

TEOLOGIA IKONY W DRUGIEJ POŁOWIE XVII WIEKU. SPORY I POLEMIKI W ROSJI

Powstałe w drugiej połowie XVII w. traktaty i zarządzenia władzy cerkiewnej i państwowej, które poświęcone zostały ikonom, można podzielić w sposób uproszczony na dwie grupy. Pierwsza zawiera wypowiedzi autorów, którzy uważali za konieczną obronę dogmatów cerkwi prawosławnej dotyczących kultu ikon. Drugą grupę stanowią traktaty, które odzwierciedlają „nowe poglądy na sztukę i nowe rozumienie piękna”¹. Do pierwszej grupy należą wypowiedzi protopopa Awwakuma, archidiakona Iwana Pleszkowicza, *Postanowienia Wielkiego Soboru Moskiewskiego*, *Pytania i odpowiedzi inoka Ewfimija* i *Gramota patriarchy Joachima*, do drugiej zaś dzieło Josifa Władimirowa, Szymona Uszalkowa, wypowiedzi Symeona Połockiego, Dymitra Rostowskiego, a także *Gramota Trzech Patriarchów* i *Gramota Carska*².

We wszystkich traktatach — i tych o charakterze teologicznym i tych,

¹ Ju. G. Majkov, *Živopis. W: Očerki russkoj kul'tury XVII veka. Čast' vtoraja*. Moskva 1979, s. 216.

² Literatura dotycząca osoby samego Awwakuma, jak i jego dzieł jest ogromna, przytaczam tu tylko pozycje, które zawierają teksty i omówienia poglądów Awwakuma na problemy kultu ikon i zagadnienia z nimi związane. Ju. N. Dmitriev, *Teonija iskusstva i wzgljady na iskusstvo v pis'mennosti drevnej Rusi*. Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury, cyt. dalej: TODRL, t. IX, 1953, s. 97 - 110; N. Andrejev, *Nikon and Avvakum on Icon-Painting*. Revue des Études Slaves, t. XXXVIII, 1961, s. 43 - 44; P. Pascal, *Avvakum et les debuts du Raskol*. Paris 1963 (wyd. II), s. 503 - 505; N. S. Demkova, *Neizvestnye i neizdanye teksty iz sočinenij protopopa Avvakuma*. TODRL, t. XXI, 1965, s. 221 - 226; A. N. Robinson, *Ideologija i vnešnost' (Vzgljady Avvakuma na izobrazitelnoe iskusstvo)*. TODRL, t. XXII, 1966, s. 360 - 363; A. N. Robinson, *Bor'ba idej v russkoj literaturie*. Moskva, 1974, s. 287 - 292; A. S. Eleonskaja, *Russkaja publicistika vtoroj poloviny XVII veka*. Moskva 1978, s. 95 - 97. Poglądy serbskiego archidiakona Pleszkowicza znamy z relacji zawartej w traktacie Władimirowa. *Vestnik Obščestva drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom publičnom Muzeje. Materialy*;

które poświęcone są zagadnieniom artystycznym — pojawiają się w różnym naświetleniu wszystkie te problemy, które niósł za sobą rozłam cerkwi prawosławnej, jej kryzys i próby jego przezwyciężenia przez patriarchę Nikoma, klęskę, jaką poniósł on sam, ale także i jego przeciwnicy — starowierzy. Rozpatrywane poniżej teksty ukazują z jednej strony całkowity brak tolerancji wobec innych wyznań, ksenofobię, lęk przed wpływem cudzoziemców, i to zarówno tych z Zachodu, jak i Greków, przywiązanie do własnej tradycji, obawę przed wprowadzeniem jakichkolwiek zmian w obrzędowości związanej z ich kultem i wiarę w ich cudowną moc, z drugiej zaś ujawniają jak nieudane były próby połączenia tradycji z prądami artystycznymi płynącymi z Zachodu, jak ubogi był repertuar wzorów łacińskich, którymi dysponowali artyści rosyjscy, a także i to, że wszelkie zmiany prowadzące do utraty przez ikony wyznaczonej im roli w liturgii i kulcie musiały w konsekwencji doprowadzić do zniszczenia także ich artystycznego wyrazu. Należy podkreślić, że wszystkie pochodzące z drugiej połowy XVII w. teksty poświęcone ikonom wykazują bardzo niski poziom erudycji i argumentacji, ich autorzy legitymują się niewystarczającą wiedzą teologiczną i historyczną. Są to na ogół mniej lub bardziej udane kompilacje przepełnione cytataми teologów bizantyjskich, głównie z okresu ikonoklazmu, rzadziej filozofów antycznych, a już zupełnie wyjątkowo współczesnych pisarzy zachodnich.

Pomimo bowiem zachwytu wyrażonego tymi słowami przez Maksyma Greka, któremu w.ks. moskiewski Wasyl III pokazał bibliotekę zgromadzoną w Moskwie „Gosudarzel! Cała Grecja nie ma takiego bogactwa, ani w Italii, gdzie łaciński fanatyzm obrócił w popiół wiele dzieł na-

Patriarch Joakim, *Duchownaja gramota*. W: *Podlinnik ikonopisnyj*. Izd. S. Bołšakov. Moskwa 1903, s. 20 - 24; E. S. Ovčinnikova, *Iosif Vladimirov. Traktakt ob iskusstve*. W: *Drevnerusskoe Iskusstvo. XVII vek*. Moskwa 1964, s. 9 - 61; *Mastera iskusstva ob iskusstve*, pod red. A. A. Fedorova-Davydova, t. VI, Moskwa 1969, s. 31 - 54; A. A. Saltykov, *Estetičeskie vzgljady Iosifa Vladimirova*. TODRL, t. XVIII, 1974, s. 271 - 288; Traktat Uszakowa opublikowany został przez G. Filimonova w: *Vestnik Obščestva drevnerusskogo iskusstva pri Moskovskom publicħnom Muzeje. Materialy*. Moskwa 1874, s. 22 - 24; L. N. Majkov, *Simeon Polockij o russkom ikonopisanii*. S. Peterburg 1889; L. N., Majkov, *Simeon Polockij. Očerki iz istorii russkoj literatury XVII i XVIII stoletij*. S. Peterburg 1899; *Svjatij Dimitrij Mitropolit rostovskij*. Moskwa 1849; *Tvorenija iže vo svjatyh otca našego Sv. Dimitrija Rostovskogo*. S. Peterburg 1910; *Gramota Trzech Patriarchów i Gramota Carska* zostały opublikowane przez P. P. Pekar-skiego, *Materialy dla ikonopisanija v Rossii*. Izvestija Imperatorskogo Archeologičeskogo Obščestva, t. V, vyp. 5, 1865, s. 319 - 330. Wszystkie omówione tu dzieła powstały w latach 1666 - 1677, tylko wypowiedzi Dymitra Rostowskiego są nieco późniejsze.

szych pisarzy uratowanych przez moich współrodaków przed barbarzyńskimi mahometanami”³ i mimo że z Grecji ciągle sprowadzano księgi, to powszechna prawie nieznamość języka greckiego wśród duchowieństwa prawosławnego powodowała niemożność zapoznania się z grecką myślą teologiczną i cudzoziemcy przebywający w Rosji w XVII w. bardzo silnie uwypuklali nieznamość greki⁴.

Znamość języków zachodnich, a w związku z tym dzieł pisarzy zachodnich była równie znikoma, jak greki. Wiedza pisarzy rosyjskich o łacińskiej myśli teologicznej i literaturze płynęła głównie z dzieł przefiltrowanych przez pisarzy Akademii Kijowskiej i niejednokrotnie docierała do nich w formie skażonej. W drugiej połowie XVII w., mimo ponownie ożywionych kontaktów z krajami protestanckimi z powodu braku bezpośredniego zagrożenia ze strony protestantów, a przede wszystkim konieczności rozwiązywania własnych konfliktów wewnętrznych, zainteresowanie literaturą protestancką osłabło, a tak charakterystyczne dla poprzedniego okresu dysputy z protestantami były już zjawiskami sporadycznymi i dopiero za czasów Piotra Wielkiego zainteresowanie protestantyzmem powróciło, ale już w całkowicie zmienionej formie⁵.

Wydaje się, że brak zainteresowania literaturą teologiczną Zachodu, a nawet dorobkiem myślicieli greckich, był wynikiem panujących wówczas idei, które wykreowały Rosję, jako jedyne niepodległe państwo prawosławne, na ośrodek Ortodoksji, a naród rosyjski na naród wybrany przez Boga, co dawało mu prawo dominacji nad wszystkimi innymi narodami. Uprawomocnieniu tego twierdzenia służyły poglądy, że chrześcijaństwo na Rusi było równie długo zadomowione, jak w Bizancjum, i że tylko w Rosji przetrwało ono w stanie nienaruszonym. Toteż podstawowym zadaniem, które stawiano przed duchowieństwem, była ochro-

³ V. Ikonnikov, *Opyt izsledovanija o kulturnom značienii Vizantii v ruskoj istorii*, Kiev 1869, s. 56.

