

ROSYJSKA IKONA METALOWA XVIII I XIX WIEKU

W ciągu ostatnich lat w Polsce pojawiła się spora liczba ikon przemycanych z krajów b. ZSRR. Wśród różnorodnych prawosławnych obrazów kultowych można znaleźć także przedmioty metalowe. Te ostatnie, pomimo że pod względem artystycznym przedstawiają mniejszą wartość niż ikony drewniane, pozostają jednak ważnym ogniwem historii i kultury rosyjskiej. Ikona metalowa przywędrowała na Ruś już pod koniec X w. i odąd nieprzerwanie towarzyszyła wiernym w domu i w kościele. W przeciwieństwie do ikon malowanej na drewnie, przedmioty metalowe miały bardziej indywidualny charakter — pełniły rolę medalionów i amuletów. Szczególnego charakteru nabiera ikona metalowa w połowie XVII w., gdy w rosyjskim Kościele prawosławnym następuje rozłam. Obrońcy starej wiary, nazywani staroobrzędowcami lub raskolnikami, używają ikony metalowej jako symbolu swojej niezależności i walki z reformami w Kościele ortodoksyjnym. Ostatnie trzy wieki historii ikon metalowych przeplatają się więc z dziejami tej grupy religijnej. W tym okresie, pomimo oficjalnych zakazów zarówno ze strony władz państwowych jak i kościelnych, przedmioty metalowe zyskują olbrzymią popularność a dzięki swej dużej odporności na zniszczenie przetrwały w znacznej liczbie aż do naszych czasów.

Utrzymująca się na rynku antykwarecznym duża popularność zabytków sztuki cerkiewnej powoduje ciągle ich „wędrówkę” z obszarów wschodniego chrześcijaństwa do zachodnich krajów Europy i dalej, za Atlantyk. Leżąc na szlaku tych wędrówek Polska przejmuje pewną część tego tranzytu, widoczną przede wszystkim na targowiskach staroci. Nierzadko jednak zdarzają się wypadki uszczerpkienia i wywozu także posiadanych przez nas, rodzimych zasobów tej sztuki. Każda bowiem kradzież ikon, podobnie jak i innych zabytków artystycznych, musi mieć w naszym kraju perspektywę wywozu za granicę, gdyż oferowanie ich na rynku polskim jest zbyt ryzykowne ze względu na duże prawdopodobieństwo rozpoznania. Stąd też wniosek, że po stwierdzeniu takiej kradzieży, informacja o niej winna być przekazana możliwie najszybciej urzędowi celny. Czy tak bywa w rzeczywistości, to już inna sprawa.

Kult ikon w Kościele prawosławnym

Kościół bizantyński odziedziczył po cesarstwie rzymskim świadomość, że sztuka jest pożytecznym środ-

kiem szerzenia wiary¹. Dlatego ikona jako obraz o treści religijnej zostaje adaptowana już w początkowym okresie chrześcijaństwa i od tego czasu odgrywa niebagatelną rolę w integracji Kościoła i w krzewieniu wiary. Wizja religijna w ikonie wyraża się w wizerunku, formie i w kolorystyce. Ustalone zestawienie formy i treści budzi skojarzenie z trwałością i nieprzemijalnością. Jej znaczenie nie było tylko symboliczne, miało wręcz wymiar mistyczny². Kult ikon, najpierw w Bizancjum, a następnie we wszystkich Kościołach prawosławnych wzbudził zainteresowanie historyków sztuki, ale tylko nieliczni uczeni zajmowali się „językiem znaków” przekazywanym przez ikonę³.

Forma ikony kształtowała się pod wpływem dwu antagonistycznych sił twórczych. Jedną z nich to wysublimowana dogmatyka budowana przez wieki przez teoretyków Kościoła. Dogmatyka ikony, którą możemy nazwać „wizją idealnego przekazu”, znajdowała odzwierciedlenie w poglądach i w działaniach ortodoksyjnych twórców ikon. Z zasady wizja ta była — przynajmniej teoretycznie — niezmienna. Jakby w opozycji do niej pojawia się „wizja odbioru” ikony. Osoby, do których kierowane były treści zawarte w ikonie, nie zawsze znały, rozumiały i akceptowały fundamentalne zasady idealnego przekazu. To właśnie spowodowało, że na przestrzeni wieków pojawiały się dążenia do zmian kanonu ikony wynikające z realizacji subiektywnych wizji oraz tendencji do schlebienia gustom odbiorcy.

Dogmatyka ikony zakładała redukcję formy do granic prostoty tak, aby jej głębia dostrzegalna była tylko duchowo⁴. Dlatego symbolika ikon nigdy nie była dosłowna i kompletna. Dostarczała ona obserwatorowi pewne punkty zaczepienia, które uzupełniane były w zależności od jego wiary, wiedzy i tradycji. Stąd też bierze się duża różnorodność interpretacji treści ikony, którą spotyka się w Kościele prawosławnym. Niekiedy potrzeba interpretacji wpływała wtórnie na obraz poprzez wprowadzenie dodatkowej narracji, której przykładem są żywoty świętych uzupełniające centralną postać ikony. W bizantyńskich cyklach najczęściej przedstawiano sceny męczeństwa i cudów. Począwszy od XI w. powstają ikony hagiograficzne, na których wizerunkowi świętego towarzyszą sceny wzięte z jego życia⁵.

Spośród innych form sztuki sakralnej tradycyjną ikonę wyróżniały pewne kanony⁶. Najważniejszym z nich była zasada świętości ikony, wynikająca z następującego rozumowania: archetypem człowieka jest

1. C. Walter, *Sztuka i obrządek kościoła bizantyńskiego*, Warszawa 1992.

2. S. Bułgakow, *Prawosławie*, Białystok–Warszawa 1992.

3. C. Walter, op. cit.

4. L. Ouspensky, V. Lossky, *The Meaning of Icons*, Crestwood 1989.

5. C. Walter, op. cit.

6. L. Uspieński, *Teologia ikony*, Poznań 1993.

Bóg; obraz Boga w człowieku zasłonięty jest grzechem; święty jako istota przeobóstwiona przekazuje nam prawdziwy obraz Boga. Jednakże przedstawienie istoty Boga wymaga artystycznej deformacji obrazu człowieka. Deformację tę kształtowała towarzysząca ikonie filozofia i mistycyzm. Duży wpływ na teologię ikony miały też występujące na przestrzeni wieków prześladowania i spory religijne, szczególnie drastycznie występujące w okresie ikonoklazmu⁷.

Wśród zamierzonych deformacji obrazu do najważniejszych możemy zaliczyć brak realistycznego światłocienia, zmienioną perspektywę oraz doktrynalną niezmienną przedstawienia wzmacniającą siłę przekazu. Deformacje występujące w obrazie najczęściej nie wynikały z braku umiejętności twórców. W ikonie wszystko — łącznie z perspektywą — miało ułatwić transformację świata zjawisk materialnych postrzeganych przez zmysły do mistycznej przestrzeni teologii ortodoksyjnej. Służył temu również brak realizmu w przedstawieniu świętych oraz towarzysząca im obrazom magia barw, znaków i symboli.

