

Przemysław Waszak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-3235-9793

Analiza czterech typów ikon z kolekcji profesora Wiesława Litewskiego w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu

Ikona czy krzyż [...] to materialne ośrodki, w których
spoczywa energia, Boża moc, która łączy się ze sztuką człowieka¹.
(Włodzimierz N. Łoski)

WSTĘP

Artykuł ma na celu przedstawienie analizy czterech XIX-wiecznych, rosyjskich ikon znajdujących się w wydzielonej kolekcji Muzeum Uniwersyteckiego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Indywidualne studia poświęcone zostaną cerkiewnym obrazom przedstawiającym: Chrystusa Pantokratora (wymiary: 58,6 cm × 70,8 cm × 3,5 cm), Mandylion (zbliżony do Keramionu) oraz sceny z życia proroka Eliasza (ikona dwustronna, 53,5 cm × 46,4 cm × 7 cm), jak również Matkę Bożą Pocieszycielkę Strapionych (62 cm × 52 cm × 2,5–3 cm, grubość ramy 2,3 cm). Wszystkie ikony to malowidła

¹ W.N. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. I. Brzeska, Kraków 2007, s. 179. Uprzejmie dziękuję Piotrowi Kurkowi, p.o. kierownika Sekcji Digitalizacji i Zasobów Cyfrowych Biblioteki Uniwersyteckiej UMK, za wykonanie profesjonalnych fotografii (il. 1–11).

tablicowe wykonane w technice temperry². Jako punkt wyjścia rozważań przyjąłem moją monografię kolekcji wydaną w 2024 r.³ Ten artykuł stanowi zarazem jej uzupełnienie. Ikony niedawno przeszły konserwację.

1. CHRYSZTUS PANTOKRATOR, ROSJA, XIX W.

„Kto Mnie zobaczył, zobaczył Ojca.” (J 14, 9)⁴

Ikona ukazuje Chrystusa Pantokratora w półpostaci (il. 1, 2), błogosławiącego prawą ręką (*dextera Dei*) i trzymającego w lewej ręce dość znacznych rozmiarów otwartą księgę Ewangelii, zapisaną majuskułowo w czterech wersach (il. 3). Obraz ma format stojącego prostokąta zbliżonego do kwadratu. Kolorystyka ikony oraz jej miejscowa jasność bądź przyciemnienie z czasem musiały ulec zmianie oraz znacznemu różnicowaniu. Zarówno karnacja, jak i tło mają brązową tonację, niemal zlewają się ze sobą. Stąd oblicze Chrystusa charakteryzuje się rysami niknącymi w zbliżonych do siebie barwach. Zauważa się jednak większą naturalność w oddaniu rysów fizjonomii oraz anatomii postaci, mniejszy zaś nacisk położono na linearyzm, schematyzację, hieratyzm, frontalność oraz ponadczasowość przedstawienia Wszechwładcy. Do nie tak jasnych części obrazu należy też ciemnoniebieska szata wierzchnia – himation. Z tłem kontrastują świetliste akcenty: złota aureola z ledwo zauważalnym, wpisanym białymi liniami krzyżem oraz czerwona szata spodnia – chiton, jasnoczerwone boki księgi, biel kart, złote napisy na brązowym tle. Zauważalny jest kontrast pomiędzy karnacją oblicza utrzymaną w odcieniach ochry i okalającym je świetlistym nimbem. Jednak znaczenie symboliczne odznacza się odmiennością.

² Wymiary, technika, podstawowe informacje za: *Katalog dzieł sztuki ofiarowanych Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu przez Profesora Wiesława Litewskiego*, red. J. Flik, J. Poklewski, oprac. A. Jarmilko et al., Toruń [ca 2003], s. 86, 94, 96, 110, il. na s. 87, 95, 97, 111.

³ P. Waszak, *Ikony z kolekcji Profesora Wiesława Litewskiego w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu: katalog*, Toruń 2024. Tam m.in. rozdziały: *Profesor Wiesław Litewski – darczyńca kolekcji oraz: Ikony w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu w kontekście bizantyjskiej i postbizantyjskiej tradycji artystycznej*.

⁴ *Biblia pierwszego Kościoła*, przeł. (oraz przypisami opatrzył) R. Popowski, Warszawa 2017, s. 1358.

Według *Mistagogii* Maksyma Wyznawcy: „Chrystus [...] staje się jakby środkiem koła, zbierającym w sobie wszystkie promienie”⁵. Podobne znaczenie ma symbolika światła w Starym Testamencie: „Przy Tobie bowiem jest źródło życia; dzięki Twojemu światłu możemy oglądać światło” (Ps 36, 10)⁶. Błękit i czerwień szat Zbawcy oznacza hipostazę – zespolenie dwóch natur Chrystusa: Odkupiciela jako Bogoczłowieka. Barwy te oznaczają również to, co ziemskie, i to, co niebiańskie⁷. Kolory himationu oraz chitonu na omawianej ikonie odpowiadają kanonicznym przepisom, aczkolwiek nie zawsze przestrzegany⁸. Modelunek szat uległ geometryzacji, fałdy występują w formie linii bądź wyobleń. Draperia swoim linearyzmem nieco dalej przywołuje linie asystki, oznaczające „promieniowanie boskości”⁹.

Tekst w księdze jest czarny, tylko nieco zaś większy inicjał – czerwony. Bordiura (pole ikony) jasnobrązowa, oddzielona od części środkowej jasnoczerwoną łuzgą¹⁰. Bogato ozdobiono perełkowaniem mankiety, a zwłaszcza lamówkę szaty spodniej pod szyją. Fałdy oddano jako linearne, równoległe, proste bądź układające się koncentrycznie. Aureola w górnej części wykracza poza pole obrazowe (kowczeg), zajmując bordiurę (pole ikony) aż do krawędzi malowidła.

Po obu stronach krzyżowego nimbu Jezusa widoczne są chrystogramy „IC” „XC”. Ponad ramionami Zbawiciela biegnie napis „Бог Вседержитель” – *Bog Wsederżitel’*, fragment zaczerpnięty z księgi kanonicznej w prawosławiu:

⁵ W.N. Łosski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, s. 158.

⁶ *Biblia pierwszego Kościoła*, s. 743. Także: W.N. Łosski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, s. 205–222.

⁷ I. Jazykowa, *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 78, 80.

⁸ J. Tomalska, *Ikony*, konsultacja merytoryczna M. Janocha, Białystok 2017, s. 24.

⁹ M. Gębarowicz, *Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie: dzieje zabytku oraz jego rola w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*, oprac. A. Gronek, Wrocław 2016, s. 242. Asystka to złote, świetliste, proste linie na szatach postaci, przypominające akcentowanie duktów fałd draperii.

¹⁰ Łuzga to uskok pomiędzy polem ikony a kowczegiem. Kowczeg to prostokątne, płytkie zagłębienie w desce ikony zawierające jej główne przedstawienie, otoczone przez delikatnie wypukłe pole ikony, rodzaju bordiury lub obramienia; E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych = Terminological Dictionary of the Outfitting of Eastern Rite Churches with an Appendage on Marian Icons*, Warszawa 2001, s. 80.

