

**RUSZISZTIKA MA JEGYZETEK**

Főszerkesztő:  
SZVÁK GYULA

*Nyina Kulividze*

**AZ OROSZ  
IKONFESTÉSZET**

*Russica Pannonicana*

Н. В. Квливидзе (РГГУ)  
*Русская иконопись*

Fordította:  
HETESY SZILVIA

Szerkesztő:  
GURIN KATALIN

© Kvlividze, Nyina, 2011  
© Russica Pannonicana, 2011  
Kézirat gyanánt

# Tartalom

1. BEVEZETÉS. TÖRTÉNELMI HÁTTÉR	7
1. 1. A régi orosz ikonok felfedezése és tanulmányozása	16
1. 2. Az orosz ikon és ikonográfia teológiai alapjai	22
1. 3. Az orosz ikonfestészet technikája	37
2. A KIJEVI RUSZ	40
3. AZ ÓOROSZ ÁLLAM KÖZPONTJAINAK MŰVÉSZETE A 12. SZÁZAD MÁSODIK FELÉTŐL A 13. SZÁZAD ELSŐ HARMADÁIG	51
3. 1. A Novgorodi földek	52
3. 2. A Vlagyimir-szuzdali földek	67
3. 3. A Rusz központi régióinak művészete a tatárjárás után, a 13. században	81
4. 14–15. SZÁZAD. A KÖZÉPSŐ ÉS ÉSZAKI RÉGIÓK IKONFESTÉSZETE	103
4. 1. Moszkva és a középső régiók, fejedelemségek ikonfestészete 1300–1350 között	107
4. 2. A moszkvai ikonfestészet a 14. század második felében	115
4. 3. Feofan Grek	119

4. 4. Andrej Rubljov	126
4. 5. Gyionysizij (Dionüsziusz)	137
5. A HELYI IKONFESTŐ ISKOLÁK MŰVÉSZETE A 14–15. SZÁZADBAN	143
5. 1. A novgorodi ikonok	143
5. 2. A pszkovi ikonok	151

## 1. Bevezetés. Történelmi háttér

Az orosz ikonfestészet története a Rusz 988-as megkeresztelkedésével kezdődött, így az Orosz Ortodox Egyházhoz hasonlóan több mint ezeréves múltra tekint vissza. Az orosz ikonfestészet középkori szakasza a 18. század elején zárult le, ekkor mind a világi, mind az egyházművészetben a nyugat-európai stílus vált uralkodóvá. A hagyományos ikonfestészet azonban később is tovább létezett a népművészetben és az óhitűek körében. A 19. század második felében a régi orosz ikonok újrafelfedezése zajlott. Az ikonok restaurációja újra láthatóvá tette a színek különleges tisztaságát és élénkségét, a színek és vonalak harmóniáját, érzékelhetővé tette az elmélyült szellemi háttérrel, a művészi stílusok sokféleségét és a festők magas színvonalú művészetét. Ennek a művészetnek az értelme nemcsak az ikonokon ábrázolt történetekben, de magukban a művészi formákban is feltárul, amelyek által a világban megjelenik a racionális megismerés számára felfoghatatlan titok, Isten megtestesülésének és az ember átváltozásának titka. A magasztos vallási elképzelések és a dogmatikai mélység az ikont a teológiával rokonítja, mintegy színekben történő elmélkedésként mutatja be<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Е. Трубецкой. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1915.

A kereszténység államvallássá tétele nemcsak az emberek világnézetét határozta meg, de formálta az orosz kultúrát is. A görög nyelvről lefordított Szentírással, a liturgikus szövegekkel, a szentek legendáival és a teológusok írásaival a Ruszba a bizánci művészet jött el, valamint a klasszikus hellén kultúra, amellyel Bizánc művészete mindig is őrizte történelmi kapcsolatát.

A Rusz megkeresztelkedése abban az időszakban történt, amikor a bizánci művészet eljutott az egyik legragyogóbb magaslátára. A több mint 100 évig tartó képrombolást követően (726–843) győzedelmeskedett az ikonok tisztelete. Szent Germanosz, Damaszkuszi Szent János és Szent Theodórosz Sztuditész pátriárkák műveikben kidolgozták az ikonokról szóló pravoszláv tanítást. A II. niceai (VII. ökumenikus) zsinaton (786) elfogadták a képek tiszteletének dogmáját, amely kimondta, hogy a képnek tulajdonított tisztelet az ősképet illeti meg, valamint, hogy az ikonok azt az áldást közvetítik, amellyel az ikonokon ábrázolt Krisztus, az Istenanya és a szentek rendelkeznek. Az ikonfestészet ekkor példátlan magasságokba emelkedett, magának az ábrázolásnak a jelentősége miatt: az ábrázolás az egyház tanítása szerint arról tanúskodik, hogy Krisztus megtestesülése valóságosan is megtörtént. Ez általában véve is erőteljes impulzust jelentett a képzőművészet fejlődésére. Ugyanebben az időben alakultak ki a templomok díszítésére vonatkozó bizánci alapelvek. 944-ben ünnepélyes körülmények között Konstantinápolyba szállították és az Istenszülő templomában helyezték el a Megváltó fároszi, nem kézzel alkotott képmását. Az edesszai mandilion az első keresztény ikon, amelynek a története a legközvetlenebbül támasztotta alá a képek



tiszteletéről szóló dogma alapvetéseit. A nem kéz alkot-  
ta képmás ugyanis Krisztus arcának csodás lenyomata  
egy szöveten, amelyet maga Krisztus adott át a beteg  
Abgár királynak, aki az ikon hatására meggyógyult. Ezt  
a képet láthatta Olga nagyfejedelemnő is, aki nem sok-  
kal azután látogatott el Konstantinápolyba, hogy az  
ereklyét odaszállították. A Kijevi Rusz fejedelemasszo-  
nyának fogadását Bíborbanszületett Konstantin bizánci  
császár *De ceremoniis (A ceremóniákról)* című művében is  
megörökítette.

A bizánci ikonok nagy benyomást tettek az orosz  
emberekre. Egy krónikás elbeszélése szerint Vlagyimir  
nagyfejedelem nemcsak egyszerűen hallgatta a világ  
teremtéséről és a Megváltó birodalmának elérézéséről  
szónokló görög prédikátor beszédét, de mikor az Utol-  
só Ítélet hímezett ikonját meglátta, egyenesen égni kez-  
dett a vágytól, hogy a Krisztus jobbán ábrázolt igazak  
közé kerüljön ő is. A vallás kiválasztásakor döntő jelen-  
tősége volt az esztétikai benyomásnak is: Vlagyimir fe-  
jedelem küldötteit lenyűgözte a görög liturgia szépsé-  
ge. Az eseményről a krónikás így ír: *„Azután a németeket  
kerestük fel, templomaikban tanúi voltunk a különféle szer-  
tartásoknak, de semmi szépet nem láttunk. Végül a görögök  
földjére mentünk. Elvezettek bennünket oda, ahol Istenüket  
szolgálják, s nem tudtuk eldönteni, az égben vagy a földön  
vagyunk-e: mert nincs a földön ilyen látvány és ilyen szépség,  
azt sem tudjuk, hogyan meséljünk el mindent. Csak azt tud-  
juk, hogy az Isten velük van, és szebben szolgálják őt, mint a  
többi országban.”* (Őskrónika-Poveszty vremennih let)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Iglói Endre, Miskey Pál: Régi Orosz széppróza. Bp., 1979.  
Fordította: Iglói Endre.

Az ikonoknak a liturgia során megnyilvánuló szépsége és a liturgiában betöltött szerepe meghatározta az orosz szellemi kultúrában az ikonokhoz fűződő viszonyt. A képek jelenléte a személyes imában és az egyházi liturgiában is egyet jelentett maguknak a szenteknek a jelenlétével. Az ikonok iránti tisztelet és a beléjük vetett hit kifejezésére számos forma létezett: készítettek drágakövekkel díszített *okladokat* (fémborításokat), építettek a tiszteletükre templomokat, feljegyezték a velük kapcsolatos csodákat, gyűjtötték a szent ikonokról szóló legendákat és ünnepeket rendeztek a csodátévő ikonok tiszteletére. Ezeket a hagyományokat a Rusz Bizánctól vette át. Az ikonok tiszteletére végzett speciális liturgiák azonban sajátosan orosz jelenségek.

Konstantinápolynak, Bizánc fővárosának a művésze lett az a magasra állított mérce, minta és alap, amelyre az orosz kultúra a születésekor építeni tudott. A Ruszba vagy elhozták a legjobb bizánci mesterek műveit, vagy görög mesterek készítettek alkotásokat orosz városokban. A kőből való építkezést nem ismerő Ruszba konstantinápolyi építészeket hívtak meg, hogy felépítsék az Istenszülő első kőtemplomát, a Tizedtemplomot (Gyeszjatyinnaja templom, 989–996). Vlagyimir nagyfejedelem, aki a kereszténységet az általa elfoglalt görög városban, Khersonészoszban vette fel (keleti szláv elnevezése: Korszun, a Krím-félszigeten), a Gyeszjatyinnaja templomot (azaz Tizedtemplomot) a Khersonészoszból hozott ikonokkal, drágakővel díszített kegyszerekkel és kereszttekkel díszítette. Ettől kezdve a görög ikonokat gyakran illették a „korszuni” jelzővel.

A bizánci mesterek köré, akik azért érkeztek a Ruszba, hogy a kőtemplomokat mozaikokkal és freskókkal díszítsék, orosz tanítványok gyűltek. A 11. század végén élt például a kijevi Barlangkolostorban Szentéletű Alipij (meghalt 1114-ben), aki híres volt különleges művészetéről és csodáiról, és akit később szentté avattak (Kijevi Barlangkolostor Paterikonja, 34. fejezet). Az orosz egyházban tehát kezdett kialakulni a szent ikonfestők külön rendje, közéjük tartozott a régi Rusz kimagasló művésze, Andrej Rubljov.

A görög metropoliták, a Rusz-beli fejedelmekkel házasságra lépett görög hercegnők, a görög szerzetesek és orosz zarándokok miniatűrökkel díszített kéziratokat és ikonokat hoztak magukkal a Ruszba. A krónikák elbeszéléseket őriznek olyan, Konstantinápolyból a Ruszba hozott ikonokról, mint a Pirogoscsi, a Vlagyimiri, a Szmolenszki, a Toropeci Istenanya stb., amelyek nevezetes konstantinápolyi csodatévő ikonok másolatai voltak. Az orosz mesterek kiváló tanítványoknak bizonyultak: együtt dolgoztak a falfestményeken az érkező bizánciakkal, és számos ikont is festettek, köztük a csodatévő bizánci képek másolatait. Az orosz művészetben már a korai időszakban kezdenek kialakulni az egyedi stílusra és sajátos kifejezőmódra utaló jegyek. Az orosz ortodoxiára jellemző lelki nyitottság, a megbékélés, önfeláldozás és könyörületesség ideáljai, az erkölcsi érdemek kétségtelen prioritása mind olyan értékek, amelyek már az első orosz szent vértanú fejedelmek, Borisz és Gleb legendájában is megjelentek és az ikonokon is tükröződtek. Emellett Bizánc új festészeti irányzatai azonnali reakciót váltottak ki a Rusz-

ban, így az orosz művészet az egységes, keleti keresztény művészet teljes értékű ágává vált.

A 13. század súlyos megpróbáltatásokkal járt mind Bizánc, mind a Rusz történetében. 1204-ben a kereszties lovagok elfoglalták Konstantinápolyt és Bizánc hat évszázadra részekre szakadt. 1237-ben a Ruszt elérték a mongol-tatár hordák, számos várost elpusztítottak és kiraboltak, köztük Kijevet, ahol teljesen lerombolták az Istenanya Gyeszjatyinnaja templomát. A kőből való építkezés még Novgorodban is leállt, pedig oda nem jutottak el a tatárok. Hosszú időre az egyedüli művészeti ág az ikonfestészet maradt. Kijev elveszítette a Rusz kultúrájában és művészetében betöltött központi szerepét, megszakadtak a kapcsolatok a pravoszláv világ fővárosával, Konstantinápolyval, ezért az orosz művészetre intenzívebb hatást kezdett gyakorolni a helyi művészi ízlés, és idővel ez határozta meg a markáns és egyedi stílusjegyekkel bíró nagy művészeti központok létrejöttét. Ezek a folyamatok már a 12. század közepén elkezdődtek, amikor az egységes óorosz állam önálló fejedelemségekre szakadt. A 13–15. század végén alakult ki a novgorodi, pszkovi, rosztovi, tveri és moszkvai ikonfestő iskola. A bizánci művészettel való megújuló kapcsolatok ebben az időszakban az orosz ikonfestészet számára új jelentőségre tettek szert. A Ruszban a Balkánról érkezett festők és írók dolgoztak ekkor. Az orosz kultúrával elválaszthatatlanul összeforrt a nagy bizánci festő, Feofan Grek munkássága. A bizánci festőóriás utolsó jelentős korszakára a Palaiologosz-kori művészet impulzusai hatottak, és ezek az impulzusok tovább hatottak az orosz ikonfestő központokban is,

amelyek ugyanakkor megőrizték megismételhetetlen eredetiségüket és a művészi tökély kivételes magasságait érték el.

A 14. század végén a Ruszban az ikonosztáz sajátos formája alakul ki, amely több sorban elhelyezett ikonokból áll, és amely az orosz „magas ikonosztáz” elnevezést kapta. Bizáncban nem ismertek hasonlóan magas *templont* (márvány mellvédet). A lényeg nem az ikonok mennyisége, hanem az, hogy összeállításuk és sorrendjük az ikonosztázban Isten megtestesülésének teljes történetét jeleníti meg. A kor kultúrájára jellemző szerzetesi ideálok közvetlenül kifejeződtek a képek magasított elrendezésében, és a legtökéletesebben a Szentéletű Andrej Rubljov művészetében valósultak meg. Az érzések líraisága, a gondolatok teológiai mélysége és a forma tökéletes szépségének összehangolása az orosz ikon sajátos etalonjává vált. Andrej Rubljov által festett ikonok több mint egy évszázadon keresztül meghatározták az orosz ikonfestészetet.

Az orosz földek egyesítésének és az egységes, Moszkva-központú orosz állam létrehozásának folyamata a 15. század vége és a 16. század között új művészeti stílus kialakulásához vezetett. Moszkva a Rusz közvetlen örökösének tartotta magát. Ez egyrészt abban fejeződött ki, hogy fontossá váltak a tatárjárás előtti műemlékek, másrészt a fővárosban gyűjteni kezdték a legrégebbi ereklyéket. A Rettegett (Félelmetes) Iván által adott megbízások elvégzésére különféle városokból származó művészek fogtak össze közös erővel, és ez hatással volt a művészetben végbemenő folyamatokra. A korszak képzőművészetére és irodalmára a

„bőbeszédűség”, a forma egységesítése, a téma és szűzsé repertoárjának példátlanul újszerű kibővítése és új ikonográfiai sémák létrejötte jellemző. Már nemcsak a bizánci szentképek szolgálnak mintául, hanem a nyugat-európaiak is. Ebben az időszakban széles körben elterjednek a szentek életét ábrázoló ikonok, az ikonokról szóló legendák illusztrációival és ószövetségi ciklusokkal, illetve az olyan ikonok, amelyeket az egyházi énekek témáira festettek és amelyek történelmi eseményeket örökítettek meg. Az ikonfestészet először a 16. században vált orosz egyházi zsinatok tárgyává, ahol ikonográfiai kérdéseket és egyházművészeti sajátosságokat is vizsgáltak. Az ikonfestészet erkölcsi magasrendűsége az ikonfestőktől is magasrendű morált követelt meg. Az 1551-ben Moszkvában zajlott Sztoglav (Százcikkelyes) zsinaton a következőképpen jellemezték az ikonfestő lelkületét: *„Úgy illik, hogy az ikonfestő legyen alázatos, szelíd és áhítatos, kerülje a fecsegést és a verekedést, ne legyen irigy, részeges és gyilkos, hanem gondosan őrizze teljes testi és lelki tisztaságát ... hatalmas buzgalommal fessék és ábrázolják a mi Urunkat Jézus Krisztust, az ő Tisztaságos Anyját ...”*<sup>3</sup>

A 17. században az ikonfestészetben újabb fellendülés tapasztalható. Nemcsak a fővárosban, de más nagyvárosokban illetve a kolostorokban is intenzív kőépítkezés zajlik. A Volga menti városok gazdasági fejlődése olyan művészeti központok felvirágzásához vezet, mint Jaroszlavl és Kosztroma. Megújulnak olyan nagy múltú városok, mint Rosztov és Novgorod, számos kő-

<sup>3</sup> Lepahin Valerij fordítása, in: Aetas, 1998/1. 158–164.

templomot építenek csodálatos ikonosztázokkal Rjazanyban, Asztrahányban, Vologdában, Velikij Usztyugban, Kazanyban és a távoli Szibéria központjában, Tobolszkban. A hatalmas, többemeletes ikonosztázt magukba foglaló templomok építése során nagy mennyiségben volt szükség ikonokra, így jelentős ikonfestészeti műhelyek jöttek létre. Ezekben a műhelyekben megkezdődött a munka szakmák szerint történő felosztása. Az ikonfestők az állam, a patriarchátus és magán-személyek megrendelésére dolgoztak.

Speciális hatóság foglalkozott az ikonfestők munkájának megszervezésével. Az ikonok számának növekedése mellett megváltozott a szentképek tartalma is. A szemlélődésről az elbeszélésre és a lebilincselő, érdekes előadásmódra tevődik át a hangsúly. Egyre nagyobb szerepet játszanak a realista elemek. A történelmi hitelességre való törekvés a dogmatikus tartalmat az események mindennapi részleteiben oldja fel, és a szentképek egyre életszerűbbé válnak. Az európai barokk hatása elkerülhetetlenül megnyilvánul. A szentképek aszketikus tartalmát felváltja a külső báj és tetszetősség. Az ikonra jellemző szimbolikus nyelv egyre inkább díszítő funkciót kap.

I. Péter reformjait követően a művészetben a világi irányzat kapott vezető szerepet, amely az egyházi festészetet is maga alá rendelte. Az ikonfestészet ekkortól kézműves tevékenységgé vált.

### **1.1. A régi orosz ikonok felfedezése és tanulmányozása**

A Rusz műemlékeinek tanulmányozása a 18. század végén, II. Katalin uralkodása alatt kezdődött meg, erre a korra általában véve jellemző volt a hazai történelem iránti fokozottabb érdeklődés. Az ikonok sem művészi alkotásnak, hanem archeológiai emlékeknek számítottak. A 19. században speciális régészeti „expedíciókat” kezdtek szervezni, amelyek célja az volt, hogy nagy múltú városokban és kolostorokban régi tárgyakról szóló adatokat, rajzokat és leírásokat gyűjtsenek. Az 1840-es években I. Miklós kezdeményezésére a múlt emlékeinek tanulmányozása és gyűjtése állami programmá vált, ami serkentőleg hatott a restaurációs munkálatokra és a kutatási tevékenységre. 1849-ben kezdtek kiadni *Az Orosz Állam régiségei* című kiadványt, amelynek első kötetében helyet kapott a Vlagyimiri és Donszki Istenanya ikonjának illetve más ismert szentképeknek a színes litográfiája. A 19. század közepén született tudományos művekben az ikonfestészetet fokozatosan művészi jelenséggé kezdik kezelni. Olyan írások jelennek meg, amelyekben az orosz ikon történetét a bizánci művészettel hozzák összefüggésbe (Sznyegirev). Kísérleteket tesznek arra, hogy az összegyűjtött anyagot az orosz ikonfestészetéről szóló egységes történelmi áttekintésben foglalják össze (Szaharov, Rovinszkij). Az orosz ikonfestészet központi alakjává Andrej Rubljov válik. A művészeti stílusok váltakozását ekkor azonban kizárólag történelmi okokkal magyarázzák.



Az óorosz művészettel foglalkozó tudomány valódi születését Buszlajev nevéhez köthetjük (1818–1897), aki filológusként megalkotta az ikonfestészet történelmi-összehasonlító módszerét, amely először tette lehetővé a művészeti ág egyediségének meghatározását. A tudós régi, miniatúrákkal díszített kéziratokat tanulmányozva jutott arra a következtetésre, hogy a középkori kultúra megkülönböztető vonása az ábrázolás és a szöveg között lévő mély összefüggés. Buszlajev számára úgy tűnt, hogy az ikonnál a tartalmon van a hangsúly. A kutató az antik művészet ideáljain nevelkedett, így rajongott az orosz ikon költői képszerűségéért, de nem értékelte eléggé az ikonok művészi jelentőségét, és úgy vélte, hogy az ikonban *„a külső szépség áldozatul esik a vallásos eszmének”*. A Buszlajev által létrehozott tudományos iskola mindemellett megteremtette az ikonográfiai módszer alapjait és fundamentális jelentőséggel bírt az ikonfestészet, mint művészeti jelenség tanulmányozása szempontjából. Buszlajev (*Az orosz ikonfestészet fogalmai; Az orosz irodalom és művészet rövid története*), Kondakov (*Az Istenanya ikonográfiája*) és Pokrovskij (*Az evangélium az ikonográfiai emlékekben*) művei mind a mai napig megőrizték jelentőségüket.

Az ikonfestészet tanulmányozása akkor került minőségileg új szintre, amikor a régi festményeket feltárták az eredeti képeket eltorzító későbbi rétegek és az elsötétülő olajfesték alól. A középkori művészetet szigorúnak és komolynak tartó elképzelések teljesen megváltoztak akkor, amikor feltárultak a régi orosz ikon eredeti, fényes, ragyogó és változatos színei. Az ikonok megtisztítása a 19. század végén kezdődött, amikor az

ikonokat aktívan gyűjteni kezdték. Nemcsak Tretyakov vásárolt ikonokat, hanem az óhitű gyűjtők, Rumjancevszkij és az Orosz Múzeum is. 1913-ban rendezték a régi orosz ikonfestészetet bemutató első kiállítást, amely a régi ikonokat közkinccsé tette. A régi művészet szépsége, amely hirtelen feltárult a kritikusok előtt, olyan lenyűgöző élmény volt, hogy egyesek a figyelmüket teljes mértékben az ábrázolás tisztán formai oldalára összpontosították (Muratov) (rajz, szín, kompozíció) és teljesen figyelmen kívül hagyták az ikon szellemi háttérét.

Az 1917-es forradalom után az orosz ikonfestészet tanulmányozása az új ideológiai rendszer ateizmusa miatt a stíluselemzésre korlátozódott. Az ikonográfiai irányzatot betiltották. A kolostorok és templomok bezárása után az óorosznak nevezett egyházművészet remekműveinek felfedezése és megőrzése céljából 1918-ban Grabar vezetésével létrehozták az óorosz festészeti emlékek feltárásával és megőrzésével foglalkozó bizottságot. A bizottságban több, az ikonok restaurálására szakosodott ikonfestő is volt, például Csirikov, Brjagin, Baranov, Mihail és Alekszandr Tyulin, Kirikov stb. A bizottság fő feladata az eredeti művek feltárása volt a később rájuk rakódott rétegek alól. A tagok érdeklődése mindenekelőtt a legendás hírű festők, Feofan Grek, Andrej Rubljov és Gyionyszj (Dionüsziusz) műveire irányult. A munka előterében a művek keltezése és jellegzetességeik meghatározása állt. Megpróbálták feltárni a Rusz regionális központjaira jellemző művészi sajátosságokat is. 1920–40 között az újonnan felfedezett műveknek szentelt

cikkek mellett néhány alapvető jelentőségű összegző munka is napvilágot látott.<sup>4</sup> A Nagy Honvédő Háború (1941–45) után virágzó hazafias eszmék hatására, és az orosz művészet iránt nagy társadalmi és tudományos érdeklődést kiváltott széleskörű restaurációs-helyreállító munkálatok eredményeképpen született meg *Az orosz művészet története* c. akadémiai sorozat, amelynek első négy kötetét az orosz művészetnek szentelték.<sup>5</sup> A festészetnek szentelt fejezeteket nagyrészt Viktor Lazarev írta.

Viktor Lazarev írásai az 1960–70-es években meghatározták a szovjet medievisztika fő irányát és az egész világ tudományos életére hatást gyakoroltak. A tudós maga úgy határozta meg feladatát, hogy az „az orosz

<sup>4</sup> Grabar *Feofán Grek* c. monográfiája (Kazany, 1922) és *Andrej Rubljov* c. cikke (Вопросы реставрации. 1926. № 1. С. 40–45), Alpatov és Brunov németül megjelent művei (Alpatoff M., Brunov N. *Geschichte der altrussischen Kunst*. Augsburg, 1932), Alpatov és Wulff szintén németül írt munkája (Wulff O., Alpatoff M. *Denkmaler der Ikonmalerei*. Hellerau, 1925), Zsidkov kutatásai (*Московская живопись середины XIV в.* (M., 1928) *Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XVI–XVII вв.* (Труды секции истории искусства Института археологии и искусствознания РАНИОН. 1928. Т. 3. С. 115–119), Anyiszimov cikke *Домонгольский период древнерусской живописи* (Вопросы реставрации. 1928. Вып. 2. С. 102–180), Nyekraszov könyvei *Возникновение московского искусства* (M., 1929. Т. 1), *Древнерусское изобразительное искусство* (M., 1937), amelyekben a kijevi, novgorodi, pszkovi, moszkvai és tveri művészeti iskolák fejlődésének törvényszerűségeit kutatja.

<sup>5</sup> 1. kötet (1953): Kijevi Rusz 10–12. század, Vlagyimir-szuzdali Fejedelemség és a részfejedelemségek központjai a 12–13. században), II. kötet (1954): Novgorod és Pszkov a 11–15. században, III. kötet (1955): Moszkva és a középkori fejedelemségek művészete a 13–14. században), IV. kötet (1959): a 17. század művészete.

*festészet fejlődéséről alkotott összefüggő történelmi kép újraírása volt*". Tanulmányaiban az egyháztörténet tényei, az egyházi írók szövegei és az ikonográfiai kérdések újra elfoglalták az őket megillető helyet, de a szakember a történelmi háttér elemeként kezelte ezeket, amelynek keretei között létezik és fejlődik a művészi élet. A művészettörténész ugyanakkor nem vizsgálta az orosz ikonfestészet egyik specifikumát, amelyet a liturgiával való kapcsolata határoz meg. Egyúttal nem túlzás azt állítani, hogy Viktor Lazarev cikkei és monográfiái képezik azt az alapot, amelyre építkezve az orosz ikonfestészettel foglalkozó tudomány még napjainkban is gyümölcsözően fejlődni tud.<sup>6</sup>

1960–70 között a szovjet művészettörténetben több irányzat különböztethető meg. Alpatov és Demina az óoroszműalkotásokat emocionális-esztétikai szempontból közelítik meg. Antonova, Mnyeva és Nyikolajeva kutatásainak középpontjában a múzeumok ikongyűjteményeinek katalógizálása, az ikonok történelmi és tárgyi vonatkozásai állnak és ezek a kérdések határozzák meg írásaik műfaját. Podobedova tanulmányaiban az óoroszművészetet történelmi-kulturális jelenségként kutatja, amelynek tanulmányozásához szükség van a történelmi és politikai viszonyok, az irodalmi és liturgikus szövegek és az ikonográfiai interpretációk tanulmányozására. 1963-ban Podobedova

<sup>6</sup> *Искусство Новгорода* (М., Л., 1947); *История византийской живописи* (М., 1947. Т.1-2); *Феофан Грек и его школа* (М., 1961); *Андрей Рублев и его школа* (М., 1966); *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.* (М., 1973); *Русская иконопись от истоков до начала XVI века.* (М., 1983)

kezdeményezésére kezdett megjelenni a *Drevnyerusszkoje Iszkussztvo (Óorosz művészet)* címet viselő folyóirat, amelyben az orosz művészettörténet minden irányzata megjelenik.

1970–1990 között az orosz ikonok kutatását jelentősen gazdagította az ikonográfia felé való fordulás. Egyes művekben az ikonográfiának szentelt fejezetek illetve önálló munkák is újra az óorosz művészet tartalmi részére hívták fel a figyelmet (Szmirmova, Popov, Vzdrinov és Lifsic cikkei és monográfiái). A 20. század végén fordulat figyelhető meg abba az irányba, hogy a bizánci és orosz ikonokat egyházművészeti alkotásokként kezdték tanulmányozni.<sup>7</sup> A régi orosz ikonok feltárása az idővel rájuk rakódó, torzító rétegek alól nemcsak az esztétikai irányzat, de az ikonok teológiai értelmezése számára is impulzust jelentett. Trubeckoj vázlatában először jelent meg úgy az ikon, mint a „létezés másik dimenziójának” megtestesülése.<sup>8</sup>

Az ikonok teológiai és művészeti aspektusait elemzik többek között Pavel Florenszkij atya, Uszpenszkij, valamint John Meyendorff és Nyikolaj Ozolin protoierejek is. A teológiai és művészettörténeti aspektusok összekapcsolása az orosz ikonfestészetben jellemző a 2002-ben Moszkvában kiadott *История иконописи: Истоки. Традиции. Современность* c. könyvre is.

<sup>7</sup> *Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл* (M., 1993); *Восточнохристианский храм: Литургия и искусство* (СПб., 1994); *Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии* (M., 1994); *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* (M., 1996); *Искусство христианского мира* (M., 1996–2007. Вып. 1–10).

<sup>8</sup> *Умозрение в красках* (M., 1915); *Два мира в древнерусской иконописи* (M., 1916) és *а Россия в ее иконе* (Русская мысль. 1918)

## ***1. 2. Az orosz ikon és ikonográfia teológiai alapjai***

Az orosz ikonfestészet a bizánci művészet egyik ágaként fejlődött és teljes mértékben az egyetemes pravoszláv művészeti folyamatok része volt. Ez természetesen nem képezte gátját annak, hogy kialakuljanak sajátos nemzeti vonásai. Közösek voltak a keresztény ábrázolás teológiai alapjai, amelyek meghatározták az ikonfestészet és ikonográfia sajátos nyelvének kialakulását. Az ikon ábrázolásának alapja a Logosz, azaz az Isten fiának megtestesüléséről szóló dogma. Krisztus megtestesüléséig Isten láthatatlan és ennél fogva ábrázolhatatlan volt. Amikor Krisztus emberré lett, a Logosz, azaz a Szó Istenemberré vált, így látható és ábrázolható lett. Krisztus ikonja a Megtestesülés titkának világos és szemléletes tanúsága, magát az Isteni Igazságot mutatja meg, és ezzel alátámasztja az egyházi tanítások realitását. Az ikonfestészet a teológia egyik ágának tekinthető, ecsettel írt, színekben kifejezett teológiának. A szent, azaz az isteni kegyelem ereje által átélényegített ember ábrázolása azonban nehéz feladat a művész számára. Az ikonfestőnek a láthatatlant kell megmutatnia, az érzékfelettit kell az érzékek számára hozzáférhetővé tennie és a kifejezhetetlent kell kifejeznie ahhoz, hogy a szemünkkel felfogott kép felnyissa a lelki szemeinket az égiek látására. Ezért az ikon nyelve közvetett, szimbolikus. Az ikon feladata, hogy vonalak és színek segítségével megmutassa a szent és a nem szent közötti különbséget, illetve – már amennyire erre az emberi művészet képes – ábrázolja a mennyei örök szépséget a változékony és mulandó földi világ

helyett. Az ikonfestészeti stílus a korízléstől függően változott, de azok az alapelvek, amelyek megkülönböztetik a szentképeket a realista portrétól, változatlanok maradtak. A szimbolikus térábrázolás, amely a fordított perspektíva által valósul meg, lehetővé teszi, hogy az ikonon ábrázolt világot ne elszigetelt fragmentumként, hanem mint valami határtalan és végtelen egészet képzeljük el, amely a kicsiben is kifejeződik. Az árnyék és fényvisszaverődés ábrázolását lehetővé tévő természetes fényforrás helyett az ikonban mindent egyenletes, aranyszínű fény világít meg. Még ha a háttér nem is aranyszínű, hanem okkersárga, vörös, zöld vagy fehér, az örök mennyei fény egyformán elárasztja az ikon terét és minden tárgyat megvilágít. Az ikon kompozíciójára jellemző árnyékos és világos oldalak egyfajta belső logikának felelnek meg, nem a fizika törvényeinek. A figurák stilizáltak, az arányok a valóságtól eltérnek, a külsejük idealizált. Egy kompozíción belül gyakran eltérő időben zajló eseményeket ábrázolnak. Az épület belsejében zajló jelenet háttérben ugyanazon épület látható. Nem a mimika a fő kifejezőeszköz, hanem a gesztus, a testtartás vagy a sziluett. A gesztusoknak az ikonban jelentésük van, kifejezhetnek imádságot (kinyújtott vagy felemelt karok), tanítást (az ujjak sajátos tartása), az áldás elfogadását (felfelé fordított tenyér), megbékélést és hallgatást (mellen keresztbefont karok). Éppígy meghatározott jelentésük van a szereplők vagy az öltözet attribútumainak.

Mivel az ikon alapja az a tanítás, hogy Isten emberre lett, és mivel az ikon elválaszthatatlan a kereszténység lényegétől, a Jézus Krisztust ábrázoló ikonoknak központi szerepük van. A megtestesülésről szóló

dogma miatt egyúttal az Istenanya ábrázolásai is rendkívüli jelentőséggel bírnak a keresztény egyház számára. A keresztény ikonográfiában ezen kívül még a szentek és az üdvtörténet eseményeinek ábrázolásai töltenek be fontos szerepet. Az ikonográfia rögzíti az ábrázolás állandó típusait, ezért az ikonográfiának a keresztény művészetben igen jelentős, kikerülhetetlen jelentősége van. Az ikonográfia az egyház hagyományának megfelelően alakul ki, feltárja az ábrázolás valódi értelmét, a szent szövegeknek és a szertartásoknak való megfelelését. A formai kötöttségek és a kánon betartása elengedhetetlen feltételei a tartalom közlésének, amely kizárja a tévedéseket és az önkényes értelmezést. Ezzel összefüggésben kiemelt jelentőségük van az ikonon található feliratoknak. A szent neve vagy az ünnep megnevezése nélkül az ikon nem számít ikonnak. A szó és a kép megbonthatatlan egysége az ikon megkülönböztető jegye. A név ikonon történő megjelenítésének ikonográfiai szempontból éppolyan jelentősége van, mint magának az ábrázolásnak.

A kora keresztény művészetben elterjedt volt a szimbólumnyelv. Ennek oka egyrészt az volt, hogy nehéz, már-már lehetetlen volt a művészet eszközeivel közvetlenül kifejezni a belső, szellemi tartalmat. Másrészt az alkotókat az a törekvés vezérelte, hogy a beavatatlanok elől elrejtsek a kereszténység titkos tanításait. Idővel ez a szimbolikus ábrázolásmód átadta a helyét a történelmi ábrázolásnak. Előnyben kezdték részesíteni Krisztus emberként történő ábrázolását. A 6–7. századra a bizánci művészetben már teljes mértékben kialakult Krisztus, az Istenanya, a szentek és a keresztény ünnepek ikonográfiája.



