



JUSTYNA KROCZAK

INSTYTUT FILOZOFII UNIwersytetu Zielonogórskiego

J.KROCZAK@IFIL.UZ.ZGORA.PL

ORCID 0000-0002-7332-989X

## ESTETYKA STARORUSKIEJ IKONY OKRESU PRZEDMONGOLSKIEGO\*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TiCz.2018.032>

**Streszczenie.** Artykuł stanowi przyczynek do problematyki związanej z estetyką ikon wczesnoruskich tj. ikon datowanych na okres między XI-XIII wiekiem. Problematyka ta włącza w siebie m.in. następujące pytania: o ilość ikon będących wtedy w obiegu, o ich autorstwo, o stopień ich bizantynizacji, o ich funkcję społeczną i w końcu funkcję estetyczną rozumianą w sensie neoplatońskim. Punktem wyjścia artykułu jest stosunek rosyjskich filozofów religijnych do ruskiego dziedzictwa artystycznego, następnie podjęto analizę ruskich tekstów źródłowych dotyczących ikon aby na końcu przejść do określenia możliwego znaczenia ideowego ikony w kontekście światopoglądu Rusi Kijowskiej.

**Słowa kluczowe:** Ruś Kijowska; ikona; rosyjscy filozofowie ikony; przeżycie estetyczne; sztuka bizantyjska.

**Abstract. The Aesthetics of Rus' Pre-Mongolian Icon.** The article is a contribution to the treatment of issues related to the aesthetics of early Rus' icons, i.e. icons dating from the 11th to the 13th century. The questions discussed include, among others, the following: what was the number of icons in use at the time; who were their authors; to what degree did Byzantium influence the domestic tradition, what was icons' social

---

\* Artykuł jest częścią projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki na podstawie decyzji nr DEC-2016/21/D/HS1/03396.

function and, ultimately, what was their aesthetic function understood in the neo-Platonic sense? The article commences with a review of the attitude of Russian religious philosophers to Old Rus' artistic tradition, proceeds with an analysis of Russian source texts concerning icons was made, and concludes with an attempt to define the possible significance of icon in the context of Rus' pre-Mongolian outlook.

**Key words:** Kievan Rus'; icon; Russian philosophers of icon; aesthetic experience; Byzantine art.

Znaczenie ikony daleko wykracza poza praktykę i obrzęd cerkiewny, a nawet samą teologię, choć kontekst religijny jest dla niej najbardziej naturalny i swoisty. Od XIX w. ikona stała się przedmiotem zainteresowania filozofii religijnej (filozofii teologizującej). Szczególnie zasługi na tym polu przypisać należy tzw. rosyjskim filozofom ikony przełomu XIX i XX w.: Eugeniuszowi Trubieckojowi, Pawłowi Florenskiemu, Sergiuszowi Bułgakowowi i Paulowi Evdokimowowi, którzy uwagę skupiali przede wszystkim na ikonach piętnasto- i szesnastowiecznych ze szkół moskiewskiej i nowogrodzkiej. Ikony tego okresu i atrybucji uznaje się za następstwo wielkiego rozkwitu duchowości na Rusi, inicjatorem którego był (przynajmniej w kręgu moskiewskim) św. Sergiusz z Radoneża, pierwszy ruski asceta przeniknięty ideowym wpływem hezychazmu<sup>1</sup>. Nikodem Kondakow i kolejni historycy sztuki uznali ten okres za złoty okres ikonografii ruskiej w związku z jej uniezależnieniem się od wpływów bizantyjskich, które w okresie wcześniejszym (XI–XIII w.) silnie się przejawiały.

Piętnastowieczne ikony znane były specjalistom od dawna, ale po raz pierwszy zaprezentowano je szerokiej publiczności w 1913 r. na wystawie sztuki staroruskiej w Moskwie. Ekspozycje pochodziły ze zbiorów znanych kolekcjonerów i restauratorów: Ilji Ostrouchowa, Siergieja Rjabuszinskiego i Mikołaja Lichaczowa. Wczesnoruska sztuka ikonograficzna (XI–XIII w.) nie była jeszcze wtedy znana ani mecenasom, ani artystom, ani historykom ani tym bardziej filozofom religijnym: Florenski pisał o „ciemnej epoce Kijowa” w rozwoju ikonografii, dlatego całkiem

---

<sup>1</sup> E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1998, s. 32.

pomijał ją w swych studiach o ikonie<sup>2</sup>. Znana była jednak ikona bizantyjska, wiemy, że je kolekcjonowano<sup>3</sup>, więc w środowisku istniały pewne intuicje dotyczące sztuki sakralnej obszaru wpływów bizantyjskich. Intuicje te rozwijał np. Trubieckoj w pracach *Kolorowa kontemplacja*, *Dwa światy ikony ruskiej*, *Rosja w jej ikonie*, przesłanką do powstania których było wspomniane wydarzenie z 1913 roku. Trubieckoj pisał w nich: „odkrycie ikony ciągle jeszcze nie jest zakończone”<sup>4</sup>. Teksty zawierają bardzo osobiste przemyślenia będące następstwem prawdziwego przeżycia estetyczno-metafizycznego. Trubieckoj widział w piętnastowiecznej ikonie przejaw religijnie-universalnego sposobu przeżywania świata. Sens ikony jako zjawiska metafizycznego sprowadzany został do sensu życia (w jego wymiarze duchowym). Trubieckoj miał najpewniej na myśli uniwersalny wymiar sensu życia duchowego w jego określonej konkretyzacji: sens życia rosyjskiego przez pryzmat wydarzeń początku XX wieku.

