

Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska

Ikony kalendarzowe – katalog wszystkich świętych jako zbiorowy obraz Kościoła = Calendar Icons – Catalogue of All Saints as a Collective Image of the Church

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 19, 387-398

2013

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grażyna Kобрzeniecka-Sikorska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
w Olsztynie

University of Warmia and Mazury
in Olsztyn

IKONY KALENDARZOWE – KATALOG WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH JAKO ZBIOROWY OBRAZ KOŚCIOŁA

Calendar Icons – Catalogue of All Saints as a Collective Image of the Church

Słowa kluczowe: Bizancjum, Ruś, malarstwo, ikony.

Key words: Byzantium, painting, icons.

S t r e s z c z e n i e

Cechą życia bizantyńskiego było uporządkowanie. Zasada porządku obejmowała wszystkie sfery życia, dotyczyła też bizantyńskiej sztuki, o której myślno w kategoriach katalogu. Jednym ze znamienych przejawów dążenia do katalogowego uporządkowania były ikony kalendarzowe, które zaczęto malować po okresie ikonoklazmu. Zawierają one przedstawienia świętych i świąt w porządku roku liturgicznego. Są odpowiednikami ksiąg liturgicznych: menaionów i menologionów. Na Rusi ikony kalendarzowe od XVIII wieku często wzbogacano wizerunkami maryjnymi. Zgromadzone na jednej tablicy pojedyncze „świętości”, uporządkowane zgodnie z zasadami katalogowania, jednoczą się we wspólnocie Kościoła, bo ikony kalendarzowe są przede wszystkim symbolicznym obrazem Kościoła, w mikroskali manifestują siłę i moc.

A b s t r a c t

Tidying up was a feature of the Byzantine life. The principle of order covered all spheres of the life, particularly related to the Byzantine art, about which is thought in terms of the catalogue. Calendar icons which were started painting after the period of the iconoclasm were one of characteristic signs of the aspiration to cataloguing. They contain representations of the saints and feasts of the liturgical year in the order. They are equivalent of liturgical books: menaion and menologion. Calendar icons often enriched Marian images from the 18th century in Russia. Gathered on one plate isolated “sancties” organized according to principles of cataloguing. They are united in the communion of the Church, because the calendar icons are a symbolic image of the Church above all. They are manifestation of power and strength of Church.

Cechą bizantyńskiego życia było uporządkowanie. Wynikało ono z przeświadczenia, jak pisze Cyryl Mango, że „Bóg urządził świat w sposób uporządkowany i życzeniem Jego było, aby życie ludzkie przebiegało w tym samym duchu. Przestrzegając zasad boskiego porządku zarówno w stosunkach międzyludzkich, jak i w życiu prywatnym, pozostajemy w harmonii z wszechświatem, a życie na ziemi, mimo nieuniknionych niedoskonałości, zaczyna przypominać życie w niebie”¹. Zasada porządku obejmowała wszystkie sfery życia, dotyczyła też w szczególności bizantyńskiej sztuki. Takie pojmowanie wszechrzeczy sprzyjało myśleniu o sztuce w kategoriach katalogu. Wszystkie dziedziny sztuki stanowiące pewne określone zbiory porządkowano według przyjętych zasad, z których najważniejszą była zasada kompletności. Określony porządek i kompletność są to dwie podstawowe cechy katalogu². Wypracowane w tradycji katalogi uporządkowanych zbiorów stały się wzorcem, kanonem, który obowiązywał w świecie bizantyńskim i postbizantyńskim. Kanon stał na straży porządku. Jego znaczenie w sztuce bizantyńskiej można porównać tylko do sztuki egipskiej. W obu tych państwach służył i odzwierciedlał ustalony porządek państwa, społeczeństwa i był ściśle powiązany z religią.

Idea katalogu przejawiała się najwcześniej w architekturze i w dekoracji malarskiej świątyni. Malowidła ściennie są kompozycyjnie zgodne z ukształtowaniem przestrzennym architektury, a ta również jest ściśle uporządkowana, stanowi zbiór mających konkretne znaczenie elementów. Świątynia jest miejscem sprawowania liturgii i katalog elementów, który musi ona posiadać, jest zdeterminowany funkcjami liturgicznymi. Nie wszystko można jednak tłumaczyć przyczyną funkcjonalności liturgicznej, bo świątynia ma też, a może nade wszystko, znaczenie symboliczne. „Świątynia jest niebem ziemskim, w tych niebieskich przestworzach Bóg mieszka i przechadza się” – te słowa patriarchy Germana³ najdobitniej wskazują, czym świątynia była dla Bizantyńczyków. W swoich poszukiwaniach rozwiązań architektonicznych dążyli oni do osiągnięcia niewidzialnego za pomocą widzialnego, transcendencji za pomocą materii. Świątynię pojmowali jako zstępowanie Boga w Jego stworzenie⁴. Koncepcja świątyni chrześcijańskiej nigdy nie była wynikiem osobistej pomysłowości architekta. Świątynia ziemską, przyjmującą realny kształt, była realizowana według wzoru niebiańskiego, przekazanego ludziom za pośrednictwem proroka, co tradycję architektoniczną czyniło prawomocną („I Miasto Święte – Jeruzalem Nowe ujrza-

¹ C. Mango, *Historia Bizancjum. Narody i cywilizacje*, Gdańsk 2002, s. 212.

