *The Church of St. George at Kurbinovo*, w: *Seven mediaeval churches in the republic of Macedonia*, Skopje 2014, s. 46–62.
- Dobrzeńiecki T., *Święta Anna z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie*. *Symbolika gestu milczenia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1988, 22, s. 95–196.
- Evdokimov P., *Duch Święty i Matka Boża*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie II*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 113–128.
- Evdokimov P., *Duch Święty w tradycji prawosławnej*, Poznań 2012.
- Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991.
- Evdokimow P., *Kult „Theotokos” – Matki Boga*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie, cz. II*, wybór, wstęp i oprac. ks. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 149–154.
- Evdokimov P., *Sakrament miłości. Tajemnica małżeństwa w świetle tradycji prawosławnej*, Białystok 2007.
- Evdokimov P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999.
- Evdokimov P., *Theotokos – Archetyp kobiecości*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 161–173.
- Fassler M., *The First Marian Feast in Constantinople and Jerusalem: Chant texts, Reading and Homiletic Literature*, w: *The Study of Medieval Chant. Paths and Bridges, East and West*, red. P. Jeffery, Woodbridge 2000, s. 25–87.
- Filarcka B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986.
- Filipowicz-Osieczkowska C., *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Kraków 1936.
- Florenski P., *Filar i podpora prawdy. Próba teodycei prawosławnej w dwunastu listach*, Warszawa 2009.
- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997.
- Flórowskij J., *Matka Boża – Zawsze Dziewica*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 174–188.
- Forest J., *Modlitwa z ikonami*, Bydgoszcz 1999.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001.
- Gapska D., *Św. Paraskiewa-Petka z Epiwatu – kilka uwag o serbizacji kultu*, „Latopisy Akademii Supraskiej” 2019, 10, s. 145–155.
- Glaeser Z., *Mikołaja Bierdiajewa interpretacja genezy zła w świecie*, w: *Haurietis de fontibus: społeczno-etyczne kwestie wczoraj i dziś: księga pamiątkowa dedykowana ks. doktorowi Piotrowi Kosmolowi*, wykładowcy Wydziału Teologicznego

- Uniwersytetu Opolskiego, z okazji 40-lecia pracy dydaktycznej, red. P. Morciniec, Opole 2005, s. 107–117.
- Ikona. Symbol i wyobrażenie*, red. E. Bogusz, Warszawa 1984.
- Iwaskiewicz-Wronikowska B., *Najstarsza ikonografia maryjna – Madonna z Dzieciątkiem w rzymskim malarstwie katakumbowym*, w: *Maryja w tajemnicy Chrystusa*, red. S.C. Napiórkowski, S. Longosz, Niepokalanów 1997, s. 134–164.
- Janocha M., *Ruskie i rosyjskie ikony Hodegetrii, „Salvatoris Mater”* 2008, 10/1, s. 153–172.
- Jarema W., *O pracowniach Galicji w XIV–XVI wieku*, w: *Sztuka diecezji przemyskiej. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995 roku*, red. J. Giemza, A. Stepan, Łańcut 1999.
- Jaskulska-Tomala K., *Obraz kobiety w myśli Simone de Beauvoir i Paula Evdokimova*, „Wrocławski Przegląd Teologiczny” 2014, 22/1, s. 205–224.
- Jastrzębowska E., *Archetyp ewangelii Pseudo-Mateusza. Jego powstanie na przełomie IV i V stulecia w świetle ikonografii starochrześcijańskiej*, „Studia Źródłoznawcze” 1981, 30, s. 151–157.
- Jaworska-Witkowska M., *Nienasycenie i „niewygasła żywotność” archetypu Wielkiej Matki. Misterium „rodzącego łona” jako symbol uniwersalizmu tworzenia*, „Rocznik Naukowy KPSW w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” 2012–2013, 7–8, s. 91–106.
- Jazykowa J., *Świat ikony*, Kraków 2009.
- Jevtic I., *Narrative Mode in Late Byzantine Painting: Questions it Raises about Sacred Images*, „Актуальные проблемы теории и истории искусства” 2013, 3, s. 195–200.
- Joseph Wilpert 1857–1944. *Archeolog chrześcijański. Życie i dzieło*, red. J. Kopiec, J. Rostropowicz, Opole 2007.
- Jung C.G., *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, Warszawa 2016.
- Jung C.G., *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, Warszawa 2009.
- Kalinowska J., *Pierwotny program ikonograficzny mozaik w San Apollinare Nuovo w Rawennie*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych P.A.N.” 1980, 24, 1.
- Kelly J.N.D., *Początki doktryny chrześcijańskiej*, Warszawa 1988.
- Kiejkowski P., *Paula Evdokimova teologiczne intuicje wokół tematu pochodzenia Ducha Świętego*, „Studia Gnesiensia” 2015, 29, s. 261–275.

- Klinger J., *Zarys prawosławnej mariologii*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 124–160.
- Kłosińska J., *Ikony (Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalogi zbiorów, 1.1)*, Kraków 1973.
- Kobrzeńska-Sikorska G., *Cudowne ikony maryjne w Rosji i ośrodki ich kultu*, w: *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie (Katalog zbiorów)*, red. A. Sulikowska, Warszawa 2004, s. 14–23.
- Kobrzeńska-Sikorska G., *Kult i ikonografia świętej Katarzyny Aleksandryjskiej w Kościele wschodniochrześcijańskim*, w: *Święta Katarzyna Aleksandryjska w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2016, s. 139–152.
- Kochaniewicz B., *Antyteza Ewa-Maryja w Adversus haereses św. Ireneusza z Lyonu. Perspektywa apologetyczna*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2009, 23, s. 89–102.
- Kosiński R., *Kilka uwag o specyfice badań nad historią kobiet w późnej starożytności i Bizancjum*, „Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobietych” 2020, 2, s. 9–25.
- Kouymjian D., *The Melitene Group of Armenian Miniature Painting in the Eleventh Century*, w: *Armenian Kesaría&Kayseri and Cappadocia, Historic Armenian Cities and Provinces*, red. R. Hovannisian, Costa Mesa 2013, s. 79–115.
- Kozłowski M., *Węgier na tronie w Konstantynopolu*, www.histmag.org/Wegier-na-tronie-w-Konstantynopolu-6847?id=6847 (dostęp: 30.06.2020).
- Krasicki J., *Eschaton i zło: Mikołaj Bierdiajew*, „Studia Philosophica Wratislaviensia” 2008, 3, s. 69–88.
- Krocak J., *Pawła Florenskiego filozofia wszechjedności*, Warszawa 2015.
- Krug G., *Myśli o ikonie*, Białystok 1991.
- Kruk M.P., *Gregory Tsamblak and the Cult of Saint Parasceva*, w: *Byzantium, new Peoples, New Powers: The Byzantino-Slav Contact Zone, from the Ninth to the Fifteenth Century. Dedicated to the Memory of Anna Rożycka Bryzek*, red. M. Kaimakamova, M. Salamon, M. Smorąg-Różycka, Kraków 2007, s. 331–348.
- Kruk M.P., *Motifs of the Rotunda in Scenes of the Deposition of Saints into the Tomb on Ruthenian Icons*, „Series Byzantina” 2005, 3, s. 63–87.

- Kruk M.P., *Święta Katarzyna Aleksandryjska i inni święci wschodni w kulcie i sztuce europejskiej u schyłku średniowiecza i na progu czasów nowożytnych*, w: *Der Meister und Katharina. Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach und seine Werke fur Krakau. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, red. M.P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 167–192.
- Kruk M.P., Wywiórska N., *Ikony z dawnej cerkwi pw. św. Demetriusza Męczennika w Czarnej koło Uścia Gorlickiego*, „Folia Historiae Atrium. Seria Nowa, Komisja Historii Sztuki” 2021, 19, s. 5–30.
- Kuczyńska M., *Obraz św. Paraskiewy-Petki Tymowskiej w hymnografii słowiańskiej (na materiale polskich odpisów służb ku jej czci)*, w: *Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stosunki kulturowoliterackie polsko-wschodniosłowiańskie”*, red. K. Prus, Rzeszów 1994, s. 141–144.
- Kuklo C., *Badania nad historią kobiet w Polsce w XVI–XVIII wieku w latach 2011–2020. Niezmienna atrakcyjność, ale czy nowe pytania?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2020, 107, s. 13–57.
- Kupczak J., OP, *Teologiczna semantyka płci*, Kraków 2013.
- Kuźma A., *Św. Ireneusz z Lyonu i jego argumentacja przeciw gnostykom*, „Elpis” 2015, 17, s. 145–151.
- Leonkiewicz Ł., *Postrenesans rosyjski. Kierunki i perspektywy rozwoju współczesnej filozofii rosyjskiej na przykładzie koncepcji W. Bibichina i S. Chorużyja*, Warszawa 2019.
- Leszka M.B., Leszka M.J., *Bazyliśa. Świat bizantyńskich cesarzowych IV–XV wiek*, Łódź 2017.
- Leśniewski K., *W poszukiwaniu nowych dróg ku jedności chrześcijan*, „Roczniki Teologii Ekumenicznej” 2010, 2(57), s. 35–56.
- Lichaczow D.S., *Poetyka literatury staroruskiej*, Warszawa 1981.
- Łatyszonek O., *Polityczne aspekty przedstawienia średniowiecznych dziejów ziem białoruskich w historiografii Wielkiego Księstwa Litewskiego XV–XVI w.*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 2006, 25, s. 5–44.
- Ławreszuk M., *Sakrament małżeństwa. Liturgiczna symbolika i znaczenie sakramentu małżeństwa w Kościele prawosławnym*, Białystok 2014.
- Łukaszuk T.D., *Obraz świąty – ikona w życiu, wierze i teologii Kościoła*, Częstochowa 1993.

