

DOROTA WALCZAK¹

Uniwersytet Warszawski, Warszawa
ORCID 0000-0001-6109-6673

„BIZANTYNIZM” I „STYL BIZANTYJSKI” W DISKURSIE KOMITETU TROSKI O ROSYJSKIE MALARSTWO IKONOWE (1901-1918)

“Byzantinism” and the “Byzantine style” in the Discourse of the Committee
for Care on Russian Icon Painting (1901-1918)

Abstract

The main purpose of this article is to indicate the references to Byzantine art that appear in the discourse of the Committee for Care on Russian Icon Painting (in Russian: Комитет попечительства о русской иконописи, 1901-1918) and to point to their ideological functions. The author tries to show whether and how Byzantine patterns were used in the publications of this institution (above all, in the Nikodim Kondakov icon *podlinnik*). She proves that the use of references to the art of Byzantium was an element of the program of religious revival postulated by Nicholas II, and perfectly matched the theocentric utopia created by the tsar.

Keywords: Committee for Care on Russian Icon Painting, Byzantine, Byzantine style, patterns, styling, Nicholas II, Nikodim Kondakov

Abstrakt

Głównym celem niniejszego artykułu jest pokazanie odniesień do sztuki bizantyjskiej, które pojawiają się w dyskursie Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (ros. Комитет попечительства о русской иконописи, 1901-1918), a także wskazanie ich funkcji ideologicznych. Autor stara się pokazać, czy i w jaki sposób wzorce bizantyjskie były wykorzystywane w publikacjach tej instytucji (przede wszystkim w *podlinniku* ikonopisarskim Nikodima Kondakowa). Udowadnia, że zastosowanie nawiązań do sztuki bizantyjskiej było elementem postulowanego przez Mikołaja II programu odrodzenia religijnego, a także doskonale wpisywało się w teocentryczną utopię, stworzoną przez tego cara.

Słowa kluczowe: Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe, Bizancjum, styl bizantyjski, wzorce, stylizacja, Mikołaj II, Nikodim Kondakov

¹ Dorota Walczak – doktor nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki, magister historii i filologii rosyjskiej. W 2021 r. obroniła pracę doktorską pt. *Centralne zarządzanie sztuką cerkiewną. Działalność Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901-1918)*. Jej zainteresowania naukowe to rosyjskie malarstwo ikonowe XIX i XX w. i historia myśli filozoficznej, religijnej i estetycznej w Rosji. Adres mailowy: dorota.walczak1990@gmail.com.

Pojęcia bizantyzmu i „stylu bizantyjskiego” w Europie i Rosji

Zgodnie ze zwiążą definicją Witolda Doroszewskiego ze *Słownika Języka Polskiego*, „bizantyzm” określany jest jako „zespół właściwości ustroju, życia, obyczajów cesarstwa bizantyjskiego”². Powołując się na „Materiały Studiów nad Sztuką” z 1950 r., tenże autor dodaje, że styl bizantyjski dotyczy przede wszystkim sztuki, gdyż, jak zaznacza, „istniał ścisły związek treściowo-ideologiczny pomiędzy feudalnym systemem władzy i abstrakcyjną, formalistyczną sztuką bizantyzmu”³. W. Doroszewski ma z pewnością rację, że w czasach nowożytnych słowo „bizantyjski” jest używane jako abstrakcyjny termin, służący określeniu cech charakterystycznych, których nośnikiem było lub rzekomo było Bizancjum, a do których rzeczywiście zaliczano m.in. monumentalizm, hieratyzm, bogactwo zdobień i złoceń. Za wzorce architektury bizantyjskiej na ogół przyjmowano takie budowle jak Hagia Sophia w Konstantynopolu i San Vitale w Rawennie.