A 10. század végén, amikor a Rusz felvette a kereszténységet, a bizánci művészetben kialakulóban volt az ún. szellemi realizmus vagy spirituális stílus, amely a 11–12. században érte el a csúcspontját. A bizánci ikonfestők orosz tanítványai Bizáncból a Ruszba került művek alapján, ill. az orosz fejedelmek megrendelésére dolgozó görög művészek bizánci ikonjaival együtt sajátították el mind a művészi nyelvet, mind a keresztény ikonográfiát. A kijevi Szófia székesegyház konstantinápolyi mesterek által készített freskói etalonnak számítottak az orosz ikonfestők számára, a művészi formák ki nem apadó forrását és rendkívül gazdag ikonográfiai arzenált jelentettek. Az Istenanya életének megjelenítése, az ószövetségi történetek ábrázolása, az oltár liturgikus kompozíciója (Eucharisztia) és a szentek képei szemléletesen tanúskodnak arról, hogy a Rusz a kereszténységgel együtt nemcsak a Szentírást és az egész liturgikus irodalmat vette át, de a teljes bizánci ikonográfiát is. Érdekes, hogy a nagyfejedelmi székesegyház freskóin nemcsak vallásos, de világi jelenetek is láthatóak. A toronyban, ahol a fejedelem felment a karzatra, a konstantinápolyi lóversenypálya és a páholyban ülő császár látható. A lóversenypályán zajló viadatok megtekintése a császár hivatalos foglalatosságai közé tartozott. A bizánci szokás analógiájaként a művész ábrázolta az orosz nagyfejedelmi udvarban dívó időtöltéseket, a vadászatot és a vándorkomédiás előadásokat is.

A bizánci ikonográfiai típusokat az orosz ikonfestészet megőrizte, egyúttal új tartalmi árnyalatokkal bővítette. Hasonló folyamat zajlott a Bizáncban készült irodalmi művek aktív fordításánál, és az a hatás is ha-

sonló volt, amelyet az oroszra fordított bizánci irodalom gyakorolt az orosz nemzeti irodalom kialakulására. A másolás az irodalomhoz hasonlóan a festészetben sem azt jelentette, hogy szó szerint megismételték az eredeti művet, hanem átalakították azt, új részletekkel gazdagították, amely így mintegy új életre kelt. Így növekedett és fejlődött az orosz ikonográfia egyre terebélyesedő fája.

A keleti keresztény művészetben Krisztus legelterjedtebb történelmi ábrázolása a *Pantokrátor* (mindenekfelett uralkodó Krisztus, a Mindenható). Az Ószövetségben és az Újszövetségben is találhatóak olyan helyek, ahol Istent Mindenhatónak nevezik: „*Mindenható Urunk, Izrael Istene...*” (Baruch könyve 3,1) „*Ó, Atyánk, nagy, hatalmas király és fenséges, mindenható Isten!*” (3 Mak. 6,2) Az Újszövetségben, a Jelenések könyvében: „*Szent, szent, szent az Úr, a mindenható Isten, aki volt, aki van és aki eljő!*” (Jel. 4,8) A Pantokrátor mellkép, amelyen Krisztus jobbával áldást oszt, baljában az Evangéliumot tartja. A Pantokrátor jelző egészalakos, ill. trónon ülő ábrázolásoknál is előfordul. Eltérő lehet az áldást osztó jobb kéz, ill. az ujjak tartása (két-, ill. háromujjas tartás). A novgorodi Szófia székesegyház *Megváltó a trónon* ikonja arról tanúskodik, hogy az orosz tudós emberek már a 11. századra elsajátították az Isteni Logoszról és az Isteni Bölcsességről szóló rendkívül komplex tanítást, amely közvetlenül hatott az orosz ikonográfiára.

Krisztus történelmi ábrázolásaival szorosan összefügg a Krisztus-Emmánuel szimbolikus ábrázolás, amelynek alapjául Keresztelő János jövendölése szolgál a Megváltó születéséről: „*Íme, a szűz méhében fogan és fiút*

szül, és a nevét Emmánuelnek fogják hívni” (Iz. 7,14). Krisztust ennél az ikonográfiai típusnál csecsemőként, kamaszként vagy fiatalon, szakáll nélkül ábrázolják, bal kezében pergamentekercset tart és a jobb illetve néha mindkét kezével áldást oszt (a főpapi áldás kéztartása). Krisztus-Emmánuel a próféta által megjövendölt, megtestesülés előtt álló Krisztus, Logosz, az igaz Bárány ábrázolása, akit örökké magasztalnak az angyalok. Külső hasonlóságuk ellenére érdemes különbséget tenni az Istenanya karján ülő kised Jézus illetve az Emmánuel-ábrázolás között a medalionban, a trónon vagy angyalokkal körülvéve. A különbséget hangsúlyossá teszi a nyilvánvalóan nem kisbabaszerű megjelenés, a nyugalom, a mély és fenséges tekintet és a nem gyermeki bölcsesség pecsétje a gyermek homlokán. Krisztus-Emmánuel kamaszként való megjelenítésével ellentétes a Krisztust idős emberként megjelenítő ikonográfiai ábrázolás, amelyen Krisztus ősz hajú, idős emberként látható. Ez az ún. *Öregkorú* ábrázolás, oroszul *Vethij Gyenyimi*. Az ábrázolás alapjául Dániel próféta könyve szolgál („Amint néztem, egyszer csak trónokat állítottak fel, és az Öregkorú leült. Ruhája fehér volt, mint a hó, fején a haj tiszta, mint a gyapjú. Trónja lobogó lángból volt, kerekei meg izzó parázsból.” [Dán 7,9]), illetve Szent János látomása a Jelenések könyvéből (Jel. 1,14). A 11–12. században a *Vethij Gyenyimi* ábrázolási típust egyre inkább az Atyával hozták összefüggésbe. Egy új kompozíció jelent meg, az *Otyecsesztvo*, azaz *Paternitas ikon*, amelyen az Öregkorú-Krisztus térdén ül Krisztus-Emmánuel, aki kezében medaliont tart galambbal (a Szentlélek szimbóluma). A 16. században az orosz ikonfestészetben Szófia, azaz az Isteni Bölcsesség ikonográ-

fiájában az Öregkorú-Krisztus keresztekkel díszített nimbusza helyett egymást keresztező rombuszokból álló, csillagokkal díszített nimbuszt kezdtek festeni, amely a *Seregek ura* ikonográfiai típus kialakulásához vezetett.

A 14. század végén, a 15. század elején alakul ki és terjed el a *Krisztus a mennyei erőkkel* ikonográfiai típus, amely a Deészisz sorban a központi helyet foglalja el. Krisztus második eljövételét ábrázolja. Krisztus, dicsfénytől övezve, ül a trónon. A dicsfényben láthatóak az égi erők, a szeráfok és a kerubok. A lábzsámolynál szárnyakkal, szemekkel is rendelkező kerekék, „trónusok” (az angyalok egyik rendje). Krisztus alakjának hátterében vörös rombusz, amely mögött egy másik vörös rombusz vagy négyszög helyezkedik el, négy sarkában a négy evangélista szimbólumaival (angyal, sas, oroszlán és bika). Az ábrázolás alapjául Ezékiel próféta szövegei (1, 4–28, 10, 1–22) ill. Szent János látomásai szolgálnak (Jelenések könyve, 4, 2–9). Ezeknek a látomásoknak az illusztrációi már igen régi időktől fogva ismertek voltak Keleten és Nyugaton egyaránt. De sem Bizáncban, sem Nyugat-Európában nem találkozunk ilyen kompozíciókkal. A *Megváltó a mennyei erőkkel* ikonográfiáját Feofán Grek ill. Andrej Rubljov nevével hozzák összefüggésbe: nevükhöz a Kreml-beli Blagovescsenszkij (Angyali üdvözlet) székesegyház Deésziszje ill. a vlagyimiri Uszpenszkij (Istenanya mennybevittele) székesegyház Deésziszje fűződik.

Az orosz ikonfestészetben és az orosz történelemben is kivételes jelentősége van az Istenanya ábrázolásának. Számos orosz csodatévő ikonnal összefüggésbe hozták azt a legendát, hogy Szűz Mária első ikonjait Lukács

apostol festette. Az Istenanya vlagyimiri, szmolenszki, tyihvini vagy kazanyi ikonjait a velük kapcsolatos csodákról szóló legendákban Lukács apostol ecsetjének tulajdonítják. A legendák alapjául ezeknek a képeknek az Istenanya első ikonjaival való évszázadokon és számos ismétlésen keresztül megőrzött hasonlósága szolgál. A hasonlóság egyáltalán nem lehetetlen, mivel az ikonok másolásának jellegzetessége az a törekvés, hogy a tiszteletnek örvendő ikont a lehető legapróbb részletekig megismételjék, így a „másolatok” közül számos darab szintén csodatévővé vált.

Az Istenanya nagy tisztelettel övezett ikonjainak nagy része bizánci mintára tekint vissza és a 6. századtól kialakuló keleti ikonográfiát követi. Ezeken a képeken Szűz Mária lepelszerű ruhában (*khitón*), főkéntőben és a fejét, ill. felsőtestét befedő köpenyben (*maphorion*) van. Lábán vörös cipőt visel. A *khitón* és a főköti rendszerint kék, a *maphorion* meggyzínű vagy kék, aranyzínű szegéllyel és három csillaggal a ruházat fejrészén, a homloknál, ill. a vállakon. Ezek a szüzesség csillagai, az Istenszülő háromszoros szüzességére utalnak, a szülés előtt, alatt és után. A piros cipő és az aranyzínű díszítések szintén szimbolikusak, az Istenanya, a Dávid király nemzetségéből származó szűz és a Mennyei Királynőjének királyi méltóságára utalnak. A III. Egyetemes (efezusi) zsinat mondta ki, hogy Szűz Mária „valóban Isten anyja”, az ikonokra ennek rövidítése került: MP QV. Az orosz ikonokra görögül is ráírták az Istenszülő nevét, ill. a *hagiosz*, *hagia* (szent) szavakat.

A kivételes tiszteletnek örvendő vlagyimiri *Meghatódott Istenanya* ikon miatt a Ruszban az egyik legelter-

jedtebb Istenanya ábrázolás a *Meghatódott Istenanya* (oroszul: *Umilenyije*) lett. A Vlagyimiri Istenanya ikonján az Istenszülő és a Kisded látható, szoros, de gyengéd ölelésben. Ez a viszonylag későn, a 10. században megjelent ikonográfiai típus az anyaság témáját illetve az Isteni Gyermek jövődő szenvedéseit emeli ki. A bizánci hagyományban az ábrázolást *Glükophiluszának* (édes csók) ill. *Eleuszának* (irgalmas, könyörületes) nevezik. A *Meghatódott Istenanya* érzelmes, kifejező és szelíd ábrázolása nagyon közel állt az orosz művészethez. Az Istenanya másik bizánci ikonográfiai típusa a *Hodigitria/Hodégrétia* (azaz Útmutató) a Szmolenszki Istenanya ősi ikonjának köszönhetően vált ismertté. A Szmolenszki Istenanya ikonját egy bizánci hercegnő, Vlagyimir Monomah édesanyja hozta a Ruszba. A moszkvai Novogyevicsij kolostorban az ikon tiszteletére építették a Szmolenszkij székesegyházat. A 14. században vált ismertté a Tyihvini Hodigitria/Hodégrétia ikon, amelyet a legendákban két híres bizánci ikonnal azonosítottak, a konstantinápolyi Hodigitriával és az Istenanya római (lodi) ikonjával. Ezen az ikontípuson az Istenszülő bal karján tartja a Kisdedet, jobb kezével rámutat, imádságával hozzá fordul. Az *Orans* (azaz Imádkozó) ikontípus az Istenanyát szemből, gyermeke nélkül ábrázolja, karját az égre emeli könyörgő mozdulattal. Ezt a típust gyakran festették oltár-freskóként. A kijevi Szófia székesegyházban található Orans mozaikábrázolást csodatévévként tisztelik és a *Ledönthetetlen fal* elnevezést kapta. A 12. századtól vált ismertté a Ruszban az Orans típus *Megtestesülés* változata, amelyen az Istenanya a keblén egy medaliont visel. A medalionban benne van a Kisded képe (a bi-

zánci hagyományban az ikont *Blakherniotisszának* ill. *Nagy Panhagia-ikonnak* is nevezik). Mellkép változatát *Istenanya, a Jelnek* (*Bogomatyer-Znamenyije*) nevezik, ezzel az ikonnak tulajdonított csodára utalnak, amely akkor történt, amikor Novgorodot szuzdali csapatok ostromolták. A *Hagioszoritissza* (*Khalkoprateia*) ikonokon, a Deészisz kompozícióban az Istenanya a Kisdéd nélkül szerepel, háromnegyedes fordulatban állva látható, imádkozó kéztartással, a *Paraklészisz* (azaz Közbenjáró) ikonon pedig Szűz Mária kezében tekercs található a Krisztushoz szóló ima szövegével. Ezeket a képeket jól ismerték a Ruszban. A *Hagioszoritissza* ikonográfiai típushoz sorolják az egyik legrégebbi, nagy becsben tartott orosz ikont, a *Bogoljubovói Istenanyát*.

Az ikontípusok elnevezését az Istenanyához kapcsolódó jelzők adhatják, figyelembe kell venni azonban azt is, hogy ugyanazok a jelzők különböző ikonográfiai típusoknál is előfordulhatnak. A 16–17. századi orosz művészetben különösen széles körben elterjedtek azok az ikonok, amelyek ikonográfiája az Istenszülő irodalmi jelzőin alapult. „Soha el nem hervadó virág”, „Áldott öl” „Elhunytak megjutalmazója”, „Szomorkodók öröme”, „Bűnösökért közbenjáró”, „El nem égő csipkebokor”, „Kéz által nem érintett hegy”, „Átjárhatatlan ajtó” stb. Az ikonográfiai típus leggyakoribb elnevezését az a város vagy helység adja, ahol az adott ikon található (pl. Vlagyimiri, Szmolenszki, Tolgai, Tyihvini, Kazanyi, Ahtiri Istenanya stb.).

A fejedelmek körében különösen nagy tiszteletnek örvendett az égi seregek ura, Mihály arkangyal, akinek a nevét gyakran viselték az orosz fejedelmek. Mihály arkangyalt ábrázolták a katonák vértetén és a zászló-

kon. A tiszteletére szentelték fel a moszkvai Kremlben található Arhangelszkij székesegyházat, ahol a nagyfejedelmek és uralkodók kriptái is találhatóak. Az égi erők „láthatatlan” világát az ikonokon is ábrázolják, megjelenéseik leírásának megfelelően. Az angyalok és arkangyalok, szeráfok és kerubok olyan szellemi lények, amelyek nem egyszer látható formában jelentek meg az embereknek. Ezekről a jelenésekről az Ó- és Újszövetségben illetve a szentek legendáiban is olvashatunk. Az angyalokat szárnyakkal és diadémmal, dús hajjal, hajukban pánttal ábrázolják, egyik kezükben botot, másokban gömböt, ill. tükröt tartanak. A bizánci császárt körülvevő udvartartáshoz hasonlóan az angyalokat és arkangyalokat a Mennyei Király szolgálként ábrázolják. Drágakövekkel és igazgyönggyel ékesített *dalmatikát* viselnek, amelyet a mellkasuknál széles, övszerű anyaggal fognak össze. Ennek az anyagnak az egyik végét átvetik az egyik kezükön. Mihály arkangyalt, az „égi seregek urát”, a „mennyeszági seregek kapitányát” fegyverzetben, szárnyas lovon ábrázolják. Az óhitű művészetben nagyon népszerű volt ez az apokaliptikus látomásokon alapuló ábrázolás.

A szentek ábrázolásának alapjául mindig a szentek valóságos vonásai szolgáltak. Az egyéni jellegzeteségek mellett (hajsza, szakáll, fiatal, középkorú vagy idősödő kinézet) az ikonográfia meghatározza a ruházatot is, amelynek alapján azonnal meg lehet állapítani, hogy a szent a szentek melyik csoportjához tartozik és ennek a csoportnak milyen attribútumai vannak. Az apostolokat és prófétákat *khitónban* és *himationban*, az evangélistákat kezükben az Evangélium-



mal, a prófétákat a jövendöléseiket tartalmazó tekercscsel, a cárokat és uralkodókat díszes ruhában és koronával, a vértanúkat fegyverzetben és köpenyben, kezükben fegyverrel és kereszttel, a szentéletű egyházi vezetőket főpapi miseruhában, a szentéletű szerzeteseket a megfelelő szerzetesi viseletben, kezükben tekercsekkel; a szent szüzeket az Istenanyához hasonlóan, fedett fejjel, *maphorion*ban ábrázolják, kezükben kereszttel, illetve előfordul, hogy előkelő származásukra drágakövekkel díszített ruhával utalnak (Szent Barbara, Szent Katalin). Egyes szentek öltözete az adott történelmi kornak megfelelő sajátosságokat mutat. A Keleten élő Damaszkuszi Szent János pl. turbánt visel, Szent Kirill és Alexandriai Szent Atanáz keresztmintájú mitrában (püspöki süvegben) vannak, Szent Szpiridont pedig fonott mitrával ábrázolják. Az öltözet részletei változhatnak a kompozíció kontextusától vagy a megjelenített történettől függően. A harcos Szent Györgyöt és Szent Demetert katonai fegyverzetben ábrázolják lovon ülve vagy a Deésziszben ünnepélyes *dalmatiká*-ban és köpenyben. Az egyes szentek attribútumaiban is lehetnek egyéni sajátosságok. Pál apostol, az Újszövetség jelentős részének (Pál apostol levelei) írója kódexet tart a kezében, úgy, mint az Evangélisták; Péter apostol a prófétákhoz hasonlóan kibontott tekercset tart a kezében, amelyen a következő felirat látható: «Ты еси Христос, Сын Бога живаго» („Te vagy a Krisztus, az élő Isten Fia.”). A bizánci ikonográfiának ezen részletei arra hivatottak, hogy a szent életének fontos körülményeire hívják fel a figyelmet. Az orosz ikonfestők is precízen alkalmazták ezeket, mivel a hagiografikus irodalomhoz és a liturgikus szövegekhez hasonlóan ezek is az Ókori

Kelet, Róma és Bizánc mindennapjairól és kultúrájáról szolgáltak sok történelmi részlettel. Ezáltal az orosz nép történelmi ismeretekhez is jutott.

A Ruszban egyidejűleg egy új, nemzeti, Bizánctól független ikonográfia létrehozására irányuló folyamat zajlott, ami elsősorban a helyi szentek ábrázolásában nyilvánult meg. Míg a fejedelmi pecséteken a Ruszt megkeresztelő Vlagyimir nagyfejedelmet a bizánci császárhoz hasonlóan koronával ábrázolták, az első orosz szentek, Borisz és Gleb az ikonokon olyan nemzeti viseletben jelentek meg, amelyet Bizáncban nem ismertek, orosz fejedelmi, prémszegélyű fejedőt viseltek és különleges szabású, elöl háromszögletű köpenyt. Történelmi szempontból fontos sajátosságokat figyelhetünk meg az egyházatyák ábrázolásainál is. Szent Pjotr és Alekszij moszkvai metropoliták és a novgorodi és rosztovi püspökök klobukot (különleges süveget) viselnek, amely a konstantinápolyi pátriárka által adományozott különleges cím jele, Szent Jónás pedig prémszegélyű mitrát, „metropolitai süveget” visel. A Ruszban már a 12. században kezd kialakulni egy önálló ünnepi ikonográfia. Andrej Bogolujbszkij fejedelem az Istenanya tiszteletére új, Bizáncban nem ismert ünnepet vezetett be, Szűz Mária Oltalma elnevezéssel. Ennek ábrázolása teljesen önálló orosz ikonográfiai alkotás. A kép az orosz egyházi művészetre jellemző közösségi érzés kifejeződése, aminek az a törekvés szolgál alapjául, hogy sok ember közös imádságát ábrázolják, egy közös kórusban egyesítve minden teremtmény hangját, a *Minden lélek dicsérje az Urat!* című imádsággal tökéletes összhangban. A 15–16. században az új ikonográfiák megalkotása különösen intenzívvé vált, mivel új szen-

teket kezdtek tisztelni és különös kedveltségnek kezdtek örvendeni a szentek életét, ikonok történetét vagy ószövetségi ciklusokat megjelenítő ikonok. Számos új ikonográfiai típus alapjául szolgált valamilyen himnusz.

Az orosz ikonfestészetre jellemző a hagyomány-tisztelet, a régi képek becsben tartása és a görög ikonfestők tekintélyének elismerése. Mindazonáltal már a 11. században meg lehet figyelni az önálló ikonográfia fejlődését, amely a 16–17. században nemcsak a bizánci, de a nyugat-európai művészetből is merített motívumokat és a pravoszláv képzőművészeti kánonnak megfelelően magába olvasztott nemcsak különálló képeket, de kompozíciós sémákat is. Ez a folyamat megfigyelhető például a 16. századi orosz ikonfestők tevékenységében, akik 15. századi német metszeteket használtak fel alkotásaikhoz. Ez különösen elterjedt gyakorlat volt Rettegett (Félelmetes) Iván idején, az *Illusztrált Krónikasorozat (Licevoj Letopisznij Szvod)* írásakor. Az orosz művészek a realiztikus formákat úgy stilizálták, hogy közben megőrizték a kompozíciós sémát valamint néhány részletet, a háromdimenziós teret pedig szimbolikussá, síkbelivé alakították át. Az ikonfestők az eredeti mintát csodálatosan át tudták alakítani, a hétköznapi, valóságos és konkrét ábrázolás átadta a helyét a magasznak és ideálisnak.

Az ikonok jelentősége az orosz egyházi művészetben a magas ikonosztásban fejeződött ki. Az ikonosztás, amely az oltárt választja el attól a tértől, ahol az imádkozók állnak, minden pravoszláv templomban megtalálható, függetlenül annak méretétől. A bizánci templomban található, hasonló célokat szolgáló mell-

véd, a *templon*, egy nem túl magas oszlopsor, ahol az oszlopok között, az *architráv* (felső, vízszintes gerenda) függesztik az ikonokat. Az orosz „magas ikonosztáz” többszintes. A 16. századig az ikonokat közvetlenül egymás mellé, az oldalfalakba szerelt vízszintes fagerendákra helyezték el. A 17. században jelentek meg a faragott, keretes ikonosztázok, képállványok, amelyekben minden ikon külön keretbe volt foglalva. Az ikonosztáz nemcsak építészeti konstrukció, de bonyolult festészeti kompozíció is, szigorúan meghatározott renddel. Az ikonosztázban fentről lefelé, sorról-sorra fokozatosan, időrendi sorrendben tárul fel az Üdvtörténet, azaz az Isteni Kinyilatkoztatás története, a Krisztus eljövételéről szóló prófétai jövendölések (próféták sora), az evangéliumi történetek (ünnepek sora), Krisztus második eljövetele és az Utolsó Ítélet sora (Deészisz-sor). A Deészisz és a Próféták sorában a középső, a Krisztust és az Istenszülőt ábrázoló ikonokhoz képest a többi szimmetrikusan helyezkedik el. Az Ünnepek sor ikonjai az evangéliumi eseményeket balról jobbra haladva jelenítik meg, időrendi sorrendben. Az ikonosztáz alsó sorát helyi sornak nevezik, ebben a sorban az ikonok elhelyezésének nincs szigorúan meghatározott rendje. A helyi sor közepén található a királyi kapu, jobb- és baloldalon az északi, ill. déli ajtó. Az ikonosztáz ajtóin is ikonok láthatóak. A helyi művészeti centrumtól és kortól függ, hogy ezek mit ábrázolnak. A 16. században a Próféták sora felett megjelent az Ősatyák sora, amely az emberiség történetének kezdetéhez, Ádámhoz, Évához, Ábelhez és más ősatyákhoz vezet vissza.

### 1. 3. Az orosz ikonfestészet technikája

Az orosz ikonfestészeti technika az antik művészet, azaz többek között a hellén fajúmi arcképek hagyományait folytató Bizáncból származik. Az ikonokat fátáblára festik, amelyre kréta alap kerül. Erre viszik fel rétegekben a festéket. A rétegeesség a festett ikon alapvonása. Az antik festőkhöz hasonlóan a bizánci művészek különböző technikákat alkalmaztak: *enkauszтика* (viaszban oldott festék), mozaik (színes kő- vagy üvegdarabokból kirakott kép) és tempera (a festéket tojássárga alapú emulzióban vagy növényi, ill. állati enyvben oszlatják fel). Amikor a Rusz felvette a kereszténységet, az *enkauszтика* technikát már nem használták. Az orosz ikonokat a 17. századig kizárólag temperával festették, az ikonfestők a 18–19. században kezdtek olajfestéket is használni.

A Ruszban az ikontáblákat főként hársfából készítették, de találkozhatunk fenyőfából, lucfenyőből, sőt cédrusból készült táblákkal is. Az ikontáblát gyakran több részből ragasztják össze. A táblát a fa erezetére merőleges lécekkel erősítik meg, hogy a fa ne vetemedjen meg. A festendő felületen gyakran található egy mélyedés, ez az ún. *kovcseg*, azaz bölcső. A *kovcseg* körüli kiemelkedő felület a központi ábrázolásnak sajátos keretet ad. A kereten belül lévő, középső részt a középkori festők gyakran *szvet* névvel illették, azaz fénynek nevezték. Az ikontábla előlapjára időnként speciális, drága szövetet (*pávvoloka*) ragasztottak, erre vitték fel az alapozó krétaréteget, a *levkászt*. Ezt az alapot alaposan lecsiszolták és ennek eredményeképpen egy, szinte az elefántcsonthoz hasonlítható, sima felület keletkezett.

A festő először felvázolta a rajzot, ezután kezdett hozzá a festéshez. A körvonalakat finom ecsettel, legtöbbször fekete, ritkábban színes festékekkel festették. Néha ez a rajz a felette lévő rétegeken keresztül is kivehető maradt. Az ikonokon a legfontosabbak az arcok, ezeket festették meg utoljára. Az ikonfestő mindig a háttér megfestésével kezdte munkáját. A háttérrel festették, vagy arannyal, ill. ezüsttel vonták be. A középkori iratokban is említést tesznek arról, hogy egy ikon festékekkel vagy arannyal készült. Az aranyozás úgy történt, hogy speciális réteget vittek fel a felületre (pl. fokhagyma levéből vagy lakkból) és erre ragasztották a lehető finom aranylemezeket. A háttér és a nimbuszok aranyozása után fogtak neki a táj, az épületek és a ruházat festéséhez. Utoljára festették az arcokat. A legegyszerűbb festési mód a háromrétegű. Először az előkészítő, rendszerint legsötétebb színt, majd a világosabbat és végül a fehér színű részeket festették. Ez a sorrend egyszerű eszközökkel is térhatást nyújt: a legalsó réteg azon részei, amelyekre nem visznek fel további réteget, mintegy árnyékba kerülnek azáltal, hogy a több-rétegű világos részek kiemelkednek. A ruhák egyes részleteit, a díszítéseket vagy akár a frizurában lévő választékot gyakran arannyal festették. Aranylemezeket és aranyport is használtak, amelyet valamilyen kötőanyaggal kevertek össze. Az arcok festését a vázlatrajz elkészítése után az alsó réteggel kezdték (ún. *szankír*: okker, szén, fehér és cinóber, zöldes vagy barnás keveréke), ezzel teljesen kitöltötték az arc és más látható testrészek felületét. Ezután az okkerezés kezdődött, azaz testszínű okkert vittek fel a megfelelő részre egy vagy több rétegben, arcvonásokat, némi „arc-

---

pírt” (cinóberpirossal) festettek, végül pedig a fehér részek készültek el. Az újabb rétegeket mindig azután vitték fel a felületre, miután az előző réteg teljesen megszáradt, így lehetett elkerülni a festékek véletlen keveredését. Az ikonfestő a munkához szükséges összes festéket előre elkészítette. A festékhez használt anyagokat finom porrá törték, és valamilyen anyaggal, enyvvvel kötötték meg. A munka befejező szakaszában az ikont egy *olifán*nak nevezett speciális réteggel, ill. lakkal vonták be, hogy megóvják a nedvességtől, és megőrizték a fényét, a színek élénkségét.

## 2. A Kijevi Rusz

A 9. század második felében létrejött óorosz állam a legerősebb volt Európában. 882-ben Oleg fejedelem, aki Rurik után kormányzott Novgorodban, Kijevet nevezte ki az egységes állam fővárosává. Ezt az 1130-as évekig létező államot a történettudományban Kijevi Rusznak nevezték el. Vlagyimir fejedelem megkeresztelkedésekor a Kijevi Rusz határai északon a Ladoga-tónál és a Balti-tengernél húzódtak (novgorodi régió Novgorod és Pszkov városokkal). Keleten az állam a mordvin és cseremiszi törzsek által lakott területekkel volt határos (Rosztov, Murom, Rjazany városok), délen a Fekete-tenger melléki sztyeppékig nyúltak (kijevi régió: Kijev, Csernyigov, Perejalszlavl), nyugaton pedig a balti törzsek (litvánok, pruszok) által lakott területekkel érintkezett (Polocki Fejedelemség Polock és Minszk városokkal). A 11. század közepén Bölcs Jaroszlav felosztotta fiai között az államot és számukra külön-külön részfejedelemségeket jelölt ki, azonban névleg továbbra is elismerték a kijevi fejedelemnek a vezető szerepét és felsőbb hatalmát, ez csak Msztyiszlav Velikij, azaz Nagy Msztyiszlav halála után (1132) veszett el véglegesen. Ezen, viszonylag rövid idő alatt alakult ki a Kijevi Rusz kultúrája, amely hatalmas területet egyesített, függetlenül attól, hogy a felaprózódó majd újraegyesülő feje-



delemségek határai állandóan változtak vagy egyes területek más államok fennhatósága alá kerültek. A kulturális egység alapja a pravoszláv vallás volt. A kijevi metropoliták folyamatosan őrizték kapcsolatukat a konstantinápolyi pátriárkával, függetlenül attól, hogy a Rusz metropóliájának fővárosa már a 13. században elvesztette történelmi jelentőségét. A Kijevi Rusz művészete meghatározó hatást gyakorolt az óoroszláv kultúra egészére.

Vlagyimir Szvjatoszlavics nagyfejedelem, akinek az uralkodása alatt a Rusz felvette a kereszténységet, a bizánci császár hűgát, Annát vette feleségül. A dinasztikus házasság nemcsak a politikai uniót, de a Konstantinápolyhoz fűződő közvetlen kulturális kapcsolatokat is biztosította. Az évkönyvekben tesznek említést Konstantinápolyból érkező építészekről és festőkről, akik részt vettek a kijevi Gyeszjatyinnaja (Tized) templom és a kijevi és novgorodi Szófia székesegyház építésében és díszítésében. A kijevi Barlangkolostor Paterikonjában az Istenanya mennybevitele (Uzspenszkij) székesegyház építése céljából (1073–89) Cárgrádból (Konstantinápoly óoroszláv elnevezése) érkező építészekről olvashatunk. A Szófia székesegyház (1037–40) és az Aranytetejű Szent Mihály kolostor (1108–1113) fennmaradt freskói és mozaikjai arról tanúskodnak, hogy a kijevi művészet a legmagasabb szintű konstantinápolyi színvonalat is elérte, ahonnan továbbra is hívtak görög művészeket. A fejedelmi építkezések grandiozitása és a belső díszítés gazdagsága szemléletesen tanúskodik az új hit erejéről és az istenfélő fejedelmek hatalmáról. Nem véletlen, hogy a templomok építésének és díszí-

tésének akkora figyelmet szentelnek az orosz krónikások, akik nemcsak az alapkőletételről és a felszentelésről, de időnként a falfestmények készítéséről és a nagy becsben tartott ikonokhoz készített nagy értékű *okladokról* is szót ejtenek. Az alábbi idézet is szemlélteti, hogy milyen lelkesültséggel beszél Kijevről Ilarion metropolita: *„Tekints e méltóságteljesen tündöklő városra is, a pompázó templomokra, az erősödő keresztény hitre. Vesd tekintetedet a szent ikonokkal díszített, tündöklő, tömjéntől illatozó és Istent fennkölt dicséretekkel magasztaló városra!* (Elmélkedés a törvényről és a kegyelemről c. mű, 9. század, Iglói Endre fordítása)

E korai időszak ikonjairól ugyanakkor csak a Rusz északi részén, Novgorodban fennmaradt művek alapján tudunk ítélni, a kijevi ikonok ugyanis az 1240-es tatárjáráskor teljesen elpusztultak, éppúgy, mint a csernyigovi, polocki és szmolenszki alkotások. Az ikonok egy része a Szófia székesegyházban volt (1045–1053), a többi ikon eredete írásbeli források, az évkönyvírók feljegyzései, szentek legendái és történelmi elbeszélések-krónikák alapján ismert. Az alkotások jelentős részéről nem lehet teljes bizonyossággal megállapítani a keletkezésük helyét. A szentképek nagy távolságokra történő szállítása a középkorban megszokott dolog volt. Azokban az esetekben, amikor az ikon története dokumentált, különleges történetekről olvashatunk. A *Vlagyimiri Istenanya* híres csodatévő ikonja például, amely jelenleg az Állami Tretyakov Képtár épületegyütteséhez tartozó templomban található, 1132-ben érkezett Konstantinápolyból Kijevbe, 1155-ig a Kijev mellett található Visgorodi kolostor templomában őrizték,

ezután került Vlagyimirba, az ikon tiszteletére épített Uszpenszkij székesegyházba. 1389-ben innen is elszállították, ezúttal Moszkvába, hogy elhárítsa Timur Lenk támadását. A 15. század végétől az 1920-as évekig a Rusz fő szentképét a moszkvai Kremlben található Uszpenszkij székesegyházban őrizték. Ebben az időben a Kremlben gyűjtötték és őrizték a legrégebbi relikviákat és ikonokat, amelyeket a Rusz különböző központjaiból szállítottak oda.

A moszkvai Kremlben található Uszpenszkij székesegyház ikonjai között található a legrégebbi orosz ikon is, amelynek keletkezése a 11. század közepére datálható. A nagyméretű, kétoldalas ikon előlapján Hodi-gitria/Hodégétria Istenanya ábrázolás, hátoldalán Szent György mellképe látható. Az Istenanyát ábrázoló lapját a 16. században teljesen átfestették, a hátoldalán lévő eredeti kép viszont szinte sértetlenül megmaradt. Az ikon eredete ismeretlen, rendszerint Novgorodhoz vagy Kijevhez kötik. A történelmi kontextus mindkét esetben Bölcs Jaroszlav nagyfejedelemre utal, aki a kereszttségben a György nevet kapta. Személyéhez köthető a novgorodi Jurjev kolostor megalapítása és a Kijevben, a Szófia székesegyház közelében található Szent György templom építtetése. A közelben építettek még egy templomot, Szent Irina tiszteletére, Bölcs Jaroszlav hitvese ugyanis ezt a nevet viselte. A tatárok mindkét templomot lerombolták. A kijevi Szent György templom felszentelésének napja bekerült az egyházi év nap-tárába, és minden évben, november 26-án Szent György napjaként ünnepelték. Érdemes egyúttal összevetni a Bölcs Jaroszlav által építtetett templomokat

a konstantinápolyi műemlékekkel: a fő székesegyház a Szófia, azaz az Isteni Bölcsesség nevet kapta (a kijevi Szófia templom mintájára), a fő városkaput Aranykapunak nevezték el (a konstantinápolyi Aranykapu mintájára), ill. hogy a Szófia székesegyház mellett Szent Irina tiszteletére emeltek templomot (vö. konstantinápolyi Szent Ilona templom). Néhány évvel azelőtt, hogy Kijevben Jaroszlav nagyfejedelem megépíttette a Szent György templomot, Konstantinápolyban Konstantinosz Monomakhosz bizánci császár 1043-ban felépíttette a Manganoi Szent György templomot és kolostort. A császárt később itt temették el.

