



Ks. Jerzy Tofiluk

BIZANTYJSKI KANON IKONOGRAFICZNY I JEGO ADAPTACJA W KRAJACH SŁOWIAŃSKICH

Słowa kluczowe: ikonografia, kanon ikonograficzny, ikonografia bizantyjska, hermeneia, podlinnik

We współczesnych czasach bardzo często mówi się o problemie i znaczeniu kanonu ikonograficznego. Czym jest kanon ikonograficzny? Czy ma znaczenie dla współczesnej ikonografii? Szukając odpowiedzi na te pytania musimy odwołać się do starożytnej sztuki chrześcijańskiej i spróbować prześledzić początki kanonu oraz jego kształtowanie się w pierwszych wiekach.

KSZTAŁTOWANIE KANONU IKONOGRAFICZNEGO

Jak pisze ks. Aleksander Schmemmann, starożytny Kościół nie znał ikony w jej współczesnym, dogmatycznym rozumieniu¹. W oparciu o świadectwa patrystyczne możemy wręcz powiedzieć, że stosunek do sztuki chrześcijańskiej w pierwszym okresie był raczej ikonoklastyczny. Tertulian w swoim dziele *De idolatria* pisze: „Przecież jest bez różnicy czy ulepił rzeźbiarz, czy wyciął snycerz czy hafciarz, bo to nie ma znaczenia, czy stworzony bożek z gipsu lub za pomocą farby,

¹ A. Schmemman, *Исторический путь Православия*, Paryż 1989, s. 246.

z kamienia lub brązu, ze srebra lub nitek. O ile oddawanie czci bożkom [*idolatria* – T.J.] dokonuje się bez idola, to gdy idol jest już tam, obojętnie z jakiej jest on materii i w jakim jest w kształcie, więc niech nikt nie uważa, że za idola należy uważać tylko poświęcony ludzki wizerunek. Należy tu zinterpretować samo słowo. (...) W języku greckim oznacza „obraz”. ... Dlatego też każdy obraz lub obrazek, cokolwiek przedstawiający, powinien być uważany za idola”².

Przyczyną takiego podejścia do przedstawień było z jednej strony dziedzictwo Starego Testamentu i wynikająca z tego interpretacja II przykazania. Wielu chrześcijan, którzy wywodzili się z tradycji judaizmu, odrzucało możliwość istnienia obrazów właśnie na podstawie tego starotestamentowego zakazu czynienia obrazów – idoli. Z drugiej strony negatywny stosunek do przedstawień religijnych kształtowała obawa przed idolatrią, tak mocno obecną w pogaństwie³. Chrześcijaństwo uznając pogaństwo za wrogie sobie, walczyło z kultem bożków, co też decydowało o pewnym dystansie do sztuki o charakterze sakralnym.

Nie bez znaczenia na takie podejście do materialnej sztuki religijnej był również wpływ neoplatonizmu, szczególnie widoczny w aleksandryjskiej teologii. Często wymienia się tu wpływ Orygenesusa, Euzebiusza z Cezarei. Leonid Uspienski podkreśla, że jeżeli nawet te głosy były w jakieś mierze autorytatywne, to nie były głosem Kościoła, ale bardziej wypowiedziami odosobnionymi „gorliwych obrońców chrześcijaństwa” i będące wyrazem prywatnej opinii albo wyrażeniem opinii nie zawsze przychylnych ideom kształtującym się Kościele⁴.

Wyrazem pewnych idei ikonoklastycznych w starożytnym Kościele, przy całej niejednoznaczności interpretacji, posiada kanon

2 Tertulian, *Об идолопоклонстве*, dostępne on-line – <http://www.pagez.ru/lsn/0095.php>. Jeżeli nawet uznać te pismo za powstałe w okresie, gdy Tertulian już przyłączył się do montanistów, to jednak takie poglądy najprawdopodobniej nie były obce jemu współczesnym.

3 S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, przeł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 9-10.

4 L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurawska, Poznań 1993, s. 10-11.

36 soboru w Elwirze „Aby nie było obrazów w kościele, uznano, że w kościołach nie powinno być obrazów, ażeby na ścianach nie malowano tego co się czci i adoruje”⁵.

Religijność i ostrożny stosunek do sztuki świata antycznego uchronił chrześcijaństwo przed rozprzestrzenieniem się w jego sztuce elementów obcych w swojej treści, czy też zawierających niechrześcijańskie idee. Jednak taka troska gorliwych obrońców chrześcijaństwa o zachowanie czystości nie mogła trwać zbyt długo. Prof. Aleksander Gołubcow pisze, że „warto było włożyć chrześcijańską treść w artystyczne formy, ożywić ich chrześcijańskim duchem ażeby zabezpieczyć na zawsze status sztuki w chrześcijańskim świecie i uczynić go orężem w rękach nowotestamentowego Kościoła”⁶. Z tym głosem współgra opinia o. Sergiusza Bułakowa który zauważa, że „chrześcijaństwo z kultury grecko-rzymskiej wypiera i przyjmuje jako swoje, to co mu przynależy jako „chrześcijaństwo przed Chrystusem”⁷.

Dlatego też sztuka chrześcijańska dość szybko pojawia się w środowiskach chrześcijan mimo zakazu starotestamentowego i konfrontacji z pogaństwem. Klemens Aleksandryjski uznając istnienie dwojakiego rodzaju przedstawień – pogańskich i chrześcijańskich, zwraca uwagę aby chrześcijanie nosili na obrączkach i pierścieniach symbole o charakterze tylko chrześcijańskim⁸. Gołubcow wskazuje,

5 *Dokumenty synodów od 50 do 381 roku. Synody i kolekcje praw*, I, Kraków 2006, s. 55. O interpretacji tego zapisu zob. T. D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła. Zarys teologii świętego obrazu*, Częstochowa 1993, s. 32-34.

6 A. N. Gołubcow, *Из чтений по Церковной Археологии и Литургики*, Sankt Petersburg 1995, s. 104.

7 S. Bułakow, op. cit., s. 11-12.

8 Klemens Aleksandryjski, *Pedagog*, 3, 11 „do druku, powinniśmy wykorzystywać wizerunki przedstawiające gołębicę lub rybę, lub statek z rozciągniętymi żaglami, albo też lirę, która była przedstawiona na pierścieniu Polikratesa lub też kotwicę statku, którą na swoim pierścieniu kazał wyrzeźbić Seleukos. Jeśli ktoś jest rybakim, to pierścień powinien przypominać mu Apostołów, lub dzieci przyjęte z wody chrztu. Pogańskich zaś przedstawień na swoich pierścieniach my nie powinniśmy grawerować; nie należy z jakimkolwiek szacunkiem odnosić się do takich pierścieni i pierścieni z przedstawieniem miecza lub łuku nie powinniśmy nosić – my jesteśmy przyjaciółmi

że podobne wypowiedzi możemy odnaleźć u św. Ireneusza z Lyonu i Epifaniasza z Cypru⁹. Sztuka katakumb jest również potwierdzeniem, że chrześcijanie już od II–III wieku potrafili włączyć sztukę w swoje dziedzictwo, aby w okresie późniejszym wypracować własny język przekazu ikonograficznego. Nie zagłębiając się w szczególności symboliki i alegorii sztuki pierwszych chrześcijan warto zwrócić uwagę na umiejętność wykorzystywania przekazu Starego (Arka Noego, prorok Jonasz, gołąb z gałązka oliwną) i Nowego Testamentu (Dobry Pasterz) ale również adaptacji mitologii do swoich potrzeb (Orfeusz, feniks czy tematy bukoliczne)¹⁰. Wykorzystywanie motywów mitologicznych i przekształcanie pewnych elementów sztuki pogańskiej na potrzeby chrześcijaństwa stawia pytanie o kanon i możliwość kontroli w tym procesie. Należy się chyba zgodzić z Gołubcowem, że żadnych reguł ikonograficznych w starożytnym Kościele nie było, a wręcz przeciwnie Kościół odnosił się do malarskich elementów dość swobodnie zwracając uwagę na ich sens i symbolikę¹¹.

