

**Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska\***

Instytut Sztuk Pięknych, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie (Polska)

## WIZUALIZACJA DZIEJÓW MANDYLIONU W TRADYCCJI WSCHODNIOCHRZEŚCIJAŃSKIEJ ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM IKON ROSYJSKICH

**Streszczenie:** Według tradycji, pierwowzory ikon powstały w sposób nadprzyrodzony, nie zostały uczynione ludzką ręką (gr. *a-cheiro-poietos*). Należą do nich ikony Matki Bożej (wizerunek z Lyddy i portret wykonany z natury przez św. Łukasza pod natchnieniem Ducha Świętego), a przede wszystkim wizerunek Chrystusa odbity przez niego samego na tkaninie, z języka greckiego zwany mandylionem. W późniejszej tradycji prawosławnej acheiropoietycznym wizerunkiem pozostał mandylion z Edessy, ale w okresie preikonoklastycznym istniało wiele tego typu wyobrażeń Chrystusa. Do VI w. palladium cesarstwa bizantyńskiego była tkanina z Kamuliany.

O mandylionie z Edessy źródła wspominają dopiero w VI w. Jego kult związany jest ściśle z opowieścią, która obrastała z czasem w różne fakty. Syntezą wszystkich legendarnych historii, zaczerpniętych z różnych źródeł, jest *Opowieść o mandylionie z Edessy*, która powstała po przeniesieniu świętej tkaniny z Edessy do Konstantynopola (944 r.). To ona stała się głównie podstawą do wizualizacji legendarnej historii na ikonach. Najwcześniejszym przykładem ilustracji opowieści jest tryptyk synajski z X w., następnym 10 scen umieszczonych na okładzie mandylionu z kościoła San Bartolomeo degli Armeni w Genui z XIV w. Od XVII w. malowane były ikony mandylionu z dziejami Rosji. W XIX w. historia mandylionu stała się oddzielnym tematem ikon.

Mandylion – „nie ręką uczyniony” – wielokrotnie był uwikłany w różne ideologie polityczne, ale przede wszystkim, jako wizerunek, będący jednocześnie relikwią kontaktową, pełnił funkcje ochronne, był darem łaski danym człowiekowi przez samego Boga. Dzieje mandylionu są dziejami łaski, począwszy od łaski uzdrowienia króla Abgara i opieki nad jego królestwem i mieszkańcami, po łaskę ochrony i licznych uzdrowień od jego replik i licznych naśladownictw.

**Słowa kluczowe:** ikona, mandylion, Bizancjum, Rosja.

Święty Tadeusz Juda w ikonografii wschodniochrześcijańskiej nie znalazł się w gronie 12 apostołów, tylko w gronie 70 uczniów. Wśród tych 70 uczniów Chrystusa wymieniany jest w Hermenei Dionizjusza z Furny jako Juda, brat Pański, i scharakteryzowany jako „Młodzieniec z sypiącą się brodą” (Dionizjusz

---

\* Adres/Address: dr Grażyna Kobrzeniecka-Sikorska; ORCID: 0000-0001-6954-571X; grazyna.sikorska@uwm.edu.pl

z Furny, 2003, s. 193). Jego atrybutem zgodnie z Hermeneją, tak jak wszystkich 70 uczniów, jest zwinięty zwój (Dionizjusz z Furny, 2003, s. 194). Św. Tadeusz Juda nie był często przedstawiany w sztuce wschodniochrześcijańskiej, ale związany jest z początkami powstania najważniejszego przedstawienia Chrystusa, a mianowicie mandylionu, od którego, według teologii ikony, wywodzi się cała typologia świętych wizerunków. To on miał być wysłany przez Chrystusa do króla Abgara, któremu przyniósł uzdrowienie. Związek św. Tadeusza Judy z powstaniem mandylionu stał się inspiracją do powstania tego artykułu, który tym samym sytuuje się w obszarze interdyscyplinarnych badań hagiologicznych, prowadzonych od 2010 r. na Wydziale Teologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, obejmujących m.in. dyskusję nad tematyką dotyczącą różnych świętych (Parzych-Blakiewicz, 2019). Tym samym rozważania na temat wizualizacji mandylionu stają się przyczynkiem do badań nad śladami w kulturze jednego z apostołów.

\*

Obcując przez wiele lat z ikonami staroobrzędowców, niejednokrotnie zaskakiwał mnie fakt, jak mocno zakorzenione są one w tradycji. Jednym z przykładów jest umieszczenie na wierzchołku krucyfiksu mandylionu. Jest to element wyróżniający przedstawienia Ukrzyżowania Chrystusa w kręgu sztuki staroobrzędowców bezpopowców, bo na *Raspjatijach* odlewanych w mosiądzu w nurcie sztuki nowoobrzędowej i staroobrzędowców, popowców w tym miejscu pojawia się Sabaoth (Cechanskaja, 1994, s. 228; Kobrzeniecka-Sikorska, 1999, s. 78–100, il. i opisy). Czy jest to przypadek, wynikający tylko z tego, że powielano jakiś jeden wzór wypracowany na początku istnienia staroobrzędowych warsztatów odlewniczych? Tak nie jest, ponieważ mandyliony były umieszczane już w starej Rusi na zawieszkach enkolpionów i ten właśnie wizerunek Chrystusa wzmacniał apotropaiczną funkcję przedmiotu noszonego na piersiach (Gnutova, Zotova, 2000, s. 26–27, il. 15, 16, 18). Wynikało to z tego, że mandylion jako obraz acheiropoietyczny (gr. *a-cheiro-poietos* – „nie wykonany ludzką ręką”) był traktowany jak relikwia Chrystusa i miał taką samą cudotwórczą moc. Mandylion, wieńczący Ukrzyżowanie, wskazuje wręcz na fizyczną obecność tego, którego ciało zostało umęczone, bo na tkaninie odbiła się twarz Chrystusa w Jego ludzkiej naturze.

W siedemnastowiecznym traktacie napisanym przez Josifa Władimirowa czytamy: „I dlatego [Chrystus] dla naszego zbawienia zostawił bogoczłowieczego Swego Wcielenia obraz, który do Abgara na tkaninie posłał, i ten, który w Liddzie, i prawdziwe w świątyniach napisane przez Boga obrazy rozposzechniły się. Do tego także głoszący Słowo Łukasz ewangelista rozumowo

Matki Bożej obraz napisawszy, do Niej przyniósł, a Ona łaskę Swoją temu [obrazowi] przekazała. Bóg przewidział, że najważniejszą częścią naszego zbawienia ma być bowiem wszystko to: abyśmy patrzyli na święty Jego i przeczytali obraz i oddawali mu cześć, wcześniej żywopisząc w sercu swoim pierwowzorowy Jego oblicza wygląd, tak samo też wiecznej Dziewicy Marii Bogurodzicy” (Pospiszil, 2005, s. 77).

Josif Władimirow w wielkim skrócie wymienia wszystkie cudowne obrazy, których pierwowzory powstały w sposób nadprzyrodzony i które, jak stwierdza, są „najważniejszą częścią naszego zbawienia” (Pospiszil, 2005, s. 77). One stały się podstawą rozwoju ikonografii chrześcijańskiej (zob. Uspienski, 1993, s. 30–34), one i ich naśladownictwa były świętościami państw, miast i innych miejsc, bo odznaczały się największą cudotwórczą mocą. Wyjątkowe i najważniejsze miejsce wśród tych wszystkich cudownych obrazów zajmowały acheiropoita. Chociaż później do obrazów acheiropoietycznych zaliczano również ikony Matki Bożej namalowane rzekomo przez św. Łukasza, to do IX w., czyli do końca ikonoklazmu, Bizantyńczycy uważali, że tylko obrazy „nie stworzone ludzką ręką” można czcić na równi z relikwiami, takimi jak Drzewo Krzyża, Szata Matki Bożej czy szczątki największych świętych (Lidow, 2006, s. 279). Za acheiropoita uznawali więc wizerunek Matki Bożej z Lyddy<sup>1</sup>, a przede wszystkim wizerunek twarzy Chrystusa odbitej przez niego samego na tkaninie.

