

IKONA

IKONA, ve východní církvi název obrazů Krista, Panny Marie a jiných svatých, malovaných zpravidla na dřevěné desce. Tak zní suchá definice, ale co krásy, jaké bohatství výtvarné kultury skrývá v sobě tento zvláštní druh výtvarného umění v celém svém dlouhém vývoji - od byzantských doboz po nale časy. A při tom jest nám o ikoně tak málo známo.

Tu pěchází Myslivec vydal jako na zavolenou. Muvali-li se mnoho právě nyní o slovenské vzájemnosti, jest práce o ikoně významným příspěvkem k poznání slovenské a zvláště ruské kultury. Josef Myslivec, zasvěcený znalec, napsal zevrubné slovo úvodní, jímž dokonale poučuje o svém předmětu po všech stránkách; neméně významná je ovšem také obrazová část (53 obrazových příloh, z nichž řada barevných), která obsahuje i snímky dosud nikdy nevydaných ruských ikon, jež Němci odvlekli do Vratislaví. Vedle českého úvodu obsahuje spis také stručný text rusky a anglicky. Myslivecova knížka měla podobný osud jako tolik jiných významných českých děl. Byla hotova před okupací, ale pro cenzurní obtíže nemohla vyjít. Vychází tedy teprve nyní a jest přáním nás všech, aby byla prvou vlastovkou nové tvorby, která by pracemi v oblasti kulturní přispěla k poznání Slovanstva, s nímž nás pojí pevná pouť politická.

Typografická úprava A. Láškovec

Stran 56, 53 příloh, brož.
Kčs 283,-, váz. Kčs 210,-

U knihkupců

NAKLADATELSTVÍ VÝSHEHRAD
V PRAZE



JOSEF MYSLIVEC

IKONA



IKONA



J O S E F M Y S L I V E C

IKONA

1947

NAKLADATELSTVÍ VYŠEHRAD V PRAZE

KNÍŽKA TATO vznikla ze serie populárních článků, které byly připraveny pro umělecký měsíčník »Dílo«. Pro censurní obtíže vyšly však pouze tři články. Když pak nakladatelství »Výsebrad« převzalo celou práci k vydání ve formě knižní, bylo ji možno doplnit tak, jak si autor původně přál. Ze většina knihy pojednává nyní o ruské ikoně, je přirozené, poněvadž bohatství materiálu je zde neopreberné a kromě toho vědecké bádání, podnikené zejména velikými objevy státních restauračních dílen, které jsou chloubou sovětské vědy, učinilo zde daleko větší pokroky, než v jiných oblastech, o nichž zde bude řeč. Práce nemohla ovšem být vydána za doby německé okupace, ale nebylo jí to na škodu, poněvadž připojený obrazový materiál mohl být doplněn snímky dosud nevydaných ruských ikon, které Němci odvlekli z Velikého Novgorodu do Pskova, odtud do Rigi a nakonec do Vratislaví.

S radostí odevzdává autor tuto knížku českým čtenářům jako jeden z prvních příspěvků k poznání slovanské, zvláště však ruské kultury, vycházejících na světlo v osvobozené vlasti. Jsme ještě mnoho dlužni poznání středověké kultury slovanských národů a autor by si vřele přál, aby tato knížka byla jen prvou vlašovkou nové práce, která by vědeckými, ale i populárními pracemi v oblasti kulturní přispěla k poznání Slovanstva, s nímž nás pojí pevná pouť politická.

Za zapůjčení štoček a fotografických předloh děkuje autor i nakladatel Slovanskému ústavu a Jednotě umělců výtvarných, především však Archeologickému ústavu N. P. Konrádová v Praze, bez jehož přispění by nikdy nebylo možno doložit knihu tak bohatým obrazovým materiálem.

Josef Myslivec

STŘEDOŘECKÉ SLOVO IKON, PŘEVZATÉ DO STAROSLOVĚNŠTINY jako ikona, znamená původně obraz a vyobrazení jakéhokoliv druhu. Bylo-li později používání toho slova omezeno pouze na označení přenosného náboženského obrazu, pak tento filologický zjev ukazuje, že ikona se stala pojmem, který podle našich dnešních názorů se objevuje ve třech oblastech: kultové, kulturní a výtvarné. Ikona je především předmětem kultovým a z jejího kultového významu teprve nepřímo plyne její význam kulturní a umělecký. Od doby Anastelose není náboženský obraz jen součástí chrámové výzdoby, nýbrž vlastním kultovým předmětem. Obnovení úcty obrazů bylo totiž pro východokřesťanský svět vnějším projevem překonání jeho největší náboženské krize, a proto náboženské obrazy se staly jednou provždy památníkem vítězství ortodoxie i platonského idealistického základu východokřesťanského bohosloví. A snad proto, že v ikonoklastických bouřích ze všech výtvorů náboženského umění nejvíce trpěl deskový obraz, ikona, soustřeďuje se na ni po Anastelosi přemíra ikonodulie a stává se neoddělitelnou součástí řeckého křesťanského kultu. Lze si zcela dobře představiti, že západokřesťanská liturgie je konána v prostředí zbaveném všech výtvarných projektů, aniž by cokoliv ubylo z její podstaty, je však zhola nemyslitelná řecká liturgie bez obrazu - přesně - bez ikony, neboť ona vstoupila do liturgie jako její bytostná součást. Je jistě přiznáčné, že oproti ne-přehledné spoustě ikon, které byly na pravoslavném východě uctívány jako zázračné, byl stejně uctíván jen nepatrný počet památek malířství nástěnného.

Soukromý i veřejný život pravoslavných národů byl ve středověku - o nic méně než na Západě - prolnut náboženským myšlením a cítěním. Proto také všechny vnější projevy náboženského života jsou významným a někdy i rozhodným činitelem vývoje kultury. Celou knihu by mohly zaplnit doklady o významu ikony v životě Byzance. Sama proslulá »Kniha o obřadech« Konstantina Porfyrogenety poskytla by značný materiál, který by ukázal, jakou úlohu hrála ikona v složitém ceremoniálu císařského dvora. Vzpomeňme jen, kolikráté bylo vyneseno na městské zdi paladium říše »Odigitria« a kolikráté pod ní vojsko vítězilo. A to, co nestálo za zmínku byzantským spisovatelům, to nám sdělili cizinci z Východu a Západu, kteří nedovedli potlačiti podiv nad zázračnými obřady s ikonami, uctívanými v nesčetných chrámech cařhradských.

Vzpomeňme jen vyprávění ruského poutníka Štěpána z Novgorodu a španělského diplomata Clavijo, kteří popisují průvod, jenž byl konán každé úterý s ikonou Odigitrie, kterou na zádech nosili muži se zavázánýma očima. Těžká, stříbrem a drahými kameny okovaná ikona vláčela nosiče po chrámovém nádvori, což ovšem bylo v očích současníků zázrakem. Právě tak jako Byzanc, tak i staré Srbsko mělo své paladium v ikoně Bohorodičky Studnické. Na dvou starých srbských freskách je zobrazeno přenesení ostatků Štěpána Nemanji, jimž jde vstříc průvod kleru, v jehož čele je nesena ona ikona, která za doby tureckého panství zmizela beze stopy.

Nikde však nepronikla ikona tak hluboko i do soukromého života jako v Rusku. Čestný kout obytné místnosti byl vyhrazen ikonám, před nimiž se skláněl příchozí dříve nežli po-

zdravil. Pro novorozence byla objednávána ikona jeho patrona a její výška odpovídala délce těla dítěte. Ikonou se žehnalo při významných rodinných událostech a ikona se pokládala na prsa mrtvému do rakve. Jistě, že zde Rusové přenesli na ikonu mnoho té úcty, kterou vzdávali jejich pohanští předkové domácím bůžkům. Ale tím se nevysvětluje vše, poněvadž i ostatní slovanské národy mohly zrovna tak přenést úctu bůžků na křesťanský obraz, ať jej přinesli kněží latinskí nebo řečtí. Nikde se to však nestalo, jen právě v Rusku. Ikona je totiž pro člověka starého Ruska výtvarným projevem ritu, a poněvadž ritus je mu téměř, ba vůbec jediným pramenem náboženského poučení a církevní, je i ikona jasného, smyslovému chápání přístupným projevem jeho nábožnosti. To platí jak pro jedince, tak pro společnost. Nikdy u byzantských kronikářů a dějepisů nenajdeme tolik různých zpráv svědčících nejen o úctě, ale i o lásce k ikonám, jako v ruských letopisech, jež jsou plny zmínek o zjeveních ikon, jejich pořizování, darování a pfenášení, jako o událostech, které podle kronikářova názoru, stejnou hodnotu dějepisnou jako významné události politických dějin. I když můžeme ze zpráv byzantských dějepisů a kronikářů poznati význam cařihradské Odigitrie jako paladia východokřesťanské stolice na Bosporu, bledne před významem, který měla ve starém Rusku ikona Vladimírské Bohorodičky pro život národa a státu. Hned při smrti knížete Andreje Bogolubského (s jehož osobou je objevení této byzantské ikony na Rusku spojeno), kdy v jeho sídelním městě vypukly zmatky a loupení, byl konán průvod s ikonou, a podle kronikářových zpráv, s úspěchem. Když se roku 1395 přiblížil Tamerlán jádru moskevské země, přináší velký kníže Vasilij Dimitrievič ikonu z Vladimíru do Moskvy. Ještě tříkrátké (r. 1408, 1459 a 1480) se modlila Moskva »se slzami« před touto ikonou, když jí hrozilo tatarské nebezpečí. Když r. 1612 vstoupil Požarskij v čele ruských povstalců proti polským utlačovatelům do dobytého moskevského Kremlu, přivítal je arcibiskup Arsenij ikonou Vladimírské Bohorodičky. Touto ikonou zapříšal r. 1698 patriarcha Adrian Petra Velikého, aby ukrotil svůj hněv nad vzbouřivšími se »strelci«. A naposledy hrála ikona svoji úlohu v ruských dějinách za války s Napoleonem, kdy byla vynesena z Moskvy, obětované plamenům, a teprve po několikaměsíčním putování vrátila se r. 1813 do svého sídla, Uspenské katedrály v moskevském Kremlu.

Výtvarný význam ikony plyne zcela bezprostředně z jejího významu kultovního. Když osmý obecný církevní sněm r. 869 utvrzuje usnesení z r. 787 a 842, vraci se v odlišodnění úcty obrazů k definici, kterou kdysi formuloval sv. Basil Veliký, že totiž v obraze uctívá věřící praobraz jeho, tibaje obraz Kristův, tibá samotného Krista v nebeské slávě. Tím byl položen základ k idealistickému pojednání výtvarného tvorění v byzantském umění. Ukolem byzantského malíře je tedy výtvarně zachytit odraz věčné ideje, nikoliv skutečnost samu. Tím je především vyřešen malířův poměr k přírodě, k smyslové skutečnosti, která působí sice na malířovu zkušenosť a skrze ni pak na jeho tvorbení, ale má význam pouhého zásoobníku tvarů, nijak nezavazujících. Charakteristickým dokladem tohoto idealistického pojednání výtvarného byzantského malířství je jeho poměr k jevišti současnosti. Je-li na příklad malíř postaven před úkol vyobrazení bezprostřední, současné realitu, na př. panovníka, pak takový

obraz, i když je portrétem ve vlastním smyslu slova, mění se vždy v ideální kompozici, nejčastěji buď v glorifikaci za účasti nebeských sil a alegorií, nebo v imaginární setkání s Kristem nebo jinými nebešany, při němž donátor skládá hold Hospodinu.

Ale to, co platí o byzantském malířství vůbec, platí o ikonovém malířství v daleko větší míře. Známe veliké množství portrétů v nástěnném i knižním malířství, jež byly namalovaly převážně za života zobrazených, ale neznáme jediný portrét žijící osoby na ikoně. Jsou sice zachovány velmi zajímavé zprávy o tom, jak po smrti osob zemřelých v pověsti svatosti byly shledávány zprávy o jejich zevnějšku tak, aby jejich podoba byla na ikoně pokud možno nejvěrnější, známe také ikony světců, které nesou zřejmě znaky portretnosti, ale víme jen o jediném případě, že ikonový portrét byl malován ještě za života jednoho ruského světce, a to ještě krátce před jeho smrtí, když byl již za života jako světec uctíván. Tuto zásadu neporušují ani dva známé portréty cara Feodora Ivanoviče (zemřel 1598) a knížete Skopina Sujského (zemřel 1609); nehledě k tomu, že byly namalovaly dálno po jejich smrti (kolem r. 1660), nejsou to portréty smrtelníků, nýbrž osob, jež byt nekanonizovány, byly obecně považovány za světce. Prvý, tichý a nemocný syn Ivana Hrozného, jenž se sice nestaral a nedovedl starati o řízení státních záležitostí, ale - podle lidového mínění - modlitbou spravoval svou říši, druhý, synovec a vojevůdce cara Vasilie Ivanoviče Sujského, který několikrát zachránil za doby zmatků ruské carství a tím i pravoslaví před Poláky a zemřel za podezřelých okolností, podle hlasu lidu otráven ve věku 23 let svým strýcem - carem, neměl rovněž daleko od pověsti světce, jakého si druhého careviče Dmitrije.

Totéž platí o obrazech donátorů. V několika málo případech nacházíme obraz donátorů na byzantských ikonách, ale jako drobnomalby na okraji obrazu. V ruském malířství je jedinou výjimkou ikona zv. »Modlící se Novgorodci« (obr. 33), kde jsou zobrazeni novgorodští kupci i se svými rodinami, ale tento obraz vznikl zcela nepochybně pod vlivem německých epitafíí, které jistě byly v Novgorodu známy.

Nejednou setkáváme se v nástěnných malbách s vyobrazením historických událostí významu buď obecného (na př. obléhání Cařihradu v několika rumunských freskách) nebo místního (na př. smrt královny Anny v Sopočanech v Srbsku, nebo přenesení ostatků sv. Štěpána Nového v Romanu v Rumunsku). Na ikonách bychom marně hledali něco podobného. Dobývání Novgorodu Suzdalci bylo sice mnichokráte malováno na ikonách, ale jenom proto, že předmětem vyobrazení byl zářez s ikonou Bohorodičky, s jejíž pomocí Novgorodci zvítězili. Na samém konci dějin starého ruského malířství setkáváme se s podobnou ikonou, která znázorňuje, jak car Michael Feodorovič Romanov a jeho otec patriarcha Filaret uložili r. 1624 Kristovo roucho v Uspenské katedrále v Moskvě; ale ani zde nejde o historickou událost v našem smyslu, poněvadž na nejstarší ikoně tohoto námětu je zobrazen Filaret již s nimbusem kolem hlavy, tedy jako světec (zemřel r. 1633).

Na ikoně není tedy místa pro současnost, pro současně žijící osoby, a to ani v té míře jako v jiných odvětvích byzantského malířství; ikona zůstala vždy pohledem do světa idejí. Ta-

to zásada výtvarného tvorbení je projevuje se nejenom v problematice obsahové, ale i slohové. Poněvadž ikona je středem kultu, je po výtce obrazem representativním; i náměty národní jsou proměňovány v representativní schema vyloučením nebo omezením popisných prvků námětu. Když se na přelomu 15. a 16. století objevují v ruském malířství náměty poučné, ať věroučné či mravoučné, vyvolává to silnou reakci ruské veřejnosti ústy díka Viskovatovi; ať již jeho argumenty proti těmto ikonám byly jakékoliv, základním motivem byla nespokojenosť s tím, že bylo opuštěno representativní pojednání ikony posvěcené tradici a téměř nezbytné pro splnění jejího kultovního úkolu.

Typické modré pozadí fresek může vyvolat ilusi, že děj na ní zobrazený se odehrává v prostoru naplněném vzduchem, tedy na této zemi, ale zlaté pozadí ikony tuto ilusi předem vylučuje; postavy i události na ní zobrazené odpovídají originálu v křesťanské říši idejí, v nebi. Postavení ikony do středu liturgického dění nezůstalo také bez vlivu na obrazovou konstrukci. Od počátku je ikona přísně symetrická a i náměty původně asymetrické se symetrisují, jakmile na ikoně zdomácnely (na př. Threnos - Oplakávání Krista); s touto symetrisací souvisí i to, že drobné obrázky s ilustracemi legendárních vyprávění jsou stavovány v pásy bud' po delších stranách ikony (zejména v italo-české ikonové malbě) nebo kolem všech jejich stran (v Rusku), do středního čtyřúhelníku je pak vložen representativní obraz světců, o němž legenda mluví. I vertikální formát ikony, jenž se stal dobou pravidlem (horizontální formát je výjimkou), má nepochybně svůj původ v této její liturgické funkci.

Ikona jako předmět kultový objevuje se u všech národů, které přijaly pravoslaví za své národní vyznání. Můžeme proto zcela dobré mluvit nejen o ikoně byzantské a ruské, ale i srbské, bulharské, rumunské a ukrajinské. Nehledě k tomu, že u balkánských pravoslavných národů neměla ikona zdaleka ten význam jako v staré Byzanci nebo v Rusku, má také daleko menší význam v dějinách byzantského umění. Ba mnohdy jsme v rozpacích, zda můžeme o nich vůbec mluvit jinak než jako o památkách kulturně-historických. Cestou výjimkou jsou ikony srbské, v nichž vysoká umělecká úroveň nástenných maleb z XIII. a XIV. století doznela ještě v XVII. století. I mezi bulharskými památkami našlo by se leccos, co snese srovnání s dobrými díly Byzance samotné; ale bohužel je ikona v Bulharsku dosud velmi málo probádána a jen několika málo památkám byla naukou věnována pozornost. Rumunská ikona pak rozvíjela se vlastně teprve od konce XVI. století. Známe nesmírný počet památek ze XVII., ale hlavně z XVIII. a XIX. století, které ukazují zřetelně, že stejně jako v architektuře a nástenných malbách, bylo dříve třeba různých a navzájem se srážejících vlivů, než byla vytvořena domácí rumunská tradice. Nacházíme zde ikony dovezené z řeckých oblastí i díla, která vznikla již na domácí půdě pod vlivem malířů této školy (obr. 1), ale daleko početnější jsou vlivy ruské. Historicky jsou doloženy mnohostranné umělecké styky oblastí nynějšího Rumunska s moskevským Ruskem, jež se snažilo dodati sem památky a vyslati malíře velmi dobré úrovni.

Výtvarné umění na Ukrajině bylo od konce středověku pod soustavným vlivem západního

umění, a to tak silným, že se v něm často ztrácely typické rysy byzantského umění, jako výtvarného vyjádření pravoslavného křesťanství. Na západní Ukrajině dorážely západní vlivy nesoustavně, náhodně, kdežto ve východní Ukrajině byly odrazem západní orientace kyjevského bohosloví. Proto i památky ikonového malířství z obou oblastí se přes svůj společný základ liší. V haličských ikonách se proto západní vlivy projevily rysy, které vyznačují lidové umění, kdežto na Kyjevštině dosahly značné výtvarné dokonalosti. Bohužel, bádání v oblasti ukrajinského ikonopisu nedosáhlo dosud toho stupně, který by dovoloval přesný synthetický závěr.

Zvláštním zjevem je ikona gruzínská, jež nepatří do oblasti produkce malířské, nýbrž uměleckoprůmyslové. Ještě před světovou válkou byly gruzínské chrámy plny vzácných, ze stříbra tepaných ikon, z nichž mnohé byly dílem XII. a XIII. století. Odtud přešel také do Byzance zvyk, pokrývat okraje ikony nebo celou ostatní plochu mimo postavu stříbrným tepaným plechem. V Gruzii však zůstali věmi až do posledních dob gruzínské svobody tepaným ikonám stříbrným, jež byly i výrazem moci jejich donátorů, kteří se rádi v mnohomluvných nápisech na nich zvěčňují.

Ikona, jež se stala předním nositelem idealistického uměleckého názoru byzantského, vděčí za svůj vznik naturalistickému egyptskému hellenismu. První počátky ikony musíme ovšem hledat v starém egyptském umění, v oněch početných věrných podobách zemřelého, které se měly státi útlukem, schránou jeho »Ka«, které by v nich dále žilo. Nová kultura severního Egypta za Ptolemaiovou ukazuje i zde svou dvojí tvář: převzala ideu starých Egypťanů, byť již víta jejich byla jí cizí a připojila k ní řeckou formu: podoby zemřelého nejsou již plastické, jsou to pouhé malované masky, jež od I. století po Kristu nahrazují destičky s portrétem zesnulého, které se zasouvají do rouch obalujících mumie, a proto jsou její horní rohy často seříznuty. Pisečná pohřebiště na březích vyschlého jezera Achmim, v dnešní oase Faium, poskytly evropským muzeím a sbírkám stovky takových portrétů různé umělecké dokonalosti (obr. 2). Jedno jest jim však společné; přestože nepochybňuji i zde většina zemřelých byli starci a stařeny, známe velmi málo portrétů, v nichž by byly znaky stáří viditelný. Naopak, jsou to téměř výlučně obrazy zdravých a krásných lidí nejlepšího věku, které hellenistické portrétní umění dovedlo podatí naprostě přesvědčivým způsobem. Není to náhoda ani dobová móda; uvážíme-li, že tyto portréty vznikají v prostředí, jehož duchovní život je prolnut platonickým idealismem, jak jej formuloval novoplatonismus, jehož ohniskem byl právě Egypt, pak vidíme v tomto způsobu malířského podání portrétu jen výtvarné vyjádření platonické metaphysiky. Malíři nezobrazují tvář člověka, jaká byla v čas své smrti, nýbrž tvář, z níž vyzařuje duše, jež se navrátila do světa idejí.