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie odwołań do sztuki Bizancjum pojawiających się w dyskursie Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (Комитет попечительства о русской иконописи, 1901-1918) oraz wskazanie ich funkcji. Założony przez Mikołaja II Komitet był agendą rządową, dysponującą pokaźnym budżetem i podlegającą bezpośrednio carowi⁴. Oficjalnym celem powstania Komitetu stało się zażegnanie kryzysu, który w opinii wielu przedstawicieli rosyjskich elit intelektualnych od lat panował w ikonopisarstwie rosyjskim, a następnie także odrodzenie rodzimej sztuki ikonowej. Niepokój władz państwowych oraz Cerkwi Prawosławnej wzbudzały dwa zjawiska: z jednej strony były to ikony, nawiązujące stylistyką do wzorców zachodnich i ikony drukowane i przyklejane następnie na deskę, które również powielaly ikonografię katolicką, a z drugiej strony niechlujnie wykonane i mało estetyczne „krasnuszki” i tzw. „foleżnyje ikony”⁵. Nieoficjalnym celem stało się stworzenie nowego, imperatorskiego stylu malarstwa ikonowego, opartego na wzorcach bizantyjskich i staroruskich.

Ze względu na swoją reprezentacyjność styl bizantyjski (neobizantyjski) zdobył dużą popularność w lubiącej się w nawiązaniach historycznych architekturze europejskiej i amerykańskiej drugiej połowy XIX w., m.in. w Imperium Rosyjskim, Wielkiej Brytanii, Niemczech, Francji, Stanach Zjednoczonych. Był on najczęściej wykorzystywany przy wznoszeniu monumentalnych budowli sakralnych (cerkiew św. Marii Magdaleny w Warszawie, Katedra Westminsterska w Londynie, bazylika Sacré-Cœur w Paryżu, kościół Pokoju w Poczdamie, kościół pw. św. Franciszka Salezego w Filadelfii), choć w Wielkiej Brytanii rozwinął się specyficzny styl znany jako Bristol Byzantine, w którym wznoszono budowle przemysłowe⁶.

² *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, S. Skorupka, Warszawa 1958, t. 1, s. 538.

³ *Ibidem*.

⁴ O historii powstania Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe zob. m.in.: М.Д. Ковалева, М.В. Шипунова, *Комитет попечительства о русской иконописи (1901-1918): История и деятельность*, „Вестник РГГУ”, Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение», 2014, nr 17 (139), s. 70-81; И.В. Сосновцева, *Никодим Павлович Кондаков и иконописные школы Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи // Никодим Павлович Кондаков. 1844-1925. Личность, научное наследие*, архив, red. Е.Н. Петрова, Санкт-Петербург 2001, s. 115-130.

⁵ Tzw. „foleżnyje ikony” – ikony podokładnicowe, przeznaczone do pokrycia w całości metalowym okładem, spod którego widoczne były jedynie twarze i dłonie postaci, w związku z czym partie malarskie, zakryte okładem wykonywano jedynie schematycznie albo wręcz nie wykonywano ich wcale.

⁶ Na temat stylu neobizantyjskiego w architekturze Europy Zachodniej zob.: J.B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, Berlin 2003.

