

towania płaszczyznowo-linearne, zbliżone do abstrakcji. Zawsze jednak pozostawała I. wyrazicielką spirytualizmu chrześc. z jego różnymi odmianami i jako taka była wiernym wyrazem artystycznym biz. i wschodniochrześc. idealistycznego poglądu na świat. Przez miejsce, które zajmowała w kulcie kościelnym i w związanym z tym kultem oficjalnym w ży-



Ryc. 60. Portret fajumski, wg Wulffa

Ikona (grec. εἰκών — obraz), pierwotnie w ogóle wszelki obraz (sztalugowy), z biegiem czasu w ramach sztuki chrześc. określenie obrazu treści religijnej. Określenie to ustala się przede wszystkim w sztuce biz. i wschodniochrześc. oraz ich pochodnych wraz ze związaną z nimi postawą ideową. Podstawowa koncepcja ideowa I. jako obrazu kultowego, służącego kontemplacji, a tym samym wejściu w łączność z bóstwem, ulegała w ciągu rozwoju dziejowego różnym zmianom i wahaniom, które z natury rzeczy oddziaływały także na jej stronę formalną. Zależnie od kierunków panujących każdorazowo w malarstwie monumentalnym, z którym malarstwo I. z natury rzeczy było jak najściślej związane, sięgały owe zmiany od ujęcia malarsko-iluzjonistycznego aż do trak-

ciu państwowym oraz w kulcie prywatnym, odgrywała I. ważną rolę w życiu całego świata prawosławnego, o czym wymownie świadczą dzieje jej kultu i jego perypetie. Przejawy przesadnej, zabobonnej czci I., dochodzącej do bałwochwalstwa, w związku z antagonizmem między dworem ces. i wyższym klerem świeckim z jednej strony a klasztorami z drugiej strony oraz tkwiącymi za nim przeciwieństwami społ.-gosp. i klasowymi doprowadziły do wybuchu reakcji przeciwko kultowi I. (znanej pod nazwą ikonoklazmu), która wstrząsnęła podwalinami samego państwa biz. (726—87 oraz 815—43 z przerwami). Zakończenie tego sporu w r. 843, przywracające kult ikon, przyniosło zarazem także ostateczną jego definicję i interpretację, miarodajne w następstwie dla wszystkich krajów prawosławnych. Genetycznie wiąże się początki I. ze wzorami i tradycjami



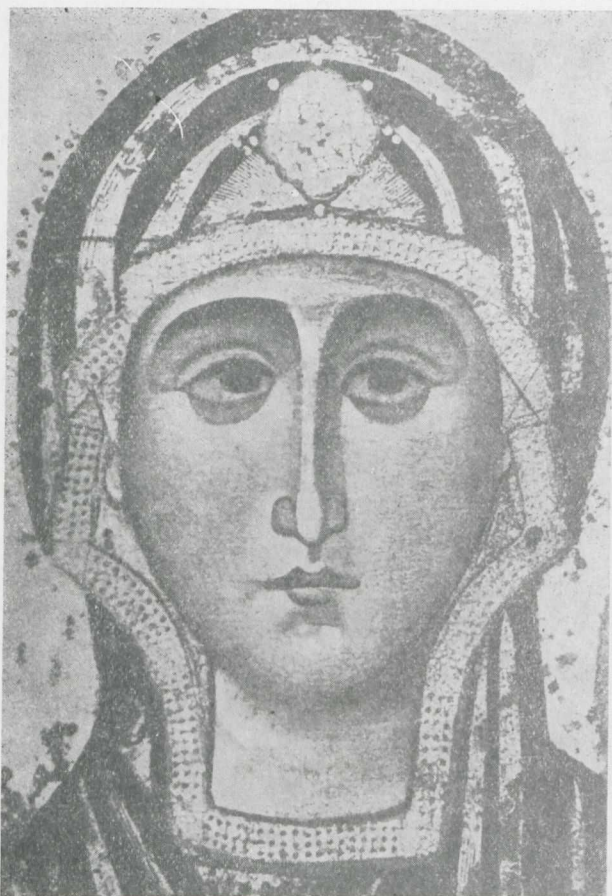
Ryc. 61. Św. Sergiusz i Bakchus. Ikona synajska z byłych zbiorów Akademii Duchownej w Kijowie, wg Ajnalowa

