

ROSYJSKIE MALARSTWO RELIGIJNE W XIX WIEKU

W badaniach nad malarstwem religijnym XIX wieku w Rosji zarysowuje się bardzo wyraźnie tendencja, która albo eliminuje całkowicie zagadnienie malarstwa ikonowego, albo określa je mianem sztuki schyłkowej, a początek rozwoju malarstwa sakralnego upatruje w momencie włączenia się sztuki rosyjskiej w nurt europejski. Poza zainteresowaniem badaczy pozostaje podstawowy problem: czy zeuropeizowane, akademickie malarstwo mogło z punktu widzenia teologii kościoła ortodoksyjnego być obiektem kultu i stanowić integralną część liturgii.

W 1909 roku pisząc o decyzji Piotra Wielkiego likwidującej warsztaty w Orużejnej Pałacie, Trutowski określił ją jako posunięcie, które „niszcząc rosyjską sztukę”, spowodowało, że „nie pojawiło się już nic, co można by nazwać naszą, własną narodową sztuką”¹. Trutowski swoje stwierdzenie odniósł przede wszystkim do malarstwa ikonowego, jako tradycyjnej działalności artystów ruskich i rosyjskich. Nie przesądzając o słuszności tego stwierdzenia, u podstaw którego leżało prezentowane przez wielu badaczy stanowisko, że wszystko, co wartościowe w dziejach malarstwa rosyjskiego, skończyło się wraz z reformami Piotra Wielkiego — należy zastanowić się, jakie były przyczyny tego zadziwiającego zjawiska — zepchnięcia malarstwa ikonowego na margines „oficjalnej” sztuki, tak że przestało się ono cieszyć zarówno poparciem władzy świeckiej, duchownej, jak i części społeczeństwa, a co za tym idzie w dużym stopniu zniknęło z pola zainteresowania artystów. A przecież ikony nie tylko w dalszym ciągu odgrywały ogromną rolę w życiu publicznym i prywatnym społeczeństwa rosyjskiego, ale — co ważniejsze — nigdy władza tak silnie nie podkreślała swojego związku z prawosławiem, a dyskusje nad jego kształtem nie znalazły tak szerokiego odbicia w dziełach

¹ W. Trutovskij, *Bojarin Chitrovo i Moskovskaja Orużejnaja Palata. Starje Gody*, ijuł'-sentjabr' 1909, s. 348.

nie tylko duchownych pisarzy, ale i laików. Nie znaczy to oczywiście, że nie malowano już nowych ikon, że nie sprawiano nowych ikonostasów, bowiem w dalszym ciągu podobnie jak przed wiekami, istniało na nie ogromne zapotrzebowanie, a liczne warsztaty ikonopisców w dalszym ciągu produkowały ich ogromne ilości, ale pozostawało to prawie całkowicie poza zasięgiem przede wszystkim mecenatu państwowego, ale także i cerkiewnego. Ta sytuacja mimo ewoluujących stosunków politycznych, społecznych i zmian zachodzących w cerkwi prawosławnej trwała przez całe wieki XVIII i XIX.

Niewątpliwie u podstaw tego zjawiska leżały reformy Piotra Wielkiego, które zdecydowały o tym, że „kultura dawnej Rusi odeszła ostatecznie w przeszłość” i „nastąpił zdecydowany zwrot ku Europie zachodniej”². Piotr odrzucając wszystko, co dawne usiłował całkowicie zmienić oblicze Rosji, cały system „znaków jej dotychczasowej kultury”³. Przy całym ambiwalentnym stosunku do religii prawosławnej, Piotr narzucił cerkwi prawosławnej reformy, które doprowadziły do zniesienia Patriarchatu i zastąpienia go przez św. Synod, który zorganizowany na wzór Synodu luterańskiego przez mianowanych „funkcjonariuszy świeckich i duchownych administrował poczynaniami kościoła”⁴. Wprowadzony zaś w 1720 r. statut nie tylko godził w sakramenty i liturgię, ale zawierał także sformułowania całkowicie niezgodne z doktryną kościoła ortodoksyjnego, gdyż pierwszoplanową rolę na drodze do zbawienia przyznawał Pismu św., a nie tradycji, czego widowym znakiem stała się walka ze starowierami, którzy uważali się słusznie za kontynuatorów tej tradycji i ciągłości nieziennej cerkwi prawosławnej.

Jednakże Piotr Wielki, który podobnie, jak jego poprzednicy wyznawał przejętą z Bizancjum zasadę, zgodnie z którą władca winien czuwać nad wiarą swoich poddanych, podkreślał swoją przynależność do cerkwi prawosławnej, czego najbardziej spektakularnym symbolem było wykorzystywanie w oficjalnych wystąpieniach ikon⁵. Jednocześnie Piotr poczynił pewne kroki, które pozornie świadczą o jego przychylnym stosunku do malarstwa ikonowego. W wydanej bowiem w 1707 roku *Gramocie*, która w świadomy sposób nawiązuje do *Gramot Trzech Patriar-*

² W. Lichaczowa, D. Lichaczow, *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*, Warszawa 1977, s. 9.

³ W. Lichaczowa, D. Lichaczow, op. cit., s. 5; W. Panas, *Przestrzenie semiotyczne. Na marginesach „Morfologii bajki” Władimira Proppa*, Znak 1977, nr 281 - 282 (11 - 12), s. 1380 - 1381.

⁴ A. Besançon, *Edukacja religijna Rosji*, Znak 1981, nr 327 (9), s. 1200.

⁵ O. Meinardus, *A typological Analysis of the traditions pertaining miraculous Icons*, [w:] *Wegzeichnen. Festschrift für H. Biedermann*. Würzburg 1971, s. 227.

chów i cara Aleksego Michajłowicza, car wyraża troskę o poziom malowanych ikon, nakazuje malowanie ich zgodnie ze starymi wzorami i wskazówkami zawartymi w podlinnikach, ale jednocześnie nakazuje przeniesienie zatrudnionych dotychczas w Orużejnej Pałacie ikonopisców do Petersburga, pozbawionego jakiegokolwiek tradycji malarstwa ikonowego i poddanie ich nadzorowi profesjonalno-cenzorskiemu superintendenta. Odbiera więc całkowicie kontrolę cenzorską nad ikonopiscami hierarchii duchownej, a profesjonalną „fachowcom” z Orużejnej Pałaty. Realizacja zamierzeń Piotra napotykała zresztą na trudności bowiem dopiero w 1711 r. przeniesiono ikonopisców do Petersburga, gdzie jak wynika z dokumentów nie przygotowano nawet dla nich pomieszczeń⁶. Administracyjne działania Piotra Wielkiego, które upodobniały położenie artysty do statusu pełniących służbę wojskową, niemożność zmiany miejsca pobytu bez zgody władz, dwunastogodzinny dzień pracy, konieczność podejmowania zawodu przez męskich potomków nie stwarzały sprzyjających warunków dla rozwoju „sztuk pięknych”⁷. Całkowita zależność artystów — i to nie tylko tych, którzy pozostawali na służbie państwowej, ale i tzw. wolnych — od zamówień państwowych determinowała zarówno zakres podejmowanych przez nich prac, ale także wyznaczała jednoznacznie „sektor swobody” i wykonanie dzieł dla jednego odbiorcy o określonych wymogach. Organizacja Akademii Sztuk Pięknych i założenie specjalnej artystycznej szkoły nie zmieniły wiele w położeniu artystów, swoiste bowiem rysy życia artystycznego pierwszej połowy XVIII w. były podstawą działalności Akademii przez cały wiek XVIII⁸.

Jak się zdaje ikonopiscy, którzy niegdyś wchodzili w skład warsztatu Orużejnej Pałaty rozproszyli się, być może kontynuowali twórczość artystyczną przy istniejących w dalszym ciągu na prowincji warsztatach zlokalizowanych przy wielkich klasztorach. W warsztatach tych malowano w dalszym ciągu ikony nawiązujące do szkoły Stroganowów lub do stylu wypracowanego w Orużejnej Pałacie, a który stanowił swoiste połączenie kanonu ikony z naleciałościami zachodnimi. W każdym razie stworzenie ośrodka, który by pod kontrolą państwową pracował na potrzeby nowo powstającej stolicy, nie powiódł się. Także w projektach dotyczących powstania przyszłej Akademii Sztuk Pięknych o malarstwie

⁶ P. P. Pekarśkij, *Materialy dlja istorii ikonopisanija w Rossii*. Izvestija imperatorskago archeologičeskago obščestva. T.V., vyp. 5, 1865, s. 307; N. M. Mołeva, *Cechovaja organizacija chudožnikov v Moskve XVII-XVIII vv.* Voprosy Istorii 11, 1969, s. 43; Trutovskij, op. cit., s. 43.

