



Ikona ŚWIĘTA TAJEMNICA

*Ty Boski Mistrzu wszystkiego co istnieje,
oświeć i kieruj duszą, i ciałem Twoich sług;
prowadź ich ręce aby mogli godnie i doskonale
przedstawić Twój obraz, obraz świętej Twojej Matki
i wszystkich Twoich świętych
ku chwale, radości i upiększeniu Twego Kościoła
Amen.*

(Modlitwa malarza ikon)

Ikona

ŚWIĘTA TAJEMNICA

Zdjęcia na okładce:

- 1 strona - Oprawa ewangeliarza z wizerunkami Chrystusa Króla i czterech Ewangelistów, XVIII w., srebro złocone, emalia, 42,5 × 30,5 cm, inw. S/1866/MBP
- 4 strona - Św. Jerzy, XVIII w., brąz, odlew, 10 × 7 cm, inw. S/1322/MBP

Małgorzata Nikolska

Ikona

ŚWIĘTA TAJEMNICA

MUZEUM POŁUDNIOWEGO PODLASIA
Biała Podlaska 2001

Miejska Biblioteka Publiczna
Biała Podlaska



5 141432000000



110371

75.046.3::281.5(081)

XI D: XIV B

*...Kłaniam się drzewu świętemu, każdemu krzyżowi,
świętym relikwiom i świętym naczyniom, (...) czczę święte ikony...
(wyznanie wiary Włodzimierza z „Powieści lat minionych”)*

Ikony to niezwykle malarski świat, do dzisiaj urzekają urodą ciemnych, grających złotem płaszczyzn, fascynują tajemnicą nieruchomych, świętych twarzy niosących w dużych, zapatrzonych oczach tyle prawdy i zadumy nad ludzkim losem. Malarstwo ikonowe trwało niezmiennie przez stulecia, zatopione w kontemplacji, przepojone duchowością i religijnym przeżyciem, rozwijając się niejako na peryferiach sztuki światowej. Ikony są zjawiskiem charakterystycznym i silnie związanym z kulturą, życiem i historią narodu rosyjskiego, mimo iż znane były na całym obszarze związanym z kulturą Cesarstwa Wschodniego, a korzeniami sięgają świata antycznego.

Słowo „ikona” w języku greckim oznacza po prostu obraz – „eikon”. Jej genezy szukać można w późnoantycznych egipskich portretach sepulkralnych, zwanych „fajumskimi” od miejsca ich najbogatszego znaleziska.

W Bizancjum sztuka pełniła określone funkcje liturgiczne, jej zadaniem było przenoszenie myśli ludzkiej ze świata materialnego do idealnego przez cielesne przedstawienia Chrystusa, Matki Bożej, aniołów i świętych. Wierzone, że prototypy tych wizerunków powstawały cudownie lub malowali je z natury natchnieni wybrańcy.

Silny i powszechny kult ikony, graniczący niekiedy z bałwochwalstwem, stał się w VIII wieku pretekstem wybuchu zbrojnego sporu związanego z polityczno-ideologicznym ruchem ikonoklastów (obrazoburców), zakończonego w 843 r. tzw. „Tryumfem Ortodoksji” przywracającym i sankcjonującym cześć oddawaną świętym obrazom. Niestety, ikonoklazm spowodował zniszczenie niemal wszystkich świętych wizerunków. Najstarsze zachowane pochodzą z VI i VII wieku, głównie z peryferyjnych ośrodków, pieczołowicie chronione w niedostępnych monastyrach Egiptu, Synaju, Gruzji.

Wraz z bizantyjską kulturą ikona staje się pomostem między starożytnością a wiekami średnimi, bierze udział w chrystianizacji Słowian i ludów bałkańskich. Upadek Cesarstwa Wschodniego w 1453 roku, przerwał rozwój sztuki bizantyjskiej, lecz jej echa dźwięczą do dzisiaj w malarstwie ikonowym schryścianizowanych, prowincjonalnych ośrodków, z których najpoważniejsze znaczenie odegrały ziemie ruskie.

Na Ruś ikony dotarły już w X wieku, razem z przyjętą z Bizancjum religią chrześcijańską. Według starego przekazu, wielmoże kijowscy goszczący w Konstantynopolu, urzeczeni przepychem liturgii, pięknem śpiewów, obrazów, architektury, bez trudu przekonali wielkiego księcia Włodzimierza do zalet bizantyjskiego prawosławia.

Wraz z religią sprowadzano pierwsze ikony, a z nimi przywędrowali greccy malarze ikon aby zdobić nowopowstające świątynie i sobory. Głównym źródłem ikon, w XI–XIII wieku były pracownie przy dworach wielkksiążęcych i biskupich. Szczególny ich rozwój nastąpił w Kijowie za czasów panowania Włodzimierza Światopełkowicza i Jarosława Mądrego.

Kres rozwojowi ośrodka kijowskiego położył najazd Tatarów, którzy w połowie XIII wieku spustoszyli niemal wszystkie ruskie księstwa, z wyjątkiem leżącego na północy Nowogrodu i jego posiadłości. Izolacja polityczna i kulturalna północnych księstw spowodowała proces emancypacji ikony ruskiej, która z latami nabywa coraz więcej cech lokalnych.

Olbrzymie obszary leśne ziem ruskich stwarzały możliwości stosowania podobrazia o dużym formacie, zastępującego popularną w dekoracji świątyni bizantyjskiej mozaikę. Ikony tzw. „szkoły północnej” (powstające w Nowogrodzie, Pskowie, Suzdalu, Twerze czy Włodzimierzu) charakteryzuje silny wpływ sztuki narodowej. Tematy ikonograficzne zapożyczone z Bizancjum zyskują nowy, emocjonalny nastrój. Postacie świętych tracą surowość, sylwetki zyskują zwartość i prostotę, wyraźna kreska ustępuje miejsca barwnym płaszczyznom. Pojawiają się nowe typy ikonograficzne (Pokrow, Akathistos Hymnos, Kościół

Matki Bożej) wyobrażające aniołów, ludzi i ziemski świat. Rozwija się kult miejscowych świętych (Borys i Gleb), a święci bizantyjscy (Jerzy, Eliasz, Mikołaj) zaczynają pełnić funkcje orędowników i patronów zwykłych ludzi, ich domostw, pól i stad.

Najpełniejszy rozkwit ikony ruskiej nastąpił w XIV i XV wieku. W 1380 r. książęta moskiewscy ostatecznie pokonali Tatarów w historycznej bitwie na Kulikowym Polu, tworząc podwaliny zjednoczenia rozdrobnionych księstw w państwo moskiewskie. Moskwa zaczyna odgrywać rolę głównego centrum politycznego, do niej też przenoszą się artyści tworzący na zamówienie wielkich książąt. Wokół Teofana Greka, znakomitego artysty, malarza i filozofa, przybyłego na Ruś w końcu XIV wieku, powstaje moskiewska szkoła malowania ikon skupiająca jego uczniów i współpracowników, a wśród nich mistrza ikony – Andrzeja Rublowa.

Rublow (ok. 1360–1430) zakonnik z klasztoru Andronikowskiego stworzył sztukę o indywidualnym obliczu, która zapewniła mu znaczące miejsce w historii sztuki światowej. Jego mistrzowskie prace malarskie (freski i ikony) oddają nastrój wysokiego duchowienia, są przy tym pełne liryzmu, poezji, ciepłego spokoju. Ikony Rublowa, będące odbiciem upodobań i dążeń narodu rosyjskiego, stały się podstawą i wzorem dla całego późniejszego rozwoju malarstwa ikonowego aż po XVIII wiek.

Wiek XV stanowi „złotą epokę” ikony rosyjskiej – budowane są liczne, nowe świątynie, a także dochodzi do ostatecznego ukształtowania się ikonostasu. Ikonostas, będący stałym elementem architektonicznym świątyń prawosławnych stanowi wysoką, drewnianą, bogato dekorowaną ścianę z trojgiem drzwi i całkowicie wypełnioną ikonami ustawionymi w kilku rzędach. Centralnym elementem ikonostasu jest grupa Deesis pomieszczona nad Carskimi Wrotami. „Deesis” w języku greckim oznacza modlitwę błagalną i składa się z jednej lub grupy ikon przedstawiających tronującego Pantokratora w otoczeniu Matki Bożej i św. Jana Chrzciciela, po ich bokach tworzące rząd ikon archaniołów i apostołów, powyżej w rzędzie dwanaście ikon wyobrażających główne święta kościelne, jeszcze wyżej rząd Proroków i Ojców Kościoła z centralną ikoną Matki Bożej Znamienije. Uzupełnienie ikonograficzne stanowi wizerunek Ostatniej Wieczerzy w zwieńczeniu Carskich Wrót, oraz ikony czterech ewangelistów i scena Zwiastowania na ich skrzydłach. Pozostałe miejsca między drzwiami zajmują ikony Chrystusa, Matki Bożej i tzw. ikony „namiestne” (miejscowe), poświęcone patronom cerkwi lub ofiarowane przez wiernych.

