

Tematy propagandowe w sztuce staroobrzędowców

Rozłam w Cerkwi moskiewskiej, zapoczątkowany wprowadzanymi stopniowo od 1653 roku reformami patriarchy Nikona, okazał się w konsekwencji jednym z najważniejszych zjawisk kultury rosyjskiej, które kształtowały ją w XVII–XIX wieku, i którego skutki widoczne były w niej właściwie aż po czasy rewolucji październikowej¹. W konflikcie między staroobrzędowcami a oficjalną Cerkwią to ci pierwsi byli stroną słabszą i prześladowaną, jednak mimo licznych represji, które ich spotykały ze strony państwa i Cerkwi, starowiercom aż do naszych czasów udało się zachować staroruską tradycję i na jej bazie stworzyć własną tożsamość. Z biegiem czasu coraz bardziej różniła się ona od światopoglądu pozostałej prawosławnej części społeczeństwa rosyjskiego, które to – szczególnie od czasów Piotra I – rozwijało się w zupełnie innym kierunku, odrzucając coraz bardziej staroruskie tradycje i poddając się w coraz większym stopniu okcydentalizacji. W kształtowaniu owej tożsamości decydującą rolę odgrywały kwestie obrzędowe, a także obyczajowe, ale jednym z najważniejszych elementów formowania się wyobraźni zbiorowej

¹ Reformy patriarchy Nikona, których rzeczywistym celem był powrót ruskiego prawosławia do jego stanu pierwotnego, były oparte na współczesnych obrzędach i księgach liturgicznych Kościoła greckiego. Dotyczyły m.in. ustanowienia trój- w miejsce dwupalcowego złożenia palców w znaku krzyża, zmiany pisowni imienia Jezus (Исусъ zamiast Ісусь, co oznacza, że zmianie uległ również monogram Chrystusa umieszczany na ikonach; miejsce starej formy IC. XC., jedynej akceptowanej przez starowierców, zastąpiła nowa: ІІС. ХС.), kształtu krzyża (obok tradycyjnie prawosławnego ośmioramiennego wprowadzono tzw. krzyż łaciński – czteroramienny), sposobu chrztu, kierunku procesji wokół cerkwi, liczby głębokich pokłonów i śpiewu „Alleluja” w trakcie cerkiewnej służby. Jednym z najważniejszych posunięć patriarchy, które zarzucali mu staroobrzędowcy, było podjęte przezeń dzieło „poprawiania” ksiąg cerkiewnych. W efekcie konfliktu rozpoczętego ok. połowy XVII wieku zwolennicy starego obrzędu zostali wyklęci i odłączeni od Cerkwi jako raskolnicy (tj. schizmatycy) na soborach moskiewskich w 1656, 1666 i 1667 roku. Jedną z konsekwencji reform nikoniankich w dziedzinie sztuki była jej postępująca okcydentalizacja, choć na szeroką skalę rozpoczęła się ona dopiero w XVIII wieku, w związku ze zmianami kulturowymi, jakie nastąpiły w czasach Piotra I. Por. B. Jęgorow: *Oblicza Rosji. Szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*. Przeł. D. i B. Żytkowie. Gdańsk 2002 s. 98–101.

staroobrzędowców i zwolenników oficjalnej Cerkwi była sztuka. Działo się tak, mimo że zarówno dla staroobrzędowców, jak i prawosławnych ikony były (i są) w znaczeniu podstawowym przedmiotami sakralnymi, które w życiu religijnym spełniają ważne funkcje kontemplacyjne i obrzędowe, nie pełnią natomiast roli dydaktycznej².

