

Ks. WOJCIECH CICHOSZ
Gdańskie Seminarium Duchowne
ELŻBIETA PANKOWSKA-SIEDLIK
Gdynia

Teologiczna pedagogia ikony na przykładzie *Trójcy Świętej* Andrieja Rublowa

WSTĘP. 1. OBRAZ A IKONA. 2. IKONA – ZNACZENIE I TREŚĆ.
3. ANDRIEJ RUBLOW – IKONOGRAF WSZECHCZASÓW. 4. IKONA TRÓJCY
ŚWIĘTEJ. 5. TEOLOGIA IKONY RUBLOWA. 6. ROLA IKONY RUBLOWA
W PRZEKAZIE KATECHETYCZNYM. ZAKOŃCZENIE.

WSTĘP

Przywoływane dzisiaj coraz częściej słowa maksymy Konfucjusza: „Powiedz mi – zapomnę, pokaż – zapamiętam, pozwól wziąć udział – zrozumieć”, nie tylko doskonale oddają ducha współczesnego komunikowania się, lecz również trafnie wskazują, że nowe trendy edukacyjne, zarówno w pedagogice, jak i w teologii, eksponując metody aktywizujące, zwracają coraz większą uwagę na korelację między stosowaniem nowych metod nauczania-uczenia się a efektywnością kształcenia, zwłaszcza wówczas, gdy mamy do czynienia z trudnym materiałem poznawczym [zob. Drączkowski 2008]. Współczesny człowiek nie tylko myśli za pomocą obrazów i przedstawień wizualnych, ale również oczekuje niemal w każdej dziedzinie swego życia ujęć graficznych. W kształtującym się nowym kontekście kulturowo-edukacyjnym o zasięgu cywilizacyjnym można śmiało umieścić ikonę. „To, co Ewangelia głosi przez słowo, ikona zwiastuje nam i uobecnia przez barwy” [Evdokimov 1999]. Właśnie ikona z jednej strony jest nośnikiem historii ważnych tematów wiary (diachroniczny postulat metodologiczny), a z drugiej strony, przedstawiając i uzasadniając współczesne spojrzenie na podstawowe i trudne prawdy wiary (synchroniczny i holistyczny postulat metodologiczny) wskazuje na niezmienność i trwałość nauczania Kościoła.

Jan Paweł II w encyklice *Ecclesia de Eucharistia*, podkreślając ogromny wkład artystów Wschodu i Zachodu w rozwój sztuki sakralnej, zauważył, iż „na Wschodzie sztuka kościelna zachowała wyjątkowo silne poczucie tajemnicy, zachęcając artystów do podejmowania pracy twórczej nie tylko jako wyrazu ich talentu, ale jako autentycznej służby wierze. Wychodząc daleko poza zwyczajną biegłość techniczną, potrafili otworzyć się z uległością na tchnienie Ducha Świętego” [Jan Paweł II 2003, n. 50]. Owo silne poczucie tajemnicy szczególnie zostało zawarte w ikonie. Jak pisze E. Smykowska, ikona „jest przedmiotem kultu nieodłącznym od liturgii, miejscem obecności łaski, (...) znakiem niewidzialnej obecności Trójjedynego Boga (...), ma oddziaływać na widza, otwierając go na inny wymiar rzeczywistości” [Smykowska 2002, 34]. Ikonie poświęcono już wiele uwagi na przestrzeni wieków. Temat ten znalazł swoje odzwierciedlenie w licznych opracowaniach historyków sztuki bizantyjskiej i staroruskiej, nie zawsze łatwo dostępnych, zwłaszcza iż liczne spośród nich powstawały w języku rosyjskim. Wiele uwagi zagadnieniu ikony poświęcili teologowie wywodzący się z Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej. Odkrycie ikony przez chrześcijański Zachód u progu XX wieku oraz jej niemal dwutysiącletnia obecność w kręgu kultury całego chrześcijańskiego świata to wystarczający powód, aby zastanowić się nad tym, czym jest ikona, jakie niesie treści, jakie jest jej znaczenie w Kościele, a w szczególności – jaką rolę spełnia w teologii i pedagogii chrześcijańskiej.

1. OBRAZ A IKONA

Według *Słownika Wyrazów Obcych* „Ikona (gr. *íkon* – obraz) w sztuce bizantyjskiej i wschodniochrześcijańskiej: obraz o tematyce religijnej, wyobrażający zwykle osoby święte, sceny biblijne i liturgiczno-symboliczne” [*Słownik* 1980, 297]. Według E. Smykowskiej, ikona jest „obrazem świętym, który za pomocą środków plastycznych i symbolicznych objawia świat duchowy (...), jest miejscem duchowej obecności Trójjedynego Boga, a jako sztuka Boska, wyobraża misterium świata duchowego, przemienionego i transcendentnego” [Smykowska 2004, 31]. Z kolei w *Słowniku Języka Polskiego* termin „obraz” definiowany jest jako „dzieło plastyczne wykonane na jakiejś płaszczyźnie za pomocą farb, kredek, ołówka itp. (...) Wizerunek kogoś lub czegoś na płótnie, papierze, desce itp. (...) zwykle oprawiony w ramy, zawieszony na ścianie” [*Słownik* 1979, 421]. Uściślając definicję, autorzy klasyfikują dzieła plastyczne w zależności od zastosowanych farb, epok, w których dzieła powstały, stylów malarskich, tematyki (np. religijnej). Według H. Kiena, obraz to „plastyczne i artystyczne przedstawienie jakiegoś tematu: przedmiotu, postaci, krajobrazu, zdarzenia itp. (...), aby dać wiedzę, objaśnić, poinformować” [Kien 1967, 32-33]. Kontynuując wyjaśnienia terminologiczne, warto dodać, iż pojęcie „obraz” – w niniejszym opracowaniu – funkcjonuje jako plastyczne dzieło sztuki o tematyce religijnej, które zawiera w sobie przekaz treści wiary, dydaktyczne pouczenie oraz zachętę do życia chrześcijańskiego.

Potrzeba wyrażenia uwielbienia dla Boga i ukazania Jego wielkości dała impuls twórczości plastycznej, poprzez którą oddawano Mu cześć. Po otwarciu się pierwotnego chrześcijaństwa na świat helleński, zwłaszcza w okresie prześladowań, starano się wykorzystywać i przejmować wzorce pogańskiej kultury greckiej i rzymskiej z zakresu symboliki i portretów cesarzy. Tak zrodziła się w katakumbach sztuka chrześcijańska, która od początku posługiwała się w przedstawieniach symbolami: okręt, ryba, paw, winna latorośl i in. Przykładowo: zgodnie z ową symboliką, ryba – gr. *ichtys* – to skrót formuły *Iesous Christos, Theou Yios, Soter*, co znaczy „Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel” [zob. Quenot 1997, 13-14].

Wraz z ustaniem prześladowań chrześcijan i przyznaniem swobody wyznawania religii chrześcijańskiej (w wyniku tzw. edyktu mediolańskiego – 313) zaczęto budować świątynie i tym samym rozwinęła się nie tylko liturgia, ale i sztuka sakralna, zwłaszcza malarstwo, które odgrywało znaczącą rolę w kształtowaniu wiary wśród nowo nawróconych z pogaństwa chrześcijan. W oparciu o tradycje sztuki helleńskiej pojawiły się obrazy sakralne wzorowane na portretach egipskich i stosowanych w III wieku technik malarzkich. Obraz z przedstawieniami Chrystusa, Maryi i świętych z biegiem czasu stawał się przedmiotem kultu w całym obszarze ówczesnego chrześcijaństwa. W tym czasie powstały pierwsze zasady tworzenia obrazów. Niestety, rozkwit malowania obrazów świętych uległ zahamowaniu w wyniku tzw. ikonoklazmu, kiedy to powszechnie usuwano obrazy ze świątyń i niszczone je (VIII i I poł. wieku IX). Ostatecznie triumf kultu obrazów i następujący po nim rozkwit sztuki ikonograficznej nastąpił w 843 roku, po tzw. VII Soborze Powszechnym w Bizancjum. We wschodnim chrześcijaństwie rozkwit ten trwa po czasy współczesne.

Na chrześcijańskim Zachodzie, zwłaszcza od ostatecznego rozłamu między Wschodem i Zachodem w wieku XIII (1204)¹, zmieniło się podejście do obowiązujących kanonów malowania i kultu obrazów. Postacie Chrystusa, Maryi i świętych – zwłaszcza od czasów renesansu – nabierały cech ludzkich, wiernego odzwierciedlenia danej epoki, co uwidaczniało się w sposobie ich przedstawiania, w strojach, w pojawieniu się pejzażu. Podczas malowania artyści korzystali z pozowania kobiet i mężczyzn. Chodziło o realistyczne ukazanie postaci z całym pięknem ludzkiego ciała. Obrazy zaczęły spełniać rolę unaoczniającą i dydaktyczną, zanikał zaś akcent modlitewny i kontemplacyjny [zob. Podgórzec 1985, 78].