W formie ikony, oprócz samego przedstawienia, ważną rolę odgrywała barwa i symbolika znaków (postawa, zestawienie osób, sposób ich przedstawienia, atrybuty). Sam sposób prezentacji postaci zawierał charakterystyczne elementy: duże oczy oraz ciemną karnację, jak gdyby pozbawioną oznak życia. Przy okazji warto wspomnieć, że dla staroobrzędowców twarz, a szczególnie oczy świętego, miały olbrzymie znaczenie. Jeśli w ikonie zniszczone były oczy świętego tak, że nie mogły „widzieć”, nie była używana do adoracji. Ikony takie grzebano na cmentarzach lub wrzucano do wody. Płasko modelowana twarz oraz duże oczy świętych wzmacniały kontakt psychiczny widza z wizerunkiem. Istotne oddziaływanie na wiernych miała również symbolika gestów, w tym często pojawiające się na ikonach gesty błagalne lub przekazywania błogosławieństwa.

Według teologii prawosławnej ikona nie jest prawdziwym — w potocznym tego słowa znaczeniu — wizerunkiem. Rozumie się przez to brak relacji pomiędzy obrazem i przedmiotem. Ikona nie przedstawia danego świętego, lecz w pewnym sensie nim jest. Dlatego proces malowania ikony porównywany był do odsłaniania mistycznej przestrzeni, nie zaś do aktu twórczego mającego na celu stworzenie portretu konkretnego świętego. Święta ikona to nie tylko obraz, lecz słowo postrzegane wzrokiem, dotykiem, a nawet poprzez zapach. Towarzyszyła ona wiernym od urodzenia do śmierci⁸. Tak bliskie związki wiernych z ikoną doprowadzały często do radykalizacji uczuć — od uwielbienia do nienawiści. Przez wieki często ujawnia-

ły swoją moc coraz to nowe cudowne ikony. Zjednywały one bożą przychylność przy rozwiązywaniu problemów zarówno pojedynczych osób, jak i całego narodu. W życiu codziennym wręcz zabobonnie przestrzegano zakazu brania ikony gołymi rękami. W zasadzie ikon nie było wolno wieszać na ścianach, stawiano je więc na specjalnej półce. Z czasem te zasady stały się anachronizmem. W XIX w. powszechnie pojawiają się ikony metalowe ze specjalnymi otworami lub uchwytami do wieszania na szyi lub na ścianie. Staroobrzędowcy często oprawiali ikony w oszklone ramki lub zdobne pudełka przystosowane do zawieszania.

Zdarzało się również, że w fanatycznym zaślepieniu masowo niszczone ikony niekanoniczne.

Budowana przez wieki filozofia wyznawców ortodoksji doprowadziła do opracowania kanonu wyznaczającego świętość ikony. Podstawowym ogniwem tego kanonu była niezmienną przedstawienia. Gwarantował to początkowo dość wąski i bardzo hermetyczny krąg twórców oraz narzucone im uświęcone wielowiekową tradycją zasady tworzenia. Na użytek samych artystów istniały specjalne opisy świętych. Najwcześniejszy ze znanych, zawierający szczegółowe opisy wyglądu 11 biskupów, został napisany przez Ulpiusza Rzymianina na przełomie IX i X w.⁹ Minimalizowano w ten sposób wpływ indywidualności twórcy na treść i formę ikony. Niezmienną w jeszcze większym stopniu cechowała ikony metalowe, gdyż formy używane do odlewania ikon pozwalały na masowe wytwarzanie w zasadzie identycznych przedmiotów.

Wraz ze wzrostem zapotrzebowania na ikony obserwuje się stopniowe odchodzenie od wypracowanego kanonu. Powoli, lecz systematycznie twórcy wprowadzają w ikonach elementy realizmu i sensualizmu, nazywane w Rosji *friazem* czyli cudzoziemszczyzną¹⁰. Przenikanie realistycznych pierwiastków zachodnich do malarstwa ikonowego przyczyniło się do rozbicia fundamentalnych zasad tej sztuki religijnej. To właśnie stanowiło zagrożenie dla ortodoksyjnej ikony, a tym samym, według mniemania hierarchów kościelnych, niebezpieczeństwo dla Kościoła prawosławnego. Ani groźba popełnienia grzechu przez tworzenie ikon niekanonicznych (sformułowana przez protopopa Awwakuma), ani nawet rzucona przez patriarchę Nikona anatema na ikony „friaskie” i ich posiadaczy — nie powstrzymały tego procesu. Te w zasadzie negatywne trendy szczególnie uwidoczniły się w ikonach metalowych. Za przykład może posłużyć ikona *Ostatnia wieczerza* (il. 3) wykonana na podstawie słynnego malowidła ściennego Leonarda da Vinci. Pomimo starannego wykonania, poraża widza swoją odmiennością od tradycyjnego kanonu. Podobnie ażurowa ikona Micha-

7. Tamże.

8. A. S. Beliajeff, *Old Believers and the Manufacturing of Copper Icons*, (w:) *Russian Copper Icons and Crosses from the Kunz Collection. Castings of Faith*, wyd. R. E. Ahlborn, V. B. B. Espinola, „Smithsonian Studies in History and Technology” 1991, nr 51;

G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993.

9. C. Walter, op. cit.

10. W. Molé, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955.



1. Symbolika sakralna na monetach bizantyńskich z X i XI w.
1. Sacral symbolic on Byzantine coins from the tenth and eleventh century



2. Amulet miedziany tzw. zmiyevka (XII w.)
2. Copper amulet, the so-called zmiyevka (twelfth century)

ła Archanioła (il. 4) będąca kolejnym przykładem odstępstwa od formy kanonicznej.

Pomimo wielu negatywnych, wręcz destruktywnych trendów, ikona przetrwała i do dziś zachwyca jej nieprzemijające piękno. Ikony, nawet te, które nie są dziełami sztuki, przemawiają swoim niepowtarzalnym językiem. Oprócz oczywistego języka, jakim jest forma i treść ikony, wiele informacji na temat minionych epok dostarczają nam związane z ikonami przekazy, ich liczba w danym czasie oraz częstotliwość poszczególnych przedstawień, miejsce występowania, uszkodzenia (w tym wypalenia, uszkodzenia mechaniczne, lub w wyniku starzenia się) oraz ślady renowacji. Wszystko to również składa się na swoisty język ikony.

Zarys historii ikony metalowej

Ikona metalowa pojawia się na Rusi w tym samym okresie, co ikona drewniana, tzn. wraz z przyjęciem przez nią chrześcijaństwa w 988 r. Bizantyńscy mnisi, żołnierze, kupcy, podróżnicy i jeńcy przywożą ze sobą medaliony jak również monety zawierające przedstawienia Chrystusa i Matki Bożej (il. 1). Symbole chrześcijańskie pochodzenia bizantyńskiego pojawiają się także na srebrnikach, najstarszych monetach ruskich

bitych w Kijowie i w Nowogrodzie na przełomie X i XI w. Na ich rewersach widniało popiersie Chrystusa Pantokratora.

Małe, wykonane z brązu krzyże i medaliony pojawiają się w Kijowie już na początku X w. Inne wczesne przedmioty sakralne to dwustronne amulety zwane „zmiyewkami”¹¹. Zmiyewki wykonywano ze stopów miedzi, ołowiu, cyny, a czasami nawet z metali szlachetnych — złota lub srebra. Na jednej stronie amuletu przedstawiony był symbol chrześcijański — najczęściej postać Chrystusa, Matki Bożej lub świętych (il. 2). Po drugiej stronie widniały węże lub postacie ludzkie z włosami z węży. Opisy na medalionach były zazwyczaj w języku greckim.