- Matysiak B.W., *Klasztor Świętej Katarzyny na Synaju jako sanktuarium i centrum kultury*, w: *Święta Katarzyna Aleksandryjska w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2016, s. 55–66.
- Mazurkiewicz R., *Eschatologia Rusi Kijowskiej*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej*, red. R. Łużny, Lublin 1988, s. 51–93.
- Mazurkiewicz R., *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994, wyd. II, Kraków 2002.
- Mazzucco C., *Kobieta a chrześcijaństwo w pierwszych trzech wiekach*, „*Salvatoris Matter*” 2009, 11/2, s. 11–40.
- Metzger B.M., *The Early Versions of the New Testament*, Oxford 1977.
- Metzger B.M., Ehrman B.D., *The text of the New Testament: its transmission, corruption, and restoration*, New York–Oxford 2005.
- Meyendorff J., *Małżeństwo w prawosławiu. Liturgia, teologia, życie*, Lublin 1995.
- Meyendorff J., *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławna*, Lublin 2005.
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska*, Warszawa 1984.
- Michałowski K., *Faras. Malowidła ścienne w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, inskrypcje opracował S. Jakobielski, Warszawa 1974.
- Mikołajczak A.W., Dymczyk R., *Athos. Wzrok Świętej Góry*, Poznań 2022.
- Mojżyn N., *Reformy cerkiewne w Rosji w połowie XVII wieku w świetle procesów artystycznych i kulturowych*, „*Studia Teologiczne*” 2009, 27, s. 339–351.
- Mojżyn N., *Wschód czy Zachód, stare czy nowe: dylematy rosyjskiej kultury religijnej w drugiej połowie XVII stulecia*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 2010, 48, s. 147–162.
- Mole W., *Sztuka Słowian południowych*, Wrocław 1962.
- Mrozek A., *Chrześcijaństwo syryjskie w starożytności w kontekście powstawania Gemary babilońskiej*, „*Estetyka i Krytyka*”, 2012, 3(27), s. 125–141.
- Nagel Z., *Otchłań w ikonie. Analiza typu ikonograficznego Zstąpienie do piekieł*, „*Łódzkie Studia Teologiczne*” 2019, 4, s. 185–198.
- Naumow A., *Domus divisa*, Kraków 2002.
- Naumow A., *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996.
- Neumann E., *Archetyp Wielkiej Matki. Wstęp kobiecości do fenomenologii*, Warszawa 2008.

- Nikitin W., *Ikona Matki Bożej Włodzimierskiej*, w: *Kult Maryjny w Kościele rzymsko-katolickim w Polsce i Rosyjskim Kościele prawosławnym*, Warszawa 1989, s. 101–112.
- Obolenski S., *Sofiologia i mariologia Pawła Florenskiego*, „Kronos” 2019, 3, s. 116–138.
- Ośrodek Badań Historii Kobiet, <http://www.isk.bialystok.pl/obhk/index.html> (dostęp: 16.06.2022).
- Paczkowski M.C., *Kult świętej Katarzyny Aleksandryjskiej na Synaju*, w: *Święta Katarzyna Aleksandryjska w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2016, s. 67–84.
- Pajor K., *Psychologia archetypów Junga*, Warszawa 2004.
- Paprocki H., *Diakonisy (historia i współczesność)*, „Elpis” 2002, 4, s. 261–272.
- Paprocki H., *Eklezjalna typologia ikon maryjnych*, w: *Ikona maryjna w życiu Kościoła – Sympozjum Polskiego Towarzystwa Mariologicznego i Spotkanie Kustoszów Sanktuariów Polskich, Częstochowa 10–12 września 2014*, red. D. Klauza, K. Stawecka, Częstochowa 2015, s. 27–32.
- Paprocki H., *Kilka uwag o roli kultu Bogurodzicy w Kościele prawosławnym*, w: *Teksty o Matce Bożej. Prawosławie I*, red. H. Paprocki, Niepokalanów 1991, s. 8–15.
- Paprocki H., *Sakrament małżeństwa w Kościele prawosławnym*, http://www.liturgia.cerkiew.pl/texty.php?id=112&id_n=81 (dostęp: 20.01.2021).
- Partyka J.S., *Najstarsze wizerunki Matki Bożej z rzymskich katakumb*, „Salvatoris Mater” 2000, 2/1, s. 272–291.
- Pawłow A., Perrie M., *Iwan Groźny. Car i tyran*, Warszawa 2008.
- Pęczniński G., *Lew Tolstoj jako myśliciel religijny*, „Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture” 2016, 5, s. 23–30.
- Pietrow P., *Reguły św. Bazylego Wielkiego*, „Elpis” 2014, 16, s. 119–126.
- Plóciennik M., *Nadzieja Sensu/Sens Nadziei jako metanoia (z) pesymizmu. Introdukcja i zachęta do filozofii „bezbożnego poszukiwacza Boga” – Lwa N. Tolstoja*, „Filo-Sofija” 2015, 31, s. 75–93.
- Podhorecki L., *Kulikowe Pole 1380*, Warszawa 1986.
- Prokopiuk J., *Martin Buber i C.G. Jung w sporze*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2015, 4(96), s. 383–392.

- Quenot M., *Ikona. Okno ku wieczności*, Białystok 1997.
- Quenot M., *Zmartwychwstanie i Ikona*, Białystok 2001.
- Rabinowicz M., *Życie codzienne w ruskim i rosyjskim mieście feudalnym*, Warszawa 1985.
- Radojčić S., *Staro Srpsko Slikarstvo*, Beograd, 2010.
- Romaniuk R., *Dramat religijny Tolstoja*, Warszawa 2004.
- Runciman S., *Teokracja bizantyjska*, Warszawa 1982.
- Schmemmann A., *Droga prawosławia w historii*, Białystok 2001.
- Siodłowska M., Królikowski P., *Zmartwychwstanie w ikonografii. W kierunku interpretacji teologiczno-fundamentalnej*, „Resovia Sacra” 2014, 21, s. 361–385.
- Siudy T., *Panagion i Panagia. Wiąż Maryi z Duchem Świętym według Pawła Ewdokimowa*, w: *Duch Święty a Maryja. Materiały z Sympozjum zorganizowanego przez Katedrę Mariologii KUL oraz Oddział PTT w Częstochowie (Częstochowa, 22–23 maja 1998 roku)*, red. S.C. Napiórkowski, T. Siudy, K. Kowalik, Częstochowa 1999.
- Smereka W., *Najstarsza legenda o Matce Bożej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1963, 5–6, s. 262–272.
- Sołouchin W., *Spotkania z ikonami*, Kraków 1975.
- Sosna G., ks., *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok 2001.
- Špidlík T., Rupnik M.I., *Mowa obrazów*, Warszawa 2001.
- Sprutta J., *Ikona maryjna typu Eleusa*, „Salvatoris Mater” 2008, 10/1, s. 105–124.
- Sprutta J., *Ikona Matki Bożej Oranty*, „Salvatoris Mater” 2008, 10/1, s. 173–183.
- Sprutta J., *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, 17, s. 181–208.
- Stachowski R., *Psychoteologia Carla Gustawa Junga*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2003, 15, s. 211–234.
- Starowieyski M., *Dzieje Pawła i Tekli*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1991, 44(4–6), s. 118–126.
- Stępiak-Minczewska W., *Postać świętej Katarzyny Aleksandryjskiej u Słowian Południowych i Zachodnich*, w: *Studia z filologii słowiańskiej ofiarowane profesor Teresie Zofii Orłoś*, red. H. Wróbel, Kraków 2000, s. 243–249.
- Stradomski J., *Literacka, polityczna i cerkiewna działalność prawosławnego metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w świetle współczesnych mu źródeł*, „Studia Religioznawcze” 2008, 41, s. 167–182.

- Stradomski J., *Prawosławna tradycja piśmiennicza jako składnik kultury literackiej Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego (w kontekście systemu literatury cerkiewnosłowiańskiej)*, w: *Rękopisy i teksty. Studia nad cerkiewnosłowiańską kulturą literacką Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony Polskiej do końca XVI wieku*, „Krakowsko-Wileńskie Studia Sławistyczne” 2014, 10, s. 19–60.
- Stradomski J., *Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich*, w: *Święci w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, red. W. Stępiak-Minczewska, Z.J. Kijas, Kraków 1999, s. 83–94.
- Stradomski J., *Twórczość hagiograficzna metropolity kijowskiego Grzegorza Camblaka w kontekście południowosłowiańskiej literatury XIV–XV wieku*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich. Wokół kultur śródziemnomorskich, II: Historia, język, kultura*, red. Z. Abramowicz, J. Ławski, Białystok 2010, s. 105–115.
- Sulikowska-Gąska A., *Ikona św. Paraskiewy Tyrnowskiej ze scenami z żywota z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Szczelina światła. Ruskie malarstwo ikonowe*, red. A. Gronek, Kraków 2009, s. 99–124.
- Sulikowska-Gąska A., *Kult świętej Paraskiewy na Rusi*, „Ikonotheka” 2008, 21, s. 165–181.
- Sulikowska-Gąska A., *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007.
- Szyjewski A., *Religia Słowian*, Kraków 2003.
- Szymusiak J.M., *Grzegorz z Teolog – u źródeł chrześcijańskiej myśli IV wieku*, Poznań 1965.
- Tatar T., *Problem zła i piekła w religijnej filozofii Mikołaja Bierdiajewa*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2017, 2(18), s. 29–46.
- Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998.
- Tofiluk J., *Hezychazm i jego wpływ na rozwój duchowości*, „Elpis” 2002, 6(19), 87–106.
- Tofiluk J., *Sofiologiczne przesłanki poglądów teologicznych o Sergiusza Bułgakowa*, „Elpis” 2004, 6, s. 315–334.
- Trubeckoj E., *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, Białystok 1998.
- Tsigkos W.A., *Kształtowanie się terminu Theotokos w okresie Soborów Powszechnych i jego znaczenie chrystologiczno-teologiczne*, „Elpis” 2001, 3/5, s. 9–32.
- Turczyński A., *Mały ikonostas Bogarodzicy Wszystkich Strapionych Radość*, Poznań 2012.

