

# Krystyna Mart

---

## "Phoenix" Jakuba Suszy źródłem do badań ikonografii Matki Boskiej Chełmskiej

---

Series Byzantina 2, 189-201

---

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## *Phoenix Jakuba Suszy źródłem do badań ikonografii Matki Bożej Chełmskiej*

Krystyna Mart, Chełm

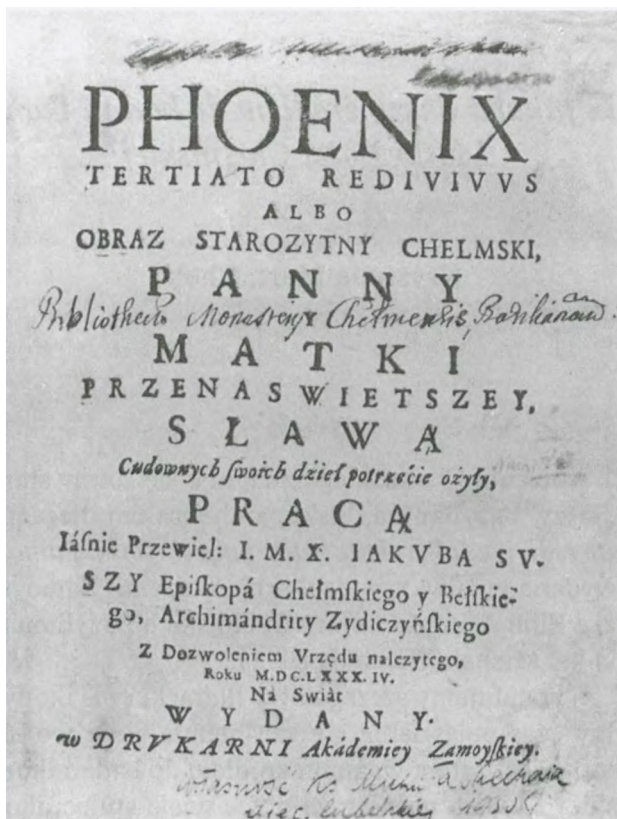
W zbiorach Muzeum Chełmskiego znajduje się cenny starodruk – dzieło o. Jakuba Suszy, bazylianina, biskupa chełmskiej diecezji unickiej, pt. *Phoenix tertiato redivivus albo obraz starożytny chełmski Panny i Matki Przenajświętszej*, wydane w 1684 r. w drukarni Akademii Zamoyskiej<sup>1</sup>. Egzemplarz pochodzi z Biblioteki Monasteru Chełmskich Bazylianów, a w 1930 r. był własnością ks. Michała Niechaja (il. 1).

W księdze tej znajdujemy szczegółowy literacki opis ikony Matki Bożej, której dokładny czas pojawienia się w Chełmie ginie we mgle odległych wieków. *Phoenix...* jest zatem ważnym źródłem do badań ikonografii Matki Bożej Chełmskiej z uwagi na fakt, że przez wiele stuleci ikonę zakrywała srebrna sukienka, a także dlatego, iż wywieziona z Chełma po II wojnie światowej uważana była za zaginioną. Prawie przez 50 lat minionego stulecia ukrywano ją na Ukrainie. Została wówczas całkowicie przemalowana<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *PHOENIX TERTIATO REDIVIVVS ALBO OBRAZ STAROZYTNY CHELMSKI, PANNY Y MATKI PRZENASWIETSZEY, Cudownych swoich dzieł potrzecie ożyły, PRACĄ Jaśnie Przewiel: I. M. X. IAKVBA SVSZY Episkopa Chełmskiego y Belskiego, Archimandryty Zydyczyńskiego, Z dozwoleniem Wrzędu należytego, Roku M. DC. LXXX. IV. Na Swiat WYDANY. w DRVKARNI Akademiei Zamoyskiej [dalej – Susza 1684 r.], starodruk w zbiorach Muzeum Chełmskiego, nr inw. H-757.*

<sup>2</sup> Nadia Horłycka (Korobczuk) ujawniła powojenne losy ikony chełmskiej. Jej wspomnienia zostały opublikowane w 2000 r. w materiałach z konferencji w Łucku. Obraz Matki Bożej Chełmskiej, który na krótko powrócił do Chełma z Kijowa w 1944 r., miał być ponownie wywieziony przez bp. Ilariona, kiedy opuszczał on wraz z innymi duchownymi Chełm. Ostatecznie ikonę w tajemnicy wywiózł protojjerej (proboszcz soboru) Gabriel Korobczuk, który 1 XII 1945 r. wraz z rodziną wyjechał z Chełma do Łucka. Następnie rodzina księdza przechowywała tę ikonę w Iwano-Frankiwsku. Około 1979 r. ikona została przemalowana. W 1996 r. przejęła ją Nadia Horłycka i przekazała do konserwacji Anatolowi Kwasiukowi oraz podjęła decyzję o pozostawieniu tego cennego zabytku sztuki sakralnej w Wołyńskim Muzeum Krajoznawczym w Łucku. Por. N. Horłycka, *Spochady pro Chołmsku Czudotwornu*



