

Diakon Maciej Leszczyński

ORCID: 0000-0001-6961-9563

Szkoła Prawosławnej Ikonografii im. św. Andrzeja Rublowa w Paryżu

## Wybrane aspekty ikonografii archimandryty Zenona (Teodora) i jej teologiczne podstawy

Słowa kluczowe: współczesna ikonografia prawosławna, teologia ikony, archimandryta Zenon (Teodor), Mikołaj Afanasjew

Nowoczesna historia ikony przedstawia się jako niezwykle złożony fenomen, który dopiero obecnie staje się przedmiotem refleksji badaczy. W badaniach tych szczególne miejsce zajmuje ikonografia postkomunistycznej Rosji, gdzie ikona staje się symbolem duchowego odrodzenia. Nie można mówić o renesansie ikony ostatnich trzech dekad w Rosji, ani na świecie, nie wspominając o osobie archimandryty Zenona (Teodora). Mimo iż nigdy nie był w Polsce, należy uważać go za jednego z nieformalnych założycieli i mistrzów Policealnego Studium Ikonograficznego w Bielsku Podlaskim, a jego wpływ jest widoczny w pracach wielu współczesnych ikonografów działających na terenie naszego kraju.

Przedmiotem niniejszego referatu jest analiza działalności artystycznej mnicha-ikonografa, a także próba zdefiniowania artystycznych inspiracji oraz teologicznych źródeł, które legły u jej podstaw.

### Twórcza droga archimandryty Zenona

Archimandryta Zenon (Włodzimierz Teodor) urodził się w 1953 roku w miejscowości Perwomajsk, znajdującej się na terytorium dzisiejszej Ukrainy. W latach 1969–1973 uczył się na wydziale malarstwa w Odeskiej szkole średniej, po zakończeniu której odbył służbę wojskową. Fascynacja o. Zenona ikoną sięga lat jego wczesnej młodości. Pierwsze kroki w pisaniu ikon podejmował kopiując dawne wzorce w oparciu o informacje dostępne w starych „podlinnikach”<sup>1</sup>. We wrześniu

<sup>1</sup> Termin *podlinnik* (wzorzec) z języka rosyjskiego, jak i jego grecki odpowiednik *hermeneia*, oznacza podręcznik malarstwa ikonowego zawierający schematy przedstawień i kompozycji bądź też

1976 roku, w wieku 23 lat, ojciec Zenon wstąpił do Monasteru Pskowsko-Pieczerskiego, gdzie jeszcze tego samego roku otrzymał postrzyżyny „wielkiej schimy”, chirotonię diakońską oraz kapłańską. W tych czasach w murach pskowskiego klasztoru działała już pracownia ikonografii i restauracji, przez wiele lat prowadzona przez archimandrytę Alipiusza (Woronowa). Po dwóch latach pobytu w Pskowie decyzją patriarchy Pimena został przeniesiony do Ławry św. Trójcy i św. Sergiusza z Radoneża, gdzie przebywał siedem lat. W Ławrze napisał kilka ikon i dwa niewielkie ikonostasy w dolnej cerkwi katedry Zaśnięcia Bogurodzicy.

Przełomowym momentem w życiu mnicha ikonografa stała się praca nad ikonostasem w krypcie głównej cerkwi klasztoru św. Daniela w Moskwie, która rozpoczęła się w 1983 roku. Restytucja monasteru była wydarzeniem o znaczeniu historycznym, ponieważ był to pierwszy obiekt oddany Kościołowi przez władze słabnącego reżimu komunistycznego. Archimandryta Zenon wykonał ikonostasy cerkwi pod wezwaniem Opieki Bogurodzicy i jej bocznego ołtarza wzniesionego ku czci św. Daniela. Przy realizacji przegrody ołtarzowej ojciec Zenon inspirował się głównie wzorcami moskiewskiej szkoły XV i XVI wieku. Patrząc na te ikony można podziwiać niezwykle wysoki poziom techniczny autora, skłaniającego się ku surowej ikonografii opartej na precyzyjnym graficznym rysunku, pewnych liniach i powściągliwej gamie kolorów.