Styl neobizantyjski szczególnie dobrze rozwinął się na terenie Imperium Rosyjskiego, co wydaje się o tyle naturalne, że Rosję zawsze łączyły z Bizancjum szczególne stosunki. To właśnie od Bizancjum Ruś w 988 r. przyjęła chrześcijaństwo w obrządku wschodnim wraz z rozwiniętą prawosławną nauką o ikonie, a sztuka staroruska w bardzo silnym stopniu opierała się na wzorcach bizantyjskich. Po upadku Konstantynopola w 1453 r. w Wielkim Księstwie Moskiewskim opracowano koncepcję „Moskwy – Trzeciego Rzymu”, opartą na teorii *translatio imperii* i zakładającą, że Moskwa jako jedyny prawosławny kraj jest spadkobierczynią tradycji Rzymu właściwego i „drugiego Rzymu” – Bizancjum. Do powrotu do tradycji „greckich” (bizantyjskich) nawoływał m.in. patriarcha Nikon w przeprowadzanych przez siebie reformach cerkiewnych, a pod koniec XVIII w. Konstantynopol stał się istotnym elementem polityki zagranicznej Imperium Rosyjskiego. Cesarzowa Katarzyna II planowała zdobycie Konstantynopola i stworzenie (odrodzenie) Imperium Bizantyjskiego pod protektoratem rosyjskim. Do planów owych w XIX w. powracano kilkakrotnie w czasach panowania Mikołaja I, Aleksandra II i Aleksandra III. Nie dziwi zatem, że w połowie XIX w. wraz ze wzmocnieniem obecności rosyjskiej na Bałkanach zaczęły pojawiać się pierwsze próby łączenia stylu neorosyjskiego z neobizantyjskim, które w latach 80. XIX w. doprowadzą do powstania tzw. stylu bizantyjsko-ruskiego, uznanego przez cara Aleksandra III za rosyjski styl narodowy⁷.

Spór o „ikony bizantyjskie” w podlinniku ikonopisarskim

Podobne zadanie – stworzenie stylu narodowego, choć już nie w architekturze, a w malarstwie ikonowym – stawał przed sobą także Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe. W tym celu planował stworzenie własnego ilustrowanego *podlownika* ikonopisarskiego, łączącego wzorce bizantyjskie („greckie”) i staroruskie. Znane od XVI w. *podlinniki* były rodzajem podręczników dla malarzy ikon, zawierających z jednej strony wskazówki techniczne i ikonograficzne odnośnie do pisania ikon, a z drugiej schematy kompozycyjne, przeznaczone do bezpośredniego powielania w przygotowywanych ikonach. Pod koniec XIX w. w Rosji niektóre *podlinniki* były wydawane drukiem⁸. Kwestia zawartości przyszłego ilustrowanego *podlownika* ikonopisarskiego (czytaj: tego, jaki model malarstwa ikonowego ma on propagować) wywoływała silne emocje, na co wskazują protokoły posiedzeń, publikowane regularnie w specjalnie do tego celu utworzonym periodyku „Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи” („Wiadomości ustanowione przez Władzę Najwyższą Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe”)⁹. O tym, że kwestię opracowania *podlownika* uważano za priorytetową, świadczy fakt, że już na pierwszym spotkaniu Komitetu postanowiono „uznać za najważniejszą potrzebę rosyjskiego malarstwa

⁷ Na temat powstania stylu bizantyjsko-ruskiego w architekturze rosyjskiej zob. m.in.: Н.В. Бицадзе, *Храмы неорусского стиля: Идеи, проблемы, заказы*, Москва 2009; И.Е. Печенкин, *К вопросу об истоках неорусского стиля в архитектуре второй половины XIX века*, w: *Архитектурное наследие*, Санкт-Петербург 2014, s. 241-251.

⁸ Zob. m.in. *Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова*, Москва 1874; *Русский иконописный толковый подлинник, издаваемый И.Я. Красницким*, Санкт-Петербург 1886; Д.А. Григоров, *Русский иконописный подлинник*, Санкт-Петербург 1887; Н.В. Покровский, *Сийский иконописный подлинник*, Санкт-Петербург 1895-1898.

⁹ „Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи”, t. 1-2, Санкт-Петербург 1902-1903 (dalej: „ИКП”).

ikonowego stworzenie dla niego, zgodnie z zatwierdzonym przez Najwyższą Władzę rozporządzeniem, różnych podręczników i pomocy dla ikonopisców” [przekład z j. rosyjskiego tego i innych fragmentów publikacji Komitetu – D.W.]¹⁰.