Il. 1. Karta tytułowa *Phoenix tertiato redivivus...* Jakuba Suszy, biskupa chełmskiego

Ze źródła tego czerpali wiedzę wszyscy późniejsi badacze dziejów obrazu chełmskiej Bogurodzicy, m.in.: Aleksander Budiłowicz, Efreem Liwotow, Kazimierz Czernicki, Kazimierz Janczykowski, ks. Stanisław Wachowski, Józef Stefański i ostatnio Waldemar Deluga oraz ukraińscy naukowcy – Ludmiła Milajewa, Włodzimierz Ałeksandrowycz, a także konserwatorzy i historycy z Muzeum w Łucku, gdzie obecnie znajduje się interesujący nas oryginał obrazu<sup>3</sup>.

ikonu, [w:] *Pamjatky sakralnoho mystectwa na Wołyni na meži tysiaczolit'*. *Materiały VII międzynarodnoji naukowej konferenciji z wołyńskoho ikonopysu*, m. Łuck, 27-28 lystopada 2000 roku, Łuck 2000, s. 18, 19.

<sup>3</sup> A. Budiłowicz, *Chołmskaja Czudotwornaja Ikona Bożej Matieri*, „Chołmsko-Warszawskij Eparchalnyj Wiestnik”, nr 7, 1892, s. 123–126; E. Liwotow, *Kratkoje skazanije o Chołmskoj Czudotwornoj Ikonie Bożej Matieri i bywszych ot'niej czudiesach'*, Chołm 1899; K. Czernicki,



Il. 2. Aleksander Tarasewicz, *Matka Boża Chełmska*, XVII w.,  
miedzioryt w księdze Jakuba Suszy *Phoenix tertiato redivivus...*  
drukowanej w Zamościu w 1684 r.

W omawianym trzecim wydaniu dzieła Suszy zamieszczony został miedzioryt Aleksandra Tarasewicza, wykonany według ikony słynącej cudami

---

*Chelm. Przeszłość i pamiątki*, Chełm 1936; K. Janczykowski, *Góra Chełmska. Jej Królowa i lud*, Chełm 1946; Ks. S. Wachowski, *Historia obrazu i kultu Matki Bożej Chełmskiej w XVII w.*, Lublin 1965 (maszynopis – odbitka w posiadaniu Biblioteki Muzeum Chełmskiego); J. Stefański, *Zarys dziejów kultu obrazu Matki Boskiej Chełmskiej*, „Lubelszczyzna”, nr 3 (2), 1996, s. 98; K. Mart, *Ikonaografia Chełmskiej Hodegetrii*, [w:] *Czterechsetlecie zawarcia unii brzeskiej 1596–1996. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Toruniu w dniach 28–29 listopada 1996 r.*, Toruń 1998, s. 157–166; L. Milajewa, *Ikona Chołmskoj Bohomateri – Redivivus Phoenix – oczyma Jakoba Suszi*, [w:] *Pamiętki sakralnoho mystectwa na Wołyni na meži tysiaczolit’*. *Materiały VIII miżnarodnoji naukowoji konferenciji, m. Łuck, 13-14 hrudnia 2001*, Łuck 2001, s. 45–46; W. Aleksandrowycz, *Chołmska Ikona Bohorodyci*, Lwiv 2001; O. Remeniaka, *Pamiętki sakralnoho mystectwa Wołyni na meži tysiaczolit’*, [w:] *Pamiętki [...] VII [...] konferenciji...*, s. 20.

i czczonej w katedrze unickiej w Chełmie. Rycina ta jest również ważnym i cennym przykładem ikonograficznym (il. 2).

Kiedy w 1639 r. Jakub Susza przybył z Mińska do Chełma, biskupem unickiej diecezji chełmskiej był Metody Terlecki, który w owym czasie znacznie przyczynił się do rozwoju szerzącego się kultu ikony Matki Bożej Chełmskiej. Bp Terlecki „dał godną temu obrazowi oprawę” – nową, dużą świątynię, którą w miejscu cerkwi z XIII w., z czasów księcia Daniela, odbudowano od fundamentów w latach 1640–1648. Dzięki staraniom tego biskupa ikonę Chełmskiej Bogurodzicy uznano za cudowną i zaprowadzono specjalną księgę łask. Na jego prośbę powołano także specjalną komisję w celu zbadania autentyczności obrazu i orzeczenia jego „cudowności”<sup>4</sup>. Bp Terlecki zlecił również opracowanie jego historii i zadanie to powierzył o. Jakubowi Suszy, ówczesnemu przełożonemu klasztoru bazylianów na Chełmskiej Górze. Dzieło Suszy *Phoenix [...] redivivus...* zostało opublikowane pod koniec 1646 r. Ponieważ cieszyło się dużą popularnością, nastąpiło jego drugie wydanie – w 1653 r. i trzecie – w 1684 r. Sława obrazu i dzieło Suszy sprawiło, że katedra chełmska już pod koniec lat 40. XVII w. była ośrodkiem pielgrzymkowym<sup>5</sup>.