Popularyzacja ikony przyniosła spadek jej poziomu artystycznego. Ikona, z elitarnego dzieła sztuki, przeobraża się stopniowo w masowy wyrób rzemieślniczy. W siedemnastym wieku do malarstwa ikonowego przenikają zdobycze sztuki zachodnioeuropejskiej – światłocień, perspektywa, realizm przedstawień, spotykając się z aprobatą dworu carskiego. Powstają świeckie szkoły malowania ikon; carska „Orużennaja Pałata” i późnoca „szkoła Stroganowska”, związana z nazwiskiem Stroganowych, możnowładców i kolekcjonerów.

W wieku XVIII i XIX duży wpływ na malarstwo ikon wywarła sztuka świecka. Szczególnie w zdobnictwie i ornamentyce metalowych okładów dostrzec można odgłosy wszystkich stylów od baroku i klasycyzmu po secesję. Następuje również ostateczny rozdział malarstwa ikonowego od malarstwa religijnego tworzonego przez artystów wykształconych w Akademii. Powstał swoisty przemysł związany z malowaniem i sprzedażą gotowych obrazów. Najwięcej ikon powstało w licznych wytwórniach („fabrykach”) ziemii suzdalsko-włodzimierskiej, w miejscowościach Palech, Szuja, Chołuj, Lipieck, Bogolubowo, Mstiera, Murom, Suzdal, Włodzimierz. Rocznie powstawało tam około 8 milionów ikon. Ostoją tradycyjnej ikonografii wydają się być staroobrzędowcy (seкта powstała po reformie patriarchy Nikona w 2 połowie XVII wieku), którzy wykształcili własnych artystów tworzących w warsztatach wyróżniających się korzystnie na tle seryjnej produkcji XIX wieku (Palech w guberni włodzimierskiej).

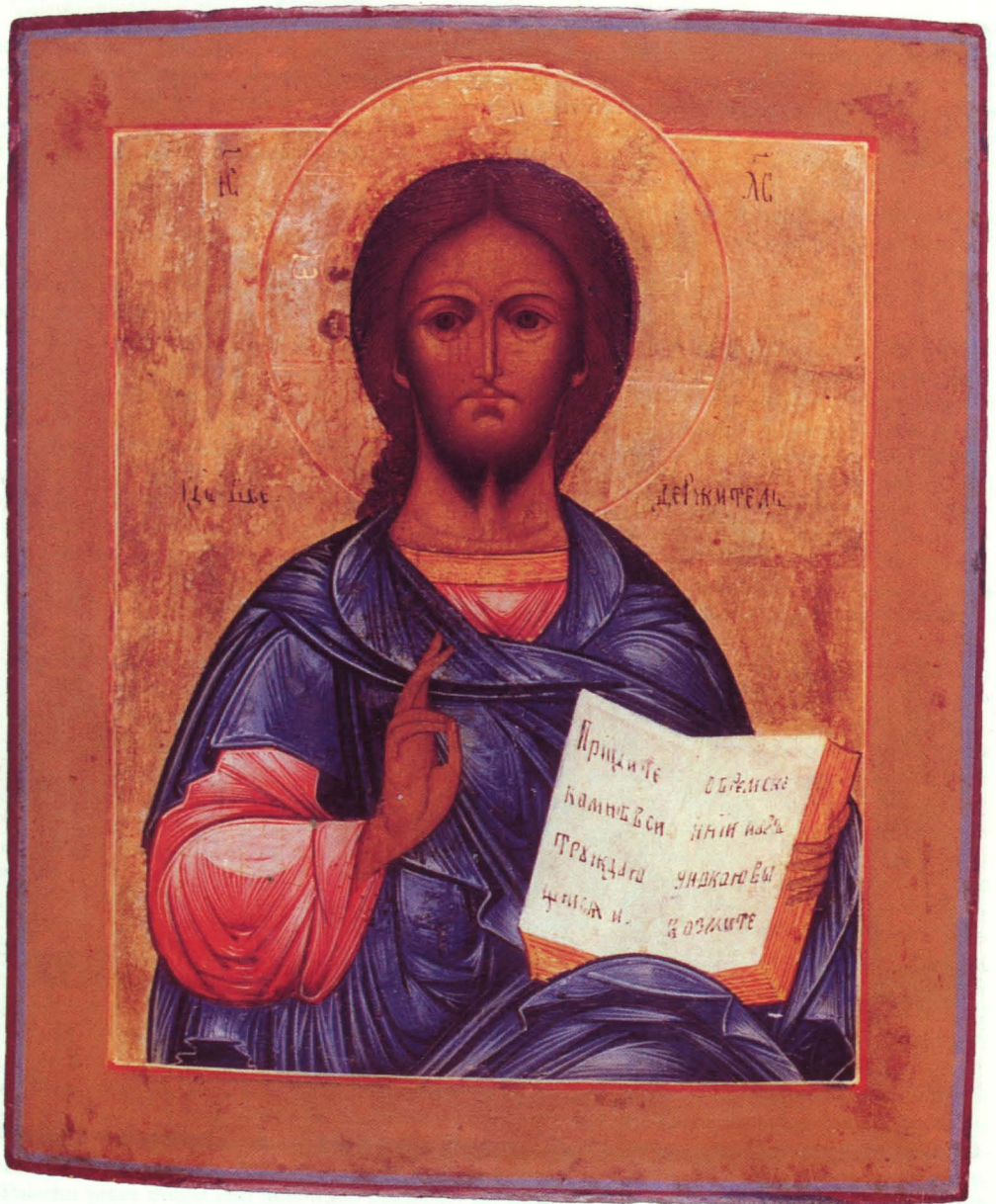
W początkach XX wieku zaczęto produkować ikony fabrycznie, tłocząc ryzy z odpadów blachy w fabrykach opakowań oraz drukując na papierze wizerunki świętych. Ostatecznie usankcjonowanie przez Sobór odbitek litograficznych wypiera tradycyjnie malowaną ikonę, najpierw w kulcie prywatnym, stopniowo również w świątyniach. Po rewolucji październikowej malarstwo ikonowe było zabronione i niemożliwe. W Palechu przez długie lata malowano miniatury na szkatułach, broszki, ilustracje do bajek, portrety wodzów, kosmonautów, przodowników pracy. Wielu ikonografów kontynuowało swoją twórczość za granicą.

Mimo niesprzyjających warunków, ikona przetrwała zgromadzona w muzealnych magazynach lub jako element wnętrza soborów i monasterów udostępnianych zwiedzającym. Obecnie we wszystkich krajach prawosławia zauważyć można renesans ikony. Prócz licznych publikacji naukowych, powstają szkoły i warsztaty kształcące ikonografów zgodnie ze starymi wzorcami, odwołujące się do tradycji monastycznej, wskazań teologicznych i obyczajów.



Matka Boska Teodorowska

k. XVIII w., tempera, złoto na desce, 31,5 × 27 cm



Chrystus Pantokrator

I poł.XIX w., tempera, zloto na desce, 31,5 × 26 cm

Ikona jest urzeczywistnieniem ludzkiego marzenia o stworzeniu obrazu – wizerunku. Jest zwińczeniem wszelkich czystych wysiłków artystycznych, dążeń do utrwalenia i zachowania dla życia wszystkiego co wartościowe.

(o. Grigorij Krug)¹

Technika malowania ikon wywodzi się z późnoantycznej enkaustyki, w której naturalne pigmenty mieszano z woskiem pszczelim i nakładano na gorąco. W Bizancjum popularną techniką była również mozaika, wzbogacona złotem i emalią komórkową. Poczynając od VI wieku, najpopularniejszą techniką w malarstwie ikonowym staje się tempera z wypełniaczem w postaci jaja kurzego. Do przygotowania farb używano mineralnych pigmentów sprowadzanych z całego świata. Podłożem malarskim było z reguły drewno. Deski przeznaczone na ikony powinny być z drewna bezżywicznego, wzięte z samego rdzenia drzewa, odpowiednio wysuszone. W tradycji staroruskiej ikonopis malował na własnoręcznie przygotowanej desce. Odpowiednio spreparowane deski sprowadzano z wiejskich ośrodków, obszarów gdzie rosły tzw. „święte lasy”. W zależności od położenia geograficznego wykorzystywano najczęściej spotykane miejscowe gatunki drewna.

Małe ikony malowano na jednej desce, duże płaszczyzny uzyskiwano zbijając lub sklejjając kilka desek. Odwrocie ikony zabezpieczano przed paczeniem i pękaniem przez nabicie lub wpuszczenie poziomych rygli z twardego drewna, zwanych spongami (ros. łastoczki).