Za těchž vnějších podmínek byly vytvořeny první křesťanské ikony, náhrobní portréty mučedníků, které byly stavěny na oltář v jejich martyriích, dvoupatrových kaplích nad jejich hroby. Ale nejenom vnější podmínky způsobily, že první křesťanské přenosné obrazy se

formou a slohem nijak nelišily od pohanských pohřebních obrazů, nýbrž i spíznění s myšlenkovým světem, který dal tomuto umění vyrůst, vždyť patristika a další východní bohosloví přejalo platonovou soustavu myšlení. O tom, jak nejstarší křesťanské ikony vyšly téměř bez přechodu z hellenistických portrétů, ukazuje ikona Bohorodičky v bývalé sbírce kyjevské duchovní akademie (obr. 3). Jsou tu tytéž technické zvláštnosti (seříznutí horních rohů obrazů, enkaustika), ale i táz formální mluva, která podává naturalistický obraz matky s dítětem, jemuž schází dosud všechno to, co později vytvořilo typ Bohorodičky. Jinou ukázkou nejstarších ikon je enkaustický obraz sv. Sergia a Bakcha (z téže sbírky, obr. 4), pocházející asi ze VI. stol., v němž již portrétnost poněkud ustupuje do pozadí před záměrem dátí křesťanu obraz, před kterým by se poklonil a vzdal úctu mučedníkům. Realistické tendence šly zde ještě tak daleko, že oba druhotové jsou zobrazeni s odznaky své vojenské hodnosti, jak je nosili za svého života. Ale tím, že malíř umístil mezi hlavy mučedníků obraz Krista, odplatitele jejich oběti, překročil mez, která dělila hellenistické, pohanské malířství od umění již ryze křesťanského.

Památek z nejstaršího období byzantského umění je poskrovnu. Valná většina zanikla v bouřích ikonoklastických a toliko zapomenuté kláštery na periferii říše mohly zachovat několik památek různého uměleckého charakteru, jež nelze bezpečně řadit do vývojové linie. Jsme zde odkázáni na pouhé dohady, dokud šťastná náhoda počet památek nerozmnoží.

Nejstarší ze zachovaných ikon jsou malovány enkaustikou. Ale právě tak, jako již v portrétech faiumských se objevuje malba temperová, tak i mezi nejstaršími ikonami. Ta pak ovládla ikonovou malbu vůbec. Staré antické recepty malířské byly základem ikonové techniky až do jejího posledního období. Maluje se na dřevěnou desku potaženou kůdovou vrstvou, jež někdy spočívá na plátně; maluje se poměrně omezeným počtem barev rostlinného a minerálního původu, které se váží nejčastěji vaječným žloutkem. Hotová ikona pokrývá se čističným rostlinným olejem, který však velmi záhy černá, zvlášť když ikona jest umístěna v tmavém chrámu a když před ní hoří svíce a lampy a saze ohně ulpívají v oleji. Jedině tím si vysvětlíme stále se stupňující tmavění inkarnátu v ruských ikonách, neboť malíř pracovali vždy podle předloh, které však již ztratily pod ztmavělou solifou původní jasnost koloritu. Teprve když restaurátoři sňali ze starých ikon často několikanásobnou vrstvu »solify«, poznali jsme, že ikona není tmavý, nerudný obraz, nýbrž že je to pravé království barvy.

Ikonoklasmus v historii Byzance je snad větším předělem duchovního vývoje než reformace na Západě. Vždyť nejde jen o pouhou theologickou otázkou, která by ostatně sama o sobě byla bývala schopna vzbouřit až do nejnižších vrstev tento lid, přímo vásnivě zaújatý bohosloveckými potyčkami. Slo však při něm vlastně o střetnutí různých národních povah na poli, kde se protiklady jejich povahy uplatnily nejdůrazněji. Toto střetnutí bylo

nutné, mělo-li dojít k jakémus takému otření hran, jež usnadnilo další spolužití různorodých národních živlů v podivuhodném politickém útvaru Byzance. Maloasijskí biskupové byli iniciátory ikonoklastického sporu, císařové syrského a armenského původu jeho vykonavatelé.

Již edikt Lva III. Isaura z roku 726 vzbuzuje bouři odporu u obyvatelstva evropského Řecka, které zdědilo povahu starých Hellenů s jejich láskou k přírodě a k člověku s touhou po názornosti, která je vvedla na vrchol uměleckého tvoření. Boj s ikonodulí se však přiostřil, když si r. 753 Leonův syn Konstantin V., ikonodul zvaný »Kopronymos«, vynutil usnesení církevního sněmu o zákazu uctívání ikon. Není pochyby, že protiobrazová politika Konstantinova zakrývala vlastní jeho snahy o zesílení moci císařské na úkor moci církve, ale v provádění zákazu obrazů neznamenalo to žádnou úlevu. Bez nejmenšího ohledu bylo ničeno vše, co mělo na sobě nějaký náboženský obraz; byly páleny ikony a rukopisy, osekávány mozaiky a plastiky tak, že se z umění předikonoklastické doby zachoval bolestně nepatrny počet památek. Prvá perioda ikonoklasmu se končí druhým koncilem nikéjským, který r. 787 obnovil kult ikon. Ale ne na dlouho. R. 815 nový koncil, na přání Lva V. Arména, odsuzuje usnesení z r. 787, a bezohledný boj proti ikonám trvá ještě po dobu vlády dalších tří armenských císařů. Teprve po smrti Theodulové r. 842 slaví se první »Anastolosí«, slavnost obnovení úcty ikon, aby poté každoročně v první postní neděli, jako zvláštní obřad, připomínala pravoslavným křesťanům konec nejstrašnějšího boje, který od doby pohanského pronásledování vytrpěli.

V této době byl vytvořen plán chrámové výzdoby. Obrazové cykly a komposice, mnohé již dříve známé a ve výzdobě chrámu užívané, byly uvedeny v pevný řád. Symbolika chrámu, jako pohledu do nebeské slávy, vyhradila pro každé místo chrámové stavby vlastní výzdobu. Omezila tím sice silně svobodu umělcovu, ale zachránila tím podivuhodnou jednotu a ucelenosť všeho chrámového umění, jíž se vyrovnaná jen logika gotické katedrály.

K výzdobě chrámu, tohoto předobrazu nebeské blaženosti, nestačila umělecká práce jakákoliv. Těžko rozhodnouti, zda je to orientální přízvuk v byzantském životě či idealistické nazírání, které naplnuje chrámy doby makedonské luxusními uměleckými hmotami použitými tak, aby bylo zachováno maximum jejich účinu. Proto mozaiková výzdoba pokrývá většinou kříve plochy v horní části stavby, které jsou přímo osvětleny, kdežto spodní části stěn jsou pokryvány inkrustací nebo prostým obložením mramorem. Fresku v této době nacházíme jen v oblastech vrcholného odříkánf a chudoby, v jeskynních klášterních chrámech v Malé Asii nebo v jižní Itálii. Mozaika zaujímá mezi ostatními technikami tak dominantní postavení, že i ten skrovný počet ikon, pro něž se nalezlo v chrámu místo, byl pracován v mozaikové technice. Nepatrny počet ikon, který se nám zachoval z doby makedonské a komnenovské, nelze vysvětliti jen ztrátou památek. Pro ikonu bylo v chrámu opravdu málo míst. Ikonostas té doby byl pouhou mramorovou přehradou, v níž visely záclony s vytíkánými nebo vyšívánými vyobrazeními, ale kde pro ikonu nebylo místa. Zůstala proto zřejmě omezena na »proskynetarion«, kde byla vykládána k uctění místní zázračná

ikona nebo ikona svátku. Není také náhodou, že převážná část ikon, které se z této doby zachovaly, je mosaiková. Nesporný plastický účin, ale zvláště mohutný dekorativní dojem mosaikového obrazu to byl, jenž současnými poutal natolik, že se ho nechťeli vzdáti ani u přenosného obrazu, ba ani u obrazu drobného, jenž byl určen pro domácí pobožnost. Nemohla to být ovšem ona technika nástenné mosaiky, jejíž účin jest vypočítán na značný odstup. Proto skleněné kostky, daleko drobnější formy, byly zasazovány do rámu naplněného tmelem, jehož podstatnou součástí byl vosk. Ten dovoloval tak těsné přikládání kostek, že barevné přechody mohly být daleko jemnější než u nástenné mosaiky (obr. 5).

Pevnou vůli setrvati v idealistickém pojetí vyčteme zcela zřetelně z byzantské ikony až do XII. století. Přináší totiž téměř výlučně representativní obraz, který není portrétem živé osoby, nýbrž ideální podobou nadzemské bytosti (obr. 6). V této době se rodí také vlastní byzantská typologie, které zůstala věma i století následující. Celkem nepatrný počet zachovaných ikon s narrativními náměty ukazuje, že i ony byly pojaty jako obraz representativní, neboť přesto, že zobrazují děj, není tu po akci ani stopy, je to jen soubor representativních obrazů osob na ději zúčastněných. Proto také počet osob v těchto obrazech jest minimální, prostředí děje (krajina, architektura) jest naznačeno jen nepatrnně.

Závislost ikony na nástenné výzdobě uvedlo v područí i její sloh. V období, o kterém mluvíme, není samostatného slohu ikon. Všechny přijaly onen monumentální, odhmořený sloh nástenné výzdoby, tihnoucí zcela přirozeně k stylisaci. Ze to platí o mosaikových ikonách, jest snad zbytečno připomínati, dlužno to však zdůraznit u růček několika památek temperových ikon, které se nám šťastnou náhodou dochovaly. I zde člení tvář zobrazeného křívky a draperii lomené linie, jejichž smysl pochopíme, jen když si vzpomeneme na vedení řádků skleněných kostek v mosaice v obdobném obrazu. To jest ovšem vliv ryze formální. Hieratický sloh není ani v nástenných mosaikách zavázán za svůj vznik technice, nýbrž plyne právě jen z vnitřní potřeby zobrazení světa idejí. Odtud pramení ona záliba v zobrazení en face, v typisaci gest, strohé stavbě figur a v náznakovém, nereálném řazení draperií.

Antický ilusionismus žije však v byzantském umění dálé. Přesvědčuje o tom knižní malířství, které v nejednom případě se ukázalo hybným perem vývoje byzantského umění. Není zde příležitost, abychom ukazovali podrobně na to, jak se hellenistické tradice udržely v této oblasti malířství, a to nejenom jako pouhý přezitek, nepochopená petrififikace tvarů, nýbrž jako živá síla, která bezpochyby to byla, která dala vyrůst novému monumentálnímu slohu. Známe jej zatím jen z nepatrnného počtu památek. Fresky kláštera Nerezu v Srbsku, jež vznikly r. 1164, jsou nejstarší památkou nového realismu v monumentálním umění byzantském. Odtud se rozšířil dosud zcela nejasně cesty tohoto slohu do Italie (Aquileia XII. stol., S. Maria in Vescovio 1270), do srbského a bulharského malířství XIII. stol. (Bojana 1259) i do Ruska (katedrála sv. Dimitria ve Vladimíru XII. stol.), slohu, jenž proniká i do mosaik (sv. Michael v Kyjevě zač. XII. stol.). Tento nový sloh, jehož vznik lze zatím jen hypotheticky uvést v souvislosti s byzantskou protorenesancí v XI. a XII.

století, vidíme v ikonovém malířství zatím na jediné památce; je jí proslulá Vladimírská ikona Bohorodičky, která byla přivezena do Ruska z Caříhradu kolem r. 1125 (obr. 7). Jsou to právě jen tváře Bohorodičky a Ježíška, jež se z původního obrazu zachovaly, které však vydávají neklamné svědectví o jiném uměleckém názoru, než byl ten, který vytvořil ikony, o kterých jsme nahoře mluvili. Tato ikona jest především jedním z nejstarších a nejvýznamnějších dokladů nového ikonografického typu Bohorodičky, jenž vyjádřil ve zkratce representativního obrazu lidský, mateřský poměr Marie k dítěti. Znamená to ústup od oných strohých, nadzemských nepřístupných typů Bohorodičky staršího údobi. Ale sloh této ikony není nicméně jiným než návratem k zákonům pozdně antického ilusionismu. Malíř se především oproštěje od stilujícího linearismu (chybi zde i obvodová linie) a modeluje tvář výlučně barvou; stíný tvoří tím, že svrchní vrstvu inkarnátu vybírá až na podmalovaný »prazelen«, jež tvoří místa nejhlabšího stínu. Není to však úplný návrat k realismu; eurytmie obočí, oka a nosu Mariina a oválu Ježíškovy tváře ukazuje, že pozdně antický ilusionismus jest od tohoto obrazu oddělen silou výtvarného idealismu. Ten z byzantského obrazu nikdy úplně nevymizí, poněvadž je živen z nejhlabší podstaty zbožnosti východního křesťanství, jemuž toto umění slouží, a nebude síly, která by jej od tohoto duchovního magnetu odtrhla.

I když nám dnes byzantské monumentální umění XIII. století není neznámou oblastí, jakou bylo ještě před několika lety, jsme při studiu ikonového malířství pro toto údobi zatím bez bezpečné datovatelných památek. To, co XIII. století lze příkroknouti z materiálu nově nalezeného v Rusku, patří geneticky do oblasti ruského umění, i když snad mnoho bylo ještě vytvořeno rukou byzantského umělce. Ale i za tohoto stavu nemůžeme období latinského císařství v Caříhradě považovat za vacuum artis, nýbrž očekáváme s plnou důvěrou na objevy, jež tuto mezeru vyplní.

Proto také nehledíme na umění doby palaeologovské jako na zcela nový výtvarný fenomen. Výtvarný řád mosaik Kachrie-Džami není pro nás, kdy známe srbské a bulharské fresky XIII. století, nepochopitelným novým zjevením. Pro poznání ikonového malířství této doby však nejsou bez významu vnější změny, jemuž výtvarné tvoření tehdy podlehlo. Hospodářský úpadek Byzance, která není již více imperiem, omezil uměleckou produkci potud, že luxusní techniky výtvarné byly opuštěny; mosaika je převážně nahrazována freskou, mosaikových ikon valem ubývá. Tím bylo však také zlomeno pouto, které až dotud poutalo ikonu k nástenné dekoraci, temperová ikona vytváří si vlastní slohovou řeč. Nutno však ihned poznámenati, že ikona zůstává proti vývoji freskového malířství pozadu. Podílí se s ním ve snaze dátí zobrazenému tělu objem, vdechnouti do scén život, odnáti draperii její dosavadní nezávislost a přizpůsobiti ji stavbě těla; přesto zůstává v ní cosi z onoho monumentálního slohu doby makedonské a komnenovské (obr. 8). Je to zřejmo zejména u ikon s náměty representativními, kde se malíři přidržují uznávaných a tradici i úctou posvěcených typů.

Jednou z mála přesně datovaných památek jest ikona Pantokratora (č. 217 Ruského mu-

sea, obr. 9), kterou darovali r. 1363 do kláštera Pantokratora na Athosu veliký stratoperec Alexios a veliký primikarios Joannes. Strohé frontální pojetí již vymizelo, symetrie je úplně porušena (účes, pravé rameno, výstřih chitonu), objem viditelných částí těla je zdůrazňován ostrými reflexy, jež jsou tvořeny šrafováním bělobou. Ale přes to ikona nemá v sobě životnosti, jakou dýší postavy v soudobých freskách. Zato ikona Sboru apoštolů (Moskva, Historické museum, tab. I.) ukazuje ducha nového výtvarného umění v celé šíři. Je to vlastně representativní obraz, který bylo starší údobí jistě traktovalo dvanácti frontálně podanými postavami, jež by se od sebe lišily pouze rozdílnou typovou charakteristikou. Zde však z ikony dýše akce, která ji chce přetvořiti v téměř genrový obraz. Různost postojů, obratu hlavy a gest vyvolává ilusi rozhovoru, děje, který jest podívanou, poučením, alejenž přesto nemá bezprostředního vztahu k divákovi. Je to spíše událost z tohoto světa než zjevení nadpřirozeného. Těžko rozhodnouti, zda malíř jeho úlohu usnadnilo či ztížilo to, že pracoval s určitou obsahovou tendencí. Před zástup ostatních apoštolů vysunuje totiž nejenom »knížata apoštolská«, nýbrž i Jakuba a Ondřeje, prvého patriarchu jerusalemského a caříhradského. Smysl byl současníku jasny: nástupci těchto apoštolů, oekumeničtí patriarchové, jsou si rovní, není tedy primátu nástupce Petra, není ani pátého oekumenického patriarchy, poněvadž alexandrijští nástupci sv. Marka propadli bludu. Dějiny byzantské ikony nejsou ještě ani zdaleka uzavřeny, neboť stále se objevují nové památky. Stačí se jen zmínti o tom, že r. 1939 bylo v sinajském klášteře objeveno na 200 ikon, z nichž mnohé pocházejí již z V. a VI. století (jejich podrobný popis posud neznáme). Každý nový objev znamená při dosavadním nedostatku památek mnoho pro poznání vývoje a nutí často ke korektuře synthesis.

Spojení Italie s uměním středověkého Řecka, zejména jeho malířstvím, bylo až do počátku XIV. století téměř trvalé a tak těsné, že si bez vlivu Východu lze těžko umění na příči italské v některých údobích vůbec představit. Matějkův výrok: »Sousedství Byzance, přímé a trvalé styky s kulturou Východu byly podporou Itálie, kdykoliv poklesla a zemdlela její vlastní umělecká vůle« vystihuje nejlépe plodné výsledky tohoto spojení. Malířská díla vystřídaly v Římě za panování řady papežů řeckého původu, počínaje Janem VI. a Janem VII., tvoří sice zvláště výrazný celek v dějinách těchto vlivů, stejně jako rozsáhlé působení řeckých malířů povolaných do Monte Cassina opatem Desideriem ve XII. stol. nebo práce byzantských mosaicistů v Benátkách a jejich okolí, ale tím není řečeno, že by se byzantské vlivy vyčerpávaly pouze v dílech těchto tří období.

Působení byzantských umělců v Benátkách je ovšem jen součástí trvalých kulturních styků vládkyně Adrie s romanským imperiem, jejichž základem zase byly těsné styky hospodářské. Benátky od X. století jsou prostoupeny skrz naskrz řeckým živlem, který dík svým národním vlastnostem dovedl se uplatnit ve všech oborech hospodářského podnikání, v Benátkách již od této doby kvete bohatá řecká kolonie, mezi níž nepochyběně působili i umělci v Itálii brzy aklimatisovaní. Od počátku XIII. století stala se benátským

panstvím Kréta. Dokud palaeologovské císařství působilo jako sjednocovací magnet na krétské Řeky, byl jejich poměr k Benátkám více než napjatý; svědčí o tom zejména »Guerra di Candia« trvající od roku 1363 do 1366; ale pádem Caříhradu osvobození snahy Krétanů ztratily živnou půdu a klidné pohody v době největšího rozmachu benátské moci využívali Řekové k tomu, aby jak v Benátkách, tak na Kréti vybudovali opory svému duchovnímu životu. Po dobytí Kréty Turky (1669) zůstaly zde ovšem jen Benátky a ostrov v Jonském moři. Zatím co zde řecký živel mohl rozvinouti a udržeti své životní síly, což nejlépe dosvědčuje i to, že odtud vyšly myšlenky na národní osvobození a sjednocení Řeků, jiná větev řeckého národa žijící nepřetržitě od antiky v oblastech jižní Italie a Sicilie, kdysi »Graecia magna«, omezenou posléze již jen na Otranto a Apulii, ztrácela stále na své životnosti. To dokumentuje zejména ústup řeckého ritu, jenž začal již ve XIV. století a valem pak pokračoval po unii florentské.

V těchto oblastech se vytvořil pod neustálým vlivem latinského ducha a katolicismu zvláště typ řecké kultury, jenž má jednak znaky hospodářské životnosti a pokrokovosti řeckému národu vlastní, jednak konservativního vlasteneckého upětí k byzantské minulosti; nejvýznamnější složkou této kultury bylo hlavně deskové malířství, jehož díla se zachovala z období XV.-XVIII. století v neobyčejném množství památek roztroušených po Itálii, Dalmácii, Řecku, Krétě a Palestině, na Sinaji a Athosu, ale i v místech, kde levantský obchod vzbudil nebo obnovil řecké osady. Zájem o tato díla pak konečně vytvořil musejní soubory, z nichž největší jsou v Ruském museu v Leningradě, ve vatikánské pinakotéce a v Byzantském museu v Athénách. Od XVI. stol. se objevují na ikonách jména malířů, datování i dedikační nápis, jimž odpovídají početné archivní prameny, takže by se zdálo, že zpracování tohoto úseku byzantského malířství nebude nijak obtížné; přesto však bylo zde dosud vykonáno velmi málo, a to jednak proto, že materiál jest přímo nepřehledný a z části velmi těžko přístupný, jednak proto, že v období, které předcházelo datování ikon, chybějí dosud bezpečná kriteria k třídění památek.

Tito řečtí malíři ikon nepracovali jen pro potřebu řecké pravoslavné obce v Itálii, nýbrž i pro italské katolíky, kteří s řeckým pravoslavím neměli nic společného. Nejlepším dokladem toho jest jeden z obrazů Carpacciova cyklu života sv. Voršily, kde součástí současného benátského interiéru je ryze řecká ikona »Madre di Consolazione«. Tyto latinské zakázky vyvěrají z uměleckého konservatismu některých sociálních tříd, zvláště tam, kde jde o předměty kultové; poměry v současné době nám ukazují, že tu nešlo o zjev, který by neměl obdobu. A tak se stalo, že »v žádné benátské rodině nemohla scházeti byzantská ikona, již byla svěřena ochrana domácího krba« (G. Gerola).

Celá plejada malířů deskových obrazů, které v nauce nazýváme souborně školou italořeckou, vychází bezprostředně z malířství doby palaeologovské, z umění, jež zůstalo pevně uzavřeno v okruhu idealistického názoru uměleckého, ale ve svých vrcholných dílech okouzluje vztudem a živelností, kterých dociluje mistrným ovládáním výtazových prostředků: linie a barvy (frontispice). Ono konservativní upětí k minulosti, o němž jsme sho-

ra mluvili, odrazilo se však i zde. Linie, která byla v palaeologovském malířství nositelem nábožensko-uměleckého výrazu, byla zbožněna až do vysušení tvaru v ornament. Záhyby roucha, které sítí linií a plošek v palaeologovském umění byly uvedeny v strhující pohyb, ustrnuly zde v dekorativním, ale neživém schematu. I měkká modelace světla a stínu ve tvářích mění se u některých z těchto malířů v tuhý ornament (obr. 10). Zato byli tito umělci pečlivými strážci zděděné palety i smyslu pro monumentalitu, jež dovedli leckteré z nich ještě prohloubit.