Szent György és Szent Demeter a legnagyobb tisztelettel övezett szent katona-vértanúk közé tartoztak. Nevüket gyakran viselték a Rusz fejedelmei. Az Uszpenskij székesegyházból származó ikonon a fiatal Györgyöt különleges szépségben és nyugodt méltósággal ábrázolják, egyszerre testesíti meg az erőt és az eleganciát. Arca szokatlanul világos, ami a legrégebbi *enkauszтика* technikával készült ikonokra emlékeztet. Arcvonásai kifinomultak, a vonalvezetés pontos, jól körülhatárolt. Az ívelt szemöldökök alá rajzolt hatalmas szemek nyugodtan és magabiztosan tekintenek előre, tekintete kissé oldalra irányul, ami elmélyültséget, befelé fordulást sugall. Arcának élénk, mintegy a bőrén át világító pírja kiemeli az arc különleges fényét és fokozza a belülről sugárzó fényt. György arcáról világít a frissesség és a belső tisztaság. A frontális elhelyezkedés, a köpeny és a vértzet vörös színe, a sötét árnyalatú részek, a köpeny ujja, a vékony lándzsa, a kard markolata, az ingből látszódoó keskeny sáv kiváló

kontrasztot képez az arcból sugárzó különleges fénynek, amelynek idealizált szépsége magára vonja a tekintetet. Szokatlan az ikon nagy mérete is (174×122 cm), emiatt feltételezhetően egy nagyobb templomban, egy speciális, üvegezett ikonszekrényben helyezhették el, ahol az ikon mindkét oldalát meg lehetett tekinteni. A nagyméretű, kétoldalú táblaképek szerepéről és elhelyezéséről a szakemberek körében még ma sincs teljes egyetértés. Az ilyen ikonokat valószínűleg körmenetekre vitték, de imádkozás céljából is kiállíthatták őket.

A másik legrégebbi fennmaradt ikon, a *Péter és Pál apostol* ikon (Novgorodi Múzeum, 11. sz. közepe) szintén a novgorodi Szófia székesegyházból származik. A *Megváltó a trónon* ikonnal együtt (*Megváltó arany rizában*, riza = speciális fémborítás, amely csak az arcot, kezét és lábat hagyja szabadon) Rettegett (Félelmetes) Iván parancsára Moszkvába szállították, majd később visszakérült a novgorodi Szófia székesegyházba. Mindkét ikon valószínűleg az ikonosztáz oszlopközeire volt kifüggesztve. Ezek a táblaképek is szokatlanul nagyméretűek (236×147 cm). A moszkvai Kremlben maradt Megváltó ikont 1700-ban teljesen átfestették és az eredeti képről csak az ikonográfia alapján lehet véleményt alkotni. Az apostolokat ábrázoló ikonon viszont, ha nem is teljes mértékben, de megmaradt az eredeti festmény. Egészalakos ábrázolásról van szó, az apostolok kissé egymás felé fordulnak, felettük pedig a magasban Krisztus látható. A baloldalon álló Pál apostol bal kezében könyvet tart, jobbával, áldó kéztartással önmagára mutat, mintegy hallgatva az előtte feltáruló isteni igaz-

ságot. Péter apostol bal kezében tekercs, kulcsok és kereszt van, jobbával felfelé, Krisztusra mutat.

Krisztus és tanítványai néma társalgásban egyesülnek, erről tanúskodnak kézmozdulataik és testtartásuk. Az ikonfestő követte a még a kora keresztény korban kialakult ikonográfiát, az apostolokat és Krisztust az Egyház szimbólumaként ábrázolja. Az ikont fémborítás (*oklad*) díszítette, amit egészen a 20. század közepéig egyszer sem vettek le róla. A festmény sajátosságai alapján arra lehet következtetni, hogy a képet és az ezüst *okladot* egyszerre készítették. Ez a ritkaságszámba menő eset, azaz, hogy a 11. század közepéről származó ikon eredeti formájában, az eredetileg is az ikonhoz készített nagy értékű foglalatával együtt fennmaradt, lehetővé teszi, hogy a festményt az eredeti elgondolásnak megfelelő művészi kontextusban vizsgáljuk. A régi ikonok többségén ugyanis a míves díszítés létezéséről csak a díszítést a táblához erősítő szögek helyei tanúskodnak. Az ikon elemzése megvilágítja a novgorodi ikonográfia fejlődésének sajátosságait. A Péter és Pál apostol alakját körülvevő széleket (*polje*) speciális gyanzával kenték be, és erre erősítették rá a szenteket ábrázoló fémborítást (*oklad*). A felső szélen ötalakos Deésisz, kétoldalt szent katonák, önzetlen gyógyítók és szentéletű asszonyok alakjai. Később ez az összeállítás a novgorodi ikonokon hagyományossá válik. Az *oklad* csak a szentek arcát, kezét és lábfejét hagyta szabadon és minden egyebet beborított (szélek, háttér, a szentek ruházata). A fémborítás nélküli részeket a 16. században teljesen újrafestették. Az *oklad* alatti részen viszont az apostolok ruházata teljesen megőrződött eredeti, 11.

századi formájában. A kifinomult színek, a ruhák redőzése és a könnyed vonalvezetés mind az ábrázolás természetességéhez járulnak hozzá. Pál apostol élénk világoskék, Péter sötétkék *khitónt* visel, arany díszítéssel. Az apostolok rózsaszínű és sárga *himation*ját mintegy átjárja a redőkön keresztül átszűrődő fény, ami élénken emlékeztet a bizánci ikonokra és a 11. századi kéziratokban található miniatúrákra. A kompozíció elemeinek harmonikus összhangja a klasszikus hellén művészetet idézi. A Szófia székesegyház mozaikjaitól eltérően az apostolok ábrázolása nélkülözi a fizikai, testi erő megjelenítését. Az alakok majdnem frontális ábrázolása szinte betölti az egész teret. A redők vonalának ritmusa, a karcsú alakok és a talajt alig érintő, felülről, függőlegesen ábrázolt lábfejek az alakoknak sajátos könnyedséget kölcsönöznek. A kötetlenséget sugalló testhelyzet, a természetes, egyben magasztos gesztusok nélkülözik a dinamikát. Az apostolok nyugalmat és elmélyültséget sugároznak.

A 12. század elejére a 11. század második felében kialakult hagyományok folytatása jellemző, mindamellett, hogy néhány új jellegzetesség is feltűnik. Mindezelőtt dinamikusabb stílust, nyitottabb és aprólékosabbban ábrázolt emocionalitást és részletezettséget figyelhetünk meg. A 12. század elejére, első negyedére datálható az *Angyali Üdvözlés* ikon (Állami Tretyakov Képtár), amely szintén kifejezetten nagy táblára készült (238×168 cm), azonban már nem jellemző rá az a monumentalitás, amely a korábban vizsgált 11. századi ikonokra jellemző volt. Az ikon a novgorodi Jurjev monostor Szent György katedrálisából származik,

amelynek alapkövét 1119-ben tette le Nagy Msztyiszlav fejedelem és amelyet fia, Vszevolod Msztyiszlav uralkodása alatt szenteltek fel, 1130-ban. Az írásos források szerint Rettegett (Félelmetes) Iván utasítására az ikont Moszkvába szállították és a Kremlben, a Blagovescsenszkij (Angyali Üdvözet) székesegyházban állították ki. Elképzelhető, hogy a képet a Gorogyicsi Blagovescsenszkij templom számára készítették, amely a Volhov folyó jobb partján, a Jurjev monostorral szemben állt. A Blagovescsenszkij templomot 1103-ban építették, ám az eredeti formájában nem maradt fent, mert a 14. század közepén átépítették. Későbbi leírásokban az ikon eredetét tévesen Velikij Usztyuggal kapcsolták össze és az ikon az *Usztyugi Angyali üdvözet* elnevezést kapta. A novgorodi eredet történelmi hitelessége ellenére ez az elnevezés a sajátos ikonográfiai kompozícióra is átterjedt. Sajátossága a testet öltött kis Jézusnak Mária mellkasán történő ábrázolása, a Kisdéd mintegy átsugárzik az Istenanya ruháján. Az Istenanya fejét kissé lehajtva hallgatja az örömhírt, amelyet Gábrriel arkangyal hozott számára. Kezében bíbor gombolyag. Egy apokrif elbeszélés szerint Mária az angyali üdvözet pillanatában a Jeruzsálemi székesegyház kárpitján dolgozott. A magasban az Öregkorú Krisztus (*Vethij Gyenyimi*) kerubokkal körülvéve ül a trónon, áldásra felemelt jobb kezéből a Szentlelket szimbolizáló kék sugár száll alá Szűz Mária felé. Az ábrázolás szemléletesen fejezi ki a megtestesülés titokzatos tanítását. Minden ikonográfiai elem mély tartalommal bír: Még a Kisdéd alakjával párhuzamosan futó fonál is jelképes, hiszen Krisztus halálakor a jeruzsálemi templom kár-



pitja kettéhasadt. Az ikon többször is megújult, az arkangyal alakjának alsó részét újrifestették és Szűz Mária alakja sem maradt fenn teljes épségében, az arkangyal arca és ruházata azonban csodálatos módon megőrződött. Az arc finom, aranyló okker színe mintegy belső fénytől sugárzik. Ezt a belső fényt erősítik a hajtincseket elválasztó és a ruhák redőit kiemelő aranszínű vonalak. Az arkangyal test- és kéztartása, ruhájának redőzete, sőt még az arcvonásai is részben a kijevi Szófia-székesegyház mozaikjára emlékeztetnek, bár itt a vonalvezetés dinamikusabb és könnyedebb, az arc alig észrevehetően oválisabb, az angyal feje kissé hátrahajlik, kezét finoman megemeli és mindez a nagyobb belső és külső dinamizmust szolgálja. Ez a mozgalmasság és az árnyalt emocionalitás az ikont az Aranytetejű Szent Mihály-kolostor székesegyházának mozaikjaival (1112 körül) ill. a Daphni kolostor mozaikjaival rokonítja (1000 körül).

A Jurjev monostorból származik a nagyméretű *Szent György* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 1130 körül), amely a szent egészalakos ábrázolása. A Szent György székesegyház fő ikonjáról van szó. A táblaképet többször megújították, és nagyszámú, különböző időkből (14–19. század) származó változtatásokkal maradt fenn. Az eredeti festményből a fejdíszel ékesített frizura és a rózsaszínű nimbusz őrződött meg, a szent arcát és kezét a 14. század elején újrifestették. A szent alakján és ruházatán különböző időszakokban számos változtatást hajtottak végre, de a sziluett és az eredeti rajz nem változott. A változtatások ellenére sugárzó az eredeti kép fenségessége. Az erős, széles vállú alak frontális

---

helyzetben látható. Enyhén kifelé fordított könyökei a sziluettnek sajátos kifejezőerőt kölcsönöznek és a térhatáshoz is hozzájárulnak. A katonák bizánci ábrázolásának megfelelően Szent György teljes fegyverzetben látható. Bal kezében lándzsa, jobbában kard, hátán kerek pajzs. Részletesen kidolgozott a vértézete, a vállsík, a gazdagon díszített ruházat, a finom aranydíszítésű vörös köpeny. A fejdísz vértanúságának és égi jutalmának jelképe. A szent nyugalmat és erőt sugároz.

### **3. Az óorosz állam központjainak művészete a 12. század második felétől a 13. század első harmadáig**

Az 1130–40-es években az óorosz állam egyes régióinak és fejedelemségeinek pozíciója végérvényesen meggyengült. Kijev elveszítette vezető szerepét és megnőtt az egyes városok, azaz a fejedelemségek és régiók (földrdek) központjainak jelentősége. Gazdasági és politikai önállóságuk, ill. az egyes régiók határai állandóan változtak aszerint, hogy a belharcokban melyik fejedelem aratott győzelmet. A részfejedelemségek időszakában számos központ jött létre. Polockban, Halicsban, Rjazanyban, Szmolenszkben, Csernyigovban, Turovban és a továbbra is vonzódnak számító Kijevben a győztes fejedelmek templomokat és kolostorokat építettek, ilyen módon is megerősítve pozíciójukat. A legerősebbé és legbefolyásosabbá ekkor a Vlagyimir-szuzdali Fejedelemség vált, vezetői megkapták a nagyfejedelmi státuszt. Novgorodban a politikai berendezkedés sajátos formája alakult ki. A fejedelemséget erős bojárnemzetiségek irányították, közülük választották ki a *poszadnyikokat* (helytartó). A fejedelem szerepe fokozatosan a hadvezéri kötelezettségekre korlátozódott. Az egyes fejedelemségekben a fejedelmek arra is törekedtek, hogy befolyást gyakoroljanak az egyházi életre. Fővárosaikban új egyházmegyéket próbáltak létrehozni és élükre – Konstantinápolyt megkerülve – a saját jelöltjeiket próbálták állítani. Sőt, arra is kísérletet tettek, hogy

önálló metropóliát hozzanak létre. A 12. század második felében püspökségek jöttek létre Szmolenszkben, Halicsban, Rjazanyban, Turovban, Vlagyimirban, Szuzdalban és más helyeken. Az orosz egyházat több évig tartó konfliktus őrlötte fel, amikor a Kijevi metropólia élére, Konstantinápoly beleegyezése nélkül, Kliment Szmoljaticst nevezték ki, aki ellen a rosztovi, szmolenszki püspök, sőt még a novgorodi püspök is fellépett. A viszályok és instabilitás ellenére a 12. század második felének művészetében egy új, az egész óorosz állam területén egységes stílus kialakulása figyelhető meg, a déli és nyugati régióktól egészen az észak-keleti, novgorodi határterületekig. A Kijevi Rusz virágzása idejére jellemző grandiózus székesegyházak építése már a múlté, ebben az időszakban kisebb méretek voltak jellemzőek. Ennek megfelelően az ikonok mérete is változott. A 12. század második feléből sokkal több ikon maradt fenn, mint az előző időszakból és ebben a korban is igen jelentősek a novgorodi alkotások.

### 3. 1. A novgorodi földek

Csaknem egy évszázadig – a 12. század közepétől a 13. század közepéig – tart a novgorodi bojárnemzetségek kiélezett harcának időszaka. A harc tárgya nemcsak az, hogy melyik fejedelmi ágból kérjenek fel valakit fejedelemnek, hanem az is, hogy Novgorod elitje közül kit válasszanak meg a novgorodi fejedelem *poszadnyikának* (helytartó). Novgorodban a fejedelem hatalma állandóan gyengül, szerepe fokozatosan a zsoldos szerepére korlátozódik, és a novgorodi bojártság hol szerződéses

kapcsolatba lép a fejedelmekkel, kiválasztva egyik vagy másik fejedelmet, különböző fejedelemségekhez igazodva, hol pedig időszakosan megszakítja velük a kapcsolatot. Ugyanakkor nő a *poszadnyik* szerepe, aki egyre erősebb politikai hatalomra tesz szert. A hatalom kiválasztásos jellege nemcsak az államrendszerben és azoknak a legnagyobb bojárnemzetségeknek az anyagi lehetőségeiben mutatkozott meg, amelyek birtokai a novgorodi földek hatalmas területeire terjedtek ki, hanem a sajátos egyházi berendezkedésben is. A 13. században Novgorodban létrejött az úgynevezett *archimandrátus*, amely a Jurjev monostor apátjainak választott intézménye volt, és amely ugyanúgy, mint néhány Novgorodhoz közeli kolostor, nem a püspök, hanem a *poszadnyik* és a bojárok alárendeltje volt. A bojárnemzetségek képviselőinek köréből kerültek ki a kolostorok gazdasági vezetői, ők biztosították a földterületet, építették a templomokat és szabták meg a kolostori élet irányításának módját. A novgorodiak sajátos politikai berendezkedése meg kellett, hogy mutakozzék az önálló művészeti irányzat fejlődésében, mivel a középkori művészet jellegét óriási mértékben a megrendelés feltételei, a megrendelő kívánsága és ízlése határozta meg.

A század közepe táján keletkezett az *Istenanya, a Jel* (Bogomatyer, Znamenyije) elnevezésű novgorodi ikon; hozzá fűződik Novgorod 1169-es (1170-es) csodálatos megvédése Andrej Bogoljubszkij szuzdali nagyfejedelem hadaitól. A nagyfejedelem azért küldte sok városból összegyűjtött, hatalmas seregét Novgorodba, hogy megbüntesse a novgorodiakat, akik törvénytelenül szedtek adót (*dany*) a fejedelem birtokában lévő Dvin

körzetében. A harcosok előre örültek a gazdag zsákmánynak és már felosztották egymás között Novgorod utcáit, hogy melyik utca jut az ő városuknak. A novgorodi és moszkvai évkönyvekben a *Monda a csodáról* elbeszéli, hogy Novgorod ostromának harmadik éjszakáján Ilija (Ioann) novgorodi érsek Krisztus hangját hallotta, aki megparancsolta neki, hogy fogja az Iljin utcai Megváltó templom (Szpasz na Iljin) oltárképét, az Istenszülő ikont és vigye fel a város erődjére. A szuzdaliak által kilőtt nyílveszők eltalálták a képes felével a város felé fordított ikont és az így kapott „sebekből” könnyek folytak. A támadókra sötétség borult, és vak-ságtól sújtva egymást kezdték öldösni, a novgorodiak pedig a városfalak mögül kitorve szétverték az ellenséges hadakat, és olyan mennyiségű foglyot ejtettek, hogy számuk ámulatba ejtette a krónikaírókat. Azok, akiknek sikerült elmenekülniük, nemcsak zsákmány nélkül, de a kínzó éhségtől is szenvedve tértek haza. Ez után a győzelem után a novgorodi Istenszülő ikont a város védelmezőjének kezdték tartani. A táblakép Novgorod leginkább tiszteletben tartott, csodatevő ereklyéje. A 14. században az *Istenanya, a Jel* ikont áthelyezték a tiszteletére épített kőtemplomba. A 17. században kőből épült a nagy Znamenszkij székesegyház. A 20. század végén az ikont a novgorodi Szófia székesegyházban helyezték el.

A jel (*znamenyije*) szó, amely eredetileg Novgorodnak a Szűzanya segítségével és támogatásával történt csodás megmenekülésére vonatkozott, később magának a csodatevő ikonnak az elnevezésévé válik. Az elnevezés Ézsaiásnak, a Megváltó születésére vonatkozó próféciájára (Ézs. 7,14) is utal, vagyis arra a Jelre, hogy

Krisztus Szűztől születik. Az ikon kétoldalas, nyélhez van erősítve és hordozható. Ilyen kegyképeket vittek az ünnepi ájtatosságokra, a körmenetekre. Előlapján a Szűzanya mellképe látható, felemelt kezekkel, keblén Krisztus-Emmánuel arcképes medallionnal. Az *Istenanya, a Jel* ikonográfiai típust *Istenanya, a Megtestesülés*-nek is nevezik. Az *Istenanya, a Megtestesülés* ábrázolás a 10–13. században gyakran megjelenik pénzérméken és pecsételen, a monumentális festészetben és ikonokon mind Bizáncban, mind Oroszországban, aminek oka, hogy ezt az időszakot az Eucharisztia (Oltáriszentség) témája iránti különös figyelem jellemzi. Kijevi ásatások alkalmával találtak néhány 11. század végi, a megtestesülést ábrázoló pecsétet. A konstantinápolyi Vlahern templomban volt egy hasonló ikonográfiájú, nagy tiszteletben álló ikon, lehetséges, hogy a novgorodi ikon ennek a másolata.

Az *Istenanya, a Jel* táblakép hátlapján, a két kézzel áldást osztó Krisztus előtt két imádkozó szent látható. Egy későbbi feljegyzésben az alakok mellett feliratok is voltak Péter apostol és Natália vértanú nevével, de a régi feliratok nem maradtak fenn, mivel a későbbiekben az eredeti arany háttérét kicserélték. Néhány kutató feltételezi, hogy az Istenszülő szüleinek ábrázolásáról van szó, Joachimról és Annáról, ami összhangban van a Krisztus megtestesülése témával (Szmimova). Az ikont többször felújították. A nyílvevőktől megsérült előlapon lévő eredeti képből csak a sötétké, aranszegélyes *maphorion* néhány apró részlete és az Istenszülő ruhája maradt fenn, valamint a Kisded képét körülvevő medallion aranszínű szélének részlete, amelynek hátterében épségben megmaradt az arany betűkkel odairt

XC (Jézus Krisztus). A festmény többi része a 16. századból származik.

A hátlapon a szentek ábrázolása jól megőrződött, a 12. század közepén készült eredeti festményeket láthatjuk. A század elejének művészetével összehasonlítva a festési technika egyszerűsödött. Az alakokat teljesen szimmetrikusan helyezték el, azonos testtartásban, enyhén hátravetett fejjel, Krisztusra nézve. Imára emelt kezük azonos tartású. Az alakok érzelmi kifejező ereje ugyanakkor erősödik. A szent beesett arcára mély ráncok kerültek, a szemöldökét bánatosan kissé felhúzza. Az új művészi nyelvezet jellemző vonása egyrészt a fehér vonalazás, redőzés, másrészt a fényt szimbolizáló fehér vonalakkal az arcokat tették plasztikusabbá. Fő művészeti eszközzé ekkor a vonal válik. A vonalas stilizálás eljárásait, amelyek a 12 század második felében a bizánci művészet „expresszív” stílusára jellemzőek, az óorosz ikonokon és freskókon is alkalmazták. Az ikon sötétkék, vörös és okker szín kombinációjából kialakított színvilága jellemző lesz a novgorodi ikonfestészetre.

A 12. század második felében és a végén festett ikonokon a két stilisztikai irányzat párhuzamos jelenléte figyelhető meg. Az első, az elmélkedő, meditatív irányzat megőrzi a fejlődésnek azt a vonalát, ami szerint a Szófia székesegyház mozaikjai és freskói keletkeztek. Erre az irányzatra a vonalak könnyedsége, a kompozíció nyugalma és harmóniája jellemző. A második irányzat a vonalas stílus egyik válfajának tekinthető. A két irányzat kombinációjának kitűnő példája a 12. század végétől származó, *A Megváltó nem kézzel alkotott kép-mása*, hátoldalán a *Hódolat a kereszt előtt* ikon (Állami



Tretyakov Képtár). Ez az ikon is novgorodi eredetű. Közvetlen adatok nincsenek a történetéről, de az ismeretes, hogy Novgorodban már a 12. század elején volt egy Szentkép templom. Egy évkönyv közlése szerint 1191-ben a Dobrinyina utcában, ugyanazon a helyen, ahol az első templom állt, épült fel az új, Szpasz Nyerukotvornij (Mégváltó nem kézzel alkotott képmása) templom. Fennmaradt egy 1262-ben (1282-ben) készült novgorodi kézirat (Állami Történeti Múzeum), amelynek fejlécére rámásolták az ikon mindkét oldalának a képeit: a *Szpasz Nyerukotvornijt*, az előtte hódoló angyalokkal és kerubokkal. Lehetséges, hogy mind az ikon, mind a kézirat a Szentkép templomban készült. Később, valószínűleg Rettegett (Félelmetes) Iván cár korában, az ikon Moszkvába került, és a moszkvai Kremlben lévő Uszpenszkij templomban őrizték.

Az ikon viszonylag kisméretű (77×71 cm) és majdnem négyzet alakú. A kép egészét Krisztus arca foglalja el, amelyet világos okker színű nimbusz vesz körül; ebbe hajfürtöket és a kettéválasztott szakáll végét is belefestették. A nimbuszba festett keresztet drágakövek ábrázolásával díszítették. A novgorodi ikon különlegessége az egyenletes okker színű háttér. A *Szpasz Nyerukotvornijt* rendszerint egy kendőre festve szokták ábrázolni, arra a kendőre utalva, amellyel Krisztus megtörölte az arcát, és amelyen csodálatos módon megőrződött annak a lenyomata. Az arcot vékonyan felvitt aranyos okker rétegekkel festették, a kontúrokon mélyzöldes árnyékokkal, ami a 12. század elejének technikájára emlékeztet, a kompozíció aszimmetriája és az energikus vonalvezetés viszont az évszázad második felére utal. Az ívelt szemöldökök, a hatalmas sze-

mek, az alig észrevehetően elfordított fejjel ellentétes oldal felé néző pupillák, a szakáll lágyan árnyékolt sötét vonala, amely kiemeli a kiugró járomcsontokat és a beesett arcot, a kis, vékony, enyhén görbe orr, a szemöldökök feletti részek plasztikus kiemelése fokozza a kép belső feszültségét. Az ikon ragyogó, nagy értékű kegytárgy benyomását kelti, amit hangsúlyoz a vékony, arany színnel vonalazott hajfonatok ragyogása. Krisztus arcának szépsége kifinomult, fennkölt, egyben aszketikusan szigorú. Az ikon színvilága az aranyos okker különböző árnyalatainak kombinációjára épül – az arc sötét mézszínű, a nimbusz világos aranyszínű, a háttér sötétebb arany. A hátlapon lévő festmény teljesen más technikával készült. Egyes tudósok feltételezése szerint később keletkezett. Középpontjában fehér alapon, a Golgotán álló nagy, barna, a pravoszláv hagyományoknak megfelelő, nyolcvégű kereszt látszik; keresztvező déli pontját koszorú – Krisztus halál feletti győzelmének jele – díszíti. A kereszt előtt hódol Mihály és Gábrriel arkangyal. Baloldalon Mihály lándzsával (amellyel Krisztus oldalát átdöfték), jobbra pedig Gábrriel, kezében botot tart, a boton ecetbe mártott szivaccsal, amellyel Krisztus szomjúságát oltották. Felettük, a kereszt vízszintes gerendájának két oldalán a Hold és a Nap emberarcú ábrázolása látható, följebb *ripidion*okat tartó szeráfok és hatszárnyú kerubok. A hegy mélyén lévő fekete barlangban Ádám koponyáját ábrázolták. Az ikon fehér hátterén jól olvashatóak a fekete és vörös színű feliratok, amelyek a szereplőket és a tárgyakat nevezik meg. A gazdag színvilág, a ragyogó színárnyalatok, a sötét és világos ellentéte, a ruhák redőzete, a fehér vonalakkal fényezett és cinóberpiros arccal

színezett plasztikus arcok arról tanúskodnak, hogy az ikon festője a novgorodi Szpasz na Nyeregyice templom (a nyeregyicai dombon álló Megváltó templom) freskóihoz közeli dinamikus, vonalas stílus követője volt.

A kétoldalas novgorodi ikon ikonográfiája Krisztus megtestesülését és keresztáldozatát dicsőíti. A két oldal tematikája szoros kapcsolatban van, és rokon vonásokat mutat a Nem kézzel alkotott képmás ünnepének liturgikus egyházi énekeivel, amelyek a Szentháromság második személye (a Fiú) megtestesülésének titkát tárják fel. Isten, a Logosz láthatatlan, ennél fogva ábrázolhatatlan volt egészen a megtestesüléséig, ez a Nem kézzel alkotott képmás Edesszából Konstantinápolyba történő átvitele (augusztus 16.) ünnepén elhangzó egyházi énekek fő témája. Krisztus *Nem kézzel alkotott képmása*, amelynek lenyomatát csodálatosan megőrizte a konstantinápolyi Nagy Császári Palota Fároszi Istenanya templomában elhelyezett kendő (Mandilion), igen széles körű ismertségre tett szert a keresztény világban. Később ugyanide hozták át a Krisztus arclenyomatát őrző agyaglapot (Keramidion). Az eredeti képről másolatok készültek, amelyek közül legkorábbinak a Sínai-félszigeten található Szent Katalin kolostor 10. századi bizánci háromrészes ikon egyik szárnyán lévő ábrázolást tartják. Keletkezését közvetlen kapcsolatba hozzák Bíborbanszületett Konstantin császár megrendelésével, akinek uralkodása idején az ereklyét Konstantinápolyba vitték. A Sínai ikon eredetileg triptichon volt, amelynek középrészén szerepelt a Mandilion másolata. A fennmaradt és összeillesztett oldal-szárnyakon Tádé apostol látható, aki Edesszában hir-

dette a kereszténységet, valamint Abgár edesszai király, aki kezében tartja a Krisztus arcát megörökítő, aranyrojtos fehér kendőt. Említésre érdemes a Mirozsszkij kolostor Szpasz Preobrazsenszkij (Megváltó Színeváltozása) székesegyházának freskója is (1140), ahol a Mandilion és a Keramidion a megfelelő görög feliratokkal együtt látható. A *Nem kézzel alkotott képmás* ábrázolásának másik változatán csak az arcot örökítették meg, kétoldalt szimmetrikusan lecsüngő hajtincsekkel és dús, néha fürtökbe szétválasztott szakállal, mint a novgorodi ikonon és a Szpasz na Nyeregvice templom freskóján (1199, nem maradt fenn). A kendőt vagy díszes, kiterített szövetként ábrázolják, arra utalva, hogy Abgár a szövetet deszkára erősítette, vagy gyűrődésekkel, ami a *Nem kézzel alkotott képmás* eredetének történelmi hitelességét hangsúlyozta. A novgorodi kétoldalas ikon ritka példája annak, hogy a képmás nem szöveten, hanem arany háttérrel jelenik meg.

A bizánci „expresszív” stílust sajátos módon tükrözi a *Szent Miklós, szentek körében* novgorodi ikon a 12. század végéről (Állami Tretyakov Képtár). A kép a moszkvai Novogyevicsi kolostorban, a Szmolenszkij székesegyházban volt, ahová a legenda szerint Rettegett (Félelmetes) Iván cár vitette át. Szent Miklós mellképe látható rajta ezüst háttérrel, a szent jobb kezével áldást oszt, a baljában egy csukott Evangéliumot tart. Az ikon szélein szenteket láthatunk – az első orosz szenteket (Borisz és Gleb), szent gyógyítókat (Kozma és Damján), valamint szentéletű asszonyokat. A felső szélen az előkészített trónt, a Hetoimasziát látjuk az Evangéliummal és egy kereszttel, ez Krisztus második eljövetelének és az Utolsó ítéletnek a szimbolikus ábrázolása. Az ikon

kompozícióját tekintve (a széleken ábrázolt szentekkel) szembevetendő a Szófia székesegyházból származó Péter és Pál apostolok ikon hatása. Lehetséges, hogy a főkép ezüst háttere is a fémborítás (*oklad*) imitációja. A finom ezüst vonalazás a szentek ruháin is fellelhető. Az arcvonások, a ráncok, a hajfürtöket és a szakállt szétválasztó fehér vonalak, a ruhák redőzete, valamint az arc felfokozott érzelmi feszültsége jelzi, hogy az ikon az „expresszív” irányzatot képviseli. Az arcot továbbra is *pláv* technikával festették, fokozatosan vitték fel az egyre világosabb rétegeket, így fokozatos az átmenet a fényből az árnyékba. Az ikon arányait tekintve felmutat néhány sajátosságot. A törzzsel összehasonlítva a fej nagynak tűnik, az alak oldalsó körvonalait a széleken található képek lemetszik. Mivel a figura nem látható teljesen derékig, a figyelem a szent arcára összpontosul. Miklós, a lükiai Mira püspöke (6. század), aki számos csodájáért, amelyeket mind életében, mind halála után hajtott végre, a csodatevő melléknevet kapta, nagyon népszerű volt Oroszországban. Ábrázolásai, kezdve a kijevi Szófia székesegyház falfestményeivel, minden órosz templomban megtalálhatóak. A 12. század végén Novgorodban is templom épült a tiszteletére. Kijevben már a 11. században jegyezték a szent életéről szóló legendákat, amelybe olyan epizódok is belekerültek, amelyek görög szövegekből nem ismeretesek. A novgorodi ikon hangsúlyozza, hogy az igaz hit rendíthetetlen védelmezőjét látjuk. Miklós arca hosszúkás, háromnegyedes fordulatban látható, ősz hajfürtökkel szegélyezett homloka kifejezetten magas, nagy szemei figyelmesen és vizsgálódóan néznek előre, szemöldökeiket kissé felhúzza. A szigorú arc szabályos,

nemes vonásaival az elmélyült, koncentrált gondolkodást fejezi ki.

Más hangulat és más stilisztikai sajátosságok jellemzik azt a kisméretű Gábriel arkangyal ikont, amely *Az aranyhajú arkangyal* néven ismert (Állami Orosz Múzeum), és amely a Szent Miklós ikonhoz hasonlóan a 12. század végén vagy a 13. század elején készült. Az arkangyal ikonja a kompozíció alapján ítélve a Deészisz-sor tagja volt. A nagy szemek, a szokatlanul széles, fekete szemöldökök és a fekete szempillák, amelyek ellentétben állnak a nagyon világos hajjal, líraisággal és leheletnyi szomorúsággal ruházzák fel a képet. A hajfürtöket arany vonalak választják szét, a tincsek a világos okker *himatió*nra hullanak, az arany vonalazás (ún. *ássziszt*) pedig a cinóber színű *khitó*non is jelen van. Az arcon, a kerek állon, a markáns orron, a kis, telt ajkakon fokozatos az átmenet a fényből az árnyékba, ami fokozza az arc plasztikusságát.

A 12–13. század fordulóján keletkezett novgorodi művekre jellemző két stilisztikai tendencia (expresszív vonalvezetés és a térbeli, plasztikus ábrázolásmód) ismertetőjegyei együttesen jelennek meg a moszkvai Kremlben található Uszpenszkij székesegyház *Meghatódott Istenanya* ikonján. A kép eredete nem ismeretes, de hasonlósága a novgorodi ikonokhoz arra enged következtetni, hogy ezt a képet is a 16. században hozták Moszkvába, amikor Rettegett Iván (Félelmetes) az orosz föld legrégebbi szent ereklyéit a Moszkvai Állam fővárosában gyűjtötte össze. Az Istenanya ragyogó, világoskék, aranyos szegélyű *maphorion*ja és a Kiseded aranyos okkerszínű ruházata az ikonnak ünnepélyes atmoszférát kölcsönöz. A ruhák redőzetének zaklatott-

sága, a *himation* bonyolult tekergő vége a vonalas stilizálás tipikus vonásai. Az arcok ugyanakkor fokozatosságot, légyságot biztosító *pláv* technikával készültek. Az ikon számos ikonográfiai sajátosságot mutat fel. Az Istenanya olyan ábrázolásai, amelyeken az arcával hozzá simuló Kisded egyik kezével megáldja őt, a másikon tekercest tart, Bizáncban az Eleusza (Meghatódott) elnevezést kapták. Az Uspenszkij székesegyház ikonján a Kisded bal kezével oszt áldást, ami azt jelzi, hogy ez az ikon mintegy tükrözi az eredeti szentképet. Az Istenanya fejét aranymintás barna kendő fedi. Ez néhány görög Istenanya ikonon, és orosz ikonokon is megfigyelhető, például a Sztaraja Russzából származó *Umilenyije* ikonon (Állami Orosz Múzeum, 13. század). Lehetséges, hogy az aranyos díszítésű kendő a csodatévő ikon aranyozott *okladját* imitálja.