Trubieckoj i Florenski nie byli świadkami odkrycia ikony wczesnoruskiej, które nastąpiło dopiero po rewolucji 1917 roku. Pierwszy już wtedy nie żył (umarł w 1920 r.), a drugi cierpiął prześladowania, niedługo potem zesłany został do dalekowschodniego łagru. Rewolucja i zmieniająca się rzeczywistość polityczna ułatwiły dostęp do zbiorów i skarbów cerkiewnych. Wtedy właśnie, znany rosyjski artysta i historyk sztuki Igor Grabar stojący na czele Wszechrosyjskiej Komisji ds. Konserwacji Zabytków (ros. Всероссийская реставрационная комиссия) oraz Centralnych Państwowych Pracowni Konserwacji Zabytków (ros. Центральные государственные реставрационные мастерские) organizował liczne wyjazdy archeologiczne, w wyniku których odkryto ikony datowane na XII–XIII wiek. Musiało minąć jednak jeszcze trochę czasu, aby w pełni je odrestaurować – przede wszystkim usunąć warstwę starej, ciemnej i brudnej oliwy, która całkiem zasłaniała kolory. Ich historyczno-stylistyczna analiza, która się w końcu dokonała i nadal dokonuje, postawiła w nowym świetle piętnastowieczną (i późniejszą) sztukę ikonograficzną oraz historię ikonografii ruskiej w ogóle.

<sup>2</sup> П.А. Флоренский, *Иконостас*, Москва, 1995, s. 209.

<sup>3</sup> Największymi kolekcjonerami rosyjskimi przełomu XIX/XX w. byli: Andriej Murawjow, Archimandryk Porfirij Uspenski, Piotr Iwanowicz Sewastjanow, Władimir Goleniszczew i Mikołaj Lichaczow.

<sup>4</sup> E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja*, s. 33.

Pomimo uwydatnienia (z przyczyn wskazanych wyżej) roli okresu Rusi Moskiewskiej, Florenski i Trubieckoj zwracali nieśmiało uwagę na rolę okresu Rusi Kijowskiej w kształtowaniu się światopoglądu rosyjskiego. Symbole św. Sofii-Bogurodzicy (Kijów) oraz Trójcy św. (Moskwa) kolejno określały „ideę ducha rosyjskiego”<sup>5</sup>, i co istotne, przejawiały się przede wszystkim w sztuce religijnej – w architekturze, malarstwie monumentalnym i wreszcie, w ikonach. Duchowość i estetyka religijna Rusi przedmongolskiej z jej największymi ośrodkami kulturalno-politycznymi: Kijowem i Nowogrodem Wielkim stanowią ważne składowe badań po pierwsze, nad kształtowaniem się podstaw staroruskiego światopoglądu filozoficzno-religijnego a po drugie, teologią, metafizyką i estetyką ikony, która wpływała na ten światopogląd. Z punktu widzenia programu metodologicznego chrześcijańskiego neoplatonizmu w wariacie np. Florenskiego i Aleksieja Łosiewa pole zakresowe zainteresowania estetyki nakłada się na zainteresowania metafizyki. Piękno w tradycji platońsko-neoplatońskiej stanowi kategorię metafizyczną, czyli taką którą rozpatrywać należy przede wszystkim na poziomie noumenalnym (struktury bytu) a dopiero później na poziomie fenomenalnym. Piękno reprezentujące ikonę przynależy do zainteresowania właśnie tak pojętej estetyki i wyraża wartości metafizyczne.

Okres, umownie zwany kijowskim, pod każdym względem – politycznym, społecznym, prawnym, w końcu religijnym i kulturalnym – wiąże się z pytaniem o ilość i zasięg wpływów bizantyjskich. Problematyka ikony okresu kijowskiego będzie więc częścią tego pytania. Dawna Ruś, przed przyjęciem chrześcijaństwa (988 r.) była wczesnośredniowiecznym organizmem państwowym, który nie znał zaawansowanych rozwiązań artystycznych i wyrafinowanej sztuki, np. architektury kamiennej, świątyń w ogóle, malarstwa. Nie mogło być więc ludzi przysposobionych to takiego „rzemiosła” i gotowych przejąć nowe obowiązki wynikające z programu artystycznego chrześcijaństwa. W związku z tym, staje się oczywiste, że Ruś potrzebowała mentorów i czasu aby wytworzyć własną elitę – kapłanów, artystów i kniżników. Rola mentorów przypadła głównie

---

<sup>5</sup> P. Florenski, *Ławra Troicko-Sergiejska i Rosji*, w: tenże, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 15.