Ale okolnost, že toto malířství žilo v prostředí, jež kvasilo řešením uměleckých problémů, kterému nebylo nic tak cizí, jako ulpívání na převzatých formách, nemohlo zůstat bez odezvy u těchto skromných malířských dílen. Mnozí z nich se snažili vytěžit alespoň něco z toho, co se dělo v jejich bezprostředním okolí. Přirozeně, že sáhli jen po tom, co se jim zdalo přijatelné pro oživení, doplnění starého schematu, byli zde však i jiní, kteří si sice ponechali starou techniku i snahu po monumentalitě, nebáli se však přizpůsobit nejen ikonografii, ale i svůj sloh mistrům velkého umění. Rada ikon, kterou vytvořil Michael Damaskinos pro ikonostas metropolie v Kandii na Krétě, svědčí o zretelném vlivu Tintoretto; u něho se učil Damaskinos konstrukci obrazového prostoru, z jeho obrazů přenášel do dvojrozměrné byzantské ikony rozvíjet zákony perspektivy, od něho si vypůjčil krajinové veduty a architektonické detaily, ale pod jeho vlivem přepracovával i tradiční byzantská kompoziční schemata. Přes to všechno zůstávají tyto obrazy byzantskými ikonami, poněvadž postavy a jejich draperie zachovávají slohový rád palaeologovského umění. Tyto různorodé prvky dovedli však Damaskinos sloučiti v celek nejenom nenásilně, nýbrž způsobem, jenž svědčí o jeho velikých uměleckých schopnostech. Méně to lze však říci na př. o Theodoru Pulakisovi nebo Viktoru Kréťanovi, kteří nedovedli vytěžit ze slohu Bassanova ani zdaleka to, co Damaskinos z Tintoretta; těkavý neklid pompénských postav originálu proměnil se u nich v soubor nelogického vření nabubřelých tvarů. Mnoho nepochopitelného nebo i odporného ovšem vysvětlíme a omluvíme tím, že tito malíři, pracující hlavně na Ionských ostrovech, užívali jako předloh rytin. K témuž malířům můžeme přiřaditi i méně odvážné, ale jemně eklektičtí, mezi nimiž nejenom kvalitou, ale i počtem zachovalých děl vyniká Emanuel Zane, který zachoval byzantské kompoziční schema téměř beze změny, ale dovedl je doplniti útržkem krajiny, téměř doslově odpozorovaným od některého quattrocentisty, přetvořiti ideální architekturní kulisu v reprodukci renesanční stavby svého okolí a dodati obrazu prostorovou hloubku a u postav naznačiti objem vysokou modelací draperie, byť typicky byzantským způsobem (obr. 11).

I do dílen malířů, kteří opatrovali technické a ikonografické dědictví palaeologovské Byzance, vnikalo současné umění italské a očarovalo poctivé české malíře ikon svými koloristickými půvaby. Na ikoně Bohorodičky (obr. 12) projevuje se to hned dvojím způsobem: základní olivový inkarnát tváře jest pokryt hustou, v plochu se slévající sítí bělorůžových šraf, vypůjčených s palety nějakého manýristy a pro plášt Bohorodičky užil malíř tlumené benátské červeně místo tradičního

hnědočerveného tónu, vznikajícího ze smíšení mořenového laku s nějakou černí. Třetí skupinu pak tvoří ti malíři, kteří sice nic k převzatému dědictví nepřidali, ale také z něho neubrali. Filotheos Skufos a Emanuel Lamprades buděž jmenováni jako zástupci těch četných malířů, kteří, hlavně pod ochranou klášterních zdí, dovedli odolati cizím vlivům (obr. 13).

Přes to, že italočeská ikonová malba je pouhým dožíváním poslední epochy byzantského malířství, a proto stejně jako jiné podobné zjevy v dějinách umění projevem, jemuž chybí vnitřní síla, která by dala vyříti velkým zjevům, nechybí jí přece jen snaha po nových formách. Kdo se jen poněkud obeznámil s východokřesťanským uměním, poznal, že význam ikonografické složky v něm jest daleko vyšší než u umění katolických národů; souvisí to s povahou tohoto umění vůbec, jež je po výtce theodulí, svého druhu bohoslužbou, jednou z těch složek kultu, které působí na smysly věřících. Proto vývojové změny v ikonografii musíme i zde posuzovati jako průkaz vývoje, i když nejsou provázeny projevy po vyšším slohovém zaměření. Proto také třeba oceňovati v italskofeckém malířství jako jasný projev životní síly nové ikonografické a typologické tvary. Je to především několik nových typů obrazu Bohorodičky. Nejznámější z nich je Pašiová madona, známá na Západě podle jedné z kopií pod jménem »Matka ustavičné pomoci«, jejímž autorem se zdá být proslulý malíř z jihu Italie Andrea Rico, ačkoliv kořeny tohoto typu nutno hledati v srbském nástenném malířství XIV. stol. I typ »Galaktotrofusy« (kojící Bohorodičky), je jen obnověným prastarého typu, který vznikl asi v VII. stol. v Egyptě uprostřed hellenistického naturalismu. Uplně novým typem však je t. zv. »Madre di Consolazione«, na jejíž podlíd na typologii českých gotických madon měli jsme příležitost již ukázati. Neméně zajímavé jest zjištění, že italočeská škola přejala bezprostředně z umění zaalpského severského typ »Piety«, z níž jej převzaly okrajové školy italské na konci XIV. stol. a který teprve potom zdomácněl v umění velkých mistrů quattrocenta (Lombardie a Ferrary). Do nedávna byla tato škola považována též za kolébku toho typu Bohorodičky, v němž byl vyjádřen její mateřský cit k Synovi; jde o typ zvaný v Rusku »Umilenije«. Dnes ovšem víme, že tento typ vznikl již ve XII. stol. v samotné Byzanci a že prostřednictvím této školy pronikal, alespoň v některých derivátech, do italského umění.

At již dila malířů této školy nasákla jakkoliv vlivy italské renesance, společné jim zůstalo dědictví onoho podivuhodného slohu XIV. století, jehož klasickým projevem jsou jednak mosaiky Kachrie-Džami, jednak fresky chrámu Peribleptos v Mistře. I tam, kde z tohoto dědictví byl ztracen smysl prj kompozici, pro harmonii tělesných proporcí, i když již zmizel smysl pro vzácně vyvážený kolorit, zůstalo alespoň jediné: smysl pro rytmus linie. Proto také společným znakem všech italskofeckých ikon je kresebnost zdůrazněna někdy i na úkor barvy, vždy však na úkor malířského podání.

Ale z téže doby, v níž italočeská škola vydala nejvíce svých děl, zachovala se řada ikon, nepochybne rovněž českého původu, které jsou do značné míry slohovým antipodem italočeských ikon. I když linie byla vždy základním výrazovým prostředkem byzantského umění

a nemohla proto být ani zde potlačena, přece jen byla malířským podáním vytlačena na podřadné místo. Není zde onoho kreslení polosuchým štětem, které tak často nacházíme u nejlepších italořeckých malířů, není zde také jejich záliby pro drobnokresbu a pro tříštění velkých ploch onou sítí linií a plošek, o které jsme shora mluvili. K slovu přichází zde opět štětec, jehož uvolněné tavy zdůrazňují především obrysovou linii; s tím souvisí bezprostředně zjednodušení, takřka odornamentalisování obrazu, projevující se potlačením dekorativního detailu. Nejlépe je toto rozdílné pojetí patrné na draperiích hierarchů. Tam, kde Zane nebo jemu podobný benátsky Řek drobnomalbou věrně napodobil bohatě vyšivané epitrachilion nebo epigonation, tam malíř této skupiny naznačí vyšívání pouhým náčrtem ornamentu (obr. 14). Nejenom tyto vlastnosti, nýbrž celkové monumentální podání námětu svědčí, že tito malíři byli velmi blízci freskovému malířství. Této skupině řeckých ikon nebyla dosud věnována v nauce dostatečná pozornost; snad to způsobilo i to, že jich není zdaleko tolik jako děl italskořeckých škol. Proto se můžeme zatím jen dohadovat, že vznikly tam, kde přímo nepůsobil vliv ikon dovážených z krétských a benátských dílen, tedy snad někde v řeckém vnitrozemí.

Ikona je s ruským národním a církevním životem, což je ostatně v starém Rusku jedno a totéž, nerozlučně spjata od samých počátků. Jíž prvá událost v křesťanské epoše ruských dějin vůbec jest spjata s ikonami. Nejstarší kronika ruská zpravuje nás totiž o tom, že Vladimír dobyv r. 988 Chersonesu, vzal jako kořist z jeho chrámu nádoby a ikony, které následujícího roku věnoval Desjatinnému chrámu v Kyjevě.

Nejstarší období dějin ruské ikony bylo ještě asi před 30 lety temnou oblastí. Bylo sice známo, že se zachovala celá řada nejstarších ruských ikon, nebylo však možno přistoupiti k jejich vědeckému prozkoumání; zbožnost pokolení přikryla je kovovými příkrovky a ozdobami všeho druhu a svíce i lampy hořící po staletí před nimi přikryly je vrstvou sazí. Tepřve když bylo po říjnové revoluci zahájeno soustavné jejich odkrývání, byly počátky ruského ikonového malířství dokonale osvětleny velkou řadou památek. Uspěchy tohoto dobývání nejstarší ruské ikony byly věstranným překvapením. Bylo objeveno nejenom nečekané množství ikon, ale pěknapála i jejich vysoká úroveň. Většinou jsou to díla, která vznikla na ruské půdě, pravděpodobně již za účasti ruských malířů, kterou dosvědčují nejenom slovanské nápisy na nich, ale i slohový vývoj právě jako porušování formy převzaté z Byzance.

Pevným výchozím bodem při slohové kritice těchto památek jsou mosaikové a freskové nástenné výzdoby zachované v chrámech kyjevských, novgorodských a vladimirských, jako typické projevy byzantského výtvarného idealismu doby komnenovské. Do značné míry protikladem těchto památek jest ilusivní sloh Vladimírské Bohorodičky, která Rusku zprostředkovala hellenistické tradice uchované Byzancí. I když i ona neodolala vlivům idealismu úplně, přece jen zůstala dílem slohu po výtce malířského. Mezi těmito dvěma póly slohového vyjadřování oscilují památky nejstaršího ruského ikonopisu.

Zatím co hlava Bohorodičky z t. zv. usťužského Zvěstování (obr. 15) silně připomíná nejen měkkou modelaci tváře, ale i typologickými znaky svůj byzantský vzor (jsou to zvláště hluboké oční důlky a velká mandlovitá oči, propůjčující tváři poněkud melancolický půvab, jež učarovaly téměř všem starým ruským ikonám), dokazuje hlava sv. Dimitriia na ikoně z Jaroslavle (obr. 16), že zde byzantský vzor byl prostředkován mosaikami, jejichž stylismu sloh ikony podlehl ve značné míře. Do této skupiny pronikl i vliv drobného umění, který z byzantských památek neznáme. V celé řadě ikon jsou vlasy zobrazených osob, spadající v dekorativně řazených pramenech, zdobeny zlatým šrafováním. V t. zv. Velké Panagii z Jaroslavle ovládla tato záliba i Marii šat, na němž reflexy jsou nanášeny pouze zlatem, a to v ploškách geometrických tvarů. Zdá se, že nejsprávnějším výkladem této oblily zlaté dekorace bude vliv smaltu, který tehdy Rusko přijalo z Byzance a dovelelo přivést k značnému rozvoji. Je ovšem přiznáčné, že tento dekorativní prvek se objevuje i v těch ikonách, kde tradice ilusionismu pronikla velmi silně. Ukazuje to, že to, co zprostředkovala Vladimírská Bohorodička, nebylo pochopeno jako přínos životnosti, jako záruka dalšího vývoje. I kdybychom neměli ani na jedné z těchto ikon zachovány slovanské nápisy, musil by nás již tento zjev přesvědčiti o tom, že na něm brali podří ve značné míře domácí umělci; neboť tento vývoj jest pouhou předpovědí toho, co charakterizuje ruskou ikonovou malbu vůbec a co ji zejména v dalších stoletích jejího trvání odlišuje od byzantské a pobyzantské ikony. Rusko, se zálibou přiznáčnou pro výtvarného primitiva, dovelelo vyhmatati všechno to, co v sdělené mu formě bylo dekorativní a přehlížeti vše ostatní, dovelelo vystavovati právě jen tyto dekorativní složky až po jejich krajní mez, po ornamentu. Ze tato bezohlednost k otázkám poměru výtvarného díla k přírodě ovládala již nejstarší období ruského malířství, dokazuje několik ruských ikon, na nichž v bezprostřední blízkosti se střetá ilusivní sloh s monumentálním slohem. Tak na př. v horních rozích Velké Panagie, jež sama o sobě jest vysloveně monumentální kopíř nějaké mosaiky z konchy chrámové apsy, jsou v medailonech zobrazeni archandělé, v nichž ilusionismus, sdělený Vladimírskou Bohorodičkou, dosahuje vrcholu.

Obdobné střetnutí těchto dvou slohů nacházíme i na ikoně sv. Mikuláše z kláštera sv. Ducha v Novgorodu (obr. 17); zatím co postava světce je podána v nekompromisním linearismu, jehož rodová příbuznost s mosaikou je nepopiratelná, jsou postavy v medailonech a na rámu ikony podány zcela malířsky.

Vznik většiny těchto památek můžeme podle historických zpráv o nich klásti do oblasti vladimirsko-suzdalské. Jen jednu z nich (ikonu Pečerské Bohorodičky) možno považovati za kopii XIII. stol. s ikony, kterou podle legendárního podání namaloval nejstarší ruský ikonopisec Alimpij, mnich kyjevo-pečerské lavry, tedy díla malířství doby kyjevské. Jest ovšem pozoruhodné, že se v ní objevují slohové znaky, které ji uvádějí v souvislosti s několika jinými památkami této doby, které nepochyběně vznikly v oblasti novgorodské a jež se od předchozí skupiny značně liší. Jest to především kompozice »Nikitorion« (zvláště námět oslavěn kříže, pocházející z Palestiny), jež byla nalezena na

zadní straně ikony »Mandilia« (Nerukouutvořeného obrazu Krista) v Uspenské katedrále v Moskvě (obr. 18). Sloh tohoto obrazu s jeho ideálním linearismem jako nositelem uvolněného pohybu figury jest naprosto shodný se slohem fresek nereditického chrámu v Novgorodu (1199). Tyto fresky mají historicky i slohově mnoho společného se zvláštní školou byzantského malířství, jež pracovala na nástenné výzdobě gruzínských chrámů. Druhou památkou, v níž se však tento sloh poněkud již uvolnil a smísil se s tradicí ilusionismu, jest proslulá ikona »Znamenie Bogorodicy«, novgorodské paladium, jejíž existence jest známa již z událostí r. 1169. Její líc je sice přemalbami zničen, za to se zachoval velmi dobře rub s obrazem modlícího se sv. Petra a mučednice Natalie (obr. 19).

Jest ovšem ještě řada památek, které nezapadají přesně do některé z těchto tří skupin. Dlužno však uvážiti, že to, co ze starého ruského ikonopisu bylo dosud nalezeno, jsou pouhé trosky tvorby, jež byla nejen vytvořena, ale i snesena na území předtatarského Ruska. Výslovně zdůrazňuji: snesena, poněvadž průkazů a historických zpráv o importu uměleckých památek máme v této době více než dost. Nejzávažnějším dokladem jest t. zv. Tolgská Bohorodička čís. 1, o níž bylo proneseno ne odůvodněné mínění, že je to originální práce italské ducenteské »maniéra greca«. Těžko je ovšem vysvětlit, jakým způsobem se do Ruska dostala, ale je-li ono mínění správné, pak jest tato ikona důkazem, že na území vladimiro-suzdalského knížetství pronikly nejenom vlivy severoitalského románského stavitelství a plastiky, jež se zachovaly na všech chrámech této oblasti, ale i malířství.

Z politické a kulturní historie lze odvoditi předpoklady, že centra ikonové malby, jako nejzávažnější výtvarné tvorby ruské vůbec, dlužno hledati ve všech hlavních městech údělných knížetství. Jejich činnost máme dosvědčenu nejenom tradici, ale i současnými písemnými památkami, z nichž kroniky jsou nejpřednějším pramenem. Uvésti v souvislosti zachované památky s těmito centry není snadným úkolem, a proto otázka jednotlivých uměleckých škol jest ústřední otázkou dějin starého ruského umění vůbec. První, kdo se ruskými ikonami zabývali, starobřadectí sběratelé, opírali se o ikonopisnou tradici, která za nejlepší ikony považovala novgorodské, a to ne neprávem. Ještě předválečné bádání bylo proto ochotno kdekoliv dokonalou a při tom starou ikonu přiřknouti Novgorodu. Nebyl to jen vliv této tradice, ale i chyběné budování umělecko-historických koncepcí na faktech dějin politických a kulturních. Bylo totiž přespíši z důrazem, že jediný Novgorod byl uchráněn přímého tatarského panství a že proto jedině zde bylo možno rozvinouti bez překážek ve službách církve uměleckou činnost. Novgorod byl podle těchto názorů hluboko do XV. století zásobníkem uměleckých podnětů, školou a nikdy nedosaženým vzorem. Bádání posledních let vděčíme za odvrat od tohoto jednostranného názoru, za rehabilitaci umění rané Moskvy, za vytvoření jasného obrazu největšího malíře starého Ruska Andreje Rubleva i za pozornost k lokálním školám vůbec. Ale tyto názory byly příliš dialekticky zaostřeny k názorům předválečným, a proto vy-

hnuvše se bludu jednomu, upadly do druhého. Pojem lokálních škol byl sice vytvořen s daleko větším zřetelem k faktům historickým, často však na podkladě materiálu, jehož příslušnost k té či oné škole byla odůvodněna jen tím, že byl v předpokládané oblasti této školy nalezen.

Typickým příkladem jsou ikony nalezené r. 1919 v Kašinu, kdysi v oblasti knížetství tverského; na základě tohoto materiálu byl pak v literatuře vytvořen pojem a vytvořeny znaky tverské ikonové školy XV. stol. Tyto školy pocházejí ze starého ikonostasu soboru v Kašinu. I když nelze tvrditi, ani vyvrátiti domněnku, že jsou součástí onoho ikonostasu, který podle zachované kupní smlouvy z XVIII. století koupilo město Kašin z výzdoby Uspenské katedrály v Moskvě, přece jen je třeba opatrnosti v posuzování původu tohoto materiálu, poněvadž není vyloučeno, že ikony jsou původem moskevského a do oblasti tverské byly pouze importovány.

Je však zajímavé, že tato nová bádání potvrdila zkušenosti starých sběratelů o charakteristice slohu pskovských ikon. K několika památkám, jejichž vztah k Pskovu lze bezpečně stanoviti, byla přidružena řada dalších ikon, vyznačujících se společnými slohovými znaky. Je to především barevná škála - ve srovnání s novgorodskou daleko chudší -, v níž dominuje červen, terra verde a hněd, dále nanášení reflexů hustou sítí zlatých šraf, hojně používání perel na výzdobě draperií a konečně zvláštní typika tváří s vysokou zdviženou obočím a silně vypouklým čelem (tab. IV. a obr. 20).

Také obraz suzdalské školy rýsuje se v nauce dostí bezpečně. Je dnes téměř obecně uznáváno, že monumentální ikona sv. Borise a Glěba z býv. sbírky Lichačevovy (tab. III. II.) je dílem suzdalsko-vladimirské dílny z XIV. nebo snad již z konce XIII. stol. Ikona je malovaná na stříbrném podkladě, a proto jsou k ní přizpůsobeny i jiné ikony malované na stříbře. Památek tohoto druhu je však dosud málo, takže nelze dosud vytyčiti všechny slohové znaky této školy.

Než vraťme se k nejstarším novgorodským památkám.

Doba XIII. století jest na památky ikonové poměrně chudá. To, co se obyčejně této době připisuje, může rovněž tak dobře náležeti počátku XIV. století, z něhož se zachovala v oblasti novgorodské řada památek, které dokazují, jaké základy byly položeny dalšímu vývoji ruského ikonového malířství a v čem spočívá ono osobité, co Ruskovo vložilo do tohoto, teprve se rozvíjejícího a na několik století vymřeného procesu. Můžeme je sledovati na ikoně sv. Jiří, která kdysi byla majetkem Pogodinovým (obr. 21). Již Kondakov ukázal na to, že peníze, které sv. Jiří rozdává na této ikoně chudým, jsou staré novgorodské ruble a že proto ikona vznikla nejpravděpodobněji v oblasti novgorodské, snad na konci XIII. či na počátku XIV. století. Střední obraz zápasu sv. Jiří s drakem opakuje téměř doslovně kompozici z výzdoby chrámu sv. Jiří ve Staré Ladoze (XII. stol.), jež má mnoho společného s freskami nereditického chrámu. Nové v této ikoně jsou tedy jen obrázky na rámu ikony, jejichž sloh bylo by možno nazvat lidovým. Osob ve scénách jest co nejméně, prostředí je naznačeno jen nezbytnými kulisami kra-

jiny a architektury, jinak se scény odehrávají v ideálním stilisovaném prostoru, jehož rovinu odděluje od pozadí ornamentální sokl; neproporcionalní figury jsou více kresleny než malovány, obrysová linie je malíři nezbytností. Srovnáme-li tento sloh se všemi slohy, které se vyskytují v nejstarších ruských ikonách, vidíme, že rustikalizace přejatých themat jest již do značné míry provedena. Nejlépe ji ovšem charakterizuje používání profilu, věc v klasickém byzantském malířství neznámá a v provinciálních uměních vzácná. Typickou ukázkou novgorodské nebo vůbec severní tvorby z první poloviny XIV. století jest ikona »Narození Bohorodičky« ze sb. Rjabušinského (obr. 22). Pod povrchem lineárního slohu, jehož počátky viděli jsme na ikoně sv. Jiří, vyhmatáváme přímo byzantský vzor, který prozrazuje přísná monumentalita isolovaných figur a architektonických detailů, i antická residua v podání služek obklopujících Annino lože. Slavnostnost celé scény, jež nejeví nejmenší známky dynamiky děje, je ještě podtržena tím, že všechny osoby obrazu hledí přímo na diváka. Z akčního obrazu stal se obraz representativní, aniž cokoliv bylo změněno na ikonografii námětu. Obraz nepoučuje, neznázorňuje, jeho jediným smyslem jest, aby se stal středem pobožnosti. Pouto ikony k nástenné výzdobě není však dosud přetřeno; ikona jest malována širokými tahy štětců, neprojevuje se zde ještě ani zdaleka záliba v drobnomalbě.