Ikona metalowa znalazła wielu zwolenników i prawdopodobnie dominowała na Rusi w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Zdecydowały o tym jej małe rozmiary, pozwalające wiernemu na ciągłe z nią obcowanie, oraz łatwość jej powielania. Metalowe krzyże i ikony są często znajdowane przez archeologów w grobach kurhanowych z XII w. Obiekty metalowe z tego okresu znaleziono w okolicach Moskwy, Kijowa i Nowogrodu Wielkiego. Są wśród nich przedmioty o różnorodnych kształtach (okrągłe i prostokątne) wykonane ze stopów miedzi i niekiedy pokryte emalią. W okresie niewoli mongolskiej (1237–1380) ikony metalowe wytwarzane były tylko w Nowogrodzie i Pskowie¹². W zbiorach Ermitażu znajduje się bogata kolekcja takich przedmiotów.

Technologia wytwarzania ikon metalowych gwarantowała niezmiennosc i dużą trwałość obrazu. Rola barw, mająca tak duże znaczenie w ikonach drewnianych, w ikonach metalowych została zredukowana. Emaliowanie i złocenie ikon metalowych zwiększało wprawdzie siłę doznań estetycznych, jednak pozbawione było głębszych podtekstów symboliki mistycznej tak typowej dla ikony drewnianej. Krzyże i medaliony nie tylko towarzyszyły wiernym, lecz stały się także symbolami hierarchii w Kościele prawosławnym. Ozdobne krzyże napierśne noszone były w czasie liturgii przez prezbiterów, a bogato zdobiony wizerunek Matki Bożej z Dzieciątkiem na okrągłej ikonie metalowej (*Panagia*) stał się atrybutem władzy biskupiej.

Za przełom w dziejach ikony metalowej uważa się wiek XVII. W latach 1651–1667 patriarcha Nikon wprowadzał reformy w rosyjskim Kościele prawosławnym¹³. Reformy te były w zasadzie próbą usunięcia z ksiąg liturgicznych odchyleń od wzorów greckich oraz dotyczyły drobnych zmian w liturgii. Na przykład w tym czasie przywrócono pisownię imienia Chrystusa z *Icycü* na *Lucycü*. Ponadto zmieniono częściowo używaną w Kościele symbolikę. Jeśli w poprzednim okresie żegnano się znakiem krzyża używając do tego dwóch palców (serdecznego i wskazującego) prawej ręki, to reforma wprowadziła żegnanie się trzema pal-

11. V. B. B. Espinola, *The Technology and Conservation of the Kuntz Collection*, (w:) *Russian Copper Icons...*, s. 29–40.

12. Tamże.

13. L. Bazylow, *Historia Rosji*, Wrocław 1975.

cami (dwa pierwsze palce plus kciuk). Zmiany te znalazły swoje odzwierciedlenie w symbolice ikon. Dotyczy to głównie wizerunku Chrystusa Wszechwładcy (Pantokratora), który jest przedstawiany w geście błogosławieństwa z charakterystycznym ułożeniem palców prawej dłoni.

Reformy Nikona spotęgowały piętrzące się w tym okresie niezadowolenie społeczne i w konsekwencji doprowadziły do schizmy w rosyjskim Kościele prawosławnym. Obrońcy „starej wiary”, staroobrzędowcy przeciwstawiali się wszelkim reformom. Dochodziło do prześladowań, w wyniku których tysiące ludzi straciło życie. Sam przywódca obrońców starej wiary — Awwakum, został spalony na stosie. Fanatyzm religijny doprowadził nie tylko do zbiorowych samobójstw i samookaleczeń, ale także do masowego niszczenia ikon.

Ikony metalowe, które w zasadzie uzupełniały ikony drewniane, u staroobrzędowców nabrały szczególnego znaczenia. Stały się symbolem ich odrębności i formą walki ze zmianami w Kościele prawosławnym. Znaczna liczba krzyży i ikon metalowych w domach i w cerkwiach staroobrzędowców świadczą o tym, że były one obiektem szczególnej czci¹⁴. Ikony metalowe umieszczane były nad wejściem do domu lub do świątyni, a także na krzyżach cmentarnych. Stopniowo popyt na ikony metalowe zaczął narastać. Jak to najczęściej bywa, równoważenie zwiększonego popytu odby-

wało się kosztem jakości ikon. Malowaniem i odlewaniem ikon zajmowali się nawet niepiśmienni chłopci. W licznych prowincjonalnych warsztatach nie przestrzegano tradycyjnych zasad malowania ikon, stąd coraz częściej pojawiały się błędy w formie, symbolice i opisach. Proces komercjalizacji wystąpił jeszcze ostrzej w przypadku ikony metalowej. Ich produkcja sięgała setek tysięcy sztuk rocznie. O popularności ikon metalowych może świadczyć fakt, że tylko w samym Nowogrodzie w połowie XIX w. szacowano, że ilość mosiądzu zużytego do wytwarzania ikon pozwoliłaby na odlanie armat dla brygady artylerii¹⁵. W 1722 r. Synod Moskiewski w trosce o jakość ikon wydał zakaz malowania ich przez osoby niekompetentne. Zakaz ten obejmował też wytwarzanie ikon niekanonicznych, w tym ikon rzeźbionych, składanych itp. W styczniu 1723 r. zakaz ten rozszerzono na wytwarzanie i sprzedaż ikon metalowych. Uważano, że odlewy oraz ikony malowane przez osoby nieprofesjonalne nie oddają w należyty sposób obrazu osoby świętej, a tym samym pozbawiają ją należytej jej czci. Zabroniono także używania ikon metalowych w cerkwiach a Piotr Wielki zarządził nawet konfiskatę ikon mosiężnych (z wyjątkiem krzyży-medalików). Przyczyną tak drastycznych posunięć były, oprócz spraw religijnych, zapewne względy ekonomiczne. Za czasów Piotra Wielkiego zaczęto bowiem wybijać masowo duże monety miedziane, na które potrzebne były



3. „Ostatnia wieczerza” — ikona z końca XIX w. jako przykład inspiracji twórców ikon sztuką zachodnioeuropejską. Plakieta mosiężna zdobiona emalią; 15 x 27,6 cm. Wszystkie fot. J. Blaszczyk

3. “The Last Supper” — icon from the end of the nineteenth century as an example of inspiration by Western European art. Copper plaquette decorated with enamel, 15 x 27,6 cm. All photos: J. Blaszczyk

14. V. B. B. Espinola, op. cit.

15. A. S. Beliajeff, op. cit.

znaczne ilości miedzi. Gromadzono ją konfiskując w cerkwiach nawet stare dzwony.

Zakazy nie powstrzymały staroobrzędowców od wytwarzania przedmiotów metalowych. Krótki cykl tworzenia ikony metalowej pozwalał na masową produkcję przedmiotów sakralnych z zakazaną symboliką. Nawet dzisiaj staroobrzędowcy stawiają na równi ikony metalowe i drewniane. Jednak, jak można przypuszczać, głównym atutem ikon metalowych, mającym niewątpliwą wpływ na ich popularność, była niska cena w porównaniu z ikonami malowanymi na drewnie. Różne sekty staroobrzędowców rywalizowały między sobą w wytwarzaniu ikon metalowych i każda sekta uznawała tylko ikony z własną symboliką. Charakterystyczne cechy ikon wytwarzanych w warsztatach staroobrzędowców pozwalają je odróżnić od innych, masowo wytwarzanych odlewów. Autentyczne ikony metalowe wytwarzane przez staroobrzędowców są łatwe do rozpoznania po bardzo dokładnym wykonaniu, widocznym zarówno w jakości odlewu, bogatej, wręcz wyrafinowanej ornamentyce oraz w wykończeniu powierzchni ikony.