W późniejszej tradycji prawosławnej acheiropoietycznym wizerunkiem Chrystusa pozostanie mandylion z Edessy, ale w okresie przedikonoklastycznym istniało wiele wyobrażeń Chrystusa odbitych na tkaninie, co daje podstawę, żeby mówić o pewnym nurcie tego typu przedstawię (Lidow, 2006, s. 281). Zanim rozpowszechniła się tkanina z Edessy, palladium cesarstwa bizantyńskiego była tkanina z miejscowości Kamuliana w Kapadocji. Starsza wersja legendy mówi o tym jakoby niewierząca w istnienie Chrystusa poganka znalazła w studni swojego ogrodu kawałek płótna z wizerunkiem Zbawiciela. Cudowność tego wydarzenia polegała na tym, że niewiasta od razu rozpoznała Chrystusa, płótno pomimo przebywania w wodzie pozostało suche i natychmiast wiernie odbiło się na szatach, między którymi zostało ukryte (Dobschütz, 1899, s. 40nn). To właśnie tkanina z Kamuliany jako palladium cesarstwa była wzięta przez cesarza Herakliusza na wyprawę wojenną przeciwko Persom

---

<sup>1</sup> Według tradycji obraz pojawił się na jednym z filarów kościoła w Lyddzie za przyczyną modlitwy św. Piotra i Jana Ewangelisty. W VIII w. Germanos, późniejszy patriarcha Konstantynopola, polecił wykonać naśladownictwo ikony, którą przed śmiercią wysłał papieżowi Grzegorzowi II do Rzymu, gdzie została umieszczona w bazylice św. Piotra, a za jej przyczyną dokonało się wiele cudów. Po zakończeniu ikonoklazmu powróciła do Konstantynopola. Później nazwano ją Matką Boską Rzymską (Belting, 2010, s. 76; Posielanin, 1994, s. 196–197; Uspienski, 1993, s. 34).

w 622 r. Poeta Jerzy Pizydes w poemacie *Wojna perska*, który jest panegirycznym poświęconym cesarzowi, pisze: „Zabrałeś ze sobą ową boską i czcigodną postać widoczną na obrazie nie uczynionym dłonią. Logos bowiem, który wszystko formuje i stwarza, pojawia się na owym obrazie jako postać, której nikt nie namalował. Kiedyś przybrał swą postać bez udziału ludzkiego nasienia, a teraz bez udziału malarza, aby oba te sposoby upostaciowienia Logosu potwierdziły wiarę we Wcielenie i obaliły błędy fantastów. Złożyłeś tę postać przez Boga namalowaną, której zaufałeś, jako boską ofiarę z pierwocin w intencji bitwy” (Betting, 2010, s. 566). Tajemnica Wcielenia bez udziału mężczyzny i obraz powstały bez udziału artysty zostały tutaj zrównane i oba są upostaciowieniem Logosu. Acheiropoietyczny obraz, według słów poety, jest widzialnym dowodem na dogmat Wcielenia.

Dla obrazu z Kamuliany i jego cudownego naśladownictwa pobudowano świątynie, ale nie były to jedyne tego typu obrazy. Dowodem na to jest opowiadanie pielgrzyma z Piacenzy do Ziemi Świętej (koniec VI w.) (Dobschütz, 1899, s. 61–64). Pisze on, że w jednej ze świątyń w Memfis w Egipcie, w specjalnym pomieszczeniu otwartym tylko w określonym czasie, znajduje się wizerunek Chrystusa na płótnie, którym wytarł on swoją twarz i który jest otoczony wielkim kultem. „Również my pokłoniliśmy się mu, ale z powodu bijącego blasku, nie mogliśmy się w niego wpatrywać, bo jak się w niego wpatruje on mieni się w oczach” – pisze dalej autor (*Putnik Antonina*, 1895, s. 49). Bezpośrednia niedostępność obrazu, bijące od niego światło, które można utożsamiać ze światłem Taboru, to są cechy, które pojawiają się również w legendarnej historii mandylionu edesskiego.

Najwcześniejsza wzmianka o mandylionie z Edessy pojawia się w *Historii Kościoła* napisanej przez Ewagriusza w VI w. (Ewagriusz Scholastyk, 1990, s. 198). Wcześniejsze źródła dotyczą listu napisanego przez Chrystusa do Abgara<sup>2</sup>, a w syryjskiej *Doctrina Addai* z przełomu IV i V w. jest mowa o tym, że „portret Jezusa w wyszukanych kolorach” namalował wysłannik Abgara, archiwista i malarz Ananiasz. Po czym zabrał go do Edessy, a „Król Abgar ujrzawszy ten portret ucieszył się bardzo i umieścił go z wielką czcią w jednym ze swych pałacowych budynków” (*Nauka Addaja*, 2007, s. 1047). Ewagriusz opisuje cudowne ocalenie Edessy podczas najazdu Persów w 544 r. za przyczyną obrazu uczynionego przez Boga, „którego nie malowały ręce ludzkie, lecz Chrystus, sam Bóg, wysłał do Abgara, ponieważ ten gorąco pragnął go ujrzeć” (Ewagriusz Scholastyk, 1990, s. 198). Z opisu Ewagriusza wynikają dwie najistot-

---

<sup>2</sup> O korespondencji Chrystusa z Abgarem najwcześniej wspomina Euzebiusz z Cezarei (IV w.) – (Euzebiusz z Cezarei, 2013, s. 67–74); następnie Egeria w opisie podróży do Ziemi Świętej (IV w.) – (*Eteria*, 1970, s. 160–241); Prokopiusz z Cezarei pisze, że tekst listu znajdował się w bramie miasta (poł. VI w.) – (Prokopiusz z Cezarei, 2013; Lidov, 2007, s. 195–196).

niejsze cechy mandylionu, a mianowicie, że był on uczyniony przez samego Chrystusa i miał cudowną moc. Acheiropoietyczny wizerunek Chrystusa na płótnie umieszczony razem z listem w bramie miasta stał się palladium Edessy i fakt szczególnego patronatu Chrystusa nad Edessą, potwierdzonego nie tylko cudownie odbitym wizerunkiem na chuście, ale również listem opatrzonym siedmioma pieczęciami Zbawiciela, zaważył na rozwoju kultu mandylionu edesskiego i jego wyobrażeń w późniejszym okresie<sup>3</sup>.

Nieodłącznym i najistotniejszym dla teologii ikony elementem legendarnych historii acheiropoietycznych wizerunków Chrystusa jest powstanie w sposób nadprzyrodzony ich replik. Wspomnieliśmy już, w jaki sposób powstała replika wizerunku z Kamuliany. W podobny sposób, bez ingerencji artysty, pojawiła się replika wizerunku edesskiego. Po śmierci Abgara, na polecenie prawnuka króla, który wrócił do pogaństwa, został on przez biskupa zamurowany w niszy nad bramą miasta. Kiedy przypominano sobie o nim podczas najazdu Persów okazało się, że obraz został nienaruszony, a na płycie ceramicznej odbiła się dokładna jego kopia, którą nazwano keramionem (keramidion). Drugi keramion z edesskiego wizerunku miał objawić się już w drodze Ananiasza i Apostoła Tadeusza Judy do Edessy. Kiedy zatrzymali się na nocleg w Hierapolis, ukryli mandylion w murach miasta. Okazało się, że w nocy na cegle pojawiło się jego wierne odbicie (*List Abgara*, 2007, s. 1085–1086). Multifikacja świętego wizerunku wskazywała na wyjątkowy status acheiropoita, który mógł być powtórzony w każdym czasie i na każdym materiale.

Istnienie wizerunków acheiropoietycznych znosiło nakaz Boga przekazany Mojżeszowi na Górze Synaj o nieczynieniu i nieczczeniu żadnej rzeźby ani żadnego obrazu Boga (por. Wj 20,3-5), bo acheiropoita nie zostały wykonane ludzką ręką, co więcej to Chrystus przekazał sam, z własnej woli portret swojej ziemskiej natury. Poza tym wszystkim acheiropoita są świadectwem historyczności Chrystusa. W ten sposób acheiropoietyczny wizerunek Chrystusa legitymizował nie tylko istnienie obrazów, ale też ich kult. Samo wpatrywanie się w obraz było uczestniczeniem w boskości. W związku z tym, że acheiropoita był relikwią kontaktową Chrystusa, to oddawana mu cześć nie była kierowana od obrazu do prototypu, ale kierowana bezpośrednio do obrazu. Acheiropoita był tak samo realny jak jego pierwowzór. Automatyczna reprodukcja wizerunków acheiropoietycznych zapobiega utożsamianiu ich z pogańskimi bożkami wykonanymi ludzką ręką i sankcjonuje kult wszystkich ikon, które są odbiciem pierwowzoru.

