

Dariusz Konstantynów: Czego uczą ikony?

Odkrycie prawdziwego oblicza ruskiej ikony wpłynęło nie tylko na uznanie jej za jedno z najwyższych osiągnięć w dziejach sztuki w Rosji. Oczyszczone ikony unaocznily także, jak bliskie sztuce drugiego dziesięciolecia XX w. są dzieła średniowiecznych ruskich ikonografów. Niemal wszyscy krytycy zgodnie uważali, że to właśnie zmiany w sztuce europejskiej około 1910 r. wpłynęły na docenianie artystycznych wartości malarstwa ikonowego – pisał Dariusz Konstantynów.

„Czym dotychczas było dla nas dawne malarstwo ikonowe? Dziedziną archeologii, ikonografii, paleografii i innych dyscyplin naukowych. Nie było sztuką. Uczeni badali – my pozostawaliśmy obojętni. Drukowano tomy pedantycznych opisów i badań, które w żaden sposób nie wpływały na artystyczne dążenia współczesności. [...] Nasi sławni archeologowie widzieli w dziełach malarstwa ikonowego wyłącznie pomniki przeszłości, relikwie czczone przez historyków, nie dostrzegali żywego, napełniającego radością, a być może także profetycznego ich piękna” – stwierdzał Siergiej Makowski rozpoczynając omówienie wystawy sztuki staroruskiej, przygotowanej wiosną 1913 r. przez Moskiewski Instytut Archeologiczny im. Imperatora Mikołaja II [1].

Wypowiedź ta doskonale ilustruje zmianę stosunku do ruskiego malarstwa ikonowego, jaka zaszła w drugiej dekadzie XX w. Już same tytuły niektórych powstałych wówczas prac o malarstwie ikonowym, np. Nikołaja Szczekotowa (*Ikonopis kak iskusstwo*, 1914) czy Aleksieja

Griszczenki (*Russkaja ikona kak iskusstwo żywopisi*, 1917), świadczą o tym, że ikony zaczęto uważać za wybitne dzieła malarstwa. Zasadniczą przyczyną tej zmiany było podjęcie działań konserwatorskich, polegających na usuwaniu zanieczyszczeń i przemalowań. „Spod pociemniałej oliwy i późniejszych warstw malarskich skalpel konserwatora wydobył malarstwo z XIV i XV wieków. [...] Okazało się, że posiadamy zadziwiające skarby koloru, kompozycji, techniki malarskiej i fantazji” – pisał Jaków Tugendchold w recenzji ze wspomnianej już wystawy sztuki staroruskiej w 1913 r., która była największym pokazem oczyszczonych ikon, jaki miał miejsce w Rosji przed I wojną [2].

Odkrycie prawdziwego oblicza ruskiej ikony wpłynęło nie tylko na uznanie jej za jedno z najwyższych osiągnięć w dziejach sztuki w Rosji. Oczyszczone ikony unaocznily także, jak bliskie sztuce drugiego dziesięciolecia XX w. są dzieła średniowiecznych ruskich ikonografów. Niemal wszyscy krytycy zgodnie uważali, że to właśnie zmiany w sztuce europejskiej około 1910 r. wpłynęły na docenianie artystycznych wartości malarstwa ikonowego. Aleksander Benois wspominał, że jeszcze w 1906 r. nikt nie zwrócił uwagi na ikony umieszczone przez Siergieja Diagilewa w dziale rosyjskim na paryskim Salonie Jesiennym. Przyczyną tego, jak przypuszczał, była nie tyle niekorzystna ekspozycja, ile fakt, że ani ówczesna krytyka, ani publiczność (tak we Francji, jak i w Rosji) nie były przygotowane do odbioru ikon jako dzieł sztuki [3].

W roku 1913 świadomość krytyków i publiczności była już zupełnie inna. Tenże A. Benois stwierdzał: „Teraz tylko ślepiec nie zauważy zbawionego oddziaływania, potężnej siły ikon, zdolnej wpłynąć na kształt sztuki współczesnej, ich nieoczekiwanej bliskości sztuce naszych czasów. Co więcej, jakkolwiek ikona Mikołaja Cudotwórcy czy

Narodzenia Matki Bożej z XIV w. pomaga nam zrozumieć Matisse'a, Picassa, Le Fauconniera czy Gonczarową. Z kolei Matisse, Picasso, Le Fauconnier czy Gonczarowa pozwalają o wiele głębiej odczuć potężne piękno tych «bizantyńskich» obrazów, odnaleźć w nich to, co młode, silne, ożywcze” [4].

Problem „ikony a sztuka współczesna” nieco inaczej ujmowali S. Makowski i Jakub Tugendchold. Makowski twierdził, że dawni malarze ikon osiągnęli w swoich dziełach to, „o czym marzymy od czasu, kiedy przestała nas zadowalać racjonalistyczna sztuka XIX w., czego brakuje nam, pozbawionym wiary i wewnętrznie rozbitym współczesnym Edisona”: „cudowne uduchowanie sztuki, bogactwo treści rozumnie połączone z doskonałością hieratycznej formy”. „To wszystko – podsumowywał – napełnia nas wiarą w przyszłość rosyjskiego malarstwa” [5]. Tugendchold zaś przyznawał: „... kiedy patrzy się na takie objawienia malarskiej pobożności, na takie arcydzieła kolorystyki i kompozycji, na tę liturgię sprawowaną przez barwy [...] – zaczyna się nie tylko inaczej odnosić do malarstwa ikonowego, lecz także wierzyć w przyszłość sztuki narodu rosyjskiego” [6].