Tytuł mojego wystąpienia może być zatem uznany za w pewnym sensie prowokacyjny, szczególnie że na nasze wycucie językowe pojęcie „propaganda” ma charakter negatywnie wartościujący i jest kojarzone przede wszystkim z dwudziestowiecznymi systemami totalitarnymi, czy też autorytarnymi. W tym znaczeniu staroobrzędowcy, których kultura nie miała charakteru ekspansywnego, była zamknięta i właściwie zorientowana na siebie samą, nie mogli stworzyć systemu polegającego na dążeniu do rozpowszechniania własnego korzystnego wizerunku. Jednak o ile błędne być może wydawałoby się określenie sztuki staroobrzędowej jako samej w sobie propagandowej, o tyle w stwierdzeniu, że zawiera ona znaczny ładunek nauki staroobrzędowców, czy też że jest reprezentacją ich specyficznego światopoglądu, nie powinno być chyba już nic niepokojącego. Tym bardziej, jeśli przyjmiemy, że sztuka starowierska to nie tylko ikony (choć to one są najczęściej utożsamiane z tym pojęciem), ale również ryciny, a także rękopiśmienne i drukowane księgi, zawierające obok tekstów ilustracje oraz często spotykane w kolekcjach sztuki staroobrzędowej, odlewane z mosiądzu i nierzadko emaliowane krzyże, ikony i ołtarzyki przenośne. Wśród wymienionych przeze mnie obiektów to właśnie ryciny, ale także rysunki, które nie były tak jednoznacznie jak ikony, czy nawet przedmioty metalowe, utożsamiane ze sferą świętą, pełniły ważne funkcje dydaktyczne. Za ich pomocą kolejnym pokoleniom wyznawców były przekazywane nie tylko zasady wiary jako takie, ale także „mitologia” staroobrzędostwa, tj. przedstawienia najważniejszych z punktu widzenia staroobrzędowców wydarzeń ze staroruskiej historii (jak np. *Bitwa na Kulikowym Polu*), uniwersalne wyobrażenia religijne o charakterze moralizatorskim (*Opowieść o synu marnotrawnym* czy *Historia o człowieku niemilosiernym, który świat ten umiłował*), przedstawienia istot mitycznych (*Rajskie ptaki Sirin* i *Atkonost*) i inne.

Przykładem takich nośnych, gdy chodzi o treści wyobrażeń, które jednak odnoszą się do dziejów starego obrzędu, są m.in. ryciny ilustrujące *Historię o ojcach i męczennikach sołowieckich* Siemiona Dienisowa, ukazujące rzeź uczestników powstania sołowieckiego, który to zryw dla wspólnot starowierców już w XVII wieku stał się symbolem walki o własną wiarę i prawdziwie

² Na temat odbioru ikon przez staroobrzędowców por. A. Sulikowska: *Domowy ikonostas. Ikony staroobrzędowców i kult wizerunków w czasach współczesnych*. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa 1998 nr 1 (LI) s. 45.

prawosławny „obrząd ojców”³. Rysunek pochodzący z początku XIX wieku: *Rozprawa wojewody Mieszczerinowa z uczestnikami powstania sołowieckiego* ukazuje sceny okrutnych męczeństw i poniżenia, jakim zostali poddani mni-si uczestniczący w walce za „wiarę ojców”⁴. W przypadku wszystkich tych przedstawień, przy zachowaniu dość oszczędnej formy plastycznej, wyraźnie wyeksponowano cierpienia mnichów sołowieckich, a także okrucieństwo ich oprawców. Do tego rodzaju obrazów zaliczyć można również ikony staroobrzędowych świętych (czy też największych autorytetów duchowych staroobrzędostwa), w tym przede wszystkim protopopa Awwakuma, stojącego przed Chrystusem, Bogurodzicą oraz świętymi i modlącego się za współwyznawców, jak również spotykane czasem ryciny ukazujące jego męczeńską śmierć w płomieniach⁵, a także wykonane na papierze portrety ojców duchowych staroobrzędostwa, jak Daniła Wikułowa, założyciela pustelni Wygowskiej, czy Andrieja Dienisowa, który był jednym z autorów *Odpowiedzi pomorskich*⁶. Tych ostatnich przedstawień nie można wprawdzie traktować jako „papierowych ikon”, tożsamych z wizerunkami kultowymi, ale wydaje się, że do pewnego stopnia pełniły funkcje im bliskie, w tym sensie że upamiętniały „ojców założycieli” staroobrzędostwa, prezentując ich jako nauczycieli i teologów.

