

# Olga Cyrek

---

## Hezychastyczna koncepcja przebóstwienia (theosis) w ujęciu Grzegorza Palamasa (1296-1359) i jej wpływ na paletę barwną ruskich ikon XIV i XV wieku

---

Rocznik Teologiczny 54/1-2, 197-228

---

2012

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.

## **Hezychastyczna koncepcja przebóstwienia (theosis) w ujęciu Grzegorza Palamasa (1296 – 1359) i jej wpływ na paletę barwną ruskich ikon XIV i XV wieku**

Powstanie i historia ikony związane są przede wszystkim z obszarem Cesarstwa Bizantyjskiego, gdzie powstały podstawowe kanony ikonograficzne odnoszące się do przedstwień nie tylko Chrystusa, ale także Bogurodzicy oraz świętych<sup>1</sup>, niemniej jednak z czasem oddziaływanie malarzy ikon greckich stało się widoczne na innych obszarach np. na Rusi<sup>2</sup>.

---

\* Olga Cyrek - doktor nauk humanistycznych w zakresie historii, Wydział Socjologiczno-Historyczny Uniwersytetu Rzeszowskiego.

<sup>1</sup> Na temat ikonografii zob.: A. Brykczyński, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1984; B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000; B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII-XIX wieku*, Warszawa 1990; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 1, Paris 1955. Na temat sztuki bizantyjskiej zob.: *Bizancjum: wstęp do cywilizacji wschodniorzymskiej*, oprac. N. H. Baynes, H.St.L.B. Moss; tł. E. Zwolski, Warszawa 1964; A. Faludy, *Malarstwo bizantyjskie*, tł. A. Cieśla, Warszawa 1984; J. Kłosińska, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975; J. Kremer, *Kilka słów o epoce, w której rozkwitła sztuka bizantyjska*, Kraków 1856; J. Lassus, *Frühchristliche und Byzantinische Welt: Architektur, Plastik, Mosaiken, Fresken, Elfenbeinkunst, Metallarbeiten*, Gütersloh 1974; L. W. Macdonald, *Frühchristliche und byzantinische Architektur*, Ravensburg 1962; W. Molè, *Historia sztuki starożytności i wczesnobizantyjskiej. Wstęp do historii sztuki bizantyjskiej u słowian*, Lwów 1931; Ch. Walter, *Sztuka i obrządek kościoła bizantyjskiego*, tł. K. Malcharek, Warszawa 1992.

<sup>2</sup> Na temat ruskiej ikonografii zob.: *Images of the Russian Icon = Liki Russoj Ikony*, red. G. Popov; transl. S. Thompson, Moskwa 1995; P. Evdokimov, *Sztuka ikony - teologia piękna*; tł. M. Żurowska, Warszawa 2003; P. Florenskij, *Ikony i inne szkice*, tł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984; J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, tł. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1999; I. Grabar, *O drevnerusskom iskusstve*, Moskwa 1966; I. Jazykowa, *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 1998; G. Krug, *Mysli o ikonie*, tł. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991; T. D. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008; M. Bielawski, *Blask ikon*, Kraków 2005; T. D. Łukaszuk, *Obraz święty - ikona w życiu, w wierze i w teologii*

To tam powstawały wspaniałe dzieła sztuki, a szczególnie w okresie popularyzacji doktryny hezychazmu, to znaczy w XIV i XV w. To w tym właśnie czasie ikonografia ruska przeżywała swój najbujniejszy rozwój pozostając pod wpływem ruchów mistycznych. Ikonopisarze w większym stopniu wciągnęli się w świat duchowy, co stanowiło dla nich w pewnym sensie formę ucieczki od bolesnej rzeczywistości związanej z najazdem Tatarów. Na Ruś przybywali także artyści greccy z terenów bizantyńskich i tworzyli na rodzimym gruncie zespalając ze sobą elementy różnych kultur.

## 1. Hezychazm

Na samym wstępie należy wyjaśnić czym właściwie był hezychazm (ἡσυχασμός). Był to nurt mistyczny wywodzący się od greckiego słowa ἡσυχία – oznaczającego wewnętrzny spokój, wyciszenie i milczenie<sup>3</sup>. Dlatego też człowiek duchowo wyciszony i oddający się w samotności nieustannej modlitwie serca oraz kontemplacji Boga określany był właśnie jako ἡσυχαστής – *hezychasta*<sup>4</sup>. Hezychasta to ten, który izoluje się od gwaru płynącego ze świata zewnętrznego. Nawet jeśli znajdzie się on wśród ludzi, to jednak zawsze wewnętrznie zachowuje czujność i skupienie. Rzadko podejmuje rozmowy i alienuje się od ziemskich spraw<sup>5</sup>. Osiąga

*Kościola: Zarys teologii świętego obrazu*, Częstochowa 1993; H. J. Nouwen, *Ujrzeć piękno Pana modląc się z ikonami*, tł. J. Waclawik, Warszawa 1998; A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony: Wędrowki po Europie*, Warszawa 2001; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony: Fakty i legendy*, tł. Z. Szanter, M. Smoliński, H. Paprocki, Warszawa 2002; L. Potyrała, *Ikona: Katechetyczna funkcja ikony*, Kraków 1998; A. Sulikowska-Gąska, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007; E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, tł. H. Paprocki, Białystok 1998; L.A. Uspenskij, *Teologia ikony*, tł. M. Żurowska, Poznań 1993.

<sup>3</sup> I. Jazykwa, *Świat ikony*, Warszawa 1998, s. 126; zob. J. Kłoczowski, *Europa słowiańska w XIV–XV w.*, Warszawa 1984, s. 257.

<sup>4</sup> Por. J. Tofiluk, ks., *Hezychazm i jego wpływy na rozwój duchowości*, [w:] Elpis, R. IV (XV), z. 6(19) 2002, s. 87.

<sup>5</sup> Św. Jan Klimak podkreśla wielką rolę odizolowania się od zewnętrznego świata, gdyż taka praktyka pozwala na podjęcie walki z namiętnościami i umożliwia osiągnięcie stanu beznamiętności. Zob. Johannes Climacus, *Scala paradisi* 1, 4, PG (*Patrologiae cursus completus. Series Graeca*) 88, 633 C; tł. pol. Św. Jan Klimak, *Drabina rajy* 27/ A, 2; oprac. E. Osek; tł. W. Polanowski, Kęty 2011, s. 102: „(...) wycofanie się ze świata jest dobrowolną nienawiścią do tego, co uznane jest za materię, i zaprzeczeniem natury na korzyść tego, co jest ponad naturą.”; *Scala paradisi* 1, 6, PG 88, 633 D; tł. pol., s. 103: „(...) Ktokolwiek usuwa się od świata, aby strząsnąć z siebie ciężar grzechów, niech naśladowuje tych, którzy siedzą przy

najwyższy stan duchowy, mimo ograniczeń materialnych i co prawda posiada zewnętrzne ciało, ale żyje już w innym, bezcielesnym świecie<sup>6</sup>.

Takich hezychastów można było spotkać już w starożytnym monastycyzmie wschodnim zwłaszcza egipskim, wśród Ojców pustyni<sup>7</sup>. Ci świętobliwi anachoreci żyjący w IV w. w oddaleniu od siedzib ludzkich podejmowali określony wysiłek ascetyczny, a mianowicie praktykowali milczenie<sup>8</sup>, nieustannie czuwali i ciągle rozmawiali z Bogiem. Anachoreci wiedzieli jednak, że aby całkowicie poświęcić się sprawom Bożym, nieodzowne było zachowanie nie tylko ciszy wewnętrznej, ale także ciszy zewnętrznej, dlatego oddalali się od siedzib ludzkich. Zresztą sama nazwa anachoreci pochodzi od greckiego określenia ἀναχωρήσις, co znaczy odejście, ucieczka<sup>9</sup>.

---

grobach za miastem. Niech nie przestaje wylewać łez gorących i żarliwych, i niech nie przerywa niemego lamentu serca, dopóki nie zobaczy samego Jezusa przychodzącego odwalić z serca kamień gorączki zmysłów i uwolnić umysł nasz z więzów grzechu, tak jak uwolnił Łazarza, oraz polecającego pomocnym aniołom: Uwolnijcie go od jego namiętności i pomóżcie mu pójść ku błogiej beznamiętności. A jeśli tak nie jest, to [z tego usunięcia się od świata] nie ma żadnego pożytku.”; Zob. *Scala paradisi* 27/A, 5, PG 88 1097 B; Św. Jan Klimak, *Drabina raju* 27/A, 5, tł. W. Polanowski, Kęty 2011, s. 295: „Początkiem hezychii jest pozbycie się wrzasków, które mącą głębię duszy. Celem hezychii jest pozbycie się obaw przed tymi hałasami oraz uodpornienie się na nie. Hezychasta wychodzi czasem na zewnątrz [celi], ale nigdy nie opuszcza rozumu, pozostając zawsze łagodny i będąc cały światynią miłości. Trudno go sprowokować do mówienia, jeszcze trudniej do gniewu (...)”.

<sup>6</sup> *Scala paradisi* 27/B, 6, PG 88, 1097 B, tł. W. Polanowski, s. 295: „Hezychasta paradoksalnie stara się zamknąć swą bezcielesność w domu ciała”.

<sup>7</sup> Zob. A. Solignac, *Monastycyzm. Historia i duchowość*, tł. D. Stanicka, Kraków – Tyniec 2002; *Apoftegmaty Ojców Pustyni*, T.1 *Gerontikon - Księga Starców*, oprac. M. Starowiejski, tł. S. M. Borkowska, Tyniec 1994.

<sup>8</sup> Św. Jan Klimak podkreślał konieczność zachowania milczenia przez prawdziwego hezychastę. Według niego wielomówność wynika z próżności. Niepanowanie nad własnym językiem prowadzi do rozproszenia uwagi i jest przeciwieństwem modlitwy gdyż przyczynia się do odczuwania acedii, czyli zniechęcenia do podejmowania trudów ascetycznych. Zob. Johannes Climacus, *Scala paradisi* 27/ A, 2, PG 88, 852 A- 852 B, tł. W. Polanowski, s. 186: „Wielomówność jest siedziskiem próżności, na którym pokazuje się i pyszni. Wielomówność jest oznaką niewiedzy, bramą obmowy, przewodnikiem blaźnistwa, pomocnikiem kłamstwa, ustaniem żalu, gospodarzem acedii, zwiastunem snu, rozproszeniem uwagi, zagładą czuwania, ochłodzeniem zapału, zaciemnieniem modlitwy.”; Tylko w milczeniu można tak naprawdę rozmawiać z Bogiem i doznać prawdziwego boskiego oświecenia, zob. *Scala paradisi* 27/A, 5, PG 88, 852 C, tł. W. Polanowski, s. 186: „Miłośnik milczenia przybliży się do Boga, rozmawiając w ukryciu, jest przez Niego oświecony.”; Por. J. Tofiluk, ks., *Hezychazm i jego wpływ na rozwój duchowości*, [w:] Elpis, IV (XV), z. 6(19) 2002, s. 87n.

<sup>9</sup> O anachorezie pisał m. in. grecki pisarz ascetyczny Ewagriusz z Pontu (zm. 399), zob. L. Nieścior, *Anachoreza w pismach Ewagriusza z Pontu*, Tyniec 1997.