Ikonostas oraz inne prace archimandryty z tego okresu, pozwalają osadzić twórczość ikonografa w dominującym wówczas nurcie, który można określić jako „historyzujący” i „rusycyzujący” jednocześnie. Jego założenia formułują się już na początku XX wieku. Wynikają z przeświadczenia, iż nic tradycji ikonograficznej została przerwana na Rusi na przełomie XVI i XVII wieku i że droga do odrodzenia ikony w czasach współczesnych musi nieuchronnie prowadzić przez wskrzeszenie ostatniej, „złotej epoki” ruskiej ikony, w której szczególne miejsce zajmuje twórczość mnicha Andrzeja Rublowa i mistrza Dionizego<sup>2</sup>. Należy zaznaczyć, że nurt ten od samego początku miał narodowe zabarwienie. Jego przedstawiciele pojmowali „złoty wiek” jako apogeum sztuki ikony w ogóle, kultywując przekonanie o wyższości i duchowej przewadze rosyjskiej ikony nad innymi lokalnymi tradycjami prawosławnej ikonografii. W tej kwestii początek artystycznej drogi

---

ich opisy. Podręczniki te nierzadko zawierają praktyczne instrukcje dotyczące technologii ikony, jak przygotowanie podobrazia, wykonanie pozłoty, opis technik malarskich itp.

<sup>2</sup> Idea „złotego wieku” ruskiej ikony jest obecna wśród większości rosyjskich historyków sztuki i myślicieli XX wieku. Za ojca i teoretyka wspomnianego nurtu uważa się ojca Pawła Floreńskiego (1882–1937), który nie tylko zwrócił uwagę na szczególny charakter ruskiego malarstwa XV wieku, ale również odział go w mistyczno-symboliczne barwy charakterystyczne dla filozofii religijnej „srebrnego wieku” ruskiej kultury, której był przedstawicielem.

archimandryty Zenona nie stanowił wyjątku. Po zakończeniu prac w Moskwie powrócił on do Monasteru Pskowsko-Pieczerskiego, gdzie stanął na czele pracowni monasterskiej i kontynuował działalność. Historyczny przełom nastąpił w roku 1987, kiedy powierzono mu wykonanie ikony upamiętniającej 1000-lecie chrztu Rusi. Ojca Zenona zainteresowały wówczas bizantyjskie korzenie ruskiej ikony, opracowując swą kompozycję, bazował na nielicznych pozostałościach ikonografii sprzed „jarzma tataro-mongolskiego” (1242–1472).

Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku widzimy zasadniczą zmianę zasady stylistycznej ikonografa. Inny jest układ kompozycyjny, proporcje postaci, ułożenie draperii, a także wyraz obliczy, których zarys staje się wyraźnie pełniejszy. Wykonanie elementów dekoracyjnych, nawiązuje wyraźnie do stylu i technik epoki średnio-bizantyjskiej. We wnętrzach świątyń zaprojektowanych przez archimandrytę w tym okresie zwraca uwagę zastosowanie rzadkich materiałów, niespotykanych wcześniej w tradycji wschodniosłowiańskiej. Archimandryta rezygnuje z rozbudowanych programów ikonograficznych i powraca do jednorzędowych ikonostasów<sup>3</sup>. Zmiana kierunku w twórczości o. Zenona spotkała się z krytyką i niezrozumieniem ze strony większości hierarchów i wiernych, którzy mieli z nią styczność. W wypowiedziach archimandryty pojawia się coraz jaśniej myśl o tym, że ruska ikona nie jest przejawem ewolucji, naturalnej kontynuacji czy nawet równowartościowym zjawiskiem wobec klasycznej sztuki bizantyjskiej, lecz oznaką dekadencji, odejścia od jej zasad i norm.

W roku 1994 kolejny ważny historyczny obiekt został oddany Prawosławnemu Kościołowi w Rosji – Monaster Przemienienia Pańskiego w Pskowie nad rzeką Miroż. Ten wyjątkowy kompleks klasztorny słynie z głównej świątyni, której ściany są w całości pokryte freskami z XII wieku. Budynek został przekazany Kościołowi przez władze Rosyjskiej Federacji pod warunkiem, że w muach monasteru znajdzie swoje miejsce pracownia i szkoła ikonografii. Z tego względu misję odrodzenia monasteru powierzono archimandrycie Zenonowi. „Mirożski” okres twórczości o. Zenona, cechuje inspiracja bizantyjską ikoną i miniaturą okresu poikonoklastycznego, nazywanego również „klasycystycznym” lub „macedońskim” (X – XII w.) Szczególne miejsce zajmują prace odtwarzające ikony z kolekcji monasteru św. Katarzyny na Synaju, które – jako przedmiot studiów amerykańskich specjalistów – długo pozostawały nieznane za „żelazną kurtyną”. W tych latach ojciec Zenon wykonał wiele prac w oparciu o najstarszą zachowaną „hermeneję” autorstwa nie-

<sup>3</sup> Należą do nich ikonostas dolnej cerkwi katedry Świętej Trójcy w Pskowie pw. św. Serafina z Sarowa z 1988 r.; ikonostas cerkwi Opieki Matki Bożej nad katedrą Zaśnięcia Bogurodzicy wykonany dwa lata później oraz ikonostas drewnianej cerkwi świętych pskowsko-pieczerskich położonej na terenie monasteru.

mieckiego benedyktyńskiego mnicha Teofana, która zawiera opis zapomnianej techniki malowania obliczy na różowej podmalówce, tzw. membranie.