W rosyjskiej krytyce artystycznej lat dziesiątych, szczególnie w kręgu petersburskiego pisma *Apołlon*, z którym byli związani obaj cytowani krytycy, idea wykorzystania tradycji malarstwa ikonowego jako podwaliny nowej sztuki rosyjskiej ściśle łączyła się z poczuciem głębokiego kryzysu współczesnej twórczości artystycznej.

Poważny niepokój wzbudzało rozbitcie sztuki na liczne nurty, tendencje, kierunki i frakcje. „Mówię «sztuka» – ale czy ona u nas istnieje? Czy istnieje u nas ogromny, harmonijny wysiłek twórczy, który mógłby

zdecydowanie i żywiołowo wyznaczyć twórczości artystycznej nowy szlak?” – zastanawiał się Nikołaj Radłów. I odpowiadał: „Rzecz jasna, nie istnieje, u nas są «nurty» i «kierunki»...” [7]. Podobne pytanie zadawał Nikołaj Punin: „pytamy samych siebie, pytamy naszych artystów: czy rzeczywiście istnieje u nas sztuka dająca świadectwo nowym zdobyczom ducha, nowym dążeniom do stworzenia form doskonalszych, bardziej monumentalnych?” [8]. I także udzielał odpowiedzi negatywnej.

Z jeszcze większymi obawami obserwowano postępującą dehumanizację sztuki. Punin obwiniał artystów o przedkładanie problemów formalnych nad humanistyczne treści. Uważał, że przez taką właśnie postawę twórców sztuka współczesna „stała się eksperymentem, wiedzą, domeną wyrafinowanego oka. Sztuka utraciła swoje znaczenie, sztuka jest niepotrzebna, sztuka umarła dla ludzi, którzy celem swego życia nie uczynili jej poznania!” [9]. S. Makowski, analizując trzeci zbiór teoretycznych wypowiedzi członków grupy *Sojuz Mołodioży*, konstatował ze zgrozą: „naukowa metafizyka Riemannów i Hintonów chce pożreć Apollina; artystyczną wizję zamienia w preparat przygotowany według amerykańskiej recepty, twórczy niepokój zastępuje teorią poznania; wszystko, co w dziele sztuki, w obrazie, może jaśnieć, wzruszać, radować, wszystko to zostało odrzucone: *człowiek znika z malarstwa*, sztuka zamyka się w abstrakcyjnych schematach” [10].

Poczucie narastającej artystycznej anarchii i dehumanizacji twórczości sprawiło, że odkrycie ruskiego malarstwa ikonowego odczytano jako swego rodzaju prorocstwo. „Mogły nie otwierają się przypadkowo – pisał Maksimilian Wołoszyn. Dzieła sztuki wstają z martwych w tych momentach historii, w których są potrzebne. W dniach najgłębszego

artystycznego rozprężenia, w latach zupełnego pomieszania zamiarów i dążeń twórczych, ujawniła się sztuka staroruska, aby dać lekcję harmonii między indywidualizmem a tradycją, metodą a pomysłem, linią a barwą” [11].

Idea stworzenia nowej sztuki rosyjskiej dzięki „lekcji”, jakiej udziela tradycja ruskiej ikony, zajmowała szczególne miejsce w poglądach młodego historyka i krytyka sztuki, N. Punina.

W swych wypowiedziach wielokrotnie przestrzegał on przed powierzchownym naśladowaniem ikon, przed biernym powtarzaniem gotowych rozwiązań formalnych: „... chcemy *naszej* sztuki, w pełni oryginalnej, nauczcie się mówić własnym językiem! [...] rzecz nie w tym, by wskrzeszać sztukę dawną, lecz w tym, by stworzyć *naszą*” [12]. Punin zdecydowanie przeciwstawiał się także płytkim porównaniom ikon z dziełami artystów współczesnych. Przekonywał, że „nie wolno mówić o Gauguinie, wskazując na rękę Matki Bożej, ani o Cezannie, widząc zieleń Jej chitonu”, ponieważ duchowe impulsy pobudzające twórczość malarzy współczesnych i duchowe przesłanki, którymi kierował się ruski ikonograf, są tak bardzo różne, że całkowicie wykluczają możliwość przeprowadzenia takich porównań [13].