W aneksie do 1 tomu „Известии...” swoje opinie na temat zawartości i kształtu przyszłego *podlinnika* przedstawili krótko najważniejsi działacze Komitetu – W.M. Wasniecowa (1848-1926), N.P. Lichaczow (1862-1836), N.P. Kondakow (1844-1925), N.W. Sułtanow (1850-1908) i N.W. Pokrowski (1848-1917). Za wyjątkiem malarza Wasniecowa, który uważał, że wzorce „greckie” mogą być co najwyżej dodatkiem do wzorców ruskich, wszyscy oni podnosili konieczność zamieszczenia w *podlinniku* przykładów ikon bizantyjskich jako głównej inspiracji dla rodzimej sztuki ikonowej¹¹.

Akademik Nikołaj Pietrowicz Lichaczow postulował umieszczenie w *podlinniku* dzieł malarstwa bizantyjskiego, wysuwając argument, że bezpośrednio interesująca Komitet sztuką ruska wywodzi się od sztuki bizantyjskiej. „Jako że sztuka ruska ma za podstawę z jednej strony sztukę bizantyjską, a z drugiej jej południowosłowiańską redakcję, przy czym kompozycje ikon ruskich są często kopiami greckich oryginałów – pisał Lichaczow – to nie ma podstaw, aby w wyborze wzorców dla *podlinnika* ograniczać się do ruskiego malarstwa ikonowego, a jest całkiem na miejscu, aby skorzystać z fresków i mozaik, które znajdują się w Turcji, w Grecji i we Włoszech”¹².

Wybitny rosyjski bizantynista i zarządca Komitetu Nikodim Pawłowicz Kondakow także uważał włączenie do *podlinnika* malarstwa bizantyjskiego za całkowicie naturalne. „Jednym z pierwszych zadań Komitetu będzie rozwiązanie kwestii o tych okresach bizantyjskiej i staroruskiej ikonografii, w ramach których będą wybierane wzorce o znaczeniu strony estetycznej w nich i całkowitym jej oddaniu”¹³ – podkreślał uczony. Kondakow uważał, że „wybór wzorca może być uwarunkowany jego przydatnością dla realizacji tej lub innej strony ideału ikonograficznego”¹⁴. Według bizantynisty elementami rzeczonoego ideału były zgodność z dogmatami prawosławia, oryginalność i wiarygodność, smak estetyczny, „święta stosowność przedstawienia” i jego oddziaływanie na uczucia religijne¹⁵. Kierując się wymienionymi kryteriami, badacz stwierdzał, że jako wzorce może posłużyć „zarówno cała sztuka staroruska aż do XVII stulecia, jak i cała ikonografia bizantyjska od IX do XV w.”¹⁶. Według niego zamieszczenie ikon bizantyjskich w *podlinniku* jest wskazane, gdyż to sztuka Bizancjum była wzorcem dla sztuki ruskiej. „Za przykład w tym wypadku może posłużyć sama Ruś, która z taką predylekcją zwracała się w stronę bizantyjskich oryginałów i niejednokrotnie powracała do nich jako do najczystszej swojego źródła”¹⁷ – stwierdzał autorytatywnie Kondakow. Jednakże nawet taki entuzjasta Bizancjum jak on zwracał uwagę na określone problemy techniczne, które mogą wystąpić przy reprodukowaniu ikon bizantyjskich w *podlinniku*, gdyż najprawdopodobniej byłyby dostępne jedynie w formie

¹⁰ „ИКП”, 1902, s. 21-22.

¹¹ *Мнение В.М. Васнецова по вопросу об издании Лицевого Иконописного Подлинника*, „ИКП”, 1902, s. 38-42.

¹² *Мнение Н.П. Лихачева по вопросу об издании Лицевого Иконописного Подлинника*, „ИКП”, 1902, s. 43.

¹³ *Мнение Н.П. Кондакова по вопросу об издании Лицевого Иконописного Подлинника*, „ИКП”, 1902, s. 49.