- Twardowska K., *Cesarzowe bizantyjskie 2 poł. V w. Kobiety a władza*, Kraków 2006.
- Uspienski B.A., *Kult św. Mikołaja na Rusi*, Lublin 1985.
- Uspienski L., *Teologia ikony*, Poznań 1993, wyd. 2, Warszawa 2009.
- Walter Ch., *Further notes of the Deesis*, „Revue des Etudes Byzantines” 1970, 28, s. 161–187.
- Walter Ch., *The Portrait of Saint Parasceve*, „Byzantinoslavica”, 1995, 56, [*Studia byzantina ac slavica Vladimiro Vavřinek ad annum sexagesimum quintum dedicata*], s. 753–757.
- Walter Ch., *The Portrait of Saint Paraskeve*, London 2000.
- Walter Ch., *Two Notes on the Deësis*, „Revue des Etudes Byzantines” 1968, 26, s. 311–336.
- Weiss D., *Art and Crusade in the Age of Sainte Louis*, Cambridge 1998.
- Winnicka K., *Muzeum Historyczne w Sanoku. Zbiory Sztuki Cerkiewnej – nowa ekspozycja, nabytki*, wydawnictwa, w: *Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich. Materiały Dyskusyjne*, red. D.M. Macios, M.A. Piecyk, M. Tsymbalista, Ostrava–Warszawa 2020, s. 165–180.
- Wipszycka E., *Kościół w świecie późnego antyku*, Warszawa 1994.
- Witos B., *Freski o tematyce maryjnej z katakumb św. Pryscylli jako zapis wczesno-chrześcijańskiej pobożności*, „Polonia Sacra” 2014, 4(37), s. 81–99.
- Wójcicka U., *Echa prawosławnego kultu maryjnego w literaturze staroruskiej*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej*, red. R. Łużny, Lublin 1998, s. 95–115.
- Zaleski W., *Święci na każdy dzień*, Warszawa 1997.
- Zalewska E., *Święta Tekla – ikonografia i miejsce świętej w historii Kościoła*, „Latopisy Akademii Supraskiej” 2020, 11, s. 223–238.
- Zarras N., *Inscriptions from the Church of St. George at Staro Nagoricino*, „Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας” 2010, 31, s. 115–124.
- Zarras N., *The Iconographical Cycle of the Eothina Gospel Pericopes in Churches from the Reign of King Milutin*, „Zograf” 2006, 31, s. 95–112.
- Zarras N., *The Passion Cycle in Staro Nagoričino*, „Jahrbuch der Österreichischen Bizantinistik” 2010, 60, s. 181–213.
- Абраменко Н.М., *Святые князья Борис и Глеб как заступники русского войска в произведениях XVI–XVII веков*, w: *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*, вып. 3, red. С.В. Мальцева, Е.Ю. Станюкович-Денисова, Санкт-Петербург 2013.

- Аверкий (Таушев), *Четвероевангелие. Апостол. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета*, Москва 2010.
- Аверьянов К.А., *Когда произошла Куликовская битва?*, „Труды Института российской истории” 2004, 4, s. 20–39.
- Азбелев С.Н., *География сражения на Куликовом поле*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2013, 4(54), s. 12–20.
- Азбелев С.Н., *К вопросу о месте и дате Куликовской битвы (историографические заметки)*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2014, 3, s. 145–151.
- Азбелев С.Н., *Место сражения на Куликовом поле по летописным данным*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2016, 3(65), s. 17–29.
- Азбелев С.Н., *Численность и состав войск на Куликовом поле*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2015 4(62), s. 23–29.
- Амелькин А.О., Селезнев Ю.В., *Куликовская битва в свидетельствах современников и памяти потомков*, Москва 2019.
- Беляев Л.А., *Чудотворная икона в сакральной топографии средневекового города: первый престол иконы Владимирской Богоматери в Москве*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 303–320.
- Бобров Ю.Г., *Основы иконографии древнерусской живописи*, Санкт-Петербург 1995.
- Боголепов Д.П., *Руководство к толковому чтению Четвероевангелия и книги Деяний Апостольских*, Москва 1910.
- Брюсова В.Г., *О датировке древнейших фресок Софийского собора в Новгороде (XI – начала XII вв.)*, „Советская археология” 1968, 1, s. 103–104.
- Брюсова В.Г., *О технике стенописи Софии Новгородской*, „Советская археология” 1974, 1, s. 191–203.
- Брюсова В.Г., *Фреска Вседержителя новгородской Софии и легенда о Спасовом образе*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1966, 22, s. 57–64.
- Бусева-Давыдова И.Л., *Богоматерь Седмиезерная*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 363–384.
- Вигоднік А., Карпюк Л., *Иконы «Святої Параскеви П'ятниці» з колекції Музею волинської ікони*, w: *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї. Науковий збірник. Випуск 44. Матеріали Четвертої Всеукраїнської науково-етнографічної конференції, присвяченої 80-річчю*

- від дня народження Олексі Ошуркевича, 16–17 квітня 2013 року, м. Луцьк, упоряд. Є.І. Ковальчук, Л.А. Мірошніченко-Гусак, Луцьк 2013, s. 222–226.
- Виденеева А.Е., *К истории посвящений храмов Ростовского Спасо-Яковлевского Димитриевого монастыря*, „Сообщения Ростовского Музея” 1991, 1, s. 74–119.
- Владимирский В., *Богоматерь, Предтеча, Евангелисты, апостолы и прочие святые в церковной живописи*, в: *О церковной живописи*, Санкт-Петербург 1998, s. 195–225.
- Воронин Н.Н., *Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в.*, „Византийский временник” 1965, t. XXVI, s. 190–218.
- Гаричева Е.А., *Иконы и жития святых супругов*, в: *Икона в Русской словесности и культуре. Сборник статей*, Москва 2012, s. 263–269.
- Гладкова О.В., *О славяно-русской агиографии. Очерки*, Москва 2008.
- Гладкова О.В., *Об особенностях списка «Повести от жития Петра и Февронии Муромских» Ермолая-Еразма*, „Русская речь” 2017, 3, s. 73–77.
- Гладкова О.В., *Тема монастыря в Повести от жития Петра и Февронии Муромских: символика и художественная реальность*, в: *Аксиологическое пространство русской словесности: традиции и перспективы изучения*, Москва 2019, s. 212–218.
- Голубинский Е.Е., *История канонизации святых в Русской Церкви*, Москва 1997.
- Голубинский Е.Е., *История Русской Церкви*, t. I, cz. II, Москва 1904.
- Голубинский Е.Е., *История Русской Церкви*, t. I, *Первая половина тома*, Москва 1997.
- Голубинский Е.Е., *История русской церкви*, t. II. *Первая половина тома*, Москва 1900.
- Горский А.А., *К вопросу о составе русского войска на Куликовом поле*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2001, 6, s. 1–9.
- Губарева О.В., *Феодоровская и Владимирская иконы Божией Матери: сходство и различия*, в: *Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей*, ред. В.В. Лепахин, Москва 2012, s. 297–305.
- Данилова И.Е., *Фрески Ферапонтова монастыря*, Москва 1971.
- Дмитриева Р.П., Белоброва О.А., *Петр и Феврония муромские в литературе и искусстве Древней Руси*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1985, 38, s. 138–178.

- Евсеева Л.М., Шведова М.М., *Афонские списки «Богоматери Портаитиссы» и проблема подобия в иконописи*, в: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, ред. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 336–362.
- Евхаристия с житиями Иоакима, Анны и Богоматери («Суздальский воздух»)* Пелена запрестольная, *Христианство в искусстве*, https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=5158 (dostęp: 11.11.2023).
- Забелин И.Е., *Следы литературного труда Андрея Боголюбского*, „Археологические известия и заметки” 1895, 2–3, s. 37–49.
- Иванова С.В., *Иконография Воскресения: к вопросу о времени возникновения и древних памятниках*, „Обсерватория культуры” 2018, 15, 1, s. 48–57.
- Иванова С.В., *Иконография Пасхи*, „Временник Зубовского института” 2009, 3, s. 7–21.
- Иконография, посвященная вмч. Екатерине*, <https://www.sedmitza.ru/text/881040.html> (dostęp: 12.05.2022).
- Иконография Вознесения Господня в искусстве Византии и Древней Руси*, <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/080604125852.htm> (dostęp: 30.03.2021).
- Иконография посвященная женам-мироносицам*, www.sedmitza.ru/text/685435.html (dostęp: 30.03.2021).
- История монастыря*, http://zachatevmon.ru/?page_id=969 (dostęp: 11.11.2023).
- Карташев А.В., *Вселенские соборы*, Париж 1963.
- Кириллин В.М., *Сказание о Тихвинской иконе Богоматери «Одигитрия». Литературная история памятника до XVII века. Его содержательная специфика в связи с культурой эпохи. Тексты*, Москва 2007.
- Ключевский В., *Древнерусские жития святых как исторический источник*, Москва 2003.
- Ковалев А.В., *Военные кампании Андрея Боголюбского и их идеологическое оформление в летописании*, „Studia Historica Europae Orientalis. Исследования по истории Восточной Европы” 2010, 3, s. 30–43.
- Кондаков Н.П., *Иконография Богоматери*, t. I–II, Москва 1998.
- Корнеева Н., *Святые жены*, http://halkidon2006.orthodoxy.ru/Icons_11/712_n_korneeva.htm (dostęp: 5.05.2022).
- Корпелайнен Е.А., *Семья и семейные ценности в православной иконе*, в: *Икона в русской словесности и культуре. Материалы XIII Международной научной конференции «Икона в русской словесности и культуре», состоявшейся*