Kolorit starších novgorodských ikon jest neméně charakteristický než jejich kresebný styl. Nositelem barevného výrazu jest draperie. Ve většině starších ikon této školy dominují obyčejně jen dvě barvy; nejčastěji jest to dvojice: okr a rumělka nebo rumělka a ultramarín. Ornamentalisující tendence se projevují i zde barevnou symetrií; zatím co na př. spodní šat jedné postavy jest rumělkový a svrchní šat modrozelený, jest tomu u druhé postavy obráceně. Přes to, že paleta těchto malířů není právě bohatá a oproti nejstarším ruským ikonám, o nichž jsme mluvili, značně omezená, jest to právě kolorit, jenž u těchto ikon upoutá svým bezprostředním účinkem. Užívají zásadně čistých barev, a poněvadž používání zlata od XIV. století až nápadně mizí (snad jest to důsledek hospodářských poměrů XIII. století, zaviněných tatarským vpádem) a mizí tedy především zlatá pozadí, jest účin sytých barevných skvrn na světlých pozadích ještě zvýšen. Kolorit pozadí zaměstnával, zdá se, malíře novgorodské velmi intensivně a zřejmě si byli vědomi, že při záměrně omezených výrazových prostředcích na volbě barvy pozadí mnoho záleží. V zachovaných památkách nacházíme pozadí všech odsefnů okru od slonové kosti až po sytu hněď, různě světlé odstíny rumělek i pozadí čistě bílá, zelená nebo i modrá, vzniklá zřejmě pod vlivem malířství freskového.

Vylíčení nejstaršího období novgorodského ikonového malířství by nebylo úplné, kdybychom se nezmínilí o tom, jak se měnila a rozvíjela ikonografie převzatá z Byzance. Při studiu kteréhokoliv úseku byzantského umění dlužno si totiž uvědomiti, že ikonografická složka tvorby jest mnohdy významnější než složka slohová; v umění, které po celou dobu své existence sloužilo kultu a náboženské myšlence, záleželo často více na tom, co bylo namalováno, než jak to bylo namalováno. Z kulturně-historických dokladů

víme sice, že současníci dovedli velmi dobře rozlišovati tyto složky umělecké tvorby, že však dovedli být velmi nedůkliví k nedoloženým a po jejich názoru nepřesným novotím ikonografickým. Řekli jsme již, že úloha, kterou ikona v Rusku hrála, byla nesrovnatelně významnější než v Byzanci. Jednou z příčin neobvyčejného jejího rozvoje byl však vznik ikonostasu, jehož počátky nutno hledati někde ve XIV. století v oblastech, kde nebyly známy kostely kamenné, jež bylo možno zdobiti freskami a kde v dřevěných kostelích byl ikonostas nahradou této freskové výzdoby. Proto nejstarší nám známé ruské ikonostasy přinášejí již téměř všechny ty náměty, které byly hlavní součástí nástenné výzdoby byzantských chrámů od XII. století.

Jak známo, skládá se druhý pás ikonostasu z ikon t. zv. svátkových. Původně bylo to 12 ikon, na nichž byly namalovány historické události nebo křesťanská mysteria odpovídající 12 hlavním svátkům v roce. Při šíři ruských chrámů nestačilo však záhy těchto dvacáticí ikon k vyplnění onoho pásu, a proto byl doplňován ikonami dalších církevních svátků nižších liturgických stupňů, a tu malíři musili začáteč sami vymýšleti nové náměty, poněvadž zásobnice byzantských předloh nestačila, zvláště když šlo o svátky teprve v ruské církvi zavedené a Cařihradu neznámé. Již tím se rozšířil podstatně ikonografický rejstřík těchto malířů. Ale ani zásoba typů representativního obrazu nedostačovala. Každý stav měl svého ochránce a žádal jeho ikonu: kupci sv. Paraskevu, rolník sv. Blažeje, Jiří, Jana Evangelisty a mnohé jiné. Byly vytvářeny typy světců pomáhajících v různých příležitostech a v různých životních záležitostech. Mezi tyto ruské výtvory patří ikona sv. Flora a Lavra (obr. 23), ochránce koní, ve zvláštní, Byzanci neznámé kompozici. V oblasti vladimírské byla vytvořena kompozice »Pokrova« (Ochrany Bohorodičky), (obr. 24), jež není nicméně jiným než zobrazením vidění, které měl byzantský světec, pří slovanského původu, v cařihradském chrámu, ale kterou přes to byzantské umění neznalo. Ikona se rozšířila v Rusku spolu se svátkem tohoto jména neobvyčejně rychle, jak dosvědčují již letopisy ze XIV. století.

Chceme-li pro dějiny ruského ikonového malířství nalézt nějaké časové dělítko, pak musíme ukončiti periodu nejstaršího ruského ikonopisu polovinou XIV. století. V této době se zde totiž odehrává proces přejímání nových vlivů z Byzance, umění, které obvykle nazýváme palaeologovským. To je však již v době, kdy byly vytvořeny politické a hospodářské předpoklady pro to, aby dějištěm tohoto procesu se stala nejdříve Moskva, která v době největší slávy Novgorodu byla ještě malým pohraničním městem vladimirského knížetství, poplatného Tatarům. V krátké době ji pak následuje Novgorod; přijímání nových výtvarných názorů z politicky, nikoliv kulturně dožívající Byzance však v Novgorodu neznamená přerušení starší domácí tradice. Daleko na sever vysunuté dílny malířů ikon v oblasti novgorodského hospodářského a kulturního vlivu zůstaly věrný převzatým tradicím, které byly již tyto ruské. To jsou ony t. zv. severní školy, které nám zanechaly řadu památek vyššího a nižšího stupně formální dokonalosti a jejichž díla jsou pro historiky umění často těžkým oříškem. Datovaných děl zde není vůbec a slohový vývoj probíhá

u nich nejenom ve směru vertikálním, časovém, ale i horizontálním, od dílny k dílně, od školy ke škole.

Na počátku XV. století objevuje se největší ruský ikonopisec Andrej Rublev; v jeho díle vrcholí vzestup ruské ikony, z něho ať přímo, ať nepřímo těží vývoj další, jeho dílo je normou dokonalosti ikonového díla pro další generace. Celý svůj život prožívá Rublev v oblasti moskevského velkoknížetství, většina jeho děl je pro tuto oblast určena. Naproti tomu nic nemluví pro to, že by jeho umění vycházelo z Novgorodu a navazovalo na vývoj, který zde ve XIV. stol., zejména v jeho prvé polovině, ikonové malířství prodělalo, navazující na umění XII. a XIII. stol. Umění se však vyvíjí zcela logicky, není v něm zjevů, které by se vynořovaly náhle, bez předchozí přípravy. A tak ani umění Rublevovo není bez předchůdců.

Bylo by onymem se domnívat, že tatarské jho úplně utlumilo jakýkoliv projev kulturního života v té části Ruska, jež bylo chánům Zlaté hordě poplatnou. Příslušné tatarské ničení a rádění trvalo vlastně jen několik desítek let po jejich vpádu do Ruska (1237); jakmile však dotud svobodná území byla uvedena v poplatnost a dokud své povinnosti plnila, vyvíjel se v nich život poměrně klidně. Bylo to zvláště duchovenstvo, které dovedlo najít modus vivendi s tatarskými vrchními lenními pány, jenž jim umožnil i to, že mohli udržovat nerušené styky s cařihradským patriarchátem. Podstatnou složkou těchto styků bylo i povolávání řeckých umělců do služeb ruské církve. Od r. 1344, od doby vlády metropoly Theognosta, rodem Řeka, objevují se zprávy o působení řeckých malířů v Moskvě. Pracovali především na nástenné výzdobě chrámů, z nichž se však nezachovalo nic. O tom, že by tito Řekové malovali i ikony, nemáme přímých zpráv, ale můžeme se toho dohadovat. Přes to, že nelze posoudit žádné z jejich děl, je oprávněna domněnka, že to nebyli vždy umělci prvého řádu. Jinak by se také nestalo, že jméno a dílo jednoho z nich, Theofana, získalo nesmírné vážnosti u současníků a stalo se vzorem i pro budoucí generace, zatím co jména ostatních upadla v zapomenutí. Podle zpráv kronik působil Theofan v Rusku od r. 1378 do r. 1405 a měl již za sebou řadu freskařských prací v Byzanci a na Krymu. Jest ovšem příznačné, že začal pracovat nikoliv v Moskvě, nýbrž v Novgorodu, a to freskami v chrámu Proměnění, jež také jedině se zachovaly; ostatní práce v Moskvě a Nižním Novgorodu zanikly. Ale tyto fresky poskytují dostatečný obraz o jeho slohu, jenž byl něčím zcela novým, co v Rusku do té doby neznáme a pro co jsou jen sporé doklady ve vlastním umění byzantském. Jeho fresky působí dojemem chiaroscuro; lokálním tónem tělových partií je matná červeň, reflexy jsou nanášeny jeho tmavším odstínenem, přes který jsou bělobou nahozeny silné šrafy. Plně pochopíme, že takováto technika předpokládala přímé malování na zed', bez šablony a bez předlohy; ruský současník Theofanův zmiňuje se také s obdivem o tomto v Rusku nevidaném způsobu nástenné malby. Není zpráv o tom, že by Theofanes maloval také ikony, známe však několik ikon, které jsou slohově jeho freskám dosti blízké. Nejblíže je »Zesnutí« na zadní straně »Donské Bohorodičky«. Nebyla jistě daleko pravdy tradice, která tuto proslulou ikonu, pod níž prý

zvítězil r. 1380 Dimitrij Donskij na Kulikovském poli nad chánem Mamajem, připisovala štětcí Theofanovi (obr. 25). V památkách tohoto námětu neznáme do té doby žádné, v níž by byla postava Kristova tak nápadně vyzdvížena nad své okolí, a to nejenom nepoměrnou výškou, ale i tím, že je isolována od obou skupin apoštolů a obklopena širokou aureolou, která zasahuje jen postavy dvou církevních učitelů. Kolorit ikony podtrhuje toto zámyslné vyzdvížení postavy Kristovy, jež přetvořuje obraz v odlesk jakéhosi nadpřirozeného dějství; Kristovo jasné okrové roucho, téměř zlatého odlesku, odraží se od tmavozeného, hlubokého tónu aureoly; osová vertikála, kterou tvoří, je ještě zdůrazněna ohnivě rudou skvrnou Cherubína nad jeho hlavou; bílé roucho obou hierarchů s červenými kříži a zlaté nimby kolem hlavy působí stejně intensivně jako postava Kristova; i oni jsou nadpozemským zjevením, které k události, jež se před nimi odehrává, nemá pozemského vztahu. Všechn ostnatí kolorit ikony je přitlumený a harmonuje s tmavým inkarnátem, od něhož se odražejí prudké reflexy nahozené téměř s touž intensitou jako ve freskách chrámu Proměnění. Celá ikona jest něco, co dotud Rusko neznalo; paralely pro celkové pojetí i pro jednotlivosti najdeme však na Balkáně i ve vlastní Byzanci v umění, které jsme si zvykli nazývat paleologovským. Theofanes jest jedním z prvých, kteří vymoženosti tohoto nového slohu přinesli do Ruska a to současně do Novgorodu i Moskvy. Chápání lidské postavy nikoliv jako isolovaného objektu, ale jako součásti celku, uvádění těchto postav ve vzájemný vztah, smysl pro pohyb figury a snaha po docílení výrazu vnitřního hnufu v její tváři, nade vše však smysl pro vnitřní vyváženosť kompozice, to všechno jsou vymoženosti byzantského umění XIV. století. Mezi nově objeveným materiálem je několik ikon, jejichž sloh svádí k předpokladu, že jde o díla, jež vznikla pod přímým nebo nepřímým vlivem slohu Theofanova. Mezi ně patří velká ikona Proměnění Páně z ikonostasu chrámu Spas Neredica u Novgorodu (obr. 26), která byla teprve v posledních letech očísťena. Není vlastním dílem Theofanovým, ale neklid, který se projevuje jak v celkové kompozici, tak zejména v podání draperií a rozeklaných skalisek, ukazuje, že se zde odrazil, byť vzdáleně, Theofanův vliv.

I když neznáme díla »Řeků patriarchy Theognosta« (jak se dnes souhrnně v literatuře nazývají předchůdci Theofanovi) a nemůžeme je s dílem Theofanovým srovnati, můžeme se snadno ubrániti výtce přečeňování jeho osobnosti poukazem na ikonu, jež vznikla v době jeho působení v Rusku a jež je rovněž dílem Řeka. Je to ikona Tichvinské Bohorodičky, kterou r. 1383 namaloval mnich Ignatios v klášteře archanděla Michaela v Moskvě, suchá, linearismu pinč oddaná kopie nějaké byzantské Odigitrie, vysoce monumentální, ale ve své strohé uzavřenosti přímý protiklad onoho veravního, vzrušeného slohu Theofanova.

R. 1405 provádí Theofanes své poslední dílo v Moskvě, fresky katedrály Zvěstování na Kremlu; jeho spolupracovníky byli dva ruští mistři: Prochor z Gorodce a Andrej Rublev. Kdybychom byli odkázáni jen na tuto zprávu, musili bychom se domnívat, že největší malíř starého Ruska se jako pomocník vyučil u Theofana, že je tedy jen pokračovatelem jeho slohu. Bohudík, známe dnes z díla Rublevova dosti, abychom se mohli přesvědčiti,

že byl o něco víc, skutečnou výtvarnou individualitou, i když jeho dílo nemohlo vzniknouti bez vlivů palaeologovského umění.

Rublev se narodil v letech 1360-1370, neznámo kde; nevíme také nic o tom, kde se malířství učil, poněvadž první zpráva o jeho dílech jest právě ona z r. 1405, kdy, již jako mnich, byl povolán k spolupráci na nejvýše odpovědném díle, výzdobě dvorního chrámu. Nešlo tu jen o výzdobu nástennou, nýbrž i o malování ikonostasu, který se zachoval a v němž slohovou analysou lze určiti i podíl Rublevův. Po třech letech pracuje s Danilem Černým, rovněž mnichem, s nímž jej pojilo nerozlučné přátelství až do smrti, na výzdobě katedrály Zesnutí ve Vladimíru. I zde malovali i ikonostas a jeho trosky byly nalezeny ve vsi Vasil'evskoje, kam byly v XVIII. století prodány. V letech 1408-1425 namaloval Rublev svou proslavenou »Trojici« pro hlavní chrám Trojicko-Sergijevské lavry pod Moskvou (obr. 27). Po tomto roce pracují oba přátelé na výzdobě tohoto chrámu, z níž se zachovala fada ikon (obr. 28). Na konci svého života odcházejí z této lavry do Spaso-Andronikova kláštera, kde Rublev mezi lety 1427-1430 umřel. Slohová analýza příkla však Rublevu kromě děl doložených historickými zprávami, řadu dalších, takže seznam Rublevových prací, sestavený Igorem Grabarem, dosahuje téměř půl stovky. Ovšem v mnohem případě bylo autorství Rublevovo vysloveno jen v žáru nadšení nad novými objevy a kritický postoj k mnoha z nich je odůvodněn.

Přes toto rozšíření počtu prací skýtá i nadále »Trojice« nejlepší poučení o povaze Rublevova díla. Kompozice, vlastní křesťanskému Východu, představuje návštěvu tří andělů u Abrahama v Mambré; je tedy jejím předmětem děj, vybudovaný na starozákonné výpravě. Nic z tohoto děje však nevidíme na Rublevově ikoně; chybí Abraham i Sára, chybí i služebník, zabíjející tele, jen nepatrný náznak architektury a dubu mambrijského je spojením s tradiční ikonografií námětu. Není to však ani representativní obraz, který předpokládá nějaký vztah zobrazeného k divákovi. Je to ryze duchovní abstrakce, zbavená pozemské tíže, výtvarně zahledění do tajemství trojjediného Boha. Zbožný mnich, jemuž malování ikon bylo právě takovým projevem duchovního života jako modlitba, doveďe toto tajemství chápáti bez extase, bez duševní emoce, nýbrž v pokoře, v nesmírné duchovní tišině. Vše v ikoně dýše klidem, mírem a vyrovnaností, která si podrobuje výtvarnou formu, ale bez násilí, bez rozporů. Rád přímek a křivka utažený pod povrchem ikony není poutem výtvarného vyjádření, nýbrž plyne přirozeně a nenuceně z vnitřního řádu obrazu. Tak křivka, která spojuje naklonění těla pravého anděla s tvarem dubu a úklonem středního anděla, není podmínkou konstrukce, nýbrž vyplynula zcela přirozeně ze snahy, odlišit postoj každé ze tří andělských postav, ale zároveň tuto odlišnost spojiti v jednotu. Kdo nechce chápáti duchovní základ tohoto obrazu, nikdy nepochopí jeho výtvarné hodnoty, které jen oddaně slouží jeho ideji.

Všechna známá díla Rublevova svědčí o tom, že vyšla z ruky mistra linie a barvy. Čistý linearismus je právě to, co odlišuje Rubleva od Theofana. U něho robustní, téměř haptická těla, zde souhra linií, z níž vychází podoba člověka, ovšem podoba zidealizovaná, vytržená

nad pozemskou sféru. To, k čemu směřovalo ruské ikonové malířství již ve XII. a XIII. století, dosáhlo zde svého vrcholu: linie a barva se odpoutávají od snahy po přiblížení k přírodě a jejím cílem se stává dokonalá vzájemná jednota a harmonie. Výši Rublevova umění pochopíme, srovnáme-li kolorit na př. novgorodských ikon s koloritem Trojice. Tam jasné, zářivé, ba přímo boulivé barvy vedle sebe v téměř živočisné touze po barevném dojmu, zde přesně vyvážený kolorit, promyšlený ve vědomí malířské odpovědnosti; jedna barva - jasný lapis lazuli - spojuje tři postavy: v chitonu levého a pravého a v himatu středního anděla a odlišuje je druhá barva roucha, která je u levého anděla červeně růžová, u pravého jasně zelená; barevným středem obrazu pak je temněvíšňový chiton středního anděla. Jeho barevnou sílu odhadneme u pravého rukávu, jenž se dotýká bílého ubrusu na stole. Jasné zlatá žlut pak tvoří rámec této barevné harmonie v andělských křídlech a kreslech. Jak působilo Rublevovo umění na další vývoj moskevské ikonové malby, ukazuje ikona »Nanebevstoupení« (ze sbírky Rjabušinského, obr. 29), která kompozičně a kresebně téměř úplně souhlasí s Rublevovou ikonou téhož námětu z ikonostasu Uspenské katedrály ve Vladimíru. I kolorit ikony řídí se zákony rublevovskými, i když s palety malíře vymizela jasná modř; přímý vliv palaeologovských fresek dokazují reflexy nanášené v komplementární barvě základního tónu, na př. na rumělkové roucho šedoželený reflex. Lineárnost Rublevova v draperiích jest ještě znásobena, ale odvrací již sloh ikony od principu mistrových k vyššímu stupni dynamiky a plastickému podání figury.

Také sloh malíře »Deiisis« z býv. sbírky Ostrouhovy (obr. 30) vychází nepochybně z Rubleva. Je však zároveň dokladem, že proudy statické stylisace, s nimiž jsme se setkali ve XIII. a na počátku XIV. století, stále žily v podvědomí malířů a dovedly přemoci i vnitřní dynamiku Rublevovy harmonie. Jemné kresebné schema podtrhuje sice monumentální pojetí, je však daleko od onoho produšeného, které mu dovedl dátí největší z ruských ikonopisců. Vysušování rublevovského vzoru je patrné i v malířově paletě, hovíci si v tvrdých kontrastech nelomené žluti a rumělky k téměř černým odstínům ultramarinu, jenž se objevuje v draperiích všech tří postav.

Naopak rytmus pokračovatelem v rublevovském plošném a lineárním slohu jest mistr Dionisij. Jeho činnost jest doložena v letech 1476-1501, umírá před r. 1508, ale jeho synové pokračovali v jeho díle, takže se s t. zv. dionisiovským slohem setkáme ještě hluboko v XVI. století. Přes to, že jeho činnost je úzce spjata s Moskvou, přece podivnou shodou okolnosti, právě tak jako u Theofana, zachovalo se jeho jediné dílo v oblasti novgorodské. Jsou jím fresky Ferapontova kláštera u Kirilova, provedené v letech 1500-1502 (obr. 31). Vlastnímu štěci Dionisiovi nemůžeme připsati žádnou ikonu, zato nepochybně pochází z jeho dílny ikona »Vyznání Tomášovo« (v Historickém museu v Moskvě, obr. 32). Vidíme v ní tytéž nadmíru protáhlé postavy, touž měkkou, od Rubleva převzatou obrysou linii, zvláště však onu plošnost draperií, popírající snahu po dosažení trojrozměrné iluse, s nimiž se setkáváme na Dionisiových freskách.