Grekom<sup>6</sup>, także Bułgarom, którzy przywozili z sobą, oprócz umiejętności i doświadczenia, tzw. *podlinniki* (ros. *свиты*) czyli wzory ikonograficzne, a na Rusi się z nich uczono. Przypuszcza się, że ruska kadra i pracownie artystyczne wykształciły się dopiero na przełomie XI i XII w., chociaż i te nie można uznać za w pełni samodzielne.

W związku z powyższym, ikony sklasyfikowane przez badaczy jako przedmongolskie często były przywożone z Bizancjum (głównie z Konstantynopola i Korsunia<sup>7</sup>) i czczone na Rusi lub napisane na Rusi przez Greków. Rosyjska badaczka Olga Etingof twierdzi, że racjonalnie jest mówić w kontekście Rusi Kijowskiej nie o ruskich, a o grecko-ruskich pracowniach ikonograficznych<sup>8</sup>. Do takiej pracowni należał najprawdopodobniej Nowogrodzanin (przeszkolony przez Greków) Olisej Greczyn Pietrowicz<sup>9</sup>. Jego pracownię ikonograficzną wraz z korespondencją na gramotach na korze brzozonej odkryto w latach osiemdziesiątych XX w. w Nowogrodzie Wielkim. Uważa się, że był on domniemanym autorem Ikony Zbawiciela Nie Ludzką Ręką Uczynionego (ros. *Снаса Нерукотворного*) oraz fresków w cerkwi Przemienienia Pańskiego na wzgórzu Nieredicy (koło Nowogrodu Wielkiego)<sup>10</sup>.

Ikonoografię wczesnoruską reprezentuje dziś dwadzieścia siedem ikon<sup>11</sup>, pochodzących głównie z Nowogrodu, Włodzimierza, Jarosławia

<sup>6</sup> Teofilakt Ochrydzki, jedenastowieczny grecki biskup Ochrydy w swoich listach pisał, że duchowieństwo greckie, które przybyło na słowiańszczyznę południowo-wschodnią miało niewiele wspólnego z bizantyjską tradycją humanistyczną. Wydaje się jednak, że to wypowiedź podyktowana emocjami niż stanem faktycznym. Zob. M. Mullett, *Theophylact of Ochrid: Reading the Letters of a Byzantine Archbishop*, Aldershot, 1997, passim; D. Obolensky, *Six Byzantine Portraits*, Oxford, 1988, s. 34–82.

<sup>7</sup> Zob. np. *Powieść minionych lat*, przeł. F. Sielicki, Wrocław 1999, 6497/989; *Latopis Kijowski*, 1118–1158, przeł. i opr. E. Goranin, Wrocław 1995, kol. 482.

<sup>8</sup> О.Е.Этингоф, *Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России*, Москва 2005, passim.

<sup>9</sup> Przydomek Greczyn wcale nie oznacza, że Olisej był narodowości greckiej, udowodnił to Aleksiej Gippius. Zob. А.А. Гиппиус, *К биографии Олисея Гречина*, w: *Церковь Спаса на Нередице: От Византии к Руси. К 800-летию памятника*, ред. О.Е. Этингоф, Москва, 2005, s. 101–102.

<sup>10</sup> Innym nieco różniejszym ruskim ikonografem końca XIII w. był Aleksa Pietrow, przypisuje mu się autorstwo ikony św. Mikołaja (ros. *Никола Липенский*) z cerkwi św. Mikołaja na wyspie Lipno (koło Nowogrodu Wielkiego).

<sup>11</sup> Oto one: Apostoł Piotr i Paweł XI w.; Apostoł Piotr i Paweł XII/XIII w.; Anioł

i Kijowa. Stanowią one mały i przypadkowy ułamek ikon będących wtedy w obiegu. Oczywiście wydaje się, że wraz z chrztem dynamicznie budowano kamienne cerkwie (pod przewodnictwem Greków oczywiście), powstawały monastery, w nich musiały znajdować się ikony, był to standard religijności bizantyjskiej, a Ruś go przejęła. Nie tylko intuicje zdroworozsądkowe, ale także źródła mówią o możliwym zapleczu ikonograficznym tych czasów. W *Pateryku Kijowsko-pieczerskim*, legendarno-historycznym tekście z XII w. czytamy: „wielokroć też prosił [Alimpi] przyjaciół swoich, aby ujrzawszy gdzieś w cerkwi zniszczone ikony, przynosili je do niego i odnowione stawiał na dawnym miejscu”<sup>12</sup>. Niczego jednak bliżej nie wiemy o tych „zniszczonych ikonach”, być może nie były to nawet ikony w ścisłym tego słowa sensie, ponieważ w XI–XIII w. ikoną nazywano wszystkie malowidła na desce, a nawet mozaiki i freski. Niemniej jednak wspomina się o nich, więc fakt istnienia w cerkwi zniszczonych ikon był dla autora *Pateryku* Szymona ważny. Ograniczona ilość materiałów pisarskich (pergaminy) i ich wysoka cena skutecznie hamowały wielosłowie księżników. Na kwestię zaplecza ikonograficznego Dawnej Rusi rzuca trochę światła również słowo dwudzieste pierwsze *Pateryku*, które poświęcono mnichowi Erazmowi. Erazm cały swój wielki majątek wydał m.in. na ozdabianie ikon koszulkami tj. okuciami ze złotej lub srebrnej blachy. Pod wpływem podszeptów diabła żałował tego czynu, ale objawiona mu Bogurodzica podtrzymała go na duchu. Powyższe informacje budzą wiele pytań, na przykład jakie ikony odnawiał Alimpi i ozdabiał Erazm, czy były to ikony artystów ruskich czy bizantyjskich

