



1. Ikona Matki Boskiej „Znak”, druga połowa XII w., Nowogród. Fot. za: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Theotokos_of_the_Sign#/media/File:Znamenie_ikona_Novgorod.jpg (data dostępu: 2.08.2023)

Ikona *Зна́мение* w twórczości Jana Matejki

Michał Haake

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Niniejszy tekst traktuje o przedstawieniach ruskich ikon na obrazach Jana Matejki *Stefan Batory pod Pskowem* (1872, dalej: *Batory*) oraz *Bolesław Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie* (1884, dalej: *Chrobry*) [fig. 3, 6]. W obu dziełach artysta wyobraził ikonę Matki Bożej w typie „Znak” (ros. *Богоматерь Зна́мение* – ‘znak, cud’). Ukazuje ona Bogarodzicę w półpostaci, w typie orantki, oraz małego Chrystusa na jej tle, ujętego w owalny medalion (dysk, *clipeus*). Do najstarszych zachowanych przykładów tego typu pochodzących z terenów ruskich należy ikona procesyjna, dwustronna, powstała w drugiej ćwierci XII w. w szkole nowogrodzkiej [fig. 1]¹.

Pomijamy obrazy artysty z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, zawężając pole obserwacji do tych scen, w których ikona reprezentuje siły polityczne skonfliktowane z państwem polskim. W 1874 r. Matejko nosił się z zamiarem wykonania płótna *Iwan Groźny*, na którym (na ile pozwala to ocenić czarno-biała reprodukcja zaginionego szkicu olejnego) również miała znaleźć się ikona – w tle sceny figuralnej. Przedwojenne opisy tej pracy nie wspominają jednak o ikonie², ze szkicu trudno wnioskować o jej ikonografii, a ostateczne dzieło prawdopodobnie nie powstało.

Batory należy do najczęściej rozpatrywanych obrazów Matejki. Analizowano, których wydarzeń z okresu wojen z Moskwą jest on kompilacją, wnikliwie opisywano przesłanie dzieła – zwykle jako zderzenie dwóch przeciwstawnych systemów władzy, kultur, cywilizacji³. Na interesujący nas fragment płótna zwrócił uwagę Mieczysław Treter, identyfikując postaci niosące wspomnianą ikonę jako uczestników „procesji u bram miasta”⁴, ale później do analizy tego elementu już nie wracano. Także przy omawianiu dzieła *Chrobry* albo nie



¹ Ikona, wykonana temperą na desce o wymiarach 59 × 52,5 cm, pierwotnie była przechowywana w Soborze Znamieńskim w Nowogrodzie, obecnie znajduje się zaś w nowogrodzkim Soborze Mądrości Bożej. Zob. N. Pawłowicz Kondakow, *Ikonoğrafija Bogomatieri*, t. 2, Petersburg 1915, s. 110–123; W. Nikiticz Łazariew, *Nowgorodskaja ikonopis*, Moskwa 1976, s. 13; D. Siergiejewicz Lichaczew, W. Konstantinowna Łaurina, W. Aleksiejewicz Puszkariw, *Nowgorodskaja ikona XII–XVII wiekow*, Leningrad 1982, s. 22; E. Siergiejewna Smirnowa, *Nowgorodskaja ikona „Bogomatier’ Znamienije” i niekatoryje woprosy bogorodicznoj ikonografii XII wieka*, [w:] *Driewnierusskoje iskusstwo. Bałkany. Rus*, red. A. Iłjicz Komiecz, O. Iljinczna Podobiedowa, O. Jewgienjewna Etingof, Sankt Petersburg 1995. Typ ten wywodzi się ze sztuki bizantyjskiej. Pierwowzór znajdował się w sanktuarium maryjnym w Blachernach (zwany Episkepsis, Blacherniotissa). Zob. m.in. M. Smorąg-Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003, s. 175.

² Zob. W. Kloss, *Z wystawy. Iwan Groźny Matejki*, „Nowy Kurier Łódzki” 1917, nr 165–167, 169, 170; *Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki urządzonej w setną rocznicę urodzin artysty przez Koło Historyków Sztuki, studentów Uniwersytetu J. Piłsudskiego* [kat. wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, s. 67 (poz. 158).



— 2. Jan Matejko, *Batory pod Pskowem* (fragment), 1872; Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1047. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz

uwzględniano wyobrażenia ikony, albo brano ją za chorągiew⁵. Spróbujemy zatem odpowiedzieć na pytanie o przyczyny włączenia ikon „Znaku” do obu kompozycji.

Pod Pskowem

W źródłach dotyczących kampanii moskiewskiej Batorego, z których Matejko mógł korzystać, nie ma wzmianki o tym, żeby w trakcie negocjacji pokojowych, czy to pod Połockiem (1579), czy to pod Wielkimi Łukami (1580), czy to Pskowem (1581), odbywały się procesje⁶. Czy na sens wprowadzenia tego motywu w jakikolwiek sposób naprowadza jego otoczenie wizualne?

Procesja wyłania się na prawo od postaci Teodora Oboleńskiego Lichowa, zamykającej grupę rosyjskich posłów [fig. 2]. Franciszek Lutrzykowski, autor pierwszego omówienia obrazu, wyrażał się o niej z życzliwością:

Jest to dowódca warowni. Walczył on dotąd pocziwie i mężnie [...]. Jego twarz, sympatyczna i głęboką boleścią owiana, zdaje się zwiastować światu, że w łonie Moskwy żyją jeszcze pierwiastki zacne, nasiona lepszej przyszłości [...]⁷.