antycznego portretu późnohellenistycznego, licznie reprezentowanego zwłaszcza w tzw. portretach fajumskich (El-Fajum, Egipt), będących podobiznami zmarłych, których sarkofagi-mumie ozdabiała. Portretem jest w gruncie rzeczy pierwotnie także ikona, czy to jako podobizna zmarłego męczennika (kult męczenników odgrywał we wcz. chrześcijaństwie bardzo doniosłą rolę, całkiem wyjątkową także w sztuce), czy też jako obraz-portret idealny osób świętych, których rysy usankcjonowała tradycja i ikonografia. Charakter ten zachowała I., ulegając przy tym w ciągu swego rozwoju wszelkim wahaniom ideowo-treściowym czy formalnym, jakie miały miejsce w środowiskach, w których powstawała. Najwcześniejsze spośród I. zachowanych pochodzą dopiero z w. VI i VII (grupa I. przywiezionych z Góry Synajskiej przez archimandrytę Porfirego Uspieńskiego do Kijowa). Na ogół liczba zabytków z pierwszego tysiąclecia jest stosunkowo bardzo mała. Luki te uzupełniają do pewnego stopnia mozaiki i malowidła ścienna, a także miniatury książkowe, ujęte i traktowane jak I. lub też będące kopiami czy też naśladownictwami szczególnie czezonych I. W ten sposób poprzez mozaiki i malowidła starochrześc. i wczesnobiz. uchwytany jest w pewnej mierze zarówno charakter wczesnych I., jak i główne kierunki malarstwa przez nie reprezentowanego (koptyjskiego, syryjsko-palestyńskiego, biz.), rozwijającego się zresztą w bli-

skim związku z malarstwem monumentalnym.

Obok I. typu portretowego (w postaci frontalnie ujętych popiersi lub całych figur) powstają już wcześniej I. ze scenami historycznymi (najstarszy tego rodzaju zabytek stanowi I. z końca VI albo początku VII w. (?) ze skarbcza rzym. kaplicy Sancta Sanctorum, o palestyńskich rysach ikonograficznych i stylistycznych). Bogate tradycje malarstwa I. nagromadzone w ciągu wieków w Bizancjum, które przetrwały okres niszczenia i prześladowań podczas ikonoklazmu, znalazły drogę do najodleglejszych centrów i zakątków świata prawosławnego, stając się równocześnie wzorami, do których nawiązywało malarstwo I. w krajach bałk. oraz na Rusi.

Wykonanie techniczne najstarszych I. jest albo enkaustyczne, albo też (później przeważnie) temperowe; szczególnie starannym wykonaniem odznaczają się I. w technice mozaikowej. Nie mniej typowe są I. wykonane różnymi technikami toreutycznymi (w srebrze, złocie, brązie) lub techniką emaliową; sporo miejsca zajmowały także I. na tkaninach, wykonane techniką tekstylną, naśladowujące zresztą, na równi z I. z emalii, efekty malarskie. Istniały też, jak świadczy o tym zabytek odkryty w Bułgarii (w cerkwi Patlejna, ob.), barwne I. fajansowe. Nie należy również zapominać o I. płaskorzeźbionych w kamieniu, zwłaszcza marmurze, oraz snycerskich w drzewie; te ostatnie były częste w najstarszych okresach, jak wszyst-



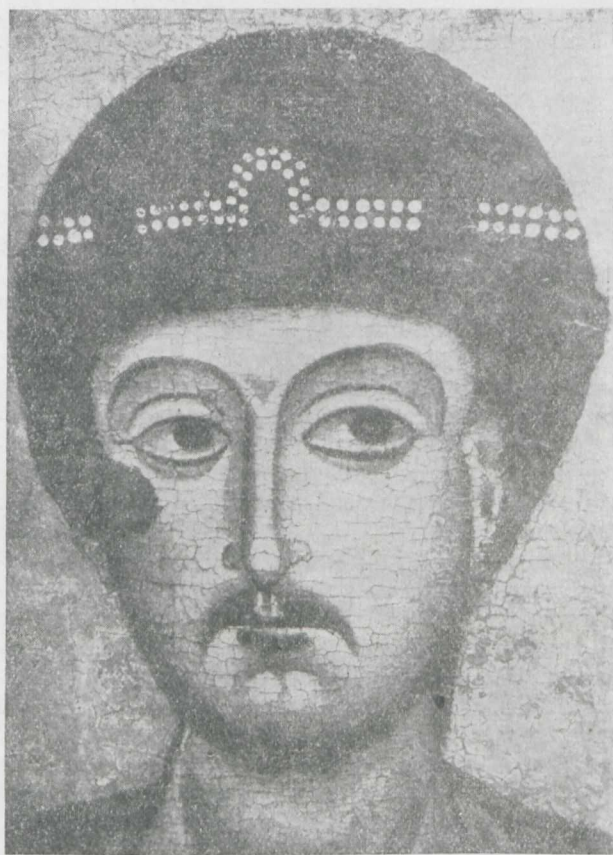
Ryc. 62. Ikona Matki Boskiej Jarosławskiej — fragment