---

Złotowłosy; Zwiastowanie Bogurodzicy z Ustiuga; Matka Boska Bogolubowska; Bogurodzica Wielka Panagia (Ornata); Matka Boska Włodzimierska; Ikona Matki Bożej „Znak” (na drugiej stronie Apostoł Piotr i męczennica Natalia); Ikona Matki Boskiej „Znak” XII/XIII (na drugiej stronie Męczennica Uliana); Matka Boska Hodigitria (na drugiej stronie św. Jerzy); Matka Boska Hodigitria XIII/XIV w.; Matka Boska Pieczerska (Swenskaja); Matka Boska Biełozierska; Matka Boska Eleusa XII/XIII w.; Matka Boska Eleusa XII/XIII w.; św. Jerzy 1030 r.; Deesis: Chrystus z archaniołami; Deesis: Matka Boska, Chrystus, Jan Chrzciciel; św. Dymitr Sołuński – mozaika; św. Mikołaj (Nikoła) XII/XIII; św. Mikołaj XII/XIII; Chrystus nie ręką ludzką uczyniony (na odwrocie Pokłon krzyżowi (pokłonienie się krzyżowi); Chrystus Złotowłosy; Pantokrator; Zaśnięcie Bogurodzicy; Objawienie archanioła Michała Jozemu.

<sup>12</sup> *Pateryk Kijowsko-Pieczerski czyli opowieść o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, opr. i tłum. L. Nodzyńska, Wrocław 1993, s. 247.

i w związku z tym jakich cech kompozycyjnych, stylistycznych należy się po nich spodziewać? Z punktu widzenia tematu artykułu ważniejsze będzie pytanie drugie, ponieważ pierwsze intuicyjnie prosto rozwikłać – sądząc z informacji źródłowych, w Kijowie (także Nowogrodzie Wielkim i Włodzimierzu) musiało być bardzo dużo ikon bizantyjskich. Z *Żywotu Teodozego Pieczerskiego* wiemy, że mnich Barlaam z monasteru św. Dymitra w Kijowie, w czasie drogi powrotnej z Konstantynopola na Ruś zachorował i umarł, towarzyszący mu przekazał ostatnią swą wolę, aby jego ciało i wszystko, co kupił w Konstantynopolu „ikony i inne potrzebne wyposażenie cerkiewne” przewieźć do monasteru Kijewsko-pieczerskiego do św. Teodozjusza<sup>13</sup>. Z Konstantynopola pochodziła również Ikona Matki Boskiej Efeskiej (Korsuńskiej), którą przywiozła stamtąd św. Eufrozyna Halicka dla ufundowanej przez siebie cerkwi św. Bogurodzicy w Połocku<sup>14</sup>. Ikonę Matki Boskiej Efeskiej według legendy napisał św. Łukasz, dlatego wyjątkowo ją czczono. Abraham Smoleński, inny wczesnoruski święty, również ufundował cerkiew i ozdobił ją bliżej nieznanymi, choć najprawdopodobniej bizantyjskimi ikonami<sup>15</sup>. Inną, szczególną, najbardziej chyba znaną i czczoną na Rusi ikoną bizantyjską była dwunastowieczna ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej, przywieziona na statku wraz z inną ikoną tzw. Pirogosczą z Konstantynopola przed 1155 rokiem<sup>16</sup>. Znajdowała się w cerkwi św. Bogurodzicy we Włodzimierzu ozdobionej przez księcia Andrzeja Bogolubskiego „rozlicznymi ikonami, i drogiemi kamieniami bez liku, i naczyniami cerkiewnymi”<sup>17</sup>. Matka Boska

<sup>13</sup> *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 1, Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко (ред.), Санкт-Петербург 1997, s. 386, 388.

<sup>14</sup> *Zob. Библиотека литературы Древней Руси*, т. 12, Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко (ред.), Санкт-Петербург 2003.

<sup>15</sup> *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 5, Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко (ред.), Санкт-Петербург 1997, s. 39.

<sup>16</sup> *Latopis Kijowski*, kol. 482.

<sup>17</sup> Tamże, kol. 511–512. Inne, późniejsze świadectwo, które warto przytoczyć odnajdujemy w szesnastowiecznej *Duchowej gramocie* św. Józefa Wołockiego, w której autor, opisując życie św. Andrieja Rublowa twierdził, że ten pochłonięty był bez reszty patrzeniem i kontemplacją boskich ikon, robił to zawsze wtedy gdy sam nie zajmował się ich pisaniem. Dzięki temu napełniał się bożą radością i światłością. Z kontekstu *Gramoty duchowej* wynika, że św. Andriej Rublow kontemplował stare ikony znajdujące się w posiadaniu monasteru Troicko-sergiejewskiego (Sergijew Posad koło Moskwy).



