

RUSKÉ IKONY

V Praze 1948

S. V. U. MÁNES • SVOBODA

P R A M E N Y

s b í r k a d o b r é h o u m ě n í

svazek 61.

*Prameny, sbírka dobrého umění. Řídí Emil Filla a Jan Krofta. Svazek 61.
Ruské ikony, s úvodní studií Josefa Myslivce. Vydal roku 1948 SVU
Mánes a Svoboda v Praze. Upravil František Muzika. Vytiskla Svoboda
v Praze v nákladu 4800 výtisků. Cena 48 Kčs. Publ. č. 413.*

Středověké deskové malířství ruské se těší ve střední a západní Evropě pozornosti od nedávna. Teprve dokonalé barevné reprodukce památek, a hlavně putovní výstava, uspořádaná z materiálu Státních restauračních dílen SSSR, jež prošla četnými středoevropskými a západoevropskými městy roku 1929 a 1930, překonala skepsi, se kterou se do té doby milovníci umění dívali na tento zvláštní a pro nás někdy dosti těžko pochopitelný projev východokřesťanského umění. Ale ani v Rusku samém není ikona známa příliš dlouho. Byla to vlastně výstava starého ruského umění roku 1913, již malá skupina nadšených sběratelů, a často nekritických milovníků ruské ikony, prolomila chladný postoj veřejnosti. Od té doby ovšem poznání starého ruského umění, zvláště pak malířství ikonového, prodělalo nesmírný pokrok, který není zdaleka ukončen. Celou obsáhlou oblast nejstarší epochy ruského ikonového malířství, kterou první horlitély za uznání ruské ikony jako umění vůbec, neznali, otevřela práce Státních restauračních dílen provedená v první polovině dvacátých let tohoto století, kdy ze zrušených chrámů a klášterů bylo sneseno množství nejstarších ikon, jejichž účta nedovolila do té doby odborné prozkoumání. Trpělivá a nejvíce citlivá práce restaurátorů snímala příkrov temnělého laku a pozdějších přemaleb, jež často v několika vrstvách pokrývaly originál. Jen díky této usilovné práci se podařilo, že dnes známe dějiny starého ruského ikonového malířství v celé jeho časové šíři, ale ještě ne zdaleka tak, abychom nemohli očekávat mnohá a mnohá překvapení. Vročení ikon a připsání jednotlivým školám spočívá v některých úsecích dosud jen na slohové kritice, jejíž opora o datované památky je krajně nutná. Snad zarazí někoho, kdo je zvyklý, že v dějinách středověkého umění západní Evropy dosáhla slohová kritika toho stupně poznání, že datujeme již obdobími i jen desítek let, že naopak v oblasti ruského ikonového malířství se často nemůžeme rozhodnout ani mezi dvěma stoletími. Ale nechceme-li proměnit vědní obor v hadačství a nekritickou dogmaticnost, nezbyvá, než abychom se s tímto stavem spokojili, dokud nám šťastná náhoda nebo pílí badatelů nedá bližších pevných opor. A tato badatelská práce naráží na obtíže plynoucí ne z nedostatku materiálu, ale často z jeho přebytku. Zachovaných památek, zvláště z některých období a oblastí, je tak nesmírné množství, že slohová analýza musí postupovat s bezpříkladnou citlivostí a pozorností i k těm nejmenším detailům, a že se musí uchýlovat k téměř přírodovědeckému způsobu rozboru. Je stále třeba si uvědomovat, že vývoj formy nepostupuje jen vertikálně, t. j. časově, ale i horizontálně, od dílny k dílně a že petrifikace tvarů po dobu stalet v tomto tradičním umění nic neznamena. Načrtáme-li zde stručně vývoj ruského ikonového malířství podle dnešního stavu vědeckého bádání, jsme si plně vědomi relativnosti všech našich závěrů, které snad zítra, snad pozítří, budou objevem nového materiálu nebo studiem historických pramenů pozměněny nebo opraveny.

Je dnes obecně známo, že přijetí křesťanství knížetem Vladimírem a slavný křest Kyjevanů v Dněpru a Počajně kladený novějšími badateli do r. 990, nebyl počátkem křesťanství na Rusi, které sem pronikalo již dříve, a to ze západu po obchodních cestách kyjevského směnného hospodářství. Ale toto křesťanství, jež bylo patrně omezeno na některé členy vládnoucího rodu a jejich dvorský lid normanského původu a způsobu života, neznamenovalo v kulturních dějinách Rusi ničeho. Teprve příchod byzantských věrozvěstů a jejich organizační práce vtiskla ruské zemi jednou pro vždy pečeť příslušnosti k východokřesťanské kulturní oblasti. Odtud přicházelo vědění literární, odtud přicházelo i výtvarné umění. Nebyly jen importovány památky, ale přicházeli i umělci, kteří patrně zakládali na Rusi školy. Tak jako známe v staré ruské architektuře výrazný výtvarný projev kyjevský, tak jako známe nástěnnou výzdobu mosaikovou a freskovou, která je této oblasti vlastní, tak bychom zde měli hledat i památky ikonové. Ale těch není. Najdeme sice v literatuře několik památek, jimž někteří badatelé byli ochotni přiřknouti kyjevský původ, ale důvodů pro to je poměrně velmi málo.

Teprve z oblasti suzdaľského a vladimírského velkoknížetství, jednoho z četných votčinných útvarů staré Rusi, jež vzniká po r. 1097 mezi střední a dolní Okou, horní a střední Volgou podle řek Kljazmy a Moskvy, známe ikonové památky, jež doplňují obraz této části Rusi, jak jej v oblasti výtvarné známe z architektury a z nástěnných maleb chrámových. K význačným památkám XII. století v této oblasti objeveným, patří t. zv. Jaroslavská Panagie, obraz, v němž se střetá dvojí slohové chápání. Zatím co plná postava Bohorodičky, stojící v orantní póze s medailonem Krista na hrudi, je nejen námětově, ale i formálně velmi blízká své mosaikové předloze v konši hlavní chrámové apsidy, kde bývalo toto vyobrazení provedeno mosaikovou technikou, jsou poprsí andělů (obr. 2) v horních rozích desky podána ilusivním slohem, který staré Rusi zprostředkovala živá tradice antického malířství v umění makedonské a komnenovské Byzance. Je příznačné, že čistota tohoto ilusivního slohu se udržuje právě jen v tváři, zatím co jinde, zejména v draperii, se hlásí o slovo zkratková kresba.

Zcela odlišnou skupinu památek tvoří obrazy „se zlatými vlasy“. Patří k nim na př. ikona archanděla Státního hist. musea (obr. 3) nebo Kristus z Uspenské katedrály na Kremlu (obr. 5), či anděl z t. zv. ustjužského Zvěstování (obr. 4). U všech totiž jsou vlasy naznačeny zlatou linií. I když v podání tváří vidíme ještě klasickou vyváženost a snahu o idealistické podání lidské tváře, tu tento zásah zlata ukazuje, že cesta ruského ikonového malířství bude směřovat od idealisované shody výtvarného díla s přírodou do oblasti ornamentu a dekorativní bohatosti. Obliba zlata proniká sem nepochybně pod vlivem smaltu, který došel v nejstarším období ruské hmotné kultury neobyčejné obliby. Těmito památkami lze doložit ruské výtvarné dění XII. a XIII. století. Zda se na něm zúčastnili vedle malířů řeckých i domácí síly, lze těžko tvrdit, ale podle některých drobných detailů (forma nápisů) můžeme se toho dohadovat.

Ale velmi brzo objevujeme v nejstarších památkách stopy ruského zpracování přijaté byzantské formy, něco, co bychom právě tak mohli nazvat i russisací jako rustikalisací. Veliká ikona sv. Jana, Jiřího a Blažeje ve Státním historickém muzeu (obr. 7) je dokladem této změny. Již samo vztyčení ústřední postavy nad drobné boční postavy je popřením zákonů klasické harmonie, ztrnulá monumentálnost postav, která nejsou zjevem pozemským, nýbrž zjevením, svědectvím o zásahu nadpřirozena do pozemského dění, je dokladem, jak zde ruský malíř severního původu chtěl vyjádřit úctu ruského křesťana k oněm třem patronům práce rolníka a pastýře. Vedle skupiny ikon tohoto zlidovělého slohu, jež lze dílem vrociti do XIII., většinou však do XIV. století, máme skupinu památek z časného nebo středního XIV. století, kde dědictví byzantského reprezentativního obrazu bylo dosud živé. Ikona sv. Tomáše v Ruském muzeu (obr. 6) je jednou z nich. Frontální poprsí světcovo, vyplňující celou plochu desky, je jakoby sňato z dolního pásu nástěnné výzdoby byzantského chrámu IX. až XII. století. Ale určité zněžnění tvaru obličejů, schématisování jeho jednotlivých částí, disproporcionování postavy, ale hlavně ornamentální hra záhybů a světelných reflexů na draperii je důkazem, že malířovu ruku vedlo ruské výtvarné myšlení. Zatím co zde přímo do očí bije symetrisace a zklidňování, tu na obraze sv. Jiří v Novgorodském muzeu (obr. 8) pocházejícím přibližně z téže doby, vidíme téměř opak, umnou obrazovou konstrukci, vyvolávající vnitřní napětí a rytmus. Světec stojí mimo osu obrazu, pouze jeho hlava, násilně se klonící k levému rameni, chce dosáhnouti tradičního umístění. Vertikála, kterou v levé polovině obrazu určuje světcovo kopí, je vyvážena diagonálou, táhnoucí se z levého dolního rohu do horního pravého a probíhající světcovou pravou nohou a ústící v jeho vztyčeném meči. Druhá diagonála je provedena z dolní poloviny a tvoří osu ryze dekorativně rozvanutého světcova pláště. Ještě více je tato rytmická osnova linií patrna na ikoně Snímání s kříže z býv. sbírky Ostrouchovovy (obr. 9), i když je snad o celé století mladší. Zde jediná křivka, na prvý pohled patrná, strhuje všechny postavy komposice v jediný celek, jemuž protiklad tvoří pouze vertikála postavy Mariiny a druhé ženy v levé části obrazu. Tuto strhující dynamiku ještě podtrhuje kolorit draperií v zářivých odstínech červení, žlutí a světlé zeleni, jež se odráží od jasně okrových skal terénu a bílého pozadí.

Tuto ikonu nutno zařaditi již do období, kdy v Rusku vzniká ikonostas, o němž je třeba zde říci několik slov již proto, že nejméně dvě další století ruské ikony vděčí za svůj nejen kvantitativní rozvoj, ale v mnohém i za některé komposiční principy právě ikonostasu. Tak jako v chrámech byzantských, tak i v ruských chrámech až do počátku XVI. století je kněžiště odděleno od ostatní prostoty zděnou přehradou, skládající se z nízké poprsní zdi, na níž bylo vztyčeno několik sloupků, spojených kladím. Teprve v XVI. století, a to v severním Rusku, v kraji dřevěných chrámů, vzniká místo této oltářní přehrady plná stěna, sestavená z ikonových desek, v nichž byl ponechán jen střední otvor („královská brána“), požadovaný liturgickými předpisy, později i jeden či dva otvory boční (severní a jižní brána). Desky byly řazeny nad sebou v několika pásech a zdá se, že nejnižší pás, tedy vlastně hlavní, dlouho vznikal pouhou improvisací, snesením ikon různé velikosti, různého námětu, takže zde snahy po symetrii nebylo. Za to další pás, táhnoucí se nad královskou branou, měl od počátku svůj pevný střed v postavě Krista, sedícího na trůnu s otevřeným evangeliem v rukou. K němu přicházela s prosebným vztažením rukou Maria, s druhé strany Jan Předchůdce a Křtitel. Je to ruský „Deisus“, vlastně řecká Deisis, t.j. „modlení“ Bohorodičky a Jana za lidstvo, komposice, která vznikla jako součást „Posledního soudu“ a pro svou obsažnost vynikajícím způsobem odpovídající duchu byzantské zbožnosti, byla odtud vyňata a již na řecké půdě osamostatněna. Rusko rozvádí však tuto komposici v daleko větším měřítku tím, že počet prosebníků rozmnožuje, takže okolo Krista se kupí až osm či deset párů světců. Velké množství ikon, pocházejících z rozebraných ikonostasů, jež tvořily kdysi součást Deisusu, dokládají dnes ve sbírkách starého ruského umění období XV. a XVI. století nejen v Novgorodu, ale i v Moskvě a jiných ruských městech (obr. 10–13). Vznik ikonostasu však vtiskl výtvarné řeči ruských ikon význačný rys, který vymizel až v druhé polovině XVI. století na půdě moskevské. Vertikalismus vysoké, až do klenby chrámu sahající stěny, se stal komposičním zákonem každého jednotlivého obrazu této stěny. Horizontální formát je u ruské ikony nesmírnou vzácností, základním tvarem je vertikální obdélník o průměrném poměru stran 2 : 3, často však výška daleko převyšuje šířku obrazu. Postavy na ikonách se prodlužují, takže kanon dosahuje někdy až 11 hlav. Architektura, doplňující zobrazenou scénu, je vždy využita k tomu, aby zdůraznila vertikální osu obrazu. Zvláště se však tento vertikalismus uplatnil v hromadných obrazech světců na jediné desce (obr. 14). Obrazy svatých jsou zde sdružovány tak, jak toho vyžaduje kult, či požadavek zákazníka, tedy příčiny ryze vnější. Ale je zajímavé, že malíř stejným způsobem zobrazí na jedné desce světce si navzájem zcela cizí, právě tak jako skupiny, jež společné pouto poutalo již zde na zemi, a jež nelze navzájem ani oddělit. V obou případech jsou to přísně izolované, vnitřně ani vnějšně nijak nespojené postavy, podané přísně frontálně a isokefálně.