Asceci ci dążyli do osiągnięcia stanu hezychii polegającego na nabyciu doskonałości wewnętrznej. Stan ten utożsamiali równocześnie z przeobstwieniem to znaczy ze zjednoczeniem ze swym Stwórcą, pozwalającym im odczuć bezwzględny pokój duchowy<sup>10</sup>. Chociaż starożytni Ojcowie pustyni znali już podstawowe zasady hezychii<sup>11</sup>, niemniej jednak nie opracowali ich w wystarczającym stopniu i nie stworzyli jeszcze usystematyzowanej teorii dotyczącej procesu przeobstwienia. Po raz pierwszy dokonał tego asceta piszący po grecku Jan Klimak (zm. 649) w swoim dziele *Drabina rajy*, dzięki czemu zyskał tytuł „ojca hezychazmu”<sup>12</sup>. W swoim traktacie przedstawił szczeble duchowego rozwoju prowadzące do zjednoczenia z Bogiem. W późniejszym czasie teoria hezychastyczneoparcowywali i inni greccy pisarze, tacy jak Symeon Nowy Teolog<sup>13</sup> i Grzegorz Palamas<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Por. E. Przybył, *Prawosławie*, Kraków 2000, s. 95n.

<sup>11</sup> Więcej o celach hezychazmu zob. *Leksykon mistyki*, red. P. Dinzlacher, tł. B. Widła, Warszawa 2002, s. 106 n; P. Evdokimov, *Poznanie Boga w tradycji wschodniej*, [Patrystyka, liturgia, ikonografia], tł. A. Liduchowska, Kraków 1996, s. 69-72; T. Śpidlik, *Myśl rosyjska. [Inna wizja człowieka]*, tł. J. Dembska, Warszawa 2000, s. 357n.

Na temat hezychii wypowiadał się św. Jan Klimak. Według niego asceta dążący do osiągnięcia stanu hezychii musi odrzucić od swego serca niepotrzebne myśli, które zanieczyszczają jego duszę i doprowadzają do rozproszenia. Mnich przede wszystkim powinien skupić się na sprawach duchowych. Zob. *Scala paradisi* 27/A, 3, PG 88, 1097 B, tł. pol., s. 295: „Przyjacielem hezychii jest odważna i zdecydowana myśl, która stoi na straży w bramie serca i zabija albo wyrzuca za drzwi intruzów. Kto czuje hezychię zmysłem serca, wie o czym mówię (...)”; *Scala paradisi* 27/A, 7, PG 88, 1097 B, tł. pol., s. 295: „(...) Intelkt hezychasty czatuje na mysz noetyczną. (...)”. Widać iż tutaj św. Jan Klimak podkreśla konieczność poznawania rzeczy należących do sfery duchowej, które określa się jako intelligibilia. Można je poznać jedynie za pomocą umysłu (νοῦς) (zob. Św. Jan Klimak, *Drabina rajy*, dz. cyt., przypis 6, s. 295). Według św. Jana Klimaka hezychia polega na silnym skupieniu umysłu, można więc ją zdobyć mieszkając tylko w samotności, a nie pośród innych mnichów. Zob. *Scala paradisi* 27/A, 8, PG 88, 1097 C, tł. pol., s. 295: „Nie jest mnichem, hezychastą ten, kto [mieszka z innym] jak mnich z mnichem, bowiem [pradziwy] mnich potrzebuje wielkiej czujności i skupienia umysłu. (...)” (oznacza to, że hezychastami są naprawdę tylko anachoreci przesiadujący w samotności w oddaleniu od innych ludzi)

<sup>12</sup> Na temat św. Jana Klimaka zob. *Vita Joannis*, PG 88, 596-608; Zob. także P. Evdokimov, *Poznanie Boga w tradycji wschodniej*, dz. cyt., s. 57n.

<sup>13</sup> Św. Symeon Nowy Teolog (949-1022) zalicza się do jednych z najważniejszych teologów hezychazmu. Pochodził z Paflagonii w Azji Mniejszej, podjął studia w Konstantynopolu. Najpierw przebywał w klasztorze Studytów, a później przeniósł się do wspólnoty św. Mamasa, gdzie został wyświęcony na kapłana, a następnie został igumenem klasztoru. Zrezygnował jednak ze wszystkich swych funkcji i udał się na wygnanie gdzie zmarł w 1022 r. Ponieważ sam doznał wizji światłości, dlatego też wypowiadał się na temat kwestii przeobstwienia. Zob. B. Krivocheine, *Przeobstwienie w nauce św. Symeona Nowego Teologa*, <http://www.teofil.dominikanie.pl/test/index.php/content/view/315/116/> (dostęp: 20.06.2012).

Wszyscy teoretycy i praktycy hezychazmu kontemplowali światło Boże jakie objawiło się na Górze Tabor podczas przemienienia (przeobstwienia) ciała Chrystusa<sup>15</sup>. Mnisi dopatrywali się w wydarzeniu na Taborze zapowiedzi powszechnego przeobstwienia świata jakie nastąpi podczas Paruzji, czyli przy powtórnym przyjściu Zbawiciela w chwale. Widać wobec tego, że nigdy całkowicie nie wyzbywali się materii, którą uważali za dzieło Boże. Wierzyli, że możliwe było zjednoczenie ze Stwórcą także w ziemskim życiu przy pomocy łaski Bożej. Odizolowując się od świata nie odrzucali w zupełności jego postaci, a wręcz przeciwnie wykorzystywali doczesną rzeczywistość dla celów zbawienia i rozważali jej piękno, które według nich także prowadziło do oczyszczenia serca. Im dłużej jednak oddawali się kontemplacji i czynili postępy w życiu duchowym, to coraz bardziej oddalali się od widzialnej rzeczywistości, a rozważali już świat przemieniony i odnowiony przez Chrystusa<sup>16</sup>.

Asceci wierzyli, że dzięki wewnętrznemu wyciszeniu ich duch zstąpi do wnętrza serca i będą mogli podjąć nieustanny dialog z Bogiem. Hezychię traktowali jako niezbędny środek prowadzący do przeobstwienia (teozy). Oczywiście hezychasici chociaż uznawali, że w całym tym procesie istotną rolę posiada Bóg, niemniej jednak zawsze byli zwolennikami synergizmu to znaczy współdziałania woli ludzkiej z łaską Boga. Podkreślali też konieczność wzajemnego otwarcia się Boga na człowieka i człowieka na

---

<sup>14</sup> Św. Grzegorz Palamas ur. w 1296 r. w Konstantynopolu w okresie panowania dynastii Paleologów. Podjął studia z zakresu retoryki, gramatyki, fizyki i filozofii arystotelesowskiej. Nie kontynuuje studiów świeckich lecz pociągają go sprawy duchowe. W 1316 r. zamieszkuje na Świętej Górze Athos i praktykuje modlitwę serca charakterystyczną dla hezychastów. Pewien czas prowadził życie cenobityczne w Wielkiej Laurze, ale w końcu poświęca się życiu pustelniczemu. W Tesalonikach zostaje wyświęcony na kapłana. Podejmuje polemikę z kalabryjskim mnichem Barlaamem dotyczącą możliwości doświadczenia Boga w procesie przeobstwienia. Wówczas pisze swe główne dzieło „Triady”. Ostatecznie jego teoria dotycząca rozróżnienia w Bogu istoty i energii została zatwierdzona na synodach w Konstantynopolu. Umarł w 1359 r. (zob.: J. Meyendorff, *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławia*, t. K. Leśniewski, Lublin 2005, s. 57-92; O. Jurkiewicz, *Palamas Grzegorz*, [w]: *Encyklopedia kultury bizantyjskiej*, red. O. Jurkiewicz, Warszawa 2002, s. 386; J. Spiteris, *Ostatni Ojcowie Kościoła: Kabasilas; Palamas*, Warszawa 2006; L. Uspienski, *Teologia ikony*, t. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 200).

<sup>15</sup> Więcej na temat przeobstwienia zob. Ch. Schönborn, *Przeobstwienie, życie i śmierć*, t. W. Szymona, Poznań 2001; A. Eckmann, *Przeobstwienie człowieka w pismach wczesnochrześcijańskich*, Lublin 2003.

<sup>16</sup> Por. Hieronimich Gabriel (Krańczuk) (red.), *Mnisi góry Atos o duchowości prawosławnej*, Hajnówka 1995, s. 146n.

Boga podczas bezpośredniej relacji w trakcie modlitwy. Istotne jest to, że mnisi w całości uczestniczyli w tej modlitwie, to znaczy angażowali serce, umysł, jak i ciało<sup>17</sup>. Zachowywali przy tym ciszę wewnętrzną, po to by móc poskramiać duchowe i cielesne namiętności. Ułatwiali to sobie zresztą, stosując określone praktyki modlitewne polegające na powtarzaniu w rytm oddechu zmemoryzowanych formuł błagalnych<sup>18</sup>. Podkreślali prostotę modlitwy i zamiast wielu zbędnych słów (πολλολογία) powtarzali wielokrotnie tylko jedno słowo lub zdanie (μονολογία)<sup>19</sup>.

Teoretycy hezychazmu począwszy od Jana Klimaka do Grzegorza Palamasa zawsze interesowali się „mystyką światła”<sup>20</sup>. Istotne było dla nich oświecenie duszy, dzięki któremu widzieli rzeczywistość niewidzialną i niepoznawalną za pomocą ludzkich zmysłów<sup>21</sup>.

Asceci, co prawda widzieli realny świat i odbierali barwy swymi zmysłami, jednak z drugiej strony za pomocą władz duchowych mogli pojąć niematerialną światłość, która z natury swej jest noetyczna i przybliża ascetę do Zbawiciela<sup>22</sup>. Widać, że hezychasce stawiali sobie za cel oglądanie niematerialnego i niestworzonego światła odnoszącego się do duchowego wymiaru. Widzenie tej światłości łączyli z mistycznym oświeceniem umysłu<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> Por. J. Tofiluk ks., *Hezychazm i jego wpływ na rozwój duchowości*, [w:] Elpis, 2002, z. 6, s. 88. Modlitwa angażuje całą istotę ludzką, która jest przeciw stworzeniem psycho-fizycznym.

<sup>18</sup> Więcej na ten temat zob. J. Y. Leloup, *Hezychazm - zapomniana tradycja modlitewna*, tł. H. Sobieraj, Kraków 1996.

<sup>19</sup> Według św. Jana Klimaka prosta modlitwa nie rozpraszała ducha, zob. *Scala paradisi* 28, 9, PG 88, 1132 A, tł. pol. s. 311: „W modlitwie nie używaj wymyślnych słów (...);” *Scala paradisi* 28, 10, PG 88, 1132 B; tł. pol. s. 311: „Nie wypowiadaj wielu słów, aby twój umysł nie rozpraszał się na ich wyszukiwanie. Jedno słowo celnika wystarczyło, aby przebłagać Boga (por. Łk 19,8), a jedno wierne słowo zbawiło łotra (por. Łk 23, 42-43) Wielosłowie (πολλολογία) w modlitwie zwykle rozprasza umysł i puszcza cugle fantazji, podczas gdy mantra (μονολογία) pomaga w koncentracji”.

<sup>20</sup> A. Jasiewicz, *Wstęp*, [w:] Św. Jan Klimak, *Drabina raj*, dz. cyt., s. 72.

<sup>21</sup> *Scala paradisi* 7, 55, PG 88, 813B; tł. pol. s 173-174: „(...) czystość serca otrzymuje oświecenie. Oświecenie jest niewysłowionym działaniem, rozumieniem niepoznawalnego, widzeniem niewidzialnego (...)”.

<sup>22</sup> *Scala paradisi* 26/B, 142, PG 88, 1056 A, tł. pol. s. 280-281: „Jak oczy ukazują różne barwy, tak noetyczne słońce mieni się różnymi odcieniami w duszy. Jedna [droga] wiedzie przez łyzy cielesne, druga przez duchowe (...) Prócz nich jest szczególna [droga] ekstazy, która za pomocą światła w tajemny i niewyjaśniony sposób porwuje umysł do Chrystusa”.

<sup>23</sup> A. Jasiewicz, *Wstęp*, dz. cyt., s. 73.