Punin z zasady sprzeciwiał się rozpatrywaniu ikon wyłącznie od strony ich formy. Swój artykuł *Puli sowriemiennogo iskusstwa i russkaja ikonopis* rozpoczął od niezwykle istotnego dla całej jego teorii stwierdzenia: „zabytki staroruskiego malarstwa ikonowego nie uczą nas lepiej malować czy rysować, uczą inaczej myśleć, inaczej postrzegać artystyczny zamysł i innymi drogami zmierzać do jego realizacji” [14]. W innym miejscu wyraźnie zastrzegł, że celem jego rozważań o

związkach między malarstwem ikonowym a sztuką współczesną jest jedynie wskazanie „niektórych przyczyn głębokiego wzruszenia, jakie przeżywamy oglądając ikony, albowiem rzeczą artystów (przyszłych czy współczesnych – tego nikt nie wie) jest znalezienie takich środków wyrazu, aby ich dzieła wzbudziły w nas przeżycia podobne temu wzruszeniu” [15].

Kierując się takim założeniem, Punin dokonał porównania sposobów symbolicznego wyrażania treści w malarstwie ikonowym i w twórczości malarzy współczesnych. Współczesny malarz-symbolista (jako przykład takiego malarza krytyk podał Franza von Stucka) odwołuje się zawsze do własnej wyobraźni, by w niej znaleźć odpowiedni obraz, w którym mógłby wyrazić dręczący go „twórczy niepokój”. Dzieło powstałe w ten sposób – dowodził krytyk – „będzie złożone z wielu elementów, zależnych od jednemu tylko artyście właściwych przeżyć, wiedzy, wierzeń, wyobrażeń. I tylko w przypadku, kiedy poziom rozwoju osobowości artysty nie będzie zbyt odbiegał od poziomu «tłumu» – artysta zostanie zrozumiany” [16].

Malarz ikon natomiast, jak twierdził Punin, nawet jeśli swoją osobowością przewyższał pozostałych członków wspólnoty cerkiewnej, zawsze zachowywał łączącą go z nimi więź duchową: jego Bóg był Bogiem jego współczesnych, jego wiara – wiarą Cerkwi. Malując ikony nie tylko rozporządzał systemem powszechnie zrozumiałych, ustalonych symboli. Głęboka religijna więź ze wspólnotą cerkiewną powodowała bowiem, że ikonograf nawet nie odczuwał potrzeby szukania innych środków wyrazu niż te, które zostały określone przez kanon malarstwa ikonowego. „Oto dlaczego – konkludował krytyk – sztuka ruskiego malarza ikon jest żywym i autentycznym organizmem, pozbawionym martwej indywidualizacji, jaka cechuje twórczość

artystyczną naszych dni. Jeśli była to sztuka symboliczna, to miała do tego podstawę: nie była subiektywna. *Symbolizm i indywidualizacja to elementy, które połączone stają się zgubne, śmiertelnie dla sztuki groźne* [17].

Drugą zasadniczą różnicą, dostrzeżoną przez Punina między ikonami a dziełami współczesnego malarstwa, był stosunek ich twórców do formalnego elementu dzieła sztuki. Ograniczając się do porównania kolorystyki obrazów impresjonistów i ikon, krytyk doszedł do wniosku, że impresjonizm doprowadził do całkowitej utraty poczucia „ducha barwy”: w „martwych źrenicach” malarza-impresjonisty, zafascynowanego „naiwnymi i prostackimi” eksperymentami chromoluminarystycznymi, „nie odbija się już *duchowa siła barw*, ich pulsujące, wieczne życie; malarstwo nie mogło stać się lepszym tylko dlatego, że zbadano, jak załamuje się w pryzmacie promień światła: znajomość budowy tkanek nie sprawia, że drzewo wydaje się piękniejszym” [18].

Analizując zaś „nasyconą, szlachetną, uduchowioną, na wskroś przenikniętą mistycznym uwielbieniem barw” kolorystykę ikon, Punin podkreślał, że ikonografowie nie traktowali koloru wyłącznie jako składnika formy, zależnego jedynie od woli i wyboru malarza. W przeznaczonych dla nich wzornikach zawsze precyzyjnie ustalano barwę najmniejszego nawet detalu przedstawienia, gdyż teologia ikony uważała kolor za część świętego praobrazu, którego powtórzeniem jest ikona. Malarze ikon, dla których barwa była nierozzerwalnie związana z określoną treścią duchową, nie znali i, jak zapewniał Punin, nie chcieli znać praw percepcji światła przez ludzkie oko. „... ci mądrzy bezimienni mistrzowie odczuwali przede wszystkim *ducha barwy*, oddawali całą potęgę, całą siłę, całą wielkość, jaką duch ten w sobie miał. Każdy ton

położony pędzlem malarzy ikon – to żywa, pulsująca cząsteczka sztuki, wieczności i Boga, o którym nieustannie i jedynie rozmyślali. Możemy nawet powiedzieć, że nie ma bogatszych, wyrazistszych i szlachetniejszych gam barwnych niż ikony mieniające się jak jantary, delikatne jak złocisty miód, mocne jak kość słoniowa!” [19]

W tradycji malarstwa ikonowego Punin odnajdywał dwie wskazówki, a zarazem przestrogi dla współczesnych twórców. Po pierwsze: artysta nie może działać w izolacji od otaczającego świata, nie może tworzyć dzieł, w których odzwierciedla się jedynie jego osobowość, indywidualne, jednostkowe przeżycia, uczucia, wyobrażenia. Nieprzestrzeganie tej zasady doprowadziło do zerwania więzi między współczesnym człowiekiem a sztuką: sztuka stała się niezrozumiała i w konsekwencji zbędna.