¹⁴ *Ibidem*, s. 50.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

przerysów. „W tym sensie trudno jest powstrzymać się od porównania: nieliczne oryginały, które dotarły na Ruś z Grecji doprowadziły do narodzin malarstwa ikonowego – utrzymywał uczony – a jeszcze mniejsza liczba była wystarczająca, aby odrodzić sztukę po jej upadku, lecz jednocześnie bardzo liczne ilustracje dzieł archeologicznych odegrały niezwykle małą, niemal zupełnie niedostrzegalną rolę dla współczesnego stanu malarstwa ikonowego”¹⁸. Według niego, aby przemówić do wyobraźni ikonopiszców, konieczne jest przedstawienie wszystkich wzorców „na żywo i w kolorze”. „Przyszły ilustrowany *podlinnik* może przekazywać w formie cynkowych klisz reprodukcje kart starego *podlinnika*, kalki fresków i fotografie mozaik i in. i, jak wszystko na to wskazuje, powinien pokazać w kolorze najlepsze zabytki sztuki bizantyjskiej i staroruskiej z tym modelunkiem artystycznym, który został przypisany każdemu kolorowi i odcieniowi w oryginale”¹⁹ – planował Kondakow. Osobną uwagę badacz poświęcił stanowi malarstwa ikonowego w „południowej i południowo-zachodniej Rosji”, czyli na ziemiach ukraińskich i białoruskich, gdzie „na przestrzeni trzech stuleci zapanował i zdołał się utwierdzić (za wyjątkiem obszarów z ludnością starowierską) styl nazywany przez ikonopiszców «malariskim», który pomógł malarstwu ikonowemu tych terenów zlewać się z zachodnimi gustami i wzorcami”²⁰. Remedium na zalew zachodnich, katolickich wzorców na tym obszarze badacz widział w reedukacji miejscowych ikonopiszców za pomocą klasycznych bizantyjskich oryginałów – w „zaczęciu od lepszych artystycznie oryginałów, na przykład od reprodukcji fresków Pansolina lub innych, zbliżonych do nich oryginałów bizantyjskich”²¹.

Co w pełni zrozumiałe, również i czynny architekt i teoretyk stylu bizantyjsko-ruskiego w architekturze rosyjskiej końca XIX w. Nikołaj Władymirowicz Sułtanow uważał, że zamieszczenie w *podlinniku* wzorców „malarstwa greckiego” jest konieczne, ale podobnie jak Kondakow podnosił kwestie techniczne. „Znane nam zabytki sztuki bizantyjskiej nie mogą zapewnić tylu oryginałów, ile jest potrzebne do ilustrowanego *podlinnika* w tym sensie, w jakim go obecnie ujmujemy. A z tego wynika, że «białe plamy» są nieuniknione”²² – zaznaczał Sułtanow. Architekt zaciekle bronił sztuki bizantyjskiej przed oskarżeniami o schematyzm i hieratyczność. „Zachodni historycy sztuki i niektórzy powierzchowni obserwatorzy z kategorii słabo przygotowanych podróżników przyzwyczaili się do tego, aby oskarżać sztukę bizantyjską o nieruchomość, ale dla każdego, kto poważnie zbadał jej dzieła w Wenecji, Rawennie, na Sycylii, w Grecji, w monasterach na Górze Atos, w Cargrodzie [Konstantynopolu – D.W.], w Kijowie, w Nowogrodzie i Pskowie jest jasne, że to oskarżenie nie ma pod sobą żadnych podstaw – stwierdzał Sułtanow – przeciwnie, dzieła sztuki bizantyjskiej wyraźnie różnią się od siebie w zależności od czasu i miejsca powstania, a więc zdjęcia wielu z nich z pewnością wniosą bardzo wyraźną różnorodność do wydania *podlinnika*, która jeszcze się pogłębi z powodu konieczności zapewnienia wyżej wymienionych luk; a luki te można zapewnić jedynie przy pomocy współczesnego” wykonania, które zawsze będzie się silnie różnić od „starobizantyjskiego”²³.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 51-52.