W latach 90. XX wieku o. Zenon stał się znany poza granicami Rosji. Do Monasteru Przemienienia Pańskiego zaczęli przyjeżdżać na nauki chrześcijańskie z krajów Europy Zachodniej, z Niemiec, Francji czy Włoch. Najczęściej byli to wierni wyznania rzymskokatolickiego, którzy, podobnie jak o. Zenon, widzieli w ikonie wspólne dziedzictwo niepodzielonego Kościoła. Z okresem tym związane jest również zainteresowanie archimandryty kulturą i sztuką zachodniego chrześcijaństwa. Podjął się on wówczas realizacji wielu ikon rzymskokatolickich świętych oraz wykonania polichromii w stylu romańskim w jednej ze świątyń belgijskiego klasztoru w Chevetogne<sup>4</sup>.

Jego rosnąca popularność w krajach zachodniej Europy kontrastowała z narastającą wrogością i niezrozumieniem ze strony większości wiernych i hierarchii Kościoła prawosławnego w Rosji. Jedynie nieliczni, głównie środowiska inteligentne, widzieli w nim proroka swoich czasów. W 1996 roku w murach Mirożskiego monasteru doszło do skandalicznego wydarzenia. W dzień święta Wniebowstąpienia Bogurodzicy grupa włoskich pielgrzymów przebywająca w klasztorze uczestniczyła we mszy celebrowanej przez o. Romano Scalfi w jednej ze świątyń monasteru. We mszy uczestniczył również ojciec Zenon, który wraz z kilkoma braćmi przyjął Eucharystię z rąk włoskiego kapłana. Zawieszony w czynnościach kapłańskich i zmuszony do opuszczenia monasteru osiedlił się w niewielkiej miejscowości Gwerstoń, położonej na zachód od Pskowa, gdzie oprócz pracowni powstała niewielka, kamienna świątynia na planie bazyliki. Okres samoizolacji ojca Zenona trwał kilka lat. W tym czasie archimandryta spotykał się i rozmawiał jedynie z grobem najbardziej zaufanych przyjaciół. Dla większości miejsce jego przebywania pozostawało nieznane. W mediach pojawiła się nawet informacja o jego rzekomym wyjeździe do Francji lub Włoch. O istnieniu twórcy przypominały jedynie powstające co jakiś czas pod jego pędzlem ikony.

W 2001 roku o. Zenon został przywrócony do posługi kapłańskiej. W ciągu dziesięciu kolejnych lat zrealizował kilka wewnątrz oraz ikonostasów w prawosławnych cerkwiach na terenie Rosji, Austrii i na św. Górze Athos w Grecji<sup>5</sup>. Cały czas

---

<sup>4</sup> Ikonografia absydy przedstawia wizerunek *Chrystusa w Majestacie*, którego wzorzec pochodzi prawdopodobnie ze średniowiecznych kościołów Katalonii (XI–XIII w.) oraz symbole czterech ewangelistów, które w podobnej formie możemy znaleźć na oprawach romańskich ewangelii. Nad przejściem do prezbiterium widnieje apokaliptyczna scena *Niebiańskiej Jerozolimy* pochodząca z głównej świątyni opactwa San Pietro al Monte położonego we Włoszech (XII w.).

<sup>5</sup> Chodzi o ikonostas kaplicy świętego Sergiusza z Radoneża w Siemchozie (dziś część Siergiejewego Posadu) ok. 70 km od Moskwy z 2005 r.; polichromie w kopule oraz w prezbiterium kate-