ko wydaje się za tym przemawiać, w odległych zakątkach starej Rusi.

Na Półwyspie Bałk., w okresie panowania w Bizancjum dynastii macedońskiej i Komnenów (w. IX—XII) oraz Angelosów aż do katastrofy w r. 1204 (zajęcie Konstantynopola przez krzyżowców), nie sposób, jak dotąd, wydzielić I. należących do środowisk bułg. i serb. spośród biz. — tak bardzo zbliżone są do siebie zabytki biz. owych środowisk (stosunkowo zresztą nieliczne); na ogół noszą one piętno sztuki biz., czyli raczej wprost knstpol., z wyraźnymi rysami jakby nieco akademickiego hellenizmu o charakterze i tradycjach wyraźnie iluzjonistycznych. Do najcenniejszych zabytków biz. na ziemiach bałk. z tego okresu należy w każdym razie I. św. Pantelejmona z ikonostasu cerkwi w Nerezi (ob.) koło Skoplje z r. 1164, stanowiąca konkretny przykład wzorów stołecznych, jakie mogli naśladować artyści bałk. Wymienić należy również szereg I. z ikonostasu cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie, datowanych na w. XIII i XIV (dwie albo trzy spośród nich być może powstały już w w. XII, między nimi Archanioł Gabriel i P. Maria, stanowiące razem scenę Zwiastowania). Wśród dalszych I. tego zespołu jedna przedstawia Madonnę typu Peribleptos i jest, być może, kopią słynnej I. z kl. tejże nazwy w Konstantynopolu. Jak bliski był czasem związek

między malarstwem I. a malarstwem ściennym, widać szczególnie wyraźnie na przykładzie figury Chrystusa Dobroczyńcy (Euergetes) wśród malowideł ściennych z r. 1259 w cerkwi w Bojanie (ob.) w Bułgarii, która okazała się kopią słynnej podówczas I. tejże nazwy z Konstantynopola. U Serbów i Bułgarów właściwy rozwój twórczy malarstwa I. o rysach bardziej swoistych przypada jednak na czasy późniejsze i nie może być tutaj omawiany.

Ikony biz. były również punktem wyjścia malarstwa I. na Rusi. Już na samym początku chrystianizacji Rusi sprowadzono I. grec. czy to z miast nad brzegiem Morza Czarnego (ks. Włodzimierz I z Chersonesu-Korsunia — celem ozdoby cerkwi Dziesięcinnej), czy też bezpośrednio z Konstantynopola. Wśród artystów grec., sprowadzanych dla prac przy ozdabianiu malarskim i mozaikowym cerkwi kijowskich, znajdowali się malarze I. (ikonopiscy); szkolili oni także uczniów rus. Pierwszym rus. malarzem I., znanym jedynie z nazwiska, był Alimpij. Nie mniej ważna była jednak rola przywiezionych ikon biz.; świadczą one nie tylko o ówczesnej kulturze art., ale także o charakterze wzorów biz., które stały się punktem wyjścia i rozwoju rus. malarstwa I. Głównym tego rodzaju zabytkiem, do dziś dnia zachowanym, jest ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej (ob.), należąca do malarstwa środowiska knstpol. Rozwój „ikonopisania” rus. odbył