⁴ A. A. Bykov, *Patriarch Nikon. Ego žizn i obščestvennaja dejatelnost*. S. Peterburg 1891, s. 38; N. F. Kaptarev, *Charakter otnošenij Rossii k pravoslavnomu Vostoku v XVI i XVII stoletijach*. B.m.w., 1914 (wyd. II).

⁵ Rosjanie właściwie wszystkich cudzoziemców, którzy mieli odmienne od nich poglądy na sprawy wiary, traktowali jak heretyków. Mówiąc najogólniej bardziej ugodowy stosunek mieli do protestantów aniżeli do katolików, których oskarżano nie tylko o to, że odłączali się od Prawdziwego Kościoła, ale uważano, że nie zasługują na zbawienie, nazywano ich „półchrześcijanami”. D. M. Cvetaev, *Protestanstvo i protestanty v Rossii do epochi preobraženii*. Moskva 1980; H. P. Niess, *Kirche in Russland zwischen Tradition und Glaube*. Göttingen 1977, s. 101-136; L. Müller, *Die Kritik des Protestantismus in der russischen Theologie vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1951, nr 1, s. 35-51.

na zarówno ksiąg liturgicznych, jak i obrządków religijnych przed wprowadzeniem doń jakichkolwiek zmian⁶.

W tej sytuacji reformy patriarchy Nikona musiały się spotkać ze sprzeciwem hierarchii duchownej i świeckiej, bowiem wydane w 1653 r. zarządzenie Nikona nakazujące stosowanie się do obrządków greckich, podjęta przez niego akcja zmierzająca do weryfikacji ksiąg liturgicznych, mająca na celu ujednoczenie ich z greckimi, przywoływanie autorytetu patriarchów Wschodu w sprawach wiary, ogromny napływ Greków do Moskwy nie tylko przywracały utracony już w oczach Rosji autorytet kościoła greckiego, ale także sprzeciwiały się powszechnie panującej koncepcji statycznej, nieziennej cerkwi prawosławnej⁷.

Wydarzeniem, które swoją stroną widowiskową musiało wstrząsnąć jego świadkami i które można uznać za symboliczny początek rozłamu, było zniszczenie przez patriarchę Nikona ikon. Jak można sądzić, nie był to z jego strony zamierzony akt obrazoburstwa, u jego podstaw leżały niewątpliwie działania polityczne Nikona, mające na celu pognębienie bojarów, z drugiej zaś obsesyjna nienawiść patriarchy do wszystkiego, co miało związek z Zachodem⁸.

Wydarzenie to znalazło tak barwny opis u Pawła z Aleppo, że warto je tu przytoczyć. Otóż 10 lipca 1655 r. w czasie kazania w soborze Zwiastowania na Kremlu w obecności patriarchów Wschodu, cara i bojarów „Nikon brał prawą ręką ikony jedna za drugą, pokazywał je zebrany i następnie rzucał je na posadzkę, z taką siłą, że rozpadały się na kawałki”⁹. Następnie Nikon wydał polecenie, aby je spalić, ale car sprzeciwił się tej decyzji patriarchy i nakazał zakopanie ikon, co zostało spełnione.

Z relacji Pawła z Aleppo wynika, że wszystkie te ikony pochodziły z domów bojarów. Aby usprawiedliwić swój czyn Nikon oznajmił zebrany, że malowanie takich ikon jest niedozwolone i że są one podobne do obrazów „franków”¹⁰. Ten swoisty akt obrazoburstwa został usankcjonowany przez patriarchę Antiochii Makarego, który również potępił te ikony, ponieważ odzwierciedlają one sztukę Zachodu i nie są stoso-

⁶ L. P. Ruščinskij, *Religioznyj byt russkich po swidenijam inostrannyh pisatelej XVI i XVII vekov*. Moskwa 1874, s. 182-203; Kaptarev, op. cit., s. 389-392.

⁷ Kaptarev, op. cit., s. 455; M. V. Zyz'kin, *Patriarch Nikon. Ego gosudarstvennyja i kanoničeskija idei. Čast III*. Warszawa 1939, s. 205.

⁸ Andreyev, op. cit., s. 42.

⁹ *Putešestvie Antiochijskogo patriarcha Makarija v Rossiju v połovine XVII veka. Opisannoe ego synom archidiakonom Pavlom Aleppskim*. Perevod s arabskogo T. Murkosa. Moskva 1898, s. 137.

¹⁰ *Putešestvie*, op. cit., s. 136; Zyz'kin, op. cit., s. 28-50.

wne dla kościoła ortodoksyjnego. Trzej patriarchowie, obecni wówczas w Moskwie, potępiłi wszystkich tych, którzy malują ikony „na sposób zachodni”, a także każdego, kto miałby takie ikony w domu. Paweł z Aleppo opisał jeszcze jeden epizod ukazujący działalność Nikona zmierzającą do wyrugowania ikon, które „nie były zgodne ze starymi wzorami”. W 1654 r. wydał patriarcha polecenie, aby zebrano i zniszczono wszystkie ikony namalowane „na polski sposób, gdziekolwiek się one znajdują”, nawet jeśli byłyby one w domach wysokich dygnitarzy państwa¹¹.

Te poczynania Nikona nie mogły nie być odczytane jako akty obrazoburstwa, w nich też upatrywano przyczyny nieszczęść, które spadały na Moskwę¹². One też głównie wywoływały niechęć i ataki wymierzone przeciw patriarsze przez jego przeciwników, a obrońców starej wiary. Choć jest to paradoks, bowiem zarówno Nikonowi, jak i starowierom w stosunku do sposobu malowania ikon przyświecał ten sam cel: konieczność powtarzania tradycyjnych wzorów, i ustrzeżenie przed naleciałościami zachodniego malarstwa, przy czym Nikon dążył do powrotu do ich źródeł pierwotnych, jakimi były dla ruskiego malarstwa ikonowego — ikony bizantyjskie¹³. Sam Nikon na soborze w 1655 r. powiedział o sobie „Ja jestem ruski i jestem synem ruskiego, ale moja wiara i religia są greckie”¹⁴. Przy tym Nikon z przywódcami starowierów łączyła nienawiść do Zachodu, a zarzucana patriarsze przez przeciwników „łacińskość” wynikała przede wszystkim z faktu popierania przez Nikona duchownych wychowanych w Akademii Kijowskiej i wprowadzania pewnych obrzędów liturgicznych stosowanych w południowej Rosji.

Oczywiście poczynania Nikona nie można oceniać w kategoriach upodobania estetycznych, ani też traktować ich jako wyników artystycznej oceny dzieł sztuki. Patriarcha dążył jedynie do zachowania czystości cerkwi ortodoksyjnej, co dla niego było jednoznaczne z koniecznością powrotu do bizantyjskich wzorów, a to wymagało zajęcia stanowiska także wobec sposobu malowania ikon.

Jednakże, jak można sądzić na podstawie zachowanych dokumentów, program powrotu do pierwowzorów bizantyjskich najpełniej określił Ni-

¹¹ *Putestwje*, op. cit., s. 134.

¹² N. Gjubbenet, *Istoričeskoe issledovanie dela Patriarcha Nikona*. Čast' II, S. Peterburg 1884, s. 474 - 575; Robinson, *Bor'ba idej...*, op. cit., s. 305.

¹³ Za czasów Nikona sprowadzono bardzo dużą ilość ikon bizantyjskich do Rosji, podobnie jak relikwii. Arseniusz Suchanow wysłany do Konstantynopola przez patriarchę dokonał zakupu desek cyprysowych, bardzo cenionych w Moskwie, bowiem według rozpowszechnianych tu legend cudowne ikony bizantyjskie były malowane na cyprysie. Kaptarev, op. cit., s. 67; Ruščinskij, op. cit., s. 161.

¹⁴ Ruščinskij, op. cit., s. 465.

kon nie w odniesieniu do ikon, ale w wypowiedziach dotyczących architektury i realizacjach architektonicznych przez siebie fundowanych. Po wstąpieniu na tron patriarszy Nikon wydał zarządzenie, w którym w sposób bardzo wyraźny zabronił krycia powstających budowli cerkiewnych dachami namiotowymi, jako nie odpowiadającymi zadaniom wyznaczonym architekturze cerkiewnej¹⁵. Nikon miał zresztą rację, bowiem zwyczaj krycia cerkwi dachami namiotowymi był od niedawna stosowany w rosyjskiej architekturze sakralnej, a zapożyczony został z budownictwa świeckiego. Patriarcha nakazał powrót do dawnych, przejętych z architektury bizantyjskiej form kopułowych.

