

OLGA CYREK
Rzeszów, UR

SYMBOLIKA BARW, CZAS I PRZESTRZEŃ NA AKATYSTOWYCH IKONACH BOGURODZICY

Schemat ikonograficzny bizantyński i ruski

Podstawowe kanony ikonograficzne dotyczące przedstawień Bogurodzicy¹ wykształciły się w sztuce bizantyńskiej², a z czasem dodatkowo obok nich powstawały nowe warianty w oparciu o teksty liturgiczne. Na wizerunkach Maryi w większym stopniu wyczuwa się macierzyńskie uczucie skierowane ku całej ludzkości. Charakterystyczne jest też wprowadzenie tu pewnych elementów naturalistycznych, chociaż nadal nie można tutaj mówić o rzeczywistym portrecie³. Na szczególną uwagę zasługują tu ikony bardzo popularne w sztuce ruskiej, w których podkreślono przymioty Bogurodzicy zawarte w hymnach liturgicznych. Chodzi o tzw. ikony akatystowe, które posiadają uniwersalny i kosmiczny charakter, stąd też często umieszczano na ich płaszczyźnie fantastyczny pejzaż, rośliny, zwierzęta, a także postaci zwykłych ludzi. Bliskość Bogurodzicy w stosunku do całego stworzenia podkreślają też otaczające Ją kosmiczne atrybuty. Celem niniejszego artykułu jest opisanie ikon maryjnych oreślanych mianem „akatyst” (ros. *akafistnyje ikony Bogomatieri*)⁴. Trudno je zakwalifikować do głównych typów ikonograficznych, takich jak Hodegetria⁵ czy Eleusa⁶, chociaż w ich kompozycji widać, że artyści czerpali wzorce z głównych schematów. Niemniej jednak główną podstawą źródłową dla

¹ Tytuł Bogurodzicy, jaki przysługiwał Matce Chrystusa, był stosowany przez prawowiernych Ojców. Na soborze efeskim (431 r.) podkreślono, że dzięki Bogurodzicy Dziewicy Jednorodzony Syn Boży stał się człowiekiem. Zob. *Formuła zjednoczenia, Sobór efeski* (431), w: A. BARON, H. PIETRAS (opr.), *Dokumenty soborów powszechnych*, t. I, Kraków 2002, s. 176–177; *De dei genetrice aucte virgine quomodo et sapimus et dicimus, et de modo inhumanationis unigeniti filii dei (...)*; na temat ikon Bogurodzicy zob. N.P. KONDAKOV, *Ikonografia Bogomatieri. Svjazi grečskoj i ruskoj ikonopisy s Italij živopisju rannego Vozroždenija*, St. Petersburg 1911; D. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI, *Matka Boża w ikonografii bizantyjskiej*, w: A.E. KLICH (red.), *Matka Pana w katechezie*, Kraków 2006, s. 4.

² Więcej na ten temat zob. J. CZERSKI, *Ikony Bogurodzicy w Kościele bizantyjskim*, w: P. JASKÓŁA (red.), *Veritati et caritati. W służbie teologii pojednania*, Opole 1992; E. SENDLER, *Les icones de la Mère de Dieu*, Paris 1992.

³ Zob. S. BUŁGAKOW, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 92.

⁴ E. SMYKOWSKA, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 7.

⁵ Zob. na ten temat: W. ŁOSSKI, *Hodegetria–Putiewoditielnica*, „Przegląd Prawosławny” (2002), nr 206; J. NAWROCKI, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975.

⁶ Na temat ikony Eleusa (*Glycofilusa*) zob. K. ONASCH, A. SCHNIEPER, *Ikony. Fakty i legendy*, tł. Z. Szanter, Warszawa 2007, s. 166; por. K. BRECKENHAGEN, *Die Ikone der „Gottesmutter von Vladimir” und ihre byzantinischen Parallelen*, „Kyrios” 3 (1963), s. 146–151.

ukształtowania się tych przedstawień były opisy Bożej Rodzicielki zawarte w hymnach oraz pieśniach ku Jej czci, czyli w tzw. akatystach⁷. Należy podkreślić fakt, że akatysty to hymny liturgiczne nie tylko ku czci Matki Bożej⁸, ale także wychwalające Chrystusa oraz różnych świętych, i są one charakterystyczne dla Kościołów na Wschodzie. Na podstawie tych pochwalnych pieśni powstawały ikony ukazujące metaforyczne obrazy. Te wyobrażenia charakterystyczne są zwłaszcza dla sztuki rosyjskiej, gdzie pojawiły się w XVI–XVII w., w czasie kiedy myśl teologiczna przeżywała stagnację. Przeważnie składają się one z dwóch części. Miejsce środkowe, czyli średnik, przeznaczone jest dla Bogurodzicy trzymającej Dzieciątka lub bez Niego. Ramę dla tego wizerunku stanowią mniejsze obrazy znajdujące się na obrzeżach w tzw. klejmach, które wskazują na tytuł Bożej Matki zawarty w danym akatyście⁹.

1. Matka Boża — Krzew Gorejący

Typ ikonograficzny noszący nazwę „Krzak Gorejący”¹⁰ jest ściśle związany z symboliką ognia, popularną już od czasów Starego Testamentu. Ogień w Piśmie Świętym posiada działanie oczyszczające¹¹ i jest atrybutem świętości, a Ojcowie Kościoła wiązali ten symbol z Bogurodzicą i uznali, że płonący krzew, który nie ulega spaleni, odnosi się do Jej dziewictwa oraz poczęcia Syna Bożego z Ducha Świętego. Dlatego też w akatyście Bogurodzica porównana jest do niespalającego się krzewu, co ma wskazywać na to, iż w nieskalany sposób poczęła i porodziła Chrystusa¹².

Bogurodzica, co prawda, w sposób zupełny została przeniknięta ogniem symbolizującym boskość, ale tak naprawdę nie spala się od niego i nadal zachowuje swą ludzką naturę. W ten sposób łączy w sobie dwie sprzeczne cechy: dziewictwo z macierzyństwem¹³, a ogień tak naprawdę podkreśla Jej chwałę.

⁷ I. JAZYKOWA, *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 117.

⁸ Twórcą pierwszego akatysty był Roman Pieśniarz (gr. *Melodos*); por. SMYKOWSKA, *dz. cyt.*, s. 8; akatysty, czyli pochwalne pieśni, wykonuje się na stojąco, a nazwa gr. *akathistos*, z cerk-słow. *akafist*, wywodzi się od greckich słów *a* (nie) i *kathiden* (siedzieć). W skład akatysty wchodzi 12 kontakionów i 12 ikosów, zob. M. CHMIELEWSKI, *Akatyst*, w: *Leksykon duchowości katolickiej*, Lublin – Kraków 2002, s. 40–42; JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 206.

⁹ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118; SMYKOWSKA, *dz. cyt.*, s. 8.

¹⁰ Temat „Krzak gorejący” (gr. *Batos*; ros. *Nieopalimaja Kupina*), zob. E. SMYKOWSKA, *Ikona*, Warszawa 2008, s. 45; S. BUŁGAKOW, *Kupina Nieopalimaja*, Paris 1927.

¹¹ W Księdze Izajasza opisano, jak serafin oczyścił Izajasza rozpalonym węglem, zob. Iz 6,6-7: „Wówczas przyleciał do mnie jeden z serafinów, trzymając w ręce węgiel, który szczypcami wziął z ołtarza. Dotknął nim ust moich i rzekł: «Oto dotknęło to twoich warg: twoja wina jest zmaszana, zgładzony twój grzech»”; por. T. ŠPIDLIK, I.M. RUPNIK, *Mowa obrazów*, tł. J. Demska, Warszawa 2001, s. 117.

¹² Zob. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 174; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 45.

¹³ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 118.

„Krzak gorejący” to temat ikonograficzny posiadający dwa główne warianty: bizantyński i rusk. Kanon bizantyński w sposób dosłowny obrazuje wydarzenie, jakie miało miejsce niedaleko góry Horeb, kiedy to Mojżeszowi ukazał się Bóg pod postacią płonącego ognia¹⁴. Ikony bizantyńskie opierając się na opisie z Księgi Wyjścia, ukazują to wydarzenie w sposób bardziej narracyjny, a mniej operują symbolami. Oczywiście pojawia się tu jeden dodatkowy element kompozycji, który nie występuje w tekście Starego Testamentu, a mianowicie postać Bogurodzicy na tle płonącego krzewu. W bizantyńskim schemacie na ikonie znajduje się Mojżesz, który rozwiązuje sandały, a głowę unosi ku górze. Mogą go też otaczać owce — jak to opisuje *Hermeneia* z Athos. Cała zaś scena rozgrywa się na tle pejzażu, co nadaje jej charakter realistyczny¹⁵.