⁷ M. A. Alekseeva, *Nekotorye voprosy v russkoj chudožestvennoj žizni serediny XVIII v. (Položenie russkich chudožnikov sostojaščich na gosudarstvennoj službe)*, [w:] Russkoe iskusstvo XVIII veka. Moskva 1973, s. 91 - 94.

⁸ M. A. Alekseeva, op. cit., s. 95.

ikonowym nie ma mowy. Nie wynika to jedynie z faktu, że malarstwo ikonowe przez wyznawców Ortodoksji nie było traktowane jako dzieło sztuki, a wyłącznie jako przedmiot kultu, jako „obraz przeniknięty świętością swego pierwowzoru”, jako „integralna część liturgii”, ale przede wszystkim z samego statusu i zadań stawianych przed adeptami Akademii, które przede wszystkim miały na celu włączenie artystów rosyjskich w nurt sztuki europejskiej. Poczynania Piotra Wielkiego i prowadzona przezeń „polityka kulturalna” ma dla problemu stosunku do malarstwa ikonowego XVIII, a szczególnie XIX wieku podstawowe znaczenie. Albowiem to właśnie ocena jego działalności stała się probierzem zarówno negatywnego, jak i pozytywnego stosunku do dawnej Rusi. Dla tych, którzy nie chcieli się pogodzić z europeizacją Rosji i którzy widzieli w przejściu wzorców europejskich jedynie negatywne skutki dla życia społecznego i kulturalnego ideałem był powrót do XVII-wiecznej przedpiotrowej Rosji, traktowanej przez nich jako zamknięta całość, niepodatna na wpływy zewnętrzne. Te poglądy w najbardziej skodyfikowanej formie prezentują dzieła słowianofilów. Nie wdając się ani w ich rodowód filozoficzny, ani w dzielące ich różnice, wydaje się celowe prześledzenie ich postawy wobec dziedzictwa kulturalnego Rosji i podejmowanych przez nich prób przybliżenia społeczeństwu rosyjskiemu jego nie tak dawnej przeszłości. Jest zupełnie zrozumiałe, że narzuconą, obcą wielowiekowej tradycji ruskiej kulturę europejską — której rozwoju na terenie Rosji byli świadkami — słowianofile uważali za kulturę opartą na naśladownictwach i zapożyczeniach⁹. Dla stworzenia własnej, narodowej kultury widzieli dwie drogi: albo powrót do pierwiastków rodzimych tkwiących w przeszłości i uwolnieniu się od wpływów zachodnich, albo w twórczym wykorzystaniu zdobyczy europejskich, a tym samym negowaniu istnienia jakiegokolwiek własnej tradycji¹⁰. Podkreślając wyjątkowość Rosji, jej historii i ustroju, przyczyn tego zjawiska upatrywali słowianofile w „łasce jaka spłynęła na Ruś poprzez przyjęcie wiary prawosławnej”, której wyższość nad katolicyzmem i protestantyzmem widzieli w tym, że „w kościele prawosławnym nie miesza się Objawienia Boskiego z ludzkim myśleniem, ani nauka świecka, ani nauka kościoła nie przekraczają granic między tym, co boskie a tym, co ludzkie”¹¹. Postulując wierność wobec średniowiecznej, patriarchalnej tradycji narodowej w niej widzieli realizację postulowanych przez siebie ideałów, „do-

⁹ A. B e s a n ç o n, op. cit., s. 1211.

¹⁰ A. W a l i c k i, *Filozofia i myśl społeczna rosyjska 1825-1861*. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył... Warszawa 1961, s. 186, 126. A. W a l i c k i, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1962 s. 144.

¹¹ A. W a l i c k i, *Filozofia i myśl społeczna*, op. cit., s. 175.

browolności, swobody, spokoju” i wzajemne zaufanie między władzą a ludem¹². To właśnie lud, a nie warstwy oświecone zachowały „trwałość obyczaju”¹³. Pomimo ogromnego zainteresowania zarówno przeszłością Rosji, jak i teologią, a przede wszystkim pismami wschodnich Ojców Kościoła i bliskimi osobistymi związkami niektórych z nich z życiem monastycznym, słowianofile prawie całkowicie pomijali w swoich pismach problem ikon, kurczowe zaś trzymanie się starych obrzędów i przypisywanie im mocy magicznej, uważali za cechę charakterystyczną, jak to określał Chomiakow, „materializmu katolickiego”¹⁴, a Iwan Kirejewski odrzucał przy tym podstawową zasadę teologii ikony negując realną obecność przedstawianej na niej osoby, zaś znaczenie jej upatrywał w mocy, której nadają jej modlitwy wiernych¹⁵. Nie cenili także słowianofile w przeszłości Rosji jej osiągnięć w dziedzinie sztuki „dawna bowiem Rosja — jak twierdził I. Kirejewski — nie błyszczała sztukami pięknymi”¹⁶. Upatrując w kościele ortodoksyjnym ośrodka kulturotwórczego domagali się, aby współczesna im sztuka sakralna przeniknięta była religią, aby była „uwzniosłona i tajemnicza”¹⁷. Nie cenili, jak się zdaje, słowianofile również współczesnej im sztuki, bo jak słusznie zauważył Chomiakow — malarstwo okresu Mikołajewskiego „wychwała publiczność, a jednocześnie pochlebia publiczności i gładzi ją po głowie”¹⁸.

Natomiast negatywny sąd Chomiakowa o rzeźbach postaci świętych, o których wyraził się, że „są podobne do kukiel”, nie można traktować, jako „wyrazu niejednoznacznego stosunku Chomiakowa do cerkwi prawosławnej”. Wynikało to, jak się zdaje z jego poglądu zgodnego ze stanowiskiem kościoła ortodoksyjnego, który odrzucał wolnostojącą rzeźbę sakralną, a której pojawienie się na ziemiach Rusi było wynikiem oddziaływania Zachodu¹⁹.

Artystą, którego słowianofile cenili najbardziej i który według nich był tym, który podobnie jak oni dążył do umocnienia samodzielnej ruskiej kultury był A. Iwanow²⁰. A przecież jego dzieła o tematyce sakral-

¹² Ibidem, s. 144 - 145.

¹³ Ibidem, s. 174, 22. W. Zenkovskij, *Russkie mysliteli i Evropa. Kritika evropejskoj kultury u russkich mysliteli*, Paris 1955, s. 66 - 75.

¹⁴ A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii...*, op. cit., s. 157.

¹⁵ Ibidem, s. 107; Gleason, *European and Moscovite. Iwan Kireevsky and the Origins of Slavophilism*, Cambridge Mass, 1972, s. 245.

¹⁶ Cyt. wg W. Lichaczowa, D. Lichaczow, op. cit., s. 10.

¹⁷ A. I. Annen'kova, *Estetičeskie iskanija molodogo K. Aksakova*, [w:] *Stranicy ruskoj literatury serediny XIX veka*. Leningrad 1974, s. 126.

¹⁸ A. S. Chomiakov, *Sobranie sočinenij*, Moskva, 1904 - 1907, t. III, s. 363.

¹⁹ B. Egorov, *Nekotoryje problemy kulturologii (na materiale ruskoj žizni XIX v.)* Studia Rossica Posnaniensia 3, 1973, s. 8.

²⁰ *Russkoe iskusstvo. Očerki o žizni i tvorčestve chudožnikov*, Pod red. A. Leo-

nej nie tylko mieszczą się całkowicie w nurcie religijnego malarstwa ówczesnej Europy, ale ideałem dla niego była twórczość Overbecka, którego określał mianem poety-artysty chrześcijańskiego i uważał za swojego jedyne go doradcę, nauczyciela i sędziego²¹. Stosunek Iwanowa do dziedzictwa malarstwa bizantyjskiego, mimo że zdradzał zainteresowanie nim, był całkowicie negatywny, odmawiał mu prawdziwości historycznej, biegłości w rysunku i umiejętności odtwarzania szat, a w przejęciu tego dziedzictwa przez malarstwo ruskie upatrywał trudności w tworzeniu przez współczesnych artystów obrazów przeznaczonych do cerkwi²². Proponował, aby tę dziedzinę pozostawić ikonopiscom, którym należy „wpoić umiejętność rysunku i zmusić do wczytywania się w Pisma greckich Ojców Kościoła”²³. Natomiast wykształconym artystom należy pozostawić według Iwanowa dziedzinę malarstwa historycznego, w której powinni oni zespolić ze sobą osiągnięcia włoskiej sztuki XV wieku z głęboką wiedzą o starożytności, z rozważnym, świeżym, krytycznym rosyjskim rozumem²⁴. Już Ogariew pisząc o sztuce Iwanowa bezpośrednio po śmierci artysty słusznie zauważył: „chrześcijańska sztuka upadła” (...). Artysta nie od razu zrozumiał, że już nie jest religijny (...) jemu się wydaje, że wierzy (ponieważ) chodzi do cerkwi”²⁵. Wydaje się, że Iwanowa ze słowianofilami łączyło jedynie wysokie mniemanie o narodzie rosyjskim, jego posłannictwie i roli, jaką winien odegrać w rozwoju kultury europejskiej, bowiem to właśnie słowiańskie narody stworzą ludzkości „złoty wiek”, a także żądanie przyznania artyście prawa noszenia brody i strojów nawiązujących do epoki przedpiotrowej²⁶.