„O Królu, wielki Rządco, Boże wszechwładny, litościwy Sterniku każdego stworzenia”¹¹ (3 Mch 6, 2). W języku rosyjskim: „Царь всесильный, высочайший, Богъ вседержитель, милостиво управляющий всѣмъ созданіемъ!” (3 Mch 6, 2)¹². Po grecku: „Βασιλεῦ μεγαλοκράτωρ, ὕψιστε παντοκράτωρ θεὲ τὴν πᾶσαν διακυβερνῶν ἐν οἰκτιρμοῖς κτίσιν” (3 Mch 6, 2)¹³. Tekst w otwartej księdze trzymanej na ikonie przez Pantokratora opiera się na Ewangelii według św. Mateusza, w języku rosyjskim: „Придите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; Возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня” (Mt 11, 28–29)¹⁴. Ten fragment w tłumaczeniu z greki ma następujące brzmienie: „Przyjdźcie do mnie wszyscy ciężko pracujący i mocno obarczeni, a ja wam przyniosę ulgę. Weźcie na siebie moje jarzmo i nauczcie się ode mnie” (Mt 11, 28–29)¹⁵. Inskrypcja często towarzyszy ikonom Chrystusa Pantokratora w sztuce rosyjskiej¹⁶. Szczególnie w sztuce Zachodu, a po części też Wschodu, na otwartej księdze zazwyczaj umieszcza się jednak inny werset, pochodzący z Ewangelii według św. Jana¹⁷, w tłumaczeniu z greki: „I znowu Jezus tak do nich przemówił: «**Ja jestem światłem świata.** Kto pójdzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia»” (J 8, 12)¹⁸. W łacińskim oryginale Wulgaty: „iterum ergo locutus est eis Iesus dicens | **ego sum lux mundi** | qui sequitur me non ambulabit in tenebris | sed habebit lucem vitae” (J 8, 12)¹⁹. Złoto

¹¹ *Septuaginta czyli Grecka Biblia Starego Testamentu wraz z księgami deuterokanonicznymi i apokryfami żydowskimi oraz onomastykonem*, przeł. (a także opatrzył przypisami i wstępami oraz oprac. onomastykon) R. Popowski, Warszawa 2014, s. 803.

¹² *Svâšennâ knigi Vethago Zaveta v russkom perevode*, Sankt-Peterburg 1876, s. 1554.

¹³ *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, ed. A. Rahlfs, t. 1, Stuttgart 1962, s. 1152 (podkr. moje).

¹⁴ *Bibliâ: knigi Svâšennogo Pisanîa Vethago i Novogo Zaveta: kanoničeskie: v russkom perevode s parallel'nymi mestami*, N'û-Iork 1948, s. 13 (*Novyj Zavet*).

¹⁵ *Biblia pierwszego Kościoła*, s. 1250.

¹⁶ J. H. Billington, *Ikona i topór: historia kultury rosyjskiej*, przeł. J. Hunia, Kraków 2008, s. 32.

¹⁷ J. Tomalska, *Ikony*, s. 24; K. Sommer, *Ikonen: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, München 1979, s. 49.

¹⁸ *Biblia pierwszego Kościoła*, s. 1349.

¹⁹ *Biblia sacra vulgata*, t. 5: *Evangelia – Actus Apostolorum – Epistolae Pauli – Epistolae Catholicae – Apocalypsis – Appendix*, wyd. M. Fieger, W.-W. Ehlers, A. Beriger, Berlin-Boston 2018, s. 476.

to światło ikony. Ma ono znaczenie teologiczne: por. werset w tłumaczeniu z Septuaginty: „Pan moim światłem i wybawcą, kogo miałbym się lękać?” (Ps 27,1)²⁰. Zdarzały się w sztuce średniowiecznej przedstawienia Chrystusa z księgą otwartą tylko na literach Alfa i Omega zwieńczonych krzyżami jak w przypadku kamiennego reliefu z opactwa benedyktyńskiego w Brauweiler z lat 1060–1070²¹, oznaczających, że Chrystus jest przyczyną, a zarazem ostatecznym końcem wszechrzeczy, zgodnie z Apokalipsą według św. Jana, w tłumaczeniu z greki: „Ja Alfa i Omega, Pierwszy i Ostatni, Początek i Koniec” (Ap 22,13)²². Wizerunki Chrystusa cechują się „przebóstwieniem”, a zarazem podkreślony zostaje „wymiar sługi”²³. Stan zachowania ikony jest dobry. Dość dobry jest stan zachowania rewersu wzmocnionego dwiema poziomymi listewkami (szpongami), poza pionowym pęknięciem biegnącym przez jego całą wysokość (il. 4).

2. MANDYLION – IKONA DWUSTRONNA, ROSJA, XIX W.

On jest wizerunkiem niewidzialnego Boga,
pierworodnym całego stworzenia (Kol 1,15)²⁴.

Obraz ukazuje Mandylion – Święte Oblicze Chrystusa nienaznaczone Męką, w typie *acheiropoietos* – niesporządzone ludzką ręką – cudownie powstałe przez odcisnięcie oblicza na tkaninie chusty (il. 5). Przedstawienie znane jest jako „ikona ikon”²⁵ i pojawia się kilkukrotnie w kolekcji Muzeum Uniwersyteckiego jako samodzielny temat lub włączony w wielodzielną ikonę. Oblicze Chrystusa mimo stylizacji i wierności kanonom, pierwowzorom wygląda „jak żywe”, pozwala na bezbłędne rozpoznanie Zbawiciela²⁶.

²⁰ Biblia pierwszego Kościoła, s. 737.

²¹ M. F. Hearn, *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, New York 1985, s. 57, il. 35.

²² Biblia pierwszego Kościoła, s. 1551.

²³ L. Uspiński, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2009, s. 353.

²⁴ Biblia pierwszego Kościoła, s. 1475. Perykopa odczytywana na święto tej ikony: L. Uspiński, *Teologia ikony*, s. 375.

²⁵ A. Zawadzki, *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 50.

²⁶ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 195.

Wizerunek Mandylionu uległ zredukowaniu o często spotykany motyw aniołów podtrzymujących chustę – występują oni w funkcji analogicznej do trzymaczy heraldycznych na innej ikonie z kolekcji ukazującej Mandylion. Tym samym to przedstawienie (aczkolwiek wciąż widoczna jest chusta) wykazuje więcej podobieństw do Keramionu – odmiany Mandylionu związanej z legendą o cudownie powstałej kopii zamurowanego acheiropoietycznego wizerunku Chrystusa na kamiennej płycie, tzn. odcisku Mandylionu²⁷.

Przedstawienie najświętszej fizjonomii Chrystusa dąży do idealnej symetrii. Poza zaznaczeniem cienia po lewej stronie nosa oblicze cechuje się pełną osiowością. Wyróżniają je szeroko otwarte, lekko podniesione oczy. Pewne cechy geometryzacji dostrzega się w uniesionych łukach brwiowych, łukowatych powiekach oraz w samym obrysie gałek ocznych. Wąskie, zamknięte usta cechują mocno opuszczone kąciaki. Kształt twarzy można wpisać w wydłużoną soczewkę z ostrym końcem skierowanym ku dołowi w postaci dwudzielnej, dość krótkiej brody. Po obu stronach brody opadają po dwa dłuższe, analogiczne pukle włosów, odchylają się pod ostrym kątem od osi twarzy. Poszczególne pasma włosów wyodrębniono liniami. Chusta w dolnej części została pofałdowana diagonalnymi, cienkimi, ostrymi liniami. Rąbek tzw. chusty Abgara²⁸ pokryto ornamentem o prostej alternacji w postaci kółek i krzyżyków św. Andrzeja wydzielonych od góry i dołu kilkoma równoległymi liniami²⁹. Bordiura (pole ikony) od pola obrazowego (kolebki ikony) została oddzielona cienkim, złotawym pasem oraz ornamentem w postaci kreski biegnącej po zaostrożonej fali, zbliżonej do ornamentu szewronowego lub zygzakowatego. Podobny ornament falowy razem z umieszczonymi gęsto, a przy tym równomiernie na okręgu czarnymi punktami wyodrębnia nimb krzyżowy Chrystusa odznaczający się

²⁷ L. Uspienski, *Teologia ikony*, s. 24, przyp. 2.