Formułując tę myśl, Punin najprawdopodobniej nawiązywał do poglądów Maurice’a Denisa, wyrażonych w słynnym artykule z 1909 r. *De Gauguin et de van Gogh au classicisme*. W artykule tym czytamy: „Litwory sztuki nowoczesnej nie wykraczają w ogóle poza mały krąg wtajemniczonych. Cieszą się nimi jedynie niewielkie grupy. [...] Otóż dzieło sztuki powinno dotykać i poruszać wszystkich ludzi; arcydzieła klasyczne, czy dlatego, że wyrażają i streszczają całość określonej cywilizacji, czy dlatego, że stwarzają nową kulturę, posiadają walor powszechności, absolutu. [...] «Wielki człowiek – mówi Andre Gide – ma tylko jedną troskę: stać się jak najbardziej ludzkim, powiedzmy lepiej – stać się *banalnym*... i – rzecz zdumiewająca – właśnie w ten sposób staje się najbardziej sobą” [20].

Druga przestroga Punina brzmiała: artysta nie może postrzegać formy wyłącznie jako jednego z elementów konstytuujących dzieło sztuki, lecz musi ją także odczuwać jako „istotę duchową”. Ilekroć o tym zapomni, zawsze doprowadzi do tego, że „jego poszukiwania staną się czysto formalne i wcześniej czy później spowodują przemianę jego twórczości w martwy, niepotrzebny system, pozbawiony poczucia wieczności, prawdy, sztuki” [21].

Według krytyka takim „martwym systemem” stał się impresjonizm: „... ta międzynarodowa masa artystów, ta szkoła naśladowców – ten długi szereg umarłych artystów, których dzieła powodują, że dusza truchleje, a wszelka myśl staje się śmiertelnie blada. Ale czy mogło być inaczej tam, gdzie natchnieniem mistrzów nie było twórcze napięcie, nie były źródła, z których życie czerpie swoją siłę, ale kolory, plany, sposoby malowania i rysowania? Powstawały płótna ubogie duchowo, nie mające żadnego znaczenia dla ludzkości, która stworzyła sztukę dlatego, że nie miała sił bez niej istnieć. [...] W impresjonizmie kończy się sztuka, umiera wszystko, co duchowe, wieczne... [...] W impresjonizmie i wszystkich nurtach z nim związanych: w neoimpresjonizmie, a antykolorystycznych poczynaniach Picassa, a także w łubocznej pstrokaciznie rosyjskiej «młodzieży» – zupełnie nie ma sztuki” [22].

Rozważania o znaczeniu ikon dla sztuki drugiego dziesięciolecia XX w. Punin zamykał pytaniem: „Czy po tym wszystkim, co zostało powiedziane, możemy jeszcze wątpić, że ruskie malarstwo ikonowe jest dla nas żywym i ważnym faktem historycznym, do którego odwoływać się będziemy jeszcze przez wiele lat?” Zaraz jednak odpowiadał: „Wydaje mi się, że nie mamy innego wyboru. Albo wyjąłowanie,

formalizm sztuki, albo jej odrodzenie poprzez odrodzenie zapomnianych tradycji.. [...] wierzymy, że ikona swoim wspaniałym i głęboko z życiem związanym pięknem skieruje współczesną twórczość na inne tory niż te, którymi sztuka europejska podążała przez ostatnie dziesięciolecia” [23].

Pod tym wyznaniem Punina podpisałoby się kilku innych ówczesnych krytyków. Analogiczna myśl, chociaż wyrażona w sposób bardziej lakoniczny lub sformułowana na marginesie ogólniejszych rozważań, często pojawiała się w rosyjskiej krytyce artystycznej lat dziesiątych. Znajdujemy ją np. w wypowiedzi Jakuba Tugendcholda: „Tradycja malarstwa ikonowego, ten głęboki i dostojny styl, ta miłość do kandylen linii i barw, ta artystyczna pobożność i religijny stosunek do sztuki – być może uleczą nas z anarchii panującej współcześnie” [24].

Dla N. Radłowa idea „powrotu do ikony” łączyła się z koncepcją sztuki przyszłości. W artykule *Buduszcza ja szkoła żywopisi* twierdzi on, że przepaść istniejąca obecnie między artystą a odbiorcą jest rezultatem uznania za cel twórczości ujawniania osobowości artysty. „W ten sposób jednak – przekonywał Radłów – nie można przerzucić mostu między artystą a publicznością. Wiąż między nimi rodzi się przed *płótnem*, przed *dziełem*. Widzowi potrzebne jest dzieło cenne samo w sobie, a nie jako dokument wyjaśniający problemy psychologii twórczości. [...] Dążenie do ujawniania osobowości połączone z poszukiwaniami nowej formy, zapoczątkowanymi przez impresjonizm, oddaliły sztukę od jej zasadniczego celu – «*tworzenia obrazów*»” [25]. Należy dodać, że Radłów rozumiał „obraz” jako „artystyczną formę wyrażającą określoną treść”.