Włodzimierska nie była więc jedyną ikoną we wspomnianej cerkwi. Pośrednie pochodzenie bizantyjskie ma również ikona Matki Boskiej Pieczerskiej (Swenskiej), cudownie objawiona w czasie budowy cerkwi św. Bogurodzicy na terenie monasteru kijowsko-pieczerskiego wzorowana na Ikonie Matki Bożej Blacherneńskiej. To właśnie Matka Boska z cerkwi położonej w konstantynopolitańskiej dzielnicy Blacherny ukazała się pewnym greckim architektom-budowniczym i ikonografom prosząc o to aby udali się oni do Kijowa, do Teodozego i Antoniego Pieczerskich i z ich pomocą wybudowali cerkiew pod jej wezwaniem. Bogurodzica wyraziła chęć zamieszkania na terenie monasteru. U tychże mistrzów konstantynopolitańskich terminował wspomniany już Alimpi. Tradycja głosi, że Alimpi był pierwszym ikonografem ruskim, chociaż nie posiadamy żadnej ikony jego autorstwa, która nie budziłaby wątpliwości. Za takie nie można uznać wspomnianej w *Pateryku* ikony Zaśnięcia Matki Boskiej<sup>18</sup>, Bogurodzicy, Chrystusa i świętych, ponieważ jeśli trzymać się treści źródła to pierwszą namalował anioł posłany od Boga, a pozostałe sam Bóg<sup>19</sup>. Można przypuścić, że Alimpi inspirował się i naśladował wzorce bizantyjskie, ruskie jeszcze wtedy nie istniały. Pieczerski ikonograf był niezwykle ceniony jako artysta-malarz, ale również uzdrowiciel (uzdrowiał ikonami) obdarzony szczególną łaską: zgłaszali się do niego ludzie chorzy, a także pragnący jego błogosławieństwa i sztuki: „[j]eśli nawet dziesięćkroć poprosi, to dam, jedno błogosławieństwo jeno chcę i modlitwy, i dzieła rąk jego”<sup>20</sup>. Użyte wyżej określenie „artysta-malarz” nie do końca zgadza się z dzisiejszym dogmatycznym i w ogóle religijnym pojmowaniem istoty ikonografii, ale w najdawniejszych źródłach staroruskich było nazywane

---

Zob. *Духовная грамота преподобного Игумена Иосифа*, слово 10, w: *Великие Минеи Чети митрополита Макария. Сентябрь 1–13*, Санкт-Петербург 1868, s. 557–558.

<sup>18</sup> Ikonę Zaśnięcia Bogurodzicy widział jeszcze na początku XX w. Nikodem Kondakow, zaginęła po 1941 r. Zob. Н.П. Кондаков, *Русская икона*, т. 3, Москва 2004 (reprint seminarium kondakovianum, Praga 1931), s. 109–110.

<sup>19</sup> „Ów móż pobożny” pomimo choroby Amipija otrzymał swoją ikonę, to Anioł wysłany przez Boga napisał ją. Inna historia mówi, że Anioł był „pośrednim” autorem siedmiu ikon Matki Boskiej, Spasa (Chrystusa Zbawiciela) i świętych.

<sup>20</sup> *Pateryk Kijowsko-Pieczerski*, s. 249.



właśnie „sztuką ikonograficzną” (ros. иконописное искусство<sup>21</sup>) nie pisano o „teologii ikony”. Jednak sztuka ikonograficzna wiązała się zawsze z monasterem, życiem ascetycznym, mniszym, świeccy ikonografowie nie istnieli, więc samo słowo „sztuka” silnie nacechowane było religijnością. Można więc przyjąć, że tak pojęta sztuka stanowiła wariant teologii.

Z przytoczonych powyżej cytatów wynika, że na Rusi między XI–XIII w. ikon i ikonografów musiało być dużo, choć ich identyfikacja jest praktycznie niemożliwa, poza małymi wyjątkami. W *Pateryku* czytamy: „[i] przyszedł znowu ów mąż pobożny w przeddzień Zaśnięcia [Matki Bożej] chcąc wziąć ikonę, i ujrzawszy ikonę nie namalowaną, a błogosławionego Alimpiego wielce chorego narzekał nań mówiąc: «Czemuś nie powiadomił mnie o swojej niemocy? Dałbym ikonę innemu namalować, aby święto radosne i godne było»<sup>22</sup>. Wspomniani „inni” ikonografowie na pewno pochodzili z grecko-ruskiego środowiska artystycznego, w którym rola wiodąca przypadła Grekom ze względu na doświadczenie.

Jeśli wziąć społeczną rolę ikony, to między XI–XIII w., nie stanowiła ona jeszcze na Rusi masowego atrybutu religijności, w domach nie trzymano osobistych ikon, cerkwie chętniej ozdabiano freskami i mozaikami, dopiero od XII w. pisze się bardzo duże ikony (nawet dwumetrowe), które miały zastąpić drogie mozaiki. Jednak staroruska elita intelektualna była świadoma doniosłości ikony w życiu duchowym i praktyce liturgiczno-obrzędowej. Wśród wyższych warstw społecznych zajmowała ważne miejsce. Stanowiła obiekt największej czci – chroniła<sup>23</sup>, pouczała<sup>24</sup>, czyniła cuda<sup>25</sup>. W cerkwi to jej przynależała pozycja centralna (od XII w.), najświętsza, najcenniejsza – ikona definiowała i określał świątynię<sup>26</sup>. Z ikoną zawsze wiązały się niesłychane okoliczności: uzdrowienia, oca-

<sup>21</sup> *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 4, Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко (ред.), Санкт-Петербург 1997, s. 461.