W gramotach przeznaczonych dla Wałandskiego Iwerskiego klasztoru, Nikon wskazywał na wzory, które jego zdaniem były idealnymi dla architektury cerkiewnej; były to budowle Sołowieckich i Nowogrodzkich klasztorów¹⁶. Najbardziej „bizantyjskim” z fundowanych przez Nikona soborów miał być sobór klasztoru Nowo-Jerozolimskiego w Moskwie, który zgodnie z zamierzeniami patriarchy miał być repliką kościoła Grobu Chrystusowego w Jerozolimie. Jego plany dostarczył wysłany w tym celu do Palestyny przez patriarchę Arseniusz Suchanow. Ta budowla była największym sukcesem na drodze powrotu do pierwotnych źródeł architektury rosyjskiej, była poniekąd bardziej „grecka” aniżeli powstała przed wiekami cerkiew Kijowa czy Włodzimierza¹⁷. Wydaje się, że przy tej fundacji przyświecała Nikonowi także chęć potwierdzenia swojej pozycji rosyjskiego patriarchy jako rzeczywistego, a nie tylko tytularnego przywódcy kościoła ortodoksyjnego.

Jednakże zarówno w soborze klasztoru Nowo-Jerozolimskiego, jak i przede wszystkim w soborze Wałandskiego Iwerskiego klasztoru nie udało się jego twórcom wyeliminować pewnych elementów zaczerpniętych ze współczesnej im architektury, a głównie z pochodzących z I połowy XVII w. realizacji architektonicznych. Cofnięcie się czasu, co było zamierzeniem Nikona, nie było bowiem możliwe, toteż w budowlach patriarchy pojawiła się mnogość elementów dekoracyjnych, chociaż bardziej uspokojonych i zmonumentalizowanych niż w dziełach powstałych w I połowie XVII w. Działalność architektoniczna Nikona pozostała jedynie

¹⁵ G. H. Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*. Harmandsworth 1954, s. 137; M. A. Ilin, *Architektura*. W: *Očerki russkoj kul'tury XVII veka*. Čast' vtoraja, Moskwa 1979, s. 175 - 176; G. V. Alferova, *K voprosu o stroitelnoj dejatelnosti patriarchy Nikona*. Architekturnoe nasledstvo, wyp. 18, 1969, s. 30 - 44.

¹⁶ Ilin, op. cit., s. 182.

¹⁷ Hamilton, op. cit., s. 138 - 139; Andreyev, op. cit., s. 40. Wśród zarzutów wysuwanych przeciw Nikonowi był i ten, że na budowę klasztoru nie otrzymał zgody Soboru, a także obwiniano patriarchę o nadanie wezwania klasztorowi Zmartwychwstania — wezwania Nowo-Jerozolimskiego, w którym według współczesnych rezydował „zwiastun Antychrysta”. Zyzikin, op. cit., s. 78, 93.

bardzo krótkim epizodem w dziejach architektury rosyjskiej, niewątpliwie odegrał tu rolę stosunkowo krótki okres jego patriarchatu, ale mimo to „styl Nikonowski” znalazł swoją kontynuację, nie w Moskwie i jej okolicach, ale na prowincji, przede wszystkim zaś w Jarosławiu¹⁸.

Trudno jest odtworzyć program poczynań fundatorskich patriarchy Nikona w dziedzinie malarstwa ikonowego. Zachowała się bowiem mała liczba ikon, które jedynie w sposób hipotetyczny można z nim związać, a źródła dostarczają jedynie wiadomości „negatywnych”, eksponując ze zrozumiałych względów niszczycielską działalność patriarchy w stosunku do ikon, a nie jego działalność fundatorską. Paweł z Aleppo pisał jedynie o zamięłowaniu Nikona do przepychu, co przede wszystkim zdaniem Pawła rzucało się w oczy przy porównaniu pomieszczeń pałacu patriarchalnego z carskim¹⁹. To zamięłowanie do przepychu i dekoracyjności jest także charakterystyczne dla ikonostasów w ufundowanych przez Nikona soborach klasztorów Wałandskiego Iwerskiego i Nowo-Jerozolimskiego w Moskwie, w których w sposób niezwykle obfity zastosowano rzeźbioną dekorację i pozłotę.

Jak wiemy z zachowanych dokumentów patriarcha założył zarówno przy swoim dworze na Kremlu, jak i przy klasztorze Nowo-Jerozolimskim warsztaty zatrudniające rzemieślników, jak i malarzy ikon, wśród których obok innych cudzoziemców pracowali także Grecy²⁰. Właściwie jedyną wiadomość, którą przekazały nam źródła, a która jeszcze raz potwierdza negatywny stosunek Nikona do ikon malowanych na sposób zachodni, to opinia, jaką wydał Nikon o ikonach wykonanych najprawdopodobniej przez kontynuatorów szkoły Stroganowych, a w których potępiał zachodnie naleciałości²¹.

Należy jednak podkreślić, że Nikon nie występował przeciwko artystycznym wartościom tych ikon, ani też ich estetycznym koncepcjom, obce mu było pojęcie „piękna” w rozumieniu Zachodu, które było niemożliwe do akceptacji przez ortodoksyjną teologię ikon. Nikonowi przyświecała jedynie idea zachowania czystości cerkwi prawosławnej, oczyszczenie jej z różnych wiekami narosłych obcych naleciałości, co musiało dotknąć także malarstwa ikonowego, którego powstawanie winno się zdaniem Nikona zawsze odbywać pod kontrolą cerkwi i jej patriarchy.

Zarzuty czynione Nikonowi przez jego przeciwników, że popierał on malarstwo portretowe i że sam polecił wykonanie swoich portretów, nie znajdują potwierdzenia w zachowanym materiale zabytkowym. Wszystkie bowiem istniejące portrety Nikona zostały wykonane przez rosyj-

¹⁸ Il'in, op. cit., s. 15 - 18.

¹⁹ Ruščinskij, op. cit., s. 156 - 157.

²⁰ Z y z y k i n, op. cit., s. 210.

²¹ A n d r e j e v, op. cit., s. 40, Z y z y k i n, op. cit., s. 210.

skich lub zachodnich malarzy zatrudnionych w warsztatach Orużejnoj Pałaty bądź po śmierci Nikona, bądź po odsunięciu go od władzy. Wydaje się, że Nikon nie miał także wpływu na kierunek działalności artystów zatrudnionych w Orużejnoj Pałacie, nawet w okresie patriarchy, ponieważ w tym czasie kierował nią bojar B. P. Chitrowo, który pozostawał w ostrym konflikcie z patriarchą. Ta sytuacja wyjaśnia przynajmniej częściowo prawie całkowity brak zamówień Nikona u malarzy zatrudnionych w Orużejnoj Pałacie, którym starano się narzucić zachodni sposób malowania ikon²².

Jedynie właśnie wrogi stosunek do Zachodu łączył Nikona ze staro wierami, bowiem ci ostatni nawet do Greków mieli stosunek negatywny określając greckich filozofów mianem „pieskich synów”. Najbardziej zajadłym przeciwnikiem reform Nikona był znakomity polemista — protopop Awwakum, którego wypowiedzi zadziwiają pasją i dosadnością sformułowań. Awwakum, człowiek słabo wykształcony, który uważał, że „wiara jest potrzebna do Zbawienia, a nie retoryka i gramatyka”, podobnie jak Nikon występował przeciw ikonom malowanym na sposób zachodni. „Nie kłaniaj się ty sługo Boży nieprzystojnym ikonom, tak jak trzech młodzieńcy w Babilonie złotemu cielcowi”²³. Awwakum zgadzał się także z Nikonem co do ekstremalnych metod walki z takimi ikonami, uważał, że należy je topić, przy czym podkreślał, że jego negatywna opinia nie jest wynikiem oceny ich poziomu artystycznego, a jedynie konieczności dochowania wierności starym, tradycyjnym wzorom²⁴.

W swoich wystąpieniach przeciw „nowym” ikonom podkreślał Awwakum ich cudzoziemsko-świecki charakter, który jego zdaniem przejawiał się przede wszystkim w wydobyciu „cielesności” przedstawianych postaci świętych. W kazaniu o ikonach z 1673 r. Awwakum pisał: „... wszy-

²² E. S. Ovčinnikova, *Portret v russkom iskusstve XVII veka. Materialy i issledowanija*. Moskwa 1955, s. 72, 86, 96; Andreyev, op. cit., s. 42. Paisjusz Ligariadis, zresztą wróg Nikona, pozostawił relację z wrażenia, jakie wywarł na nim portret patriarchy namalowany przez Dettersona: „Kiedy zobaczyłem portret namalowany przez znakomitego artystę, mojego przyjaciela, oniemiałem, pomyślałem, że widzę tytana lub cyklopa i zazdrościłem tym, którzy urodzili się ślepyimi tego, że nie mogli zobaczyć takiego podobnego do zwierzęcia człowieka. I jeśli by ktoś nagle zobaczył Nikona wydawałoby mu się, że widzi wściekłego wilka”. N. J. Subbotin, *Delo patriarcha Nikona*. Moskwa 1862, s. 67, 68.