- в Доме Русского Зарубежья и Музее Русской Иконы, ред. В.В. Лепехин, Москва 2017, s. 192–217.
- Курукин И.В., *Жизнь и труды Сильвестра, наставника царя Ивана Грозного*, Москва 2015.
- Лазарев В.Н., *Фрески Софии Киевской*, в: *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1978, s. 65–115.
- Лазарев В.Н., *О росписи Софии Новгородской*, в: *Византийское и древнерусское искусство*, Москва 1978, s. 116–174.
- Лидов А.М., *Иеротопия. Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009.
- Лидов А.М., *Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень*, в: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции*, Москва 2005, s. 79–108.
- Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б., *Выбор имени у русских князей в X–XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропоники*, Москва 2006.
- Лифшиц Л.И., *К реконструкции иконографической программы и литургического контекста росписи Софийского собора в Новгороде 1108 г.*, в: *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство*, ред. А.М. Лидов, Санкт-Петербург 1994, s. 154–171.
- Лифшиц Л.И., *Очерки истории живописи древнего Пскова: сер. XIII – нач. XV в.*, Москва 2004.
- Лихачев Д.С., *Поэтика древнерусской литературы*, Москва 1979.
- Лихачев Н.П., *Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон*, Санкт-Петербург 1911.
- Лузин М., *Толковое Евангелие в 3-х книгах*, Минск 2000.
- Мартынюк А.В., *Правители Великого княжества Литовского в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI века*, www.kreml.ru/fi/c5m1/i2932/09supremepowerthesis.pdf (dostęp: 7.12.2020).
- Масленицын С.И., *Муром*, Москва 1971.
- Мельник А.Г., *История интерьера Троицкого (Зачатьевского) собора Ростовского Яковлевского монастыря в XVIII – начале XX веков, „Сообщения Ростовского Музея” 2008, 17, s. 57–98.*

- Михаил (Грибановский), *Над Евангелием*, Москва 2001.
- Михельсон Т.Н., *Тема духовного пути в росписях собора Рождества Богоматери в Ферапонтовом монастыре*, „Палеоросия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях” 2018, 1, s. 184–191.
- Мясоедов В., *Фрагменты фресковой росписи Св. Софии Новгородской*, „Записки Отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества” 1915, 10, s. 15–34.
- Нікітенко Н.М., *Свята Софія Київська: новий погляд на її історію, архітектуру та розпис*, „Logos. A Journal of Eastern Christian Studies” 1996, 37, s. 93–188.
- Петров А.Е., *Куликово поле в исторической памяти: формирование и эволюция представлений о месте Куликовской битвы 1380 г.*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2003, 3, s. 26–30.
- Пивоварова Н.В., *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: Иконографическая программа росписи*, Санкт-Петербург 2002.
- Плюханова М., *Икона в хв в.: о происхождении колочской-смоленской-казанской*, „Лотмановский сборник” 2014, 4, s. 27–45.
- Плюханова М., *Сюжеты и символы Московского царства*, Санкт-Петербург 1995.
- Погребняк Н., *Семейная жизнь в памятниках иконографии*, <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/37/203/> (dostęp: 30.10.2020).
- Подобедова О.И., *Лицевая рукопись XVII столетия «Повести о Петре и Февронии»*, „ТОДРЛ” 1957, т. XIII, s. 393–406.
- Подобедова О.И., *„Повесть о Петре и Февронии” как литературный источник житийных икон XVII века*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 1954, 10, s. 290–304.
- Покровский Н.В., *Евангелие в памятниках иконографии*, Москва 2001.
- Покровский Н.В., *Очерки памятников христианского искусства*, Санкт-Петербург 1999.
- Пояс Пресвятой Богородицы, <http://zachatevmon.ru/?cat=4613> (dostęp: 11.11.2023).
- Православная энциклопедия*, т. XVIII, Москва 2008.
- Пуцко В.Г., *Княжение Владимира Великого по миниатюрам Радзивилловской летописи*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 2004, 55, s. 59–73.
- Пятницкий Ю., *Икона „Святая Екатерина” из собрания Государственного Эрмитажа*, „Палестинский сборник” 1993, 32(95), s. 49–56.

- Росовецкий С.К., *К вопросу о взаимосвязях Повести о Петре и Февронии и фольклора*, в: *Тезисы докладов XXI студентской конференции Филология и история*, Вильнюс 1968, s. 31–32.
- Росовецкий С.К., *К изучению фольклорных источников «Повести о Петре и Февронии»*, „Вопросы русской литературы” 1973, 1(21), s. 83–87.
- Рыбаков А.А., *Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков*, Москва 1995, s. 83–88.
- Сарабьянов В.Д., *Евангельское повествование в программе росписей Софии Киевской*, в: *Искусство христианского мира*, т. X, Москва 2007, s. 201–217.
- Сарабьянов В.Д., *Патрональные изображения в программе росписей Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, „ЗОГРАФ” 2013, 37, s. 99–102.
- Сарабьянов В.Д., *Страстной цикл Софии Киевской и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX–XI вв.*, „Византийский Временник” 2010, 69(94), s. 279–298.
- Семенова Е.С., *Страстной цикл и явления Спасителя после Воскресения в росписях церкви Богородицы Левишки*, в: *Seminarium Bulkinianum. IV. К 80-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина*. Санкт-Петербург 2017, s. 163–179.
- Семенова Е.С., *Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание*, „Искусство христианского мира” 2007, 10, s. 218–230.
- Смирнова Э.С., *Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в.*, „Древнерусское искусство. Балканы. Русь” 1995, 17, s. 288–310.
- Сэндлер Е., *Генезис и богословие иконы*, „Символ. Журнал христианской культуры” 1978, 18, s. 13–54.
- Сойкин П.П., *Корнильев-Комельский монастырь в Грязовецком уезде*, в: *Православные русские обители. Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской Империи и на Афоне*, Санкт-Петербург 1994, s. 79–82.
- Спас-Нередицы, *Церковь Спаса Преображения на Нередице. Церковь Спаса на Нередице*, <http://sobory.ru/article/index.html?object=01172> (dostęp: 11.11.2023).

- Суслов В.В., *Новгородский Софийский собор*, в: *Труды X Археологического съезда*, т. III, *Протоколы*, Москва 1900, s. 71–73.
- Сухова О.А., *Церковное венчание Петра и Февронии по редакциям жития и иконографии: к вопросу о редких изобразительных сюжетах в древнерусском искусстве*, „Сообщения Муромского Музея 2012 (материалы отчетной конференции)”, s. 216–218.
- Толкования на священное Писание, Четвероевангелие*, https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tolkovaniya-na-chetveroevangelie/21 (dostęp: 26.10.2021).
- Травчетов Н.П., *Кого из муромских князей следует разуместь под именем «св. благоверного князя Петра, в иночестве Давида, муромского*, в: *Труды третьего областного историко-археологического съезда, бывшего в г. Владимире 20–26 июня 1906 года*, Владимир 1909, s. 1–17.
- Уваров А.С., *Христианская символика*, Москва 1908.
- Федосеева М.В., *Икона «Жены мироносицы у гроба Господня» из Корнильево-Комельского монастыря: к художественной интерпретации образа*, „Ферапонтовский сборник” 2002, 6, s. 181–189.
- Фефелова Ю.Г., *Повесть о Петре и Февронии в контексте традиционной обрядовой практики*, в: *Русская агиография. Исследования. Публикации. Полемика*, т. I, red. С.А. Семячко, Санкт-Петербург 2005, s. 428–483.
- Флоря Б.Н., *Польско-литовская интервенция в России и русское общество*, Москва 2005.
- Фомичев С.А., „*Повесть о Петре и Февронии*” *Ермолая-Еразма и новая русская литература*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 2004, 56, s. 657–668.
- Царевская Т.Ю., *Роспись ц. Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси 2-й пол. XIV в.*, Москва 2007.
- Церковь Зачатьевского монастыря*, pleskov60.ru/cerkov-zachatiya-sviatoy-anny.html (dostęp 20.01.2021).
- Черный В.Д., *Куликовская битва: запечатленная память*, Москва 2008.
- Шалина И.А., *Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы*, в: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 200–251.
- Щеголькова Е.Ю., *Святая Фекла в программе росписи церкви Спаса на Нередице*, „Древняя Русь. Вопросы медиевистики” 2018, 2(72), s. 142–158.

Щепкин В.Н., *Памятник золотого шитья начала XV века*, „Древности. Труды Императорского Московского археологического общества” 1894, 1, s. 35–68.

Щенникова Л.А., *Чудотворная икона „Богоматерь Владимирская” как „Одигитрия евангелиста Луки”*, w: *Чудотворная икона Византии и Древней Руси*, red. А.М. Лидов, Москва 1996, s. 252–302.

Этингоф О.Е., *К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове*, „Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век” 2002, 22, s. 413–441.

Indeks osobowy

A

Abraham Smoleński, święty 149
Abraham Syryjski, święty 280
Abramienko Natalia M. 151
Abramowicz Zofia 244
Adamiak Elżbieta 21–23
Adelfia 86
Agapow Grigorij 282
Agnieszka, święta 82, 263
Aleksander, król Polski, wielki książę litewski 143
Aleksander Newski, książę 109, 145, 151
Aleksander Swirski, święty 145
Aleksandra Romanowna, caryca 200, 303
Aleksiejew Anatolij A. 130
Aleksiejuk Artur, ks. 261
Aleksy II Komnen, cesarz bizantyjski 110
Aleksy, metropolita moskiewski, święty 187
Aleksy Michajłowicz, car moskiewski 276
Aleksy Romanow, carewicz 200, 303
Aleksy, święty 134, 187
Ambroży, święty 86, 237, 288
Amielkin Andrej O. 130
Anastazja, cesarzówna bizantyjska 98, 200, 303
Anastazja, święta 246–247, 249, 263
Anastazy, kapłan 12, 55

Anchimiuk Jan Jeremiasz 140
Andrin Nikodem P. 180, 182
Andrusiewicz Andrzej 167
Andrzej, apostoł 288
Andrzej (Atanazy), kapłan, metropolita moskiewski 133
Andrzej Bogolubski, książę włodzimierski 117, 123–129, 150
Anna, cesarzówna bizantyjska 142–143
Anna, święta 102, 144–145, 187–199, 263, 301
Antoni, święty 243, 272
Apolinariusz z Laodycei 54
Arseniusz, biskup 189
Atanazy Wielki, święty 9, 38, 52, 288
Augusta, cesarzowa 283
Augustyn, błogosławiony 207, 208, 210–211, 288
Augustyn, święty 207–208, 210
Awerkiusz (Tauszew) 208, 210
Awierianow Konstantin W. 130
Azbielew Siergiej N. 130

B

Baalam, prorok 83, 85
Baldwin II de Courtenay, cesarz łaciński 215
Bandos Agapit 284