Pomimo prześladowań ze strony władz carskich, słowianofile w grun-

nowa. *Perwaja polowina dewjatnadcatogo veka*. Moskwa, 1954, s. 718 - 719; A. Benua, *Istorija russkoj živopisi XIX veka*. S. Petersburg, s. 126, zauważył, „żadne dzieło malarskie ostatnich 50 lat nie odzwierciedlało mistyki Kirejewskich, Chomiakowów i Aksakowów”.

²¹ *Mastera iskusstva ob iskusstvie*, pod red. A. A. Fedorova-Davydova. Moskwa 1969, t. 6, s. 299.

²² *Ibidem*, s. 309. Zdziwiająca jest zgodność poglądów Iwanowa z wypowiedzią cenzora A. Nikitienki, który pisał „Teraz w modzie jest patriotyzm, odrzucający wszystko, co europejskie nie wyłączając nauki i sztuki. Patrioci tego rodzaju nie znają historii... Oni wcale nie wiedzą, czym było Bizancjum... w nim nauka i sztuka były w zupełnym upadku...”. Al. Nikitenko, *Dnevnik*, Russkaja Starina 1890, II, s. 391 - 391.

²³ *Mastera iskusstva ob iskusstvie*, op. cit., s. 310.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cyt. wg M. Lemke, *Epocha cenzurnych reform 1859 - 1865*, S. Peterburg 1904, s. 113.

²⁶ M. Alpatov, *Aleksandr Andreewicz Ivanov. Žižn i tvorčestvo*, Moskwa 1956, t. II, s. 113.

cie rzeczy w swoich poglądach w niewielkim stopniu tylko wykraczali poza oficjalnie głoszone hasła, które stanowiły wektory działania zarówno władzy świeckiej, jak i duchownej. Propagowany przez nich nacjonalizm, ukazywanie wyższości narodu rosyjskiego nad narodami europejskimi tak w dziedzinie religii, jak i możliwości rozwoju przede wszystkim w sferze kultury i sztuki — „więcej talentu dano Rosjaninowi niż Niemcowi” — mieściły się całkowicie w nurcie oficjalnej polityki²⁷. I chociaż „słowiańskość” tej grupy polegała nie tyle na głoszeniu świadomości ogólnosłowiańskiej, co w umiłowaniu rodzimych, rdzennie słowiańskich pierwiastków bytu społecznego i kultury dawnej Rosji, wydarzenia wojny krymskiej spowodowały, że słowianofile nie tylko zainteresowali się dziejami i kulturą nierosyjskich Słowian, ale także czynnie włączyli się w wypadki polityczne, popierając ekspansję państwowości rosyjskiej²⁸. I chociaż głoszone przez nich poglądy dotyczące natury prawosławia, jak w wypadku Chomiakowa, z punktu widzenia hierarchii duchownej musiały być niebezpieczne — godziły bowiem w autorytet tej hierarchii i zaprzeczały wartościom zinstytucjonalizowanych form życia religijnego — to cerkiew prawosławna doceniała ich zasługi nie tylko w dziedzinie przybliżenia dziedzictwa piśmiennictwa Ojców Wschodnich prawosławiu rosyjskiemu, ale przede wszystkim wykorzystywała ich idee do potępiania innych poza wiarą kościoła ortodoksyjnego wyznań²⁹. Słowianofile, a przede wszystkim ci, którzy się na nich powoływali przece-niali „rodzimość i rdzenną rosyjskość ich poglądów”, bowiem jak słusznie zauważył Besançon „ich idee przewodnie, a przede wszystkim nacjonalizm pochodzą z Zachodu. Ich problemem było zaimportowanie nacjonalizmu przy równoczesnym zatarciu śladów świadczących o imporcie”³⁰. Czytali słowianofile wschodnich Ojców Kościoła, ale wywodzili się z romantyków niemieckich. Tak więc przejęcie idei niemieckiej romantycznej myśli filozoficznej legło u podstaw poglądów słowianofilów. Datujące się od początku XIX wieku zainteresowanie głównie niemiec-

²⁷ A. J. Annenkova, op. cit., s. 117. Charakterystyczna dla stosunku władz do słowianofilów jest wypowiedź o nich L. Dubbelta, szefa sztabu w korpusie żandarmów: „słowianofile naśladowując uczonych zachodniej Europy starają się o uratowanie pamiątek przeszłości, o przywrócenie własnej narodowości językowi i literaturze, o usunięcie z naszych obyczajów wszystkiego co cudzoziemskie. Ten kierunek z jednej strony jest godny pochwały, ale z drugiej wychodząc ze swoich ram niekiedy wywołuje wydarzenia niezgodne z obecnym porządkiem...”. M. Lemke, *Nikolaewskie żandarmy i literatura 1826 - 1855 gg*, 1908, s. 216.

²⁸ A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973, s. 168 - 169.

²⁹ Ibidem, s. 161; *Ambrosija Dmitrowskiego Dwa publicznych čtenija o svobode pečati s točki zrenija pravoslavnoj cerkvi*, Moskva 1882, s. 35.

³⁰ A. Besançon, op. cit., s. 1207.

ką estetyką, które zaowocowało w ogromnej ilości tłumaczeń, ekscerptów dokonywanych na potrzeby prowadzonych nie tylko w Uniwersytetach, ale i publicznych wykładów przybliżało społeczeństwo rosyjskie także i w tej dziedzinie do Europy³¹. Z romantycznej idei narodu, z walki o kulturę prawdziwie narodową w imię propagowanej przez idealizm niemiecki narodowej samoistności powszechnymi stały się w drugiej połowie lat czterdziestych rozważania o znaczeniu narodowej poezji, o pierwszeństwie narodowych pierwiastków w literaturze³². Natomiast malarstwo całej pierwszej połowy XIX wieku nauczane i realizowane przez wychowanków Akademii ucieleśniało niezmienny, artystyczny wzorzec „idealną formę artystyczną oderwaną od narodowych treści” i było podatne na kierowanie nim poprzez zorganizowany mecenat państwowy³³. Akademia bowiem mimo ciągłych prób mniej lub bardziej udanych reform w dalszym ciągu kontynuowała swój wypracowany ostatecznie w drugiej połowie XVIII w. program. Artyści prowadzili odosobnione życie, w całkowitej izolacji od społeczeństwa, kontakt z publicznością następował raz w roku w czasie dorocznej wystawy. Malowali w dalszym ciągu „Jupiterów, Achillesów, Sokratesów, pseudo-woskowe kukły”, a ich ideałami byli Poussin i artyści bolońskiej szkoły „przed którymi padali na twarz z azjatycką uniżonością”³⁴. A przyjechawszy jako stypendyści do Rzymu przenosili swoje niewolnicze uwielbienie na Rafaela, a przede wszystkim na tego, który wydawał się im największym — Guido Reniego. Tylko bowiem w Rzymie mógł się według słów Gogola rozwinąć talent rosyjskiego artysty, bo tylko w Rzymie „tym wielkim rozsądniku sztuki, przy nazwie którego tak silnie bije płomienne serce artysty” istnieje odpowiedni klimat dla malarstwa³⁵. Praca w ojczyźnie wydawała się rosyjskim artystom zupełnie niemożliwa. Toteż przebywając w Rzymie, poddani ustawicznej kontroli nadzorcy carskiego, malowali głównie tematy mitologiczne, starając się jak najdokładniej kopiować dzieła włoskich mistrzów. Nie pomijano także tematyki religijnej, ale były to obrazy o treści sakralnej nie tylko nie przeznaczone do cerkwi — jak to było w wypadku Iwanowa, który zamierzał swój ogromny cykl chrysto-

³¹ P. W. Sobolev, *Filosofskaja estetika i chudożestvennaja mysl'*. (K vo-prosu o zadačach izučenija istorii russkoj litieratury piervoj polowiny XIX veka), Russkaja Literatura 1971, 2, s. 4 - 7.

³² A. J. Annenkova, op. cit., s. 110, 113.

³³ S. N. Kondakov, *Jubilejnyj Spravočnik Imperatorskoj Akademii Chudo-żestv 1764 - 1914*, s. I.