Sztuka pierwszych chrześcijan miała charakter zarówno dydaktyczny jak i polemiczny wobec otaczającego pogaństwa i z czasem przekształcała się w ikonografię o czym świadczą pochodzące z III wieku przedstawienia Chrystusa, Bogurodzicy i Apostołów oraz cały szereg scen biblijnych i męczenników.

Przyjęło się uważać, że konieczność ochrony sztuki ikonograficznej przed dowolnością artystów związana jest z pojawieniem się nadużyć i przede wszystkim ze sporami ikonoklastycznymi. Można powiedzieć, że problem kontroli i obrona ikon stały się pobudką do

świata, nie powinniśmy mieć przedstawień takich na swoich pierścieniach i różnych pucharach. My przecież jesteśmy ludźmi wstrzemięźliwymi. Wielu nosi pierścienie z przedstawionymi na nich nagich postaci ukochanej, mężczyzny lub kobiety, jak gdyby dla przypomnienia sobie miłosnych rozkoszy aby nie zapomnieć o nich, ale stale przywoływać je w swoich wspomnieniach: to wyuzdanie”. Zob.: <http://www.papez.ru/lsn/0102.php#3> – dostęp: 31.05.2011.

9 A. N. Gołubcow, *Из чтений*, 115-116.

10 Więcej na ten temat patrz E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988, s. 54.

11 A. N. Gołubcow, *Из чтений...*, op. cit., s. 250.

późniejszego sformułowania kanonu ikonograficznego i pojawienia się wzorników (*podlinnik*). Pierwszą próbą ukształtowania się kanonu ikonograficznego jako stojącego na straży ortodoksyjności przedstawień ikonograficznych były niektóre decyzje V–VI soboru *in Trullo* z 692 roku. Trzy kanony tego soboru odnoszą się bezpośrednio do ikonografii i wynikają z chęci kształtowania i zachowania tradycji oraz obrony przed różnymi nadużyciami. Kanon 75 dotyczy nieuzasadnionego przedstawień Krzyża i zakazuje nadużywania jego przedstawień, aby nie był bezczeszczony, tu w kanonie, poprzez deptanie, ale *per analogiam* powinno to dotyczyć również wszelkich innych sytuacji „ponieważ darował nam zbawienie” i „należy abyśmy dołożyli wszelkich starań aby była oddawana należąca cześć”¹². Z kanonu 82 dowiadujemy się, że jeszcze w tym okresie, w ikonografii występowały symbole starotestamentowego Baranka i z pewnością inne starochrześcijańskie symbole, które zostały tym kanonem zakazane. Kanon ten jest również „pierwszym wyrazem nauczania Kościoła o ikonie i wskazuje na możliwość przedstawienia za pomocą środków artystycznych ... błysk boskiej chwały”¹³. Możemy powiedzieć, że kanon 82 jest początkiem kształtowania się zasady kanonu ikonograficznego pozwalającego określić czy jakieś przedstawienie jest ikoną czy nie¹⁴. Kanon 100 soboru piąto-szóstego, jak wydaje się, jest powiązany z kanonem 62 zakazującym wszelkich pogańskich uroczystości, i broni ikonę przed jej spłyceniem poprzez zakaz przedstawień oddziaływujących na zmysłowość człowieka¹⁵.

Prawosławne pojmowanie ikony zostało opracowane w okresie ikonoklazmu i potwierdzone na VII Soborze powszechnym w Nicei. Sobór potwierdził istniejącą w Kościele tradycję przedstawiania Chrystusa, Bogurodzicy i świętych. „Krótko mówiąc – czytamy w Orosie Soboru – zachowujemy nienaruszoną całą przekazaną nam

12 A. Znosko, *Kanony Kościoła prawosławnego*, Hajnówka 2000, t. I, s. 97.

13 L. Uspienski, *Teologia ikony*, op. cit., s. 65.

14 Zob. *ibidem*, s. 66.

15 A. Znosko, op. cit., s. 106.

tradycję Kościoła, zarówno pisaną, jak i nie pisaną. Jednym z elementów tej tradycji jest malowanie wizerunków na obrazach, w ten sposób, aby obraz był zgodny z przekazem podanym przez Ewangelie, aby wizerunki potwierdzały, że Słowo Boże naprawdę było człowiekiem¹⁶. Z definicji Soboru o ikonie, w której czytamy „im częściej wierni będą patrzeć na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej oglądając je będą się zachęcać do wspominania i miłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonów”¹⁷, jasno wynika, że Ojcowie potwierdzili komentatorską funkcję ikony – przypominającą o czczonych świętych i anagogeniczną funkcję – „pobudzać i wznosić nasz leniwy, niezdolny i gruby umysł ku górnemu światu”¹⁸. Sobór uznał za konieczne zachować „przekazaną nam tradycję Kościoła ... której jednym z elementów jest „malowanie wizerunków na obrazach”¹⁹. Możemy powiedzieć, że sobór potwierdził prawo do istnienia ikon, tak jak słowo „zachować” (chronić) w kościelnej świadomości zawsze oznacza dokładnie powtarzać, przepisywać rozpowszechniać, tak jak rozpowszechniany był tekst Ewangelii, z którą to ikony są identyczne²⁰. To postanowienie soboru w Nicei było podstawowym uzasadnieniem istnienia ikonograficznych kanonów w sztuce bizantyjskiej.

Rozkwit sztuki ikonograficznej, który miał miejsce w okresie po soborze nicejskim, w X–XII w. przyczynił się do wypracowania koncepcji obrazu i symbolu. Historycy sztuki okres pomiędzy Triumfem Ortodoksji a upadkiem Konstantynopola dzielą na dwa okresy, których wyznacznikiem są panujące dynastie – macedońska (867–1056)

16 *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1, Warszawa 2002, s. 337.

17 *Ibidem*, s. 339.

18 Cyt. za: W. Вучков, *Малая история византийской эстетики*, Kijów 1991, s. 72.

19 *Dokumenty*, op. cit., s. 337.

20 L. M. Jewsejewa, *Афонская книга образцов XVв.*, Moskwa 1998, s. 11.

i Komnenów (1059–1204)²¹. W pierwszym z tych okresów, nazywanym często renesansem macedońskim, ostatecznie zostały wypracowane normy i reguły porządkujące sztukę pisania ikon i ostatecznie utrwaliły się „podstawowe kanony artystyczne rządzące całą sztuką sakralną (architektura, malarstwo, malarstwo miniaturowe), tworzące z niej zespół norm zwartych, harmonijnych i jednolitych, typowy dla świata bizantyjskiego”²². Okres drugi, za dynastii Komnenów, zakończony tragicznym wydarzeniem 1204 roku – zdobyciem Konstantynopola przez krzyżowców, jest okresem w którym „ustaliły się wszystkie zasady „bizantyzmu” w którym zwyciężyło bogactwo duchowe i wieloaspektowość sztuki”²³. Okres ten jest również nazywany okresem „klasycyzmu Komnenów” ale też i okresem manieryzmu.