Prześladowania religijne spowodowały masowe migracje staroobrzędowców na północ Rosji, za Ural, na Syberię a także do Norwegii, Polski, Austro-Węgier, Rumunii, a nawet do Kanady i Stanów Zjednoczonych. Najważniejszym miejscem ich osiedlenia na terenie Rosji był rejon na północ od jeziora Onega (nad rzeką Wyg), aż do wybrzeży Morza Białego. Staroobrzędowcy zamieszkiwali w rejonie tzw. Pustelni Wygowskiej przez 150 lat (do 1840 r.). Byli społecznością dobrze zorganizowaną i bogatą. Duże zyski przynosiło im malowanie ikon, a także produkcja ikon metalowych. Ich produkty, słynące z dobrej jakości, odlewane były w Pustelni Wygowskiej od początku XVIII w. W drugiej połowie tego wieku ikony metalowe były także masowo wytwarzane w Nowogrodzie, w Moskwie, w Tule, w rejonie Kostromy i Jarosławia. Wszystkie te warsztaty cechowała wysoka jakość ikon.

W przeciwieństwie do ikon drewnianych, kopiowanie ikon metalowych było bardzo proste. Dlatego też, obok profesjonalnych manufaktur, powstała ogromna liczba warsztatów, które wytwarzały odlewy ikon z przeznaczeniem dla społeczności lokalnych. Były to z reguły przedmioty gorszej jakości. Duże zapotrzebowanie na tanią ikonę metalową wpłynęło na gwałtowny wzrost jej produkcji, a ich producentom gwarantowało olbrzymie zyski¹⁶. Staroobrzędowcy w zasadzie zdominowali przemysł metalurgiczny w osiemnastowiecznej Rosji. Największe skupisko ich odlewni znajdowało się w rejonie Uralu. Stąd też stopniowo migrowali na wschód na Syberię oraz na zachód. W XIX w. warsztaty wytwarzające ikony metalowe powstawały m.in. na terenie Łotwy. Wytwarzano w nich krzyże i ikony metalowe dużych rozmiarów.



4. Ikona Archaniola Michała, XIX w. Ikony ażurowe to kolejny przykład odstępstwa od kanonu ikony. Mosiądz 20,6 x 14,3 cm

4. Archangel Michael on a nineteenth-century icon. Openwork icons are another departure from the icon canon. Brass, 20,6 x 14,3 cm

W tym okresie pojawiają się także masowo tzw. *nowodieli*, które obejmują dwie klasy obiektów metalowych — falsyfikaty i stylizacje. Pierwsze z nich przeznaczone były głównie dla zbieraczy. Wykonywano je posługując się starymi autentycznymi ikonami. Od oryginału różniły je: kompozycja stopu oraz wykończenie, np. sztuczne patynowanie etc. Druga grupa to przedmioty obliczone na prymitywnego odbiorcę, w której dominowały obiekty wytłaczane lub odlewane. Formy dla nich opracowywano wzorując się na starych ikonach.

Rozłam w rosyjskim Kościele prawosławnym miał wiele dalszych negatywnych następstw. Staroobrzędowcy — żyjąc często w izolowanych grupach — zdani byli w sprawach wiary na swoich przywódców duchowych — *nastawników*. Próby interpretacji „prawd wiary” stały się przyczyną rozpadu na liczne sekty. Sekty te różniły się m.in., stosunkiem do hierarchii kościelnej (popowcy i bezpopowcy) a nawet do władzy carskiej¹⁷. Nazwy sekt wywodziły się od nazwisk ich przywódców (filipowcy, fiedosiejewcy) lub od miej-

16. Tamże.

17. A. J. Malcew, *Starowiery-stranniki w XVIII – pierwszej połowie XIX w.*, Nowosibirsk 1996.

sca osiedlenia grupy, jak pomorcy (byli to głównie bezpopowcy mieszkający w rejonie Morza Białego), wygowcy czy sopolkowcy¹⁸. Filipowcy głosili szczególny kult ikony metalowej i ten typ ikony przeważał w ich domach i cerkwiach. Wreszcie należy również wspomnieć o jednowiercach, którzy oficjalnie powrócili do jedności z Kościołem ortodoksyjnym i dzięki temu zalegalizowano ich działalność. Mieli oni prawo do używania ikon metalowych i nawet przekazywano im przedmioty metalowe skonfiskowane innym nielegalnym sektom. Najbardziej radykalne poglądy reprezentowała sekta tzw. stranników. Za swoje przekonania sekta ta traktowana była przez władze jako szczególnie niebezpieczna¹⁹. Wyróżniał ich m.in. negatywny stosunek do monarchii, którą uważali za twór antychrysta. Niektórzy z nich (*biezdienieżnicy*) wzbranieli się nawet przed używaniem pieniędzy. Strannicy wytwarzali ikony metalowe niewielkich rozmiarów we wsi Borodino w guberni twerskiej oraz we wsi Sopolki koło Jarosławia²⁰.

Drobne nawet różnice doktrynalne miały najczęściej olbrzymi wpływ na symbolikę ikon. Na przykład na



5. Dziewiętnastowieczny krzyż ortodoksyjny (szczegółowy opis w tekście). Mosiądz o wymiarach 35 x 17,8 cm

5. Nineteenth-century Orthodox cross (detailed description in text). Brass, 35 x 17,8 cm

ikonach i krzyżach metalowych wytwarzanych przez pomorców nigdy nie występował Bóg Ojciec albo niekanoniczna nowotestamentowa Trójca Święta: Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty (pod postacią gołębic). Symbole te pojawiają się natomiast od przełomu XVII i XVIII w. na ikonach metalowych i krzyżach wytwarzanych przez inne sekty.

Główne typy ikon metalowych

Krzyż

Najważniejszym obiektem metalowym Kościoła prawosławnego jest krzyż. Krzyże staroobrzędowców posiadały w zasadzie wszystkie elementy typowego ośmiokształtnego krzyża ortodoksyjnego (il. 5). Zgodnie z tradycją bizantyńską, Chrystus na krzyżu nie był ukazywany jako męczennik, lecz jako Zbawiciel. Przypomina o tym ułożenie jego przybitych do krzyża ramion, jakby obejmował cały świat w geście przebaczenia. To zwycięstwo Jezusa nad śmiercią często podkreślała umieszczana w dolnej części krzyża grecka inskrypcja IC XC H̄EKA (Jezus Chrystus Zwycięzca).

Na górnej belce krzyża nazywanej „tytłem”, zamieszczano rosyjski odpowiednik łacińskiej inskrypcji INRI (Jezus z Nazaretu Król Żydowski) — IH̄ŌĒ. Fiedosiejewcy używali takiej inskrypcji przez prawie cały XVIII w., natomiast pomorcy uważali to za przejaw wpływów zachodnioeuropejskich. Dlatego wprowadzili na swoich krzyżach inskrypcję ÖPÛ CBÛ IC XC CHÛ ÚÆIË (Król Chwały Jezus Chrystus Syn Boży), albo jej skróconą formę — ÖC IX CÛ. Taka inskrypcja pojawia się na krzyżach pomorców od 1780 r. a na krzyżach fiedosiejewców od 1791 r. Niewielka grupa fiedosiejewców, tzw. *titłowszczina*, wytwarzająca ikony w okolicach Nowogrodu i Petersburga utrzymała do końca XIX w. opis czteroliterowy — IXÖĒ.