<sup>22</sup> *Библиотека литературы Древней Руси*, т. 4, 467; *Pateryk Kijowsko-Pieczerski*, s. 251.

<sup>23</sup> *Latopis Kijowski*, 6693/1185.

<sup>24</sup> Tamże, 6705/1197.

<sup>25</sup> Tamże, 6681/1173.

<sup>26</sup> *Powieść minionych lat*, 6544/1036; *Latopis Kijowski*, 6669/1160; 6683/1175; 6688/1180.

lenia od śmierci, cały szereg przykładów znajdziemy w *Pateryku* oraz *Opowieściach o cudach Matki Boskiej Włodzimierskiej*. Ikonę asocjowano ze światem boskim, nadprzyrodzonym. Doświadczenie to uteoretyzowane zostanie dopiero w XV w., pierwszy traktat teologiczny o ikonach napisze Maksym Grek, ale kontrowersje związane ze sporem ikonoklastycznym były Rusi obce. Staroruscy kniżnicy w pełni identyfikowali się z postanowieniami VII Soboru powszechnego (Nicejskiego II) z 787 r., nie mieli wątpliwości, że ikonę należy czcić. Nie pojawiało się pytanie o sens czczenia ikony, ani nawet czym jest ikona, wiadomo było, że to świętość. W *Opowieści o zabójstwie Andrzeja Bogolubskiego* czytamy, że książę Andrzej patrząc na ikony i modląc się, widział w nich sam prototyp, czyli Boga albo świętych: „nocami szedł do cerkwi, zapalał świece i widząc obraz Boży napisany na ikonach wpatrywał się w niego jak w samego Stwórcę”<sup>27</sup>. Czczenie ikon było nieodzowną częścią pobożności i dobrego życia księcia i jego drużyny. W *wyznaniu wiary* Włodzimierz Wielki przysięgał na siódmy sobór powszechny tj. Nicejski II i na czczenie ikon. Ikony były więc na Rusi czymś nieodłącznym od chrześcijaństwa już od samego początku.

Można również przypuszczać, że staroruskim kniżnikom znane były dzieła ojców Kościoła wschodniego poświęcone ikonom, np. Jana Damasceńskiego (w *Wykładzie wiary prawdziwej* jest jeden podrozdział o ikonach, a tę przełożył na słowiański Jan Egzarcha Bułgarski w IX wieku). Całkiem możliwe, że w Dawnej Rusi znane były również wzmiarki na temat „wizerunków” u Jana Złotoustego, Bazylego Wielkiego czy też w żywotach świętych np. Marii Egipskiej. Jest to jednak okres doikonoklastyczny czyli okres intuicji teologicznych dotyczących świętych przedstawień, nie tak istotny w kontekście rozumienia sensu ikony na Rusi.

Ikona w tym najdawniejszym okresie była z jednej strony artystycznym obliczem świętych postaci i wydarzeń biblijnych, z drugiej jej sens wykraczał poza czystą zmysłowość. Strona praktyczna ikony sprowadzała się do jej roli edukacyjnej. Edukacja religijna na Rusi, oprócz swej formy zinstytucjonalizowanej (szkoły i biblioteki przycerkiewne), miała także postać mniej formalną, bazującą na umiejętności, którą posiadali wszyscy:

<sup>27</sup> Библиотека литературы Древней Руси, т. 4, s. 209.

na postrzeganiu wizualnym. Ludzie patrzyli na wszechobecne w cerkwiach ikony, które jak można przypuszczać, oddziaływały na nich znacznie silniej niż religijne teksty pisane. Być może powodowały nawet przeżycie estetyczne i związane z nim oświecenie duchowe. W tym miejscu sens praktyczny przechodzi w sens teoretyczny – symboliczny czyli metafizyczny. Płaszczyzna ikony w ogóle stanowiła, np. według Florenskiego metafizykę konkretną, czyli taką której przedmiot jest w swym tworzywie materialny (farby, deska etc.), albo według Trubieckoja metafizykę „w kolorach”. Ikonę można więc uznać za wyraz nie tylko wizji religijnej, ale również sposobu uprawiania oryginalnie ruskiej teologii. Jak zauważył Leonid Uspieski, na Rusi (kijowskiej i potem również Moskiewskiej) uprawiano teologię w obrazach, w odróżnieniu od Bizancjum, gdzie uprawiano teologię w słowie<sup>28</sup>. Obrazowość była ważnym elementem staroruskiej świadomości religijnej. Nawet staroruska sztuka słowa naznaczona była obrazem, niekiedy bezpośrednio, poprzez występowanie w rękopisach (tzw. iluminowanych) miniatur, inicjałów i winiet (za przykłady mogą służyć: *Ewangeliarz Ostromira*, *Ewangeliarz Mścislawa*, *Ewangeliarz Jurjewski*, *Izbornik 1073*), a niekiedy pośrednio, poprzez obrazowość wyrażen i środków stylistycznych (np. w poemacie *Słowo o wyprawie Igora*).