Jakub Susza pięknym literackim językiem opisał ikonę, jej dzieje i kult oraz przytoczył opis łask otrzymanych przez czcicieli Matki Bożej w Jej cudownym wizerunku. W przedmowie do czytelnika trzeciego wydania dzieła, dedykowanego królowi Janowi III Sobieskiemu, zaznaczył, że pierwszą książkę o Obrazie Najświętszej Panny z 1646 r. z Typografii Zamoyńskiej dedykował księciu Adamowi Sanguszcze, wojewodzie wołyńskiemu, potem drugie jej wydanie z 1653 r., drukowane we Lwowie, ofiarował Najjaśniejszemu Monarsze Polskiemu, Janowi Kazimierzowi, którego zwycięstwo pod Beresteczkiem przypisywano doznany łaskom i wstawiennictwu Matki Bożej Chełmskiej. Jednocześnie potwierdzał, że miał przy pisaniu nie mały kłopot z ustalaniem „starodawności obrazu” i tego „skądby też był, od kogo malowany, kiedy, i przez kogo do Chełma zanieiony ten Obraz Panny i Matki Najświętszej”<sup>6</sup>. Będąc już biskupem chełmskim, Susza jako kapelan królewski wraz z obrazem Matki Bożej towarzyszył królowi Janowi Kazimierzowi w wyprawie wojennej. Obecność obrazu i bp. Suszy pod Beresteczkiem potwierdza srebrne antepedium, które zachowało się w chełmskiej świątyni do dzisiaj (il. 3)<sup>7</sup>. Ten zabytek z epoki baroku ukazuje scenę

---

<sup>4</sup> Pisał już o tym obszernie w swej pracy ks. Stanisław Wachowski, *op. cit., passim*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>6</sup> Susza 1684, s. 14

<sup>7</sup> Antepedium, 1720–1750, złotnik W. Jöde, blacha srebrna, trybowana, wym. 213 x 93 cm. Znajduje się w ołtarzu głównym w bazylice Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Chełmie.



Il. 3. Wizerunek Matki Bożej Chełmskiej, fragment antepedium, XVIII w., katedra unicka w Chełmie

hołdu, składanego przez Jana Kazimierza wraz z rycerstwem polskim Matce Bożej Chełmskiej po bitwie pod Beresteczkiem w 1651 r. Ikona została tam umieszczona w namiocie z ołtarzem, przy którym klęczy sam Susza, a z drugiej strony, w niewielkim oddaleniu, czynią to samo król i polscy rycerze.

W rozdziale III *Phoenixa...* wspominał Susza, że o tym świętym obrazie istniało stare podanie „z ksiąg starodawnych słowieńskich” czerpane, że był on dziełem św. Łukasza Ewangelisty i że jest podobny do obrazu rzymskiego *Mariae Maioris*, według tradycji malowanego również przez tego świętego. Wielu znanym, otaczanym kultem obrazom, m.in. ikonie *Hodegetrii* Matki Bożej Częstochowskiej i *Eleusy* Włodzimierskiej, także przypisywano jego autorstwo.

Susza zastanawiał się zatem nad tym, kiedy i w jaki sposób ten „Klejnot”, jak nazywał chełmską ikonę, trafił do Chełma. Połączył jej pojawienie się tutaj z budową świątyni ku czci Bogurodzicy, przytaczając wersję dotyczącą wzniesienia pierwszej cerkwi: „powiadali ci, którzy z ksiąg dawnych Lubomlskich pergaminowych, przy cerkwi S. Jerzego niegdy będących wy-czerpnęli, że Cerkiew tę Wielki Książę Ruski Włodzimierz, tegoż czasu, gdy i po innych miejscach rozmaite Domy Boże buduje, i funduje, wystawił. [...] Czego sama liczba na sklepieniu malowanym, roku tysięcznego pierwszego, po grecku napisana, przy prawym niegdy filaru Ołtarza będąca, a od dawności zbutwiała, niemałym była dowodem”<sup>8</sup>. Książę Włodzimierz, zostawszy chrześcijaninem, otrzymał cenne ikony wraz z licznymi skarbami od greckiego cesarza z Konstantynopola, jako dar posagowy. A zatem – przypuszczał Susza – mógł on, po ufundowaniu cerkwi w Chełmie, ofiarować dla niej ikonę Matki Bożej. Jednakże hipoteza ta nie znajduje jednoznacznego potwierdzenia w źródłach historycznych. Ikona, którą Susza zastał w chełmskiej katedrze unickiej, mogła przybyć tam znacznie później i można byłoby połączyć to z wybudowaniem olbrzymiej i pięknej cerkwi Przenajświętszej Marii Panny w 1260 r., do której to jej fundator, książę halicki Daniel Romanowicz, sprowadził przepiękne ikony, a zgodnie z wezwaniem świątyni, najważniejszą z nich była ikona Matki Bożej, którą później nazwano Chełmską<sup>9</sup>.