Po IV wyprawie krzyżowej, Konstantynopol nie powrócił do swojej politycznej i ekonomicznej świetności, a wręcz odwrotnie coraz bardziej chylił się ku upadkowi. Okres panowania dynastii Paleologów jest określany jako ten, w którym brakowało stabilności społecznej, za to wiele było sporów ideologicznych i walk politycznych.

W historii Bizancjum ten okres nazywany jest często „okresem późnobizantyjskim” (od 1204 r. – zdobycia Konstantynopola przez Krzyżowców aż do upadku Konstantynopola w 1453 r.). Charakteryzuje się malejącym znaczeniem politycznym i militarnym cesarstwa, rozbitego w wyniku IV krucjaty na szereg rywalizujących z sobą państw. Ale okres ten jest też określany jako „renesans Paleologów” i często konfrontowany z zachodnim renesansem²⁴. Dla tego okresu

21 Zob. G. Ostrogorski, *Dzieje Bizancjum*, Warszawa 2008, s. 552-553.

22 O. Popowa, A. Smirnova & P. Cortesi, *Ikony*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 1998, s. 40.

23 Ibidem, s. 42.

24 Na Zachodzie okres ten jest nazywany „jesienią średniowiecza”, gdyż idee średniowieczne ustępują miejsca nowej filozofii, którą spaja pojęcie „humanizmu” – przy całej świadomości, że to pojęcie jest bardzo ogólne, czasami domagające się dookreślenia, ale stawiające w centrum zainteresowania człowieka. Wiek XIV jest wiekiem w którym zaczęto okazywać nowe zainteresowanie człowiekiem, i w tym sensie jest to wiek antropocentryczny. Po raz pierwszy ten antropocentryzm jest postrzegany jako przeciwny średniowiecznemu teocentryzmowi religijnego światopoglądu. Ten humanizm czternastowieczny możemy określić jako Pre-Renesans z takimi prekursora-

charakterystyczne jest także, mimo słabości militarnej, rosnące znaczenie kulturalne cesarstwa, widoczne głównie wśród państw i narodów Europy południowo-wschodniej, ale i nie tylko. Schyłek potęgi politycznej nie zgasił twórczych sił bizantyńskiej elity kulturalnej. Jak pisze Robert Browning, skorzystała z tego późnego rozkwitu Europa Wschodnia i Zachodnia, ta ostatnia dzięki licznym emigrantom i zawożonym do Italii i innych krajów dziełom sztuki bizantyjskiej²⁵. Pod rządami dynastii Paleologów (1261–1453) na kulturę bizantyjską (literatura, filozofia, malarstwo) przeżywającą bujny rozwój ogromny wpływ wywarł hezychazm.

Hezychazm który w dziedzinie metody czynienia modlitwy Jezusowej wyraża całe wielowiekowe doświadczenie wschodniego – synajskiego i athoskiego hezychazmu oraz mistyki wschodniej, wnosi również wnosi nowe inspiracje i doświadczenia do skarbnicy chrześcijańskiej duchowości i kultury narodów Europy południowej i wschodniej. Hezychazm również w sferze problematyki teologicznej jest kontynuacją i rekapitulacją dotychczasowego nauczania, ale też stanowi początek nowego etapu w historii myśli teologicznej. Również w ikonografii bizantyjskiej tego okresu możemy odnaleźć wiele elementów, których nie dało by się wyjaśnić bez uwzględnienia idei hezychastycznych. Dotyczy to zarówno tzw. szkoły kreteńskiej jak i macedońskiej, mimo, że w tej drugiej niektórzy nie chcą tych wpływów dostrzegać²⁶. Wpływ hezychazmu był tak intensywny i ogromny, że nie da się go ograniczyć do żadnej szkoły, ani żadnego narodu, ale dotyczy on całego świata prawosławnego. Jak zauważa Wiktor Łazariew, styl ukształtowany przez hezychazm, niezależnie czy został ukształtowany w konstantynopolskiej szkole, w jakiejś innej, orientu-

mi jak Dante Alighieri (1265–1321), Francesco Petrarca (1304–1374) czy Giovanni Boccaccio (1313–1375).

25 Zob: R. Browning, *Cesarstwo Bizantyjskie*, przeł. G. Żurek, Warszawa 1997.

26 Łazariew pisze o poglądach L. Brehmer i M. Vasić'a , którzy nie dostrzegają w szkole macedońskiej wpływu hezychazmu, zob. W. N. Łazariew, *Теофан Грек и его школа*, Moskwa 1961, s. 24-25.

jącej się na Konstantynopol szeroko się rozprzestrzenił na terytorium Grecji, na Bałkanach, Kaukazie i na Rusi²⁷.

BIZANTYJSKIE WZORNIKI IKONOGRAFICZNE

Wśród historyków sztuki istnieje uzasadnione przekonanie, że bizantyjscy ikonografowie „posługiwali się wzornikami ikonograficznymi i pisanymi podręcznikami malarskimi, wielokrotnie powielając zamieszczane w nich formy obrazowe”²⁸. Nie sposób dzisiaj powiedzieć kiedy pojawiły się pierwsze pisane reguły dotyczące tego jak pisać ikony i kiedy pojawiły się te wzorniki czy podręczniki. Jak pisze prof. Gołubcow „autorzy rosyjskich *podlinnikow* ich początek widzą w czasach Justyniana²⁹ i sam się z tą opinią nie zgadzając uważa, że pierwszy taki wzór greckiego *podlinnika* znajduje się w zachowanym fragmencie „ze starożytności kościelnej historii Elpiusza Rzymianina o zewnętrznym wyglądzie św. ojców”³⁰ datowany na 993 r., a znajdujący się obecnie w Moskiewskim Muzeum Historycznym (wcześniej w Moskiewskiej Bibliotece Synodalnej), a którego drugi rękopis znajduje się w Paryskiej Bibliotece Narodowej, i który jest datowany na XIII wiek. Ten *podlinnik* zawiera krótkie, ale dokładne opisy wyglądu jedenastu najbardziej znanych ojców Kościoła (m.in. św. Jana Chryzostoma, Grzegorza Teologa, Atanazego Wielkiego). Podane są w nim takie szczegóły, jak wzrost, długość brody, włosów, rozmiar oczu, nosa, brwi. *Podlinnik* ten należy do kategorii zabytków, gdzie po raz pierwszy zostały zebrane

27 Ibidem, s. 26

28 M. Smorąg Różycka, *Wstęp*, [w:] Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, przeł. I. Kania, Kraków, 2003, s. VII.