Ikona konsekwentnie nabierała znaczenia ideowego, duchowego, metafizycznego, w czym pomagały jej cechy stylistyczne. Świadczyły one o silnych wpływach kanonów greckich, ale kwestia „bizantynizacji” ma znaczenie dla historii sztuki. Z punktu widzenia szeroko pojętej filozofii ważny jest m.in. stopień uczestnictwa ikony w ogóle (ruskiej, greckiej, grecko-ruskiej) w życiu i edukacji religijnej na Rusi oraz możliwe postawy, emocje estetyczne, jakie mogła sprowokować. Wydaje się, że wobec ikony nie można było przyjąć postawy obojętnej, szczególnie jeśli postrzegano ją w jej naturalnym otoczeniu, w cerkwi, gdzie panował półmrok rozświetlony płomieniami świec. W sposób naturalny wzbudza ona potrzebę kontemplacji, milczącej zadumy (mniej lub bardziej zaawansowanej, w zależności od indywidualnych możliwości człowieka), poczucie tajemnicy, nie w sensie magiczności ale refleksyjności, duchowości. Malarstwo (zarówno monumentalne jak i ikonograficzne) wraz z architekturą je mieszczącą tworzy syntezę, „wszechsztukę”, harmonię. Cechę tę powsze-

<sup>28</sup> В.Н. Лосский, Л.А. Успенский, *Смысл икон*, Москва 2014, s. 72.

chnie analizują specjaliści z różnych dziedzin, szczególnie interesująca jest dla filozofów. Florenski w tekście *Świątynia jako synteza sztuk* pisał, że dopiero w cerkwi ikona może zaistnieć jako fenomen estetyczny i metafizyczny, tylko wtedy ujawnia się jedność stylu i treści<sup>29</sup>. Z kolei Trubieckoj powiadała: „ikona ze swej idei stanowi nierozzerwalną całość ze świątynią i dlatego też podporządkowana jest architektonicznej idei świątyni”<sup>30</sup>. Począwszy od XII w. formuje się na Rusi tradycja (przejęta z Bizancjum) wynoszenia ikon z cerkwi z okazji procesji religijnych. Ikony te, często dwustronne jak np. ikona św. Jerzego (Georgija) i Bogurodzicy, nazywane są ikonami procesyjnymi<sup>31</sup>. Funkcja ikony zawsze wiązała się więc z praktyczno-teoretycznym wymiarem religii i okoliczności religijne stanowiły jedyną możliwą sytuację spotkania z nią.

Ikony przedstawiają Chrystusa, Matę Boską, Aniołów lub świętych tj. przebóstwionych ludzi, postaci te zawsze są poważne, czasami nawet patetyczne, ich oczy szeroko otwarte i przenikliwe, wyrażające doniosłą prawdę. Takie odczucie intensyfikują pewne osobliwości formy: wysokie czoło, olbrzymie oczy, cienkie nos i usta, przykryte, bezkształtne, bardzo szczupłe, wyniszczone postem ciało i dlatego sprawiające wrażenie wydłużonego, nieruchome bez typowo ludzkiej mimiki twarze, efekt płaskich przestrzeni poprzez zastosowanie perspektywy odwróconej. Użyte kolory tworzą, według Trubieckoj mistykę kolorów, w której ujawnia się antynomizm istnienia: przeplatają się radość i ból, czasowość i wieczność. Stosując uwagę Trubieckoj np. do ikony Matki Boskiej Włodzimierskiej (XII w.), widać, że twarz Bogurodzicy jest znacznie ciemniejsza, przytłumiona, jakby na drugim planie w stosunku do jasnej twarzy Jezusa. Jego oblicze promienieje, wyraża światłonośność. Interpretacja wydaje się intuicyjnie jasna: Matka Boska symbolizuje czasowość, ziemskość, natomiast Jezus wieczność i boską światłość. Oblicze Matki manifestuje smutek, Jezusa radość: choć są to ludzkie emocje, to ikonograf nie przedstawił ich na sposób ludzki. Odczuwalne są duchowo, nadzmysłowo, nie wprost. Warto w tym miejscu wspomnieć, że w ikonografii okresu kijowskiego na czoło wysuwa się te-

<sup>29</sup> Por. P.A. Florenski, *Świątynia jako synteza sztuk*, w: tenże, *Ikonostas i inne szkice*, s. 40.

<sup>30</sup> E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja*, s. 17.

<sup>31</sup> Ikona ta znajduje się obecnie w Muzeum Moskiewskiego Kremla.

matyka maryjna, co w znacznej mierze było oczywiście zaadaptowaniem bizantyjskiego kultu Matki Boskiej (Blacherneńskiej).