²³ *Pamjatniki istorii staroobrjadčestva XVII veka*. Kn. I, vyp. I, Leningrad 1927, s. 287.

²⁴ Andreyev, op. cit., s. 43. Na zarzut, że wiele ikon maluje się bezsensownie, przez co bezceści się pierwowzór i dlatego nie należy ich czcić, Symeon Połocki odpowiedział: „Nie należy utożsamiać wartości malarstwa ze znaczeniem wzoru, źle namalowane ikony nie znieważają świętych, a ukazują jedynie brak sztuki u malarza, którego należy poprawić, lub zakazać mu uprawiania tego zajęcia”. L. N. Majkov, op. cit., s. 137.

szy zmierzają do otchłani, czepiając się jeden drugiego... ponieważ maluje się w sposób zmysłowy na wzór wyobrażeń «włoskich». Biada, biada Ci nieszczęśliwa Rusi, dlaczego nabrałaś chęci aby przyjąć obyczaj i kostium zachodni”²⁵.

Największą zaciekłość polemiczną Awwakuma wzbudziły przedstawienia Chrystusa Emmanuela i Chrystusa Ukrzyżowanego. O pierwszym z nich pisał: „malują wyobrazenie Chrystusa Emmanuela, twarz nabrzmiała, usta czerwone, palce rozdęte, także nogi i biodra grube”, a o Chrystusie Ukrzyżowanym „teraz malują Chrystusa na krzyżu rozdętego... nogi u niego, jak słupy”²⁵.

Wydaje się, że w sporach między nikonianami a starowierami jednym z podstawowych punktów spornych był problem formy krzyża. Starowierzy twierdzili, że jedyną dopuszczalną formą jest tzw. krzyż prawosławny. Należy przyznać rację obrońcom starej wiary, bowiem ta forma rzeczywiście występowała najczęściej w sztuce ruskiej, chociaż nie była jedyną. Starowierom występującym przeciw innej formie krzyża, przede wszystkim przeciw krzyżowi czteroramiennemu, który utożsamiali zawsze z krzyżem łacińskim, przyświecała ta sama idea, co w sporze o ikony — obawa przed wtętami zachodnimi i dochowanie wierności tradycji.

Awwakum powracał kilkakrotnie do tego zagadnienia, wykazując w tym wypadku bardziej pogłębioną znajomość tekstów biblijnych i apokryficznych niż w dociekaniach o czci ikon. Swój wywód o ośmioramiennym krzyżu Chrystusa oparł na Izajaszu LX, 13 i Pawła Liście do Efezjan III, 18, podkreślał przy tym konieczność wyobrażania *suppedaneum* w układzie skośnym. Zwrócił się z retorycznym pytaniem do nikonian, którzy zresztą nie odrzucali możliwości takiego przedstawienia *suppedaneum* „Czy wiesz dlaczego ułożono drzewo podnóżka na skos? A skąd ty możesz o tym wiedzieć?”. I dalej: „Gdy Chrystusa powiedli na krzyż i wstąpił na podnóżek... drzewo ugięło się jak wosk i jeden jego kraniec znalazł się u dołu, a drugi u góry. Wyjaśniając znaczenie takiego układu podnóżka Awwakum pisał: „Niższy róg oznacza zejście Chrystusa do otchłani, a wyższy Jego Wniebowstąpienie na niebiosa”. I dalej powołując się na Psalm Dawida: „wynoście Pana Boga naszego na niebiosa i kłaniajcie się podnóżkowi jego, jako że święty jest”²⁷.

²⁵ Pascal, op. cit., s. 353, 503.

²⁶ Robinson, *Borba idej*, op. cit., s. 282, 284.

²⁷ Demkova, op. cit., s. 224 - 226; Pascal, op. cit., s. 504 - 505. P. Hauptmann, *Symbolik der ostkirchlichen Sekten*. W: *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*, Stuttgart 1962, s. 94 - 95; P. Hauptmann, *Das russische Altglaubigentum und die Ikonenmalerei. Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. Erste Studien-Sammlung*. Recklinghausen 1965, s. 9 - 11.

Jałowość dysput dotyczących formy krzyża najdobitniej wykazał św. Dymitr z Rostowa pisząc: „My prawosławni jednakowo czcimy czteroramienny i ośmioramienny krzyż, jako znak Chrystusa i czcimy go nie z powodu ilości jego ramion, ale z powodu męki Chrystusa. Czcimy prawdziwy krzyż, a nie drzewo, złoto, czy srebro z których został wykonany, nie liczbę ramion, a samego Ukrzyżowanego na krzyżu Chrystusa. Ponieważ nie w materii i nie w liczbie ramion zawiera się nasze Zbawienie, ale w samym Ukrzyżowanym Panu naszym”²⁸. Ale inna wypowiedź Dymitra: „Odstąpili oni [starowierzy] od św. prawosławnej, katolickiej, apostołskiej cerkwi, krzyż czteroramienny nazywają oni krzyżem łacińskim i piętnem Antychrysta, uznając i czcąc jedynie krzyż ośmioramienny”²⁹, wyraźnie ukazuje powody, dla których ten wychowanek Akademii Kijowskiej opowiadał się za możliwością wyobrażenia czteroramiennego krzyża, a zarazem potwierdza ta wypowiedź słuszność argumentów starowierów odrzucających tę formę krzyża³⁰.

Spór o formę krzyża tak bardzo zaciekle w literaturze nie znalazł właściwie żadnego odzwierciedlenia w dziełach artystycznych. Zarówno bowiem malarze ikon, którzy pozostali wierni tradycyjnym sposobom obrazowania, jak i malarze hołdujący prądom zachodnim stosowali obie formy krzyża, przy czym ujmując problem statystycznie, należy stwierdzić, iż zdecydowanie przeważała forma ośmioramienna ze skośnie ułożonym podnóżkiem. Wydaje się, że przyczyna tego zjawiska leżała w źródłach, na których opierali się malarze ikon, nie były nimi polemiki teologów, ale albo „stare” ikony, albo „podlinniki”, które w opisach scen (głównie Ukrzyżowania), w których występował krzyż, jak i w ilustracjach wyraźnie wskazują na jedyną dopuszczalną formę krzyża, jaką miał być krzyż ośmioramienny ze skośnie ułożonym suppedaneum³¹.

Zdecydowanie pozytywną ocenę poczynił Nikona dał w swoim traktacie Josif Władimirow, malarz i twórca najbardziej kontrowersyjnego tekstu poświęconego malarstwu. Władimirow interpretował poczynania Nikona nie jako walkę z malowanymi na sposób zachodni ikonami, ale ze wszystkimi ikonami „źle malowanymi, nie tylko łacińskimi, ale także ruskimi”. Podkreślał przy tym Władimirow, że Nikon nie pochwałił prób kopiowania przez ikonopisców nie mających dostatecznego mistrzostwa dzieł malarstwa zachodniego³². Ta interpretacja poczynił Nikona

²⁸ *Tvorenija ... Sv. Dymitrija ...*, op. cit., s. 918.

²⁹ *Ibid.*, s. 923.

³⁰ *Ibid.*, s. 87.

³¹ Por. np. opis sceny Ukrzyżowania w podlinniku Stroganowskim z XVII w. V. Buslaev, *Drevne-russkaja narodnaja literatura i iskusstvo*, t. II, S. Peterburg 1861, s. 289.

³² *Ovčinnikova, Josif Vladimirov*, op. cit., s. 55.

w świetle innych świadectw nie wydaje się słuszna, a wynika przede wszystkim ze stosunku samego Władimirowa do zachodnich dzieł malarzkich, a także z postawionych przezeń zadań, które jego zdaniem winni realizować malarze ikon.

Traktat Władimirowa, w którym roi się od cytatów z Jana z Damaszku, Bazylego Wielkiego, i w którym powołuje się on na autorytet uchwał „Soboru 100 rozdziałów”, zawiera stwierdzenia nie tylko nie będące z nimi zgodne, ale podważające rolę i znaczenie ikon w liturgii i kulcie cerkwi prawosławnej. Władimirow nie tylko bowiem odrzucił konieczność malowania ikon jedynie przez wyznawców Ortodoksji, ale dopuścił możliwość oddawania czci ikonom malowanym przez wyznawców innych kościołów³³. Uzasadnił to twierdzenie brakiem różnic między językiem artystycznym ikon a malarstwem Zachodu. Dla Władimirowa jedynym miernikiem czci okazywanej dziełu malarskiemu jest jego poziom artystyczny, tym samym nie tylko zaprzeczył on racji istnienia ikon, ale także racji oddawania im czci. Toteż dalszym krokiem było wypowiedzenie się Władimirowa przeciw cudownym ikonom, które są źle malowane, a jako godny czci wizerunek wymienił „obraz nie stworzonego ręką ludzką Zbawiciela” znajdujący się w Rzymie, bowiem to właśnie wyobrażenie jest zgodne z pierwowzorem³⁴. Pierwowzór rozumiał Władimirow jako zgodność z realnie istniejącym i historycznie potwierdzonym faktem, a każde wyobrażenie winno być jego zdaniem całkowicie podobne do pierwowzoru³⁵.