² Słownik języka polskiego definiuje katalog jako „spis przedmiotów należących do jakiegoś zbioru, ułożony w określonym porządku”. *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1993.

³ Cyt. za: P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, z jęz. fran. przeł. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 125.

⁴ Ibidem.

łem zstępujące z nieba od Boga, przystrojone jak *oblubienica zdobna* w klejnoty dla swojego męża” Ap 21,2⁵).

Świątynia to obraz Wszechświata i centrum Kosmosu, a więc jej budowanie jest naśladowaniem stworzenia świata. Architekt naśladuje Stwórcę. Wszechświat jest piękny, bo zbudowany według miary, liczby i wagi. „Piękno jest rzeczą ładu, prawidłowości w układzie rzeczy”⁶ – ten aksjomat starożytnej estetyki, wywodzący się od pitagorejczyków, przejęło chrześcijaństwo, zgodnie ze słowami Pisma Świętego (np. „Wszystko urządziłeś, Panie, według miary, liczby i wagi” Mdr 11,20). Świątynia, będąc obrazem Wszechświata, odtwarza jego wewnętrzną strukturę i zbudowana jest też według miary i liczby, o czym czytamy w Apokalipsie św. Jana (Ap 21, 15–17). Wszystko zbudowane jest zgodnie z idealnymi proporcjami liczbowymi, wszystko jest matematycznie wyliczone, a więc uporządkowane zgodnie z przyjętymi zasadami. Jeśli świątynia jest obrazem Świata, to nie może mieć braków, musi być kompletna. Porządek i kompletność to cechy katalogu.

Symbolikę świątyni⁷ jako kompletnego obrazu Wszechświata wzmacniają malowidła ściennie, których kanoniczny program ikonograficzny ustalił się po okresie ikonoklazmu i stał się obowiązujący w całym wschodniochrześcijańskim świecie. W 867 r. wykonano mozaiki w kościele Matki Bożej w Pharos, który mieścił się na terenie Wielkiego Pałacu w pobliżu sali tronowej. Otwarcie tej świątyni potraktowano jako manifestację nowego, pełnego programu ikonograficznego. Podczas poświęcenia patriarcha Focjusz wygłosił słynną X Homilię, której tekst stał się oficjalnym dokumentem nowej polityki wobec obrazów. Według słów Focjusza: „W samej czaszy kopuły jest wyobrażona kolorowymi kostkami mozaiki człowiecza figura o cechach Chrystusa. Mógłbyś powiedzieć, że obejmuje On spojrzeniem ziemię, obmyśla jej harmonijny ład i rządy nad nią. Tak umiejętnie przedstawił natchniony artysta, choć tylko linią i barwą, pieczę Stwórcy nad nami. W pobliżu figury Chrystusa w konchach, poniżej hemisfery kopuły jest namalowany zastęp aniołów trzymających straż wokół naszego Pana, a w apsydzie umieszczonej ponad sanktuarium łni wizerunek Dziewicy wyciągającej swoje nieskalane ramiona w opiece nad nami, strzegącej bezpieczeństwa cesarza i jego wypraw przeciw wrogom. Grupy Apostołów, Męczenników, a także Proroków i również patriarchów wypełniają całość kościoła i upiększają go swoimi wizerunkami”⁸.

⁵ Tu i dalej cytaty biblijne za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, wydanie trzecie poprawione, Pallotinum, Poznań – Warszawa 1980.

⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki I: Estetyka starożytna*, wydanie drugie przejrzone i uzupełnione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, s. 99.

⁷ O symbolice świątyni chrześcijańskiej zob. np. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. z jęz. fr., A.Q. Laviqne, Warszawa 1998.

⁸ Cyt. fragmentu wg tłumaczenia M. Dziemskiej na podstawie *Photii Patriarchae CP, Homilia III(X)*, *Patrologia Graeca* 104, col. 563–574, zamieszczony (w:) Focjusz, patriarcha Konstantynopola, *Homilia X*, wstęp A. Różycka-Bryzek, „Znak” 1994, nr 466 (3), s. 57–61, cyt. ze s. 60.

Malowidła ściennie są monumentalnym kalendarzem cerkiewnym. Kalendarz ten nie odzwierciedla chronologii wydarzeń, a chronologię cyklu liturgicznego. Cykl liturgiczny jest niezmienny i niezmiennie są też obrazy umieszczone w określonym miejscu w każdej przestrzeni kościoła i widz, obojętnie w jakiej świątyni by się znajdował, nie ma problemów z ich odnalezieniem, przyzwyczał się bowiem do niezmiennego ich doświadczania. Wypracowanie kanonu malarstwa ściennego było inspirowane przez Kościół, bo wprowadzając porządek w przestrzeni świątyni i sprzężając go ściśle z liturgią, gwarantował kontrolę nad kultem obrazów, który w okresie ikonoklazmu zagrażał jego autorytetowi.