Następnie, w odległości 2 do 5 centymetrów od krawędzi deski, tworzone płytkie wgłębienie „kowczeg”, gdzie umieszczano zasadniczą scenę ikony. Powstałe wokół, nieco wyższe, obramienie nazywano „polem”, a uskok między nimi „łuzgą”. Słowiańskie określenie „kowczeg” znaczyło pierwotnie relikwiarz, w tym sensie obramowanie ikony nie jest tylko zabiegiem formalnym, służy „przechowaniu cennego obrazu jako swego rodzaju klejnotu, rzeczy świętej.”²

W „polu” ikony umieszczano najczęściej napisy, a także flankujące postacie wybranych świętych, „łuzgę” podkreślano zazwyczaj kolorowym lub złotym paskiem. Przed wykonaniem malowidła deskę zdrapowano, wygładzano powierzchnię i kilkakrotnie nasączano naturalnym klejem (rybnym lub z króliczych skórek). Po jego wyschnięciu naklejjano bawełnianą lub lnianą tkaninę (powołoka), na którą nakładano grunt o wypełniaczu kredowym lub alabastrowym.

Po wielokrotnym szlifowaniu przystępowano do nanoszenia węglem lub czarną farbą zarysów kompozycji. Malowanie ikon poprzedzały prace pozłotnicze.

Proces malowania posiadał swój ustalony porządek, najpierw malowano tło i nimby, potem pejzaż i sztafaż architektoniczny, aby w końcu przystąpić do malowania odkrytych części ciała. Zaraz potem przystępowano do opracowania detali, przechodząc od elementów mniej ważnych do głównych. Dzięki temu systemowi już od początku uzyskiwano możliwości oddania głównych akcentów barwnych kompozycji. W końcu przystępowano do malowania karnacji, nakładając równomiernie ciemną, zielono-brązową podmalówkę, tzw. „sankir”. Na nim, brudną farbą malowano kontury – usta, nos, uszy. Następnie cienkimi warstwami nakładano jaśniejsze odcienie (ochra z bielą). Najbardziej wypukłe części ciała podkreślano na końcu białymi blikami, które nazywano „dwiżkami” lub „otmietkami”. W ostatnim etapie malowano źrenice, usta, dziurki od nosa, itp. Już po zakończeniu prac malarskich, dla ozdobienia szat i innych detali używano często złota lub srebra w płatkach, zwanego „asystką”, pokrywającego płaszczyzną cienką pajęczyną złotego blasku. Gotową ikonę pokrywano warstwą oleju lnianego, konopnego lub tzw. „oliffy”, spełniającej rolę werniksu końcowego, zabezpieczającej i wzmacniającej natężenie barw. Oliffę wcierano dłonią do całkowitego wchłonięcia, po czym obracano ikonę licem do światła, pozostawiając ją do całkowitego wyschnięcia.

Ostatnim etapem malowania jest nadanie nazwy, podpisanie ikony. Ikona nie jest podpisywana przez twórcę, chociaż i od tej reguły istnieją wyjątki, ale zawsze otrzymuje nazwę, która łączy ją z pierwowzorem. Ikony Chrystusa lub Matki Bożej noszą napisy będące skrótami ich greckich nazw. Inne napisy mogą wskazywać na miejsce pochodzenia, nazwę typu ikonograficznego, objaśniają symbole i czasem opowiadają historię cudów i objawień.

Wiele ikon posiada również metalowe osłony ochronne, zwane popularnie „koszulkami”, wykonywane często ze szlachetnych kruszców. Pojawiają się one około XIV wieku, początkowo w postaci dekoracyjnych bordiur, tworzących ozdobną ramę wokół przedstawienia, z czasem kryjących również tło. Okłady krawędzi i tła nazywano w Rosji – „basma”, późniejsze, pokrywające całą płaszczyznę ikony, z wyjątkiem odsłoniętych części ciała – twarzy, dłoni, stóp, zyskały nazwę „ryzy”.

To co zostało wykonane wśród wyrzeczeń, w milczeniu i w modlitwie, zostanie dobrze zrozumiane tylko w takiej samej atmosferze.³

(Benoit Standaert)

Ikona bywa nazywana modlitwą ukrytą w malowanej desce. Malarze ikon to, zgodnie z ideałem „natchnieni wybrańcy”, posiadający prócz talentu nieposzlakowane morale, bowiem ikona winna być malowana „czystymi rękami”. Ikona powinna powstawać w szczególnej atmosferze, pełnej skupienia i prze-myśleń, poprzedzonej postami i modlitwami, przyjęciem Eucharystii. Wierzono, że moc i łaska przenikająca święte dzieło zależy od aury towarzyszącej jej powstaniu. Słynni ikonografowie, jak mnich Olimpiusz, Teofan Grek, Andrzej Rublow, dostępowali z czasem szczytu kanonizacji. W średniowieczu ikonografowie nie byli rzemieślnikami lecz Wybranymi artystami łączącymi twórczość z ascezą, pełniącymi również poprzez swoje dzieła funkcje dydaktyczne. O malarzu ikon mówiono w Rosji – „ikonopisiec”, a zatem nie malował lecz „pisał” on ikonę żywym Słowem – Obrazem, nauczając i opowiadając.

Malarze ikon zobowiązani byli do przestrzegania kanonu ikonograficznego, ukształtowanego na podbudowie teologiczno-filozoficznej i usankcjonowanego uchwałami kolejnych Soborów. Zgodnie ze słowami Bazylego Wielkiego – „cześć oddawana ikonie odnosi się do jednego pierwowzoru”, a zatem święte jest dzieło najbliższe Archetypowi, wiernie naśladowujące najstarsze wzorce. Forma ich malarskiego wyrazu została ściśle określona przez podręczniki (ros. podlinniki) ze zbiorami tradycyjnych wzorców. Usystematyzowane podlinniki, zaopatrywane także w słowny komentarz, zaczęły się ukazywać począwszy od XVII wieku.

Do najbardziej znanych podręczników należy dzieło św. Dionizego, zwane „Hermeneja z Góry Atos”, a najpopularniejszym rosyjskim kompendium jest tzw. „Sijskij Podlinnik”, napisany u schyłku XVII stulecia przez mnicha z klasztoru św. Antoniego.

Malarstwo ikonowe to szczególnie rodzaj sztuki symbolicznej, przekraczający pojęcia z dziedziny estetyki i kultury artystycznej. Przy kompozycji malarskiej wyobrażenia świadomie stosowano zabiegi podkreślające jego symboliczną wymowę. Posługując się przyborami geometrycznymi, stosowano określone proporcje. W przypadku podobrazia stosunek wysokości do szerokości powinien wynosić 3:4 lub 4:5, a dla ikon wyobrażających jedną osobę 2:5 lub 1:3. Figury malowane w półpostaci wpisywano często w trójkąt, a stojące w trzy kwadraty.

Wielkość osób zdeterminowana jest przez ich funkcje i znaczenie, główna postać jest z reguły wyższa, znajduje się w centrum wyobrażenia i przedstawiona jest „en face”. Ponieważ wewnętrzna harmonia człowieka odbija się w jego ruchu i postawie, święci na ikonach nie gestykują, wykonują wymowne gesty trwając w dostojnym spokoju. Ciało skryte jest zazwyczaj w fałdach obszernych szat, pozbawione zmysłowej cielesności, ascetycznie wychudzone. Uwagę przykuwa uduchowiona twarz, o wielkich oczach patrzących w nieskończoność, subtelnie zarysowanym nosie nadającym obliczu wyrazu szlachetności, o wydłużonych uszach wsłuchujących się w ciszę i drobnych wargach bez uśmiechu i grymasu bólu. Dłonie i bosa stopy wydłużone, o pięknej linii, zdają się być bezcielesne, a wypukłe czoło podkreśla mądrość i umiejętność kontemplacji.

Kompozycja sceny w malarstwie ikonowym stanowi zwartą, samodzielną całość, której rytm podkreślony jest płaskością wyobrażenia. Olbrzymie znaczenie w przedstawianiu idealnego bytu ma tzw. „perspektywa odwrócona”, w której wszystkie linie kompozycji skupiają się w oku widza, tworząc wrażenie umieszczenia go w centrum kompozycji, sprzyjając kontemplacyjnemu odbiorowi dzieła. Zakłada ona również istnienie kilku punktów oglądu, podkreślając tym samym najistotniejsze fragmenty wyobrażenia. Wszystko co znajduje się na ikonie jest w zasadzie symbolem i posiada własny sens. Każdy obiekt przedstawiony jest z najdogodniejszego punktu oglądu, co pozwala na oddanie informacji o nim, a nie chwilowego wrażenia. Architektura przybiera wygląd umownych kulis teatralnych, jest tłem, które określa miejsce akcji, ukazując zarówno sceny wewnątrz jak i na zewnątrz zabudowań. Pejzaż przyjmuje formę najprostszego znaku, traci swą organiczność i realność.