A 12. század eleji bizánci művészetre jellemző szemlélődő, spirituális stílus sajátosságai a 13. századi Bizánc művészetében újra felbukkantak. Ez részben reakció volt azokra a tragikus eseményekre, amelyek akkor következtek be, amikor a keresztések 1204-ben elfoglalták Konstantinápolyt. A szemlélődő stílus azzal a törekvéssel is magyarázható, hogy a Bizánc Birodalom virágzása során keletkezett jelentős alkotások felé fordultak illetve másolni kezdték a 11–12. században keletkezett kéziratokat is. A jelenség azonban nem korlátozódott a kéziratokra, hanem széles körben terjedt. A korai Komnénosz-kori művészet jellegzetességeit életre keltő alkotások a 13. század elején nemcsak Bizáncban, hanem Szerbia és Oroszország területén is születtek. Ezt a stílust képviseli a novgorodi Gyeszjatyinnaja kolostor Rozsgyesztvo Bogorogyici (Istenszülő születése) temp-

lomából származó, 13. századi, novgorodi Istenanya elszenderülése ikon (Állami Tretyakov Képtár). A nagyméretű (155×128 cm) ikon arany háttérű, csak az alján található egy nagyon keskeny sötétzöld csík. Az Istenanya mennybemenetelének „felhős” ábrázolása a 11. században alakult ki. A Szent Jánosnak tulajdonított apokrif elbeszélés szerint az apostolok azokról a helyekről, ahol az evangéliumot hirdették, felhőkön jutottak el az Istenanyához, hogy elbúcsúzzanak tőle. A Szűz Mária ágyánál az apostolokon kívül Szent Dénes, Athén első püspöke és Dionüszosz Aeropagita püspök, híres misztikus írások szerzője áll. Az ágy mögött Krisztus áll, aki a kezében az Istenanya lelkét szimbolizáló pólyába bugyolált kisbabát tart. Kétoldalt két sorban az apostolok láthatók. Testtartásuk statikus, a tartózkodó kézmozdulatok bánatot fejeznek ki, az egyforma kifejezésű arcok vonásai is hasonlóak. A felhőkön látható apostolok apró figuráinak testtartása ezzel szemben dinamizmust sugároz, kézmozdulataik energikusak. A felhők mögül látszódik az arany csillagokkal hintett, sötétkék ég. Ugyanígy csillagos kék ég formájában ábrázolták a mennyet is, ahová az angyalok felviszik az Istenanya lelkét. Az álló apostolok alakjai súlytalanok, lábuk alig érinti a földet. Az arany háttér azt a hatást kelti, hogy a mennyei fény elárasztja a teret, a háttér egyúttal csodálatosan kiemeli a világoskék, rózsaszínű, okker árnyalatú ruhákat, a lebegő angyalok testtartását.

Ennek a stílusnak a különböző változatait figyelhetjük meg a 13. század elején, és első felében készült novgorodi ikonokon. Ezek az ikonok, amelyekre a



Komnénosz-kori művészet elveinek többé-kevésbé következetes megvalósítása jellemző, szintén mutatnak új, eredeti vonásokat, amely a fokozatosan, lépésről-lépésre kialakuló nemzeti művészet születését jelzi. A Beloozerszk városából származó *Istenanya elszenderedése* ikont (Állami Orosz Múzeum) a régi ikonokhoz hasonlóan nagy táblára (155×106 cm) festették. Ikonográfiai szempontból az ikon rokon a Vlagyimiri Istenanyával, lehetséges, hogy a híres bizánci ikon másolata. A *pláv* technikával festett arc, a mély olajzöld árnyékok és az okker vékony rétegekben történő fokozatos felvitele, a cinóber gyengéd piros színe és az éles fényfoltok hiánya a beloozerszki ikont olyan szentképekhez tesz hasonlóssá, mint *Az aranyhajú arkangyal* vagy az *Uzspenszkij székesegyház Meghatódott Istenanya* ikonja. A kép jellege ugyanakkor a hangsúlyok áthelyezése miatt jelentősen eltér. Az Istenanya feje az arányokat tekintve kicsit felnagyított, a *maphorion* kupolaszerű hatást kelt, a kézmozdulatok merevek, a homlokon cinóber színű vonalak jelölik a szemöldök feletti íveket, az arc kifejezetten aszimmetrikus. A színek összhatása – a fehér háttér, a zöld szélek és a cinóber színű nimbuszok – a képet a novgorodi ízlésnek megfelelően rendkívül dekoratívvá teszik. Beloozerszkből származik még egy ikon ebből az időből, amely Péter és Pál apostolokat ábrázolja. Ikonográfiai szempontból megfelel a Szófia székesegyházból származó 11. századi képnek, a kompozíció viszont jelentős változásokon ment át. Mindkét alak szigorú frontális helyzetben látható, a testtartásuk azonos. A színvilág is eltérő, kevésbé gazdag. Mindkét apostol egyforma világoskék *khitón*t visel és hasonlóan

világos okker- és világos rózsaszínű *himatiónt*. A műveknek ehhez a csoportjához lehet sorolni a kétoldalas *Istenanya, a Jel* ikont (hátoldalán egy vértanú ábrázolásával, 13. század első fele, Állami Tretyakov Képtár, Pavel Korin Emlékmúzeum). A novgorodi Zverin kolostorból származó ikon a 12. századi, híres novgorodi csodatevő kegykép legkorábbi másolata. A folytonos vonalvezetés és a klasszikusan szabályos arányok az előző évszázad hagyományait követik. Az előlap háttere és az Istenanya keblén lévő medalion arany színű, az Istenanya *maphorion*ját arany szegélyek és arany rózsacsillagok díszítik, a Kisded ruhája is arannyal borított. A díszítések gazdagsága arról tanúskodik, hogy az Istenanya képe különös fontossággal bírt. Az ikon hátoldalán lévő festmény másképpen, egyszerűbb technikával készült. A ruha redőzete stilizált, a dekoratív részletek szimmetrikusak, a vértanú ábrázolása szigorúan frontális. A szent vértanúnő mellképének háttere élénk cinóber színű. A novgorodi ízlésnek megfelelő nyílt, kifejező arcot a gondolatok és érzések egyszerűsége jellemzi. A helyi ízlés jellegzetes vonásai jellemzőek a Duhov kolostor Miklós ikonjára (Állami Orosz Múzeum, 13. század közepe körül) is, amely ikonográfiáját tekintve közel áll a novogyevicsi Szent Miklós táblaképhez. A Duhov kolostor ikonján azonban a hangsúlyos vonalvezetés, a szín és forma dekoratív értelmezése nem hagy teret a Novgorod korai művészetére jellemző plasztikus ábrázolásnak.

### 3.2. A Vlagyimir-szuzdali földek

A vlagyimir-szuzdali régió művészetének virágzása és az erős fejedelemség kialakulása, amely a gyengülő Kijevtől fokozatosan átvette az orosz földek központjának szerepét, Jurij Dolgorukij fia, Andrej Bogoljubszkij nevéhez kapcsolódik. Jurij Dolgorukij Vlagyimir Monomah hetedik fia volt, akinek halála után, az évkönyvíró szavai szerint „az orosz cárság sok részre kezdett bomlani”. Kijev egyik kézről a másikba került, egyes fejedelmek néhány évig, mások csupán néhány napig kormányoztak. Apja tervei ellenére, aki kitartóan küzdött a Kijevi Nagyfejedelemség megszerzéséért, Andrej Bogoljubszkij nem akart délen maradni és visszatért az „erdőkön túli” szülőföldjére – így hívták a középkorban azt a hatalmas területet, amelyen a rosztovi, szuzdali, vlagyimiri, moszkvai és más, kisebb fejedelemségek helyezkedtek el. Néhány városnak megegyezett a neve egyes déli városokkal, ekkor az elnevezéshez hozzátették az „erdőkön túli” jelzőt, mint például a Jurij Dolgorukij által alapított Perejaszlavl Zalesszkij esetében.

Andrej Bogoljubszkij, aki tapasztalt katona és előrelátó politikus volt, reálisan felmérte, hogy milyen előnyöket tartogat a közép-orosz földek elhelyezkedése a fejedelmek közötti állandó belviszályok és területi felaprózódás idején, és látta, hogy a déli területek milyen védtelenek a polovecek állandó támadásaival szemben. 1155-ben, egy éjjel, apja előtt titokban tartva, családjával és kíséretével együtt elutazott Visgorodból (Kijevtől 15-km-re található előváros). A kolostorból korábban már magához vette az Istenanya-ikont, amelyet

később a Vlagyimir-szuzdali Fejedelemség fővárosa után *Vlagyimiri Istenanyának* nevezték el. Az ikon olyan nagy jelentőségre tett szert a fejedelemség életében, hogy a krónika minden katonai győzelmet „a Vlagyimiri Istenanya újabb csodájának” nevezett. A kegykép a vlagyimir-szuzdali művészet művészi eszményképét testesítette meg.

A évkönyvek ill. a műalkotás jellegzetességei alapján a *Vlagyimiri Istenanya* ikon eredetét Konstantinápolyhoz kötik, ahol a 11. század végén vagy a 12. század első évtizedében készülhetett. A Meghatódott Istenanya (Umilyenije vagy Glükophilusza, azaz édes csók) ábrázolásáról van szó. Fenségesen szép arcát aranyos okker igen vékony rétegeivel festették meg. A vékony orr kissé hajlott, a piros ajkak zártak, a nagy szemek határtalan szomorúsággal, ugyanakkor nagy önuralommal és szelídséggel néznek előre. A kifinomult lelki alkat megfelel annak az esztétikai és lelki ideálnak, amely Bizáncban alakult ki a 11. században, abban a korszakban, amelynek a stílusát spirituálisnak, azaz lelkinek nevezték.

A Kisded arcát a festő másképpen festette meg, az ő arca picit világosabb. Az arckifejezése is más, a szemei tágra vannak nyitva, tekintete tele van energiával és erővel. Mozgása heveséget tükröz, mintegy bátorítja és támogatja a búslakodó Istenanyát. Az ikon kezdettől fogva kétoldalas volt, és körmenetekre szánták – alsó részéhez e célra szolgáló nyelet rögzítettek. A hátlapján fennmaradt festményt orosz mesterek készítették a 14. század végén vagy a 15. század elején. Középpontjában egy oltár látható az Evangéliummal és Krisztus szenvedéseit okozó eszközökkel – a kereszttel, a lándzsával,

a botra szúrt szivaccsal, szögekkel és töviskoszorúval. A kutatók az ikon elemzésekor kitérnek az előlapon lévő kép jellege és a hátlapon lévő ábrázolás szenvedésre utaló tartalma közötti kapcsolatra.

Ugyanehhez a művészeti irányzathoz tartozik a 12. század közepén készült *Bogoljubovói Istenanya* ikon (Vlagyimir, Knyaginyin kolostor, Uszpenszkij székes-egyház). Története közvetlen kapcsolatban áll a vlagyimiri ikonnal. A 12. században írt mondákban megörökítették a Vlagyimiri Istenanya ikonjával kapcsolatos néhány csodát, amelyek útközben történtek, vagyis akkor, amikor Andrej Bogoljubszkij fejedelem családjával elhagyta Visgorodot. Az eseményeket ráadásul egy szemtanú rögzítette, aki számos életszerű részletet is leírt. Az egyik csoda akkor történt, amikor Vlagyimir közelében, a Kljazma folyó mellett az ikont szállító szekér megállt, és sehogy sem sikerült elmozdítani a lovakat a helyükről. Az ikont áttették egy szánra, de ez sem segített. Éjjel Andrej fejedelem álmában megjelent maga az Istenanya és megparancsolta neki, hogy ne Rosztovba utazzon, ahová indult, hanem Vlagyimirba. Az Istenanya jelenésének helyén később várost ill. kolostort alapítottak, amelynek temploma a Rozsgyesztvo Bogorogyici, azaz az Istenszülő születése nevet viselte. A helyet Bogoljubovónak nevezték el, itt emelték fehér kőből a nagyfejedelem palotáját. Andrej fejedelem nevéhez ettől kezdve mindig hozzátették, hogy Bogoljubszkij, azaz Istenszerető. Ugyanígy kezdték nevezni az Istenszülő ikonját, amelyen Szűz Máriát úgy örökítették meg, ahogy Andrej fejedelemnek megjelent – imádkozás közben. Szűz Máriát egészalakosan ábrázolták, a Kisded nélkül, háromnegyedes fordulatban

jobbra, imádkozó kéztartással. Az ikon feltűnően nagy-méretű (105×185 cm) és a szélei is nagyobbak az átlagnál.

A *Bogoljubovói ikonról* a régi írásos forrásokban nem történik említés. A legkorábbi írásos bizonyítékok a 18. századból származnak, ezért az ikon keletkezési idejére, és korai történetére csak a kegykép anyaga és különböző közvetett történeti adatok alapján lehet következtetni. Andrej Bogoljubszkij Vlagyimirban 1155-től 1175-ig uralkodott, 1175-ben egy éjszaka orvul megölték bogoljubovói palotájában. A krónika szerint a városon kívül eső palota és a Rozsgyesztvo Bogorogyici kőtemplom alapjait 1158-ban rakták le. A bogoljubovói palotaegyüttes alapítási időpontját tartják a kép keletkezési időpontjának. A bogoljubovói templom feldíszítéséről lelkesen ír az évkönyvíró: *„Az igazhitű Andrej alapította a templomot a maga emlékezetére, és értékes ikonokkal, arannyal, drágakövekkel és nagy, felbecsülhetetlen értékű igazgyöngyökkel díszítette, ellátta különböző díszítésekkel, jáspislapokkal és mindenféle fémdíszítéssel, úgy elhalmozva azt pompával, hogy belefájdul a szem a nézésébe, mert teljesen elborítja az arany.”* Amikor arról ír, hogy 1177-ben Gleb rjazanyi fejedelem elpusztította ezt a templomot, a évkönyvíró azt is megemlíti: *„sok rosszat tett a bogoljubovói templomnak, amelyet pedig Andrej fejedelem csodás ikonokkal és mindenfajta díszítéssel szépített meg.”*

Tény, hogy Andrej Bogoljubszkij nagyfejedelem rakta le a későbbi Moszkvai Állam alapjait. Apja halála után nagy fejedelemséget örökölt, de nem tért vissza Kijevbe, mint valamennyi elődje, hanem Vlagyimirban maradt, és a várost a nagyfejedelemség fővárosává tette. Uralkodásának kiemelkedő jelentősége azonban

nemcsak politikai és hadi sikereiben áll, hanem az egyházzal kapcsolatos szerepe is figyelemreméltó: nem csupán templomépítő tevékenysége jelentős, de a Rusz szellemiségének megalapozása, építése is, amelyben központi helyet foglalt el az Istenanya és csodatevő ikonjainak a kultusza. Vlagyimir, Szuzdal, Rosztov főtemplomai az Istenanya ünnepeinek neveit viselték. Andrej Bogoljubszkij katonai győzelmeinek emlékére az orosz egyházban új ünnepek váltak hivatalossá. A fejedelem vezette be Szűz Mária tiszteletére a Bizáncban nem ismert Pokrov, azaz az Istenszülő oltalma ünnepet. Meg kell jegyezni, hogy a Pokrov legrégebbi fennmaradt ábrázolása, amely a szuzdali Rozsgyesztvo Bogorogyici székesegyház úgynevezett Aranykapuján (12. század vége – 1222–1225) maradt fenn a legrégebbi Pokrov ábrázolás és Szűz Mária ezen is pontosan úgy, mint a Bogoljubovói ikonon, imádkozó testtartásban látható.

A *Bogoljubovói ikon* mai formájában bizonyos mértékben különbözik az eredetitől. Az évszázadok folyamán nemcsak a festmény fizikai állapota változott, de megjelentek rajta új részletek is. Így, minden bizonnyal, a 12. század végén a felső szélére egy ötalakos, mellkép Deésziszt festettek. A 13–14. század fordulóján jelent meg a Megváltó ábrázolása a főkép sarkában és az Istenszülő kezében egy ima szövegét tartalmazó tekercs. Bár rossz állapotban, de a 12. századi festmény mégis a tábla egész felületén fennmaradt. Legjobb állapotban az Istenanya arca maradt ránk. A 12. századi bizánci művészeti hagyományoknak, a Konstantinápolyra jellemző esztétikai ízlésnek és szépségideálnak megfelelően festették. Az arc kissé hosszúkas, az áll felé

keskenyedő, orra szembeszökően hosszú, ajkait nem szorítja össze nagyon erősen, a szemöldökök vonala könnyed és kerek, a mandulavágású szemek nagyok. A szemek alatti árnyék sajátos vonalvezetése a tekintetnek különös kifejezőerőt, elmélyültséget és árnyalatnyi bánatot kölcsönöz. A tekintet nem felfelé, Krisztusra irányul, hanem kissé lejjebb, oldalra. Az alakot elmélyült szemlélődés és szelídség jellemzi. Az arcvonások rajza kifinomult, a színek közötti átmenetek szokatlanul lágyak. Teljességgel hiányoznak a szögletes, hátrázott vonalak, a fény és árnyék kontrasztja nem éles, a megvilágított részek árnyékolása fokozatos, valamennyi térbeli forma lekerekítettnek tűnik. Az Isten-szülő sötétkék főkötőt visel, amely most zöldnek látszik, és vöröses, aranszegélyes *maphorion*t. Az eredeti kontúrok alig változtak. Az alak karcsú, mellette kétoldalt elég nagy terület marad szabadon, ami mélységet ad a kompozíciónak. Lehetséges, hogy az ikont görög mester festette, vagy orosz ikonfestő, aki a virtuóz mesterségbeli tudást igen magas szinten sajátította el. A kép a megrendelő, Andrej Bogoljubszkij fejedelem ízlését tükrözte, a Vlagyimiri Istenanya ikonhoz és a hozzá hasonló konstantinápolyi művekhez igazodik. A klaszszikus festészeti hagyományok jellemzőek lesznek az egész 12-13. századi vlagyimir-szuzdali művészetre, amelyre ugyanakkor a késői Komnénosz-kor vonalas, expresszív stílusa nem hatott.

Eredetileg az Istenszülő mindkét keze ki volt nyújtva, a sarokban pedig valószínűleg Isten jobb kezét ábrázolták. Az ilyen ikonográfiai típus a *Hagioszoritissza* (*Khalkopratesia*) elnevezést kapta annak a csodatevő bizánci ikonnak a nevére, amelyet a konstantinápolyi



*Khalkopratea* Istenszülő templomban őriztek. Ez a templom a mézpiac körzetében volt (a görög *khalkos* jelentése: méz). A templom azért vált híressé, mert benne helyezték el a Istenszülő Palesztinából ideszállított ereklyéit – egy *rizát* és egy övet. A szent ereklyéket tartalmazó, különösen értékes, „szent ereklyetartó” (görögül „hagia szorosz”) mellett helyezték el a híres, csodatévő Istenszülő ikont, amely a *Hagioszoritissza* nevet kapta. A templom és az ikon sem maradt fenn, de az ábrázolást bizánci pecséteken megismételték. Ezen az Istenanya kinyújtott kezekkel imádkozó alakja látható a *Hagioszoritissza* felirattal. Számos ábrázoláson az Istenszülő lábához odafestették a közbenjárásért imádkozó megrendelőt. Ezek a kegyképek rendszerint fogadalmi képek voltak. Később a bogoljubovói ikonon az imádkozó Istenszülő képét az imát tartalmazó, ki-göngyölt papírtekercs ábrázolásával egészítették ki. Ez a típus is kedvelt volt Bizáncban és a *Paraklészisz* (pártfogó, közbenjáró) elnevezést kapta. Tartalmi szempontból a két típus gyakorlatilag azonos.

A Bogoljubovói kolostor évkönyvének (1767–1769) tanúsága szerint a bogoljubovói ikon felső szélén látható ötalakos, Deészisz mellkép Andrej Bogoljubszkij körmeneti ikonjainak másolata. Az állítás hitelességét nem tudjuk igazolni, de fennmaradt két ugyanilyen kompozíciójú, 12. század végi–13. század eleji ikon, amelyek szintén a vlagyimir-szuzdali régióhoz köthetőek.

A 12. század vége–13. század eleje Andrej Bogoljubszkij öccse, Vszevolod (1154–1212) uralkodásának időszaka. Vszevolod születésének tiszteletére alapította Jurij Dolgorukij Dmitrov városát. Vszevolod fejedelem

az egyik legenda szerint egy bizánci hercegnő fia és Bizáncban nevelkedett. Miután 1168-ban visszatért a Rusz földjére, részt vett Andrej Bogoljubszkij hadjárataiban, és amikor bátyja halála után vlagyimiri nagyfejedelem lett, folytatta annak politikáját. Vszevolod fejedelem elsőként kapta meg a nagyfejedelem címet úgy, hogy nem foglalta el a kijevi trónt. Fennhatósága alá tartozott a Kijevi, a Novgorodi, a Halicsi, a Rjazanyi és a Muromi Fejedelemség. A többi fejedelem is elismerte a vlagyimir-szuzdali fejedelmi nemzetséget a Rusz legfőbb fejedelmének. A későbbiek során a nagyfejedelemi titulust a vlagyimir-szuzdali fejedelemtől a moszkvai fejedelmek vették át. A vlagyimir-szuzdali fejedelemség művészete, amely Bizánc főváros kulturális hagyományaihoz igazodott, Vszevolod uralkodása alatt továbbra is kitartott az Andrej Bogoljubszkij idejében kialakult irányvonal mellett. A 12. század végén látványos fejlődést ért el a fehérvöves vlagyimir-szuzdali építészet, amelynek megkülönböztető sajátossága a homlokzatok domborművekkel történő díszítése. 1198-ban az 1185-ös tűzvészben megrongálódott vlagyimiri Uszpenszkij székesegyházat oszlopsorokkal vették körül. Az ötkupolássá vált templomot újra kifestették. 1194–1197-ben a fejedelem az Uszpenszkij székesegyház mellett templomot emeltetett égi ortalmazója, Szent Demeter tiszteletére (a keresztségben a fejedelem a Dimitrij, azaz Demeter nevet kapta). 1197-ben a templomban helyezték el Szent Demeter Thesszalonikiből származó, „koporsódeszkanak” nevezett kegyképét és ereklyéjét, a vérével átitatott ruhadarabot. Lehetséges, hogy ezekből az ereklyékből a „deszka” fennmaradt – a moszkvai Kremlben lévő

Uspenszkij székesegyházban van egy igen régi Szent Demeter ikon, amelyet egyes kutatók a Szent Demeter székesegyházból származó, a szent „koporsódeszkájára” festett képpel azonosítanak, amelynek mérete megfelelt a Demeter vértanú thesszaloniki bazilikájában lévő síremlék fedelével. Sajnos az eredeti ikon nem maradt fenn, 1701-ben Kirill Ulanov teljesen átfestette.

A Szent Demeter székesegyház 1190-es évek közepén készült falfestményei tükrözik a 12. század végi vlagyimir-szuzdali művészet stílusát. Ehhez a művészeti irányzathoz közeli az *Emmánuel-sor* elnevezésű ikon (Állami Tretyakov Képtár, 12. század vége). Az ikontábla téglalap alakú, az ábrázolás vízszintes, a figurák a vállukig láthatóak. Valószínűleg egy ikonosztáz része volt a kegykép, bár pontos származása nem ismeretes. A Deésziszre emlékeztető kompozíció az *Arkangyalok gyülekezete* ikonográfiájának egyszerűsített változata. (Az egészalakos változaton az arkangyalok medalliont tartanak, amelyen Emmánuel arcképe látható.) Az *Emmánuel-sor* ikon középpontjában Krisztus-Emmánuel látható, felé hajlik meg tisztelettel Mihály arkangyal (balról) és Gábiel arkangyal (jobbról). A kompozíció tartalma: az arkangyalok dicsőítik a megtestesült Istent és keresztáldozatát. Krisztus képe ezúttal nem a Kisdéd szigorú és fenséges vonásait tükrözi, inkább egy kamaszhoz hasonlít. Magas homloka időtlen bölcsességet sugároz, átható, feszült tekintete oldalra irányul, nyugodt, egyben parancsoló magabiztosságot áraszt. Arca kerek, nyaka igen erős. Sima frizurája a nyakán kis fürtökben ér véget. Az arkangyalok, akiknek arcát fennkölt, szépséges vonások és báj jellemzik, felindult-

ságukat visszafogva, alázattal néznek Emmánuelre. Mihályon rózsaszínű *khitón* és sötétkék köpeny, Gábrielen világoskék *khitón* és rózsaszínű köpeny van. Homlokuk fölött, dús hajfürtjeikben kisméretű, mives megmunkálású diadémok láthatók. A háttér szinte teljesen elpusztult. Annyi kivehető, hogy a nimbuszok színesek voltak, a szögektől eredő számos nyom pedig arról tanúskodik, hogy egykor az ikont értékes *oklad* (fémborítás) díszítette. A kép színvilága összetett, az okker különböző árnyalatai, valamint az élénk világoskék és rózsaszínű ruhák kombinációjára épül. A színárnyalatok finom átmenetei természetes térbeliséget kölcsönöznek az ábrázolásnak. A rajz jól kivitelezett, az árnyok klasszikusak, az angyalok testtartásának különbözősége, és eltérő, nem szimmetrikus helyzetük dinamikát és térbeliséget kölcsönöz a kompozíciónak. A ruhák nem nagyon látszódnak az ikonon, inkább csak a gallér-részen, redőzetük mégis hozzájárul az ábrázolás térbeliségéhez.

A *Deészisz* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 13. század eleje) ábrázolása is vízszintesen valósul meg, a figurák az előző képhez hasonlóan a vállukig láthatóak. Ez a kegykép később keletkezett, minden valószínűség szerint az 1220–30-as években. Krisztus, az Istenanya és Keresztelő Szent János látható rajta. Az ikon hű marad a klasszikus hagyományokhoz és a közelmúlt esztétikai ideáljaihoz, ugyanakkor az átlagtól eltér markáns vonalvezetésével, a fény és árnyék ellentétének hangsúlyos megjelenítésével, a kevésbé megvalósuló térbeliséggel, a tér kisebb mélységével, a kompozíció felépítésének szimmetriájával. A természetességet a pontosan kivitelezett rajz és a részletek aprólékos kidolgozása

váltja fel. Például az Istenanya *maphorion*ja szegélyének kontúrja az arcot körülvevő díszítőelemre hasonlít. A festő aprólékosan és gondosan megrajzolta Keresztelő Szent János hajfonatait és szakállát is. A kidolgozás technikai tökéletessége míves kegytárgy hatását kelti.

Bizonyos szempontból a vlagyimir-szuzdali fejedelemséghez köthető még a moszkvai Kreml Uszpenszkij székesegyházának két kis méretű 12. századi ikonja. Egyikük a *Mihály arkangyal megjelenik Józsuének* címet viseli. A páncélt és arannyal kivarrt köpenyt viselő arkangyal a feje fölé emelt karddal áll, Józsué apró alakja az angyal lábánál fedezhető fel. Az ikonon az Égi seregek urának megjelenése látható Jerikó elfoglalása előtt. A frontális testtartás, a szélesre tárt, aranyszínű vonalakkal átszőtt szárnyak szimmetriája, a szigorú arckifejezés a képnek fenséges atmoszférát kölcsönöz. A későbbi hagyomány a kegyképet Alekszandr Nyevszkij öccsével, Mihály fejedelemmel hozta összefüggésbe, aki 1246–1248-ban Moszkvában uralkodott, illetve kapcsolatot véltek felfedezni a Kremlben lévő Arhangelszkij templommal is, az ikon stílusa alapján azonban keletkezésének időpontja korábbra tehető. A másik ikon, az *Aranyhajú Megváltó* sok tekintetben szokatlannak mondható. Elnevezése annak köszönhető, hogy Krisztus hajfűrtjeit sűrűn rajzolt, igen vékony arany vonalakkal festette meg az ikonfestő. Ez az eljárás több novgorodi ikon (*Aranyhajú arkangyal*, *Usztyugi angyali üdvözlet*, *Megváltó nem kézzel alkotott képmása*) esetében ismert, az Aranyhajú Megváltó arcának kifinomultsága azonban megkülönbözteti azt a novgorodi ikonoktól. Krisztus orra vékony és szépen körvonalazott, mélyen fekvő szemei nagyok, tekintete oldalra

irányul, szája kicsi, bajuszának sötét vonala mintegy folytatása annak a vékony, bánatot tükröző vonalnak, amely a száj lehajló sarkaitól indul. Szokatlan az ikon sötétzöld, zománchoz hasonló háttere. Glória nincs, a kereszt körvonalait arannyal festette a művész, ez az aranszegély olyan hatást kelt, mintha a kereszt arany foglalata lenne. A zománc keresztnek az ikon széléig nyúló, kiszélesedő végeit öt kerek, körben gyöngyökkel díszített arany lapocska ékesíti. Mint a *Megváltó nem kézzel alkotott képmása* vagy a Golgotán álló kereszt ábrázolásain, az *Aranyhajú Megváltón* is a „Jézus Krisztus, Dicsőség Királya” felirat látható. A feliratok kis arany medalionokban helyezkednek el. Arany borítja a piros *khitón* gallérját, ill. a kerek arany lapocskákkal fedett kékeszöld *maphorion*t. Az arany díszítés bősége és a zöld háttér az ikont míves kegytárggyá teszi.

A 13. század első negyedében a vlagyimir-szuzdali művészetet a hagyomány követése és a megelőző korszak művei felé fordulás jellemzi. Mindez jól megfigyelhető a *Szent Demeter a trónon* (Állami Tretyakov Képtár, 1212 körül) és a *Nagy Panagia Istenanya* (Állami Tretyakov Képtár, 1224 körül) ikonon. A szentképek monumentális és fenséges jellege mintegy ellentétben áll azzal a nyugtalan, háborús konfliktusokkal teli korszakkal, amelyben keletkeztek. A művek fennköltége, pátosza ugyanakkor reálisan tükrözi azokat a szándékokat, amelyek a megrendelőket mozgatták. A Szent Demeter ikon Dmitrij városból származik. 1212-ben (ezt tartják az ikon keletkezési dátumának) Dmitrijben működött Vszevolod nagyfejedelem építész közössége (*artyel*). Bár nem áll rendelkezésre semmiféle történeti

bizonyíték, a kutatók a kép stílusjegyei alapján egyhangúlag azt feltételezik, hogy Vszevolod megrendelésére készült.

Szent Demeter vértanút trónon ülve, kezében hüvelyből félig kihúzott kardot tartva ábrázolják. Ezt a mozdulatot néha úgy értelmezik, mint a fejedelem beiktatását, a fejedelmi hatalmat szimbolizáló kard átnyújtását. A szent páncélt visel, fején gyöngykoszorú van. Testtartása, erőteljes alakja, arcának nyugodt fensége és ruházatának részletei két témát emelnek ki – a vértanúság hősiességét, amelyért Dmitrij méltó a koszorúra és a trónra, valamint, hogy a szent oltalmazza a földi uralkodót. Az ikonográfiai sajátosságok – az alig észrevehető bajusz és szakáll, valamint az arc kerekded vonásai – arra a Szent Demeter mozaikképre emlékeztetnek, amely Kijevben, az Aranytetejű Szent Mihály templomban található (1108–1113). Az ikon sajátossága az arc hideg zöldes színe, amit a szankir sötétzöld színe okoz, és amely ellentétben áll az élénk arcpírral és a vérvörös ajkakkal.

A *Nagy Panagia Istenanya* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 1224 körül) a jaroszlavli Szpaszo-Preobrazsenszkij (Megváltó Színeváltozása) kolostor székesegyházából származik, ahol valószínűleg a kezdetektől fogva oltárkép volt. Feltételezések szerint akkor festhették, amikor a Preobrazsenszkij székesegyházat felszentelték. Az ikonográfia és a festészeti sajátosságok a monumentális festészet műveivel hozzák rokonságba. Az alak megnövelt méretei (193×120 cm), Orans testtartása, az arany háttér, a bíborvörös talapzat és a ruhák hangsúlyos arany vonalazása hasonlóságot mutatnak

az Orans Istenanya mozaikképpel, amely a kijevi Szófia-székesegyház oltár részében található. A főpapi áldás mozdulatával, két kezével áldást osztó, medalionban látható Krisztus-Emmánuel és a vállukon püspöki *omophorium*ot viselő arkangyalok ábrázolása a kép eucharisztikus tartalmára hívják fel a figyelmet. A liturgia szavaival tökéletes összhangban, Krisztus-Emmánuel a képen úgy szerepel, mint az arkangyalokkal együtt szolgáló, liturgiát bemutató Nagy Főpap, és mint áldozatot hozó bárány. A kompozíció szimmetrikus, az Istenanya és Krisztus testtartása frontális. A ruhákat bőven fedik az arany vonalak, az Istenanya *maphorion*ja szegélyét és cipőjét, valamint Krisztus *khitón*jának széles, díszített pelerinjét arany és gyöngyök díszítik gazdagon. Krisztus és az Istenanya arca mértanilag szabályos, plasztikus, világos okker rétegek felvitelével festették, sötét olajzöld *szankíron*, a festő bőven festett arcpírt. Az arkangyalok arcának festése szabadabb, de ugyanannyira következetes, mint a központi alakok, és igazodik a klasszikus példaképekhez.

Vszevolod halála (1212) után a Vlagyimir-szuzdali Fejedelemség óriási területén részfejedelemségek kezdtek kialakulni Rosztov, Jaroszlavl, Uglics, Perejaszlavl-Zalesszkij, Jurjev-Polszkij központokkal. Vszevolod fia, Szent György fejedelem (+1238) idejében tovább nőtt a Vlagyimir-szuzdali Fejedelemség területe. 1220-ban alapították a Volga partján Nyizsnyij Novgorodot, a vlagyimir-szuzdali egyházmegyét pedig két különböző püspökségre osztották. A vlagyimir-szuzdali földek kultúrája azonban a hagyományok iránti hűséget és egységet mutatja, megőrizve a közvetlen folytonosságot mind a 12. századi vlagyimiri



művészettel, mind az e kultúrát tápláló kijevi gyökerekkel. Erről ékesszólóan tanúskodnak a szuzdali Rozsgyesztvo Bogorogyici (Szűz Mária születése) székesegyház freskórészletei (1233) és a Jurjev-Polszkijban álló Szent György templom domborművei (1230–1234).