Według Radłowa „sztuka przyszłości winna stać się sztuką obrazu, obrazu w dawnym jego znaczeniu. Tylko wtedy współczesność znajdzie miejsce w sztuce, tylko w ten sposób możliwe będzie odnowienie więzi między artystą i publicznością” [26]. Za jeden z wzorców „sztuki obrazu” krytyk uważał ruską ikonę, która może nauczyć współczesnego malarza nie tylko umiejętności nadawania treści najdoskonalszej formy, lecz również właściwego stosunku do artystycznego rzemiosła i „wiary w świętość swojej sztuki” [27].

Lew Pumpianski, autor artykułu *Put' k primirieniju chudożestwiennyh raspriej*, swoje poglądy na przyszłość sztuki opierał na przekonaniu, że „głębokie, złożone, wielkie dzieła sztuki *zawsze powstawały* i powstawać mogą jedynie w czasach przenikniętych jednolitym pojmowaniem piękna, władających pełnym kodeksem praw i kanonów artystycznych, które nieuświadomiane żyją w wyobraźni ludu lub są tworzone przez estetykę i przyjmowane jako *communis opinio doctorum* przez artystów i społeczeństwo danej epoki” [28].

Epoka współczesna, jak twierdził Pumpianski, takiego kodeksu artystycznych praw i kanonów nie ma, ponieważ współczesna sztuka dopuściła do „skrajnego rozwoju indywidualizmu”. Ta supermacja osobowości, uznanej za autonomiczną wartość, doprowadziła do oddzielenia artysty od społeczeństwa, do podziału artystów na wrogie grupy, do panowania sekciarstwa i nieograniczonej swobody twórczych dążeń, powodującej chaos.

Taką właśnie diagnozą uwarunkowana była jedna z konkluzji wspomnianego artykułu Pumpianskiego: „Skoro w ustanowieniu jedności w pojmowaniu zadań malarstwa przeszkadza indywidualizm, znaczy to, że najbardziej pożądaną jest taka sztuka, która indywidualność artysty poddaje rygorystycznym ograniczeniom, tj. sztuka ogólnonarodowa, kanoniczna, pozbawiona indywidualizmu” [29]. Zdaniem krytyka przykładów takiej sztuki może dostarczyć artystyczna spuścizna starożytności, zarówno grecko-rzymskiej, jak i wschodniej, twórczość średniowiecznych mistrzów cechowych, a także bizantyńskie i ruskie malarstwo ikonowe.

Wsiewołod Dmitrijew, zastanawiając się, podobnie jak Radłów i Pumpianski, nad kształtem sztuki w najbliższej przyszłości, dochodził do wniosku, że „wspaniała przyszłość może narodzić się tylko dzięki *mądrym wykorzystaniu* zasobów, zgromadzonych w naszej przeszłości i teraźniejszości”. „Miłość i wiara w przyszłość – pisał – *zobowiązuje nas* do tego, abyśmy z jeszcze większym uporem i pragnieniem zgłębiali to wszystko, co do tej pory osiągnęła nasza sztuka rodzima. [...] Nikt z nas nie wątpi, że każda odrobina natchnienia, artystycznego wysiłku i doświadczenia, zlekceważona i wyrzucona z naszego dziedzictwa – to kamień bezmyślnie wyjęty z podpory, na której próbujemy się wesprzeć... [30].

Dmitrijew twierdził, że sztuka rosyjska po roku 1910 została zdominowana przez dwa nurty, wyraźnie nawiązujące do przeszłości: pierwszy – szukający inspiracji w tradycji klasycystycznej akademii; drugi – zapatrzony w tradycję sztuki staroruskiej i bizantyńskiej. Chociaż nurty te, jak zauważał krytyk, pozornie wydają się całkowicie sobie obce, w istocie dążą do tego samego celu: stworzenia sztuki, która

„patosowi współczesności i wszystkim myślom naszych czasów” nadałaby odpowiednią formę artystyczną. „Możliwe – przypuszczał – że z coraz większym zainteresowaniem będziemy wpatrywać się w szkołę, która talentowi Briułłowa pozwoliła rozwinąć się do końca, a z jeszcze większą zazdrością będziemy przypatrywać się tradycji malarstwa staroruskiego, które z tak cudowną lekkością potrafiło podporządkować formy widzialne woli artysty. [...] Czyż nie na skrzyżowaniu tych dwóch dróg powinna narodzić się *przyszłość?*” „Nagły zachwyt naszych kręgów artystycznych nad staroruską ikoną – podsumowywał Dmitrijew – nad jej kanonem, jedynym i mocnym, surowym i wspaniałym, i jednoczesny zwrot zainteresowania w stronę przedbriułłowskiej akademii, również dążącej do stworzenia jednego, klarownego i precyzyjnego kanonu – wszystko to jawi się nam jako symptom zdrowych i gruntownych zmian w pojmowaniu sztuki w Rosji” [31].