29 A. N. Gołubcow, *Из чтений...*, op. cit., s. 253

30 Tej nazwy (из древностей церковной истории Ульпия Римлянина о наружном виде богоносных отцов) używa prof. Gołubcow (*Из чтений...*, op. cit., s. 253), zaś Jewsiejewa używa bardziej rozszerzonej nazwy *Отрывок из церковноживописных древностей церковной истории Елпия Рмея о наружном виде святых богоносных отцов*, *Афонская книга*, zob. L. M. Jewsiejewa, *Афонская книга*, s. 23.

i opisane informacje o wyglądzie świętych i jak należy je przedstawiać.

Za pewnego rodzaju wzorniki ikonograficzne można uważać również tzw. menologiony – zbiory hagiograficzne, z których jednym z najbardziej znanych jest tzw. menologion cesarza Bazylego II Bułgarobójcy (976–1025) zawierający krótkie informacje o świętych i głównych wydarzeniach z historii Kościoła. W *menologionie* tym jest umieszczonych 430 miniatur, przedstawiających na złotym tle zarówno osoby świętych jak i święta³¹. Te miniatury są ważne w historii kształtowania się ikonograficznych wzorników, ponieważ zawierają w sobie prawie pełen cykl ikonografii – od 1 września do 28 lutego, a ponadto zawierają początki tego, co w przyszłości zaczęto określać mianem *licewych podlinnikow*³². Drugim typem menologionów są menologiony jako ikony kalendarzowe (zob. il. 1), a nie jako zbiory hagiograficzne, których powierzchnia jest podzielona w poziomych pasach na niewielkie ikony powstały w epoce Komnenów i w jakiejś mierze też mogą być traktowane jako wzorniki³³.

Z okresu bizantyjskiego obecnie, jak podaje prof. Małgorzata Smorąg Różycka, jeszcze trzy rękopisy uważane są za wzorniki ikonograficzne: bizantyjski menologion Demetriosa Paleologa z lat 1322–1340, grecko-gruziński z końca XV wieku i armeński z drugiej połowy XVI wieku³⁴.

Najbardziej znanym podręcznikiem ikonograficznym odkrytym w 1839 r., a pochodzący z początku XVIII wieku jest postbizantyjski podręcznik o nazwie *Hermeneia* autorstwa Dionizego (Dionizjusza) z Furny³⁵. Został on po raz pierwszy opublikowany w 1886

31 Zob. Zacharowa, *Василия II Монологий*, [w:] *Православная Энциклопедия*, t. 7, s. 225-229.

32 A. N. Gołubcow, *Из чтений...*, op. cit., s. 254.

33 O. Popowa, A. Smirnova & P. Cortesi, *Ikony*, op. cit., s. 43.

34 M. Smorąg Różycka, *Wstęp*, [w:] Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków, 2003, s. VIII, przypis 11.

35 Zob. Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków 2003.



Il. 1. Monologion z XI wieku z klasztoru św. Katarzyny na górze Synaj

roku przez biskupa Porfiriusza Uspienskiego w języku rosyjskim, a w 1902 roku w oryginale greckim.

IKONOGRAFIA W KRAJACH BAŁKAŃSKICH

Znaczenia i wartości sztuki bizantyjskiej oraz bizantyjskiego kanonu ikonograficznego nie można zrozumieć koncentrując się tylko na Bizancjum. Koniecznym jest zwrócenie uwagi na dziedzictwo ikonograficzne krajów słowiańskich zarówno na Bałkanach (słowiańska Macedonia z ośrodkami w Ochrydzie i Skopie, Bułgaria i Serbia) jak i na Rusi. W sztuce ikonograficznej tych krajów odnajdziemy nie tylko realizację, ale również i adaptację prawosławnego kanonu ikonograficznego wypracowanego przez sztukę Bizancjum. Zabytki i sztuka ikonograficzna z tych terenów poświadczą, że sztuka bizantyjska nie była zamkniętą w granicach państwowych, czy politycznych i tym bardziej nie może być pojmowana etnicznie, tzn. nie można jej ograniczyć do jednego narodu, nawet jeśli otrzymała swoją nazwę od niego.

Malarstwo ikonograficzne na Wschodzie przez cały okres wieków średnich, albo i dłużej do XVI w. było zgodne z regułami podlin-

ników i pod ich wpływem określany był jego kierunek. Jak zauważa prof. Gołubcow, w XI w. kończy się samodzielność ikonograficzną w Bizancjum³⁶. Wszystko co powstało w okresie późniejszym było korzystaniem z dziedzictwa Bizancjum w większym lub mniejszym stopniu. Z tym, że nie były to kopiowane figury, ale raczej ich schematy. Wydaje się, że do rozprzestrzenienia się wzorców sztuki bizantyjskiej przyczyniło się bardziej Prawosławie, niż jakieś inne czynniki.

Macedonia, podobnie jak Bułgaria (w której nie zachowało się zbyt wiele zabytków z okresu z przed upadku Bizancjum) przyjęła chrześcijaństwo w drugiej połowie IX wieku. W rezultacie tego aktu powstał Kościół lokalny w 1018 r. przekształcony w arcybiskupstwo podległe, z małymi przerwami, Konstantynopolowi do 1334 r. Terytorium to, podobnie jak i położona bardziej na południe Macedonia grecka był zamieszkiwany przez Greków i Słowian i było bardzo mocno politycznie i kulturowo związane z Bizancjum. Dlatego na tych terenach możemy odnaleźć miejsca, gdzie możemy dostrzec odbicie wszystkich najważniejszych kierunków występujących w sztuce bizantyjskiej. Z zachowanych do dzisiaj zabytków najczęściej wymienianymi i opisywanymi są katedra Hagia Sofia w Ochrydzie z freskami pochodzącymi częściowo z połowy XI wieku, a częściowo z przełomu XI i XII, cerkiew św. Leoncjusza w Wodoczy, oraz cerkiew monasteru Matki Bożej Eleusy w Veljuszy niedaleko Strumicy.

Chcąc pisać o wpływie bizantyjskiej sztuki nie możemy pominąć również malarstwa freskowego w cerkwi Bogurodzicy Periblepty w Ochrydzie, pochodzącego z 1295 r., ze względu na ich autorów. Freski te zostały wykonane przez Michała Astrapasa i Eutychiusza, którzy w kilku miejscach pozostawili swoje imiona i inicjały³⁷. Ci dwaj mistrzowie przybyli do Ochrydy z Salonik, gdzie wówczas mieszkali wielcy mistrzowie sztuki bizantyjskiej Manuel Panselin, którego wymienia Dionizjusz z Furny w swojej Hermenei i Georgios Kallier-

³⁶ A. N. Gołubcow, *Из чтений...*, op. cit., s. 261.

³⁷ W. Dżuricz, *Византийские фрески. Средневековая Сербия Далмация, славянская Македония*, Moskwa 2000, s. 54.

gis³⁸. Malarstwo Michała Astrapasa i Eutychiusza ukształtowane zostało przez tradycję najlepszych mistrzów Bizancjum drugiej połowy XIII w. i nowe stylistyczne zasady renesansu Paleologów rozprzestrzeniające się ze stolicy Bizancjum. Ale możemy i musimy też powiedzieć, że stworzyli oni swój indywidualny styl wyrażający się w kolorystyce, kontrastowości elementów, plastyczność figur i temperamentności rysunku.