W przestrzeni świątyni znajdują się nie tylko malowidła ściennie, ale także obrazy przenośne. Ich rozmieszczenie też nie jest przypadkowe. Otrzymały one stałe miejsce i zostały uporządkowane według ściśle określonych zasad. Głównym miejscem obrazów przenośnych jest ikonostas, który wykształcił się z wcześniejszych templonów. W XIV–XV wieku na Rusi zyskał swoje kanoniczne formy jako uporządkowany zbiór obrazów umieszczonych na przegrodzie ołtarzowej⁹. Poza tym ikony znajdowały się w innych miejscach świątyni, ich rozmieszczenie jednakże nie miało charakteru stałego, niezamiennego, uporządkowanego, więc choć dopełniały całości obrazu Wszechświata, jaką jest świątynia, to nie możemy w odniesieniu do nich mówić o idei katalogu.

Wielki katalog świętych i wydarzeń ze świętej historii, który był namalowany na ścianach świątyni i powtórzony w mniejszej skali na ikonostasie, ma swój odpowiednik w ikonach kalendarzowych. Zawierają one przedstawienia świętych i święt w porządku roku liturgicznego. Idea ikon kalendarzowych jest taka sama, jak dekoracji świątyni, tylko ujęta w mikroskali. Ikony kalendarzowe są jeszcze bardziej zbliżone do tego, co nazywamy katalogiem, bo przedstawienia usystematyzowano w następstwie czasu, który wyznacza cykl roku liturgicznego. Malowidła świątyni natomiast uporządkowane są topograficznie, dla nich wiążącym schematem porządku są poszczególne części przestrzeni sakralnej, mające swoją określoną symbolikę. Ikony kalendarzowe zawierają jakby nie same ikony, ale listy ikon. Ich uporządkowanie jest proste – o kolejności wizerunku decyduje data czczenia danego świętego. Umieszczone są w poziomych pasach i należy je odczytywać jak księgę, poczynawszy od lewego, górnego narożnika. Panuje tu większa typizacja postaci i bardziej niż w malowidłach świątyni odczuwany jest zamierzony schematyzm.

Ikony kalendarzowe pojawiły się po okresie ikonoklazmu. Były jeszcze jednym wyrazem tendencji do kompilacji i standaryzacji życia kościelnego, i nie tylko kościelnego, jakie nastąpiły w Bizancjum po zwycięstwie zwolenników ikon.

⁹ Literatura na temat rozwoju ikonostasu jest ogromna. Zob. głównie: *Ikonostas. Proischozhenije – razwitiye – simwolika*, red. A. M. Lidow, Moskwa 2000; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1984; T. Szewcowa, *Prawosławnyj ikonostas. Proischozhenije, widy, duchownyj smysl*, Moskwa 2003.

Takie wręcz encyklopedyczne kompendium, jakim są malowane kalendarze, miało na celu uporządkowanie tradycji, przyswojenie jej sobie na nowo dla poczucia pewności, umocnienia tożsamości. Kościół bizantyński jako centrum świata wschodniochrześcijańskiego dążył do uporządkowania wszystkiego, do ujednoczenia, do stworzenia idealnej całości, bo tylko taki porządek dawał poczucie siły, możliwość całkowitego kierowania sprawami wiary i panowania nad całą ekumeną wschodniochrześcijańską. Ustalony schemat świąt w roku liturgicznym miał swój obrazowy wyraz w malowidłach. Jedno i drugie było gotowym „produktem”, za pomocą którego Bizancjum narzucało krajom od siebie zależnym własną kulturę.

Ikony kalendarzowe mają swój odpowiednik w dwóch księgach liturgicznych. Pierwszą z nich jest menaion (gr., scs. *mineja* – miesiąc), czyli księga zawierająca porządek służb dla świąt nieruchomych cyklu rocznego, ułożonych w kolejności miesięcy i dni roku kościelnego, tak że na każdy dzień przypadały odpowiednio dobrane teksty, żywoty świętych, którzy byli w tym dniu czczeni. Menaion składał się z dwunastu tomów, każdy tom obejmował jeden miesiąc roku liturgicznego, który trwa od 1 września do 31 sierpnia, a więc pierwszy tom zawierał żywoty świętych i świąt czczonych we wrześniu. Do celów liturgicznych zaczęły powstawać skróty (*synaksaria*), sprowadzone do jednego tomu, z tekstami na każdy dzień roku liturgicznego. Takie menaiony znane były w Bizancjum już w IV i V wieku¹⁰.

Księgami zbliżonymi do menaionów są menologiony, czyli zbiory żywotów świętych. Są one podobne do menaionów, bo żywoty też ułożono według cyklu roku liturgicznego – na każdy dzień i miesiąc, w którym dany święty jest czczony. Autorem pierwszego menologionu był Symeon Metafrastes (przydomek od „metafraz”, czyli przeróbka), urodzony za panowania cesarza Leona VI na przełomie IX i X wieku. W okresie rządów cesarzy Fokasa, Tzimiskesa i Bazylego II pełnił on wysoki urząd logotety i już w drugiej połowie X wieku czczony był jako święty¹¹. Z inicjatywy cesarza Konstantyna Porfirogenety Symeon podjął się dokonania przeróbki (metafrazy) pism hagiograficznych pod względem stylistycznym i retorycznym, jako że dotychczasowe przestały odpowiadać wymogom zreformowanej liturgii. W ten sposób powstał zbiór 148 żywotów sporządzony na cały okres liturgiczny z podziałem na cztery pory roku. Teksty zostały się na dziesięć tomów, z których dwa największe przypadały na miesiące zimowe. Porównując zbiór żywotów w parafrazie Symeona ze starymi oryginałami, można wyodrębnić trzy grupy biografii: pierwsza obejmuje żywoty włączone prawie bez żadnych zmian, druga, dużo większa partia życiorysów jest znacznie przestylizowana w porównaniu z oryginałami, trzecia to żywoty całkowicie przeredagowane i ujęte w nową formę (należały do niej teksty powstałe w czasach

¹⁰ O. Jurewicz, *Historia literatury bizantyńskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Łódź 1984, s. 59.