W 944 r. mandylion został przewieziony z Edessy do Konstantynopola dzięki staraniom cesarza Romana Lekapena i umieszczony w kościele Matki

---

<sup>3</sup> Aleksiej Lidow uważa, że te trzy elementy – list, święty wizerunek i brama – stanowią paradygmat chrześcijańskich wyobrażeń (Lidov, 2007, s. 205).

Bożej w Faros, stanowiący swoisty cesarski relikwiarz (zob. Lidow, 2009, s. 71–100; Lidow, 2008, s. 7–42). W latach 60. X w. przeniesiono do Faros keramion z Hierapolis i keramion z Edessy (w 968 r.), (Lidow, 2003, s. 251–252), a w 1032 r. znalazł się tam również oryginał rzekomego listu Chrystusa do Abgara, który przekazano z Edessy cesarzowi Romanowi III (Lew Diakon, 1988, s. 86).

Translacja mandylionu do Konstantynopola została opisana w *Powieści o wizerunku z Edessy* przez cesarza Konstantyna VII Porfirogenetę (913–959) lub z jego inicjatywy<sup>4</sup>. Dokładny tytuł utworu brzmi: *Konstantyna [Porfirogenety] z łaski Chrystusa cesarza rzymskiego opowieść o wizerunku z Edessy. Oparte na różnych relacjach historycznych opowiadanie o świętym obrazie Chrystusa, Boga naszego, nie sporządzonym ręką i wysłanym do Abgara oraz o tym, jak go przeniesiono z Edessy do tej zażywającej szczególnej pomyślności królowej wśród miast – Konstantynopola* (Tycner-Wolicka, 2009, s. 14). Powstał on prawdopodobnie przed pierwszą rocznicą translacji, która miała miejsce 16 sierpnia 945 r. i był wygłoszony jako homilia podczas ustanowionego nabożeństwa (Tycner-Wolicka, 2009, s. 22–23). Opis translacji poprzedza opowieść o powstaniu i dziejach mandylionu<sup>5</sup>. Utwór, jak wynika z tytułu, był kompendium ówczesnej wiedzy na temat świętego wizerunku.

Po najeździe krzyżowców na Konstantynopol ślad po oryginalnym mandylionie zaginął. Podobno trafił do Francji jako jedna z relikwii zakupionych przez Ludwika IX Świętego od cesarza Baldwina II w 1247 r. i został umieszczony w kaplicy Saint Chappelle. Wszystkie relikwie zaginęły w czasie rewolucji francuskiej. Zachowała się jedynie korona cierniowa, przechowywana w katedrze Notre Dame w Paryżu (Pospiszil, 2005, s. 172). Od tego czasu na Zachodzie zaczęto popularyzować odpowiednik mandylionu Veraikon, czyli chustę św. Weroniki. Choć związana z nią legenda i ikonografia rozpowszechniają się dopiero w XIII w., to relikwia była na pewno przechowywana w Rzymie już na przełomie IX–X, o czym jest mowa we *Florilegium*, rękopisie zawierającym zbiór świadectw i teologicznych argumentów w obronie ikon sporządzonym dla jednego z rzymskich papieży<sup>6</sup>. W źródle tym jako argument przeciwko ikonoklastom wymienionych jest dziewięć acheiropoietycznych wizerunków, w tym chusta św. Weroniki (zob. *Priedanije*, 2006, s. 288; Wolf, 2002, s. 756–796).

<sup>4</sup> Rozważania na temat autorstwa *Powieści o wizerunku z Edessy* z przeglądem bibliografii w: Tycner-Wolicka, 2009, s. 23–25.

<sup>5</sup> Tłumaczenie utworu w jęz. polskim autorstwa Jana Radożyckiego w przekładzie z oryginału greckiego w: Wilson, 1983, Dodatek C, s. 313–331. Omówienie treści w: Tycner-Wolicka, 2009, s. 29–36.

<sup>6</sup> Rękopis przechowywany jest w Bibliotece Marciana w Wenecji, Venetus Marcianus Graecus 573, fol. 2–26.

Mandylion Abgara był rozpowszechniony w całym świecie chrześcijańskim w jego licznych naśladownictwach. Wszystkie łączy wspólny schemat ikonograficzny, należący do kanonu, chociaż poszczególne obrazy różnią się w szczegółach. Ich wspólną cechą jest przedstawienie samej twarzy Chrystusa z płasko ułożonymi włosami. Na wcześniejszych ikonach płótno symbolizuje puste tło. W późniejszym okresie twarz Chrystusa namalowana jest na tkaninie, nieraz z węzłami w górnych narożnikach, które często podtrzymują archaniołowie.

Najwcześniejsze ikony acheiropoitecznego wizerunku Chrystusa zachowały się we Włoszech. Jeden z nich obecnie znajduje się w Watykanie; w średniowieczu jej właścicielkami były klaryski z kościoła San Silvestro in Capite, natomiast drugi obraz przechowywany jest od 1384 r. w kościele San Bartolomeo degli Armeni w Genui. Cesarz bizantyński Jan V Paleolog podarował go Leonardo Mantaldo, zarządcy genueńskiej kolonii nad Bosforem (Belting, 2010, s. 241). Wizerunki mają takie same wymiary (40 x 29 cm), oba namalowane są na płótnie przyklejonym do deski i oba przykryte są srebrnym okładem z wycięciem na twarz i brodę. Trudno dokładnie datować te pierwsze mandyliony ze względu na przemalowania, ale ich archaiczna forma, nawiązująca w swoim stylu do wschodniosyryjskich dzieł z III w. (Belting, 2010, s. 242), wskazuje, że są naśladownictwami wczesnych dzieł. Trzecim wczesnym zabytkiem związanym z mandylionem są dwa skrzydła tryptyku z X w. z klasztoru św. Katarzyny na Górze Synaj. Brakująca część środkowa miała identyczne wymiary jak ikony z San Silvestro in Capite i Genui. Przedstawienia na skrzydłach odnoszą się do legendy mandylionu edesskiego.

Jednym z rodzajów malarstwa wschodniochrześcijańskiego są ikony biograficzne lub hagiograficzne. W tego typu przedstawieniach wokół głównego wizerunku świętego, umieszczonego w polu środkowym (*kowczeg*), znajdują się sceny z jego życia (*klejma*). Najwcześniejsze przykłady ikon biograficznych pochodzą z XII w. i zachowały się w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj (zob. Belting, 2010, s. 295–298; Ševčenko, 2013, s. 56–69). Jeszcze wcześniejszym przykładem, bo datowanym na XI w., jest zachowane jedno skrzydło tryptyku, na którym poniżej Zwiastowania z Matką Bożą namalowane są sceny z życia św. Mikołaja (Ševčenko, 2013, s. 56, il. 46; Belting, 2010, s. 295). Można doszukiwać się w nim analogii z tryptykiem synajskim ilustrującym dzieje mandylionu. Nie bez powodu te dwa obiekty powstały mniej więcej w tym samym czasie i w tym samym miejscu.

Na okładzie ikony z Genui sceny z dziejami mandylionu rozmieszczone są wokół głównego wizerunku, a więc tak jak rozmieszczone były *klejma* z życiem na ikonach biograficznych. Dalsza praktyka malarska, szczególnie na Rusi,

wskazuje, że dzieje najcudowniejszych ikon, a szczególnie ikony acheiropoteczne, do których zaliczano również ikony maryjne namalowane przez św. Łukasza, traktowano tak jak żywą istotę. W terminologii ruskiej ikony z wizualizacją jej dziejów nazywano w odróżnieniu od ikon z życiem świętego – *żytyjnych*, ikonami z dziejami – w *diejanii*. Na Rusi najwięcej ikon w *diejanii* odnosi się do wizerunków maryjnych ze względu na głęboki i nieporównywalny do żadnego innego kraju kult Bogurodzicy, ale malowano również dzieje mandylionu. Tryptyk synajski i ikona z Genui z dziejami mandylionu należy więc do tej tradycji, która rozwinęła się w późniejszym okresie rozwoju malarstwa ikonowego na szeroką skalę. Co więcej, od XVI w. zaczęto na Rusi malować rami z dziejami do starszych ikon odznaczających się największą cudotwórczą mocą. Wówczas taką cudowną ikonę wkładano jak najświętszą relikwię w ramę, która stanowiła dla niej jakby szkatułę-relikwiarz. Takie praktyki odnosiły się głównie do ikon maryjnych (*Bogomatier`*, 1995, s. 120–121, 130–131, 144–145), ale mamy też przykłady ikon z mandylionem, do których domalowywano ramę z dziejami<sup>7</sup>. Zilustrowana historia ikony miała być wizualnym dowodem na jej cudowność. Wizualizacja dziejów ikon rozpowszechniła się wraz ze zbieraniem dowodów i spisywaniem legendarnych historii (por. Ebbinghaus, 1990). *Opowieść o wizerunku edesskim* można też traktować jako dowód na cudowność, bo w pełnym tytule, który przytoczono wyżej, czytamy, że opowiadanie jest oparte na różnych przekazach historycznych.