Jak można wnosić z jego słów miał Władimirow zastrzeżenia co do tak bardzo przestrzeganej w prawosławnej teorii o obrazach konieczności umieszczania napisu na ikonach i jego równorzędnej, dopełniającej roli i czci, jaka jest mu należna³⁶. Władimirow załcał malowanie tematów świeckich, przede wszystkim portretów panujących, nie widząc w sposobie ich malowania w stosunku do ikon żadnej różnicy³⁷. To, że Władimirow nie widział różnicy między „obrazem” a „podobieństwem”, tak silnie uwypuklanej przez teologów ortodoksyjnych, a tym samym zrównywał niejako ikonę z portretem, wydaje się najdalej idącym odstępstwem od zasad utrwalonych przez prawosławną teologię ikony, która traktowała portret „nawet najwierniejszy w swym wyrazie jako znak

³³ Ibid., s. 50.

³⁴ Ibid., s. 54.

³⁵ Ibid., s. 54, Saltykov, op. cit., s. 282.

³⁶ Zgodnie z prawosławną teologią ikony napis na ikonie wyraża nie mniej jeśli nie więcej niż zawarte na niej przedstawienie. Bez identyfikującego napisu ikona przestaje być ikoną. B. Ouspensky, *The Semiotics of the Russian Icon*. Lisse 1976, s. 12.

³⁷ Ovčinnikova, *Iosif Władimirow*, op. cit., s. 45 - 46.

czegoś wręcz przeciwnego niż ikona, mianowicie znak nieobecności osoby”³⁸.

Władimirow nie tylko zachwycał się malarstwem zachodnim ze względu na jego „mistrzostwo”, ale także dopuszczał możliwość korzystania ze wzorów ikonograficznych Zachodu, co przy jego jednoczesnym odcięciu się od starych ruskich ikon ze względu na ściemniałe oblicza przedstawionych na nich postaci, a także ich jednaki kanon spowodowało, że Władimirow zajął stanowisko zupełnie obce prawosławnej teologii ikon, „która włączała artystę w nurt tradycji”³⁹. Zostało to zresztą bardzo jasno sformułowane przez uchwały „Soboru 100 rozdziałów”, które wyraźnie mówiły o konieczności stosowania starych wzorów. Wielokrotnie ganił Władimirow niski poziom współczesnego mu malarstwa ikonowego, którego przyczyny upatrywał w „lekceważeniu i niedbalstwie duchownych”, którzy dopuszczają do artystycznej działalności prostaków i nieuków malujących „nieartystyczne, źle wyobrażone i nieobyczajne ikony”⁴⁰.

Podstawowa teza Władimirowa o konieczności zachowania najbliższego podobieństwa do pierwowzoru „lepiej aby wielu ludzi miało jeden podobny obraz Chrystusa dobrze malowany i prawdziwie go czciło aniżeli jeden chrześcijanin miał wiele obrazów”, wywołała sprzeciw nie tylko wśród staroobrzędowców, jak Pleszkowicz, ale nawet Symeona Połockiego⁴¹. Symeon pisał: „Mężowie pobożni i cnotliwi zaczęli dyskutować o czci ikon... że tylko takie ikony należy czcić, które są dokładnie podobne do pierwowzoru, a te które nie są całkowicie podobne należy usuwać. Dotyczyło to przede wszystkim wyobrażenia Chrystusa Pana Naszego, gdyż mówili oni że jeżeli wyobrażony jest Chrystus... w postaci cielesnej to takiego nie czcimy. Ale [ja] przeciwko temu rzekłem jako że każdy obraz Chrystusa Pana Naszego czy malowany czy nie, ale dokładnie według przepisów cerkiewnych wykonany, a szczególnie gdy jest podpisany imieniem Chrystusa czczą go i całują. Gdyż nie wiem, czy między wieloma tysiącami wyobrażeń Zbawiciela... jest jeden, który byłby podobny żywemu wyobrażeniu Chrystusa. Ponieważ należałoby

³⁸ T. Łukaszczyk, *Teologia świętego obrazu — ikony. Studium z dziedziny teologii chrześcijańskiej*. Studia Claromontane, t. I, 1981, s. 53. „Prawdziwa kanoniczna ikona wyrastająca z tradycji kościoła jest wyrazem tej właśnie tradycji”. J. Klínger, *Doktryna Krzyża i Zmartwychwstania według Rudolfa Bultmanna w konfrontacji z teologią Kościoła Wschodniego*. Rocznik Teologiczny, R. X, 1968, s. 121.

³⁹ Ovčinnikova, *Josif Vladimirov*, op. cit., s. 46-47, L. Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Eglise Orthodoxe*. Paris 1960, s. 11.

⁴⁰ Ovčinnikova, *Josif Vladimirov*, op. cit., s. 33.

⁴¹ *Ibid.*, s. 37.

wtedy tylko to jedno wyobrażenie czcić, a inne usunąć. A to jest herezja... I nie jest potrzebna dokładność podobieństwa”⁴².

Przytoczone powyżej krytyczne uwagi wobec Władimirowa dotyczą jedynie problemu podobieństwa do pierwowzoru, w innych natomiast kwestiach Symeon prezentował poglądy całkowicie zgodne z tymi, które rozważał w swoim traktacie Władimirow. Dokonanie oceny poczynań i poglądów Symeona jest bardzo utrudnione ze względu na szereg niekonsekwencji i wzajemnie sobie przeczących wypowiedzi. Z jednej bowiem strony ten nie znający greki wychowanek Akademii Kijowskiej w swoich dziełach dotyczących przede wszystkim dogmatyki opierał się na źródłach łacińskich, z drugiej zaś podkreślał, że prawdziwa wiara i obrzędowość istniały tylko na greckim Wschodzie i właśnie w oddaleniu się cerkwi Moskiewskiej od greckiego źródła ortodoksji upatrywał przyczynę błędów zaistniałych w ruskich księgach cerkiewnych i liturgii, a także powstanie rozłamu w cerkwi rosyjskiej. Wydaje się, że te właśnie poglądy Symeona zadecydowały o jego bardzo przychylnym stosunku do Nikona, czego dowodem były uwieńczone sukcesem starania Symeona, aby sobór 1667 r. uznał potępione uprzednio przekłady ksiąg liturgicznych dokonanych na polecenie patriarchy⁴³. Symeon prowadził szereg dysput ze zwalczanymi przez siebie starowierami, jak pisał Awwakum w czasie prowadzonych z Symeonem dysput „obrzucali się wzajem straszliwymi epitetami i tak na siebie krzyczeli, że obaj ochrypli, ale i tak wzajemnie siebie nie przekonali”⁴⁴.

W swoich wypowiedziach na temat czci ikon Połocki przeciwstawiał się pogładowi, że nie należy czcić ikon źle namalowanych, bowiem nie powinno się utożsamiać wartości artystycznych malarstwa ze znaczeniem pierwowzoru. W tej kwestii jego poglądy różnią się z poglądami Władimirowa, ale był z nim zgodny co do przyczyn, które spowodowały upadek malarstwa ikonowego; był także zwolennikiem malarstwa portretowego. Popierał twórczość Uszakowa wyposażając księgi przez siebie wydawane grafikami wykonanymi według rysunków Uszakowa. Przy całym swoim negatywnym stosunku do malarstwa moskiewskiego, które idąc śladem Władimirowa chciał udoskonalić przez podniesienie autorytetu i znaczenia malarzy ikon, właśnie w twórczości Uszakowa i wskazówkach co do sposobu malowania Władimirowa widział właściwy kierunek rozwoju malarstwa ikonowego. Symeon zwracał uwagę na konieczność ingerencji nie tylko władz duchownych w twórczość ikonopisców,

⁴² Symeona Połockiego *Kazanie o czci ikon*, cyt. wg Sałtykova, op. cit., s. 286.

⁴³ L. N. Majkov, op. cit., s. 14 - 24, 33, 145.

⁴⁴ Ibid., s. 145 - 157.

ale zalecał także władzom państwowym podporządkowanie sobie działalności malarzy⁴⁵.