Barbara, święta 70, 244, 263, 271, 285, 293, 295
 Baron Arkadiusz, ks. 23, 58
 Basiński Paweł 63
 Bator Zofia 105
 Bazyli II Bułgarobójca, cesarz bizantyjski 142, 198, 271, 283
 Bazyli Riazański, święty 181
 Bazyliśsa, święta 262
 Bazyli Wielki, święty 9, 14, 21, 237, 256
 Belting Hans 272–274
 Benedyktowicz Janusz 212
 Bielawski Maciej 107, 202
 Bieliajew Ł.A. 131
 Bielobrowa Olga A. 147, 158–160, 163–164, 169–170, 174–177, 180–181, 183, 185
 Bierdiajew Nikołaj 31
 Biskupski Romuald 253–254, 257, 264
 Błażej, święty 249
 Bobrow Jurij G. 94, 98–99, 102, 104, 112–113, 117
 Bogolepow Dmitrij P. 206–208, 210
 Bogusz Ewa 17
 Bolszakow Siergiej T. 190, 194, 199
 Borys Godunow, car moskiewski 136
 Borys, święty 143, 146, 150, 171, 293
 Briusowa Wiera G. 219–220
 Broniewski Piotr 262
 Brzozowska Zofia A. 25, 39–41, 43–45, 48–49, 112
 Buber Martin 31–32
 Buchariew Fiodor 47
 Bułgakow Sergiusz 17, 26, 30, 33–36, 64, 243
 Busiewa-Dawydowa Irina L. 100–101

C

Camblak Grzegorz 243–244, 252, 257

Camus Albert 62
 Carewskaja Tatiana Ju. 197, 233
 Celsa Marcia Romania 86
 Charito 21
 Charkiewicz Jarosław 58, 60, 81, 90, 96, 99, 102, 110, 116, 241–243, 270
 Chlebowski Bronisław 262
 Cholewińska Janina 79
 Chuza 206
 Chwastyk-Kowalczyk Jolanta 24
 Clari de Robert 46
 Comte August 47–48
 Cyprian, metropolita moskiewski 131, 145
 Cyriak z Nisibis 77
 Cyryl Aleksandryjski, święty 58
 Cyryl, święty 200, 302
 Czamiarycki Wacław 142
 Czornyj Walentin D. 130

D

Damian, święty 252–253, 256
 Daniłowa Irina Je. 100, 140
 Dawid Jurewicz, książę muromski 146
 Dąbek-Wirgowa Teresa 248
 Dąb-Kalinowska Barbara 17, 113
 Dąbrowska Małgorzata 25
 Degórski Bazyli 208
 Demostenes, filozof 69
 Dimitrova E. 194
 Diodor, biskup 54
 Dioklecjan, cesarz 245
 Dionizjusz z Furny 70, 190, 201–202, 282, 283
 Dionizy, ikonograf 100, 140
 Dmitriew Lew A. 130
 Dmitriewa Rufina P. 147, 158–160, 163–164, 169–170, 174–177, 180–181, 183, 185

Dobrzeńcki Tadeusz 193

Domicylla 82

Dostojewski Fiodor 47

Dowmont Pskowski, książę,
świąty 200, 302

Dymczyk Rafał 17

Dymitr Doński, książę 104, 130, 200, 302

Dymitr Rostowski, świąty 189, 281

Dźwigła Katarzyna M. 208

E

Efrem Syryjczyk, świąty 209

Ehrman Bart D. 209

Eliasz, świąty 249

Elżbieta, matka św. Jana
Chrzciela 76, 195

Epistymia, święta 149

Etingow Olga Je. 224

Eudokia, cesarzowa
bizantyjska 24, 96, 142

Eudoksja, cesarzowa bizantyjska 24

Eufraksja, święta 280

Eufrozyna, księżniczka 294

Eufrozyna Aleksandryjska 294

Eufrozyna Moskiewska, święta 200, 302

Eufrozyna Połocka, święta 109, 158

Eupraksja, święta 187

Eustachy Placyda, świąty 156

Eustachy Rzymski, świąty 292

Eustachy, świąty 243

Eustochium 21

Eutymiusz Tyrnowski 248

Euzebiusz z Cezarei 270

Evans Helen C. 194

Evdokimov Paul 17, 22–23, 26,
30–33, 48–51, 59–69, 73, 75–76,
119, 137, 297–298, 304

Ewagriusz Scholastyk 10

F

Fassler Margot 90

Feba 21, 22

Febronia Muromska, święta 27, 143,
145–147, 149, 151–185, 302

Fiedosiejewa Marina W. 233–239

Fiefielowa Julia G. 152

Filarska Barbara 81

Filimonow Gieorgij D. 190

Filipowicz-Osieczkowska Celina 77

Filon z Aleksandrii 29

Fiodor I, car moskiewski 189

Flakonilla 288

Flor, świąty 249

Florenski Paweł 17, 26, 35–41, 43–48, 50

Floria Boris N. 167

Florowski Georges (Jerzy) 51

Focjusz, metropolita moskiewski 145, 199

Fomiczew Siergiej A. 148

Forest Jim 17

Forstner Dorothea 152

G

Galakcjon, świąty 149

Gapska Dominika 248

Gariczewa Jelena A. 139, 145

German, patriarcha
Konstantynopola 12–13, 221

German, patriarcha Konstantynopola,
świąty 94, 237

Giemza Jarosław 252

Gigilewicz Edward 85

Glaeser Zygfryd 31

Gleb, świąty 143, 146, 150, 158, 171, 293

Gładkowa Olesia W. 146–148,
150–153, 155, 156, 157, 158
Gołubinskij Jewgienij Je. 126, 132, 145, 157
Gorgonia, siostra świętego
Grzegorza z Nazjanzu 21
Gorskij Anton A. 131
Gribanowski Michał 208
Gronek Agnieszka 250
Grzegorz II, papież 12
Grzegorz Akragantski, święty 271
Grzegorz Neocezarejski, święty 110
Grzegorz Palamas, święty 33,
48–49, 205, 232
Grzegorz z Nazjanzu (Teolog), święty
9, 21, 32, 53, 66, 69, 246–248, 288
Grzegorz z Nyssy, święty 9,
14, 21, 207, 288
Gubariewa O.W. 108

H

Helena, cesarzowa rzymska,
święta 147, 194, 247
Helena, diakonisa 22
Helena, królowa Polski 143
Hezychiusz 206, 207
Hieronim, błogosławiony 21, 288
Hilarion, święty 280
Hola Aleksandra 270
Hourihane Colum 140
Hovannisian Richard G. 238

I

Ignacy Antiocheński, święty 193
Igor II Olegowicz, wielki książę
kijowski, święty 145
Irena Atenka, cesarzowa bizantyjska 214
Irena, cesarzowa bizantyjska 13, 24
Irena, święta 45, 272

Ireneusz z Lyonu, święty 29–30, 49, 237
Isokrates, filozof 69
Iwan III Srogi, wielki książę
moskiewski 143, 278
Iwan IV Groźny, car 40, 133, 136,
143, 148, 174, 185, 188, 277
Iwanowa Swietłana W. 201–205, 214
Iwaszkiewicz-Wronikowska Bożena 82, 88
Izasław Jarosławowicz 293

J

Jakobielski Stefan 193
Jakub, święty 38, 92, 116, 190–191,
195–199, 205–206, 217, 278
Jakub, święty, biskup rostowski 189
Jakub z Kokkinobafos 198
Jan, apostoł 72, 75, 116, 140, 186, 202,
206–207, 209–211, 226, 228, 232, 288
Jan Chryzostom (Złotousty), święty 9, 14,
21, 141, 288
Jan Chrzyciel 10, 41, 50, 68, 70–77,
193, 195, 201, 227, 298
Jan Damasceński, święty 53, 60, 148
Jan II Komnen, cesarz bizantyjski 127
Jan Jalmużnik, święty 280
Jan Suczawski, święty 243
Jan, święty 243
Jan z Damaszku, święty 13, 60, 241
Janocha Michał 102
Jarema Włodzimierz 252
Jarosław II Wsiewołodowicz 107
Jarosław Mądry, książę kijowski 98, 293
Jarosław Ośmiomysł, książę halicki 158
Jarosław Władimirowicz, książę
nowogrodzki 292–294
Jaskulska-Tomala Krystyna 61
Jastrzębowska Elżbieta 93
Jaworska-Witkowska Monika 78

Jazykowa Irina 17, 93,
104–105, 108, 112, 171
Jeffery Peter 90
Jermolaj-Erazm 145, 148,
150, 155–157, 185
Jerzy, święty 171, 249
Jerzy Zwycięzca 151, 271
Jevtic Ivana 223
Jewsiejewa Ł.M. 102
Jezierski Jacek 270
Joachim, święty 92, 102, 144,
187, 189–199, 263, 301
Joakim, biskup 40
Joanna, mirofora 206
Jonasz, metropolita moskiewski,
święty 135, 145, 200, 302
Józef, święty 86, 206
Julianna, święta 171, 180, 187
Jung Carl Gustaw 30–32,
38, 50–51, 77, 297
Jurij Dołgoruki, książę kijowski 117, 158
Justyn, święty 21
Justynian, cesarz bizantyjski 15, 21, 46, 91
Justynian II, cesarz 9

K

Kaimakamova Miliana 248
Kalikst 82
Kalinowska Janina 212
Kamykowski Łukasz 23
Karol IV, cesarz 274
Karpiuk Ludmiła 265
Kartaszow Anton W. 12
Katarzyna Aleksandryjska, święta 27,
242, 269–271, 273–274, 279–280
Katarzyna Aleksiejewna, carówna 276
Katarzyna I, caryca Rosji 276–277, 281
Katarzyna II Wielka, caryca Rosji 276, 281