### ***3. 3. A Rusz központi régióinak művészete a tatárjárás után, a 13. században***

A keresztesek 1204-ben elfoglalták Konstantinápolyt, a Ruszt pedig 1237-ben megtámadták a tatárok. A 13. századot jellemző tragikus események az óorosz művészet történetében is nehéz időszakot hoztak. A műalkotások szétszóródva, kis számban maradtak fenn, ezért lehetetlen vállalkozás az egyes régiók művészetéről részletes képet alkotni. A Kijevi, Csernyigovi és Halics-volhíniai Fejedelemségek a tatárdúlás után egyrészt a tatárok ellen küzdöttek a túlélésért, másrészt viszont harcoltak a lengyel, a litván és a magyar területi igények ellen is, és ez a konfliktus a 14. században súlyos vereséggel zárult. Érthető módon a korszak művészete gyakorlatilag az ismeretlenség homályába vész. Kivételt csak néhány csodálatos halics-volhíniai kézirat képez: Grigorij Dvojeszlov beszélgetései a 13. század közepéről vagy a Halicsi Evangélium (13. század közepe). A Halicsi Evangélium ezeken a később katolikus befolyás alá került területeken a pravoszláv művészet utolsó fellángolását jelenti. Polock és Szmolenszk önállóságukat elveszítve litván fennhatóság alá kerültek, ezért ezekről a területekről nem maradt fenn régi ikon

vagy kézirat. Másként alakult a helyzet a középső és északnyugati vidékeken. Alekszandr Nyevszkij fényes katonai sikerei a svéd és német támadás ellen (győzelem 1240-ben a svédek ellen a névai csatában, ill. 1242-ben a Német Lovagrend ellen, a Csúd-tavon) és okos politizálása a tatárokkal szemben a novgorodi és pszkovi területek megerősödéséhez vezettek. Mindez egyúttal hozzájárult a tatárjárás után a Rusz középső területein, elsősorban Vlagyimir, Rosztov és Jaroszlavl gazdasági és kulturális életének helyreállításához. A fejlődések politikai, katonai és gazdasági sikereit nagyban elősegítette az egyházi vezetők szellemi és gyakorlati jellegű támogatása. Miután Batu kán feldúlta Kijevet, a vándoréletre kényszerülő Kirill metropolita (1238–1280) hosszabb időt töltött Vlagyimirban, ahová utódja, a görög származású Makszim (1283–1305) 1299-ben véglegesen át is települt. Miután Kirill metropolita kiharcolta, hogy a papságnak ne kelljen adót fizetnie a tatároknak (ez Makszim metropolita idején sem változott), a Rusz egyháza nemcsak hogy nem szenvedett vallási üldöztetéstől, hanem még arra is lehetősége nyílt, hogy hirdesse a keresztény tanokat. Így pl. Kirill, rosztovi érsek (†1262), aki Berke kánhoz azért érkezett, hogy közbenjárjon a püspökségéért, a szentéletű rosztovi püspök, Leontyij csodáiról szóló történeteivel akkora hatást tett a kánra, hogy az hamarosan újra a Hordába hívatta őt, ezúttal beteg fia meggyógyítása céljából. Miután a kán fia meggyógyult, unokaöccse elhatározta, hogy felveszi a kereszténységet, és Rosztovban a Pjotr névre keresztelték. Ugyanitt monostort alapított, ahol halála előtt (1290) magasabb

fokozatú szerzetesi fogadalmat tett. A szelíd és jóságos Pjotr halála után számos csoda történt és szentté is avatták. A Rusz fejedelmei és főpapok erőfeszítései ugyanakkor állandó életveszéllyel jártak. Az Északkeleti Rusz fejedelmeinek az Arany Hordába kellett utazniuk azért, hogy megkapják a saját fejedelemségük kormányzásához szükséges káni oklevelet (*jarlik*), de a Hordában gyakran halál várt rájuk. Közülük több fejedelmet is szentként tisztelnek (a csernyigovi Mihail és bojára Fjodor, 1246; a rjazanyi Roman fejedelem, 1270; a tveri Mihail, 1318.) A tatárok folytatták támadásaikat a Rusz ellen. A tatárok elleni csatában, saját városát védve vesztette életét 1257-ben az igazhitű jaroszlavli fejedelem, Konsztantyin, akit később szintén szentté avattak. A tatár iga súlyos teherként nehezedett a Ruszra. Ezért a 13. század végéig nemcsak a tatárok által lerombolt városokban szüneteltek a kőépítkezések, hanem a novgorodi és pszkovi területeken is, ahová pedig a tatár hordák nem jutottak el. Ellenben sem a tatárok pusztító támadásai, sem a csatában eleső fejedelmek, sem az adófizetési kötelezettség nem tudott gátat szabni a vallásosság és ennek következtében a kultúra és művészet további virágzásának. Rosztovban a 13. század második felében évkönyveket írtak, miniatúrákkal díszített kéziratokat készítettek, ikonokat festettek, amelyeket a krónikák tanúsága szerint még drágaköves *okladokkal* (fémborítással) is díszítettek. Vlagyimirban egy lírai hangvételű, mély érzéseket megszólaltató egyedülálló szépségű mű született *Ének az Orosz föld pusztulásáról* címmel, amely elképzelhető, hogy Alekszandr Nyevszkij legendájának volt az előhangja. A

szerző gondolatban végigjártatja tekintetét a szépséges orosz földeken, siratja annak pusztulását, amelynek okát egyedül a nép saját bűneiben keresi. Az évkönyv-írás és ikonfestés Novgorodban is folytatódott. A 13. század végén Pszkovban is önálló krónikaírás kezdődött, amelynek alapja a Dovmont-Tyimofej pszkovi fejedelemről (1265–1299) szóló elbeszélés volt. Ikonok természetesen mindenhol születtek. A tatárjárás alatt feldúlt vagy leégett templomok és kolostorok helyreállításakor elsősorban az ikonokat készítették el újra.

A 13. századi Rosztovból, Jaroszlavlból, Novgorodból és Pszkovból fennmaradt műalkotások arról tanúskodnak, hogy az orosz művészet ebben az időszakban már teljesen önálló, eredeti jelenségként fejlődött. A 12. század közepén megkezdődött folyamat, amelynek során fokozatosan kezdtek kialakulni a különböző központok stílusbeli sajátosságai, a bizánci kultúra fővárosával való kapcsolat megszakadása után, markánsan megmutatkozott. A korszak művészetében két fő irányzatot különböztethetünk meg. Az elsőt a helyi művészeti ízlés határozza meg. Az élénk színű, kifejező, egyéni vonásokat is ábrázoló képek elveszítik a bizánci kultúrára jellemző kifinomultságot és klasszikus formákat. A színek dekoratív funkciót kapnak, a térábrázolás síkbelivé válik, az arányaikban a klasszikus normáktól eltérő alakok statikussá válnak, gesztusaik szimbolikussá lesznek, testalkatuk kevésbé valóságos. A festészetre általában az egyszerűsödés jellemző. A mesterségbeli tudás látható visszaesése ellenére azonban éppen ebben a „földhözragadt” művészetben születnek meg a különleges kifejezőmód elemei, ame-

lyek meg fogják határozni az orosz művészeti központok megismételhetetlen jellegét a 14–15. században. A második irányzat képviselőit az a törekvés vezérli, hogy megőrizték a tatárjárás előtti Rusz művészi hagyományait, ezért figyelmüket a bizánci és a 11–12. század elején született orosz ikonok felé fordítják. A két irányzat Novgorodban, Rosztovban és Pszkovban is jelen volt, ami jelzi, hogy általános tendenciákról van szó. Korábban Bizánccal kapcsolatban tettünk említést arról, hogy miután a keresztetek elfoglalták Konstantinápolyt, ott is megnövekedett az érdeklődés a korai komnénoszi művészet eszményei iránt.

A 13. század második felében született novgorodi ikonok szembetűnő sajátossága, hogy szinte mindegyiken vörös a háttér. A hangsúlyos dekorativitás és az izzó vörös szín energiája közel állt az északi ízléshez. Vörös háttérű ikonokat Bizánclban is találunk, de ez az ünnepélyes tónus igazán a Rusz északi részére jellemző.

A *Joannész Klimakosz, Szent György és Szent Balázs* ikon (Állami Orosz Múzeum, 13. század második fele) nem különösebben nagyméretű. A szentek kiválasztása vagy a megrendelő nevére utal, vagy arra, hogy az ikon a szentek tiszteletére emelt novgorodi templom számára készült. A szigorúan frontális kompozíció, a dinamikát nélküli testtartások, a vonalvezetés és a hangsúlyos fehér részek miatt az ikon a Szpasz na Nyeregyice (a nyeregyicai dombon álló Megváltó templom) 1199-ben festett monumentális freskóira emlékeztet. „Létrás” Szent János (Joannész Klimakosz) ábrázolása közel áll a Szpasz na Nyeregyice-templom

(nyeregyicai dombon álló Megváltó templom) oltár-freskóihoz. Az ikonon található attribútumok a szent ikonográfiájában is szerepelnek – jobbával áldást oszt, bal kezében az Evangéliumot tartja. A táblaképen a szenteket különböző méretben ábrázolták. A középen álló Szent János kétszer akkora, mint a mellette álló Szent György vértanú és Szent Balázs. Elképzelhető, hogy ez a kompozíció is a 12. század végén népszerű monumentális festészet jellegzetessége, amelynél gyakori a különböző méretű alakok egymás mellé állítása. A freskókon ugyanakkor az egyes képek köré kereteket festenek vagy az épület más-más részein helyezik el őket, éppúgy, ahogy a 12. századi ikonoknál a kisebb alakokat a széleken ábrázolják vagy medalionokban emelik ki. A tárgyalt ikonon együtt szerepel a három alak, a talaj a két szélső alak könyökéig ér. Ez a kompozíciós séma kizárja a valóság-hű térábrázolást és erősíti a szimbolikus jelleget. A papi ruhába öltözött szentek alakjainak merevségét fokozza egy irányba forduló tekintetük, egyenesen maguk elé néznek, mintha egy pontra fókuszálnának. A vörös háttér elrejti még a kompozíció szimbolikus mélységét is, amelyre Szent János lábtartása utal, aki kissé előrébb tartja a jobb lábát. A ruházat redői nem jelzik a figurák testének terjedelmét, a fő hangsúlyt a sziluett kapja. A felhasznált színek skálája nagyon korlátozott: vörös, fehér, meggybarna, szürkéskék, okkersárga. Ennek ellenére a fehér feliratok kalligráfiai kifinomultsága, a színekkel történő hangsúlyozás mesteri alkalmazása, a ruházat részletei, a díszes könyvek, a kardhüvelyek, a kereszt mind-mind arról tanúskodnak, hogy az egyszerűsödés gyak-

ran tudatos törekvés eredménye, amely kiemeli az ábrázolás szimbolikusságát. Nyilvánvalónak tűnik, hogy a Szent György kezében lévő kard és kereszt vörössl történő kiemelése azt hivatott hangsúlyozni, hogy mindkét tárgy a szent háború eszköze, az egyik a földi, a másik a szellemi háborúé. A lakonikus és világos kifejezőmód a továbbiakban is jellemezni fogja a novgorodi művészetet.

Az Oroszl Múzeumban található ikon stílusát tekintve közel áll a *Megváltó a trónon, szentek körében* vörös háttérű ikonhoz (Állami Tretyakov Képtár, 13. század második fele). A táblakép kompozíciója emlékeztet a novgorodi Szófia székesegyház nagy tiszteletnek örvendő *Arany rizájú Megváltó* ikonra (amely jelenleg a moszkvai Kremlben, a Uszpenszkij székesegyházban található). A *Megváltó a trónon* ikon sem túl nagyméretű (106×73 cm). Középen Krisztus látható, aki igazgyönggökkel díszített aranytrónon ül. A szentek a széleken, fehér háttérrel láthatóak. Krisztus jobb kezével áldást oszt, baljával a térdén nyugvó nyitott Evangéliumot fogja, amelyen nagy betűkkel a következő olvasható: „*Азъ есмь светъ всему миру...*” („*Én vagyok a világ világossága*”). A trón háttámlája jellegzetesen bizánci kialakítású, a drága szövet hajlított keretre van kifesztve. Az ülő Megváltó jobb lábfeje derékszögben kifelé fordul és a bal térdére vetülő fehér fényfolt illetve a ruházat redői térbeli hatást keltenek, az egész tér ennek ellenére teljesen síkbelinek tűnik és nélkülözi a mélységet. Az ábrázolás ikonográfiája és a kompozíció a korai ikonokat idézi. A felső szélen Mihail és Gábriel arkangyalt látjuk, akik az előkészített trón, a Hetoimaszia előtt fejezik ki

hódolatukat. Két oldalon Szent György és Demeter katona-vértanúk, Szent Kelemen római pápa és Szent Hüpatiosz gangrai püspök-vértanú, Illés próféta és Szent Miklós, alul pedig Szent Flórusz, Szent Balázs és Szent Laurusz vállukig ábrázolva láthatóak. A szentek ábrázolására a Joannész Klimakosz ikonhoz hasonlóan a frontális ábrázolási mód, merev testtartás és a sematikusabb arcvonások jellemzőek. A színskála is hasonló. A középső rész vörös illetve a szélek fehér háttérének erős kontrasztját tovább fokozza a Krisztus nimbuszán található fekete kereszt és a két medalion Krisztus nevének kezdőbetűivel. Az ikonban a szimbolikus ábrázolás keveredik a naiv konkrétsággal – a keretben látható szentek tekintete a középső rész felé irányul, jelezve, hogy ki elmélnedésük tárgya.

A két ikon, azaz a *Joannész Klimakosz*, *Szent György és Szent Balázs* ikon és a *Megváltó a trónon*, szentek körében stílusukat és kivitelezésüket tekintve annyira hasonlóak, hogy minden valószínűség szerint egy műhelyben készültek. Egyes figurák, pl. Szent György alakja, teljesen egyformák. Szent Kelemen ábrázolása miatt feltételezhető, hogy a kegyképek akkor készültek, amikor Novgorodban Kelemen volt az érsek (1276–1299).

Kelemen főpap nevéhez köthető a *Szent Miklós* ikon készíttetése is (Novgorodi Múzeum, 1294), amely a Lipno szigetén álló monostor székesegyházába készült. A monostort a 12. század elején építették, miután az Ilmeny-tó vizében, a szigetnél, Csodatévő Szent Miklós kerek alakú ikonjára bukkantak. Msztyiszlav novgorodi fejedelem ennek az ikonnak köszönhette gyógyulását, ezért tiszteletére felépítette a Dvoriscei Öttornyú



Szent Miklós székesegyházat, innen kapta az ikon is a *Dvoriscsei Szent Miklós* elnevezést. Kelemen érsek a Lipnói monostor fatemplomának helyén kőtemplomot építtetett. A székesegyház 1294-es építéséről és a főikon festéséről, illetve a táblakép 16. századi megújításáról az ikon alján található felirat tanúskodik. Fellelhetjük itt a 13. századi ikonfestő nevét is (Aleksza Petrov mester). Az ikon csodatévő hírében állt és Lipnói Szent Miklós (Nyikola Lipenszkij) néven vált ismertté.

Aleksza Petrov mester Szent Miklós ikonja mellkép és az eddigiektől teljesen eltérő stilisztikai irányzatot követ. A hatalmas táblakép méreteit tekintve (184×184 cm) a nagy, 11–12. századi székesegyházak ikonjaihoz hasonlítható. Virtuóz mestere volt a *pláv* technikának. (A *pláv* technika az arc megfestésének technikája. Először egy alap-testszínt visznek fel (*szankír*), erre kerülnek egyre világosabb okkerrétegek.) Szent Miklós arca, frizurája a Novogyevicsi kolostor 12. századi Szent Miklós ikonjára emlékeztet (Tretyakov Képtár), amely mintául szolgálhatott Aleksza Petrov számára. Szent Miklós feje mellett kétoldalt, vörös számlolyokon állva Krisztus és az Istenanya láthatóak, akik a szent felé nyújtják az Evangéliumot és az *omophoriont* (stólát) – a püspöki méltóság jelképeit. A széleken a novgorodi hagyományoknak megfelelően a Hetoimaszia és szentek láthatóak, akiknek a száma jelentősen megnövekedett, míg méretük ennek megfelelően csökkent. Szent Miklós arca plasztikus, jól árnyékolt, szabályos vonásokkal rendelkezik, visszafogott nyugalmat sugároz. Szemöldökét felhúzza, tekintete oldalra irányul, kisméretű száját összehúzza. A szakáll kontúrja kiemeli a kiálló járomcsontokat. A festő a szakállat és a hajfürtöket bar-

na alapon fehér vonalakkal festette meg. Az ikonon minden vonal lekerekített, az alak kontúrja, az arcvonások és a nagyméretű archoz képest kis kezek és finom ujjak, de még a ruhaszegélyek is, pl. a különleges alakú *felon*. A kép jellegzetességei közé tartozik a díszítőelemek bősége, az ezüst nimbuszt színes minták díszítik, olyan hatást kelt, mintha *oklad* (fémborítás) lenne. A *podriznyiket* (alsó miseruhát) rombuszok ékesítik, a felont arany és gyöngyhímzés díszíti. Az *omophorion* szintén arany keresztek láthatóak és arany keresztek díszítik Krisztus *himation*ját is. Ezek a részletek a nyugat-európai ikonokat idézik, amelyek hatása igencsak valószínű, ha figyelembe vesszük Novgorod aktív kereskedelmi kapcsolatait. A Lipenszkij monostor Szent Miklós ikonja nyugodt méltóságot és legyőzhetetlen erőt sugároz a finom részletek ellenére, vagy éppen azoknak köszönhetően. A kép magát Kelemen érseket is idézi, aki egyházmegyéjében a békére és Velikij Novgorodban a nyugalomra törekedett. Az ő idejére datálható a *Trónoló Istenanya Szent Miklóssal és Kelemennel, a széleken szentekkel* címet viselő ikon (Állami Orosz Múzeum, 13. század vége). A vörös hátterű táblakép a Novgorod közelében található Kresztci faluból származik. Ábrázolásmódja kifinomultabb, mint a Megváltó a trónon vagy a Joannész Klimakosz ikonok, ugyanakkor sokkal egyszerűbb, mint a Lipnói Szent Miklós. Az ikon ikonográfiaja figyelemre méltó: az Istenszülő trónon ülve tartja a Kisdedet, aki két kézzel oszt áldást. Az ikonográfia megegyezik a Kijevei Barlangkolostorban található csodatévő ikonnal. Érdeemes megemlíteni még egy alkotást egy északi faluból, Krivojéból, ez a *Királyi Kapu az An-*

gyali Üdvözlettel és a liturgia atyjával, Aranyszájú Szent Jánossal és Nagy Szent Vazullal (Állami Tretyakov Képtár, 13. sz. második fele). A kapu bal szárnyán lévő festmény teljesen elpusztult, jobb szárnyán viszont jól fennmaradt az Istenanya ábrázolása az Angyali Üdvözletből és Nagy Vazul alakja. A figuráknál szinte teljes mértékben hiányzik a térhatás, a vonalvezetés folyamatos, a kontúrok finoman megrajzoltak. A képtől távol áll az ebben a korszakban született novgorodi ikonok nagy részére jellemző erős expresszivitás.

A 13. század második felében olyan ikonok születtek Pszkovban, amelyek alapján Pszkovot önálló művészeti központnak lehet tekinteni. A novgorodi érsekiséghez tartozó Pszkov művészete szorosan kötődik a novgorodi hagyományokhoz, ugyanakkor – főként a 14. századtól – felfedezhetünk finom eltéréseket is. A 13. században keletkezett pszkovi ikonok az új irányzat legmarkánsabb példái: a Nyikola ot Kozsi templomból származó *Hodigitria/Hodégrétia Istenanya* (Állami Tretyakov Képtár) illetve a paromenyei Uszpenszkij templom *Elszenderedés* ikonja (Állami Tretyakov Képtár). Kivitelezésük már-már primitívnek mondható, ebből ered túlzó expresszivitásuk. Az Istenanya ikon nagyméretű (130×102 cm). A vörös háttér jól kiemeli az alak sziluettjét, akinek az arca aránytalanul nagy, vonásai messze állnak a bizánci eszménytől. Bőre sötét árnyalatú, amelyet fokoz a szélesen felvitt arcpír. Az Istenanya ívelt szemöldöke alatti hatalmas szeméit vastag fekete vonalakkal rajzolták körbe. A kis Jézus arca rosszabb állapotban maradt fenn, de jól kivehető, hogy nem kisbabaarca van. A monumentálisan elnagyolt for-

mákkal sajátos kontrasztban állnak az aprólékosan kidolgozott részletek: a *maphorion* szegélyét díszítő apró igazgyöngyök, a Kisded díszes *khitónja*, a nimbuszában lévő kereszt, a kezében lévő finom fehér fonállal átkötött piros tekercs, és a vörös háttérből jól kiemelkedő finom, fehér, kalligrafikus feliratok. Az ikon különös módon elegyíti az elnagyolt formákat a gyengéd, lírai hangulattal. Ezzel lehetne jellemezni az *Elszenderedés* ikont is (135×100 cm). Ikonográfiája a pszkovi Mirozs kolostor Megváltó Színeváltozása templom freskóira megy vissza (12. század közepe). A táblakép alapszíne sötétzöldes-barnás. A kompozíció középpontjában az Istenanya fekszik halottas ágyán, mellette Krisztus áll, kezében az Istenanya lelkével, amelyet egy pólyába csavart kisbaba jelképez. Az apostolok két csoportban állnak a halottas ágy két oldalán, szorosan egymás mellett, alakjuk megnyúlt, az arányok nem valóságok. Az arcok mérete eltérő, Krisztus és az Istenanya arca nagyobb, a szenteké valamivel kisebb, az elől álló apostolok arca nagyobb, mint a háttérben lévőké. A szimbolikus ábrázolás itt is a kifejezésmód konkrétságával párosul, a jelenlévők szomorúságát a mimika és a kéztartás is jól visszaadja.

A leegyszerűsített stílust követő ikonok sorába nem illeszkedik az *Illés próféta életének jeleneteivel* c. ikon (Álami Tretyakov Képtár, 13. század vége). A megegyező nevet viselő templomból származik, Olga fejedelemasszony szülőfalujából, Vibitából. A nagyméretű ikon (141×111 cm) háttérében egy táj látható. A prófétát természetesnek ható ülőhelyzetben látjuk. Jobb kezét a füléhez emeli, hogy egy ősz hajfürtöt arrébb toljon, azért, hogy jobban halljon. Az ikon felső szélén Deé-

szisz mellkép, a két oldalsó szélen és lent Illés életéből vett epizódok. A középső rész, a főkép és a szélek kialakítása egyforma, mintegy azt sugallva, hogy a főkép tulajdonképpen egy felnagyított szélső kép. A kompozíció háttere ezüstös, a hegyek téglaszínűek és szürkéskékek, a csúcsok lekerekítettek. Egy-egy kis bokrot fedezhetünk még fel, aprócska virágokkal. A szereplők test- és kéztartása illetve a ruhák redőzete, amely kiemeli az ábrázolt testek térbeliségét, nagyon természetesek, lágyak. A kép monumentalitása és a finoman összehangolt, nem élénk színvilág a 12. század második felében készült freskókat idézi. A hasonlóságot a kompozíció, a háttér néhány részlete (épületek, tájak) és a ruházat redőzete is erősíti. Illés prófétát ábrázoló oltárfreskó található a Szpasz na Nyeregyice templomban is. A pszkovi ikon azonban nem ismétli meg a novgorodi freskót, sem annak ikonográfiáját (hiányzik róla az Illést a sivatagban tápláló, kenyérdarabot a csőrében tartó varjú), sem stílusát vagy hangulatát tekintve. A masszív formákat és a hiányzó expresszivitást sajátos arckifejezés, sőt egyéni festői megoldások kompenzálják. Illés prófétának kis, lekerekített orra, nagy mandulavágású szemei és finom vonalú szemöldöke van, arcáról hiányoznak az egyébként megszokott ráncok vagy a szem alatti táskák. Bőre világos okkerszínű, ezt a festő az európai árnyékolási megoldásokhoz hasonlóan rózsaszínes-barnás színnel árnyékolta. A 14. századi pszkovi festészetben ennek a stílusnak nem volt folytatása.

A 13. században a legnagyobb jelentőségre a középső régiók tesznek szert, Rosztov és Jaroszlavl városok, illetve az 1237-es tatárdúlásban ugyancsak jelentős

károkat szenvedett, de később helyreállított Vlagyimir Vlagyimirban 1214-ben önálló püspökséget alapítottak, amelynek fennhatósága alá nemcsak a Vlagyimiri fejedelemség területe tartozott, hanem a Szuzdali, Nyizsegorodi, Gorogyeci, Kosztromai és Moszkvai Fejedelemség is.

A rosztovi művészet, legyen szó akár a fejedelmi vagy érseki művészetről, soha nem szakított a klasszikus alapokkal, bár a 13. század második felében született alkotások közül néhányra az eszközök egyszerűsödése jellemző, a képek emelkedettsége miatt ezeket az alkotásokat nem lehet az egyszerűbb stílushoz sorolni. Az egyik ilyen fontos művet a restaurátorok a közelmúltban tárták fel, ez a *Meghatódott Istenanya* (*Szenvedő*) Kaljazinból. Az ikont Fjodorovi Szenvedő Istenanyának is nevezik, utalva ezzel a 12. századi Fjodorovi Istenanya csodatévő ikonnal való ikonográfiai hasonlóságára, amelynek a legkorábbi másolatai közé tartozik. A nagyméretű ikont kék háttérrel festették. A főkép sarkaiban a Kisdedet tartó Istenanya mellett angyalok láthatóak kis méretben, akik kezükben keresztet, lándzsát és botot tartanak, a szenvedést okozó eszközöket. Az Istenanya arca nagyméretű, orra hosszúkás, szemei mandulavágásúak. Az arc szinte teljesen síkbeli, egyáltalán nem plasztikus. A színskála meglehetősen szűk, meggyzínű-bordó és kék ruházat, a fény látványos megjelenítése fehér vonalakkal, a nimbuszok és arcok világos okker színűek. A finom vonalvezetés, a kifinomult, de egyszerű díszítések illetve az angyalok némileg mesterkélt testtartása is a kép kifinomultságához járulnak hozzá.

A *Fjodorovi Szenvedő Istenanyához* közel áll a *Mihály arkangyal gyülekezete* c. ikon Velikij Usztyugból (Állami Orosz Múzeum, 13. század második fele). Az észak felé is kiterjedt rosztovi püspökségbe a vologdai területek is beletartoztak. A 13. században alapították Usztyugban a Mihály arkangyal kolostort. Székesegyházának fő ikonja volt a Mihály arkangyal gyülekezete (165×118 cm). A ritka ikonográfia liturgikus szövegeken alapul és az égi seregek urait Krisztus-Emmánuel, az Isteni Logosz szolgálóiként jeleníti meg. Feltételezéseink szerint az ikon Velikij Usztyugban készülhetett. Hiányoznak róla azonban a vidékiességet jelző vonások, a kép díszes, harmonikus az arányok, az arkangyalok testtartása kifejezetten természetesnek hat. Mindez arról tanúskodik, hogy az ikonfestő mester ismerte a bizánci mintákat és az ikon megrendelője a püspökség központjában látottakhoz hasonló ikont rendelhetett. Az ikon háttere a *Fjodorovi Szenvedő Istenanyához* hasonlóan kék. Az arkangyalok frontális ábrázolását nagymértékben fellazítja a szárnyak többféle, energiát sugárzó ábrázolása (leengedett, felemelt) ill. a szimmetrikusan középre irányított tekintetek.

A kompozíció és a színek szimmetriája az ikon egyik jellegzetes vonása. A táblaképnek ünnepélyességet kölcsönöznek az angyalok *dalmatikájának* és *lóroszának* díszes szegélyei és az élénk cinóberrel festett részek – Krisztus nimbuszán a kereszt, az angyalok szárnyának alsó tollai, köpenyük és cipőjük illetve a talapzat finom mintázata.

Ugyanehhez az irányzathoz tartozik egy kétoldalas ikon *Szent Euszták és Szent Tekla* vértanúk ábrázolásával

(Rosztovi Múzeum, 13. század közepe). Az ikon előlapján a *Meghatódott Istenanya* (Umilenyje) ikon látható, amelyet a 15. században átfestettek. A Bizáncban és Nyugat-Európában népszerű Szent Euszták vértanú eredetileg katona volt, a Ruszban a 11. századtól kezdték tisztelni. A kijevi Szófia székesegyházban is látható ábrázolása. Nesztor évkönyvíró a Ruszt megkeresztelő Vlagyimir fejedelemhez hasonlítja. A szent vértanút a Rusz északkeleti területein is tisztelték, ahol Pjotrhoz, a megkeresztelkedett tatár fejedelemhez hasonlították.

Jaroslavlból és a környező falvakból is maradt fenn néhány 13. századi ikon. A *Megváltó nem kézzel alkotott képmása* ikon (Állami Tretyakov Képtár) a 13-14. század fordulóján készült a rosztovi Vvegyenszkaja (Istenanya bevezetése a templomba) templomnak. A táblakép kitűnik bensőségességet sugárzó hangulatával. A különleges közvetlenséget sugárzó Krisztus-képmás háttérter egy fehér kendő képezi. A medalionokban látható felirat «Царь славы», azaz a „dicsőség királya” a Megváltó áldozatára, kereszthalálára utal. A jóindulatú tekintet előre irányul, Krisztus hajfürtjei szabadon, aszimmetrikusan lógnak. Festőiség és kötetlenség jellemzi az ábrázolást és mindez a palaiologoszi művészet hagyományainak hatására utal. Más jellegű a Gavsink nevű faluból származó *Krisztus Pantokrátor* ikon (Andrej Rubljov Óorosz Művészeti Múzeum). Az ikont különbözőképpen datálják, a legvalószínűbb verzió szerint a 13. század első negyedében-közepén készülhetett. A hangsúlyos vonalvezetés a legexpresszívebb késő komnénoszi stílusra emlékeztet, amelyhez ugyanakkor fenséges nyugalom és erő társul. A ruha redőzete, a ke-



zeken és a nyakon látható lendületes, energikus vonalak mellett az arc kifejezetten plasztikus, az arcpír élénk, a bőrszín „napsütötte” barna. A sűrű szemöldök uralkodóivá teszi a tekintetet, a szemkontúr, a hajszín és a szakáll majdnem fekete. Az ikon széles színskálája fokozza az ikonból sugárzó erőt, hatalmat.

A jaroszlavlai Megváltó székesegyházból származó Pantokrátor ikon előtt imádkozott a legenda szerint a két jaroszlavlai szent fejedelem, Vaszilij és Konstantin. Az ikon a székesegyházban a két fejedelem ereklyetartója mellett volt elhelyezve. A kisméretű ikont (44,5×37 cm) a nagyfejedelmi művészet hagyományainak megfelelően festették, amely hűen követte a klasszikus arányokat és formákat szem előtt tartó bizánci művészetet. A visszafogott színek, a ruházat aranyos-okker és mélykék színei, az aranyozott háttér és díszítés, a ruhák aranycsíkozású redői a táblaképnek visszafogottságot, lírai nyugalmat kölcsönöznek.

A korszak legjelentősebb alkotásainak tekinthető a *Nagy Tolgai Istenanya* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 13. század vége) és a jaroszlavlai Arkangyal székesegyházból származó *Mihály arkangyal* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 1300 körül). A Tolgai Istenanya ikont a Jaroszlavl melletti tolgai kolostorról nevezték el. Az ikon sokáig oltárkép volt. A kép egyébként korábban készült, mint a templom maga, azt ugyanis a 14. század elején építették. Az Istenanya a képen egy magas hátamlájú (kétsorú boltíves kialakítású) trónon ül. A Kisdéd a nyakánál karolja át édesanyját, arcával gyengéden hozzásimul. Előrelépve áll édesanyja térdén. Az Istenanya felé siető kisdéd Jézus megható, lírai árnyala-

tot kölcsönöz a műnek. A két felső sarokban két meghajló angyalt látunk, akiknek az egyik szárnya le van engedve. Az ikont a részletek gazdagsága teszi kivételessé. A háttér és a ruhaszegély ezüstje, a mélyzöld, a halványpiros, a meggyszínű barna és a sötétkék színek összhangja míves munka benyomását kelti, amihez hozzájárul a *maphorionon* látható, ékszerekre jellemző, négylevelű lóhere díszítés és a ruhaszegélyek, valamint a trón bőséges díszítése igazgyöngyökkel. Az arcok alapja barna *szankír*, az arcra és a nyakra festett élénk-színű pír hozzájárul a térbeli hatáshoz. Fehéret kifejezetten keveset használt a festő, csak a szemfehérjénél és leheletnyit a szemhéjnál. A vonalvezetés határozott, de nem harsány, a vonalakat csak ott húzta ki a mester, ahol fontos volt a kontúr hangsúlyozása. Az ikon festője a saját ízlése szerint ismétli meg a bizánci mintát, részben megőrzi a klasszikus vonásokat, részben eltér tőlük: az Istenanya ujjait vékonyabbra festette, Krisztus testtartását stilizálta. Egyszerre tett tanúbizonyságot mesterségbeli tudásról és művészi érzékről, illetve arról, hogy milyen mélységében ismerte a bizánci művészet különböző változatait, köztük a Trónon ülő Istenanya olasz-bizánci ikonjait, amelyekkel a hasonlóság bizonyos részletekben (trón formája) ill. a kép tipológiájában mutatkozik meg.

A *Mihály arkangyal* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 1300 körül) a jaroszlavli Arhangelszkij székesegyház fő ikonja. A székesegyházat Fekete Fjodor (Fjodor Csornij) fejedelem hitvese, Anna fejedelemasszony, megkeresztelkedett tatár hercegnő építtette 1300 körül. Az arkangyal egészalakos képéről van szó, jobbában vékony botot, baljában pajzsot tart. A bizánci császárok

ünnepi öltözetét viseli. Gazdagon hímzett *dalmatiká*-ban, igazgyöngyökkel és drágakövekkel díszített *lósor*-ban, a gallérnál arany fibulával (kapocccsal), a mellkasán szürkés-zöldes szalaggal és egy vörös, ovális köves csattal összefogott vörös köpenyben áll előttünk. A pajzson kivehető Krisztus Emmánuel mellképe. Az ikon viszonylag kisméretű (154×90 cm), de rendkívül meggyőző erejű. A frontális ábrázolás, a szélesre tárt szárnyak és kitárt karok kiegyensúlyozottságot sugároznak. Az ikonon dominálnak a piros árnyalatai, beleértve a hangsúlyos arcpírt is, az egész táblakép a belső tüzet sugározza. Az égi seregek urának szépsége és nyugodt méltósága a fejedelmi ideált idézi és az ikonművészet magas színvonaláról tanúskodik.

A bizantizáló tendenciák és a közvetlen minták hatása különösen erősen megmutatkozott két, a 13. század végéről származó ikonon, amelyek egyes kutatások szerint Kijevben készültek. Az ikonokat más kutatók a helyszín helyett inkább egy konkrét személlyel, Makszim kijevi metropolitával hozzák összefüggésbe. Két csodatévő ikonról van szó, a *Szvénai (Barlangkolostor) Istenanya* és a *Makszim-féle Istenanya*. A *Szvénai (Barlangkolostor) Istenanya* kisméretű (67×42 cm, Állami Tretyakov Képtár, 1288 körül). A legenda szerint a Kijevi Barlangkolostorból szállították Brjanszkba, Roman, csernyigovi fejedelem megbízásából, aki megvakult. Romant az ikon meggyógyította, ő ezt követően megalapította az Istenanya elszenderülése-kolostort, ahol a csodatévő ikont elhelyezte. A legenda a táblaképet a Kijevi Barlangkolostor csodatévő, *Barlangkolostori Istenanya* c. ikonnal azonosítja, amelyet a szentéletű Alipij ikonfestő festett (†1114). Ezt az azonosítást úgy kell

érteni, hogy a Szvénai ikon a 11. századi ikon másolata, az eredeti pontos utánczata. Nem állítható teljes bizonyossággal, hogy a legendában szereplő dátum pontosan megfelel-e a történelmi tényeknek, ezért megbízhatóbb a stíuselemzésre alapuló datálás. Az ikonon az Istenanya trónon ül, ölében a Kiseddel, aki mindkét kezével áldást oszt. Kétoldalt a szentéletű Antonyij és Feogyiszij Pecserszkij állnak, a kolostor alapítói, kezükben kibontott tekerccsel. A trón magas, a szentek a magasba emelt trón talapzatánál állnak. Az arcok jól megőrződtek, plasztikusak és festői szépségűek. A széles redők súlyosnak láttatják a ruhákat, ezek esése természetesnek hat. A plasztikus ábrázolás a 13–14. sz. fordulóján közel állt a palaiologoszi művészethez.