O tom, jak reagovalo novgorodské malířství na nové podněty z Byzance, sdělené Theofa-

nem a jistě ještě jinými cestami, není lehko bezpečně zjistit. Nové símě nepadlo zde na novinu jako v Moskvě, nýbrž na půdu, ze které již od XIII. a snad již od XII. století vystalo domácí umění. O tom, jak mělo pevně kořeny, svědčí ikona zvaná »Modlící se Novgorodci« (z r. 1467 nebo 1480, obr. 33); jesť vzácnou ukázkou, jak domácí novgorodské dílny dovedly zpracovat po svém námět, na který byly asi upozorněny prostředím, v němž v Novgorodu žili němečtí kupci. Pod tradiční »Deiisis« stojí rodina Novgorodců s rukama v modlitbě vztázenýma tak, jako na pozdněgotických epitafích a oltářích klečí rodiny donátorů. Všemi slohovými znaky souvisí však ikona s památkami raného XIV. století.

Naproti tomu čtyřdílná ikona z chrámu sv. Jiří v Novgorodu (2. pol. XIV. stol., obr. 34) ukazuje již v mnohem vlivu pozdněbyzantské (na př. řasené draperie), jinak však zůstává věrna domácím tradicím, což především platí o koloritu, kde okr, rumělka, karmín a ultramarín dominují; pozadí ikony je zlaté. Symetrie obrazu není záměrná, nýbrž je podmíněna námětem, kde andělé nezobrazují tři božské osoby (jako u Rubleva), nýbrž toliko střední anděl dominující obrazu jest obrazem Hospodina, postranní andělé pak jeho průvodci.

Patří k vývojovým zákonům výtvarného umění, že těsně před nástupem baroka se objevuje téměř v každé époce t. zv. krásný sloh. Připomeňme si příklad námětu nejbližší, středoevropskou gotickou plastiku, kde těsně před zbarokisováním formy se okolo r. 1400 objevuje tento krásný sloh mohutnou vlnou. Tak i v novgorodském malířství se objevuje v XV. a XVI. století proud, který nelze nazvat jinak než krásným. Je to typické zdůraznění formy. Mízí monumentalita, pathos, vyjádřený výtvarnou zkratkou, a na jejich místo nastupuje přívítivá sdílnost. Nevýbušnou, ale při tom delikátní kresbou líčí malíř ikony sv. Jana Bohoslovce (obr. 35) apoštolaživý život podle apokryfického vyprávění. Jemná, neobvyčejně pečlivá kresba snoubí se zde s vybranou paletou. Nejsou to už ony výbušné barvy, na které jsme byli dosud v novgorodském malířství zvyklí, nýbrž řada lomených, až sladce pastelových tónů. Ikona »Bohorodička v ráji« (tab. III.) je toho dalším dokladem. Zadívaláme-li se na překrásnou ikonu »Nanebevzetí proroka Eliáše« (obr. 36), cítíme již, jak se do tohoto krásného slohu tlačí řeč baroka: přehodnocené linie, dosud sloužící, v svéprávný a dominující ornament. Skupina čtyř koní, tot ornament sám o sobě, právě tak jako útesy skal nebo proud vody, který se proměnil v ryze ozdobný vijan. Ornamentálnost se zmocnila i celé kompozice; není zde vzruchu a prudkého pohybu, který vidíme na jiných, starších ikonách tohoto námětu, nýbrž vyrovnaný klid, podaný s formálním půvabem, který byl malíři jediným cílem jeho snahy.

Na další osud obou největších škol ruského ikonopisu, moskevské a novgorodské, nezůstaly bez vlivu politické události, které přetvářely tvářnost Ruska, z něhož vznikal nový, centralistický útvar. »Shromažďování ruské země« pokročilo tak daleko, že r. 1478 mohl Ivan III., využívaje jeho vnitřního rozkladu, pokořiti si město, které se pyšně nazývalo »Gospodin Velikij Novgorod«; jeho obchodní styky se Západem byly přerušeny, a tím poklesla i jeho hospodářská síla, spočívající jedině na obchodu. Úplný konec již jen zdán-

livé samostatnosti Novgorodu přivedl pak jeho vnuk Ivan Hrozný r. 1570.

Centralisace politická měla vzápětí i soustředění kulturního dění v Moskvě; proto přiblížně od doby Vasilia III. Ivanoviče můžeme mluvit o moskevském ikonovém malířství jako o umění říšském. K splynutí ruských ikonových škol přispěly později i vnější okolnosti. R. 1547 vyhofela Moskva se všemi svými chrámy a jejich zařízením. Poněvadž pak bylo nutno postarat se o náhradu rychle, byly do Moskvy svezeny ikony z Novgorodu, Pskova a jiných porobených měst, a byly svezeny se všech stran malíři, aby Moskvu a její chrámy znova vyzdobili. Společná práce různých mistrů na jediném úkolu měla přirozeně za následek vzájemné poznání a přizpůsobení slohu.

Bohatý duševní život Moskvy v této době politického růstu, otvírání nových obzorů a vzájemného styku s kulturou muslimskou i západní nezůstaly bez ohlasu i v umění. Malíři již nekopírují starší vzory s oddaností a úctou, nýbrž začínají přemýšlet, tvorí nové náměty symbolického a mystického obsahu. A není daleko doba, kdy toto mudrování převáží vlastní práci uměleckou. Tři ikony s takovýmto poučnými náměty ukazují, že malíři dosud nezapomněli na výtvarnou stránku obrazu. Jedna z nich, »Vidění sv. Eulogiae« (tab. V.), jest jednou z barevně nejpůsobivějších ikon tohoto století. Pod intensivně bílou vertikálou chrámu, ukončenou rumělkou římsou a oživenou barevnou skvrnou medailonu, kupí se tmavé postavy mnichů, od nichž se odraží rumělka a jasná zeleň v postavách andělských. Jako by zde měl být vytvořen přímý protiklad tichému a rozjímatému koloritu Rublevova: ikona svítí intensitou barevných kontrastů. Námět této ikony, právě tak jako dalších dvou desek, jež dohromady tvořily kdysi jedinou (čtyřdílnou nebo šestidílnou) ikonu, jsou dokladem pro to, že i do sféry výtvarného umění zazněly současné vášnivé polemiky mezi Nilem Sorským a Josifem Volockým o oprávněnosti klášterního majetku, které nutně musily vyústit ve všeobecných úvahách o vadách současného mnišského života a ve snahách o jejich nápravu. Byli to právě dva největší mužové ruského duchovního života XV. a XVI. století, Maxim Řek a metropolita Makarij, kteří dovedli rozvésti počáteční úzké úvahy této velké polemiky v zásadní postulát radikální nápravy klášterní kázne, který Maxim hlásal stejně neúprosně na svobodě i v klášterním vězení a Makarij prakticky prováděl již v době svého působení v Novgorodu i jako hlavní činitel Stohlavého sněmu. Zatím co dvě z těchto ikon, jež vznikly asi v době, kdy do otázky zasahuje Maxim, jsou svým námětem zrcadlem pravého mnišského života (»Vidění sv. Eulogiae« a »Vidění sv. Jana Klimaka«), jest třetí z nich (»Podobenství o slepém a chromém«) ostrým útokem na zvrácenosť mnišské kázne a služebníků církve vůbec. Již ve freskách chrámu ve Volotovu v Novgorodu nacházíme téměř o sto let dříve podobné náměty pranýřující mnišskou lakovou a nevědomost, ale v ikonovém malířství jsou to první zjevy, které také charakterisují nové údolí v ikonografii ruské ikony.

Srovnáme-li ikonografii a kompoziční principy ikon z doby Hrozného a z dalších údobí s ikonami staršími, přesvědčujeme se, že jsme zde na přelomu uměleckého vývoje, že zde začíná zcela nová epocha. Ve starší době je postava světcova nebo události z posvátné

historie podána na ikoně jako něco pevně daného, jako dogma, které nepotřebuje, a ani nemůže vyžadovat spoluúčasti myšlenkové činnosti divákovy. Na ikonách doby Hrozného shledáváme však něco, co do této doby bylo ikonovému malířství neznámé. Námět ikony je alegorií, která reaguje na současné myšlenkové proudy, ale je i programem, a je i poучením. Zvláště tuto novou stránku obsahové problematiky využily pozdější periody v dokonalé míře. V těchto ikonách se projevuje to, co dýše z gigantického svodu legend a jiných náboženských textů, který pod jménem »Cetji Miněj« sestavil Makarij ještě jako novgorodský arcibiskup a který je projevem osvětných snah tohoto vynikajícího hierarchy, jenž chtěl v tomto svodu shrnout všechnu náboženskou literaturu, jež v této době byla v ruské církvi známa. I když s našeho dnešního stanoviska bylo provedení této myšlenky naivně nekritické, přece jen svědčí o intensivní snaze Makarije, aby ryze formální, zvykové náboženskosti ruské byly podloženy určitý naukový základ, o snaze, aby svod legend podával poučení o věroučných a mravoučných pravidlích. Tatož tendence se pak projevuje i v náboženském malířství, a to jak nástenném, tak ikonovém. Nejenom že se objevují nové, dosud neznámé náměty, ale i staré, vžité a tradice posvěcené náměty se přepracovávají tak, aby ikona nebyla pouhým kultovým objektem, nýbrž aby byla i názorným poučením křesťanu, který se před ní modlí. Zatím co dříve Narovení Páně bylo znázorňováno ve shodě s vyprávěním evangelia v jednoduché kompozici, jejímž středem byla Bohorodička s Ježíškem, je nyní (obr. 37) tentýž námět obsáhle vylíčen řadou scén, jejichž podkladem byl často apokryfní text. Při tom hlavní scéna je zrovнопrávněna se scénami vedlejšími, a tak ikona ztrácí svůj přirozený střed. A tak ani nepozorujeme, že Rodička s dítětem a klanícími se anděly je pouhou jedinou scénou v souvislém pásu vyprávění, kde se liší příchod mudrců do Jeruzalema, jejich odjezd do Betlema, jejich klanění, vzbuzení pastýřů, koupání Ježíška apokryfní babou Salomenou, rozhovor Josefův s pastýřem, probuzení Josefovovo andělem, odchod svaté Rodiny vedené Josefovým synem Jakubem do Egypta, pobíjení mládátek betlehemských, zázračné zachránění Alžběty s malým Janem a konečně zabití Zachariášovo před oltářem.

Připravuje se však také zásadní přeměna ikony i po stránce slohové. Ikon velkých rozměrů ubývá; tam, kde se nelze bez nich obejít, ubírá se na ploše hlavního obrazu tím, že se na rámu malují drobné obrázky ze života světce nebo se velká plocha její rozděluje na několik menších. Vše to svědčí o ztrátě smyslu pro monumentalitu. Ikona není již vypočítána pro odstup, z něhož se jeví jen jako barevný koberec, nýbrž na pohled zblízka, do ikon proniká drobnomalba. Nové složité náměty pak zaplňují ikonu spoustou drobných postaviček; kompozice ilustrující církevní hymny (»Jednorozéný Syn«, »Nechť zmlkne všechno stvoření« (obr. 38), »Důstojno jest« a j.) nebo jiné náměty didaktické a moralistické tendenze nutno prohlížet zblízka a dlouho. Tyto nové náměty si pak též vynutily nové kompoziční principy. Mízí základní princip starších ikon, vertikalismus, nová drobná ikona nemá začasté vůbec vertikální osy, nýbrž jednotlivé kompoziční celky se pouze vertikálně řadí v pásech nad sebou. Ikona se stává miniaturou, a to nejenom svými rozměry (nejčastěji

se objevují ikony šestiverškové, t. j. asi 24 cm vysoké), nýbrž i celým svým pojetím intimního, širokým rámem pevně uzavřeného obrazu, určeného pro pohled jedince stojícího těsně před ním.

To jsou principy, kterými doba Hrozného a Makariova předurčila další vývoj ruské ikony. Doba vlády Feodora Ivanoviče a jeho švagra Borise Godunova přinesla málo podstatných změn do ikonopisu. V památkách této doby však můžeme pozorovat další ruskou ikonové detailů, jež se střídají objevuje již v těsně předcházející době. Je to nejlépe patrné na architekturních pozadích, která ztrácejí onen abstraktní, v podstatě antický charakter. Stavby nového ruského slohu z doby Ivana Hrozného, kdy dřevěná domácí architektura ovlivnila kamenné stavitelství a vtiskla mu své tvary, kamenu cizí a proto v kamenné stavbě ryze dekorativní a netektonické, zalíbily se malíři ikon natolik, že je přejímali do ikon stále a více, takže někde (pod vlivem knižního malířství) se stává architektura jakýmsi mořem dekorativních kulis, z nichž se jednající osoby jen stěží vynořují.

Zvláštní skupinu v druhém údobí moskevského ikonopisu tvoří malíři pracující pro rodinu bohatých kupců Stroganovů. Malířství bylo u nich překonáno ciselérstvím štětců, záliba v syté barevné ploše je jakoby stydlivě skryta pod spoustou zlatého ornamentu, jenž jasně prozrazuje dotyk moslimského Orientu. V protáhlých, loutkovitých postavičkách se ozývá ještě Dionisiovský kanon (obr. 39). Příznačná je také ikonografická změna reprezentativního obrazu světců; neobracejí se již en face k divákovi, aby přijali jeho modlitbu, nýbrž se sami obracejí ve tříčtvrtinovém postoji ke Kristu nebo k Bohorodičce, jež se jim zjevuje v horním rohu ikony (tab. VI, obr. 40). Myslím, že na této změně základního pojetí ikony jako reprezentativního obrazu mnoho působily vlivy západního náboženského umění. Ale tyto vlivy Východu i Západu zpracovali stroganovští malíři v amalgamatickou jednotu s převzatým dědictvím. Proto jejich ikony jsou ještě rytmus ruským i byzantským uměním.

Stroganovští malíři jsou již uvědomělí umělci, kteří svá díla podepisují a datují. Známe proto z tohoto období řadu jmen a signovaných děl. Istoma Savin, Jemeljan Moskvitin, Nazarij Savin, Semejka Borozdin, Nikifor Savin jsou ti, jejichž jména se objevují nejčastěji. Nade všechny však vyniká Prokopij Cirin, který již patřil k dvorním malířům cara Michaela Feodoroviče Romanova. Za jeho nástupce, Alexeje Michajloviče, se již bortí uzavřená, před vlivy vnějšího světa pevně střízená oblast ikonopisu. Západní vlivy pronikají do Ruska zřetelně a soustavně již za Ivana Hrozného, zesilují za doby zmatků a doba prvních Romanovců již značně pootevírá dveře do Evropy, které pak Petr otevřel dokončen. Ze se této vlivům neubránilo výtvarné umění, je samozřejmé. Důležité je však, že nebylo to pouhé mimoděrné přejímání cizích uměleckých forem, nýbrž uvědomělé poznávání rozdílů mezi domácím uměním, odvráceným od smyslové zkušenosti a západním realismem. Proto poněhdy proniká realistický umělecký názor do světa ikony. Počátky jsou zcela nesmělé a projevují se prostým přejímáním odpozorovaných detailů, brzy však přichází zájem o prostor a objem a nakonec nastává obrat od vžité ikonografie a typo-

logie. Tento proces můžeme sledovat jednak v dílnách carských izugrafů v Moskvě (obr. 41), z nichž největším byl Symeon Ušakov (1626-1686), jednak v dílnách poslední malířské školy, která pracovala hlavně na nástěnných malbách chrámů v Rostovu a Jaroslavli (podle níž bývá také tato škola nazývána). Je však téměř paradoxní, že tato realistická orientace nejen nevytláčila zálibu ve zlatě, nýbrž ji ještě zesílila. Ikony této doby znají jen zlaté reflexy nanášené hustou sítí paralelních šraf, někdy splývajících až v souvislou plochu, pod niž prosvítají pastelové tóny architektury a draperií, ostře vystupující na tmavém pozadí. Holandský barokní malíř třetího a čtvrtého řádu, hlavně portretisté, dovezdli nadchnouti ruské ikonopisce tak, že zaokrouhlovali tváře svých světců v spokoju v blahožitosti a že iracionální záhyby jejich oděvu proměnili v kvasibarokní rozvlnění. Křivdili bychom těmto malířům, kdybychom je považovali za nedouky; jejich záliba v cizí »frjazi«, jak tento sloh současníci nazývali, není projevem nedostatku malířských schopností a dovednosti, je to jen radost primitiva, kterému se líbí vše cizí. Tento vývoj sledovali současníci s netajenou nevolí. Není to jen známý bouflivák protopop Avvakum, jenž čte malířům levity nevybírávými slovy a vyčítá jim, že oni »skací zamilovali si tloušťku tělesnou a dolu svrhlí nebeskost«, že mají »obraz Spasitele Emanuela, tváře má odulé, ústa červeňoučká, vlasy kudrnaté, ruce a paže tlusté, div že mu ještě šavli po boku nenamaluji... A Krista na kříži opuchlého malují; milounký tlusťoušek, on tu stojí a nohy má jako stoličky. Och, och, ubohá Rusi, čeho se to tobě zachrělo, německých pokroků a obyčejů«. Byl to sám patriarcha Nikon, veliký reformátor ruské liturgie, jejž Avvakum nazývá »psem psovským«, jenž roku 1625 v přítomnosti carové kázal proti novým ikonám a po kázání počal je sám rozbiti a přikazoval je pálit. Ani jeden, ani druhý však nezadrželi vývoj; stará ruská ikona dožila jako vysoké umění. Nedozila však úplně, zůstala jen skryta pod povrchem v dílnách, které pracovaly pro staroobřadce. Z rodin těchto »bogomazů« vyšli pak moderní restaurátoři ikon, kteří ze zdánlivých trosek dovezdli obnovit obraz zašlé slávy ruské ikony.

Význam balkánských zemí v dějinách byzantského výtvarného umění je v tom, že nám zachovaly početné památky nástěnného malířství. Uzemí středověkého srbského státu, kde vnější podmínky pro rozvoj monumentálního umění byly zvláště příznivé, je přímo poseto chrámovými stavbami, jejichž vnitřní stěny byly od konce XII. století pokryvány freskovou výzdobou. Není se tedy co diviti, že početnost a umělecký význam těchto památek zatlačuje mimo díl do pozadí jiná odvětví srbského středověkého umění, malířství knižní a deskové. Zvláště poslednímu z nich bylo v literatuře věnováno dosud málo pozornosti. I v rámci speciálního bádání o malířství ikonovém byla srbská složka přehlížena, ačkoliv někteří badatelé přisuzovali právě balkánskému ikonovému malířství funkci prostředníka mezi italským malířstvím a ruským ikonopisem. Je nepochybně, že srbská ikonová malba nesene stvrznání s ruským, řeckým nebo italořeckým deskovým malířstvím,

a to jak pokud jde o početnost památek, tak i pokud jde o jejich stáří. Ale naproti tomu poměrná isolace, v níž srbskí malíři pracovali a zvláštní charakter poměru srbského národa a srbské církve v XVI. a XVII. století, v době, kdy vznikl největší počet těchto památek, způsobili, že náz srbských ikon jest tak odlišný od jiných oblastí ikonového malířství a tak světázaný, že nezasluhuje, aby byl nadále přehlížen.

Obrťá, s kterými se studium srbského malířství ikonového setkává, jsou nemalé. Je to především neobyčejné rozptýlení památek, jež pokud jsou značnějších rozměrů, zůstávají na místě, a pokud se blíží rozměrům drobných ikon, putují přes starožitnické obchody do soukromých sbírek; pokus o jakýkoli soupis nebyl dosud učiněn. Nemalé obtíže klade synthetickému přehledu do cesty i otázka vzniku srbské ikony. Již při povrchovém pohledu na malířskou výzdobu srbského chrámu v XIII. a XIV. století zjistíme, že fresková výzdoba ponechala velmi málo mísťa ikonám. Stěny i pilíře chrámové jsou až téměř k zemi pokryty figurální výzdobou, která neustupuje, ba naopak se zdůrazňuje tam, kde bychom očekávali, že se setkáme s ikonou. Srbské chrámy až asi do XVII. století, stejně tak jako chrámy řecké a bulharské, neznají ikonostasu v té formě, jak jej vytvořilo Rusko, totiž jako vysoké, ozdobné dřevěné stěny, zaplněné ikonami. Prostora mezi východním párem pilířů je vyplňena právě takovou oltářní přehradou jako v chrámech řeckých, vnitřní strana tohoto páru pilířů pak byla zdobena freskovými obrazy, jež orámováním a rozměry zvláště vynikají z ostatní nástěnné výzdoby a námětem se připínají k zasvěcení chrámu. V některých případech jsou tyto fresky lemovány štukovým nebo kameným rámem, který zvláště v cviklech obloukového uzávěru rámu hýří ornamentálním bohatstvím a tvoří tak součást plastiky oltářní přehradny.