W wariacie ruskim malarze posługiwali się bardziej rozbudowanymi symbolami — atrybutami kosmicznymi, które otaczają wokoło postać Bogurodzicy i stanowią upostaciowienie mocy niebieskich oraz podkreślają Jej chwałę¹⁶.

W centrum kompozycji umieszczana jest Matka Boża trzymająca Dzieciątka na lewej ręce, co wskazuje, że jest to typ Hodegetrii. Ukazana jest Ona na tle dwóch rozciągniętych kwadratów, które razem tworzą ośmioramienną gwiazdę o długich spiczastych ramionach. Trzeba dodać, że liczba osiem ma w chrześcijaństwie szczególne znaczenie, wskazuje na powszechne zmartwychwstanie, odnowienie i powtórne odrodzenie, jest więc liczbą doskonałą. W ramach ośmioramiennej gwiazdy wyróżnia się „dolny” czworokąt o intensywnym czerwonym kolorze, wskazującym na płomień. Na niego nałożony jest „górny” kwadrat o ciemnozielonej barwie, wyobrażający niespalający się krzew¹⁷. W rogach jednej z gwiazd umieszcza się symbole czterech ewangelistów (człowiek, lew, cielę i orzeł). Pomiedzy ramionami całej gwiazdy mogą występować też inne pola, np. w kształcie płatków koniczyny, gdzie znajdowały się przedstawienia aniołów¹⁸.

Miedzy łukami gwiazdy rozmieszczano różne wyobrażenia nawiązujące do prorocत्व wypowiedzianych przez Mojżesza, Izajasza, Jakuba, Ezechiela, a dotyczących Bogurodzicy i Mesjasza. W tym miejscu ukazywano również aniołów, składających hołd Maryi i Chrystusowi, oraz archaniołów wskazujących na boskie przymioty¹⁹.

¹⁴ Wj 3,1-5: „Gdy Mojżesz pasał owce (...) przyszedł do Góry Bożej Horeb. Wtedy ukazał mu się Anioł Pański w płomieniu ognia, ze środka krzewu [Mojżesz] widział, jak krzew płonął ogniem, a nie spłonął od niego (...) Dlaczego krzew się nie spala (...) Rzekł mu [Bóg]: «Nie zbliżaj się tu! Zdejm sandały z nóg, gdyż miejsce, na którym stoisz, jest ziemią świętą»”.

¹⁵ Zob. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 174.

¹⁶ Por. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118.

¹⁷ Por. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 174; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 45.

¹⁸ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, il. na s. 174.

¹⁹ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 45.

Bogurodzica często trzyma w prawej ręce drabinę Jakubową, co symbolizuje podniesienie rodzaju ludzkiego z upadku grzechu ku niebiosom²⁰. Drabina ukazana jest w ukosie, a górna jej część opiera się o ramię Maryi. Bogurodzica mogła też trzymać górę nie ciosaną ludzkimi rekoma, opisaną w proroctwie Daniela (Dn 2,34-35). Na ikonie pojawiały się też sceny opisane w Starym Testamencie, takie jak: sen Jakuba, w którym zobaczył on aniołów wchodzących na drabinę (Rdz 28,12), brama świątyni, która pozostawała zamknięta dla ludzi, ponieważ przeszedł przez nią Pan (Ez 44,1-2). Ukazywano też trzech młodzieńców w rozpalonym piecu (Dn 3) oraz scenę w której serafin bierze rozżarzony węgiel z ołtarza i oczyszcza nim Iza-jasza. (Iz 6,6-7)²¹.

Tak jak każda ikona, tak i ta przekazuje treści teologiczne za pomocą określonych środków artystycznych, czyli kolorów, form, linii i tzw. realizmu symbolicznego²². Ten symboliczny język ma na celu wyrazić pojęcia istniejące w duchowej rzeczywistości²³.

Czas historyczny nie odgrywa większej roli, a nawet wcale tu nie istnieje. Podczas gdy w wariacie bizantyńskim tego tematu widać jeszcze próbę ukazania jakiegoś konkretnego wydarzenia, mającego swe miejsce w czasie i przestrzeni, to już w wariacie ruskim mamy do czynienia tylko z symbolicznym przedstawieniem, który na pierwszy rzut oka nie ma nic wspólnego z wizją Mojżesza. Dzieło religijne jest całkowicie wyłączone z czasu historycznego, co znaczy, że nie ukazuje tak naprawdę przeszłości, teraźniejszości czy przyszłości, lecz spaja te czasy razem, tworząc swoisty czas sakralny. Podobnie można powiedzieć o przestrzeni, która nie jest realistyczna, lecz sakralna²⁴.

Na ikonie „Krzak Gorejący” ukazana jest Bogurodzica, czyli postać wprowadzająca do Nowego Testamentu. Niemniej jednak otaczają Ją sceny opisane w Starym Testamencie. W całej kompozycji nie chodzi o ukazanie naturalnego porządku chronologicznego, lecz wskazanie na czas biegnący w tym celu, by dokonało się odkupienie ludzkości. Mamy do czynienia z uniwersalnym przesłaniem, a ujawniająca się tu scena może śmiało dokonywać się wszędzie, niezależnie od epoki i miejsca geograficznego.

Stosunki między rzeczami i osobami nie są rzeczywiste, a wymiary i proporcje są ignorowane, gdyż ikona to obraz nie naśladujący natury, ale wykorzystujący jej elementy do ukazania rzeczywistości symbolicznej. W ikonie nie ma perspektywy

²⁰ *Tamże*.

²¹ Por. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 174.

²² Zob. L. USPIENSKI, *Teologia ikony*, tł. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 145; na temat symbolizmu w ikonie zob. BULHAKOW, *Ikona i kult ikony*, s. 87.

²³ Zob. na ten temat: JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 22–23.

²⁴ K. WOLSZA, *Ikona i doświadczenie religijne. Próba analizy fenomenologicznej*, w: M. LIS, Z.W. SOLSKI (red.), *Ikony Niewidzialnego*, Opole 2003, s. 27.

zbieżnej i tak naprawdę to nie widz patrzy na obraz, ale ikona otwiera się na osobę modlącą się przed nią. Punkt perspektywiczny znajduje się przed płaszczyzną obrazu, co sprawia że przestrzeń przedstawiona na płaszczyźnie nie jest ograniczona, lecz nieskończona i odkupiona²⁵. Ikona różni się więc od malarstwa realistycznego tym, że nie jest naśladowcza i nie wprowadza złudzenia rzeczywistości, lecz w ramach dwóch wymiarów wyraża całą przestrzeń za pomocą wartości płaskich. Linie perspektywiczne mają odwróconą rolę, nie zbiegają się na płaszczyźnie obrazu, lecz wychodzą z płaszczyzny i zbiegają się w oku widza, którego wciągają do uczestnictwa w ukazanej scenie, a ten zabieg nazwany jest odwróconą perspektywą²⁶. Ten nierzeczywisty świat staje się wobec tego nieskończony i nic go nie ogranicza. Świat przedstawiony na ikonie jest dwuwymiarowy, ale ta dwuwymiarowość, wbrew pozorom, stwarza większą przestrzeń niż złudzenie trójwymiarowości. Bo tak naprawdę nic się tutaj nie zamyka i nie jest ograniczone, lecz wręcz przeciwnie — mamy złudzenie istnienia jeszcze jakiejś dodatkowej przestrzeni kryjącej się poza widzialnym obrazem²⁷.

W ikonie „Krzak Gorejący” w wariacie ruskim znajdująca się w centrum Bogurodzica jest znacznie większa w porównaniu do innych osób umieszczonych na obrzeżach. Zabieg ten charakterystyczny jest dla ikon akatystowych, gdzie centralna postać przeważnie w ujęciu frontalnym wydaje się pochodzić spoza świata ziemskiego i wskazuje na wymiar duchowy. Natomiast ilustracje namalowane bliżej krawędzi ikony są bardziej związane z rzeczywistością przyziemną²⁸. Widać więc, że zastosowano tu perspektywę hierarchiczną²⁹. Osoby najważniejsze wyraźniej są zaznaczone, a wszystkie pozostałe elementy spełniają rolę drugorzędną i podporządkowują się głównemu tematowi. Osoby najważniejsze malowano na wprost widza w ustawieniu frontalnym, co wskazywało na ich całkowitą obecność, zaś postacie mniej ważne, nie nawiązujące bezpośredniej relacji z odbiorcą, mogą być przedstawiane z półprofilu³⁰.