³⁴ Ibidem, s. 25 i n., A. A. Kisielov, *Typy russkich chudożnikov v proizvede-nijach Gogolja v svjazi z gospodstvovaščimi v jego vremja vozzrenijami na zadači žiwopisi*, *Artist* 1894, nr 44, s. 88; Benua, op. cit., s. 125.

³⁵ M. Gogol, *Portret*, tłum. S. Baczyński, Warszawa 1927, s. 47.

logiczny w układzie typologicznym zaczerpniętym ze średniowiecznych zachodnich wzorów umieścić w specjalnie wzniesionym na ten cel budynku — ale ich ikonografia, nie mówiąc o formie była równie daleka malarstwu ikonowemu, jak bliska była kanonom malarstwa kościoła katolickiego³⁶. Od obrazów o treści religijnej żądano uduchowionej „idealnej piękności” i „poważnego traktowania tematu i prawdy historycznej”, a wszystkie te cechy były całkowicie obce malarstwu ikonowemu³⁷. Wydaje się, że ówczesni malarze poza nielicznymi wyjątkami nie cenili i nie rozumieli malarstwa kościoła ortodoksyjnego; artystom wykształconym na wzorach zachodnich jawiło się ono jako sztuka obca, barbarzyńska. Jeszcze w 1892 roku Gay pisał o malowanym przez siebie Ukrzyżowaniu: „maluję Ukrzyżowanie w duchu chrześcijańskim . . . tylko katolicka wiara miała sztukę, inne wyznania prawosławie i protestantyzm sztuki nie miały i nie mają”³⁸. Dla artystów, dla których ideałem było malarstwo renesansu — którego ikona stanowi całkowite przeciwieństwo nie tylko ze względu na swoje funkcje, ale przede wszystkim ze względu na ontologiczną więź między obrazem a praobrazem — malarstwo ikonowe wyrażające przedrenesansową estetykę, musiało być nie tylko niezrozumiałe, ale i wydawało się im cofnięciem w czasie. Tym bardziej, że sama budowa ikony, w której ikonograf umieszcza siebie w centrum przedstawionego świata i może dzięki temu wyobrażać świat z Boskiego punktu widzenia, była zaprzeczeniem tego, co z takim mozołem, a zarazem zapałem opanowywali rosyjscy artyści — budowę obrazu renesansowego, gdzie artysta zajmuje zewnętrzną pozycję obserwatora³⁹. Dla artystów uprawiających „zachodni sposób malowania” było oczywiste wprowadzenie do obrazów światłocienia, pozbawienia ich napisów identyfikujących występujące na nich postacie („Inskrypcja jest duszą ikony”), eliminacja koloru złotego, który stanowi „centrum Boskiego życia”, a to wszystko razem z perspektywą linearną było niezgodne z teologią ikony⁴⁰. Ikona także ze względów formalno-estetycznych, nie mówiąc o „porządku symbolicznym”, musi być namalowana na określonym materiale, określoną techniką, bo w nich także zawarta jest „metafizyka, dzięki której ikona

³⁶ A. Novickij, *Istorija russkogo iskusstva s drevnejšich vremen*, Moskwa 1903, s. 267, 234. Za czasów wiceprezydenta Akademii J. G. Gagarina stworzono w niej klasę malarstwa cerkiewnego, ale istniała ona bardzo krótko.

³⁷ Jw., s. 126.

³⁸ Jw., s. 268.

³⁹ *Prolegomena do tematu „Semiotyka ikony”*. Rozmowa z B. Uspienskim. Rozmawiał Z. Podgórzec. Znak 1976, nr 270 (12), s. 1611 - 1613; B. Uspenski, *O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon*, [w:] *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Meyenowa, Warszawa 1975, s. 360 - 373.

⁴⁰ E. Trubeckoj, *Dwa światy ikony staroruskiej*, przełożył i skomentował R. Przybylski, Znak 1979, nr 295 - 296 (1 - 2), s. 67.

żyje i trwa”⁴¹. Stosowanie zatem płótna i techniki olejnej ostatecznie odbierało tak malowanym obrazom religijnym ich związek z malarstwem ikonowym. Pracując dla jedynej odbiorcy, jakim było państwo, będące zarazem jedynym mecenasem, który nagradzał, karał, dopuszczał dzieło do społecznego obiegu, artyści z zadziwiającym posłuszeństwem dostosowywali się aż do lat sześćdziesiątych XIX w. do jego wymogów. Wydaje się, że w sytuacji, gdy całym życiem artystycznym kierowała Akademia Sztuk Pięknych, która była jedynym autorytetem w dziedzinie wszelkich poczynań artystycznych także na prowincji i ściśle przestrzegała, aby nie było żadnych odchyień od wyznaczonych przez nią norm, i która prezentowała głęboką wiarę w słuszność swoich poglądów na zadania sztuki i jej koncepcje, artyści musieli przemawiać narzuconym im martwym, statycznym językiem, nie wywołującym społecznego odzewu. Malowali więc dla cerkwi prawosławnych obrazy będące historyczno-psychologicznymi studiami na tematy religijne, całkowicie podporządkowane katolickiemu widzeniu wydarzeń biblijnych. Katolickiej wymowy tych przedstawień nie zmienił także fakt, że po wojnie rosyjsko-francuskiej Akademia dostosowując się do wzrostu prądów nacjonalistycznych, zaczęła lansować nowe rozumienie „narodowości”, nie jest to już miłość i posłuszeństwo wobec cara, ale „umiłowanie do ziemi, gdzie artyści się rodzili, wychowali, wykształcili... do kraju, gdzie żyją ich krewni, przyjaciele i opiekunowie”, bowiem w praktyce spowodowało to jedynie nakładanie na bohaterów przedstawień religijnych o wymowie chrześcijańskiej zamiast antycznych kostiumów, kostiumów archaizowanych, przypominających wschodnie⁴².

Takie właśnie obrazy dekorowały powstałe na początku XIX wieku liczne budowle sakralne, których najbardziej reprezentacyjnymi przykładami są sobory petersburskie Matki Boskiej Kazańskiej i św. Izaaka Dalmatyńskiego, a przede wszystkim cerkiew Zbawiciela w Moskwie. Budowle te wznoszone pod osobistym nadzorem kolejnych carów zaważyły w sposób znaczący na całym budownictwie sakralnym Imperium. Świątynia Zbawiciela (bo tak jest określana w źródłach) to typowy przykład połączenia funkcji sakralnych z narzuconymi jej treściami politycznymi⁴³. Zatwierdzenie przez Mikołaja I realizacji projektu Thona, który według oficjalnych czynników miał „przypominać stare ruskie kościoły — kościo-

⁴¹ P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] *Ikonostas i inne szkice*, wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, Warszawa 1981, s. 109.

⁴² N. Kovalenskaja, *Russkij klassycizm*, Moskwa 1964, s. 284 twierdzi, że odwoływanie się do uczuć patriotycznych przebywających zagranicą artystów wynikało głównie z obawy, że nie zechcą oni wrócić do rodzinnego kraju.

⁴³ M. Mostovskij, *Istoričeskie opisanie chrama Christa Spasitela v Moskve*, Moskwa 1883.

ły zbudowane według wzorów grecko-bizantyjskich, ale o większej prawdziwości rysunku i piękności formy” spowodowało, że architektura thonowska stała się obowiązująca dla wszystkich nowo wznoszonych cerkwi⁴⁴. Protesty Synodu, który opierając się na odczuciach wiernych za protestował przeciw tej architekturze będącej „zamaskowanymi katolickimi kościołami” na nic się nie zdały i w całym Cesarstwie powstawały te obce prawosławiu budowle, a zatwierdzenie innego niż thonowski projektu wymagało zgody samego cara⁴⁵. Zważywszy na fakt, że w 1890 r. istniało w Rosji 40 tysięcy cerkwi, a w okresie ubiegłego półwiecza powstało ich około 2 - 3 tysięcy, problem bezskutecznego protestu wydaje się tym bardziej ważki.