¹¹ *Ibidem*, s. 194.

Symeona)¹². Menologion Symeona zachował się w licznych wersjach. Do dzisiaj przetrwało około 1500 rękopisów¹³, co świadczy o rozpowszechnieniu w Bizancjum literatury hagiograficznej. Uporządkowanie żywotów świętych, które było sporządzone po ikonoklazmie, jest symptomatyczne dla tych czasów – tak jak w innych dziedzinach również w tej porządkowano tradycję, przystosowując ją do nowych czasów, dla nowego odbiorcy. Menologion Symeona stanowi kompendium tego, co w dziedzinie hagiografii pojawiło się na przestrzeni wieków.

Na Rusi znane były jeszcze inne księgi kalendarzowe. Mineja ogólna (scs. *obszczaja*) jest skróconą formą, a jednocześnie dopełnieniem minei miesięcznej, czyli menaionu. Zawiera teksty liturgiczne poświęcone całym grupom świętych (np. apostołom), którzy nie posiadają własnych tekstów liturgicznych. Mineja świąteczna (*prazdnicznaja*) albo kwiecista zawiera teksty wybrane z minei miesięcznej na cześć ważniejszych świąt Chrystusa, Matki Bożej i świętych. Mineja czytana (*Czetti Mineja*) to zbiór żywotów, hymnów, modlitw, ułożonych według kalendarza liturgicznego i przeznaczonych do domowej lektury¹⁴.

Menaiony i menologiony były często ilustrowane. Znanych jest około pięćdziesięciu ilustrowanych żywotów w tomach zbioru Metafrastesa. Większość z nich pochodzi z XI i XII wieku. Przy rozmieszczaniu ilustracji w tomach menologionu Metafrastesa posługiwano się różnymi formułami. Według jednej na frontispisie gromadzono wizerunki wszystkich świętych, których żywoty znajdują się w danym tomie, według innej portret świętego zamieszczano na początku żywota, a scenę śmierci na końcu, według jeszcze innej iluminowano inicjał, opatrywano też teksty winietą z portretem, sceną lub cyklem¹⁵. Wzorem dla ilustracji zamieszczanych w księgach były malowidła monumentalne lub tablicowe. Ilustracje wszystkich świętych, których żywoty znajdują się w danym tomie, zamieszczone na frontispisie przypominają ikony kalendarzowe i prawdopodobnie na nich się wzorowano. Przykładem może być menologion z Biblioteki Paryskiej datowany na 1056 rok¹⁶.

Ikony kalendarzowe były przeznaczone do użytku prywatnego, dla mnichów lub osób świeckich. Duże kościoły nie potrzebowały ikon kalendarzowych, ponieważ zastępowały je malowidła ściennie i ikony z poszczególnymi przedstawieniami

¹² Ibidem, s. 195.

¹³ Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, przeł. z jęz. ang. K. Malcharek, Warszawa 1992, s. 63.

¹⁴ Zob. hasła: *Menaion*, *Menologion*, (w:) K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Leipzig 1981, s. 262–263; ks. A. Znosko, *Mały słownik wyrazów staro-cerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*, Warszawa 1983.

¹⁵ Ch. Walter, op. cit., s. 63.

¹⁶ Cod. graecus 580, Paryż, Biblioteka Narodowa. Zob. H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 288 (karta tytułowa *Menologionu* na miesiąc listopad)

święt i świętych, które były wystawiane i czczone w danym dniu roku kalendarzowego. To, co w ikonach kalendarzowych było zgromadzone na jednej desce, w świątyni wypełniało całą jej przestrzeń. Ikony kalendarzowe były mikroskopijnym obrazem świątyni, a symbolicznie Kościoła jako zgromadzenia świętych. W ten sposób Kościół był dostępny w kulcie prywatnym.