Ruské ikonové malířství je téměř výlučně uměním anonymním. Jen tu a tam se objeví jméno malíře, ale dosud se nepodařilo spojit tato jména s díly v osobnost více než ve třech případech. Je to Theofan Řek, Andrej Rublev a Dionisij. Prvý přišel do Ruska v druhé polovině XIV. století a podle letopisných zpráv pracoval v Rusku spíše jako freskař, alespoň o ikonách, které by pocházely z jeho ruky, nemáme přesných zpráv. Jen tradice spojuje jeho jméno se vznikem ikony Donské Bohorodičky. Ale stopy jeho vervního, neklidného umění najdeme na četných ikonách z konce XIV. století. Patří k nim ikony z ikonostasu chrámu Spas- Neredica u Novgorodu (obr. 15), v jehož Proměnění Páně, byť slohově zcela odlišném od fresek Theofanových, se projevuje dynamika podání způsobem pro tuto dobu a novgorodské území nezvyklým. Andrej Rublev, jehož působení spadá do prvních třiceti let XV. století, byl pro pozdější ruské malíře pojmem nepřekonatelné dokonalosti a podle usnesení Stohlavého sněmu z r. 1551 i její normou. Byl to prostý mnich,

který pracoval se svým spolubratrem Danilou Černým jak na nástěnné výzdobě chrámů, tak na malbě ikon. Až do objevitelských prací státních restauračních dílen jsme znali z jeho díla jen proslulou „Trojici“ (obr. 16), dnes známe několik desítek ikon (obr. 18, 19). V jeho ikonovém díle vrcholí ona snaha o rytmissování kompozice, v něm dosahuje vrcholu skloubení vymožeností paleologovského umění byzantského s pro duchovností ruské ikony. Ale staří ikonopisci si u něho vážili nejvíce technické dokonalosti. A vskutku jeho „vochrenije“, nanášení několika vrstev okru v tváři zobrazené osoby, zasluhuje terminu vynalezeného těmito malíři „malováno kouřem“, tak jemné jsou tyto přechody vrstvy na vrstvu (obr. 17). A konečně z díla třetího z nich, Dionisijs, který pracoval se svými četnými syny v druhé polovině XV. a na počátku XVI. století, se zachovaly jediné fresky ve Ferapontově klášteře u Novgorodu, třebaž ostatní jeho činnost je těsně spjata s územím moskevským. Slohovou analýsou lze jeho škole připsati i několik ikon, v nichž lehkost kresby, spojená s jemným, téměř průsvitným koloritem, pokračuje v Rublevově snaze o produševnění ruské ikony, která se již úplně odpoutala od jakýchkoli naturalistických a i realistických sklonů a proměnila se téměř v ornament (obr. 20).

Doba XV. a XVI. století je jak v oblasti novgorodské, tak moskevské, dobou největší ikonové produkce. Z novgorodských dílen se zachovalo daleko více, a to vedlo často k domněnce, že vedoucí úloha v ruském ikonovém malířství byla zachována Novgorodu i v této době. Ale i když dnes víme, že tomu tak nebylo, že již ve XIV. století měla Moskva své vlastní umění, které bezprostředně navazovalo na nový paleologovský sloh byzantský, který sem zanášeli řečtí umělci přivolaní metropolitou veškeré Rusi, přece jen na početném materiálu novgorodském můžeme vývoj sledovati lépe. Z mála datovaných památek zvláště vyniká ikona sv. Jáchyma a Anny (obr. 21), jež byla součástí ikonostasu, zřízeného roku 1526 v paraklisu Narození Bohorodičky při katedrále sv. Sofie v Novgorodu. Je dokladem nejen pro vertikalisaci ikony, o níž jsme shora mluvili, ale i pro její symetrisaci. Je však i svědectvím pro vznik slohu, který bychom mohli nazvati „krásným“; čistá monumentalita, kterou ikona dosud působila, je narušována snahou po intimitě, sdílnosti. Námět ikony a jeho zpracování hledá poněkud cestu k věřícímu, jehož smyslová náročnost je zde stále více a více respektována. Zvláště cennou pro historické bádání je ikona Nanebevstoupení Páně (obr. 22), jejíž nápis ji datuje rokem 1542. Je málo ruských ikon, které by tak věrně přejímaly sloh paleologovské renesance, jako právě tato ikona. Nejen přirozenost podání postav apoštolů, ale i elegance kresby, která se přenáší přes četné nedostatky znalosti anatomie a perspektivy a zdůrazňuje tak, že malíři byla harmonie linie a barvy předním, ba vlastně jediným výtvarným úkolem (obr. 1).

Ono zintimňování ikony, o němž jsme právě mluvili, se však projevilo ještě jinak. Jednou ze složek monументality starých ikon byl i jejich veliký formát, jehož celé plochy bylo plně využito pro malbu. Nyní však nastává drobení této plochy, a to tak, že jen střed desky je využit pro reprezentativní vyobrazení, kdežto po jejím obvodu je rozložen věnec drobných obrázků, ilustrujících životopis toho, jehož obrazu ve středu ikony se věřící klaní (obr. 23). O co bližší se stává věřícímu poměrně strohá postava Tichvinské Bohorodičky, může-li na drobných obrázcích sledovati genrové scény z jejího apokryfního životopisu, hovorné a líbezné scény z jejího mládí. Tohoto typu ikony se nyní užívá velmi často při vyobrazení světců, zvláště mučedníků. K jedné z nejlepších ikon této skupiny patří ikona sv. Theodora v novg. museu (obr. 24). Krví a násilnostmi oplývající líčení světcova životopisu přenáší malíř na desku ikony s takovou sdílností a samozřejmostí, že z kruté historie počátků křesťanství se stává zajímavá povídka.

Dosud jsme se zastavili jen u děl vynikajících dílen novgorodských. Moskevské památky z této doby nejsou sice početné, ale je nezbytno se u nich zastaviti. Jednou z památek, jejichž moskevský původ je nespornější, je Narození Páně (obr. 26), pocházející ze Zvenigorodu, města politicky i kulturně bezprostředně spjatého s Moskvou. Ikonografické schema je tradiční, ale jak hluboké slohové změny obraz prodělal zjistíme, porovnáme-li jej se současnými díly novgorodskými. Malíř, snad mladší současník Rublevův, snad o něco později působící, dovedl zde využití nejenom toho, čeho dosáhl Rublev, ale přinést i další slohové změny a vymoženosti. Ve zpracování draperií (zejména pravé dolní a levé střední skupiny) odráží se jasně řecký vliv, myslíme přímo na fresky Periblepty v Místře, nebo některé starší italořecké ikony, kde malíř těmito schematickými, ale logicky řazenými reflexy zdůrazňuje tělesné objemy. Ale porovnáme-li rozměry postav v jednotlivých skupinách nad sebou zjistíme, že malíř chtěl jejich zkracováním, byť nedůsledným, docílit perspektivního podání, podporovaného ještě tím, že postavy se nepohybují po povrchu skalního terénu, nýbrž jsou částečně kryty jeho výstupky. Novatérství malířovo se však projevilo ještě tím, že většinu postav obrazu zobrazil z profilu. Právě tak, jako gotické umění západní užívalo profilu opatrně, a to u postav vedlejších, spíše jako znak opovržení k zobrazenému, tak i na křesťanském Východě bylo profilu užíváno velmi zřídka. Zde však bylo profilu použito nejen u všech postav, nepatřících k nadpozemské sféře, ale i u některých andělů.

Bylo by však nespravedlivé, kdybychom se zastavili jen u děl škol skutečně mistrovských a nepřihlédli též k těm oblastem, které pracovaly v ústraní periferie nebo ve stínu vynikajících mistrů. Někdy se s nimi v nauce sejdeme pod společným názvem „severních“ škol, jindy pod názvem „klášterních“ škol. Zdá se, že žádný z těchto názvů plně nepřiléhá, a že by bylo třeba spíše užiti názvu „periferních“ škol, poněvadž u těchto památek třeba především mysliti na dílny, které pracovaly někde v zapadlých okrajových oblastech vzdálených od měst, ať již to byla města údělná, či Veliký Novgorod, nebo konečně vše ovládající a centralisující Moskva. Ukázkou práce takovýchto škol je ikona svatých mnichů a poustevníků, kterou dal r. 1499 namalovati jakýsi Ivan Onufrijevič (obr. 25). Poměrně krátké postavy silně kontrastují s protaženými figurami Dionisiovými, který právě v této době byl na vrcholu své činnosti. Téměř o sto let mladší je ikona Posledního soudu z r. 1582, kde zlidovění forem dosahuje již vrcholu (obr. 27).

Prvé období vlády Ivana Hrozného je nesporně nejvýznamnější dobou kulturního snažení z celých dějin staré Rusi. Nejmocnějším činitelem tohoto období byl metropolita Makarij, který se již v Novgorodu osvědčil jako kulturní činitel prvního řádu, jako podporovatel nejen knižního vědění, ale i výtvarné činnosti. Není pochyby, že s ním se přenáší centrum těchto kulturních snah do Moskvy, kde u mladého, celou duší Makarijovi oddaného cara, nacházejí živnou půdu a také tradici starou více než sto let. Nejde zde proto o nový výtvarný projev, nýbrž jen o novou organizaci výtvarné práce. Víme, že právě v této době se svázejí do Moskvy, po jejím požáru r. 1547, ikony ze všech koutů země a že sem proudí i malíři ikon, aby brzy nahradili to, co zničil jeden z největších požárů města. Tato společná práce ovšem nezbytně způsobila, že mistři jednotlivých škol se vzájemně poznali a působili na sebe tak, že vzniká jakési říšské umění, výtvarný doplněk politické, sociální a kulturní centralisace, provedené moskevskými velikými knížaty a dokončené carem Ivanem Hrozným.