Hezychazm początkowo związany był z monastycyzmem bizantyjskim, gdzie zawsze odwoływano się do praktyk starożytnych pustelników i wywarł także wpływ na malarstwo Bizancjum szczególnie w XIV w., w okresie tzw. renesansu Paleologów<sup>24</sup>. Szybko przyjął się w monasterach na górze Athos<sup>25</sup>, a w pierwszej połowie XV w. pojawił się na Rusi<sup>26</sup> i tam znalazł najlepsze podłoże dla rozwoju.

Oczywiście trzeba podkreślić, że hezychazm był rodzajem pewnej duchowości popularnym na wielu obszarach. Należy go jednak odróżnić od doktryny Grzegorza Palamasa, zatwierdzonej oficjalnie dla Kościoła wschodniego na synodzie w Konstantynopolu w r. 1351. Bo to właśnie jego mistyczna nauka wpłynęła na koncepcję artystyczną wielu malarzy, w tym także Teofana Greka i Andrieja Rublowa, którzy byli najwybitniejszymi ikonopisarzami działającymi na Rusi.

Teofan (ok. 1350-1410) pochodził z Bizancjum, ale działał na wielu obszarach, w tym również na Rusi. Jego dziełem są malowidła znajdujące się na ścianach cerkwi w Nowogrodzie poświęconej Przemienieniu Zbawiciela wykonane ok. 1378 r. Artysta pracował także przy ikonostasie soboru Zwiastowania na moskiewskim Kremlu w 1405 r. Przyjmuje się również, że to on jest twórcą wizerunku Bogurodzicy Dońskiej (ok. 1395)<sup>27</sup>. Pod jego wpływem znalazł się Andriej Rublow urodzony między 1360 a 1370 rokiem. Był on mnichem w klasztorze Trójcy Świętej w Troicku, a następnie przeniósł się do Moskwy, do monasteru andronikowskiego. W 1405 r. malował wraz z Teofanem ikony do ikonostasu soboru

---

<sup>24</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 126. W okresie trwania monarchii Paleologów na tronach zasiadali nieraz wybitni i wykształceni władcy, co także rzutowało na rozwój kultury. Przykładowo Andronik II Paleolog (1282-1328), kształcił się w naukach teologicznych i wykazywał zdolności oratorskie, a także był pobożny. Również jego następcą Andronik III Paleolog (1328-1341) chciał bardziej związany z ziemską rzeczywistością, to jednak wykazał się też znaczną inteligencją.

<sup>25</sup> Święta Góra Athos stała się miejscem gdzie osiedlali się liczni anachoreci, którzy zamieszkiwali w pojedynczych celach (gr. κελλία). Istniały tu też monasterium przeznaczone do życia cenobitycznego, a wśród nich sławny Monaster Wielkiej Ławry.

<sup>26</sup> Por. E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 32; R. Pipes, *Rosja carów*, Warszawa 2006, s. 235.

<sup>27</sup> Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, s. 128n; O twórczości Teofanesa zob. V. I. Antonova, *O Feofane greke v Kolonem, Preslavle-Zalesskom i Serpuchove, Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja*, Materiały i issledovanija 2, 1958, s. 20-22; I. Grabar, *Feofan Grek, Očerk iz istorii drevnerusskoj živopisi*, Kazan 1992; V. N. Lazarev, *Feofan Grek i jego škola*, Moskva 1961; V. I. Vzdorov, *Feofan Grek: tvorčeskije nasledije*, Moskva 1983.



Zwiastowania na Kremlu w Moskwie, a w 1408 r. pracował nad malowidłami w soborze Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny we Włodzimierzu nad Kłazmą<sup>28</sup>. W latach 30-tych XV w. wykonywał freski i ikonostas w nowej cerkwi Trójcy Świętej klasztoru św. Sergiusza. Zmarł w roku 1430<sup>29</sup>.

## 2. Przebóstwienie człowieka w ujęciu Grzegorza Palamasa i jej wpływ na twórczość ikonopisarzy

Pisząc o hezychazmie nie można pominąć jednego z najbardziej znanych jego teoretyków, a mianowicie Grzegorza Palamasa (1296-1359)<sup>30</sup> - bizantyjskiego mnicha praktykującego życie ascetyczne na górze Athos.

W swoim głównym dziele z lat 1338-1341 zatytułowanym *Triady* opracował on mistyczną teologię (palamizm)<sup>31</sup>, w której poruszał m. in. zagadnienie przebóstwienia (teozy) istoty ludzkiej<sup>32</sup>.

### 2.a. Istota Boga i energie Boskie

Ten bizantyjski teolog rozróżnił w Bogu niepoznawalną istotę - substancję (οὐσία) oraz objawiające się na zewnątrz Jego energie (ἐνεργείαι)<sup>33</sup>. Energie te utożsamiał z boskim światłem manifestującym samego Boga i zaświadczającym o Jego chwale<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Zob. I. György, F. Nemenyi, *Rublow. Malarz fresków i ikon*, Warszawa 1979, s. 7.

<sup>29</sup> Na temat Rublowa zob. M. Alpatow, *Rublow*, Warszawa 1975; J. A. Lebedeva, *Andrej Rubljov und seine Zeitgenossen*, Dresden 1962; V. N. Lazarew, *Andrej Rublov i jego szkoła*, Moskwa 1966; Lazarew, *Rublow. Malarz fresków i ikon*, Warszawa 1979; A. Konczalowski, A. Tokarowski, *Rublow*, Kraków 1976.

<sup>30</sup> Por. J. Charkiewicz, *Święci cerkwi prawosławnej*, Białystok 1996, s. 83n.; J. Mayendorff, *Teologia bizantyjska [Historia i doktryna]*, tł. J. Prokopiuk, Kraków 2007, s. 63n.

<sup>31</sup> O doktrynie Palamasa zob. G.I. Manzaridis, *Przebóstwienie człowieka: nauka Świętego Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, Lublin 1997; J. Meyendorff, *Introduction a l'étude de Gregoire Palamas*, Paris 1959; J. Meyendorff, *St Gregoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Bourges 1959; A. Świtkiewicz – Blandzi, *Próba rekonstrukcji myśli Grzegorza Palamasa w artykule B. Krivocheine'a pt. Asketiczeskoje i bogoslawskoje uczenije św. Grigorija Palamy*, [w:] Przegląd filozoficzny, Nowa Seria, 1997, VI, Nr 3 (23), s. 155.

<sup>32</sup> Por. G.I. Mandzaridis, *Przebóstwienie człowieka: nauka Świętego Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, tł. I. Czaczkowska, Lublin 1997, s. 19n.

<sup>33</sup> Zob. A. Siemianowski, *Tomizm a palamizm*, Poznań 1998, s. 41n.

<sup>34</sup> Por. K.Ch. Felmy, *Współczesna teologia prawosławna*, Białystok 2005, s. 44n

<sup>34</sup> Na temat tej manifestacji zob. G.I. Manzaridis, *Przebóstwienie człowieka...*, dz. cyt., s. 107-108; P. Evdokimov, *L'Esprit Saint dans la traditions orthodoxe*, Paris 1969, s. 63n.

Uznał, że sama substancja (istota-natura) Absolutu pozostaje transcendentna i nieogarniona przez władze poznawcze człowieka, natomiast boskie energie udzielają się człowiekowi i pozwalają na partycypowanie w Bogu (choć nie w Jego istocie)<sup>35</sup>.

Św. Grzegorz Palamas podkreślał możliwość współuczestniczenia przez człowieka w Boskiej naturze w procesie teozy, czyli przeobóstwienia ( $\theta\acute{\epsilon}\omega\sigma\iota\varsigma$ ). Teolog ten uznał, że do zjednoczenia stworzenia z Bogiem dochodzi podczas kontemplacji boskiej światłości, kiedy Bóg ofiarowuje ludziom swoje energie<sup>36</sup>. Energie te potraktował jako działanie Boga, poprzez które Stwórca przemienia nie tylko ludzi, ale także wszystkie stworzenia<sup>37</sup> i objawia swoje istnienie.

Św. Grzegorz Palamas, tak jak większość hezychastów kontemlował światło Taboru i rozumiał je jako wstępne objawienie się boskiej chwały bijącej od przemienionego ciała Chrystusa. Co prawda uważał, że światło to w pełni zabłyśnie, kiedy Syn Boży powtórnie pojawi się podczas Paruzji, niemniej jednak sądził on, że można je już teraz kontemlować w życiu doczesnym, nie odrywając się od ziemskiej materii, z którą człowiek od samego początku jest związany<sup>38</sup>. Opowiadał się więc za możliwością doświadczenia boskiej energii w procesie przeobóstwienia już teraz bez czekania na czasy ostateczne.

Św. Grzegorz Palamas poprzez swoje poglądy wpłynął nie tylko na innych myślicieli piszących na temat teozy, ale także na ikonopisarzy<sup>39</sup>, którzy opierali się na jego poglądzie dotyczącym możliwości doznania światłości już na ziemi. Dlatego też boską rzeczywistość ukazywali oni za pomocą barw odbieranych ludzkim wzrokiem i wpływających na stan psychiczny i duchowy. Poprzez widzialne środki artystycznego wyrazu dochodzili do kontemplacji rzeczy niematerialnych.

Ogólnie hezychasty stawiali sobie za wzór trzech wybranych uczniów Chrystusa, którzy na Górze Tabor doświadczyli wizji przemieniającej światłości<sup>40</sup>. Wobec tego i sami asceci praktykując kontemplację pragnęli

<sup>35</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 250.

<sup>36</sup> W.N. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, Warszawa 1989, s. 220.

<sup>37</sup> Por. L. Uspienski, *Teologia ikony...*, dz. cyt., s. 188.

<sup>38</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 252-253.

<sup>39</sup> Zob. O. Popowa, E. Smirnova, P. Coretesi, *Ikony*, tł. T. Łozińska, Warszawa 1998, s. 140n.

<sup>40</sup> Por. *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, tł. J. Naumowicz, Kraków 2002 s. 306-307.

doznać widzenia niebiańskiego blasku i sądzili, że już teraz w realnym świecie osiągną pokój oraz harmonię duszy i ciała, co zapewnić im miało zjednoczenie ze Stwórcą. Z drugiej jednak strony hezychyści zdawali też sobie sprawę, że światłość Boża w rzeczywistości pozostaje niepoznawalna i dlatego utożsamiali ją z ponadświatłościowym mrokiem. Sądzili, że ta boska ciemność tak naprawdę oślepia tych, którzy próbują pojąć transcendencję Boga. Asceci im bardziej zbliżali się do niestworzonej światłości podczas intensywnej modlitwy, tym bardziej uświadamiali sobie niepoznawalność boskiej rzeczywistości<sup>41</sup>. Takie przekonanie znalazło też swoje odzwierciedlenie w specyficznej kolorystyce ikon.

## **2.b. Partycypacja w Bogu i etapy Jego poznawania w procesie przebóstwienia**

Przebóstwienie<sup>42</sup> to proces ściśle antropologiczny, a więc odnosi się do człowieka i polega na jego uczestniczeniu w Boskiej Naturze. Człowiek partycypując w Bóstwie nie tylko „upodabnia się do Boga”, ale równocześnie zyskuje odkupienie. Mówiąc o procesie przebóstwienia hezychyści zawsze podkreślali ważną rolę kontemplacji światłości Przemienienia Pana na Taborze. Podczas tego wydarzenia doszło nie tylko do teofanii (θεοφανία), czyli objawienia się całego Boga, ale także zapowiedziana została Paruzja i powtórne przyjście Syna Bożego w pełni chwały<sup>43</sup>.

Według świętego Grzegorza Palamasa kontemplujący człowiek właśnie pod wpływem niestworzonego Światła Taboru doznaje przebóstwienia<sup>44</sup>. Posiada on możliwość partycypowania w niestworzonym bycie Boga<sup>45</sup> i Jego wiecznej chwale dzięki łasce. W mistycznym zjednoczeniu z Bogiem przekracza on własną naturę, ale także rzeczywistości doświadczają czegoś

<sup>41</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 134.