W estetyce ikony ważną rolę odgrywa kolorystyka, a raczej symbolika barw, wyrażająca obecność duchową i nie nawiązująca wprost do natury. Tutaj mamy do czynienia z zestawieniem barwy czerwonej i ciemnej zielonej, występujących na dwóch rozciągniętych kwadratach ośmioramiennej gwiazdy. Kolor, wbrew pozorom, nie spełnia roli dekoracyjnej, ani nie odtwarza rzeczywistości, co związane jest z funkcją mimetyczną, lecz ma działanie czysto syboliczne³¹.

²⁵ Na temat perspektywy odwróconej zob. P. EVDOKIMOV, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tł. M. Żurawska, Warszawa 2003, s. 189.

²⁶ TENZE, *Prawosławie*, tł. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 291; za: WOLSZA, *art. cyt.*, s. 27.

²⁷ Por. J. CZERSKI, *Pojęcie i symbolika ikony w duchowości bizantyjskiej*, w: LIS, SOLSKI (red.), *dz. cyt.*, s. 75.

²⁸ Na temat rozmieszczenia postaci na płaszczyźnie zob. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 271.

²⁹ Zob. *tamże*, s. 263.

³⁰ Por. M. QUENOT, *Ikona. Okno ku wieczności*, tł. H. Paprocki, Białystok 1997, s. 78–80.

³¹ WOLSZA, *art. cyt.*, s. 27.

Czerwień należy do najcieplejszej z barw i zawsze ożywia całość kopozycji. Najbardziej wpływa na zmysły odbiorcy obrazu, wskazuje na siłę i wywołuje wrażenie ciepła lub nawet gorąca. Barwa ta sugerowała żarzące się światło i występowała na przedmiotach rozpalonych pod wpływem ognia³². Zieleń zaś to barwa pośrednia, powstała w wyniku połączenia żółci i błękitu, i dlatego posiada oddziaływanie zarówno ciepłe, jak i chłodne. Oznacza świat roślinny, a w tym konkretnym wypadku krzew. W ikonografii wskazuje na odrodzenie i nadzieję duchowej odnowy oraz symbolizuje życie wieczne³³. Również i na tej ikonie zielony krzak zdaje się trwać wiecznie i nie niszczeje od ognia.

Tak jak w każdej ikonie, nie występują tutaj żadne miękkie przejścia jednej barwy w drugą w formie półtonów. Każdy kolor ma swoją określoną przestrzeń, której nie przekracza, w ten sposób wyraźnie wyodrębnia się od innych kolorów³⁴. Każda barwa tutaj posiada swoją autonomię i wykazuje pewną niezależność w stosunku do innych barw oraz posiada charakterystyczne dla siebie znaczenie. Określa się to jako „autosemantyka”. Jednak z drugiej strony żadna z barw nie może istnieć sama, a tylko w zestawieniu z innymi, gdzie poszczególne elementy oddziałują na siebie. Tylko wszystkie kolory razem tworzą całościową strukturę znaczeniową, co nazywa się „synsemantyka”³⁵.

Jeśli chodzi o szaty Bogurodzicy, to zachowano tu tradycyjny kanon. Jej maforion jest purpurowo-wiśniowy. Już w Bizancjum purpura była kolorem cesarskim, oznaczała godność i władzę³⁶. Powstała w wyniku pomieszania dwóch kolorów. Przeważa w niej czerwień, która oznacza ludzką naturę i krew, ale dodano do niej trochę błękitu, czyli cząstki świata niebiańskiego. Pod spodem Maryja nosi błękitną tunikę³⁷. Błękit zaś wskazuje na transcendencję, na to, co duchowe, oraz symbolizuje tajemnicę wcielenia³⁸. Maforion tradycyjnie ozdabiany jest trzema gwiazdami w kolorze złota, oznaczającymi dziewictwo Bogurodzicy oraz szlaczkiem (kajmą) podkreślającym Jej chwałę³⁹.

Ikony nie posiadają w sobie światłocienia, gdyż wszystko na nich jest światłością zespoloną z barwą⁴⁰. Wszystko przesiąknięte jest światłem w sposób jednolity, tak że nie można rozpoznać źródła tego światła⁴¹. Światłość symbolizowana jest przez złote tło, które nie jest prawdziwym kolorem, lecz raczej lśnieniem i niezmienn-

³² Na temat barwy czerwonej zob. A. NOWOWIEJSKI, *Wykład liturgiki Kościoła Katolickiego I/2*, Warszawa 1993, s. 560; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 19.

³³ Na temat znaczenia barwy zielonej zob. NOWOWIEJSKI, *dz. cyt.*, s. 562; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 92.

³⁴ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 281.

³⁵ *Tamże*, s. 283.

³⁶ Na temat koloru purpurowego zob. SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 67.

³⁷ Por. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 121.

³⁸ Na temat znaczenia koloru błękitnego zob. SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 13.

³⁹ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 121; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 49.

⁴⁰ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 36.

⁴¹ Zob. WOLSZA, *art. cyt.*, s. 27.

nym blaskiem wyrażającym niezniszczalność⁴², wieczność, boskość i brak materii. Złoto tłumi oddziaływanie innych kolorów z nim sąsiadujących. Brak w nim przeciwstawnych wartości, jest ono niezmiennie i wskazuje na jedność wiecznych pojęć. Zawsze pozostaje niezmiennie, brak w nim przeciwstawnych wartości, lecz wskazuje na jedność⁴³.

2. Matka Boża — Życiodajne Źródło

Maryja jako Theotokos nosiła w sobie Boga, który jest życiem dla ludzi, stąd i Bogurodzicy przysługiwał przydomek Źródło Życia. Traktowano Ją także jako Matkę–Ziemie, gdyż jak ziemia zrodziła człowieka⁴⁴, a ten Jej tytuł został podkreślony w sztuce figuratywnej

Temat ikonograficzny zwany po grecku *Zoodochos Pege* (Źródło Życia) lub Matka Boża Fontanna rozpowszechnił się szczególnie w okresie, kiedy Kościół zwalczał praktyki pogan wierzących w moc uzdrawiającą niektórych źródeł. Największą popularność zyskały sobie na terenie Bizancjum i Grecji już od XIII w. Na Rusi zaś częściej pojawiały się dopiero od poł. XVII w.⁴⁵

Schemat ikonograficzny, zgodnie z opisem Dionizjusza z Furny, przedstawia się następująco: w centrum kompozycji namalowana jest czara lub też czasza fontanny. Chrzcielnica ta wykazuje podobieństwo do tronu, pośrodku którego zasiada Bogurodzica z Dzieciątkiem. Podczas gdy Maryja wznosi ręce w kierunku nieba, to Jej Syn jedną ręką wykonuje gest błogosławieństwa, a w drugiej trzyma Ewangelię otwartą na słowach: „Jestem wodą żywą” (J 4,13nn)⁴⁶. Bogurodzica ukazana jest albo w typie Hodegetrii lub też jako Blacherniotissa z medalionem na piersi, na którym widnieje wizerunek Emmanuela. Natomiast na rękach może posiadać stygmaty z tryskającą z nich wodą⁴⁷. Pod czaszą umieszczony jest zbiornik napełniony wodą, do którego zmierzają ci, którzy chcą zaspokoić pragnienie. Widać tu reprezentantów władzy świeckiej i duchownych: cesarza, patriarchę, książąt oraz ludzi chorych i potrzebujących pomocy. Nad główną sceną unoszą się dwaj aniołowie, prezentujący napisy odnoszące się bezpośrednio do Bożej Matki: „Witaj, źródło czyste, które dajesz życie” i „Witaj źródło czyste, które dajesz Boga”⁴⁸.

Ułożenie przedmiotów na płaszczyźnie ma jedynie na celu uwypuklenie określonych treści teologicznych, stąd ikonie obca jest perspektywa geometryczna, charak-

⁴² Zob. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 241.

⁴³ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 34.

⁴⁴ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 122.

⁴⁵ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 175.

⁴⁶ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118; ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 119.

⁴⁷ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 175.

⁴⁸ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 119.

terystyczna dla sztuki zachodniej⁴⁹. Tu nie liczą się prawa widzenia zgodne z realną wizją świata. Bogurodzica w stosunku do innych postaci wydaje się nadnaturalnie wielka, przytłacza swoją posturą nawet samą fontannę. Jest ustawiona frontalnie do widza i zachowuje hieratyczną pozę. Natomiast postacie w dolnej partii ikony są ukazane w ruchu, pochylają się nad sadzawką, a niektórzy czerpakami wybierają wodę.