Na skrzydłach tryptyku synajskiego przedstawiony jest z jednej strony Apostoł Juda Tadeusz, z drugiej siedzący na tronie król Abgar, któremu wysłannik przekazuje cudowny wizerunek. Trzymane w ręku płótno z wizerunkiem przypomina rozwinięty rulon, który niektórzy autorzy słusznie odczytują jako list Chrystusa do Abgara (Lidov, 2007, s. 198), a więc mamy tutaj do czynienia z dwiema czczonymi relikwiami: acheiropoietycznym obrazem i listem Chrystusa do Abgara. „Takie metaforyczne i magiczne połączenie dwóch świętych przedmiotów mogło w istotny sposób wpłynąć na rozwój toposu” – stwierdza A.M. Lidov (Lidov, 2007, s. 198).

Zgodnie z legendą Chrystus miał obiecać Abgarowi, że przyśle do niego jednego ze swoich uczniów: „Po Wniebowstąpieniu, przyślę do Ciebie jednego ze swoich uczniów, imieniem Tadeusz, i on uzdrowi Ciebie i w moim imieniu daruje Ci wieczne życie i pokój, i wszystkim Twoim [bliskim i poddanym]. A co dotyczy Twojego miasta, o którym mi donosiłeś, że jest nieduże, to rozśląwię go i uczynię niezwyciężonym przez wrogów do końca wieków” (cyt. wg:

---

<sup>7</sup> Przykładem jest ikona *Nierukotwornogo* Chrystusa z Cerkwi Prieobrażenskiej Spaso-Kiżskiego pogosta (cmentarza wiejskiego). Ikona mandylionu o wym. 72 x 66 pochodzi z XVII w., rama o wym. 172 x 143 datowana jest na 1759 r. Zob. *Ikonografia Gospoda*, (online), dostęp: 24.01.2019, s. 5.



*Epistula Avgari*, 2006, s. 305, tłum. z jęz. ros. autorka)<sup>8</sup>. W portrecie Abgara na tryptyku synajskim czasy apostołskie łączą się z bizantyńskimi, bo król wyobrażony jest z twarzą cesarza Konstantyna VII Porfirogenety. Taką tezę w jednym ze swoich artykułów postawił Kurt Weitzmann (Weitzmann, 1960, s. 163–184). Autor sądzi, że źródłem ikonografii była *Opowieść o wizerunku z Edessy*. Co więcej, sugeruje, że tryptyk mógł być kopią powstałego w Konstantynopolu dzieła z okazji spisania *Opowieści*, która po raz pierwszy, jak wspomniano, była odczytana 16 sierpnia 945 r., czyli w dniu ustanowionego święta translacji mandylionu. Wizualizacja wydarzenia miała na celu rozpropagowanie święta (Weitzmann, 1960, s. 170, 180), a przede wszystkim miała być prostym komunikatem, że relikwie zostały przekazane cesarzowi bizantyńskiemu zgodnie z wolą Chrystusa, podobnie jak stało się to w przypadku Abgara (Belting, 2010, s. 242). Na Konstantyna Porfirogenetę wskazuje to, że Abgar został przedstawiony z koroną cesarską i z brodą<sup>9</sup>. Wizerunek na tryptyku jest bardzo podobny do portretu cesarza na solidzie wybitym przez Porfirogenetę (między 6 kwietnia a 27 stycznia 945 r.) i plakietce z kości słoniowej przedstawiającej koronację Konstantyna przez Chrystusa (945 r.) (Weitzmann, 1960, s. 182–183). Abgar jest więc, według tezy Weitzmanna, prefiguracją Konstantyna VII Porfirogenety.

Na czternastowiecznym okładzie nałożonym na mandylion z Genui historia relikwii edeskiej zwizualizowana jest szerzej, bo narracja rozwija się tu w dziesięciu scenach, które należy odczytywać chronologicznie w następującej kolejności: 1. Król Abgar przekazuje posłańcowi Ananiaszowi list do Chrystusa, 2. Ananiasz próbuje namalować portret Chrystusa, 3. Ananiasz polewa wodą rękę Chrystusa, 4. Chrystus przekazuje Ananiaszowi swój wizerunek odbity na tkaninie, 5. Ananiasz przekazuje obraz Abgarowi, 6. Upadek pogańskiego bożka z kolumny sąsiadującej z tą, na której umieszczono mandylion, 7. Biskup ukrywa obraz w niszy nad wejściem do miasta, 8. Biskup Eulaliusz odkrywa nienaruszony mandylion i keramion w niszy podczas oblężenia Edessy przez Persów, 9. Odparcie Persów za pomocą ognia, do którego biskup dołał oliwy wypływającej z obrazu, 10. Przewiezienie wizerunku do Konstantynopola na łodzi, zza której wyłania się postać opętanego (zob. poniższy rysunek).

<sup>8</sup> *Epistula Avgari* – pod taką nazwą znany jest w literaturze apokryf, który zawiera korespondencję Chrystusa z Abgarem. Jest on dopełnieniem *Opowiadania o mandylionie edesskim z 945 r.* Zob. tłum. w jęz. polskim: *List Abgara*, 2007, s. 1082–1086.

<sup>9</sup> Tylko Konstantyn VII Porfirogeneta i Leon VI byli przedstawiani z brodą. Leon VI nie ma żadnego związku z translacją.

1		2		3
6				4
7				5
8		9		10

Rozmieszczenie scen na mandylionie z Genui (rys. G. Kobrzeniecka-Sikorska)

W rozmieszczeniu scen zaskakuje fakt, że nie są one ułożone w kolejności chronologicznej, jak to zazwyczaj było w ikonach z życiem czy dziejami, których narracja rozwija się poziomymi pasami, czytany od lewej górnej strony ku dołowi<sup>10</sup>. Tutaj sceny rozmieszczono według innego klucza. Po lewej stronie znajdują się sceny ilustrujące cuda, a po prawej przemieszczenie się obrazu. U dołu wydzielone są trzy sceny, które uznano za najważniejsze: odkrycie mandylionu i jego odbicia na cegle, cud uratowania miasta i przewiezienie świętego wizerunku do Konstantynopola.

Okład mandylionu z Genui powstał w XIV w. w Konstantynopolu. Sceny, które zawiera są ilustracją *Opowieści o wizerunku z Edessy*. Zaskakujące jest jednak to, że nie opowiadają dalszych dziejów mandylionu, bo kończą się sceną przewiezienia do Konstantynopola. Jedyne postać opętanego w tej scenie, który według *Opowieści* wypowiada prorocze słowa: „Przyjmij Konstantynopolu chwałę i radość, a ty Konstantynie Porfirogeneto, cesarstwo swoje” (cyt. wg: Tycner-Wolicka, 2009, s. 68), po czym zostaje uzdrowiony, wiąże tę wizualną narrację z dalszymi dziejami mandylionu i z jego wymową ideologiczną.

<sup>10</sup> Nie zawsze tej zasady przestrzegano, bo sceny z życia czy dziejów cudownych obrazów nie traktowano jak prostej narracji. Każda scena stanowiła oddzielną ikonę (ikony w ikonie) i była przedmiotem adoracji. Potwierdzają to np. ślady opalenia od zapalanych świeczek.