Najwcześniejsze ikony kalendarzowe zachowały się w klasztorze św. Katarzyny na Synaju. Pochodzą z XII wieku. Jedną z nich jest ikona w postaci dyptyku. Jest to „ikona ikon”, bo zawiera katalog wszystkich ikon, jakie znane były ówczesnemu odbiorcy. W inwentarzu z 1143 r. opisano ją jako przedstawiającą „dwanaście świąt z dwunastoma miesiącami”¹⁷. Ikona ta jest wyrazem dążenia do idealizacji, do budowania idealnej postaci Kościoła – dwunastu świętom odpowiada dwanaście miesięcy, do tego można jeszcze dodać, że dwanaście jest liczbą apostołów stanowiących fundament Kościoła. Na jednej części dyptyku przedstawiono święta dla pierwszego półrocza kalendarza liturgicznego, czyli od września do lutego, na drugiej dla drugiego półrocza – od marca do sierpnia. Górne skrzydła dyptyku są zaokrąglone i w nich przedstawione są święta ujęte w okręgi – na jednym rozmieszczone są wokół wizerunku Chrystusa Pantokratora (tablica dla pierwszej połowy roku), na drugim wokół wizerunku Matki Bożej z Dzieciątkiem (tablica dla drugiej połowy roku), symetrycznie po sześć. Poniżej w poziomych rzędach namalowani są gromadnie wszyscy święci w kolejności dat roku liturgicznego. Taki sposób przedstawienia jest poetyckim obrazem Kosmosu. Obrazy świąt krążą jak planety wokół Chrystusa – Słońca i Marii – Księżycy, a „chóry wszystkich sprawiedliwych, którzy prawdziwie podobali się Panu, [są] błyszczącymi wokół gwiazdami”¹⁸.

Drugi malowany kalendarz z XII wieku, jaki znajduje się na Synaju, stanowi pewien wyjątek, bo umieszczono go na kolumnach świątyni synajskiej. Składa się z dwunastu ikon o dużych rozmiarach (97 x 67 cm), a więc jedna tablica na każdy miesiąc. Na odwrocie tablic ukazano scenę Pasji i inne cykle z życia Chrystusa, takie same powtórzone są na trzech ikonach. Zatem na stronie przedniej biegnie pełny monotony cykl świętych czczonych w danym miesiącu, a na tylnej cykl trzykrotnie powtórzony stanowiący rodzaj ilustrowanego lekcjonarza¹⁹.

Nieraz na jednej desce prezentowano kilka miesięcy. I tutaj też mamy przykład ikony z Synaju z XII wieku²⁰. Na jednej tablicy są namalowane po trzy

¹⁷ G. i M. Soteriou, *Eikones tēs Monēs Sina*, Athina 1956, I (ilustracje), il. 131–135, Athina 1958 II (tekst), s. 119n.; H. Belting, op. cit., s. 287–288, il. 157.

¹⁸ H. Belting, op. cit., s. 290.

¹⁹ Ibidem, s. 290, il. na 159 (ikona na miesiąc luty).

²⁰ G. i M. Soteriou, op. cit., 1956, I, il. 126–130, 1958, II, s. 117n.; K. Weitzmann, *Icon Painting in the Crusader Kingdom*, „Dumbarton Oaks Paper” 1966, nr 20, s. 14n., il. 36–37; idem, *The Icon*, New York 1978, il. 17; idem, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton University Press 1982, s. 50.

miesiące, a więc cały kalendarz składa się z czterech części, każda o wymiarach 55 x 45 cm. Na dwóch dodatkowych tablicach widzimy Sąd Ostateczny oraz cykl przedstawień cudów i scen pasyjnych, odpowiadający czytaniom na okres postu i pięć najbardziej czczonych ikon Matki Bożej. Na odwrocie ikon znajduje się inskrypcja malarza Jana, w której jest mowa o tym, że jest to „czterodzielna falanga sławnych męczenników namalowanych tu wraz z gromadą proroków i świętych”²¹. Święci wyznawcy zostali przedstawieni w sposób stypizowany, natomiast męczennicy w skróconych scenach męczeństwa. To trochę ożywia całość, ale nie znaczy, że odchodzi się tutaj od standaryzacji. Tak jak inne ikony kalendarzowe, ma ona formę uporządkowanego katalogu i pozbawiona jest narracji. Celem nie jest narracja, a zbiorowy obraz Kościoła, na który składają się wszyscy święci i porządek cyklu liturgicznego.

Do ikon kalendarzowych zbliżone są ikony hagiograficzne, gdyż dla jednych i drugich charakterystyczna jest wielodzielność. Te dwa rodzaje ikon uzupełniają się wzajemnie, bo kiedy ikony kalendarzowe umiejscawiają świętego w społeczności Kościoła, to ikony ze zilustrowanym żywotem ukazują, w jaki sposób ten święty wypełnił pewien doskonały ideał etyczny, którego normy wyznacza Kościół. Sceny z życia świętego otaczają jego wizerunek („portret”), który został jakby „wyjęty” z ikony kalendarzowej. Oczywiście proces ten przebiegał tak, że najpierw były samodzielne wizerunki, a potem dopiero pojawiły się ikony kalendarzowe, które łączą w jedno, katalogują te samodzielne wizerunki. Ale chyba znamienne jest to, że ikony hagiograficzne stały się popularne w tym samym czasie, w którym powstawały ikony kalendarzowe, czyli po ikonoklazmie. Mają one swoje źródło w żywotach świętych, które po ikonoklazmie, jak wspomniano, uległy pewnej standaryzacji, choćby w Menologionie Symeona Metafrastesa. Żywoty miały strukturę schematyczną. Zawierały wstęp o charakterze etycznym, główne opowiadanie o przebiegu życia świętego, o jego męczeńskiej śmierci i cudach, jakie działy za życia i po śmierci²². W takiej mniej więcej kolejności żywot był ilustrowany na ikonach. Ikony hagiograficzne mają też swoje źródło w malowidłach ściennych. Sceny żywotów były umieszczane w przedsionkach i kaplicach lub przy grobach świętego. Ikony ilustrujące życie umieszczano także na templonach bocznych oraz templonach w kaplicach. Taki templon znajdował się na przykład w kościele klasztoru Chrystusa Wszechmiłosiernego w Konstantynopolu, o czym czytamy w *Diataxis*, czyli rozporządzeniu Michała Attaleiatesa z 1077 r.: „templon i w środku [fryzu ikonowego] *deesis* oraz [po obu stronach] opowieść [*diēgēsis*, czyli żywot] czcigodnego i świętego poprzednika [Jan]”²³. Z ok. 1100 r. pochodzi templon

²¹ H. Belting, op. cit., s. 291.