Występuje tu urozmaicona kolorystyka, ze względu na wielość przedstawianych osób. Theotokos zazwyczaj posiada szaty koloru purpurowo-czerwonego, a więc zgodnie z ogólnym kanonem przyjętym dla głównych ikon maryjnych. Inne mniej znaczące postacie noszą szaty odpowiadające ich stanowi i ważności. Kolorystyka bywa tutaj często urozmaicona.

3. Welon Matki Bożej (*Pokrow*)

Ten typ ikonograficzny, znany pod nazwą Opieka Bogurodzicy (cerk.-słow. *Pokrow*, co znaczy „opieka”, „szal”)⁵⁰, wyraża ideę wstawiennictwa Bożej Matki za ludźmi do Jej Syna. Istotnym elementem kompozycji jest maforion Theotokos, zwany „świętym welonem”, który nałożony na głowę oznaczał roztoczenie nad kimś opieki⁵¹. Już w starożytnym Rzymie praktykowano symboliczne przykrycie szatą (*velamentum*) osób potrzebujących protektoratu⁵². Dotyczyło to zwłaszcza ludzi uboższych, którzy w czasie niebezpieczeństwa zwracali się o pomoc do potężniejszych protektorów. Podobną ideę wyrażono na tej ikonie, tyle że odnosi się ona do opieki Bogurodzicy. Stąd też wyobrażenie może nosić nazwę „Pod Twoją obronę”, gdyż tymi słowami zwracali się wierni do swej Opiekunki⁵³.

Ikona operuje symbolami, czyli znakami ikonicznymi posiadającymi jakieś dodatkowe znaczenie. Symbol odnosi się do innej rzeczywistości i równocześnie w tej rzeczywistości w pełni uczestniczy⁵⁴. Symbol oznacza jeszcze coś dodatkowego, niż on sam⁵⁵, i łączy rzeczywistość widzialną z nadprzyrodzoną⁵⁶. Podobnie mamy do czynienia w tym wypadku, gdzie rozciągnięty maforion (szal) Bogurodzicy jest realnie widoczny w świątyni i ukazuje się oczom świadków objawienia, ale z drugiej strony oznacza świat duchowy i opatrzność jaka czuwa nad wiernymi.

⁴⁹ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 263.

⁵⁰ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 57.

⁵¹ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 109.

⁵² ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 176.

⁵³ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 109.

⁵⁴ WOLSZA, *art. cyt.*, s. 30.

⁵⁵ Zob. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 22.

⁵⁶ P. EVDOKIMOV, *Poznanie Boga w Kościele Wschodnim — praktyka, liturgia, ikonografia*, tł. A. Li-
duchowska, Kraków 1996, s. 118.

Również całe wyobrażenie *Pokrow* traktuje się jako symbol Kościoła⁵⁷. Największą rolę spełnia Bogurodzica, która równocześnie będąc figurą Kościoła, także sama w nim uczestniczy.

Święto *Pokrowu* (Welonu), ściśle związane z ideą Opieki Theotokos, przypadające 1 października⁵⁸, ustalone zostało na Rusi w XII w. i nawiązywało do ocalenia Konstantynopola w X w. przed Arabami. W ten sposób podkreślono rolę opieki Bogurodzicy rozciągającej się nad całym miastem. W dniu tego święta wspominało też Romana Melodosa (Słodkopiewcę) i dlatego na ikonie umieszczano go na głównej osi kompozycji, w dolnej jej części⁵⁹.

Istotnym źródłem, w oparciu którego ukształtował się schemat ikonograficzny, były bizantyńskie teksty, opisujące legendarny żywot św. Andrzeja Szalonego. Według przekazu, za panowania cesarza Leona Mądrego (886–912), w czasie zagrożenia arabskiego w Konstantynopolu, w świątyni w Blachernach miało mieć miejsce cudowne wydarzenie. Andrzej Solos (zm. 939), szaleniec Boży — *jurodiwij*, niewolnik scytyjski i jego uczeń, Epifaniusz, podczas czuwania ujrzał Bogurodzicę w otoczeniu aniołów i świętych. Jako wstawienniczka za ludźmi przed Chrystusem wyszła Ona przez carskie wrota i rozłożyła nad wszystkimi wiernymi w świątyni opiekuńczy welon w postaci długiego szala (*omoforionu*)⁶⁰.

W wizji Andrzeja Szalonego Bogurodzica jest silnie związana z ziemską rzeczywistością, ujawnia zatroskanie nad światem i otacza macierzyńskim uczuciem każde stworzenie⁶¹. Ukazana jest w maforionie, który stał się cenną relikwią już od czasów cesarza Leona I (457–474), kiedy zaczęto go przechowywać w kościele w Blachernach⁶².

W XIV w. powstały dwa warianty tego schematu ikonograficznego: nowogrodzki i rostowsko-suzdalski, z którego w późniejszym czasie wykształcił się moskiewski⁶³.

Starszy wariant ukazuje w górnej części kompozycji na tle absydy Theotokos w typie Orantki, czyli w pozie modlitewnej ze wzniesionymi do nieba rękami. Nad Nią unoszą się aniołowie trzymający Jej welon–szal. Natomiast na samej górze ikony ukazany jest błogosławiący Chrystus, który przyjmuje modlitwę swej Matki⁶⁴.

Ważną rolę odgrywa tu symbolika barw. Błękitno-purpurowe zestawienie szat Zbawiciela wskazuje na Jego dwie natury. Czerwony chiton (znajdujący się pod

⁵⁷ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 111.

⁵⁸ *Tamże*, s. 109.

⁵⁹ J. KŁOSIŃSKA, *Ikony*, Kraków 1973, s. 188; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 57–58.

⁶⁰ Zob. ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 176; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 57; por. ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 109.

⁶¹ Por. BUŁGAKOW, *Ikona*, s. 94.

⁶² ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 109.

⁶³ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 174.

⁶⁴ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 58; ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 111.

spodem) to oznaka jego ziemskiej, ludzkiej natury, a błękitny hymantion (zewnątrzna szata) wyraża tajemniczość objawienia, transcendencję i pierwiastek boski. Te dwie antynomiczne barwy tworzą jednak całość i wzajemnie dopełniają się⁶⁵. Wyraża to również dogmat o dwóch naturach zjednoczonych w jednej Osobie Chrystusa.

Szaty Bogurodzicy są takiego samego koloru jak Chrystusa, tyle że ułożone w odwrotnej kolejności. Zewnętrzny ciemnoczerwony maforion okrywa spodnią niebieską suknię, co ma wskazywać na połączenie ze sobą dwóch sprzecznych cech: ludzkiego macierzyństwa i dziewictwa. Maryja jako ziemską kobietą była równocześnie pełna łaski i zrodziła Boga–Człowieka⁶⁶. To właśnie dzięki Wcieleniu się Boga stała się Bogurodzicą.

Maryja mogła też sama rozpościerać swój maforion nad osobami zgromadzonymi w cerkwi. W dolnej strefie kompozycji znajdują się zamknięte Carskie Wrota, po ich prawej stronie — św. Andrzej z Epifaniszem, po lewej — Jan Chrzciciel z apostołami⁶⁷.

W wariancie rostowsko-suzdalskim, a potem moskiewskim, Maryja posiada szal przerzucony przez ręce. W dolnej partii kompozycji występują świadkowie tego objawienia, a ważne miejsce na głównej osi zajmuje Roman Melodos (znany też jako Pieśniarz, Hymnograf), którego uważano za twórcę akastystu ku czci Bogurodzicy⁶⁸.

Charakterystyczne dla ikonografii rosyjskiej jest to, że zawsze występuje tutaj omoforion (rodzaj stuły) zastępujący maforion. Na ikonach ukraińskich natomiast zamiast szala występuje płaszcz opiekuńczy⁶⁹, co świadczy o wpływach zachodnich.

Schemat ikonograficzny *Pokrow* pod względem ideologicznym związany jest z zachodnim typem *Mater Misericordiae*⁷⁰, gdyż ideę opieki łączono z typem Matki Bożej Pocieszycielki Strapionych. Taki temat upowszechnił się w Rosji pod wpływem zachodnich trendów. Za wzorzec służyła znana od poł. XVII w. ikona czczona w Petersburgu lub Moskwie, którą często kopiowano w Rosji. Na niej w dolnej partii kompozycji przedstawiano ludzi chorych i potrzebujących pomocy⁷¹. Często

⁶⁵ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 35.

⁶⁶ Por. *tamże*; istnieje też inna interpretacja barw, według której to błękit jest pierwiastkiem „ludzkim”, a czerwień „boskim”; zob. ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 111.

