

Bartłomiej BRAŹKIEWICZ

BLASK TABORU – ŚWIATŁO IKONY Od bizantyńskiej mozaiki do Andrieja Rublowa

Przejawiający się w perspektywie wizualnej blask ikony, który dla dzisiejszego odbiorcy jest równie oczywisty, jak oczywisty był dla twórców klasycznej ikony w duchu hezychastycznym, symbolicznie przedstawiano przy użyciu najcenniejszego z dostępnych człowiekowi materiału, czyli złota. Wykorzystanie drogocennych pozłocień służyło zaakcentowaniu przynależności uwidacznianych w ikonografii postaci do niebiańskiej rzeczywistości oraz zilustrowaniu Bożej chwały.

Na pierwszych stronicach znakomitej książki *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny* Robin Cormack zauważa, że z jednej strony „ikony stanowią okno do nieba”¹, z drugiej zaś „jedno z najtrudniej uchwytłych zagadnień historii sztuki”². Spostrzeżenie brytyjskiego badacza dobrze wprowadza do zasygnalizowanej w tytule niniejszego artykułu problematyki, która odwołuje się do połączenia „zwykłej” sztuki i sztuki sakralnej, czy raczej – jak to ujął Paul Evdokimov – do przejścia od tej pierwszej do drugiej³. Podstawy sztuki sakralnej prawosławny teolog upatruje w oświecającym świetle Taboru⁴. W tym kontekście warto przywołać nauki hezychastów, w blasku niestworzonego światła odnajdujących swoistą drogę doświadczenia bezpośredniej wspólnoty z Bogiem⁵. W aspekcie ikonograficznym o początkach tej wędrówki Evdokimov pisał: „Na ikonie nigdy nie widać źródła światła, chociaż światło jest jej tematem, nie objaśnia się słońca. Można powiedzieć, że ikonografowie malują przy pomocy światła Taboru. Fakt godny uwagi: pierwszą ikonę każdego mnicha malującego obrazy stanowi zwykły temat Przemienienia”⁶. Emilia Mazurkiewicz wyraziła przekonanie, że blask Taboru rozumiany był przez hezychastów dwojako – jako światłość, którą widzieli apostołowie (światłość zewnętrzna) oraz w kategoriach przebóstwienia asce-

¹ R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, tłum. K. Kwaśniewicz, Universitas, Kraków 1999, s. 20.

² Tamże, s. 21.

³ P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2003, s. 232.

⁴ Por. tamże.

⁵ Por. G.I. Mantzaris, *Przebóstwienie człowieka. Nauka świętego Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, tłum. I. Czaczkowska, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, Lublin 1997, s. 104.

⁶ Evdokimov, dz. cyt., s. 232.

ty podczas modlitwy (jako światłość wewnętrzna)⁷. Pokazanie wewnętrznej światłości duszy, z czym malarze ikon niewątpliwie się mierzyli, było dla nich zadaniem nieprostym, a efekt pracy ikonografów sprawiał w tym względzie również niemałe trudności interpretacyjne badaczom (trudno na przykład orzec jednoznacznie, czy dychromatyczna maniera – zestawienie ochry i bieli widoczne niekiedy w malarstwie ściennym – wynikała z chęci ukazania przenikającej święte postaci wewnętrznej światłości⁸, czy raczej uwarunkowana była technicznymi wymogami, jakie dyktowała w tym przypadku materia⁹, czy też może miała związek z jednym i drugim). Warto zatem spojrzeć na ikonę – co podkreślał Paweł Florenski – uwzględniając jej objawieniowy charakter i potraktować sztukę ikonograficzną jako odkrycie prawzorów bytu nieziemskiego na ziemi¹⁰. Niewskazane byłoby pominięcie spostrzeżenia, że „światłość zewnętrzna ma jedynie symbolicznie odzwierciedlać to, co najważniejsze: jedność człowieka z Bogiem, a także powołanie wszystkich ludzi do świętości”¹¹ – właśnie przez wzgląd na „najważniejsze”.

Sztuka wczesnochrześcijańska, powstająca w apologetycznym okresie historii Kościoła, w kategoriach estetycznych nosząca przydomek „bizantyńska”, zdaniem Cormacka najczęściej postrzegana bywa jako odrębne zjawisko, a potraktowanie jej jako niepowtarzalnej całości ma swoje zalety¹². Niemniej jednak wydaje się, że problemów estetyki bizantyńskiej nie można rozpatrywać w oderwaniu od wpływających na nią wzorów kulturowych – nade wszystko hellenistycznych, analogicznie jak w przypadku doktryny państwowej Cesarstwa Bizantyńskiego. Etyczne źródła tej doktryny od czasów Konstantyna Wielkiego – szczególnie po ogłoszeniu edyktu mediolańskiego w roku 313 i ustanowieniu stolicy nad cieśniną Bosfor, w późniejszym Konstantynopolu (zwanym Nea Roma Bizancjum) – tkwiły w chrześcijańskiej dogmatyce, czyniąc z Cesarstwa byt diametralnie różny pod względem jakościowym od paradygmatu wcześniejszego, czyli modelu „rzymskiego” trwającego aż po prześladowania chrześcijan za panowania Dioklecjana.

⁷ Por. E. M a z u r k i e w i c z, *Antropologia hezychazmu w malarstwie trzech wielkich ikonografów XIV i XV wieku*, w: *Słowiańszczyzna wobec sacrum w kulturze świata wschodniego i zachodniego. Musica Antiqua Europae Orientalis XIII*, t. 2, *Acta Slavica*, Filharmonia Pomorska im. Ignacego Paderewskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2003, s. 285n.

⁸ Por. I. J a z y k o w a, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1998, s. 129.

⁹ Por. J. W a r d, *Fresco Painting: Its Art and Technique, with Special Reference to the Buono and Spirit Fresco Methods*, Chapman and Hall, London 1909, s. 8-10.

¹⁰ Por. P. F l o r e n s k i, *Ikony modlitewne świętego Sergiusza*, w: tenże, „*Ikonostas*” i inne szkice, tłum. Z. Podgórzec, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1984, s. 67n., 121.

¹¹ M a z u r k i e w i c z, dz. cyt., s. 286.

¹² Por. C o r m a c k, dz. cyt., s. 18n.