Mówiąc jednak o tematach propagandowych w sztuce starowierskiej, mam na myśli przede wszystkim te wyobrażenia, które odpowiadają najważniejszym problemom pojawiającym się w literaturze staroobrzędowców, czy nawet ilustrują dyskusje, do jakich dochodziło między wyznawcami. Najważniejszym zaś tematem ich literatury był właściwy, tj. prawosławny sposób oddawania czci Bogu. Rzeczywistość, to co zewnętrzne, postrzegana była w starowierskiej literaturze jako wrogi diabelski system, zwrócony przeciwko *naturalnemu*, to znaczy boskiemu porządkowi, którego po reformach Nikona jedynym gwarantem istnienia stali się – wedle nich samych – staroobrzędowcy. Większa część piśmiennictwa pochodzącego z tego środowiska jest opisem jakiegoś idealnego (choć często utraconego) świata lub też przedstawia postulaty, w jaki sposób ten świat chronić przed zniszczeniem, czy też przywrócić.

Źródłami należącymi do najpełniej opisujących doktrynę staroobrzędostwa są *Odpowiedzi diakonowskie* z 1719 roku i nieco od nich późniejsze *Odpowiedzi pomorskie*, pochodzące z roku 1723. Są to jedne z najważniejszych tekstów

³ U. Cierniak: *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*. Częstochowa 1999 s. 61–64.

⁴ *Русский рисованный лубок конца XVIII–начала XX века. Из собрания Государственного Исторического музея*. Москва 1992 il. s. 61 kat. 88.

⁵ *Памятники старообрядческой письменности*. Санкт-Петербург 2000 il. s. 283.

⁶ *Русский рисованный лубок...* il. s. 54–56.

ideologicznych wyznawców „starego prawosławia” z pierwszej połowy XVIII wieku, które ze względu na ich szczegółowy charakter, fakt że dotyczą niemal wszystkich sfer życia, oraz na ich popularność uznać można wręcz za „deklarację wiary” całego starego obrzędu⁷. Teksty te, obok obszernych rozdziałów opowiadających o głównych prawdach wiary i regułach obrzędowych, zawierają również streszczenie starowerskiej nauki o sztuce.

Sztuka owa – jak twierdzą autorzy *Odpowiedzi diakonowskich* oraz ...*pomorskich* – przekazana została wiernym przez świętych apostołów i aż „do lat patriarchy Nikona” pozostawała niezmienna, gdyż chronił ją dawny cerkiewny obyczaj. Nowe, akceptowane w XVIII wieku przez państwową Cerkiew ikony, uznają oni za niezgodne z kanonem obrazy „łacińskie” i heretyckie. Wyobrażeniem takim zarzucają świecki charakter, np. wskazują na fakt, że postacie na nich są przedstawione w sposób niegodny i nieprzyzwoity (święte niewiasty z odkrytymi głowami), a zarazem niezgodnie z prawdą przekazywaną przez ewangelię. Twórcy *nowych* ikon nie malują ich wedle *starych* świętych wzorów, ale podług własnych zamysłów i wyobraźni zmieniają tradycyjną ikonografię. Ikony takie nie mogą być zatem uznane za prawosławne i nie mogą być przedmiotem czci. Najważniejszym kryterium oceny malarstwa stało się zatem religijne kryterium zgodności z kanonicznymi wzorcami, których zachowanie stanowi gwarancję utrzymania sakralnego charakteru sztuki. Ważne zarzuty dotyczyły gestów postaci, a przede wszystkim złożenia dłoni w geście błogosławieństwa (trójpalcowe zamiast dwupalcowego) i niewłaściwych napisów towarzyszących wyobrażeniom (w monogramie Chrystusa Ис.Хс., zamiast Іс.Хс.). Kwestie złożenia palców w znaku krzyża i błogosławieństwa oraz pisowni imienia Jezus w świetle źródeł starowerskich jawią się jako główne punkty sporu starowierców z oficjalną Cerkwią⁸.