⁶⁷ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 58.

⁶⁸ *Tamże*; na temat Romana Pieśniarza zob. O. JUREWICZ (red.), *Encyklopedia kultury bizantyńskiej*, Warszawa 2002, s. 424.

⁶⁹ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 58; ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 177.

⁷⁰ Omawia to: M. GĘBAROWICZ, *Mater misericordiae. Pokrow, pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.

⁷¹ G. DOBRZENIECKA-SIKORSKA, *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w.*, Olsztyn 2000, s. 110–112; za: M.P. KRUK, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000, s. 345.

umieszczano tu ludzi z różnych warstw społecznych: biskupów, władców, mieszczan, czy ubogich. Bogurodzica zaś bez względu na stan otacza opiekuńczym płaszczem i chroni całą lokalną społeczność⁷².

Tak jak na każdej ikonie, tak i tutaj mamy do czynienia z określoną strukturą dzieła sztuki. Zarówno przestrzeń, jak i czas muszą dostosować się do płaszczyzny dwuwymiarowej⁷³ i są w pewnym stopniu odrealnione. Ikona, co prawda, radzi sobie z ograniczeniami czasu i przestrzeni, ale nigdy nie likwiduje swego związku z realnym światem⁷⁴. Charakterystyczne jest tu ułożenie postaci w przestrzeni. Układają się one w rzędach, ważniejsze osoby, takie jak Bogurodzica i aniołowie, znajdują się w górnej strefie, natomiast wierni w świątyni zgromadzeni są na samym dole. Ciało postaci są wyszczuplone i nie ma w nich realizmu, są wręcz niematerialne, co świadczy o ich uduchowieniu. Bogurodzica i aniołowie unoszą się w powietrzu, grawitują nad ludźmi wbrew prawom fizyki. Znaczenie osoby na ikonie zostaje podkreślone przez jej wielkość i to niezależne od tego, na jakim planie się ona znajduje. Tak naprawdę na płaszczyźnie ikony wszystko dzieje się na jednym planie⁷⁵. Architektura zaś spełnia określoną rolę, wskazuje gdzie wydarzenie miało miejsce, a także pełni rolę dekoracyjnego i kolorystycznego dopełnienia.

4. Maryja — Raj

Wszelkie nadzieje ludzi zwiane z powrotem do pierwszej szczęśliwości znajdują spełnienie w Bogurodzicy, która w wielu utworach liturgicznych otrzymała przydomek Raj, ponieważ tak jak w raju zachowała pierwotną bliskość z Bogiem. Tak jak w pierwszym raju zamieszkał pierwszy człowiek, tak teraz nowy Adam – Chrystus znajduje swoje mieszkanie w nowej Ewie, czyli Maryi⁷⁶. Odzwierciedla to również schemat ikonograficzny. Maryja znajdująca się w centrum kompozycji ukazana jest jako orantka, w modlitewnym geście wznosi do góry ręce i tym samym nawiązuje do typu ikonograficznego „Znak”. Jej modlitwa sprawia, że wokół Niej rozkwita ogród w postaci łask niebiańskich⁷⁷. Bogurodzica zasiada na tronie i znajduje się wewnątrz wielkiej okrągłej mandorli, po bokach zaś otaczają Ją aniołowie. Wszystkie to ma na celu podkreślenie boskiej chwały.

⁷² Na ten temat zob. J. GIEMZA, *Malowidła ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku*, w: J. GIEMZA, A. STEPAN (red.), *Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej*, Łańcut 1999.

⁷³ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 271.

⁷⁴ Por. L. OUSPENSKY, *L'icône, Visio du monde spirituel. Quelques mots sur son sens dogmatique*, Paris 1948, s. 19n; za: A. STRUKELJ, *Duchowe piękno ikon*, w: A. NAPIÓRKOWSKI (red.), *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, Kraków 2008, s. 109.

⁷⁵ Zob. QUENOT, *dz. cyt.*, s. 80.

⁷⁶ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 228.

⁷⁷ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 228.

Trzeba podkreślić, że każda ikona niezależnie od tematu charakteryzuje się określonymi środkami wyrazu artystycznego, posiada więc typową dla siebie estetykę⁷⁸. Jednak aspekt estetyczny trzeba przesunąć na dalszy plan, gdyż przeszkadza on w zrozumieniu głębszych treści⁷⁹. Ikona w swym symbolizmie jest apofatyczna. Jej celem nie jest ilustracja rzeczywistego świata⁸⁰. Dlatego postacie najważniejsze posiadają większe rozmiary w porównaniu do innych elementów. Zawsze pozostają one pierwszoplanowe, chociaż zgodnie z logiką znajdują się daleko w przestrzeni.

Takie formy, jak przestrzeń i czas, na ikonie nie mają nic wspólnego z prawami fizyki znanymi z otaczającej nas rzeczywistości lecz wręcz odwracają prawa natury. Ikona jest przecież wykonywana z punktu widzenia wieczności, a nie doczesności, dlatego jednoczy na jednej płaszczyźnie sceny dokonujące się w różnych czasach⁸¹. Podobnie i tutaj mamy do czynienia z wizją raju, która może być interpretowana zarówno jako stan pierwszych rodziców, czyli tego, co było w przeszłości, ale także jako stan przyszłej wiecznej szczęśliwości, czyli jako Nowe Jeruzalem. Obraz Niebiańskiej Jerozolimy posiada samo w sobie wewnętrzne nadprzyrodzone światło, które nie może pochodzić z zewnątrz z rzeczywistości naturalnej.

Na płaszczyźnie obrazu często występują równocześnie różne zdarzenia, które w rzeczywistości są odległe w czasie, ale tutaj zespalają się w jedną całość. Czas staje się elastyczny, a przestrzeń rozciąga się w sposób nieograniczony⁸². Tak samo Maryja, która przecież żyła w określonym miejscu i czasie historycznym, tutaj jednoczy przeszłość z przyszłością i tworzy czas sakralny.

Tło, na którym rozgrywa się scena, posiada charakter znaku⁸³. Dotyczy to zwłaszcza rajskiej roślinności, która tworzy nierealne miejsce. Zresztą nawiązanie do raju występowało już w apokryfach, według których Bogurodzica po śmierci miała spocząć pod drzewem życia wiecznego⁸⁴. Na większości ikon pejzaż jest stylizowany i potraktowany umownie. Ma on przedstawiać tylko to, co rzeczywiście jest niezbędne, i zazwyczaj posiada funkcję drugorzędną. Czasem jednak jego rola jest znacznie większa i stanowi on wówczas prawdziwą ikonę przyrody. Oczywiście i w tym wypadku nie można mówić o obrazie naturalistycznym, lecz całkowicie sofijnym⁸⁵.

⁷⁸ BULGAKOW, *Ikona*, s. 67–68; TENŻE, *Ikona i kult ikony w prawosławiu*, w: TENŻE, *Prawosławie*, tł. H. Paprocki, Białystok – Warszawa 1992, s. 158–160.

⁷⁹ Zob. EVDOKIMOV, *Prawosławie*, s. 275.

⁸⁰ *Tamże*, s. 286; za: WOLSZA, *art. cyt.*, s. 31.

⁸¹ Zob. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 38–39.

⁸² Por. CZERSKI, *Pojęcie i symbolika*, s. 76.

⁸³ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 31.

⁸⁴ ŚPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 228.

⁸⁵ Por. BULGAKOW, *Ikona i kult ikony*, s. 96.

5. Tobą raduje się

Ten typ ikonograficzny pochodzi od słów hymnu Jana z Damaszkuz, który zwraca się do Bogurodzicy: „Tobą raduje się wszelkie stworzenie”, albo: „Tobą raduje się, łaski pełna, całe stworzenie”⁸⁶. Ten wschodni teolog umieszczany jest także w kompozycji ikony po jednej stronie zaraz przed Bogurodzicą, której ofiarowuje swój poemat.

Można uznać, że treścią ikony jest wyrażenie radości ludzkiej, jaką osiąga się podczas przebóstwienia, czyli upodobniania się do Stwórcy⁸⁷. Przebóstwienie (gr. *theosis*, ros. *obożenije*) to stan polegający na przemianie stworzonego bytu przez niestworzone boskie energie. Związane jest to z doświadczeniem łaski, która pozwala widzieć światło Boga⁸⁸. Prawdziwe zjednoczenie z Bogiem dokonało się właśnie w Maryi, która chociaż była człowiekiem, to jednak w sposób doskonały zjednoczyła się z Duchem Świętym⁸⁹. Całkowicie się z Nim zespoliła do tego stopnia, że w pewnym sensie nawet Go uosabia⁹⁰. Bogurodzica jest tak naprawdę ikoną Ducha Świętego i tak jak Duch Święty określany jest „Cały Święty” (*Panagion*), tak i Jej przysługuje tytuł *Panagia* – „Cała Święta”⁹¹. Bogurodzica przedstawiana na obrazach w pełni objawia Ducha Świętego, stanowi Jego autentyczne odbicie, czyli prawdziwą ikonę⁹².