V památkách této doby spatřujeme dvojí podstatnou změnu. Je to především změna námětu. Dosud byla ikona výlučně předmětem kultu, její námět byl dán její kultovou funkcí, čili, bylo na ni zobrazeno to, čemu se věřící klaněl, tedy především reprezentativní vyobrazení světců nebo některá událost z posvátné historie. Viděli jsme však, že již v XVI. století dochází v Novgorodu k částečné změně, že ikona — vyjádřeno obrazně — počíná mluvit, poučovat, přitahovat pozornost věřícího svým námětem. A Moskva nyní — zřejmě za pomoci cizích sil — pokračuje na této cestě. Na ikony se dostávají složité, na první pohled nesrozumitelné náměty, ilustrace hymnů, mravoučná poučení, převedená z literatury v obraz. Ale tato změna námětu vyvolává i změnu formy. Formát ikony se stále zmenšuje, z monumentálního obrazu určeného především pro potřebu chrámovou, se stává drobná, nejvýše třicet až padesát centimetrů vysoká ikona pro domácí potřebu. Její rám, dosud jen úzký a pro kompozici obrazu bezvýznamný, se stává nyní důležitým činitelem, neboť svou šířkou uzavírá obrazovou plochu v drobný a proto tím intimnější celek (obr. 28 a 29). Ovšem toto zmenšení obrazové plochy mění i způsob malby. Není zde velikých ploch, vše je drobné, až titěrné, zde nelze téměř již malovat, nýbrž spíše kreslit štětcem, zde nelze volně modelovat tváře a pečlivě vyrovnávat přechod jedné vrstvy v druhou a proto místo pečlivé, skutečně malířské práce nastupuje jakési ciselérství. I když kolorit ikony zůstává stále ještě jasný, ba barevně výbojný, je zde malířství na ústupu. Do ikony se totiž dříve stále více a více zlata, které není už nanášeno jenom ve formě plátkové, ale i tekuté. Dobytí oblastí prosáklých orientálním luxem, který se nyní přestěhoval do Moskvy a jejího života, projevuje se i zde. Po „době zmatků“, která, jako všechny válečné doby, byla v oblasti umění sterilní, se obraz tohoto dvorského, elegantního umění téměř nemění. Ale zase bychom mu křivdili, kdybychom mu upírali všechny malířské hodnoty. Portréty, které se v této době na ikonách objevují, nesvědčí o úpadku. I když obraz cara Fedora Ivanoviče (obr. 30), slaboduchého syna a nástupce Hrozného, který však podle mínění lidu, nepřítele Borise Godunova, „modlitbou řídil svoji říši“, a který se jako „nejtišší car“ zapsal do zbožné paměti lidu, není portrétem ve vlastním slova smyslu (vznikl po smrti Fedorově), je v něm přece patrna snaha po individuálním podání, i když tlumeném tradiční řečí ikonopisnou. Daleko malířštější je portrét Maxima Řeka (obr. 31), vynikajícího oprávněného ruského duchovního života, který skončil r. 1556 jako nepohodlný v klášterním vězení, aby po smrti byl připočten k svatým. Podání Maximova plnovousu, a asketických rysů obličejů činí z ikony skutečný portrét.

V XVI. století se vynořuje skupina mistrů vynikající úrovně, pracujících pro bohatou rodinu kupců Stroganových, takže si, zejména ve starší literatuře, vysloužili název „stroganovské školy“. Tito malíři byli si vědomi svého vynikajícího postavení v soudobém výtvarném tvoření a proto svá díla signovali. Snad nejlepší z nich byl Prokopij Čirin. I on užívá hojně zlata, zejména ve zbroji svých svatých vojáků (obr. 33), ale nelze mu upřít technickou dokonalost, a důsledné pochopení ikony jako vzácného předmětu, určeného nejen pro pobožnost, ale i pro potěchu obdivujícího oka objednavatele. I v ikonách, které dovolují plně rozvinouti umění kladení okru ve tvářích, zůstává jméno Čirinovo a jeho školy (obr. 34) neporušeno. Malíři, kteří ovládli suverénně drobnomalebou techniku, se nyní rádi pochlubí tímto uměním a vyplňují její plochu drobným zvířecím genrem, podrobnou kopií současné architektury a téměř rytinově kreslenou vegetací (obr. 35.)

To je poslední slavné slovo ruské ikony. Za doby prvních Romanovců zesiluje příliv západních umělců do Ruska, od nichž se domácí malíři učí řešit poměr mezi smysly chápanou přírodou a obrazem, dostávají se do rozporů s kanony ikonové malby, u většiny se projevuje snaha po kompromisu, který znamená rozklad ikonového umění, u menšiny tvrdší odpor slévající se s odporem starověků proti oficiální církvi Nikonově (obr. 32). Zde, ve formě lidové výroby, často kolektivní nebo řemesla, pevně lpícího na převzatých formách se zachovalo toto umění vlastně až dosud. Dnes už ovšem v ikonopisných vesnicích Mstěře, Palechu a Choluji nemalují ikony, nýbrž krabičky a jiné ozdobné předměty s dobovými figurálními náměty, ale ve stejné technice, jakou jejich předkové před 200 a více lety malovali ikony pro milovníky starých ikon. A pak je třeba si uvědomit, že v těchto rodinách malířů, jimž bylo přezdíváno „bogomazů“, se zachovalo podání o restauračních technikách, jichž bylo nyní dokonale využito pro objevování krásy staré ruské ikony.

Josef Myslivec

Základní literatura: Dem. Ajnalov: *Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau*. Berlin — Leipzig 1933. — Mich. Alpatov - Nik. Brunov: *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg 1932. — N. P. Kondakov: *Russkaja ikona. I — IV*. Praha, 1928—1933. — N. P. Kondakov — E. H. Minns: *The Russian Icon*. Oxford 1927. — P. Muratov: *La pittura russa antica*. Roma — Praha 1927. — A. I. Nekrasov: *Drevnerusskoje izobrazitelnoje iskusstvo*. Moskva 1937. — Ph. Schweinfurth: *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Haag 1930. — O. Wulff - M. Alpatov: *Denkmäler der Ikonenmalerei*. Dresden 1925. — J. Myslivec: *Ikona*, Praha, Vyšehrad 1947.



1. Vyznání Tomášovo, Novgorod, okolo r. 1500, Praha, soukromá sbírka.



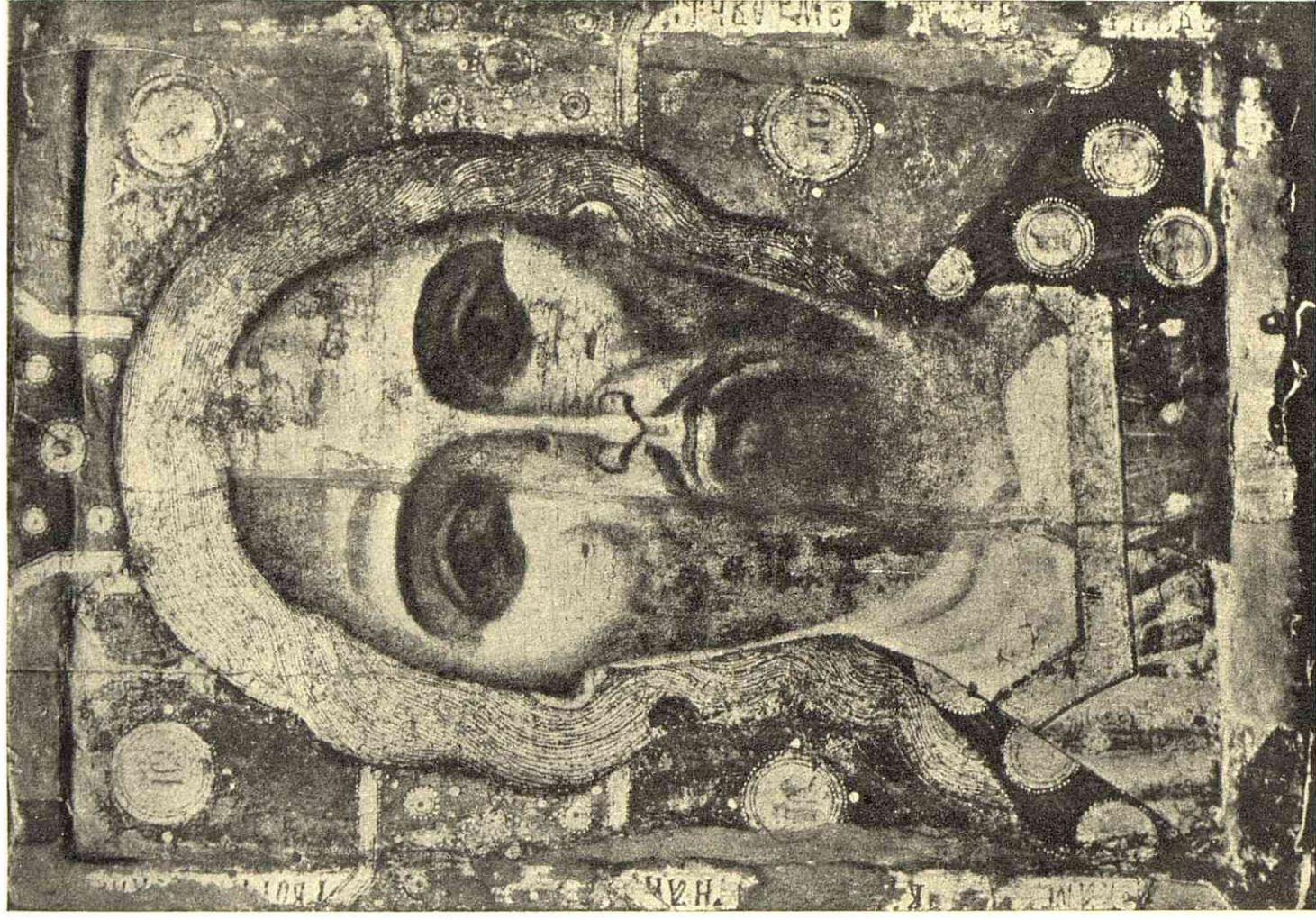
2. Archanděl z t. zv. Jaroslavské Panagie. Suzdal', XII. stol. Moskva, Tretjakovská galerie



3. *Anděl se zlatými vlasy. XIII. stol. Moskva, Státní historické museum*



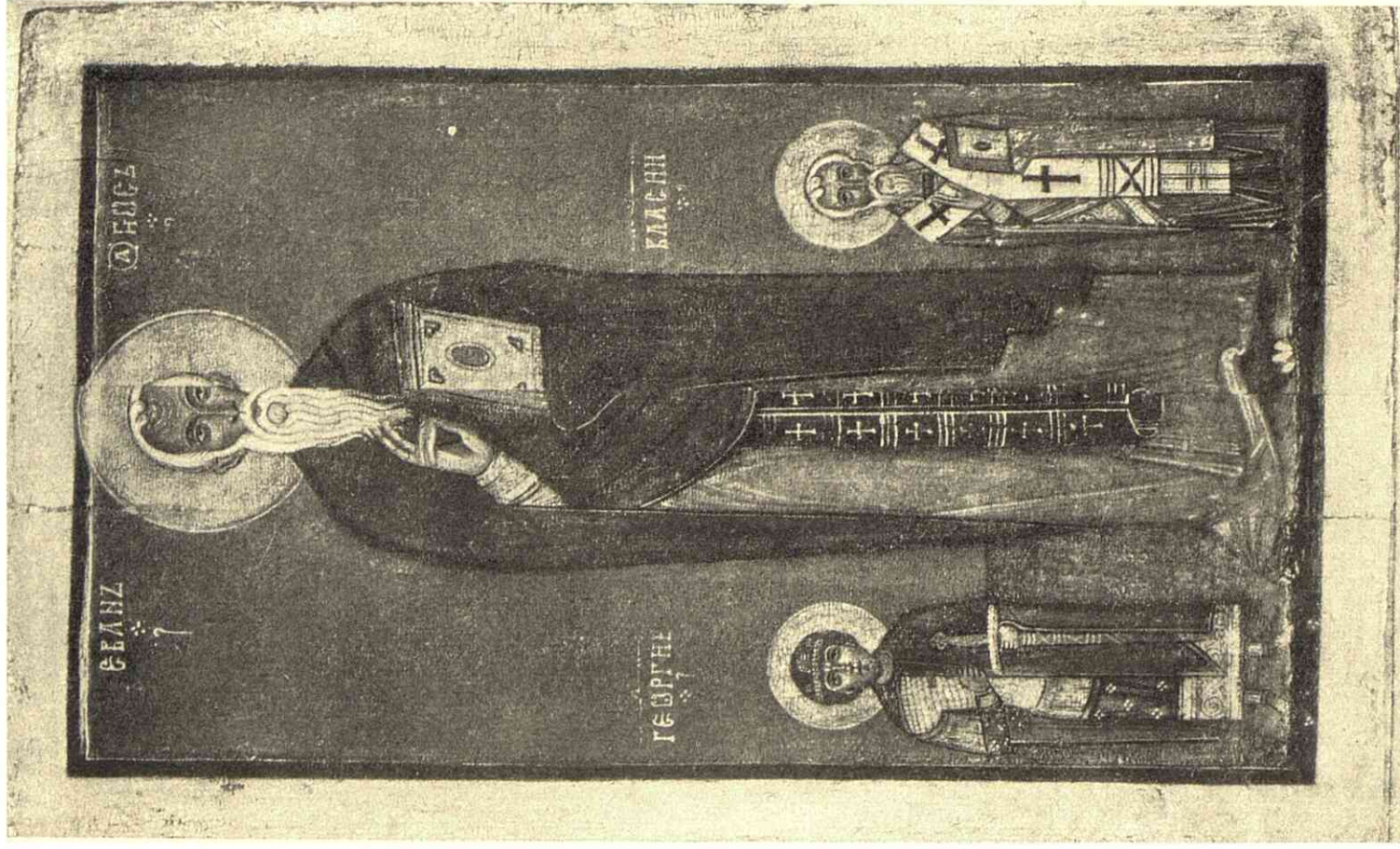
4. Hlava anděla z 1. zv. ustjužského Zvěstování. XII. stol. Moskva, Tretjakovská galerie