Nie inaczej ma się rzecz w odniesieniu do estetyki – jej zakorzenienie w chrześcijańskiej dogmatyce miało wpływ na sposób pojmowania ludzkiej twórczości, jej sens, cel oraz wszelkie jej przejawy; doszło do swoistej chrystianizacji sztuki. Warto pamiętać, że mimo formalnej dominacji kultury rzymskiej na terenach Cesarstwa Rzymskiego, na ziemiach stanowiących dawne dziedzictwo Aleksandra Macedońskiego zachowały się kanony sztuki hellenistycznej. Choć według historyków bitwa pod Akcjum kończy okres hellenistyczny, to jednak w sztuce – na co zwróciła uwagę s. Wendy Beckett – jeszcze długo występować będą znamiona hellenizmu: „Wszystkie zachowane do dziś hellenistyczne malowidła to kopie z okresu rzymskiego”¹³. Podobnie Christine Mitchell Havelock podkreśla, że pamiętając o tym, iż w większości przypadków mamy do czynienia z kopiami, należy jednak stwierdzić, że są one „odbiciem twórczego ducha okresu hellenizmu”¹⁴. Chrystianizacja sztuki Cesarstwa Bizantyńskiego może być de facto postrzegana jako swego rodzaju chrystianizacja sztuki hellenistycznej albo inaczej mówiąc – parafrazując słowa Johna Meyendorffa – jako przywrócenie hellenizmu Chrystusowi¹⁵.

W istocie w hellenistycznej starożytności istniały dwie główne tendencje estetyczne warte wspomnienia – zapoczątkowana przez pitagorejczyków tak zwana Wielka Teoria oraz dualistyczna teoria Plotyna. Podejście pitagorejskie w sztukach plastycznych akcentowało przede wszystkim aspekty wizualne, piękno polegało na doskonałej strukturze i proporcji jej części, na odpowiedniości elementów dającej się porównać do adekwatności liczb, do harmonii dźwięków¹⁶. Teorii tej Grecy nigdy nie podważyli, a jedynie ją uzupełniali – Platon, Arystoteles i stoicy podobnie zapatrywali się na piękno. Harmonia postrzegana była jako podstawowa zasada organizująca rzeczywistość. Dopiero Plotyn, choć akceptował Wielką Teorię, stwierdził, że uwzględnia ona wyłącznie przedmioty posiadające złożoną strukturę, a niezaprzeczalnie przecież istnieją rzeczy piękne, które złożonej struktury nie mają, takie jak złocistość, blask czy światło¹⁷. Idąc dalej, Plotyn sformułował tezę o pięknie przedmiotów, które wynika z przeświecającej przez nie duszy, czyli z objawiającego się w rzeczach Absolutu¹⁸. Wczesnochrześcijańska myśl estetyczna nie odrzucała kryterium współmierności części, dodawała doń jednak atrybut przez Władysława Tatarkiewicza

¹³ W. Beckett, P. Wright, *Historia malarstwa. Wędrowki po historii sztuki Zachodu*, tłum. H. Andrzejewska, I. Zych, Arkady, Warszawa 1996, s. 20.

¹⁴ Ch. M. Havelock, *Sztuka hellenistyczna. Sztuka świata starożytnego od śmierci Aleksandra Wielkiego do bitwy pod Akcjum*, tłum. E. Suskiewicz, Arkady, Warszawa 1972, s. 224.

¹⁵ Por. J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tłum. J. Prokopiuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007, s. XI.

¹⁶ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1976, s. 142n.

¹⁷ Por. tamże, s. 143n.

¹⁸ Por. tamże, s. 144.

określony mianem „blasku”¹⁹, a wyrażony przez Pseudo-Dionizego Areopagite następującymi słowami: „Z tego powodu w skończoności, my nazywamy pięknem to, co uczestniczy w piękności, zaś pięknością nazywamy ów odbłask, odbity na stworzeniu przez przyczynę, która wszystko czyni pięknem. Natomiast nieskończoność nazywamy pięknością, ponieważ wszystkie istoty, każda w inny sposób, czerpią z niej swą piękność, ponieważ ona tworzy w nich harmonię proporcji i olśniewające wdzięki, zalewając je, jak potokiem światła, świetlistymi emanacjami swojej pierwotnej i płodnej piękności”²⁰.

Najwcześniejszy chrześcijański teoretyk piękna, poszukując jego źródeł, stwierdza zatem za Plotynem, że piękno jest objawieniem się Absolutu w rzeczach. Hans Urs von Balthasar, opisując estetyczną orientację Dionizego oraz jego metodę, stwierdził, że grecki teolog „może być określony jako największy esteta spośród wszystkich chrześcijańskich teologów, ponieważ należąca do świata transcendencja estetyczna (od tego, co zmysłowe jako objawienie, do duchowego jako objawiającego się) przynosi ze sobą element formalny i schematyczny, umożliwiający uchwycenie transcendencji teologicznej albo mistycznej (od świata do Boga)”²¹. Piękno w tym ujęciu stanowi więc istotę rzeczy stworzonej przez Boga (Bożego stworzenia). Nie bezpodstawnie przecież zauważył o. Mieczysław Krąpiec, że „pierwotnie piękno transcendentalne przenikało wszystko i zdawało się tłumaczyć wszystkie ludzkie wytwory”²², co też oznacza, że w rzeczywistości wczesnochrześcijańskiej estetyka znajdowała się w obrębie rozważań metafizycznych. Zdaniem Tatarkiewicza miało to związek z istic metafizycznym podłożem Wielkiej Teorii w idealistycznym ujęciu Platona oraz, w dalszej kolejności, z poglądami Plotyna²³. Zdziwienia nie budzi zatem stwierdzenie: „Metafizyczna koncepcja doskonałego piękna bywała koncepcją *teologiczną*. Była nią już poniekąd w Grecji, a tym bardziej w chrześcijaństwie”²⁴. O. Witold Kawecki również podkreśla, że „w chrześcijaństwie kategorię piękna łączono, co rozumiałe, ze sferą religijną czy wprost teologiczną”²⁵. Pseudo-Dionizy, który jako pierwszy utworom artystycznym – w tym malarskim – przypisał znaczenie transcendujące, czyli rolę pośredni-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Pseudo-Dionizy Areopagita, *O Imionach Bożych*, rozdz. IV, 7, w: *Dzieła św. Dionizyusza Areopagity*, tłum. E. Bułhak, Nakładem autora, Kraków 1932, s. 37.

²¹ H.U. von Balthasar, *Chwała. Estetyka teologiczna*, t. 2, *Modele teologiczne*, cz. 1, *Od Ireneusza do Bonawentury*, tłum. E. Marszał, J. Zakrzewski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007, s. 165.

²² *O sztuce. Z Ojcem prof. Mieczysławem A. Krąpcem rozmawia Henryk Kiereś*, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu–Katedra Metafizyki KUL, Lublin 2012, s. 104.

²³ Por. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 148.

²⁴ Tamże, s. 148-150.