W przeciwieństwie do roli, jaką obraz spełniał w II tysiącleciu w chrześcijaństwie zachodnim, na Wschodzie obraz zwany ikoną pozostaje po dzień dzisiejszy teologią w kolorze oraz kontemplacją prawd wiary i doznaje od wiernych tego samego kultu co Ewangelia [por. Językowa 1998, 41-58]. Zainteresowanie ikoną i zwrot chrześcijaństwa zachodniego ku ikonie, studia nad ikoną, zwłaszcza teologiczne, przyjmowanie ikony pod dachy świątyń rzym-

¹ W tym roku, w wyniku czwartej wyprawy krzyżowej, w Konstantynopolu zostało ustanowione cesarstwo łacińskie i rzymski patriarchat.

skokatolickich i protestanckich dają się zauważyć z początkiem XX wieku. Po Rewolucji Październikowej w 1917 roku, na skutek masowej emigracji intelektualistów, filozofów i teologów prawosławnych z Rosji do krajów zachodniej Europy, szczególnie do Paryża i Londynu, ikony stały się powszechnie znane i aprobowane przez ludzi wierzących wyrosłych na kulturze łacińskiej. Dużą rolę na tym polu odegrali m.in.: Leonid Uspienski, Paweł Evdokimov, Mikołaj Zernow, Grigorij Krüg².

2. IKONA – ZNACZENIE I TREŚĆ

Dla K. Onascha i A. Schniepera, autorów najobszerniejszego dzieła o ikonach, greckie słowo „íkov” oznacza „wyobrażenie rzeczywiste” [Onasch, Schnieper 2002, 275]. Z malarskiego (technicznego) punktu widzenia ikona jest obrazem namalowanym na odpowiednio do tego przygotowanej desce. Stosowane są deski lipowe, cyprysowe, sosnowe lub świerkowe, których wąskie elementy klei się w większe powierzchnie od tyłu wzmacniane szponkami zabezpieczającymi przed wypaczeniem na skutek wilgoci. Czasami w skleionej desce żłobi się wgłębienie zwane „koczewem”. Na tak przygotowany materiał nanosi się kilka warstw gorącego kleju zwierzęcego, po czym nakłada nasączoną klejem tkaninę płócienną, na nią zaś „lewkas”, to znaczy roztwór kleju z gipsem lub kredą. Po wyschnięciu powierzchnia jest wielokrotnie szlifowana. Na tak przygotowany grunt nanosi się za pomocą kalki rysunek i rozpoczyna malowanie. Do malowania stosuje się farby uzyskiwane z naturalnych minerałów, roślin (bądź innych substancji), zmieszane z żółtkiem. Pierwszą czynnością malarską są złocenia – tła, nieba i aureoli. Kolory nakłada się od tonów najciemniejszych do najjaśniejszych. Twarze i odsłonięte części ciała malowane są na samym końcu, po wykonaniu szat i innych elementów. Ostatni etap to wypisywanie inskrypcji oznaczających imiona postaci, uwidocznione sceny itp. Po wyschnięciu farb całość zabezpiecza się werniksem, tzw. „olifą”.

Przed rozpoczęciem pisania ikon w pracowniach cerkiewnych odmawia się specjalne modlitwy, święci deski oraz farby. Każda ikona, zanim zostanie umieszczona w świątyni lub w domu, jest przez kapłana ubranego w szaty liturgiczne poświęcona, okadzona i pokropiona wodą święconą. Od ikonografa wymaga się, aby – użyczając swych rąk i talentu na służbę Bogu i wspólnoty wierzących – odznaczał się cechami głębokiej wiary, pokory, cichości, modlitwy i pokuty. Ikona, według określeń teologów prawosławnych, to ewangelia zapisana barwami, dlatego malarza ikon nazywa się „ikonopiscem”, a wykonywaną przez niego sztukę „pisanie ikon”. Sztuka „pisanie ikon” – potwierdzona tradycją Kościoła – na synodzie w Trullo w 692 roku została usankcjonowana kanonami określającymi formy i treści obowiązujące ikonografów. Z biegiem czasu stały się one podstawą przy opracowywaniu podręczników zawierających wskazówki dotyczące przedstawień tematycz-

² Zob. Krüg 1991; Evdokimov 1964; Zernow 1964.

nych, wzorów kompozycyjnych, stosowanych technik, łączenia kolorów itp. [zob. Popova, Smirnova, Cortesi 1998, 21].

Przy sporządzaniu ikony nie ma miejsca na kopiowanie natury, bowiem ikonopisanie charakteryzuje się odmaterializowaniem, unieruchomieniem, skupieniem, które nadają tworzonemu dziełu lekkości. Ciało człowieka jest przedstawiane w lekkiej, uskrzydłonej, uduchowionej, przemienionej postaci, zaś sama figura jest wydłużona, smukła i pozbawiona cielesności. Twarz postaci jest odmaterializowana i niefotograficzna, oczy szeroko otwarte, powiększone, a wargi wąskie i pozbawione zmysłowości. Inne charakterystyczne cechy przedstawionej postaci to: wydłużone uszy, jakby wsłuchane w ciszę; cienki nos; lekko zniekształcone, szerokie i wysokie czoło podkreślające przewagę myśli i kontemplację; ciemna, odcielesniona cera twarzy. Stopy postaci są małe, nogi chude i prawie dziecięce, palce wydłużone. Przedstawienie ludzkiej postaci zajmuje główną przestrzeń ikony. Wszystko inne – budowle, pagórki, drzewa, zwierzęta pełnią rolę drugorzędną, są tylko znakiem środowiska, kosmosu [zob. Popova, Smirnova, Cortesi 1998, 187-191].

Niezwykłą rolę w ikonie spełniają barwy. Dla ikonografa wszystkie kolory odzwierciedlają tęczę: „rozszczerzenie jednego słonecznego promienia Bożego życia” [Trubieckoj 1997, 18], i posiadają ściśle określone znaczenie. Biel to symbol bezczasowości, objawienia, łaski. Wyraża radość i szczęście. Błękit to kolor nieba; prowadzi ducha drogą wiary w stronę transcendencji. Użyte razem wyrażają wzlot duszy ku Bogu. Czerwień ujawnia rozkwit obfitości życia i jest symbolem miłości, ofiary i altruizmu. Purpura to oznaka władzy. Czasami czerwień harmonizuje z błękitem, co oznacza bosko-ludzką naturę. Z kolei zieleń jest kolorem kwitnienia, odrodzenia duchowego i wiecznej wiosny. Natomiast żółć symbolizuje prawdę. Złoto oznacza światło i blask Bożej chwały, w której przebywają ludzie przemienieni i święci. Brąz to kolor ziemi i gleby. Połączony ze światłością oddaje obraz przemienienia, jaśnieje paschalną uctwą. Czerń przywołuje chaos, trwogę, śmierć, bezdenną nicość. Na jej tle pojawia się znak nadziei – jutrzienka zbawienia [zob. Quenot 1997, 96-102].

Warto zauważyć, że malarze nie przywiązują tak znaczącej uwagi do symboliki barw, jak ma to miejsce u ikonopisców. Kolory zastosowane do pisania ikony mają bowiem obrazować słowa Pisma Świętego. Ojcowie Soboru z 860 roku następująco określili teologiczne znaczenie ikony: „To, co Ewangelia głosi przez słowo, to ikona zwiastuje nam i uobecnia przez barwy” [Evdokimov 1999, 156]. Jeden z reprezentantów tzw. walki o kult ikon w okresie ikonoklazmu – św. Symeon z Salonik – nakazywał: „Przedstawiaj za pomocą kolorów i zgodnie z Tradycją, a będzie to malowidło prawdziwe, niczym Pismo w księgach i spłynie nań łaska Boża, jako że to, co przedstawione, jest święte” [Uspieński 1993, 140]. Uświęcony wielowiekową Tradycją kult ikon, poświadczony nauką Ojców VII Soboru Powszechnego, uświadamia wierzącemu ogromne znaczenie ikony w życiu chrześcijanina. Wpatrywanie się bowiem w ikonę stawia człowieka w obecności żywego Boga,

prowadzi do modlitwy i kontemplacji tajemnic wiary, stanowi też istotną pomoc edukacyjno-katechetyczną.