Ikona nie czuje się dobrze w określonych ramach podkreślających iluzoryczność uchwyconego momentu. W przeciwieństwie do świeckiego obrazu nie jest „oknem na świat”, jest „oknem które otwiera się do Boga”.⁴

Kanon ikonograficzny, obejmujący zarówno technologię, kompozycję, jak i sposób przedstawiania wydarzeń i osób, wbrew pozorom „nie jest więzieniem pozbawiającym artystę twórczego ducha, lecz ochroną autentyczności przedstawianej rzeczywistości.”⁵



Matka Boska Znamienije
I poł. XIX w., tempera na descé, 31,5 × 28 cm



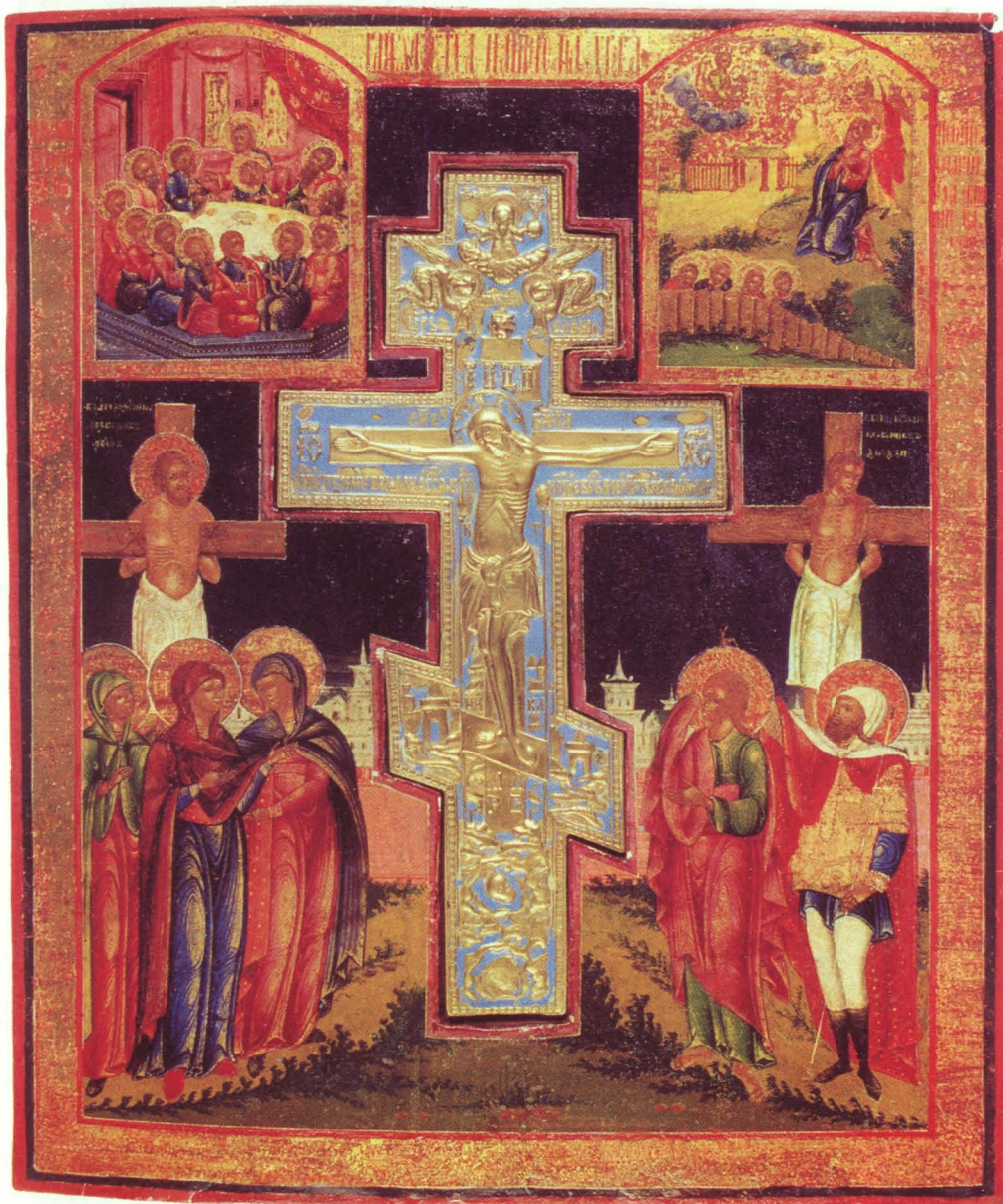
Św. Mikołaj

XVIII w., tempera na desce, basma mosiężna sztancowana, 33 × 26 cm



Sofia Mądrość Boża

XVIII / XIX w., tempera, złoto na desce, 44 × 36,55 cm



Ukrzyżowanie

I poł. XIX w., tempera, złoto na desce, krzyż, odlew mosiężny, złożony, emalia, 53 × 44 cm

Ikona graf traktuje wszystkie kolory tęczy jako różnokolorowe rozszczepienie jednego, słonecznego promienia Bożego życia.⁶
(Eugeniusz Trubieckoj)

Ikona jest niezwykłym połączeniem mistycznego smutku i najwyższej radości. Radość w ikonie wyrażona jest niezwykłym bogactwem i nasyceniem barw, przenikniętym światłem bijącym z jej wnętrza. Eugeniusz Trubieckoj nazywa ikonę „kolorową kontemplacją”. Kolor słońca – złoto, oznacza centrum życia Bożego, wszystkie inne kolory światła słonecznego, kolory tęczy oscylują wokół światłości i nabierają również symbolicznego znaczenia. Złota „asystka” na szatach, skrzydłach anielskich, kopułach świątyń wskazuje na Boga, źródło światła. Wewnętrznym światłem świecą nimby wokół świętych głów, złoto jest również tło obrazów symbolizujące idealny byt.

Purpura jest kolorem krwi – źródła życia. Biblia zarezerwowała czerwień dla oznaczenia najwyższej władzy. Purpurowe są szaty cesarzy, płomienna twarz Sofii Mądrości Bożej symbolizuje cesarską władzę Kościoła. Purpurowe są strzegące bram niebios skrzydlate cherubiny. Biel i błękit są barwami nieba w sensie rzeczywistym i symbolicznym. Ziemskim kolorem jest zieleń symbolizująca barwy świata roślin. W połączeniu z czerwiecią tworzy brąz – kolor ziemi. Brązowo-zielonym „sankirem” malowano oblicza świętych, synów ziemi, a także oblicze Chrystusa „Nowego Adama” (od hebrajskiego „adamah” – ziemia).

Patrząc dzisiaj na to nieskończenie kolorowe, skrzące się złotem królestwo ikon, nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że ich rzeczywiste piękno skryte pod pociemniałą warstwą oliwy, czernią kopcia świec, metalowymi koszulkami, ujawnione zostało dopiero w wieku XX-tym. Dzięki osiągnięciom technik konserwatorskich ostatecznie rozwiął się mit „czarnej ikony” o ascetycznym ciemnym obliczu. Ikona objawiła nowy, radosny świat Chwały Bożej.

Każda historyczna gałąź chrześcijaństwa otrzymała szczególny charyzmat...: katolicyzm organizację i autorytet, protestantyzm etykę i intelektualizację życia, natomiast prawosławie, zwłaszcza w Bizancjum i na Rusi, otrzymało dar widzenia piękna świata duchowego.⁷
(o. Sergiusz Bulgakow)

Dzisiaj ikona jest bardzo modna. Szczególnie w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych posiadanie tego oryginalnego dzieła sztuki stało się czymś w rodzaju towarzyskiego snobizmu. Przyczyn renesansu ikony można dopatrywać się w pewnej egzotyce tego gatunku, ograniczonego tylko do pewnego obszaru w sensie geograficznym, a do bardzo wąskiego kręgu wiernych czczących i pojmujących jej istotę. Niewątpliwie dla współczesnego intelektualisty, zarazem człowieka wrażliwego i emocjonalnego, przeżywającego duchowe rozterki w świecie materialnych problemów, choćby intuicyjnie ikona może być bliskim mistycznym powiernikiem. Emanujący z niej spokój, skupienie tak potrzebne pośród pośpiechu i chaosu, proste i odwieczne prawdy w niej zawarte, mogą być nadzieją i ukojeniem.

Długoletnia polityczna izolacja i szczelność granic Związku Radzieckiego sprawiła, że rosyjska ikona stała się obiektem cennym i poszukiwanym na zachodnich rynkach antykwarycznych. Muzeum Południowego Podlasia w Białej Podlaskiej jest w posiadaniu jednej z najbogatszych w kraju kolekcji ikon rosyjskich. Zbiór ten zawdzięczamy niemal w całości konfiskacie celnej. Obecnie bialska kolekcja ikon liczy około 1400 eksponatów wliczając w jej skład również obiekty sztuki zdobniczej, nieliczne paramenty liturgiczne i dość znaczny zbiór metalowych odlewów (tzw. „ikony podróżnej”).