²⁵ W. Kawecki, *Teologia piękna. Poszukiwanie locus theologicus w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Warszawskiej Prowincji Karmelitów Bosych Flos Carmeli, Poznań 2013, s. 13.

ka między człowiekiem a bytem transcendentnym, jako istotną cechę sztuki wskazywał prawdę, uznając ją za środek do ukazania człowiekowi ostatecznego celu²⁶. W sposób oczywisty nastąpiła zatem reinterpretacja wcześniejszych teorii na temat sztuki, a to, co do tej pory tym mianem nazywano, w sposób instrumentalny wprzęgnięto zarówno w rzeczywistość zbawczą, jak i w misję ewangelizacyjną, czyniąc ze sztuki jedno z narzędzi przekazywania wiary²⁷. Christopher Lloyd zwrócił w związku z tym uwagę na trzy istotne kwestie, a mianowicie, że „najdoskonalsza sztuka tych czasów [...] powstała przede wszystkim na użytek kościelny”²⁸, że „właściwym centrum tworzącym czystą sztukę chrześcijańską był Konstantynopol i Cesarstwo Bizantyjskie”²⁹ oraz że „w tym okresie postrzegano sztukę bizantyjską jako strażniczkę greckich ideałów i nauki”³⁰.

Nie ulega wątpliwości, że ikona, pełniąc funkcję przekaznika podstawowych treści teologicznych, w czasach Konstantyna zaczęła służyć do propagowania wiary chrześcijańskiej oraz jako oręż w walce z herezjami. Jak konstatuje Meyendorff, ikona Chrystusa „jest ikoną *par excellence*, która implikuje wyznanie wiary we Wcielenie”³¹. Chrześcijańska tradycja bizantyjska w czwartym wieku, odchodząc od przedstawień alegorycznych i coraz śmielej ukazując Chrystusa pod postacią człowieka, odrzuciła zarówno grecki idealizm, jak i dosłowność przedstawień właściwą syryjskim pierwowzorom (nurt hellenistyczny cechowały zasada zachowania proporcji i odwrócona perspektywa, palestyńsko-syryjski zaś – historyczny realizm). Widoczne zmiany polegały między innymi na zarzuceniu przedstawiania Chrystusa jako człowieka z tłumy albo postaci przypominającej Apolla czy też – jak to określił Ernst Gombrich – bliskiej wyobrażeniu młodego greckiego filozofa i zastąpieniu tej wizji wizerunkiem brodatego mężczyzny, czyli obliczem, do jakiego przywykł współczesny człowiek. Gombrich analizuje pochodzący z około 389 roku relief na sarkofagu w krypcie św. Piotra w Bazylice św. Piotra na Watykanie przedstawiający Chrystusa zasiadającego pomiędzy św. Piotrem a św. Pawłem; można również przywołać znajdującą się na terenie nekropolii watykańskiej mozaikę ukazującą Chrystusa–Wschodzące Słońce na rydwanie, na wzór Apolla; podobnie spojrzeć można też na mozaiki z szóstego wieku w apsydzie Bazyliki św. Witalisa w Rawennie (il. 1, 2), gdzie oblicze Chrystusa niczym nie różni się od twarzy przedstawicieli świty cesarza Justyniana³².

²⁶ Por. Pseudo-Dionizy Areopagita, dz. cyt., rozdz. VII, 6, s. 77.

²⁷ Por. J. Bramorski, *Sztuka sakralna wobec wyzwań sekularyzacji*, w: „Studia Nauk Teologicznych PAN” 9(2014), s. 201.

²⁸ Ch. Lloyd, *Historia sztuki*, tłum. M. Kluk, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 37.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Meyendorff, dz. cyt., s. 37.

³² Por. E. Gombrich, *Istoria iskusstwa*, AST, Moskwa 1998, s. 127n.

Wiadomo, że ożywione działania związane z twórczością plastyczną chrześcijanie podjęli w czwartym wieku, o czym najlepiej świadczą zachowane w rzymskich katakumbach płaskorzeźby, rysunki i mozaiki. Do tego czasu odzeganiano się od wszelkiej dekoracyjności – zarówno w sferze kultu, jak i całego otoczenia – co w sposób zamierzony kontrastowało z obrzędowością religii starożytnego Rzymu. Brak naśladownictwa rzeczywistości, skrótowość i symbolika wyrazu sztuki pierwszych trzech wieków chrześcijaństwa nawiązywały do rzeczywistości duchowej, w której ideałem piękna było samo stworzenie. Jak można zauważyć w odwołaniach do Pseudo-Dionizego, piękno zyskało znaczenie ontologiczne – uznane zostało za istotową własność bytu. Człowiek winien mieć do bytu stosunek kontemplacyjny i odtwórczy, nie zaś rywalizować ze Stwórcą i stworzeniem. Fundamentalna w tym kontekście okazała się nauka Soboru Nicejskiego I (zwołanego w roku 325), który nie tylko dał odpowiedź na pytania dotyczące istoty Boga, lecz również przyniósł kluczowe przemyślenia w sprawie stosunku Boga do świata. Koncepcja stworzenia świata przez Boga *ex nihilo*, z niczego, oznaczała, że materia, z której wszystko zostało stworzone, również jest stworzona³³.

Podstawą pojmowania dzieła aktu stworzenia okazało się przekonanie, że tworzy się z chęci oraz z nadmiaru potencji twórczej, stworzenie świata zaś zaczęto rozpatrywać w kategoriach aktu estetycznego i w tymże kontekście postrzegano cały świat od momentu jego powstania. Charakterystyczny jest fakt, że „grecki tekst narracji biblijnej mówi *piękny*, a nie *dobry*, zaś słowo hebrajskie oznacza oba te pojęcia równocześnie”³⁴, innymi słowy „wszystko, co Bóg stworzył, było *tov*, czyli dobre i piękne, co tłumacze Septuaginty znakomicie oddali, używszy terminu *kalos*”³⁵. Posiadający umiejętności twórcze człowiek niczego nie stwarza, a jedynie przekształca wcześniej istniejące formy, odtwarza coś już istniejącego, sam bowiem jest stworzony, a więc zależny od Stwórcy. Relację twórca–odbiorca zastępuje relacja Bóg–człowiek, podkreśla się jednocześnie kontrast między podobnymi do ludzi i uwikłanymi w ziemskie sprawy bogami greckimi a Bogiem chrześcijańskim, którego związek z człowiekiem określa Wcielenie. Transcendentny Bóg staje się immanentny, co jednak nie umniejsza Boga, a poprzez Wcielenie wywyższa wartość istnienia, uświęca ją i czyni duchową. Objasniał to w czwartym wieku Atanazy Aleksandryjski w traktacie *De incarnatione verbi*, pisząc, że Bóg stał się człowiekiem po to, aby człowiek mógł zostać przeobstwoniony: „To ono [Sło-

³³ Por. K. S c h a t z, *Sobory powszechne. Punkty zwrotne w historii kościoła*, tłum. J. Zakrzewski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2001, s. 23n., 29; P. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów MIC, Warszawa 2006, s. 91n.

³⁴ E v d o k i m o v, *Sztuka ikony*, s. 10.

³⁵ K a w e c k i, dz. cyt., s. 18.

wo – B.B] bowiem się wcieliło, żebyśmy zostali ubóstwieni”³⁶. Wywyższenie i uduchowanie człowieka oraz jego cielesności najlepiej wyraża w chrześcijaństwie ikonografia – jak podkreśliła Irina Jazykowa: „Ikona ukazuje nam obraz nowego człowieka, przemienionego, nieskazitelnego”³⁷.