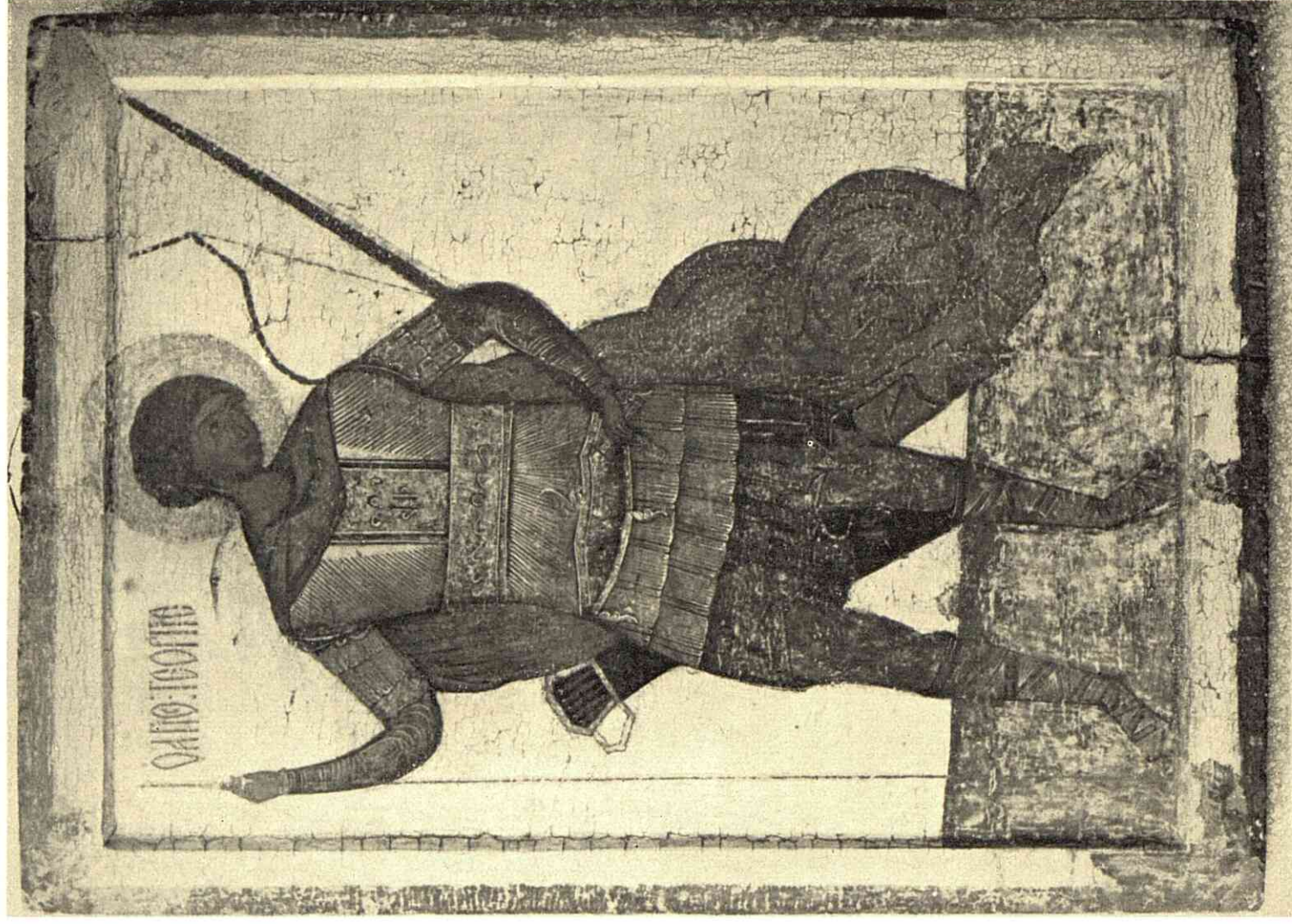
5. Kristus se zlatými vlasy. XIII. stol. Moskva, Tretjakovská galerie



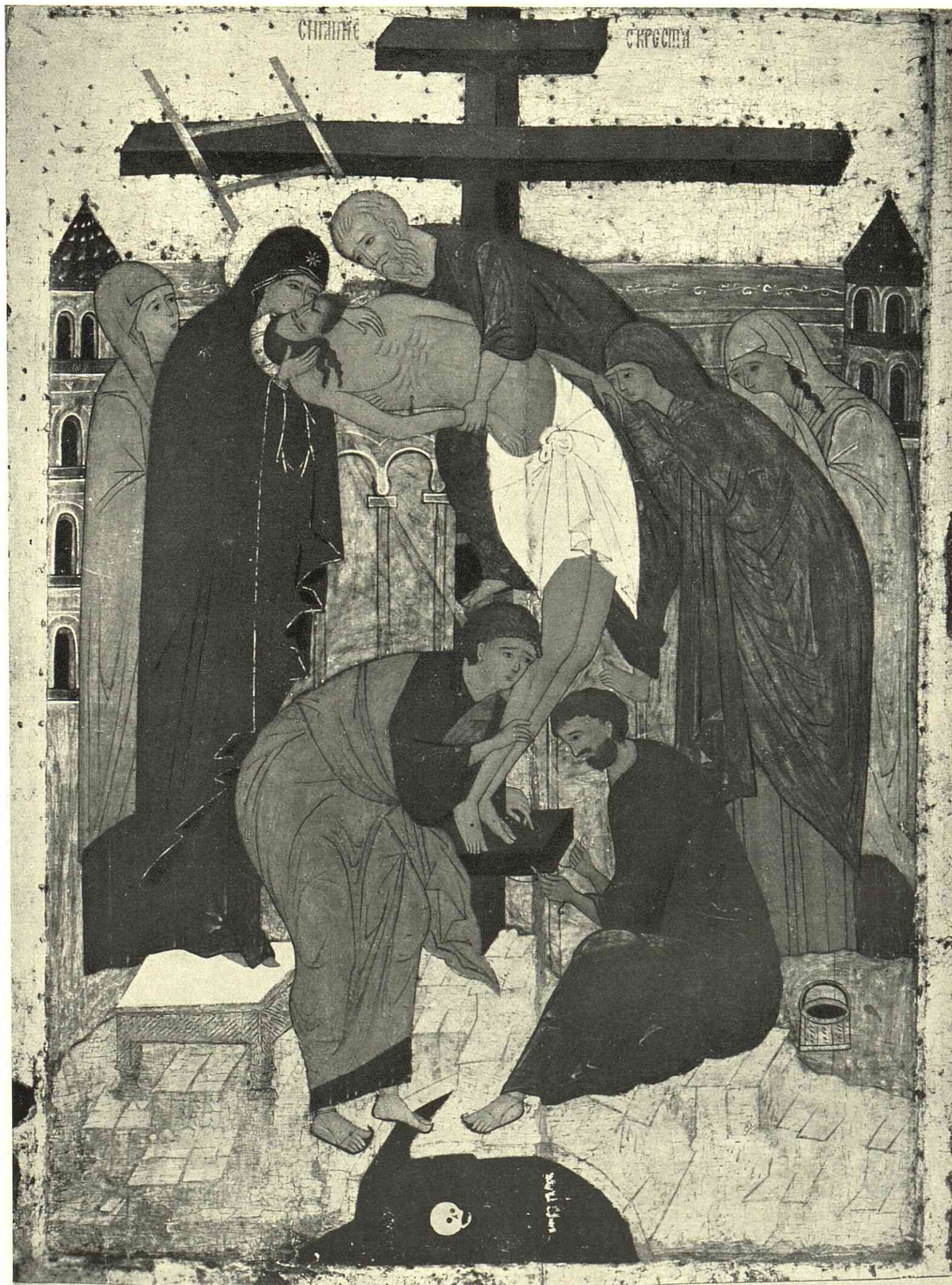
6. Sv. Tomáš. Novgorodská oblast, okolo r. 1350. Leningrad, Ruské museum