Stanisław Tarnowski, pierwszy monografista Matejki, był wobec Oboleńskiego bardziej nieufny: „stoi ponury, upokorzony strasznie a głęboko, bolejący i nienawidzący. Ten przeczeka cierpliwie, ale nie daruje – i kiedyś odrodzi się, odezwie się w Pożarskim”⁸. Do tych obserwacji pozwala odnieść się nie tyle dalszy wgląd w nastrój oblicza postaci kniazia, ile korekta obserwacji Lutrzykowskiego. Otóż rycerz wcale nie złamał swojego miecza⁹. Skierował oręż rękojeścią ku dołowi, na znak poddania się, ale na wysokości lewego ramienia postaci widoczny jest sztych głowni, „wychodzący” z tyłu [fig. 3]. Czy ta korekta cokolwiek zmienia? Warto na pewno dodać, że zaraz przy czubku miecza dostrzec można rękę unoszoną przez postać, która wprawdzie stoi w oddali, ale – w płaszczyźnie – po to ostrze sięga i zarazem styka się z grupą niosącą ikonę. Dodajmy jeszcze do tego, że potężna, opancerzona sylwetka Oboleńskiego nie tylko ramuje kompozycję, tworząc biegun przeciwległy do postaci Jana Zamoyskiego, ale także to, że noszony przez nią stożkowy hełm (szyszak) jest ostatnim pod względem optycznym ogniwem sekwencji husarskich skrzydeł. Sekwencja ta rozpoczyna się skrzydłami na plecach Stefana Żółkiewskiego i dalej obejmuje jadących konno husarzy. Skrzydła oddalają się, „stają się” coraz cieńsze i przy postaci kniazia ostatnie z nich uzyskują formę pionowej kreski, analogicznej do wysokiego stożka hełmu. Dalej cwałują już tylko bezbronni polscy trębacze. Jawi się więc Oboleński – na obrazie Matejki – jako wysłannik, który tyleż poddaje się, ile przekazuje miecz „za siebie”, a jednocześnie wygasza



³ Stan badań podsumował zwięźle W. Okoń (*Jan Matejko*, Wrocław 2002, s. 35–39). Autor słusznie przy tym pomija komunistyczny bełkot, którego znakomitym przykładem są rozważania na temat *Batorego* prowadzone przez K. Wykę (*Ideologia i warsztat Matejki w ich wzajemnym stosunku*, [w:] *Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty*, 23–27.11.1953, red. M. Bonikowa, Warszawa 1957, s. 39–42).

⁴ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty, twórczość, forma i styl*, Lwów-Warszawa 1939, s. 295.

⁵ Zob. W. Radkowski, *Listy krakowskie, grudzień 1884*, „Prawda”, 1884, nr 51, s. 605.

⁶ Zob. M. Bielski, *Kronika polska*, t. 2, ks. 6, Sanok 1856, s. 1447–1505; R. Heidenstein, *Dzieje Polski od śmierci Zygmunta Augusta do roku 1594*, przeł. M. Gliszczyński, uzup. M. Spasowicz, Petersburg 1857. Marcin Bielski zmarł w r. 1576. Autorem włączonego do *Kroniki* opisu wypraw wojennych Batorego na Moskwę jest Joachim Bielski, uczestnik kampanii połockiej (1579).

⁷ F. Lutrzykowski, *Stefan Batory (obraz p. Matejki)*, Lwów 1873, s. 10.

⁸ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 153. Dymitr Pożarski wyparł wojska polskie z Moskwy w czasie wojny 1609–1612.

⁹ Zob. F. Lutrzykowski, *op. cit.*; *Matejko. Obrazy olejne*, wstęp J. Malinowski, wyb. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 116.



¹⁰ *Hełm Deesis*, druga połowa XIV w., Moskwa, Kreml, Zbrojownia; opis za objaśnieniem znajdującym się obecnie przy obiekcie.

¹¹ R. Heidenstein, *op. cit.*, t. 2, s. 82–84.

¹² W literaturze wspomina się trapiące Konstantynopol napady Persów w 588 r., Awarów w 626 r., Arabów w 717 r., Protobułgarów w 813 r., Rusów w r. 860. Na temat militarnego zaangażowania ikon Matki Bożej zob. M. Gembarowicz, *Mater Misericordiae, Pokrow, Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1986, s. 79 n.; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki* (2004), przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 213 n.; A. Naumow, *Ikony w rosyjskiej polityce dawnej i nowej*, „Studia Religiozo-gica” 2007, z. 40.

¹³ M. Sokołowski, *Obrazy*, [w:] *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885* [kat. wystawy], Lwów 1886, s. 20.

¹⁴ *Monumenta Poloniae historica. Pomniki dziejowe Polski*, Lwów 1864, s. 565–566. W objaśnieniach do rękopisu podawane jest źródło greckie i jego tłumaczenie: „Natenczas tedy wśród śpiewania pieśni obraz ś. Bogarodzicy na barkach wynieśli i z lekka go w morze zanurzyli” (*Objaśnienia do Nestora*, [w:] *Monumenta...*, s. 846).

strumień, tłumi impet husarskich skrzydeł, oddzielając je od twierdzy, i daje miejsce na wyeksponowanie prawosławnych krzyży wieńczących kopuły cerkwi. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że Batory, mimo wielomiesięcznego oblężenia, Pskowa nie zdobył.

Hełm niemal identyczny jak ten noszony przez Oboleńskiego jest przechowywany w zbrojowni na moskiewskim Kremlu. Został wykonany w drugiej połowie XIV w. przez rzemieślników greckich i ruskich dla jednego z książąt ruskich, być może dla Dymitra Dońskiego, wielkiego księcia moskiewskiego. Zdobí go dziewięć świętych obrazów, których umieszczenie miało być wyrazem zmiany wyobrażeń o godności władcy Rosji i przyrównania go do cesarza bizantyjskiego¹⁰. Nie przesądzając o znajomości tego hełmu przez Matejkę, trzeba zauważyć, że na jego obrazie szyszak odnosi się – dzięki wspomnianym wizerunkom – także do ikony, znajdującej się na jego wysokości i będącej kolejną formą reprezentacji instancji transcendentnej, sakralnej.

Widziana w tym kontekście ikona niesiona przez obrońców skłania, by przywołać przekazany przez Reinholda Heidensteina epizod wieńczący opis zmagania o Psków. Batory wysłał korpus z zadaniem zdobycia leżącego nieopodal „sławnego klasztoru Peszczera” (monaster pskowsko-pieczerski), gdyż jego załoga „bardzo dokuczała” wojskom oblegającym miasto. W klasztorze tym – donosił kronikarz – „oddają cześć obrazowi Matki Boskiej, który na drzewie się objawił i wieloma cudami zasłynął”. Oblężenie klasztoru, choć zaciekle, nie zakończyło się sukcesem, wskutek czego „nieprzyjacieli takie powodzenie cudownej opiece Matki Boskiej, a nasi czarom przypisywali”. Sam Heidenstein obwiniał za porażkę brak koordynacji działań oblężniczych: „Każdy to widział, że gdyby byli razem wszyscy do szturmu poszli, byłoby bardzo łatwo klasztor zdobyli [...]”¹¹.