I chociaż w tych nowo wznoszonych cerkwiach umieszczano ikonostasy nie tylko obarczone całym repertuarem motywów dekoracyjnych zaczerpniętych z Zachodu, ale także o unowocześnionej formie architektonicznej, która już nie spełniała swojego podstawowego zadania — „przegrody, która rozdziela dwa światy”, „niebo od ziemi, boskość od doczesności” — to umieszczone na nich obrazy nie były ikonami „żywymi świadkami Bożymi”, a stanowiły jedynie „zamurowane okna”, przez które wierni nie mogli już zobaczyć „żywych świadków Bożych”⁴⁶. Nieliczne wiadomości o zastrzeżeniach władz duchownych na temat powstających w tym okresie obrazów, czy malowideł ściennych o treści sakralnej mają różnorodne przyczyny. Najbardziej znacząca była ta, że władze cerkiewne pozostawiały problem cenzury w gestii Akademii, a jak ta cenzura wyglądała najlepiej świadczy opinia, którą wydali członkowie Akademii o obrazach wykonanych przez Vigha dla cerkwi przy koszarach na Wyborgskiej stronie w Petersburgu: polecono mu „odwrócić lewą nogę na jednym obrazie, w drugim zaś dodać o ile to możliwe szlachetności twarzom”⁴⁷. W werdykcie tym uderza nie tylko brak opinii o ikonografii tych przedstawień, o ich zgodności z kanonami wypracowanymi przez cerkiew prawosławną, ale przede wszystkim to, że członkowie komisji nie zwrócili uwagi na fakt, że wykonawcą ich był cudzoziemiec, a przecież zgodnie z zasadami sformułowanymi przez kościół ortodoksyjny jedynie wyznawca prawosławia mógł być twórcą obrazów przeznaczonych do kultu. A przy tym nie mógł być nim artysta, który malował zarówno ikony, jak i obrazy, nawet jeśli zawierały tematykę sakralną, bowiem pozycja ikonopisicy wyznaczona mu przez kościół ortodoksyjny znajdowała się między duchownymi a wiernymi, co nadawało mu określone miejsce w teokratycznej strukturze. Jednocześnie sformułowane już

⁴⁴ A. Novickij, op. cit., s. 82.

⁴⁵ Ibidem, s. 82 - 83.

⁴⁶ P. Florenski, op. cit., s. 78 - 79.

⁴⁷ N. Kovalenskaja, op. cit., s. 425.

przez sobór „stu rozdziałów” zasady i normy życia wymagały od malarzy ikon wysokiego poziomu moralnego, bowiem nieprzestrzeganie przez ikonopisców reguł „życia cnotliwego” w odczuciu kościoła prawosławnego stanowiło niebezpieczeństwo naruszenia jednolitego charakteru kultu. „Przeklęty, kto nie trzyma się nakazów Prawa i nie wypełnia ich”. A przecież malarzy związanych z Akademią obowiązywało jedynie posłuszeństwo wobec wymogów Akademii podporządkowanej władzy państwowej, co tym samym wyłączało ich ze sfery życia duchowego cerkwi i pozbawiało zgodnie z zasadami wyznaczonymi przez cerkiew prawosławną możliwości malowania takich przedstawień, które mogłyby być obiektami kultu.

Ten brak ingerencji władz duchownych w powstające dzieła malarzkie o treści religijnej powodował, że cerkiew prawosławną pozbawiała się sama należnego jej prawa decyzji o możliwości wprowadzenia jakiegось obrazu do kultu. Ikona bowiem, jeśli ma być ikoną, musi uzyskać potwierdzenie zgodności przedstawionego wyobrażenia z wyobrażonym pierwowzorem, a to potwierdzenie tożsamości przedstawionej na ikonie postaci czy wydarzenia należy wyłącznie do cerkwi⁴⁸.

Za czasów Mikołaja I sam car, mieniący się wielbicielem i znawcą sztuki, sprawował niejednokrotnie kontrolę nad powstającymi dziełami malarstwa religijnego. Bez akceptacji cara nie mogły być wystawione obrazy przeznaczone na doroczne wystawy Akademii, a kryterium jego oceny dzieł malarskich stanowiły „linie proste, dokładny i wyczelowany rysunek”. Pomimo wyraźnego zainteresowania malarstwem europejskim, czego najbardziej przekonującym dowodem jest anegdotyczna w swej wymowie atrybucja obrazów znajdujących się w Ermitażu, osobiste porządkowanie przez Mikołaja zbiorów Ermitażu, czy zachwyt nad dziełami H. Verneta, car interesował się przede wszystkim obrazami malowanymi dla powstających licznie cerkwi przy koszarach pułków gwardyjskich⁴⁹. Obrazy te miały na celu wychowanie żołnierzy w duchu znanej politycznej triady: samowładztwo-prawosławie-narodowość, ale podobnie jak i w innych wydawanych przez Mikołaja opiniach, dotyczyły one jedynie drugorzędnych problemów formalnych. O namalowanych przez Szebujewa i Jegorowa obrazach dla cerkwi Trójcy Świę-

⁴⁸ P. Florenski, op. cit., s. 102.

⁴⁹ M. Vrangiel, *Iskusstwo i gosudar Nikolaj Pavłovič*, Staryje Gody 1913 ijuł'-sentjabr', s. 56-163; W. Śliwowska, *Mikołaj I i jego czasy (1825-1855)*, Warszawa 1965, s. 12-15. Przykłady swoistego obrazoburstwa Mikołaja można by mnożyć, wystarczy tu jednak przytoczyć decyzję cara o usunięciu z Ermitażu 1209 obrazów, czy losy zagrabionych w Grodnie i Warszawie dzieł sztuki, a także usunięcie z Galerii Bohaterów 1812 roku portretów, spalenie pamiątek związanych z rodziną carską i usunięcie portretu Woltera dłuta Houdona.

tej przy Izmajłowskim Pułku Mikołaj powiedział, że „obrazy te są głupio namalowane i że przynoszą im wstyd”⁵⁰. Warto tu jeszcze przytoczyć przygodę Jegorowa, którego obrazy namalowane dla cerkwi w Carskim Siole wzbudziły taką niechęć cara, że polecił on, aby zgromadzonym wszystkim znajdującym się w Petersburgu profesorom Akademii przedłożyć do rozpatrzenia te obrazy i aby odpowiedzieli oni na następujące pytania: Czy obrazy te są dobrze namalowane zarówno w odniesieniu do rysunku, proporcji, jak i kolorytu?; czy ich twórca zasługuje na stanowisko profesora? Koledzy Jegorowa na pierwsze pytanie odpowiedzieli w sposób wymijający, dostrzegając w nich pewne braki, ale przyczynę ich upatrywali w podeszłym wieku artysty, na drugie zaś odpowiedzieli twierdząco, podkreślając, że Jegorow jako znakomity twórca, jest znany także w Europie⁵¹. W tej swoistej polemice między carem a tymi, którzy byli przedstawicielami oficjalnego nurtu sztuki, do którego należał i sam Jegorow, nie pada ani jedno zdanie na temat przeznaczenia tych obrazów, ich religijnej treści, a do sporu nie włączają się władze duchowne, które powinny być nim najbardziej zainteresowane. Wbrew zresztą opinii Akademii car zwolnił Jegorowa ze służby.

Diwne to, gdyż za czasów Mikołaja I ujęto w ściśle administracyjne ramy rozpoczęte już w drugiej połowie XVIII w. działania mające na celu ochronę czystości prawosławia, bowiem to właśnie Mikołajowska Rosja uważa się za najbardziej prawosławny z istniejących narodów będących wyznawcami Ortodoksji, za wierną obrończynię nauki cerkwi, a źródłami do których się odwoływała były stare, bizantyjskie wzorce. Zarówno świecka, jak przede wszystkim duchowna hierarchia pilnowała, jak to wyrażono w powszechnie używanym podręczniku cerkiewnej historii „jednomyslności z grecką cerkwią” i aby „postanowienia Soborów wydawane i zatwierdzone przez nie stanowiły po Piśmie św. niewzruszone prawa, które cerkiew prawosławna chroni i ochraniać będzie”. Gwarantami zaś rozkwitu prawosławnej cerkwi, jak i „pomyślności naszej kochanej ojczyzny” są według tego podręcznika monarchowie rosyjscy⁵². Dbałość o wierność tradycyjnej liturgii, którą przejawiała hierarchia duchowna, nawet przy wprowadzeniu do kultu jakiegoś wydarzenia, czy osoby nie powodowała teologiczno-dogmatycznych polemik, czy sporów⁵³.

⁵⁰ *Russkoe iskusstvo*, op. cit., s. 35.

⁵¹ *Ibidem*, s. 35 - 37.

⁵² A. K o t o v i c, *Duchovnaja cenzura v Rossii (1799 - 1855) gg.*, S. Peterburg 1909, s. 170.

⁵³ Zastrzeżenia cenzury duchownej wzbudził wydany w 1831 r. troparion ku czci ikony Matki Boskiej Trójreęcznej. Obok wątpliwości co do jego zgodności z dogmatem Trójcy św., podstawową sprawą, którą polecono zbadać św. Synodowi było wydanie go poza zasięgiem cenzury. A. K o t o v i c, op. cit., s. 203.