Bp Susza tak opisał chełmską ikonę: „Ten tedy Klejnot alboli Obraz Panny Najświętszej nieomylnie na drzewie cyprysowym jest malowany. Dowodem jest tego zapach wysmienity cyprysowy, z niego, gdy zarżnie, wychodzący [...]. Malowanie tego Obrazu prawie jest misterne i majestatu pełne. Twarz u Panny i Matki Bożej, w skromności poważna, w powadze straszna, i w strachu jakoś przyjemna; a serce ludzkie occultis stimulis przenikająca, i do nabożeństwa wzbudzająca, miernie przedługowata, wszytka czarniawa, ale w swej czarności ozdobna, zgoła nigra sed formosa [...]. Na prawej ręce obrazu tego Panna Błogosławiona, zbawienie swoje i nasze Jezusa dzieciątko nosząc: okiem swoim macierzyńskim, do oka jego Synowskiego i Boskiego, per rectam lineam, z przedziwną symetrią zmierza; i jakobyś na żywą patrzył, nie tylko Boskie Syna swego oko, Boskie Syna swego serce; ale też każdego na się patrzącego, gołębiczymi oczyma swemi zrania [...].

Wzdłuż ten Obraz Święty na półtora łokcia, i mało coś nie na ćwierć; wszsz jest na pół piątej ćwierci; wziąwszy jakoby na dwa palce, z tablic

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>9</sup> J. Stefański, *op. cit.*, s. 98.

trzech spojony. Matka i Panna Przenajświętsza po biodra wymalowana, całego Syneczka Jezusa, ciemnoczerwoną sukienkę zwierzchnią jakoby złotem przetykaną, a wewnętrzną ciemnobłękitną odzianego, na prawej swej, jakom rzekł, piastuje, sama w sukienkę zwierzchnią, tak też koloru ciemnoczerwonego, wewnętrzną ciemnobłękitną przybrana”<sup>10</sup>.

Stwierdzić zatem wypada, że Susza z wielką dokładnością przekazał nam wszystkie najważniejsze informacje, podał wymiary ikony, określił kompozycję, dokonał analizy artystycznej, a także opisał stan zachowania. Zwrócił uwagę na to, że „stan Obrazu dla uważania powagi, i godnej uszanowania starożytności sam sobie zostawiony”<sup>11</sup>, wcześniej cały pokryty był „szczerozłotymi blachami” i ozdobiony cennymi klejnotami, które zostały z ikony skradzione, o czym świadczyły według niego widoczne nacięcia na głowie i lewym ramieniu Matki Bożej, w miejscach, gdzie zamiast namalowanych gwiazd znajdowały się drogocenne w złoto oprawione kamienie. Dostrzegł on także cięte „rany” na obliczu Marii oraz na palcu prawej ręki i na nóżce Zbawiciela, które to ślady zranienia – według niego – pozostawili Tatarzy. Warto podkreślić, że autor tego opisu współczesnemu historykowi sztuki dostarczył danych niezbędnych np. do założenia karty katalogu naukowego.

Charakterystyczne elementy kompozycji obrazu chełmskiego, zgodne z opisem Suszy, widoczne są na XVII-wiecznej rycinie Aleksandra Tarasewicza, zamieszczonej w trzecim wydaniu *Phoenixa...* (il. 2)<sup>12</sup>. Rycina jest sygnowana: „Aleksander Tarasewicz fecit”, z inskrypcją łacińską u dołu: „Vniti Dei cum homine unica Mater. Vnitorum Thaumaturga Chelmensis. Tartarorum et Cosacorum ad Beresteckum gloriosa ac memoranda profliatrix.”<sup>13</sup> Ukazuje Matkę Bożą w półpostaci, z głową lekko sklonioną i pochyloną w prawo ku Dzieciątku, które piastuje na prawej ręce. Dłoń lewej ręki przykładą Ona do piersi w okolicach serca. Kompozycja całej postaci Pana Jezusa jest swobodna, co sprawia wrażenie, jakby Dziecię bawiło się z Matką. Jezus – przedstawiony jako mały chłopiec, a nie jako niemowlę – ma twarz uśmiechniętą, oczy wpatrzone w Matkę, na główce, przechylonej lekko w tył, sporą czuprynkę. Prawą rękę unosi w geście błogosławieństwa,

---

<sup>10</sup> Susza 1684, s. 47–49.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>12</sup> Miedzioryt, papier, 16,5 x 12 cm. Ilustracja na odwrocie drugiej strony tytułowej w *Phoenixie...*, Zamość 1684. A. Tarasewicz był rytownikiem działającym w Kijowie, Lwowie i Wilnie w latach 1672–1727.