W krzyżach prawosławnych głowę Chrystusa otacza nimb krzyżowy z greckim napisem ωOH, będącym skrótem hebrajskiego *ehjeh aszer ehjeh* co oznacza „Jam jest, który jest”. Takiej odpowiedzi udzielił Bóg Mojżeszowi na pytanie o swoje imię (*Exodus* 3; 14). Dość duże różnice pojawiają się w zwieńczeniu krzyża. Najczęściej występuje tu Mandylion (*Spas Nierukotworiennyj*), Bóg Zastępów Niebiańskich (*Sabaoth*) albo Trójca Nowotestamentowa. W krzyżach i ikonach bezpopowców nie stosowano symboliki Ducha Świętego (gołębic) i Boga Ojca, a umieszczano tylko Mandylion. Pod zwieńczeniem, tuż nad głową Jezusa zazwyczaj znajdują się dwaj archaniołowie trzymający w dłoniach chusty (*encheriony*). Na ikonach bizantyńskich archaniołowie trzymają *encheriony* albo *rypidiony* tj. rodzaj wachlarza na długim trzonku²¹. Wśród innych napisów na krucyfiksie bardzo często pojawia się cytat z Ewangelii św. Jana: „A gdy Ja będę wywyż-

18. Tamże.

19. Tamże.

20. A. S. Beliajeff, op. cit.

21. C. Walter, op. cit.

szon *ponad ziemię, wszystkich do siebie przyciągnę*” (Jan 12, 32). Cytat ten stanowi syntezę ortodoksyjnej wizji krzyża.

Powyżej ramion Chrystusa umieszczano natomiast archaiczne znaki słońca i księżyca. Miały one symbolizować zniszczenie widzialnego świata („źródła życia”) przez śmierć. W niektórych przedstawieniach poniżej ramion Zbawiciela widoczne są głowy towarzyszących mu osób: Marii Matki Bożej, Marii Magdaleny oraz apostoła Jana i Longina Setnika. W plaketkach *Adoracja Krzyża* (il. 6) osoby te przedstawiane są w całej postaci na panelach poniżej jego ramion. W krzyżach z przełomu XIX i XX w. głowy oraz symbole słońca i księżyca pojawiają się w formie skrajnie uproszczonej — w postaci kropek nad i pod ramionami Chrystusa. Na większych krzyżach od XVIII w. na dole pod ramionami Ukrzyżowanego często pojawia się napis w języku starocerkiewnym „*Przed Twoim krzyżem Panie kłaniamy się i święte Twoje zmartwychwstanie wychwalamy*”.

W tle środkowej części krzyża, widoczne są mury Jerozolimy. Po bokach Zbawiciela tradycyjnie umieszczane były włócznie, z których jedna miała zatknietą gąbkę. Dolna belka krzyża (*suppedaneum*) jest zawsze pochylona ku lewej stronie Chrystusa. Interpretuje się to jako symbol zwycięstwa Dobra nad Złem. W przeciwieństwie do tradycji Kościoła zachodniego nogi Ukrzyżowanego Chrystusa przybite są oddzielnie. Poniżej stóp Chrystusa widoczna jest pieczara z czaszką symbolizująca Golgotę. Według niektórych teologów jest to czaszka praojca Adama. U podnóża krzyża najczęściej widnieje napis МѢРЎ, będący skrótem greckiej inskrypcji „*Miejsce Trupiej Czaszki — czyli Golgota — stało się rajem*”. Na odwrociu krzyża pojawiają się również zdobienia, napisy i symbole. Czasami krzyże i niektóre ikony zdobione były na odwrociu motywami roślinnymi. Często wypisywane były tam intencje, w których ofiarowywano krzyż. Pod napisem umieszczano symbol zwycięstwa Chrystusa — Nika, czyli uproszczony krzyż ośmiokościasty z włóczniami po bokach.

Oprócz osobnych ikon metalowych w XIX w. spotyka się liczne kompozycje, w których ikony lub krzyże metalowe były wstawiane w ikony drewniane.

Inne przedstawienia

Na ikonach metalowych pojawiają się prawie wszystkie tematy ikonograficzne przedstawiane na ikonach drewnianych²². Popularność poszczególnych przedstawień, a tym samym proporcje ilościowe pomiędzy nimi, są podobne jak w ikonach malowanych na drewnie. Najważniejsze miejsce w ikonografii zajmują obrazy Chrystusa Zbawiciela (Spasa). Oprócz Chrystusa na krzyżu występują najczęściej przedstawienia dwóch rodzajów: Obraz Chrystusa nie stworzony ręką ludzką (Mandylion) oraz Chrystus Wszechwła-

dca (Pantokrator). Mandylion występował jako samodzielna ikona lub jako zwieńczenie innej ikony metalowej albo krzyża. Ikona ta miała szczególne znaczenie, gdyż według tradycji bizantyńskiej obraz ten był dziełem samego Chrystusa.

Na ikonach typu Pantokrator (il. 7), Jezus ukazywany był albo w pełnej postaci, siedzący na tronie, albo w popiersiu. W obydwu przedstawieniach w lewej ręce Zbawiciela umieszczona jest Ewangelia, prawa ręka zaś uniesiona jest w geście błogosławieństwa. Wśród staroobrzędowców bardzo cenione były ikony Zbawiciela, który błogosławiąc ma dwa palce prawej dłoni ułożone zgodnie ze starym (przednikonowskim) obyczajem. Od XIII w. w ruskiej ikonografii pojawia się



6. „Adoracja Krzyża”. Ikona mosiężna 38 x 23,5 cm, 2 poł. XIX w. Wokół krzyża ukazano osoby towarzyszące (Matka Boża, Maria Magdalena oraz apostoł Jan i Longin Setnik) oraz plaketki ze świętami kościelnymi. Zwieńczenie ikony stanowi tzw. krąg aniołów

6. “Adoration of the Cross”. Brass icon, 38 x 23,5 cm, second half of the nineteenth century. Around the cross — accompanying figures (Virgin Mary, Mary Magdalene, the Apostle John and Longinus the Centurion) and plaquettes with Church saints. The icon crowning is composed of a so-called circle of angles

22. N. A. Barskaja, *Sjużety i obrazy drienierusskoj żiwopisi*, Moskwa 1993.



7. Tryptyk Deisis. Mosiądz złocony, XIX w.

7. Deisis triptych. Gilt brass, nineteenth century

Chrystus trzymający otwartą księgą, na stronicach której przedstawiano odpowiednie cytaty z Ewangelii. Najczęściej były to słowa Chrystusa: „*Jam jestem światłością świata; kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności*” (Jan 8, 12) bądź też: „*Pójdźcie do mnie wszyscy, którzy jesteście spracowani i obciążeni, a Ja wam dam ukojenie*” (Mat. 11, 28).

Bardzo liczne są plakietki z różnymi przedstawieniami Matki Bożej. Mieszczą się one w trzech podstawowych kategoriach: Hodegetria, Eleusa i Orantka²³. Ty-



8. Tryptyk Matka Boska Kazańska, koniec XIX w. Wymiary po rozłożeniu 12 x 16,4 cm. Zwieńczenie kokosznikowe. Na skrzydłach nierozpoznani święci. Elementy tryptyku połączone zawiasami czopowymi. Mosiądz posrebrzany zdobiony emalią

8. Our Lady of Kazan triptych, end of nineteenth century. Size after opening: 12 x 16,4 cm., arched crowning. On the wings — unidentified saints. Elements of the triptych linked by pivotal hinges. Gilt brass decorated with enamel

powym przykładem pierwszej kategorii przedstawień jest Matka Boska Smoleńska (il. 9). Zarówno w opisach Chrystusa, jak i Matki Bożej zachowano oryginalne inskrypcje w języku greckim. Tak więc w ikonach Maryi zawsze pojawiają się inskrypcje MP ΘΥ (Matka Boża). Warto zaznaczyć, że w Kościele prawosławnym istnieje kilkaset cudownych przedstawień Matki Bożej. Ta olbrzymia liczba cudownych przedstawień wynikała stąd, że każdorazowo cudownemu zdarzeniu przypisywano ikonę. I tak na przykład ikona Matki Bożej Kazańskiej (il. 8) cudownie pojawiła się ok. 1579 r.²⁴ Następnie ikona ta zastąpiła wieloma szczególnieymi łaskami. Miała pomóc m.in. w oswojeniu Moskwy z rąk Polaków w 1612 r., a następnie, wraz z Matką Bożą Smoleńską, przyczyniła się do wyzwolenia Moskwy od wojsk Napoleona w roku 1812.