Jednym z najznamienitszych zabytków jest cerkiew św. Pantelejmona w Nerezi, z freskami, datowanymi na 1164 rok, wykonanymi na zamówienie Aleksego Komnena³⁹. Freski w cerkwi w Nerezi świadczą o tym, że fundatorowi udało się znaleźć wyjątkowych malarzy, o nieznanym imionach. Stylistyka, lekkość linii, wyszukany rysunek, geometryczność układu postaci i przy tym unikanie przedstawiania zbyt wielu osób w poszczególnych scenach jest przykładem ostatecznego ukształtowania się stylu okresu Komnenów (il. 2 i 3)⁴⁰.



Il. 2 i 3. Freski cerkwi św. Pantelejmona w Nerezi

38 Zob. ibidem, s. 56.

39 Aleksey Komnen – fundator fresków był wnukiem cesarza ze strony matki Teodory, ojcem jego był niezbyt wpływowego wielmoża Konstanty Angel – zob. ibidem, s. 36.

40 Zob. O. Popowa, A. Smirnova & P. Cortesi, *Ikony*, op. cit., s. 42-59, W. Dżuricz, *Византийские фрески*, op. cit., s. 37-41.

W naszych poszukiwaniach adaptacji kanonu bizantyjskiego w krajach słowiańskich nie możemy pominąć Serbii, którzy również przyjęli chrześcijaństwo w połowie IX wieku. Początki państwowości Serbii po przyjęciu chrztu są okryte mrokiem i legendami, i nie są dobrze znane, ponieważ przez kilka wieków „nie odgrywali większej roli w historii krajów i narodów w kręgu bizantyjskiej kultury”⁴¹. Radykalna zmiana nastąpiła w połowie XI wieku za czasów dynastii Nemaniczków, dzięki działalności Stefana Nemanii i jego synów – św. Sawy i Stefana Nemanicza, pierwszego króla. Ich, i ich następców, konsekwentna orientacja na Kościół Konstantynopola, szczerą i prawdziwą pobożność a przy tym umiejętność wyszukiwania najlepszych mistrzów do malowania nowobudowanych świątyni i klasztorów uczyniła Serbię jednym z najbardziej znaczących regionów prawosławnego świata pozostających w kręgu bizantyjskiej kultury. Świadczą o tym zabytki, ciągle jeszcze istniejące mimo wręcz tragicznej historii tego narodu. Wystarczy wymienić Djurdjevi Stupovi, monaster Studenica, monaster w Mileszewie, Sopoczany, czy z okresu późniejszego Wysokie Deczany.

Bez wątpienia w kształtowaniu i rozwoju serbskiej sztuki ogromny udział mieli bizantyjscy mistrzowie, którzy przybywali do Serbii z własnej inicjatywy z powodu braku zamówień w samym Bizancjum (po 1204 roku) albo na zaproszenie Serbów. W tym czasie w Serbii pojawiła się grupa możnowładców będących w stanie sfinansować budowę i wystój ikonograficzny cerkwi. Z niemożliwości omówienia całego bogactwa dziedzictwa bizantyjskiego w Serbii przedstawię tylko kilka w tym te, które też miałem możliwość oglądać.

Freski z Słupów św. Jerzego (Djurdjevi Stupovi), pochodzą z 1175 roku. Po zniszczeniach XX w. część z nich znajduje się w zburzonych ruinach (il. 4), a część w Muzeum Narodowym. Podjęto próbę zrekonstruowania projektu ikonograficznego ze względu na to, że wyróżniają się one wyjątkowo przemyślanym układem, a swoim

41 A. Smirnowa, *О книге Войслава Джурича*, [w:] W. Džuric, *Византийские фрески*, op. cit., s. 7.



Il. 4. Ruiny cerkwi Djurdjevi Stupovi

stylem nawiązują do fresków w cerkwi w Nerezi i cerkwi ossuarium w Baczkowie (Bułgaria).

Innym wyjątkowym miejscem wśród zabytków bizantyjskiego dziedzictwa w Serbii jest klasztor w Studenicy, w którego cerkwi Bogurodzicy powstały freski w latach 1208–1209 wykonane przez greckiego mistrza, którego imienia nie znamy (il. 5)⁴². Studenica słynie nie tylko z wyjątkowo pięknych fresków, ale również z tego, że tam udało się św. Sawie urzeczywistnić projekt w którym freski imitują mozaikę. Znaczenie ikonograficznych przedstawień ze Studenicy nie można ograniczyć tylko do wymiaru historycznego lub kulturowego. Freski te, to pierwszy wśród zachowanych, zabytek nowego stylu bizantyjskiego malarstwa monumentalnego, który ukształtował się

⁴² Džuricz podaje, że pod imionami fundatorów, św. Sawy i jego braci które są umieszczone na jednym z okregów w kopule było również umieszczone w modlitewnej formie imię autora, jednak ten fragment uległ zniszczeniu. W. Džuricz, *Византијские фрески*, op. cit., s. 86-87.



Il. 5. Fresk z cerkwi Bogurodzicy w Studenicy

w XIII wieku. Monumentalność kompozycji i figur zamieniła dotychczasową kameralność w przedstawianiu poszczególnych scen i oddzielnych postaci świętych. Grafika, wyszukana ornamentyka, poszukiwanie szczegółów tak charakterystyczne dla epoki Komnenów całkowicie zniknęły i zostały zastąpione monumentalizmem, poprzez który chciano pokazać wielkość i godność.

Dziedzictwem kultury bizantyjskiej są również freski w otoczonej dzisiaj drutami kolczastymi i systematycznie niszczonej cerkwi Bogurodzicy Ljeviszka w Prizrenie. Freski z tej cerkwi pochodzą z 20 lat XII w., kiedy była ona katedrą biskupią ustanowioną przez św. Sawę. Zachowane zostały freski z cyklu Cuda Chrystusa i znajdująca się na jednej z kolumn ikona Bogurodzicy z karmiącym Chrystusem (il. 6). Freski z cerkwi w Prizrenie jeszcze noszą cechy „mnieryzmu” właściwego stylowi późnokomnennowskiemu szczególnie



Il. 6. Bogurodzica z Chrystusem.
Cerkiew Bogurodzicy Ljeiszka w Prizrenie

w upiększeniach, ale linia rysunku i oblicza postaci już widać nadchodzący nowy styl⁴³.

Ostatnim zabytkiem na który chciałbym zwrócić uwagę jest cerkiew Pantokratora w monasterze Wysokie Deczany. Cerkiew została zbudowana w 1335 roku za czasów króla Stefana Duszana. Do malowania tej pięciosałkowej cerkwi i trzynawowego przedsionka ze ogromnymi płaszczyznami, król zaprosił znaczną ilość malarzy, o czym świadczą zachowane w świątyni napisy i różna stylistyka poszczególnych fragmentów. Dwanaście cykli ikonograficznych, wielość kompozycji i oddzielnie namalowanych postaci stanowią encyklopedyczny w swoim charakterze zespół fresków i skarbnicę bizantyjskiej ikonografii. W Deczanach rozwinęła się ikonografia władców,

43 W. Dźuric, *Византийские фрески*, op. cit., s. 102-103.

nawiązująca do bizantyjskiej tradycji w sposób szczególny przejawiał się monumentalizm (il. 7 i 8).