<sup>13</sup> Tłum.: Boga zjednoczonego z człowiekiem jedyna Matka, Unitów Bogurodzica Chełmska, Tatarów i Kozaków pod Beresteczkiem pełna chwasty i godna pamięci pogromczyni.



lewą zaś, w której nie trzyma rotulusa, ma ułożoną na kolanach. Jego dłonie zbliżają się ku dłoni matczynej. Układ obu rąk Syna Bożego i lewej ręki Matki, skomponowany w figurze piramidy, wyznacza centrum całej kompozycji. Chrystus, siedzący na ręku Matki, ubrany w długą tunikę i pallium, spod których widać Jego bosc stopy, charakterystycznie pokazuje lewą nóżkę tak, że widoczna jest od podeszwy. Postać Matki Bożej okrywa mafforium lekko sfałdowany i ozdobiony trzema małymi różyczkami w kształcie gwiazd, widocznymi na głowie nad czołem i na ramionach. Po obu stronach Matki Bożej i Pana Jezusa widnieją greckie monogramy<sup>14</sup>.

Matka Boża Chełmska należy do grupy ikon określanej jako Hodegetria Dexiokratousa, na których Maria prawą ręką podtrzymuje Dzieciątka. Najstarszą znaną dzisiaj ikoną Matki Bożej z Dzieciątkiem na prawej ręce jest ikona z kościoła Santa Francesca Romana w Rzymie (Santa Maria Nuova), przypuszczalnie z VI w.<sup>15</sup>

Nikodem Pawłowicz Kondakow, który na początku XX w. podjął problematykę ikonografii Bogurodzicy, zwrócił uwagę na to, że ikon Matki Bożej z Dzieciątkiem na prawej ręce było wiele i Grecy określali ten typ kompozycji terminem: Panagia Deksa, ewentualnie Deksia i wylicza ich około dziesięciu<sup>16</sup>. Nie wspomina on jednak o rzymskiej ikonie, a jako przykład podaje cudowny obraz z cerkwi Panagia Deksa w Macedonii, objaśniając jednocześnie, że ludowy epitet Panagia Deksa może być bardzo stary oraz może jawić się jako relikw powstały z zamiany starogreckiego epitetu Ateny<sup>17</sup>.

Podobny układ kompozycji jak na obrazie chełmskim mają ikony Theotokos Dexiokratousy z XIII w., pochodzące z Góry Synaj<sup>18</sup> – półpostać i lekkie przechylenie głowy Marii, podobne rysy Jej twarzy, ułożenie lewej ręki w charakterystycznym geście Hodegetrii, ułożenie Dzieciątka, mającego postać podrośniętego chłopca, po prawej stronie Matki, ukazanie Jego lewej stopy od podeszwy. Ten sam wariant kompozycyjny przedstawia cudowna ikona czczona w klasztorze Grotta Ferrata koło Rzymu, jak również, zaliczane do tego rodzaju lirycznych przedstawień Bogurodzicy, wizerunki – Matki Bożej Jerozolimskiej, Matki Bożej Trójrękowej.

---

<sup>14</sup> Por. S. Wachowski, *op. cit.*, s. 27.

<sup>15</sup> *Encyklopedia katolicka*, t. VI, Lublin 1994, s. 1096. G. Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Gütersloh 1980, s. 272, poz. 426, il. 426. Pojawiło się różne datowanie tej ikony – na VI, a także na VII w.

<sup>16</sup> N. P. Kondakow, *Ikongrafia Bogomatieri*, Piotrograd 1915, s. 274.

<sup>17</sup> *Ibidem*, przyp. 1.

<sup>18</sup> G. i M. Sotiriou, *Ikônes du Mont Sinaj*, t. I, Athenes 1956, s. 20, poz. 192, il. 192, poz. 200, il. 200.

Pięknem i poziomem artystycznym ikona chełmska dorównuje wizerunkowi Matki Bożej Włodzimierskiej. Można się pokusić o stwierdzenie, że obraz Bogurodzicy Chełmskiej należy do arcydzieł sztuki bizantyńskiej.