²⁰ Ibidem, s. 52.

²¹ Ibidem, s. 52-53.

²² *Мнение Н.В. Султанова по вопросу об издании Лицевого Иконописного Подлинника*, „ИКП”, 1902, s. 67-68.

²³ Ibidem, s. 68.

Tak jak Lichaczow, Kondakow i Sułtanow, także i bizantynista Nikołaj Wasiliewicz Pokrowski, podkreślał znaczenie sztuki bizantyjskiej jako źródła sztuki staroruskiej. „Ruskie malarstwo ikonowe uformowało się na podstawie tych starożytnych podań, które znalazły swój pierwszy pełny wyraz w malarstwie bizantyjskim, które na początku przeniknęło do cerkiewnego wyrażenia wiary; stąd właśnie wynika dydaktyczny charakter ikonografii, o którym mówi Damasceńczyk [Jan Damasceński – D.W.], nazywając ikonę księgą dla nieumiejących czytać”²⁴. Uczony postawił niejako znak równości między późniejszym malarstwem „greckim” i „ruskim”, utrzymując, że zarówno pierwsze jak i drugie „w sposób dobitny wyrażają stopniowy rozwój myśli religijnej, obrzędowości, potrzeb, zapotrzebowania”²⁵. Podkreślając zacierającą się różnicę pomiędzy „ikoną” – przedmiotem kultu i „obrazem” – obiektem przyjemności estetycznej, Pokrowski stawia retoryczne pytanie o znaczenie bizantyjskiej i staroruskiej myśli teologicznej i estetycznej: „Bizancjum i starożytna Ruś całymi wiekami tworzyły to dzieło [kanony malarstwa ikonowego – D.W.], w duchu Cerkwi, chronili je przed profanacją, zbudowały z niego cały ogromny system: czyż to historyczne doświadczenie nie jest warte naszej uwagi?”²⁶. Jego zdaniem *podlinnik* powinien przedstawić najlepsze wzorce tak bizantyjskie, jak i ruskie. „*Podlinnik* [...] powinien być zbiorem dokładnych reprodukcji najlepszych dzieł starej malarstwa greckiego i ruskiego malarstwa ikonowego, w miarę możliwości, w kolorze”²⁷.

Wzorce bizantyjskie w podlinniku Kondakowa

21 marca 1902 r. car Mikołaj II zatwierdził postanowienia Komitetu dotyczące zawartości i układu treści przyszłego *podlinnika*. W dokumencie znalazły się zarówno powtórzenia wcześniejszych ustaw, jak i całkowicie nowe treści. Pojawia się w nim sformułowanie, że „bizantyjskie zabytki będą pochodziły głównie z okresu ikonoklazmu i czasów do upadku Bizancjum, zostaną do nich dołączone także wybrane dzieła nowogreckiego malarstwa ikonowego do końca XVII wieku na malowidłach ściennych i ikonach. Staroruskie malarstwo ikonowe jest przyjmowane w całym okresie swego historycznego istnienia”²⁸.

W 1905 r. został wydany pierwszy i – jak się później okazało – jedyny tom ilustrowanego *podlinnika* ikonopisarskiego, czyli Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа (*Ikonografia Pana Boga i Zbawiciela Naszego Jezusa Chrystusa*)²⁹ autorstwa Nikodima Kondakowa. Już na plakacie reklamującym wejście na rynek nowej publikacji widać wyraźne nawiązania bizantyjskie. Jego górną część zdobi bizantyjski relief z przedstawieniem Deesis, pochodzący ze ściany bazyliki św. Marka w Wenecji. Wydawnictwo owo liczy sobie 213 stron, w tym 116 ilustracji i 97-stronicowy „Szkic historyczny i ikonograficzny” napisany przez Kondakowa. W pierwszej części tekstu autor opisuje proces kształtowania się najważniejszych typów ikonograficznych Chrystusa w sztuce bizantyjskiej – Pantokratora,

²⁴ Мнение Н.В. Покровского по вопросу об издании Лицевого Иконописного Подлинника, „ИКП”, 1902, s. 71-72.