3. ANDRIEJ RUBLOW – IKONOGRAF WSZECHCZASÓW

Postacią, która wywarła olbrzymi wpływ na współczesnych i na następne pokolenia był św. Sergiusz z Radoneża (1314-1393) – wielki asceta, pustelnik, założyciel monasterów [zob. Fiedotow 2002, 127-139]. Pierwszy biograf Sergiusza, Epifaniusz Mądry, odnotował, iż pewien Starzec³ przepowiedział małemu Sergiuszowi, że „stanie się kiedyś mieszkaniem Trójcy Świętej” [Bunge 2001, 59]. To dzięki praktykom mniszego życia, które zaszczerpił swoim uczniom, rozkwitł na Rusi ruch zwany hezychazmem⁴, zapoczątkowany w klasztorach Atosu, a spopularyzowany przez św. Grzegorza Palamasa. Jak zauważa J. Klinger, św. Sergiusz praktykujący ascezę, dochodził do takiego stanu wewnętrznego spokoju, iż stawał się „narzędziem kontaktu z samą Trójcą Świętą” [Klinger 1983, 190-191], a N. Zernov dodaje: „Jego uczniowie pod natchnieniem doskonałej jedności Trójcy nauczyli się żyć ze sobą w pokoju” [Zernov 1967, 96].

Jednym z gorliwych naśladowców powyższych idei, które swoim życiem potwierdził św. Sergiusz z Radoneża, był Andriej Rublow (1370-1430). O jego życiu i twórczości niewiele wiedzą historycy i znawcy dzieł sztuki ruskiej. Niemniej wielu starało się przybliżyć tę niezwykłą postać. Wymienić należy przede wszystkim Michała Ałpatowa⁵, Istvana György’a i Ferencza Nemenyi’a⁶. Andriej Konczałowski i Andriej Tarkowski w formie literackiej noweli *Rublow* ukazali dzieciństwo, młodość, rozkwit talentu, kryzys i odrodzenie duchowe mistrza⁷. W latach siedemdziesiątych XX wieku w Związku Radzieckim powstał film o Rublowie w reżyserii A. Tarkowskiego i A. Konczałowskiego. Także polski pisarz, Andrzej Turczyński, w powieści *Mistrz niewidzialnej strony* ukazał życie i zmagania duchowe tego niezwykłego mnicha i artysty⁸.

W oparciu o skąpe informacje i świadectwa piętnastowiecznej Rusi przyjmuje się, że Andriej Rublow urodził się w pewnej nieznannej miejscowości w pobliżu Radoneża ok. 1370 roku⁹. Można przypuszczać, iż pochodził z jednego z XIV-wiecznych świątłych rodów ruskich, na co wskazuje charak-

³ Starzec, od gr. *geronton* – kierownik duchowy, spowiednik obdarzony charyzmatem jasnowidzenia i przenikania dusz.

⁴ Hezychazm, od gr. *hesychia* – wewnętrzny spokój, harmonia, wyciszenie zmysłów.

⁵ Zob. Ałpatow 1975.

⁶ Zob. György, Nemenyi 1979.

⁷ Zob. Konczałowski, Tarkowski 1976.

⁸ Zob. Turczyński 1996.

⁹ Pierwsza wzmianka o A. Rublowie pochodzi z 1405 roku (*Канонизация святых. Поместный Собор Русской Православной Церкви посвященный юбилею 1000-летия Крещения Руси*, Троице Сергиева Лавра, 6-9 июня 1988 г., р. 52).

terystyczna końcówka nazwiska Rublowa. Świadczy o tym również niezwykła mądrość odnotowywana przez jemu współczesnych oraz twórczość. W młodym wieku został mnichem w Troickiej Ławrze założonej przez św. Sergiusza. Powszechnie uważa się, iż nauczycielem i ojcem duchowym młodego Andrieja Rublowa był Teofanes Grek przebywający wówczas na Rusi. To w jego zespole, do którego należeli Danił Czornyj i Prochor z Gorodca, sztuki pisania ikon i fresków uczył się Rublow. Mnich Andriej oglądał i kontemplował wiele XI- i XII-wiecznych ikon napisanych przez nieznanymi mistrzów. Również te, które wychodziły spod pędzla Teofanesa, Daniła i innych ikonografów były podziwiane przez Rublowa. Można przypuszczać, iż przez pewien czas przebywał w Bizancjum i Bułgarii, zaznajamiając się z tamtejszą kulturą.

Kronikarz Josif Wołockij odnotował, iż Rublow „nieruchomo wpatrzony w święte ikony radości zaznaje i światła” [Ałpatow 1975, 9]. M. Ałpatow dodaje: „Wbrew regule siadał ma stołku i tak spędzał godziny, nie spuszcza- jąc oczu z cudownych starych ikon, których wiele już było w kremlewskich cerkwiach. *Matka Boża Włodzimierska* gościła wówczas w Moskwie” [Ałpa- tow 1975, 29]. Pod wpływem kontemplacji tego arcydzieła sztuki bizantyjskiej młody Rublow namalował małą ikonę *Włodzimierską*. Jako młody adept-ikonopisiec ozdabiał inicjałami i miniaturami rękopisy Ewangeliarzy *Chitrowo* [zob. György, Nemenyi 1979, 7]. Znamcy ikon przypisują Rublo- wowi namalowanie (ok. 1393) dla Soboru Błagowieszczenia ikony *Chrystusa z Zwienigorodu*. W 1405 roku, wraz z Teofanem i Prochosem, Andriej wy- konywał prace malarskie w Soborze Błagowieszczeńskim na Kremlu w Mo- skwie. Jego talent daje się łatwo rozpoznać we freskach i ikonach w Soborze Uspeńskim we Włodzimierzu nad Kłazmą, gdzie latem 1408 roku przebywał wspólnie z Daniłem Czornym. To z nim ozdabiał Sobór Św. Trójcy przy Ławrze Troicko-Siergiejewskiej. Ostatnie lata życia mnich Andriej Rublow spędził w klasztorze Spaso-Andronikowskim w Moskwie. Tu powstało naj- wybitniejsze dzieło – ikona Trójcy Świętej, poświęcona pamięci św. Sergiu- sza Radoneżskiego. Rublow zmarł 29 stycznia 1430 roku w Moskwie. Wiele wieków później, podczas Soboru Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej, który odbył się w Troicko-Siergiejewskiej Ławrze w Zagorsku k. Moskwy (6-9 czerwca 1988) w tysiąclecie Chrztu Rusi, Andriej Rublow został kanonizo- wany. W uzasadnieniu kanonizacji stwierdzono: „O świętym Andrzeju współ- cześni zaświadczały jako o świętym pokutniku i ascecie, obficie okazującym bliźnim miłość chrześcijańską. Wielebny Josif Wołockij mówi o Nim jako o obdarzonym widzeniem i postrzeganiem niematerialnego Boskiego Światła, który po swojej śmierci zjawił się Daniłowi, swojemu towarzyszkowi w ma- lowaniu ikon, w promieniujących szatach. Z wielu ikon świętego Andrzeja, szczególnie z ikony Świętej Trójcy, która jest idealnym wyrażeniem dogmatu o Bogu Trójjedynym, po ponad tysiącletnim pojmowaniu jego w ikonografii prawosławnej, chrześcijańska Nowina rozprzestrzenia się we dni nasze po całym świecie” [Kanonizacja 1988, 163-164]. Dzień jego wspomnienia usta- lono w Kalendarzu Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej na 4 lipca według kalen-

darza gregoriańskiego. 21 stycznia 2007 roku rosyjska gazeta *Izwestija* (Siergiej Nikitin) poinformowała, że pod klasztorem Spaso-Andronikowskim znaleziono szczątki dwóch mężczyzn – 50- i 70-letniego¹⁰. Prawdopodobnie są to szczątki Andrieja Rublowa i Daniła. Znaleziono także czaszę ceramiczną, skórzane plecione krzyżyki duchownych i skórzane kapcie. Sposób ułożenia ich szczątków wskazuje na to, że nie jest to ich pierwszy grób. Na razie nie wiadomo, gdzie byli pochowani pierwotnie. Nikitin na podstawie znalezionej czaszki Rublowa postanowił stworzyć jego portret komputerowy. Będzie to pierwszy portret Andrieja Rublowa.

Jeśli na podstawie kronik, roczników i żywotów pisanych w wiekach XV-XVII można odtworzyć sylwetkę mnicha-malarza Andrieja Rublowa, jego życie i klasztory, w których przebywał oraz środowisko ikonografów, wspólnie z którymi malował freski oraz ikony; jeśli udało się ustalić ważniejsze daty jego życiorysu – to bardzo trudno wskazać, które ocalałe malowidła są jego autorstwa. Jak już powiedziano, Andriej Rublow poznawał i kontemlował bizantyjskie malarstwo sakralne w świątyniach starej Rusi w Moskwie, Suzdału, Włodzimierzu. Były to ikony i freski namalowane przez malarzy przybyłych na tereny Rusi z cesarstwa bizantyjskiego. Sam Rublow sztuki malarstwa uczył się u Teofanesa Greka. Prace wykonywał w zespołach: ze swym mistrzem Teofanem, Prochosem oraz Daniłem Czornym. Należy w tym miejscu zauważyć, iż ikony i malowidła sakralne, zgodnie z kanonami cerkiewnymi, nie były sygnowane, a to zdecydowanie utrudnia ustalenie ich autorów.