Natomiast zastrzeżenia cenzury duchownej, jak i świeckiej budziły przede wszystkim te dzieła, w których dopatrywano się elementów rewolucyjnych. Tak było w wypadku akafistu ku czci Pokrowu Matki Bożej, w którym Buturlin — członek tajnego komitetu cenzorskiego — chciał usunąć wersety, w których znajdowało się wyrażenie o „złych władcach”. Wyjaśnienie, że autorem tego utworu był sam św. Dymitr z Rostowa, wydawało się cenzorowi niewystarczające⁵⁴. Prawie nie spotyka się w aktach cenzury duchownej wiadomości dotyczących malowanych ówczesnie ikon. Nie wydaje się, aby jedyna przyczyna tego zjawiska tkwiła w małym zainteresowaniu tym problemem hierarchii duchownej, bowiem problem malowania ikon „zgodnie ze starymi wzorami” pojawiał się niejednokrotnie w zaleceniach św. Synodu na przestrzeni XVIII w., a w okresie tym istniała nadal funkcja nadzorców nad ikonopiscami, którzy rekrutowali się spośród malarzy ikon zatrudnionych w warsztatach działających przy św. Synodzie. W 1838 r., gdy zaniepokojona stanem malowanych ikon hierarchia duchowna postanowiła przedsięwziąć kroki zmierzające do podniesienia poziomu malowanych ikon, wszyscy ówczesni biskupi rosyjscy opowiedzieli się za koniecznością malowania ikon zgodnie z „cerkiewnymi zasadami, historią i starymi grecko-ruskimi podlinnikami”⁵⁵. Jednak wymóg posługiwania się podlinnikami, pomyślanymi jako pomoc dla malarzy ikon, który tylko wtedy był skuteczny, gdy znali oni malarstwo ikonowe, nie mógł poprawić sytuacji, bowiem narastające pod wpływem zachodnim zmiany w tradycyjnych schematach ikonograficznych i formalnych zostały właśnie usankcjonowane przez wzory zawarte w XVIII-wiecznych podlinnikach⁵⁶. A przy tym te nowe „krytyczne podlinniki” preferowały nie te tematy ikonograficzne, które prezentowało stare malarstwo ikonowe, ale te które chętnie podejmowała ówczesna literatura religijna, dopuszczająca zarówno alegoryzację, jak i symbolizm wprowadzane niekiedy do zawiłych konstrukcji teologicznych obcych kanonicznemu widzeniu „świata nadprzyrodzonego”.

Jak słusznie stwierdził Miljukow, rujnując starą tradycję usiłowano stworzyć nową i tę nową mieli kultywować malarze ikon⁵⁷. Istnienie silnych naleciałości zachodnich w malarstwie ikonowym było także wynikiem całkowitego podporządkowania cerkwi władzy świeckiej, co po-

⁵⁴ Ibidem, s. 209.

⁵⁵ N. W. Pokrowskij, *Evangelie v pamjatnikach vizantijskich i russkich*. S. Peterburg 1892, s. LLII.

⁵⁶ Np. *Podlinnik ikonopisnyj*. Izdanije C. T. Bolšakova, pod red. A. I. Uspenskago, Moskwa 1901.

⁵⁷ P. Miljukov, *Očerki po istorii russkoj kultury*, čast' 2, S. Peterburg 1897, s. 209.

wodowało podporządkowanie jej polityki polityce prowadzonej przez władzę. Kościół ortodoksyjny nie prowadził własnej, niezależnej od państwa polityki, tkwiąc w rzeczywistości ahistorycznej, nigdy nie zajmował postawy aktywnej wobec wydarzeń historycznych czy politycznych. „Wtręty zachodnie” spowodowane także zostały napływem ogromnej liczby duchowieństwa z Białorusi i Ukrainy, głównie wychowanków Akademii Kijowskiej, stanem seminariów duchownych, gdzie posługiwano się często podręcznikami rzymskokatolickimi lub protestanckimi, a także mnożącymi się herezjami, walka z którymi była podstawową domeną działalności cerkwi prawosławnej. Sytuacji nie zmieniał fakt pewnego odrodzenia życia monastycznego, bowiem sprowadzało się ono do mnożących się wśród mnichów darów uzdrowicielskich i proroczych, a ogólny poziom intelektualny duchowieństwa prawosławnego był wyjątkowo niski. To, że władza duchowna tak mało wypowiadała się na temat nowo powstających dzieł sztuki, wynikało przede wszystkim z faktu, że wykonawcami „oficjalnych” zamówień byli Akademicy, a o tych dziełach — jak już wspomniałam — opinię wydawała sama Akademia. Pozostający zaś na usługach św. Synodu ikonopiscy, najpewniej malowali w sposób nie budzący zastrzeżeń Synodu, choć były to także niejednokrotnie ikony, w których więcej było z obrazów katolickich, czy chrześcijańskich niż z malarstwa kościoła ortodoksyjnego. W okresie tym nastąpiło już zapoczątkowane w XVIII wieku oddzielenie malarstwa historycznego, będącego domeną działalności malarzy wykształconych w Akademii, od malarstwa ikonowego produkowanego masowo w swoistych manufakturach, gdzie wypracowana w wiekach średnich specjalizacja, a zarazem praca zespołowa, która była nieodzownym warunkiem „niezmienności wspólnie przekazywanej prawdy”, przybrała karykaturalne formy, gdzie jedno wyobrażenie wyprodukowane przez 5 do 10 ikonopisców powielano w 500 i więcej egzemplarzach⁵⁸. W manufakturach tych ikonografowie utrwalający na desce „niebiańskie obrazy, nadający realne kształty unoszącemu się wokół ołtarza żywemu obłokowi świętych” stoczyli się na poziom ostatnich ikonografów-kopistów, „ikoników”⁵⁹.

Jeśli cenzura duchowna oceniała powstające dzieła sztuki sakralnej, to jej uwagi podobnie jak członków Akademii dotyczyły głównie drugorzędnych problemów formalnych. W jakim stopniu zresztą była to cenzura chybiona, nawet przy najdalej posuniętych rygorach, świadczy najlepiej wyposażenie i dekoracja cerkwi Zbawiciela w Moskwie, gdzie po-

⁵⁸ K. Onasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischer Darstellung*, Leipzig 1961, s. 127.

⁵⁹ P. Florenski, op. cit., s. 84.

wstające dzieła oceniane były na poszczególnych etapach pracy (szkice, kartony, obrazy). Arcybiskup Jarosławia Leonid, który z ramienia cerkwi czuwał nad zgodną z dogmatami i tradycją kościoła ortodoksyjnego prezentacją tematów ikonograficznych, domagając się od artystów, aby trzymali się przekazów zawartych w starych dobrych ikonach, w uwagach dotyczących np. szkicu E. S. Sorokina do Zejścia Chrystusa do otchłani pisał „w twarzy Chrystusa (...) należy wyrazić triumf wielkości i miłości, a w wyrazie twarzy Adama — bezgraniczną radość i wzruszenie”, a następca Leonida pouczał artystów, aby kierowali się w rysunku wzorami przedrafaelowskiej szkoły Giotta, Fra Angelico i Benozza Gozzoli⁶⁰. Malarze stosując się do tych żądań wykonywali obrazy będące swoistym połączeniem pseudobizantyjskich kanonów ze środkami formalnymi zaczerpniętymi z malarstwa włoskiego renesansu.

Charakterystycznym przykładem stosunku cerkwi prawosławnej do malarstwa ikonowego, w którym przetrwały tradycyjne, właściwe mu środki wyrazu jest opinia wydana przez archimandrytę Awwakuma, członka S. Petersburskiego duchownego komitetu cenzorskiego, który o wydanych przez klasztor Swjatogorskiej odbitkach ze znajdującej się tamże ikony, wyraził się, że „całe to dzieło nie jest niczym innym jak samym nieprzystojnym suzdalskim dziełem”⁶¹. W opinii tej zawarta jest zarówno niechęć do ikony, która przechowała zadawniony w malarstwie ikonowym schemat ikonograficzny, jak i niechęć do ikon związanych z kręgiem starowierów, bowiem to właśnie powstałe w warsztatach z nimi związanych ikony określano mianem „suzdalskiej roboty”. W tym wypadku sprawa dla klasztoru, a przede wszystkim dla sztychów skończyła się pomyślnie, Awwakum pozwolił bowiem na ich rozpowszechnienie, nie omieszkał jednak dodać, że w przyszłości przed sporządzeniem odbitek, należy przedłożyć komitetowi cenzorskiemu dokładne dane dotyczące oryginału i celu ich wydania⁶². Awwakum nie zwrócił jednak uwagi na sprawę zasadniczą, na fakt, że ryciny są środkiem wyrazu całkowicie obcym kościołowi prawosławnemu i że ich pojawienie się w Rosji było wynikiem silnego wpływu protestantyzmu.