Układ postaci apostołów został zapożyczony z mozaiki kopuły ariańskiego baptysterium w Rawennie z V wieku, postać Zbawiciela, natomiast przypomina jego najwcześniejsze zachowane wizerunki ze ścian katakumb świętych Marcelina i Piotra oraz katakumb św. Komodilli w Rzymie, oba datowane na IV wiek. W konsze absydy zamiast tradycyjnego eschatologicznego wizerunku Chrystusa, Bogurodzicy lub wczesnochrześcijańskiego chwalebego symbolu krzyża znajduje swe miejsce chrystologiczny *Przygotowany Tron* – tzw. *Hetimasija*, symbol przeniesiony w czasie z łuków świątyni renesansu macedońskiego, oddzielających przestrzeń prezbiterium i nawy głównej<sup>9</sup>. Ojciec Zenon wprowadza go do absydy i otacza symbolami czterech postaci z apokalipsy. W bocznych pastoforiach znajdujemy głównie starotestamentowe prefiguracje, pochodzące z różnych miejsc i epok, pierwotnie wykonane w różnych technikach, które archimandryta Zenon wprowadza do przestrzeni sanktuarium łącząc w „spójną” całość. W rozwiązaniach stylistycznych i kolorystycznych, widoczny jest wpływ zarówno malarstwa ściennego katakumb, jak i antycznego rzymskiego miasta w Pompejach. Obecna jest również inspiracja bizantyjskimi malowidłami, pokrywającymi ściany niewielkiego kościoła Santa Maria Foris Portas w Castelserpio niedaleko Mediolanu, wykonanymi między VII a X wiekiem, a także „hellenizującymi” miniaturami *Psalterza paryskiego* z X wieku. Uderza obecność cieni rzucanych przez postacie i przedmioty, oraz całkowite odrzucenie płaszczyznowego modelunku form właściwego wschodniej ikonie. Zastąpienie ikonostasu niską przegrodą ołtarzową i wprowadzenie cyborium wznoszącego się nad ołtarzem jest wyraźnym nawiązaniem do architektury wczesnochrześcijańskiej. Ikony zdobiące wnętrze nawy głównej zostały wykonane w technice tempery woskowej i inspirowane są głównie synajskimi ikonami z VI wieku, wykonanymi techniką enkaustyki.

Realizacją, która reprezentuje sobą ostatni etap na drodze twórczych poszukiwań mnicha ikonografa, jest polichromia cerkwi pw. Ścięcia Głowy Jana Chrzciciela w miejscowości Siemchoz. Program ikonograficzny świątyni nawiązuje stylistycznie do malowideł dekorujących ściany rzymskich katakumb, datowanych na

---

szych programach jest często pomijana. Ojciec Zenon czyni z niej najważniejszą kompozycję w całej przestrzeni liturgicznej, zmieniając jednocześnie ustanowione zależności i hierarchię obrazów. Program ikonograficzny katedry w Petersburgu nie jest pierwszym zabiegiem archimandryty o takim charakterze, a scena Eucharystii należy bez wątpienia do jego ulubionych.

<sup>9</sup> Ikonografia przygotowanego tronu (gr. *Hetimasija*) posiada bogate znaczenie, które zmienia się w zależności od obecności symboli, konfiguracji i kontekstu w jakim się pojawia. W przypadku cerkwi w Petersburgu jest to prawdopodobnie *Hetimasija* pochodząca z łuku w części ołtarzowej nieistniejącej już cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy z Nicei, obecnie Iznik w północno-zachodniej Turcji. Sens tego przedstawienia został zamieniony z trynitarnego na chrystologiczny poprzez usunięcie gołębic.

drugą połowę trzeciego wieku. W programie znajdują się sceny zaczerpnięte z różnych obiektów, pochodzących z okresu między III i VII wiekiem, głównie związanych z Rzymem. Każdy z tradycyjnych, historycznych elementów tworzących program, jest przedstawiony w nowej konfiguracji, często zmieniającej jej pierwotny sens. Elementy dekoracyjne zostały zainspirowane malarstwem katakumbowym. Symboliczne przedstawienia rajskiego ptactwa, motywów roślinnych oraz Chrystusa w postaci baranka są wyraźnym nawiązaniem do wczesnochrześcijańskiej sztuki funeralnej i rzymskiej tradycji ikonograficznej<sup>10</sup>. Przegroda ołtarzowa stanowi kompilację scen różnych stylów, epok i źródeł. Na szczególną uwagę zasługuje umieszczenie sceny *Ukrzyżowania* Chrystusa na wschodniej ścianie świątyni, skutkiem czego dominuje ona w całej przestrzeni. Stylistycznie wyobrażenie odwołuje się do fresku znajdującego się na jednej z bocznych ścian kościoła Santa Maria Antiqua w Rzymie<sup>11</sup>.