²² O. Jurewicz, op. cit., s. 195.

²³ P. Gautier, *La Diataxis de Michael Attaleiates*, „Revue des Études Byzantines” 1981, nr 39, s. 16n., 89n. Cyt. łącznie z dopiskami autora w nawiasach kwadratowych wg: H. Belting, op. cit., s. 592.

z klasztoru synajskiego, który prawdopodobnie zdołał kaplicę pięciu męczenników z Sebaste, ponieważ na fryzie znajdują się ikony ilustrujące życie jednego z nich, św. Eustratiosa. Ikony z żywotem zostały wykonane przez malarza z Cypru²⁴.

Największa liczba zachowanych ikon hagiograficznych z okresu bizantyńskiego odnosi się do św. Mikołaja. Znanych jest około dwudziestu. Najwcześniejsza pochodzi z XI wieku z Synaju i ma formę tryptyku. Sceny z życia przedstawione są na skrzydłach²⁵. Na ikonie synajskiej z XIII wieku święty ukazany został w pozie, która w dalszym rozwoju stanie się kanoniczna: na wzór Chrystusa Pantokratora, z prawą ręką błogosławiącą, lewą przytrzymującą księgę Ewangelii, ubrany w szaty biskupie, twarz surowa z charakterystycznymi zakolami na czole. Po jego obu stronach niewielkie półpostacie Chrystusa i Marii przekazują świętemu ewangeliarz i palium – atrybuty biskupie. Dookoła tego kanonicznego typu ikonograficznego umieszczono małe sceny z jego życia w liczbie trzynastu, które czytane są jak księga poziomymi pasami od lewej górnej strony ku dołowi. Zaczynają się od narodzin, a kończą na śmierci. W klasztorze synajskim zachowało się kilka innych ikon hagiograficznych, jak np. św. Jana Chrzciciela²⁶ i św. Katarzyny, obie z XIII wieku²⁷.

Widz odczytywał sceny biograficzne, znając żywoty tekstowe, które były wielokrotnie odczytywane. Zilustrowane słowo bardziej oczywiście pobudzało jego wyobraźnię.

Po okresie ikonoklazmu standaryzacji uległy także same wizerunki świętych, które podzielono na typy według stanów społecznych: święci biskupi, mnisi, dziewice, męczennicy. W takim podziale, wprowadzającym pewien porządek, też przejawia się idea katalogu.

Na Rusi ikony kalendarzowe zaczęto malować dopiero w XVI wieku. Nie bez powodu, bo tak jak w Bizancjum po ikonoklazmie podsumowywano i porządkowano dotychczasową tradycję, tak też czyniono w czasach Iwana IV Groźnego na Rusi. Wiek XVI uważany jest za pierwszy wielki przełom w dziejach malarstwa ikonowego²⁸. Był to okres podsumowań dotychczasowej historii ruskiego chrześcijaństwa. Wielką rolę odegrały przygotowania do koronacji Iwana IV. Wymagała ona odpowiedniego podłoża ideologicznego, udowodnienia wyjątkowości ruskiego władcy. Koronacja Iwana IV kończyła proces absolutyzacji i w tym sensie była przełomem, a w czasach przełomów dochodzi do podsumowań²⁹.

²⁴ G. i M. Soteriou, op. cit., 1956, il. 103–111, 1958, s. 109n.; K. Weitzman, *The Icon*, nr 20; idem, *Studies in the Arts...*, 250n.

²⁵ N. Patterson Ševčenko, *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, il. 163.

²⁶ Zob. H. Belting, op. cit., il. 160.

²⁷ Ibidem, il. 227.

²⁸ Zob. więcej na ten temat: A. Sulikowska-Gaska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007.

²⁹ G. Kobrzeńska-Sikorska, *Wizerunki carów rosyjskich. Między ikoną a portretem*, Olsztyn 2007, s. 73n.

W dziedzinie literatury próbą podsumowania dotychczasowego dorobku była redakcja *Wielkich Minei Czytanych* przez metropolitę Makarego, głównego ideologa czasów Iwana IV Groźnego. Dzieło składało się z 12 tomów (27 tysięcy stron ogromnego formatu), w których zebrano wszystkie znane księgi hagiograficzne i liturgiczno-cerkiewne. Drugim podsumowaniem dotychczasowej historii zainicjowanym przez Makarego była *Księga stopni carstwa ruskiego*. W dziedzinie malarstwa postanowienia soboru stogławego z 1551 r. regulowały sprawy sztuki w oparciu o dotychczasową tradycję wobec pojawienia się niekanonicznych przedstawień³⁰. Te nowe przedstawienia były przedmiotem rozważań wcześniejszego soboru moskiewskiego (1543–1544). Chodziło o ikony symboliczno-alegoryczne, głównie o tzw. ikonę wielodzielną, namalowane przez pskowskich ikonopisców do soboru Błagowieszczeńskiego w Moskwie po wielkim pożarze w 1543 r.³¹ Przeciwko nowemu sposobowi malowania wystąpił diak Iwan Michajłowicz Wiskowaty, widząc w tym zagrożenie dla tradycji bizantyńsko-ruskich. Twierdził on, że ikony te zostały namalowane niezgodnie z tradycją, z wyobraźni, że są ilustracją tekstu, a nie jego równoważnikiem.