A. Benois, krytykując zbyt powierzchowne podejście do tradycji malarstwa ikonowego w twórczości rosyjskiej awangardy (krytyka dotyczyła bezpośrednio artystów związanych z grupą «Bubnowyj Walet» oraz uczestniczących w wystawie *Oslinyj chwost*), dowodził, że sztuka ruskich ikonografów stanie się dla rosyjskiej młodzieży artystycznej w pełni zrozumiała i „uzdrawiająca” tylko wtedy, kiedy zacznie ona inaczej pojmować sens twórczości: „Kiedy opadną emocje, kiedy ostygnie dziecinna namiętność do błaznowania, kiedy zostanie zrozumiana lekcja współczesności, wtedy prawdziwi artyści spośród dzisiejszej «młodzieży» zapragną zajrzeć w głębokie, tajemnicze oczy życia, wtedy pluną na wszystkie rzekomo «naukowe» teorie, którymi tak są teraz zafascynowani, i zwrócą się ku «prawdziwej sztuce» [32]. Benois, zapewne inspirowany myślą Denisa z *Definition du neotraditionisme*, że prawdziwe dzieło sztuki powinno być „przemianą zwykłych wrażeń – rzeczywistych przedmiotów – w święte, skończone,

dostojne ikony” [33], za cel sztuki uważał „wyrażanie w symbolicznych obrazach tego, czego uczy egzystencja całego świata i pojedynczego człowieka”.

W tradycji malarstwa ikonowego rosyjska krytyka artystyczna lat dziesiątych starała się znaleźć nie tylko antidotum przeciw kryzysowi współczesnej twórczości oraz przesłanki nowej sztuki. Zarówno twórcy sztuki drugiej dekady XX w., jak i jej krytycy, stanęli przed koniecznością rozstrzygnięcia jednego z najważniejszych problemów nowożytnej kultury rosyjskiej. Jego istotę trafnie wyraził Gieorgij Czułkow: „Jak my, Rosjanie, odniesiemy się do współczesnej kultury Zachodu? Cóż mamy zrobić? Iść w jej ślady, czy budować wieżę sztuki i życia według własnych planów? Myślę, że na pytania te nie można odpowiedzieć jednoznacznie *nie* lub jednoznacznie *tak*. Jedno tylko jest dla mnie pewne: nie wolno iść za kulturą Zachodu ślepo i pokornie” [34].

Aby nie podążać za kulturą Zachodu „ślepo i pokornie”, należało powrócić do źródeł: do kultury Rusi przedpiotrowej, nie zatrutej „jadem zachodnioeuropejskiego nihilizmu i demonizmu”. Dla artystów i krytyków sztuki takim powrotem do źródeł było odkrycie spuścizny sztuki staroruskiej. Punin nie wahał się nawet przed stwierdzeniem, że sztuka staroruska „to już nie egzotyka, nie prowincjonalizm i, oczywiście, nie jakaś monastyczna, zamknięta w sobie kultura, lecz cała epoka, rozkwit sztuki, który można porównać z włoskim renesansem, z twórczością Giotta i Beato Angelico...” [35]. Porównaniem tym Punin zadał cios powszechnej w dziewiętnastowiecznej Rosji opinii, że prawdziwa sztuka może istnieć tylko w Rzymie – „w tym majestatycznym rozsadniku sztuk, przy którego nazwie z taką pełnią i siłą bije płomienne serce artysty” [36].

Artystom rosyjskim drugiego dziesięciolecia XX w. tradycja malarstwa ikonowego pozwalała uwolnić się już nie od dominacji Rzymu i sztuki włoskiej, ale od hegemonii Paryża i sztuki francuskiej. A. Benois zauważał, iż ruskie ikony „mówią [...] o tym sami, o czym zaczęli mówić Gauguin, Cezanne, a teraz mówią «kubiści»” [37]. W tym samym niemal czasie główny ówczesny przeciwnik ideologiczny A. Benois – Dawid Burluk, tak charakteryzował nowe malarstwo rosyjskie: „w Rosji ten nowy nurt jest oddźwiękiem sztuki francuskiej, gdyż to ona otworzyła nam oczy na wolność, ale jednocześnie jest on bardzo nacjonalistyczny, opiera się na sztuce ludowej, ikonach, szyldach itp., w tym bowiem wyraziła się ogromna zdolność rosyjskiego ludu do malarstwa” [38].

O uwalnianiu się nowoczesnego malarstwa rosyjskiego spod wpływu Francji mówił również Siergiej Bobrow na I Wszechrosyjskim Zjeździe Artystów w Petersburgu zimą 1911/1912 r.: „W chwili obecnej, jak widzimy, rosyjscy puryści [czyli zwolennicy „czystego” malarstwa – D.K.] przestali uczyć się we Francji. [...] spostrzegli, że w ich ojczyźnie jest tak wiele rzeczy dotychczas nietkniętych, niewykorzystanych. Nasze zadziwiające ikony – korony sztuki chrześcijańskiej całego świata, dawne łuboki, północne hafty, kamienne idole, reliefy na prosforach i krucyfikach, stare szyldy. Tyle w tym nowych, przez nikogo nie tkniętych wartości. [...] Rosyjscy puryści upodobali sobie te wartości, dotarli do ich istoty. Od tej chwili nasza historia, nasz archaizm wiedzie nas w nieznane dale” [39].