Wyobrażenie ikony niesionej przez obrońców każe także przypomnieć o poświadczonej co najmniej od VI stulecia praktyce wykorzystywania ikon maryjnych przez obrońców twierdz bizantyjskich i ruskich podczas oblężeń¹². Wspominał o tym Marian Sokołowski w katalogu „Wystawy archeologicznej polsko-ruskiej”, która miała miejsce we Lwowie w r. 1885. Objasniając powstanie ikony maryjnej w typie Hodegetria, uczony pisał:

Najsławniejszym i kto wie, czy nie najpierwszym przedstawieniem tego typu był cudowny obraz, który uchodzi za *palladium* Konstantynopola [...]. Noszono go przed wojskiem dla nadania mu otuchy i jego [tj. obrazu] łasce przypisywano wiele zwycięstw¹³.

Przed r. 1872 w polskojęzycznych publikacjach informacje o zbawczej roli ikon w oblężeniach można było znaleźć w odniesieniu do oblężeń:

- Konstantynopola przez Ruś w 860 r. (6374 według kalendarza bizantyjskiego) w *Latopisie Nestora*¹⁴;



3. Jan Matejko, *Batory pod Pskowem* (fragment), 1872; Zamek Królewski w Warszawie - Muzeum, nr inw. ZKW/1047. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz

4. Ignacy Krygier, *Nagrobek Władysława Jagiełły stojący w Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej*, fotografia, albumin, przed 1878. Fot. za: <https://polona2.pl/item/pomnik-wladyslawa-jagielly-w-kat-krak,MzEwMTk5MjQ/0/#info:meta-data> (data dostępu: 2.08.2023)



¹⁵ N. M. Karamzin, *Historia państwa rosyjskiego*, przeł. G. Buczyński, t. 3, Warszawa 1825, s. 8.

¹⁶ A. Gwagnin, *Kronika W. X. Moskiewskiego i państw do niego należących*, ks. 8, cz. 1, Kraków 1611, s. 6-7.

¹⁷ Wśród opracowań zagranicznych sprzed 1872 r. zob. *Latopis kijowski*, przeł. E. Goranin, Wrocław 1995, s. 191 (pod r. 1159). Zob. też N. Kiriłłowicz Mirolubow, *Archieologiczeskoje opisanije cerkownych driewnostiej w Nowgorodie i jego okriestnostia*, Moskwa 1860, cz. 2, s. 58-59; F. Iwanowicz Busłajew, *Letopisi russkoj litieratury i driewnosti*, t. 4, Moskwa 1862, s. 20-24; F. W. Unger, *Christlich-griechische oder byzantinische Kunst*, Göttingen 1866, s. 468.

¹⁸ Zob. M. Gembarowicz, *op. cit.*, s. 43.

¹⁹ Za zwrócenie uwagi na te przedstawienia dziękuję doktorowi Marcinowi Walowiakowi.

- Nowogrodu przez Aleksandra Bogolubskiego w 1179 r. – w *Historii państwa rosyjskiego* Nikołaja Karamzina¹⁵;
- Moskwy przez Tatarów w 1234 r. – w *Kronice W. X. Moskiewskiego i Państw do niego należących* Aleksandra Gwagnina¹⁶.

Możliwe, że Matejce referowano także zagraniczne publikacje dotyczące tej problematyki i że miał w tym jakiś udział jego starszy brat, Franciszek, badający dzieje prawosławia w Bułgarii¹⁷. Jest również prawdopodobne, że już wtedy wiązano przekazy o interwencji Matki Boskiej w obronie klasztoru częstochowskiego z legendami o cudownej obronie Konstantynopola¹⁸.

Powstają także pytania, skąd Matejko znał typ ikony Matki Bożej „Znak” i – co ważniejsze – dlaczego ten typ wybrał. Świetnymi przykładami tej ikonografii są dwa wizerunki w Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej: jeden na sklepieniu (z postacią Chrystusa w owalnym medalionie), drugi na ścianie północnej w dolnej partii (z postacią Chrystusa bez medalionu)¹⁹. Ten ostatni był przez długi czas słabo widoczny i częściowo przesłonięty przez stojący tam wte-



5. Rycina przedstawiająca ikonę Matki Boskiej „Znak”. Fot. za: W. Łoziński, *Historia malarstwa ruskiego*, Kraków 1887, okładka

dy nagrobek Władysława Jagiełły²⁰. Zmieniło się to po konserwacji, której w 1871 r. dokonał Izydor Jabłoński, przyjaciel Matejki [fig. 4]. Jakkolwiek nie zadbał on o odpowiednie podkreślenie pierwotnej kolorystyki, to jednak usunął „resztki dawnych zabielen” i uwidoczniał kontury postaci²¹.

Matejko musiał wszelako wiedzieć o ikonach „Зна́мение” wykorzystywanych w procesjach, bo takie przedstawił w swoich dziełach. Egzemplarz ikony tego typu znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie, ale został tam przekazany dopiero w r. 1902²². Ówczesna wiedza na temat średniowiecznego malarstwa ruskiego z terenów Galicji była bardzo niewielka – a przynajmniej tak podawał Ferdynand Bostel w r. 1896²³. Niemniej malarstwo cerkiewne z tego obszaru badano co najmniej od drugiej połowy lat 70. XIX wieku. Sokołowski opisywał ikony z lwowskich zbiorów Mieczysława Pawlikowskiego²⁴, a potem ikonostas z kościoła w Rohatynie (ob. Ukraina) zwieńczony ikoną Matki Boskiej typu „Znak”, prezentowany we Lwowie w 1885 r. na wspomnianej wystawie sztuki polsko-ruskiej, oraz wzmiankowane już przedstawienia z wawelskiej Kaplicy Świętokrzyskiej²⁵. W latach 80. XIX w. ikonostas w Bohodraczanach, z taką samą ikoną w zwieńczeniu, omawiany był obszernie przez Włodzimierza Dzieduszyckiego²⁶. Włodzimierz Łoziński wybrał grafikę z ikoną „Зна́мение” na okładkę swojej monografii malarstwa cerkiewnego na Rusi (1888)²⁷ [fig. 5]. Być może któryś z autorów wcześniej poinformował Matejkę również o ikonach procesyjnych z wizerunkiem Matki Bożej typu „Znak”. Przy czym sam Matejko już od końca lat 60. utrzymywał żywe kontakty ze środowiskiem lwowskim, sprzyjające zapoznaniu



²⁰ Zob. J. Łepkowski, *Die Heligengeist- und hefig. Kreuz-Capelle der Krakauer Domkirche*, „Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” 1860, nr 10, s. 295: „Die Wandgemälde sind im Vergleich mit denen am Gewölbe von geringem Werth, und hinter den Grabdenkmälern und Altären nicht klar zu sehen”.