W związku z powyższym, wybitni znawcy kultury starożytnej Rusi żyjący w pierwszej połowie XX wieku (wśród nich A. Uspienski, J. Grabow, D. Kuźmin i in.) włożyli немало wysiłku, aby móc poddać analizie ikony i malowidła ściennie ocalałe po pożodze i bestialskim niszczeniu przez bolszewizm i ateizm w Rosji rewolucyjnej i sowieckiej. W wyniku przeprowadzonych prac stwierdzono, iż dziełem, które niewątpliwie należy do Andrieja

¹⁰ Zob. <http://www.izvestia.ru/science/article3092260/> – *Найденны останки Андрея Рублева?*: „Под алтарем Спасского собора московского Андроникова монастыря найдены останки двух монахов, умерших на рубеже XIV-XV веков. Сергей Никитин, главный специалист Московского бюро судебно-медицинской экспертизы, убежден, что это – мощи великого русского художника-иконописца Андрея Рублева и Даниила, сотоварища по монастырю и художеству. Как известно, они скончались друг вслед за другом, почти в одно время, возможно, от какого-то морового бедствия. Никитин много лет занимается реконструкцией облика человека по черепу и широко известен исследованием древних останков. Он создал портреты преподобных Нестора Летописца и первого русского врача Агапита, первого игумена Киево-Печерского монастыря Варлаама, княгинь Евдокии (в монашестве Евфросинии) Московской – жены Дмитрия Донского, Софьи Палеолог и Елены Глинской – бабушки и матери Ивана Грозного (...) Значит, скоро мы "увидим" Андрея Рублева, чье лицо, как и большинства исторических личностей российского средневековья, при жизни так и не было никем запечатлено (...)”.

Rublowa jest *Trójca Święta*. Zaświadcza o tym jednoznacznie postanowienie soboru lokalnej Cerkwi Rosyjskiej z roku 1551 (zwane „Stogław”¹¹), które określiło, jaki wariant przedstawienia Trójcy Świętej należy uznać za kanoniczny i godny kopiowania. Za taki wzór uznano ikonę Trójcy Świętej namalowaną przez Rublowa [zob. Dąb-Kalinowska 1988, 73]. Przeprowadzone na początku XX wieku prace konserwatorskie ukazały w pełnym blasku to najwybitniejsze dzieło Rublowa. Można więc analizować *Trójcę* w aspekcie teologii i pedagogii ikony, a przede wszystkim jako dzieło sztuki – pod względem kolorystyki, linii, konturów, światła itp. Dokonane badania i analizy sprawiły, iż zainteresowano się ocalałymi ikonami i freskami w świątyniach Włodzimierza, Moskwy, Nowogrodu, Zwienigorodu i w Siergiejewskim Posadzie. Dzięki tym badaniom ustalono, które ikony, freski oraz miniatury z ksiąg liturgicznych wyszły spod pędzla tego wielkiego artysty Starej Rusi. Dzieła Rublowa, chociaż mocno tkwią w tradycji malarstwa bizantyjskiego, to jednak zdradzają rodzime cechy ruskie. Kompozycje jego obrazów są wyważone, a kolory jasne i przejrzyste „tchną pogodnym spokojem” [Ałpatow 1975, 75]. Dobitnie ujął owo wrażenie W. N. Kazariew stwierdzając: „Jego cudowny błękit ma odcień wiosennego nieba, biele przypominają drogą moskiewskiemu sercu brzozę. Zieleń przywodzi na myśl barwę dojrzałego owsa, złociste żółtocienie kolor więdnących na jesieni liści, a ciemna zieleń – świerkowy las” [György, Nemenyi 1979, 8]. Wybitni znawcy sztuki staroruskiej I. György i F. Nemenyi z Węgier w swoim dziele o Rublowie następująco charakteryzują jego malarstwo: „Andrzej Rublow posługiwał się światłem i barwą zgodnie z ideą obrazu. Jego kolorystyczne rozwiązania cechuje wielka sugestywność i bogactwo odcieni. Artysta lubi barwy żywe: różową czerwień, malachitową, srebrzystą i głęboką zieleń, złoty ugier i ciemny błękit. Świeżość i siłę emocjonalną osiąga przede wszystkim zestawem ciepłych barw. Postacie zespala w rytmicznej jedności. Jego obrazy są czytelne dzięki zastosowaniu rytmów linearnych, przemyślanym proporcjom i zharmonizowaniu ruchów postaci” [György, Nemenyi 1979, 14]. Najdoskonalszym jednak osiągnięciem malarstwa Rublowa pozostanie *Trójca Święta*, owoc kontemplacji, modlitwy i wdzięczności artysty dla duchowego nauczyciela – św. Sergiusza z Radoneża.

4. IKONA TRÓJCY ŚWIĘTEJ

W ramach odradzania się w Rosji w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku staroruskiej sztuki ikonograficznej opartej na bizantyjskich wzorach baczniejszą uwagę zwrócono na ikony powstałe w okresie „renesansu” sztuki sakralnej, tzw. złotego wieku na Rusi. Rezultatem tych zainteresowań było odkrycie w 1904 roku w ikonostasie Soboru Troicko-Siergiejewskiej

¹¹ Stogław – popularne określenie Soboru Stu Rozdziałów, na którym określono obowiązującą dla ikonografów „hermeneję”, czyli zasady obowiązujące podczas pisania ikon i malowideł cerkiewnych.

Ławry w Siegiejewskim Posadzie (w czasach komunizmu: Zagorsk) ikony *Trójca Święta* Andrieja Rublowa. Do jej odkrycia przyczynili się, z inicjatywy I. Ostruchowa, historycy sztuki staroruskiej: W. Gurianow, W. Tiulin i I. Izrazcow. W pracowniach konserwacji zabytków mieszczących się w muzeach na terenie Ławry obraz został poddany przez G. Czirikowa, W. Tiulina i I. Susłowa oczyszczeniu, konserwacji i uzupełnieniu ubytków farb [zob. Jazykowa 1998, 93]. Po zdjęciu metalowych ozdób (ryz) ikona zajaśniała takim blaskiem i pięknem, że członkowie Komisji byli „wprost zaszokowani” [Evdokimov 1964, 205]. Znany brytyjski znawca malarstwa, oglądając tę ikonę, napisał: „Oto leżało przede mną jedno z największych arcydzieł namalowanych przez słowiańskiego malarza, przykład niespotykanej wynalazczości twórczej, z którą nie mogło się równać żadne znane mi dzieło sztuki” [Zernov 1964, 17]. Do 1929 roku ikona znajdowała się w muzeum w Siegiejewskim Posadzie, a obecnie jest na stałe wystawiona w słynnej Galerii Trietia-kowskiej w Moskwie. Liczne kopie ikony, wciąż powstające, spotkać można we wszystkich świątyniach prawosławnych na całym świecie, w wielu kościołach katolickich i protestanckich – można wymienić choćby Świątynię Pojednania we francuskim Taizé.

Warto wspomnieć, że w początkach ikonografii chrześcijańskiej, kontynuowanej przez sztukę bizantyjską, przedstawienia trynitarne ukazywano w obrazie trzech gości pod dębem w Mamre (jako ilustrację tekstu Rdz 18), o czym świadczą: malowidło katakumbowe w Rzymie przy Via Latina; mozaika z V wieku w bazylice Santa Maria Maggiore; mozaika Santa Vitae z VI wieku w Rawennie; mozaika z XII wieku w Cappella Palatina w Palermo oraz fragmenty mozaik z XII/XIII wieku w katedrze w Monreale, a także mozaika z XIII wieku w San Marco w Wenecji. Gościń u Abrahama przedstawia również miniatura z greckiego psalterza z XI wieku. We wszystkich podanych przykładach występują uderzająco do siebie podobni trzej aniołowie, którzy przybyli w gościń do Abrahama i Sary. Teologia patrystyczna (św. Cyryl zm. 444, św. Ambroży zm. 397, św. Maksym Wyznawca zm. 662, św. Jan z Damaszkusa zm. 750) w owych aniołach widziała symbol Trójcy Świętej.