²⁸ Abgar V – chory na trąd król Edessy, który doznał cudownego uzdrowienia na widok w nadprzyrodzony sposób odcisniętego na chuście oblicza Chrystusa sprzed Męki Krzyżowej (bez oznak cierpienia) – Mandylionu.

²⁹ Podobny prosty ornament pojawia się w sztuce innych epok i regionów, np. na diademie romańskiej Bogarodzicy; K. Próchniak, *Romańska rzeźba Marii z Dzieciątkiem z Goźlic – zarys historyczno-stylistyczny*, „Studia Sandomierskie. Teologia-Filozofia-Historia” 2018, nr 1 (25), s. 164.

dość znaczną średnicą. Zauważalny jest kontrast przyciemnionych partii: pola ikony oraz głowy Chrystusa z bardzo jasną pozostałą częścią ikony, niemal pozbawioną jednak zastosowania złota. Karnację oddano jako przyciemnioną, śniadą, ziemistą (jakby namalowana ochrą), fryzura oraz oczy są zaś ciemnobrązowe. Chusta utrzymana jest w kolorze kremowej, ciepłej bieli, nimb zaś, a także tło w kolorze złota. Złoto, nadnaturalne światło, ma oznaczać „promieniowanie oblicza” „jaśniejszego od słońca”³⁰. Blask tła na tej ikonie doskonale odzwierciedla jego określenie jako „światła ikony”³¹.

Majuskułowy napis na środku szerokiej, ciemnobrązowej bordiury powyżej pola obrazowego brzmi: „образ Нерукотворенный” – „obraz Nerukotvorennij”, „obraz nie ręką ludzką uczyniony”, cs. спáсь неру́котворе́нный. Po obu stronach aureoli Chrystusa, w górnych narożach ikony znajdują się ciemnobrązowe chrystogramy „IC”, „XC”. Niemal zatarte zostały trzy litery oddające boskie, starotestamentowe imię: OŰN – zgodne z: „Bóg rzekł Mojżeszowi: «Ja jestem BĘDĄCY». I dodał: «Tak właśnie powiesz synom Izraela: BĘDĄCY przysłał mnie do was»” (Wj 3, 14)³². W greckim oryginale Septuaginty: „καὶ εἶπεν ὁ θεὸς πρὸς Μωϋσῆν Ἐγὼ εἰμι ὁ ὢν” (Wj 3, 14)³³.

Obraz znajduje się w złotej ramie profilowanej szfrazowaniami oraz ćwierćwałkami. Stan zachowania ikony cechowały przed konserwacją liczne i obszerne płaszczyzny ubytków wierzchniej warstwy malarskiej, co wiązało się z lokalną zmianą pierwotnej kolorystyki oraz utratą namalowanych detali, przzerwaniem ciągłości ornamentów. Ikona ma format stojącego prostokąta proporcjami zbliżonego do kwadratu. To, że ikona posiada przedstawienia z obu stron, nie ma większych rozmiarów, a tym samym znacznej wagi oraz wybór tematów ikonograficznych przemawia za tym, że mogła funkcjonować jako ikona procesyjna³⁴. Podobnie w świe-

³⁰ L. Uspienski, *Teologia ikony*, s. 128–129, 134–135.

³¹ Tamże, s. 138.

³² *Biblia pierwszego Kościoła*, s. 73.

³³ *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, s. 90 (podkr. moje).

Wyjaśnienie greckiego imiesłowu: L. Uspienski, *Teologia ikony*, s. 211, przyp. 11.

³⁴ K. Sommer, *Ikonen: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, s. 46–47, 136, 246, il. 95 (również ikona z prorokiem Eliaszem na jednej ze stron); G. H. Hamilton, *The art and archi-*

cie chrześcijańskiego Zachodu obnoszono krzyże procesyjne lub również dwustronne feretrony.

3. SCENY Z ŻYCIA PROROKA ELIASZA – IKONA DWUSTRONNA, ROSJA, XIX W.

Starotestamentowy prorok Eliasza (Илия / Iliâ) to postać odgrywająca istotną rolę także w Nowym Testamencie. Przedstawiany jest bowiem razem z Mojżeszem w scenach Przemienienia Pańskiego (*Tranfiguratio Domini*, Преображение Господне, Preobrażenie Gospodne) na Górze Tabor, jak we wczesnobizantyjskiej mozaice w apsydzie kościoła pw. św. Katarzyny na Synaju z lat 565/566. Jego postać stanowi częsty temat malarstwa ikonowego.

Na obrazie ukazano pięć scen z życia bezkompromisowego, charyzmatycznego proroka, działającego w IX w. p.n.e. (il. 6). We wszystkich ilustracjach biblijnych wydarzeń przedstawiono Eliasza w obszernym, kolistym, złotym nimbie z cienką, białą obwódką. Pięć scen zostanie omówionych kolejno zgodnie z chronologią wydarzeń biblijnych (aczkolwiek podległych zasadom redukcji i kompilacji, dopasowania treści do przekazu wizualnego), od umieszczonej w lewym górnym narożniku, przeciwnie do ruchu wskazówek zegara.

3.1.

Scena w lewym górnym rogu przedstawia zwycięską dla Eliasza próbę sił z kapłanami politeistycznymi kananejskiego bóstwa Baala na górze Karmel położonej w północnym Izraelu (il. 7). Scena uległa redukcji względem tekstu Starego Testamentu. Identyfikację potwierdza jednak widniejąca konstrukcja ołtarza całopalnego: „Eliasz wziął dwanaście kamieni, stosownie do liczby plemion pochodzących od Izraela, do którego Pan odezwał się, mówiąc: «Będiesz nosił imię Izrael». Te kamienie wykorzystał w imię Pana do odbudowy. Naprawił mianowicie zniszczony ołtarz. Wykopał wo-

tecture of Russia, New Haven–London 1983, s. 113; K. Weitzmann, *Die Ikonen der Kreuzfahrer*, [w:] *Die Ikonen*, przeł. (na niem.) T. Münster, Freiburg 1998, s. 204.

kół ołtarza rowek, który mógłby pomieścić dwie miary ziarna” (1 Krl 18, 31–32)³⁵. Pozę Eliasza tłumaczy fragment z jego słowami: „Usłysz mnie, o Panie! Usłysz mnie, dając ogień! Niech ten lud się przekona, że Ty jesteś Panem, Bogiem, i że Tu chcesz zwrócić serce tego ludu ku sobie”. I spadł z nieba ogień od Pana. Strawił całopalną ofiarę i drwa i tę wodę w rowku, i kamienie. Ten ogień nawet muł wylizał. Wtedy cały lud padł na twarz i mówił: ‘Naprawdę Pan jest Bogiem. On jest Bogiem!’” (1 Krl 18, 37–39)³⁶. Tłum ludzi reprezentowany jest w tym przypadku przez trzy najważniejsze osoby: klęczącego króla Achaba oraz stojącą królową Izebel, jak też zapewne jednego z proroków Baala.

3.2.