<sup>42</sup> Więcej na temat przebóstwienia zob. J. Z. Kijas, *Przebóstwienie człowieka i świata*, Kraków 2000.

<sup>43</sup> Por. H. Paprocki, *Prawosławna koncepcja człowieka*, [w:] Elpis, 2004, nr 9-10; Por. B. Ferdek, *Eschatologia Taboru: reinterpretacja eschatologii w świetle misterium Przemienienia Pańskiego*, Wrocław 2005, s. 9n.

<sup>44</sup> B. Ferdek, dz. cyt., s. 13; por. G.I. Mandzaridis, *Przebóstwienie człowieka...* dz. cyt., s. 105.

<sup>45</sup> Grzegorz Palamas, *Triady I*, 3,10, wyd. J. Meyendorff, *Gregoire Palamas. Defence des saintshesychastes. Introduction, texte critique, traduction et notes*, Louvain 1959, s. 129; por. J. Meyendorff, *Święty Grzegorz Palamas...* dz. cyt., s. 85.

nadprzyrodzonego, stając się bogiem przez łaskę<sup>46</sup> i posiadanie w sobie Boga<sup>47</sup>. Oczywiście nie oznacza to wcale, że poznaje Istotę transcendentnego Boga, bo przecież człowiek nie może stać się Bogiem z natury. Ma on jedynie do czynienia z energią Boga, czyli wolnym działaniem Stwórcy, od którego otrzymuje pełnię istnienia<sup>48</sup>. Oznacza to, że człowiek poznaje Boga i zostaje oświecony<sup>49</sup>, tylko i wyłącznie za pośrednictwem immanentych boskich energii. Co prawda posiada on udział w Hipostazach Boskich, ale jedynie poprzez emanacje, których tak naprawdę nie jest w stanie w pełni poznać. Otrzymuje dary od wszystkich Trzech Boskich Osób i w jakimś sensie łączy się z Nimi, niemniej jednak nie staje się żadną z Nich. Z powyższego wynika, iż kontemplujący asceta nie ma zapewnionego udziału w absolutnej Istocie Boga, lecz aby zawiązać z Nim więź korzysta z pośrednictwa Boskich energii i dzięki tym objawieniom odczuwa obecność Stwórcy<sup>50</sup>. Człowiek może w doczesnym życiu przemienić swą naturę i korzystać z mocy Chrystusa. Chociaż jest on zamknięty w czasie, to jednak uczestniczy już w procesie eschatologicznym<sup>51</sup>. Otwierając się na emanację Boskiej Światłości, odczuwa przedsmak wiecznej szczęśliwości<sup>52</sup>.

Ważne jest, iż człowiek poznaje Boga nie od razu lecz stopniowo. Etapami przemienia własną osobę, by na końcu odczuć Boga duchowo, umysłowo jak i cielesnie. Widząc Boskie światło, zostaje nim owładnięty, tak iż sam staje się światłem<sup>53</sup>.

Aby poznać Stwórcę angażuje w tym celu swoją wolę, to znaczy zmusza swoje ciało do ascezy, po to aby ułatwić mu osiągnięcie stanu hezychii. W sercu, które traktuje jako centrum swej duchowości skupia swój intelekt<sup>54</sup> i jako psycho-fizyczna całość, pojmuje całą swoją osobą.

---

<sup>46</sup> Grzegorz Palamas, *Triady* II, 3, 52.

<sup>47</sup> Tamże III, 1, 25.

<sup>48</sup> J. Meyendorff, *Święty Grzegorz...* dz. cyt., s. 87.

<sup>49</sup> Por. A. Świtkiewicz – Blandzi, *Próba rekonstrukcji myśli Grzegorza Palamasa w artykule B. Krivocheine'a pt. Asketyczeskoje i bogoslawskoje uczenije sw. Grigorija Palamy*, „Przegląd filozoficzny- Nowa Seria” 1997, R. VI, Nr 3 (23), s. 155; Grzegorz Palamas, *Triady* III, 1, 34-35.

<sup>50</sup> Por. Grzegorz Palamas *Triady* III, 2, 24.

<sup>51</sup> H. Paprocki, *Prawosławna koncepcja...*, dz. cyt., s. 33- 34.

<sup>52</sup> Grzegorz Palamas *Triady* III, 1, 22.

<sup>53</sup> Tamże II, 3,36, s. 459-541; J. Meyendorff, *Grzegorz Palamas...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>54</sup> Por. A. Świtkiewicz – Blandzi, dz. cyt., s. 158-159.

Hezychasta oglądając Boga równocześnie Go poznaje<sup>55</sup> i tworzy z Nim unię, do jakiej może dojść w trakcie mistycznej ekstazy<sup>56</sup>. Korzystając z łaski może duchowym umysłem widzieć rzeczywistość przekraczającą umysł, a zmysłami doświadczać to, co je przerasta. Widać więc, że w procesie poznawania niedostępnego świata posługuje się nie tylko duszą, ale i cielesnymi oczami<sup>57</sup>. Niemniej jednak trzeba dodać, że przy pomocy rozumu człowiek nie może dotrzeć do Istoty Bóstwa, a jedynie jest w stanie określić Jego przymioty<sup>58</sup>. Dopiero dzięki wierze uczestniczy w poznaniu nadprzyrodzonym<sup>59</sup>.

## 2.c. Współpraca wolnej woli człowieka z łaską Boga – synergizm

Człowiek posiada wolność działania<sup>60</sup>, co znaczy iż także sam wkłada wysiłek ascetyczny i zdobywa cnoty, aby móc oczyścić swą naturę z grzechu. Odnowiony w Synu Bożym ściśle z Nim współpracuje, przez co zyskuje możliwość upodobnienia się do Chrystusa w akcie odnowienia<sup>61</sup>.

Trzeba podkreślić, że w całym procesie przeobstwienia pierwszorzędną rolę odgrywa zawsze Bóg, bo to od Niego wychodzi inicjatywa. Człowiek najpierw potencjalnie otrzymuje łaskę mogącą go przeobstwić, niemniej jednak, dopiero kiedy świadomie ją przyjmie, to wówczas urzeczywistni ją w swoim życiu i może zjednoczyć się ze Stwórcą<sup>62</sup>. Korzysta on zawsze z pomocy łaski Bożej, która ofiarowana jest w sakramentach i właśnie dzięki nim zawiązuje komunie z Bogiem<sup>63</sup>.

Widać więc, że człowiek w procesie teozy nie tylko sam się angażuje, ale też współpracuje z łaską Boga. Najpierw zmienia własną wolę i podejmuje pokutę, czyli oczyszcza się by nie ulec pokusom. W ten sposób powoli wkracza w stan spokoju duszy i ciała<sup>64</sup>. Pragnie stać się jednym

---

<sup>55</sup> Por. Grzegorz Palamas, *Triady* II, 3, 9.

<sup>56</sup> Tamże II, 2, 11; III, 3, 35.

<sup>57</sup> G.I. Mandzaridis, *Przeobstwienie człowieka...* dz. cyt., s. 227-228.

<sup>58</sup> Grzegorz Palamas, *Triady* II, 3, 15.16.69.70.

<sup>59</sup> Tamże II, 1, 7; II, 3, 67. 72.

<sup>60</sup> Por. G.I. Mandzaridis, *Przeobstwienie człowieka...*, dz. cyt., s. 30-31.

<sup>61</sup> Tamże, s. 68-69.

<sup>62</sup> Por. J. Meyendorff, *Święty Grzegorz Palamas...* dz. cyt., s. 37.

<sup>63</sup> Por. Y. Spiteris, *Ostatni Ojcowie Kościoła: Kabasilas; Palamas*, Warszawa 2006, s. 213.

<sup>64</sup> Por. E. Przybył, *Prawosławie*, dz. cyt., s. 105-106.

duchem z Bogiem, do czego dochodzi poprzez ascezę<sup>65</sup>, to znaczy wyrzeka się świata, praktykuje modlitwę nieustającą, ubóstwo i pokorę. Zgodnie z myślą Grzegorza Palamasa asceta przebóstwia się właśnie podczas modlitwy. Wówczas koncentruje swój umysł i z jego pomocą poskramia zmysły<sup>66</sup>, a w ten sposób duchowo i cieleśnie jednoczy się z Absolutnym Bytem.

### 3. Światło a kolorystyka na ikonie

Zagadnienie światła na ikonie staje się o tyle ważne, że ściśle łączy się z kolorystyką dzieła. Nie sposób tak naprawdę tych dwóch elementów od siebie oddzielić.

Również ikonopisarze przystępując do swojej pracy, mieli świadomość tego, że w rzeczywistości nie operowali kolorem lecz jedynie światłem, z którego czynili główne zagadnienie. Ten aspekt szczególnie podkreślali w okresie popularności hezychazmu na Rusi, czyli od XIV do XVI w.<sup>67</sup>

Ogólnie malarze ikon traktowali ikonę, jako miejsce teofanii Boga<sup>68</sup>, dlatego wszystko, co ukazywali na płaszczyźnie obrazu starali się przeniknąć światłością. Przez wyobrażenie światłości zaświadczały o innej rzeczywistości i o boskiej chwale.<sup>69</sup> Używając określonych barw sprawiali wrażenie powszechnego oświetlenia wszystkiego wokół.

Wszecchobecność Boga symbolicznie podkreślali także za pomocą złotego tła. Choć z teologicznego punktu widzenia nie traktowali oni złota jako koloru, niemniej jednak pod względem fizycznym rzeczywiście stosowali go w ten sposób, biorąc pod uwagę całość kompozycji w obrazie. Ogólnie można stwierdzić, iż ikonopisarze pozostający pod wpływem myśli hezychastycznej częściej używali kolorów radosnych i żywych.

---

<sup>65</sup> Por. Y. Spiteris, dz. cyt., s. 315.

<sup>66</sup> Por. G.I. Mandzaridis, *Przebóstwienie...*, dz. cyt., s. 94n.

<sup>67</sup> E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 32; Zob. M. Quenot, *Ikona. Okno...*, dz. cyt., s. 93; I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 33; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 162, 248. Teorie hezychazmu w znacznym stopniu wpłynęły na kanon ikonograficzny na Rusi. Por. L. Uspienski, *Teologia ikony...*, dz. cyt., s. 180-205.

<sup>68</sup> P. Florencki, *Ikonoostas i inne szkice*, tł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 165.

<sup>69</sup> Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 162.

Ponieważ wierzyli, że tam gdzie brakuje Boga, panuje ciemność<sup>70</sup>, dlatego też rzadko sięgali do ciemnych barw, a zwłaszcza czerni. Wiedzieli bowiem, że barwa ta całkowicie pochłania fale z promieni słonecznych i dlatego sama nie emituje na zewnątrz żadnego światła. Artyści za jej pomocą symbolizowali piekło, nicność i całkowite oddalenie się od źródła światłości, czyli Stwórcy świata. Z reguły nie stosowali jej na ikonie, na której przecież przedstawiali rzeczywistość przemienioną przez Boga<sup>71</sup>. Wyjątkowo tylko umieszczali czerń na niektórych fragmentach obrazu zaświadczać w ten sposób o obecności szatana. Natomiast w okresie hezychazmu sięgali raczej do innych barw wywołujących z daleka wrażenie ciemności.

Artyści pozostawali także pod wpływem teorii Grzegorza Palamasa dotyczącej boskich energii<sup>72</sup> i za pomocą określonych środków wyrazu wywoływali wrażenie, że płaszczyzna ikon przeniknięta została niestworzoną światłością, którą także kontemplowali w trakcie modlitwy Jezusowej. Niektórzy z nich sami stosowali praktyki hezychastyczne polegające na wyciszeniu niosącym radość. Dlatego też swój stan duchowy wyrażali za pomocą jasnej palety barwnej, a światło malowali bielą, żółcią czy też złotem.