Omawiana tutaj ikona ma wymowę kosmiczną, ponieważ szczyt rozwoju wszechświata nastąpił właśnie w Bogurodzicy. Mamy tutaj do czynienia z kosmicznym wysławianiem, a Bożą Matkę otacza światło chwały i moce niebieskie⁹³.

Theotokos otoczona jest ogromną zewnętrzną aureolą, w której przedstawiony jest odbudowany przyszły raj. Na samym szczycie okręgu widać tutaj kopuły wielkiej świątyni nawiązującej do kościoła św. Sofii w Kijowie. Symbolizuje ona cały Kościół, czyli duchową Matkę. W samym centrum Kościoła stoi tron, na nim za-

⁸⁶ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 229; JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118.

⁸⁷ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 229.

⁸⁸ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 66.

⁸⁹ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 229.

⁹⁰ W Bogurodzicy nastąpiło zjednoczenie Ducha Świętego ze stworzoną ludzką hipostazą. To właśnie Ona jest Pneumatoforą i nosi Ducha Świętego; zob. S. BUŁGAKOW, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, tł. H. Paprocki, Białystok – Warszawa 1992, s. 134–135; za: L. BALTER, *Pneumatologia w ikonie*, w: A. NAPIÓRKOWSKI (red.), *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, Kraków 2003, s. 79; S. GRĘŚ, *Relacja: „Duch Święty – Maryja” we współczesnej teologii katolickiej (1965–2000)*, Niepokalanów 2001, s. 184nn.

⁹¹ Por. P. EVDOKIMOV, *Panagion et Panagia*, EtM 27 (1970), s. 59–71.

⁹² L. BALTER, *Pneumahagijny charakter kultu Maryjnego*, w: TENŻE (red.), *Człowiek we wspólnocie Kościoła*, Warszawa 1979, s. 436–448; TENŻE, *O nowy kult Ducha Świętego*, w: *Duch Odnowiciel* (Kolekcja „Communio” 12), Poznań 1998, s. 439–457.

⁹³ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 231; JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118.

siada w pełni chwały Bogurodzica trzymająca na kolanach małego Chrystusa⁹⁴. Theotokos jest obrazem Kościoła i przemienionego człowieczeństwa, które tak jak Ona staje się pneumatoforyczne⁹⁵ i raduje się w Niej⁹⁶. Wielokopułowa świątynia otoczona jest rajskimi drzewami, symbolizuje więc cały kosmos, a także obrazuje Niebieską Jerozolimę⁹⁷. Pejzaż w tle podporządkowuje się głównej scenie i dlatego też pod jej wpływem zostaje uduchowiony, kontynuuje nawet tematykę wyrażoną na pierwszym planie. Przyroda ulega w pełni przeobstwień w wyniku przywrócenia pierwotnej jedności między nią a człowiekiem⁹⁸. Posiada ona tutaj charakter kosmiczny, uniwersalny, daje obraz rzeczywistości, jaka nastąpi przy pełni czasów. Wszystko tu zapowiada fakt, że wszechobecna radość nastąpi wtedy, gdy całe stworzenie zostanie uświęcone, co związane jest z faktem ponownego zstąpienia Chrystusa na ziemię przy końcu czasów⁹⁹. Objawia się tu nowa ziemia i niebo, gdzie mieszka przemieniony byt, a początek tego stworzenia nastąpił już z chwilą Wcielenia¹⁰⁰.

W ikonie powtarzają się idealne figury geometryczne (okręgi), co sprawia, że kompozycja staje się wyważona i harmonijna. Oznacza to, iż pierwotny ład kosmiczny został przywrócony, a nawet udoskonalony, właśnie dzięki temu, że Słowo Boże zamieszkało pośród ludzi¹⁰¹. Dlatego też centralna grupa ludzi wykazuje podobieństwo do typu „Znak”¹⁰². Trzeba jednak podkreślić, że w schemacie ikonograficznym „Znak” Matka Boża przyjmuje postawę Orantki i trzyma na poziomie piersi medalion z wizerunkiem Emmanuela. Jest to symboliczne wyobrażenie Jej łona, w którym za sprawą Ducha Świętego począł się Bóg–człowiek¹⁰³. Tutaj natomiast Chrystus siedzi bezpośrednio na kolanach swej Matki, a Ona Go podtrzymuje. Nie występuje tu wewnętrzny mandylion, ale cała postać tronującej Bogurodzicy otoczona jest okrągłą mandorłą. Mandorla jest najciemniejsza w wewnętrznej swej części, czyli bezpośrednio przy tronie, ale stopniowo rozjaśnia się w miarę rozchodzenia się w przestrzeń. Mandorlę i tron otaczają chóry anielskie wychwalające nową Ewę, która przekazała ludzkie życie Synowi Bożemu¹⁰⁴. Dziewica znajduje się w centrum kompozycyjnym i tak naprawdę stanowi żywy tron, na którym zasia-

⁹⁴ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 231.

⁹⁵ Zob. BUŁHAKOW, *Ikona*, s. 91.

⁹⁶ *Tamże*, s. 94.

⁹⁷ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118.

⁹⁸ BUŁGAKOW, *Ikona*, s. 96.

⁹⁹ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 129.

¹⁰⁰ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 119.

¹⁰¹ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 231.

¹⁰² JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 119.

¹⁰³ Maryja przyjęła Syna Bożego najpierw w swoim sercu, a potem dopiero w ciele (*prius in mente, quam in corpore*), zob. K. STEHLIN, *Kim jesteś, o Niepokalana?*, Warszawa 2007, s. 55.

¹⁰⁴ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 231.

da Zbawiciel. Te główne postacie skierowne są na wprost widza i nie dostosowują się do otaczającej przestrzeni¹⁰⁵.

Mamy tutaj do czynienia z kompozycją wielostrefową łączącą różne przestrzenie. Na samej górze widać zewnętrzne mury i kopuły wielkiej świątyni. Niemniej jednak na ikonie zasugerowano fakt, że wszystkie osoby uczestniczące w przedstawianej scenie znajdują się wewnątrz świątyni. Jest to charakterystyczny sposób malowania występujący w ikonopisarstwie. Wielokrotnie świątynię ukazywano w przekroju, ale w ten sposób, że zarówno widać jej fasadę, jak i wnętrze. Na ikonach zresztą często umieszczano tzw. budynki pozorne, które od przodu otwierały się na widza¹⁰⁶, ukazane były z różnych punktów widzenia i stwarzały wizję nowego przemienionego świata. Świadczy to o tym, że architektura wykracza tutaj poza określony czas historyczny i miejsce geograficzne¹⁰⁷.

Mury wielkiej świątyni stanowią materialny kościół, wewnątrz którego znajduje się duchowy Kościół Chrystusa. Na samym dole pod tronem Bogurodzicy ustawiają się w rzędach wierni: biskupi, męczennicy, mnisi, książęta. Co prawda zachowana została tu struktura hierarchiczna, niemniej jednak wszyscy ludzie są sobie równi, jeśli chodzi o dostęp do łaski¹⁰⁸.

Ukazane osoby często unoszą się w powietrzu, co znaczy, że nie mają odniesienia do rzeczywistej przestrzeni. Ignoruje się tu tradycyjne zasady optyki, a naturalne proporcje są przekształcone i nie odpowiadają rzeczywistej anatomii człowieka, natomiast główne osoby posiadają nadnaturalny rozmiar w porównaniu do postaci mniej ważnych¹⁰⁹.

6. Bogurodzica — Góra Nie Sieczona Ręką

Temat ikonograficzny znany pod tytułem *Góra nie ciosana ludzkimi rękami* (ros. *Góra Nierukosiecznaja*)¹¹⁰ lub *Góra nie ludzką ręką odsieczona* stał się szczególnie popularny w XVII w. Źródłem dla jego ukształtowania było proroctwo Daniela (Dn 2,31-35) opisujące sen Nabuchodonozora o kamieniu, który rozrósł się w wielką górę i napełnił całą ziemię (Dn 2,35)¹¹¹. W centrum Matka Boża w typie Hodegetria trzyma Dzieciątka i zasiada na tronie, a otaczają Ją wokoło różne symbole,

¹⁰⁵ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 63.