W lewym dolnym narożniku znajduje się scena ukazująca Eliasza w momencie, gdy pragnął odejść z doczesnego świata (il. 8). Odpowiada ona słowom w tłumaczeniu Septuaginty: „Potem zasnął i spał tam pod tym krzewem. Wtem ktoś go trącił i rzekł mu: «Wstań i jedz»” (1 Krl 19, 5)³⁷. Roślina określana jest bądź jako jałowiec, bądź jako janowiec³⁸.

3.3.

Największa, przedstawiona w perspektywie hierarchicznej, ideowej, postać proroka widnieje w centrum ikony, w skalnej jaskini, do której nadlatuje kruk przynoszący mu pożywienie (il. 9). Ikona ukazuje często podejmowany temat – w porównaniu do liczebności innych przedstawień: sceny z życia proroka Eliasza na pustyni³⁹, według tłumaczenia Septuaginty: „Odejdź stąd na wschód i ukryj się przy zimowym potoku Kerit, naprzeciw Jordanu.

³⁵ Biblia pierwszego Kościoła, s. 421.

³⁶ Tamże, s. 421.

³⁷ Tamże, s. 422.

³⁸ Z. Włodarczyk, *Przyroda w Biblii: „od cedrów ... do hizopu”*, Kraków–Rzeszów 2011, s. 37–38, 42.

³⁹ K. Sommer, *Ikony: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, s. 174; G. H. Hamilton, *The art and architecture of Russia*, s. 101; A. Tradigo, *Ikony: teologia piękna i światła*, red. A. Palusińska, przeł. K. Stopa, Kielce 2022, s. 95.

Wodę będziesz pił z potoku, a krukom rozkażę, żeby cię tam żywiły” (1 Krl 17, 3–4)⁴⁰. Sam prorok jest odziany w spiętą broszą opończę oraz ukazany jako bosonogi. Siedzi zamyślony zgodnie z Trzecią Księgą Królewską, w tłumaczeniu Septuaginty: „Eliasz zrobił tak, jak mu Pan powiedział: osiadł nad zimowym potokiem Kerit, naprzeciw Jordanu. Rano przynosiły mu kruki chleb, a wieczorem – mięso. Wodę natomiast pił z zimowego potoku” (1 Krl 17, 5–6)⁴¹. Ikona zatem łączy dwa wydarzenia z życia proroka: przedstawione powyżej (wcześniejsze) skompilowane zostało z późniejszym, następującym po anielskiej interwencji podczas snu (omówionym jako scena druga): „Wstał zatem, najadł się i napił, a potem dzięki treściom tego pokarmu siedł przez czterdzieści dni i czterdzieści nocy aż do góry Horeb. Wszedł do jakiejś jaskini i tam wypoczywał. Lecz oto przybyło do niego słowo od Pana i rzekło: ‘Czemu się tu zatrzymujesz, Eliasz?’” (1 Krl 19, 8–9)⁴².

Prorok Eliasz w tej scenie ukazany został jako doświadczający *secreta requies* – „niezmąconego odpoczynku”, w odosobnieniu⁴³. Prorok, który prowadził bardzo aktywną działalność, na omawianej scenie może jednak reprezentować życie kontemplacyjne. Istotna kompozycyjno-ideowa diagonalą biegnie zatem od anioła niepozwalającego Eliaszowi umrzeć przez scenę centralną – pozbawioną akcji, wyrażającą *vita contemplativa* – do proroka udającego się do nieba ognistym powozem.

3.4.

W prawym dolnym rogu znajduje się scena z Eliaszem oraz Elizeuszem nad Jordanem (il. 10), odpowiadająca wersetowi, w tłumaczeniu Septuaginty: „Eliasz zdjął z siebie owczą skórę, zrolował i uderzył nią w wodę. Woda

⁴⁰ Biblia pierwszego Kościoła, s. 419.

⁴¹ Tamże, s. 419.

⁴² Tamże, s. 422.

⁴³ Por.: Pseudo-Garnier z Langres, *Średniowieczny słownik symboliki biblijnej. Alegoryczne interpretacje całego Pisma Świętego*, oprac. krytyczne i tłum. haseł A–K, wstęp i komentarze K. Bardski, oprac. krytyczne i tłum. haseł L–Z D. Budzanowska-Weglenda, Warszawa 2023, s. 998–999 i przyp. 122 na s. 999.

rozstąpiła się na tę i na tę stronę, tak że obaj przeszli przez tę otwartą przestrzeń” (2 Krl 2, 8)⁴⁴.

3.5.

W górnej części omawianej ikony widnieje zaprzężony w cztery skrzydlate konie ognisty, czterokołowy powóz unoszący Eliasza za życia do nieba (il. 11). Prorok, siedząc wygodnie w niewielkim pojeździe, sam trzyma za lejce, powożąc zaprzęgiem, odmiennym jednak tak od starożytnego, jak nowożytnego typu rydwanu, zwłaszcza od bigi lub kwadrygi⁴⁵. Elasz drugą ręką rzuca swój płaszcz na ręce proroka Elizeusza, swojego ucznia, a zarazem następcy, ukazanego w poruszanej pozie, co zgodne jest z Księgą Królewską, w Septuagincie: „Kiedy szli obaj i rozmawiali, rydwan ogniowy i ogniowe konie rozdzieliły ich. Elasz został uniesiony przez wichę tak jakby do nieba. Gdy Elizeusz to zobaczył, wołał: «Ojcze, ojcze, rydwanie Izraela i jego konnicio!», aż go stracił z oczu. Wtedy wziął swoją szatę i rozdarł ją na pół. Elizeusz podniósł owczą skórę Eliasza, która spadła z góry. Potem Elizeusz wrócił” (2 Krl 2, 11–13)⁴⁶. Elasz znany był jako „gromowładca”⁴⁷, który to aspekt proroka jednak nie wybrzmiał wyraźnie na omawianym malowidle. Jeździec był natomiast już w czasach zachodniego romanizmu alegorycznie przyrównywany do „każdego kaznodziei”: „Auriga est quilibet praedicator”⁴⁸. Również powozy, takie jak kwadrygi, w długiej tradycji interpretacyjnej oznaczają apostołów i „świętych nauczycieli”⁴⁹.

⁴⁴ Biblia pierwszego Kościoła, s. 430.

⁴⁵ Słownik terminów, L–Ż, *Sztuka świata*, t. 18, Warszawa 2013, s. 205; *Uniwersalna encyklopedia multimedialna PWN* [DVD-ROM], red. B. Kaczorowski, Warszawa 2008.

⁴⁶ Biblia pierwszego Kościoła, s. 430–431.

⁴⁷ E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja: trzy szkice o ikonie ruskiej*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1998, s. 34–35.

⁴⁸ Pseudo-Garnier z Langres, *Średniowieczny słownik symboliki biblijnej. Alegoryczne interpretacje całego Pisma Świętego*, s. 172–173 (A, LXXIV).

⁴⁹ Tamże, s. 904–905 (Q, I.1–2) i przypisy.