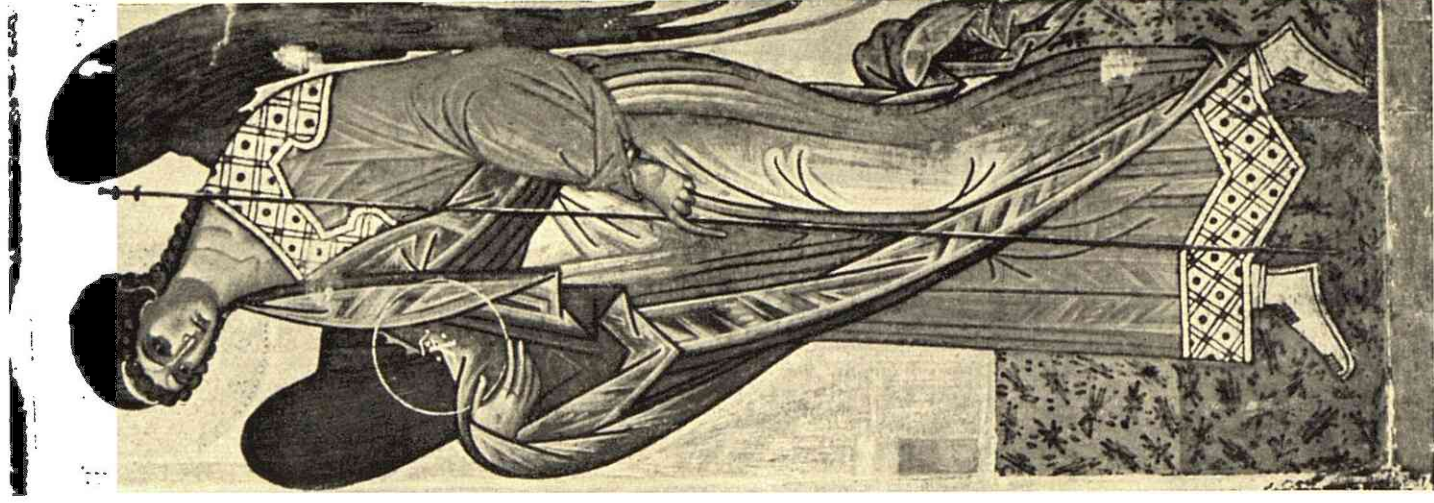
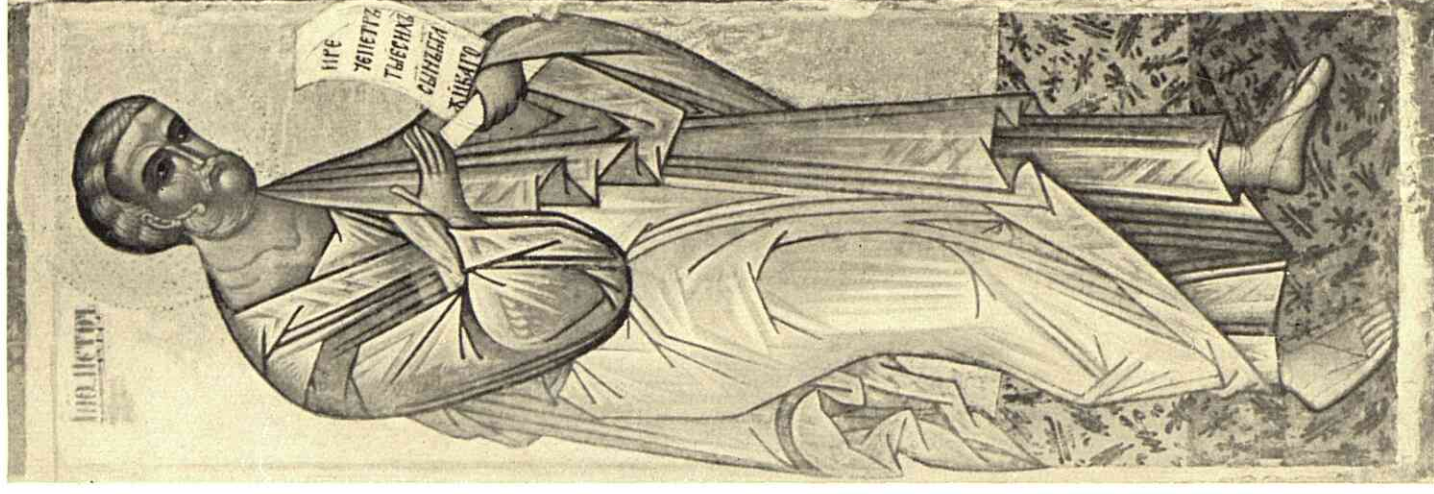
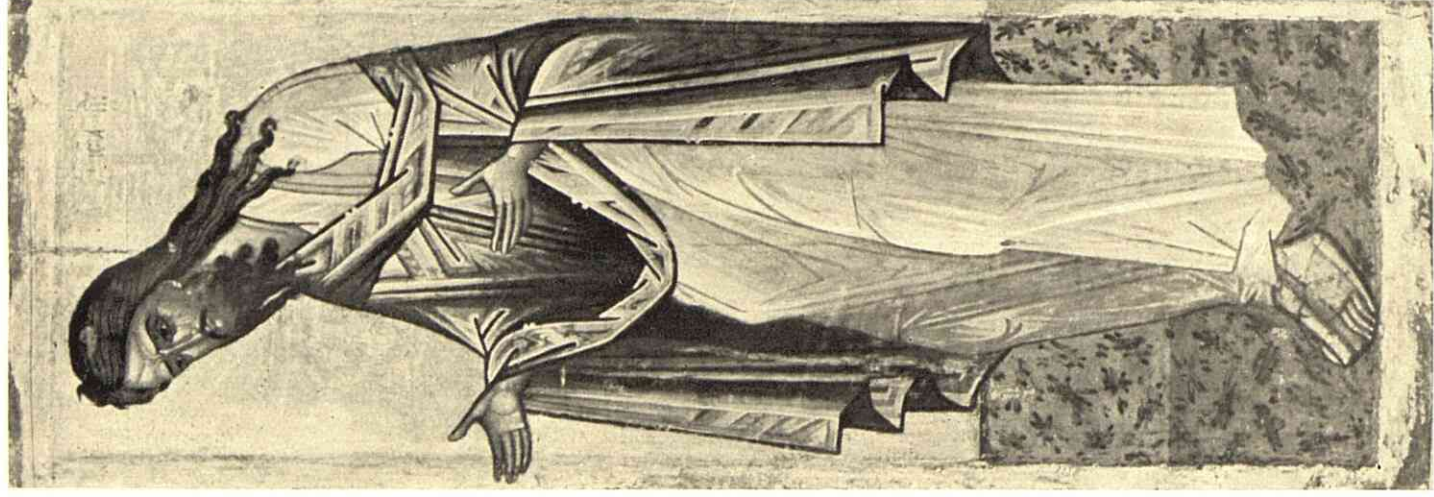
7. Svätý Jan, Jiří a Blažej. Konec XIII. stol. Moskva, Státní historické museum



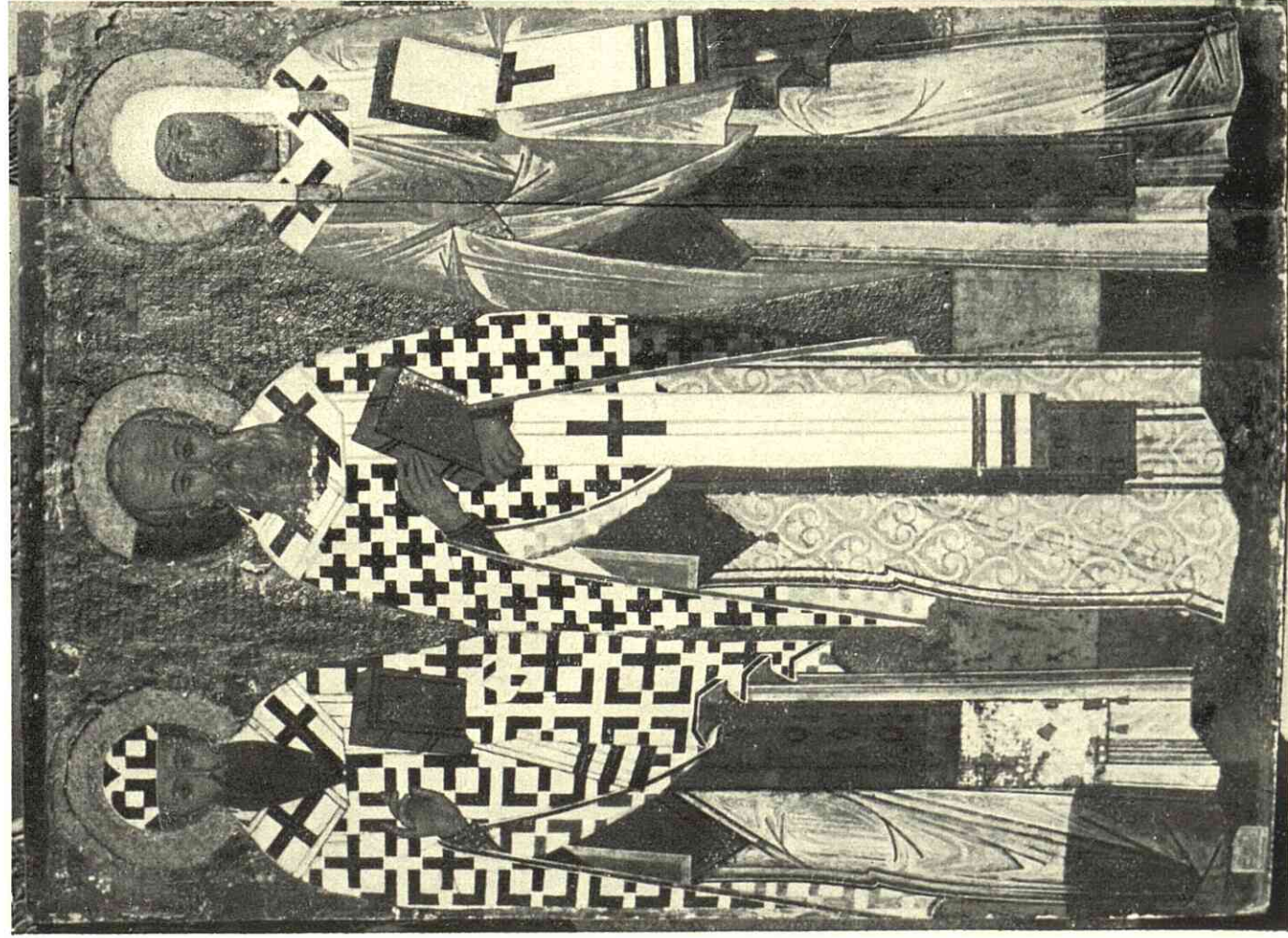
8. Sv. Jiří. Novgorodská oblast, počátek XIV. stol. Novgorod, Historické museum



9. Snímání s kříže. Novgorod, konec XIV., zač. XV. stol. Býv. sbírka Ostrouchovova



10.—13. Čtyři ikony z deisusového pásu ikonostasu: Panna Maria, sv. Jan Předchůdce, sv. Petr, archanděl Gabriel. XV. stol. Norgorod. Historické museum



14. Tři světci. Novgorod, okolo r. 1520. Novgorod, Historické museum



15. Proměnění Páně. Z chrámu Spas-Neredica u Novgorodu. Konec XIV. stol.



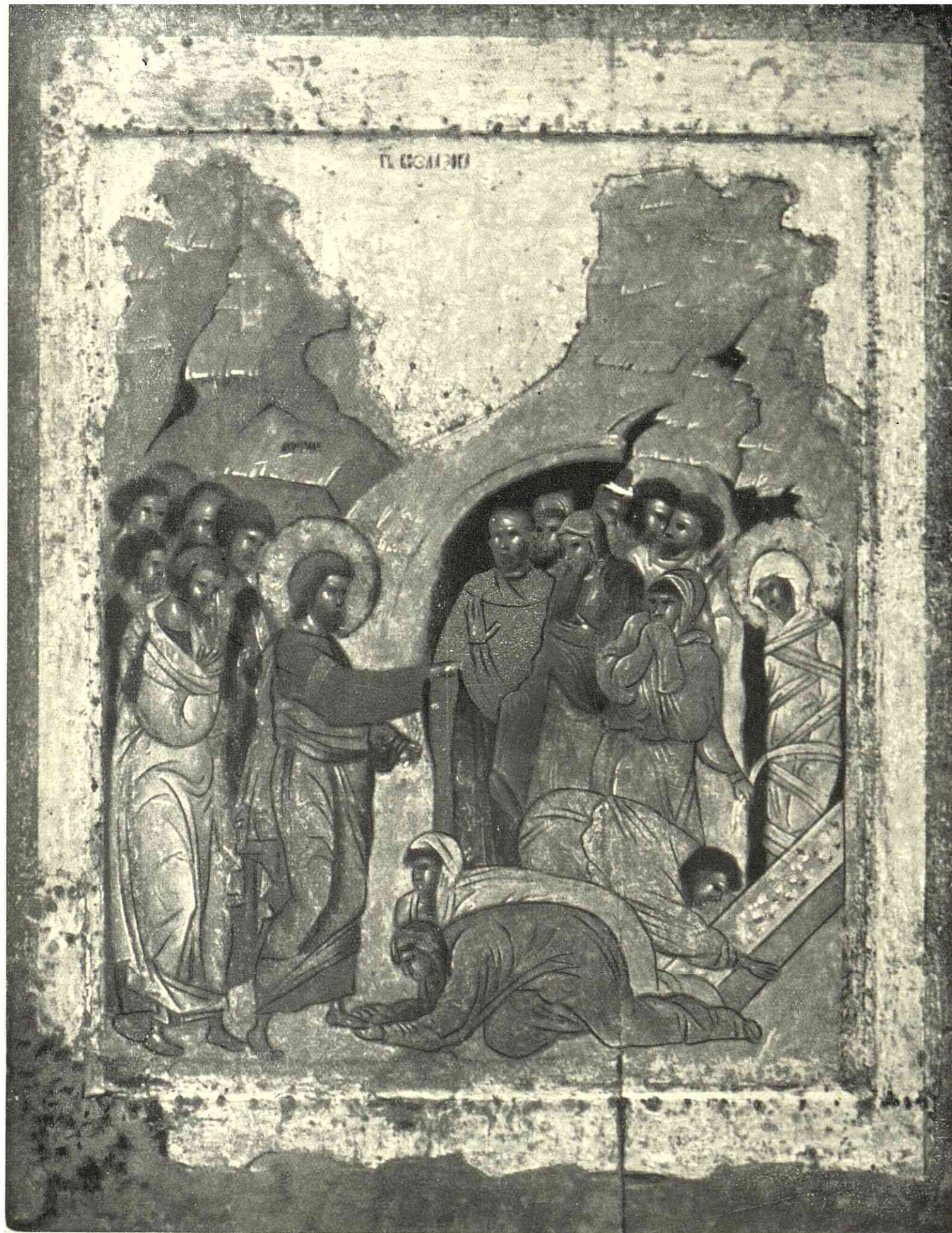
16. Andrej Rublev, Svatá Trojice. Do r. 1423. Moskva, Tretjakovská galerie