Trudno znaleźć wytłumaczenie dla tak nowatorskiego zabiegu. W tradycyjnej ikonografii przestrzeń absydy lub wschodniej ściany zajmują sceny ukazujące ostateczny triumf Zbawiciela i jego ponowne przyjście w chwale. W średniobizantyjskich programach jest to wizerunek Bogurodzicy, będący również obrazem całego Kościoła okrytego chwałą. Można powiedzieć, że tematy absyd mają zawsze charakter „metahistoryczny” i to właśnie w nich pozostałe elementy programu odnajdują swój sens i spełnienie<sup>12</sup>. Zamknięcie całej koncepcji ikonograficznej wnętrza sceną historyczną, może być interpretowana jako próba ograniczenia Kościoła w doświadczeniu empirycznym. Mimo tego nie wydaje mi się, że nowatorskie rozwiązanie dekoracji wnętrza cerkwi w Siemchozie, jak i poprzednie prace archi-

<sup>10</sup> Przedstawienie Chrystusa w postaci Baranka z otaczającym jego głowę nimbem krzyżowym jest działaniem bardzo wymownym. Jak powszechnie wiadomo, na chrześcijańskim Wschodzie wizerunek ten został zakazany przez 82. kanon Soboru Piąto-Szóstego, zwanego również „in Trullo”, który miał miejsce w 692 roku. Kanon nakazuje, aby starotestamentowy symbol, tzw. „cień prawdy”, zamieniać odtąd wizerunkiem wcielonego Zbawiciela. Jest to ważny kanon, który mówi w dużej mierze o historycznym rozwoju chrześcijańskiej świadomości oraz sztuki, która poszukuje coraz to doskonalszych środków wyrazu dla ukazania Prawdy o Wcieleniu. Powracając do przedstawień symbolicznych, archimandryta Zenon po raz kolejny manifestuje swój specyficzny stosunek wobec tradycji kanonicznej i przyjętych norm.

<sup>11</sup> Scena *Ukrzyżowania* z kościoła Santa Maria Antiqua w Rzymie jest prawdopodobnie najstarszym znanym nam tego typu przedstawieniem o charakterze monumentalnym.

<sup>12</sup> *Ukrzyżowanie* zajmuje marginalne znaczenie w ikonografii chrześcijańskiej aż do IX-X wieku. Na chrześcijańskim Zachodzie scena ta pojawia się po raz pierwszy w absydzie prezbiterium w XII wieku, czego przykładem jest mozaika bazyliki San Clemente w Rzymie. Umieszczenie krzyża jako symbolu męki w centrum chrześcijańskiego doświadczenia jest właściwe dla form duchowości rozwijających się w krajach Zachodniej Europy u schyłku średniowiecza. Dla chrześcijańskiego Wschodu obecność wizerunku ukrzyżowanego Chrystusa w absydzie świątyni pozostaje na długo symbolem głębokiego podziału między Kościołami.

mandryty, należy interpretować według zasad bizantyjskiej lub średniowiecznej ikonologii. Według mnie, jest to przejaw całkowitej negacji przyjętych zasad oraz znaczeń obrazów.

Podsumowując opisaną wyżej twórczą drogę archimandryty Zenona, można powiedzieć, że jego działalność jest świadectwem poszukiwań artysty, który tworząc iluzję starożytności na podstawie elementów historycznych, kreuje swój własny, nowoczesny język ikony, odcinając się jednocześnie od jej korzeni i zmieniając jej pierwotny sens. Jeśli tradycyjna sztuka ikony ewoluje w ramach określonego konceptu, wypracowując pewne ogólnie przyjęte zasady, które legły u podstaw samej jej definicji, to archimandryta Zenon „dekomponuje” ustanowiony porządek poprzez rozbiór i „dekontekstualizację” elementów konstytutywnych<sup>13</sup>. Postać ojca Zenona to paradoksalny przypadek artysty, którego gorliwa miłość do tradycji, historii oraz potrzeba powrotu do korzeni doprowadziła do negacji obiektywnego wymiaru tradycji, a także roli i znaczenia historii w formowaniu się języka sztuki ikony.

### **Teologiczne źródła twórczości archimandryty**

Ojciec Zenon jest przykładem wyjątkowo zdolnego autodydakta, który zawdzięcza swe osiągnięcia rzetelnej pracy oraz studiom przedmiotu głównie poprzez lekturę we własnym zakresie. W swoich wypowiedziach rzadko powołuje się na współczesnych autorów, znanych, cenionych w dziedzinie teologii, historii sztuki czy archeologii chrześcijańskiej. Jeśli cytuje jakieś dzieła, są to najczęściej teksty źródłowe. Brak współczesnych mu autorytetów, czy też brak autorytetu w ogóle, jest bardzo charakterystyczny dla jego postawy. Jednym z nielicznych nazwisk, które padło z ust mnicha kilkakrotnie, jest nazwisko rosyjskiego teologa działającego we Francji, ojca Mikołaja Afanasjewa. Osobiście jestem głęboko przekonany, że to właśnie w myśli ojca Mikołaja należy szukać teologicznych założeń, które zdeterminowały kierunek ewolucji twórczości archimandryty. W następnej części referatu przedstawię więc główne postulaty wybitnego, prawosławnego kanonisty, które według mnie, znajdują swe odzwierciedlenie w pracach ojca Zenona i jego sposobie myślenia o Kościele i sztuce.