Dziedzina, w którą zdecydowanie wkroczyła zarówno cenzura świecka, jak i duchowna były tzw. jarmarczne obrazki, które obok tematów

⁶⁰ A. Novickij, op. cit., s. 320 - 323; Mostovskij, op. cit., s. 88, podaje, że Komisja, której zadaniem było czuwanie nad powstającymi malowidłami, aby zgodnie z wolą Mikołaja I prezentowały one „styl bizantyjski” napotykała na podstawowe trudności bowiem — jak stwierdziła — „brak jest artystom nawyków do bizantyjskiego stylu, a Akademia nie przygotowała ich do wykonywania malowideł cerkiewnych”.

⁶¹ A. Kotovic, op. cit., s. 412.

⁶² Ibidem.

świeckich prezentowały przede wszystkim przedstawienia religijne kopiowane ze starych ikon, malowideł ściennych i miniatur. Te, które przechowały najbardziej ortodoksyjne wzorce, powstawały w warsztatach ikonopisców związanych ze starowierami. W 1850 r. podjęto kroki, aby pozostające poza zasięgiem cenzury jarmarczne obrazki „które przedstawiając tematy religijne... jeśli wykonane są przez ludzi należących do raskolniczych sekt mogą mieć szkodliwy wpływ, szczególnie na niewykształconą ludność wiejską” poddać także jej rygorom. Zarządzono więc, aby nowo powstające były rozpatrywane przez komitety cenzorskie, a jednocześnie w Moskwie z rozkazu generał-gubernatora wszystkie stare płyty graficzne odebrano rzemieślnikom i porąbano na kawałki⁶³.

Brak wycucia u duchowieństwa prawosławnego tradycyjnej formy obrazowania, tak przecież nierozzerwalnie związanej z kultem i liturgią, był wynikiem wszystkich powyżej wymienionych czynników, które jednocześnie powodowały, że cerkiew prawosławna poddawana różnorakim naciskom traciła w rzeczywistości swoją czystość i dopiero odrodzenie życia duchowego, poszukiwanie własnej tożsamości przez prawosławie zmieniło tę sytuację.

Proces rozpoczęty za czasów Piotra Wielkiego, przy niewielkich zmianach trwających na przestrzeni XVIII w., doprowadził w pierwszej połowie XIX w. do takiej sytuacji, w której władza państwowa, mimo iż oficjalnie podkreślała swój nierozzerwalny związek z prawosławiem, w rzeczywistości popierała przede wszystkim malarstwo zachodnie. W warunkach absolutystycznej monarchii gusta osobiste cara miały ogromne znaczenie, ponieważ to on był jedynym adresatem powstających dzieł sztuki, on też dokonywał ich wyboru i ustanawiał ich hierarchizację. Obecność zaś pozostałych odbiorców nie miała większego znaczenia dla oblicza podejmowanych przedsięwzięć artystycznych, bowiem powstanie publiczności datuje się w Rosji od lat czterdziestych XIX w., a jej odbiór dzieł sztuki stanowił zawsze i jedynie składnik recepcyjnego przeżycia władcy. Natomiast nadawcą malarstwa ikonowego, jak i jego odbiorcą jest ta sama wspólnota cerkiewna, ale przy odbiorze ikon wierzący nie poszerzają swoich informacji, ta jest bowiem wieczna i przebiega na linii obraz — prawzór⁶⁴.

Europeizacja Rosji postawiła cerkiew prawosławną w wyjątkowo trudnej sytuacji, już zmiany w obrzędowości spowodowane reformami patriarchy Nikona, acz z pozoru niewielkie, sprawiły jednak wyłom w

⁶³ M. Lemke, *Očerki po istorii russkoj cenzury i žurnalistyki XIX stoletija*, S. Peterburg 1904, s. 259 - 261.

⁶⁴ K. Dmitruk, *Wprowadzenie do teorii publiczności literackiej*, [w:] *Publiczność literacka*. Warszawa—Wrocław—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1980, s. 41; W. P a n a s, *Sztuka jako ikonostas*, *Znak* 1982, nr 337(12), s. 1541.

wielowiekowej tradycji, a pojawiające się w późniejszym okresie nowe formy myślenia religijnego jeszcze bardziej ten wyłom pogłębiły. A ponieważ prawosławie bardziej niż inne wyznania musiało odwoływać się do zespołu istniejących tradycji przenikających całe życie religijne, toteż w warunkach początkowo gwałtownych, a później powolnych zmian cerkiew prawosławna zaakceptowała te zmiany i z nich stworzyła tradycję, którą przyjęła za własną. Powstanie tej nowej, europejskiej kultury nie spowodowało wprawdzie automatycznego i całkowitego odrzucenia autorytatywności dziedzictwa przeszłości, ale przez jego stylizację w duchu nowych potrzeb próbowało ją włączyć w tę nową tradycję. Jak zauważyli Łotman i Uspienski w stworzonym przez siebie „prawie”, „zmianie kultur w okresach kataklizmów towarzyszy zazwyczaj zdecydowany wzrost semiotyczności zachowania... przy czym samo zwalczanie starych rytuałów może również przybrać kształt ściśle zrytualizowany. Jednak o określonej zmianie typu kultury może świadczyć nie tylko wprowadzenie nowych form zachowania, lecz także spotęgowanie znakowości (symbolizm) form starych”⁶⁵. Prawo to najbardziej odpowiada epoce Piotra I, ale odnieść je także należy do czasów Mikołajowskich, do sytuacji, w której wprowadzenie, czy raczej utrwalenie europejskiej kultury miało właśnie ściśle zrytualizowany charakter, a to z kolei spowodowało, że kultywowanie starych form — głównie przez staroobrzędowców — spotęgowało ich symbolizm. Jest rzeczą charakterystyczną dla całej ruskiej i rosyjskiej kultury, że rozliczne kataklizmy zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne powodowały niszczenie jej tradycji, a zarazem prawosławie tak głęboko przenikające całe życie duchowe narzucało konieczność ciągłego odwoływania się do tradycji, do własnych korzeni. I do momentu, w którym nie zaistniała sprzeczność między sztuką będącą integralną częścią kościoła ortodoksyjnego a sztuką zachodnią, zupełnie mu obcą, narzuconą mechanicznie, dotąd można mówić o istnieniu malarstwa ikonowego. Dlatego też staroobrzędowcy tak głęboko związani z cerkwią prawosławną, z jej tradycjami, a przede wszystkim występujący przeciw wszelkim zachodzącym w niej zmianom kultywowali malarstwo ikonowe, oni też stali się nosicielami nie tylko ruskiej, ale w pewnym sensie bizantyjskiej kultury. To właśnie wśród staroobrzędowców w I poł. XIX w., a także i później, powstawały ikony, które zarówno w ikonografii, jak i technice nawiązywały do tych, które powstały w epoce przedpiotrowej⁶⁶. I chociaż przeszłość, do której się odwoływali nie była tak daleka, i chociaż czasami w ich ikonach pojawiają się tematy ikonograficzne,

⁶⁵ J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, op. cit., s. 178.

⁶⁶ P. Muratoff, *Wystawka drewnie-russkago iskusstwa w Moskwie*, *Staryje Gody* 1913, apryl, s. 31; J. Stuart, *Ikons*, London 1975, s. 137 - 146.

które wskazują na brak zrozumienia ortodoksyjnych zasad idei — to jednak im kultura rosyjska zawdzięcza istnienie wielu ikon przez nich uratowanych. To ich znajomości i umiejętności odczytywania ikon zawdzięczają swoje powstanie pierwsze naukowe opracowania malarstwa ikonowego. Starowierzy byli tymi, którzy ochraniali gromadzone przez siebie ikony w okresie, gdy zarówno władza cerkiewna, jak i państwowa okazywała wobec nich zupełną obojętność. Dla starowierów ideałem pozostała Ruś przedpietrowa, Ruś sprzed reformy Nikona, ale dla nich, żyjących w XIX wieku, nie było to sztuczne kopiowanie przeszłości, ale kontynuacja określonych poglądów i mentalności, określonego sposobu życia. Natomiast dla słowianofilów gloryfikujących XVII-wieczną Ruś był to jedynie kostium nałożony na całkowicie zeuropeizowany kościół. Niemniej wydaje się, że zarówno starowierzy, jak i słowianofile, pierwsi przez wierność staroruskiej tradycji religijnej, drudzy przez manifestacyjne odwoływanie się do przeszłości, zainteresowanie problemami wiary prawosławnej i jej źródłami przyczynili się nie tylko do zachowania i ujawnienia relikwów kultury ruskiej, ale także do odrodzenia życia duchowego Rosji.