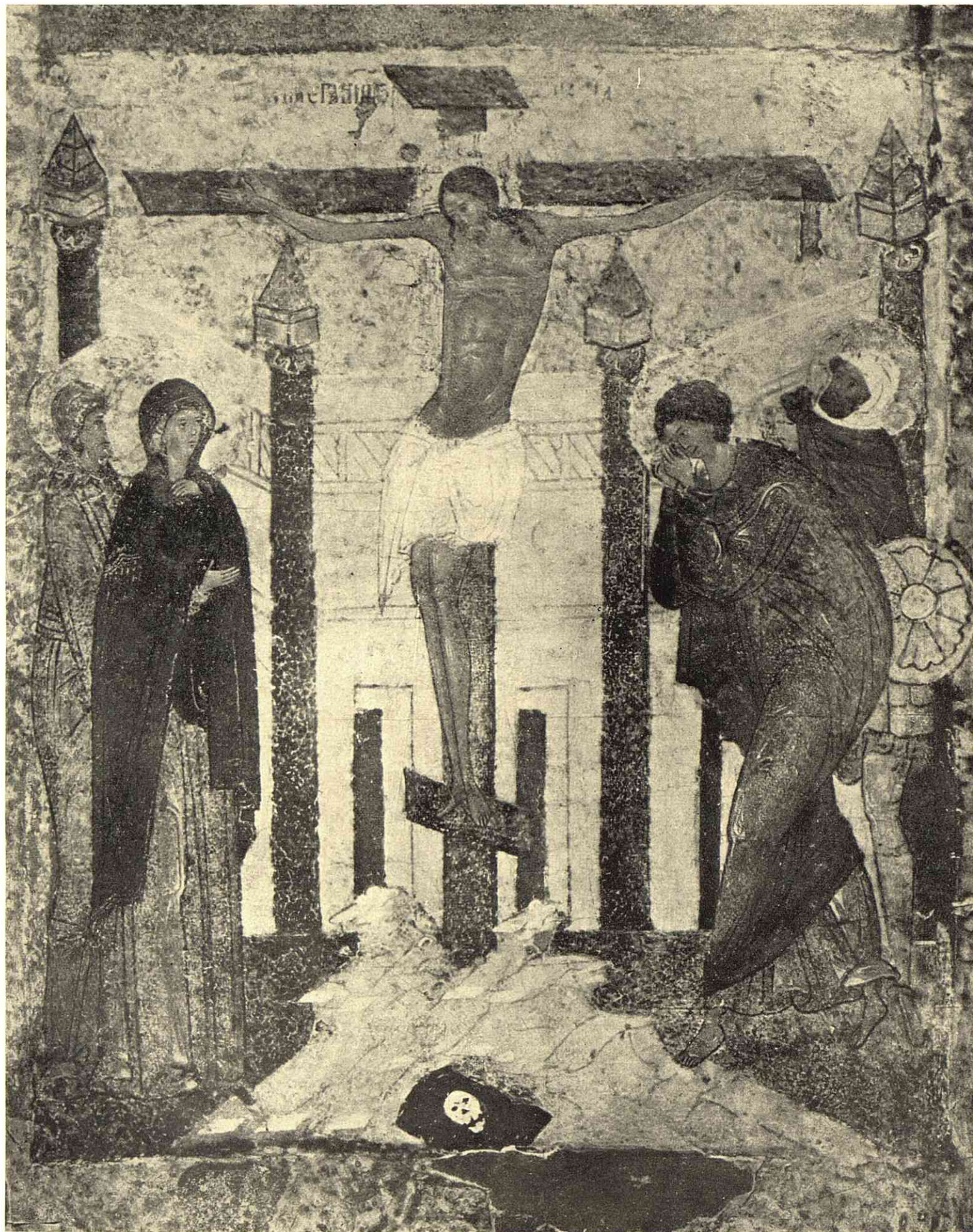
17. Andrej Rublev, Hlava sv. Dimitrije. Okolo r. 1425. Trojicko-Sergijevská lavra



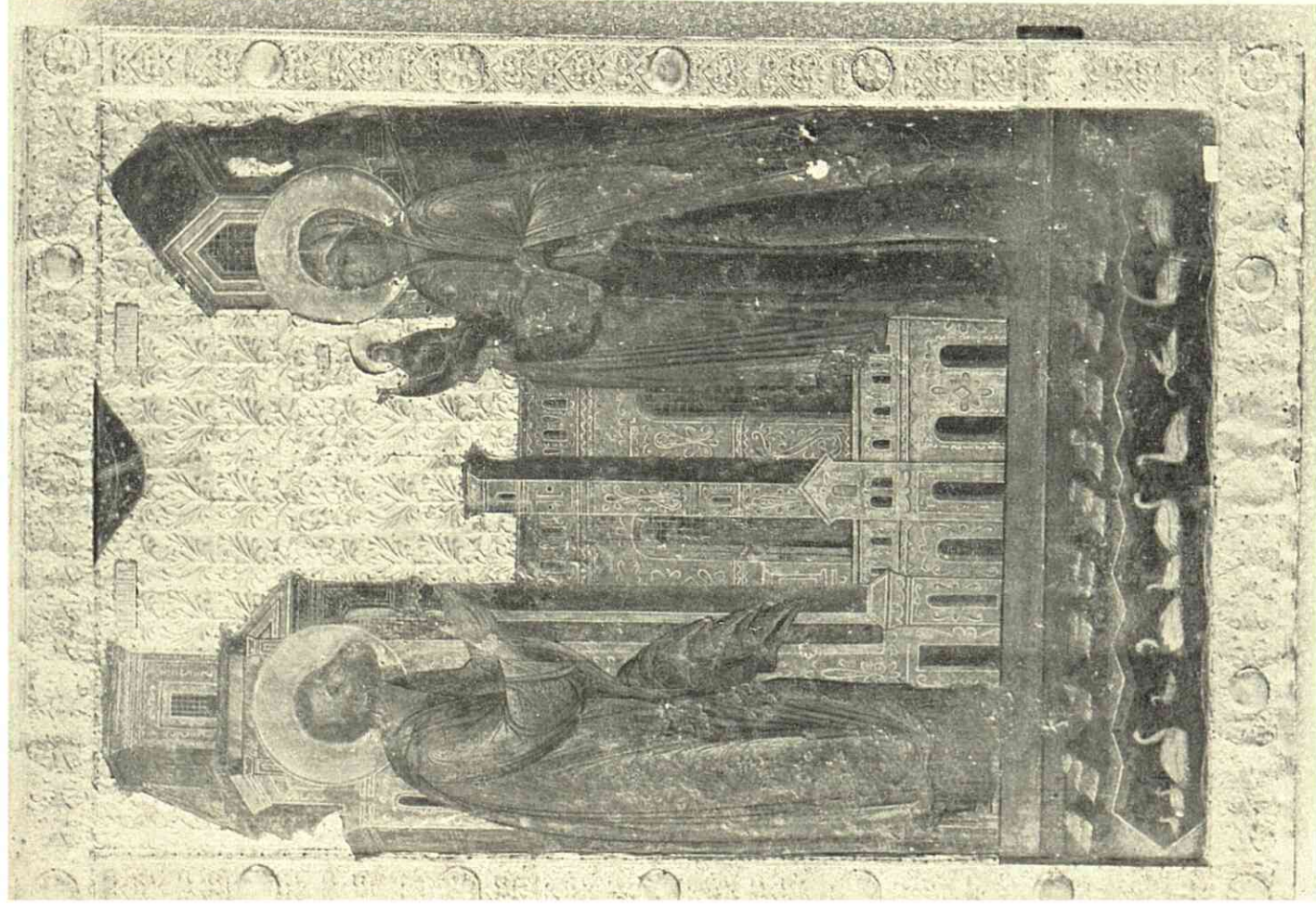
18. Andrej Rublev a jeho dílna. Sestoupení do pekel, Okolo r. 1430, Moskva, Třeťjakovská galerie



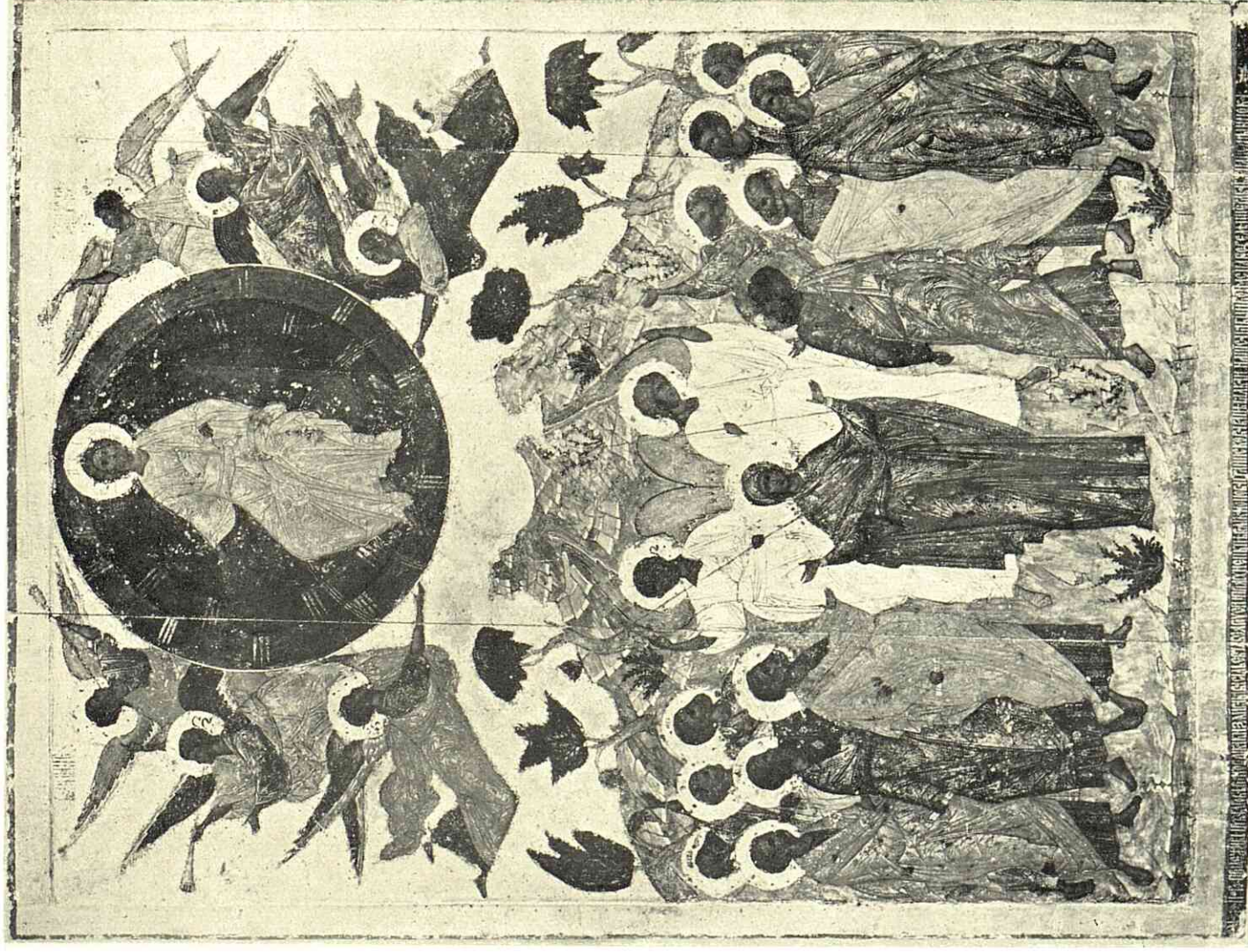
19. Andrej Rublev a Danila Černyj. Vzkříšení Lazarovo. Okolo r. 1430. Moskva, Třeťjakovská galerie