Kompozycja oraz aspekty ideowe

Przytoczony fragment o wniebowzięciu Eliasza jeszcze za życia w ognistym powozie uzasadnia skojarzenie tak jego imienia, jak historii z jego żywota z greckim bogiem słońca – Heliosesem. Aczkolwiek imię Eliasza po hebrajsku oznacza „Moim Bogiem jest Jahwe”. Eliasza nosił odzienie zbliżone do szaty św. Jana Chrzciciela – tunikę, w jego przypadku z owczej sierści. Obu ukazywano w sztuce podobnie⁵⁰. W Rosji natomiast szczególnie czczono Eliasza i częściowo wzorowano jego przedstawienia na słowiańskim bogu burzy Perunie⁵¹. Kompozycyjnie omówione pięć scen z żywota proroka układa się w krzyż św. Andrzeja („X”-kształtny). Uwaga odbiorcy ogniskuje się na postaci proroka Eliasza o ponadnaturalnych proporcjach umieszczonej w centrum kompozycji. W początkach sztuki chrześcijańskiej zdarzały się przedstawienia Chrystusa jako Heliosa, niezwyciężonego bóstwa słońca: *Sol Invictus*. Co więcej, ta scena ma głęboką wymowę chrystologiczną. Już przez Pseudo-Garniera z Langres (przed 1216 r.) płaszcz został określony alegorycznie jako „wspaniałość człowieczeństwa Chrystusa”. Podobnie według Klaudiusza z Turynu Elizeusz jest „figurą Chrystusa”, zrzucany zaś przez Eliasza płaszcz to Słowo Nowego Testamentu⁵². Jezusa Chrystusa nazywano „*verus noster Eliseus*” – „Nasz prawdziwy Elizeusz”⁵³, co nadaje wydźwięk chrystologiczny odmalowanym na ikonie starotestamentowym dziejom oraz sens słowom: „*Novum Testamentum in Veteri praefiguratum*” – tzn. „obrazowej zapowiedzi” Nowego Testamentu w Starym Testamencie⁵⁴.

Ikonowe górkę

W ziemskiej strefie ikony ukazano schematycznie zasugerowany skalisty pejzaż o wysokiej linii horyzontu. Szczególnie charakterystycznie dla ma-

⁵⁰ J. Kłosińska, *Ikonę*, Kraków 1973, s. 196.

⁵¹ *Geschichte der russischen Kunst: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, red. M. W. Alpatow, I. J. Danilowa, D. W. Sarabjanow, przeł. L. Schöche, Dresden 1975, s. 70.

⁵² Pseudo-Garnier z Langres, *Średniowieczny słownik symboliki biblijnej. Alegoryczne interpretacje całego Pisma Świętego*, s. 814–817 (P, V.1) i przyp. 16 na s. 817.

⁵³ Tamże, s. 948–949 (S, XV.2) i przyp. 25 na s. 949.

⁵⁴ Tamże, s. 930–931 i przyp. 43 na s. 931.

larstwa ikonowego zdeformowano i uproszczono schodkowe skały z granistymi krawędziami określane jako ikonowe górkę / иконные горки / ikonnyje gorki. Te elementy specyficznego dla ikon pejzażu, dobrze widoczne na omawianej ikonie, znane są jako лещадки / leśadki / leszczadki lub площадки / plośadki / płoszczadki. Wcale nieoczywista czy odręczna lub intuicyjna zasada ich konstrukcji polega na „spiętrzaniu ziemi, horyzontu” oraz na „perspektywicznym zniekształcaniu horyzontu w systemie krzywej przestrzeni”⁵⁵, deformacji świata otaczającego przedstawione postaci⁵⁶. Te fantazyjne, zmienne wraz z rozwojem malarstwa ikonowego⁵⁷ formy mają zatem wiele wspólnego z zaawansowaną geometrią. Więcej aniżeli ze światem natury łączy je z czystą geometrią, abstrakcyjnymi formami, „nielinearną geometrią” spojrzenia. Związane są również z systemem „aktywnej przestrzeni” kształtowanej na desce ikony⁵⁸. Święty wizerunek Eliasza to jedyny obraz w kolekcji, na którym można podziwiać ten dystynktywny i dopracowany matematycznie oraz stylistycznie składnik twórczości ikonopisarskiej. W taki sposób należy bowiem określić rolę leśadek w malarstwie ikonowym.

Na środku górnego pasa brązowego obrzeżenia (pola ikony) powyżej pola obrazowego – kowczegu widnieje majuskułowy, wykonany złotą barwą tytuł ikony: „образ Святого Прор[ока] Илии” – „obraz Svâtogo Pror[oka] Ilii” – „obraz świętego proroka Eliasza”. Niebo oddano jako złote, wokół powozu jasnoczerwone, zbliżoną barwę mają także konie ogniste, pejzaż i skały utrzymane zostały w różnych odcieniach brązu. Koloryt skóry oddany w tonacji ochry. Szaty proroka oraz rzekę Jordan odmalowano jako czarniawe. Stan zachowania ikony jest dobry.

⁵⁵ B. Uspieński, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, art. przeł. Z. Zaron, Warszawa 1977, s. 339–340, 343.

⁵⁶ B.A. Uspenski, *Zur Untersuchung der Sprache alter Malerei*, [w:] L.F. Shegin, *Die Sprache des Bildes: Form und Konvention in der alten Kunst*, przeł. K. Städtke, Dresden 1982, s. 28 i przyp. 66.

⁵⁷ Definicje i przykłady chronologicznej ewolucji: E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 28, 47, 62.

⁵⁸ L.F. Shegin, *Die Sprache des Bildes: Form und Konvention in der alten Kunst*, przeł. K. Städtke, Dresden 1982, s. 85–86, 90, 93–95, 97, 101–103.

4. MATKA BOŻA POCIESZYCIELKA STRAPIONYCH, ROSJA, XIX W.

Obraz Matki Bożej Opiekuńczej w formie stojącego prostokąta umieszczony został w dość głębokiej ramie (il. 12). Nazwa typu ikony w języku rosyjskim to „Всем скробящим радость” / *Wsem skrobâšim radost’*, tzn. Radość Wszystkich Potrzebujących – napis umieszczono w górnej części pola ikony. Ikona nazywana jest „najbardziej opiekuńczym obrazem Matki Bożej”⁵⁹. Obraz cechuje się symetrią względem pionowej osi środkowej, w której skupiają się przedstawienia najważniejszych postaci. Bogarodzica ukazana została w centrum obrazu *en pied* oraz *en trois quarts*, w perspektywie hierarchicznej, ideowej względem pozostałych postaci, oddanych jako znacznie mniejsze. Charakteryzująca się wysmukłością Bogurodzica stoi na obłokach, podtrzymując Dzieciątko na lewym ramieniu, w prawej ręce trzyma berło w formie bardzo wydłużonej, schematycznie zaznaczonej, cienkiej, złotej lilii. Obłoki oznaczają sferę niebiańską, ale interpretowano je, np. już przez Pseudo-Garniera z Langres i przez autorów, na których się on powołuje także jako kaznodziejów, proroków, apostołów, świętych nowotestamentowych, np.: *Per nubes, praedicatores*⁶⁰, a więc reprezentujących pośrednio Słowo Boże. Dzieciątko błogosławi prawą ręką, w lewej zaś trzyma bogato oprawną świętą księgę. Podtrzymywanie przez Matkę Bożą Dzieciątka jest charakterystyczne dla moskiewskiego wariantu omawianego typu⁶¹. Ponad odzianymi w królewskie szaty oraz zamknięte korony Marią z Dzieciątkiem z obłoków wynurza się zasiadająca w niebiosach półpostać Boga Ojca błogosławiącego obiema rękoma (błogosławieństwo archijerejskie). Bóg Najwyższy oddany został w typie *Sabaotha* (cs. саваѡѣѣ), tzn. Boga Najwyższego ukazywanego jako siwowłosego Starca, Pana Zastępów niebiańskich, Starodawnego. Takie wyobrażenie Boga Ojca już w XVI w. określano jako wywodzące się z Zachodu. Zdecydowanie oponowano przeciwko praktyce przedstawiania tego tematu ikonograficznego także w XVII–XX w. Na gruncie teologii wskazywano, że jako o Przedwiecznym

⁵⁹ G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony ikon: moc wielokrotniona*, Olsztyn 2017, s. 116.