---

<sup>13</sup> Jest to typowe zjawisko dla ponowoczesnej kultury określane przez współczesnych filozofów mianem „dysolucji”. Dysolucja jest powolnym wewnętrznym rozkładem całych konceptów, systemów, zjawisk kulturowych i społecznych, które często formalnie wydają się zachowywać swą stabilność.



## Teologiczne postulaty ojca Mikołaja Afanasjewa

Mikołaj Afanasjew należy, bez wątpienia, do największych teologów prawosławnych XX wieku. Ten wybitny przedstawiciel „paryskiej szkoły” poświęcił swoje życie studiom historii Kościoła, liturgiki i prawa kanonicznego. Znany jest przede wszystkim jako teolog, który zdefiniował podstawy „eucharystycznej eklezjologii”, na której opiera się struktura i wewnętrzne funkcjonowanie Kościoła prawosławnego. Podobnie jak wielu myślicieli jego czasów, ojciec Mikołaj zakładał istnienie szczególnego momentu w historii, będącego przyczyną wielowiekowego kryzysu Kościoła. Założenie to wiąże się z odrzuceniem idei historycznej ewolucji chrześcijaństwa i próbą określenia przyczyn jego „pseudomorfozy”<sup>14</sup>.

Podczas kiedy większość teologów jego pokolenia zajmowała się krytyką teologii nowożytnej, według kategorii wypracowanych przez Ojców Kościoła, Afanasjew podjął krytykę okresu patrystycznego, opierając się na źródłach epoki przednicejskiej, to jest sprzed Soboru Nicejskiego, który miał miejsce w 325 roku<sup>15</sup>. Głównym przedmiotem badań były skutki zjednoczenia Kościoła i władzy Imperium Rzymskiego oraz związane z nimi przemiany. Nieco uproszczając poglądy kapłana, można powiedzieć, że w jego przekonaniu, dekadencja, czyli upadek w Kościele, nie zaczyna się wraz z przyjściem scholastyki, lecz wraz z nastaniem epoki soborów powszechnych<sup>16</sup>. Ten złożony system teologiczny opiera się na założeniach charakterystycznych dla myśli ikonografa, z których kilka przedstawię pokrótce poniżej.

### Miejsce Eucharystii w życiu Kościoła

Nikołaj Afanasjew nadaje Eucharystii centralne znaczenie jako „sakramentowi sakramentów” lub „sakramentowi Kościoła”. Przedstawia on Eucharystię jako niezbędny warunek, aby być w Kościele i być Kościołem. Według Afanasjewa jest

<sup>14</sup> „Pseudomorfoza” to termin z dziedziny biologii. W 1936 roku o. Georgij Florowski użył go po raz pierwszy w kontekście przemian w sposobie uprawiania teologii w środowisku prawosławnych myślicieli, którzy poczynając od XVII wieku stopniowo adaptują normy łacińskiej „szkolnej teologii”, Г. Флоровский, *Пути русского богословия*, Paryż 1983, s. 56.

<sup>15</sup> Ojciec Mikołaj, będąc uczniem wybitnego rosyjskiego historyka kościoła Aleksandra Dobroklonskiego był wnikliwym badaczem dzieł pisarzy wczesnochrześcijańskich. W jego dziełach szczególne miejsce zajmują pisma Nowego Testamentu, głównie Dzieje Apostolskie i Listy ap. Pawła, pisma najstarszych pisarzy kościelnych, źródła historyczne oraz dokumenty soborów i synodów lokalnych. Źródła te stały się dla niego pryzmatem, przez który postrzegał i według którego oceniał dalszą historię Kościoła.

<sup>16</sup> Afanasjew nigdy nie podejmował spekulacji na temat dogmatów ogłaszanych przez sobory powszechne. Analizował w szczególności kanony definiowane na tych soborach oraz praktykę dyscyplinarną i liturgiczną Kościoła.

ona najważniejszym źródłem wszelkich Łask, przyczyną i konsekwencją wszystkiego. Znaczenie sakramentu staje się podstawą „eklezjologii eucharystycznej”, według której pełni Kościoła w jego „katolickim” wymiarze i pełni Jego Łaski jest wszędzie tam, gdzie sprawowana jest Eucharystia i tam, gdzie jest biskup, którego głównym zadaniem jest zapewnić jej sprawowanie<sup>17</sup>.