Chronologicznie w skład zbioru wchodzi obiekty powstałe od XVII-tego do początków XX wieku. Obok metalowej ikony podróżnej są one także najczęściej ostatnio kolekcjonowanym dziełem sztuki, tym bardziej, że ceny ich są stosunkowo przystępne.

Dziewiętnastowieczna ikona, będąc bardziej wytworem rzemiosła niż dziełem sztuki, przechowała w sobie echa kanonów sztuki bizantyjskiej wzbogacone przez zdobycze i wpływy kolejnych epok. Pomijając fenomen ikony w sensie teologicznym i historycznym, większość z ikon to obiekty prawdziwie piękne, w całości stanowiące ciekawy, różnorodny stylistycznie i ikonograficznie materiał.

Zbiór nasz stanowi niestety materiał przypadkowy i niejednorodny. Ikony pochodzą z warsztatów i pracowni całej Rosji, a także z terenów obecnej Ukrainy i Białorusi. Wiele z nich to tzw. „ikony moskiewskie”, dzieła dobrych wytwórni skupionych w Moskwie i wokół Palecha. Puncze złotnicze na ryzach ikon świadczą o ich pochodzeniu z dobrych, centralnych pracowni jubilerskich w Petersburgu i Moskwie. Większość jednak powstała w ośrodkach prowincjonalnych, być może w opisywanych wcześniej malarskich wsiach guberni suzdalsko-włodzimierskiej.

Najstarsze ikony pochodzą z początków XVII wieku. Ascetyczna scena „Ścięcia św. Jana Chrzciciela” poprzez oszczędność środków, specyficzne gesty i pozy, smukłość i deformację wydłużonych sylwetek, piękny, spokojny koloryt oparty na brązowych i zielonych odcieniach, nawiązuje do malarstwa ikonowego wcześniejszych stuleci. Druga z nich, „Ognisty rydwan proroka Eliasza”, wykazująca związki z ikonami szkoły północnej, twórczością Nowogrodu i Tweru, ma również wyraźnie narodowy, „ruski” charakter, co najpełniej uwidacznia się w chłopskiej formie zaprzęgu. Licniejszą grupę stanowią ikony powstałe w wieku XVIII, a wśród nich wyróżniają się szczególnie piękne, złoczone i srebrzone, zdobione ozdobnym barokowo-rokokowym ornamentem, jubilerskie ryzy. Do tego typu obiektów należy ikona „Trójcy Świętej”, ikona z emaliowanymi plakietami Pantokratora i czterech Ewangelistów, ikona Matki Bożej Hagiosoritissy z 1776 r., piękna, eksponowana oddzielnie ryza „Zmartwychwstania”. Wśród ikon osiemnastowiecznych wyróżnić należy piękne wizerunki maryjne: Matki Boskiej Kazańskiej, Gruzińskiej, Teodorowskiej i Szujsko-Soleńskiej w szatach ozdobionych pajęczyną złotej „asystki”, pełnych dostojenstwa a zarazem ciepła i cichego smutku.

Ikony powstałe w wieku XIX-tym cechuje różnorodna stylistyka. Warsztaty malarskie produkujące ikony wyróżniały kilkanaście typów przedstawień: kolorowe (cwietnyje), starowijskie (starinnyje), wielopostaciowe (ludnyje), w trzech rzędach (w triechrjadach), czteropolowe (w czetwiertiach), pod ryżę (podriznyje), ozdobne (krasnyje), z pejzażem i sztafażem (żiwopisnyje), itp. Twórcy ikon posługiwali się reprodukcjami zachodnioeuropejskiego malarstwa i stylistyką rosyjskich akademików.

Okolo połowy XIX wieku pojawiają się ikony charakteryzujące się specyficzną manierą zdobniczą, a mianowicie złotym tłem pokrytym rytą w gruncie dekoracją geometryczną-roślinną (w lokalnych ośrodkach jest to ornament zbliżony do rybiej łuski lub falista wić), obrzeżone bordiurą z ornamentem cęgowo-wstęgowym, złożonym o malowanych lub pokrytych kolorową emalią polach.

*Kiedy zaś malujemy ikony Boga, to znaczy Pana
i Zbawcy naszego Jezusa Chrystusa, to przedstawiamy
Go tak, jakim był widziany na ziemi obcując z ludźmi.⁸
(Jan z Salonik)*

Archetypem ikony, pierwszą ikoną w sensie teologicznym jest sam Chrystus, który jest Wcieleniem Boga, a więc Bożą ikoną. Dlatego też ikonografia prawosławia w zasadzie nie zna wyobrażenia Boga Ojca pozostającego w sferze niedostępnej zmysłowym doznaniom. W myśl stwierdzenia Jana Damasceńskiego: *Nie przedstawiamy Boga Ojca dlatego, że Go nie widzimy: gdybyśmy Go mogli zobaczyć, przedstawilibyśmy Go również.⁹*

Ideę Boga przedstawia się w sposób symboliczny, pośredni, poprzez wyobrażenie Trójcy Świętej.

Bezpośrednim i najbardziej idealnym przedstawieniem Boga Ojca wydaje się być wyobrażenie Trójcy Świętej w postaci Trzech Aniołów zwane Starotestamentowym (po grecku – Filoksenia). U genezy tego wyobrażenia leży biblijna opowieść o Abrahamie i Sarze goszczących trzech wędrowców – aniołów. Pisząc o wyobrażeniu Filoksenu nie można pominąć ikony autorstwa Andrzeja Rublowa, doprowadzającej do perfekcji symboliczną ideę Trójcy Świętej, przy maksymalnej oszczędności środków wyrazu, tworzącej niedościgniony wzór dla wszystkich późniejszych wizerunków.

Najprawdziwszymi ikonami Chrystusa są wizerunki acheiropoietyczne („uczynione nie ludzką ręką”). Tradycja chrześcijańska przekazuje nam wiadomości o istnieniu kilku takich wyobrażeń, będących odbiciem świętej twarzy lub postaci na tkaninie. Wizerunki takie noszą jeszcze inne nazwy; w tradycji wschodniej nazywano je Mandylionami (od arabskiego „mandil” – zasłona, chustka), w kręgu łacińskim znane są pod nazwą Veraikon. Najśłynniejszy Mandylion legenda wiąże z pogańskim królem Edessy, Abgarem.



Matka Boska Szujjska-Smoleńska

k. XVIII w., tempera, złoto na desce, 44,5 × 38 cm





Św. Michał Archanioł

XVIII w., tempera na desce, ryza mosiężna złocona, 18 × 14,5 cm

Cechą charakterystyczną Mandylionu jest wyobrażenie samej tylko twarzy Chrystusa, bez szyi i ramion, umieszczone na prostokątnym płacie tkaniny

Mandylion króla Abgara, wyobrażenie pełnej ponadczasowego spokoju, mądrości i mocy twarzy Chrystusa, bliższy jest teologii prawosławnego Wschodu. Powstanie Veraikonu (łac. „vera icon” – prawdziwy obraz) Pismo Święte łączy z postacią św. Weroniki, która otarła twarz Chrystusowi kroczącemu w drodze krzyżowej na Gólgotę. Epatujący cierpieniem obraz zroszonej kroplami krwi, bolesnej twarzy Chrystusa w koronie cierniowej na skroniach, charakterystyczny jest raczej dla sztuki katolickiego Zachodu.

Prócz Mandylionów ikonografia wyróżnia dwa podstawowe przedstawienia Chrystusa. Jedno z nich to „Emmanuel”, Chrystus – Dzieciątko, o twarzy dorosłego mężczyzny, błogosławiący i trzymający w lewej ręce zwój Pisma. Wyobrażenie to rzadko występuje samodzielnie jako ikona, najczęściej jest nieodłącznym elementem ikon Matki Bożej.