¹⁰⁶ *Tamże*, s. 62; ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 273.

¹⁰⁷ Zob. L. OUSPIENSKY, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*, s. 163; za: CZERSKI, *Pojęcie i symbolika*, s. 76.

¹⁰⁸ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 231.

¹⁰⁹ EVDOKIMOV, *Prawosławie*, s. 292; za: WOLSZA, *art. cyt.*, s. 27.

¹¹⁰ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 28, JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118.

¹¹¹ Zob. SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 28.

nałożone na płaszczyznę w sposób mechaniczny¹¹². Może Ona w prawej ręce trzymać drabinę Jakubową (Rz 28,12-13) podtrzymującą górę. Pojawia się tu też symbol światła w postaci płonących świec ozdabiających tron Bogurodzicy. Wszystkie te symbole odnoszą się do Chrystusa, który jest obecnością samego Boga, górą, fundamentem Kościoła, czyli kamieniem i drogą wznoszącą się ku Stwórcy (czyli drabiną)¹¹³.

Z powyższego opisu widać, że cała scena jest połączeniem motywów wziętych ze Starego i Nowego Testamentu. Mamy więc tutaj do czynienia z rzeczywistością łączącą różne wydarzenia na jednej płaszczyźnie. Przestrzeń i czas są jednym z wymiarów wszelkiego istnienia, ich funkcja polega na tym, że porządkują wszystkie rzeczy¹¹⁴.

Każdy element na ikonie jest równocześnie symbolem, ale można go zrozumieć tylko w zestawieniu z innymi symbolami¹¹⁵.

Ukazana rzeczywistość odnosi się też do świata przyrody: przykładowo na szatach Bogurodzicy mogą pojawiać się obłoki, a na poziomie ikony występują kwiaty¹¹⁶. Te detale nadają dziełu charakter dekoracyjny, co zresztą jest charakterystyczne dla wielu ikon z XVI i XVII w.

Po prawej stronie Tronującej Bogurodzicy unosi się w powietrzu anioł, który trzyma krzyż z trzciną i włócznią. W scenie tej widać zapowiedź męczeńskiej śmierci, jaka czeka w przyszłości Syna Bożego na Golgocie. Podobny motyw, gdzie aniołowie trzymają oznaki męki Zbawiciela, pojawia się też na innych obrazach maryjnych¹¹⁷.

Na wielu akatystowych ikonach Bogurodzica występuje sama, bez Dzieciątka, ukazana jako Matka pogrążona w bólu i przewidująca cierpienie swego Syna. Do tego typu przedstawień zalicza się „Bogurodzica z siedmioma strzałami”, znana też pod nazwą „Proroctwo Symeona”. Inspiracją dla ukształtowania się tego tematu były słowa Symeona wypowiedziane podczas spotkania ze Zbawicielem i Jego Matką, a opisane w Ewangelii św. Łukasza: „A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu” (2,35). Z tego też względu ważną rolę kompozycyjną odgrywa siedem mieczy przebijających serce Bogurodzicy, które sugestywnie podkreślają Jej cierpienie¹¹⁸.

¹¹² Por. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 118.

¹¹³ Por. SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 28.

¹¹⁴ EVDOKIMOV, *Sztuka ikony*, s. 111.

¹¹⁵ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 39.

¹¹⁶ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 28.

¹¹⁷ Por. W.G. BRUSOWA, *Russkaja żiwopis XVII wieku*, Moskwa 1984, tab. 52; za: A. SULIKOWSKA, „Życie śpi, a piekło drży z trwogi”. „Czuwające Oko Chrystusa” jako wyobrażenie męki i chwaty Zbawiciela w ikonografii staroobrzędowców, w: A. NAPIÓRKOWSKI (red.), *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, Kraków 2003, s. 197.

¹¹⁸ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 120.

7. Ikona Matki Bożej Tronującej

Ikona ta wyraża królewską godność Maryi zasiadającej na tronie, stąd po rosyjsku zwana jest *Dierżawnaja*¹¹⁹, a symbolika władzy posiada też znaczenie kosmiczne. Theothokos z konieczności przysługuje zaszczytny tytuł Królowej nieba i ziemi, tym bardziej że sam Chrystus, który jest przecież królem wszechświata, zasiada bezpośrednio na Jej kolanach, a nie na tronie. Rolę Bogurodzicy podkreśla purpurowa szata, korona wieńcząca głowę oraz insygnia władzy królewskiej, czyli berło w prawej ręce oraz kula w lewej. Maryja chociaż jest człowiekiem, to jednak posiada możliwość umieszczania swego Syna na tronie wszechświata¹²⁰. Jest Matką całego stworzenia i Królową stojącą wyżej od cherubinów i serafinów¹²¹.

W kompozycji ikony kontekst historyczny nie odgrywa większej roli¹²². Niemniej jednak trzeba podkreślić, że Chrystus władzę swą dzierży jako Bóg–człowiek. Aby móc zaistnieć w konkretnym miejscu i czasie historycznym pozwalającym Mu na działalność pośród ludzi, konieczne musiał narodzić się z ziemskiej kobiety.

Dlatego też Pan wszelkiego stworzenia ukazany jest w postaci Dzieciątka na tle swej Matki. Przeważnie ubrany jest On w biały chiton i staje się przez to bardziej widoczny na tle ciemnej szaty Bogurodzicy, tworząc razem z Nią kontrast walorowy. Prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa, a lewą dłoń kładzie na kuli¹²³. Jego postawa wydaje się być podobna do Pantokratora.

Ikona odbija świat nadprzyrodzony, niebiański, względy estetyczne schodzą na dalszy plan, gdyż bardziej się podkreśla duchowe piękno¹²⁴. Podobnie i tutaj wszystkie elementy harmonijnie ze sobą współgrają. Kompozycja, co prawda, zbudowana jest na zasadzie kontrastów walorowych i barwnych, a mimo tego tworzy spójną całość.

8. Zakończenie

Już VII Sobór powszechny w Nicei poświadczał, że pewne treści zawarte w Ewangeliach można wyrażać na malowanych obrazach¹²⁵. Lecz obrazy te nie mogły być tworzone w dowolny sposób, ale w oparciu o określone kanony, które ograniczały

¹¹⁹ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 51.

¹²⁰ ŠPIDLIK, RUPNIK, *dz. cyt.*, s. 105; SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 51.

¹²¹ Por. BUŁGAKOW, *Ikona i kult ikony*, s. 91.

¹²² Por. EVDOKIMOV, *L'art de l'icône*, s. 156; za: A. STRUCKEJL, *Duchowe piękno ikon*, w: NAPIÓRKOWSKI (red.), *Chrystus wybawiający*, s. 110.

¹²³ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 51.

¹²⁴ Por. STRUCKEJL, *art. cyt.*, s. 110.

¹²⁵ SOBÓR NICEJSKI II (787), *Dekret wiary*, 13, w: BARON, PIETRAS (opr.), *dz. cyt.*, s. 337: (...) *quarum una est etami imaginis picturae formatio, quae historiae evangelicae praedicationis concinit* (...).

zbytnią wyobraźnię twórczą. Przedstawiona jest na nich duchowa przestrzeń, w której rzeczy zostają pozbawione materii.

Co prawda, wszystkie ikony są dziełami ściśle sakralnym i nie powinny na nich występować elementy świeckie, niemniej jednak w sztuce nowożytnej można już zauważyć pewne zmiany. Malarstwo wschodnie szczególnie od XV i XVI w. zaczęło ulegać wpływom z Zachodu i wówczas do głównej sceny włączano artyfakty występujące w danej epoce historycznej. Pojawia się realistyczny pejzaż, anatomia ciał ukazywanych postaci jest bardziej plastyczna, co mogą podkreślać też światłocienie, twarze podobne są do rzeczywistych osób, umieszcza się też wiele elementów dekoracyjnych¹²⁶. Te zmiany stają się widoczne też na symbolicznych i akatystowych ikonach Bogurodzicy, chociaż nie zmieniło to ich głównego przesłania.