A másik híres ikon a csodatévő *Makszim-féle Istenanya* ikon (Vlagyimir-szuzdali Múzeum és Tájvédelmi Körzet). Az ikon keletkezését a legenda Makszim metropolita látomásával köti össze (1283–1305). Ez a táblakép az előzőnél rosszabb állapotban maradt fenn, főként az arcok rongálódtak meg, de a kompozíció, a ruhák ábrázolása, az arcok kontúrja érzékeltetik az ikon művészi sajátosságait. Az alkotást 1299–1305 közé datálják, vagyis akkorra, amikor Makszim metropolita már Vlagyimirban tartózkodott, miután Kijevből odaköltözött és Vlagyimirban is maradt egészen haláláig. A képet az Uszpenszkij székesegyházban helyezték el, Makszim metropolita ereklyetartója fölé. A legenda szerint akkor, amikor Makszim metropolita Vlagyimirba érkezett, álmában megjelent neki az Istenanya a kised Jézussal, aki megáldotta őt és egy főpapi *omophoriont* nyújtott át neki. Ily módon az álom mintegy meg-

erősítette a metropolita választásának helyességét, aki Vlagyimirt választotta a főpapok székhelyéül. Makszim metropolita a látomásának megfelelően rendelte meg az ikont. Az Istenanyát a festő a Hodigitria típus szerint egészalakos formában ábrázolta. A kompozíció sajátosága az Istenanya leengedett jobb kezében tartott *omophorion* (stóla) és a Kisdéd testtartása, aki Makszim metropolitához fordul. A metropolita kis méretben látható, az Istenanyától jobbra, lent, keresztmintájú *kazulában*. Egy kis tornyon állva imádkozik. Az ikont keskeny, hosszúkás táblára festették (165×66 cm). A tábla formája is hangsúlyozza az Istenanya hosszúkásabb, megnyúlt alakját. A kompozíció dinamikus, a képen szereplő három alak egymás felé fordul gesztusaikkal is. Ennek megfelelően van megfestve a ruhák redőzete is. Bár az Istenanya arc képe gyakorlatilag teljesen megrongálódott, a kép számos jellegzetességének köszönhetően így is közel áll a *Szvénai Istenanya* ikonhoz: az arc finoman ovális, az Istenanya fejét kissé lehajtja, a sziluett monumentális, a mozdulatok plasztikusak, a kékeszöld ruha és a barnás-meggyszínű *maphorion* redőzetei lágyak, szélesek. Az ikon Vlagyimirban készült, de a festő technikája és a bonyolult kompozíció egyértelműen arra utal, hogy az ikon készítője klasszikus képzésben részesült. Ahogyan korábban is említettük, Makszim metropolita görög származású volt és Kijevből egész kíséretével együtt költözött. A Vlagyimiri püspökség ezután kiemelt státuszt kapott és metropoliai területnek kezdték nevezni. A metropolita udvarában biztosan voltak kódexmásolók és ikonfestők, ezért több mint valószínű, hogy a Makszim-féle ikont a met-

ropolitához tartozó egyik műhelyben festették. Ez persze csak feltételezés, de az ikon létezése tény. A Rusz metropóliájának kapcsolatai újból megújultak Konstantinápolyal, amely Palaiologoszi Mihály császár alatt, 1261-ben megszabadult a latin megszállóktól és újra az ortodox világ középpontja lett. Erről a kapcsolatról a 13–14. század fordulója táján született számos orosz műalkotás stilisztikai és ikonográfiai sajátosságai is tanúskodnak.

## 4. 14–15. század.

### A középső és északi régiók ikonfestészete

A 16. században fokozatosan zajlik a tatárdúlást követő helyreállítás és megerősödnek a Rusz északkeleti régiójának ősi városai, és a Rusz középső területén található fejedelemségek: Vlagyimir, Szuzdal, Rosztov, Pereszlavl-Zalesszkij, Rjazany, Nyizsnyij-Novgorod, Kosztroma és Jaroszlavl. Új hatalmi központok is kiemelkednek, Moszkva és Tver. Közöttük harc bontakozik ki a nagyfejedelmi státuszért. Északon, Novgorodban és Pszkovban financiálisan és egyéb szempontból is megerősödik a bojárság, amely a kolostorok és a városokban található székesegyházak gazdasági irányítását megszerezve mind a közigazgatási, mint az egyházi hatalmat megkaparintja. Helyreállnak az egykor szoros kapcsolatok a pravoszláv világ fővárosával, Konstantinápolyal, ahonnan a görög metropolitákkal együtt festők és írók is érkeznek, akik fejedelmek és egyházi vezetők megrendelésére kezdenek dolgozni a Ruszban. A 13. század második felében hanyatló orosz művészet és irodalom fokozatosan újra virágzásnak indul. A mongol iga (adófizetési kötelezettség) ellenére folytatódnak a kőépítkezések. A korszakra talán mégis az a legjellemzőbb, hogy a kolostorok száma rendkívül megnő és a szerzetesi eszmények az egész orosz kultúrában elterjednek: a fejedelmi udvarokban, a druzsinákban, a katonaság és az egyszerű nép körében egyaránt. A kolos-

torokban és a világi otthonokban egyaránt kedvelt olvasmányává válik „Létrás” Szent János (Joannész Klimakosz, 6. sz.) aszketikus életre oktató műve, a *Létra*. A mű 30 rövid elbeszélést (30 létrafokot) tartalmaz, amelyek fokozatosan vezetik az embert a tökéletesedés útján. A korszak szimbólumává vált Radonyeysi Szent Szergij alakja. A lelki nyugalmat megtaláló szerzetest és aszkétát a *Rusz föld igumenének* is nevezik. A magasztos eszmények az orosz társadalom konszolidációjához vezettek. Radonyeysi Szent Szergij felhívása („*Emeljük tekintetünket a Szentháromságra és ezzel emelkedjünk felül a világban tapasztalható viszálykodásokon*”) nemcsak az emberek szellemi egységét segítette elő, de a hívekben a haza szolgálatára való készséget is felébresztette, hogy egyesítve erőiket küzdjenek az idegen iga ellen. Végző soron így az állam újjászületéséhez is hozzájárult. A 14–15. század az orosz kultúra minden ágában virágzó korszak volt. Ami az ikonfestészetet illeti, éppen ebben az időszakban alakul ki az orosz ikon sajátos, nemzeti arculata. Nem véletlen, hogy főként az ikonfestészetben nyilvánult meg alkotó módon az orosz középkori vallásosság, amelynek kiemelkedő képviselője Andrej Rubljov volt.

A 14. század elején az orosz ikonfestészet fellendülése egybeesett a bizánci művészet virágzásával. Ez a korszak a Bizáncban uralkodó dinasztiáról a palaiologoszi jelzöt kapta, de a stílusirányzatot a hellénizmus ideáljainak újjászületése miatt egyúttal reneszánsznak is nevezzük. A palaiologoszi reneszánsz művészet hatással volt egy új orosz ikonfestészeti nyelv kialakulására. A bizánci kultúrának az orosz egyházi művészetre gyakorolt meghatározó hatása eleinte az



ortodox kereszténység felvételével függött össze. A történelem előre haladtával azonban ez a hatás egyre sajátosabb formákban nyilvánult meg. Míg a 10–11. században az orosz művészet az egységes bizánci művészeti folyamat organikus leágazása volt, addig a 14. században a bizánci minták már a nemzeti művészet aktív közegébe kerültek. Alkotó módon átalakították őket, ezáltal könnyen felismerhető orosz jelleget kaptak. A konstantinápolyi és a balkáni klasszikus művészet hatása egyrészt a Ruszba kerülő művek révén valósult meg, másrészt azáltal, hogy az orosz művészek a külföldi mesterekkel együtt dolgoztak. A külföldi mesterek hatása gyorsan megmutatkozott, hamar elterjedt a plasztikus és háromdimenziós ábrázolásra való törekvés és a természetes arányok megtartására való igény. Ezeket az elveket azonban nemcsak a Rusz egészében, de az egyes művészeti központokban, azaz Moszkvában, Rosztovban, Novgorodban, Tverben és Pszkovban külön-külön is, másképp, egyedi módon valósították meg. A tudományban a különböző irányzatokat „iskoláknak” nevezték el. Ha a bizánci műalkotásokkal összehasonlítjuk a palaiologoszi hatást tükröző orosz ikonokat, akkor különbségek egész sorát fedezhetjük fel. Az orosz ikonokon a földi valóság (tárgyak, építészet és táj) ábrázolásakor a nagyobb fokú szimbolikusra való törekvés figyelhető meg. Az arcok kifejezőbbek (hatalmas szemek, kis száj), néha az arc vagy a test ábrázolása absztrakt, geometrikus. A különböző ikonfestő iskoláknak jellegzetes a színhasználata. Egyes iskolákban, pl. a pszkoviban sajátos arctipológia is kialakult, amely évszázadokon keresztül megőrizte jellegzetességeit. Összességében elmondható, hogy az

orosz ikonokon nyíltabb az érzelmek kifejezése, legyen szó akár szívbeli együttérzésről, meghatódottságról vagy aszketikus szigorrról. A bizánci ikontól megkülönbözteti az orosz ikont az evangéliumi történetek értelmezésében és a szentek alakjában érzékelhető költőiség.

A 14. század második felében az orosz szerzetesség és rajta keresztül az egész orosz kultúra egy erős szellemi mozgalom, a bizánci *hészükhazmus* (*hészükhia*=hallgatás szóból) hatása alá került. A néma szerzetesek aszketikus imagyakorlata a 14. század közepén „hangos” összetűzésekhez vezetett a konstantinápolyi zsinatokon, amelyek „hészükhaszta vitákként” illetve a Táborhegyi Fényről folyó vitákként kerültek be a történelembe.

A *hészükhazmus* kiemelkedő tanítója és gyakorlója, Palamaszi Szent Gergely ezeken a zsinatokon megfogalmazta az emberben lakó isteni energiák átalakító működését. A „nem teremtett”, azaz isteni energiákról szóló tanítás nagy hatást gyakorolt Radonyezsi Szent Szergijre és tanítványaira is, és két évszázadon keresztül meghatározta a Rusz szellemi életét és kultúráját. Ebben a szellemi légkörben formálódott Andrej Rubljov személyisége és világlátása, akinek az érdeme nemcsak abban áll, hogy fantasztikus festményeket alkotott, de abban is, hogy kidolgozta az orosz ikon művészi nyelvét, amely teljes mértékben magába építve a klasszikus bizánci alapot, például szolgált a nemzeti ikonfestészet fejlődéséhez.

#### **4. 1. Moszkva és a középső régiók, fejedelemségek ikonfestészete 1300–1350 között**

Az 1147-ben Jurij Dolgorukij által megalapított Moszkva a tatárok támadása idején kisváros volt, egy szegény fejedelemség központja, amelyben Vlagyimir nagyfejedelem fiatalabb fiai uralkodtak. 1262-ben, Alekszandr Nyevszkij halála után a moszkvai fejedelemség a fiatalabb fiúra, Danyiilra (1261–1303) szállt, aki akkor még a második életévét sem betöltött csecsemő volt. A szent fejedelem, Danyiil Moszkovszkij lett a moszkvai nagyfejedelmek és cárok dinasztiájának megalapítója.

Az, hogy Moszkva a 14. században felemelkedett és fokozatosan az orosz állam központjává vált, nemcsak a nagyfejedelmi titulust szerzett moszkvai fejedelmek politikájával függött össze, de a Rusz metropolitáinak hozzájuk fűződött viszonyával is, akik a széttagoltság időszakában a Rusz földjének (*Russzkaja zemlja*) egységét testesítették meg. Két évszázadon keresztül az egész orosz életet meghatározta az egyházi és világi hatalmak egységének sajátos atmoszférája: a Rusz egyházi vezetőinek támogatása és áldása, közbenjárásuk az Arany Hordánál a kánok előtt és részvételük az állam irányításában a moszkvai fejedelmek kiskorúsága idején.

Makszim metropolita halálát (1305) követően Konstantinápolyban Pjotrt nevezték ki metropolitává, Moszkva az ő vezetése alatt vált a Rusz egyházi központjává. A Volhíniából származó Pjotr metropolitát a halics-volhíniai fejedelem küldte Konstantinápolyba, aki, miután Makszim, kijevi metropolita Vlagyimirba költözött, az Ortodox egyház pátriárkájánál elérte, hogy a fejedelemsége területén önálló metropólia jöj-

jön létre (1303). Ám az orosz metropolita halálakor a pátriárka Pjotrt nem a halics-volhíniai, hanem a kijevi metropolitai székbe nevezte ki. Pjotr metropolita Konstantinápolyból Kijevbe utazott, ám hamarosan elődje példáját követve először Vlagyimirba (1308), majd 1325-ben Moszkvába költözött, és úgy végrendelkezett, hogy majd az Uszpenszkij székesegyházba temessék el, amelynek építését akkortájt kezdték meg. Először Jurij Danyilovics moszkvai fejedelmet támogatta, majd annak öccsét, Iván Danyilovics Kalitát (1328–1340 között nagyfejedelem), akinek előre megjövendölte a Rusz felszabadulását a tatár iga alól. Iván Kalita ügyes kormányzásával megteremtette a régóta várt békét a Rusz földjén. Az évkönyvíró így ír róla: *„Miután Iván Danyilovics elfoglalta a trónt, 40 évig csend honolt a Ruszban. A tatárok nem támadtak, nem ölték a keresztényeket, akik végre megpihenhettek a sok szenvedés és keserv után.”* (Polnoje szobranije russzkij letopiszzej (PSZRL, XVIII. kötet, 90.)

Szentéletű Pjotr metropolitát, akit már közvetlenül halála (1326) után szentként tiszteltek, Feognoszt metropolita idején (1328–1353), 1339-ben avatták szentté. A görög Feognoszt Konstantinápolyból érkezett a Ruszba és Moszkvában telepedett le. Az új metropolita működése idején Iván Kalita folytatta a kőépítkezéseket, többek között a Kremlben található Istenanya elszenderülése templom építését, amelyet 1327-ben szenteltek fel. 1329-ben rövid idő alatt két templomot is építettek, egyet Joannesz Klimakosz (Létrás Szent János), egyet pedig Szent Péter apostol bilincseinek tiszteletére (az Uszpenszkij székesegyház melléképülete). 1330-ban építették fel a Szpasz na Boru kőtemplomot (Meváltó a fenyveseknél), amely a nagyfejedelmi Szpasszkij mo-

nostor székesegyháza volt. Az évkönyvíró beszámolója szerint a templomot Iván Kalita gazdagon ellátta könyvekkel, ikonokkal és a liturgiához szükséges eszközökkel. 1333-ban egy másik templom helyére felépítették a Mihály arkangyal székesegyházat, ahová a moszkvai fejedelmek kriptáit helyezték. 1340-ben Iván Kalita kőtemplomot építtetett a Danyiil Moszkovszkij által alapított Isteni jelenés monostorban. 1344-ben, már Szemjon Gordij fejedelem alatt a Feognoszt metropolita által Moszkvába hívott bizánci művészek egy szezon alatt kifestették az Istenanya elszenderülése templomot. Ekkor kezdték meg az orosz ikonfestők az Arhangelszkij székesegyház freskóinak festését is. Az ikonfestőket a krónikás meg is nevezi: *„A Mihály arkangyal templomát Szemjon Ivanovics nagyfejedelem orosz ikonfestőkkel festtette ki. A munkában Zaharij, Gyenyiszij, Joszif és Nyikolaj mesterek valamint druzsinájuk vett részt.”* Az új épület méretei egyébként lenyűgözték a krónikást, aki azt is megjegyezte, hogy a festők nem végeztek még abban az évben minden falfestmény megfestésével. 1345-ben orosz ikonfestők festették ki a Szpasz na Boru templomot. *„A mesterek oroszok, tanítványaik pedig görögök voltak: Gojtan, Szemjon és Ivan”* – írja a krónikás. Ezeknek a templomoknak 1346-ban fejezték be a kifestését, és ekkor díszítették falfestményekkel a Joannész Klimakosz- (Létrás Szent János) templomot is. Sajnos az Iván Kalita által építtetett templomok közül egy sem maradt fenn eredeti formájában. A Kremlben található Uszpenszkij- és Arhangelszkij székesegyházat a 15–16. század fordulóján átépítették. Az írásos emlékek viszont egyértelműen tanúskodnak arról, hogy az 1340-es években görög és orosz mesterek, illetve görög mes-

terek orosz tanítványai számos munkában vettek részt, templomokat díszítettek freskókkal és ikonokkal. Az évkönyvek említést tesznek mind a metropolianak, mind a nagyfejedelemségnek dolgozó ikonfestőkről. És bár ezek a templomok nem voltak kifejezetten nagyok, a három év alatt rendkívül intenzív munka folyt, legalább három ikonfestő druzsina dolgozott egyszerre. Ha még hozzászámítjuk a Bogojavlenszkij (Isteni jelenés) kolostorban dolgozó könyvmásolókat, fordítókat, miniatúra-készítőket, akkor érzékeljük, hogy Moszkvában ekkortájt igencsak pezsgő volt a művészeti élet.

Pjotr metropolita legendájában azt olvashatjuk, hogy a metropolita még a Volhíniai kolostor apátjaként híres ikonfestőnek számított. Amikor Makszim metropolita ellátogatott ebbe a kolostorba, Pjotr egy saját kezűleg festett Istenanya ikont ajándékozott neki. Ez az ikon akkor került vissza Pjotrhoz, amikor Konstantinápolyban őt nevezték ki metropolitának. Az Istenanya elszenderülése templomban található *Pjotr-féle Istenanya* ikont összefüggésbe hozzák az általa festett híres, nagy tiszteletnek örvendő szentképpel, amelyet a metropolita sírboltjánál helyeztek el és az ünnepi istentiszteletekre vették elő. Elképzelhető, hogy a Kremlben található ikon maga a régi ereklye vagy korai másolata, de a rárakódott későbbi rétegek alól csak töredékeket sikerült feltárni, azok alapján pedig nehéz datálni vagy a stílusáról képet alkotni.

A moszkvai Kremlben található Uszpenszkij székesegyház 1479-ben, egy olasz építész, Aristotele Fioravanti tervezte, Iván Kalita lebontásra ítélt temploma helyére. A székesegyházban fennmaradt néhány, valószínűleg az eredeti templomból származó 14. századi

ikon. Az egyik az *Ószövetségi Szentháromság* nagyméretű ikon, amelyet Tyihon Filatyev 1700-ban teljesen átfestett. A képen keletkezett két kis „ablakon” keresztül azonban láthatjuk az eredeti, a 14. század közepén keletkezett festményt (a jobb oldali angyal és a kenyeret dagasztó Sára arcáról van szó). Az angyal líraian elgondolkodó és finom arcát a palaiologoszi művészet hagyományainak megfelelően festették. Az ábrázolás a konstantinápolyi mintákkal összehasonlítva talán szimbolikusabb, de igen plasztikus. Az angyal dús hajkoronáját vörös diadém díszíti, a piros és sötétzöld ruházatot bőven borítja az *assziszt* (aranycsíkozás). Az 1340–50-es évekre datálható két olyan Megváltó ikon is, amelyek szintén Iván Kalita székesegyházába készülhettek, bár az sem zárható ki, hogy később kerültek az Uszpenszkij székesegyházba. Az egyik a *Megváltó pelerinben*, a másik a *Haragos szemű Megváltó*. Valószínű, hogy ezeket az ikonokat is bizánci művészek orosz tanítványai festették. A *Megváltó pelerinben* ikonon Krisztus arca kifejezetten plasztikus, szabályos, nyaka erős, a szeme alatt stilizált, de jól látható árnyékokkal. A *Haragos szemű Megváltó* c. ikont másképp, mondhatni az előzővel ellentétes módon festették meg. Az arc plasztikusságát a domborműszerűen mély ráncok adják, a nyakon található és a szemöldök felett aszimmetrikusan futó ráncok mélysége is feltűnő. Hangsúlyos az árnyék-fény kontraszt. A Megváltó tekintete igen kifejező, energikus, tüzes, innen a kép elnevezése is. Bár mindkét említett ikon bizánci mintára készült, a két kép közötti különbségek arról tanúskodnak, hogy párhuzamosan különböző művészi áramlatok léteztek. A két kép egyúttal kétféle értelmezést is sugall: a *Megváltó pe-*

lerinben egy elgondolkodó, szomorú és fenséges arcot, míg a *Haragos szemű Megváltó* egy nyílt, energikus és figyelmével a világ felé forduló arcot ábrázol.

A *Megváltó pelerinben* c. ikon által képviselt irányzathoz sorolható, de annál sokkal sematikusabb, leegyszerűsítettebb a *Rjazanyi Hodigitria Istenanya* (Rjazanyi Múzeum, 13. sz. vége–14. század első harmada). Ezen a képen ugyanazt a szoborszerűséget és szabad, háromdimenziós kompozíciót figyelhetjük meg, amelyhez az Istenanya kézmozdulata, a Kisded testhelyzete és a ruhák redőzete is hozzájárul. A stílus másik változatát képviseli a jaroszlavli Szent Miklós ikon (Állami Tretyakov Képtár, 14. sz. első fele). A képen Miklós mellképe látható, a keskeny vállak miatt a szent feje súlyosabbnak tűnik. Fejét kissé balra fordítja, arca rendkívül plasztikus, domborműszerű, arckifejezése zord. A stílus líraibb változata a rosztovi régióban, Kobenyszkoje falu közelében található Megváltó kolostorba készült Podkubenszkaja Meghatódott Istenanya (Vologdai Múzeum, 13. sz. vége–14. sz. első harmada). A táblakép a Tolgai Istenanya ikon ikonográfiai változata, amelyen a Kisded édesanyja térdén, anyja felé lépve látható. Csak az ikon középső része maradt fenn, de ennek alapján is érzékelhető a dinamikus kompozíció, a Kisded igyekvő mozgásának természetessége, ahogy hátrahajtja a fejét és az Istenanya *maphorion*jának gallérjába kapaszkodik. A festői technika ugyanakkor nagyon egyszerű, a plasztikusságot csak a rétegekben, fokozatosan felvitt, egyre világosabb, majdnem fehér okkerrel éri el a festő. Hasonló az ikonográfiája egy nagyszerű ikonnak, az ún. *Harmadik Tolgai Istenanya* ikonnak (Állami Orosz Múzeum, 14. század első fele–közepe táján). Hasonló



ikonográfiája ellenére ez a táblakép jól demonstrálja a rosztovi ikonfestészetre jellemző színpompát (több színnel festett arcok, élénk arcpír, mély, zöldes-barnás árnyékolás, a Kisded rózsaszín *himatió*njának és mélykék *khitó*njának harmonikus összhangja) illetve az Isitenanya arcának kifinomult, „bizánci” jellegét.

Valószínűleg szintén görög mestereknél tanult orosz tanítványok munkája a *Borisz és Gleb* ikon (Állami Orosz Múzeum, 14. sz. közepe). A kutatók egyetértenek abban, hogy az ikon Moszkvában készült, ám a képet különbözőképpen datálják. Lazarev szerint a 14. sz. elején készült. Szmirnova 2002-ben a 14. század első felére, 2007-ben már a század második felére datálta.

1015-ben Vlagyimir fiait, Boriszt és Glebet, akik a kereszttségben a Roman és David nevet kapták, mostoha bátyjuk, „Átkozott” Szvjatopolk meggyilkolta. Borisz és Gleb a Rusz első szentjei. Már 1020-ban megkezdődött tiszteletük, mert a Kijev melletti Visgorodban ebben az évben épült a tiszteletükre az első fatemplom. 1072-ben a szent fivérek ereklyéit egy új kőtemplomba vitték át és összorosz ünnepet neveztek el a tiszteletükre. A 12. században szinte mindenütt építettek templomokat a tiszteletükre, Csernyigovban, Novgorodban, Polockban, a Szuzdal melletti Kigyeksben, Torzsokban, Perejaszlavl-Zalesszkijben. A fivérek kultusza a Rusz határain túl is terjedt. Antonyij, novgorodi érsek 1200-ban Konstantinápolyba zarándokolt és a *Zarándok könyve* tanúsága szerint ott az egyik templomban nagyméretű Borisz és Gleb ikont látott<sup>9</sup>. Antonyij templomot is

<sup>9</sup> *Книга Паломник, Сказания мест святых во Цареграде*. Православный Палестинский сборник. Т. XVII. Вып. 3. СПб., 1899. С. 16.

szentelt abban a városban, ahol a szentek megjelentek illetve arról is említést tesz írásaiban, hogy a Borisz és Gleb ikonokról másolatokat is készítettetek. A szenteket gyógyítókként és csodatévőkként tisztelték, mivel ereklyéik hatására számos csoda történt. A fivéreket azonban elsősorban a Rusz földjének védelmezőinek tartják, az orosz fejedelmek égi pártfogóinak és segítőtársainak. A testvéri szeretetről és alázatról példát mutató Borisz és Gleb az orosz fejedelmek számára az egységben rejlő erőt képviselik. Alekszandr Nyevszkij legendájában olvashatjuk, hogy a fivérek a névai csata előtt megjelentek Alekszandr Nyevszkijnek, hogy „segítsék a rokonukat”. A 15. századból származó, *A novgorodiak csatája a szuzdaliak ellen* c. ikonon Borisz és Gleb a város védőinek oldalán látható. A Borisz és Gleb csodás jelenéseiről szóló történetek lényege a jó ügyben, hőstettekhez nyújtott segítség. A téma különösen aktuális volt a tatárok elleni harcok időszakában, amelyről néhány, a 14. századból fennmaradt ikon is tanúskodik.

Az Orosz Múzeumban található ikon Borisz és Gleb egészalakos képe, hosszú ruhát, fejedelmi süveget, elől háromszög szabású köpenyt viselnek, kezükben kardot és keresztet tartanak. Írásos emlékekből ismert, hogy Visgorodban, a szentek ereklyéi mellett a szentekről őriztek ikonképeket is, amelyek azonban nem maradtak fenn. Az Orosz Múzeum ikonja az ezekről a képekről készült másolatok egyike. A képen karcsú alakokat, keskeny, nemes vonású arcokat láthatunk. A kompozíció szigorúan frontális, a fivérek testtartása majdnem azonos, csak annyi a különbség, hogy Borisz jobb kezével kardjára támaszkodik, míg Gleb a mellkasa előtt fogja a kardjának markolatát. Az arcok plaszt-

tikusak, festőiek, a szemek környéke és az arc kiemelkedő részei világítóan fényesek, az arcon és a nyakon élénk az arcpír, amely az előző évszázad stílusát idézi. Ami a színeket illeti, a képen a vörös és a meggyszínű-barna, a kék és a zöld, az ezüstszürke és a szalmaszín harmonikus összhangja figyelhető meg. Feltűnő a díszítőelemek gazdagsága is, az igazgyöngy- és drágaköves szegélyek, arany- és ezüstdíszítések és aranykeresztek. A szentképekben azonban nem a külsőség, a míveség a lényeg, hanem a szentek figyelmes, koncentrált tekintete, amely az ikon előtt álló személyre irányul. Ezek a tekintetek nem elmélyült befelé fordulást, hanem közvetlenséget, szelídséget, egyben szigorúságot tükröznek.

#### ***4. 2. A moszkvai ikonfestészet a 14. század második felében***

A Moszkvában a 14. század közepén–második negyedében folyó művészeti életről nincsen olyan részletes tudomásunk, mint a megelőző időszakra jellemző élénk építészeti és képzőművészeti tevékenységről. A 14. század közepére a Moszkva és Tver között zajló kiélezett politikai háború nyomta rá a bélyegét. A helyzetet tovább fokozták a litván fejedelem arra irányuló törekvései, hogy a konstantinápolyi pátriárkánál elérje, hogy a Rusz déli régióiban – amely a politikai befolyása alá tartozott – önálló metropolitát nevezzenek ki. A litván fejedelem egyúttal arra is törekedett, hogy elszakítsa Kijevet az egységes orosz metropóliától. A következő orosz metropolitát, Szent Alekszijt (1354–1378) maga

Feognoszt metropolita választotta utódjául. A bojár nemzetségből származó Alekszij kivételesen tehetséges, rendkívül képzett ember volt és tizenkét éven keresztül a görög metropolita legközvetlenebb segítőjeként működött. Kinevezésére várva két évet Konstantinápolyban töltött és valószínűleg ez idő alatt lefordította az Evangéliumot, amelyről fennmaradt kéziratai tanúskodnak. Moszkvába visszatérve nemcsak a Rusz egyházának feje lett, de részt vállalt az állam irányításából is. 1359-ben ugyanis a moszkvai nagyfejedelem végrendeletében kilencéves fia, Dmitrij Ivanovics mellé régenssé nevezte ki őt (Dmitrij Ivanovics később, a kulikovói csatában a tatárok ellen aratott győzelme után a Dmitrij Donszkoj nevet kapta). A kiemelkedő állami és egyházi vezetőt még az Arany Hordában is tisztelet övezte, mivel egy alkalommal meggyógyította a kán feleségét, Tajdulát. Közeli barátja, szellemi rokona volt Radonyezsi Szent Szergijnek. Az időszak festészetéről csak annyit tudunk, hogy az általa alapított moszkvai kolostorokhoz építtetett kőtemplomok mind gazdagon voltak díszítve ikonokkal és mívés kiadású liturgikus könyvekkel. Ilyen a Csudov kolostorhoz tartozó Mihály arkangyal templom a Kremlben, a Megváltó Andronyikov kolostor temploma, amelynek építésére akkor tett fogadalmat, amikor Konstantinápolyból hazafelé pusztító viharba került, és az Alekszejevskij női kolostor temploma is.

Az Uspenszkij székesegyházból származó *Borisz és Gleb lóháton* c. ikon (jelenleg az Állami Tretyakov Képtárban található, 14. sz. második fele) a moszkvai stílust képviselő ikonok közé tartozik. Bizonyos szentek lóháton történő ábrázolása népszerű volt Bizáncban. Így

ábrázolták nemcsak Szent Györgyöt és Demetert, de a freskókra időnként szent katonák egész kavalkádját festették (pl. a kappadókiai Cavusini templom, a 10. századból). Az ikonográfiát a Ruszban is ismerték. Csernyigovból is fennmaradtak hasonló domborműveket ábrázoló palatáblák (Állami Tretyakov Képtár, 11. század). Az általunk elemzett képen Borisz éjfékete, Gleb vöröses, barnás szőrű lovon ül. A szentéletű fivérek köpenyt és fejedelmi, szőrmeszegélyes süveget viselnek, kezükben zászlóval ékesített lándzsát tartanak. A jobb felső sarokban Krisztus látható, amint áldást oszt. Borisznak kicsi, sötét szakála van, ő látható elől, távolba révedő tekintettel. Gleb haja a vállára omlik, testével a bátyja felé fordul, készen állva arra, hogy parancsait teljesítse. A pompás paripákat könnyed, ritmikus mozgás közben ábrázolta a festő, alattuk a hegyek felszínét beborítja a fény. A kompozíció ritmikusságához és kiegyensúlyozottságához hozzájárul a piros és zöld részletek harmonikus szimmetriája. A kolonnai *Borisz és Gleb* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 14. század második fele) szintén ebben az időszakban készült. A táblakép szélein a „Borisz és Gleb legendája” alapján 16 kis kép meséli el a fivérek halálának történetét. A kép egésze a nyugalom atmoszféráját sugározza. Az arcok ábrázolása mentes a kontrasztoktól, a vonalak egyenletesek, a színek kevésbé telítettek. A széleken található epizódok háttere fehér. Kompozíciójuk szabad, kevés szereplőt és tárgyat ábrázolnak. Szükszavúan, mégis érzelmekkel telítve mesélik el a tragikus eseményeket Vlagyimir fejedelem halálától a hitszegő (Átkozott) Szvjatopolk pusztulásáig. A Szvjatopolk nevéhez kapcsolódó jelző a testvérgyilkos Káinnal való hason-

lóságára utal. Hatásosak és kifejezőek az egyes jelenetek: Borisz meggyilkolása az Alta folyónál, a halottat sirató angyalok valamint Gleb meggyilkolása a Szmo-lenszk környéki Szmjagyin folyónál. A kompozíciók ugyanakkor nélkülözik az impulzív, expresszív mozdulatok ábrázolását, minden a liturgia zenei ritmusának, az ünnepélyességnek és a mély megrendülés érzésének van alárendelve.

A 14. században Moszkvában, illetve a közép-orosz régiókban születtek még további olyan ikonok, amelyek jelentősen eltérnek egymástól. Így pl. az a Szent Miklós ikon, amely valószínűleg Radonyezsi Szent Szergij cellájában volt (Szergijev-Poszad Múzeum) szinte csak a körvonalakra koncentrál, síkbeli hatást kelt. A Szent Miklós életét ábrázoló ikon a Nyikola-Ugresszkij kolostorból (Állami Tretyakov Képtár, 14. század második fele) kifejezetten plasztikus és kontrasztos. Egy jarovszlavli faluból, Novojéból származó *Megváltó nem kézzel alkotott képmása* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 14. század második fele) a lángolóan vörös kendő és a jellegzetes arc miatt a 13. századi rosztovi ikonokra emlékeztet. A *Hodigitria Istenanya* kétoldalas ikon, amelynek hátoldalán egy *Krisztus Pantokrátor* ikon látható (Állami Tretyakov Képtár, 1360-as évek), kifinomult technikája és a kép jellege miatt a palaiologoszi hagyományhoz áll közel. A kolomnai Feltámadás székesegyházból származó *Krisztus alászáll a pokolra* c. nagyméretű, rendkívül összetett ikonográfiájú ikon (Állami Tretyakov Képtár, 14. század második fele) az arcok lágy festőisége és meditatív jellege miatt mintegy Andrej Rubljov művészete „előfutárának” tekinthető.