Katarzyna Skowrońska, późniejsza
Katarzyna I 277
Katarzyna, święta 48, 105, 110, 192,
197, 244, 262, 270–278, 280–287, 295
Kelly John Norman D. 10
Kiejkowski Paweł 66
Kijas Zdzisław J. 23, 244
Kirillin W.N. 99
Kirpicznikow Aleksander I. 71
Klaudiusz, cesarz rzymski 288
Klauza Danuta 93
Klemens Aleksandryjski, święty 9, 21
Kleofas 232
Klinger Jerzy 90, 91
Klotar I, król Franków 22
Kluczewskij Wasilij O. 127
Kłosińska Janina 253, 254
Kobrzeńska-Sikorska Grażyna 113,
271–272, 275–278, 280–286
Kochaniewicz Bogusław 29
Konarski Jan, biskup krakowski 280
Kondakow Nikodem P. 84–85,
87–94, 99, 102–104, 109, 195
Konstanty Muromski, książę,
święty 110, 181
Konstantyn IX Monomach,
cesarz bizantyjski 98
Konstantyn VIII, cesarz bizantyjski 142
Konstantyn V Kopronim,
cesarz bizantyjski 214
Konstantyn VII Porfirogeneta,
cesarz bizantyjski 143
Konstantyn Wielki, cesarz bizantyjski 8,
45, 90, 143, 147, 150, 171, 180, 194, 212
Konstantynowna Agraftena 199
Kopiec Józef 85
Korneliusz Komelski, święty 233
Korniejewa N. 246
Korpelainen Jelizawieta A. 187

Kosiński Rafał 24–25
 Kosma, święty 252–253, 256
 Kouymjian Dickran 238
 Kowalczuk Jewhienij I. 265
 Kowaliew A.V. 125, 127
 Kowalik Krzysztof, ks. 63
 Kozłowski Michał 126
 Krocak Justyna 36
 Królikowski Piotr 201
 Krug Gieorgij 17, 201
 Kruk Mirosław P. 245–246, 248,
 256–257, 259–261, 263–264,
 269–270, 274–275, 280
 Ksenia Petersburska, święta 295
 Ksenofont, święty 149
 Kuczyńska Marzanna 248
 Kukło Cezary 25
 Kupczak Jarosław 23
 Kurukin Igor W. 40
 Kustos, król 270
 Kuźma Andrzej 30

L

Lebediewa Irina N. 181
 Leon III Izauryjczyk, cesarz bizantyjski 12
 Leon V Armeńczyk, cesarz bizantyjski 215
 Leon IV Chazar, cesarz bizantyjski 214
 Leoncjusz Rostowski, święty 134
 Leonkiewicz Łukasz 34, 35, 50
 Lepachin Walerij W. 108, 187
 Leszka Małgorzata B. 24, 25
 Leszka Mirosław J. 24, 25
 Leśniewski Krzysztof 31, 248
 Lichaczow Dmitrij S. 94, 130
 Lichaczow Nikołaj P. 99, 100
 Lidow Aleksiej M. 100, 102, 110,
 124, 131, 214–218, 220, 230

Lifszyc Lew I. 197, 220–223
 Litwina Anna F. 147, 158
 Longosz Stanisław 82
 Luba, święta 295
 Lucheria, święta 262
 Ludwik IX Święty, król Francji 215–216

Ł

Łatyszczek Oleg 142
 Ławr, święty 249
 Ławreszuk Marek 154, 186
 Ławski Jarosław 244
 Łazariew Wiktor N. 147, 219–220
 Łukasz, apostoł 69, 76, 96–98, 111,
 116–117, 130–131, 133, 136, 202, 206,
 208, 210–211, 232, 234, 236, 298–299
 Łukasz Chryzoberges, patriarcha
 Konstantynopola 117, 126
 Łukaszuk Tadeusz D. 17
 Łuzin Michał 207–208
 Łużny Ryszard 71, 94, 148

M

Macios Dominika M. 264
 Maguire Henry 244
 Makary Egipski 9
 Makary, metropolita moskiewski
 40–41, 133, 135, 280, 284
 Makary, mnich 105
 Makryna 21
 Maksencjusz, cesarz rzymski 270
 Maksym Wyznawca, święty 242
 Maksymilian, cesarz 283
 Maksymin, święty 92
 Malcewa Swietłana W. 151
 Małgorzata, święta 263
 Mamaj 130, 151

- Manuel I Komnen, cesarz bizantyjski 125–127
- Marcelin, męczennik 82, 84
- Marcella 21
- Marek, apostoł 116, 202, 206–207, 210–211, 232, 234
- Maria Egipcjanka, święta 278, 280
- Maria Kleofasowa, matka apostoła Jakuba 205–207, 218, 228, 232, 235
- Maria Magdalena, święta 205–209, 218, 228, 232, 235
- Maria, matka św. Sergiusza z Radoneża, święta 302
- Maria Romanowna, wielka księżna 200, 303
- Maria, siostra Łazarza 206
- Maria, święta 53, 77, 93, 95, 116, 119, 145, 149, 198, 206, 209, 217, 232
- Maria, żona Dowmonta Pskowskiego, święta 302
- Marina Aleksandryjska, święta 271
- Marina, święta 264, 271, 280
- Marta, księżna 294
- Marta, siostra Łazarza 206, 218
- Martini Simone 272
- Maslenicy Stanisław I. 170
- Mateusz, apostoł 84, 116, 202, 206–208, 210–211, 218, 228, 232
- Matwiejew Sidor 171
- Matysiak Bogdan W. 270
- Mazurkiewicz Roman 17, 69, 71–72, 76–77
- Mazzucco Clementina 23
- Medarda, diakonisa 22
- Mehmed I Girej, chan krymski 134
- Melania 21
- Melchola 141
- Merkury, święty 276, 283
- Mesaritis Nikolaos 217, 230
- Metafrastes Symeon 283
- Metzger Bruce M. 209
- Meyendorff John 13–15, 49–50, 65
- Miasojedow Władimir 219–220
- Michał III Metystes, cesarz bizantyjski 215
- Michał I Jurewicz, książę włodzimierski 128–129
- Michał I Rangabeusz, cesarz bizantyjski 215
- Michałowski Kazimierz 193
- Michelson Tatiana N. 140
- Mielnik Aleksandr G. 190
- Mikołaj II Romanow, car Rosji 200, 302
- Mikołaj Kabasilas, święty 60
- Mikołaj, kapłan 128
- Mikołaj, święty 245, 249–250, 252–253, 256, 263–264, 278, 287
- Mikołajczak Aleksander W. 17
- Miroszniczenko-Husak Ludmiła A. 265
- Mitrofan, biskup 199
- Mojżyn Norbert 170
- Mokosza 250
- Mole Wojęśław 17
- Morciniec Piotr 31
- Mrozek Andrzej 209
- Mścisław Rościszłowicz, książę rostowski 129
- N**
- Nadzieja, święta 295
- Nagel Zygmunt 202
- Napiórkowski Andrzej A. 23
- Napiórkowski Sylwester C. 63, 82
- Naumow Aleksander 243
- Nestoriusz, patriarcha Konstantynopola 55–57
- Nestor, święty 294

Neumann Erich 78
 Nicefor, patriarcha Konstantynopola, święty 15–16
 Nifont, arcybiskup 219, 224
 Nikifor, święty 294
 Nikiforowa Aleksandra Ju. 217
 Nikita, święty 171, 220
 Nikitienko Nadia M. 219
 Nikitin Włodzimierz 118
 Nikodem 227, 232
 Nikon, patriarcha moskiewski 170
 Nil Synajski, święty 14
 Nina, święta 21
 Nodzyńska Ludmiła 125
 Nowogrodzki Antoni 228, 230

O

Obolenski Sergiej 36, 39, 47
 Olga, księżna halicka 158
 Olga, księżna kijowska 143
 Olga Romanowna, wielka księżna 200, 303
 Olimpia Konstantynopolitańska 21–22
 Onezyfor 290–291
 Onufry, święty 280
 Orygenes 16, 21, 32

P

Paczkowski Mieczysław Celestyn 270
 Pafnucy, biskup 64
 Pafnucy Borowski, święty 145
 Pagomenos Ioannis 264
 Paisjusz 235
 Palicyn Andzej Fiodorowicz 160
 Palladas Jeronim 275, 286
 Palladiusz, biskup 141
 Pankracy Tawromienijski, święty 147

Pantelejmon, święty 71, 277
 Paprocki Henryk, ks. 22, 51–52, 60, 91–93, 96, 98, 102, 186
 Paraskiewa-Petka z Epiwatu, święta 27, 70, 242–269, 275
 Paraskiewa Rzymska, święta 245, 252, 259, 264
 Paraskiewa z Ikonium, święta 245–246, 250, 254, 259
 Partyka Jan S. 82, 86, 88
 Parzych-Blakiewicz Katarzyna 270
 Paula 21
 Paweł, apostoł 15, 20–21, 37, 69, 74, 149, 174, 186, 288, 290–292, 295
 Paweł, książę 149, 151, 157, 162, 167–169, 173, 178–179, 182, 184
 Pawłow Andriej 40
 Pelagia, święta 294
 Pełczyński Grzegorz 63
 Perrie Maureen 40
 Petelin Fiodor 101
 Peutadia 21
 Piatnickij Jurij 287
 Piecyk Magdalena 264
 Piesinowski Ignacy 250
 Pietras Henryk, ks. 58
 Pietrow Andriej Je. 130
 Pietrow Piotr 237
 Piotr Aleksandryjski, święty 149
 Piotr, apostoł 15, 86, 174, 206–207, 288, 292
 Piotr Cudotwórca, święty 134
 Piotr I Wielki, car Rosji 277
 Piotr, metropolita moskiewski, święty 109
 Piotr, męczennik 82
 Piotr Muromski, święty 27, 143, 145–147, 149–168, 170–183, 185, 302
 Piwowarowa Nadieżda W. 293

Platon, filozof 69
 Pliuchanowa Marija 98, 126
 Plotyn, filozof 33
 Płóciennik Michał 63
 Podhorecki Leszek 130
 Podobiedowa Olga I. 145, 160,
 162–164, 166–174, 180, 185
 Pogrebniak Nikolaï 139
 Pokorzyna Ewa 88, 107, 113, 115
 Pokrowskij Nikolaï W. 88, 204, 212
 Ponyrko Natalia W. 130
 Poplia Antiocheńska, diakonisa 22
 Porfiriusz 283
 Prokopiuk Jerzy 32
 Prus Kazimierz 248
 Pryscylla, święta 82, 87
 Pseudo-Dionizy Areopagita 31
 Pseudo-Mateusz 93
 Pucko Wasilij G. 142
 Pulcheria, cesarzowa bizantyjska 24
 Pulcheria, siostra cesarza 96