### **„Królewskie kapłaństwo” (1 P 2, 9). Znaczenie laików w życiu i sakramentach Kościoła**

W ujęciu teologa laikat to nie tylko wierni uczestniczący aktywnie w życiu wspólnoty. Teolog postrzega Naród Boży jako niezbędny warunek obecności Łaski, element recepcji Kościoła, bez którego zgody i uczestnictwa faktycznie żaden z sakramentów nie może być sprawowany.

### **Dialog ekumeniczny**

W pracach prawosławnego kapłana szczególne miejsce zajmuje dialog ekumeniczny i problem jedności Kościoła. Zwraca on uwagę na utratę przez chrześcijaństwo wielkiego Daru Miłości, który kierował Kościołem pierwszych wieków. W najstarszej historii Kościoła znajdował on płaszczyznę dialogu i zbliżenia podzielonych konfesji chrześcijańskich. Był szczególnie zaangażowany w dialog z Kościołem rzymskokatolickim. Należy on do tych nielicznych prawosławnych teologów, którzy uważali, że różnice doktrynalne między Kościołem prawosławnym i rzymskokatolickim nie są wystarczające do zerwania łączności eucharystycznej. W przekonaniu ojca Mikołaja, Eucharystia jest nie tylko konsekwencją jedności Kościoła, lecz również jej źródłem. Uważał on, iż w przypadku relacji wspomnianych wyżej Kościołów interkomunia jest niezbędnym krokiem na drodze ku jedności.

### **„Proistamenos” – jedyny sprawujący ofiarę i przewodniczący zebraniu eucharystycznemu**

Wczesne źródła liturgiczne i kanoniczne wskazują, że Kościół pierwszych wieków nie znał praktyki „współcelebrowania” biskupów lub kapłanów. W liturgii eucharystycznej, będącej ikoną Kościoła, tylko jedna osoba na obraz Chrystusa dokonuje ofiary w imieniu całego zgromadzenia. Liturgiczna idea jedynego pre-

---

<sup>17</sup> Mikołaj Afanasjew przeciwstawia „eklezjologię eucharystyczną”, opartą na myśli św. Ignacego Antiocheńskiego, „uniwersalistycznej” koncepcji św. Cypriana z Kartaginy, który postrzegał „katoliczność” Kościoła jako sumę oddzielnych wspólnot, będącą gwarancją pełni i jedności Kościoła.

zydującego (gr. proistamenos) znalazła swoje odzwierciedlenie w eklezjologii rosyjskiego teologa, w której zwierzchnictwo pierwszego biskupa, stojącego na czele całego Kościoła, zajmuje określone miejsce. Według oceny niektórych współczesnych badaczy tego problemu, kwestia ta zbliża go do eklezjologii Kościoła rzymskokatolickiego.

### Teologia ojca Mikołaja Afanasjewa w sztuce archimandryty Zenona

Sztuka archimandryty Zenona ma w swej istocie prowokacyjny charakter. Trudno ocenić w jakiej mierze wpłynęły na niego społeczne czynniki wynikające z nastrojów w Kościele w Rosji w dobie transformacji na progu nowej epoki. Nie budzi jednak wątpliwości fakt, że bez względu na prawdziwe motywy, które ukształtowały specyfikę jego sztuki, to właśnie w teologii ojca Mikołaja Afanasjewa znalazła ona swe ideowe podstawy. Ojciec Zenon przejął od niego przede wszystkim samą metodę refleksji, opartą na reinterpretacji historii chrześcijaństwa i jego dziedzictwa. Jego droga twórcza przedstawia sobą proces „oczyszczania” tradycji, poprzez odrzucanie następujących po sobie „historycznych warstw” dorobku dziedzictwa sztuki chrześcijańskiej. Na tej podstawie, rezygnuje on zarówno z klasycznych rozwiązań stylistycznych właściwych dla ikonografii średniowiecza, jak i sensu i znaczenia obrazów, które nadała im historia.

W projektowanych przez ikonografa wnętrzach przejawia się idea powrotu do doświadczenia pierwotnego Kościoła. Charakteryzuje je ascetyczna surowość, minimalizm i szlachetna prostota. Jednym z ważnych elementów jest redukcja przegrody ołtarzowej, która niewątpliwie ma ułatwić wiernym świadome uczestnictwo w sprawowanych nabożeństwach. Archimandryta nadaje Eucharystii centralne znaczenie. Burzy ustanowioną zależność obrazów, zastępując ją własną hierarchią wizerunków, w której to właśnie kompozycja *Komunii Apostołów* otrzymuje najważniejsze znaczenie.