Wobec znikomej ilości zachowanych dzieł Władimirowa trudno stwierdzić, w jakim stopniu realizował on głoszone przez siebie poglądy teoretyczne. Analiza ikony malowanej przez Władimirowa zawierającej przedstawienie Zesłania Ducha św. (1666) w ikonostasie cerkwi Św. Trójcy w Nikitnikach dowodzi, że pozostał on w dużej mierze wierny tradycyjnemu malarstwu ikonowemu. Świadczy o tym zarówno rytm kompozycyjny ikony, charakter architektoniczny kulis, powtarzający się typ postaci i ich twarzy, a także sposób ich malowania⁴⁶. Warto więc na tym miejscu przypomnieć, że w swoim traktacie wyliczając kolejne zarzuty przeciw starym ikonom Władimirow pisał: „Dlaczego stosuje się jeden kanon cielesny dla wszystkich postaci, dlaczego wszystkie postacie świętych mają ciemne oblicza, czy cały ród ludzki był jednaki? Czy wszyscy święci byli wysmukli i wyczerpani męką?”⁴⁷. Pojawił się natomiast w tej ikonie tak propagowany przez Władimirowa jasny, świetlisty koloryt, ale co ważniejsze zmienił on całkowicie schemat ikonograficzny sceny Zesłania Ducha św. wprowadzając w jej centrum postać Bogurodzicy.

Taki sposób postępowania, niezgody z tradycyjnym sposobem obrazowania w malarstwie ikonowym, uzasadnił Władimirow w swoim traktacie zarzucając starym malarzom ikon, że z powodu nieznamości dogmatów nie wprowadzali oni Bogurodzicy w scenę Zesłania Ducha św. Jego aprobujący stosunek do wzorów zachodnich potwierdzają ikony Święt z ikonostasu cerkwi Św. Trójcy w Nikitnikach, w których wykorzystał Władimirow ilustracje Biblii Piscatora, ale i tu sposób malowania postaci i osadzenia ich w kulisowej architekturze pozostał tradycyjny⁴⁸. Natomiast w ikonie Spasa zachowana została tradycyjna ikonografia i kompozycja, ale światłocieniowy modelunek twarzy wskazuje na korzystanie ze wzorów zachodnich⁴⁹. Potwierdzeniem zachodnich upodobań Władimirowa jest także rysunek Spasa, który wydany został w technice graficznej w Wiedniu, a w dodatku opatrzone go polskim napisem⁵⁰.

⁴⁵ Ibid., s. 24.

⁴⁶ E. S. Ovčinnikova, *Cerkov Troicy v Nikitnikach. Pamjatnik živopisi i zodčestva XVII veka*. Moskva 1970, s. 142 - 147, il. 163.

⁴⁷ Ovčinnikova, *Iosif Vladimirov*, op. cit., s. 26. Warto tu zwrócić uwagę, że właśnie te cechy wymienione przez Władimirowa były traktowane podobnie, jak strój świętych czy nimb, jako atrybuty świętości. B. Ouspensky, op. cit., s. 13.

⁴⁸ Ovčinnikova, *Cerkov Troicy...*, op. cit., s. 150, il. 169

⁴⁹ Ibid., s. 150, il. 172, 173.

⁵⁰ Ovčinnikova, *Iosif Vladimirov*, op. cit., s. 10

Ta dwouistość Władimirowa, brak konsekwencji, uchwytne zarówno w jego traktacie, jak i malowanych przez niego ikonach są charakterystyczne nie tylko dla niego, ale dla bardzo wielu ikonopisców i malarzy tego okresu, może najbardziej uwydatnia je działalność Uszakowa. Jego traktat, pisany raczej z punktu widzenia artysty aniżeli teoretyka, zawiera mniej obrazoburczych myśli niż traktat Władimirowa. Jednak podobnie jak Władimirow wysunął Uszakow tezę o zrównaniu ikon z portretami, których jednoczącym kryterium oceny jest jakość ich wykonania. Pomimo tego, iż pisząc o roli malarstwa wyznaczył mu Uszakow zadanie odtwarzania tego co „widzialne i niewidzialne poprzez możliwe najwierniejsze oddanie ich podobieństw”, to w ogólnych założeniach traktat jego wyraźnie nawiązuje do postanowień VII Soboru Powszechnego, a przede wszystkim uzasadnia, co prawda w sposób niezbyt udolny, podstawowe założenie prawosławnej teologii ikony, zgodnie z którą cześć okazywana obrazowi przechodzi na prototyp⁵¹. Uszakow podkreślał także i tym razem trafnie rolę ikony jako pośrednika między osobą przedstawioną a wiernym, co sprawia, że wierny ma udział w lasce wyobrażonych postaci: „staramy się prawdziwie przedstawiać męczeństwa i męczenników, aby w sercach naszych wyzwolić współczucie dla nich i w ten sposób być uczestnikami ich zasług”⁵². I chociaż pojawiło się w jego traktacie pojęcie „fantazji”, to rozumiał ją jako „duchową zdolność człowieka daną mu przez Boga”⁵³.

Chociaż Uszakow nie wypowiedział się z taką aprobatą o malarstwie zachodnim jak Władimirow, to jednak wiele jego dzieł wyraźniej nawiązuje czy wręcz naśladuje wzory zachodnie. Tak chętnie malowane przez niego Spasy, pozbawione zupełnie ekspresji, przypominające gipsowe maski, oparte są na wzorach malarstwa niderlandzkiego i niemieckiego początków XVI w.⁵⁴ Przypominają one oblicza Chrystusa malowane przez Memlinga i Massysa. Wydaje się, że to sięganie do wzorów z tak odległej Uszakowi epoki wynikało z faktu całkowitej obcości współczesnego malarstwa zachodniego, którego akceptacja dla malarza wychowanego w tradycji malarstwa ruskiego była niemożliwa i którego dodatkowo kępowało stosowanie temperry. Ale można tu wskazać na dodatkowy powód. Otóż przy rozbieżnościach dotyczących roli obrazów w pojmowaniu ich przez kościół zachodni i ortodoksyjny i przy rozróżnieniu pojęcia cudowych ikon w obu kościołach, niektórych z wyobrażeń, a między nimi pewne wyobrażenia oblicza Chrystusa, oba kościoły uzna-

⁵¹ *Mastera iskusstva*, op. cit., s. 48 - 49.

⁵² *Ibid.*, s. 52.

⁵³ *Ibid.*, s. 48.

⁵⁴ *Hamilton*, op. cit., s. 155 - 157.

ły za cudowne, „wiara ta jest bowiem wspólna obu kościołom”⁵⁵. Wydaje się więc, że przejście w tym wypadku przez Uszakowa wzorów zachodnich było właśnie wynikiem tej „wspólnoty”.

W całej twórczości Uszakowa, pełnej sprzeczności i niekonsekwencji, bardzo szeroki margines zajmują nieudane poczynania wykazujące w sposób dobitny niemożność połączenia tradycyjnych schematów ikonograficznych z nową formą. Wiele jego dzieł ma charakter eklektyczny, mieszają się w nich elementy szkoły Stroganowskiej z orientalnymi i zachodnimi. Obok całkowicie tradycyjnie malowanych ikon, takich jak wyobrażenie M. B. Włodzimierskiej, malował Uszakov medaliony z popiersiami Ojców Kościoła dla cerkwi Św. Trójcy w Nikitnikach utrzymane zupełnie w zachodniej manierze, w których zastosował technikę mieszaną — temperę z olejem⁵⁶. Jego rysunki do grafik ilustrujących poezje Symeona Połockiego zawierające alegoryczne postacie powtarzają dokładnie wzory zachodnie i nie mają już nic z tradycyjnej sztuki ruskiej.

Nie ulega wątpliwości, że wśród wszystkich, którzy byli przeciwnikami nowego stylu w malarstwie obok wprowadzenia zmienionych schematów ikonograficznych czy nawet przejętych z Zachodu nowych tematów, największe zastrzeżenia budziła „cielesność” przedstawianych na ikonach postaci, propagowana przez Władimirowa, a najpełniej zrealizowana przez Uszakowa. Pozostawała ona bowiem w sprzeczności z jedną z fundamentalnych zasad teologii ikon, nie tylko bowiem oznaczało to oderwanie się od tradycji, której kontynuowanie zarówno w zakresie teorii, jak i ikonografii było obowiązkiem cerkwi prawosławnej, ale przede wszystkim oznaczało zerwanie z określoną funkcją ikony, jaką było przekazywanie prawdy o Bogu i świecie niebiańskim, a jednocześnie stanowiło zaprzeczenie funkcji ikon polegającej na wizualnej realizacji dogmatu o przeobstwieńiu człowieka⁵⁷. A więc wszystkie te nowe elementy, które pojawiły się w malarstwie ikon i malowidłach ściennych, nawet takie, które usiłowały pogodzić tradycję z motywami czy stylem malowania zachodnim doprowadziły nie tylko do laicyzacji malarstwa

⁵⁵ S. Bułgakov, *Ikona i kult ikon w prawosławiu*. Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego, 1975, nr 1-2, s. 36.

⁵⁶ V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi. Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Gallereja*. T. I. Moskwa 1963, s. 918; Ovčinnikova, *Cerkov Troicy...*, op. cit., s. 136, il. 159; Ju. G. Majkov, op. cit., s. 217-220.