Przekonanie to, rozpowszechnione w czasach współczesnych, przeszło jednak trudną drogę. Fakt, że pierwsi chrześcijanie nie malowali ikon, a najstarsze, jakie się zachowały, datowane na piąty-szósty wiek, stylistycznie przypominają późnorzymski portret³⁸, łączony bywa z toczącą się od siódmego wieku teologiczną dyskusją na temat natury obrazów. Jak dowodzi Meyendorff, dyskusja ta znalazła odzwierciedlenie już w dokumentach Soboru in Trullo, który odbywał się w latach 691-692³⁹. Hanna Kowalska wiąże problem ikonoburstwa z chronologicznie wcześniejszą kwestią, mianowicie z wykładnią bogocłowieczeństwa Chrystusa, z potępieniem monofizytyzmu na Soborze w Chalcedonie (w roku 451). Autorka ta pisze, że faktycznie „kult ikony był rozwinięciem nauki o bogocłowieczeństwie”⁴⁰ eksponującej dwie natury Chrystusa, a tym samym uwzględniającej „szacunek dla nienaruszalności cielesności ludzkiej, która została uhonorowana przez Boga we Wcieleniu”⁴¹. Trudno orzec jednoznacznie, czy kanony Trullanum zwiastowały jedynie narodziny ruchów obrazoburczych wieków ósmego i dziewiątego, czy były odpowiedzią na zaobserwowane zamieszanie. Z pewnością jednak formalne odrzucenie argumentacji ikonoklastycznej podczas Soboru Nicejskiego II (w latach 786-787) nie zakończyło sporu o kult obrazów⁴². Dopiero proklamowanie w roku 843 powrotu do ikonolatrii, zwane „triumfem ortodoksji” nad ikonoklazmem, wyzwala Kościół Bizancjum z długotrwałego kryzysu⁴³. Meyendorff słusznie zauważa, że „w samym IX wieku społeczeństwo bizantyjskie było faktycznie społeczeństwem podzielonym – podzielonym politycznie, intelektualnie, teologicznie”⁴⁴. Późniejszy rozwój sztuki bizantyjskiej, rozpatrywany w perspektywie ewolucji sztuki ikonograficznej, faktycznie następuje dopiero w okresie tak zwanego renesansu Paleologów. Czasy wcześniejsze – czasy panowania dynastii macedońskiej i Komnenów – choć również postrzegane w kategoriach swobodnego odrodzenia sztuki, przez badaczy określane

³⁶ A t a n a z y z A l e k s a n d r i i, *O wcieleniu Słowa*, tłum. M. Wojciechowski, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1998, s. 73.

³⁷ J a z y k o w a, dz. cyt., s. 29.

³⁸ Por. tamże, s. 25.

³⁹ Por. M e y e n d o r f f, dz. cyt., s. 30.

⁴⁰ H. K o w a l s k a, *Kultura staroruska XI-XVI w. Tradycja i zmiana*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998, s. 101.

⁴¹ Tamże.

⁴² Por. S c h a t z, dz. cyt., s. 89n.

⁴³ Por. M e y e n d o r f f, dz. cyt., s. 39.

⁴⁴ Tamże.

będą jako okres dominacji niepokoju, egzaltacji i egzystencjalnego tragizmu w sztuce⁴⁵. Prawdziwy rozkwit bizantyńskiej sztuki ikonograficznej kojarzyć należy zatem z hezychazmem, szczególnie zaś z jego palamičką odmianą, jako „syntezą całej wschodniochrześcijańskiej myśli teologicznej i mistycznej oraz ascetycznej praktyki prawosławnego monastycyzmu”⁴⁶.

Hezychia była wczesną odpowiedzią (w trzecim i czwartym wieku) na zjawisko acedii, które pojawiło się w monastycyzmie egipskim. Acedię definiowano jako poddanie się demonowi duchowego lenistwa (czego świetną interpretację zaproponowała Lidia Macheta⁴⁷). Obserwowana wśród pustelników pycha ascezy i skutkujący zubożeniem na dobro grzeszny stan samozadowolenia sprzyjały dalszemu uleganiu pokusom, czyli ujawnieniu się tendencji będącej odwrotnością tego, do czego pustelnik winien był dążyć. Innymi słowy, acedia konkretyzowała się w nienawistnym stosunku anachorety do tego, co miał, i pożądaniu tego, czego nie miał. Kolejnymi jej symptomami były brak wytrwałości, duchowa oziębłość, gnuśność, zniechęcenie i znudzenie. Pustelnik pogrążony w acedii zamiast zbliżać się do Boga, oddawał duszę diabłu. Ascetyczna postawa hezychii miała służyć uwolnieniu się od namiętności, a jednocześnie wzbudzeniu chrześcijańskiej miłości do drugiego człowieka. Praktyka hezychastyczna przybierała różne formy, była zindywidualizowana, zawsze jednak polegała na zharmonizowaniu duchowych i cielesnych skłonności w człowieku. W takim podejściu do praktyk ascetycznych nie obserwuje się zatem głębokiego rozróżnienia na to, co dotyczyłoby wyłącznie życia duchowego, sfery intelektualnej czy cielesnego wymiaru ludzkiej natury⁴⁸. Zauważyć można natomiast akcent położony na przebóstwienie, na istnienie i przenikanie się dwóch bytów – Boga i człowieka, a w związku z tym również podkreślenie, że egzystencja w człowieku wypełnia całą jego esencję, że człowiek staje się. By mógł odkryć swe człowieczeństwo w pełni, musi współpracować z Bogiem – stąd wynika rozbudowanie tradycji kontemplatywnej, składającej osobę do zastanowienia się nad tym, jaki Bóg ma plan konkretnie dla niej i jak zorganizować życie zgodnie z zasadami realizacji planu Bożego⁴⁹. Nauki uznawanego za hezychastycznego mistrza Grzegorza Palamasa zdaniem

⁴⁵ Por. H. K o w a ł s k a, *Bizantyjski renesans palamički i kultura ruska*, w: *Tysiąc lat chrześcijaństwa w kulturze Słowian. Musica Antiqua Europae Orientalis XII*, t. 2, *Acta Slavica*, Filharmonia Pomorska im. Ignacego Paderewskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2000, s. 54.

⁴⁶ M a z u r k i e w i c z, dz. cyt., s. 283.

⁴⁷ Zob. L. M a c h e t a, *Demon południa i zafalszowanie egzystencji. O acedii starożytnego mnicha i zbeđności inteligenta rosyjskiego XIX wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003.

⁴⁸ Por. E v d o k i m o v, *Prawosławie*, s. 95.