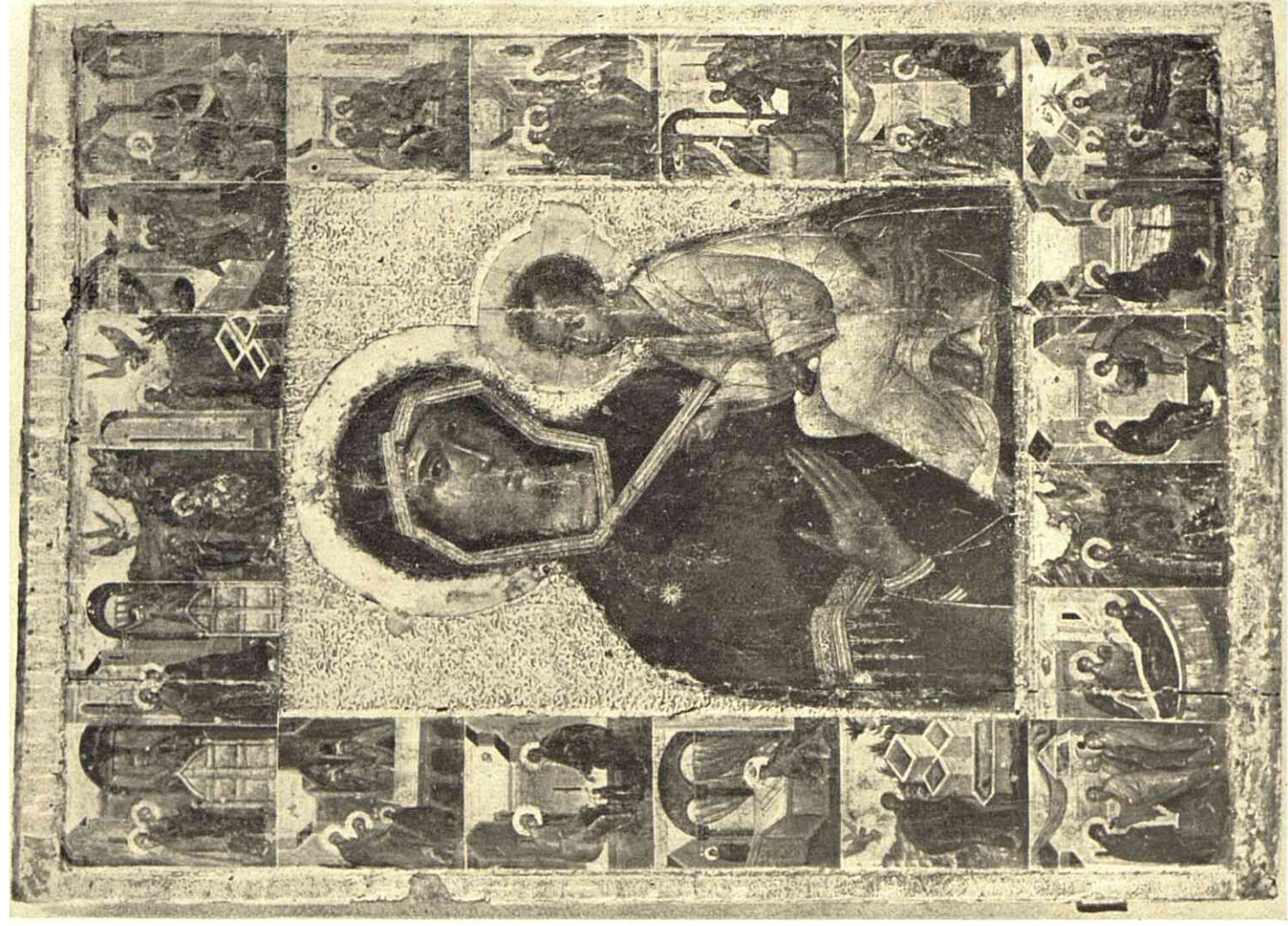
20. Škola mistra Dionisijsa, Ukřižování, detail ikony z býv. sbírky Ostrouchovy. Konec XV. stol.



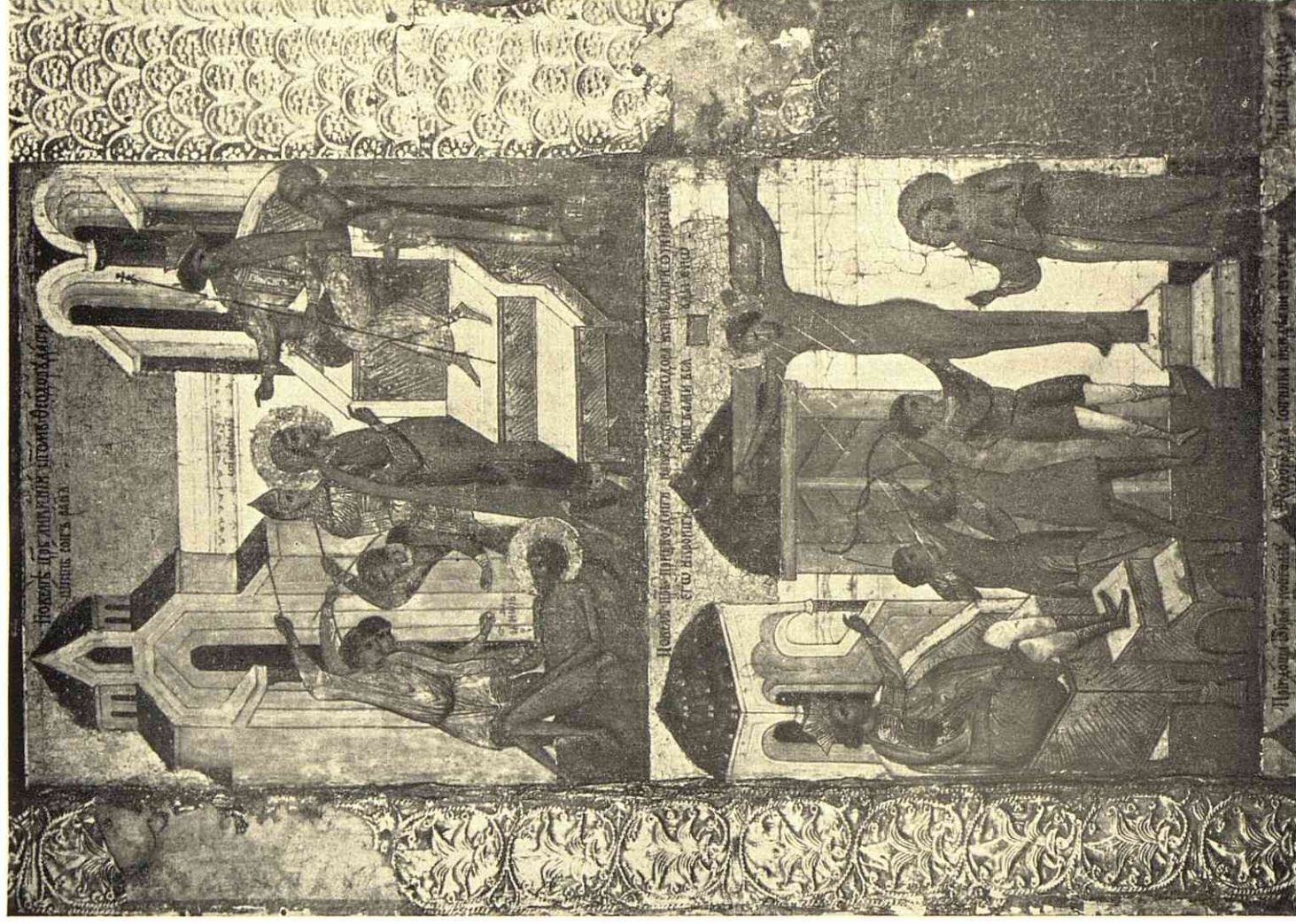
21. Svatý Jáchym a Anna. Okolo r. 1526. Novgorod, katedrála sv. Sofie



22. Nanebevstoupení Páně. Novgorod, 1542. Novgorod, Historické museum



23. Tichvinská Bohorodička. Novgorod, XVI. stol. Novgorod, Historické museum



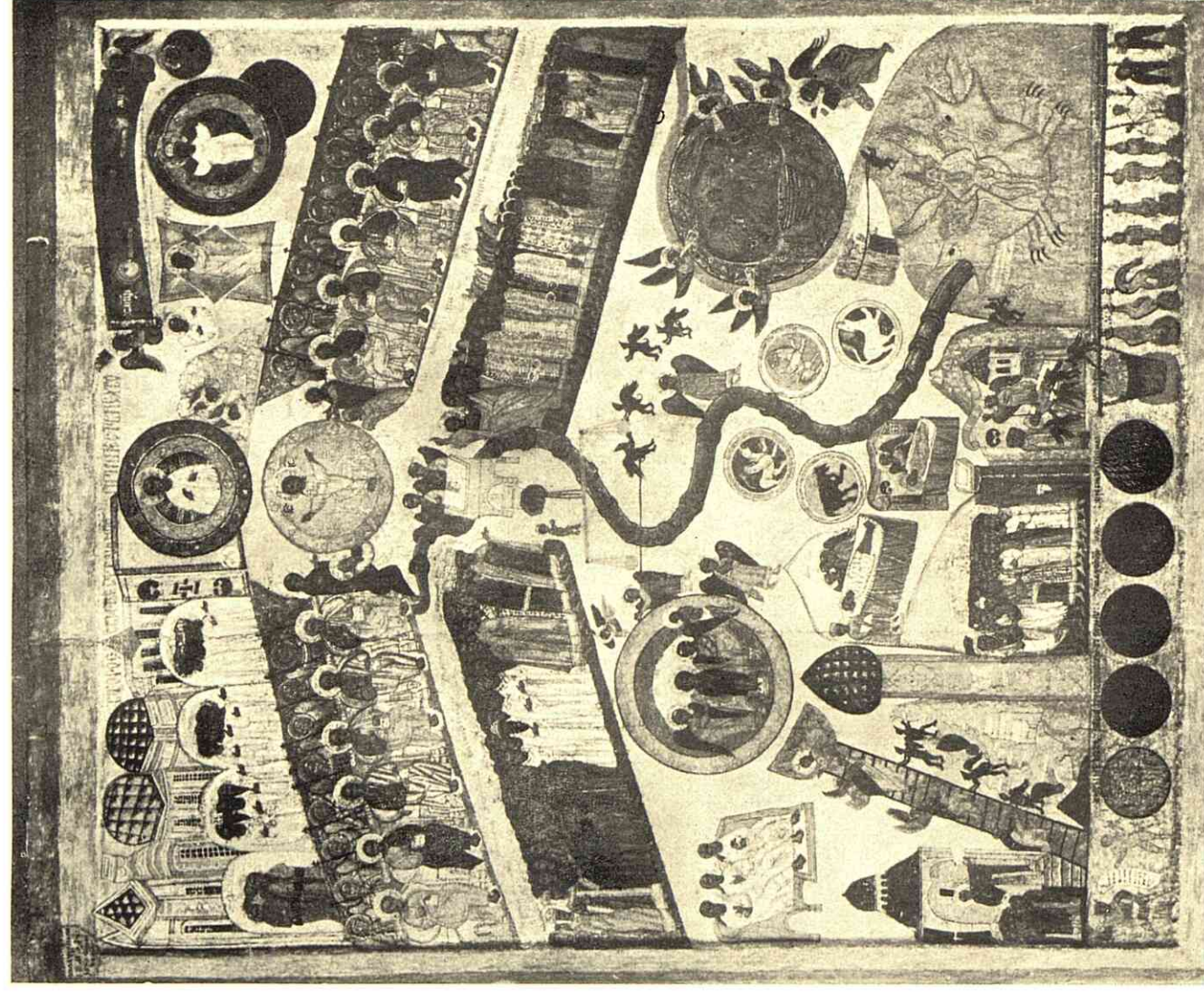
24. Mučení sv. Theodora. Detail ikony z konce XV. nebo poč. XVI. stol. Novgorod, Historické museum