Rublow, tworząc dzieło swego życia, postępował bardzo tradycyjnie, wiernie podążając śladem tradycji bizantyjskich mistrzów i obowiązujących ikonograficznych kanonów. Pozostając wierny tym tradycjom, chociaż usunął ze sceny postacie Abrahama i Sary, to jednak pozostawił trzech aniołów, bardzo do siebie podobnych, których postawa, gesty, mimika, wyraz twarzy zdradzają niezwykle bliskość. Zredukowane zostało także otoczenie miejsca gościny – na ikonie widnieją jedynie: dom, drzewo i skała. Ze stołu zniknęły talerze, kubki, wszelki pokarm, a pozostała czasza – symbol kielicha. Również zastosowana kolorystyka różni się od ikon i fresków znanych w tamtych czasach przedstawień Trójcy. Narracja zostaje zastąpiona głębią religijnych treści, kontemplacją nadprzyrodzonej obecności Boga Trójjedynego. Ikona przemawia językiem teologii za pomocą barw i kolorów; wyraża naukę Ojców Kościoła sięgającą czasów apostoelskich. W swojej ikonie Rublow wyraził nie tylko główny dogmat chrześcijański, lecz także ideę, którą głosił Ser-

giusz Radoneżski. A była nią idea jedności człowieka z Bogiem oraz idea jedności ludzi żyjących we wspólnocie rodzinnej, zakonnej, narodowej – na wzór Trójcy Świętej. Stąd też nie może dziwić fakt, że tzw. Sobór Stu Rozdziałów uznał dzieło Andrieja Rublowa za godne naśladowania dla wszystkich ikonografów [zob. Bunge 2001, 82].

Ikona *Trójca Święta* to swoista księga, w której Andriej Rublow za pośrednictwem kolorów starał się uchylić rąbka tajemnicy ze wspaniałości Boga, który przychodzi w gościnę do człowieka. Do naszych dni zachował się oryginalny rysunek i kompozycja całości, natomiast w warstwie malarskiej są liczne ubytki i partie wtórnie uzupełnione. Ikona została napisana na początku XV wieku (1422-1437) na desce lipowej o wymiarach 142 x 114 cm, z wciętymi klinami przeciwnymi, pokryta płócienną powłoką, przytwierdzoną klejem pochodzenia zwierzęcego, na której przyklejono warstwę kredy zwanej lewkasem. Do malowania użyto tempery [zob. Alpatow 1975, 110].

Jak już wspomniano, Andriej Rublow, aby wyrazić tajemnicę Trójcyjedyne-go Boga, pominął sylwetki gospodarzy udzielających gościny, scenę przyrządzania posiłku oraz potrawy leżące na stole, które zastąpił czaszą. Trzech wędrowców ukazał w postaciach trzech aniołów zatopionych w milczącej rozmowie. Należy przypuszczać, iż środkowy anioł to Jezus Chrystus, Syn Boży. Wskazuje na to m.in. drzewo (Krzyż) za Jego plecami oraz sięgająca po kielich (krwi) ręka. Anioł po lewej stronie ikony jest pełen godności i majestatu. Symbolizuje Boga Ojca, a za Jego plecami znajduje się dom-Kościół. Anioł po prawej to Duch Święty, który jest dla ziemi tym, czym skała tryskająca wodą na pustyni. Aniołowie zostali wpisani w koło poruszające się od prawej strony ku lewej, symbolizujące idealną równość. Punktem centralnym okręgu jest prawa ręka środkowego anioła, zaś cały układ postaci obu pozostałych aniołów wprawia to koło w ruch. Symbolika koła powtarza się w aureolach aniołów oraz w kędziorach ich włosów. Przestrzeń pomiędzy sylwetkami aniołów znajdujących się po bokach przypomina „formę kielicha ofiarnego, której odpowiada w lustrzanym odbiciu – zarys sylwetki postaci centralnej” [Popova, Smirnova, Cortesi 1985, 114]. Spoglądając wnikliwie na ikonę, obok symbolu koła można zauważyć krzyż. Pionowe ramię krzyża zdają się tworzyć: drzewo, postać środkowego anioła, jego dłoń, czasza i prostokąt w pionowej płaszczyźnie stołu. Poziome ramię krzyża tworzy linia łącząca głowy aniołów siedzących po lewej i po prawej stronie. Jeśli od środkowego punktu dolnej ramy zostaną poprowadzone dwie linie do górnych narożników, to pole ikony zostanie podzielone na trzy trójkąty. Każda z postaci aniołów zajmuje jeden z tych trójkątów, „niemal nie «wchodząc» na pole sąsiada” [Barwiński 2000, 102].

Zredukowane do minimum przedmioty stanowią: nad głową centralnego anioła – drzewo; nad głową anioła z lewej strony – budynek; zaś nad głową anioła po prawej stronie – góra. Drzewo symbolizuje prawdopodobnie Krzyż, ale również utracone rajske drzewo życia odzyskane przez Krzyż Chrystusa. Dom symbolizuje Kościół, zaś góra przywodzi na myśl skałę, z której trysnęła na pustyni woda (por. Lb 20,7-11). Aniołowie trzymają w rękach laski po-

dróżne. U anioła z lewej strony laska jest pionowa, u środkowego nieco pochylona, a u anioła po prawicy zauważa się, iż pochylenie jest większe. Patrzącemu uwidacznia się „subtelny ruch: od lewej strony ku prawej stronie ikony” [Barwiński 2000, 103]. Centralnym punktem kwadratu (wielkiego trójkąta) i stołu (z białym obrusem) jest czasza z głową cielca – symbol ofiary, którą w Trójcy Jedyny Bóg składa na odkupienie grzechów. Stół to symbol kosmosu, zaś mały prostokąt w dolnej części stołu symbolizuje ziemię z jej czterema stronami świata. Trony, na których siedzą aniołowie i podnóżki, o które wspierają stopy podkreślają najwyższą godność królewską. Wreszcie godne przyjrzenia się i opisanie pozostają sylwetki, gesty oraz spojrzenia każdej z postaci.

Ikona ukazuje siedzących aniołów. Postawa ta jest pozycją odpoczynku, słuchania – najbardziej sprzyjającą rozmowie. Sylwetka anioła po lewicy jest wyprostowana, pełna dostojności. Anioł lekko skłania głowę, a jego spojrzenie jest skierowane na towarzyszy. Środkowa postać całą swą sylwetką jest skierowana ku lewej stronie, ku Bogu Ojcu. Anioł z prawej, podobnie jak środkowy, skłania głowę i obydwaj zwracają oczy ku pierwszemu w głębokim szacunku, pogrążeni jakby w mistycznej rozmowie. Spojrzenia anioła po lewej i prawej stronie krzyżują się [por. Krug 1991, 32-34]. Skrzydła wszystkich trzech postaci zahaczają o siebie, tworząc jakby spojone ogniwa łańcucha przetykane promieniami. Ich złączenie symbolizuje jedność. Kompozycję ikony tworzą dłonie. Dłoń lewego anioła powściągliwie błogosławi i prowadzi wzrok patrzącego na ikonę ku dłoni środkowej postaci, w pobliżu której znajduje się wyciągnięta dłoń anioła po prawicy. W zasięgu obu dłoni anioła środkowego i prawego została umieszczona czasza. Palce błogosławiącej dłoni środkowego anioła są skierowane na dłoń anioła z prawej strony, która jakby sugeruje gest włożenia rąk. Niezwykle wymowna jest symbolika czaszy znajdującej się na stole nakrytym białym obrusem. To nad nią ikonopisiec umieścił błogosławiącą dłoń anioła po prawicy. Dłoń anioła z lewej strony znajduje się poza płaszczyzną stołu. Aureole aniołów i obrus na stole są białe, a ten kolor, jak już wspomniano, symbolizuje bezczasowość (objawione Mojżeszowi imię Boga – Wj 3,14), objawienie i łaskę, największą świętość, czystość i światło.

Należy przypomnieć, iż jeden z głównych walorów *Trójcy* stanowią barwy. Rublow tak tworzył dzieło swego życia, aby kolory „przemawiały” z niezwykłą mocą, a barwna harmonia stała się bardziej nasycona i jednolita. W centrum ikony artysta położył czystą, ostrą i nasyconą błękitną plamę lapis lazuli – farbę najdroższą i najbardziej cenioną przez malarzy.

Interesującą kolorystyką odznaczają się barwy szat. Anioł z lewej strony ikony odziany jest w błękitną tunikę, na którą nałożona jest świetlisto-liliowa szata wierzchnia. Błękitny, luźno opadający chiton środkowego anioła zachwyca niby szlachetny klejnot i przydaje ikonie spokojnej, promiennej radości. Obok jaśniejącej niebieskości widnieje ciemnowiśniowa, nasycona czerwień ciemnopurpurowej tuniki. Spodnia szata anioła z prawej strony jest przejrzysto-błękitna, zaś wierzchnia zielonkawa. Trafnie zauważa M. Alpa-

tow: „Uzależnienie koloru szat (...) utwierdza kolorystyczną kompozycję (...). Dominantą jest niebieski, który równoważą i dopełniają ciepłe tony: złocisty kolor skrzydeł anielskich, ich tronów, wreszcie złoto całej powierzchni ikony (...). Ten dźwięczny akord barwny oddaje w pewien sposób koloryt letniego dnia środkowej Rosji: złocisty łan zboża przesiany bławatkami” [Ałpatow 1975, 53]. Każdego, kto spogląda na ikonę, niezależnie od posiadanej wiedzy, wiadomości i umiejętności obserwacji, ogarnia podziw i zachwyt.