Z jednej strony traktowali oni Boga jako bliskiego ludziom i objawiającego się pod postacią objawień energetycznych, niemniej jednak zdawali też sobie sprawę z transcendencji Stwórcy i z niepełnej Jego poznawalności dla stworzenia<sup>73</sup>. Ikonopisarze mając świadomość istnienia w Bogu Jego istoty oraz energii boskich, odzwierciedlali to także w kolorystyce obrazów. Zachowując pogodę ducha oczekiwali pełnego objawienia się chwały Chrystusa w czasach ostatecznych, co wyrażali przez jasną, wręcz pastelową tonację. Oczywiście także podkreślali tajemniczość Boga i na niektórych fragmentach swych dzieł stosowali bardzo ciemne barwy. Nie traktowali jednak ciemności jako czegoś negatywnego, a wręcz przeciwnie, w ten właśnie sposób ukazywali światłość samego Boga w Jego

---

<sup>70</sup> Zob. P. Florenski, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 153. Hezychaci często odwoływali się do słów z Ewangelii św. Jana 1,5: „Bóg jest światłością, a nie ma w nim żadnej ciemności”.

<sup>71</sup> Na temat koloru zob. M. Quenot, *Ikona. Okno...*, dz. cyt., s. 102; I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 34.

<sup>72</sup> Zob. O. Popowa, E. Smirnova, P. Coretesi, *Ikony...*, dz. cyt., s. 140.

<sup>73</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 161.

niedostępności i niepoznawalności<sup>74</sup>. Ten aspekt malarze wyrażali przeważnie stosując ciemny błękit wewnątrz mandorli otaczającej ciało Zbawiciela, szczególnie w scenie Przemienienia Pańskiego.

Ogólnie ikonopisarze nie wprowadzali światłocienia tak, jak to czynili malarze zachodnioeuropejscy. Nie malowali więc cienia na barwach lokalnych, lecz wręcz odwrotnie, to na ciemną podmalówkę kładli rozjaśniające warstwy pigmentów. Sugerowali w ten sposób światło przenikające całą przestrzeń, lecz źródło jego pochodzenia pozostawiali ukryte<sup>75</sup>.

#### 4. Dogmat trynitarny i kolorystyka na ikonach Trójcy Świętej

Hezychasci zgłębiali dogmat trynitarzy. Wśród nich znalazł się Grzegorz Palamas, który wypowiadał się na temat trzech Boskich Hipostaz. Wyróżniając w Bogu istotę i energię, podkreślił, że są one wspólne wszystkim Trzem Osobom Trójcy Świętej, stanowiących jedyne Boga<sup>76</sup>.

Wewnętrzne życie Trójosobowego Boga oparte jest o zasadę trynitarną, dzięki której możliwe jest zjednoczenie tego, co jednostkowe z tym co wspólnotowe. Istnieją co prawda Trzy Hipostazy, ale jedna istota, a mnogość nie wyklucza jedności. Wewnątrz Boga panuje niezachwiany ład, a wszystkie Osoby emanują jednym światłem i zarazem oświetlają się wzajemnie<sup>77</sup>. Trzy Osoby Boskie są jednym Bogiem, ale z drugiej strony nie mieszają się ze sobą, a każda z nich pozostaje odrębną Hipostazą tego samego Boga. Ich zjednoczenie polega na tym, że wzajemnie obdarzają się miłością.

Na Rusi tajemnice Trójcy Świętej rozważał mnich Sergiusz z Radoneża (1313-1392), który co prawda nie był teoretykiem hezychazmu, niemniej

---

<sup>74</sup> Por. B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Warszawa 2006, s. 139. Kontemplacja Bożej ciemności stała się charakterystyczna dla mistyki wschodniego chrześcijaństwa. Zob. O. Popowa, E. Smirnova, P. Coratesi, *Ikony...*, dz. cyt., s. 140 n. Boska ciemność stanowi przedsmak lub też wprowadzenie do prawdziwego blasku Stwórcy, który teraz w doczesności dla człowieka jeszcze nie jest widoczny.

<sup>75</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 36-37.

<sup>76</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikon...*, dz. cyt., s. 205.

<sup>77</sup> Tamże, s. 203-204.



jednak w praktyce wcielał podstawowe jego założenia<sup>78</sup>. Podkreślał on jedność panującą między Trzema Boskimi Osobami<sup>79</sup>. Uznawał, że całe chrześcijaństwo powinno wzorować się na tej jedności wewnątrz Trójcy Świętej i wzywał do powszechnej zgody.

Istotne jest to, że w ikonografii większą popularnością cieszyła się ikona Trójcy Świętej typu Starotestamentowego, w której ukazywano trzech aniołów zgromadzonych przy wspólnym stole. Temat ten nawiązywał do opisaney w Księdze Rodzaju wizyty trzech boskich posłańców Abrahama i Sary przy dębach Mambre niedaleko Hebronu<sup>80</sup>.

#### 4.a. Trójca Święta Teofana Greka

Teofan Grek w górnej kaplicy pod wezwaniem Trójcy Świętej w soborze Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie wykonał malowidło przedstawiające scenę *Gościnności Abrahama*. Jest to obraz Trójcy Świętej pod postacią trzech aniołów zgromadzonych przy stole – ołtarzu. Ikonopisarz zawęził tu paletę barwną i stworzył dzieło monochromatyczne o jednej tonacji barwnej. Nadał odpowiedni nastrój scenie używając tylko dwóch głównych kolorów, co świadczy o pewnego rodzaju dychotomii barwnej<sup>81</sup>. Zawęził skalę barwną przeważnie do brązów, a szczególnie ochry. W ten sposób uwypuklił główny sens dzieła, pozwolił go zrozumieć bez zbytniego rozpraszania się przy odbieraniu walorów estetycznych. Artysta, co prawda wiedział, że brązów przeważnie używano w celu ukazania materii nieożywionej, ale w tym wypadku poprzez zastosowanie wielu odcieni ochry podkreślił rzeczywistość duchową<sup>82</sup>.

Należy tutaj podkreślić fakt, że ochra stanowi pigment pochodzenia ziemnego, gdyż tworzy się ją z glinki<sup>83</sup>, a użycie jej w sztuce wskazuje również na podkreślenie elementu ziemskiego. Charakterystyczne jest to, iż

<sup>78</sup> Św. Sergiusz z pewnością znał nieustanną modlitwę serca polegającą na powtarzaniu błagań skierowanych do Jezusa. Kontemplował też światłość w podobny sposób jak to czynili hezychaiści.

<sup>79</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 204.

<sup>80</sup> J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, Bydgoszcz 1999, s. 148. Już pierwsi chrześcijanie tłumaczyli, że trzej młodzieńcy reprezentowali Trzy Osoby Boskie (T. Špidlik, M. I. Rupnik, *Mowa obrazów*, t. J. Dembska, Warszawa 2001, s. 23).

<sup>81</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 129.

<sup>82</sup> Na temat koloru brązowego zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>83</sup> K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, t. Z. Szanter, Warszawa 2007, s. 239.

nie zmienia ona swego odcienia w wyniku działania światła, co także przyczynia się do lepszych efektów kolorystycznych, zwłaszcza gdy zostaje zestawiona z jasną barwą. W ten sposób kontrast walorowy nadal zostaje zachowany nawet w miarę upływu czasu.

W ikonografii ochra przeważnie służyła do malowania *ludzkiego ciała*, czyli karnacji (rus. *liknoje*)<sup>84</sup> i wyobrażała świat ziemski. Człowiek zresztą wywodzi się z ziemi i wykazuje do niej podobieństwo, stąd też jego twarz na obrazie zazwyczaj posiada odcień śniady. Niemniej jednak gdy malowano oblicza świętych, to podkreślano ich przemianę pod wpływem nadprzyrodzonego światła, stąd też umieszczano na nich jasne bliki i refleksy rozświetlające policzki oraz spojrzenia.

Oprócz ciemnych miejsc artysta zaakcentował także partie najbardziej oświetlone. Nie rozjaśnił więc całej płaszczyzny ikony lecz bardzo oszczędnie używał bieli, stosując jasne, cienkie linie w obrysie nimbów, na skrzydłach aniołów, pastorałach, na twarzach i we włosach<sup>85</sup>. Być może poprzez biel chciał ukazać beczasowy blask i przenikanie boskim światłem<sup>86</sup>. Umieścił także białe bliki<sup>87</sup> w oczach aniołów zamiast źrenic<sup>88</sup>, po to by podkreślić wychodzący z nich boski promień.

W zastosowaniu środków artystycznego wyrazu wykazał się minimalizmem, co znaczy iż z pewnością znał podstawowe założenia hezychazmu.

Tak jak w hezychastycznej modlitwie niewskazane były zbędne słowa lecz prostota wyrażania myśli, tak również w malarstwie odrzucano zbyt rozbudowane środki wyrazu i starano się w lakoniczny sposób wyrazić główną ideę. W modlitwie Jezusowej wystarczyło tylko kilka odpowiednich słów zestawionych razem w jedno błagalne zdanie. Nieustanne rozważanie takiego wersetu wprawiało duszę w odpowiednie usposobienie i pozwalało skoncentrować myśli na Bogu. Podobnie w malarstwie takie skupienie wszystkich myśli i ducha na wyrażanych treściach możliwe było tylko przy

---

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 130.

<sup>86</sup> Na temat bieli zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>87</sup> Blik (znaczy „odblask” – występuje na obrazach pod postacią jasnych plam, które mają sugerować refleksy światła, zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>88</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 130.

minimalizowaniu wrażeń kolorystycznych, aby wzrok widza nie uległ rozproszeniu.

Tego typu zabiegi artystyczne stosowali ikonopisarze pozostający pod wpływem myśli hezychastycznej. Również Teofanes tworzył w duchu tego nurtu, a nawet można rzec, iż w porównaniu do innych malarzy przesadził jeszcze w wyrażeniu końcowego efektu<sup>89</sup>.

#### 4.b. Ikona „Trójcy Świętej” Andrieja Rublowa<sup>90</sup>

Rublow na polecenie Nikona – ucznia św. Sergiusza stworzył to dzieło na cześć wielkiego mnicha z Radoneża. Wyraził w nim ideę miłości panującej wewnątrz Trójcy Świętej tak jak to głosił właśnie Sergiusz<sup>91</sup>. To co święty asceta wyrażał za pomocą słowa, to ikonopisarz ukazał za pomocą światła i pogodnych kolorów<sup>92</sup>.

Rublow stworzył obraz Trójcy Świętej typu Starotestamentowego, to znaczy przedstawił tutaj trzech boskich posłańców, którzy zgodnie z opisem z Księgi Rodzaju (18,1-15) objawili się Abrahamowi i Sarze pod postacią aniołów i zostali ugoszczeni pod dębami w Mamre. Autor nie chciał ukazać jakiejś sceny historycznej i dlatego nie umieścił na płaszczyźnie obrazu sędziwych małżonków, lecz ograniczył się tylko do najważniejszych postaci i elementów na ikonie. Rublow świadomie wyeliminował zbędne detale, po to by uwypuklić istotną ideę to znaczy miłość między Trzema Osobami w Trójcy. W ten sposób od razu wszedł w duchowy wymiar niewidoczny bezpośrednio ludzkim okiem<sup>93</sup>.

Stworzył niehipostatyczne przedstawienie, w którym wszystkie trzy Hipostazy są zjednoczone ze sobą wzajemną miłością i równe pod

<sup>89</sup> Tamże, s. 129.