Opowieść o mandylionie z Edessy na Rusi znana była od początku chrześcijaństwa (Skowronek, Minczew, 2001, s. 320–326). Znane były też wizerunki mandylionu. Najważniejszy był *nierukotwornyj obraz Christa* z soboru Uspienckiego na moskiewskim Kremlu, wykonany w XII w. przez malarza z Nowogrodu (Majorowa, Skokow, 2008, il. na s. 30). Ikona odbiega swoją formą od obrazu watykańskiego i genueńskiego. Wykonana jest na prawie kwadratowym podobraziu (76,4 x 70,5 cm), z wpisaniem w koło wizerunkiem o surowym obliczu, którego prawa i lewa strona są idealnie symetryczne. Swoją formą nie tylko symbolizuje Kosmos, ale też oddaje idealne piękno, zgodne z kanonem estetycznym starożytnych. Zawarta jest tu starożytna idea człowieka witrańskiego. Niewątpliwie wzorem dla nowogrodzkiego malarza były bizantyńskie przedstawienia Pantokratora. Artysta dokonał tutaj syntezy dwóch typów ikonograficznych Chrystusa – Pantokratora i mandylionu, tworząc idealny portret. Nie jest to naśladowanie wizerunku odbitego na płótnie, z czym mamy do czynienia w przypadku mandylionów w Genui i Watykanie, a malarskie, spektakularne, dopracowane w każdym szczególe wyobrażenie, oddające jednocześnie piękno cielesne i boskie.

Mandylion, który był niezwykle popularny na Rusi i potem w Rosji, umieszczano także nad bramami murów miejskich, na fasadach domów i świętych naczyniach (zob. Tołstoj, 1979, s. 44; Jazykow, 2002, s. 17). W ruskich tekstach kładziono coraz większy akcent na cudotwórczą moc wizerunku, na jego funkcję ochronną i pomocową we wszelkich nieszczęściach (Skowronek, 2000, s. 117–118).

Opiekunicy wążek mandylionów na Rusi, jako cudownych relikwii Chrystusa, został ujęty m.in. w przedstawieniach na chorągwiach, które mają zapewne swoje tradycje w Bizancjum (Belting, 210, s. 251). Chorągiew wojenna nazywana jest w języku rosyjskim *znamię*, czyli znak. Nazwa ta funkcjonowała na Rusi od XIV w. (Gołonawowa, 2010, przyp. 3). Chorągiew była znakiem pułków i symbolem gotowości do boju, jedności wojsk, zagrzewała do walki, wojsko szło za *znamieniem*, którego broniono, a jak było trzeba oddawano za nie życie. Ze względu na sakralny status pochodnych chorągwi były one ściśle reglamentowane i wykonywane na specjalne zamówienie cara (Gołonawowa, 2010, s. 6). Na chorągwiach umieszczano różne wyobrażenia, ale chorągiew z wyobrażeniem mandylionu była główną świętością rosyjskiego wojska. Zawsze znajdowała się przy carze, a po wojnie niesiono ją w uroczystym pochodzie po Moskwie (Gołonawowa, 2010, s. 11). Mandylion był więc osobistym znakiem cara i pozostawał nim przez cztery wieki (Lewykin, 1997, s. 70–71; Jakowlew, 1865, 4.2, s. 78). Taką chorągiew zabrał ze sobą na wyprawę kazańską w 1552 r. Iwan IV Groźny (Spanke, 2000, s. 16; Kaczałowa, 1976, s. 185). W zbiorach Orużejnej Pałaty znajduje się chorągiew wojenna cara Aleksego

Michajłowicza z wyobrażeniem mandylionu i cherubinami oraz serafinami, wykonana w 1653 r. podczas przygotowań do wojny z Polską, która miała miejsce rok później (Gołonawowa, 2010, s. 98–111). Ta właśnie chorągiew towarzyszyła carowi w wojnie z Koroną, a później w wyprawie na Rygę i Wilno. Zniszczone chorągwie dokładnie odtwarzano, dbając, by ich forma była niezmienna na przestrzeni wieków.

Od XVII w. na Rusi zaczęto malować dzieje mandylionu wokół głównego wizerunku. Była to rozbudowana narracja w porównaniu ze wspomnianymi ikonami bizantyńskimi, ponieważ najczęściej umieszczano od 12 do 16 scen. Na jednej z ikon powstałych w Moskwie w XVII w. o dużych wymiarach (130,5 x 89,2 cm) jest aż 14 scen (*Ikonografia Gospoda*, [online], dostęp: 24.01.2019, il. na s. 10). Historia zaczyna się od sceny nauczającego Chrystusa, a kończy umieszczeniem mandylionu na bramie w Edessie<sup>11</sup>. Dzieje mandylionu kończą się w Edessie za życia Chrystusa, a więc narracja ogranicza się tylko do czasu świętego. Szczególnie zaakcentowany jest wątek cudownego odbicia się wizerunku na dachówce w Hierapolis i cud uzdrowienia od tej cudownie powstałej repliki. Procesowi multifikacji wizerunku towarzyszą zjawiska nadprzyrodzone (słup ognia), których świadkami są strażnicy miasta. Nie mamy żadnych odniesień do politycznego znaczenia wizerunku, a raczej narracja podkreśla pomocową, uzdrowieńczą moc wizerunku.

Na innej ikonie siedemnastowiecznej (1650 r.), namalowanej przez Piotra Iwanowa Popowa Kostromitina (*Słownik*, 2003, s. 505–506), z wizerunkiem *Spasa nierukotwornego i Nie rydaj mene Mati* w kowczegu, na obramieniu umieszczono 16 klejm ze scenami z dziejów mandylionu edeskiego (Majorowa, Skokow, 2008, il. na s. 32; *Ikonografia Gospoda*, [online], dostęp: 24.01.2019, il. na s. 19). Historia wzbogacona jest tutaj o chrzest Abgara, oblężenie Edessy przez Persów i cud odparcia wojsk za przyczyną świętego wizerunku oraz przewiezienie mandylionu do Konstantynopola i umieszczenie go w kościele Faros przez cesarza i patriarchę.

<sup>11</sup> Sceny w kolejności chronologicznej: 1. Nauczanie Chrystusa; 2. Chory Abgar, król Edessy, dowiedziawszy się o cudach Chrystusa wysłał do Niego malarza Ananiasza z listem i poleceniem namalowania Jego wizerunku; 3. Ananiasz bezskutecznie próbuje namalować Chrystusa podczas kazania. Apostoł Tomasz przekazuje Ananiaszowi zaproszenie do porozmawiania z Chrystusem; 4. Ananiasz przekazuje Chrystusowi list od Abgara; 5. Chrystus bierze od Ananiasza płótno i przykładą do Swojego oblicza; 6. Chrystus pokazuje Ananiaszowi swój wizerunek odbity na płótnie; 7. Chrystus przekazuje święty wizerunek apostołowi Tadeuszowi, któremu nakazuje iść razem z Ananiaszem, żeby przekazać wizerunek Agarowi; 8. W czasie podróży Ananiasz i Tadeusz przygotowując się do noclegu w Hierapolis wkładają wizerunek między cegły na murach miasta. Straż miejska widzi słup ognia w miejscu ukrycia obrazu, który pozostawia swoje odbicie na dachówce muru; 9. Ananiasz i Tadeusz niosą obraz odbity na dachówce, któremu pokłaniają się mieszkańcy Hierapolis; 10. Za przyczyną obrazu odbitego na dachówce mają miejsce cuda uzdrowienia; 11. Ananiasz i apostoł Tadeusz zbliżają się do Edessy. Cud uzdrowienia chromego dotykającego obrazu; 12. Abgar wypytuje uzdrowionego o cud; 13. Uzdrowienie króla Abgara; 14. Umieszczenie świętego wizerunku nad bramą Edessy.

Na ikonie z 1780 r., znajdującej się w Ikonen-Museum w Recklinghausen mandylion otoczony jest dwunastoma klejmami: 1. Abgar wysyła Ananiasza z listem do Chrystusa, 2. Ananiasz wręcza list Chrystusowi, 3. Chrystus przykłada twarz do płótna. Odcisnięty wizerunek Ananiasz pokazuje apostołom, 4. Ananiasz i apostoł Tadeusz przybywają do Edessy, Abgar pada na kolana przed wizerunkiem, 5. Chrzest Abgara przez apostoła Tadeusza, 6. Umieszczenie mandylionu nad bramą Edessy, 7. Biskup Edessy zamurowuje wizerunek w niszy nad bramą, 8. Oblężenie miasta przez Persów. Eulaliusz umieszcza wizerunek na murach Edessy, 9. Odparcie Persów za przyczyną świętego wizerunku, 10. Przyjęcie mandylionu w Konstantynopolu, 11. Procesja z mandylionem cesarza i duchownych, 12. Umieszczenie wizerunku w kościele w Faros (Spanke, 2000, s. 27–31). W ikonie z Recklinghausen pominięto kilka wątków, które występowały na wcześniej opisanych ikonach, jak: nauczanie Chrystusa, cudowne odbicie wizerunku na dachówce w Hierapolis, czy też cuda uzdrowienia od wizerunku w drodze do Edessy.