⁵⁷ L. Ouspensky, op. cit., s. 18, 164, 215; Łulkaszczuk, op. cit., s. 49; L. Ouspensky, *Symbolik des orthodoxen Kirchengebäudes und der Ikone*. W: *Symbolik des orthodoxen und orientalischen Christentums*. Stuttgart 1962, s. 74-75.

cerkiewnego, ale w rezultacie zniszczyły w bardzo dużym stopniu malarstwo ikonowe.

Nie ma, jak się zdaje, powodu mnożyć tu przykładów realizacji malarzskich wykazujących tę dwoistą postawę malarzy działających ok. połowy XVII w. i po jego połowie. Ich twórczość znalazła zresztą najpełniejsze omówienie w literaturze przedmiotu⁵⁸. Co prawda w środowisku staroobrzędowców, prześladowanych zarówno przez władze cerkiewne, jak i państwowe starano się kontynuować tradycyjny nurt sztuki cerkiewnej, ale żyjący w odosobnieniu i w stosunkowo małych skupiskach zatrudniali oni niewielu malarzy ikon, a głównym ich celem była raczej ochrona posiadanych przez nich ikon aniżeli tworzenie nowych⁵⁹.

Wbrew temu, co było zamierzeniem władzy duchownej i świeckiej, która dążyła do odrodzenia malarstwa poprzez zorganizowany mecenat, podporządkowanie sobie i kontrolę nad powstającymi dziełami, te właśnie czynniki jeszcze bardziej przyczyniły się do upadku malarstwa ikonowego. Spowodowane to zostało przede wszystkim organizacją warsztatów działających przy Crużejnoej Pałacie, sposobem angażowania zarówno miejscowych, jak i cudzoziemskich malarzy. Byli wśród nich zarówno artyści rosyjscy (bardzo wielu pochodziło z zachodniej Rosji), Polacy, Grecy i malarze zachodni, głównie z Niemiec i Holandii.

Jak można sądzić na podstawie zachowanych źródeł i dzieł, dobór zachodnich mistrzów, którzy byli angażowani zarówno w celu nauczania rosyjskich malarzy „zachodniego sposobu malowania”, jak i malowania portretów i malarstwa dekoracyjnego był zupełnie przypadkowy⁶⁰. Pomijając już osobę naszego rodaka Stanisława Łopuckiego, który był aferzystą i jak wynika z dokumentów nie miał najprawdopodobniej żadnych umiejętności artystycznych, to zarówno Hans Detterson, jak

⁵⁸ Ju. G. Majkov, op. cit., s. 221 - 224; Antonova, Mneva, op. cit., s. 922, 925, 926, 954, il. 149, 150, 151, 157. W drugiej połowie XVII w. istniało ogromne zapotrzebowanie na ikony wynikające z potrzeby pokrycia strat spowodowanych zarówno wojnami, jak i konfliktami wewnętrznymi poprzedniego okresu. A wszyscy cudzoziemcy w swoich relacjach podkreślali ogromne przywiązanie i powszechne użycie ikon przez Rosjan. Ruščinskij, op. cit., s. 71 - 75.

⁵⁹ Iwan Neronow, jeden ze starowierów z dumą pisał o ikonach „w starym stylu dobrych mistrzów, którzy zdobyli sławę w carskim mieście Moskwie, w Nowogrodzie i pozostałych miastach”. N. J. Subbotin, *Materialy dla istorii raskola*. T. I. Moskwa 1879, s. 65. Według świadectwa Inoka Ewrosina zdarzały się wypadki niszczenia ksiąg liturgicznych i ikon przez przeciwników starowierów. Eleonskaja, op. cit., s. 127.

⁶⁰ N. P. Kondakov, *Russkaja ikona*. T. I. Praga 1931, s. 44 - 45; Hamilton, op. cit., s. 158 - 159.

i Daniel Vuchters, którzy pracowali w Orużejnej Pałacie, nie byli artystami wielkiej miary i, jak się zdaje, niewiele wiedzy o zachodnim sposobie malowania przekazali swoim rosyjskim uczniom⁶¹. Ich działalność bowiem głównie skupiała się na sztuce dekoracyjnej.

Dobór miejscowych malarzy był również przypadkowy, odbywał się niejednokrotnie na zasadzie branki. Artyści, którzy pozostawali na pensji, a na stałe było ich 10 do 15, otrzymywali tak głodowe wynagrodzenia, że ustawicznie zwracali się do cara z prośbą o zapomogę⁶². Nie można zatem się dziwić, że zdarzały się wypadki ucieczek, ale wtedy uciekinierów sprowadzano karnie z powrotem do Moskwy. W wypadkach, gdy podejmowano jakieś większe przedsięwzięcia, które wymagały zatrudnienia większej liczby artystów, angażowano ich z różnych miast Rosji, także z Moskwy wysyłano artystów na prowincję, gdzie podlegali oni kontroli miejscowych władz.

W Orużejnej Pałacie istniały dwa warsztaty: jeden, który gromadził malarzy ikon i drugi, który zajmował się malarstwem. Jak się zdaje granica kompetencji początkowo nie była przestrzegana, w każdym razie w pierwszym okresie w warsztacie „ikonopisnym”, na czele którego wiele lat stał Uszakov, wykonywano także portrety, głównie trumienne, co zresztą wydaje się zupełnie zrozumiałe, bowiem zarówno w ikonografii, jak i formie bardziej przypominały one ikony aniżeli świeckie portrety⁶³. Dopiero od 1683 r., jak można sądzić na podstawie źródeł, pojawił się specjalny warsztat malarski, który prowadził Iwan Bezmin, a po nim Sałatanow⁶⁴. Obok rozgraniczenia prac wykonywanych w warsztacie ikon i w warsztacie malarskim wyraźnie rozgraniczono techniki, w których te warsztaty pracowały, ikonopiscy dalej uprawiali temperę, natomiast malarze wprowadzali, przede wszystkim do portretów, technikę olejną.

Wydaje się, że tak długo utrzymujący się dwoisty charakter malarstwa rosyjskiego, które starało się włączyć w tradycyjny nurt obrazowania formy stylistyczne przyjęte z Zachodu, był wynikiem nie tylko niechęci do zerwania z tradycją, ale także został spowodowany po prostu względami praktycznymi. Artyści rosyjscy mieli bowiem ograniczone możliwości poznania sztuki Zachodu, przybywało do Rosji niewielu cudzoziemskich mistrzów, sprowadzano głównie dzieła rzemiosła artystycznego, a podstawowymi źródłami, z których chętnie korzystano, była Biblia Piscatora i grafiki ilustrujące księgi wydawane w Akademii Kijowskiej,

⁶¹ Овчинникова, *Портрет...*, op. cit., s. 15.

⁶² Кондаков, op. cit., s. 44.

⁶³ Овчинникова, *Портрет...*, op. cit., s. 29.

⁶⁴ Ibid., s. 31.

ale przecież i one mogły funkcjonować tylko w ograniczonym zakresie. Jako oryginały docierały tylko do niektórych artystów, większość znalazła je jedynie z przerysów przez siebie wykonanych⁶⁵. Zarówno Biblia Pisatora, jak i inne grafiki zachodnie pozwalały na przejęcie przez rosyjskich malarzy jedynie pewnych elementów kompozycji, perspektywy, układu postaci, ale problem światłocienia, kolorytu, techniki był im w dalszym ciągu niedostępny. I dopiero gdy sami artyści rosyjscy zaczęli wyjeżdżać na Zachód, a do Rosji sprowadzano wybitnych twórców sytuacja uległa zmianie.

Jak wynika z wypowiedzi patriarchy Nikona, jak i Symeona Połockiego, obaj dążyli do podporządkowania twórczości artystów władzy, Nikon cerkiewnej, Połocki także państwowej. Domagali się tego także sami artyści, upatrując w opiece państwa zarówno możliwości podniesienia rangi artysty, jak i eliminacji mniej zdolnych artystów, przez przeprowadzenie wśród nich swoistej weryfikacji. Musiał to być rzeczywiście bardzo dojmujący problem, bowiem malarze w swoich wypowiedziach, głównie Władimirow, wielokrotnie zwracali uwagę na upadek współczesnego im malarstwa. Podkreślał to także Symeon Połocki widząc przyczynę tego zjawiska „w lekceważeniu sztuki przez Rosjan”, a także w niskich wynagrodzeniach, jakie otrzymywali malarze za swoją pracę, co nawet powodowało porzucanie przez nich zawodu⁶⁶.