W końcu XIX wieku pojawiło się w Rosji wiele rozpraw traktujących o malarstwie religijnym. Ich powstanie było wynikiem właśnie „renesansu duchowego”, gwałtownego wybuchu i rozkwitu filozofii religijnej, u podstaw którego leżała twórczość Dostojewskiego i Sołowiowa. W czasie, gdy palącymi problemami stało się zarówno uznanie religii za wartość nadrzędną, odwoływanie się do źródeł wiary prawosławnej, krytyka a zarazem adaptacja poglądów słowianofilów, gdy „wszystkie historyczne i kulturowe problemy Rosji ześrodkowują się na prawosławiu, a idea prawosławnej kultury opanowuje myślicieli”, problem malarstwa sakralnego rozumianego jako problem religijny musiał się pojawić⁶⁷. Jak pisał bowiem W. I. Scherwood „duchowo-historyczne malarstwo w Rosji stanowi najistotniejszą potrzebę narodu”⁶⁸. W praktycznych wskazaniach dla twórców to odrodzenie malarstwa sakralnego sprowadzało się do swoistego połączenia narodowych elementów ze wskazaniem cerkwi, do „jedności cudownego wyrazu z życiową prawdą”. Cel, jaki stawiano przed artystami to wyrażenie „jasno określonej idei poprzez prawdziwą formę, przy zachowaniu piękności linii, formy, światłocienia i koloru”⁶⁹. Artystą, który miał zrealizować w swojej twórczości ten ideał, który według oceny współczesnych mu odrodził cerkiewne malarstwo, był W. Was-

⁶⁷ W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia*, Warszawa 1979, s. 20; S. Morawski, *Prawosławie i filozofia*, Odra 1981, nr 10, s. 67-70.

⁶⁸ W. I. Šervud, *Opyt issledovanija zakonov iskusstva*, Russkoe obozrenie, T. 29, 1894 sentjabr, s. 275.

necow. Zachwyt nad wykonanymi przez niego do soboru Włodzimierskiego w Kijowie obrazami był powszechny, przypisywano im taką siłę wyrazu, że ich oglądanie miało mieć moc nawracania ateistów. A przecież Wasnecow jedynie odświeżył i usiłował przystosować do współczesnych mu malarskich tendencji starą akademicką metodę dekoracji ścian cerkiewnych obrazami. Jego religijne malarstwo pozostało akademickim ikonostasem wypełnionym obrazkami było „ostatnim bardzo błyskotliwym zamaskowanym odgłosem pompacyjnego, eklektycznego akademizmu”⁷⁰. Dzieła Wasnecowa w rzeczywistości niewiele mają wspólnego z malarstwem ikonowym, ale stwierdzenie tego faktu możliwe było dopiero wtedy, gdy na początku XX w. zarówno szerokiej publiczności, jak i uczonym udostępnione zostało ruskie malarstwo ikonowe okresu największego jego rozkwitu, a badania nad nim pozwoliły na sprecyzowanie zasad teologii ikony. Niemniej problem ikony, nawet dla nas współczesnych, jak to stwierdził J. Nowosielski, „nie jest sprawą zamkniętą. Ikona jest sprawą otwartą, pełną ryzyka, pełną znaków zapytania”⁷¹.

RUSSIAN RELIGIOUS PAINTING IN THE NINETEENTH CENTURY

Summary

In the studies on the Russian religious painting of the 19th century, an explicit tendency is being delineated which either eliminates the problem of the icon painting completely, or defines it as a decadent art. The beginning of the development of the icon painting is seen here at the moment in which Russian art merged with the European trends. The basic problem of this europeanized academic painting, whether it could from the point of view of theology of the Orthodox Church be object of cult and constitute an integral part of the liturgy, remains beyond the interests of the scientists. This does not mean of course that icons were no longer painted in the 18th and in the 19th centuries and that the demand for the icons did not exist any longer, for, similarly as in the previous centuries, many icon workshops still produced a great number of icons although, their

⁶⁹ Ibidem, s. 270; J. Nikolajew, *Neskol'ko myslej o religioznoj žiwopisi*, Ruskoje obozrenie T. 25, 1894 fevral', s. 678. Jeden z najbardziej zasłużonych badaczy malarstwa ikonowego jego „odrodzenie” widział w zakładaniu szkół, w których nauczycielami winni być zarówno absolwenci Akademii, jak i mistrzowie suzdalscy, a w programie nauczania należy uwzględnić czytanie Pisma św., naukę zasad liturgii, śpiewu liturgicznego, pisania i zasad arytmetyki. N. P. Kondakov, *Sovremiennoje położenie narodnoj ikonopisi*, 1901, s. 50.

⁷⁰ W. Nikolskij, *Istorija russkogo iskusstva*, Berlin 1923, s. 199; A. Benua, op. cit., s. 126.

⁷¹ Z. Podgórzec, *Teologia i ikona*, Rozmowa z J. Nowosielskim, *Znak* 1982, nr 337 (12), s. 1560.

activity remained independent from the patronage of the state and also of that of the Orthodox Church. The reforms of Tzar Peter I lay at the basis of that phenomenon, and the evaluation of his activities became the criterion for both a negative and a positive attitude towards the cultural heritage of Russia. However, even the slavophiles who regarded the European culture foreign and imposed upon the Russian secular tradition, or based on imitations and borrowings, postulating, at the same time, loyalty to the medieval patriarchal national tradition, refused to acknowledge the Russian achievements in the field of art in the times preceding Peter I. Among their contemporaries they most highly regarded the art of A. A. Ivanov, whose paintings associated with social themes fit entirely into the religious trend of painting in the Europe of those days, and who similarly to other disciples of the Academy of Art painted pictures with the traces of Catholic significance or, at least, generally concerning Christianity. The pictures, by employing linear perspective, introducing the „chiaroscuro” (light-and-shade) effect, deprived of inscriptions identifying the characters appearing in them, eliminating the golden colour, using canvas and oil technique, not mentioning the presented themes, had nothing to do with icon painting. The almost complete lack of interference of the clergy into the created works of sacral art of precisely such a character is a striking phenomenon, for it was the Orthodox Church itself which, in this way, deprived itself of its due right to make decisions about the possibility of introducing a certain painting into the cult. Since a painting, if it is to be an icon, must acquire the assertion of the presented representation with the prototype, and this assertion of identity of character presented in the icon or an event belongs exclusively to the Orthodox Church. This lack of interest of the Orthodox Church in works of sacral art of an official academic character was not caused merely by the lack of understanding of the importance of the problem, for the issue of painting icons according to the „old models” appeared repeatedly in the recommendations of the St. Synod throughout the 18th and 19th centuries; and in 1838 all the Russian bishops declared the necessity of painting icons „according to the principle of the Orthodox Church, to history and old Greek—Russian originals”, and also instructed the artists to use „standards” (Russ. podlinniki). But this extortion of using „standards” could not improve the existing situation because the increasing changes in the traditional iconography and formal patterns, under the influence of the West, had just been sanctioned by the models included in the „critical standards”. Therefore, the iconists employed by workshops active near large manasteries or remaining at the service of the St. Synod, painted icons which resembled Catholic paintings more than the traditional paintings of the Orthodox Church. If the Church hierarchy rose to speak on problems connected with developing works of sacral art, its observations did not differ from its recommendations which were issued by the Academy, and as a result paintings which were a peculiar connection between pseudo-Byzantine canons and formal means taken from the paintings of the Italian Renaissance were created.

The process, which began in the times of Peter I in the first half of the 19th century led to such a situation in which the state authorities, in spite of the fact that it officially underlined its inseparable association with the Orthodox Church, in reality supported the art of the West. In the system of absolute monarchy, the personal taste of the Tzar had enormous significance, because he was the sole addressee of the created works of art, he also made the choices and established their hierarchy. The presence, on the other hand, of the remaining addressees did not have any greater importance for the kind of artistic enterprises undertaken, because the coming into being of the public is dated in Russia as existing since the

40-ies of the 19th century and its reception of the works always and only constituted a component of the perceived experience of the sovereign. The europeanization of Russia left the Orthodox Church in an extremely difficult situation; already the changes of the rites brought about by the reforms of the patriarch Nikon, seemingly insignificant, caused however a departure from the many hundred years old tradition, and the new forms of religious thinking appearing in the later periods, moved even further away from it. And because the Orthodox Church had to appeal to the existing score of tradition generating the whole religious life, more than other religions, the Orthodox Church accepted these changes and created from them a tradition generating the whole religious life, in the initially violent conditions, and later slow changes. The Orthodox Church accepted these changes and created from them a tradition which is acknowledged as its own. The creation of this new, European culture did not bring about, however, the automatic and complete rejection of the authoritativeness of the heritage of the past, but through its stylization in the spirit of the new needs is attempted at connecting it with the new tradition. The integral part of this tradition is made up by icon painting, and until a discrepancy between its canons and the imposed foreign form appeared the icons which could constitute an indispensable part of the liturgy and cult, existed.

Translated by I. A. Sankiewicz