²¹ Zob. R. Kozłowski, *Konserwacja zabytków malarstwa ściennego w zamku i katedrze na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu” t. 1 (1955), s. 413.

²² Zob. M. Goetel, *Nieznana ikona szkoły moskiewskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” t. 1 (1951), s. 246; M. P. Kruk, *Ikonny XIV-XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, t. 1: *Katalog*, Kraków 2019, s. 543.

²³ F. Bostel, *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” t. 5 (1896), s. 155. W latach 50. XIX w. Felicjan Łobeski publikował w „Dodatku do Gazety Lwowskiej” informacje o obrazach znajdujących się w kościołach Lwowa. Podjął także zwięźle temat wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej genezy wizerunków Matki Boskiej, jednak nie wspomniał o typie przedstawień Matki Boskiej „Znak”. Zob. F. Łobeski, *Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa*, „Dodatek do Gazety Lwowskiej” 1852, nr 36, s. 142-143; nr 37, s. 146.

²⁴ M. Sokołowski, *Przedstawienia Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” 1878, z. 2.

²⁵ M. Sokołowski (*Obrazy...*, s. 20) określa ten typ ikony jako „premuđrost” (премуđрость). T. Nieczuja-Ziemięcki (*Pierwsza polsko-ruska wystawa archeologiczna we Lwowie*, Kraków 1885, s. 7), opisując tenże ikonostas z Rohatyna, błędnie zalicza omawianą ikonę do typu „Pokrowa”.

²⁶ W. Dzieduszycki, *Ikonostas Bohodraczański*, „Przegląd Archeologiczny” 1888, z. 4, s. 103-104.

²⁷ W. Łoziński, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, Lwów 1887.



się z jakąś – raczej późną – regionalną wersją takiej ikony z terenów Ukrainy²⁸.

Odpowiadając na pytanie o przyczynę wyboru, trzeba nadmienić, że ikona przechowywana w monasterze w pskowsko-pieczerskim, którego nie mogły zdobyć wojska Batorego, reprezentuje typ „Eleusa”. Nie wiadomo, czy Matejko o tym wiedział. Możliwe, że wybrał ikonę „Зна́мение” dlatego, że zwyczajnie podobała mu się ona bardziej niż inne ikony maryjne, że jej hieratyczny układ tchnął jakąś pożądaną w podobnych przypadkach powagą, surowością. Wolno też przypuszczać, iż malarz sięgnął po ikonę „Cudu” (drugie znaczenie „Зна́мение”), chcąc wprost odnieść się do wiary obrońców Pskowa w „cudowną opiekę” Matki Boskiej. Prawdopodobnie podzielał przekonanie, iż jest to najstarszy typ ikony maryjnej, jakie wyrażali autorzy wspomnianej „Wystawy archeologicznej polsko-ruskiej” zorganizowanej we Lwowie w 1885 r.²⁹, i tę wiekowość chciał podkreślić. Niewykluczone, że dotarły do artysty sprzyjające temu opinie, że ikona Matki Bożej „Znak” była wzorowana na słynącej z cudów bizantyjskiej ikonie Matki Bożej Blacherneńskiej („Episkepisis”)³⁰ i że jej wspomniana procesyjna wersja z Nowogrodu miała zbawienny udział w odparciu wojsk Andrzeja Bogolubskiego w r. 1179³¹.

Być może uda się te domniemania kiedyś doprecyzować. W tym miejscu wystarczy stwierdzić, że na obrazie *Batory* niesiona przez pszkowian ikona jest znakiem oporu, który nie został stłumiony, gotowości Moskwy do dalszego powstrzymywania polskich sił. Oprócz hełmu Oboleńskiego oraz tarczy z dwugłowym orłem, trzymanej przez stojącego obok króla, ikona stanowi kolejną skierowaną przeciw oblegającym wizualną manifestację idei Moskwy jako spadkobierczynie Bizancjum, na jakiej budowana była imperialna ideologia władców Kremla.

Zinterpretowany w ten sposób margines płótna można uznać za realizację koncepcji kontynuowanej m.in. w dziełach *Bitwa pod Grunwaldem* i *Kościuszko pod Racławicami*, polegającej na umieszczeniu przy prawej krawędzi pola obrazowego – dzielonego analogicznie do tryptyku – postaci, których zachowanie otwiera przedstawienie na przyszłe wydarzenia. We wspomnianych przypadkach postaciami owymi byli Henryk von Plauen, nieobecny na polu bitwy reżyser skutecznej obrony Malborka, oraz kosynierzy, ostrzący broń, zamiast się radować, i w ten sposób zapowiadający rabację.

Pod Kijowem

Jak wspomniano, niewykluczone, iż Matejko sądził, że ikona Matki Bożej „Znak” jest najstarszym typem ikony maryjnej, i to może tłumaczyć, że umieścił ją na obrazie ukazującym wyprawę wojenną Bolesława Chrobrego do Kijowa, która miała miejsce w r. 1018 [fig. 6].

6. Jan Matejko, *Chrobry ze Światopełkiem przy Złotej Bramie w Kijowie*, 1884, olej, deska, 159 × 109 cm; Muzeum Narodowe w Krakowie (depozyt), nr inw. MNK ND-11610. Fot. P. Czernicki



²⁸ Za wskazanie, że może chodzić o tego rodzaju inspirację, serdecznie dziękuję profesor **Małgorzacie Różyckiej-Bryzek**.