Najczęstszym przedstawieniem Chrystusa jest ikona nazywana Pantokrator (gr. Wszechwładca, Wszechmogący), będąca personifikacją władzy Bożej. Ikonografia wyróżnia trzy podstawowe typy przedstawienia: 1. Chrystus tronujący; 2. Chrystus stojący w całej postaci; 3. Chrystus w popiersiu. Geneza wyobrażenia Pantokratora, sięga najdawniejszych czasów Bizancjum i przedstawia dojrzałego urodziwego mężczyznę w typie syryjsko-palestyńskim o ciemnym ascetycznym obliczu, długich, spływających na ramiona włosach i spiczastej lub rozdwojonej brodzie. Gestem prawej dłoni błogosławi, w lewej trzyma księgę lub kulistą sferę i berło królewskie. Podobno na kształt prototypu wizerunku Chrystusa miały wpływ wyobrażenia starożytnych filozofów. Niewątpliwie każda z ikon Pantokratora prezentuje stoicki spokój, wypukłe czoło znamionuje mądrość i głębię myślenia, a krój szat (czerwonego chitonu i błękitnego himationu) nawiązuje do greckich korzeni. W ikonografii rosyjskiej wizerunek groźnego Pantokratora nabiera łagodności, nie tracąc nic ze swego majestatu. W późnych ikonach najczęściej wyobrażano Chrystusa w połowie postaci, z krzyżowym nimbem wokół głowy i umieszczonymi w nim greckimi literami, znaczącymi: „Ja jestem, który jestem”. Układ palców błogosławiącej dłoni tworzy grecki monogram Jego imienia, a otwarta księga zawiera cytat z Ewangelii.

Wizerunek tronującego Chrystusa jako arcykapłana w koronie i cesarskiej dalmatyce nosi nazwę „Król Królów” i w ikonografii dziewiętnastowiecznej stanowi centralny punkt ikony Deesis (gr. „Wstawiennictwo”). Bardzo popularna w kręgach słowiańskich ikona Deesis personifikuje modlitwę błagalną i orędownicze funkcje świętych.

*W Tobie raduje się, łaski pełna, wszelkie stworzenie,
aniołów chóry i ludzki ród¹⁰*

(św. Jan Damasceński)

Wśród kolekcji malarstwa ikonowego Muzeum Południowego Podlasia ikony z wizerunkami Matki Bożej zajmują ilościowo jedną trzecią zbioru. Większość z nich to tzw. „ikony portretowe” w bizantyjskich typach Hodegetrii, Eleusy, Hagiosoritissy czy Platytery, pod rosyjskimi nazwami o etymologii związanej z miejscem, legendarnymi postaciami, objawieniami, cudownymi interwencjami Matki Bożej lub cytatami z hymnów i poezji maryjnej.

Źródła literackie i podlinniki mówią o istnieniu ponad 700 znanych ikon maryjnych, w naszych zbiorach znaleźć można 50 odrębnych typów ikonograficznych – portretowych, rodzajowych i symbolicznych.

Sztuce bizantyjskiej zawdzięczamy wyodrębnienie podstawowych wyobrażeń maryjnych – Hodegetrii i Eleusy. Hodegetria (rosyjska „Putiewodnica”) w języku polskim oznacza Przewodniczkę, Tę, która Prowadzi. Wyobrażenie to stanowi centralny punkt ikonografii maryjnej, zarówno w sztuce prawosławnego Wschodu jak i katolickiej Europy. Jest ulubionym tematem i cudownym emblematem Bizancjum. Jej nadprzyrodzonej sile zawdzięczać miało Cesarstwo Wschodnie moc odparcia Saracenów w 718 roku. Zgodnie z nazwą znaczeniową była czczona jako opiekunka ociemniałych, pielgrzymów i podróżnych. Ikona przedstawia Matkę Bożą z Chrystusem Emmanuelem trzymanym sztywno na ręce, siedzącą na tronie, stojącą lub w półpostaci. Maforion (płaszcz Marii wzorowany na rzymskiej palli) ozdabiają trzy gwiazdy – znak nieustającego dziewictwa Matki Bożej. Tradycja głosi, że prototyp Hodegetrii namalowany został z natury przez św. Łukasza. Typ Hodegetrii, poważny, pełen głębokiego dostojeństwa, uchodzi za najdoskonalszy wyraz błogosławionego macierzyństwa.

Z czasami ikonoklazmu związany jest wizerunek Matki Boskiej Trójrekiej, wyobrazenie Hodegetrii z domalowaną w dole obrazu trzecią dłonią. Legenda tej ikony związana jest ze św. Janem Damasceńskim, autorem hymnów maryjnych, któremu cudownie przyrosła dłoń, odcięta w obronie świętej ikony.

Najbardziej znana na Rusi Hodegetria to Matka Boska Smoleńska, której przypisywano pomoc w obronie tego grodu przed Tatarami. Surowy, majestatyczny prototyp przywieziony w XI wieku z Bizancjum, złagodzony zostaje przez powstające latami kopie i warianty. Odmianą wyżej wspomnianego wizerunku jest ikona Matka Boska Szujsko-Smoleńska, która wzorowana na pierwowzorze ocalić miała miasto Szuja przed morową zarazą. Ikona z naszej kolekcji namalowana została na przełomie XVIII i XIX wieku i jest doskonałym przykładem połączenia powagi Bizancjum ze słowiańskim ciepłem i melancholią. To jedna z piękniejszych ikon maryjnych w naszych zbiorach.

Niezwykłym kultem cieszyła się ikona Matki Boskiej Kazańskiej, namalowana w 1579 r. w Kazaniu. Sławę i popularność zawdzięcza zwycięstwu nad Chanatem w 1612 r., które przypisywano jej cudownemu wstawiennictwu. Na wizerunku tym Matka Boska ujęta jest do ramion, a błogosławiący Jezus stoi zwrócony frontalnie u Jej lewego boku. W naszych zbiorach mamy około 50 ikon Matki Boskiej Kazańskiej, wytworów odmiennych stylowo, różniących się poziomem wykonania. Na uwagę zasługuje ikona z końca XVIII wieku, zachwycająca subtelnym wyczuciem barw i perfekcją warsztatu.

Nieco później niż typ dostojnej Hodegetrii wykształciło Bizancjum pełen ciepła i uczucia wizerunek Matki Boskiej, zwany Eleusa (rosyjskie Umilenije). Eleusa (Miłująca, Miłosierna) przedstawia Matkę Bożą, przytulającą Dzieciątka czułym gestem, opierającą swoją twarz o Jego policzek. Ikony Eleusy wyrażają głęboką, ludzką czułość, więź matki i dziecka, są nacechowane zadumą, a niekiedy i cierpieniem, przecuciem i wiedzą Marii o przyszłych losach Bożego Syna.

Wśród wizerunków rosyjskich szczególnym kultem cieszył się obraz Matki Boskiej Włodzimierskiej, przywieziony z Konstantynopola około 1136 roku.

Do typu Eleusy należy również ikona Matki Boskiej Teodorowskiej, znana od XIII-tego wieku i zaliczana do ikon rodzinnych carskiego domu Romanowów. Cechą charakterystyczną tego wariantu jest odsłonięta po kolano nóżka Dzieciątka.

Inne popularne ikony Umilenija to Matka Boska Korsuńska, Matka Boska Utołi Moja Pieczali (Ukojenie Smutku), Matka Boska Wzyskanije Pogibszych (Ucieczka Błądzących).

Bizantyjska Platytera (Blachernotissa), to wizerunek Bogurodzicy w bizantyjskiej modlitewnej pozie orantki, ustawionej frontalnie z wzniesionymi ku górze dłońmi i wyobrażeniem Chrystusa Emmanuela w kolistym medalionie umieszczonym na Jej piersi. Geneza przedstawienia sięga antycznej Grecji, nawiązując do znanych wizerunków bogini Nike (stąd inna nazwa Nikoipoia). W sensie teologicznym ikona nawiązuje do tajemnicy Wcielenia i w ikonografii rosyjskiej nosi nazwę „Znamienije”, w znaczeniu Znak, Przeczucia Cudu świętej tajemnicy Niepokalanego Poczęcia. Wszystkie eksponowane ikony „Znamienija” to wizerunki pełne powagi, ikona ta była bowiem centralnym punktem rzędu proroków w ikonostasie.

Matkę Bożą postrzegano nie tylko w Jej macierzyńskiej funkcji Theotokos (Matka Boga), lecz głównie jako orędowniczkę, pośredniczkę i opiekunkę. Z Bizancjum pochodzi przekształcony w Rosji wizerunek zwany Hagiosoritissą, przedstawiający Marię zwróconą w prawo, w błagalnym geście wręczającą swój modlitewny. W ikonografii rosyjskiej ikona taka stanowi fragment wspomnianej wyżej grupy Deesis. Wariant ten znany jest również jako Matka Boska Bogolubska i występuje w wersji całopostaciowej i wielofiguralnej, z księciem Andrzejem Bogolubskim, biskupami, mnichami, świętymi.

Drugim, niezwykle popularnym wizerunkiem związanym z ideą opieki Matki Bożej, jest ikona Pokrow (Pokrowa – w języku ukraińskim, po polsku – Opieka lub Welon Matki Bożej). Teoretyczną podstawę tego kultu stanowi legenda o św. Andrzeju Szalonym, którego cudowne widzenie Bogurodzicy rozpościerającej swój welon nad całym ludem Bożym na znak opieki, dało początek niezwykle silnemu, słowiańskiemu kultowi. Ikona „Pokrow” o bogatej ikonografii, dwustrefowej kompozycji, w naszych zbiorach reprezentowana jest 20-toma obiektami, na wystawie pokazujemy trzy wybrane ikony.