### 4. 3. Feofan Grek

A 14. század végén, a 15. század elején a Ruszban dolgozott egy híres bizánci festő, Feofan Grek, akinek a nevéhez az orosz művészet egy egész korszaka kötődik. A mester, a művész és filozófus életéről egy neves kortárs író, egyben a Szentháromság kolostor szerzetese, Jepifanyij Premudrij levelében olvashatunk, amelyet barátjának, a tveri monostor szerzetesének, Kirillnek írt. Jepifanyij gyakran megfordult Feofan moszkvai műhelyében, látta, hogy a mester hogyan dolgozik és beszélgetett is vele. Feofan az 1370-es évek végén, már érett művészként érkezett a Ruszba. Korábban Konstantinápolyban dolgozott, ahol freskókat festett, majd tevékenységét Kalkedónban, Galateában és Kaffában folytatta. A Ruszban először Velikij Novgorodban kezdett dolgozni, majd Nyizsnyij Novgorodban, később Moszkvában. Az életével kapcsolatos pontos dátumok nem ismertek. Valószínűleg Konstantinápolyban született, 1335 körül és Moszkvában halt meg, 1405 és 1415 között. Egyedül a novgorodi Szpasz na Iljin ulice templom freskóiról lehet biztosan tudni, hogy az ő alkotásai, ezeket 1378-ban festette. A többi munkájáról csak írott források alapján tudunk. 1878–90 között nyizsnyij novgorodi templomokban dolgozott. 1392-ben freskókkal ékesítette a kolomnai Mária elszenderülése-templomot, amelyet Dmitrij Donszkoy fejedelem építtetett. A mester nevét a krónika nem említi, de innen származik az a *Doni Istenanya* ikon is, amelyet a kutatók az ő ecsetjének tulajdonítanak. A évkönyv szerint 1395-ben a moszkvai nagyfejedelem özvegye, Jevdokija fejedelemasszony megrendelésére kezdték meg a Kremlben található

Istenszülő születése templom belső terének festését, a munkálatokban az évkönyvek leírása szerint „Feofan, a görög filozófus, Szemjon Csornij és tanítványaiak vettek részt”. 1399-ben „Feofan, a görög ikonfestő és tanítványai” festették ki a Kremlben található Arkangyal székesegyházat. Utoljára az évkönyvek 1405-ben tesznek említést Feofan munkájáról, amikor a szintén a Kremlben található Angyali üdvözet székesegyház freskói készültek („a mesterek Feofan görög ikonfestő, a gorogyeci Prohor sztarec és a szerzetes Andrej Rubljov voltak”). Jepifanyij „ismert tudós művésznek” és „az ikonfestők közül a legjobb festőnek” nevezi Feofant. A novgorodi Megváltó templom stílusa és az évkönyvben leírtak alapján a művésznek és műhelyének tulajdonítanak számos ikont és a Koska-féle evangeliárium miniatúráit (Orosz Állami Könyvtár, 1390-es évek). Sokáig vitathatatlanul Feofan művének tartották az 1489-ben épített Blagovescsenszkiej (Angyali Üdvözet) székesegyház ikonosztázanak Deészisz sorát (Grabar, Lazarev, Vzdornov) is. 1547-ben a templom súlyos károkat szenvedett egy pusztító tűzvészben, amely később nagy moszkvai tűzvészként vonult be a történelembe. A cári templom felújításakor más templomokból hoztak ikonokat. Valószínűleg a Deészisz is akkor került a székesegyházba. A Deészisz eredetét, amelynek a méretei meghaladják annak a Blagovescsenszkiej templomnak a méreteit, amelyet 1405-ben festettek ki, hol az Arhangelszkiej székesegyházzal, hol a kolomnai Uszpenszkiej székesegyházzal hozzák összefüggésbe. Stílusuk alapján az ikonokat az 1380–90-es évekre datálják. Feofan szerzőségét egyes kutatók kétségbe vonják (Szmirnova).



A Deészisz-sor kilenc hatalmas ikonját nem egy művész festette. A középén található öt képet (*Megváltó a mennyei erőkkal, Istenanya, Keresztelő Szent János, Mihály és Gábel arkangyal*) a kiemelkedő bizánci művész ecsetjének tulajdonítják. Ezek a képek, amelyek szemmel láthatóan egy mester művei, kiemelkednek virtuozitásukkal és tartalmi mélységükkel. A *Péter és Pál apostolokat* és az *Aranyszájú Szent Jánost* ábrázoló ikonok formavilágukban némiképp eltérnek ezektől. A *Nagy Szent Vazult* ábrázoló kép teljesen más stílusban készült, a Deészisz sort záró *Szent György* és *Szent Demeter* ikonok stílusa, amely jelenleg az ikonosztáztól elkülönítve látható, egy, az Andrej Rubljov-féle irányzathoz köthető orosz művészre utal. A szentek egészalakos képeiről van szó. A tágas háttér mélységgel ruházza fel a teret. A testtartások és a perspektíva természetes hatást keltenek. A középpontban a *Megváltó a mennyei erőkkal* ikon látható, amely ennek az ikonográfiai típusnak az első példája és a későbbiekben a Deészisz-sor központi elemeként egyre inkább ez terjed el. Az arcok plasztikusak, a cinóber arcpír, szájak és orrok melegséget kölcsönöznek a sötét arcbőrnek. A szemek körül, a nyakon és a kezekben lévő fehér sugarak csodálatosan sugárzó fény hatását keltik. A fény ábrázolásának ez a módja szemléletesen illusztrálja Palamaszi Szent Gergely a nem teremtett, isteni energiákról szóló tanítását. Különösen vonzza a tekintetet az Istenanya ikonja. Ruháját a mélykék különböző árnyalataival festette meg a művész. A sötétkék *maphoriont* és a világoskék főköttőt átjárja a fény, amely az Istenanya arcában összpontosul, amiből szinte árad a belső fény. Az Istenanya lényének egésze, arca, karcsú alakja, eleganciát és természete-

tességet sugárzó testtartása, szelíd és méltóságteljes tekintete azoknak az arisztokratikus ideáloknak felel meg, amelyeket a konstantinápolyi Chora kolostor (Kariye Múzeum) mozaikjain és freskóin ábrázolt képek testesítenek meg. Krisztus alakja is emlékeztet ezekre a mozaikokra, és Keresztelő Szent János ábrázolása kapcsán is felfedezhetünk párhuzamokat a bizánci művészettel. A sűrű hajkoronájú és szélesre tárt szárnyú angyalok szépsége és finomsága felülmúlhatatlan, az apostolokról sugárzik az emelkedett szellemiség és intellektuális erő. Az átlagon felüli mesterségbeli tudás, az összetett ikonográfiai kompozíció, a Megváltó a mennyei erőkkkel ikonográfia alapjául szolgáló teológiai alapok (Ezekiel próféta és a Jelenések könyve) és végül a képek jellege is mind arról tanúskodik, hogy a kép alapjául szolgáló elképzelés és annak megvalósítása is egy nagy művésznek és gondolkodónak tulajdonítható. Ha mégsem Feofan volt, akkor csak egy olyan kiemelkedő teológus és festő lehetett, akiről semmilyen írásos említés nem maradt fenn.

Feofan Greknek tulajdonítunk egy kisméretű kétoldalas ikont is a *Doni Istenanya* ábrázolásával, amelynek a hátoldalán az *Istenanya elszenderedése* látható. Az ikon a kolonnai Uspenszkij templomból származik (Állami Tretyakov Képtár). A Meghatódott Istenanya (Umilenyje, görögül Eleusza) ikonján magával ragadó a mély érzelmesség és a finom líraiság. A dinamikus kompozícióban együtt van jelen a mozgalmasság és az elmélyültség, a kifinomultság és az erő. A színeket tekintve dominálnak a sötétebb tónusok: az Istenanya meggyezésű *maphorion*jának és Krisztus okkerszínű *himatió*njának telt színei. Mária ruhájának szegélyén bőséges az

arany csíkozás (*assziszt*). A sötétkék szín (a Kisded kezében lévő tekercs, a ruhaujján lévő díszítés, az Istenanya főkötője és ruhájának ujja) is élénkíti az összhatást. Az arany szegélyek különlegesen mívessé teszik az alkotást. Az ikon hátlapján lévő kép mind technikailag, mind formailag eltérő. Az arcokon éles az árnyékolás, a fényes részek fehéren vonalazottak, ami a novgorodi Megváltó templom freskóira emlékeztet. Az apostolok ábrázolása, szomorú tekintetük, felhúzott szemöldökük és a szemük alatti háromszögletű árnyékolás nyíltan kifejezi az érzelmeiket, test- és kéztartásuk expresszív, a festék felvitele is bizonyos fokú emocionalitást, sietősséget sugall. Fokozza a kép dekorativitását, hogy Krisztus dicsfényének sötét olajzöld és barnás színei, a halottas ágy és az épületek színei kontrasztban állnak a ruhák élénk okkerszínével és a cinóberrel (a kerub vagy a fiatal apostol *himatió*njának színe). Ezt a benyomást tovább erősítik az arányokban megfigyelhető ellentétek: Krisztus alakja az apostolokhoz képest fel van nagyítva. A felsorolt jellegzetességek arra utalnak, hogy az ikont minden valószínűség szerint egy, a Feofan Grek köréhez tartozó művész festette.

A nagy művész műhelyének tulajdonítják a Kolomna közelében található Gorogyiscse faluból származó, *Keresztelő Szent János, a sivatag angyala* c. ikont, amelyen Keresztelő Szent János szárnyakkal látható (Állami Tretyakov Képtár). A szimbolikus kép alapjául Márk Evangéliumának kezdő sorai szolgálnak: „*Íme, elküldöm követemet színed előtt, hogy előkészítse utadat.*” (Mk 1,2). A Keresztelő Szent János életéből vett epizódokat ábrázoló szélek és a szárnyak alsó részei sajnos nem maradtak fenn, de a szent alakjának arányai, a kompozíció

szabadsága és a festés jellegzetességei (arc, frizura, ruhaszegélyek, a ruha és a szárnyak fragmentumai) közel állnak az Blagovescsenszkij székesegyház Deészisz sorának ikonjaihoz. Feofan Grek körének tulajdonítanak egy kisméretű, sokalakos jeleneteket ábrázoló négyosztatú ikont (Állami Tretyakov Képtár), az ún. *Szent negyven nap* ikont. Feofan Grek köréhez tartozó mester vagy Feofan tanítványa festhetett egy nagyméretű *Színeváltozás* ikont is, a Perejaszlavl-Zalesszkijben található Megváltó Színeváltozása székesegyház fő ikonját (Állami Tretyakov Képtár, 15. sz. eleje (1403?). A képen az alakok erősen plasztikusak, az erős fény miatt a szemüket behunyó apostolok testtartása dinamikus, kéztartásuk expresszív. A ruhákon és a hegyeken megjelenő élénk kék vonalak a villámhoz hasonlítanak. Krisztus fehér ruhát visel, mögötte fehér, hatágú, fénylő csillag és kék dicsfény. Az ikonográfiai típus (a hegyre felmenő és lejövő apostolok ábrázolása kis barlangokban, Krisztus valamint Illés és Mózes próféták ruházatának megszokott színei, és a prófétákat – akár csak az Istenanya elszenderülése ikonon – a felhőkön hordozó angyalok) népszerű volt Bizáncban a hészükhaszta viták idején. Ez idő tájt különleges figyelmet szenteltek annak, hogy hangsúlyozzák, hogy a Táborhegyen megjelenő fény a testi szemekkel is látható volt.

A 14. század végéről, a 15. század elejéről fennmaradt néhány olyan ikon, amelyek a moszkvai ikonfestészetben megjelent bizánci hagyományt tükrözik. Ilyen a *Kis Doni Istenanya* a Szentháromság kolostorból (Állami Tretyakov Képtár, 14. század vége), egy csodatévő ikonról készült másolat Kolomnából, a *Hodigitria Istenanya* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 1397), amely egykor

Kirill Beloozerszkij szentéletű szerzetese volt. Még egy, a bizánci hagyományt tükröző ikont érdemes megemlíteni, a Kremlben található Uszpenszkij székesegyház nagyméretű, Péter és Pál apostolt ábrázoló ikonját. Ezek a táblaképek közel álltak az akkori bizánci ikonokhoz, csak expresszívebb líraiságukban tértek el azoktól. A metropólia küldöttségében Konstantinápolyba látogatott orosz klérus tagjai Moszkvába és a környező kolostorokba is hoztak a bizánci fővárosban megrendelt táblaképekből. 1381-ben vagy 1386-ban Pimen metropolita egy híres, csodatévő Istenanya ikont hozott Konstantinápolyból, amely később a *Pimeni Istenanya* nevet kapta (Állami Tretyakov Képtár). 1387–1395 között a szerpuhovi Viszockij kolostor apátja, Afanaszij, Konstantinápolyban rendelte meg kolostora számára a Deészisz-sor mellkép ikonjait (Állami Tretyakov Képtár, Orosz Múzeum). A bizánci művészet klasszikus elvein alapuló moszkvai iskolák létrejöttéhez ezeken a műveken kívül az is hozzájárult, hogy a freskók készítésekor és a műhelyekben az orosz festők a görög művészekkel együtt dolgoztak. Bár a 14. századi moszkvai ikonok stilsztikailag igencsak eltérőek, az kétségtelen, hogy a bizánci hatás a tartárjárás előtti időszakhoz képest minőségileg teljesen újszerűen nyilvánult meg ekkor.

Megfigyelhető, hogy az orosz festők, mivel már rendelkeztek önálló tapasztalatokkal, nem másolják szolgáiban a bizánci műveket, hanem úgy veszik át az egyes fogásokat és az ikonográfiát, hogy közben megőrzik saját világlátásukat és felfogásukat. A bizánci művészet impulzusai, amelyek az orosz festőket a műveken keresztül vagy közvetlenül a bizánci mesterek révén ér-

ték, gazdagították az orosz művészek eszköztárát és kifejezőképességét, és lehetővé tették a számukra, hogy önálló művészi nyelvet hozzanak létre. A valódi orosz hang Andrej Rubljov életművében szólalt meg legtokéletesebben.

#### 4. 4. Andrej Rubljov

A zseniális orosz ikonfestő, a szentéletű Andrej Rubljov (1360 körül–1430) nemcsak mint a pravoszláv kereszténység minden mélységét és szépségét ecsetjével kifejezni képes hatalmas művészként vonult be a történelembe, hanem mint olyan kiemelkedő festő is, akinek a művei az egész világ képzőművészetének remekei közé tartoznak. Az életéről csak nagyon kevés adat ismert. Nem tudjuk, hogy hol és mikor született és hol lépett be a szerzetesek közé. 1405-ben említi először a nevét egy krónikás, a Kremlben található Blagoveszenszkij (Angyali üdvözet) székesegyház freskói kapcsán, és ekkor már szerzetesként írnak róla. Elképzelhető, hogy a Szentháromság vagy a szerpuhovi Viszockij kolostorban élt. Ez a feltételezés arra alapul, hogy a *Szent ikonfestőkről szóló legendákban* (17. század) az olvasható, hogy Andrej Rubljov Danyiil Csornijjal együtt Nyikon apát tanítványa volt, aki pedig Radonyeysi Szent Szergij tanítványa és utódja volt és ő is a Viszockij kolostorban lépett szerzetesi életre. Nyikon életrajzában, amelyet a szerb Pahomij Logofet állított össze, olvashatunk Andrej Rubljov és Danyiil Csornij meghívásáról az újjáépített Szentháromság székesegyház díszítése céljából. Szergij életrajzában pedig az

Andronyikov kolostor Megváltó székesegyházának ki-festéséről esik szó, amely a művész utolsó munkája volt. Pahomij ír Andrej Rubljov haláláról is, valamint arról is, hogy nem sokkal ezután Andrej barátja és „bőjtőlő társa”, Danyiil is elhunyt. Későbbi írásos emlékek (18. századból) arról tanúskodnak, hogy Andrej Rubljov a Megváltó-Andronyikov kolostorban hunyt el és ott is temették el, 1430-ban. Korával kapcsolatban azt írják, hogy „szép kort” élt meg, ami az akkori viszonyok között kb. hetven évet jelenthetett. Ennek alapján fel-tételezik a kutatók azt, hogy a művész 1360 körül szü-letett.

Andrej Rubljov munkássága elválaszthatatlanul ösz-szefonódott Radonyezsi Szent Szergij szellemiségével. Bár a művész nem ismerte személyesen Szent Szergijt, nem volt közvetlen tanítványa vagy beszélgetőtársa, az általa festett ikonok mintegy a nagy sztarc gondolatait valósítják meg. Andrej Rubljov békét, csendet, elmélyültséget, végtelen mélységet, derűt és lelkiert sugárzó képei azt a fajta orosz szellemiséget fejezték ki, amelynek az eszményei a szelídség, alázat és szeretet voltak. A művész híre legendás volt. Már a 15. század-ban gyűjtötték az ikonjait. Alkotásait Szent Jozsif Volockij (1439–1515) is nagyra értékelte és gyűjtötte. Volockij alapította a volokolamszki Uszpenszkij kolostort, ahol három Rubljov ikont helyezett el. Volockij apát írásai-ban értékes feljegyzéseket találunk arra vonatkozóan, hogy Rubljov Danyiil tanítványa volt, és mindkét mű-vész hészükhaszta volt. Gyioniszij/Dionüsziosz (1440–1502), a híres festő is gyűjtötte a Rubljov-ikonokat. Az 1551-ben Rettegett Iván és Makarij metropolita által összehívott moszkvai *Sztoglav* (Százcikkelyes) zsinaton

felmerült az a kérdés, hogy hogyan kell az ikonokon a Szentháromságot ábrázolni. A zsinaton úgy döntöttek, hogy úgy kell, ahogy a „görög ikonfestők és Andrej Rubljov festette”, ami Rubljov Szentháromság ikonjának (Állami Tretyakov Képtár) kétséget kizáró teológiai tekintélyéről tanúskodik.

Nem sok, egyértelműen Rubljov ecsetjének tulajdonítható mű maradt ránk. Ezek egy részét stílusjegyek alapján, más részüket pedig azért tartják a nagy ikonfestő műveinek, mert erre utaló említést tesznek róluk krónikákban vagy a szentek életében. A művek datálásának kérdése még ezekben az esetekben is gyakran nyitott kérdés.

A fennmaradt művek közül a legkorábbiak az 1918-ban, a zvenyigorodi Uszpenszkij székesegyház környékén talált ikonok. Egy mellkép Deészisz sorról van szó (Állami Tretyakov Képtár). A képeket lelőhelyükről zvenyigorodi-sornak nevezték el. Az eredetileg hét vagy kilenc ikonból álló sorból három kép maradt fenn, mégpedig a Megváltót, Mihály arkangyalt és Pál apostolt ábrázoló ikonok. Jelenleg 1400 körüli időszakra datálják az alkotásokat. Ez a feltételezés a székesegyház építésének idejére alapul. A templom freskóit egyes kutatók szintén Andrej Rubljov nevével hozzák összefüggésbe. Nem kizárt az sem, hogy a Deészisz a közelben található Szavvin-Sztorozsevi kolostorból származik. Az ikonok szerzőségéről semmilyen írásos emlék nem tesz utalást, de a képeket, amelyek stílusa a vlagyimiri Uszpenszkij székesegyház freskóival mutat rokon vonásokat, minden kutató egyhangúlag Andrej Rubljov legjelentősebb művei közé sorolja. A Megváltó ikonja jobban megrongálódott és az Evangélium nem



látszik rajta, de az ikonról készült másolatok (pl. az Álami Tretyakov Képtárban található, 15. századból származó kisméretű Megváltó ikon) lehetővé teszik a megrongálódott részek rekonstrukcióját. A nyitva lévő Evangélium lapjain az alábbiakat lehetett olvasni: «Приидите ко мне все труждающиеся и обремененные и аз упокою вы», azaz „Gyertek hozzám mindnyájan, akik elfáradtatok, s akik terhet hordoztok – én megkönnyítlek titeket.” (Mt 11, 28–29) Ez az idézet korábban nem szerepelt orosz ikonokon, de ettől kezdve, már a 15–16. században igen népszerűvé vált.

A Megváltó arcának festésekor a művész fokozatosan az aranyos-okker egyre világosabb, áttetsző, finom rétegeivel dolgozott, ami a belülről sugárzó fény hatását kelti. A homlokra, arcra, nyakra eső tompa fény térbeli hatást kelt. A vonalvezetés határozott, könnyed. Tipológiai szempontból a bizánci ősképekre emlékeztető arc vonásaiban és jellegében is eltér azoktól. A Megváltó orra egyenes (nem bizánci), szemei kicsik, szemöldökét kicsit felhúzza. A kissé elfordított fej dinamikus hatást kelt, erősíti azt a benyomást, hogy a Megváltó figyelmes és nyugodt tekintetét közvetlenül a kép előtt álló személyre irányítja. A sűrű haj, a világos árnyalatú, puha szakáll, a kis száj és a keskeny bajusz, az erős nyak, azaz a Megváltó egész megjelenése nyugalmat, visszafogott erőt, határtalan szeretetet és türelmet sugároz, kifejezi az orosz nemzeti eszményt és mély összhangban van az evangéliumi sorokkal. A zvenyigorodi-sor Mihály arkangyal ikonja vonalvezetését, sziluettjét és kompozícióját tekintve közel áll a vlagyimiri Uspenszkij székesegyház freskóin látható angyalokhoz (az *Utolsó ítélet* kompozíció, a nyugati boltozaton, a

karzat alatt). Az élénk rózsaszínű köpeny izzó fényvel tölti meg az ikont, a *khitón*, az angyal hajában lévő szalag, a köpeny alatti ruha és a szárnyak alsó részének kék fénye azúrkék drágakövek fényét sugározzák. A meghajló angyal arca az Isten akaratával való tökéletes és mély egyetértést fejezi ki, amely Rubljov más angyalábrázolásait is jellemzi. Pál apostol alakja is mély nyugalomról tesz tanúbizonyságot, mindehhez hozzájárul ezüstös-lilás és kék ruhája, a kezében tartott súlyos könyv, az Evangélium, a bölcsességet kifejező, magas homloka, és egész arca, amelyre a szomorúság leheletfinom árnyéka vetül. Bőrének színe teltebb, arca plasztikusabb hatást kelt.

1405-ben a krónikás beszámolója szerint Andrej Rubljov a moszkvai Kremlben található nagyfejedelmi Blagovescsenszkij székesegyház festési munkálataiban vett részt. A munkát Feofan Grek irányította, akivel még egy orosz művész, Gorogyeci Prohor is együtt dolgozott. Bár az ikonfestési munkálatokról a krónikák nem tesznek említést, az ikonosztáz ikonjait általában a freskókkal egyszerre festették. Grabar azt feltételezte, hogy ezek az ikonok megegyeznek a mai ikonosztáz Deészisz és ünnepi sorával. Később más kutatók, Scsenyikov és Szmirnova felülvizsgálták ezt az elképzelést. A jelenlegi, az írásos források elemzése után kialakított álláspont szerint a Blagovescsenszkij székesegyház ikonosztázainak ikonjait az 1547-es tűzvész után gyűjtötték össze és nem az eredeti, 1405-ben készült művekről van szó. Annak ellenére azonban, hogy ezeknek az ikonoknak az eredete ismeretlen, az ünnepi sor hét ikonját egyes kutatók mégis Andrej Rubljov ecsetjének tulajdonítják. Ezek az *Angyali üdvözlet*, a

*Krisztus születése, a Krisztus bemutatása a templomban, a Krisztus megkeresztelkedése, a Színeváltozás, a Lázár feltámasztása és a Bevonulás Jeruzsálembe* ikonok. A kompozíció, a térábrázolás, és a mozdulatok ritmusa ezeket az ikonokat a vlagyimiri Uszpenszkij székesegyház freskóival rokonítja.

1408-ban Andrej Rubljov és Danyiil Csornij a nagyfejedelem megbízásából a vlagyimiri Uszpenszkij székesegyházban tevékenykedtek: freskókat festettek valamint az ikonosztáz ikonjait. Ekkor újították fel az ősi Vlagyimiri Istenanya ikont. A csodatévő szentképről másolat készült, amelyet Andrej Rubljov ecsetjének tulajdonítanak (Vlagyimiri Múzeum, 15. század eleje). Fontos állami megrendelést kapott ekkor a két festő. Moszkvában már várták az új metropolitát, akit ebben az évben választottak meg, a Konstantinápolyból érkező görög Phótioszt (Fotyij). Ekkor kezdődtek meg a helyreállító munkálatok a Rusz északkeleti régiójának püspöki székhelyén lévő székesegyházban, amely 1237-ben, a tatárdúlás idején súlyosan megrongálódott a karzat alatt kigyúlt tűzben. Gyakorlatilag Andrej Rubljovot és Danyiil Csornijt bízták meg a 12. századi freskók restaurációjával és az új ikonosztáz festésével. A freskók nagyrészt máig fennmaradtak az épület nyugati részén. A boltozaton, boltívekben és falakon az Utolsó ítélet jelenetei bontakoznak ki előttünk, amelyek ikonográfiai szempontból ismétlik a 12. századi kompozíciót. Az ikonosztázt a 18. században lecserélték, ekkor Andrej Rubljov és Danyiil Csornij ikonjai Vasziljevskoje faluba kerültek. Innen később a Tretyakov Képtárba és az Orosz Múzeumba szállították őket és Vasziljevskij-sorként váltak ismertté. A hatalmas, há-

romsoros ikonosztáz egészalakos Deészisz, ünnepi és prófétasorból áll. A Deészisz-sor ikonjainak egy része, a központi Megváltó a mennyei erőkkel ikonnal együtt, összesen kilenc ikon, a Tretyakov Képtárban található. Négy ikon – a *Péter apostol*, *Pál apostol*, *Szent Miklós és Nagy Szent Vazul* ikonok – az Orosz Múzeumban láthatóak. Az ünnepi sor 25 ikonjából a következők maradtak fenn: az *Angyali Üdvözlet*, a *Krisztus alászállása a pokolra*, a *Mennybemenetel* (Állami Tretyakov Képtár), a *Jézus bemutatása a templomban*, a *Krisztus megkeresztelkedése*, a *Krisztus Színeváltozása*, a *Bevonulás Jeruzsálembe*, az *Istenanya születése és Bevezetése a templomba* (Állami Orosz Múzeum). A vlagyimiri Uszpenszkij székesegyházban található ikonosztáz próféta-sora az egyik legrégebbi fennmaradt ilyen sor. A Szofoniást és Zakariást ábrázoló ikonokon a próféták mellképe látható, kezükben nyitott tekercsekkel, amelyen jövendöléseik olvashatóak (Állami Orosz Múzeum).

A próféták sorával kibővült magas ikonosztáz újítást jelent a keleti keresztény kultúrában. Létrejötté egyértelműen Andrej Rubljov nevéhez köthető. Ezen az ikonosztázon a keresztény egyház egész tanítása feltárul előttünk, az Ószövetség szentéletű, Jézus Krisztus születését megjövendölő alakjaitól kezdve a jóslat beteljesüléséig, az evangéliumi ünnepekig. Ezután a Deészisz sora következik, a Krisztus második eljövetelekor az emberiség megváltásáért imádkozó mennyei egyház képével. Az orosz pravoszlávia a kereszténység szellemi kultúráját igazán a képekben írt tanítással gazdagította, amely kivételes teljességében Andrej Rubljov művészetében valósult meg.

Szentéletű Andrej Rubljov világszerte leghíresebb

ikonja a *Szentháromság* (Állami Tretyakov Képtár). Az ikont a *Szent ikonfestők legendáinak* (17. század) beszámolója szerint a Szentháromság kolostor apátjának, Nyikonnak a megrendelésére festették *Szent Szergij atya dicséretére*. Az ikon akkora tiszteletnek örvendett, hogy a *Sztoglav* (Százcikkelyes) zsinaton (1551) a Szentháromság ábrázolásához mintául állították. Az ikon a Szentháromság-kolostor azonos nevet viselő székesegyházának helyi sorában helyezték el, közel Szentéletű Szergij ereklyéihez. Az ikon keletkezésének idejéről megoszlanak a vélemények. Egyes kutatók szerint 1412-ben festette Rubljov a Szentháromság fatemplomba (Lazarev, Popov), mások 1425–27-re datálják a művet és a kőből épített Szentháromság-székesegyház freskóinak készítésével kötik össze (Antonova, Vzdornov). A *Szentháromság* ikonon Andrej Rubljov szemléletesen fejezte ki a három személyben létező, egy Istenről szóló keresztény tanítást.

A bibliai történet szerint Isten három vándor (angyal) képében jelent meg Ábrahámnak, aki megvendégelte őt Mamre tölgyfája alatt. A történet már a régi időktől fogva foglalkoztatta a művészek fantáziáját. Kaiszareiai Euszebiosz (4. század) tanúsága szerint még a pogányok is tisztelték a jelenés helyét és szentélyükben őriztek valamilyen ábrázolást az asztalnál étkező angyalokról. Konstantin császár parancsára a 4. században keresztény bazilikát építettek azon a helyen, ahol az angyalok megjelentek Ábrahámnak. Erre az időszakra tehető a Szentháromság megjelenésének legkorábbi keresztény ábrázolása, egy, a Via Latina római katakombában található falfestmény. A képen Ábrahám a fa alatt ülve látható, szemben vele három fiatal

ember áll. Ábrahám mellett egy borjú, amelyet a nyájából a vendégei számára kiválasztott.

Az angyalok vendégül látásának ábrázolása széles körben elterjedt a keresztény művészetben és az *Ábrahám vendégszeretete* elnevezést kapta. A keresztény teológusok értelmezése szerint a százéves Ábrahámnak megjelenő három angyal, akik neki és Sárának kinyilatkoztatták, hogy fiuk fog születni, vagy Isten volt két angyal kíséretében vagy pedig maga a Szentháromság, azaz az Atya, a Fiú és a Szentlélek.

Az isteni vándorok közös étkezését, amelyre Ábrahám levágott egy borjút, Sára pedig lepényt sütött, úgy értelmezték, mint az újszövetségi Eucharisztia (Oltárszentség) előképét.

Az értelmezéseknek megfelelően alakult ki a jelenet ikonográfiája. A korai keresztény műalkotásokon az angyalokat szárnyak nélkül ábrázolják, gyönyörű, szakáll nélküli fiatalemberek képében, akik egyforma fehér ruhában egymás mellett ülnek az asztalnál, fejüknél egyforma nimbuszal. A bizánci művészetben egy másik ábrázolási típus terjedt el, amelynél a középső angyalt Krisztus attribútumaival ruházták fel: nimbuszában kereszttel, kezében tekerccsel és eltérő színű ruhában ábrázolták. A bizánci művészetben kidolgozott ószövetségi Szentháromság ikonográfiájában a fő eltérés a kompozícióban volt: az angyalok nem egymás mellett helyezkedtek el (ún. izokefál ábrázolás), hanem az asztal három különböző oldalánál, így egy háromszögletű séma alakult ki.

Az első ábrázolás az angyalok egyenlőségét, „egyenjogúságát” hangsúlyozza, míg a bizánci ikonográfiában a kompozíció középpontja kap nagyobb hangsúlyt.

A középső angyal nem méreteivel tűnik ki, hanem azaz, hogy a képen magasabban helyezkedik el, frontális helyzetben látható vagy a szárnyainak a feszítávolsága nagyobb. A kétoldalt ülő angyalok az asztalnál rendszerint háromnegyedes fordulatban helyezkednek el, szimmetrikus testhelyzetben. Ezzel az ábrázolással két tartalmi síkot is jól meg lehetett jeleníteni: Aranyszájú Szent János és más tudós teológusok értelmezésének megfelelően lehetővé vált az ószövetségi Szentháromságban az angyalok által kísért Istent láttatni, az ábrázolás másrészt viszont a szemlélő figyelmét a hármasszámra, Isten hármasszámára irányította. Erről tanúskodik az Ábrahám vendégszeretete ábrázolást kísérelő Szentháromság felirat. A liturgikus költészetben már a 9. században megjelent az a gondolat, hogy Ábrahámnak Mamre tölgyfája alatt maga a Szentháromság jelent meg és Ábrahám magát a három személyben létező Istent fogadta és látta vendégül.

Számos, a 13–14. században született műalkotásban találkozhatunk az ószövetségi Szentháromság redukált, azaz Ábrahám és Sára nélküli ábrázolásával, pl. a szuzdali Rozsgyesztvenszkij székesegyház nyugati kapuján (13. század), ikonok szélein (Mihály arkangyal, életének jeleneteivel, 1399) és kisebb tárgyakon is, pl. Oltáriszentség-tartókon.

Az ószövetségi Szentháromság kompozíciójának ez a redukált változata valódi dogmatikai mélységében elsőként Andrej Rubljov ikonján jelent meg. A képen a bibliai történet „elmesélése” teljes mértékben a háttérbe szorul. Ábrahámot és Sárát már nem látjuk. Ábrahám háza, a tölgyfa, a hegy szimbolikus jelentéssel ruházódik fel. Az angyalok kört képező figurái egységet és

nyugalmat, az akarat és a szeretet egységét fejezik ki. Az asztal közepén lévő serleg, amelyet a középső angyal, fejét lehajtva megáld, az előképe Isten fia által hozott önkéntes áldozatnak, az eucharisztikus kehely képe. Az asztal, amelynél az angyalok ülnek, a templomi oltárhoz hasonló. Az angyalok test- és kéztartása, öltözete szimbolikusan a Szentháromság személyeire utal. Baloldalon az Atya fenséges alakja kék *khitón*ban és rózsaszínes-lilás *himation*ban. Középen a Fiú, meggyipiros *khitón*ban, *clavus*-szal és kék *himation*ban. Jobbra a Szentlélek kék *khitón*ban és zöld *himation*ban. A figurák kicsit előrehajolnak, ami hozzájárul a kompozíció körszerűségéhez. A színek és vonalak harmóniája, az arcok eszményi szépsége és koncentrálttsága békével és csenddel tölti meg a szentképet.

Szentéletű Andrej Rubljov ikonja egyszerre remekmű és mélységét tekintve kimeríthetetlen teológiai alkotás. A 16. század közepén a *Sztoglav* (Százcikkelyes) zsinat hivatalosan is megerősítette Rubljov szentképének jelentőségét, amely a Szentháromság ikonográfiáját már a 15. században meghatározta. A 15–17. században Moszkvában, Novgorodban, Pszkovban és Tverben született ikonok mind ezt a híres ikont ismételték. A 16. századtól újra az Ábrahám vendégszeretete ikonográfia kezd terjedni, de ezeken az ikonokon is, az angyalok ábrázolásában rendszerint megőrzik a rubljovi kompozíciót. Ilyen Nyikita Pavlovec Szentháromság ikonja az Orosz Múzeumból (1671) vagy az Állami Tretyakov Képtárban található Szentháromság ószövet-ségi jelenetekkel (1675).

1425–1427 között Andrej Rubljov és Danyiil Csornij a Szentháromság-kolostor kőből épült székesegyházá-



nak freskóit festették. Nyikon életrajza szerint az apát nem egyszerűen hívta Andrej Rubljovot erre a munkára, hanem „könyörögve kérlelte”. A mesterek egy ikonfestő műhely élén álltak ekkor, és nemcsak a freskók festésében, hanem az ikonosztáz ikonjainak készítésében is részt vettek. A freskók sajnos nem, de az ikonosztáz mind a mai napig fennmaradt. Az ikonokat egyelőre még nem tárták fel a megsötétedett olajréteg alól, ezért szerzőségüket egyelőre nem lehet pontosan megállapítani.

Andrej Rubljov életműve óriási hatást gyakorolt az egész orosz festészetre. Ikonográfiai mintái nemcsak a középső régiókban terjedtek el, de a novgorodi és pszkovi művészetben is. Andrej Rubljov klasszikus bizánci alapokra épült és azt teljesen mértékben asszimilált látásmódját tanítványainak és követőinek egész sora utánozta. A 15. század második felében Rubljov művészete meghatározó hatást gyakorolt egy másik kiemelkedő művész stílusának kialakulására, akit Gyionyisizijnek hívtak. Gyionyisizij (Dionüsziosz) is megismételhetetlenül egyedi művészi nyelvet hozott létre.