Zachowane (obecnie w świątyniach i kolekcjach muzealnych oraz prywatnych) ikony i grafiki Matki Bożej Chełmskiej z okresu od XVII do XX w., które powtarzają schemat kompozycji znanej z opisu Suszy i miedziorytu Tarasewicza, ujawniają odstępstwa od oryginału. Została zmieniona kolorystyka szat Dzieciątka z ciemnoczerwonej i ciemnobłękitnej na białą i złocistougrową<sup>19</sup>, albo zieloną i złocistougrową<sup>20</sup>. Na wielu ikonach Pan Jezus ukazywany jest z pergaminowym zwojem w lewej ręce, ale nie zawsze. Także po koronacji cudownego przedstawienia Matki Bożej Chełmskiej w 1765 r. pojawiają się Jej wizerunki z malowanymi koronami bądź srebrnymi zakładanymi na obraz wraz z sukienkami. Uzasadnieniem zmian kolorystyki szat Dzieciątka może być to, że oryginalna ikona pozostawała przykryta sukienką od 1660 aż do 1891 r., kiedy zdjęto dawną, a nałożono nową ryzę ze srebrnej tłoczonej blachy, ozdobionej emalią i różnokolorowymi kamieniami. Starą zaś sukienkę, którą w XVII w. wykonał złotnik lubelski Sebastian Nicewicz, nałożono na nowy obraz, który był dziełem Antona Korolczuka, absolwenta Chełmskiego Seminarium Duchownego.

W *Phoeniksie*... Suszy znajdujemy opis podwójnej sukienki, wykonanej przez Nicewicza. Obraz „we srebro jest oprawiony, ramy z fugami około obrazu, misternie i drogocennie zrobione, i częścią pozłotą okryte; częścią kwiatami ze srebra lanemi i pozłoczonemi upstrzone: częścią drogiemi z pośrodku tych kwiatów wychodzącemi kamyczkami są ozdobione. Szata jako na Pannie i Matce Boskiej, tak i na Dzieciątku swoje ma nagięcia, swoje cienie, swoje odbijania; i jakobyś inszą a inszą na szatach obydwóch materią widział, tak subtelne jako i mniej subtelne, przez wybijanie, we srebrze porobione są w onych nicie tak dalece, że też w podziwienie ludzkie porywają oczy. Nadto w tychże widzieć szatach, jakoby insza a insza podszewka była wykształtowana. Kraje szat tych tak ślicznie zrobionych srebrne, też pozłociste, mają sznureczki; lane i złote pokryte wszędzie po krajach

---

<sup>19</sup> Taka kolorystyka szat, czyli biała tunika i złocistougrowe pallium, występuje np. na wizerunku z pocz. XIX w., przekazanym do Muzeum Chełmskiego przez rodzinę Czernobajewów (nr inw. MCH/SD/M-17), oraz na ikonie procesyjnej z końca XIX – pocz. XX w. (nr inw. MCH/SD/M-7), również na obrazie olejnym na płótnie ze zbiorów Muzeum Lubelskiego (nr inw. S/M/1186/ML), na przedstawieniach z cerkwi w Chełmie, w Hrubieszowie i we Włodawie, na ikonie ze zbiorów Muzeum Zamojskiego.

<sup>20</sup> Rzadziej natomiast pojawia się takie kolorystyczne zestawienie szat – zielona tunika i złocistougrowe pallium – np. na ikonie z Pniówna (Muzeum Chełmskie, nr inw. MCH/SD/M-29).

mają koronki. Lice oboje są odkryte, rączki Matki i Dzieciątka prześwie-  
nego, ze srebra wybawiające się gładzonego tak dalece są dobrze wyrażone,  
że jakobyś one żywe widział. Toż twierdzić się może i o Boskich malucz-  
kiego nóżeczkach Jezusa. Na ostatek około Panieńskiej i Pańskiej głowy, są  
godne obojga Majestatu, a złotem dla większej splendencji ozdobione pro-  
mieniem. Około zaś główek samych na wygładzonym srebrze, jakoby też  
kształtnie malowane, znajdują się kwiaty. Ale nie tu koniec: lubo niewia-  
domym zda się tu być koniec. Gdy bowiem ta srebrna otworzy się szata i do  
uszanowania godnego drzwiczkami stanie się Obrazu, nowe a nowe na nim  
pokazują się ozdoby. [...] koło obydwóch głów, świątłych promieni bogata  
wydaje się pozłota: blach srebrna około obrazu całego, dostatnim okryta  
złotem, zarzystym od złota przykryta kwieciem krasuje się: łyszczą się na  
głowach Korony, z czystego złota świecące, i kamyczkami i perłami ceny  
bogatej wstawione; z robotą samą, jak to z niejakim haftem, kształtną wy-  
siągają się przyjemnością: i swego mistrza rękę żywo wychwalają. Stan  
Obrazu dla uważania powagi, i godnej uszanowania starożytności, sam so-  
bie zostawiony. Który jednak rozciągnięte nad piersiami obiema złote no-  
szenia, zdrowe z rogu we złoto oprawnego manele, bledniejących pereł rzę-  
dy, łyszczące się kamyczkami pierścienie, same przez się okazałe czerwone  
złote, i różne klejnoty ceną zaleconych liczbą niemałą przybranych kamie-  
ni cudownie zdobią. I nie tylko ozdobę, ale i powagę niepokalanej Matki  
Obrazowi, przymnażają”<sup>21</sup>.