Szczególnie bliską ubogim, skrzywdzonym i nieszczęśliwym musiała być ikona „Matka Boska Radość Wszystkich Strapionych”, najliczniej reprezentowana w naszej kolekcji (50 obiektów). W malarstwie ikonowym temat ten pojawia się dopiero w XVII wieku, wykazując wpływy zachodnioeuropejskiego typu „Mater Misericordiae”.

Po 1888 roku, na skutek cudownego ocalenia od pożaru jednej z ikon Radość Wszystkich Strapionych, wykształcił się kolejny wariant tego wyobrażenia, zwany popularnie „Z grosikami”. Współcześni widzowie, oglądający nasze wystawy, nadali mu nazwę „Matki Boskiej Pieniężnej”

Nazwy wizerunków wiązały się z cytatami z hymnów i poezji maryjnej, a główną ich ideą było wysławianie Matki Bożej. „Nieopalimaja Kupina” (Krzew Gorejący) to apoteoza Niepokalanego Poczęcia i historia wszystkich prorocत्व o przyjściu Zbawiciela – „Jak krzew gorejący płonął, nie spalając się, tak Ty zrodziłaś dziewiczo i dziewicą pozostałaś.”¹¹

„Prawosławna Pietą” nazywana jest ikona „Nie oplakuj mnie Matko” (Nie rydaj mnie Mati), przedstawiająca Matkę Bożą podtrzymującą ciało umęczonego na krzyżu, półnagi Zbawiciela.

Ikonografia rosyjska XVII i XVIII wieku wykształciła wiele nowych wizerunków maryjnych, mających charakter „lokalnego objawienia”, np. Matka Boska Tołgska, Matka Boska Achtyrska (patronka żołnierzy), czy też patronujące macierzyństwu Matka Boska Pomocy Rodzącom i Matka Boska Karmiąca (Mlekopitatielnica).

W pewnym sensie ikoną maryjną jest również ikona Sofii Mądrości Bożej. Posiada ona wiele głębokich znaczeń, będąc atrybutem Boga personifikuje ideę słowa Bożego. Sofię utożsamia się zarówno z drugą osobą Trójcy Świętej (wg. „Hermeneii Stroganowa jest ona Synem i Słowem Bożym), jak też z Kościołem, a więc i z Matką Bożą, która jest prototypem, personifikacją i archetypem „Kościoła Uduchowionego Mądrością”.¹²

*Dwanaście wielkich świąt Kościoła prawosławnego
opłata Zmartwychwstania Chrystusa jak korona obrazów,
z których każdy syntetyzuje główne elementy wiary.¹³*

(M. Quenod)

Epicki typ ikonografii opowiada szczegółowo i chronologicznie o wydarzeniach biblijnych. Kładzie on nacisk na element historyczny, wierność hagiografii i źródłem pisany, mimo to cechuje go uduchowienie i atmosfera tajemnicy. Wielkim świętom Kościoła prawosławnego towarzyszą ikony uczestniczące w liturgii i tworzące wspólnie z tekstem liturgicznym całość świątecznego misterium. Rok liturgiczny obejmuje dwanaście głównych świąt, tak jak rok kalendarzowy zawiera w sobie dwanaście miesięcy. Noszą one nazwę grecką „dodekaorton”, a w tradycji rosyjskiej mówi się o nich „Dwunadiesiątym prazdniki”. Początkowo wyobrażenia te związane są nierozdzielnie z architekturą świątyni, występują zazwyczaj w postaci fresków w górnej strefie nawy, później jako ikony zajmują w ikonostasie osobny rząd zwany „świątecznym”, aby w końcu wkroczyć do kultu prywatnego, najczęściej jako jedno wyobrażenie sceny Zmartwychwstania okolonej dwunastoma wizerunkami Świąt.

Ilustrujące biblijne wydarzenia ikony świąteczne mają najbogatszą formę narracyjną, z reguły są to wizerunki wielopostaciowe, osadzone w pejzażu lub na tle hellenistycznej architektury. Pomimo zmian w ikonografii znaczenie scen pozostaje czytelne, a przesłanie ideologiczne zawarte jest w symbolice kolorów, wymownych gestach, znaczących rekwizytach.

Jako tematy ikon świątecznych z reguły występują: Narodzenie Marii, Ofiarowanie Marii w świątyni, Zwiastowanie, Narodzenie Chrystusa, Spotkanie Pańskie (Ofiarowanie Chrystusa w świątyni), Chrztost (Teofania), Przemienienie, Wjazd do Jerozolimy, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Podwyższenie Krzyża, Zaśnięcie Marii. Jednak w praktyce malarskiej, ani wybór tematów, ani ich liczba nie były jednolite i sztywne, do ikonografii świąt wprowadzano ikony Trójcy Świętej, Wskrzeszenie Łazarza, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Narodzenie św. Jana Chrzciciela.

Szczególną ikoną w naszych zbiorach jest wizerunek „Carskich Wrót”, ikona z XVIII wieku przybierająca formę i podkreślająca wymowę teologiczną tej centralnej części ikonostasu. Zwieńczona łukiem, z wyżłobionymi łagodnie kowczegami, w warstwie malarskiej podkreśla program Wrót, składając się ze sceny Zwiastowania i wizerunków Ewangelistów. W zwieńczeniu umieszczono scenę Ostatniej Wieczerzy i półkuliście wkomponowano scenę Złożenia do Grobu, podkreślając pozami i ruchem postaci kształt malarskiego pola.

Scena „Ukrzyżowanie” poprzez samo pojawienie się symbolu krzyża stanowi apoteozę chrześcijaństwa. Ikona ta różni się znacznie od innych wyobrażeń przedstawiających sceny męki i śmierci Chrystusa. Pomimo dramatycznej wymowy przybiera nastrój ciszy, współczucia i współcierpienia. Ikonografia tego wyobrażenia, oszczędna i surowa, ukształtowała się jeszcze w sztuce bizantyjskiej.

Połączeniem ikony świątecznej z kultem świętych patronów jest tzw. ikona kalendarzowa (Menologion), rosyjska „Mineja”, zawierająca w kilku rzędach wizerunki wszystkich ważniejszych świąt, upa-

miętniąca Sobory, wydarzenia kościelne, i portretująca świętych imienników. Najczęściej spotykane są ikony odpowiadające miesiącom, gdzie każdy dzień ma wyznaczone malarskie pole z inicjałem a miniaturowe postacie świętych identyfikujące napisy.

Święty, dobry i miłosierny żyje jak człowiek wśród ludzi, nie zachowując niczego dla siebie, lecz używając wszystkich darów, jakie mu dano na pożytek innych. (...) Święty w swej bezbrzeżnej pokorze przynosi pożytek wszystkim, drogi jest Bogu i człowiekowi.¹⁴

(św. Bernard z Clairvaux)

Od wczesnych lat chrześcijaństwa wierni zwracali się do swych zmarłych, zwłaszcza z bliskiej rodziny, z prośbą o modlitwę za nich. Stopniowo kult zmarłych przeniósł się na cześć oddawaną męczennikom za wiarę, początkowo dotycząc tylko miejsc ich kaźni, doczesnych szczątków i innych relikwii. Ten zwyczaj rozpowszechnił się wśród wszystkich wyznawców, na chrzcie przyjmowano imiona słynnych męczenników, dedykowano im powstające świątynie. Pod koniec IV wieku, kult ten rozszerzył się na żyjących w pustyniach ascetów, później dodano do nich wybitnych biskupów i nauczycieli. W następnych wiekach, aż po dzień dzisiejszy, do kościelnych kalendarzy przybywały setki nowych świętych, zarówno duchownych, jak i wiodących wzorowe życie, świeckich.

Na ikonach wyobrażani są aniołowie i archaniołowie, starotestamentowi prorocy i męczennicy za wiarę. Święci rosyjscy dzielą się na „pripodobnych” – mnichów, „swiatiteli” – biskupów, „jurodiwych” – szalonych. Wizerunki świętych mają przeważnie charakter portretowy, święci malowani są z atrybutami męczeństwa, w całej postaci lub tylko w popiersiu. Męczenników uwieczniano w scenach kaźni, cudotwórców czyniących cuda. W szesnastowiecznym malarstwie szkoły moskiewskiej szeroką popularność zyskały ikony z żywotami świętych, w których przedstawienie centralne (sriednik) otoczone zostało towarzyszącymi scenami opowiadającymi o życiu i cudach świętego.