<sup>90</sup> Ikona Trójcy Świętej Andrieja Rublowa została przeznaczona dla ikonostasu soboru Troickiego w Siergiejewskim klasztorze Trójcy Świętej. Na temat ikony „Trójcy Świętej” zob. G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrieja Rublowa*, tł. K. Małys, Tyniec-Kraków 2001; J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, tł. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1999, s. 148 n.; B. Standaert, *Ikona Trójcy Andrieja Rublowa*, Bydgoszcz-Kraków 1997 (2002); W. Stróżewski, *Symbol i rzeczywistość*, w: tegoż: *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 438-464; Por. H. J. M. Nouwen, *Behold the Beauty of the Lord: Praying with Icons*, Notre Dame 1987, s. 23-24.

<sup>91</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s.139-140; P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 204.

<sup>92</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 205.

<sup>93</sup> Tamże, s. 206-207.

względem władzy, a żaden z aniołów nie może być utożsamiany z konkretną Osobą Boską.

Widać tutaj jak światłość emituje z ciał aniołów, ale w różny sposób. Niekiedy obajwia się pod postacią intensywnych barw, a niekiedy w kolorach bardziej świetlistych, nieco przezroczystych. Istotne jest także to, że wcale nie musi być ona zobrazowana tylko za pomocą złota czy bieli, ale także przy pomocy intensywnego błękitu. Ta barwa wyobraża niebiańskie światło<sup>94</sup> i ogólnie oznacza zawsze wymiar duchowy, wskazuje na wieczną niezbadaną tajemnicę Boskiej rzeczywistości<sup>95</sup>. Światłość ta jest radosna i wywołuje nadzieję, dlatego że zapowiada przyszły przemieniony świat, kiedy nastąpi Królestwo Boże. Niestworzona światłość wydobywa się w równej mierze od wszystkich Trzech Boskich Hipostaz, ale jej źródło pozostaje nieodgadnione<sup>96</sup>.

Wszystkie barwy, mimo zastosowania szerokiej gamy współgrają ze sobą w harmonijnej całości. Oprócz podstawowych występują tutaj także licznie odcienie głównych tonów oraz ich niuanse. Taka różnorodność nie wprowadza jednak rozczłonkowania jednolitej płaszczyzny ikony i nie zakłóca ogólnego odbioru dzieła. Można co prawda patrzeć na jeden wybrany fragment płaszczyzny, a jednak nie ulegać rozproszeniu ducha i w skupieniu pojmować znaczenie ikony jako całości<sup>97</sup>.

Centralny anioł najbardziej rzuca się w oczy dzięki zestawieniu kontrastowych barw: błękitu i czerwieni. Z pewnej odległości ta postać wydaje się dwubarwnym płomieniem, a kolory które posiada na swoich szatach wskazują na przymioty samego Boga. Ciemna purpura w tym wypadku symbolizuje miłość Stwórcy<sup>98</sup>, a trzeba podkreślić, iż w ikonografii często wyobraża władzę Boga<sup>99</sup>, potęgę i majestat<sup>100</sup>. Jaskrawy błękit oznacza tutaj prawdę, natomiast złoto obecne na skrzydłach wskazuje na doskonałość i świętość Boga oraz jego obfitość łask<sup>101</sup>. Złoto pełni rolę

---

<sup>94</sup> Tamże, s. 213.

<sup>95</sup> Na temat koloru błękitnego zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 13.

<sup>96</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 213-214.

<sup>97</sup> Tamże, s. 213.

<sup>98</sup> Na temat kolorów zob. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 213; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 240.

<sup>99</sup> E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 67.

<sup>100</sup> A. J. Nowowiejski, *Wykład liturgiki Kościoła Katolickiego*, t. I, cz. 1, Warszawa 1983, s. 563.

<sup>101</sup> Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 213.

ściśle teologiczną, tzn. objawia chwałę Boga bez dychotomii i wewnętrznego podziału. Zawsze określa przynależność do rzeczywistości transcendentnej i nie podlegającej zmianom<sup>102</sup>.

Zasadnicze barwy obecne w centralnej postaci odbijają się w pewien sposób na szatach aniołów znajdujących się po bokach, tyle że w bardziej subtelniejszej tonacji. Głębokiej czerwieni odpowiada delikatny róż widoczny na szatach anioła po lewej stronie, a intensywna niebieska barwa znajduje swoje przedłużenie w zieleni obecnej na szatach anioła po prawej stronie<sup>103</sup>. Oznacza, to że Bóg objawia się pod różnymi postaciami, a odcienie głównych barw wskazują na stopień poznawalności Stwórcy.

Istotne jest tutaj powtórzenie pewnych barw na wielu fragmentach ikony. Przykładowo złoto, chociaż tak naprawdę nie zalicza się do prawdziwego koloru przenika całą przestrzeń, obecne jest w tle, na skrzydłach, czy tronach. Oznacza ono świętość całej Trójcy i Jej bogactwo<sup>104</sup>. Natomiast błękit pojawiający się na szatach wszystkich Trzech Osób wskazuje na ich przynależność do świata niebiańskiego.

Kolory przeważnie występują w czystej postaci, ale w niektórych miejscach bywają lekko złamane i subtelne, w ten sposób oddają duchowość sceny. Posiadają w sobie niezliczoną ilość niuansów i odcieni przez co sugerują obecność innego świata, niepoznawalnego przez ludzkie zmysły<sup>105</sup>. Wyrażają one hezychastyczną ideę światłości, stąd też w niektórych miejscach są rozbielone, mają odcień pastelowy i sprawiają wrażenie świetlistych.

Wszystkie barwy posiadają nie tylko znaczenie symboliczne, ale też mają wartość estetyczną, to znaczy oddziałują na wzrok, a następnie pobudzają emocje odbiorcy dzieła. Jednak każda barwa w zależności od zestawienia jej z innymi dawała różne efekty i inaczej była rozumiana. Szczególnie dotyczy to błękitu, który występował w różnych kombinacjach<sup>106</sup>.

Kolory jednak nie rozbijają płaszczyzny dzieła i nie tworzą jakiegś barwnej mozaiki lecz występują pod postacią dużych płaszczyzn o jednej

---

<sup>102</sup> Na temat złota w ikonografii zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 92.

<sup>103</sup> P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 213.

<sup>104</sup> Por. Tamże.

<sup>105</sup> A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, Kraków 2003, s. 53.

<sup>106</sup> Por. M. Ałpatow, *Rublow*, tł. J. Guze, Warszawa, 1975, s. 65.

tonacji i ujednociają je. Dzięki temu nie wzbudzają niepokoju, lecz wywołują błogi spokój. Są o wiele jaśniejsze w porównaniu do tych, które stosowali Grecy, dlatego też niosą pogodne przesłanie i porażają wewnętrznym światłem, które raczej daje się odczuć niż zobaczyć wzrokiem. Barwy te zostały zestawione w sposób naturalny z wycuciem estetyki, w oparciu o obserwację przyrody<sup>107</sup>.

Mnich-ikonograf w większym stopniu zetknął się z praktyką hezychastyczną niż z teoretycznymi wywodami. Raczej ważniejsze dla niego było doświadczenie duchowe, do którego dążyli mnisi kontynuujący myśl Sergiusza z Radoneża. Ikonopisarz malując twarze uwzględnił na nich najwyższy stopień przebóstwienia, do jakiego powinni zmierzać hezychaszczy. Chociaż na obliczach zastosował światłocień, to jednak zrobił to w bardzo delikatny sposób, stosując lekkie przejścia kolorystyczne i nie zburzył ogólnej harmonii.

## 5. Wyobrażenie Pantokratora

### 5.a. Pantokrator Teofana

Teofan Grek w kopule świątyni Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie wykonał monumentalny wizerunek Chrystusa Pantokratora. W Jego wyobrażeniu uwypuklił rolę światłości i w sposób gwałtowny „rozlał” ją na niektórych fragmentach ściennego malowidła<sup>108</sup>. W ten sposób podkreślił kontrast walorowy między ciemniejszymi partiami, a miejscami rozświetlonymi. Artysta wyraźnie oddzielił, to co należało do rzeczywistości ziemskiej, od tego co związane było z wymiarem duchowym poprzez użycie jedynie brązów i bieli<sup>109</sup>. Odwołał się on także do symboliki ognia i błyskawic<sup>110</sup>, które przedstawiał za pomocą białego pigmentu. Ogólnie trzeba tu podkreślić, że Teofanes często na smagłych karnacjach kładł śmiało pociągnięcia jasnej farby. W specyficzny sposób używał bieli, to znaczy wysuwał ją na pierwszy plan rażąc czy też „oślepiając”

<sup>107</sup> Zob. I. György, F. Nemenyi, *Rublow. Malarz fresków i ikon*, Warszawa 1979, s. 8n.

<sup>108</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>109</sup> Tamże, s. 129.

<sup>110</sup> Ap 1,14: et oculi ejus tamquam flamma ignis; podają za: *Biblia Sacra juxta Vulgatum Clementam. Editio electronica. Plurimis consultis editionibus diligenter praeeparata a Michaele Twweedale*, Londini MMV.

obserwatora. Artysta gdy nakładał bliki na figurach postaci wcale nie sugerował światła padającego z zewnątrz, lecz raczej wskazywał na wypływanie blasku z wnętrza przedstawianych osób.

Ikopisarz w swoim dziele wprowadzał atmosferę grozy, pomimo że ze światła uczynił jakby główny motyw wiodący na ikonie. Nie rozpraszał jednak światłości w sposób jednolity, lecz raczej przeszywał nim niektóre elementy na obrazie tak jak ostra błyskawica. Wyraźniej zaznaczył promienne błyski czy też refleksy, przez co w jeszcze większym stopniu wzmocnił ekspresję i dramatyzm obrazu.

### **5.b. Ikona Zbawiciela (Spasa) ze Zwienigorodu Andrieja Rublowa**

Rublow malując ok. 1410-15 roku oblicze Chrystusa-Pantokratora ze Zwienigorodu podkreślił przede wszystkim jego duchową moc. Twarz ukazał jako świetlistą, jakby niecielesną i pochodzącą z innego wymiaru. Artysta zastosował tutaj delikatne przejścia kolorystyczne, w ten sposób, że jeden ton barwny prowadził subtelnie i niepostrzeżenie w inny odcień za pomocą dużej skali półtonów<sup>111</sup>. W tym wypadku Rublow pokazał swoje mistrzostwo warsztatowe i znacznie przewyższył ikopisarzy tworzących przed nim<sup>112</sup>.

Trudno jest jednak interpretować kolorystykę ikony, tym bardziej że jej warstwa malarska znacznie uległa zniszczeniu. Niemniej jednak istotne jest to, że artysta całe oblicze utrzymał raczej w jednej tonacji kolorystycznej, co znaczy iż jednolicie przesiąknął go Bożym blaskiem. Z jednej strony podkreślił łagodność i miłosierdzie Pantokratora, a z drugiej pokazał też Jego stanowczość, co podkreślił poprzez jasne bliki na twarzy<sup>113</sup>. W większym stopniu rozświetlił czoło oraz najbardziej zewnętrzną partię nosa<sup>114</sup> i na tych właśnie fragmentach zastosował lekkie muśnięcia bielą<sup>115</sup>. Widać, że potraktował tu biel jako czyste fizyczne światło, co prawda bezbarwne, niemniej jednak wskazujące też na duchową potęgę<sup>116</sup>. Artysta nie nakładał kolorów w czystej postaci lecz rozbielał sprawiając, że stały się

<sup>111</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 142-143.

<sup>112</sup> A. Adamska, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 143.

<sup>113</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 142-143.

<sup>114</sup> A. Adamska, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 145.

<sup>115</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 169.

<sup>116</sup> Na temat bieli zob. A. Nowowiejski, *Wykład liturgiki...*, dz. cyt., s. 558.

pastelowe, czy wręcz świetliste i symbolizowały wewnętrzne przemienienie.