Te kwestie, które określić można jako dotyczące spraw rytualnych, znalazły się zatem w centrum zainteresowania staroobrzędowców, a szczególnie ideologów ruchu, i zyskały swoje odzwierciedlenie w sztuce. Dobrym tego przykładem są rozpowszechnione wśród wyznawców (choć wydaje się, że częściej spotykane wśród staroobrzędowców *popowców*) ryciny ukazujące tablice, które zestawiają *właściwe* i *niewłaściwe* zachowania obrzędowe. Koncentrują się one na najważniejszych punktach starowerskiej nauki. Przedstawiają zatem sposób podziału chleba liturgicznego, znaki znajdujące się na *prosforze*, narzędzia liturgiczne, formę krzyża (tablice datowane na koniec XVIII–początek

⁷ *Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы. Опыт энциклопедического словаря.* Москва 1996 s. 87, 228–229; С. А. Зенковский: *Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века.* Москва 1985 s. 458.

⁸ *Ответы Александра Дякона (на Керженце) поданныя Нижегородскому епископу Питириму.* Москва 1906 s. 25–42; *Поморские ответы.* Москва 1911 s. 31–51.

XIX wieku, pochodzące z warsztatów pomorskich⁹, ale i wewnątrz świątyni oraz znajdujące się w niej ikony (tablica pochodząca z Wologdy, datowana na drugą połowę XIX wieku)¹⁰, a nierzadko również wygląd zgromadzonych w cerkwi wiernych: starowierców – brodatych, w tradycyjnych strojach ruskich, i „nikonian” – ogolonych i odzianych w stroje europejskie (tablica pochodząca z nieznanego warsztatu *popowców*, datowana na lata osiemdziesiąte XIX wieku)¹¹. Regułą w przypadku takich obrazów jest nie tylko podział przedstawienia na część staroobrzędową i nikonianką, ale także wyraźne ich wartościowanie: pierwszej – jako *bożej i świętej*, drugiej zaś – jako reprezentującej rzeczywistość, która stała się siedliskiem diabłów i uległa panowaniu Antychrysta; charakterystyczne jest także umieszczanie podobnych obrazów w kontekście wizji apokaliptycznych. Są to jednak z reguły wyobrażenia o charakterze, chciałoby się rzec: instruktażowym, ukazujące, jak należy i jak nie należy oddawać czci Bogu. Wszystkie one ukazują pewną rzeczywistość idealną i raczej nie są ilustracją rzeczywistych zachowań obrzędowych u starowierców, lecz prezentacją tego, w jaki sposób sprawowano *szlachtę* „do lat patriarchy Nikona”. Stąd niekiedy w rycinach wywodzących się ze środowiska *bezpopywców* pojawiają się wątki, które wydawać się mogą sprzeczne z doktryną tej grupy, np. sposób podziału chleba eucharystycznego. W tym znaczeniu opisywane przeze mnie tablice są odpowiednikiem tekstów doktrynalnych, takich jak *Odpowiedzi pomorskie*, dotyczące – mimo że wywodzą się ze środowiska *bezpopywców* – również problemów liturgicznych, które w rzeczywistości dla przedstawicieli tego odłamu staroobrzędostwa już na początku XVIII wieku nie miały właściwie dużego znaczenia.

Tak jak w pismach staroobrzędowych jednym z najważniejszych punktów sporu z oficjalną Cerkwią jest kwestia złożenia palców, tak i na starowierskich rycinach oraz metalowych przedmiotach kultowych, a nawet na starowierskich ikonach, jawi się ona jako najważniejszy punkt walki ideowej między zwolennikami starego obrzędu a państwową Cerkwią. Przykładem takiego przedstawienia jest osiemnastowieczna ikona *Objawienia Pańskiego* z Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 9), na której anioł zwraca się do Pana Zastępów z dłonią ułożoną w dwupalcowy znak krzyża¹². Inaczej niż w przypadku wizerunków kultowych, prezentujących świętą postać spoglądającą w stronę wiernych, występuje na niej jak gdyby podwójna komunikacja. Z jednej strony widzimy akt chrztu Chrystusa przez świętego Jana

⁹ *Русский рисованный лубок...* il. s. 58–59 kat. 5–6.