5. TEOLOGIA IKONY RUBLOWA

Trójca Święta Andrieja Rublowa to nie tylko dzieło artystyczne wszechczasów. Ikona ma przede wszystkim pomóc wznieść się w obszary doświadczenia mistycznego, to – jak pisze J. Forest – „teologia wyrażona obrazami i kolorem” [Forest 1999, 39-40], ukazanie piękna Boga. Ikona tworzona jest dla modlitwy: tej w świątyni, w czasie wspólnotowego nabożeństwa Kościoła¹² oraz dla modlitwy indywidualnej w domu¹³. Jako znak informuje, a jako symbol odzwierciedla obecność tego, co symbolizuje [zob. Evdokimov 1996, 124]. Przez ikonę Słowo Boże pozwala się nie tylko usłyszeć, ale także „zobaczyć”. W każdej świątyni wschodnich chrześcijan freski i ikony są integralnymi częściami liturgicznego misterium, tak jak świece, kadzidło i śpiew. Ikona „staje się miejscem teofanicznym, które nie pozostawia już człowieka zwykłym odbiorcą, lecz zatapia w uwielbieniu i modlitwie” [zob. Evdokimov 1996, 122]. Taką postawę wobec ikon w swym życiu prezentował Rublow. Współczesny mu kronikarz odnotował dla potomnych, iż razem z Daniilem Czornym w dni świąteczne, w które nie pracowali, „siadali przed godnymi czci ikonami i nieprzerwanie się w nie wpatrywali (...), bezustannie wznosili ducha i myśl ku niematerialnemu i Bożemu światłu” [Evdokimov 1999, 204].

¹² W Kościele prawosławnym odprawia się nabożeństwa liturgiczne w cyklu dobowym. Są nimi: jutrznia, godziny mniejsze (pryma, tercja, seksta, nona), wieczernia, kompleta i połunosznica – odprawiane zwykle w klasztorach. W cyklu tygodniowym: w sobotę i niedzielę oraz święta – Święta Liturgia (przez katolików zwana Mszą świętą) oraz nabożeństwa przygotowujące do niedzieli (wieczernia, jutrznia), w wieczory przedświąteczne – wielkie czuwanie, znane w Kościele katolickim jako wigilia. Nabożeństwami paraliturgicznymi są: molebien – ku czci świętych i w intencji np. o zdrowie, akafist (właściwie akatist) – hymn pochwalny ku czci Chrystusa, Bogurodzicy i świętych oraz panichida – nabożeństwo za zmarłych.

¹³ W domach chrześcijan wschodnich znaleźć można „Krasnyj ugoł”, tzw. piękny kącik, w którym wiszą ikony, krzyż, a na półce lub pulpicie Pismo św., modlitewnik. Tu zbiera się rodzina, tu sprawuje się modlitwę indywidualną: rano, wieczorem i przed posiłkami. Z tych ikon, przed którymi palą się lampki oliwne bądź świece, na domowników i na wszystko co dzieje się w domu spogląda Bóg, który w „swym miłosierdziu błogosławi i uzdrawia”, a każdy mieszkaniec domu żyje w obliczu Boga i świętych, świadom ich opieki „w trudach życia i w walce ze złem” [por. Špidlik, Rupnik 2001, 64-65].

W myśl teologii wschodniej opartej na nauczaniu Ojców starożytnego Kościoła, słowo „teologia” oznacza „rozważanie Tajemnicy Trójcy Świętej (...), światłość Bożą odbitą w zwierciadle oczyszczonej duszy, która przyjmuje w siebie tarczę słoneczną. (...) Nie chodzi tu o wiedzę na temat Boga, lecz o to, by «mieć Boga w sobie»” [Evdokimov 1996, 19]. Dla św. Maksyma święci, którzy poznają Boga w Trójcy Jedynej są zobowiązani do dzielenia się ową tajemnicą z otaczającymi ich bliźnimi. Tak też czynił *prepodobny*¹⁴ Andriej Rublow. Swoje przeżycia i przemyślenia doznane podczas uczestniczenia w nabożeństwach liturgicznych, w modlitwie osobistej w celi klasztornej i podczas prac malarskich pędzlem przeniósł na deski. Należy w tym miejscu postawić pytanie o to, jakie przesłanie patrzącemu na *Tróję* człowiekowi pragnie przekazać Rublow? Zasadniczym przesłaniem jest ukazanie miłości Boga Trójjedynego przychodzącego do człowieka. Bóg nie tylko wychodzi człowiekowi naprzeciw, uprzedza go, ale daje się „poznać przez miłość i komunie” [Nouwen 1998, 17]. Zna On do głębi ludzkie serce i „zmysł gościnności” człowieka, które pozwalają mu zbliżyć się do Boga i przygotować warunki odpowiednie do takiego poznania. Bóg „staje się gościem, aby dać się poznać” [Špidlik, Rupnik 2001, 27]. Co więcej, scena wyrażona w ikonie Rublowa zaprasza człowieka do uczestnictwa w serdecznej rozmowie, jaka toczy się pomiędzy Ojcem, Synem i Duchem Świętym. Spojrzenia Osób Boskich przenikają się wzajemnie. Toczy się pomiędzy Nimi ponadczasowy dialog. „Odwiecznie pierwsza Osoba mówi do drugiej: «Tyś jest Syn mój umiłowany» (Mk 1,11); druga Osoba odwiecznie odpowiada «Abba Ojcie, Abba Ojcie» (Rz 8,15; Gal 4,16); Duch odwiecznie przypieczętowanie tę wzajemną wymianę” [Ware 1993, 15]. Jeśli kontemplujący ikonę przyjmie zaproszenie do owej milczącej rozmowy, to istotnie usłyszy zwracającego się do niego Boga Ojca: „Ty jesteś Syn mój umiłowany” i staje się synem w Synu i poprzez Ducha daje synowską odpowiedź: „Abba Ojcie”. Przyjmując zaproszenie Boga, przez gest człowieczej gościnności, w głębi ludzkich serc „Trójca Święta rozbiła swój namiot” [Bunge 2001, 103] i uczyniła patrzących nie tylko gośćmi, ale i dopuściła do swej intymnej rozmowy, z której dowiadują się, iż „tak Bóg umiłował świat, że Syna Swego Jednorodzonego dał, aby każdy kto w Niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne” (J 3,16).

Andriej Rublow, zgodnie z tym, co już powiedziano, Boga Ojca przedstawia na ikonie jako anioła w złotej szacie znajdującego się po lewej stronie obrazu. Złoto to symbol światła i wierności Boga względem człowieka. „Poprzez kolor świętości przebija błękit szaty (...). Za postacią Ojca widać dom (...), gdzie On nas oczekuje” [Špidlik, Rupnik 2001, 31]. Kolory szat anioła po lewej są niemal przezroczyste, tak jak niewidzialny jest Ojciec. Syn Boży wyobrażony przez anioła środkowego cały nachylony ku Ojcu, chce nas doprowadzić do tego domu. Odziany jest w szatę koloru purpury. Kolor ten wyraża naturę ludzką i przywodzi na myśl przelaną na Krzyżu Krew Syna Bożego.

¹⁴ *Prepodobny* – w staroцерковнословяńskim oznacza świętego, czyli wielce podobnego do Boga, przebóstwionego.

go. Z kolei błękitny kolor płaszcza symbolizuje boską naturę postaci. Duch Święty – anioł po prawej w błękitnej tunice i zielonkawym płaszczu, dla oznaczenia życia w pełnej wiosennej krasie, wskazując ręką na „prostokąt we frontowej części ołtarza, wyjaśnia, że ta święta ofiara jest ofiarą za zbawienie świata” [Špidlik, Rupnik 2001, 31]. Przestrzeń małego prostokąta poniżej kielicha uświadamia patrzącemu trudną drogę wiodącą do domu Boga. Jest to droga cierpienia. Natomiast cztery rogi prostokąta reprezentują porządek stworzenia, który łączy wszystkich ludzi z północy, południa, wschodu i zachodu. Jego usytuowanie oznacza, że dookoła Bożego stołu jest miejsce dla tych, „którzy chcą uczestniczyć w Bożej ofierze, oddając swe życie i dając świadectwo miłości Boga. Jest to miejsce, gdzie są złożone relikwie męczenników (...), którzy ofiarowali wszystko, co mieli, by wejść do domu miłości” [Nouwen 1998, 20-21]. Nad Synem Bożym, Jezusem Chrystusem, wnikliwy obserwator zauważa krzyż. Jak już wspomniano, belkę pionową krzyża stanowią drzewo, postać anioła środkowego, czasza kielicha ofiarnego i prostokąt oznaczający świat. Belkę poziomą wytyczają głowy aniołów po lewej i prawej, którymi są Ojciec i Duch Święty. Trzy Boskie Osoby tworzące żywy krąg – wspólnotę miłości i jedności wspólnie uczestniczą w samoofiarowaniu się Syna Bożego. Skoro Syn Boży, stawszy się człowiekiem, tak umiłował ludzi, że umarł za nich na Krzyżu, to człowiek bez niesienia Krzyża, bez wzajemnej miłości i pełni dobrowolnego cierpienia, które się w niej zawiera, nie będzie autentycznie podobny do Trójcy. Tę prawdę Rublow dobitnie ukazał na swej ikonie, bowiem podczas każdej Świętej Liturgii przed śpiewem *Credo* słyszał oraz śpiewał słowa: „Umiłujmy się wzajemnie, abyśmy jednomyślnie wyznali Ojca i Syna, i Świętego Ducha, Tróję Współistotną i Niepodzielną” [Boska 2001, 73].