Co prawda jasne plamy kładł obok ciemnych, jednak nie chciał aby kontrastowały one ze sobą i raziły wzrok widza. Za pomocą kolorów tak naprawdę tylko nieznacznie podkreślał plastyczność oblicza, a w rzeczysistości ujednolicał płaszczyznę obrazu tak, by żaden element twarzy nie wybijał się za bardzo do przodu<sup>117</sup>.

Rublow używał bogatej palety barwnej i lubił też subtelności kolorystyczne. Barwy z pozoru nie pasujące do siebie zestawiał w sposób harmonijny. Nie nakładał ich tutaj w czystej postaci lecz sprawiał wrażenie, że są one pastelowe<sup>118</sup>.

Widać jednak, że artysta zdecydowanie lubił ciepłe odcienie, bo tylko w ten sposób mógł podkreślić duchowe ciepło płynące wprost z oblicza<sup>119</sup>. Nie sięgnął tu do najcieplejszej czerwieni, która symbolizuje siły ożywcze w człowieku, lecz rozjaśnił ją tworząc róż i przez to wyraził radosny nastrój i delikatny żar życia<sup>120</sup>.

Ikonopisarz wprowadzał w pewnym sensie świetlistość do płaszczyzny dzieła sugerując istnienie przemienionej rzeczywistości. W niektórych miejscach Rublow wprowadził nawet tony złociste i tak symbolizował proces przenikania materii przez świat duchowy<sup>121</sup>. Dzięki złotu wprowadził określony nastrój radości i spokoju. Nie uczynił z majestatycznego Zbawiciela kogoś niedostępnego, lecz przybliżył Go do człowieka.

Ten ruski malarz posługiwał się nie ostrym lecz lekkim światłocieniem<sup>122</sup>, co stanowiło pewną innowację, bo zgodnie z ogólnym założeniem ikona nie powinna zawierać w sobie żadnego cienia. Niemniej jednak artysta stosował bardzo jasny cień, mający tylko zasugerować przestrzeń<sup>123</sup>.

---

<sup>117</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 169.

<sup>118</sup> Por. A. Adamska, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 143.

<sup>119</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 169.

<sup>120</sup> Na temat czerwieni zob. A. Nowowiejski, *Wykład liturgiki*, dz. cyt., s. 560 na temat różu zob. tamże, s. 563.

<sup>121</sup> A. Adamska, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 143.

<sup>122</sup> Na temat światłocienia (*clair-obscur*) zob. A. Nowowiejski, *Wykład liturgiki...*, dz. cyt., s. 539.

<sup>123</sup> Por. A. Adamska, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 145.



Podczas gdy ikonopisarze bizantyjscy często używali czarnej barwy, by wykonać konturówkę wokół oczu, brwi czy zarost; to Rublow nie mógł sobie pozwolić na wprowadzenie zbyt ciemnych barw. Konturówkę malował ciemnym brązem i w ten sposób nie burzył ogólnej równowagi kolorystycznej kompozycji. Nie umieszczał na twarzy Pantokratora ciemnych oczu, niemniej jednak nie ujmował im głębokiego wyrazu i przenikliwości<sup>124</sup>.

Rublow co prawda potraktował rysy twarzy bardziej na sposób linearny, jednak nie przeszkadzało mu to połączyć rysunku z miękkimi przejściami kolorystycznymi<sup>125</sup>. Nigdy nie używał grubej kreski i nie stosował zbyt ekspresyjnych środków wyrazu, by podkreślić Boskie pochodzenie Zbawiciela.

## 6. Ikona Przemienienia Pańskiego

Temat ikonograficzny ukazujący przemienienie się Chrystusa na Górze Tabor był bardzo popularny wśród artystów pozostających w kręgu oddziaływania hezychazmu, z tego względu, że główną rolę odgrywało tu przedstawienie przebóstwiającego światła. Istotne pod tym względem było odwołanie się do teorii teozy istoty ludzkiej podczas kontemplacji tej niestworzonej światłości Boga.

Według teoretyków hezychazmu Bóg w swej absolutnej istocie zawsze pozostaje niepoznawalny przez człowieka, a więc jest transcendentny. Niemniej jednak Bóg przybliży się do osoby kontemplującej Go i obajwia mu swoje immanentne energie. W ten sposób Stwórca staje się obecny i realnie działa w świecie<sup>126</sup>. Według Grzegorza Palamasa człowiek może zaznać Bożego światła już tutaj na ziemi oczyszczając się podczas intensywnej kontemplacji<sup>127</sup>. Widać wobec tego, że światło Taboru chociaż pozostaje niewidzialne dla wzroku, to jednak może być prawdziwie doświadczone podczas przeżycia mistycznego. Wówczas prowadzi ono do przebóstwienia człowieka, czyli ostatecznego jego celu. Wizja takiego

---

<sup>124</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 170.

<sup>125</sup> M. Alpatow, *Rublow...*, dz. cyt., s. 43n.

<sup>126</sup> Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 250.

<sup>127</sup> Tamże, s. 253.

światła stanowi więc najwyższy stopień pozania Boga<sup>128</sup>. Również ikonopisarze przedstawiając scenę „Przemienienia Pańskiego” podkreślali rolę światłości odwołując się do opisu z Pisma Świętego (por. Mt 17, 2)<sup>129</sup>. Na płaszczyźnie obrazu wyrażali ją za pomocą promieni emanujących wprost z postaci Chrystusa oraz przez mandorłę, czyli obłok otaczający Jego ciało<sup>130</sup>.

Jednak istotne jest to, że według hezychastów Boska światłość pozostaje niepoznawalna dla ludzkich zmysłów, oślepia ona śmiertelników i dlatego jest odbierana jako ciemność, a raczej mrok pozostający ponad widzialnym światłem. Wbrew pozorom im bardziej asceta zbliża się do boskiej energii, tym bardziej wchodzi w mrok i uświadamia sobie, iż duchowa rzeczywistość pozostaje poza jego zasięgiem. Bóg jest wobec niego transcendentny i niepoznawalny, co wyraża na ikonach odpowiednia kolorystyka<sup>131</sup>. Przykładowo mandorla chociaż wyobraża niebiańską światłość bijącą od Chrystusa, to jednak pozostaje ciemna. Niemniej jednak często składa się ona z rozchodzących się od środka okręgów<sup>132</sup>, które są stopniowane pod względem walorowym.

### 6.a. Ikona Przemienienia Teofana Greka

Teofanowi przypisuje się ikonę „Przemienienia Pańskiego” z Pieresławia Zaleskiego, z ok. 1403 roku (?), a obecnie przechowywanej w Moskwie w Galerii Trietiakowskiej. Na niej ujawnia się świetlana ciemność w mandorli otaczającej Chrystusa. Mamy więc tutaj do czynienia ze światłością jaka objawi się światu w czasach ostatecznych, czyli wtedy kiedy nastąpi Ośmy Dzień<sup>133</sup>.

Malarz nie rozproszył tutaj światła równomiernie na płaszczyźnie lecz ukazał ją pod postacią ostrych białych błyskawic i w ten sposób całej scenie nadał atmosferę grozy. Co prawda przedstawił tu wszystko jako jaśniejsze blaskiem, ale wyraźnie podkreślił, że jest to światłość zapowiadająca coś

<sup>128</sup> M. Janocha, *Ikonaografia świąt Pańskich*, [w:] *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A.A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 238.

<sup>129</sup> Tamże, s. 237.

<sup>130</sup> Więcej na ten temat zob. I. Trzecińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998

<sup>131</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 134.

<sup>132</sup> P. Evodkimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 253.

<sup>133</sup> Tamże, s. 161.

niepokojącego, czego należy się obawiać. Dla Teofanesa przemienienie na Taborze nie wzbudzało aż tak wielkiej radości jak u mnichów hezychastów, lecz raczej stanowiło dla niego zapowiedź przyszłego sądu Paruzji, który będzie bardzo surowy<sup>134</sup>. Artysta odczuwał więc pewną obawę w obliczu tajemnicy Przemienienia Pańskiego, zdawał sobie sprawę, że zapowiadało ono przyszłe wydarzenia o doniosłej wadze.

### **6.b. Ikona Przemienienia Andrieja Rublowa**

Andriej Rublow w ikonie „Przemienienia” namalowanej dla ikonostasu w soborze Zwiastowania Moskiewskiego Kremla (początek XV w.) w pewnym stopniu pozostawał pod wpływem swego mistrza Teofana, u którego zresztą pobierał nauki sztuki malarskiej.

Widać więc, że uczeń w niektórych miejscach na ikonie nawiązał do rozwiązań kolorystycznych swego nauczyciela. Przykładowo na gwiazdzistej mandorli otaczającej ciało Chrystusa umieścił stopniowe przejścia między różnymi odcieniami tej samej barwy, niemniej jednak jako całość utrzymał ją w ciemnej tonacji i sprawił, że stała się ona kontrastem dla jasnej szaty Zbawiciela. Oczywiście trzeba dodać, że w miarę upływu czasu Rublow ukształtował swój własny artystyczny styl. W kolejnych swoich dziełach bardziej komponował płaszczyznę kolorem, a w mniejszym stopniu stosował ostre kontrasty walorowe zakłócające harmonię dzieła. Zestawiał barwy tak, aby nawzajem się dopełniały<sup>135</sup>.

Trzeba podkreślić, że ogólnie na ikonach wyobrażających Przemienienie Chrystusa na górze Tabor mandorla przeważnie utrzymana jest w chłodnych barwach błękitu lub ciemnej zieleni. Intensywny błękit często występuje w wewnętrznej części mandorli i wyraża boskość oraz objawienie się samego Boga. Zazwyczaj przybiera postać ciemną wskazując na niepoznawalność istoty Boga, na transcendencję Absolutu i świat duchowy widziany oczami wiary<sup>136</sup>. Utrzymana w gamie spokojnego błękitu nadaje scenie poważny charakter, wskazuje też na nieskończoność świata<sup>137</sup>. Im dalej kręgi mandorli rozchodzą się w przestrzeń, to tym

<sup>134</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 136-137.

<sup>135</sup> Por. Tamże, s. 136.

<sup>136</sup> Zob. M. Quenot, *Ikona. Okno...*, dz. cyt., s. 98-99; J. Forest, *Modlitwa...*, dz. cyt., s. 57.

<sup>137</sup> A. Nowowiejski, *Wykład liturgiki...*, dz. cyt., s. 562.

bardziej staje się ona jaśniejsza i świetlista i zazwyczaj staje się coraz bielsza lub też przybiera odcień czerwony<sup>138</sup>.

Rublow w pewnym sensie nawiązał do tradycyjnego sposobu przedstawiania, to znaczy nadał mandorli ciemną barwę w miejscu, gdzie najbliżej znajdowała się ciała Zbawiciela, natomiast rozjaśniał ją im dalej rozchodziła się ona w powietrze.

Niemniej jednak Rublow ujawnił się też jako prawdziwy artysta i wprowadził pewne ożywienie w kompozycji dzieła. Przykładowo mandorłę namalował różnymi odcieniami zieleni, od najciemniejszych do najjaśniejszych. Widać, że zastosował on tutaj bardziej pogodną paletę barwną w porównaniu do wcześniejszych ikonopisarzy, co związane było z tym, że odczuwał wewnętrzną radość typową dla hezychasty. Taki stan spokoju z pewnością nabył długo przebywając w zaciszu swojej klasztornej celi. Odczuwał on w sobie działanie Ducha Świętego, a za pomocą zieleni wyrażał nadzieję na powtórne przyjście Chrystusa w chwale. Z pewnością traktował zieleń, tak jak to przyjęło się w ikonografii jako symbol życia i płodności, duchowego wznoszenia się oraz harmonii<sup>139</sup>.