25. Drouřadová ikona. Provinciální práce z r. 1499. Leningrad, Ruské museum



26. Narození Páně ze Zvenigorodu. Moskevská škola, pol. XV. stol.
Moskva, Treťjakovská galerie



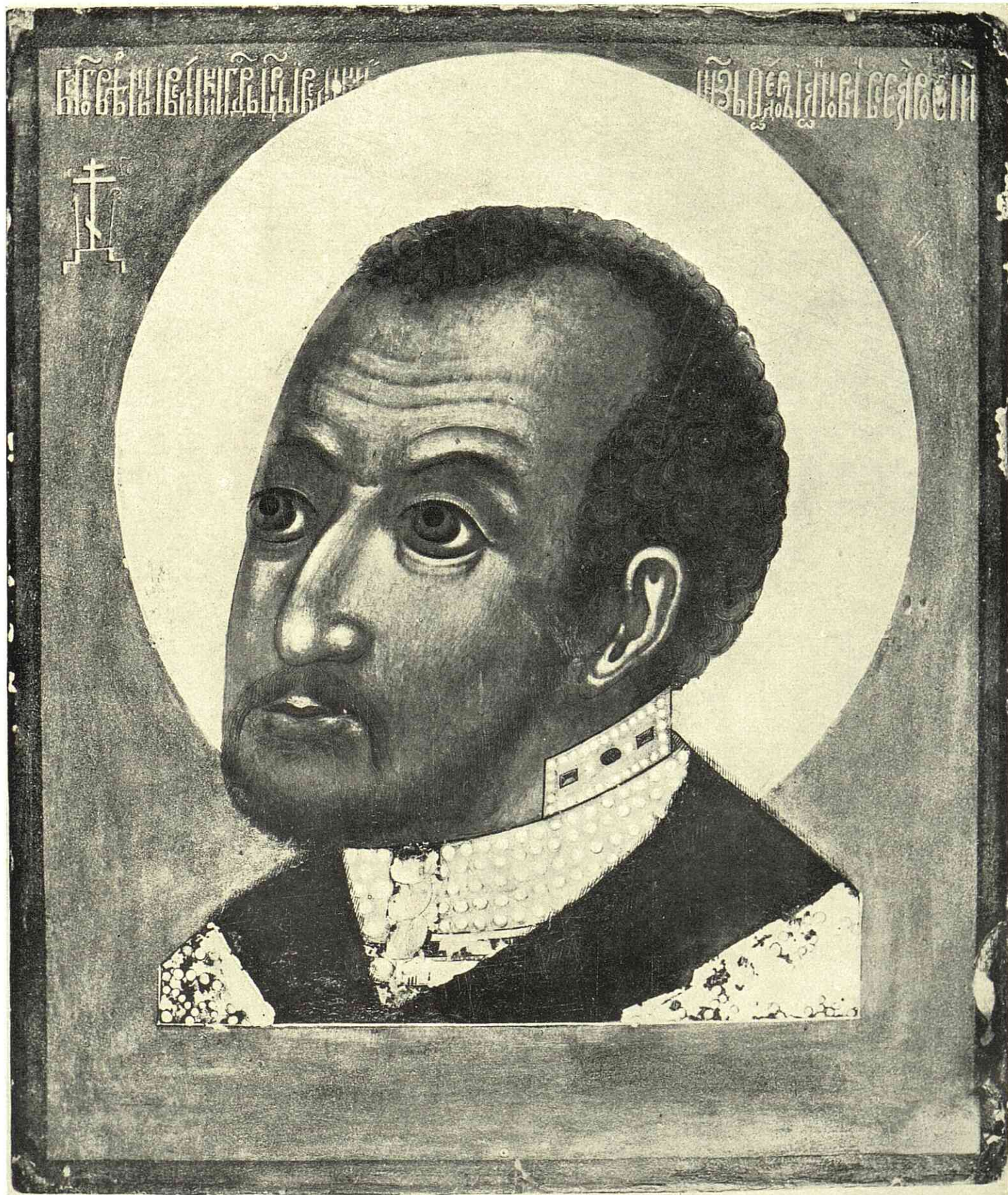
27. Poslední soud. Provinciální práce z r. 1582. Praha, soukromá sbírka



28. Nanebevstoupení Páně. Moskva, okolo r. 1550. Praha, soukromá sbírka



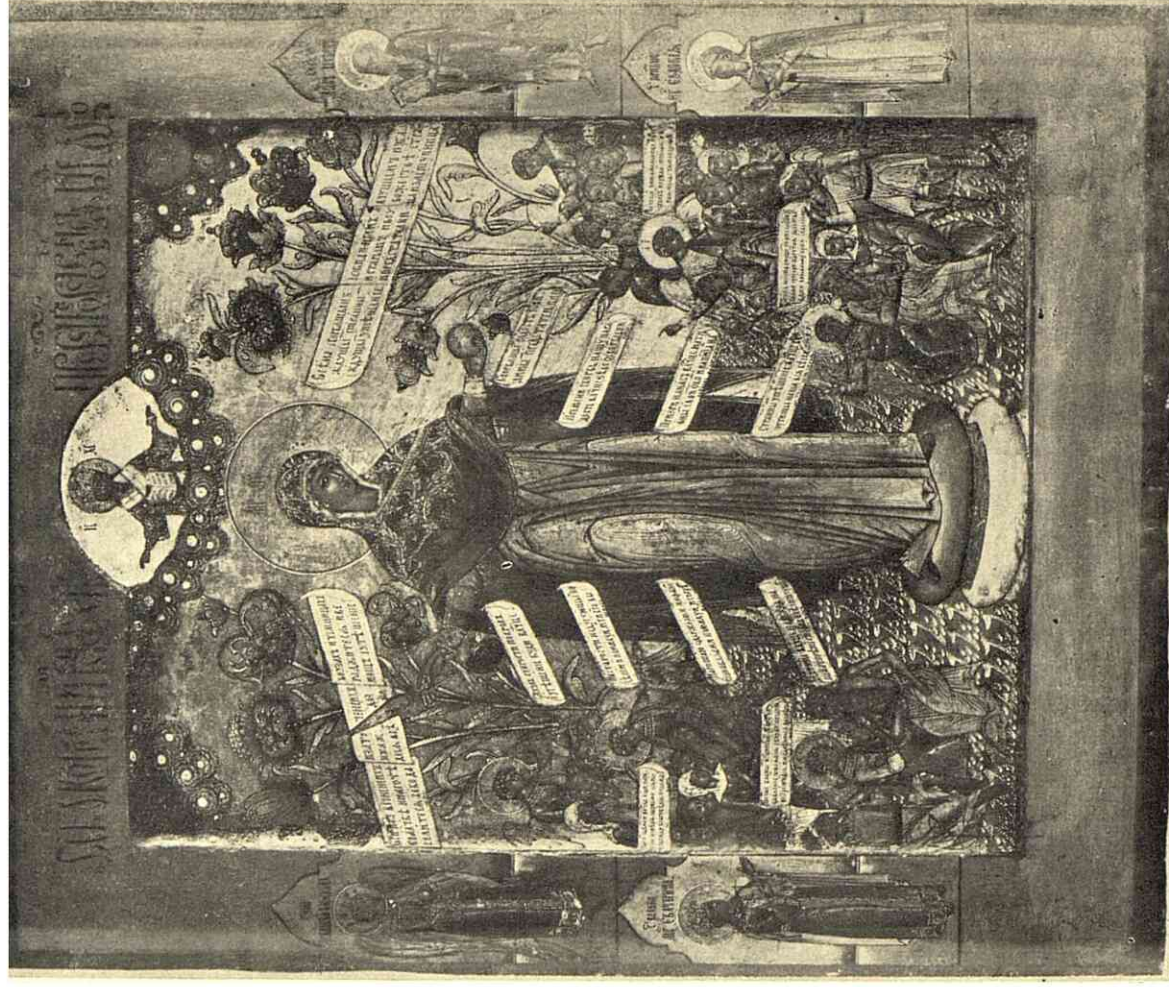
29. *Vladimirská Bohorodička, Moskva, okolo r. 1540. Vídeň, soukromá sbírka*



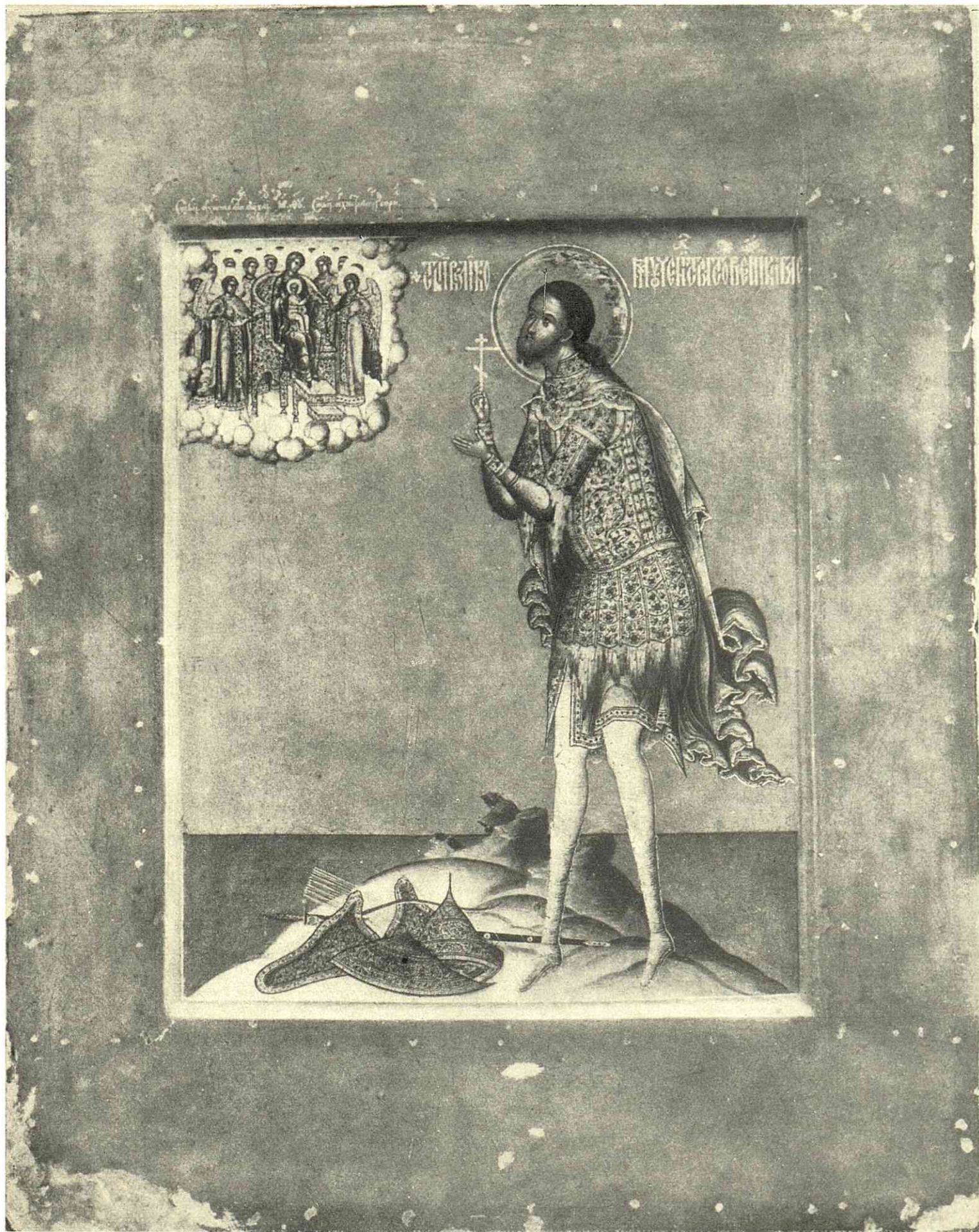
30. Car Fedor Ivanovič. Moskva, počátek XVII. stol. Leningrad, Ruské museum



31. Sv. Maxim Řek. Moskva, pol. XVII. stol. Leningrad, Ruské museum



32. Panna Maria, utěšení všech rmoutících se. Z dílny 1. zv. pomoršských ikonopisců, zač. XVIII. stol. Páříž, soukromá sbírka



33. Prokopij Čirin, Svatý Nikita. První čtvrtina XVII. stol. Býv. sbírka Ostrouchovova



34. Škola Prokopije Čirina, Archanděl Michael. Leningrad, Ruské museum



35. Škola mistrů Saviných, Sv. Jan Předchudce na poušti. Paříž, soukromá sbírka