²⁵ Ibidem, s. 72.

²⁶ Ibidem, s. 77.

²⁷ Ibidem, s. 80.

²⁸ „ИКП”, 1903, s. 40.

²⁹ Н. Кондаков, Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк, т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа, Санкт-Петербург 1905.

Mandylionu i „Zbawiciela” i śledzi ich dalsze losy w sztuce Europy Wschodniej i Zachodniej. Uczony poświęcił dużo uwagi zjawisku odejścia od tradycyjnych, wypracowanych przez sztukę bizantyjską kanonów ikonografii chrystologicznej w sztuce zachodniej, twierdząc, że owo odejście od bizantyjskiej „ikoniczności” na rzecz realizmu było błędem: „Bizantyjski typ ikonowy został przyswojony przez malarstwo włoskie XIII w., jak tego dowodzi słynna ikona z katedry w Sienie pędzla mistrza Duccio, ale już pierwsza próba wyzwolenia malarstwa od typów ikonicznych w osobie genialnego włoskiego mistrza Giotto spowodowało widoczne pomniejszenie obrazu Zbawiciela, jak gdyby to wyzwolenie, powodując wywyższenie świata realnego, tym samym poniżyło odwieczne dążenie sztuki do przedstawienia wyższego ideału religijnego”³⁰. Kondakow najwyraźniej broni opinii, że po okresie renesansu sztuka religijna znalazła się w stadium kryzysu, wahając się pomiędzy wiernością tradycji i tendencjami realistycznymi. „W tym samym rozdwojonym stanie pozostaje malarstwo w stosunku do ideału Zbawiciela, powtarzając do dziś pozbawiony treści tradycyjny szablon albo wymyślając naturalistyczne podobizny tego ideału, opuszczając go coraz to niżej i niżej, starając się porazić oczy widza realizmem przedstawienia, zapominając o tym, że w ten sposób nie da się zamienić brakującego wyższego ideału”³¹. Chociaż słowa Kondakowa pojawiają się w ustępie o malarstwie zachodnim, wydaje się, że bez problemu można je odnieść także do współczesnego Kondakowowi rosyjskiego malarstwa ikonowego, które zamierzał „odrodzić” Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe. Najistotniejszy w owym szkicu jest fakt, że Kondakow, będący tu wyrazicielem poglądów całego środowiska Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe, powtarza opinie o „bizantyzmie”, opublikowane w „Известиях...”. Uczony podkreśla znaczenie sztuki bizantyjskiej jako źródła dla całej sztuki ruskiej i główny, „właściwego” wzorca ikonograficznego i artystycznego, do którego powinni odwoływać się rosyjscy ikonopiscy. Opinię tę badacz powtórzy także w wydanej za pośrednictwem Komitetu pracy Иконография Богоматери: Связи греч. и рус. иконописи с итал. живописью раннего Возрождения (*Ikonografia Bogurodzicy: związki greckiego i ruskiego malarstwa ikonowego z malarstwem włoskim wczesnego renesansu*)³².

Podsumowanie

Opracowany w środowisku Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe program stworzenia rosyjskiego stylu narodowego w malarstwie ikonowym, opartego na wzorcach bizantyjskich i staroruskich, zakończył się niepowodzeniem. Rosyjski historyk Oleg Tarasow uważa, że był on zbyt ambitny i w karkołomny sposób starał się połączyć tradycyjną, mesjanistyczną koncepcję „Świętej Rusi” z teorią „Moskwy – Trzeciego Rzymu”, zakładającą, że Rosja jest bezpośrednią spadkobierczynią tradycji duchowej Rzymu oraz „drugiego Rzymu”, czyli Bizancjum, oraz z podstawowymi założeniami modernizmu. „Obszerny program Komitetu był bardzo ściśle związany z ideową, duchową i artystyczną atmosferą epoki. Z jednej strony, odpowiadała ona oficjalnej koncepcji odrodzenia religijnego, żywiąc się ideami mesjanizmu państwowego, z drugiej – demonstrowała bliskie związki z neoromantycznym kierunkiem rosyjskiego modernizmu, z charakterystycznym dla tego

³⁰ Ibidem, s. 57.