Ryc. 63. Ikona Dymitra Soluńskiego. Moskwa, Galeria Tretjakowska

w ciągu epoki przedmongolskiej długą drogę, powstały bowiem w owym czasie nie tylko różne odmiany miejscowe i regionalne, ale również, przynajmniej miejscami, wyraźne własne rysy twórcze. Związanie poszczególnych zabytków, jak i większych ich grup z określonymi centrami ówczesnej Rusi, naturalnie przede wszystkim Rusi Kijowskiej, pozostaje jednak kwestią sporną i problematyczną. Pierwszym początków „ikonopisania” trzeba w każdym razie szukać w Kijowie, ale właśnie tutaj brak wszelkich dowodów w postaci zabytków. Rysy i pierwiastki biz. lub bizantynizujące, tak mocno zaznaczające się w najstarszych spośród I. zachowanych, zdają się wskazywać zarówno na łączność z Konstantynopolem, która jest zresztą zaświadczonego faktem historycznym nie tylko w Kijowie, lecz także w Nowogrodzie W. oraz w księstwie włodzimiersko-suzdańskim, jak i na filiacje wiążące różne szkoły malarskie z Kijowem. Z Kijowa sprowadzano poza tym liczne I. drogą kupna i zamówień, a także drogą rabunku i łupu wojennego, zwłaszcza podczas najazdów, zamieszek i walk w okresie rozdrobnienia feud. w w. XI i XII, których następstwem był upadek Kijowa jako centrum państwowego. I. kijowskie



Ryc. 65. Ikona serbska. Wprowadzenie Panny Marii do świątyni, wg Ljubinkowicia



Ryc. 64. Ikona Ukrzyżowania z cerkwi Św. Klimenta w Ochrydzie, wg Ljubinkowicia

lub pld. rozpowszechniono w ten sposób po całej starej Rusi, co przyczyniło się do spopularyzowania ich wzorów i ujednolnienia malarstwa I., co z drugiej strony utrudnia odróżnianie przynależności najstarszych I. do określonych centrów strus.; w rachubę wchodzi tutaj obok Kijowa przede wszystkim Nowogród Wielki (ob.) oraz Włodzimierz nad Kłajzną (ob.), a w pewnej mierze także Jarosław (ob.).

W szeregu ikon rus. pochodzących z epoki przedmongolskiej, ściślej z w. XI—XIII, których liczba jest stosunkowo niewielka, występują — czasami wraz z tradycjami biz. (nie tylko knstpol., lecz także różnych biz. środowisk prowincjonalnych o charakterze malarsko-iluzjonistycznym) — także tendencje inne, wykazujące dążenia ku ujmowaniu i wyrazowi płaszczyznowo-linearnemu. Do grupy I. wyraźnie „grekofilskich” należą m. in. zwłaszcza I. Mikołaja Cudotwórcy z w. XII (Galeria Trietia-kowska z kl. Nowodziewiczego w Moskwie), I. Zwiastowania z W. Ustiuga, pochodząca również z Nowogrodu, z w. XII (Galeria Trietia-kowska), I. z głową anioła z w. XII (Muzeum Rosyjskie w Leningradzie), I. „Spas Złotyje Własy” z w. XIII (?). Do najbardziej swoistych dzieł tej sztuki należy jednak dwustronna I. Spasa Nierukotwornego (Acheiropoietos), pochodząca bez kwestii z Nowogrodu W. (w. XII), ze sceną „Adoracji Krzyża



Ryc. 66. Ikona Matki Boskiej Dońskiej, wg IKDR, t. 2

przez aniołów” na stronie odwrotnej. Każda z obu kompozycji tej I. nawiązuje do różnych tradycji. Tego rodzaju przykłady oświetlają podstawowe znaczenie tradycji biz., mających główny punkt oparcia w dworach ks. i w wyższych sferach społ. z nimi związanych. Tutaj też jednak zaznaczają się już rysy lekko od owych tradycji odbiegające. W Nowogrodzie w w. XII za rządów feud. kupiectwa charakterystyczne dla I. są rysy pewnego prymitywizmu, upraszczającego wzory biz. W I. tych pojawia się wyraźnie dążenie ku ujmowaniu graficznemu, podkreślającemu wartości linearne i zarazem dekoracyjno-ornamentalne, koloryt ich zaś odbiega od biz. oraz układa się w szerokich nie zróżnicowanych płaszczyznach. Ręka w rękę idzie z tym rusyfikacja typów ludzkich. Tak np. I. Mikołaja Cudotwórcy z Nowogrodu z połowy XIII w. (Muzeum Rosyjskie w Leningradzie) stanowi przykład przekształceń czysto formalnych tego rodzaju. Natomiast w innej I. nowogrodzkiej, z drugiej połowy XIII w. (?) (Galeria Trietia-kowska), przedstawiającej stojące postacie Jana Teologa, Jerzego i Błażeja, już wszystko jest rodzime: jaskrawoczerwone tło, frontalne postaci o typach rus., rysunkowość konturów, czyste i mocne, kontrastowo obok siebie kładzione barwy. W odosobnieniu kult., zwłaszcza w początkowych fazach panowania tatarskiego, prymitywizm ten reprezentujący rysy rodzime mógł