Ikony z dziejami mandylionu malowano do końca rozwoju ikony rosyjskiej. Przykładem późnej ikony, powstałej w Palechu w 1824 r., jest dzieło Iwana Chrenowa (*Ikonografia Gospoda*, [online], dostęp: 24.01.2019, il. na s. 1). Ikona z całą pewnością należała do staroobrzędowców. Każda scena w klejmie opisana jest na ramie. Wybór scen jest syntezą, ponieważ uwzględnia wszystko to, co pojawiło się w tradycji. Są to w kolejności chronologicznej: 1. Król Abgar pisze list do Chrystusa. Posłaniec Ananiasz nie może zbliżyć się do Chrystusa, 2. Ananiasz wręcza list Chrystusowi, 3. Chrystus czyta list i pisze odpowiedź do Abgara, 4. Chrystus wręcza Ananiaszowi mandylion, 5. Abgar pokłania się obrazowi i zostaje uzdrowiony, 6. Apostoł Tadeusz naucza Abgara chrześcijańskiej wiary, 7. Chrzest Abgara i ostateczne uzdrowienie, 8. Abgar poleca umieścić obraz nad bramą Edessy, 9. Biskup zakrywa obraz płytą, aby uchronić go od pogan, 10. Widzenie biskupa Eulaliusza podczas najazdu Persów na Edesę, 11. Odnalezienie obrazu dzięki palącej się przed nim lampie i jego odbicia na dachówce, 12. Pokłonienie się mieszkańców Edessy obrazowi na płótnie i dachówce, 13. Wyniesienie obrazu na mury miejskie i ucieczka Persów oblegających miasto, 14. Wysłannicy imperatora Romana przekazują arabskiemu emirowi propozycję wykupienia obrazu, 15. Emir oddaje obraz posłańcom cesarza, 16. Przeniesienie obrazu do Konstantynopola.

Na późniejszych ikonach przedstawiano także tylko wybrane sceny i tutaj przykładem jest popularna ikona z końca XIX w., powstała w szkole wietkowskiej, a więc w kręgach staroobrzędowców popowców (*Ikonografia Gospoda*, [online], dostęp: 24.01.2019, il. na s. 5). Wpływ sztuki zachodniej widoczny jest nie tylko w formie klejm, które przybierają kształt okrągłych kartuszy, ale także w ikonografii. Trzy sceny ilustrujące dzieje wizerunku ukazane są u dołu.

Pierwsza z nich to uzdrowienie Abgara za przyczyną mandylionu, druga umieszczenie wizerunku na bramie miasta, a trzecia nawiązuje do historii św. Weroniki – przedstawia otarcie twarzy Chrystusa podczas drogi krzyżowej<sup>12</sup>. W taki sposób ikona ta łączy dwie tradycje: wschodnią i zachodnią, które miały swoje odzwierciedlenie w sztuce. W XIX w. wizualizacja dziejów mandylionu mogła być wyłącznym tematem ikon (Majorowa, Skokow, 2008, s. 29). W takim przypadku historia mandylionu stała się ważniejsza od samego wizerunku.

Dlaczego na Rusi zaczęto przedstawiać dzieje mandylionu dopiero od XVII w.? Miało to niewątpliwie związek z odzyciem koncepcji „Moskwa trzeci Rzym” za czasów Aleksego Michajłowicza. Ta koncepcja była obecna po przystąpieniu Bizancjum do unii florenckiej, ale po przyłączeniu do Rosji w 1654 r. lewobrzeżnej Ukrainy przybrała realny kształt (Kobrzeniecka-Sikorska, 2007, s. 84–86). Aleksey Michajłowicz poczuł się spadkobiercą bizantyńskich basileusów, dążył wprost do odrodzenia cesarstwa bizantyńskiego w Moskwie. Był to też okres zmian, spowodowanych przede wszystkim rozłaniem Cerkwi prawosławnej i wydzieleniem się staroobrzędowców. W okresach przełomowych zawsze ma miejsce powrót do tradycji, próby jej wskrzeszenia i umocnienia. Zwrot ku tradycji w zakresie sztuki spowodowany był też zagrożeniem wpływami zachodnimi<sup>13</sup>.

Josif Władimirow był poszukiwaczem prawdziwego wizerunku, jak zatytułowała jeden z rozdziałów swojej książki Anna Pospiszil (Pospiszil, 2005, s. 170). On i jego przyjaciel Simon Uszakow często malowali obraz Chrystusa niewykonany ludzką ręką<sup>14</sup>. Co ciekawe, acheiropoita na ikonach Uszakowa ma wiele cech zbieżnych z wizerunkami Aleksego Michajłowicza – podobny owal twarzy, wykrój oczu i brwi, kształt nosa. Miało to związek z sakralizacją osoby cara, który jako pomazaniec Boży musiał być podobny do władcy niebiańskiego nie tylko wewnętrznie, ale również zewnętrznie<sup>15</sup>. Nie jest więc chyba przypadkowe to, że w *Sijskim podlinniku* – obok rysunków twarzy Chrystusa na chuście – zamieszczono rysunek Aleksego Michajłowicza i patriarchy Nikona (Pokrowskij, 1896, tabl. XXIII, XLIII). Na portretach carów często pojawia się mandylion. Przykładem jest portret nagrobny carów Michała Fiodoro-

<sup>12</sup> W szkole wietkowskiej powstało wiele wariantów ikony, nieraz kolejność scen była przestawiana (zob. Nieczajewa, 2002, s. 127–129 [il.]).

<sup>13</sup> W drugiej połowie XVII w. miały miejsce szerokie dyskusje i polemika między tradycjonalistami i zwolennikami nowego sposobu malowania. Problemy te zostały szeroko omówione w literaturze (zob. m.in. Dmitrijew, 1953, s. 97–110; Dąb-Kalinowska, 1983, s. 35–56).

<sup>14</sup> Wprawdzie żadna ikona Władimirowa nie zachowała się, ale w *Sijskim podlinniku* znajduje się rysunek mandylionu, który według zamieszczonego tam napisu Władimirow skopiował ze starego pierowozoru (zob. Pokrowskij, 1895, wyp. 1, s. 52; *Słownik*, 2003, s. 126). Ikon mandylionu autorstwa Simona Uszakowa zachowało się ponad 10 (zob. *Słownik*, 2003, s. 701–706).

<sup>15</sup> O procesie sakralizacji cara ruskiego (zob. więcej: Uspiński, Żywow, 1992; Kobrzeniecka-Sikorska, 2007).

wicza i Aleksego Michajłowicza namalowany w 1678 r. przez Fiodora Zubowa (Kobrzeńska-Sikorska, 2007, il. 52). Na portrecie nagrobnym cara Fiodora Aleksiejewicza rysy twarzy Chrystusa są podobne do twarzy cara (Kobrzeńska-Sikorska, 2007, il. 54). W ten sposób dobitnie zestawiono prawdziwy portret Chrystusa z jego ziemskim odpowiednikiem w osobie cara, podobnie jak keramiony wizerunek cara miał być odbiciem prawdziwego, nieuczynionego ludzką ręką wyobrażenia. Tym samym proces sakralizacji cara w zakresie portretu, który na początku wyraził się umieszczeniem osoby żyjącego władcy w sakralnej przestrzeni ikony, a nieco później przedstawianiem go jak postaci świętej z nimbem wokół głowy, osiągnął apogeum (Kobrzeńska-Sikorska, 2007, s. 85–86). Mandylion, który w swoich dziejach był uwikłany w różne ideologiczne koncepcje w carskiej Rosji, wpisał się tym samym w proces sakralizacji władzy.