W *Phoeniksie...* znajdujemy także opis epizodu, opowiadający o perype-  
tiach Nicewicza. Według relacji spisanej przez Suszę było tak: „Ślawetny  
Pan Sebastian Nicewicz, mieszczanin i złotnik lubelski, do S. Obrazu, tę  
którą widzieć, z ramami i z innymi ozdobami, złotemi koronami, otworzy-  
stą ze srebra w Lublinie zrobił sukienkę. Ale gdy ją w tymże roku, tysięcz-  
nym sześćsetnym sześćdziesiątym, na końcu września przyprawować mu  
przyszło: ałożci bardzo źle [się] kwadrowała: gdyż pół oka lewego i pół twa-  
rzy Najsw. Panny blacha zajmowała i samego Zbawiciela twarz świętą za-  
słaniała. Dla czego biedzić się z sobą sturbowny począł. Przerabiać sukien-  
kę? Koszt wielki, a prawie zguba chudoby jego byłaby. Nie przerabiać?  
Szpetności by w zakryciu obojga twarzy, choć w ślicznej robocie, siła było:  
w wielkim tedy będąc frasunku, Najświętszej Panny o ratunek prosił. Aliż-  
ci w nocy przyśni mu się Matka miłosierdzia, mówiąc: nie frasuj się; przy-  
łóż jeno, z boku Obrazu mego, z tej strony z której niedobrze przypada  
sukienka, wzdłuż drewno i przymierz sukienkę, a obaczysz, że będzie do-

---

<sup>21</sup> Susza 1684, s. 51–53.

brze. Ów ocknie się, dzień też oświeci, i medytując to napomnienie, mią-  
sze na mniejszy palec ręczny, długie jak samy Obraz, przyrobi drewno, przy-  
mierzy sukienkę, ano jako najlepiej potrzeba było, kształtnie przystała, i po-  
chwaliwszy Najświętszą Pannę z pokorą, to przed różnemi i pod przesięgą  
wyznał, że tak, a nie inaczej było”<sup>22</sup>.

Kiedy zdejmowana była w 1891 r. sukienka z XVII w., obecny przy tym  
Aleksander S. Budiłowicz, duchowny, nauczyciel chełmskiego gimnazjum du-  
chownego i kustosz Muzeum Cerkiewno-Archeologicznego (od 1882 do poł.  
1885 r.) mógł dokładnie obejrzeć ikonę. Jego spostrzeżenia zostały opubli-  
kowane w 1892 r. w „Chołmsko-Warszawskim Eparchalnym Wiestniku”<sup>23</sup>.

Budiłowicz potwierdził, że od czasu, kiedy Susza oglądał ikonę, nie zmie-  
niła ona swego wyglądu. Zachowały się na niej wszystkie ślady zniszczenia  
oraz szczątki dawnej dekoracji, o której wspominał także autor *Phoenixa...*  
i które widoczne były w obecnym jej stanie. W licu ikony pozostało kilka  
złotych ułamków i bardzo dużo złotych gwoździków (ćwieczków), świad-  
czących o bogatym ozdobieniu ikony w przeszłości. Fragmentów z dawnej  
dekoracji albo ryzy – pisze Budiłowicz – pozostało trzy: dwa z nich to nie-  
starannie przecięty na pół złoty emaliowany pasek, prawdopodobnie pozo-  
stałość oblamowania ze starej ryzy – oba przytwierdzone żelaznymi gwoź-  
dzikami w miejscu mankietów (poruczi), a trzeci ostatek ma formę  
owalnego, wypukłego okucia, z ornamentem z emalii, wyobrażającym dwa  
gołębie po obu stronach symbolu – kotwicy, przytwierdzonej w prawym  
dolnym rogu ikony<sup>24</sup>. Po zdjęciu sukienki z ikony okazało się – potwierdził  
to również Budiłowicz – że ręce i nogi Dzieciątka oraz ręce Matki Bożej  
były oddzielnie domalowane na płótnie i wszyte między sukienką a aksa-  
mitem, nałożonym na całą powierzchnię pomiędzy ikoną a sukienką. Wy-  
starczyło tylko skopiować oblicza świętych postaci, by pojawiła się druga  
ikona. Wówczas zwrócił się on do Antona Korolczuka z prośbą, by namalo-  
wał oblicze Bogurodzicy i Młodzieńca. W ten sposób, po uzupełnieniu bra-  
kujących części wizerunku, powstała ikona, która to kiedyś znajdowała się  
w zbiorach chełmskiego muzeum diecezjalnego. Oglądał ten obraz, zwie-  
dzając muzeum, Władysław Reymont, podróżujący po ziemi chełmskiej  
w 1908 r.<sup>25</sup> Także Fiodor Wasylewicz Korałłow, wieloletni kustosz Cerkiew-  
no-Archeologicznego Muzeum przy Chełmskim Prawosławnym Bractwie