⁴⁹ Szerzej na ten temat zob. S. S. C h o r u ż y j, *Isichazm w Wizantii i Rosji: istoriczeskije swiazi i antropologiczeskije problemy*, „Stranicy” 1997, nr 2-1, s. 48-61, „Stranicy” 1997, nr 2-2, s. 189-203.

Meyendorffa już w Kościele bizantyńskim ocenione zostały „nie jako tryumf pewnej szczególnej formy mistycyzmu, lecz samej ortodoksji”⁵⁰.

Można zatem powiedzieć, wnioskując z dotychczasowych rozważań, że analityczny ogląd ikony, postrzeganej bezspornie zarówno jako forma artystyczna, czyli dzieło sztuki, jak i obiekt chrześcijańskiego kultu religijnego – co w znacznej mierze uzależnione jest od nastawienia odbiorcy⁵¹ – należy przeprowadzać z uwzględnieniem trzech obszarów: estetyki, teologii oraz monastycznego ascetyzmu. Obecność motywu światła i świetlistych barw, teologiczna wykładnia Przemienienia i hezychastyczna kontemplacja przeobstwienia – o tym wszystkim mówi ikona jako widomy znak „teologii wizyjnej”⁵².

Przejawiający się w perspektywie wizualnej blask ikony, który dla dzisiejszego odbiorcy jest równie oczywisty, jak oczywisty był dla twórców klasycznej ikony w duchu hezychastycznym, symbolicznie przedstawiano przy użyciu najcenniejszego z dostępnych człowiekowi materiału, czyli złota, malując złote szaty, aureole czy też całe tło jaśniejącej postaci Zbawiciela. Wiedzę na ten temat przynoszą współczesne opracowania, w których podkreśla się, że wykorzystanie drogocennych pozłocień służyło zaakcentowaniu przynależności uwidacznianych w ikonografii postaci do niebiańskiej rzeczywistości oraz zilustrowaniu Bożej chwały⁵³. Złoty blask, czasem ukazywany za pomocą tworzywa innego niż płatki szlachetnego kruszcu, w wielu przypadkach pozostawał jednak materią niewidzialną dla oczu odbiorcy-wiernego. Działo się tak nie tylko za sprawą spopularyzowanego w szesnastym wieku sposobu wykładania pola i tła srebrnym lub złotym okładem – basmą czy rizą. Ikona malowana z myślą o pokryciu jej tego rodzaju „sukienką” pozbawiona była blasku, a ogołocona z niej, okazywała mroczne oblicze⁵⁴. Cormack, powołując się na wstęp do katalogu londyńskiej wystawy *Dawne ikony ruskie* z roku 1929, odnotowuje, że w następstwie wielowiekowych zaniedbań liczne cenne ikony stanowiące po rewolucji bolszewickiej eksponaty muzealne pokrywała warstwa brudu i kopcia, widniały też na nich ślady wielokrotnych przemalowań oraz starego werniksu⁵⁵. Według Językowej odkrycia restauratorów i konserwatorów klasycznej ikony z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku

⁵⁰ J. M e y e n d o r f f, *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławna*, tłum. K. Leśniewski, Prawosławna Diecezja Lubelsko-Chełmska, Lublin 2005, s. 16.

⁵¹ Por. C o r m a c k, dz. cyt., s. 42n.

⁵² Por. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony*, s. 163.

⁵³ Por. J a z y k o w a, dz. cyt., s. 32n.

⁵⁴ Por. tamże, s. 158n.

⁵⁵ Por. C o r m a c k, dz. cyt., s. 23n. Podobnie jak do ciemnych ikon przywykliśmy do śnieżnobiałej rzeźby i architektury antycznej Grecji, której oryginalną, krzykliwą wręcz wielobarwność przybliża podróżująca po całym świecie wystawa *Bunte Götter – Die Farbigkeit antiker Skulptur* pomysłu niemieckiego archeologa Vinzenza Brinkmanna (Zob. V. B r i n k m a n n, *Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*, Biering & Brinkmann, München 2003).

przyniosły kluczowe odkrycie: „Pierwsze, co poraziło w dawnej ikonie – to kolor i światło”⁵⁶. Ikona promienieje w światłości Taboru⁵⁷.

Prawdopodobnie najstarszym zachowanym przedstawieniem Przemienienia, ikonograficznym wyobrażeniem o nim, jest datowana na szósty wiek mozaika w apsydzie Bazyliki św. Katarzyny na terenie klasztoru pod tym samym wezwaniem – Monasteru Synajskiego⁵⁸. Mozaika ta, czyszczona i zakonserwowana najpierw w roku 1847 i powtórnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, poddana gruntownej renowacji ostatnio w latach 2005-2010⁵⁹, jest źródłem ciekawych spostrzeżeń odnośnie do ilustrującej nowotestamentowy przekaz kompozycji, której schemat w minimalnym jedynie stopniu uległ modyfikacjom w okresie hezychastycznym.

Uwagę zwraca przede wszystkim pełne świetlistej energii tło. Złote kostki mozaiki wypełniają całą przestrzeń między centralną postacią Chrystusa usytuowaną w elipsowatej mandorli, tonalnie przechodzącej od ciemniejszego odcienia koloru błękitnego w części wewnętrznej do jaśniejszego ku obrzeżom. Z wnętrza mandorli rozchodzą się promienie Boskiej światłości łączące Zbawiciela z osobami proroków Mojżesza po lewicy i Eliasza po prawicy oraz apostołów Piotra, Jakuba i Jana u Jego stóp. Okalające twarz Syna Bożego halo, z wpisanym wewnątrz krzyżem, również rozświetla złota barwa, podobnie zdobi ona brzegi szat Jezusa – rzecz jasna koloru białego (por. Mt 17,2; Łk 9,29). Starotestamentowi prorocy ukazani są w pozycji stojącej, apostołowie zaś Jakub – po lewej i Jan – po prawej klęczą, sylwetka leżącego Piotra natomiast umieszczona jest pośrodku, poniżej Chrystusa. Mojżesz i Eliaz zwróceni są do Jezusa frontalnie, oni bowiem poznali już Światło. Trafnie tłumaczy to Izabela Trzcńska, pisząc, iż „blask Taboru symbolizuje także światło gnozy, ale to poznanie ma charakter czysto ludzki i nie dotyczy Proroków, którzy przebywają już w ponadmysłowej sferze”⁶⁰. Apostołowie odwracają się do światłości plecami i zdradzając przerażenie, jakby ukradkiem spoglądają na źródło blasku. Można odnieść wrażenie, że intencją artysty było wyeksponowanie ukazującego się pod postacią Boga Chrystusa, który na górze Tabor odkrywa przed uczniami swą prawdziwą naturę, objawiając im „część

⁵⁶ J a z y k o w a, dz. cyt., s. 180.

⁵⁷ Por. tamże, s. 158.

⁵⁸ Por. hasło „Prieobrażenie”, w: W.W. Fiałatow, *Kratkij ikonopisnyj illiustrirowannyj słowar’*, Proswieszczenije, Moskwa 1996, s. 146.