IKONOGRAFIA NA RUSI

Rosyjska ikonografia jest swoistą młodszą córką bizantyjskiej sztuki ikonograficznej, z której się wywodziło i od której wzięło swój początek, wzór i technikę pisania. Wszystkie najstarsze zabytki sztuki ikonograficznej w Kijowie, Włodzimierzu, Suzdalu Nowgorodzie czy Pskowie i Moskwie zachowują grecki kształt i są wierne ikonograficznemu kanonowi wypracowanemu w Bizancjum. Jeżeli Ruś przyjęła chrześcijaństwo z Bizancjum i przez długi czas pozostawała w kategoriach jurydycznych częścią Patriarchatu Konstantynopola, to i całą ikonografię zawdzięczała Bizantyjczykom. Świadectwa o tej zależności możemy odnaleźć w *Powieści minionych lat*, w jej najpełniejszym kodeksie tzw. wersji Ławierniewskiej pochodzącej z 1377 r. i Pieczerskim Paterikonie.

W *Powieści minionych lat* przy opisie wydarzeń w roku 989 czytamy: „После этого жил Владимир в христианском законе, и задумал создать церковь пресвятой Богородице, и послал привести мастеров из Греческой земли. И начал ее строить, и, когда кончил строить, украсил ее иконами, и поручил ее Анастасу Корсунянину, и поставил служить в ней корсунских священников, дав ей все, что взял перед этим в Корсуні: иконы, сосуды и кресты”⁴⁴.

Paterikon zaś w drugiej części *Słowo o przyjściu majstrów cerkiewnych od Carogrodu do Antoniego i Teodozjusza*, opowiada o przybycie do św. Antoniego i Teodozjusza czterech mistrzów budowniczych z Konstantynopola w celu wybudowania cerkwi w 1073 r.⁴⁵, a 10 lat później o przybyciu do ihumena Nikona ikonografów w celu

44 *Повесть временных лет*, <http://www.old-russian.chat.ru/02povest.htm> – dostęp: 30.05.2011.

45 *Киево-Печерский Патерик, Слово о приходе мастеров церковных из Царьграда к Антонию и Феодосию. Слово 2*, <http://old-ru.ru/03-4.html> – dostęp: 30.05.2011.



Il. 7. Widok ogólny cerkwi Chrystusa – Wysokie Deczany



Il. 8. Fresk Chrystusa Pantokratora
w monasterze Wysokie Deczany

ozdobienia cerkwi ikonami⁴⁶. W tych krótkich słowach Paterikonu jest mowa również i o wzornikach (w tekście: *switki*) konstantynopolskich ikonografów, które z ich książkami przechowywane były w monasterze Kijowsko-Pieczerskim⁴⁷. Cała późniejsza historia, do czasów niewoli tatarskiej świadczy o ścisłych związkach z Bizancjum i o udziale Greków w kształtowaniu ikonografii rosyjskiej przez kanon bizantyjski. Jak określił to Gołubcow możemy powiedzieć, że bizantyjski kanon rozprzestrzenił się z Konstantynopola, przez Chersonoz do Kijowa i „dalej do wszystkich pozostałych miast ruskich”⁴⁸.

Po okresie niewoli tatarskiej mówiąc o wpływie bizantyjskiego kanonu ikonograficznego na ikonografię ruską nie sposób nie wspomnieć o Teofanie Greku (1340–1405/15), który już jako znany mistrz przybył pod koniec XIV w. na Ruś. Na jego twórczość i jego mistrzostwo, jak uważa Łazariew, miał wpływ fakt przebywania w Galacie (dzielnicy Konstantynopola zarządzanej przez Genuńczyków) i gdzie spotkał się sztuką Zachodu. Dla uświadomienia wyjątkowego znaczenia Teofana, ma znane pismo mnicha Epifaniasza skierowane do swego przyjaciela, archimandryty Cyryla, przełożonego twerskiego klasztoru Spaso-Afanasjewskiego z roku 1415. Epifaniasz w swoim liście podaje, że Teofan do momentu swego przybycia na Ruś, do Nowgorodu, pracował w Konstantynopolu, Chalcedonie, Galacie w Kaffie (ob. Teodozja na Ukrainie). Świadcstwo Epifaniasza wyraźnie każe postrzegać Teofana jako należącego do konstantynopolskiej szkoły ikonografii⁴⁹. Epifaniasz opisując Teofana Greka podaje jeszcze jeden ważny szczegół: „Nikt i nigdzie nie widział go patrzącego na wzory, tak jak czynią to poszczególni nasi malarze, którzy we

46 Киево-Печерский Патерик, *Слово о приходе иконописцев к игумену Никону из Царьграда*, <http://old-ru.ru/03-4.html> – dostęp: 30.05.2011.

47 Ibidem.

48 A. N. Gołubcow, *Из чтений*, op. cit., s. 266.

49 Tę opinię przytrzymuje m.in. Alpatow i Ajnałow, istnieje jednak dobrze opracowana teoria, że Teofan wyszedł nie z szkoły konstantynopolskiej, ale kreteńskiej (Brehmer, Millet), a nawet macedońskiej (Michajłowski i Puriszew), W. N. Łazariew, *Феофан Грек и его школа*, op. cit., s. 31.

wszystko wątpliwością (niczego nie będąc pewnymi, ciągle się nimi posługując, spoglądają tu i tam – nie tyle operują farbami ile spoglądają na wzór⁵⁰. Jeżeli nawet z powyższego wynika, że Teofan Grek nie posługiwał się żadnymi wzornikami, chociaż te już z pewnością istniały, mimo, że nie mamy o nich żadnych świadectw. Malarzski styl Teofana wyraża się w minimalizmie kolorów (zazwyczaj jest to ochra i biel). Wprowadza on mistyczne światło, światło które oświeca postacie na ikonach, jest jak błyskawica wyraźnie koncentrująca formę, wskazując na proces przemienienia i przebóstwienia. Stanowi ono element wnoszący dramatyzm do wewnętrznych przeżyć. Takie podejście do kolorystyki jest czasami powodem do wyrażania opinii, że malarstwo Teofana nie podporządkowuje się kanonowi ikonograficznemu. Jednak fakt, że Teofan tworzy swobodnie, o czym świadczy jego twórczość zachowana do naszych dni, to jest wolność raczej wątpliwa, oznacza raczej bardziej wewnętrzne przyswojenie wartości kanonu z jednoczesnym widzeniem duchowymi i cielesnymi oczami⁵¹. Światłość płynąca z jego ikon otrzymała szczególne znaczenie i jest postrzegana jako wcielenie idei hezychastycznych, co potwierdza porównanie do malarstwa hezychastów w innych krajach, szczególnie na Bałkanach⁵².

Podobny związek z hezychazmem możemy dostrzec również u największego malarza ikon na Rusi św. Andrzeja Rublowa. Czy na twórczość Rublowa miał wpływ Teofan Grek? Wiemy, że gdy Teofan Grek malował ikonostas soboru Zwiastowania na Kremlu to towarzyszyli mu Prochor z Gorodca i Andrzej Rublow, którego kroniki nazywają mnichem. Gołubcow podkreśla, że Rublow przez kontakty

50 W wersji oryginalnej tekst brzmi następująco: *никогда же нигде ж на образцы видяще его когда взирающая, яко же неции наши творят иконописцы, иже недоумения наполнишася присно приницающе, очима мещуще семо и овамо, не толма образующе шарми, елико нудяхуся на образ часто взирающе*, za: *Древнерусская литература: Хрестоматия*, zestawiał N. I. Prokofiew – Moskwa 2000; <http://fidr-ruslitera.ucoz.ru/index/0-218> – dostęp: 31.05.2011.