Obok Chrystusa i Matki Bożej, najpopularniejszym świętym Kościoła prawosławnego był św. Mikołaj. Zapewniał on opiekę w podróży, strzegł od pożarów i troszczył się o urodzajność pól. U staroobrzędowców św. Mikołaj był także patronem Kościoła. Najczęściej spotyka się plakietki z wizerunkiem św. Mikołaja Cudotwórcy (il. 10) oraz Mikołaja Mozańskiego (il. 11). Na ikonach św. Mikołaj przedstawiany jest w stroju biskupim. Z reguły towarzyszą mu wizerunki Chrystusa i Matki Boskiej podający mu, odpowiednio, Ewangelię i *omoforion*. Z kolei na ikonach Mikołaja Mozańskiego widzimy świętego w pełnej postaci, trzymającego w jednej dłoni miecz, a w drugiej makietę uratowanego miasta.

Innym świętym cieszącym się szczególną popularnością był św. Jerzy. W Rosji był on czczony jako patron wojska. Należał on do grupy świętych męczenn-

23. Tamże.

24. Tamże.



9. Ikona Matki Bożej Smoleńskiej. Plaskorzeźba mosiężna zdobiona emalią: 11,1 x 14,7 cm

9. Icon of the Our Lady of Smolensk. Copper bas relief decorated with enamel, 11,1 x 14,7 cm

ników. Według przekazów żył na przełomie III i IV w. w Kapadocji w Azji Mniejszej. Pomimo wysokiego stanowiska w rzymskiej armii, otwarcie przeciwstawił się zarządzonej przez cesarza Dioklejana prześladowaniom chrześcijan. Za to został skazany na tortury i następnie ściany. Na ikonach najczęściej przedstawiany jest jeden z cudów przypisywanych św. Jerzemu — zabicie smoka.

Wraz z umocnieniem się chrześcijaństwa na Rusi obok postaci wyświęconych przez Kościół bizantyński pojawiają się także ruscy męczennicy i święci²⁵. Poczet lokalnych świętych otwierają dwaj synowie księcia Włodzimierza: Borys i Gleb. W zasadzie nie byli oni męczennikami za wiarę. Zginęli z rąk, walczącego o bogactwo i władzę, swego przyrodniego brata Światopełka. Jednak ich postawa wobec przemocy stała się na Rusi symbolem chrześcijańskiej miłości. Ikona metalowa prezentowana w tej pracy przedstawia obydwu braci konno w strojach książęcych (il. 12).

Bardzo często na jednej ikonie zestawiano wielu świętych. Przykład takiego zestawienia widzimy na ikonie siedmiu świętych (il. 13). Na ikonie tej oprócz świętej Julii z synem Cyrikusem widzimy trzy święte męczennice: Praskiewę, Eudoksję i Barbarę. Ten sam zestaw świętych pokazany jest w skrzydle XIX-wiecznego tryptyku z kolekcji Kunza²⁶.

25. Tamże.

26. *Russian Copper Icons...*



10. Plakieta Św. Mikołaja, XIX w. Relief mosiężny, emalia: 26 x 22,7 cm

10. Plaquette with St. Nicholas, nineteenth century. Brass bas relief, enamel, 26 x 22,7 cm

Plakiety

Ikony metalowe występują w postaci krzyży, plakiety i ikon składanych. Najpopularniejsze plakiety mają kształt prostokąta o bokach od kilku do nawet kilkadziesiąt centymetrów. Największe znane nam ikony metalowe pochodzą z końca XIX w. i dorównują rozmiarami ikonom drewnianym (np. Zaśnięcie Matki Bożej, il. 14).

W wielu ikonach metalowych, w górnej ich części, pojawiają się dodatkowe elementy zdobnicze. Zwieńczenia ikon mają kilka typowych form począwszy od niewielkich, prostych w kształtach i nadbudowanych nad ikoną elementów zdobniczych, aż po bardziej wyrafinowane ukształtowanie górnej krawędzi plakiety²⁷. W ikonach z XVII i XVIII w. były to najczęściej prostokątne albo owalne występy z umieszczonymi na nich obrazami religijnymi, rzadziej — motywami roślinnymi. Te ostatnie występują tylko na ikonach z XVII w.²⁸ Najczęściej na prostokątnym występie umieszczony był Mandylion. Pod nim, na występie owalnym lub przypominającym kształtem kwiat tulipana, przedstawiano Trójcę Nowotestamentową a czasem Boga Ojca. Po bokach tego zwieńczenia znajdowały się symbole aniołów (il. 11). Inne charakterystyczne zwieńczenie pojawia się w ikonie *Adoracja Krzyża* (il. 6). Jest to tzw. krąg aniołów składający się z kilku (od dwóch do

27. Tamże.

28. Tamże.



11. Św. Mikołaj Mozański. Tryptyk mosiężny z XVIII w. Na skrzydłach bocznych ukazano sceny z życia Chrystusa. Wymiary po rozłożeniu 9,6 x 10,9 cm

11. St. Nicholas of Mozhaysk. Brass triptych from the eighteenth century. The side wings depict scenes from the life of Christ. Size after opening 9,6 x 10,9 cm



12. Ikona Borys i Gleb, XIX w. Plaskorzeźba mosiężna, złożona i zdobiona emalią. Zwieńczenie w kształcie okręgu z Trójcą Starotestamentową. Wymiary 12,6 x 8,7 cm

12. Boris and Gleb. Nineteenth-century icon. Brass bas relief, gilt and decorated with enamel. Crowning in the shape of a circle with the Old Testament Trinity. Size 12,6 x 8,7 cm

kilkunastu) sześcioskrzydłych serafinów, którzy według judaizmu są strażnikami boskiego tronu. Wreszcie, w ikonach metalowych z XIX w. powszechnie występuje zwieńczenie kokosznikowe, czyli szczyt dekoracyjny w kształcie esowatego łuku (il. 8). Obiegowo uważa się, że nazwa i kształt tego zdobienia pochodzą od dekoracyjnego nakrycia głowy w formie diademu noszonego w XVIII i XIX w. w Rosji przez zamężne chłopki i mieszcanki. Molé uważa, że kokosznik ma korzenie znacznie starsze i występował już, m.in., w zdobieniach naszyjnika kijowskiego z przełomu XI i XII w.²⁹

W zasadzie twórcy ikon metalowych starali się naśladować kompozycję ikony malowanej na drewnie. Dlatego miały one kształt prostokąta a postać świętego umieszczona była na zagłębionej powierzchni przypominającej tradycyjny kowczeg. Wzdłuż krawędzi ikony wykonywano zdobne obramienie. W ikonach XVII i XVIII—wiecznych na obramieniu pojawiają się proste wzory punktowe, geometryczne lub zdobienia w formie ukośnych nacięć. Późniejsze ikony ozdabiane były pięknymi ornamentami roślinnymi lub geometrycznymi. Ograniczone w ikonach metalowych możliwości oddziaływania za pomocą barwy zastąpiono różnymi ozdobami tła, poczynając od motywów roślinnych, poprzez wzory geometryczne, a skończywszy na zdobieniu emalią. Ozdobniki takie pojawiały się również w szatach świętego oraz w aureolach.