⁵⁹ Por. R. N a r d i, C. Z i z o l a, *The Conservation of the 6th Century Mosaic of the Transfiguration in the Monastery of Saint Catherine in the Sinai*, w: *Proceedings of the Multidisciplinary Conference on the Sinai Desert*, red. R. de Jong i in., The Netherlands-Flemish Institute in Cairo, Cairo 2015, s. 85n.

⁶⁰ I. T r z c i ń s k a, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Nomos, Kraków 1998, s. 80.

jasności, która w Nim była od początku”⁶¹. W takim ujęciu Przemienienie staje się ostatecznym dowodem boskości, więcej nawet – jak pisze Evdokimov – „przemienienie, w gruncie rzeczy, jest przemienieniem apostołów”⁶².

Mozaikę z Bazyliki św. Katarzyny (il. 3), stanowiącą być może pierwowzór późniejszych obrazów Przemienienia, wyróżnia również to, że mogła ona kształtować wewnętrzne doświadczenia uznawanego za ojca hezychazmu synajskiego ascety Jana Klimaka. Mimo niepewnego datowania jego narodzin i śmierci⁶³, a w związku z tym hipotetycznego jedynie charakteru powyższego stwierdzenia, nie ulega wątpliwości, że „mistyka światła” znajdowała się w kręgu zainteresowań Synaity⁶⁴. Papież Benedykt XVI mówił o nim: „Życie Jana przebiegało między dwiema górami, Synajem i Taborem. I naprawdę można powiedzieć, że promieniował światłością, którą Mojżesz widział na Synaju i którą kontemplowali trzej Apostołowie na górze Tabor!”⁶⁵.

Nieco innym, choć utrzymanym w tej samej estetyce przedstawieniem Przemienienia jest datowana na wiek jedenasty mozaika w byłym klasztorze Dafni w Chaidari (il. 4), w aglomeracji Wielkich Aten, około dziesięciu kilometrów na zachód od Akropolu. Sama świątynia mocno ucierpiała w wyniku trzęsień ziemi pod koniec dziewiętnastego wieku i ostatnio w roku 1999, szczęśliwie jednak znajdująca się w jednym z narożników sklepienia kopuły kompozycja nie uległa większym zniszczeniom i wciąż budzi podziw zwiedzających. Stopień zachowania całości pozwala rozpoznać wszystkie sześć postaci. W centrum znajduje się obleczony w bładoczerwony chiton i jasnoblękitny himation Chrystus w mandorli przechodzącej od barwy ciemnoniebieskiej, przez błękit, ku bieli. Po obu stronach Jezusa ukazani zostali stojący prorocy: Mojżesz po lewej i Eliasz po prawej stronie, u stóp Zbawiciela zaś – klęczący lub leżący, przyjmujący pozy wskazujące na przerażenie, osłaniający oblicza przed Boskim blaskiem – apostołowie Jakub, Jan i Piotr. Całość wypełniają złote kostki. Zasadnicza różnica między tą mozaiką a mozaiką synajską polega na wzbogaceniu kompozycji o górzysty pejzaż (Chrystus i prorocy stoją na trzech osobnych wzniesieniach – zgodna ze stanem faktycznym „potrójność” przedstawienia góry Tabor, jak ją określa Trzcńska, upowszechni się w wieku czternastym⁶⁶), księgę w rękach Mojżesza (jako symboliczny atrybut przekaza-

⁶¹ Mantzaridis, dz. cyt., s. 105.

⁶² Evdokimov, *Sztuka ikony*, s. 251.

⁶³ Por. M. Starowieyski, *Przedmowa*, w: Św. Jan Klimak, *Drabina rajy*, tłum. W. Polanowski, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2011, s. 10.

⁶⁴ Por. O. Cyrek, *Hezychastyczna koncepcja przeobóstwienia (theosis) w ujęciu Grzegorza Palamasa (1296-1359) i jej wpływ na paletę barwną ruskich ikon XIV i XV wieku*, „Rocznik Teologiczny” 14(2012) nr 1-2, s. 202.

⁶⁵ Benedykt XVI, *Św. Jan Klimak* (Przemówienie podczas audiencji generalnej, 11 II 2009), „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 30(2009) nr 4, s. 38.

⁶⁶ Por. Trzcńska, dz. cyt., s. 116n.

nym mu praw) i barwny krajobraz roślinny w tle. Postać Jana Ewangelisty artysta umieścił centralnie u stóp Chrystusa, a szatom wszystkich postaci dodał barw – na mozaice z klasztoru Dafni wyróżnić można blisko trzydzieści kolorów⁶⁷.

Wzorce utrwalone w formie bizantyjskich mozaik zyskały na popularności w połowie czternastego wieku. Kontemplatywna mistyka hezychazmu, która rozwijała się przede wszystkim na półwyspie Athos, przenikała też do sztuki. Teologicznym wyrazem, a zarazem tryumfem tej mistyki jest nauka o dokonującym się w blasku góry Tabor Przebóstwieniu, z której Grzegorz Palamas uczynił podstawę krytyki przeciwników surowych praktyk ascetycznych⁶⁸. Motyw niestworzonego światła, naturalnej boskiej światłości, zaczęto coraz częściej przedstawiać w formie „stworzonej” – symbolicznej, lecz czytelnej – w ikonografii. Spośród czternastowiecznych zabytków, których tematem jest Przemienienie, większość powstała w rejonie największych wpływów atonicznych – w samych klasztorach Athosu, w Meteorach, Werii (Berei), Kastorii, Salonikach, a także na terenach dzisiejszej Albanii i Bułgarii⁶⁹.

Również w duchu hezychazmu, poprzez bliskie kontakty mnichów ze Świętą Górą, kształtowało się chrześcijaństwo ruskie⁷⁰. Przełom, jaki dokonał się w malarstwie ikonowym w zakresie dominującego motywu, dociera na ziemię ruskie w konfiguracji o najlepiej ugruntowanej podbudowie teologicznej wraz z osobą Teofanesa Greka, wędrownego artysty i kaznodziei, którego Jazykowa stawia w szeregu najważniejszych ikonografów epoki hezychazmu⁷¹. Oprócz słynnych i często omawianych fresków w cerkwi Przemienienia Pańskiego w Nowogrodzie Wielkim czy niektórych ikon składających się na ikonostas soboru Zwiastowania na Kremlu moskiewskim na uwagę zasługuje przypisywana Teofanesowi ikona *Przemienienie*⁷² (il. 5). Znajdujące się w kolekcji Państwowej Galerii Tretiakowskiej arcydzieło pochodzące prawdopodobnie z pierwszej dekady piętnastego wieku przez pięć stuleci służyło wiernym w Soborze Przemienienia Pańskiego w Peresławiu Zaleskim jako ikona chramowa⁷³, a w roku

⁶⁷ Por. W. D. L i c h a c z e w a, *Iskusstwo Wizantii IV-XV wiekow*, Iskusstwo, Leningrad 1986, s. 156-158.