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 235, 236.

<sup>23</sup> A. Budiłowicz, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>25</sup> W. S. Reymont, *Z Ziemi Chełmskiej. Wrażenia i notatki*, Warszawa–Lublin–Kraków  
1916, s. 102.

Bogurodzicy, autor historii tego muzeum, wspominał, że ikona Matki Bożej w sukience z XVII w. znajdowała się w pierwszej dużej sali muzeum<sup>26</sup>. Podaje on cenną informację o wyglądzie wewnętrznej sukienki, która była dziełem Sebastiana Nicewicza. Wyhaftowana ona była ze srebrnych, złotych i jedwabnych nici na aksamicie.

Ikona w srebrnej rzybie, założonej pod koniec XIX w., zawiera zmianę w kompozycji, Jezus ujmuje w dłoni zwój pergaminowy, wykonany ze srebrnej blachy<sup>27</sup>, a tego elementu, jak wiemy, nie było w kompozycji opisywanej przez Suszę i nie ma go również na rycinie Tarasewicza.

Dzięki opisowi ikony Matki Bożej Chełmskiej autora *Phoenixa...* możemy prześledzić zmiany, jakie następowały w sposobach ukazywania tego wizerunku na przestrzeni od XVII do XX w. Dzisiaj także możemy skonfrontować ten opis z oryginałem, który odnalazł się. Obecnie interesująca nas ikona – przekazana przez wspomnianą wyżej Nadię Horłycką, której to rodzina po 1945 r. przechowywała tę niezwyklej urody ikonę na Ukrainie – znajduje się w Muzeum w Łucku, gdzie stała się tematem badań naukowych. Powojenne losy ikony zostały dopowiedziane i opublikowane w materiałach międzynarodowej konferencji zorganizowanej w Łucku w listopadzie 2000 r.

Dzieło Jakuba Suszy *Phoenix [...] redivivus...* jest podstawowym źródłem do badań ikony Bogurodzicy Chełmskiej, o bizantyńskim rodowodzie. Takim także źródłem – kolejnym dokumentem czasów unii, dokumentem epoki, ukazującym Chełm i ziemię chełmską sprzed rozbiorów oraz ikonę i jej kult – jest wydana w 1780 r. w Berdyczowie, staraniem biskupa unickiego Maksymiliana Ryłły, księga dotycząca koronacji cudownego obrazu Matki Bożej w chełmskiej katedrze unickiej. Księga ta została zilustrowana miedziorytami Teodora Rakowieckiego, ukazującymi panoramę Chełma, z uroczystą procesją i z wizerunkiem Matki Bożej ponad miastem, fasadę katedry, dekorację jej frontonu z okazji koronacji oraz trzy bramy tryumfalne z motywami obrazu Matki Bożej Ukoronowanej.

Warto wspomnieć, że w latach 1735–1756, a więc przed koronacją cudownej ikony Matki Bożej Chełmskiej, w miejscu rozebranej, wcześniejszej, z czasów biskupa Terleckiego, została wzniesiona nowa świątynia, wg projektu Pawła Fontany, która nawiązywała stylem do barokowej archi-

---

<sup>26</sup> F. W. Korałłow, *Cerkowno-archeologičeskiej muziej pri Chołmskom' Prawosławnom Swiato-Bogorodickom Bratstwie*, Chołm 1911, s. 27.

<sup>27</sup> Rycina Matki Bożej Chełmskiej zamieszczona w: E. Liwotow, *op. cit.*, a także w: *Chołmskij Narodnyj Kalendar na 1894 god*, Warszawa 1893.

tektury rzymskiej i miała być wyrazem triumfu Kościoła greckokatolickiego w Rzeczypospolitej. W tej świątyni, wybudowanej z inicjatywy bp. Filipa Wołodkowicza, słynący cudami obraz Matki Bożej, opisany przez Jakuba Suszę, umieszczony był na ścianie apsydy nad ołtarzem głównym, a nie jak wcześniej w ikonostacie.