Přesto se zachovalo z této doby několik památek, které pro slohovou vyspělost nutno zařadit mezi významná díla byzantského malířství této doby. Jsou to tři ikony z velkého souboru v chrámu sv. Klimenta v Ochridě a jež přes svůj zdánlivě příbuzný původ pocházejí z různých dob a z různých dílen a na místě jejich nálezu sešly se asi jen náhodou. Jeden z těchto obrazů lze poměrně přesně určit. V stříbrném tepaném příkrovu, jenž pokrývá rám i pozadí, jako u všech těchto ikon, najdeme mezi jinými figurálními motivy dvě klečící postavy, z nichž jedna představuje nepochybně panovníka, druhá kněžskou postavu. Zatím co nápisová roseta u prvej postavy vypadla a se ztratila, ukazuje zachovalý nápis, že druhá postava představuje Mikuláše, arcibiskupa ochridského, jenž r. 1331 korunoval Štěpána Dušana za krále srbského. Není proto ani důvod pochybovat o tom, že prvá postava donátora představuje právě jeho, takže ikonu lze považovat za dílo ryze srbského původu. Její slohový charakter však ukazuje, že máme co činiti s dílem vyšlým z malířského okruhu, který nazýváme obyčejně italořeckou školou. Jest to především typ Bohorodičky s Ježíškem, jehož obrat hlavy a celý způsob držení těla hodně napovídá typ t. zv. Pašijové madony, ale i traktování Ježíškova roucha, jež spadá v měkkých záhybech, tolik odlišných od současné slohové mluvy palaeologovského umění, i spodní rouška na hlavě Mariiné, jakoby přejatá z nějakého gotického obrazu Madony. Tytéž vlivy

lze zjistit i na dvou ikonách archanděla Gabriela (obr. 42) a sedící Panny Marie, jež tvoří dohromady kompozici »Zvěstování«. Jméno donátora Lva, jež se vyskytuje v dedikačním nápisu na jedné z ikon, svedlo k domněnce, že ikony dal pořídit ochridský biskup Leon (zemř. 1056), ale pozdější slohové zkoumání vyloučilo, že by tak typické znaky vlivu italského trecenta, jako je lilia v levici andělové i rekurse této ruky i přirozené měkké záhyby jeho chitonu, bylo možno předpokládat dříve, než ve XIV. nebo dokonce v prvé polovině XV. století. Ovšem chybí pak odpověď na otázku, nenf-li to dílo importované, byť stříbrnická práce na ikoně vykazovala typické znaky makedonské tvorby, po stránce slohové hodně konservativní.

V proslulém klášteře dečanském, zadužbině Uroše III., zachovalo se několik ikon z ikonostasu, který byl zřízen roku 1348, kdy byla i dokončena fresková výzdoba chrámu. Ikona Bohorodičky typu »Umiljení« (obr. 43) napovídá, že tvůrcem jejím byl asi někdo z těch, kdož pracovali na nástenné výzdobě. Je to nejen stupeň slohové dokonalosti, obrážející se v pevně vedených křívkách a jemné modelaci tváří, ale i technika, jež ukazuje, že malíř při práci temperou na desce neodkládal zvyky z malby na vápně. Není zde totiž oné kresby polosuchým štětcem, jež je pro všechnu ikonomalbu tak příznačná, ale není zde ani techniky jednostranného prosvětlívání tmavého lokálního tónu světlejšími odstíny ve vrstvách na sebe kladených, nýbrž vedle světlejších reflexů nanáší se i tmavé sfíny na lokálním tónu středního odstínu.

Dobou rozkvětu se zdá podle dosavadních kusých znalostí teprve doba tureckého panství, kdy vnější okolnosti ochromily nebo alespoň omezily monumentální malířskou činnost a kdy ikoně byla věnována dotud nebývalá pozornost.

Typickou ukázkou srbského ikonového malířství v XVI. století jest ikona Panny Marie s protoky ve fruškagorském klášteře Krušedol (obr. 44), na níž jest zvěčněn donátor ikony igumen Joakim. V krušedolském klášteře vládli sice dva igumeni toho jména, první okolo roku 1545, druhý od 1648 do 1653, ale sloh této ikony odlišuje se od charakteru srbského malířství v XVII. století, jež známe poměrně dobře, takže můžeme tuto ikonu připsati s velkou pravděpodobností prvému z obou igumenů. Nejenom ikonograficky, ale i slohově souvisí ikona s některými řeckými památkami této doby daleko více než s domácí srbskou tradicí nástenného malířství. Zato v XVII. století se objevují v Srbsku zřejmě domácí dílny, které nepochybňě pracovaly v klášteřích, kde se dosud mnoho z těchto děl zachovalo. Tak na př. v klášteře Morači jest dosud pět ikon, většinou datovaných a opatřených donátorskými nápisy, v klášteře Velká Remeta na Fruška gora jsou tři ikony, jež vyšly v jediném roce 1687 z rukou tří různých malířů, kteří se na nich podepsali. Datování a signování ikon vzniklo nepochybňě za vlivu italořeckých malířů, u nichž se objevuje již na konci XV. století. Typickou ukázkou tvorby těchto škol v druhé pol. XVII. a první pol. XVIII. stol. jsou na př. ikony sv. Kosmy a Damiána a sv. Jiří v pečské patriarchii (obr. 45 a 46). Ikony tyto jsou opatřovány bohatě řezanými nebo alespoň štukovanými rámy, jejichž tvar zřetelně ukazuje na balkánskou tradici rámování

fresek sousedících s oltářní přehradou, o nichž jsme shora mluvili. Ornamentika, pokud nečerpá z téhož pramene a nepodléhá vlivům italskořeckých ikon podobně zdobených, užívá vegetativního ornamentu, jímž makedonští řezbáři z Debry a Samokova zdobili přepychové ikonostasy, které v té době jsou stavěny v pravoslavných chrámech na celém území mezi Jaderským a Egejským mořem. I po jiné stránce jsou malíři věni domácí tradici. Obsáhlé cykly životů a zázraků svatých, které ve XIV. století zaujímaly v pásech obíhajících obvod kostela přední místo v nástenné výzdobě, zmenšují se nyní v drobné obrázky, které obklopují střední representativní obraz světců. I zde, stejně jako ve freskách t. zv. klášterní školy malířské (podle terminologie Okuněgovy), objevují se náměty vzniklé z podivuhodných legendárních variačí, jejichž vznik bude asi třeba hledat v týchž klášteřích, kde byly přeneseny do oblasti výtvarného umění. Setkáváme se zde i s uvědomělým posrboštováním ikonografie a typologie. Abstraktní architektura je nahrazována pěsným znázorňováním srbských chrámových staveb z XIII. století a v těchto osob objevují se charakteristické znaky srbského typu: silné, vysoko vyklenuté oboče a tvrdé rysy obličeje. Nepřekvapí nás proto, že v moráckém kostele nacházíme ikonu sv. Simeona a Sávy, předních srbských národních světců, s početnými scénami z jejich života. Zato sloh těchto ikon přeruší již všechno spojení s domácí tradicí freskového malířství. Vidíme to zejména na modelaci roucha, kde sklady jsou naznačovány hustou síť běloby ne malovanou, nýbrž kreslenou na lokálním tónu. Je to neklamné svědectví, že tyto ikony vycházely z dílen, kde se pracovalo i na malířské výzdobě knih a kde se v této době zvláště uplatnily ornamentální tendenze, jež v byzantských miniaturách žily vždycky, hlavně však v oblastech pracujících pod vlivem mnišského nazírání na umění, jejichž centra nutno hledat na periferii kulturních vlivů vycházejících z Cařihradu.

V dalším vývoji rozbalí se cesty srbských ikonopisců různými směry. Dlouho však zůstává zachováno dědictví této školy, alespoň ve vnější úpravě ikony, kde plastického rámování a drobení plochy ikony na řadu polí se užívá ještě velmi dlouho, v době, kdy vlivy barokní toto odvětví cirkevního malířství východní církve prosáklo skrz naskrz. Až se obraz srbského ikonového malířství dalším zpracováním roztroušeného materiálu doplní, sotva se asi podstatně změní ráz slohového vývoje, jak byl zde jen v nejhrubších rysech načrtnut. Od synthetického zpracování lze však očekávat dvojí zisk: především zjištění, v jakém poměru bylo balkánské ikonové malířství k t. zv. italořecké škole, poslední nositelce tradic byzantského malířství, ale hlavně hlubší proniknutí do prostředí, z něhož toto malířství výšlo, to jest do období, které se podle dosavadních znalostí považuje obyčejně za nedokrevné dožívání tradic z doby slávy srbského umění.

РЕЗЮМЭ

Икона, как явление в истории изобразительного искусства, в представлении любителей искусства понимается почти исключительно, как проявление русского художественного творчества. Может быть сделана оговорка о неточности такого взгляда, так как мы знаем иконы византийскую, итalo-греческую, сербскую, болгарскую, румынскую а также и других народов христианского Востока; все же следует признать, что русская икона доминирует между всеми другими и, при этом, не только количеством сохранившихся образцов, но и качественно. Считаем, поэтому, что мы были правы посвятить большую часть страниц чешского текста настоящей книги русской иконе, сделав попытку постичь ее сущность, указать ее особенности в смысле ее взаимоотношений с иконой византийской и дать очерк исторического развития этой иконы.

Начальный период в истории русской иконы был еще 30 лет тому назад областью совершенно темной. Хотя и был известен целый ряд древнейших русских икон, но было невозможно провести их научное исследование. Лишь после Октябрьской революции, когда была начата систематическая их расчистка, были полностью выявлены, целым рядом образцов, начатки русского иконописания. Результаты этого раскрытия древнейшей русской иконы были во всех отношениях поражающими. Было не только обнаружено много более старинных икон, чем ожидалось, но и их высокий художественный уровень вызвал изумление. Большею частью это были творения, возникшие на русской почве, созданные вероятно при участии русских иконописцев, о чем свидетельствуют не только славянские надписания на иконах, но и самый стиль последних, выражавшийся русификацией форм, заимствованных из Византии.

Основной исходной точкой при исследовании стиля этих памятников иконописи, являются стенная мозаика и фрески, сохранившиеся в храмах киевских, новгородских и владимирских, представляющие собою типичные образцы византийского художественного идеализма эпохи Комnenov. В значительной мере противоположностью этим образцам является иллюзионистический стиль иконы Владимирской Богоматери, которой были перенесены на Русь элленистические традиции, сохраненные Византией. В иконе этой, правда, не вполне еще преодолено влияние идеализма, тем не менее она осталась произведением исключительно живописного стиля. Между указанными выше двумя пределами и колеблются, поскольку вопрос идет о стилистическом выражении, памятники русской древнейшей иконописи.

Композиция «Поклонение Кресту» на иконе Успенского собора в Москве принадлежит, однако, к иной группе. Стиль этого образа с его идеальным лине-

ризмом, как носителем свободного движения фигур, совершенно сходен со стилем фресок церкви Спаса Нередицы в Новгороде (1199). Эти фрески, и исторически, и в отношении стиля, имели много общего с той особой школой византийской живописи, которая проводила настенную роспись грузинских храмов. Есть еще ряд икон, которые не могут быть отнесены точно к одной из трех указанных выше групп. Следует, однако, иметь в виду, что то, что до настоящего времени обнаружено из произведений старой русской иконописи, является лишь ничтожными осколками художественного творчества до-татарской Руси. Данные политической и культурной истории позволяют предполагать, что центры иконописи, как существеннейшей области русского изобразительного искусства, надо искать во всех столичных городах удельных княжеств. О деятельности этих центров свидетельствуют не только предания, но и письменные памятники того времени, прежде всего — летописи. Установить связь с этими центрами сохранившихся памятников является очень не легкой задачей. Поэтому вопрос об отдельных художественных школах является центральным вопросом старого русского искусства вообще. Старообрядцы, собиратели икон, которые раньше других занялись русскими иконами, исходили из того иконописного предания, которое наиболее совершенными иконами считало иконы новгородские, и не без основания. Поэтому еще в предреволюционное время исследователи были склонны каждую совершенную и притом старую икону приписывать Новгороду. Здесь влияла не только указанная традиция, но и построение художественно-исторической концепции на ошибочно толкуемых данных политической и культурной истории. Было придано преувеличенное значение тому факту, что один лишь Новгород не подпал под непосредственную власть татар и что, поэтому, лишь там оказалось возможным беспрепятственно развивать художественную деятельность. Согласно таким взглядам Новгород вплоть до XV века был источником художественной инициативы, школой и недостижимым образцем. Благодаря исследованию последних лет оказалось возможным отойти от такого, слишком одностороннего представления; было реабилитировано искусство ранней Москвы, было ясно установлен облик величайшего иконописца старой Руси Андрея Рублева, было, наконец, уделено достаточное внимание местным школам вообще. Большим достижением явилось также точное установление стилевых признаков некоторых местных школ, напр., суздальской и псковской.

Сказанное выше не должно быть понято, конечно, в том смысле, что Новгородская школа не заслуживает вообще внимания. Это недопустимо хотя бы потому, что памятников, которые этой школе можно приписать, большинство. Памятники конца XIII или первой половины XIV ст. показывают, на чем основывается дальнейшее развитие русской иконописи и в чем заключалось то своеобразие, которое внесла Русь в этот процесс, в то время только что начавшийся и растянувшийся на несколько столетий. Эти основные черты могут быть усмотрены на иконе св. Георгия Победоносца, принадлежавшей некогда Погодину. Центральная часть иконы, борьба св. Георгия с драконом, почти дословно повторяет композицию из

росписи храма св. Георгия в Старой Ладоге (XII ст.), которая имеет много общего с фресками Нередицкой церкви. Новостью в этой иконе являются лишь изображения на раме ее, стиль которых можно было бы назвать народным. Количество лиц в сценах предельно ограничено, внешняя обстановка означена лишь самыми необходимыми кулисами пейзажа и архитектуры, так что действие разыгрывается в идеальном, стилизованном пространстве, передний план от заднего отделяется орнаментальным цоклем; непропорционального размера фигуры скорее нарисованы, чем написаны; линия контура является для художника неизбежной. Если мы сравним этот стиль со всеми стилями древнейших русских икон, то увидим, что рустикализация тем уже в значительной мере проведена. Лучше всего это характеризуется употреблением профилей, что совершенно отсутствует в классической византийской иконописи и встречается редко в иконописи провинциальной.

Если бы мы пожелали найти в истории русской иконописи какой-либо хронологический рубеж, то мы должны были бы признать концом древнейшего русского иконописания половину XIV ст. К этому времени, именно, относится на Руси заимствование новых художественных течений из Византии, которые обычно называются палеологовскими. Это произошло, однако, уже в то время, когда сложились политические и хозяйственные предпосылки для того, чтобы местом этого процесса стала прежде всего Москва, которая в период наибольшего расцвета Новгорода была лишь малым пограничным городком, подвластного татарам Владимирского княжества. В непродолжительном времени, примеру Москвы последовал и Новгород. Принятие новых художественных взглядов из Византии, в это время политически — но отнюдь не культурно — уже угасавшей, однако, не означало для Новгорода прекращения более старой домашней его художественной традиции. В иконописных мастерских, расбросанных по далеким северным землям, экономически и культурно зависящих от Новгорода, сбереглись эти старые традиции, бывшие уже традициями чисто русскими. От этих северных школ нам сохранился ряд памятников разных уровней формального совершенства. В начале XV ст. появляется величайший русский иконописец Андрей Рублев; в его творчестве русская икона достигла наивысшего подъема; с Рублевым прямо или косвенно связано дальнейшее развитие русской иконописи; его творения для последующих поколений иконописцев являются нормой совершенства иконного дела. Всю свою жизнь Рублев провел в пределах Московского великого княжества и большинство написанных им икон предназначались для храмов этого княжества.

Новейшие исследования советских ученых показывают, что было бы ошибочным считать, что татарское иго задушило всякое проявление культурной жизни в той части Руси, которая была под властью Золотоордынских ханов. В особенности духовенство сумело подладить с татарской властью, которая представила ему даже возможность установить прочную связь с Цареградскими патриархами. Существенной частью в сношениях с Цареградом было приглашение греческих ху-

дожников на работу для русской церкви. С 1344 года, со времени митрополита Феогноста, грека родом, имеются сведения о греческих иконописцах, работавших в Москве. Хотя мы не имеем возможности судить о них по их произведениям (до нас не дошедшими), можно сделать достаточно обоснованное предположение, что это не всегда были перворазрядные художники. Иначе трудно было бы объяснить, что лишь творения одного из них, Феофана, создали ему громкое имя среди современников и стали образцами для последующих поколений художников в то время, как имена других были совершенно забыты. По летописным данным Феофан работал на Руси с 1378 по 1405 год а перед тем провел ряд работ по фрескам в Византии и в Крыму. Характерно, однако, что начал он свою деятельность на Руси не в Москве, а в Новгороде, именно фресками в храме Преображения. Эти фрески являются единственным, что от его работ сохранилось, остальное, в Москве и Нижнем Новгороде, погибло; тем не менее они дают достаточно, чтобы судить о его стиле, явившемся на Руси чем-то совершенно новым, до того неизвестным.

Стенопись Феофана производит впечатление chiaroscuro. Основным тоном иллюстрации является тусклый - красный, пробелы нанесены более темным оттенком той же краски, по которой положены широкие штрихи свинцовыми белилами.

Нет сведений о том, чтобы Феофан писал также иконы; известно, однако, несколько икон, по стилю очень близких его фрескам. Ближе всего к ним икона «Успения» на оборотной стороне «Донской Богородицы». По весьма правдоподобной традиции, эта прославленная икона, под которой Дмитрий Донской одержал в 1380 г. на Куликовом поле победу над ханом Мамаем, приписывается кисти Феофана. Вся икона является чем-то таким, чего на Руси до того не знали; параллели для изображения в целом и для отдельных деталей могут быть найдены, однако, на Балканах и в самой Византии, в тех произведениях искусства, которые мы называем палеологовскими. Феофан был одним из первых, кто перенес достижения этого нового стиля на Русь и, притом, одновременно и в Москву и в Новгород. Постигнение человеческой фигуры не как изолированного объекта, но как части целого, приведение этих фигур во взаимные отношения, чувство к движению фигур и стремление отразить на их лицах их внутренние переживания, а сверх всего этого понимание внутренней гармонии композиции, все это было достижением византийского искусства XIV столетия.

В 1405 г. Феофан исполнил свою последнюю работу в Москве, фрески Кремлевского Благовещенского собора; с ним сотрудничали два русских художника: Прохор из Городца и Андрей Рублев. Если бы мы располагали лишь одним этим сообщением, то мы должны были бы предполагать, что величайший художник старой Руси изучил свое искусство у Феофана, работая в качестве его помощника и что он был продолжателем его стиля. К счастью, мы знаем теперь достаточно работ Рублева и можем убедиться, что он был чем-то большим, что он был истинно творческой индивидуальностью, даже и при условии, что его творческое дело не могло обойтись без влияния палеологовского искусства.

Рублев родился между 1360 и 1370 г. г., где — неизвестно; не знаем мы также ничего о том, где он учился иконописи, так как первым сведением о его деятельности является именно приведенная выше. Он, уже будучи монахом, был призван к сотрудничеству в чрезвычайно ответственной работе, росписи Благовещенского собора. Дело шло здесь не только о пасторальной живописи, но и о писании иконостаса; последний сохранился и в нем художественным анализом можно установить, что принадлежит кисти Рублева. Спустя три года Рублев вместе с монахом Даниилом Черным, с которым его связывала тесная дружба, длившаяся до самой его смерти, работает над украшением собора Успения во Владимире. И здесь писали они иконостас, остатки которого были найдены в селе Васильевском, куда они были проданы в XVIII ст. В период 1408-1425 г. г. Рублев написал для главной церкви Троице-Сергиевской лавры под Москвой свою прославленную «Троицу». После этого оба друга работают над украшением этого храма; из этой работы сохранился ряд икон. На склоне своей жизни, они ушли из лавры в Спасо-Андрониковский монастырь, где Рублев между 1427 и 1430 годами и умер. Кроме работ, о которых имеются исторические справки, путем анализа иконного стиля признаны Рублевскими ряд других икон, так что перечень творений Рублева, составленный Игорем Грабарем, достигает до полусотни номеров.

Все известные творения Рублева свидетельствуют о принадлежности своей большому мастеру линии и краски. Чистый линеаризм является тем именно, что отличает Рублева от Феофана. У последнего массивные, почти осияемые фигуры, у Рублева — сыгранность линий, дающих человеческий облик, но облик идеализированный, поднятый над земной сферой. То, к чему шла русская иконопись уже в XII и XIII веках, достигла здесь своего высшего совершенства; линия и краска освободились от стремления приблизиться к природе и их целью стали взаимное единство и гармония. Высоту искусства Рублева поймем, если сравним колорит хотя бы новгородских икон с колоритом «Троицы».

Прямым продолжателем дела Рублева, в его плоскостном и линейном стиле является мастер Дионисий, деятельность которого относится к 1476-1501 г. г.; умер он до 1508 г., но его дело продолжали его сыновья, так что с так называемым дионисиевским стилем мы встречаемся до второй половины XVI ст. Кисти самого Дионисия мы не можем с достоверностью приписать ни одной иконы, но из его мастерской несомненно вышла икона «Исповедание Фомы». На ней мы видим те же, чрезмерно вытянутые фигуры, ту же мягкую, взятую у Рублева контурную линию, в особенности ту плоскостность драпировок, отвергающую стремление к достижению иллюзии трехмерности, с которыми мы встречаемся в Дионисиевских стенописях.

Согласно законам развития изобразительного искусства, появлению барокко почти в каждой эпохе непосредственно предшествует так называемый «красивый» стиль. Так же и в новгородской иконописи в XV и XVI ст. появляется течение, которое нельзя назвать иначе, как «красивым». Сводится оно к типичному под-

SUMMARY

черкиванию формы. Исчезают монументальность, пафос, выражаемый изобразительным упрощением, и на их место выступает приветливая общительность. Некоторым, но вместе с тем деликатным рисунком изображает мастер иконы св. Иоанна Богослова, житие апостола по данным апокрифа. Мягкий, чрезвычайно тщательный рисунок соединяется здесь с изящной палитрой. Отсутствуют уже те яркие краски, которые мы привыкли видеть в новгородской иконописи, их сменила гамма нежных, пастельевых полутона. Другим типичным примером этого стиля является икона «Богородица в раю».

Для дальнейших судеб обеих крупнейших школ русской иконописи, московской и новгородской, не остались без влияния политические события, изменившие облик прежней Руси, обратившие ее в новое централизованное государство.

Политическая централизация имела последствием и сосредоточение культурной деятельности в Москве; поэтому, приблизительно со времени Василия III мы можем говорить о московской иконописи, как об искусстве общегосударственном.