²⁹ Zob. *Wystawa archeologiczna...*, s. 2, 20: „Jest to najdawniejszy sposób przedstawiania podług liturgii greckiej (bizantyjskiej) Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, znany rytualnie pod nazwą »*premudrost*« (*премудрость*)”; „typ najstarszy, który częściej jeszcze bywa wyobrażony z dzieciątkiem, czy to przed nią [tj. Matką Boską] stojącym, czy też gdy matka siedzi, umieszczonym na środku łona, a później i najpowszechniej w popiersiu, z dzieckiem w kolistym nimbusie koło ciała, tworzącym jakby ornament na płaszczu”.

³⁰ Zob. **J. P. Migne**, *Patrologiae cursus completus. Series graeca*, t. c, Paryż 1865, s. 1075.

³¹ Zob. **F. W. Unger**, *op. cit.*, s. 468.



³² Zob. *Kronika Dytmara, biskupa merseburgskiego jako jedno z najdawniejszych świadectw historycznych o Polsce*, przeł., objaśn. Z. Komarnicki, Żytomierz 1861, s. 369.

³³ Zob. **M. Bielski**, *op. cit.*, s. 90; *Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem, biskupa krakowskiego, kronika polska*, przeł. A. Józefczyk, M. Studziński, Kraków 1862, s. 76; *Jana Długosza, kanonika krakowskiego, dziejów polskich ksiąg dwanaście*, przeł. K. Mecherzyński, t. 1, ks. 2, Kraków 1867, s. 171; *Kronika Marcina Galla*, przeł., objaśn. Z. Komarnicki, Warszawa 1873, s. 48.

³⁴ **K. Szajnocha**, *Bolesław Chrobry. Opowiadanie historyczne według źródeł współczesnych*, Lwów 1849, s. 182–183; **J. Szujski**, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 1, Lwów 1862, s. 66.

³⁵ Zob. **N. M. Karamzin**, *Noty tomu II*, [w:] *idem, Historia...*, t. 2, Warszawa 1824, s. 7 (nota do przyp. 15): „Polscy historycy opowiadają, że Bolesław, wjeżdżając do Kijowa, mieczem swoim na znak zwycięstwa uderzył w złotą bramę tego miasta [...]. Wyborne bajki!”. Z Karamzinem polemizował tłumacz *Kroniki Marcina Galla...* (s. 203). W taki sam sposób argumentował sekretarz Matejki w objaśnieniach do obrazu (**M. Gorzkowski**, *Jana Matejki obraz „Bolesław Chrobry z zięciem swym ks. Światopełkiem pod Złotą bramą w Kijowie”*, Kraków 1884, s. 3).

³⁶ Jako wyraz ciekowości, „a może i podziwu dla tej mocy obiecującej nieznaną przyjemność”, interpretuje zachowanie postaci **H. Słoczyński** (*Jan Matejko, Ożarów Mazowiecki* 2015, s. 40–41), domniemując, że w obrazie chodzi „nie tyle o patriotyczne, ile o cielesne uniesienia”, i uzasadniając to podobieństwem „rozbuhanego, sprężonego do skoku ogiera”, na którym jedzie Chrobry, do konia na obrazie *Szała uniesień Władysława Podkowińskiego*. Porównanie dzieła z takim obrazami, jak *Sobieski pod Wiedniem* czy *Zamoyski pod Byczyną* pozwala jednak stwierdzić, że jest to typowy dla Matejki sposób przedstawiania koni.

³⁷ **K. Szajnocha**, *op. cit.*, s. 180.

³⁸ Na znaczenie tej postaci w kontekście struktury czasowej przedstawienia zwrócono już uwagę: **A. Świątek**, *Średniowieczne konfrontacje Zachodu ze Wschodem, czyli Polacy i Rusini w historyzoficznych wizjach Jana Matejki*, „TeKa Historyka” 2007, z. 30/31, s. 218–221; *idem*, „Lach Serdeczny”. *Jan Matejko a Rusini*, Kraków 2013, s. 81–87.

³⁹ **J. Matejko**, *Wyjaśnienie dwunastu szkiców przedstawiających dzieje cywilizacji w Polsce*, Kraków 1889, s. 6–7.

Organizując ekspedycję na Ruś, Chrobry chciał przywrócić na tron kijowski własnego zięcia, Światopełka. Teraz jadą strzemię w strzemię; żonę ruskiego księcia Matejko ukazał tuż za nimi, po lewej stronie. Artysta wspomógł się kroniką Thietmara, który donosił: „Arcybiskup onego miasta [tj. Kijowa] wyszedł naprzeciw wkraczającym i przyjmował ich, niosąc przed sobą relikwie świętych oraz inne przybory kościelne”³². Informacji o uderzeniu przez Chrobrego mieczem w Złotą Bramę dostarczyli Gall Anonim i późniejsi kronikarze³³, a uwiarygodnili je bliscy artyście historycy³⁴. Wolno przypuszczać, iż Matejko brał pod uwagę opinie negujące prawdziwość przekazu o takim zachowaniu Chrobrego, ale zapewne nadstawił także ucha na wyjaśnienia, że uderzenie mieczem było „znakiem uroczystego wzięcia w posiadłość”³⁵. W źródłach pojawiają się również liczne wzmianki, że po zajęciu Kijowa Bolesław upokorzył Przedstawę, siostrę Jarosława, który wcześniej odmówił wydania jej za polskiego władcę, i te doniesienia Matejko uwzględnił, bo księżniczka ruska siedzi u dołu, w czerwonej lektyce. Patrzy na Światopełka, którego znała z przeszłości.

Zamiast dociekać, w jakim nastroju jest Przedstawę³⁶, rozważmy sposób jej prezentacji wizualnej (podobnie jak wcześniej, w przypadku kniazia Oboleńskiego). Przed lektyką klęczą dwaj słudzy, z których jeden wyciąga rękę w stronę króla. Nie jest to postać zalecana przez Leona Battistę Albertiego – nie patrzy na widza, więc nie chodzi jej o zwrócenie mu uwagi na wjeżdżającego wodza (byłoby to co najmniej dziwne w stosunku do wizerunku rzucającego się w oczy od pierwszej chwili). Raczej osłania księżną, sięgając tarczy stojącego rycerza, wspierającego go w tym. Bolesławowi pozostaje już tylko uderzać butem w tarczę, bez szans na sforsowanie zapory.