⁶⁰ Pseudo-Garnier z Langres, *Średniowieczny słownik symboliki biblijnej. Alegoryczne interpretacje całego Pisma Świętego*, s. 770–773 (N, XVIII.9–12), przyp. 45 na s. 931.

⁶¹ A. Tradigo, *Ikony: teologia piękna i światła*, s. 228.

w Piśmie Świętym mówi się o Chrystusie, przedstawienie Starca może zaś oznaczać hipostazę całej Trójcy Świętej. Problematyka stała się zarzewiem dyskusji teologicznej. Praktyka artystyczna oraz ikonograficzna podążała własną drogą, akceptując nawet przedstawienia w typie Tronu Łaski⁶². Dopuszczalność spornych co do zgodności z teologią oraz dogmatami trynitarnymi, hipostatycznymi, inkarnacyjnymi tematów poświadczają także inne ikony z kolekcji jak wielodzielna ukazująca m.in. Ukrzyżowanie i Chrystusa z Bogiem Ojcem w niebiosach.

Obłoki ujmują podpisane maski: solarna i lunarna. Po obu stronach Matki Bożej z Dzieciątkiem ukazano, zgodnie z zasadą izokefalii, w pięciu rzędach postacie, w tym świętych oraz apostołów z pewnym zastosowaniem perspektywy, polegającym na zmniejszaniu przedstawień wraz z ich oddaleniem od widza. Osoby w nimbach ofiarowują prośby i modlitwy do Bogurodzicy, zwracając się z namaszczeniem ku centralnemu przedstawieniu. Prośby zostały wypisane symbolicznie na dwóch rozwiniętych w pionie rotulusach – zwojach pisma. Pierwszy rząd postaci przedstawiony został *en pied*, a pozostałe w półpostaci. W każdym rzędzie znajdują się po trzy postacie po każdej stronie. Jedynie w najwyższym szeregu widnieją dwie osoby. Linia horyzontu została umieszczona dość nisko – na wysokości szyi postaci stojących w pierwszym rzędzie. Nad Bogurodzicą znajduje się łuk pełny, zza którego z obu stron wychylają symetrycznie dwaj aniołowie trzymający kolejne zwoje pisma, tym razem rozpostarte poziomo. Warto dodać, że aniołowie mogli być pojmowani jako istoty cielesne, jako że spory o wymiar ich bytu trwały w Rosji aż po XIX w.⁶³ W klejmach (przedstawieniach na obramieniu ikony) w górnej części obrazu ukazano dwie święte niewiasty. W wąskim obramieniu widoczne są delikatnie zarysowane roślinne wzory.

Wykształciły się dwa typy ikony Wszystkich Strapionych Radość. Omawiane przedstawienie należy do częściej spotykanego ujęcia. Sam typ ukształtował się w zależności od znanego w sztuce Zachodu przedstawienia Matki Bożej Miłosiernej (*Mater Misericordiae* i *Mater Gloriar*). Wschodnie ujęcie tematu najczęściej można spotkać w XIX-wiecznej sztuce rosyjskiej.

⁶² L. Uspienski, *Teologia ikony*, s. 232, 233 (przyp. 82), 281–316, 321.

⁶³ W. Łoski, *Teologia dogmatyczna*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2000, s. 64.

Typ ikony ukształtował się pod koniec XVII w. Przed ikonami Matki Bożej Radości Wszystkich Cierpiących odprawiano *molebien* (cs.) – „krótkie nabożeństwa błagalne lub dziękczynne”⁶⁴. Ikona w kolekcji należy do odmiany typu, polegającej na braku zastosowania dwóch stref w kompozycji obrazu. Omawiany typ ikony Matki Bożej nazywany jest również „przystanią bezdomnych” i posiada wiele oryginalnych wariantów⁶⁵. Wśród XVIII- i XIX-wiecznych ikon ukazujących Bogarodnicę ten temat realizowano najliczniej⁶⁶. Wszystkie postacie zostały podpisane w nimbach.

Kolorystyka ikony jest w przeważającej mierze ciepła. Karnacje oddano w odcieniach ochry. Dominuje złoto tła oraz nimbów postaci, obłoki namalowano szare, także z odcieniem złotawym oraz zielonkawym, szaty raczej w ciemnych kolorach: zastosowano czerń, ciemny granat, purpurę, czerwień. Rama jest złotawozielonkawa, zwoje białe z czarnym pismem oraz czerwonym inicjałem. Napis na górnym obramieniu ikony – czerwony. Pejzaż do wysokości linii horyzontu – ciemnozielony. Zaznaczono na nim schematycznie żółtą barwą kwitnące rośliny.

PODSUMOWANIE

Omówione ikony w doskonały sposób pozwalają na dostrzeżenie celowości lektury różnych tłumaczeń i wariantów Pisma Świętego. Przede wszystkim wybrano tłumaczenia z greki. Powstawanie ikon miało związek z głoszeniem Bożej chwały: *laus Dei*⁶⁷. Pomimo, że nie takie było ich pierwotne

⁶⁴ K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony: fakty i legendy*, przeł. (z ang.) Z. Szanter, (z niem.) M. Smoliński, (z gr. fragm. hymnów i tekstów liturg.) H. Paprocki, Warszawa 2018, s. 175; J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikony Bogarodzicy w Prawosławiu*, Warszawa 2014, s. 209–211, 324; E. Pokorzyna, *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych*, s. 122, il. 82–83; *Słownik polskiej terminologii prawosławnej: SPTP*, red. W. Przyczyna, K. Czarnecka, M. Ławreszuk, Białystok 2022, s. 289.

⁶⁵ A. Prasał, *Mały słownik ikon maryjnych*, Warszawa 1996, s. 56.

⁶⁶ G. Kобрzeniecka-Sikorska, *Ikona, kult, polityka: rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku*, Olsztyn 2000, s. 110.

⁶⁷ Przykład z epoki średniowiecza: L. J. R. Milis, *Anielscy mnisi i ziemscy ludzie: monastycyzm i jego znaczenie w społeczeństwie średniowiecznym*, przeł. J. Piątkowska, Kraków 1996, s. 179–180.

przeznaczenie, to można je obecnie postrzegać jako dzieła sztuki *per se*, nośniki znaczeń i treści ideowych, kontekstów, symultanicznego łączenia tekstu i obrazu, ich synergii. W odczytaniu treści ikon pomogła analiza teologicznych źródeł średniowiecznych, w szczególności obszernego, kompilacyjnego i wielokrotnie kopiowanego dzieła Pseudo-Garniera z Langres, jak również przebadanie motywów często przewijających się w źródłach literackich.