W swoim „Przemienieniu Pańskim” Rublow zastosował bogatą paletę barwną składającą się z odcieni różów, fioletoów, żółcieni, czerwieni oraz zieleni, a niektóre fragmenty ikony utrzymał nawet w tonacji srebrzystej<sup>140</sup>. Przedstawiając Chrystusa trzymał się tekstu z Pisma Świętego, to znaczy ukazał Go w śnieżnobiałej, czy też olśniewającej blaskiem szacie<sup>141</sup>, ale równocześnie zasugerował, iż blask ten wyłania się wprost z przemienionego ciała Chrystusa. Nie używał w tym wypadku jakiś atrakcyjnych dla oka barw, a jedynie bieli. W tym miejscu trzeba podkreślić, iż starał się on używać tej barwy tylko wtedy kiedy było to konieczne, to znaczy tam gdzie sugerowano działanie światła.

Natomiast, jeśli chodzi o świat otaczający Zbawiciela, to ukazał go jako mieniący się różnymi kolorami. Z pewnością w ten sposób podkreślał fakt, że świat ten jest postrzegalny przez ludzkie zmysły i wywołuje u człowieka różnorodne doznania zmysłowe.

---

<sup>138</sup> W XII i XIII w. w okresie spirytualizacji sztuki bizantyńskiej mandorle pokryte są nawet złotym blaskiem zob. M. Janocha, *Ikonografia świateł*..., dz. cyt., s. 237.

<sup>139</sup> Zob. M. Quenot, *Ikona.Okno*..., dz. cyt., s. 101; A. Adamska, *Teologia piękna*..., dz. cyt., s. 118.

<sup>140</sup> Zob. A. Adamska, *Teologia piękna*..., dz. cyt., s. 39.

<sup>141</sup> Por. M. Janocha, *Ikonografia świateł*..., dz. cyt., s. 236.

Rublow chociaż komponował dzieło za pomocą wielu barwnych odcieni, to jednak nie zburzył mistycznej atmosfery przedstawianej sceny. W jakimś sensie odszedł już od stylu Teofana i w mniejszym stopniu kładł nacisk na działanie walorowe, a więcej skupił się na relacjach czysto kolorystycznych. Z wyczuciem zestawiał barwy tak, aby ich sąsiedztwo było bardziej stonowane.

W przeciwieństwie do Teofana mniej obawiał się on przemienienia, a raczej zdawał się być zachwycony wizją przemienionego Pana. Ukazał światłość nie jako groźną, lecz spokojnie i równomiernie rozlał ją w przestrzeni i delikatnie przeniknął nią co jest przedstawione na obrazie, także całą atmosferę. Rublow nieco inaczej przedstawiał scenę niż wielki Grek, gdyż z pokorą i nadzieją oczekiwał tego, co ma nastąpić w przyszłości. Jak na prawdziwego hezychastę przystało stopniowo posuwał się w widzeniu boskiej światłości i był gotowy na jej przyjęcie bez trwogi. Zresztą z pewnością często przebywał w samotności a otaczający go spokój wpływał na jego większą równowagę duchową niż u Teofanesa<sup>142</sup>.

### Podsumowanie

W podsumowaniu należy stwierdzić, że ikona jest miejscem, gdzie emanuje boska światłość, zostaje więc napełniona energią płynącą wprost od Boga. Zapowiada ona w pewien sposób Paruzję, gdyż przedstawia stworzenie przesiąknięte boską światłością. Posiada w sobie piękno nie tylko duchowe, ale też to widzialne-materialne i odzwierciedla pojęcie *pankalii*<sup>143</sup>. Ikona operuje symbolem, gdyż wyraża transcendentny świat boski, niepoznawalny za pomocą ludzkich zmysłów<sup>144</sup>. Nie odzwierciedla ona natury lecz przedstawia nieziemskie piękno. Można rzec, iż ikona wyraża zamysł Boży za pomocą rzeczy widzialnych, to znaczy odpowiednich środków artystycznych, takich jak barwa. Nie może też posiadać w sobie ciemności, gdyż wyobraża świat przemieniony przez boską światłość.

---

<sup>142</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 136.

<sup>143</sup> *Pankalia* (gr. piękno powszechne) – w estetyce jest to pogląd, według którego piękno znajduje się wszystkim, zarówno w bytach żywych jak i w martwej materii.

<sup>144</sup> Zob. M. Quenot, *Ikona. Okno...*, dz. cyt., s. 128.

Człowiek przeniknięty niestworzonym blaskiem staje się obrazem Boga na ziemi i może zbliżyć się do swego Stwórcy także poprzez materię np. przez kontemplację sakralnego obrazu, który także przesiąknięty jest bożymi energiami. Ludzki intelekt jest przecież ułomny i dość słaby, aby od razu mógł przejść do oglądania rzeczy niewidzialnych, dlatego musi się opierać na tym, co postrzegalne za pomocą zmysłów. Człowiek spostrzega widzialny świat i dzięki temu pojmuje też piękno nieziemskie oraz przechodzi do spraw wzniosłych. Dlatego kontemplując rzeczywistość przedstawioną na ikonie nie czyni nic wbrew swej naturze, a poprzez widzialne symbole wkracza w wymiar duchowy. Podziwia barwy nie odzwierciedlające tak naprawdę natury, lecz kontempletuje je pod względem teologicznym.

W artykule została omówiona twórczość dwóch ikonopisarzy działających na Rusi w okresie dominacji ruchu hezychastycznego, tzn. Teofana Greka i Andrieja Rublowa. Obydwaj pozostawali pod wpływem palamizmu, a w swoich dziełach szczególnie nacisk kładli na kolorystykę. Przez zastosowanie określonych zestawień barwnych wyrażali oni zagadnienie światła na płaszczyźnie sakralnego obrazu oraz podkreślali podstawowe dogmaty teologiczne.

Należy jednak podkreślić, że Teofan Grek i Andriej Rublow, chociaż wyrosli z tej samej podstawy duchowej, to w nieco inny sposób pojmowali prawdy teologiczne, co też odzwierciedlali za pomocą różnej palety barwnej.

Zgodnie z hezychastycznym założeniem minimalizmu Teofan Grek w wielu swoich dziełach posługiwał się zawężoną monochromatyczną paletą barwną, po to aby uwypuklić główny sens dzieła, bez konieczności zbytniego rozpraszania myśli. Sięgał on przeważnie do dwóch barwników, to znaczy ciemnej ochry oraz jasnej bieli, a przez zastosowanie takiej dychotomii wyrażał prawdy teologiczne oraz oddzielał to, co ziemskie od tego, co nadprzyrodzone i boskie. Nie używał innych kolorów, bo to zaciemniałoby zrozumienie wiodącej idei.

Twarze ukazywanych osób malował w tonacjach brązów, niemniej jednak kładł na nich jasne bliki świadczące o działaniu Boskiego światła. Niekiedy zamiast źrenic w oczach umieszczał jasne plamy oznaczające widzenie nadprzyrodzonej rzeczywistości.

Artysta świadomie zestawiał obok siebie kontrastujące pod względem walorowym barwy, tak aby podnosiły one nawzajem swoje wartości i wzmacniały działanie. Co prawda oszczędnie posługiwał się on środkami artystycznego wyrazu, ale tak naprawdę wzmacniał wrażenie końcowego efektu.

W interesujący sposób posługiwał się on bielą, sugerując rozchodzenie się w przestrzeni światła. Niekiedy używał tego barwnika w sposób dość oszczędny, czasem rozlewał jakby jasność na niektórych tylko partiach swoich dzieł i podkreślał jej gwałtowną aktywność. Udało mu się osiągnąć wrażenie groźnego i niepokojącego blasku, a wzmocnił to poprzez umieszczenie ostrej bieli na kontrastującym z nią ciemnym tle.

Rublow w przeciwieństwie do Teofana w mniejszym stopniu uważał się za artystę, gdyż przede wszystkim był mnichem wychowanym na tradycji hezychastycznej. Oczywiście i Teofan był uduchowiony, co podkreślał Epifaniusz Mądry w swym liście do Cyryla, archimandryty monasteru Spaso-Afanasiewskiego w Twerze. Niemniej jednak to Rublow bardziej doświadczył głębokiej modlitwy praktykowanej w zacisznej celi, uważał ją jako sposób na życie, natomiast malarstwo traktował tylko jako zajęcie drugorzędne w porównaniu do praktyk ascetycznych. Chciał trzymać się tradycyjnej kolorystyki, to jednak wydawał się być bardziej spontaniczny i dość innowacyjny w porównaniu do wcześniejszych ikonopisarzy. Rublow był powściągliwy, jeśli chodzi o ukazywanie procesu walki duchowej odbywającej się tak naprawdę wewnątrz ludzkiego serca, a poprzez pogodną kolorystykę pokazał proces przebóstwienia, który rozpoczął się już tutaj na ziemi. Przede wszystkim poprzez barwę jednoczył wszystkie elementy na obrazie tworząc atmosferę spokoju<sup>145</sup>.

Rublow zaliczał się do przedstawicieli szkoły moskiewskiej, do której przenikały wzory wprost ze sztuki bizantyjskiej<sup>146</sup>. Tak jak inni artyści moskiewscy końca XIV w. harmonijnie zestawiał on barwy, po to aby ukazać rzeczywistość piękną i przemienioną przez łaskę Bożą<sup>147</sup>.

W swych dziełach artysta ten nie wywoływał niepokojów co świadczy o tym, że prowadził życie przemodłone i dążył do wewnętrznego

<sup>145</sup> I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 141.

<sup>146</sup> Zob. W. Mole, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1995, s. 12 (za: A. Adamska, *Teologia piękna...*, dz. cyt., s. 30).

<sup>147</sup> Zob. tamże, s. 31.

oczyszczenia pozwalającego mu zachować równowagę i pogodę ducha. Nawiązywał do myśli hezychastycznej podobnie jak Teofan, a jednak w nieco inny sposób przedstawiał na obrazach idee tego ruchu mistycznego<sup>148</sup>. Różnił się nieco od wielkiego Greka pod tym względem, iż w większym stopniu był wrażliwy na piękno otaczającego świata, które wnikliwie obserwował i pozostawał pod jego wrażeniem. Co prawda trzymał się tradycyjnych kanonów, jednak wplatał tu elementy zaczerpnięte z realnej rzeczywistości i robił to intuicyjnie opierając się przy tym na własnym doświadczeniu duchowym.

## SUMMARY

This paper describes the concept developed by the deification of man from Mount Athos theologian Gregory Palamas (d. 1359) and its effect on the color icon fourteenth and fifteenth centuries. The concept teosis influenced primarily to provide light in the paintings. Under the influence of theology of Palamas remained above all the greatest icon painters in Rus-forming, such as Greek Teofan (†1410) and Andrew Rublev (†1430). Not only ascetics in prayer wanted to see and experience the divine light, which he wrote Palamas. Also, the artists portrayed in the paintings of light with certain colors mainly gold, white and luminous colors. Painters usually avoid dark colors and uses light colored, cheerful color palette. However, when they wanted to show the inscrutability of God's essence then painted in shades of light blue or dark green. In particular, see this luminous envelope around the body of Christ on the "Transforming the Lord." Important are the differences between these two artists' paintings. While the great Greek often narrowed the color palette to two colors (white and brown), the Rublev used a wide range of color and atmosphere created in the image of joy and transfigured world. Teofan rapidly poured light on the icon, and the whole tone of the work remained in monochromatic tones. Do not apply more complicated means of artistic expression and favored simplicity. Rublev entire plane while the works of light to penetrate evenly, which is painted with subtle and delicate colors. In this way, expressed the

---

<sup>148</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 142.



confidence and the hope of seeing the divine light and the world transformed under the influence of divine energies.