Богатая духовная жизнь Москвы в это время ее политического роста, когда перед ней открылись новые широкие горизонты, когда она установила культурную связь с мусульманским Востоком и с Западом, сказалась и в области искусства. Иконописцы уже не копируют покорно и почтительно старые образы, но начинают думать, отыскивают новые темы символического и мистического содержания. Если мы сравним иконографию и принципы композиции эпохи Грозного и последующего времени, с иконами более старых времен, то убедимся, что здесь лежит переломная грань художественного развития. В старые времена изображение святого или события из священной истории даны на иконе, как нечто твердо установленное, как догма, которая не нуждается в соучастии мысли зрителя и вовсе не требует этого. На иконах времени Грозного мы видим, однако, уже нечто такое, что прежней иконописи было неведомо. В сюжет иконы положена аллегория, в которой отражается дух времени, являясь и поучением. Эта новая сторона иконной проблематики нашла свое применение в полной степени в более позднее время (после Грозного). Можно отметить не только появление новых, до сих пор неизвестных тем икон, но и переработку старых освещенных традицией сюжетов в том смысле, чтобы икона не была бы лишь предметом культа, но и служила бы наглядным поучением для молящегося. Подготавливается также и коренное изменение стиля иконы. Уменьшается число больших икон. Икона уже не предназначается для рассмотрения ее издали, при чем она производила бы впечатление узорного цветного ковра; ее надо рассматривать с близкого расстояния; в технике иконописания вводится прием миниатюры. Изчезает основной принцип старых икон — вертикализм; в новой иконе, малого размера зачастую вообще отсутствует вертикальная ось. Икона становится миниатюрой и притом не только своим размером (чаще всего встречаются шестиверховые иконы, т. е. около 24 см. высоты), но всем производимым ею впечатлением интимного изображения, заключенного в широкие рамки и предназначенного для одиночного молящегося, стоящего вилотную перед иконой.

The ikon may be observed from three different points of view: As an object of cult, as a cultural factor, and, finally, as an object of art. Above all, the ikon is an object of cult because from the renascence of the veneration of ikons up to the iconoclastic epoch, religious images not only represented a part of the church-decoration but were the proper object of cult. The restoration of the veneration of ikons meant to the Eastern Christian World the external expression of the overcoming of its greatest religious crisis. Therefore religious images became an everlasting memorial of the victory of orthodoxy, as well as of Plato's idealistic principles of East Christian theology. And perhaps because the ikon, above all other works of religious art, suffered greatly during the iconoclastic disturbances, an over-measure of iconodulia is concentrated on it after Anastelosis and makes it an inseparable component of the Greek Christian cult.

The ikon has become not only an expression of material culture, but also an important factor in the life of the Orthodox nations. Their private, as well as public life, in the Middle Ages was permeated by religious thinking and feeling. Therefore all external manifestations of religious life represent an important and sometimes decisive factor in the development of culture. In the history of Byzantium and of all Slavonic Orthodox nations, above all in Russia, we can find hundreds of examples showing the important part which the ikon has played in public life as well as in private.

The creative importance of the ikon is directly due to its cult importance. When in the year 869 the Eighth General Ecclesiastical Council confirmed the resolution from the years 787 and 842, it returned, in the motivation of the veneration of images, to the definition formed in the fourth century by St. Basil. This philosopher maintained that in adoring an image, the believer adored the prototype, and kissing the image of Christ, the believer kissed Christ himself in his divine glory. On this thesis the idealistic conception of the Byzantine painting was based. The task of a Byzantine painter was to reproduce the reflection of the everlasting idea, not the reality. This then was what determined the painter's relation to Nature and to the reality of senses. Though the reality influenced the painter's experience and through it also creation, it had significance only as a store-house of forms which it was not obligatory to reproduce faithfully.

The ikon did not allow any contemporaneity, nor representation of living persons, not even to such an extent as was permitted in other fields of Byzantine painting. The ikon has always remained a means of penetrating into the world of ideas. This principle was manifest not only in the problematics of the contents, but also in the problematics of the style. Being an object of cult, the ikon was particularly a representative picture. Nar-

rative themes, too, were transformed into a representative scheme by omitting or restricting descriptive elements. When, during the transition between the 15th and 16th centuries, there appeared didactic themes of dogmatic or ethic character, they caused a strong reaction in the Russian public.

As an object of cult, the ikon could be traced down to all nations that accepted Orthodoxy as their national creed. We therefore include not only the Byzantine and Russian ikons, but also the Serbian, Bulgarian, Rumanian and Ukrainian ikons. In the evolution of art, the Byzantine ikon was of no importance. Only the Serbian ikons preserved the high niveau of the Byzantine wall-picture until the 17th century. The independent development of the Rumanian ikons cannot be observed earlier than in the 16th century. The great number of ikons in the following centuries proves the fact that several mutual influences were necessary to form the Rumanian home tradition. Ukrainian art has been under systematic influence of the West European world since the end of the Middle Ages. This influence was often so strong that Ukrainian art lost the typical features of the Byzantine art as an expression of Orthodox Christianity.

The ikon became the foremost example of the Byzantine idealistic conception of art. It had originated from the naturalistic Egyptian Hellenism. We can trace the origin of the ikon down to the early Egyptian art, to those numerous true images of a dead man which were to become the shelter, the receptacle of his »KA«, and to carry on his life. The new culture of Northern Egypt during the Ptolemy Dynasty, took over the idea of old Egyptians and added to it the Greek form. The images of a dead man became mere painted masks. Beginning with the 1st cent. A. D. these masks were replaced by dials with the portrait of the dead man, which were inserted in the winding-sheets of the mummies. In the sandy burial places on the coast of the dried up lake of Achmim (present oasis of Fayum), hundreds of those portraits of various artistic perfection were found. They had one common feature. In spite of the fact that most of the dead men were old persons, we had only very few portraits on which we could see the symptoms of great age. On the contrary, the portraits show nearly exclusively images of healthy and handsome people, in the prime of life. This is neither accident nor seasonal fashion. When we consider that these portraits were being painted in a »milieu«, the spiritual life of which was penetrated by Plato's idealism - as it was formulated by Neoplatonism, the focus of which at that time was Egypt - then we perceive, in this manner of the painter's presenting the portrait, the creative expression of Plato's metaphysics. The painters did not picture the face of a man in the moment of his death but they represented a face irradiating the soul that had returned to the world of ideas.

Under the same external conditions, the first Christian ikons, the tomb-portraits of martyrs were created. It was not only the external conditions which accounted for the fact that the first Christian portable images were not different, in form and style, from the pagan burial images. The relationship to the intellectual world also affected this art. It

was the Patristic learning and the East Christian theology that took over Plato's system of thinking. We can trace the beginning of ikons down to the times of, and partly before the Justinian epoch of the Byzantine art. The iconoclastic era does not only mean the interruption of the tradition, but also the annihilation of nearly all memorials of the earliest epoch. After the fall of the Byzantine Empire, the development of the Greek ikon continued in Italy for several centuries. Russia became the main area of the ikon and there we can find an immense number of those memorials of the 13th through 17th centuries. The development of the Russian ikon in the last two centuries was completed by popular creation. The independent Serbian ikon reached its height in the 16th and 17th centuries, after the decline of the Serbian monumental painting.

The picture supplements of this book are a modest guide to the history of the Greek, Russian and Serbian ikons.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- Frontispice: *Narození Páně*. Italofecká ikona, XVI. stol., Leningrad, Ruské museum.
- Tab. I. *Dvanáct apoštolů*. Byzantská ikona, XIII. stol., Moskva, Historické museum.
- Tab. II. *Sv. Boris a Gleb*. Ruská ikona. Konec XIII. nebo začátek XIV. století. Moskva, Trefjakovská galerie.
- Tab. III. *Bohorodička v ráji*. Část postranních dveří ikonostasu chrámu sv. Petra a Pavla v Novgorodu; po r. 1548.
- Tab. IV. *Sv. arch. Michael a sv. Štěpán*. Ruská ikona, XV.-XVI. stol. Z neznámé sbírky.
- Tab. V. *Vidění sv. Eulogia*. Ruská ikona. Okolo r. 1520. Leningrad, Ruské museum.
- Tab. VI. *Sv. Zosima a Savvatij*. Ruská ikona, XVII. stol., Praha, soukromá sbírka.
1. *Zesnutí Bohorodičky*. Rumunská ikona, XVIII. stol., Bukurešť, soukromá sbírka.
2. *Nádrobní portrét z Faiumu*. Paříž, soukromá sbírka.
3. *Bohorodička*. Byzantská ikona. Asi VI. stol. Kyjev, dříve Museum duchovní akademie.
4. *Sv. Sergios a Bakchos*. Byzantská ikona, XVIII. stol., Bukurešť, soukromá sbírka.
5. *Pantokrator*. Byzantská ikona, XIII.-XIV. století, Florencie, Opera del Duomo.
6. *Sv. Jan Zlatoušť*. Byzantská ikona, XII.-XIII. stol., Vatikán, Křesťanské museum.
7. *Vladimirská Bohorodička*. Byzantská ikona, XI.-XII. stol. Moskva, Historické museum.
8. *Bohorodička - Psychosostria* (detail). Byzantská ikona, XIV. stol. Ochrida, chrám sv. Klimenta.
9. *Pantokrator*. Byzantská ikona. Polovina XIV. stol. Leningrad, Ruské museum.
10. *Královské dveře z ikonostasu*. Italofecká ikonová práce, XVII. stol., z Athosu. Leningrad, Ruské museum.
11. Emanuel Zane (působil v letech 1636-1694): *Sv. Spiridion* (1681). Benátky, Museo Correr.
12. *Hlava Bohorodičky*. Italofecká ikona, XV. stol. Praha, soukromá sbírka.
13. *Zvěstování*. Italofecká ikona. 2. pol. XVI. století. Praha, soukromá sbírka.
14. *Sv. Cyril Alexандrijský a sv. Athanasios*. Řecká ikona, XV. stol. Leningrad, Ruské museum.
15. *Zvěstování* (z Velkého Ustjugu, detail). Ruská ikona, XI.-XII. stol. Moskva, Trefjakovská galerie.
16. *Sv. Dimitrij* (detail). Ruská ikona. Konec XII. nebo začátek XIII. stol. Moskva, Trefjakovská galerie.
17. *Sv. Mikuláš* (z chrámu sv. Ducha v Novgorodu). Ruská ikona, XII. stol. Leningrad, Ruské museum.
18. *Nikitorion* (detail). Ruská ikona, XII. stol. Moskva, Historické museum (Pro srovnání připojen detail z freskové výzdoby chrámu Spas-Neredica v Novgorodu z r. 1199.)
19. »*Znamenije*« z Novgorodu (detail rubu). Ruská ikona, XII. stol. Moskva, Trefjakovská galerie.
20. *Sestoupení do pekla*. Ruská ikona, XV. stol. Moskva, dříve sbírka Čirikova.
21. *Sv. Jiri* (z býv. sbírky Pogodinovy). Ruská ikona z XIII. nebo zač. XIV. stol. Leningrad, Ruské museum.
22. *Narození Bohorodičky*. Ruská ikona z XIII. nebo zač. XIV. stol. Moskva, Trefjakovská galerie.
23. *Sv. Flor a Lavr*. Ruská ikona, XV.-XVI. století, Leningrad, Ruské museum.
24. *Pokrov*. Ruská ikona, XVI. stol. Paříž, soukromá sbírka.
25. Theofanes: *Zesnutí Bohorodičky*. Konec XIV. stol. Moskva, Trefjakovská galerie.
26. *Proměnění Páně*. Konec XIV. stol. Napsledy v Pskově.
27. Andrej Rublev: *Trojice*. 1408-1423. Moskva, Trefjakovská galerie.
28. Andrej Rublev (a Danila Černyj): *Sv. Dimitrij* (detail). Okolo r. 1425. Sergiev Posad, Museum.
29. *Nanebevstoupení Páně* (z býv. sbírky Rjabu-

- šinského). Středoruská ikona, XV. stol. Moskva, Historické museum.
 30. *Deesis* (z býv. sbírky Ostrouchovovy). Ruská ikona z konce XV. stol. Leningrad, Ruské museum.
 31. Dionisij: »Z tebe se raduje«. Detail nástěnné výzdoby Ferapontova kláštera. 1500-1502.
 32. Dionisij: *Vyznání Tomášovo*. Moskva, Historické museum.
 33. *Modlící se Novgorodci* (detail). Ruská ikona z r. 1486 nebo 1480. Moskva, Treťakovská galerie.
 34. *T. sv. římská ikona* (detail: Sv. Trojice). Ruská ikona z konce XIV. nebo zač. XV. stol. Leningrad, Ruské museum.
 35. *Zivot sv. Jana Bohdance*. Ruská ikona, XV. až XVI. stol. Leningrad, Ruské museum.
 36. *Nanebevstoupení proroka Eliáše*. Ruská ikona, XV-XVI. stol. Náposledy v Pskově.
 37. *Narození Páně*. Ruská ikona, XVII. století.

- Praha, soukromá sbírka.
 38. »Nechť zmlkně všechno stvoření«. Ruská ikona, XVII. stol. Moskva, dř. Rogožský hrbitov.
 39. Prokopij Čirin: *Sv. Jan Vojn*. Leningrad, Ruské museum.
 40. *Sv. metropolita Alexej a sv. Symeon Sloupník*. Ruská ikona, XVII. stol. Praha, soukromá sbírka.
 41. »Věštíme« (detail). Ruská ikona, XVIII. století. Moskva, dř. chrám sv. Řehoře Neokesarijského.
 42. *Archanděl Gabriel*. Srbská ikona, XIV. stol. Ochrada, chrám sv. Klimenta.
 43. *Borodítka*. Srbská ikona, XVI. stol. Klášter Krušedol.
 44. *Borodítka*. Srbská ikona, XIV. stol. Klášter Dečany.
 45. *Sv. Kosma a Damian*. Srbská ikona, XVII. stol. Peć, Patriarchie.
 46. *Sv. Jiří*. Srbská ikona, XVII. stol. Tamtéž.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЗОБРАЖЕНИЙ

- Фронтиспис. *Рождество Христово*. Итalo-греческая икона XVI стол. Ленинград, Русский музей.
 10. Царские двери из иконостаса. Итalo-греческая икона из работы XVII стол., с Афона, Ленинград, Русский музей.
 11. Эммануил Зане (работал в 1636—1694 г. г.), *Спиридон* (1681 г.). Венеция, Музей Коррер.
 12. Глава Богородицы. Итalo-греческая икона XV стол., Прага, частное собрание.
 13. Благовещение. Итalo-греческая икона. 2-я половина XVI стол., Прага, частное собрание.
 14. Кирилл Александрийский и Афанасий. Греческая икона XV стол., Ленинград, Русский музей.
 15. Благовещение (из Великого Устюга, деталь). Русская икона XI—XII стол., Москва, Третьяковская галерея.
 16. Димитрий (деталь). Русская икона, конец XII или начало XIII стол., Москва, Третьяковская галерея.
 17. Николай Чудотворец (из святодуховского монастыря в Новгороде). Русская икона XII стол., Ленинград, Русский музей.
 18. Поклонение Кресту (деталь). Русская икона XII стол., Москва, Исторический музей. (Для сравнения присоединена деталь стеноописи храма Спас-Нередица в Новгороде, 1199 г.).
 19. Знамение Богородицы из Новгорода (деталь обратной стороны). Русская икона XII стол., Москва, Третьяковская галерея.
 20. Сошествие во Ад. Русская икона XV стол., Москва, прежнее собрание Чирикова.
 21. Георгий Победоносец (из прежнего собрания Погодина). Русская икона XIII или начала XIV стол., Ленинград, Русский музей.
 22. Рождество Богородицы. Русская икона XIII или начала XIV стол., Москва,

ILLUSTRATIONS

- Третьяковская галерея.
 23. *Флор и Лавр*. Русская икона XV—XVI стол., Ленинград, Русский музей.
 24. *Покров Богородицы*. Русская икона XVI стол., Париж, частное собрание.
 25. *Феофан, Успение Богородицы*. Конец XIV стол., Москва, Третьяковская галерея.
 26. *Преображение*. Конец XIV стол. Последнее время — в Пскове.
 27. *Андрей Рублев, Троица*, 1408-1423 г. г., Москва, Третьяковская галерея.
 28. *Андрей Рублев (и Даниил Черный): Дмитрий* (деталь), около 1425 г. Сергиев Посад, Музей.
 29. *Вознесение Господне* (из бывшего собрания Рябушинского). Русская икона XV в., Москва, Исторический музей.
 30. *Денис* (из бывшего собрания Острожского). Русская икона конца XV ст., Ленинград, Русский музей.
 31. *Дионисий, «О тебе радуется»*. Деталь стенописи Ферапонтова монастыря. 1500—1502 г. г.
 32. *Дионисий, Уверение Фомы*. Москва. Исторический музей.
 33. *Молящиеся Новгородцы* (деталь). Русская икона 1468 или 1480 г., Москва Третьяковская галерея.
 34. *«Четырехчастная» икона (Троица)*. Русская икона конца XIV или начала XV стол., Ленинград, Русский музей.

35. *Житие Иоанна Богослова*. Русская икона XV—XVI стол., Ленинград, Русский музей.
 36. *Огненное восхождение пророка Илии*. Русская икона XV—XVI стол. Последнее время — в Пскове.
 37. *Рождество Христово*. Русская икона XVII стол., Прага, частное собрание.
 38. *Да молчит всякая плоть*. Русская икона XVII стол. Раньше в Москве, на б. Рогожском кладбище.
 39. *Прокопий Чирин, Иоанн Воин*. Ленинград, Русский музей.
 40. *Митрополит Алексий и Симеон Столпник*. Русская икона XVII стол., Прага, частное собрание.
 41. *Верую* (деталь). Русская икона XVIII стол., Москва, ранее — храм св. Григория Неокесарийского.
 42. *Архангел Гавриил*. Сербская икона XIV стол., Охрида, храм св. Климента.
 43. *Богородица*. Сербская икона XVI стол., Кру shedольский монастырь.
 44. *Богородица*. Сербская икона XIV стол., Дечанский монастырь.
 45. *Косма и Демьян*. Сербская икона XVII ст., Печ, патриаршая церковь.
 46. *Георгий*. Сербская икона XVII стол., Там же.
 Frontispiece. *Christ's Birth*. Italo-Greek ikon, 16th cent. Leningrad, Russian Museum.
 Tab. 1. *The Twelve Apostles*. Byzantine ikon, 13th cent. Moscow, Historical Museum.
 Tab. 2. *St. Boris and Gleb*. Russian ikon, the end of 13th or beginning of 14th cent. Moscow, Tretiakoff Gallery.
 Tab. 3. *The Holy Virgin in Paradise*. A part of a side-door of the ikonostas in St. Peter and Paul's Church in Novgorod; after 1548.
 Tab. 4. *St. Archangel Michael and St. Stephen*. Russian ikon, 15th-16th cent. From an unknown collection.
 Tab. 5. *The Vision of St. Eudoxios*. Russian ikon, about 1520. Leningrad, Russian Museum.
 Tab. 6. *St. Zosima and Savati*. Russian ikon, 17th cent. Prague, Private Collection.
 1. *Death of the Holy Virgin*. Rumanian ikon, 18th cent. Bucarest, Private Collection.
 2. *Tomb-portrait from Fayum*. Paris, Private Collection.
 3. *The Holy Virgin*. Byzantine ikon, 6th cent. Kiev.
 4. *St. Sergios and Bacchos*. Byzantine ikon, 18th cent. Bucarest, Private Collection.
 5. *Pantokrator*. Byzantine ikon, 13th-14th cent. Florence, Opera del Duomo.
 6. *St. John Chrysostomos*. Byzantine ikon, 12th-13th cent. Vaticano, Christian Museum.
 7. *The Holy Virgin of Vladimir*. Byzantine ikon, 11th-12th cent. Moscow, Historical Museum.
 8. *The Holy Virgin-Psychostroia* (detail). Byzantine ikon, 14th cent. Ochris, St. Clement's Church.
 9. *Pantokrator*. Byzantine ikon, middle of 14th cent. Leningrad, Russian Museum.
 10. *The Royal Gate* - part of an ikonostas. Italo-Greek ikon work from Athos, 17th cent. Leningrad, Russian Museum.
 11. *St. Spiridion*. By Emanuel Zane (1636-1694) 1681. Venice, Museo Correr.
 12. *Head of the Holy Virgin*. Italo-Greek ikon, 15th cent. Prague, Private Collection.
 13. *Annunciation*. Italo-Greek ikon, second half of 16th cent. Prague, Private Collection.
 14. *St. Cyril of Alexandria and St. Athanasios*. Greek ikon, 15th cent. Leningrad, Russian Museum.
 15. *Annunciation* - detail (from Great Ustug). Russian ikon, 11th-12th cent. Moscow, Tretiakoff Gallery.
 16. *St. Dimitri* - detail. Russian ikon, end of 12th or beginning of 13th cent. Moscow, Tretiakoff Gallery.
 17. *St. Nicholas* - from Holy Spirit's Church in Novgorod. Russian ikon, 12th cent. Leningrad, Russian Museum.
 18. *Nikitorion* - detail. Russian ikon, 12th cent. Moscow, Historical Museum. (Attached is a detail of the fresco decoration of the Church Spas-Neredice in Novgorod from the year 1199 to be compared.)
 19. »*Znamenie* from Novgorod. Detail of the reverse side Russian ikon, 12th cent. Moscow, Tretiakoff Gallery.
 20. *Descending into Hell*. Russian ikon, 15th cent. Moscow, formerly Chirikoff's Collection.
 21. *St. George*. Russian ikon, 13th or beginning of 14th cent. Leningrad, Russian Museum formerly Podgoin's Collection.
 22. *Birth of the Holy Virgin*. Russian ikon, 13th of 14th cent. Leningrad, Russian Museum, for
 23. *St. Florus and Laurus*. Russian ikon, 15th-16th cent. Leningrad, Russian Museum.
 24. »*Pokrova*. Russian ikon, 16th cent. Paris, Private Collection.
 25. *Death of the Holy Virgin* by Theophanes. End of 14th cent. Moscow, Tretiakoff Gallery.
 26. *Transfiguration of Jesus*. End of 14th cent. Pskov.
 27. *Trinity* by Andrei Rublev. Between 1408 or 1423. Moscow, Tretiakoff Gallery.