Kolekcja ikon Wiesława Litewskiego nie jest liczna w porównaniu do innych polskich zbiorów muzealnych⁶⁸. Pozazawodową pasją Profesora była sztuka. Już w XVII w. ceniono w Rosji wiedzę i zmysł estetyczny odnoszący się do sztuki ikonopisarskiej⁶⁹. Autor traktatu z zakresu pisania ikon, Josif Władimirow zwrócił wówczas uwagę, że „Lepiej, aby wielu ludzi miało jeden podobny obraz Chrystusa dobrze napisany i godnie oddawało mu cześć, niż żeby jeden chrześcijanin wiele lichych i nieprawdziwych obrazów nabył”⁷⁰. Zgromadzone w kolekcji ikony sytuują się na przeciwnym biegunie wartości artystycznej do ikon „licho pisanych”, „hurtowniczych i nieprawdziwych”, wykonanych przez „szalonych”, „prostych i niekunsz-

⁶⁸ Wiesław Wit Litewski (1933–2004) zapisał się w historii nauki jako wybitny, ceniony specjalista w zakresie prawa rzymskiego. Cieszył się wielkim poważaniem dla własnych dokonań badawczych i organizacyjnych czy dydaktycznych także poza granicami Polski. W 1983 r. został profesorem zwyczajnym. Karierę naukową związał z Wydziałem Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego kolekcja, obejmująca także m.in. malarstwo, rysunek i rzeźbę przyczyniła się do powstania Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu. Bogate zbiory dzieł sztuki wspinał się do nieocenioną pomocą m.in. dydaktyce osób studiujących historię sztuki na UMK oraz badaniom naukowym. Wśród wielu cennych odznaczeń Profesor otrzymał m.in. w 2001 r. Medal za zasługi położone dla rozwoju Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, przyznany przez Senat UMK. Nagłe odejście Profesora odbiło się głośnym echem m.in. w postaci wspomnień publikowanych w czasopiśmie specjalistycznych w Polsce i za granicą. Wydano dwutomową, obcojęzyczną monografię ku pamięci Profesora, wspaniałego erudyty o wielkiej pracowitości i pasji kolekcjonowania dzieł sztuki. Również wspaniałomyślny dar w postaci dzieł sztuki dawnej sprawił, że Profesor był i pozostanie w pamięci pokoleń.

⁶⁹ A. Pospiszil, *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza: rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, Warszawa 2005, s. 135.

⁷⁰ Tamże, s. 95, 161.

townych” „mazaczy”⁷¹. Nie będąc już dziełami kultowymi, pozostają nadal „świećliście piękne”, „zsyłające światło”⁷².

LITERATURA

- Biblia pierwszego Kościoła*, przeł. (oraz przypisami opatrzył) R. Popowski, Warszawa 2017.
- Biblia sacra vulgata*, t. 5: *Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix*, wyd. M. Fieger, W.-W. Ehlers, A. Beriger, Berlin–Boston 2018.
- Bibliâ: knigi Svâšennogo Pisania' Vethogo i Novogo Zaveta: kanoničeskie: v russkom perevode s parallel'nymi mestami*, N'û-Iork 1948.
- Billington J.H., *Ikona i topór: historia kultury rosyjskiej*, przeł. J. Hunia, Kraków 2008.
- Charkiewicz J., *Tobą raduje się całe stworzenie... Ikony Bogarodzicy w Prawosławiu*, Warszawa 2014.
- Dąb-Kalinowska B., *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
- Geschichte der russischen Kunst: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, red. M. W. Alpatow, I. J. Danilowa, D. W. Sarabjanow, przeł. L. Schöche, Dresden 1975.
- Gębarowicz M., *Najstarszy ikonostas cerkwi wołoskiej we Lwowie: dzieje zabytku oraz jego rola w przemianach malarstwa cerkiewnego i sztuki ukraińskiej*, oprac. A. Gronek, Wrocław 2016.
- Hamilton G.H., *The art and architecture of Russia*, New Haven–London 1983.
- Hearn M.F., *Romanesque sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries*, New York 1985.
- Jazykowa I., *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2007.
- Katalog dzieł sztuki ofiarowanych Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu przez Profesora Wiesława Litewskiego*, red. J. Flik, J. Poklewski, oprac. A. Jarmilko et al., Toruń [ca 2003].
- Kłosińska J., *Ikony*, Kraków 1973.
- Kobrzeńska-Sikorska G., *Ikona, kult, polityka: rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku*, Olsztyn 2000.
- Kobrzeńska-Sikorska G., *Ikony ikon: moc wielokrotniona*, Olsztyn 2017.
- Łoski W. N., *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. I. Brzeska, Kraków 2007.

⁷¹ Tamże, s. 92–95, 97–98, 110, 113, 115, 125–126, 137, 147, 151, 153, 162–164, 166–169.

⁷² Tamże, s. 79, 85, przyp. 56, s. 83, przyp. 53, s. 92 przyp. 94.

- , *Teologia dogmatyczna*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2000.
- Milis L.J.R., *Anielscy mnisi i ziemscy ludzie: monastycyzm i jego znaczenie w społeczeństwie średniowiecznym*, przeł. J. Piątkowska, Kraków 1996.
- Onasch K., Schnieper A., *Ikony: fakty i legendy*, przeł. (z ang.) Z. Szanter, (z niem.) M. Smoliński, (z gr. fragm. hymnów i tekstów liturg.) H. Paprocki, Warszawa 2018.
- Pokorzyna E., *Słownik terminologiczny wyposażenia świątyń obrządku wschodniego z przydatkiem ikon maryjnych = Terminological dictionary of the outfitting of Eastern Rite Churches with an appendage on marian icons*, Warszawa 2001.
- Pospiszil A., *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego izografa i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza: rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, Warszawa 2005.
- Prasał A., *Mały słownik ikon maryjnych*, Warszawa 1996.
- Próchniak K., *Romańska rzeźba Marii z Dzieciątkiem z Goźlic – zarys historyczno-stylistyczny*, „*Studia Sandomierskie. Teologia-Filozofia-Historia*” 2018, nr 1 (25).
- Pseudo-Garnier z Langres, *Średniowieczny słownik symboliki biblijnej. Alegoryczne interpretacje całego Pisma Świętego*, oprac. krytyczne i tłum. haseł A–K, wstęp i komentarze K. Bardski, oprac. krytyczne i tłum. haseł L–Z D. Budzanowska-Weglenda, Warszawa 2023.
- Septuaginta czyli Grecka Biblia Starego Testamentu wraz z księgami deuterokanonicznymi i apokryfami żydowskimi oraz onomastykonem*, przeł. (a także opatrzył przypisami i wstępami oraz oprac. onomastykon) R. Popowski, Warszawa 2014.
- Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, t. 1, red. A. Rahlfs, Stuttgart 1962.
- Shegin L.F., *Die Sprache des Bildes: Form und Konvention in der alten Kunst*, przeł. K. Städtke, Dresden 1982.
- Słownik polskiej terminologii prawosławnej: SPTP*, red. W. Przyczyna, K. Czarnecka, M. Ławreszuk, Białystok 2022.
- Słownik terminów, L–Ż, Sztuka świata*, t. 18, Warszawa 2013.
- Smykowska E., *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008.
- Sommer K., *Ikonen: ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*, München 1979.
- Свѣшennyâ knigi Vethago Zaveta v russkom perevode*, Sankt-Peterburg 1876.
- Tomalska J., *Ikony*, konsultacja merytoryczna M. Janocha, Białystok 2017.
- Tradigo A., *Ikony: teologia piękna i światła*, red. A. Palusińska, przeł. K. Stopa, Kielce 2022.
- Trubieckoj E., *Kolorowa kontemplacja: trzy szkice o ikonie ruskiej*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1998.