Życzeniem św. Sergiusza z Radoneża, mistrza Andrieja Rublowa, było zgromadzenie wszystkich ludzi „wokół imienia Bożego, aby przez kontemplację Trójcy Świętej mogli pokonać «nienawiść pożerającą świat»” [Nouwen 1998, 23]. I to właśnie stanowi drugie, jakże ważne i wciąż aktualne przesłanie omawianej ikony Rublowa.

6. ROLA IKONY RUBLOWA W PRZEKAZIE KATECHETYCZNYM

Jan Paweł II w adhortacji apostołskiej *Catechesi tradendae* napisał, iż „ostatecznym celem katechezy jest doprowadzić kogoś nie tylko do spotkania z Jezusem Chrystusem, ale do zjednoczenia, a nawet głębokiej z Nim zażyłości. Bo tylko On sam może prowadzić do miłości Ojca w Duchu Świętym i do uczestnictwa w życiu Trójcy Świętej” [Jan Paweł II 1979, n. 5]. Natomiast Władysław Kubik wskazał, iż katecheza ma „prowadzić do spotkania z Osobą, z Bogiem – Tróją Świętą, ułatwiać zażyłość z Bogiem i uczyć odpowiadania miłością na Jego miłość” [Kubik 1990, 82]. W dalszej części swojej książki, wyliczając metody pracy na katechezie, wskazał na duże znaczenie prawdziwych dzieł sztuki chrześcijańskiej, jako orędzia odbieranego wzrokiem. Według autora, przy interpretowaniu tekstów biblijnych, dzieła sztuki

„posiadają prawdziwie kerygmatyczną siłę wyrazu” [Kubik 1990, 127]. Obraz ma ułatwiać medytację i pomagać w zwróceniu się z wiarą „w kierunku osoby czy wydarzenia, w którym główną postacią jest Chrystus” [Kubik 1990, 177]. Podczas katechezy można więc posłużyć się obrazem artysty jako świadectwem jego wiary, szacunku dla Boga i przekonania o Jego wielkości. O roli ikony, jaką może ona spełniać w katechezie, szeroko wypowiada się również Lucyna Potyrała. Autorka podkreśla rolę ikony jako pośrednika w dokonującym się dialogu modlitewnym z Bogiem. Zachęca do wykorzystywania jej w katechezie, opowiadając się „zdecydowanie za przyznaniem ikonie katechetycznej funkcji” [Potyrała 1998, 9].

Zarówno cel katechezy, jakim jest doprowadzenie do spotkania z Trójjedynym Bogiem i zjednoczenie z Nim, jak i rola obrazu jako środka ułatwiającego odbiór orędzia Dobrej Nowiny i pomocy w rozważaniu oraz ożywianiu wiary wydają się być zbieżne z funkcją ikony. Ikona, niczym duchowe okno, pozwala człowiekowi spojrzeć w rzeczywistość nadprzyrodzoną i ofiarując patrzącemu objawienie głoszonych tajemnic Zbawienia, sprawia, że Słowo Boże, wypowiedzane w tekście biblijnym, modlitwie liturgicznej i śpiewie, może być odbierane również przez wzrok. To, co zostaje niedopowiedziane i niewyrażone słowem, staje się doświadczone barwami. Tak dzieje się w przypadku ikony Trójcy Świętej Rublowa.

Na kanwie biblijnej gościny Abrahama została odzwierciedlona rzeczywistość czystego porządku, jakim jest Boży plan zbawienia. „Bóg jest Miłością w swej trójjedyniej istocie i jego miłość w stosunku do świata jest tylko odbiciem miłości wewnątrztrynitarniej” [Potyrała 1998, 66]. W kielichu, na który wskazuje Syn Boży, „upostaciowiony” został dar, jaki złożył z siebie Bóg w ofierze Krzyża. Ręce Trzech Osób Boskich, wyciągnięte „ku symbolowi ziemi” (prostokąt), obrazują świat, który włączony jest w święty krąg miłosego i synowskiego obcowania z Bogiem. Również krzyż, który tworzy linia pozioma poprowadzona od aureoli Ojca i Ducha, oraz linia pionowa wytyczona przez drzewo, kielich i prostokątne wyobrażenie ziemi, zostaje wpisany w święty krąg życia Bożego, będąc żywą osią trynitarniej miłości [por. Cichosz 2006, 109-119]. Ojciec jest krzyżującą miłością, Syn jest miłością ukrzyżowaną, Duch Święty jest krzyżem miłości, jej niewyczerpaną potęgą. Wpatrywanie się w obraz Trójcy, w ciepło barw, kompozycję figur, jaką stanowią koło, trójkąt, prostokąt, kwadrat budzi zachwyt, absorbuje myśl, porusza serce, tworzy klimat modlitwy i zachęca do wejścia we wspólnotę Ojca, Syna i Ducha Świętego. Ikonę, jej znaczenie w katechezie i modlitwie odczytali u progu istnienia swojej Wspólnoty Bracia z Taizé. Zarówno w romańskim kościółku, jak i w Świątyni Pojednania umieścili namalowane przez siebie kopie, wśród których jest *Trójca Święta* Andrieja Rublowa. Migotliwe lampki oliwne przykuwają wzrok nie tylko młodzieży, ale i dorosłych. Wraz ze śpiewem oraz czytaniem fragmentami Biblii zapraszają każdego człowieka (każdego bez wyjątku!) do kontemplacji i modlitwy. Przy blasku ikony, napisanej zgodnie z tradycją starożytnego i niepodzielonego Kościoła, chrześcija-

nie wszystkich wyznań (z całego świata!) mogą odnaleźć źródło jednej wiary i upragnioną jedność.

ZAKOŃCZENIE

Obchody Tysiąclecia Chrztu Rusi w 1988 roku i upadek bloku komunistycznego, w wyniku których odradzają się obecnie wiara, kult i sztuka sakralna Wschodu, sprawiły, iż ikona niejako zajaśniała pełnym blaskiem i coraz bardziej rozpowszechnia się w zlaicyzowanym świecie. Nauczanie Kościoła (zarówno w Kościele Wschodnim, jak i Zachodnim) podaje, że jedyną racją świata i człowieka jest Trójjedyny Bóg: Bóg Ojciec, Bóg Syn i Bóg Duch Święty. W malarstwie niezwykle trafnie tę podstawową prawdę wiary wyznawaną w *Credo* unaocznili mnich Andriej Rublow w ikonie *Trójca Święta*. Osobista postawa religijna, głęboka łączność z Bogiem i niewątpliwy talent Rublowa sprawiły, iż od czasów napisania ikony wielu wierzących mogło udoskonalać swoje wyznawanie i wysławianie Boga oraz jednoczenie się z Nim, wpatrując się w to arcydzieło. Dla wielu malarzy omawiane dzieło stało się inspiracją dla ich własnej twórczości. Jak zauważył Jan Paweł II: „Splendor architektury i mozaik na chrześcijańskim Wschodzie i Zachodzie jest powszechnym dziedzictwem wierzących i niesie w sobie życzenie (...) upragnionej pełni komunii w wierze i w celebracji. Zakłada to i wymaga, aby Kościół był głęboko eucharystyczny – jak na słynnej ikonie Trójcy Świętej Rublowa, na której dzielenie się tajemnicą Chrystusa w łamanym chlebie jest jakby zanurzone w niezgłębionej jedności trzech Osób Boskich – czyniąc samego siebie ikoną Trójcy Świętej” [Jan Paweł II 2003, n. 50].