Ikony składane

Ikony składane zbudowane były z dwóch (dyptyk), trzech (tryptyk), a nawet czterech paneli (poliptyk) połączonych ze sobą zawiasami. Na dużych ikonach czterosegmentowych zazwyczaj przedstawiano święta kościelne (*prazdniki*). Tematyka pozostałych ikon składanych była równie bogata co pojedynczych plakietał.

Do XIX w. powszechnie używano do łączenia paneli wyłącznie zawiasów czopowych (il. 8 i 11), a w późniejszym okresie pojawiły się zawiasy splecione (il. 7). Te ostatnie stosowane były najczęściej w ikonach trzypanelowych i czterosegmentowych, w których wymagane było dokładne złożenie. W pozostałych wykonywano zawiasy czopowe.

Wytwarzanie ikon wielopanelowych było domeną pomorców³⁰. Według niektórych historyków sztuki można wyróżnić kilka charakterystycznych okresów, w których zmieniał się styl ikon składanych. Dotyczy to przede wszystkim zewnętrznej powierzchni paneli bocznych³¹. Początkowo były one zupełnie gładkie. W następnym okresie na pokrywie pojawia się grawerowany symbol zwycięstwa Chrystusa (Nika) — krzyżyk z dwiema włóczniami po bokach, otoczony or-

29. W. Molé, op. cit.

30. A. S. Beliajeff, op. cit.

31. W. G. Drużinin, *K istorii krestjanskogo isskustwa XVIII-XIX wiekow w olonieckoj gubernii*, „Izwestia Akademii Nauk SSSR 1926, t. 15–17; A. S. Beliajeff, op. cit.



13. Plakieta Siedmiu Świętych, XIX w. U góry (od lewej) święte: Praskiewa, Eudoksja, Barbara; u dołu nierozpoznany biskup i diakon oraz św. Julia z synem Cyriakiem. Ikona mosiężna wzorowana na malarstwie ukraińskim

13. Seven Saints. Nineteenth-century plaquette. At the top (to the left): St. Praskiewa, St. Eudoxia, and St. Barbara; at the bottom: an unidentified bishop and dean and St. Julia with son Cyriacus. Brass icon modelled on Ukrainian painting

namentem (il. 15). W trzecim okresie krzyż i ornament były odlewane, a w ich tle wprowadzono widok murów Jerozolimy. W kolejnym okresie wprowadzono dodatkowe zdobienia emalią.

W tryptykach XVIII– i XIX-wiecznych występują w zasadzie dwa zestawy przedstawień na skrzydłach bocznych. Pierwszym z nich są sceny z życia Jezusa. W takich tryptykach u góry po lewej stronie umieszczano ikonę „Wjazd do Jerozolimy”, a pod nią „Ofiarowanie Chrystusa w świątyni”. Po prawej stronie znajdowały się sceny: „Zejście do piekieł” oraz „Zmartwychwstanie”. Taki charakterystyczny układ scen widoczny jest np. w XVIII-wiecznej ikonie św. Mikołaja Możajskiego (il. 11). W innych ikonach centralnemu przedstawieniu towarzyszyły różne zestawy świętych i męczenników³². Najczęściej na lewym skrzydle ukazywano twarze św. Piotra, Archanioła Michała oraz świętych: Jerzego, Bazylego, Piotra Moskiewskiego i Jana Chryzostoma. Na panelu po prawej stronie tryptyku umieszczano wizerunki św. Pawła, Archanioła Gabriela oraz świętych: Grzegorza, Dymitra, Błażeja. Każdy święty mógł być, przynajmniej teoretycznie, rozpoznany na podstawie napisu umieszczonego obok



14. Ikona Zaśnięcie Matki Bożej, koniec XIX w. Plakieta mosiężna o wymiarach 28,2 x 23,7 cm, zdobiona emalią

14. Dormition of the Mother of God, icon from the end of the nineteenth century. Brass plaquette, 28,2 x 23,7 cm., decorated with enamel

jego postaci, jednak czytelność tych napisów na ikonach metalowych była bardzo słaba.

Technologia ikony metalowej

Ikony metalowe odlewane były najczęściej ze stopów miedzi. Rzadko występują przedmioty wykonane z czystej miedzi lub z metali szlachetnych. W ikonach XVIII– i XIX-wiecznych wytwarzanych na terenie Rosji, średnia zawartość miedzi w stopie wynosiła ok. 76%. Oprócz tego do stopu dodawano cynk (ok. 14%), cynę (ok. 4%) oraz ołów (ok. 4%). Stop większości ikon zawiera śladowe ilości żelaza (poniżej 1%). Szczegółowe dane na temat wyników badań ikon metalowych z różnych okresów, zgromadzonych w Smithsonian Institution w Waszyngtonie można znaleźć w pracy Espinoli³³.

Ikony były odlewane w formach jedno- lub dwuczęściowych, glinianych albo wykonanych z ziemi formierskiej. Jeśli ikona zawierała wiele drobnych elementów zdobniczych, to odlewano je osobno, a następnie dolutowywano je do głównego panelu. Na podstawie formy przedstawienia, wielkości ikony, jakości odlewu oraz sposobu wykończenia powierzchni, można

32. Russian Copper Icons...

33. V. B. B. Espinola, op. cit.

wnioskować o okresie, w którym ikona powstała. Datowanie ikon metalowych nie jest jednak łatwe. Wiele z nich powstawało w oparciu o te same wzory. Tylko na nielicznych ikonach można znaleźć datę, znak wytwórcy czy nawet cenę. Od końca XVIII w. na ikonach z metali szlachetnych umieszczano znaki probiercze, pozwalające z dużym prawdopodobieństwem określić czas i miejsce powstania przedmiotu.

Rozproszenie produkcji ikon metalowych zaowocowało charakterystycznym różnicowaniem ich form i symboliki. Różnice te są bardzo pomocne przy określaniu proveniencji ikony. Pomimo to tylko z grubsza możemy szacować wiek ikony metalowej. Okres powstania ikony podaje się z dokładnością do połowy wieku, jednak w większości przypadków jest to zbyt szerokie przybliżenie. Takie szacowanie, połączone zazwyczaj z zawyżaniem wieku ikony jest dosyć kuszące, gdyż wśród kolekcjonerów podnosi z reguły cenę przedmiotu. Warto jednak pamiętać, że styl i forma ikon nie zmieniały się radykalnie z nastaniem nowego wieku. Również technika, a tym samym jakość powstających w danym okresie odlewów, była bardzo zróżnicowana, co może powodować znaczne błędy przy określaniu wieku ikony. Duże zapotrzebowanie na ikony metalowe w XVIII i XIX w. spowodowało



15. Symbol zwycięstwa Chrystusa nad śmiercią — Nika na tryptyku Deisis

15. Symbol of the victory of Christ over death — Nika on a Deisis triptych

lawinowy wzrost liczby ich wytwórców. Odbijało się to najczęściej na jakości wyrobów, która zazwyczaj i tak nie była głównym kryterium wyboru. Dość często posługiwano się nawet starymi formami, nie dbając wcale o dokładne wykończenie ikony. Producenci popularnych ikon, wykonanych ze stopów miedzi, sprzedawali je hurtowo na wagę. W połowie XIX w. pud (16,3 kg) takich ikon kosztował około 80 rubli³⁴.