³¹ Ibidem, s. 59.

³² Idem, *Иконография Богоматери: Связи греч. и рус. иконописи с итал. живописью раннего Возрождения*, Санкт-Петербург 1910.

kierunku kultem mistrza-rzemieślnika i przekonaniem o możliwości naprawy moralności ludu za pomocą sztuki³³ – pisał Tarasow. „Połączenie ludowego życia religijnego i sztuki – pisał także – zostało uznane przez Komitet za cel główny. Właśnie ze względu na ową niezwykłą rozpiętość historyk uważał, że założenia Komitetu były nierealne i nie mogły przynieść żadnych wymiernych efektów. Program ideowy i działalność Komitetu jako takiego były nieoddzielne od punktu zwrotnego w przedrewolucyjnym doświadczeniu kultury rosyjskiej, od skomplikowanego wzoru jej nowych tendencji, poszukiwań i nadziei, ale, co najważniejsze – także od losu teokratycznej utopii Mikołaja II³⁴. Można powiedzieć, że zakończyły się one tak samo tragicznie.

Bibliografia

- Бицадзе Н.В., *Храмы неорусского стиля: Идеи, проблемы, заказчики*, Москва 2009.
- Bullen J.B., *Byzantium Rediscovered*, Berlin 2003.
- Григоров Д.А., *Русский иконописный подлинник*, Санкт-Петербург, 1887.
- „Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи”, Вып. 1-2, Санкт-Петербург 1902-1903 (сyt. jako „ИКП”).
- Кондаков Н.П., *Лицевой иконописный подлинник: Ист. и иконограф. очерк, т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа*, Санкт-Петербург 1905.
- Кондаков Н.П., *Иконография Богоматери: Связи греч. и рус. иконописи с итал. живописью раннего Возрождения*, Санкт-Петербург 1910.
- Ковалева М.Д., *Шипунова М.В., Комитет попечительства о русской иконописи (1901-1918): История и деятельность*, „Вестник РГГУ”, Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение», 2014, nr 17 (139), s. 70-81.
- Печенкин И.Е., *К вопросу об истоках неорусского стиля в архитектуре второй половины XIX века*, w: *Архитектурное наследие*, Санкт-Петербург 2014, s. 241-251.
- Покровский Н.В., *Сийский иконописный подлинник*, Санкт-Петербург 1895-1898.
- Русский иконописный толковый подлинник, издаваемый И.Я. Красницким*, Санкт-Петербург 1886.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, S. Skorupka, Warszawa 1958, t. 1, s. 538.
- Сосновцева И.В., *Никодим Павлович Кондаков и иконописные школы Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи // Никодим Павлович Кондаков. 1844-1925. Личность, научное наследие, архив*, red. Е.Н. Петрова, Санкт-Петербург 2001, s. 115-130.
- Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова*, Москва 1874.
- Тарасов О.Ю., *Русская икона в Серебряном веке. Из истории Комитета попечительства о русской иконописи (1901-1918)*, „Искусствознание”, 2010, nr 3-4, s. 161-185.
- Тарасов О.Ю., *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России*, Москва 1995.

³³ О.Ю. Тарасов, *Русская икона в Серебряном веке. Из истории Комитета попечительства о русской иконописи (1901-1918)*, „Искусствознание”, 2010, nr 3-4, s. 162.

³⁴ Idem, *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России*, Москва 1995, s. 237.