się rozwinać szczególnie na terenie Nowogrodu W. i w ogóle na nie zajętych przez Tatarów ziemiach pñ. kraju. Następną cechą charakterystyczną, równoległą do tego rodzaju zjawisk, było mocne podkreślanie w kompozycji i ukształtowaniu szczegółów ikony ideowego momentu modlitwy, łączącej widza z przedmiotem kontemplacji. Moment ten uwydatnia się szczególnie w I. ze scenami historyczno-narracyjnymi, np. w I. Narodzenia P. Marii z pierwszej połowy XIV w. (Galeria Trietia-kowska), w której przedstawiona akcja zamienia się w kompozycję na wskroś statyczną, a figury w niej występujące stają się uczestnikami modlitwy wspólnej z wiernymi. Momenty i motywy te, których rozwój — jak w ogóle rozkwit całego malarstwa ikon rus. — przypada na czas późniejszy (w. XIV i XV), stają się w każdym razie ważnymi częściami składowymi rus. malarstwa I. oraz doznają szczególnego wzmocnienia w związku z bogatym rozwojem ikonostasu. Jak przy specyficznych rysach I. kijowskich i nowogrodzkich, tak samo trudno jest ustalić swoiste cechy I. włodzimiersko-suzdalskich. Książęce środowisko suzdalskie, które w pozostałych dziedzinach sztuk plastycznych



Ryc. 67. Ikona św. Borysa i Gleba, wg IKDR, t. 2

(w architekturze, rzeźbie i malarstwie monumentalnym) tak wyraźnie dbało o wyrażenie swej ideologii polit. i odzwierciedlenie swego blasku i potęgi, postępowało podobnie także w dziedzinie malarstwa ikonowego. Na pewno należy łączyć z tym ośrodkiem I. Dymitra Sołuńskiego z w. XIII z Dmitrowa, która wiernie powtarza pierwowzór biz. Najstarszym zabytkiem własnego „ikonopisania” suzdalskiego jest jednak swoisty podłużny „Deesis” z końca XII w. z popiersiem Chrystusa-Emanuela (młodzieńczego), wśród biustów dwóch aniołów stylistycznie i wyrazowo zbliżonych do aniołów z fresku Sądu Ostatecznego z końca XII w. w soborze Dymitra w Włodzimierzu Suzdalskim. Sięgając jeszcze dalej wstecz, należy wymienić także I. Matki Boskiej Bogolubskiej z lat 1159—61, dzisiaj bardzo zniszczoną, stylistycznie blisko spokrewnioną z ikoną M. B. Włodzimierskiej. Tradycje sztuki włodzimierskiej są w każdym razie ważne, choćby także dlatego, że młode księstwo moskiewskie miało obok ideologii państwowo-polit. przejąć również tradycje kultury i sztuki księstwa włodzimierskiego.

Lit.; O. Wulff und M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden 1925; P. Muratow, Les icones russes, Paris 1927; N. Kondakow, The Russian Icon, Oxford 1927; A. Анисимов, Домонгольский период древнерусской живописи, Вop. Рест., t. 2, 1928; Н. Кондаков, Русская икона, Прага, t. 1—3, 1928—31; Н. Сычев, Искусство средневековой Руси, История искусств всех времен и народов, Л. 1929; D. Ajnalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin—Leipzig 1932; M. Alpatov, N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg 1932; A. Некрасов, Древнерусское изобразительное искусство, М. 1937; J. Myslivec, Ikona, Praha 1947; В. Лазарев, Искусство Новгорода, М.—Л. 1947; tenże, История византийской живописи, М.—Л. 1948; История русского искусства, ред. И. Грабаря, В. Лазарева, В. Кеменова, М.—Л., t. 1, 1953; W. Molè, Sztuka rosyjska do r. 1914, W-w—K-w 1955; tenże, Ikona ruska, W-w 1956; V. Djurić, Icoñes de Yougoslavie, Belgrade 1961; Sv. Radojčić, Icoñes de Serbie et de Macedoine, Belgrade [1961].

[Wojslaw Molè]