W „eucharystycznej eklezjologii” ojca Mikołaja o. Zenon znalazł również podstawę do budowania relacji z Kościołem rzymskokatolickim. Jedność Kościołów wydaje się jedną z najważniejszych motywacji artystycznych twórcy. Starania o przewyższenie antagonizmów między chrześcijańskim Wschodem i Zachodem leżą u podstaw zarówno wyboru techniki, ikonograficznych tematów, sposobu ich łączenia, jak i ewolucji stylu. Podobnie jak Mikołaj Afanasjew, jako płaszczyznę dialogu obiera on sztukę późnoantycznego świata, w którym narodziło się chrześcijaństwo i długo pozostawało niepodzielone. Wybór starożytnych stolic kultury klasycznej, Aten i Rzymu, jako podstawowego źródła inspiracji, ma bez wątpienia

pomóc, zarówno rzymskim katolikom, jak i prawosławnym, to znaczy chrześcijanom łacińskiej i greckiej tradycji, odnaleźć się w jego twórczości<sup>18</sup>.

### Zakończenie

Wśród wielu tendencji i kierunków sztuki ikony, które wyłoniły się na przełomie XX i XXI wieku, twórczość archimandryty Zenona zajmuje niewątpliwie najważniejsze miejsce. Charakter jego sztuki sakralnej w ogromnej mierze został ukształtowany przez kontekst, w którym przyszło mu żyć. W elementach jego biografii trudno nie dostrzec buntownika, będącego zawsze w opozycji wobec przyjętych norm i dogmatów. Twórczość o. Zenona, jak w przypadku wielu wielkich artystów, jest twórczością sprzeciwu, wynikającą z nieakceptowania panujących zasad. Można wiele zarzucić poglądom, metodyce czy sposobie pracy mnicha. Można zadawać sobie pytania, czy malarstwo ikonowe w jego interpretacji znajduje się jeszcze w granicach samej definicji ikony, czy może wykracza daleko poza jej ramy; czy jego dzieła świadczą o narodzinach nowej historii ikony, czy też są zapowiedzią jej nieuniknionego końca; czy jego sztuka jest rzeczywiście liturgiczną i katoliczką w swoim wymiarze, czy też jest ona znakiem ostatecznego triumfu jednostki w „post-eklezjalnym” chrześcijaństwie nowych czasów.

Przedmiotem niniejszego studium nie jest ocena postawy o. Zenona, lecz znaczenia jego spuścizny twórczej dla najnowszej historii odrodzenia ikony. Archimandryta bardzo często postrzegany jest jako artysta tradycyjny, często nawet określany jako „ikonograf kopista”. Nie ulega jednak wątpliwości, iż spośród malarzy inspirowanych się ikoną obecnie, należy on do najbardziej nowatorskich. Ojciec Zenon, opierając się na teologicznych założeniach Mikołaja Afanasjewa, stworzył własny system ikonograficzny, spójną i całościową syntezę, stając się najbardziej znaczącym, najbardziej wpływowym i najbardziej oryginalnym współczesnym artystą ikonografem, który faktycznie wprowadził ikonę do ponowoczesnej rzeczywistości.

---

<sup>18</sup> W ikonografii archimandryty Zenona przejawia się uznanie zwierzchnictwa bądź przewodnictwa biskupa Rzymu Kościołowi powszechnemu. Taka eklezjologia wyraża się w sposób wybitny w ikonach Pięćdziesiątnicy. W scenach *Zstąpienia Świętego Ducha* na apostołów ikonograf dokonuje znaczących zmian kompozycji, wzorując się na zachodnich przedstawieniach z okresu IX–XIII w. Umieszcza on postać apostoła Piotra na miejscu pustej przestrzeni w centrum ikony. Na starożytnych ikonach pochodzenia wschodniego na miejscu pustego miejsca widnieje tron Zbawiciela, znak jego niewidzialnej obecności i przewodnictwa Kościołowi. Jest więc to zabieg symboliczny, mający na celu podkreślenie wyjątkowej roli biskupa Rzymu.

## SUMMARY

Deacon Maciej Leszczyński  
**Selected Aspects of Archimandrite Zenon's (Teodor)  
Iconography and its Theological Foundations**

**Keywords:** contemporary Orthodox iconography, theology of icon, archimandrite Zenon (Teodor), Nicholas Afanasiev

The artistic venture of Archimandrite Zenon (Teodor) represents a long way of searching for new inspirations for contemporary icon painting, which led him to the beginnings of Christianity. His work was influenced and motivated mainly by the theology of the eminent Orthodox historian and canonist, Father Nicholas Afanasiev. Father Zenon, relying on the theological assumptions of the Russian thinker, creates his own, modern, artistic language, becoming at the same time the most significant and influential among contemporary artist-iconographers.