⁶⁸ Por. J a z y k o w a, dz. cyt., s. 126n.; M e y e n d o r f f, *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławna*, s. 47.

⁶⁹ Por. E. I v a n o v, *Iconographic Interpretations of Theological Themes in Pseudo-Dionysius the Areopagite and in St. Gregory Palamas and Reception of these Themes by Meister Eckhart*, „The Journal of Oriental Studies” 22(2012), s. 184.

⁷⁰ Por. K o w a l s k a, *Bizantyjski renesans palamicki i kultura ruska*, s. 56; M e y e n d o r f f, *Święty Grzegorz Palamas i duchowość prawosławna*, s. 103n.

⁷¹ Por. J a z y k o w a, dz. cyt., s. 128.

⁷² Por. M. A ł p a t o w, *Fieofan Griek*, Izobrazitelnoje iskusstwo, Moskwa 1979, s. 130-138.

⁷³ Por. W. I. A n t o n o w a, N. J e. M n i e w a, *Katalog drierwieurusskoj żywopisi XI – naczala XVIII w.w. Opyt istoriko-chudożestwiennoj klassifikacyi*, t. 1, XI – naczala XVI wieka, Iskusstwo, Moskwa 1963, s. 257n.

1923 zostało skonfiskowane i jako „dobro narodowe” przekazane do zbiorów muzealnych. Kompozycja przyjmuje formę różniącą się od wcześniej omówionych znanych przedstawień. Stojącą na szczycie wzgórza postać Chrystusa w białej szacie otacza mandorla składająca się z dwóch nałożonych na siebie niesymetrycznie kręgów – mniejszego i większego, sześcioramienne gwiazda zlewa się kolorystycznie z odzieniem Zbawiciela, a Jego oblicze okala złoty nimb świętości. Prorocy Elias i Mojżesz, którego atrybutem jest tablica Przymierza – Księga Praw, w geście pełnym szacunku kłaniają się Jezusowi. U podnóża góry znajdują się postaci apostołów – patrząc od lewej: Piotra, Jana i Jakuba, którzy upadają, oślepieni Bożą światłością, a odzież ich lśni odbitym blaskiem chwały. Jedyne Piotr podnosi głowę i z dłonią zwróconą w kierunku Chrystusa zdaje się mówić: „Panie! Dobrze jest nam tu być; jeśli chcesz, uczynimy tu trzy przybytki, tobie jeden, Mojżeszowi jeden, i Eliaszowi jeden” (Mt 17,4)⁷⁴. Tło ikony pokrywa kolor złoty. Novum jest tutaj przedstawienie w skrajnych wzniesieniach dwóch niby-grot, w których ukazano postaci Jezusa oraz apostołów wstępujących na górę Tabor i z niej zstępujących (to motyw pojawiający się od połowy czternastego wieku), zwitek papirusu w dłoni Chrystusa i dwa błękitne obłoki w górnych narożnikach deski, obrazujące aniołów wskazujących prorokom kierunek ich niebiańskiej wędrówki. Dwa ostatnie motywy stanowią twórczą inwencję autora starającego się nadać całości dynamiczny charakter opowieści – tak jak według nauki Palamasa dynamiczne jest samo uczestnictwo człowieka w Kościele⁷⁵.

Wielu autorów podkreśla wyjątkowy charakter malarstwa Andrieja Rublowa⁷⁶. Słynne dzieła *Trójca Święta*, *Matka Boska Włodzimierska* czy *Chrystus Zbawiciel* stały się znakami rozpoznawczymi mnicha ikonografa i jednoznacznie kojarzą się z rosyjską, moskiewską szkołą malowania ikon. W ikonograficznym dorobku Rublowa znajdziemy również *Przemienienie* (il. 6). Ikona ta, wchodząca w skład kompozycji świątecznego rzędu⁷⁷ (w tym przypadku czwartego) ikonostasu Soboru Zwiastowania w Moskwie, powstała najpewniej na początku piętnastego wieku⁷⁸. Dominującą na osi pionowej przedstawienia postać stojącego na szczycie góry, obleczonego w białą szatę Chrystusa otacza utrzymana w odcieniach zieleni kolista mandorla z wpisaną ciemnozieloną

⁷⁴ Fragmenty Nowego Testamentu przytaczam w przekładzie o. Jakuba Wujka (zob. *Nowy Testament*, tłum. J. Wujek, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy Księży Jezuitów, Kraków 1936).

⁷⁵ Por. M a n t z a r i d i s, dz. cyt., s. 64.

⁷⁶ Por. P. F l o r e n s k i, *Ławra Troicko-sergiejewska i Rosja*, w: tenże, „*Ikonoostas*” i inne szkice, s. 20, 22; E v d o k i m o v, *Sztuka ikony*, s. 205; J a z y k o v a, dz. cyt., s. 136n.; M a z u r k i e w i c z, dz. cyt., s. 288; C y r e k, dz. cyt., s. 218.

⁷⁷ Por. W.N. Ł a z a r i e w, *Russkaja ikonopis' ot istokow do naczala XVI wieku*, Iskustwo, Moskwa 2000, s. 365.

⁷⁸ Por. B. B r o d s k i, *Skarby sztuki w Moskwie*, tłum. I. Zakrzewski, Arkady, Warszawa 1990, s. 50-54.

pięcioramienną gwiazdą. Na jej ciemną barwę, będącą znakiem tajemnicy, zwraca uwagę Jazykowa, a za nią inni autorzy⁷⁹. Kolorystyce tych symboli można jednak przypisać również atrybucję eschatologiczną – odniesienie do objawiającego się człowiekowi Boga⁸⁰ w ostatecznej chwale: „a tęcza była wokóło stolicy, podobna wyglądowni szmaragdu” (Obj 4,3). Eschatologiczny charakter niestworzonego światła dostrzegali już Palamas, uznając je za zapowiedź tego światła, które wierzący ujrzą w Królestwie Boga⁸¹.

Na szczycie wzniesienia widnieją sylwetki pochylonych w geście ukłonu proroków – Eliasza po prawicy i Mojżesza po lewicy Zbawiciela, u podnóża góry, w dolnej części ikony, znajdują się postaci Jana, Jakuba i Piotra. Apostołom oślepionym niewidzianym dotąd lśnieniem Bożego światła, którego refleksy mienia się na ich odzieniach, święty ikonograf nadał kształty potęgujące wrażenie dynamiki obrazowanego wydarzenia: Jan, z wrażenia zasłaniając usta, pada na plecy głową w dół i próbuje ogarnąć wzrokiem niestworzony blask; oszołomiony Jakub, jakby chcąc podnieść się z upadku i okiełznać szok, chwytą się za głowę; Piotr zaś, plecami zwrócony do źródła światła, badawczo na nie spogląda. Postaci uchwyconych w ruchu uczniów kontrastują zarówno ze statycznym wizerunkiem Jezusa, jak i z figurami starotestamentowych proroków, którzy już poznali wieczne światło, co symbolizują złote aureole. Całość przedstawienia, będącego świadectwem boskiego majestatu Chrystusa, dopełnia pokrywająca zarówno kowczeg, jak i pole ikony złocista barwa tła, która „rozprasza po całej ikonie światłość”⁸².