Q

Quenot Michel 8, 202–203, 205

R

Rabczyński Paweł 270
 Rabinowicz Michał 245
 Radegunda, diakonisa 22
 Radojčić Svetozar 223
 Radziwiłł Bogusław 142
 Rogneda 142–143
 Rogwołod 143
 Romaniuk Radosław 63
 Roman IV Diogenes, cesarz
 bizantyjski 142
 Roman Melodos, święty 207–209

Rosowiecki Stanisław K. 145
 Rostropowicz Joanna 85
 Rościsław Jarosławowicz 293
 Rublow Andrzej 100, 119, 235
 Rufin z Akwilei, święty 21, 270
 Runciman Steven 23
 Rupnik Marko I. 88, 112
 Rybakow Aleksandr A. 233

S

Saburowa Salomonida 278
 Salamon Maciej 248
 Salome, mirofora 205–207, 218, 232
 Sarabianow Władimir D. 219, 294
 Sawa Serbski, święty 108
 Sawa Uświęcony, święty 108
 Sawwatij Sołowiecki, święty 114, 145
 Schmemann Aleksander 53
 Sendler E. 7–8
 Sergiusz z Radoneża, święty 134
 Sielezniew Jurij W. 130
 Siemaczko Swietłana A. 152
 Siemienowa Jelizawieta S. 224,
 226, 230–233
 Siodłowska Małgorzata 201
 Siudy Teofil 63, 68
 Skufos Filoteusz 286
 Śladkopiewiec Roman 208–209
 Smereka Władysław 93
 Smirnowa Engelina S. 191–192
 Smorąg-Różycka Małgorzata 248
 Smykowska Elżbieta 104,
 107–108, 112–113
 Sojkin Piotr P. 234
 Sokołowska Urszula 24
 Sołouchin Władimir 17
 Sołowiow Władimir 47–48

- Sosanna Palestyńska, diakonisa 22
 Sosna Grzegorz, ks. 119, 287
 Špidlík Tomáš 88, 112
 Sprutta Justyna 88, 104–114, 145
 Stachowski Ryszard 32
 Staniukowicz-Denisowa Jekaterina Ju. 151
 Stanula Emil 207
 Starowieyski Marek 288–292
 Stawecka Krystyna 93
 Stefan, święty 77, 287
 Stepan Andrzej 252
 Stethatos Nicetas 69
 Stępnia-Minczewska Wanda 244, 270
 Stradomski Jan 243–245
 Suchowa Olga A. 141–143, 146, 163
 Sulikowska-Gąska Aleksandra 113, 145, 244–254, 257
 Susłow Władimir W. 219–222
 Sylwester, kapłan 40
 Symeon Słupnik, święty 280
 Szalina Irina A. 109
 Szczegołkowa Jelizawiet Ju. 292–294
 Szczennikowa Ludmiła A. 124–136
 Szczepkin Wiaczesław N. 199
 Szwiedowa M.M. 102
 Szyjewski Andrzej 250
 Szymon Jurewiecki, święty 101
 Szymusiak Jan M. 66
- Ś**
- Światosław, książę kijowski 143
 Świętosławski Jan 262
- T**
- Tadeusz Juda, apostoł 206
 Tamerlan 117, 131
 Tamyris 290, 291
- Tatar Tomasz 31
 Tatiana 21
 Tatiana Romanowna, wielka księżna 200, 303
 Tekla, święta 20, 27, 243, 287–295
 Teodora, cesarzowa bizantyjska 24
 Teodor Stratilat, święty 151, 238
 Teodor Studyta, święty 15, 16
 Teodor z Mopsuestii 54–55, 59
 Teodozja, święta 261–264, 294
 Teodozjusz II, cesarz bizantyjski 57, 96
 Teofanes Grek, ikonograf 107
 Teofil 96
 Teofil z Antiochii, święty 49
 Teoklea 290
 Teopista 156
 Tertulian 9, 237
 Tichonicki Włodzimierz 119
 Tochtamysz 130
 Todić Branislav 223, 232–233
 Tofiluk Jerzy 33, 49
 Tołstoj Lew 62–63
 Tomasz, apostoł 15, 219, 288
 Trawczetow Nikołaj P. 146–147
 Trubeckoj Ewgenij 17
 Tryfena 294
 Tsigkos Wasilios A. 53–54, 58, 60–61
 Tsymbalista Maria 264
 Turczyński Andrzej 119
 Turilow Anatolij A. 181
 Twardowska Kamila 25
 Tycjan 152
- U**
- Uspienski Aleksandr I. 190
 Uspienski Boris A. 245, 250
 Uspienski Fiodor B. 147, 158

Uspienski Leonid 8, 11,
13–14, 17–18, 94, 98
Uszakow Szymon 110
Uwarow Aleksiej S. 151–152
Użankow Aleksandr N. 151

W

Walczak Marek 270
Walewski Władysław 262
Walter Christopher 69, 71–72, 246, 248
Warlaam Chutyński, święty 134
Wassa, święta 200, 302
Wasył (Bazyli) Błogosławiony,
święty 134–136
Wasył I Dymitrowicz, książę
moskiewski 98, 131, 199
Wasył III Iwanowicz, wielki książę
moskiewski 40, 132–133, 187, 234, 278
Weiss Daniel 215
Widniejewa A.E. 189
Wiera, święta 295
Wihodnik Anhelina 265
Wiktor, biskup 275
Wilpert Józef 85, 87
Winnicka Katarzyna 264
Wipszycka Ewa 10
Witold, wielki książę litewski 98
Witos Barbara 81, 82
Władimirskij W. 123
Włodzimierz II Monomach,
książę kijowski 98
Włodzimierz I Wielki, święty, książę
kijowski 109, 142–143, 158
Włodzimierz Jarosławowicz, książę
nowogrodzki, święty 40, 145
Woronin Nikołaj N. 124–125
Wójcicka Urszula 94
Wróbel Henryk 270

Wsiewołod Jarosławowicz,
książę kijowski 98, 276
Wsiewołod Jurewicz, książę
włodzimierski 129
Wysocka Dorota 118
Wywiórska Nadia 257

Z

Zabielin I.E. 127
Zachariasz 76, 195
Zaleski Wincenty 270
Zalewska Ewa 287–292
Zarras Nektarios 223, 232–233
Znosko Aleksy 10, 241
Zofia Paleolog 278
Zofia, święta 295
Zosima Sołowiecki, święty 114, 145
Zuzanna, mirofora 206

A

Абраменко Натали М. zob.
Abramienko Natalia M.
Аверкий (Таушев) zob.
Awerkiusz (Tauszew)
Аверьянов Константин А. zob.
Awierianow Konstantin W.
Азбелев Сергей Н. zob.
Azbielew Siergiej N.
Алексеев Анатолий А. zob.
Aleksiejew Anatolij A.
Амелькин Андрей О. zob.
Amielkin Andrej O.

Б

Белоброва Ольга А. zob.
Bielobrowa Olga A.
Беляев Л.А. zob. Bieliajew Ł.A.
Бобров Юрий Г. zob. Bobrow Jurij G.

Боголепов Дмитрий П. zob.

Bogolepow Dmitrij P.

Большаков Сергей Т. zob.

Bolszakow Siergiej T.

Брюсова Вера Г. zob. Briusowa Wiera G.

Бусева-Давыдова Ирина Л. zob.

Busiewa-Dawydowa Irina L.

В

Вигодник Ангелина zob.

Wihodnik Anhelina

Виденеева А.Е. zob. Widniejewa A.E.

Владимирский В. zob. Władimirskij W.

Воронин Николай Н. zob.

Woronin Nikołaj N.

Г

Гаричева Елена А. zob.

Gariczewa Jelena A.

Гладкова Олеся В. zob.

Gładkowa Olesia W.

Голубинский Евгений Е. zob.

Gołubinskij Jewgienij Je.

Горский Антон А. zob. Gorskij Anton A.

Губарева О.В. zob. Gubariewa O.W.

Д

Данилова Ирина Е. zob.

Daniłowa Irina Je.

Дмитриева Руфина П. zob.

Dmitriewa Rufina P.

Дмитриев Лев А. zob. Dmitriew Lew A.

Е

Евсеева Л.М. zob. Jewsiejewa Ł.M.

З

Забелин И.Е. zob. Zabelin I.E.

И

Иванова Светлана В. zob.

Iwanowa Swietłana W.

К

Карпюк Людмила zob. Karpiuk Ludmiła

Карташев Антон В. zob.

Kartaszow Anton W.

Кириллин В.М. zob. Kirillin W.N.

Ключевский Василий zob.

Kluczewskij Wasilij O.

Ковалев А.В. zob. Kowaliew A.V.

Ковальчук Евгений I. zob.

Kowalczuk Jewhienij I.

Кондаков Никодим П. zob.

Kondakow Nikodem P.

Корнеева Н. zob. Korniejewa N.

Корпелайнен Елизавета А. zob.

Korpelainen Jelizawieta A.

Л

Лазарев Виктор Н. zob.

Łazariew Wiktor N.

Лепяхин Валерий В. zob.

Lepachin Walerij W.

Лидов Алексей М. zob. Lidow Aleksiej M.

Литвина Анна Ф. zob. Litwina Anna F.

Лифшиц Лев И. zob. Lifszyc Lew I.

Лихачев Дмитрий С. zob.

Lichaczow Dmitrij S.

Лихачев Николай П. zob.

Lichaczow Nikołaj P.

Лузин Михаил zob. Łuzin Michał

М

Мальцева Светлана В. zob.

Malcewa Swietłana W.

Масленицын Станислав И. zob.

Maslenicyn Stanisław I.

Мельник Александр Г. zob.
Mielnik Aleksandr G.

Месарит Николаос zob.
Mesaritis Nikolaos

Михаил (Грибановский) zob.
Gribanowski Michał

Михельсон Татьяна Н. zob.
Michelson Tatiana N.

Мірошніченко-Гусак Людмила А. zob.
Miroshniczenko-Husak Ludmiła A.