Konsekwencją postanowień soboru stogławego było pojawienie się na Rusi i rozpowszechnienie w późniejszych wiekach *podlinników* malarskich (scs *podlinnost'* – prawdziwość, autentyczność, zgodność z oryginałem)³², czyli uporządkowanych zbiorów rysunków lub tylko opisowych przedstawień ikonograficznych³³. Te wzorniki malarskie miały służyć malarzom ikon w przestrzeganiu kanonu ikonograficznego. *Podlinniki* mają wszystkie znamiona katalogu, bo są po pierwsze uporządkowanym zbiorem, a po drugie pełniły określoną funkcję w procesie malowania ikon, były praktycznym podręcznikiem malarskim. Takie podręczniki malarskie znane były już prawdopodobnie wcześniej w Bizancjum, chociaż najwcześniejszy zachowany, ale będący zapewne kompilacją wcześniejszych tekstów z okresu po 1566 r., pochodzi z okresu postbizantyńskiego i został zredagowany w latach 1730–1734 na górze Athos. Jest nim *Hermeneja*

³⁰ L. Uspienski, *Moskowskije sobory XVI wieka i ich rol w cerkownom iskusstwie*, (w:) *Filosofija ruskogo religioznogo iskusstwa XVI–XX ww. Antologija*, oprac., red. i wstęp N.K. Gawriuszyna, Moskwa 1993, s. 319–328.

³¹ O.I. Podobiedowa, *Moskowskaja szkola żywopisi pri Iwanie IV Raboty w moskowskom Kremle 4-ch – 70-ch godow XVI w.*, Moskwa 1972, s. 1–16.

³² Zob. więcej: F.I. Busłajew, *Litieratura russkich ikonopisnych podlinnikow*, (w:) *Soczinienija F. I. Busłajewa*, t. 2: *Soczinienija po archieologii i istorii iskusstwa. Istoriceskije oczerki russkoj słowiesnosti i iskusstwa*, Sankt Pietierburg 1910, s. 344–416; O.A. Bielobrowa, *Podlinnik ikonopisnyj*, (w:) *Słowar' kniżnikow i kniżnosti driewniej Rusi*, red. D.S. Li-chaczew, t. II/2: *Wtoraja połowina XIV–XVI w.*, Leningrad 1989, s. 294–296 (zebrana bibliografia); K. Onasch, op. cit., s. 255–256 (zebrana bibliografia).

³³ *Podlinniki licewyje* zawierały obok opisów i przepisów wyobrażenia rysunkowe – schematy ikonograficzne przedstawień, *podlinniki tołkowyje* tylko opisy przepisów i wyobrażeń.

Dionizego z Furny³⁴. *Hermeneja* nie zawiera rysunkowych schematów ikonograficznych, ma charakter opisowy. W języku rosyjskim była opublikowana dopiero w 1855 r.³⁵

Wydaje się, że wzorniki bizantyńskie nie miały większego wpływu na pojawienie się *licewych podlinników* na Rusi. Bardziej dopatrywalibyśmy się tutaj wpływu znanych już wcześniej wzorników zachodnich. Jak sądzi Busłajew *podlinniki* z rysunkowymi schematami ikonograficznymi pojawiły się na Rusi w XVI wieku³⁶. Najwcześniejszy zachowany *licewoj podlinnik* pochodzi z początku XVII wieku. Jest to *podlinnik* Stroganowa, zawierający przedstawienia w porządku miesięcznym roku liturgicznego. W *podlinniku* Uwarowa z XVII wieku przedstawienia są uporządkowane alfabetycznie³⁷, co świadczy o tym, że myślenie w kategoriach katalogowania pogłębiało się. Takich *podlinników* w późniejszym okresie pojawiło się więcej.

Ruskim ewenementem było umieszczanie na ikonach kalendarzowych wizerunków Matki Bożej. Zaczęto je malować od XVIII wieku³⁸. Na wszystkich znanych przykładach ikon kalendarzowych z wizerunkami maryjnymi otaczają one w mniejszej lub większej liczbie część środkową, na której w kwaterach, w poziomych pasach namalowane są w porządku kalendarza liturgicznego wyobrażenia świąt i świętych³⁹. Ikony maryjne stanowią obramowanie środkowej części. W symbolicznej przestrzeni ikony stanowią łącznik między światem ziemskim (pola ikony) i niebiańskim (kowczeg). Nie jest to bez znaczenia, bo taka kompozycja wskazuje na pośrednictwo, orędownictwo Maryi. Ma to głęboką wymowę teologiczną, przekładającą się na powszechną pobożność. Kościół widzi w Maryi nie tylko Matkę Boga, ale także Matkę ludzi. Dla każdego wiernego jest przede wszystkim Matką, kimś najbliższym, a wiara w moc Jej wstawien-

³⁴ Dionizjusz z Furny, *Hermeneja czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, red. naukowa i wstęp M. Smorąg-Różycka, przeł. z jęz. nowogreckiego i przypisami opatrzył I. Kania, Kraków 2003, s. IX.