- Uniwersalna encyklopedia multimedialna PWN* [DVD-ROM], red. B. Kaczorowski, Warszawa 2008.
- Uspenski B. A., *Zur Untersuchung der Sprache alter Malerei*, [w:] L.F. Shegin, *Die Sprache des Bildes: Form und Konvention in der alten Kunst*, przeł. K. Städtke, Dresden 1982.
- Uspieski L., *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2009.
- Uspieński B., *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, przedm. S. Żółkiewski, art. przeł. Z. Zaron, Warszawa 1977.
- Waszak P., *Ikony z kolekcji Profesora Wiesława Litewskiego w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu: katalog*, Toruń 2024.
- Weitzmann K., *Die Ikonen der Kreuzfahrer*, [w:] *Die Ikonen*, przeł. na niem. T. Münster, Freiburg 1998.
- Włodarczyk Z., *Przyroda w Biblii: „od cedrów... do hizopu”*, Kraków–Rzeszów 2011.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Kraków 2014.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. *Chrystus Pantokrator*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 2. *Oblicze Chrystusa Pantokratora*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 3. *Chrystus Pantokrator – napis w otwartej Księdze*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 4. *Rewers ikony Chrystusa Pantokratora*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 5. *Mandylion – ikona dwustronna*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 6. *Sceny z życia proroka Eliasza – ikona dwustronna*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 7. *Eliasz podczas próby sił z kapłanami bóstwa Baala na górze Karmel*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 8. *Eliasz pod krzewem obudzony przez anioła*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 9. *Eliasz w grocie na pustyni*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 10. *Eliasz z Elizeuszem nad Jordanem (cud rozstąpienia się wód rzeki)*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 11. *Wniebowzięcie Eliasza oraz napis*, fot. P. Kurek, 2025.
- Il. 12. *Matka Boża Pocieszycielka Strapionych*, za: *Katalog dzieł sztuki ofiarowanych Uniwersytetowi Mikołaja Kopernika w Toruniu przez Profesora Wiesława Litewskiego*, red. J. Flik, J. Poklewski, oprac. A. Jarmiłko et al., fot. W. Górski i A. Skowroński, Toruń [ca 2003], il. na s. 111.



1. Chrystus Pantokrator



2. Oblicze Chrystusa Pantokratora



3. Chrystus Pantokrator – napis w otwartej Księdze



4. Rewers ikony Chrystusa Pantokratora



5. Mandylikon – ikona dwustronna



6. Sceny z życia proroka Eliasza – ikona dwustronna



7. Eliaz podczas próby sił z kapłanami bóstwa Baala na górze Karmel



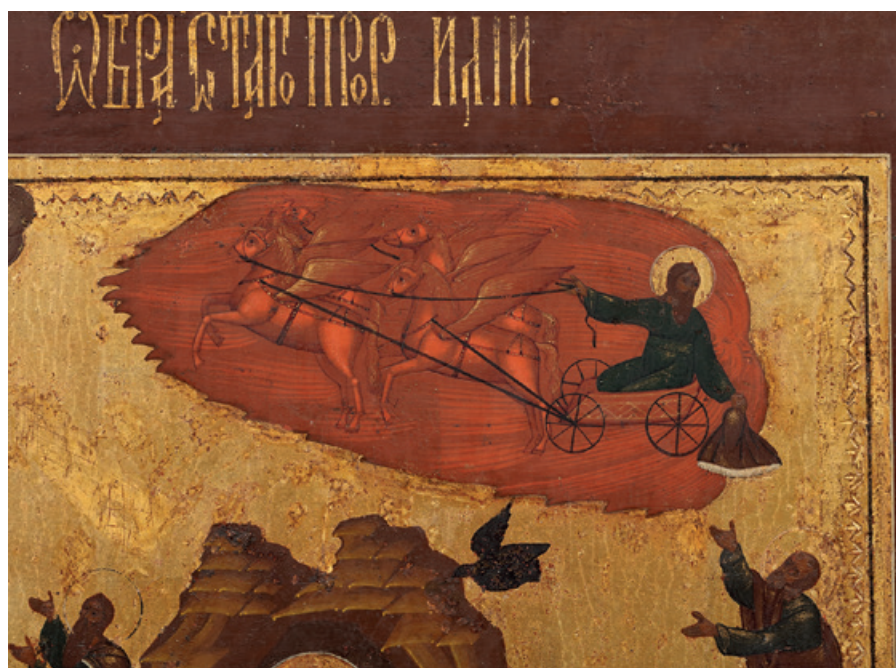
8. Eliaz pod krzewem obudzony przez anioła



9. Eliaz w grocie na pustyni



10. Eliaz z Elizeuszem nad Jordanem (cud rozstąpienia się wód rzeki)



11. Wniebowzięcie Eliasza oraz napis



12. Matka Boża Pocieszycielka Strapionych

Summary**AN ANALYSIS OF FOUR TYPES OF ICONS FROM PROFESSOR WIESŁAW LITEWSKI'S COLLECTION AT THE UNIVERSITY MUSEUM IN TORUŃ**

The article offers an analysis of iconographic types of four Orthodox icon paintings from the precious collection of nineteenth-century Russian icons which were donated by Wiesław Litewski to the Nicolaus Copernicus University in Toruń. The collection was a significant factor contributing to the establishment of the University Museum in Toruń. The following icons are discussed: the half-figure of Christ Pantocrator, a variant of the acheiropoietic painting representing the Mandylion of intermediate type reminiscent of the Keramion, the icon showing five scenes from prophet Elijah's life, and the painting depicting Mother of God Comforter of the Afflicted. In order to explain the complex and interesting issues related to the icons under consideration, a formal iconographic description is applied and placed in the context of the following sources: the translations of the Old and New Testament from Greek into Polish and editions of the Bible in Greek, Russian and Latin. The article builds up on a substantial source literature, as well as studies providing contextual information, including Orthodox theology, art history, symbolism and iconography. An important element of the analysis are references to medieval sources depicting allegorical visions, in particular those presented or quoted by Pseudo-Garnier of Langres (before 1216) in his often copied extensive glossary. (WK)

Keywords: University Museum, Toruń, Nicolaus Copernicus University in Toruń, icons, iconography, sources, Professor Wiesław Litewski, Christ Pantocrator, Mandylion, prophet Elijah, Mother of God Comforter of the Afflicted

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza typów ikonograficznych czterech cerkiewnych obrazów z cennej kolekcji dziewiętnastowiecznych ikon rosyjskich ofiarowanej przez Wiesława Litewskiego do zbiorów Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Kolekcja przyczyniła się do ustanowienia Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu. Kolejno przedstawiono ikony ukazujące: Chrystusa Pantokratora w półpostaci, odmianę obrazu acheiropoietycznego – Mandylionu w typie pośrednim zbliżonym do Keramionu, ikonę zawierającą pięć scen z życia proroka Eliasza oraz przedstawiającą Matkę Bożą Pocieszycielkę Strapionych. By wyjaśnić złożone oraz bardzo interesujące treści powiązane z omawianymi

ikonami posłużono się opisem formalnym, ikonograficznym, osadzeniem prezentowanych treści w źródłach: tłumaczeniach Starego i Nowego Testamentu z greki na język polski, wydaniem Biblii w językach greckim i rosyjskim oraz po łacinie. Wykorzystano bogatą literaturę przedmiotu oraz publikacje służące za kontekst, w tym prace z zakresu teologii prawosławnej oraz historii sztuki, symboliki, a także ikonografii. Istotną rolę pełniło odniesienie do średniowiecznych źródeł prezentujących utrwalone alegoryczne wizje, w tym w szczególności prezentowanych bądź cytowanych przez Pseudo-Garniera z Langres (przed 1216) w jego obszernym, wielokrotnie kopiowanym kompendium.

Słowa kluczowe: Muzeum Uniwersyteckie, Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, ikony, ikonografia, źródła, Profesor Wiesław Litewski, Pantokrator, Mandylion, prorok Elias, Matka Boża Pocieszycielka Strapionych.