Ku temu samemu rycerzowi z tarczą kieruje rękę córka Chrobrego, jadąca w orszaku. Ręka ta, ułożona równolegle do nogi polskiego księcia, kreuje „jednoczesność” wizualną obu akcji i przypomina o tym, że również obecność polskiej księżniczki na obrazie tłumaczy się wyłącznie w kontekście przeszłości. Światopełka wypędził z Kijowa jego brat, Jarosław, któremu „wraz z tronem ojczystym polska żona Światopełkowa w moc popadała”. Wyruszając na Kijów w 1018 r., „miał tedy Bolesław dwojaką sprawę, bo wpływ polski i córkę pojmaną, do ocalenia na Rusi”³⁷. Ten retrospekcyjny wątek „dziejowego wypadku” dookreśla także widoczny tuż obok polskiej księżniczki biskup Reinbern³⁸. Znamy go z obrazu Matejki poświęconego zjazdowi gnieźnieńskiemu z 1000 r., jaki należy do serii „Dzieje Cywilizacji w Polsce” (1888–1889). Komentując ten obraz, artysta przypominał, że Reinbern, „późniejszy biskup pomorski”, zostanie „na Ruś z córką królewską wysłany”³⁹. W czasie wyprawy kijowskiej w 1018 r. biskup już nie żył.

Tutaj i teraz Chrobry unosi miecz w kierunku potężnej brony bramnej. Czy więc myśli o tym, co sugerował Gall Anonim:

Jak w tej godzinie złota brama grodu od tego miecza pryska, tak nocy następnej siostra zgnuśniałego króla, w małżeństwo mi odmówiona, przyplaci



7. Złota Brama w Kijowie podług rysunku z 1651 r., rys. R. Raczyński. Fot. za: K. de Bellier, *Malownicze album Kijowa z szczegółowym opisem miasta*, z. 2, Warszawa 1861, tab. II



8. Piotr Michałowski, *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa*, ok. 1837, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. za: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/508906> (data dostępu: 2.08.2023)

niewieściem wstydem; lecz wyjątkowym tym razem, nie będzie to dla niej łożo małżonki Bolesława, a nałożnicy, aby rodu naszego przez to pomszczoną była krzywda, w odwecie zaś spadła hańba i zniewaga na Rusinów⁴⁰.

Czy obraz w jakikolwiek sposób tę sugestię potwierdza?

Bolesław ukazany jest w prześwicie bramy (wzorowanej na źródłach ikonograficznych) [fig. 7]. Na taki sam pomysł wpadł wcześniej Piotr Michałowski, tyle że na jego płótnie zwycięski orszak swobodnie kieruje się w głąb miasta [fig. 8]. W dziele Matejki nie ma na to miejsca, bo na drodze jadących stają liczne postaci. Widz nie jest w stanie projektować dalszego przemieszczenia się zdobywcy w głąb miasta. Jego wzrok, skierowany ku Chrobremu, ulega za to zaabsorbowaniu przez czerwień szat Światopełka. Odwinięty płaszcz Chrobrego ukazuje żółtą podszewkę, która kolorystycznie pośredniczy między obiema postaciami, stymulując przenoszenie wzroku na ruskiego kniazia. Światopełka otula także czerwień polskiej chorągwi, identyfikującej siłę, jakie otworzyły mu drogę do miasta. Matejko rewelacyjnie zwizualizował tę myśl. Schował łańcuchy w tle i drzewiec chorągwi uczynił narzędziem, którym rycerz „unosi” ciężką bronę. Zarazem ten zabieg wizualny umożliwił wskazanie na nieuchronne niepowodzenie w utrzymaniu uniesionej brony. Pozwolił tym samym otworzyć obraz na przyszłość określoną przez działania osoby, której chorągiew ta służy jako wsparcie. Światopełka nikt w Kijowie nie oczekiwał, co malarz wyraził, przedstawiając konia księcia stojącego niemal dęba i zderzającego się z dostojnikami – jakby trwało tu jeszcze starcie pieszych z konnymi, a nie ceremonialny wjazd. Przywrócony na tron książę natychmiast rozpoczął knowania przeciw Chrobremu, a po jego wyjeździe z Kijowa nakazał mordować polską załogę; potem został ponownie z miasta wygnany – „przez Światopełka i ze Światopełkiem oderwał się Polski Kijów, mający dopiero nowymi później usiłowaniami być odzyskanym”⁴¹.

Matejko wyobraził legendarny gest Chrobrego jako element wielowątkowej struktury czasowej, obejmującej całość „dziejowego wypadku”. Obraz, podzielony zgodnie z formą tryptyku, odsyła – za pośrednictwem postaci znajdujących się po lewej stronie Bolesława – ku początkom (nieudane starania Chrobrego o rękę Przedslawy, małżeństwo córki Chrobrego ze Światopełkiem), a za pośrednictwem postaci z prawej ku temu, co ostatecznie zamknie ruską politykę Chrobrego (powtórne wypędzenie Światopełka z Kijowa).

Oslabienie referencyjności sceny względem przekazu historycznego – poprzez zatarasowanie i spłaszczenie przestrzeni – służy jednocześnie podkreśleniu zrealizowanego w porządku wertykalnym ujęcia sylwetki Bolesława w architektoniczne obramowanie. W prześwicie bramy dostrzega się orszak księcia oraz... kopuły cerkwi. Marian Gorzkowski zapewniał, że „z tego punktu złotej bramy [cerkiew] w rzeczywistości widzianą być mogła”⁴². Matejko ukazał budowlę za murem, ale żadna ówczesna mapa Kijowa takiej lokalizacji cerkwi nie



⁴⁰ *Kronika Marcina Galla...*, s. 48.

⁴¹ K. Szajnocha, *op. cit.*, s. 188.

⁴² M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 10.



⁴³ Zob. S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 465-466: „Bitwę Konstancy w szczególności podziwiał, może ponad miarę; wpatrując się w nią, powtarzał, że takiej bitwy nikt nigdy nie wymalował”.

⁴⁴ Zob. S. Czekalski, *Czego chce „Grunwald”?*, [w:] Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”. Nowe spojrzenia, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa 2010, s. 70.