51 Zob. L. M. Jewsiejewa, op. cit., s. 16.

52 Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 129.

z Teofanem miał możliwość zaznajomienia się z bizantyjską ikonografią⁵³, jednak nie wiemy jak tak naprawdę układały się kontakty między nimi. Ikonografia św. Andrzeja Rublowa ma innych charakter, mimo, że też jest pełna światłości jest równocześnie bardziej kontemplacyjna. Ikona Trójcy Świętej i ikona Chrystusa ze Zwienigorodu odkrywają nam zwycięstwo światłości, która zalewa i poszerza przestrzeń ikony. Ikony Rublowa, który był mnichem i uczniem św. Sergiusza z Radoneża odznaczają się równowagą i spokojnym stanem ducha. Oblicza świętych są delikatne i świetliste, możemy powiedzieć nawet, że wyrażają pogrążenie wewnętrznej, milczącej modlitwie. Ikony Rublowa są głęboko modlitewne, zrodzone z kontemplacji i miłości do Boga, są obrazami doskonałości, harmonii i świętości tego wszystkiego, co jest celem wstępowania ascetycznego i co jest darowane przez Ducha Świętego. Jednak poprzez tak oczywisty związek twórczości Rublowa z hezychazmem, możemy powiedzieć w to właśnie w jego twórczości kanon ikonograficzny i całe malarstwo bizantyjskie znalazło swoje idealne urzeczywistnienie w ruskiej duchowości i mentalności⁵⁴. Dlatego też w postanowieniach soboru Stu Rozdziałów nic się nie mówi o *podlinnikach*, a jest rekomendacja aby tak pisać ikony jak czynili to greccy malarze i właśnie Andrzej Rublow⁵⁵. Sobór Stu Rozdziałów jest efektem dyskursu teologicznego, który miał miejsce w Kościele rosyjskim w XV i XVI wiekach⁵⁶.

Okres po piętnasto- i szesnastowiecznych sporach o ikonę jest okresem coraz większego uzależniania się nie tylko sztuki ikonograficznej, ale również teologii, muzyki cerkiewnej, szkolnictwa i duchowości od zachodniej teologii łacińskiej i protestanckiej. To zniewolenie szczególnie nasiliło się po reformach Piotra Wielkiego. Wtedy też

53 A. N. Gołubcow, *Из чтений...*, op. cit., s. 267.

54 Zob. I. Jazykowa, op. cit., s. 144.

55 W postanowieniach Soboru Stu Rozdziałów czytamy: „Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие живописцы”. Podaję za Monachinia Marija (M. Sokołowa), *Труд иконописца*, Свято-Троицкая Сергиева Лавра 2008, s. 85.

56 Zob. A. Sulikowska-Gąska, *Spyry o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007.

pojawiły się w Rosji pierwsze podlinniki – hermeneje. Wydaje się, że ich pojawienie się miało dwie przyczyny – pozytywną i negatywną. Przyczyną pozytywną była chęć zachowania ikonograficznej tradycji Bizancjum, od której to tradycji sztuka ikonograficzna Rusi była przez wiele wieków zależna. Przyczyną negatywną były spory teologiczne wokół ikony i wpływy nieprawosławne na sztukę cerkiewną, który przyczyniły się do działań mających na celu zachowanie tradycji Kościoła prawosławnego. Dlatego też ojcowie tzw. Wielkiego Soboru z 1667 r. zalecali, aby ikonopiscy pracowali pod kierunkiem mistrzów i nadzorem duchownych „aby nie naśmiewali się ignoranci nad ikonami Chrystusa i Bogurodzicy i świętych poprzez złe i niezgrabne pisanie i niech ukróci się wszelka fałszywa mądrość prowadząca do pisania bez świadectwa”⁵⁷.

Najstarsze rosyjskie zachowane *Podlinniki* pochodzą z XVII w. i są odzwierciedleniem wcześniejszych bizantyjskich wpływów na ruską ikonografię. Najbardziej znanym podlinnikiem z pierwszego okresu jest *Stroganowskiy ikonopisnyj licewoj podlinnik* na którego stronie tytułowej zaznaczono również okres z którego on pochodzi – „koniec XVI i początek XVII wieku”⁵⁸. Został on wydany po raz pierwszy w 1869 roku w Moskwie i zawiera 706 rysunków przedstawiających świętych i ikony święt. Nad rysunkami zostały umieszczone bardzo krótkie informacje dotyczące kolorystyki szat i sposobu przedstawienia. Jednak są one bardzo nieczytelne. Cel wydania tego podlinnika została bardzo wyraźnie zaznaczony we wstępie „to wydanie ma na celu zaznajomić czytelników, malarzy i ikonopisców z jednym z najbardziej znakomitych zabytków rosyjskiego narodu, a przez to równocześnie przyczynić się do poprawienia obecnego niezadowalającego ikonopisania”⁵⁹.

57 Za: Monachinia Marija, *Труд иконописца*, op. cit., s. 86-87.

58 *Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетий)*, Moskwa 1869, por.: *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow*, Monachium 1983, s. 10.

59 Oryginalny tekst: *Предстоящее издание имеет целью ознакомить публику, художников и иконописцев с одним из замечательнейших памятников русской*

Podlennik stroganowski był również podstawą do opracowania innego, bardzo znanego podlennika wydanego w Moskwie w 1903 roku przez Sergiusza Bolszakowa pod redakcją A. Uspienskiego. W tym podlenniku czytamy, że został on wydany aby zaznajomić osoby interesujące się sztuką z samymi wzorami ikon, ale również zadowolić ikonografów, którzy „szczególnie często domagają się ikonopisnych podlenników”⁶⁰. W podlenniku Bolszakowa oprócz rysunków zaczerpniętych w większości ze stroganowskiego podlennika, tyle że bardziej schematycznych, w pierwszej części umieszczono opisy wszystkich świętych ze wskazaniem jak pisać ikonę danego świętego.

Innym bardzo znanym podlennikiem jest tzw. *Sijski ikonopisnyj podlennik*, autorem którego jest Nikodem, mnich a następnie przełożony Antoniewo-Sijskiego monasteru. Ten podlennik pochodzi z drugiej połowy XVII wieku i zawiera oprócz 500 wzorów ikon traktat o technice pisania ikon⁶¹. Sijski podlennik ukazuje ogólny charakter rosyjskiej ikonografii XVII wieku. Dzieło Nikodema Sijskiego charakteryzuje się szczegółowością przedstawień, autorskimi komentarzami, krytycznym stosunkiem do przedstawianego przedmiotu i odwołaniami do innych ikonografów.

Wszystkie podlenniki rosyjskie swoimi początkami sięgają kanonu bizantyjskiego, który określił zarówno tematykę przedstawień, sposób pisania ikon jak również sposób rozmieszczenia ikon w przestrzeni sakralnej świątyni. Uważam, że kiedy mówimy o adaptacji kanonu bizantyjskiego na Rusi musimy mocno podkreślić jego zna-

народности, а с тем вместе содействовать исправлению нынешнего неудовлетворительного иконописания и по возможности восстановлению Строгановского письма конца шестнадцатого и начала семнадцатого столетия, zob. Строгановский иконописный лицевой подленик (конца XVI и начала XVII столетий), Moskwa 1869.