Władimir Majakowski z nadzieją spoglądał na wysiłki grupy moskiewskich malarzy – Natalii Gonczarowej, Michaiła Łarionowa, D. Burluka, Aristarcha Lentułowa, Ilji Maszkowa, którzy „już zaczęli wskrzeszać prawdziwe rosyjskie malarstwo, proste piękno malowanych duh,

sztyldów, dawne ruskie malarstwo ikonowe, stworzone przez nieznanymi artystów, stojących na równi i z Leonardem, i z Rafaellem” [40].

Tak więc nowa sztuka rosyjska, czerpiąc inspiracje z rodzimej tradycji (sztuki ludowej i staroruskiej [41]), uniezależniała się od sztuki zachodnioeuropejskiej, nabierała tak ważnej dla kultury rosyjskiej wartości, jak narodowy charakter [42].

Zainteresowanie tradycją malarstwa ikonowego w rosyjskiej krytyce artystycznej lat dziesiątych XX w. wiązało się, jak zauważono, z poczuciem kryzysu sztuki współczesnej, z poszukiwaniem środków jego przezwyciężenia. W spuściźnie sztuki staroruskiej, w jej twórczym wykorzystaniu przez artystów współczesnych, widziano także sposób umożliwiający samookreślenie nowej sztuki rosyjskiej wobec Zachodu.

Wydaje się jednak, że zainteresowanie tradycją sztuki staroruskiej około roku 1910 należy rozpatrywać w nieco szerszym kontekście. W roku 1916 Jakub Tugendhold stwierdził: „sztuka rosyjska przeżywa głęboki kryzys, ponieważ jeszcze głębszy przeżywa cała rosyjska kultura. Tylko ogólnorosyjskie odrodzenie może wlać nowe soki w naszą sztukę” [43].

Punin, którego podobna myśl nurtowała już trzy lata wcześniej, sugerował, że odwołanie się współczesnych twórców do tradycji ruskiego malarstwa ikonowego może być jednym z elementów odrodzenia sztuki rosyjskiej. Po ekspozycji ikon z 1913 r. zastanawiał się: „Czy uważać dzień i rok otwarcia moskiewskiej wystawy za początek naszego

odrodzenia, czy jest to tylko ostatni promień słońca, które zaszło już na zawsze? Czy na koniec możemy powiedzieć: «my, Rosjanie, dumni z naszego artystycznego dziedzictwa potrafimy jeszcze na szczytach gór zbudować szalasy, nad którymi będzie jaśnieć tylko wieczne, błogosławione niebo Sztuki?» [44].

Dariusz Konstantynów

[1] Essem (S. Makowskij), *Wystawka driewnie-russkogo iskusstwa (ustrojennaja Moskowskim Archieologiczeskim Institutom imieni Imp. Nikolaja II)*, „Apołon” 1913, 5, s. 38.

[2] Jakub Tugendchold, *Wystawka driewniej ikonopisi w Moskwie*, „Siewiernyje zapiski” 1913, maj-ijun, s. 216. Historię prac konserwatorskich nad malarstwem ikonowym przedstawia Ju. G. Bobrow *Istorija riestwawracyi driewnierusskoj żywopisi*, Leningrad 1987.

[3] A. Bienua, *Moi wospominanija w piati knigach*, Moskwa 1990, ks V, s. 449.

[4] Tenże, *Chudożestwiennyje pisma. Ikony i nowoje iskusstwo*, „Riecz” 1913, 93 z 5/18 IV, s. 2.

[5] Essem, op. cit., s. 39.

[6] Jakub Tugendchold, *Moskowskije wystawki*, „Apołlon” 1913, 3, s. 58-59.

[7] N. Radłow, *Buduszczaja szkoła żywopisi*, „Apołlon” 1915, 1, s. 14.

[8] N. Punin, *Puti sowriemiennogo iskusstwa (Po powodu ‘Stranic chudożestwiennoj kritiki’ Siergieja Makowskiego)*, „Apołlon” 1913, nr 9, s. 54.

[9] Tamże, s. 55.

[10] S. Makowskij, *‘Nowoje’ iskusstwo i ‘czetwiortoje izmierienije’ (Po powodu Sbornika ‘Sojuza Mołodioży’)*, „Apołlon” 1913, 7, s. 59.

[11] M. Wołoszyn, *Czemu uczat ikony?*, „Apołlon” 1914, 5, s. 29.

[12] N. Punin, *Wizantijskaja wystawka rabot Ł. Kramarienko i A. Tarana*, „Apołlon” 1913, 4, s. 42-43.

[13] Tenże, *Wystawka driewnie-russkogo iskusstwa...*, „Apołlon” 1913, 5, s. 40.

[14] Tenże, *Puti sowriemiennogo iskusstwa i russkaja ikonopis*, „Apołlon” 1913, 10, s. 46.

[15] Tenże, *Wystawka driewnie-russkogo iskusstwa...*, s. 46.

[16] Tenże, *Puti sowriemiennogo iskusstwa i russkaja ikonopis...*, s. 46.

[17] Tamże, s. 47.

[18] Punin, *Puti sowriemiennogo iskusstwa...*, s. 59.