⁴⁵ Rivaux, *Opowiadanie dziejów Kościoła rzymsko-katolickiego*, przejr., popr., powiększ., przeł. Bogumił z nad Wisły, t. 1, Kraków 1879, s. 233. Por. [S. Snarski], *Dzieje rzymsko-katolickiego Kościoła w krótkich szczegółach aż do najnowszych czasów*, Wilno 1862, s. 74; J. B. Delert, *Historia Kościoła św. katolickiego*, t. 1, wyd. 3, Poznań 1871, s. 153; A. Wappler, *Historia Kościoła katolickiego*, przeł. W. Jakubowicz, wyd. 4, popr., pomn., Warszawa 1881, s. 43.

⁴⁶ *Kronika Lechitów i Polaków napisana przez Godzisława Baszko, kustosa poznańskiego w drugiej połowie wieku XIII z dawnego Rękopisu Biblioteki Willanowskiej przetłomaczona*, Warszawa 1822, s. 55-56.

⁴⁷ Kazimierz Sichulski, malując w 1928 r. *Wjazd Chrobrego do Kijowa* (MNK), tak że ukazał ikonę Matki Bożej „Znak”, którą zapewne podpatrzył u Matejki, ale skorygował „błąd” mistrza i zwrócił ją ku postaci polskiego księcia.

usprawiedliwia [fig. 9]. Tłumaczy ją jednak obraz. Kopyły przezierają poprzez potężną bronę, która je segmentuje i wyodrębnia – w jednym z prostokątnych prześwitów – złoty krzyż. Znajduje się on dokładnie powyżej ręki z mieczem, mając za tło wyłącznie błękitne niebo.

Przypomnijmy, że Matejko trzymał w szufladzie, razem z innymi „fotografiami jego najulubieńszych obrazów”, reprodukcję dzieła Rafała *Bitwa na moście Mulwijskim*⁴³. Na jego fundamencie powstała kompozycja *Bitwy pod Grunwaldem*⁴⁴. Artysta doskonale więc znał historię, przypominaną bodaj w każdej ówczesnie po polsku wydawanej historii Kościoła katolickiego:

Kiedy Konstancy uderzył na Maksencjusza, ukazał się w powietrzu przed oczyma wszystkich jasny krzyż z napisem zapowiadającym mu zwycięstwo. Toż samo widzenie potwierdziło się we śnie. Ten fakt publiczny i uroczysty podaje Euzebiusz, historyk współczesny, który zapewnia, że o nim dowiedział się od samego Konstancy⁴⁵.

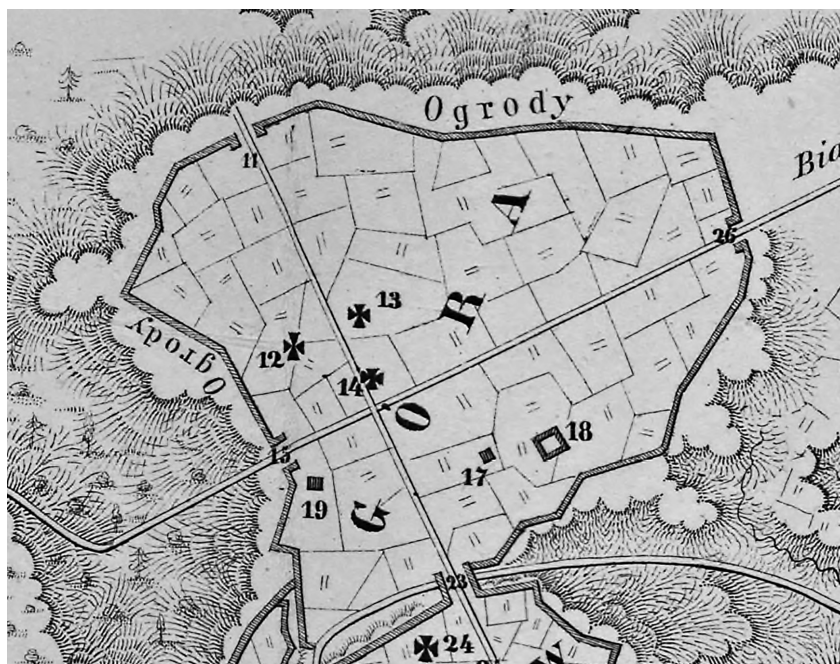
Przesłanką za odniesieniem sceny wjazdu Chrobrego do Kijowa do historii Konstancy Wielkiego mógł być przekaz *Kroniki wielkopolskiej*:

Powiadają, że Anioł dał mu miecz, którym przy pomocy Boskiej wszelkich nieprzyjaciół zwyciężał [...]. Miecz króla Bolesława [...] nazywa się Szczerbiec, dlatego że poszedłszy za napomnieniem Anioła na Ruś, ciął nim we wrota złote zamku kijowskiego, od którego razu [miecz] dostał skazy, którą w polskim języku szczerbą nazywają, skąd nazwisko Szczerbiec pochodzi⁴⁶.

Wpisaną w dzieło aluzję do przekazu o zwycięskiej batalii Konstancy z 312 r. można traktować jako wyraz wiary artysty, iż w tej wyprawie Bóg stał po stronie Chrobrego, tak jak wspierał Polaków w wiktorii grunwaldzkiej i wiedeńskiej.

Wykreowanie odniesienia do wczesnego chrześcijaństwa wiąże się ściśle z prezentacją ikony Matki Bożej typu „Znak”, którą obrońcy trzymają odwróconą od wjeżdżających⁴⁷. Ikony procesyjne były dwustronne, lecz wyobrażenie maryjne uznawano za ważniejsze i to je zwracano w kierunku wroga, jak poświadczają *Batory* oraz liczne ikony ukazujące odparcie ataku Andrieja Bogolubskiego z 1179 r. przez załogę Nowogrodu. Obrońcy Kijowa – mówi obraz Matejki – nie potrafili skorzystać z wypróbowanej w Konstantynopolu broni wobec tego, kto (w przeciwieństwie do Persów, Awarów, Arabów, Protobułgarów i Rusów) był rycerzem samego Boga i czcił ten sam krzyż co oni. Przypomina o tym forma połączonych krzyży (bez dolnej ukośnej belki): tego, pod którego znakiem zwycięża Chrobry, i tego, który niosą dostojnicy kijowscy.