Ikona Andrieja Rublowa, za pośrednictwem obrazu, przy szczególnym udziale barw i ich symboliki, skłania patrzącego do duchowej kontemplacji, modlitewnego skupienia i zaproszenia do wspólnoty i zjednoczenia z Bogiem w Trójcy Świętej Jedynym. Zastosowane kolory, które odzwierciedlają tęczę (rozszczepiony promień Bożego życia) mają znaczenie symboliczne, które powszechnie jest stosowane przez malarzy ikon. Także przedstawione postacie, ich stroje, gesty i umiejscowienie symbolizują głębokie treści teologiczne. Każdy element ma za zadanie przekazywanie istotnych przesłań religijnych, a w rezultacie ściślejszą łączność z Bogiem Trójjedynym i naśladowanie tej jedności poprzez miłość bliźniego. Powstaniu obrazu nasyconego głęboką treścią religijną sprzyja atmosfera modlitwy panująca podczas pisania ikony. Zgodnie z teologią wschodnią, ważna jest nie tyle wiedza na temat Boga, ile to, by Boga mieć w sobie. To zobowiązuje do dzielenia się z bliźnimi ową tajemnicą Boga.

Scena zawarta w ikonie Rublowa zaprasza widza do uczestnictwa w nieustannie toczącej się rozmowie pomiędzy Ojcem, Synem i Duchem Świętym. Jej atmosfera rodzi chęć życia tajemnicą Trójcy Świętej, bliskiego obcowania z nią, a ponadto unaocznia, iż każdy człowiek musi istnieć we wspólnocie: wspólnocie z Bogiem i wspólnocie z bliźnimi.

Na zakończenie pojawia się potrzeba sformułowania następującej tezy i zarazem postulatu: w dobie stosowania różnych metod i technik ekspresyjnych i impresyjnych ikona *Trójca Święta* Andrieja Rublowa – ze swoim niezwykłym bogactwem teologicznym, artystycznym, dydaktycznym i wychowawczym – może stanowić dużą pomoc ewangelizacyjną, zarówno na polu katechetycznym, jak i modlitewnym. Byłoby więc błędem i wielką szkodą, gdyby z tej niezwykłej pomocy nie skorzystała na nowo wspólnota Kościoła. Owa wspólnota – plastycznie wyrażona przy pomocy barw i symboli przez Andrieja Rublowa – ma zgromadzić ludzi „wokół imienia Bożego, aby przez kontemplację Trójcy mogli pokonać «nienawiść pożerającą świat»” [Nouwen 1998, 23].

LITERATURA:

- ALPATOW, M. 1975. *Rublow*. Tłum. z ros. J. Guze. Warszawa.
- BARWIŃSKI, W. 2000. *Moje spotkanie z ikoną „Trójcy Świętej” A. Rublowa. Próba jej odczytania*. Zeszyty Karmelitańskie 2(12), 98-107.
- Boska Liturgia św. Jana Złotoustego*. 2001. Warszawa.
- BUNGE, G. 2001. *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa*. Tłum. z niem. K. Małys. Kraków.
- CICHOSZ, W. 2006. *Miłość trynitarna jako fundament kształtowania relacji osobowych*. *Communio* 2, 109-119.
- DĄB-KALINOWSKA, B. 1988. *O Rublowie inaczej*. *Roczniki Historii Sztuki* 18, 73-77.
- DRĄCZKOWSKI, F. 2008. *Poza Kościołem nie ma zbawienia. Ujęcie graficzne*. Pelplin.
- EVDOKIMOV, P. 1964. *Prawosławie*. Tłum. z fr. J. Klinger. Warszawa.
- EVDOKIMOV, P. 1996. *Poznanie Boga w tradycji wschodniej. Patrystyka, liturgia, ikonografia*. Tłum. z fr. A. Liduchowska. Kraków.
- EVDOKIMOV, P. 1999. *Sztuka ikony, teologia piękna*. Tłum. z fr. M. Żurowska. Warszawa.
- FIEDOTOW, G. 2002. *Święci Rusi*. Tłum. z ros. H. Paprocki. Bydgoszcz.
- FOREST, J. 1999. *Modlitwa z ikonami*. Tłum. z ang. E. E. Nowakowska. Bydgoszcz.
- GYÖRGY, I., NEMENYI, F. 1979. *Rublow. Malarz fresków i ikon*. Tłum. z fr. H. Kęszycka. Warszawa.
- JAN PAWEŁ II. 1979. *Catechesi tradendae*. Rzym.
- JAN PAWEŁ II. 2003. *Ecclesia de Eucharistia*. Rzym.
- JAZYKOWA, I. 1998. *Świat ikony*. Tłum. z ros. H. Paprocki. Warszawa.
- Kanonizacja Świętych, Troice-Siergijewa Ławra, 6-9 junia 1988*. 1988. Zagorsk.
- KIEN, H. 1967. *Metodyka nauczania początkowego*. Warszawa.
- KLINGER, J. 1983. *O istocie prawosławia*. Warszawa.

- KONCZAŁOWSKI, A., TARKOWSKI, A. 1976. *Rublow*. Tłum. z ros. A. Galis. Kraków.
- KRÜG, G. 1991. *Myśli o ikonie*. Tłum. z ros. R. Mazurkiewicz. Białystok.
- KUBIK, W. 1990. *Zarys dydaktyki katechetycznej*. Kraków.
- NOUWEN, H. J. M. 1998. *Ujrzyć piękno Pana. Modląc się ikonami*. Tłum. z ang. J. Waclawik. Warszawa.
- ONASCH, K., SCHNIEPER, A. 2002. *Ikony. Fakty i legendy*. Tłum. z niem. M. Smoliński, tłum. z ang. Z. Szanter. Warszawa.
- PODGÓRZEC, Z. 1985. *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa.
- POPOVA, O., SMIRNOVA, E., CORTESI, P. 1998. *Ikony*. Tłum. z ros. T. Łozińska. Warszawa.
- POTYRAŁA, L. 1998. *Ikona. Katechetyczna funkcja ikony*. Kraków.
- QUENOT, M. 1997. *Ikona. Okno ku wieczności*. Tłum. z fr. H. Paprocki. Białystok.
- Słownik Języka Polskiego PWN*. 1979. T. 2. Warszawa.
- Słownik wyrazów obcych PWN*. 1980. Warszawa.
- SMYKOWSKA, E. 2002. *Ikona. Mały słownik*. Warszawa.
- SMYKOWSKA, E. 2004. *Liturgia Prawosławna. Mały słownik*. Warszawa.
- ŠPIDLIK, T., RUPNIK, M. I. 2001. *Mowa obrazów*. Tłum. z wł. J. Dembska. Warszawa.
- TRUBIECKOJ, E. 1997. *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*. Tłum. z ros. H. Paprocki. Białystok.
- TURCZYŃSKI, A. 1996. *Mistrz niewidzialnej strony*. Poznań.
- USPIEŃSKI, L. 1993. *Teologia ikony*. Tłum. z fr. M. Żurowska. Poznań.
- WARE, K. 1993. *Człowiek jako Ikona Trójcy Świętej*. Tłum. z ang. W. Misijuk. Białystok.
- ZERNOW, N. 1964. *Wschodnie chrześcijaństwo*. Tłum. z ang. J. S. Łoś. Warszawa.

THEOLOGICAL PEDAGOGY OF THE ICON ON THE EXAMPLE OF "THE HOLY TRINITY" BY ANDRIEJ RUBLOV

Summary

Contemporary man not only thinks in pictures and visual presentations, but also expects a graphical perspective in almost every field of his life. Thus, without any reservations, an icon may be placed in the new, emerging cultural and educational context. The message which is presented in the Bible in words is painted in colours in an icon. An icon, on the one hand, conveys the history of important topics of faith (diachronic methodological postulate), and on the other, points to the constant and sempiternal teaching of the Magiste-

rium Ecclesiae by presenting and justifying a contemporary look to basic, and at the same time, difficult articles of the faith.

By means of visual images and especially through colours and their symbolism, the icon "The Holy Trinity" by Andriej Rublow encourages us to engage in spiritual contemplation, prayerful meditation and also invites us to commune and unite with God in the Holy Trinity. The colours used here reflect the rainbow and they have symbolic meaning commonly employed by icon painters. Also the depicted characters, their apparel, gestures and situation symbolize profound theological content. Each and every element has the task of conveying essential religious messages. The end result is much closer contact with God in the Holy Trinity and following this unity through love of other people. The atmosphere of prayer prevailing during the process of writing an icon creates favourable conditions for creating a painting replete with profound religious content.

The fundamental message of the icon "The Holy Trinity" is to reveal the love of God in the Holy Trinity. It forestalls man and comes out to meet him. The scene depicted in Rublow's icon invites the viewer to take part in the constant dialogue taking place between the Father, the Son, and the Holy Spirit. Its atmosphere creates a desire to live in the mystery of the Holy Trinity and in close communion with the Almighty. Furthermore, it reveals that every man must exist in community, both the earthly one (with others) and the eternal one (with God).