Istniały również warsztaty wytwarzające ikony metalowe dobrej jakości i w dodatku ikony o wysokich walorach artystycznych. Do takich należą niektóre obiekty XIX-wieczne wytwarzane w okolicach Moskwy i Jarosławia (il. 3 i 9). Zazwyczaj były to ikony złoczone lub srebrzone i dodatkowo pokrywane emalią. Procesy te w sposób ewidentny zwiększały pracochłonność i dlatego ikony te wytwarzano w mniejszych ilościach. Ich ceny też były odpowiednio wyższe.

W wielu ikonach z XVIII w. na odwrociu widoczne są charakterystyczne wgłębienie w miejscu osoby świętego. Według badaczy amerykańskich³⁵ było to wgłębienie technologiczne pozwalające na zmniejszenie zużycia mosiądzu oraz redukujące naprężenia i deformacje odlewu. W wielu ikonach widoczne są pozostałości po technologicznych wlewach metalu, a na krawędziach ikon widoczne są miejsca składania formy (przy odlewach w formach dwuczęściowych). Często we wczesnych obiektach spotyka się wadliwe odlewy z pęcherzami powietrza lub niedolewkami. Od połowy XIX w. masowo pojawiają się ikony sztancowane. Były one wykonane z blachy miedzianej pokrytej sztuczną patyną.

Powierzchnia ikon metalowych po oczyszczeniu mogła być poddawana dalszej obróbce — złoceniu lub pokrywaniu emalią. Mniej więcej do połowy XIX w. złocenia wykonywano metodą „na amalgamat” (czyli tzw. złocenie w ogniu). W tym celu sporządzano najpierw amalgamat składający się z jednej części czystego złota i ośmiu części rtęci zmieszanych na gorąco. Ikonę przeznaczoną do złocenia rozgrzewano w ogniu i powlekano amalgamatem. W wyniku odparowywania rtęci, na powierzchni odlewu zostawała cienka warstwa złota. Dla wytworzenia grubszej warstwy zabieg powtarzano. Pozłoconą powierzchnię wycierano szczotką maczaną w roztworze z korzenia ślazowego i dla zabezpieczenia nacierano woskiem³⁶. Pod koniec XIX w. ikony metalowe zaczęto także srebrzyć i złocić galwanicznie. Zdarzają się również ikony metalowe cynowane.

Miedź i jej stopy doskonale nadają się jako podkłady dla powłok emaliowych. W tym celu wytwarzano zazwyczaj specjalne odlewy o głębszym reliefie. Technika pokrywania emalią została szczegółowo opisana w monografii M. Gradowskiego³⁷. Kolorowe szkliste powłoki najczęściej stosowano do ozdobienia tła iko-

34. A. S. Beliajeff, op. cit.

35. V. B. B. Espinola, op. cit.

36. M. Gradowski, *Daune złotnictwo: technika i terminologia*, Warszawa 1984.

37. Tamże.

ny. Masę szklistą przygotowano ze sproszkowanego kwarcu, sody, magnezy, kredy, tlenku ołowiu oraz soli innych metali nadających emalii określony kolor. W celu uzyskania emalii nieprzezroczystych, do szkliwa dodawano tlenku cyny lub sproszkowany węgiel kostny. Do zdobienia ikon stosowano najczęściej emalie w kolorach: niebieskim, czerwonym, zielonym, żółtym i białym. Przedmiot metalowy z naniesionym szkliwem wypalano w piecu, a następnie powoli studzono. Nierówności powierzchni emalii usuwano poprzez oszlifowanie i polerowanie.

Konserwacja ikon metalowych

Uszkodzenia ikon metalowych są w zasadzie typowe dla wszystkich obiektów wykonanych z brązu. Należy wymienić przede wszystkim uszkodzenia spowodowane użytkowaniem: złamania odlewu, utrata fragmentu ikony (najczęściej dotyczy to ikon składanych) oraz uszkodzenia powierzchni i korozja. Brązy, z których wykonywano ikony, należą do grupy stopów odpornych na korozję ze względu na dużą zawartość cynku. Jednak różni wytwórcy stosowali różne proporcje metali i dlatego przedmioty różniły się wrażliwością na czynniki atmosferyczne oraz na warunki ich użytkowania. Na ikonach XVII– i XVIII-wiecznych, odlanych z dużą zawartością ołowiu, może pojawiać się korozja wżerowa.

38. R. A. Morris, *Icons amidst Russian Old Believers of Oregon and Alaska*, (w:) *Russian Copper Icons...*, s. 11–14.

Największy wpływ na zachowanie obiektów metalowych miał sposób ich użytkowania. Ikony metalowe,

a w szczególności krzyże, były dotykane i całowane. Przed ikonami ustawiano zapalone świece, których dym i różne związki chemiczne powstające w czasie spalania (w tym dwutlenki siarki i węgla oraz tlenki azotu) osiadały na ikonie. Podwyższona temperatura powietrza zwiększała intensywność korozji. Zdarzało się, że świece przewracały się nadpalając ikonę. Procesy utleniania i korozji oraz zmienna temperatura powodowały łuszczenie się warstwy złota oraz odpadanie kawałków emalii.

Właściciele ikon czyścili domowymi sposobami krzyże i ikony. Według tradycji staroobrzędowców czyszczenie ikon było domeną pańien i wdów³⁸. Najczęściej ikony metalowe czyszczone były poprzez zanurzenie na około 1,5 godziny w ciepłym wywarze z grochu. Następnie ikonę płukano i wycierano. Przepis ten mógł być skuteczny tylko w przypadkach zwykłych plamek i krzyży mosiężnych (bez złocień i emalii), które najczęściej były w posiadaniu ludzi najuboższych.

Współczesne zabiegi konserwatorskie stosowane dla obiektów z brązu można znaleźć w literaturze na temat konserwacji dzieł sztuki³⁹. Poza usuwaniem i stabilizacją aktywnej korozji, ikony metalowe nie wymagają żadnych radykalnych zabiegów. Zarówno patyna jak i ubytki powłok złotniczych i emalii nie są usuwane. Zaleca się jedynie przechowywanie ikon metalowych w atmosferze o niskiej wilgotności, wolnej od kwaśnych zanieczyszczeń (np. pochodzących z papieru

39. W. Ślesiński, *Konserwacja zabytków sztuki*, t. II: *Rzeźba*, Warszawa 1990, s. 117–136.

lub z drewna dębowego).

Russian Metal Icons of the Eighteenth and Nineteenth Century

Recently, a large number of works of art and historical relics are smuggled via Poland to Western Europe. A great part is composed of Russian Orthodox sacral objects, including icons painted on wood and metal icons. Although, as a rule, the latter do not represent a high artistic level, they are a valuable source of information about the culture and history of Russia and the Russian Orthodox Church. Their origin dates back to the distant history of the Eastern rite. Small metal icons and crosses were used in Russia during the tenth century, when they were introduced from Byzantium together with Christianity. The tradition of producing such icons was preserved in Novgorod and Pskov as late as the seventeenth century. The cast iron icon owes its popularity

and growth to the Old Believers, a group which left the Orthodox Church. During the eighteenth and nineteenth century, the Old Believers dominated the production of icons and crosses cast from copper alloys. The number of the produced metal icons was immense, since they fulfilled the requirement for a cheap, inexpensive and durable personal icon, which could accompany the faithful in their daily life. The iconography and number of particular depictions reflect the relations observed on wooden icons. The majority of the metal objects survived up to our times in a satisfactory condition and, with the exception of cleaning and surface protection, do not demand special conservation.