¹⁰ *Ibidem* il. s. 57 kat. 61.

¹¹ *Ibidem* il. s. 60 kat. 103.

¹² Deska, szpongi, kowczeg, tempera, złocenia, 33,3 x 27,7 cm, nr inw. IK 180.

i objawienie jego boskości przez Boga – Pana Zastępów; z drugiej jednak jeden z aniołów – zgodnie z tradycją ikonograficzną, towarzyszących scenie i oddających cześć stojącemu w Jordanie Zbawicielowi – odwraca wzrok od Chrystusa (!), podnosi głowę i prezentuje właściwy gest czynienia znaku krzyża. Ten, będący przekształceniem tradycyjnego kanonu ikonograficznego fragment, można interpretować jako manifestację wiary, prezentację właściwego sposobu oddawania czci Bogu.

Podobne znaczenie przypisać należy postaci setnika na metalowych odlewach *Ukrzyżowania*. Setnik Longin został na nich, zgodnie ze staroruską tradycją, przedstawiony jako święty, głowę jego otacza nimb, a prawa ręka jest wysoko wzniesiona ku ukrzyżowanemu Chrystusowi w dwupalcowym znaku. Analogicznie, jak w przypadku opisywanej *Epifanii*, gest Longina nie należy do głównej warstwy znaczeniowej tego przedstawienia. Stanowi jak gdyby dopowiedzenie czy komentarz do niego – a może odczytywać go należy jako obraz dla wtajemniczonych? Jakiś znak, który rozumieć mogli tylko wybrani? W tym kontekście zwraca jednak uwagę na to, że wyobrażenia *Ukrzyżowania* z wznoszącym dłoń w dwupalcowym znaku setnikiem Longinem należą do szczególnie rozpowszechnionych. Niezwykle często spotyka się je w kolekcjach muzealnych, znane są zarówno z dzieł warsztatów pomorskich (il. 10), jak i innych ośrodków, np. Guślic¹³. Podobne wizerunki pojawiać się mogą również na ikonach *Ukrzyżowania*, jak na ikonie z Wietki, datowanej na pierwszą połowę XIX wieku¹⁴, czy też na dwóch dziewiętnastowiecznych ikonach, pochodzących ze staroobrzędowego klasztoru w Wojnowie¹⁵. Ze względu na miejsce pochodzenia tych obiektów można zatem przyjąć, że opisywany element ikonograficzny był rozpowszechniony zarówno w dziełach warsztatów pracujących dla staroobrzędowców *bezpopowców*, jak i *popowców*, choć być może u tych ostatnich spotyka się je nieco częściej. Potwierdzałby to fakt, że w dziełach związanych z grupą popowców pojawiają się ponadto również inne wyobrażenia o podobnej wymowie; wśród nich wymienić można na przykład pochodzącą z Wietki dziewiętnastowieczną ikonę *Wielkiego Deesis*, która ukazuje świętego Jana Chrzciciela z dłonią wzniesioną w dwupalcowym znaku¹⁶.

¹³ Wśród tego rodzaju metalowych, czasami zdobionych emalią krzyży w Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się kilkanaście obiektów, pochodzących z różnych ośrodków artystycznych, nr inw. IK 127, IK 128, IK 129, IK 130, IK 131, IK 132, IK 201, IK 202, IK 203, IK 256, SZM 10915, SZM 10917.

¹⁴ Г. Г. Нечаева: *Ветковская икона*. Минск 2002 il. s. 88; *Веткаўскі музей народнай творчасці*. Мінск 1999 il. 48.

¹⁵ G. Kobrzeniecka-Sikorska: *Ikonny staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*. Olsztyn 1993 s. 88–91 kat. 23, 24.

¹⁶ Г. Г. Нечаева: op. cit. il. s. 25; *Веткаўскі музей...* il. 44.