³⁵ *Ermenija, ili nastawlenije w żywopisnom iskusstwie, sostawlennoje jeromonachom i żywopisem Dionisijem Furnoagra-fiotom*, (w:) *Trudy Kijewskoj duchownoj akademii*, Kijew 1868, t. 1, s. 269–315; t. 2, s. 494–563; t. 4, s. 355–445.

³⁶ F.I. Busłajew, op. cit., s. 357.

³⁷ Ibidem, s. 362–363.

³⁸ Zob. „*Catalogues*” of Marian representations in late russian icons, (w:) *Mary and Joseph at the origins of Christian culture*, red. K. Parzych-Blakiewicz, rev. J.M. Wojtkowski, Olsztyn 2012, s. 9–21.

³⁹ Ujawnione w literaturze przykłady malowanych Minei z katalogiem wizerunków maryjnych: W. K. Codikowicz, *Russkoje cerkownoje iskusstwo XVIII-naczała XX ww. w niemu-ziejnych sobranijach Uljanowskoj oblasti. Katalog*, Uljanowsk 1991, il. 13, 14, s. 135; *Ikonie. Menschliche Hypostase des Göttlichen. Ikonen der Altgläubigen aus polnischen und deutschen Museen und Privatsammlungen 17. bis 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], Schweinfurter 2008, opis i il. na s. 206–207; *Lebendige Zeugen. Datierete und signierte Ikonen in Russland um 1900*, red. R. Zacharuk, Frankfurt am Main 2005, il. na s. 160.

nictwa objawia się w ilości jej wizerunków uważanych za cudowne, czyli mające moc czynienia cudów. Tą szczególną rolą Maryi należy tłumaczyć nie tylko obecność Jej czczonych ikon na Minejach, ale także umieszczenie ich na polach obramienia. Ale jest jeszcze inny aspekt tego typu ikon kalendarzowych. Wizerunki Matki Bożej dopełniają obraz Kościoła wyrażony w ikonach kalendarzowych. W miarę rozwoju tego typu ikon wizerunków będzie coraz więcej, a więc dążenia szły w kierunku osiągnięcia coraz pełniejszego obrazu Kościoła.

Jakie wizerunki maryjne i w jakiej kolejności były umieszczane na Minejach? Przegląd materiału zabytkowego wskazuje, że ich liczba zależała od tego, czy była to Mineja miesięczna, półroczna, czy roczna. Jest sprawą oczywistą, że na Minejach umieszczano te ikony, których święto przypadało na dany okres liturgiczny, więc na Minejach rocznych tych wizerunków jest najwięcej. W ich rozmieszczeniu obowiązywały ogólnie przyjęte zasady: według kolejności kalendarza liturgicznego, czytane poziomymi pasami, od górnej lewej strony ku dołowi.

Jednym z charakterystycznych zjawisk, jakie pojawiły się w późnej ikonie rosyjskiej, są ikony wielodzielne z przedstawieniem dwunastu wielkich święt w klejmach wokół święta święt, czyli Zmartwychwstania Chrystusa w centrum. Tego typu ikony, które też mają charakter katalogu, rozpowszechniły się szczególnie w wieku XIX i na początku XX. Stanowiły one samodzielną ikonę, ale nieraz włączano je do Minei rocznej z wizerunkami maryjnymi na obramieniu, w której zajmowały środek ikony. Nie jest jasne, czy proces ewolucji przebiegał w taki sposób, że najpierw pojawiły się na Minei, a później zostały z Minei wyłączone ze względu na brak zabytków wcześniejszych, bo znane tego typu ikony pochodzą dopiero z XIX wieku. Choć sprawa wymaga wnikliwszych badań, to bardziej przekonująca jest teza, że zostały one włączone do Minei, a nie odwrotnie.

Ikony kalendarzowe chyba w sposób najbardziej dosłowny oddają istotę malarstwa wschodniochrześcijańskiego, jego sposób obrazowania. Malarstwu temu obca jest narracja, symultaniczne przedstawianie wydarzeń. Narracyjny sposób obrazowania, jaki pojawił się w późnej ikonie rosyjskiej, ma proveniencję zachodnią. W malarstwie o tradycjach bizantyńskich każdy święty wizerunek czy scena stanowi zamkniętą, jednostkową całość. Zwielokrotnienie na jednej tablicy w formie katalogu jednostkowych świętości obrazuje z jednej strony potęgę i moc Kościoła, a z drugiej – ich zjednoczenie we wspólnocie Kościoła⁴⁰.

⁴⁰ Por. E. Boeck, *Strenght in numbers or unity in diversity? Compilations of miracle-working Virgin icons*, (w:) *Alter icons. The Russian icon and modernity*, red. J.J.A. Gatrall, D. Greenfield, Pennsylvania 2010, s. 27–73.