Poza wszystkimi swoimi funkcjami i ideologicznymi znaczeniami acheiropoietyczny wizerunek Chrystusa stanowi przede wszystkim podstawę teologii ikony. Dlatego Josif Władimirow, który był wyrazicielem poglądów Simona Uszakowa, w swoim polemicznym traktacie tak wiele miejsca poświęcił prawdziwemu wizerunkowi Chrystusa, pisząc, że powinien on być wzorem do naśladowania w sensie duchowym, ale także w sensie praktyki malarskiej. „Dlatego nie zakazano Prawem ani sam prawodawca Chrystus nie osądził sztuki żywopisania? Najbardziej utwierdza je Chrystus swym przenaturalnym i cudownym czynem, pokazawszy wzór do żywopisania. Dzięki temu jeszcze bardziej zmyślał ów żywopisiec Ananiasz i innych po sobie tej przemądrości nauczał. Odtąd artyści wśród pogan uczyli się żywopisanej sztuki i uważali ją za czcigodne mistrzostwo” – pisze Władimirow (cyt. wg: Pospiszil, 2005, s. 102–103). Autor używa słów żywopisanie, żywopisiec, czyli „malowanie z natury”, „malarz malujący z natury”, uznając tym samym, że każde naśladownictwo mandylionu jest powtórzeniem realnego portretu Chrystusa.

Na ikonach ruskich oblicze twarzy Chrystusa się zmienia. Na wczesnych acheiropoietycznych obrazach jest surowe, niedostępne, należące do świata niebiańskiego, akcentowana jest przede wszystkim boska natura Zbawiciela. Z biegiem czasu rysy twarzy Chrystusa łagodnieją, staje się Bogiem przebaczącym, współczującym, dającym nadzieję, Jego dobrotliwy wzrok skierowany jest do konkretnego odbiorcy (Majorowa, Skokow, 2008, il., s. 28). W taki sposób zwizualizowana jest łaska Boga dla człowieka, bo dzieje mandylionu, to przede wszystkim dzieje łaski, co akcentuje w swojej książce Aleksandra Sulikowska (Sulikowska-Bełczowska, 2013, s. 11–15). Abgar, wysyłając list do Chrystusa, prosi o łaskę uzdrowienia. Chrystus, odpisując Abgarowi, nie tylko obiecuje mu uzdrowienie, ale także opiekę nad nim, jego poddanymi i miastem. Ten akt łaski, wyrażony w liście, wzmocniony jest przekazaniem wizerunku,

który staje się palladium Edessy, potem Konstantynopola i pełni też taką rolę w Moskwie jako trzecim Rzymie. Jest aktem łaski nie tylko dla władców, państw i miast, ale też dla pojedynczego człowieka.

Ilustrowana opowieść o mandylionie była kierowana do powszechnego odbiorcy. Pomagała mu lepiej zrozumieć znaczenie wizerunku jako łaski Chrystusa i w ten sposób wzmacniała wiarę w opiekę Boga nad człowiekiem w jego ziemskich niedolach.

### Bibliografia

- Belting Hans, 2010, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo, obraz/terytoria, Gdańsk.
- Bogomatier`, 1995, *Bogomatier` Władimirskaja. K 600-letiju Srietienija ikony Bogomatieri Władimirskoj w Moskwie 26 awgusta (8 sientjabria) 1395 goda. Sbornik matieriałow, katalog wystawki*, Awangard, Moskwa.
- Cechanskaja Kira W., 1994, *Osobiennosti simwoliki w staroobriadczeskich ikonach*, w: *Skupiska staroobrzędowców w Europie, Azji i Ameryce. Ich miejsce i tradycje we współczesnym świecie*, red. Iryda Grek-Pabisowa, Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy przy Instytucie Sławistyki PAN, Warszawa.
- Dąb-Kalinowska Barbara, 1983, *Teologia ikony w 2. połowie XVII wieku. Spory i polemiki w Rosji*, „Artium Quaestiones”, II, s. 35–56.
- Dionizjusz z Furny, 2003, *Hermeneja, czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, red. naukowa i wstęp Małgorzata Smorąg Różycka, przeł. z nowogr. i przypisami opatrzył Ireneusz Kania, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Dmitrijew Jurij N., 1953, *Teorija iskusstwa i wzglady na iskusstwo w pis`miennosti driewniej Rusi*, Trudy Otdiela Driewnierusskoj Literatury, t. 9, Institut Russkoj Litieratury Akadiemii Nauk SSSR, Moskwa, s. 97–110.
- Dobschütz Ernst, von, 1899, *Christusblider. Untersuchungen zur christlichen Legende*, wyd. J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig.
- Ebbinghaus Andreas, 1990, *Die altrussischen Marienikonen – Legenden*, wyd. Otto Harrissowitz, Berlin.
- Epistula Avgari*, 2006, *Epistula Avgari. Skazanije o pieriepiskie Christa c Awgariem*, pieriewod s greckieskiego A. Ju. Nikiforowoj, przedślowie i komentarii Aleksieja M. Lidowa, w: *Rieli-kwii w Wizantii i Driewniej Rusi. Pis`miennye istoczniki*, cz. 7, ried.-sost. Aleksiej M. Lidow, Moskwa, s. 296–298.
- Eteria*, 1970, *Eteria. Pielgrzymka do miejsc świętych*, przeł. Władysław Szołdrski, Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy, t. 6, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa.
- Euzebiusz z Cezarei, 2013, *Historia kościelna*, tłum. Agnieszka Caba na podst. tłum. ks. Arkadiusza Lisieckiego, oprac. Henryk Pietras SJ, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Ewagriusz Scholastyk, 1990, *Historia Kościoła*, z jęz. gr. przeł. Stefan Kazikowski, wstępem opatrzyła Ewa Wipszycka, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Gnutova Svetlana V., Zotova Elena Ya., 2000, *Crosses, icons, hinged icons*, Interbook-Business Publishers, Moskwa.
- Gołonawowa M.P., 2010, *Znamia cara Aleksieja Michajłowicza: zadaczi izuczenija*, w: *Fiedieralnoje gosudarstwiennoje uczieżdijenije kultury. Matieriały i issledowanija*, wyp. X, sost.



- Sterligowa I.A., Szczennikowa Ł.A., *Gosudarstwiennyj istoriko-kulturnyj muziej-zapowiednik „Moskowskij Krieml”*, Moskwa, s. 98–111.
- Ikonografija Gospoda*, [online], dostęp: 24.01.2019, *Ikonografija Gospoda Naszego Iisusa Christa. Słożenije kanoniczeskogo oblika Spasitiela* [online], dostęp: 24.01.2019, „Biez lubwi wsio niczto”. Prawosławnyj Forum Apostoła Andrzeja Pierwozwannogo, <<http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=45064&order=&pg=4>>.
- Jakowlew Łukian P., 1865, *Driewnosti Rossijskogo gosudarstwa, dopołnienije k III otdieleniju. Russkije starinnyje znamiena*, Synodalnaja Tipografija, Moskwa.
- Jazykowa Irina, 2002, Łuka (Gołowkow), igumen. *Bogostłowskije osnovy ikony i ikonografii*, w: Liliana Jewsiejewa, Natalia Komaszko, Michaił Krasilin i in., *Istorija ikonopisi. Istoki. Tradicyi. Sowriemiennost`. VI–XX wieka*, ART-BMB, Moskwa, s. 231–251.
- Kaczalowa Irina Ja., 1976, *Ikona „Spas Nierukotwornyj” w Uspienskim soborie Moskowskogo Kriemla*, Pamiatniki kultury. Nowyje otkrytija. Pis' miennost`. Iskusstwo. Archieologija, Jeżegodnik 1975, Nauka, Moskwa, s. 181–185.
- Kobrzeńicka-Sikorska Grażyna, 1999, *Mosiężne oltarzyki, ikony i krzyże staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, w: *Sztuka staroobrzędowców*, Zeszyty Muzeum Warmii i Mazur, 3, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn.
- Kobrzeńicka-Sikorska Grażyna, 2007, *Wizerunki carów rosyjskich. Między ikoną a portretem*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn.
- Lew Diakon, 1988, *Istorija*, Nauka, Moskwa.
- Lewykin Aleksiej K., 1997, *Woinskije ceriemonii i riegalii russkich cariej*, Gosudarstwiennyj istoriko-kulturnyj muziej-zapowiednik „Moskowskij Kremł”, Moskwa.
- Lidow Aleksej, 2007, *Holy Face, Holy Script, Holy Gate. Revealing the Edessa paradigm in Christian imagery*, w: *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, red. A. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Marsilio, Venezia, s. 195–212.
- Lidow Aleksiej M., 2003, *Mandilion i kieramion kak obraz-archetip sakralnego prostranstwa*, w: *Wastocznocziestianskije relikwii*, Progress-Tradicyja, Moskwa, s. 249–280.
- Lidow Aleksiej M., 2006, *Nierukotwornyje obrazy w Wizantii*, w: *Rielikwii w Wizantii i Driewniej Rusi. Pis' miennyje istoczniki*, cz. 7 (wstęp), ried.-sost. Aleksiej M. Lidow, Progress-Tradicyja, Moskwa, s. 278–283.
- Lidow Aleksiej M., 2009, *Cerkow Bogomatieri Farowskoj. Impieratorskij chram – relikwiarij kak konstantinopolskij grob Gospodien`*, w: idem, *Ijerotipija. Prostranstwiennyje ikony i obrazy – paradigm w wizantijskoj kulturie*, Dizajn. Informacyja. Kartografija. Trojca, Moskwa, s. 71–100.
- Lidow Aleksy M., 2008, *O konstantinopolskom prototipie carskogo chrama*, w: *Carskij chram. Błagowieszczenskij sobor Moskowskogo Kriemla w istorii russkoj kultury. Matieriały i issledowanija*, Matieriały i issledowanija Gosudarstwiennogo istoriko-kulturnogo muzieja-zapowiednika „Moskowskij Kremł”, wyp. XIX, IPP „Kuna”, Moskwa, s. 7–42.
- List Abgara, 2007, *List Abgara, toparchy Edessy do Pana naszego Jezusa Chrystusa*, przekł. ks. Marek Starowieyski, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, II. *Apostolowie*, cz. 2, red. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków.
- Majorowa Natalia O., Skokow Giennadij K., 2008, *Szedewry russkoj ikonopisi*, Biełyj Gorod, Moskwa.
- Nauka Addaja*, 2007, *Nauka Addaja*, wstęp ks. Marek Starowieyski, przekł. Witold Witakowski, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, II: *Apostolowie*, cz. 2, red. ks. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków, 1043–1044.
- Nieczajewa Galina G., 2002, *Wietkowska ikona*, Izdatielstwo „Czetyrie Czetwierti”, Mińsk.
- Parzych-Blakiewicz Katarzyna, 2019, *Warmińska hagiologia (2010–2018)*, Studia Elbląskie, 20, s. 285–300.
- Pokrowskij Nikołaj W., 1895, *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, Obszczestwo lubitielej driewniej pis' miennosti, S. Pietierburg, wyp. 1.