Często pojawiającym się w sztuce staroobrzędowców tematem, który należy postrzegać w kontekście poglądów starowierców na zbliżający się według nich koniec świata, czy już obecne (jak wierzyli niektórzy z nich) panowanie Antychrysta w świecie jest przedstawieniem *Archaniola Michała*, *Archistratega Niebiańskich Zastępów*, które bezpośrednio nawiązuje do Apokalipsy Janowej¹⁷: „I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. (...) I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, został strącony na ziemię”. Może być ono interpretowane w kontekście ideologii staroobrzędostwa, szczególnie jeżeli chodzi o przekonania starowierców na temat panowania Antychrysta i roli, jaką muszą oni odegrać, będąc ostatnimi wyznawcami prawosławia. Protopop Awwakum, bolejąc nad upadkiem starego świata i losem współwyznawców, pisał zatem: „Konieczne jest nieszczęście, uniknąć go niepodobna. Po to dopuszcza Bóg do zgorzeń, aby byli wybrańcy, aby zostali spaleni, aby zostali wybieleni, ażeby wypróbowani ujawnili się wśród nas. Wyblągał szatan od Boga Rosję jasną, by ją krwią męczenników zacerwienić”¹⁸.

Owi wybrańcy, o których pisze Awwakum, widząc siebie jako lud naznaczony i wybrany przez Boga, nazywali się „Nowym Izraelem”, „domem Izraela”, czy też „zgrupowaniem dzieci Izraela”¹⁹. Przekonanie o tym, że stanowią grupę będącą spadkobiercą i nosicielem prawdy, oznaczało dla nich konieczność przechowania wiary nieskażonej żadnymi zmianami, które starowiercy utożsamiali z herezjami. Starowierskie wyobrażenie zaś o religii do pewnego stopnia zamykało się w przekonaniu o *prawidłowym* i *nieprawidłowym* zachowaniu, *właściwych* i *niewłaściwych* gestach, których waga polega na tym, że niosą ze sobą określone znaczenie i że determinują właściwy sposób czci okazywanej Bogu. Stąd zapewne tak wyraźne eksponowanie na opisywanych przedstawieniach gestów modlitewnych i fakt, że zyskują one symboliczne znaczenie.

Problem, który chciałabym poruszyć na koniec, a który (mimo że pojawił się dopiero teraz) jest dla mojego wystąpienia kluczowy, to kwestia odbioru przez staroobrzędowców ikon czy szerzej – przedstawień będących nośnikami treści ideowej, które uznać można za propagujące światopogląd charakterystyczny dla starowierców. Pojawić się tu muszą kolejne pytania. Do kogo, do jakich grup wśród staroobrzędowców były one skierowane? Czy traktować je możemy jako swoiste manifestacje wiary? A jeśli tak, to może ich mimowolnymi,

¹⁷ I. Bentshev: *Engelikenen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten*. Freiburg–Basel–Wien 1999 s. 92–93; Г. Г. Нечаева: op. cit. il. s. 155, 159–161; *Русский рисованный лубок...* kat. 80 il. s. 128.

¹⁸ *Żywot protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślony i wybór innych pism*. Przeł. W. Jakubowski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972 s. 193.

¹⁹ U. Cierniak: op. cit. s. 91–93; E. Przybył: *W cieniu Antychrysta. Idee staroobrzędowców w XVII w.* Kraków 1999 s. 98 i nast.

ale rzeczywistymi odbiorcami mieli być nie starowiercy, ale wyznawcy Cerkwi państwowej? Czy dla nich niektóre ze staroobrzędowych ikon mogły pełnić funkcje dydaktyczne? A wreszcie, czy sami staroobrzędowcy rozumieli te przedstawienia jako zawierające ważne dla nich treści? Te pytania pozostają jeszcze otwarte, ale można mieć nadzieję, że rozwijające się badania nad sztuką i kulturą staroobrzędowców, a także dyskusje między badaczami zainteresowanymi tą dziedziną, pozwolą w przyszłości udzielić na nie odpowiedzi.