Widać wobec tego, że każda ikona w sposób harmonijny zespala elementy materialne zaczerpnięte z doczesnego świata oraz czysto duchowe, które w stosunku do siebie zawsze pozostawały w opozycji. Ikona łączy więc w sobie aspekt estetyczny z nadestetycznym, zaświadcza o istnieniu jakiejś innej rzeczywistości znajdującej się poza widocznym obrazem, co związane jest z aspektem semantycznym (znaczeniowym) obrazu. Operuje ona językiem symbolicznym, zwracając uwagę widza na sens teologiczny¹²⁷, i wskazuje na świat transcendentálny, będąc miejscem teofanicznym¹²⁸. W swym symbolizmie jest ona apofatyczna, gdyż jej celem nie jest ilustracja i materializacja widzialnej rzeczywistości¹²⁹. Ikona spełnia rolę okna, przez które można zobaczyć świat nadprzyrodzony, i stanowi miejsce dostępu do rzeczywistości niedostępnej w kategoriach naturalnych¹³⁰.

Temu wszystkiemu służą określone środki wyrazu artystycznego, takie jak np. linia i kolor, które chociaż niosą zupełnie inne wartości, muszą zostać pogodzone. Kolor przede wszystkim działa na zmysły, linia zaś na umysł. W obrazie sakralnym emocjonalne działanie koloru podporządkowuje się intelektualnemu oddziaływaniu linii¹³¹. Kolory zawsze są lokalne, ale w zestawieniu oddziałują wzajemnie na siebie¹³².

Warto zaznaczyć, że na wizerunkach Bogurodzicy język barwny jest bardziej swobodny w porównaniu do innych ikon, oprócz głównych kolorów pojawiają się też jego odcienie¹³³. To sprawia, iż wyobrażenia te są niezwykle różnorodne.

¹²⁶ Por. EVDOKIMOV, *Poznanie Boga w Kościele Wschodnim*, s. 114–115.

¹²⁷ TENŻE, *Prawosławie*, s. 285; TENŻE, *Poznanie Boga w Kościele Wschodnim*, s. 122–126; za: WOLSZA, *art. cyt.*, s. 28.

¹²⁸ EVDOKIMOV, *Poznanie Boga w Kościele Wschodnim*, s. 122; za: WOLSZA, *dz. cyt.*, s. 29.

¹²⁹ Na temat teologii apofatycznej zob. EVDOKIMOV, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przyp. 1, s. 194.

¹³⁰ G. GALITIS, G. MANTZARIDIS, P. WIERTZ, *Glauben aus dem Herzen. Eine Einführung in die Orthodoxie*, München 1987, s. 124; za: CZERSKI, *Pojęcie, funkcja i symbolika ikony*, s. 75.

¹³¹ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 284.

¹³² JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 34.

¹³³ Por. BUŁGAKOW, *Ikona i kult ikony*, s. 92.

Jak w każdej ikonie wyróżnia się części osobiste (*licznoje*) i nieosobiste (*do-licznoje*)¹³⁴. Oblicze oraz części ciała nie przykryte przez ubranie, czyli dłonie, a czasem stopy, zaliczane są do elementów osobistych i nazywane osobą. Do części nieosobistych zaś zalicza się tułów okryty szatami, fragmenty architektury, pejzaż w tle, czyli drzewa, wszelkie rośliny, zwierzęta i górki ikonowe¹³⁵.

Zaś takie formy umysłu, jak przestrzeń i czas, nie mają na ikonie nic wspólnego z prawami fizyki znanymi z otaczającej nas rzeczywistości, lecz wręcz odwracają prawa natury. Ikona jest przecież wykonywana z punktu widzenia wieczności, a nie doczesności, dlatego jednoczy na jednej płaszczyźnie sceny dokonujące się w różnych czasach¹³⁶.

Czas według myśli greckiej i bizantyńskiej traktowany jest jako „chwilowa wieczność” (gr. *enchronos aion*)¹³⁷, dlatego na religijnym obrazie mamy do czynienia z wiecznym czasem sakralnym.

Również przestrzeń na ikonie podlega określonym prawom¹³⁸. Najważniejsze postacie, zawsze umieszczane na osi ikony, posiadają rozmiary o wiele większe od pozostałych, dzięki czemu tworzy się odpowiednia hierarchia postaci¹³⁹. Natomiast mniej ważne elementy traktowane są umownie.

W klasycznej sztuce bizantyńskiej nie stosowano złudzenia głębi perspektywicznej, a elementy architektury rozmieszczone były nienaturalnie bez konsekwentnego stosowania praw fizyki. Jednak gdy przyjrzymy się poszczególnym częściom z osobna, to widzimy, że występowała tu perspektywa linearna¹⁴⁰.

Wszystkie elementy umieszczone w tle obrazu pełnią swoją rolę. Pierwotnie na najwcześniejszych ikonach traktowano je dość umownie. Miały one jedynie sygnalizować miejsce przedstawianej sceny. Jednak od XVI–XVII w. pojawia się nowa tendencja, a ilość drugorzędnych przedmiotów znacznie wzrasta¹⁴¹.

Opisane w artykule ikony przedstawiające Bogurodnicę stały się bardzo popularne na Rusi m.in. z tego powodu, że była Ona bardziej dostępna dla zwykłego człowieka niż sam Chrystus. Stąd właśnie też wynikała popularność wyobrażeń akatystowych, w których w większym stopniu podkreślano Jej godność.

Przy tworzeniu tych wyobrażeń akatystowych również obowiązywały określone kanony, jednak stosowano je niekiedy z większą swobodą, niż to bywało w głównych typach ikonograficznych. Chociaż znaczenie akatystowych ikon jest zazwyczaj ogólnoludzkie i uniwersalne, o czym świadczy odwołanie się do motywów

¹³⁴ SMYKOWSKA, *Ikona*, s. 54–59.

¹³⁵ Por. na ten temat ADAMSKA, *Teologia*, s. 108.

¹³⁶ Zob. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 38–39.

¹³⁷ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 271.

¹³⁸ EVDOKIMOV, *Poznanie Boga w Kościele Wschodnim*, s. 128–129; za: WOLSZA, *art. cyt.*, s. 27.

¹³⁹ ONASCH, SCHNIEPER, *dz. cyt.*, s. 263.

¹⁴⁰ *Tamże*, s. 271.

¹⁴¹ Zob. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 31.

kosmicznych, to jednak Matka Boża zachowuje na nich swój charakter osobowy i typowo ludzki. Co prawda, pełni Ona rolę Królowej całego stworzenia, ale z drugiej strony jest też prawdziwym człowiekiem z krwi i kości, któremu przysługiwał określony los na ziemi. Malarze nie wiedzieli, jak naprawdę wyglądała, co pozwalało im na odwoływanie się do wyobraźni, niemniej jednak o wiele łatwiej było im przedstawiać Ją jako człowieka, niż to było w przypadku Chrystusa¹⁴².

Akatystowe wyobrażenia w o wiele większym stopniu podkreślały cześć Bogarodzicy niż główne typy ikon maryjnych. Aspekt kosmiczny i uniwersalny dodatkowo jeszcze został uwypuklony przez nadanie Jej tytułu Królowej Niebios¹⁴³.

Ikony te, podobnie jak wcześniejsze klasyczne dzieła bizantyjskie, operują formami symbolicznymi. Z drugiej jednak strony nie trzymano się tu ściśle schematu, a barwy są urozmaicone poprzez wprowadzanie wielu odcieni. Wiercono, że akatystowe ikony czyniły cuda wśród lokalnej społeczności, dlatego też do ogólnie panującego kanonu wprowadzono pewne nowe elementy charakterystyczne dla miejscowego środowiska. Ikony te, jak wiercono, stanowiły miejsce objawienia się Bożej Matki, która przez to staje się bliska całemu stworzeniu i czuwa nad losem zwykłego człowieka, z którym ontologicznie jest związana.

The symbolism of color, space and time for the Mother of God icons created by the basis akatist. The canon of Byzantine and Russian

Summary

Among the paintings deserve attention Marian icons, which emphasized the *Theotokos* titles contained in the so-called liturgical hymns (akatist). It is this type of imagery includes such icons as Mother of God life — giving source, Veil of Our Lady (Protection) and the Mother of God enthroned.

On these icons of the *Theotokos* is surrounded by cosmic attributes that indicate that she is the Queen of Heaven and is associated with all creatures. The central place is occupied by Mary and Child, and is surrounded around her smaller paintings.

Just like any icon theological content transitted through a specific work of art, or color, form and line. Prospective lines do not concide in one point here, but guided by the viewer. Colors have a symbolic meaning.

Space and time do not have the icon nothing to do with the laws of physics, but reversed the laws of nature. The icon is after all done from the standpoint of eternity, thus uniting in one plane scene taking place at different times. The main characters are placed on the axis of the icons and have larger size, so you create a proper hierarchy of forms. While less important elements are treatet conventionally.

¹⁴² BUŁGAKOW, *Ikona*, s. 91.

¹⁴³ JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 117.