- Pokrowskij Nikołaj W., 1896, *Sijskij ikonopisnyj podlinnik*, Obszczestwo lubitielej driewniej pis' miennosti, S. Pietierburg, wyp. 2.
- Posielanin E., 1994, *Bogomatier` Połnoje ilustrowannoje opisanije jeja ziemnoj żyzni i poswiaszczennych jeja imieni czudotwornych ikon*, Mistiectwo, Kijw.
- Pospiszil Agnieszka, 2005, „*Posłanie pewnego izografia Josifa do carskiego izografia i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiedorowicza*”. *Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- Priedanije, 2006, *Priedanije o nierukotwornych ikonach po rukopisi biblioteki Marczijana*, pieriewod s gr. A. Ju. Nikiforowoj, priedisłowije i kommientarii A.M. Lidowa, w: *Rielikwii w Wizantii i Driewniej Rusi. Pis`miennyje istoczniki*, cz. 7, ried.-sost. A.M. Lidow, Progress-Tradicyja, Moskwa, s. 284–287.
- Prokopiusz z Cezarei, 2013, *Historia wojen*, t. 1: *Wojny z Persami i Wandalami*, z jęz. gr. przeł., wstępem poprzedził, komentarzem opatrzył Dariusz Brodka, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagiellonica”, Kraków.
- Putnik Antonina, 1895, *Putnik Antonina iz Placentii konca VI-go wieka*, wydał, pieriewiel i ob`jasnił I. Pomiałowski, Prawosławnyj Palestinskij sbornik, t. XIII, S. Pietierburg, wyp. 3.
- Ševčenko Nancy P., 2013, *Vita Icons and „Decorated” Icons of the Komnienian Period*, w: idem, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Variorum Collected Studies Series, Ashgate Variorum, VI, Farnham-Burlington, s. 56–69.
- Skowronek Małgorzata, 2000, *Błogosławione miasto Edessa, król Abgar i Tadeusz Apostoł w świetle faktów i wybranych utworów apokryficznych*, w: *Święci i świętość u korzeni tworzenia się kultury narodów słowiańskich*, t. 1, red. Wanda Stępnia-Minczewska, Zdzisław J. Kijas, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków, s. 117–118.
- Skowronek Małgorzata, Minczew Georgi, 2001, *Cykl o królu Abgarze w bizantyńsko-słowiańskiej tradycji rękopiśmiennej. Wybrane problemy tekstologiczne*, Krakowsko-Wileńskie Studia Slawistyczne, 3, s. 305–326.
- Słownik, 2003, *Słownik russkich ikonopisecw XI–XVII wiekow*, ried.-sost. Igor A. Koczetkow, Izdatielstwo „Indrik”, Moskwa.
- Spanke Daniel, 2000, *Das Mandylion. Ikonographie, Legenden und Bildtheorie der „Nicht-von-Menschenhand-gemachten Christusbilder”*, Ikonen-Museum Recklinghausen, Recklinghausen.
- Sulikowska-Belczowska Aleksandra, 2013, *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- Tołstoja Tatiana W., 1979, *Uspienskij sobor Moskowskogo Kremla. K 500-letiju unikalnego pamiatnika russkoj kultury*, Iskusstwo, Moskwa.
- Tycner-Wolicka Marta, 2009, *Opowieść o wizerunku z Edessy. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta i nieuczyniony ręką wizerunek Chrystusa*, Wydawnictwo Avalon, Kraków.
- Uspienski Borys A., Żywow Wiktor M., 1992, *Car i bóg. Semiotyczne aspekty sakralizacji monarchy w Rosji*, tłum. z jęz. ros. i wstępem opatrzył H. Paprocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Uspienski Leonid, 1993, *Teologia ikony*, tłum. Maria Żurowska, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W drodze”, Poznań.
- Venetus Marcianus Graecus 573, fol. 2–26.
- Weitzmann Kurt, 1960, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, Cahiers Archéologiques, 11, s. 163–184.
- Wilson Ian, 1983, *Calun turyński*, przeł. i posłowiem opatrzył Andrzej Polkowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- Wolf Gerhard, *Alexifarmaka, Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto medioevo*, w: *Roma tra Oriente e Occidente. Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo*, XLIX, Spoleto 2002, s. 755–790.

## Visualization of the history of the mandylion in the Eastern Christian tradition with particular emphasis on Russian icons

**Summary:** According to tradition, the prototypes of icons were created in a supernatural way, and were not made by human hand (Greek *a-cheiro-poietos*). These include the icons of the Mother of God (image from Lydda and a portrait made of nature by Saint Luke under the inspiration of the Holy Spirit), and above all the image of Christ reflected by himself on the fabric, from the Greek language called mandylion. In the later Orthodox tradition, the mandylion of Edessa remained an *acheiropoietic* image, but in the pre-iconoclastic period there were many such images of Christ. Until the sixth century, the Palladium of the Byzantine Empire was fabric from Kamuliana. Sources mention the mandylion of Edessa only in the sixth century. A cult is closely connected with the story, which in time grew into various facts. The synthesis of all legendary stories taken from various sources is the Tale of the Mandylion of Edessa, which was created after the transfer of the sacred fabric from Edessa to Constantinople (944). It became the basis for visualizing the legendary history on icons. The earliest example of the story's illustration is in the Sinai triptych from the 10th century, the next 10 scenes placed on the cover of the mandylion from the church of San Bartolomeo degli Armeni in Genoa from the 14th century. From the 17th century, icons of the mandylion with history in Russia were painted. In the 19<sup>th</sup> century, the history of the mandylion became a separate topic of icons.

Throughout its history, the mandylion was embroiled in various political ideologies, but above all, as an image that was also a contact relic, it served a protective function, it was a gift of grace given to man by God Himself. The history of the mandylion is the history of grace, from the grace of healing King Abgar and the protection of his kingdom and inhabitants, to the grace of protection and numerous healings from his replicas and numerous imitations.

**Keywords:** icon, mandylion, Byzantium, Russia.