Ikona Rublowa, której estetyka „wynika z harmonii milczącego kontemplowania światłości”⁸³, a która jest również „jeszcze jednym dowodem wielkości, jaką osiągnęła myśl teologiczna na Rusi”⁸⁴, niebezpiecznie uznana została za kanon⁸⁵ i stała się ideałem ikonograficznego przedstawienia Przemienienia, znajdującym wielu naśladowców. Dla przykładu wymienić można: niemal identyczną, nieznanego dokładnie pochodzenia ikonę autorstwa naśladowcy Rublowa z pierwszej połowy piętnastego wieku, znajdującą się w zbiorach Państwowej Galerii Tretiakowskiej⁸⁶; pochodzącą z pracowni Rublowa ikonę *Przemienienie* z ikonostasu Soboru Trójcy Świętej Ławry Troicko-Siergiejewskiej, datowaną na lata dwudzieste piętnastego wieku (w dolnej jej części

⁷⁹ Por. Jazykowa, dz. cyt., s. 137; Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 291.

⁸⁰ Zob. hasło „Gwiazda”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 107.

⁸¹ Por. Mantzariadis, dz. cyt., s. 109.

⁸² O. Cyrek, *Hezychia w ujęciu Jana Klimaka i jej odzwierciedlenie w wizerunkach postaci na ikonach Andrzeja Rublowa*, w: „Polonia Sacra” 15(2012) nr 2(31), s. 253.

⁸³ Jazykowa, dz. cyt., s. 145.

⁸⁴ Mazurkiewicz, dz. cyt., s. 291.

⁸⁵ Por. Jazykowa, dz. cyt., s. 144.

⁸⁶ Por. Antonowa, Mniewa, dz. cyt., s. 293n.

zamieniono miejscami postaci Piotra i Jana⁸⁷); ikonę świątynną ze zburzonego w roku 1933 Soboru Przemienienia Pańskiego na Wzgórzu Borowickim, zachowaną w muzeach moskiewskiego Kremla (il. 7)⁸⁸; pochodzącą z końca piętnastego wieku ikonę z ikonostasu Soboru Zaśnięcia Matki Bożej w Monasterze Świętego Cyryla Bielozierskiego, obecnie pozostającą w zbiorach tamtejszego muzeum (il. 8)⁸⁹, czy *Przemienienie Chrystusa* z początku wieku szesnastego, niezidentyfikowanego autorstwa oraz pochodzenia, znajdujące się w największej na świecie prywatnej kolekcji ikon prawosławnych, kolekcji Wiktora Bondarienki⁹⁰.

Nieznane są dzisiaj – być może nie zachowały się – ikonograficzne przedstawienia Przebóstwienia przypisywane Dionizemu, wielkiemu staroruskiemu ikonografowi, przez Jazykową określanemu mianem ostatniego malarza hezychazmu⁹¹ (po nim sztuka ikonograficzna przeistoczyła się w rzemiosło⁹²). Osobnym tematem, niezwykle obszernym, pozostaje hezychastyczne przemienienie wewnętrzne, próba zobrazowania wewnętrznej światłości przebóstwienia, osobistego doświadczenia mistycznego świętych kontemplujących Bożą światłość (problematykę tę analizowała Olga Cyrek⁹³).

Sięgając do estetycznych podstaw sztuki chrześcijańskiej oraz kreśląc jej filozoficzny i teologiczny fundament, można zauważyć, w jak istotny sposób najpierw w okresie bizantyńskim, a następnie pod wpływem doktryny Grzegorza Palamasa na Rusi kategoria Boskiej światłości nadała formę ikonograficznym odwzorowaniom Przemienienia. Blask Taboru, z którego promienieje Boska chwała, zarówno na bizantyńskich mozaikach, jak i na hezychastycznych ikonach Teofanesa i Rublowa przyjmował wizualną formę w postaci złotego tła, które – jak sądzono – „w sposób wyraźny odnosi się do duchowego złota – do niebiańskiego świata Bożego”⁹⁴. Widzialny znak, zgodnie ze zdefiniowaną przez Jana Damasceńskiego funkcją obrazu, „odślaniał i czynił postrzegalnym

⁸⁷ Por. W.N. Ł a z a r i e w, *Andriej Rublew i jego szkoła*, Iskustwo, Moskwa 1966, s. 48.

⁸⁸ Por. E.S. S m i r n o w a, *Moskowska ikona XIV-XVII wieków*, Awrora, Leningrad 1988, s. 284n.

⁸⁹ Por. Ł.Ł. P i e t r o w a, N.W. P i e t r o w a, J e. G. S z c z u r i n a, *Ikony Kirillo-Bielozierskiego muzeja-zapowiednika*, Siewiernyj Pałomnik, Moskwa 2005, s. 120-123.

⁹⁰ Por. I.Ł. B u s i e w a - D a w y d o w a i i n., *I po plodam uznajetsia driewo. Russkaja ikonopis' XV-XX wieków iz sobranija Wiktora Bondarienka*, Wojennyj Parad, Moskwa 2003, s. 189-194.

⁹¹ Por. J a z y k o w a, dz. cyt., s. 144.

⁹² Por. tamże, s. 151.

⁹³ Zob. O. C y r e k, *Hezychastyczna koncepcja przebóstwienia (theosis) w ujęciu Grzegorza Palamasa (1296-1359) i jej wpływ na paletę barwną ruskich ikon XIV i XV wieku; t a ż, Hezychia w ujęciu Jana Klimaka i jej odzwierciedlenie w wizerunkach postaci na ikonach Andrzeja Rublowa*.

⁹⁴ P. F l o r e n s k i, *Ikonoostas*, w: tenże, „*Ikonoostas*” i inne szkice, s. 165.

to, co zakryte: ku pomocy, pożytkowi i zbawieniu wszystkich”⁹⁵. Drogą do przedstawienia w ikonografii meritum nauki o przebóstwieniu, o ogarniającej ascetę wewnętrznej światłości, zapoczątkowały ilustracje ukazujące w blasku Taboru boską „super-istotę”⁹⁶, determinujące stylistyczny kierunek wizji Przemienienia.

⁹⁵ Św. Jan Damascyński, *III. Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, tłum. M. Dylewska, w: „Vox Patrum” 29(2009) t. 53-54, s. 641.

⁹⁶ Por. E v d o k i m o v, *Sztuka ikony*, s. 249.