Мясоедов Владимир zob.
Miasojedow Władimir

Н

Никифорова Александра Ю. zob.
Nikiforowa Aleksandra Ju.

Нікітенко Надя М. zob.
Nikitienko Nadia M.

П

Петров Андрей Е. zob.
Pietrow Andriej Je.

Пивоварова Надежда В. zob.
Piwowarowa Nadieżda W.

Плюханова Мария zob.
Pliuchanowa Marija

Погребняк Николай zob.
Pogrebniak Nikolaј

Подобедова Ольга И. zob.
Podobiedowa Olga I.

Покровский Николай В. zob.
Pokrowskij Nikolaј W.

Понырко Натали В. zob.
Ponyrko Natalia W.

Пуцко Василий Г. zob. Pucko Wasilij G.

Пятницкий Юрий zob. Piatnickij Jurij

Р

Росовецкий Станислав К. zob.
Rosowiecki Stanisław K.

Рыбаков Александр А. zob.
Rybakow Aleksandr A.

С

Сарабьянов Владимир Д. zob.
Sarabianow Władimir D.

Селезнев Юрий В. zob.
Sielezniew Jurij W.

Семячко Светлана А. zob.
Siemaczko Swietłana A.

Сладкопеев Роман zob.
Śladkopiewicz Roman

Смирнова Энгелина С. zob.
Smirnowa Engelina S.

Сойкин Питер П. zob. Sojkin Piotr P.

Станюкович-Денисова
Екатерина Ю. zob. Staniukowicz-
-Denisowa Jekaterina Ju.

Суслов Владимир В. zob.
Susłow Władimir W.

Сухова Ольга А. zob. Suchowa Olga A.

Сэндлер Е. zob. Sendler E.

Т

Травчетов Николай П. zob.
Trawczetow Nikolaј P.

У

Уваров Алексей С. zob.
Uwarow Aleksiej S.

Успенский Александр И. zob.
Uspienski Aleksandr I.

Успенский Федор Б. zob.
Uspienski Fiodor B.

Ф

Федосеева Марина В. zob.
Fiedosiejewa Marina W.

Филимонов Георгий Д. zob.
Filimonow Georgij D.

Флоря Борис Н. zob. Floria Boris N.

Фомичев Сергей А. zob.

Fomiczew Siergiej A.

Ц

Царевская Татьяна Ю. zob.

Carewskaja Tatiana Ju.

Ч

Черный Валентин Д. zob.

Czornyj Walentin D.

Ш

Шалина Ирина А. zob. Szalina Irina A.

Шведова М.М. zob. Szwiedowa M.M.

Щ

Щеголькова Елизавета Ю. zob.

Szczegołkowa Jelizawieta Ju.

Щенникова Людмила А. zob.

Szczennikowa Ludmiła A.

Щепкин Вячеслав Н. zob.

Szczepkin Wiaczesław N.

Э

Этингоф Ольга Е. zob. Etingow Olga Je.

Indeks geograficzny

A

Aberdeen 140
Achaja Północna 21
Afryka 120, 202
Aleksandria 270, 280
Antiochia 55, 291
Antiochia Pizydyjska 288, 291
Arbore 262
Archangielsk, rejon 192
Arles 86
Armenia 202
Ateny 105, 275
Athos, góra 71, 101–102,
104–105, 108, 139, 194

B

Balkany 104–106, 126, 243, 252
Berende 250
Białoruś 142, 259, 282
Bircza 252
Bizancjum (Grecja) 9, 12, 23–24, 47, 71,
81, 96, 98, 104, 106–107, 109, 115, 127,
134, 157, 196, 199, 201, 214–216, 245, 277
Blacherny 99, 114, 134, 248
Bliski Wschód 25
Bogolubow 128
Bojany 250
Brzozów 252

Bulbul Dag 290

Bułgaria 202

C

Chalcedon 24, 58–59, 93
Chania 264
Chios 191
Cypr 110, 191, 230, 246
Czernihów 290
Czorniw 266

D

Dane 291
Deczany 140, 192, 274
Długie (Nowosielce) 252
Dobromil 249
Domaradz 263
Dura Europos 202, 203
Dzielów 85

E

Efez 57–58, 290
Egipt 201–202, 270, 280
Epaon 22
Epiwat 248, 257, 258

F

Faras 193

G

Galicja 261

Gangres 65

Gorlice 257

Grabarka 97, 102

Graczanica 192, 231

Grecja 78, 141, 194, 250

Gruzja 21, 102, 202

H

Heraklion 275

Horeb, góra 115

I

Ikonium (Konya) 249, 254, 288, 290–291

J

Jabłonica Ruska 252–253

Jarosław 113, 262, 285

Jerozolima 96, 108, 117, 156,
205, 208, 216, 221

Jurewiec 101

Jurjew Polski 71, 129

K

Kaczyn 265

Kakodiki 264

Kalna Roztoka 249

Kamin-Kaszyński powiat 267

Kana Galilejska 64, 76,
139–140, 186, 298, 301

Kapadocja 106, 196, 271

Karpaty 102

Kazań 99

Kenchry 21

Kerkyra 264

Kijów 40, 47, 109–110, 117, 124–126,
133, 196, 199, 201, 214, 218, 219, 277

Konstantynopol 12, 14, 22, 40, 45–46,
54, 59, 90, 94, 96–97, 99, 110, 112, 114,
117, 125–127, 129–132, 134, 136, 193,
196, 214–215, 228, 231, 248, 256, 257

Korsuń (Chersonesz) 40, 109, 142

Kosowo 140, 199, 231, 274

Kostroma 107

Kotor 272

Kraków 253, 259, 261, 263–264, 280

Kreta 250, 264, 275

Krosno 262

Kulikowe Pole 130, 151

Kurbinowo 194

Kykkos 110

Kyzyl-Czukura 196

L

Laodycea 241

Lidda 94

Lwów 263–264, 266

Łaskowo 158

Ł

Łuck 259

M

Macedonia 105, 194, 202, 231

Mediolan 86, 204

Meteory 193, 276

Mir 291

Mistra 192

Mołdawia 104, 243

Monachium 204
 Monreale 272
 Monza 204
 Morze Egejskie 191
 Moskwa 40–41, 44, 98, 107, 110, 117–118,
 122, 131–136, 140, 145, 160, 170, 179,
 185, 188, 199, 234, 277, 281, 299
 Moskwa (rzeka) 187
 Murom 110, 146, 149–150, 154, 156–158,
 160, 163, 165, 167–168, 170, 176,
 178–180, 182–183, 185, 278, 302
 Murom (ziemia) 302

N

Nagorzany 253
 Nakonieczne 257
 Neapol 271
 Nicea 14, 24, 191
 Nikitari 191
 Nowogród Wielki 40–42, 64, 70, 112,
 113, 142, 191–192, 197, 219, 221–222,
 234, 238, 246, 277–278, 292–294
 Nubia 193
 Nurom (rzeka) 233

O

Ochryda 196, 223, 272
 Oka (rzeka) 163
 Olszanica 253, 254
 Orange 22
 Osiwcy 267

P

Palermo 117
 Paryż 215–216
 Pedoulas 246
 Pelagonia 104

Peloponez 192
 Perejesław-Zaleski 129
 Persja 84
 Piza 272, 274
 Podlasie 282, 287
 Połock 142, 294
 Prilep 105
 Prisztina 199
 Prizren 231
 Prowansja 92
 Pruchnik 261, 262
 Przeworsk 261
 Psków 71, 187, 196–197,
 224–225, 231, 249, 277
 Pustynia Jordańska 248

R

Rawenna 85, 94, 211, 213
 Rosja 108, 117, 170, 187, 200, 282, 285, 302
 Rostow 128–129, 189, 292
 Rumunia 192, 274
 Ruś 41, 46, 71, 94, 98–100, 104, 107,
 111, 113, 117, 122–124, 127–128,
 133, 140, 143, 146–147, 149–150,
 157, 196, 199, 201, 230, 244, 250,
 275–277, 282, 285, 293, 299–300
 Ruś Czerwona 259
 Ruś Moskiewska 130–134, 137,
 267, 275–276, 284–285
 Rzeczpospolita (Polska) 24–25, 27,
 102, 242–243, 259–260, 275–276
 Rzym 45, 72, 85, 94, 193, 196, 271, 288–289

S

Samborszczyzna 264
 Sankt Petersburg (Leningrad)
 103, 247, 286
 Sanok 252, 255, 259, 264

Seleucja Izauryjska 288

Selino 264

Serbia 104–105, 108, 194, 202, 245, 246

Siergijew Posad 160, 194, 229

Sirmium 126

Skopje 105

Słowacja 102

Smoleńsk 98, 142

Sofia 272

Solina 250

Sołuń 117

Staro Nagoričane 105, 231–232

Stefkowa 254

Sudan 193

Supraśl 243

Suzdał 129

Swijażsk 197

Sycylia 272

Synaj, góra, półwysep 48, 89,
105, 110, 115, 192, 197, 262,
269–275, 277, 280, 282–285

Syrakuzy 86

Syria 202, 280

Szenkursk 192

T

Tarascon 92

Tars 54

Tichwin 99

Topilec 287

Toropec 109

Trapezunt (Trabzon) 223, 231

Tulza 276

Turcja 290

Turija 266

Tyrnowo 254, 256–257, 259

U

Uglicz 160

Ugresz 104

Ukraina 102, 259, 282

Uście Gorlickie (Ruskie) 254–257, 264

W

Warszawa 193, 250, 253–254, 257, 258–259

Welykij 249

Wenecja 191, 195, 205, 215, 284

Weria 262

Węglówka 252

Węgry 126

Wielkie Księstwo Litewskie 27, 242–243

Włodzimierz 117, 122, 124–126,
128, 131–133, 234, 299

Włodzimierz Wołyński 142

Wołogda 233–234, 239

Wołyń 265–267, 269

Wólka Wygonowska 287

Wyszogród 117

Z

Zakintos 195

Ziemia Święta 96, 215, 216, 230, 248

Zwienigorod 197

Zwierzyn 252

Ż

Żohatyn 252, 257