[19] Tamże.

[20] M. Denis, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*. Tłum. H. Morawska, [w:] *Artyści o sztuce. Wybór i opracowanie*, E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 85-86.

[21] Punin, *Puti sowriemiennogo iskusstwa i russkaja ikonopis...*, s. 50.

[22] Tenże, *Puti sowriemiennogo iskusstwa i russkaja ikonopis...*, s. 56-57

[23] Tenże, *Puti sowriemiennogo iskusstwa i russkaja ikonopis...*, s. 50.

[24] Jakub Tugendchold, *Wystawka driewniej ikonopisi...*, s. 221.

[25] Radłow, *Buduszczaja szkoła żywopisi...*, s. 16.

[26] Tamże.

[27] Tamże, s. 20.

[28] L. Pumpianskij, *Put' k primirieniju chudożestwiennyx raspriej*, „Apołon” 1917, 2-3, s. 28-29.

[29] Tamże, s. 33.

[30] W. Dimitrijew, *Po powodu wystawok bywszych i buduszczych*, „Apołon” 1914, 1, s. 11.

[31] Tamże, s. 13.

[32] Bienua, *Chudożestwiennyje pisma. Ikony i nowoje uskusstwo...*, s. 2.

[33] M. Denis, *Definicja neotradycjonizmu*. Tłum. H. Morawska, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 76.

[34] G. Czulkow, *Diemony i sowriemiennost. Dumy o francuzskoj żywopisi*, „Apołon” 1914, 1-2, s. 75.

[35] Punin, *Wystawka driewnie-russkogo iskusstwa...*, s. 40.

[36] N. Gogol, *Portriet*, [w:] tenże, *Pietiersburgskije powiesti*, Moskwa 1984, s. 107.

[37] A. Bienua, *Chudożestwiennyje pisma. RUsskije ikony i Zapad*, „Riecz” 1913, 97 z 9/22 IV, s. 2.

[38] Cyt. fragment wypowiedzi D. Burluka podaję za streszczeniem A. Rostisławowa, *Chudożestwiennyje wiesti. O wieczerie chudożestwiennie-artisticzeskich assocycyi*, „Riecz” 1912, 343 z 14 XII, s. 7. Na wieczorze tym Burluk wygłosił referat pt. *Ewolucyja poniatija krasoty w żywopisi*.

[39] Tekst wystąpienia S. Bobrowa został wydrukowany w *Trudach, Wsierossijskogo Sjezda Chudożnikow, Sankt Pietierburg* 1914, 1, s. 43, Jego streszczenie zamieściła także „Riecz” 1912, 20 z 20 i, s. 6-7 (A. Rostisławow, *Russkij purizm – Refierat S. Bobrowa*).

[40] W. Majakowski, *Rossija Iskusstwo. My*, „Now” 1914 z 19 XI. Cyt. za przedrukiem [w:] tenże, *Sobranije soczinienij w 12 tomach*, Moskwa 1972, t. 11, s. 47.

[41] Problem wykorzystania twórczości ludowej oraz sztuki staroruskiej w sztuce współczesnej poruszał Jakub Tugendchold, *Sowriemiennoje iskusstwo i narodnost*, „Siewiernyje zapiski” 1913, nojabr, s. 153-160 (artykuł dotyczy twórczości H. Gonczarowej); – *Narodnoje tworczestwo i chudożniki*, „Russkije wiadomości” 1914, 50 z 11 III, s. 5. (Jest to streszczenie referatu pt. *Russkoje narodnoje tworczestwo i jego wlijanije na sowriemiennych chudożnikow*, wygłoszonego 10 III 1914 w moskiewskim Muzeum Politechnicznym).

[42] Przekonuje o tym chociażby napastliwy ton wypowiedzi S. Makowskiego, który obwiniał rosyjską awangardę o to, że zafascynowana „ostatnimi słowami” sztuki francuskiej, przestaje się liczyć z „odrębnościami własnego rosyjskiego życia, własnej historii, własnego narodowego geniuszu”. „Czyż nie jest to uwłaczające, że rosyjskie malarstwo staje się kosmopolityczne, zaczyna naśladować obce wzory, nie wyczerpawszy ogromnych możliwości własnego rozwoju? Czyż nie grozi katastrofą to odłączenie twórczości od życia, od narodowego żywiołu, to odrzucanie dziedzictwa przeszłości, ta futurystyczna pogoń za nowym typem sztuki międzynarodowej, kiedy tak mało uczyniono, aby poznać malarstwo odziedziczone po całej dotychczasowej historii rosyjskiej kultury”. *Chudożestwiennyje itogi*, „Apołlon” 1910, 10, s. 33.

[43] Jakub Tugendchold, *Pismo iż Moskowy*, „Apołlon” 1916, 1, s. 51.

[44] Punin, *Wystawka driewnie-russkogo iskusstwa...*, s. 41-42.

Artykuł *Czego uczą ikony? Rosyjska krytyka artystyczna lat dziesiątych XX w. wobec tradycji ruskiego malarstwa ikonowego* pochodzi z pracy: *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905-1918. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 227-237.