28. *St. Dimitri* - detail by Andrei Rublev (and Danilo Cherny). About 1425. Museum in Sergiev Posad.
29. *Ascension of Christ*. Central-Russia ikon, 15th cent. Moscow, Historical Museum, formerly Rjabushinski's Collection.
30. *Deesis*. Russian ikon, end of 15th cent. Leningrad, Russian Museum, formerly Ostroukhov's Collection.
31. »*It is meet to bless Thee, Theotokos* - by Dionisius. Detail of the walldecoration of Therapontos Monastery. 1500-1502.
32. *Thomas's Confession* by Dionisius. Moscow, Historical Museum.
33. *Praying Citizens of Novgorod* - detail. Russian ikon, 1468 or 1480. Moscow, Tretiakoff Gallery.
34. *The so-called "Four Parts Ikon"*. Detail of Trinity. Russian ikon, end of 14th or beginning of 15th cent. Leningrad, Russian Museum.
35. *Life of St. John Theologos*. Russian ikon, 15th or 16th cent. Leningrad, Russian Museum.
36. *Ascension of Prophet Elias*. Russian ikon, 15th-16th cent. Pskov.
37. *Birth of Jesus*. Russian ikon, 17th cent. Prague, Private Collection.
38. »*Let All Creation Be Still*. Russian ikon, 17th cent. Moscow, formerly Rogosh Cemetery.
39. *St. John the Soldier* by Prokopi Chirin. Leningrad, Russian Museum.
40. *St. Alexius, the Metropolite and St. Simeon*. Russian ikon, 17th cent. Prague, Private Collection.
41. »*Credos* - detail. Russian ikon, 18th cent. Moscow, formerly in the Church of St. Gregorius of Neocesarea.
42. *Archangel Gabriel*. Serbian ikon, 14th cent. Ochris, St. Clement's Church.
43. *The Holy Virgin*. Serbian ikon, 16th cent. Crushedel Monastery.
44. *The Holy Virgin*. Serbian ikon, 14th cent. Dechan Monastery.
45. *St. Cosmas and Damian*. Serbian ikon, 17th cent.
46. *St. George*. Serbian ikon, 17th cent. Peč, Patriarchie.



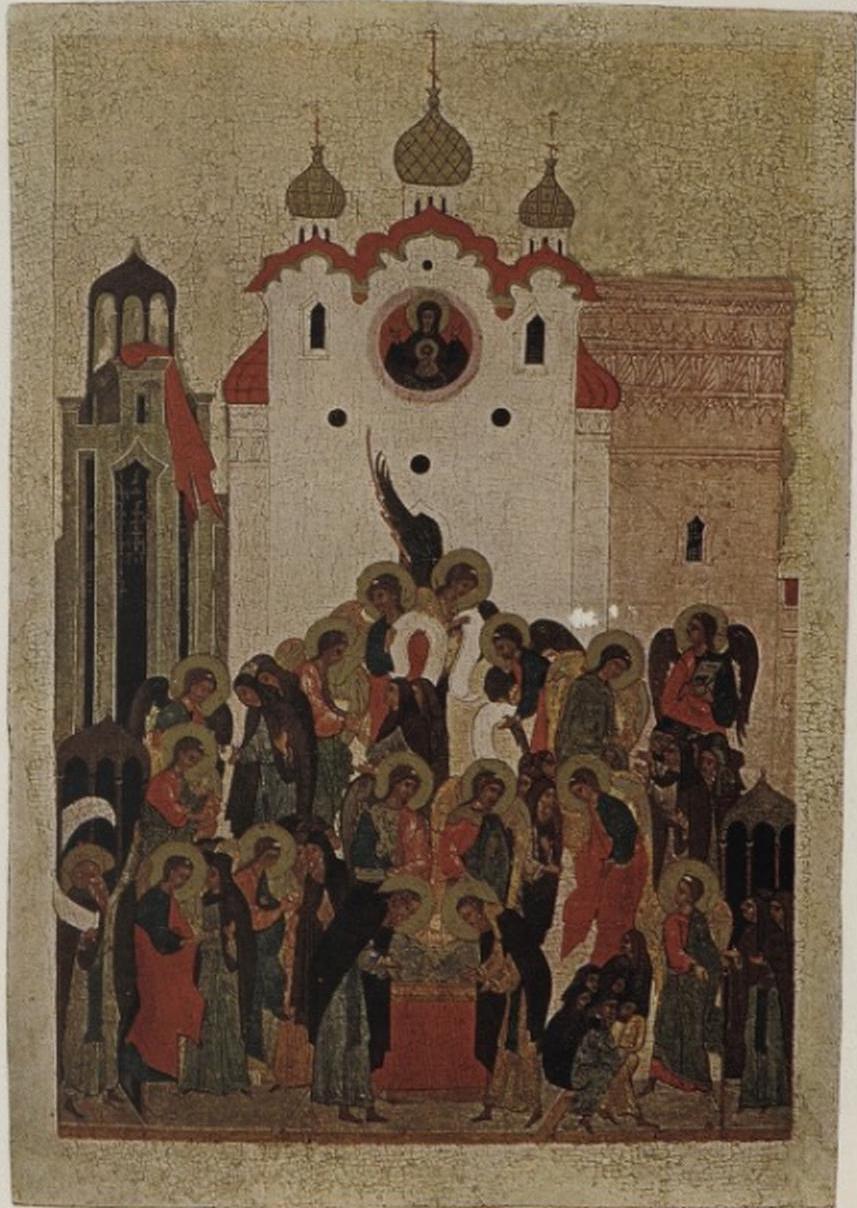
Tab. I.



Tab. II.



Tab. III.



Tab. V.



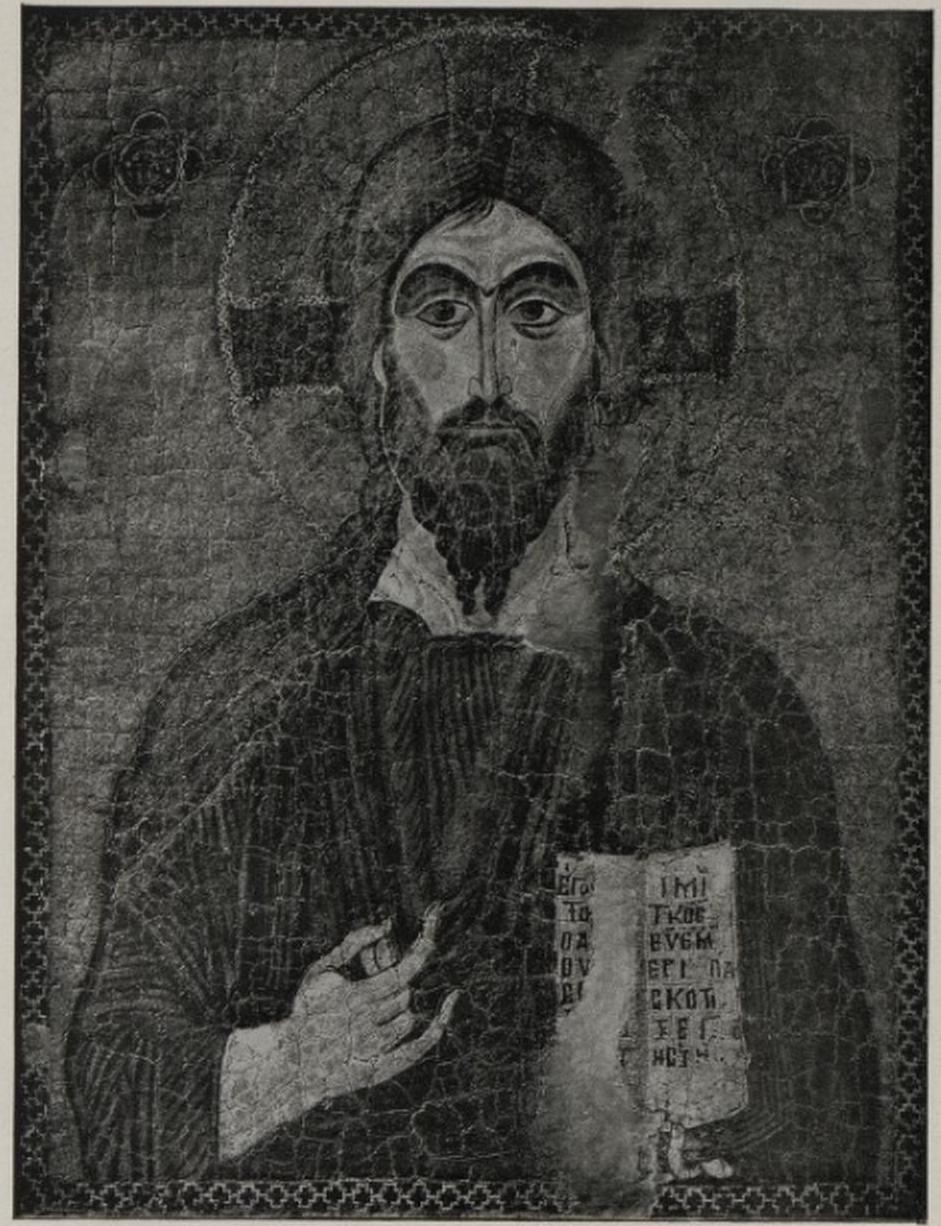
Tab. VI.



































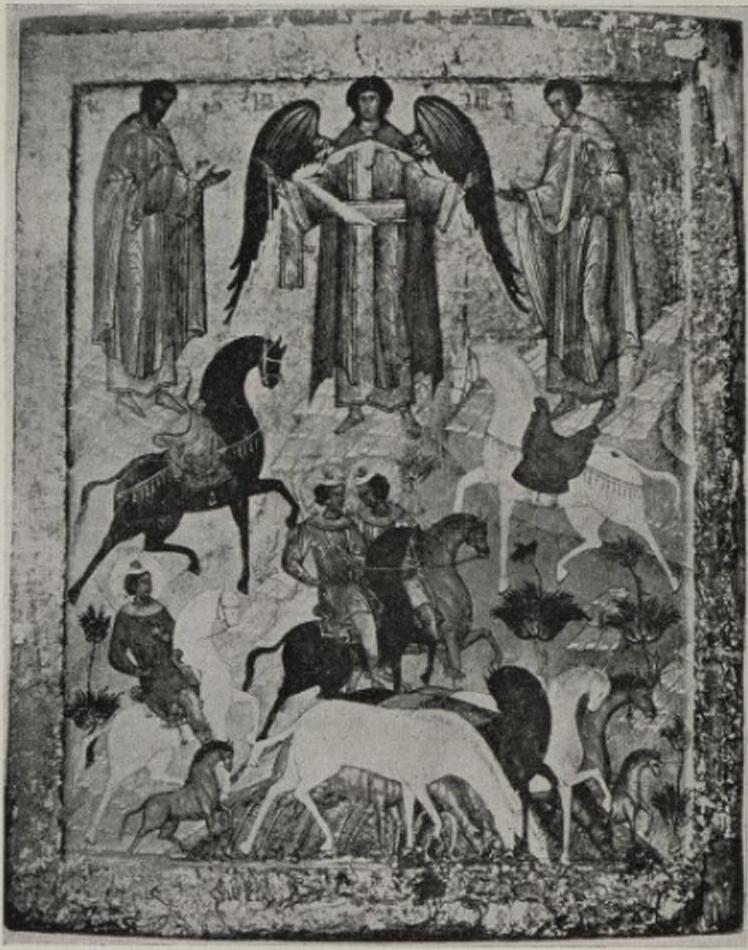


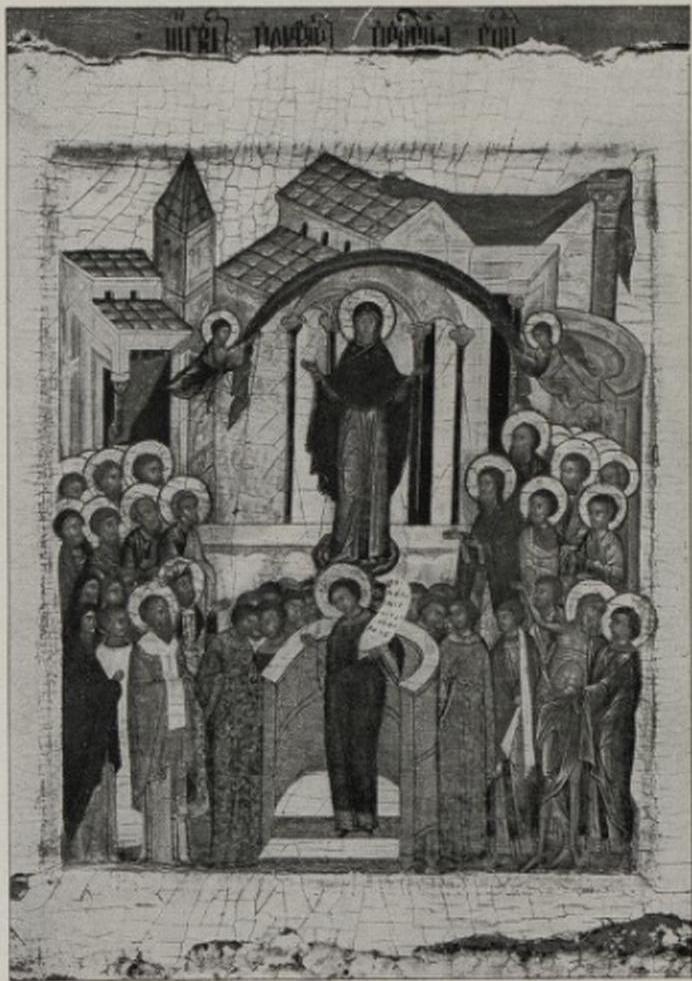
















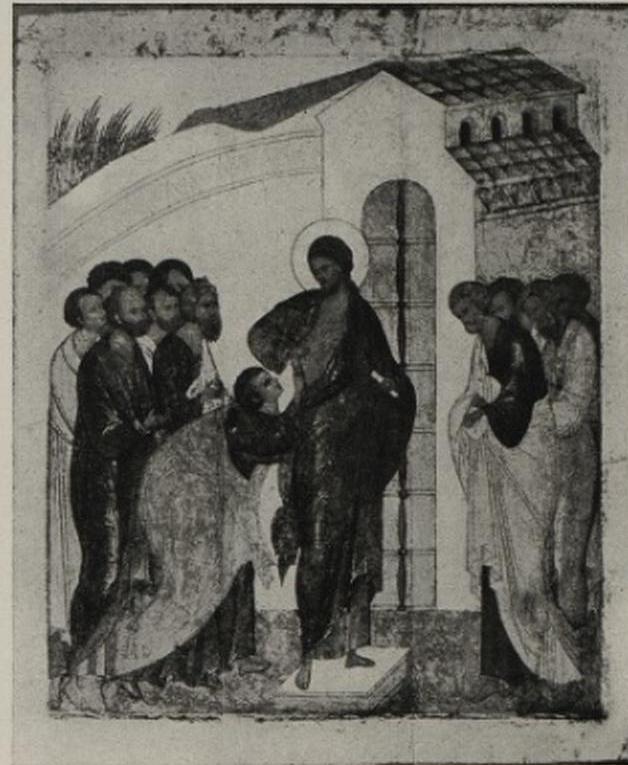


























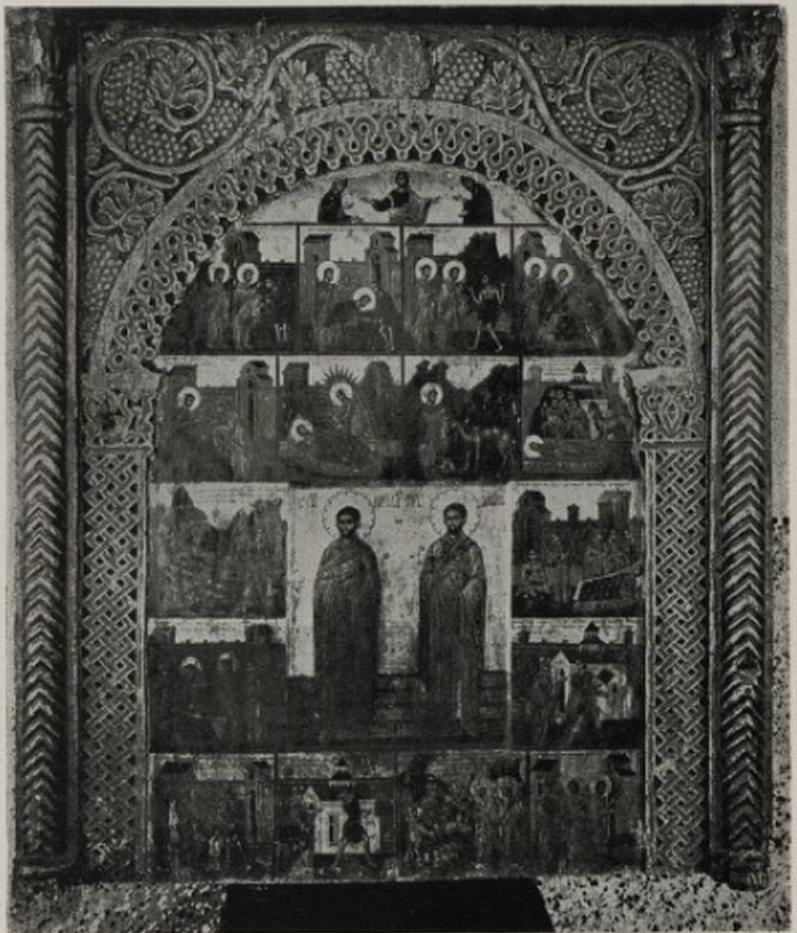




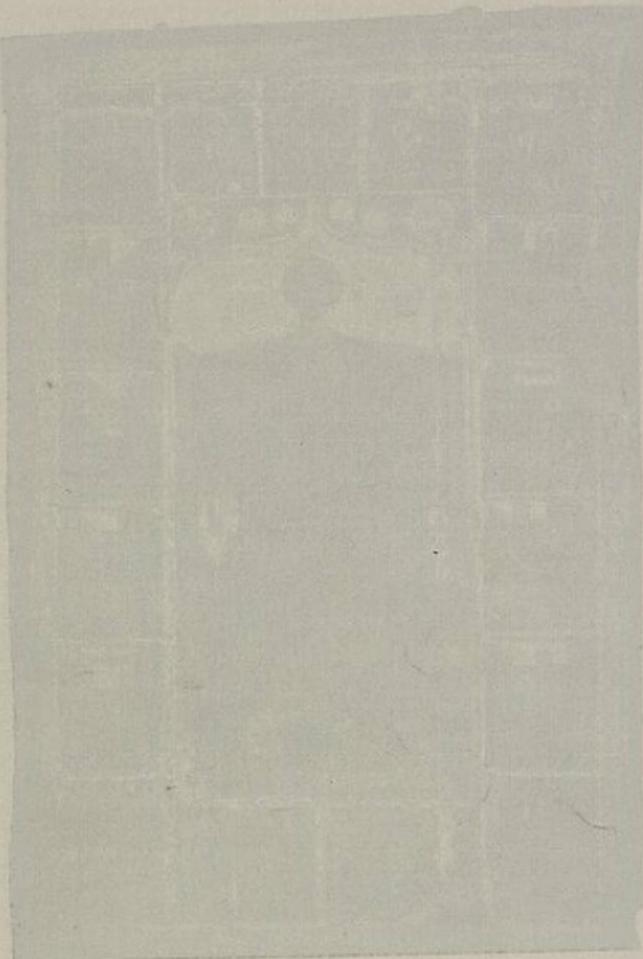












JOSEF MYSLIVEC: IKONA

Vydalo l. P. 1947 nakladatelství Vyšehrad v Praze v nákladu 2000 výtisků

Podle osnovy Ant. Lískovce vytiskly Č. A. T. v Praze - Vydání první - Cena brož. 183 Kčs

P o k l a d y n á r o d n í h o u m ě n í

Nakladatelství Vyšehrad spolu s Uměleckou besedou vydávají již řadu let (za redakce Dr Alžbety Birnbaumové) knižnici drobnou rozsahem, ale velkou významem. Vznikla ze dvou potřeb. Předně, aby sloužila za průvodce, který by populární formou podával přehled o poznatcích moderního výzkumu umělecko-historického, a dále aby dala zejména mladým adeptům historie umění možnost uplatnění.

Veřejnost svým velkým zájmem o Poklady umožnila, že během šesti let mohlo být vydáno na 80 svazků a že je připraveno v tisku dalších 10 svazků. Tento čin má význam nejen lidových, nýbrž především vědecký, neboť většina svazků pojednává o objektech, dosud umělecko-historicky nezhodnocených. Tak na příklad chrámu sv. Mikuláše na Malé Straně byl v Pokladech knižně zpracován vůbec po prvé.

Editorům záleží především natom, aby svazky byly skutečně cenově přístupné, nemajíce jiných cílů než skutečně posloužit veřejnosti a národnímu celku. Přikročilo se současně k vydávání některých důležitých svazků v jazyce anglickém, francouzském i ruském, takže i cizina bude dobře a jasně informována.

Z edice pokladů vyplynula vlastivědná knižnice HORIZONT, kde některé objekty budou zpracovány šířejí a vědecky hlouběji. Redakce je totiž přesvědčena, že jsme dnes dědici činnosti, možno říci průmyslu, který provozovalo Německo, aniž ovšem německý duch byl schopen něčeho víc než schematu. Dnes máme jen jednoho konkurenta, Švýcarsko, doufáme však, že za podpory ministerstev (školství, zahraničí, vnitřního obchodu, informací) se nám podaří předstihnout i tuto vyspělou zemi a že dáme světovému trhu opravdu hodnotné, vědecky cenné publikace a tak náležitě upozorníme cizinu na bohatství, skryté v naší zemi.