Prace nad wyobrażeniem wjazdu Chrobrego do Kijowa stały się dla artysty okazją, żeby wpisać „dziejowy wypadek” (zmagania Chrobrego o Kijów) w historię Kościoła i przypomnieć o tym jej etapie,



9. Plan Kijowa z XIII w. 1240 (fragment).
Fot. za: K. de Bellier, *Malownicze album
Kijowa z szczegółowym opisem miasta*,
z. 1, Warszawa 1861, tab. III (Złota Bra-
ma - nr 11)

w którym chrześcijaństwo, choć zróżnicowane, nie było jeszcze ostatecznie podzielone na Kościół wschodni i zachodni, bo do ostatecznego zerwania między Rzymem a Konstantynopolem dojdzie w 1054 r., po którym prawosławie zwróci swoje ikony przeciwko katolikom.

Zakończenie

Analiza motywu ikon pozwoliła nie tylko dookreślić sposób, w jaki Matejko przedstawił całość dziejowego wypadku w *Batorym*, ale także ukazać *Chrobrego* jako wybitny przykład zrealizowania przez artystę jego koncepcji obrazowania dziejów. Nie jest to bowiem dzieło powielające zbanalizowaną już wtedy konwencję owocnego momentu z nadzieją na ucieśnienie wyobraźni widza przedstawieniem miecza, który za chwilę uderzy w bronę. Jest ono raczej kolejną odsłoną snutej nieustannie przez Matejkę refleksji nad losami cywilizacji chrześcijańskiej i nad znaczeniem Opatrzności w ludzkich działaniach.

Słowa kluczowe

Jan Matejko, Bolesław Chrobry, Światopełk, malarstwo historyczne

Keywords

Jan Matejko, Boleslaw the Brave, Svyatopolk, historical painting

References

1. **Długosz Jan**, *Jana Długosza, kanonika krakowskiego, dziejów polskich ksiąg dwanaście*, przeł. K. Mecherzyński, t. 1, ks. 2, Kraków 1867.

2. **Gorzowski Marian**, *Jana Matejki obraz „Bolesław Chrobry z zięciem swym ks. Światopełkiem pod Złotą bramą w Kijowie”*, Kraków 1884.
3. **Heidenstein Rajnold**, *Dzieje Polski od śmierci Zygmunta Augusta do roku 1594*, przeł. M. Gliszczyński, uzup. M. Spasowicz, Petersburg 1857.
4. **Karamzin Nikołaj Michajłowicz**, *Historia państwa rosyjskiego*, przeł. G. Buczyński, t. 3, Warszawa 1825.
5. **Kondakow Pawłowicz Nikodim**, *Ikonografja Bogomatieri*, t. 2, Petersburg 1915.
6. *Kronika Marcina Galla*, przeł., objaśn. Z. Komarnicki, Warszawa 1873.
7. **Lutrzykowski Franciszek**, *Stefan Batory (obraz p. Matejki)*, Lwów 1873.
8. **Lepkowski Józef**, *Die Heligengeist- und hefig. Kreuz-Capelle der Krakauer Domkirche*, „Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale” 1860, nr 10.
9. **Łoziński Władysław**, *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, Lwów 1887.
10. **Okoń Waldemar**, *Jan Matejko*, Wrocław 2002.
11. **Smirnowa Siergiejewna Engelina**, *Nowgorodskaja ikona „Bogomatier’ Znamienije” i niekatoryje woprosy bogorodicznoj ikonografii XII wieku*, [w:] *Driewnierusskoje iskusstwo. Bałkany. Rus’*, red. A. Il’jicz Komiecz, O. Iljinczna Podobiedowa, O. Jewgienjewna Etingof, Sankt Petersburg 1995.
12. **Smorąg-Różycka Małgorzata**, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003.
13. **Szajnocha Karol**, *Bolesław Chrobry. Opowiadanie historyczne według źródeł spótczesnych*, Lwów 1849.
14. **Szujski Józef**, *Dzieje Polski podług ostatnich badań*, t. 1, Lwów 1862.
15. **Świątek Adam**, *„Lach Serdeczny”. Jan Matejko a Rusini*, Kraków 2013.
16. **Tarnowski Stanisław**, *Matejko*, Kraków 1897.
17. **Unger Friedrich Wilhelm**, *Christlich-griechische oder byzantinische Kunst*, Göttingen 1866.
18. *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885* [kat. wystawy], Lwów 1886.

Dr. habil. Michał Haake, Prof. at UAM, haak@amu.edu.pl, ORCID: 0000-0002-6929-0953

Professor at the Institute of Art History of Adam Mickiewicz University. He investigates the history of painting. Author of books: *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności* (Portrait in Polish painting at the threshold of modernity, 2008), *Figuralizm Aleksandra Gierymskiego* (Alexander Gierymski’s figuratism, 2015), *Utracone arcydzieło. Losy obrazu “Targ na jarzyny” Józefa Pankiewicza* (A lost masterpiece: the fate of Józef Pankiewicz’s painting “The vegetable market”, 2020). Curator of the Exhibition “Matejko. Painter and history” (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2023).

Summary**MICHAL HAAKE (Adam Mickiewicz University, Poznan) / The icon *Зна́мение* in the oeuvre of Jan Matejko**

The article attempts to answer the question of the role of the depiction of the icon of Our Lady “Sign” (“*Зна́мение*”) in two paintings by Jan Matejko: *Stefan Batory at Pskov* (1872) and *Boleslaw the Brave with Svyatopolk at the Golden Gate in Kiev* (1884). These depictions have not yet been studied. In both cases, Matejko depicted a processional icon carried by the inhabitants of fortresses besieged by Polish troops – Pskov during the Polish-Russian wars in 1582 and Kiev in 1018. Both paintings were interpreted in the context of the tradition, deeply rooted in Byzantine and Rus’ culture and known in the 19th c. from numerous chronicles and historical studies, of using holy images, often Marian icons, carried on walls to obtain God’s help in repelling the enemy. The research task was to explain why the icons in Matejko’s paintings are carried after the end of hostilities, which ensured the Polish side a favourable peace (Pskov) or the conquest of the capital with the deposition of the Polish king’s son-in-law on the throne (Kiev). In conclusion, both works were considered examples of Matejko’s concept of depicting the entirety of a “historical event”, which takes into account both the causes of the depicted situation and its consequences. Among them, Matejko not infrequently recalled the opportunities missed by the Polish side. This was also the case with the story told in both paintings: Pskov finally was not conquered, the power of Russia was not broken, and the capture of Kiev, from which the triumphal entry of the Brave into the city was remembered, proved to be short-lived.