Prawnymi aktami, które miały uregulować i określić status malarzy, były dwie gramoty: *Trzech Patriarchów* i *Carska Gramota Patriarchów* zawierająca długi wstęp uzasadniający kult ikon, w którym powołuje się na szereg autorytetów, przede wszystkim św. Bazylego, kładzie nacisk na dwa problemy: po pierwsze na konieczność zachowania przez malarzy ikon „czystości moralnej”, po drugie — właściwego wykorzystania przez nich talentu: „przeklęty jest każdy kto tworzy dzieło Boże z lekceważeniem, nawet jeśli dobrze maluje rzeczy świeckie, a nie święte ikony o piękności pierwowzorów”⁶⁷. Gramota kończy się stwierdzeniem, że tym pismem podnosi się „autorytet ikonopisicy, jako sługi Bożego”⁶⁸. W gramocie *Carskiej* podkreślono zaś nie tylko wyższość malarstwa nad innymi rzemiosłami, co znalazło już wyraz w traktacie Uszakowa, ale zrównano je z pisaniem ksiąg⁶⁹. W gramocie tej najważniejszym jest następujące sformułowanie: „My, wielki Monarcha i car... Aleksy Mi-

⁶⁵ Овчинникова, *Cerkov Troicy...*, op. cit., s. 129.

⁶⁶ L. N. Majkov, op. cit., s. 146, 147.

⁶⁷ PekarSKI, op. cit., s. 325.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ikona jest jedną z form objawienia się Boga i w ten sposób zbliża się poprzez tę funkcję do objawienia się Boga w Biblii poprzez słowo. L. Ouspensky, op. cit., s. 144.

chajłowicz... polecamy i ustanawiamy aby wszystkie ikony Boga, Marii, świętych sił niebieskich i wszystkich Męczenników bożych według przekazów świętych i bogobojnych Ojców, według obowiązującego obyczaju św. Cerkwi wschodniej zgodnie z właściwymi przedstawieniami akcji i oblicz malować. Wszystko zaś co głupie i nieprzyzwoite nie powinno być wyobrażane, natomiast umiejętności i doskonałość artystyczna powinny być z wielką uwagą chronione. Właściwym bowiem jest, aby prawdziwego Boga i jego Męczenników, Ojców... właściwymi środkami artystycznymi i zdobieniami wyobrażać. Ażeby z winy nieumiejętnego przedstawienia jakiegoś świętego nie została pomniejszona jego wielkość”⁷⁰.

W celu podniesienia poziomu wykonywanych dzieł malarskich pismo cara ustanawiało obowiązek wydawania poszczególnym mistrzom gramot, jako swoistych świadectw o moralnym prowadzeniu się malarzy i właściwym wykorzystaniu przez nich talentu. Gramota zobowiązywała także starszych i bardziej doświadczonych mistrzów do sprawdzania dzieł młodszych malarzy. „A ci którzy źle malują, tym zostanie odebrany pędzel, a tym którzy malują właściwie, tym należy się chwała”⁷¹. Jak się zdaje, właśnie Uszakov piastował godność głównego nadzorca nad malarstwem ikonowym w całym państwie⁷². Obie gramoty nie zawierają żadnych konkretnych wskazówek, ani co do ikonografii, ani też co do artystycznych środków wyrazu, przywołując jedynie autorytety wschodnich Ojców Kościoła, a także uchwały, „Soboru stu rozdziałów” wskazujące na konieczność trzymania się tradycyjnego sposobu obrazowania, a więc takiego, który nie pozwalał na żadne dowolności i zmiany. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż zawarte w gramocie sformułowania, które zabraniały przedstawiania tego co głupie i nieprzyzwoite, a także aby poprzez nieumiejętne przedstawienie nie została pomniejszona wielkość świętego, są zbieżne z zarzutami, jakie wysunął Awwakum wobec ikon malowanych na wzór zachodni: „malują Marię z brzuchem opadającym na kolana”, a o wyobrażeniu Dzieciątka Jezus: „dobrzy ludzie, czy widzieliście człowieka narodzonego z zębami i brodą”. Sformułowania te pokrywają się także z zastrzeżeniami, jakie miał Abraham — uczeń Awwakuma wobec przedstawienia Marii Magdaleny, która jego zdaniem wyobrażona została jako ladacznica⁷³.

Jak przekonuje w sposób dowodny zachowany materiał zabytkowy pociągnięcia niejako administracyjnej natury, nawet przy ograniczonym

⁷⁰ Pekański, op. cit., s. 327.

⁷¹ Ibid., s. 329.

⁷² J. Sacharow, *Issledowanie o russkom ikonopisanii*. Kn. II. Prilożenie. S. Pëterburg 1849, s. 5.

⁷³ Pascal, op. cit., s. 503; Robinson, op. cit., s. 288.

ich oddziaływaniu, nie mogły zahamować upadku malarstwa ikonowego, a raczej je pogłębiły⁷⁴. Ponieważ jednocześnie nastąpiło odejście od tradycji malarstwa ikonowego, zarówno w zakresie ikonografii, jak i form stylowych, doprowadziło to do zagubienia istoty malarstwa ikonowego, które „nie mogło być zwyczajnym portretem, ani dekoracją, ani też ilustracją Pisma Św.”, a takie właśnie funkcje w drugiej połowie XVII w. zaczęło ono pełnić⁷⁵. Od momentu, w którym ikona przestała być jedynie przedmiotem wchodzącym w ramy kultu religijnego i stanowić integralną część liturgii — nastąpił właściwie jej kres.

THEOLOGY OF AN ICON IN THE SECOND HALF OF THE SEVENTEENTH CENTURY. DISPUTES AND POLEMICS IN RUSSIA

Summary

The treatises and the instructions of the Orthodox Church authorities as well as of the State authorities which were issued in the second half of the seventeenth century in reference to icons can be roughly divided into two groups. The first one includes the statements of those authors who claimed the necessity of defence of the Orthodox Church dogmas connected with the cult of icons. The second group consists of the treatises which reflect “a new view of art and new feeling of beauty”.

All the treatises, including these of a theological character and also those relating to the artistic aspects, reflect the problems which resulted from the split within the Orthodox Church. They also reveal the decay of the Church and they show the attempts made by the patriarch Nikon to overcome the crisis. Not only Nikon but also the old-believers, his opponents, failed. The discussed texts show their complete lack of tolerance for other beliefs and their fear of foreign influences from both the western countries and of Greeks. On one hand, the texts reveal a very strong attachment to the Orthodox tradition and to the belief in the miraculous power of icons. They also show a reluctance against any changes of the ritual connected with the cult of icons. While on the other hand, they reveal the failure of all attempts made in order to join the tradition with the artistic trends coming from the West. They also showed the weaknesses of Latin models available to the Russian artists. They proved that all the changes which led to the decline of a role of icons in liturgy and in the cult, in consequence brought about the deterioration of the artistic value of an icon.

⁷⁴ Wydaje się, że zasięg oddziaływania obu gramot nie był szeroki. Znali je z całą pewnością artyści pracujący w Orużejnoej Pałacie, ale i oni nie respektowali w całej rozciągłości zarządzeń władz duchownych i państwowych. To, że istniała potrzeba dokonania kodyfikacji praw i obowiązków ikonopisców, potwierdza traktat Kariona Istomina, który stanowi komplikację traktatu Uszakowa i obu gramot, a najlepszym tego dowodem jest gramota Piotra Wielkiego. A. Nikolskij, *Słowo k ljubotščatelem ikonnago pisanija*. Vestnik archeologii i istorii, izd. Imperatorskim archeologičeskim inštitutom, vyp. XX, 1911, s. 67 - 69.

⁷⁵ L. Ouspensky, *Essai...*, op. cit., s. 10.

All the texts dating from the second half of the seventeenth century, devoted to icons show a very low eruditional and argumentative level. Their authors show insufficient knowledge of the theology and the history.

The majority of the discussed texts was written in the relation to the activity of the patriarch Nikon. The evaluation of his activity and his attempts at protecting the Russian art from the western influences and its turn towards its origin, brought about the evident polarization of the authors of the text into the followers of Nikon's reforms with Josif Wladimirow and Szymon Uszakow and into his opponents with Protopop Awwakum as the main representative. It should be stressed that against Nikon's attempts, his followers declared for the western way of painting, they proclaimed themselves in favour of painting portraits, what was really unusual for the icon painters, and of worshipping the icons painted by the representatives of other beliefs, and above all, they stressed the necessity of keeping to the closest resemblances to the original (Wladimirow). The presented archival materials prove that the introduction of the western way of painting, so strongly opposed by the old-believers, brought about the break from the basic rule of the theology of icons, namely with the continuation of the tradition within the realm of the theory and of the iconography, what in consequence, led not only to the secularization of the orthodox painting but also ruined to some extent the painting of icons. The regulations passed by the State and by the Church authorities also contributed to the decline of painting of icons by means of organized patronage and by subordination and control of the new paintings, aimed for the rebirth of the icon painting. The deterioration was also caused by organized workshops in Orużejnaja Palata, and because of employing local and foreign artists who were to teach the Russian artists the western way of painting. Thus, the interference of the administration body intensified the decline of the icon painting. Then, in the second half of the seventeenth century, the icon painting, because of the imposed new role, incompatible with its basic function drawn from the theology of icons, became the picturesque, decorative and the illustrational painting.

Since then we can observe the end of the process of advancement of the icon painting which had taken place during previous centuries.