Jeśli chodzi natomiast o postaci świętych występujące na wczesnoruskich ikonach – Mikołaj Cudotwórca, Georgij (Jerzy), Dymitr Sołuński, Jan Klimak – to ich oblicza przypominają odmaterializowane ciała, istoty przemienione światłem bożym – ich ludzkie kształty są zachwiane, nieproporcjonalne, nie mają nic wspólnego z realizmem, wzrok mają nieobecny, tj. ich oczy nie patrzą na odbiorcę, ale gdzieś w dal. Z wyrazu twarzy nie przebija jednak fanatyzm religijny, raczej spokój, opanowanie, nieruchomość, mistyczne, głębokie i milczące skupienie. Święty z ikony oddziałuje na odbiorcę siłą swej świętości, wyłaniającej się z kolorów i kształtów.

Ikona, choć jej przedstawienie i sens wykracza poza to, co ludzkie, w swej materialnej postaci jest jednak dziełem człowieka, często anonimowego. Historia sztuki interesuje się sylwetką (w sensie biografii) artysty i stara się do niej dotrzeć i opisać. Filozofia z kolei, kładzie nacisk na osobowość i światopogląd artysty, w tym przypadku wczesnoruskiego ikonografa: czy czuł się on rzemieślnikiem, malarzem czy swoistym „prorokiem”, wizjonerem? Jaka w związku z tym była jego funkcja społeczna? Na podstawie *Pateryku Kijowsko-pieczerskiego* można sądzić, że dość znaczna i ważna. Nakreślone zagadnienie, ale w stosunku do pisarzy-kniźników poruszyła rosyjska badaczka Jelena Koniawska. Według uczonej, kniźnik przede wszystkim służył Słowu tożsamemu z Logosem nacechowanym sakralnie. W pracy *Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.)* Koniawska pisała: „autorzy staroruscy czuli się kapłanami Logosu, zaspokajającymi pragnące dusze słodyczą słów”<sup>32</sup>. Wydaje się, że częściowo można zastosować taką wykładnię w stosunku do ikonografów, którzy mieli dość sporą świadomość estetyczną (zarówno w sensie praktycznym tj. arcyzmu jak i teoretycznym tj. metafizyki) i czuli, że tworząc poruszają się w sferze odmiennego poziomu rzeczywistości, w sferze świętości.

Podsumowując, jeśli „nie ma żadnych wątpliwości, że ikonografia ruska wyraża to, co najgłębsze w kulturze ruskiej”<sup>33</sup> to w niej, zdaniem

---

<sup>32</sup> Е.Л. Коньявская, *Авторское самосознание древнерусского книжника*, Москва 2000, s. 194.

<sup>33</sup> E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja*, s. 11.

filozofów, leży klucz do zrozumienia „zasady kijowskiej” w formowaniu się „idei ducha rosyjskiego”, ale także „słowiańskiej wrażliwości” i ruskiego światopoglądu, który stał się jedną z ważniejszych przesłanek i fundamentów rosyjskiej filozofii religijnej, którą można nazwać reaktywacją „bizantynizmu cyrylo-metodejskiego”.

## BIBLIOGRAFIA

- Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 1, D.S. Lihačeva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Ponyrko (red.), Sankt-Peterburg 1997.
- Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 12, D.S. Lihačeva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Ponyrko (red.), Sankt-Peterburg 2003.
- Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 4, D.S. Lihačeva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Ponyrko (red.), Sankt-Peterburg 1997.
- Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, t. 5, D.S. Lihačeva, L.A. Dmitrieva, A.A. Alekseeva, N.V. Ponyrko (red.), Sankt-Peterburg 1995.
- Duhovnaâ gramota prepodobnogo Igumena Iosifa*, slovo 10, w: *Velikie Minei Četii mitropolota Makariâ. Sentâbr’ 1–13*, Sankt-Peterburg 1868, 499–615.
- Ėtingof O.E., *Vizantijskie ikony VI – pervoj poloviny XIII veka v Rossii*, Moskva 2005.
- Florenski P., *Ławra Troicko-Sergiejewska i Rosji*, w: tenże, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, 8–25
- Florenskij P.A., *Ikonostas*, Moskva 1995.
- Gippius A.A., *K biografii Oliseâ Grečina*, w: *Cerkov’ Spasa na Neredice: Ot Vizantii k Rusi. K 800-letniû pamâtnita*, O.E. Ėtingof (red.), Moskva 2005.
- Konâvskâ E.L., *Avtorskoe samosoznanie drevnerusskogo knižnika*, Moskva 2000.
- Kondakov N.P., *Ruskaâ ikona*, t. 3, Moskva 2004 (reprint Seminarium Kondakovianum, Praga 1931).
- Latopis Kijowski*, 1118–1158, przeł. i opr. E. Goranin, Wrocław 1995.
- Losskij V.N., Uspenskij L.A., *Smysl ikon*, Moskva 2014.
- Mullett M., *Theophylact of Ochrid: Reading the Letters of a Byzantine Archbishop*, Aldershot, 1997.
- Obolensky D., *Six Byzantine Portraits*, Oxford, 1988, 34–82.
- Pateryk Kijowsko-Pieczerski czyli opowieść o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, opr. i tłum. L. Nodzyńska, Wrocław 1993.
- Powieść minionych lat*, przeł. F. Sielicki, Wrocław 1999.
- Trubieckoj E., *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1998.