Do ulubionych ludowych patronów i orędowników należy św. Mikołaj (zmarły w 343 roku), biskup Myr Licyjskich. Ikony z jego wyobrażeniem należą do najczęściej spotykanych ikon rosyjskich, a popularność tego świętego zbliżona jest do kultu Matki Bożej i Chrystusa. Św. Mikołaj jest patronem podróży, uczonych, cieśli, piekarzy, złodziei, małych chłopców, dziewcząt pragnących wyjść za mąż. Chroni przed pożarem i wilkami, pomaga w odnalezieniu zgub, wspiera w kłopotach, według ludowych wierzeń na Boże Narodzenie obdarowuje dzieci prezentami. Przedstawiany jest najczęściej centralnie, w półpostaci, o ascetycznym obliczu starca, z wysokim pomarszczonym czołem, krótkimi, siwymi włosami i brodą, ubrany w ornat (felonion), ozdobioną krzyżami kapę, czasem z mitrą biskupią na głowie.

Anioły (od greckiego „angelos” – posłaniec, emisariusz) mają naturę duchową i Boskie pochodzenie. „Stają się aniołami, kiedy zostaną posłami”, bo jak mówił św. Augustyn „imię anioł odnosi się do ich urzędu, a nie natury”. W związku z tym ikonografia dozwalała materialne ukazywanie Bożych posłańców, którzy wielokrotnie pojawiali się na ziemi i widziani byli przez wybranych śmiertelników.

Samodzielne wizerunki posiada jedynie Archanioł Michał, zwany Arcystrategiem, zajmujący pozycję zwierzchnią nad siłami niebieskimi, jako zwycięzca Lucyfera w czasie buntu aniołów. Patron rodów książęcych, wyobrażany jest zazwyczaj w zbroi lub żołnierskim chitonie zawsze ze skrzydłami, niekiedy trzyma włócznię, wagę lub proporzec. Przedstawiany jest także w scenie zabicia szatana, w ikonografii podobnej do wizerunków św. Jerzego.

Niezwykle bogatą ikonografię ma św. Jan Chrzcziciel zwany „Poprzednikiem” (Priedtiecz). Syn kapłana Zachariasza i św. Elżbiety zostaje posłany na podobieństwo anioła, głosząc nauki i udzielając chrztu ochrzcił również Chrystusa. Boże posłannictwo czyni zeń ideał ludzkiej istoty harmonijnie łączącej cechy człowiecze i anielskie, dlatego prawosławie nazywa Go „człowiekiem anielskim”, „aniołem pustyni” i przedstawia ze skrzydłami.

Istniał szereg tzw. „ikon rycerskich” przedstawiających słynnych żołnierzy lub legendarne postacie walczące ze złem. Prócz wspomnianych wyżej ikon św. Jerzego i Michała Archanioła, popularne były ikony z wyobrażeniem św. Nikity poskramiającego piekielne moce, św. Dymitra (Demetriusza) w ikonografii zbliżonej do św. Jerzego lub Michała Archanioła, świętych Teodorów Stratilata i Tirona (rzymskich żołnierzy), czy też z rosyjskiej tradycji książąt Borysa i Gleba i księcia Aleksandra Newskiego. „Swoje”

ikony mieli również lekarze, ich patronami byli święci Kosma i Damian i św. Pantelejmon (Pantaleon) Uzdrawiciel.

Do największych świętych rosyjskich należą Równi Apostołom, święci Włodzimierz i jego babka Olga, których uważa się za prekursorów rosyjskiego chrześcijaństwa.

Olbrzymie znaczenie ikon w życiu domowym zaowocowało patronami życia rodzinnego. Przede wszystkim popularne były ikony małżeńskie, wręczane młodym przez rodziców z błogosławieństwem i życzeniami. Były to najczęściej ikony zawierające całopostaciowe wizerunki pary świętych patronów.

Szczególnymi opiekunami małżeństw, a właściwie strażnikami małżeńskiej wierności byli święci Samon, Awiw, Gurij. Duża popularność tej ikony w schyłku XIX wieku świadczy chyba o upadku moralności i kryzysie życia rodzinnego. Prócz ikon z wyobrażeniem jednego patrona spotykamy ikony zbiorowe, z „Wybranymi Świętymi” ustawionymi czasem w kilku rzędach wokół głównej postaci.

Ikony obecne są w życiu wiernych podczas wszystkich ważniejszych wydarzeń. Znamy już ikony patronów, ikony małżeńskie, ikony „profesjonalne”, istnieją również niewielkie ikony, które można mieć przy sobie zawsze, nazywano je ikonami przenośnymi lub „podróżnymi”. Funkcję takich kultowych przedmiotów pełnią najczęściej metalowe odlewy w formie plaket, składanych poliptyków, krzyży i krzyżyków. Metalową, odlewaną ikonę zwykle łączy się z religijnym odłamek staroobrzędowców. Faktycznie, gwałtowny rozwój tego gatunku następuje w końcu XVII wieku i związany jest z powstaniem ośrodków odlewniczych, zatrudniających wyznawców tzw. „raskołu” i pracujących na ich potrzeby. Istniały dwa główne ośrodki produkujące tzw. „ikonę podróżną”. Jeden zwany „pomorskim” skupiał się wzdłuż rzeki Wyg w Karelii, gdzie w skitach (wspólnoty pustelnicze) i Wygowskim Klasztorze, centrum staroobrzędowców – popowców, malowano ikony, wykonywano tysiące odlewów i typograficznych odbitek. Drugie centrum zwane „guślickim” powstało wokół Moskwy, w osadzie Guślice i pracowni na moskiewskich cmentarzach Preobrażeńskim i Rogożskim. Każdy z wymienionych ośrodków opracował własny stylistyczno-ikonograficzny program. Dość prędko zdano sobie sprawę z praktycznych walorów małych, metalowych plaket imitujących ikony i składanych ołtarzyków naśladujących ikonostasy. Wykonywane z brązu, stopów mosiądzu, złożone i zdobione wielokolorową emalią, wkrótce stały się najbardziej popularną ikoną kultu prywatnego.

Ikona w zbiorach muzealnych traci niewątpliwie jedną z najistotniejszych swoich funkcji, przestaje być przedmiotem kultu. Zredukowana do dzieła sztuki przechowuje w sobie wiedzę o Bogu, echa modlitw w śladach płomyków świec, mistyczne przeżycia pokoleń, sacrum stojące ponad kulturami, czasem i przestrzenią. Jerzy Nowosielski, największy polski artysta współczesny, którego znakomite obrazy tak wiele zawdzięczają ikonom i wiedzy o nich, powiedział: „Sztuka jest tajemniczym aktem ufności, akceptacją rzeczywistości. Akceptacja ta nie znajduje żadnych podstaw poza podstawami wiary... Cała sztuka, jeśli jest sztuką, jest ikoną...”¹⁵



Przypisy:

- ¹ Grigorij Krug, *Myśli o ikonie*, Białystok 1991 r.
- ² Michel Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, Białystok 1997 r.
- ³ Benoit Standaert, *Ikona Trójcy Andrzeja Rubłowa*, Bydgoszcz 1995 r.
- ⁴ B. Standaert, *op. cit.*
- ⁵ Wypowiedź malarzki ikon Fortunato Teokratow przytoczona za M. Quenot, *op. cit.*
- ⁶ Eugeniusz Trubieckoj „Kolorowa kontemplacja”, Białystok 1998 r.
- ⁷ Sergiusz Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki kościoła prawosławnego*, Białystok – Warszawa 1992 r.
- ⁸ G. Krug, *op. cit.*
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Cytat w A. Kniazeff, *Matka Boża w Kościele prawosławnym*, Warszawa 1996 r.
- ¹¹ Cytat w A. Kniazeff, *op. cit.*
- ¹² Paweł Florenski, *Ikony Sofii Mądrości Bożej*, Warszawa 1998.
- ¹³ M. Quenot, *op. cit.*
- ¹⁴ Cytat w: Donald Attwater, Catherine R. John, *Dykcjonarz świętych*, Ossolineum, Wrocław 1997 r.
- ¹⁵ *Ikona i sztuka a świat współczesny* w „Wiadomościach polskiego autokefalicznego Kościoła prawosławnego” nr 1–2, 1975

Redaktor: **Celestyn Wrębiak**
Projekt graficzny: **Krystyna Witkowska-Trochimiuk**
Zdjęcia: **Tadeusz Żaczek**

Wydawnictwo zrealizowano przy pomocy finansowej
MINISTERSTWA KULTURY



MUZEUM POŁUDNIOWEGO PODLASIA
w Białej Podlaskiej

© Copyright by Muzeum Południowego Podlasia
w Białej Podlaskiej

ISBN 83-909171-7-3

Skład: **Grzegorz Jusiak**
Druk: **SAMPOL Lublin, ul.Bursaki 15**

XIV k

ISBN 83-909171-7-3



MUZEUM POLUDNIOWEGO PODLASIA
w Białej Podlaskiej