60 *Иконописный подленик. Издание С.Т. Большакова под редакцией А. И. Успенского, Moskwa 1998, s. 3.*

61 *Zob. Сийский иконописный подленик, <http://siya.aonb.ru/index.php?num=781> – dostęp: 30.05.2011.*

czenie nie tylko jako wewnętrznej zasady czyniącej efekt pracy ikonografa przynależącym do tradycji Kościoła prawosławnego. Kanon ikonograficzny był również zasadą dyscyplinującą ikonografów, stał na straży tradycji i duchowości Prawosławia i był skarbnicą żywej pamięci Kościoła.

ADAPTACJA KANONU BIZANTYJSKIEGO W POLSCE

Na terenach Rzeczypospolitej stykały się ze sobą dwie kultury, dwie tradycje chrześcijańskie – wschodnia i zachodnia. Musiało do doprowadzić do wzajemnego przenikania elementów sztuki sakralnej w prawosławiu i rzymskim katolicyzmie. Zachodnie wpływy przejawiały się w sposób najbardziej dostrzegalny w architekturze oraz osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej sztuce ikonograficznej. Wpływy gotyku są widoczne w architekturze cerkwi na Litwie i Ukrainie. Jeszcze większy wpływ wywarł renesans i barok, których elementy możemy dostrzec w cerkwiach na terenie Rosji.

Dziedzictwo bizantyjskie z kolei związane jest nie z architekturą, ale z ikonografią. Zachowane freski, które często się określa bizantyńsko-ruskimi związane są z fundacjami królewskimi pierwszych Jagiellonów: Władysława II i Kazimierza Jagiellończyka, którzy do wykonania malowideł w najważniejszych kościołach Polski zapraszali malarzy z Rusi i Serbii. Do zachowanych malowideł fundacji Władysława Jagiełły należy freski w prezbiterium kolegiaty w Wiślicy z około 1400 roku, w kaplicy św. Trójcy w Lublinie i ostatnio odrestaurowane freski w katedrze sandomierskiej.

W lubelskiej kaplicy freskami pokryte są prawie wszystkie ściany i sklepienia⁶². Powstały one ukończone 10 sierpnia 1418 r., o czym świadczy napis fundacyjny. Freski zostały wykonane przez zespół kilku malarzy. Uważa się że głównym ikonografem był mistrz An-

62 Na temat fresków w kaplicy św. Trójcy w Lublinie zob. A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin 2000; J. Koziarska-Kowalik, *Kaplica zamkowa w Lublinie*, Lublin 1997.

drzej, którego imię widnieje w napisie fundacyjnym, autor większości scen związanych z cyklem świąt i Męką Pańską. Wymienia się również dwóch innych autorów – Cyryla i Juszko, których imiona zostały odczytane podczas prac konserwatorskich w 1979 r. przez Krystynę Durakiewicz i Marię Milewską⁶³. Pomimo, że przestrzeń kaplicy lubelskiej różni się od przestrzeni świątyni bizantyńskiej (brak kopuły, centralne umiejscowienie filara w nawie) to wierność bizantyńskiemu kanonowi ikonograficznemu i program ikonograficzny zostały zachowane.

Wierność kanonowi ikonograficznemu i tradycji wschodniego malarstwa sakralnego widoczna jest również w ikonografii bazyliki katedralnej w Sandomierzu. Sandomierskie freski zostały wykonane około 1421 r. przez warsztat ruski mistrza Hayla z Przemyśla.

Z fundacji Kazimierza Jagiellończyka w drugiej połowie XV w. powstały freski w kaplicy św. Krzyża, zwanej Jagiellońską, na Wawelu. XV-wieczne polichromie fundacji Jagiellonów są unikatowymi, stanowią świadectwo unii wschodniej ikonografii z architekturą i liturgią obrządku rzymsko-katolickiego.

Szczególnym przykładem adaptacji kanonu bizantyjskiego w Polsce jest monaster Zwiastowania w Supraślu. Freski w katolikonie monasteru wykonano w technice wapienno-temperowej w okresie, gdy przełożonym klasztoru był archimandryta Sergiusz Kimbar (1532–1557). Powszechnie przyjmuje się, że ich twórcą był odnotowany w Kronice Ławry Supraskiej, Serbin Nektarij Malar. Jak zauważa Aleksander Siemaszko freski supraskie harmonijnie połączone z późnogotycką architekturą „były znakomitym przykładem oddziaływania dwóch różnych tradycji artystycznych na ich pograniczu”⁶⁴. Autorzy fresków w Supraślu, w odróżnieniu od ikonografów z okresu

63 Zob. http://www.tnn.pl/Freski_w_Kaplicy_Sw._Trojcy,237.html – dostęp: 10.09.2011.

64 A. Siemaszko, *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCLXXIII. Prace z Historii Sztuki” 1995, z. 21, s. 13.

Jagiellonów mieli przestrzeń i układ świątyni zbliżony do cerkwi bizantyjskich i ponadto nie musieli jej przystosowywać do architektury i teologii zachodniej oraz jej wymogów⁶⁵. Układ ikonograficzny w Supraślu nie odbiegał od kanonu wypracowanego w Bizancjum.

* * *

Kanon ikonograficzny ukształtował się w Kościele prawosławnym po sporach teologicznych wokół ikony i przekazuje wschodnią chrześcijańską wizję świata, człowieka i prawdę o zbawieniu. Stoi on zarówno na straży formy jak i treści ikony. Nie można postrzegać kanonu tylko jako zewnętrznej zasady nakazującej, czy też narzucającej kopiowanie przyjętych wzorców. Kanon to przede wszystkim zasada wewnętrzna stojąca na straży ortodoksji i przynależy do dobrze pojmowanej tradycji Kościoła prawosławnego. Dlatego też nie możemy mówić o ikonograficznych kanonach narodowych. Jest jeden kanon ikonograficzny, który ukształtował się w Kościele prawosławnym i dlatego mówiąc o adaptacji kanonu w krajach słowiańskich podkreślamy, że wszyscy czerpiemy z jednej żywej skarbnicy Kościoła prawosławnego.

65 O przystosowaniu bizantyjskiego kanonu ikonograficznego do architektury zachodniej zob. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kolegiacie wileńskiej*, „Folia Historiae Artium” 1965, t. 2, s. 47-82; *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1968, t. 3, s. 175-293; *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, Lublin 2000.

СОДЕРЖАНИЕ

Прот. Георгий Тофилюк

Византийский иконографический канон и его судьба в славянских странах

Ключевые слова: иконография, иконописный канон, византийская иконография, ермения, подлинник

В первые века христианства церковное искусство было свободным. Со временем, для защиты перед влиянием язычества, возникла необходимость определить правила и нормы, регламентирующие писание икон. Иконописный канон, как совокупность этих правил и норм, сформировался в Византии после иконоборческой ереси, окончательно к XI–XII вв. В последствии был он принят другими православными славянскими народами. В иконографическом искусстве балканских стран и России мы находим не только принятие и присвоение православного иконописного канона возникшего в Византии, но также его расширение и обогащение. Византийского искусства и византийской иконографии не можем понимать в рамках одного государства или народа, они связаны с Православием и являются сокровищницей всех православных Церквей.