#### 4. 5. Gyionyisizij (Dionüsziosz)

Gyionyisizij alkotásait már életében nagyra értékelték. Krónikákban tettek említést a munkáiról, a művek keletkezési körülményeiről a szentek legendáiban, az ikonok és freskók megrendelőinek életrajzaiban írtak. Neki címezte a híres teológus és aszkéta, a Volockij kolostor apátja, szentéletű József *Az ikonfestőhöz írt levelet*. Andrej Rubljovtól eltérően Gyionyisizij nem volt szer-

zetes. Családos ember volt, két fia, Vlagyimir és Feodoszj szintén festőként tevékenykedett, a műhelyben és a freskókon édesapjukkal együtt dolgoztak. Ugyanakkor Gyionyiszij életműve is teljes mértékben összefonódott azzal a vallásos közeggel, amelyben élt, műveinek gyökere ugyanúgy a hészükhizmus volt, mint nagy elődjének. Jozsif Volockij Gyionyiszijt a legkiválóbb festőnek tartotta, ezzel meghatározta szerepét a 15. század utolsó negyedének moszkvai művészetében. Fontos megemlíteni, hogy szentéletű Jozsif Volockij éppen hozzá, szeretett lelki társához intézi az okos imádságról szóló szavait: *„Akárhol is vagy kedveském, a tengeren vagy az országúton vagy otthon, gyalogolsz, ülsz vagy éppen alszol, bárhol légy is, folyton imádkozz és mondd: „Uram, Jézus Krisztus, Isten fia, könyörülj rajtam” És Isten meghallgat Téged, hiszen ő az Ég és a Föld ura. Jó és hasznos folyton imádkozni és sóhajtozni bűneink miatt.”*

Gyionyiszij első munkájáról szentéletű Pafnutyj Borovszkij életrajzában olvashatunk, amely az Istenanya születése kolostor kőből épült székesegyházának kifestése volt az 1470-es években. Gyionyiszij itt együtt dolgozott egy idősebb mesterrel, a moszkvai Szimonov kolostor sztarecével, Mitrofánnal, akinek bizonyára a tanítványa volt (a 16. században lebontott templomból csak néhány freskótöredék maradt fenn). 1480-ban Gyionyiszij már egy ikonfestő társaság élén állt, akiket azzal bíztak meg, hogy fessék meg a fő állami templom, a moszkvai Kremlben található Uszpenszkij székesegyház ikonosztázát. Az évkönyvíró név szerint felsorolja azokat a művészeket, akik Gyionyiszij irányítása alatt dolgoztak: Tyimofejev atya, Jaerc és Konya. Megnevezi azt a számára megdöbbentően magas összeget is, 100

rubelt, amelyet az ikonok megrendelőjétől, Vasszian rosztovi érsektől, III. Iván moszkvai nagyfejedelem barátjától a festők kaptak. Kortársai nem egy ízben említik nagy lelkesedéssel Gyionyiszij tehetségét.

Igen jelentős, megtisztelő feladat volt a moszkvai Uszpenszkij székesegyház díszítése, amelyet 1475–79-ben az olasz Aristotele Fiovaranti építész Iván Kalita lebontásra ítélt temploma helyére építtetett. Miután Konstantinápoly 1439-ben aláírta a katolikusokkal a Firenzei uniót, az orosz metropólia kikerült a „hűtlenné” vált Cárgrád (Konstantinápoly óorosz elnevezése) fennhatósága alól és Moszkva lett az autokefál orosz egyház központja. 1453-ben Bizáncot elfoglalták a törökök, ezzel a Moszkvai Rusz lett az egyedüli független pravoszláv állam. Moszkva felemelkedéséről tanúskodik, hogy III. Iván moszkvai nagyfejedelem felvette a cár és egyeduralkodó titulust, illetve feleségül vette az utolsó bizánci császár unokahúgát, Szófiát. Moszkva, az orosz földek egyesítője Bizánc elestével az ortodox kereszténység őrzője lett, másrészt pedig az óorosz állam közvetlen örököse. Ezt a közvetlen és törvény szerinti folytonosságot hangsúlyozandó az Uszpenszkij székesegyház a moszkvai Kremlben az ősi vlagyimiri Istenanya elszenderülése templom mintájára épült. Ide szállították Vlagyimirből a Rusz északkeleti régiójának fő csodatévő ereklyéjét, a Vlagyimiri Istenanya ikonját. A moszkvai Uszpenszkij székesegyház Gyionyiszij és segítői által festett ikonosztáza a krónika szerint az ikonok összetételét és méretét tekintve pontos másolata volt a vlagyimiri Uszpenszkij székesegyház ikonosztázanak, amelyet Danyiil Csornij és Andrej Rubljov festettek. Erről a moszkvai székesegyház 17.

században készült leírásában olvashatunk. Az ikonok sajnálatos módon nem maradtak fenn.

Gyionyiszij első pontosan datált ikonja a *Hodigitria Istenanya* ikon, amelyet Gyionyiszij egy 14. századi bizánci ikon tűzvészben megrongálódott táblájára festett. A táblát a Kremlben található, női Voznyeszenszkij kolostorban őrizték (Állami Tretyakov Képtár, 1482). Az eredeti méret és a kép arányai adottak voltak, azonban Gyionyiszij térfelfogása újszerű, vonalvezetése már-már zenei, a tartalomhoz való viszonya új, könnyedebb, légiesebb és kecsesebb. A *Hodigitria Istenanya* Gyionyiszij által megfestett ikonográfiai típusa gyorsan közkedveltté vált. Azoknak a műveknek a nagy részét, amelyet Gyionyiszij az Uszpenszkij székesegyház ikonosztáának megfestése után készített, csak írásos forrásokból ismerjük. Nem maradtak fenn az 1480–90-es években, a Jozsif Volockij kolostor részére festett ikonok sem, amelyről a székesegyház dokumentumaiban, leltárában részletesen olvashatunk. Ezért a művész életművében számos fehér folt van. Az 1500-ban, az északon található Pavlo-Obnorszkij kolostor részére festett Deészisz és ünnepi sor ikonjai (*Megváltó a menyegyei erőkkkel* (Állami Tretyakov Képtár), *Keresztrefeszítés* (Állami Tretyakov Képtár), *Megjelenés Tamás apostol előtt* (Állami Orosz Múzeum) már teljes mértékben az érett mester stílusát tükrözik.

Gyionyiszij ikonjainak különleges kifejezőerejét a vonalvezetés sajátos ritmikája, a zavartalan harmónia, az arányosság és a tökéletes kompozíció adják. Figurái súlytalanok, testetlenek, megnyúltak, az arcok plaszticitása kiváló kontrasztot képez a test többi részének inkább síkbeli ábrázolásával, a figurák mozdulatainak,

testtartásának szinte zeneisége van, amely pl. a *Keresztrefeszítés* c. ikon figuráinak „hajladozásában” is csodálatosan megvalósul. Gyionyiszij színpalettája szokatlanul világos, sokféle árnyalattal dolgozik, a ruhák gyakran fényben úsznak, az ikonokon látható épületek szinte geometrikus szerkezetűek, a tér csupán háttérrel jelent és nem hozza létre a fizikai mélység illúzióját. A Gyionyiszij művek elemzésekor felmerülő zenei asszociációknak objektív okai vannak. A művész számos alkotását himnuszok ihlették, mint a *Néked örvendezik* vagy az *Akathisztosz himnusza*, amely a Ferapontov kolostor székesegyháza freskójának fő témája. Az Istenanya születése székesegyház festése volt Gyionyiszij utolsó megbízatása, amelyen fiaival együtt dolgozott és egyedül ezek a freskók maradtak fenn tőle. Az ikonosztáz Deészisz sorának ikonjai is megőrződtek, ezeket Gyionyiszij a műhelyében dolgozó többi ikonfestővel együtt festette. Az említetteken kívül fennmaradt még a *Krisztus alászállása a pokolra* és a Hodigitria Istenanya ikonok (mindkettő az Orosz Múzeumban található).

Az 1480–90-es években festették a dmitrovi Uszpenszkij székesegyház azonos nevet (*Istenanya elszenvedésére*) viselő fő ikonját (Andrej Rubljov Múzeum), amelyet Gyionyiszij műhelyével hoznak összefüggésbe. Az ikon ikonográfiai különlegessége a mennybe felszállt hófehér ruhát viselő Istenanya. Gyionyiszij körének tulajdonítanak még számos olyan ikont, amelyek szentéletű szerzeteseket ábrázolnak (Kirill Belozerszkij, Orosz Állami Múzeum, 15. század vége–16. század eleje, Dmitrij Priluckij, Vologdai Múzeum, 16. sz. eleje). Gyionyiszij vagy egy, a műhelyében dolgozó festő festette a szentéletű moszkvai metropoliták Pjotr (Kreml

múzeumi) és Alekszij (Állami Tretyakov Képtár) életét ábrázoló ikonokat, amelyek eredetileg az Uszpenszkij székesegyházban voltak láthatóak.

Az ikonokon mindkét szent ünnepi viseletben, fehér süvegben látható. Testtartásuk egyforma: kitárt karokkal állnak, egyik kezükben az Evangéliummal, áldást osztanak. A világos háttér, a ragyogó színek, a vonalak zeneisége derűs, egyben emelkedett hangulatot áraszt, nem földi szépséget sugároz.

Gyionyiszij művészetének hagyományait a műhelyében dolgozó művészek folytatták. Borisz Godunov uralkodásának idején újra népszerűvé váltak ennek a kifinomult és emelkedett stílusnak az eszményei.

## 5. A helyi ikonfestő iskolák művészete a 14–15. században

### 5. 1. A *novgorodi ikonok*

A kedvező történelmi körülményeknek köszönhetően a novgorodi műalkotások a Rusz középső régiójában készült alkotásokhoz képest összehasonlíthatatlanul jobb állapotban és nagyobb számban maradtak fenn, mivel nem érintette őket a pusztító tatárdúlás. Novgorodban már a 13. század végén folytatódtak, majd a 14. század első felében már nagy lendülettel zajlottak a kőépítkezések. Templomokat építettek, kolostorokat alapítottak és ezért nagy mennyiségű ikonra volt szükség. A novgorodiak a kijevi metropóliát megkerülve önálló kapcsolatokat hoznak létre Bizánccal. Gyakran a Konstantinápolyba zarándokoló magánszemélyek alakítottak ki új kapcsolatokat. A Novgorodban született irodalmi művekben olvashatunk leírásokat ezekről az utazásokról, a bizánci főváros szent helyeiről, építészetéről, ikonjairól és a városban őrzött ereklyékről. Elképzelhető, hogy a zarándokok hoztak is haza ikonokat. A 14. század elején egy név szerint nem ismert novgorodi zarándok látogatott Konstantinápolyba, az 1320-as években pedig Grigorij Kalika atya, aki később Novgorod érseke lett. Grigorij Kalika atya maga is ikonfestő volt (Vaszilij Kalika néven festett). 1348–49-ben egy kereskedő, Szytyefan Novgorogyec zarándokolt Konstanti-

nápolyba, majd továbbment, egészen Jeruzsálemig. 1353-ban Filofej pátriárka díszes pelerineket ajándékozott Mojszej, novgorodi érsek küldötteinek. A 14. század elején készült alkotások arról tanúskodnak, hogy a novgorodiak ismerték a palaiologoszi művészetet. A Jurjev monostor Szent Györgyöt ábrázoló ikonján a szent arca a konstantinápolyi eszményképnek felel meg (Állami Tretyakov Képtár, 12. század, a 14. század elején újrafestve). A régi ikont egy Görögországból érkezett mester vagy az új stílust ismerő orosz ikonfestő újíthatta fel. A novgorodi krónikák arról számolnak be, hogy Novgorodban az 1330–40-es években görög művészek dolgoztak. 1338–1339-ben a görög Izaiás más ikonfestőkkel együtt kifestette a *Bevonulás Jeruzsálembe* templomot. 1341-ben bizánci vagy balkáni festők a Szófia székesegyház ikonosztázához a 12 ünnepről festettek ikonokat. Az ünnepeket, az Angyali üdvözléttől kezdve egészen Pünkösdig (a Szentlélek alászállása az apostolokra) három hosszú táblára festették, ahhoz hasonlóan, ahogy a bizánci *templonok* (az oltárt a templom több részétől elválasztó mellvéd) ikonjait is festették. Az ikonokon látható görög feliratok arról tanúskodnak, hogy a szerzők nem orosz származásúak voltak. A színek sötétek, teltek, a szentképeken a sötétkék, zöld, barna árnyalatok és az arany harmonikus összhangját figyelhetjük meg.

A novgorodi Zverin kolostorból származó *Borisz és Gleb* ikon (Állami Történeti Múzeum, 14. sz. első fele) egy másik stílust példáz: egyszerre mutatja a palaiologoszi művészet hatását és a helyi hagyományokat. A szentek testtartása teljesen megegyező, ábrázolásuk szigorúan frontális, a formák mozdulatlanok, súlyosak,



a körvonalak egyszerűek. Mindez a helyi, a konkrét ábrázolást előnyben részesítő ízlést tükrözi.

A korábbi időszak hagyományaiban még ennél is szorosabban gyökerezik a Tyihvini kolostorból származó *Krisztus alászáll a pokolra* c. ikon (Novgorodi Múzeum, 14. század első fele). A kerekdedebb, már-már az egyszerű nép vonásait tükröző arcok megindítóak és nyíltak, mindamellet, hogy arányosak és plasztikusak, térbeliek. A népies intonáció mellett érzékelhető a szereplők belső méltósága (Ádám, Éva, Ábel). A figurák mozdulatai, testtartása természetes, amelyhez szimbolikus, síkbeli kompozíció járul (a pokol „tornácának” geometrikus mintázatú széle, a szimmetrikusan elhelyezkedő hegyek). A 14. század első felében a novgorodi művészetben megjelent népi áramlat másik példája a *Sárányölő Szent György, életének jeleneteivel* c. ikon (Állami Orosz Múzeum). A főkép háttere vörös, a széleken 14 darab fehér háttérű kép látható. A főkép ikonográfiaja a Sztaraja Ladogában található Szent György templom 12. századi híres novgorodi freskójára emlékeztet, de ez a hasonlóság csak még jobban kiemeli az alapvető különbséget. Az ikonon minden mintha meg lenne dermedve, Szent György mintha örökké a lovon ülne, a királylány is mintha öröktől fogva ott állna pórázon tartva a sárkányt és a csoda tanúi is teljes mozdulatlanságot tükröznek. Még inkább szimbolikusak a széleken található képek kompozíciói, amelyeken az egyes epizódokat a festő nem történésként, hanem mintegy az esemény „kvintesszenciájaként” ábrázolta. A kompozíciók ketté vannak vágva, a képeken három személyt látunk, a széleken két kis bástyát és valamilyen, a vértanú kínzására szolgáló fegyvert. Szokat-

lanok a figurák arányai is, a fejük kifejezetten nagy, a törzsük rövid, a végtagjaik olyan „satnyácskák”. A festő színhasználat, technikája a helyi hagyományoknak felel meg: a színhasználat a főképen élénkebb, dekoratívabb, az ábrázolás részletesebb, mint a széleken. A jelenetek kifejezőmódja már-már groteszk, érzelmi feszültségük erőteljes. Egy másik irányzatot képvisel az Ozerjovóból származó Szent Miklós, életének jeleneiteivel c. ikon (Állami Orosz Múzeum, 14. század első fele). Az ikon színvilága kifejezetten dekoratív. A széleken látható képeken a fehér és a kék háttér váltogatása, a sokszínű, díszes épületek, a pompás ruhák olyan hatást keltenek, mintha az ikon egy értékes, nagy műgonddal készített szőnyeg lenne. A főkép háttere sötétkék, Szent Miklós fehér, kockás *felonban* látható. Jobbjával áldást oszt, baljában az Evangéliumot tartja. A novgorodi hagyománynak megfelelően a központi alak mellett kisebb figurák láthatóak: a szent gyógyítók, Kozma és Damján (vö. a *Joannész Klimakosz, Szent György és Nagy Szent Vazul* ikonnal, 13. század). Szent Miklós homloka feltűnően magas, vonásai harmóniát sugároznak. A szent gyógyítók ábrázolása ikonográfiai is hasonló a Balkánon készült ikonokhoz, ennek megfelelően mindegyik alak plasztikus, térhatású. A széleken található képek háttere az épületekkel és tárgyakkal részletekbe menően kidolgozott. A képek összefüggő eseménysort mesélnek el, egymás után „olvasva” őket bontakozik ki előttünk a történet. Az ábrázolást kísérő feliratok a novgorodi kiejtés sajátosságait [ч (cs) helyett ц (c), pl. цуда чудо helyett (csoda) vagy меч меч helyett (kard)]. A kevés szabad teret hagyó, részletes ábrázolás jellegzetessé teszi az ikont, és az említett vonások a

későbbiekben is jellemzőek lesznek a novgorodi művészetre.

A palaiologoszi művészet sajátos felfogását tükrözi a novgorodi *Istenanya születése* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 14. század első fele-közepe). A festő szemmel láthatóan görög mintára dolgozott, mivel a kép ikonográfiaja egy új palaiologoszi sémát követ: Joachim, Szűz Mária atyja egy ajtónyílásban áll, a kép sokszereplős, a háttérben sok építészeti elemet látunk. Középen Szent Anna fekszik, akinek az alakja a többi szereplőhöz képest jóval nagyobb. Az előtérben, a keresztelőmedencénél két lány áll, Szent Anna mögött pedig további négy szolgálólány, a kezükben edényekkel. Az épületek a képen nagy helyet foglalnak el, hangsúlyosak az ajtók, ablakok, de ezek a nyílások a térnek nem adnak mélységet. Ezek az épületelemek inkább mintha ellentmondának a fizika törvényeinek: a nyoszolya fejrésze a semmibe lóg, Anna könyöke alól hiányzik a támasz, a lányok nem állnak a talajon, hanem a levegőben lógnak. A szereplők tekintete kivétel nélkül (beleértve Máriát is), egyenesen az ikon szemlélőjére irányul, olyan, mintha megálltak és egy irányba fordultak volna. Az arcok típusukat tekintve egyformák, viszont nagyon plasztikusak. Az árnyékot megjelenítő sötét *szankírra* a festő világos okkert és fehéret vitt fel. A fehér részek (ruházatban, épületeken) ellenére az ikon szürkészöld, sötétpiros és barna színekre épülő színvilága inkább komornak mondható, amit a szereplők komor arckifejezése csak tovább fokoz. Az ikon bizánci előképe csak mintegy visszhangként érzékelhető.

A 14. század második felében számos művész dolgozott Novgorodban, köztük a híres bizánci festő,

Feofan Grek. Sok név szerint nem ismert szerb és görög festő is érkezett, akik részt vettek pl. a Szpasz na Iljin templom, a Fjodor Sztratyilat templom és a Krasznoje Polje faluban található Krisztus születése templomok freskóinak festésében 1370–1390 között, és ezek mind a mai napig fennmaradtak. A volotovói Istenanya elszenvedülése- és a kovaljevói Megváltó kolostor – templom a második világháborúban elpusztult, ezek freskóit töredékek alapján állították helyre. A novgorodiak Bizánchoz és a bizánci művészethez fűződő sajátos viszonya tükröződik néhány irodalmi alkotásban is, amelyek fő témája Novgorod és Konstantinápoly kapcsolata. Az írások fő célja az, hogy Novgorodot a Ruszban a pravoszláv egyház központjaként tüntessék fel. Az *Elbeszélés a novgorodi fehér püspöksüvegről* (klobuk=jellegzetes fejfedő) c. műben a novgorodi főpapok egyik privilégiumáról is szó esik, azaz arról, hogy joguk volt egy olyan fehér fejfedő viselésére, amelyet először Konstantin császár adományozott Szilveszter római püspöknek. A *Legenda a Tyihvini Hodigitria Istenanyáról* c. írás a Novgorodban csodálatosan megjelenő szentképről szól, amelyet egyrészt az ősi konstantinápolyi csodatévő ikonnal, másrészt a szintén csodatévő, híres római (lodi) Istenanya ikonnal azonosítottak. Ezekben a művekben fontos szerepet kap az ikonfestészet dogmatikai jelentőségének hangsúlyozása, amely minden valószínűség szerint összefüggött egy eretnek mozgalommal, amely ebben az időben terjedt, mégpedig a *sztrigolnyikok* szektájával. A *sztrigolnyikok* nemcsak a szentségeket és az ikonokat tagadták, de elutasították a szerzetességet és az egyházi hierarchiát is. A 14. század

második felének novgorodi művészetében valódi visszhangra talált a bizánci hészükhaszta művészet és számos új ikonográfiai téma is: az Istenanya bölcsességének, a Szentháromság egységének dicsőítése, az Istennek a testét adó és az egyházat szimbolizáló Istenszülő Szűz dicsérete, az isteni fényt megtapasztaló nagy szerzetesek alakjai.

Egyes novgorodi ikonok a bizánci minták reprodukciójának tekinthetők, mert az eredeti mintákból nemcsak a külsődleges elemeket vették át, hanem a képek jellegét is reprodukálták. Ilyen ikonok az *Angyali üdvözlés Szent Tódorral* a plotyniki Borisz és Gleb templomból ill. ugyanennek a templomnak a fő ikonja, a *Borisz és Gleb lóháton* (Novgorodi Múzeum, 14. század utolsó negyede). Egyes ikonokon viszont a bizánci mintát a helyi ízlésnek megfelelően átdolgozták és a képet konkrétan emocionális tartalommal ruházták fel. Ilyen ikon pl. a Zverin kolostorhoz tartozó Pokrov (Oltalom) templom megegyező címet viselő ikonja (Novgorodi Múzeum) vagy a Ijubonyi *Hodigitria Istenanya* (Állami Orosz Múzeum). Az *Otyecsesztvo (Paternitas)* ikonon (Állami Tretyakov Képtár, 14. század vége–15. század eleje) a bizánci ikonográfiai minta az eredetinelől nagyobb kifejezőerővel jelenik meg. Szemléletesen ábrázolja az egylényegű Szentháromságot, de pl. az oszlopszentek ábrázolása a helyi, novgorodi minták fontosságára utal. A Szentháromságot megtestesítő három vándort Feofan Grek is ábrázolta a Szpasz na Iljin templom Szentháromság nevet viselő melléképületében. Ezen az ikonon már teljes mértékben megnyilvánult a 15. századi jellegzetes, novgorodi művészet: az arcokon meg-

jelenő éles fény-árnyék kontraszt, a figurák kissé sematikusabb ábrázolása, az energikus mozdulatok és az élénk színek. Hasonló az ún. *Négyosztatú* ikon (Állami Orosz Múzeum, 15. század első fele) valamint Illés próféta vörös háttérű ikonja a Novgorodi Múzeumból (15. század). A novgorodi szentek tiszteletére olyan ikonok készültek, amelyekben az adott szenteken kívül az Istenanya, a Jel ábrázolás látható a mennyei szférában (ikonok az Állami Orosz Múzeumban és az Állami Tretyakov Képtárban, 15. század). Említésre méltó még egy szentkép, amely egy csodatévő Istenanya ikon csodáját jeleníti meg illetve a *Novgorodiak csatája a szuzdaliak ellen* c. ikon (Novgorodi Múzeum, 1460-as évek). Utóbbi dokumentumszerű hitelességgel jelenít meg egy 12. századi történelmi eseményt, amikor Novgorod az Istenanya ikonjának köszönhetően Andrej Bogoljubszkij nagyfejedelem csapatainak ostromakor csodálatos módon megmenekült. A három részre osztott képen bontakozik ki a novgorodi és oroszországi évkönyvekben leírt esemény. A felső harmadban azt a menetet látjuk, amely az Istenanya ikonját a *Szpasz na Iljin* templomból a város felé viszi. A középső képen a követek a konfliktus békés megoldására tesznek kísérletet illetve láthatunk egy nyílfelhőt is, amelyet a szuzdali katonák lőttek ki a városra. Az ikon alsó harmada a támadók vereségét és megvakulását örökíti meg illetve a novgorodiak oldalán álló Szent Györgyöt, Boriszt, Glebet és egy angyalt. A novgorodi ikonfestők nemcsak a történelmi eseményeket örökítették meg, de elgondolkodtak azok örök, a történelmi folyamatok felett álló jelentésén, értelmén is. Egyúttal megörökítettek magánszemélyeket is, olyan novgorodiakat, akik meghaltak, és már

Isten előtt imádkoznak, az Istenanya, az angyalok és a szentek közbenjárását kérik. Jó példa erre a novgorodi *poszadnyik* családját ábrázoló *Deészisz-sor és az imádkozó novgorodiak* c. ikon (Novgorodi Múzeum, 1467.)

## 5. 2. A pszkovi ikonok

A pszkovi művészeti stílus egyedi vonásai már korán jelentkeztek és markánsan, nagy erővel fejeződtek ki. Már a 14. század elején jelentkeztek ezek a sajátosságok, amelyeket a Sznyetogorszki kolostor Istenanya születése székesegyházában, 1313-ban készült freskón is megfigyelhetünk: tudatos táplálkozás a palaiologoszi hagyományokból, érdeklődés az összetettebb történetek és ikonográfiák iránt, az alapul szolgáló minták expresszív átdolgozása. A pszkovi ikonok, legyen akár a szentek, Krisztus, az Istenanya ikonjairól vagy ünnepi kompozíciókról szó, kitűnnek erős pátoszukkal és hit-hirdető jellegükkel. Utóbbi lehet, hogy a város határmenti elhelyezkedésével függ össze, amely a pravoszlávia előrsének, védőbástyájának tekintette magát a német terjeszkedéssel szemben, illetve közvetlenül megtapasztalta az égi segítséget a város életének viharos eseményeiben. A pszkovi köztársaság adminisztratív berendezkedése hasonlított a novgorodéhoz, a fő társadalmi-politikai illetve egyházpolitikai erő a bojárság volt, amely pénzügyi, területi és jogi, azaz bírászkodási hatalommal rendelkezett. A 14. században konfliktus bontakozik ki a politikai és egyházi függetlenség-re törekvő Pszkov és Novgorod között. 1342-ben a novgorodiak elismerték, 1348-ban pedig megerősítették a

pszkovi állam függetlenségét, az egyházi önállóságot azonban Pszkovnak nem sikerült kiharcolnia (csak 1589-ben neveztek ki Pszkovban önálló püspököt). A novgorodi főpap gyakorolt minden egyházi jogot Pszkovban, amelybe beletartozott az új templomok felszentelése is. Ettől az időszaktól kezdve azonban az egyházi bíróságba a helyi pszkovi bojárság soraiból is választanak főpapi helytartókat (*namesztnyik*), akik az egyház pénzügyi ill. diplomáciai életének irányításában vettek részt, pl. küldöttségeket szerveztek Novgorodba, Moszkvába vagy Rigába. A helytartói pecséten a novgorodi Istenanya, a *Jel* c. novgorodi ikont a Szentháromság ábrázolása váltotta fel, mivel az ősi pszkovi Szentháromság templom lett Pszkov főtemploma és a papsága is kiemelt helyzetbe került. A 14. században és a 15. század elején a pszkovi régióban éppúgy, mint a Rusz egészének területén intenzív kolostorépítkezés zajlott. Az ehhez kapcsolódó intenzív művészi tevékenység mellett (freskók, ikonosztázak) Pszkovban évkönyvírás is folyt. A krónikák olyan hivatalos dokumentumok voltak, amelyeket a *poszadnyik* udvarában, a Szentháromság székesegyházban és kolostorokban írtak (Jelesarov kolostor, Pszkovi Barlangkolostor). A pszkovi kultúra egyik legjellegzetesebb vonása az intenzív krónikaírás és irodalmi tevékenység. Pszkovban készült az egyik Paleia, azaz ószövetségi történetet tartalmazó irodalmi mű. A Jelesarov monostor alapítója, Pszkovi Jevfroszin ill. a monostor híres sztareca, Filofej (a Moszkváról, mint harmadik Rómáról szóló filozófiai-teológiai írás szerzője) írták. Gazdag a pszkovi *zsityije* (szentek életét megörökítő legenda) irodalom is, a műfajhoz tartozó egyes művek egyszerre a *hagiográfia*



(szentek legendái) és a szépirodalmi alkotások közé is sorolhatóak, pl. az Ének Dovmontról. A pszkovi festészetre az a jellemző, hogy az Ó- és Újszövetség jele-  
neteit apokrif részletekkel színezték. Az ikonfestészetben sajátos színvilág figyelhető meg: a barna, meggy-  
színű, zöld színek sötét árnyalatai, amelyet időnként élénksárgával és cinóberrel kombináltak. Az expresszív színhasználat számos műben dinamikus kompozícióval, kifejező arányokkal párosul.

A 14. század első felében keletkezett egy kisméretű, vörös hátterű *Megváltó* ikon. A Jelezarov kolostor fő szentképe csodatévő ikon hírében állt (Pszkovi Múzeum, 14. század első fele). Elképzelhető, hogy a szentkép a kolostor alapítójának, Pszkovi Szent Jevfroszinnak a tulajdonában állt, aki a keresztségben a Jelezar nevet kapta. A leegyszerűsített ábrázolás, a szinte teljesen síkbeli tér, a vonalvezetés és ikonográfia sajátosságai a szentképet a 13. század hagyományaihoz kapcsolják.

A Velikaja folyó partján található *Uszpenyije sz parmoenyija* templomból származik a *Krisztus megkeresztelkedése* ikon (Ermitázs, 14. század második fele). Ikonográfiai sajátosságai bizánci, palaiologoszi mintára ill. annak sajátos értelmezésére utalnak. A képen Krisztus meztelenül áll a Jordán folyóban, a feje felett látható földnyelv lepelszerű ábrázolása Krisztus sírba tételére emlékeztet, amely Krisztus megkeresztelkedésének ünnepén a liturgia egyik legfontosabb motívuma. A folyó partján bal oldalon Keresztelő Szent János áll, cinóberszínű, hosszú szárú kereszttel. Kezével megérinti Krisztus fejét. Jobbra négy angyal áll, egymás felett, tisztelettel meghajolnak Krisztus előtt. A vízben a tenger és a Jordán megszemélyesített alakjai. Az ikon szín-

világa a hideg és tompa árnyalatokra épül. A Jordán vize ezüstös, szürkés, Keresztelő Szent János báránybőr ruhában van, a föld barna, az angyalok szárnya sötétbarna, alsó szélükön szürkés, ruhájuk bordós-barnás ill. cinóberpiros. Az ikon egész felületén fehér vonalak jelzik a fényt. Krisztus alakját a festő egy meleg, barna alsó rétegre vitte fel világos, majdnem fehér okkerrel. A test színe valamint a fényt jelző fehér vonalak mintegy összeolvadnak, egységbe forrnak. Keresztelő Szent János alakja olyannyira vékony, hogy szinte testetlen, az angyalok ábrázolása viszont kifejezetten plasztikus, főleg az arcuk, de a testük is erőt sugároz. A pszkovi művészet jellegzetes vonása a kontrasztosság, pl. a finom törekenység és a testi erő között megnyilvánuló ellentét.

A Bolsoje Zagorje faluból származó *Borisz és Gleb* ikon (Állami Tretyakov Képtár, 14. század vége) arról tanúskodik, hogy a század végén az ikonfestő mesterek a dinamikus és expresszív stílustól a késő bizánci művészet monumentális hagyományai felé fordultak. A szentéletű fivéreket a legrégebbi ikonográfia szerint ábrázolták, azaz szigorúan frontális, egyforma testhelyzetben, jobb kezükben kereszttel, baljukban karddal. A figurák szélesek, majdhogynem köpcösnek mondhatók, ami nyugalmat és erőt sugároz. A *pláv* technikával festett arcok fénylőek, a korai alkotásokhoz képest lágyabbak. A bizantizáló tendenciát jelzi az *Uszpenyije sz parmoenyija* templomból származó *Hodigitria Istenanya* (Novgorodi Múzeum, 14. század vége–15. század eleje), a balkáni művészetben találhatunk számos hasonló képet. Az erőteljes formákhoz, plasztikus arcokhoz, és

a kép fenséges nyugalomához líraiság és emberközeli intonáció társul.

Az ebben az időszakban Pszkovban megfigyelhető klasszicizáló irányzat mellett egy ellentétes, expresszív irányzat is jelen van. Ezt az expresszív ábrázolásmódot jól képviselik a pszkovi Szent Barbara templom híres ikonjai: az *Istenanya gyülekezete* kisméretű ikon és a *Szent Paraszkeva, Szent Barbara és Szent Júlia* nagyméretű ikon (mindkettő az Állami Tretyakov Képtárban található, 14. század vége). Az első ikon a Krisztus születése utáni második nap, az Istenanya fő ünnepének magasztos ábrázolása. Az egyház az Isten anyjává vált Születet dicsőíti rajta. Az ikon alapjául egy karácsonyi himnusz szolgál. A 13. végén Bizáncban gyakori volt, hogy egyházi énekeket jelenítettek meg freskókon illetve ikonokon. Az *Istenanya gyülekezete* ikonon szinte az egész háttérrel betölti a sötétzöld hegy a Születés barlangjával. Az előtérben, középen látható a vörös trónon ülő Istenanya, kezében a Krisztus-Emmánuel ábrázolással. Az Istenanyától jobbra a Kisded látható bölcsőben, balra az ajándékokat hozó három napkeleti bölcs, Gáspár, Menyhért, Boldizsár, lentebb a földet és a sivatagot megszemélyesítő alakok. A kép legalsó részén egy éneklő pap és három, a napkeleti bölcshez hasonló, kezükben pásztorbotot tartó fehérruhás alak látható. Az ikon jobb sarkában egy fiatalember ruhájának ujjával eltakarja a szemét. Testtartása azt fejezi ki, hogy sietve a kép sarkában elhelyezkedő fekete barlang felé igyekszik. A mellette látható feliratból kiderül, hogy ez a rejtélyes alak Koljada, egy ősi pogány istenség, akit megvakított és menekülésre készített a Krisztus szü-

letésekor áradó fény. Az ikonon dominál a lángoló cinóberpiros. A szentképen látható mozdulatokra, színekre jellemző heveség, expresszivitás a szent vértanúk ikonjain is megfigyelhető. Alakjaik megnyúltak, a kompozíció dinamikus. Az arcok sötét tónusára eső fényt fehér vonalak jelzik, amelyek egyúttal az egzaltációval határos feszültséggel ruházzák fel a szentképeket.

A 15. században ezt a rendkívül expresszív stílust nyugodtabb hangulatú alkotások váltják fel, de ezekben is megőrződnek a pszkovi művészet kedvelt színei, a piros, a barna és a sötétzöld, a dinamikus testtartás, mozdulatok és a jellegzetes pszkovi szigor. Utóbbit sugározza a *Deészisz Szent Barbarával és Szent Paraszkeva Pjatyicával* a pszkovi Szent Barbara templomból (Novgorodi Múzeum, 15. század első negyede). Érdemes említést tenni a jellegzetesen pszkovi kompozícióról is, amely a *Krisztus alászállása a pokolra* c. ikonon is tetten érhető (Állami Orosz Múzeum, 15. század vége). Az arcok tipológiailag egységessé válnak (jellegzetesek a sötét, barna árnyékok, a világos okkerszín, a mélyen ülő, kis szemek és beesett arcok, a magas homlok és a rendkívül keskeny, hosszúkás orr), ami jól megfigyelhető a *Szent Paraszkeva Pjatyica, Szent Gergely, Arany-szájú Szent János és Nagy Szent Vazul* c. ikonon (Állami Tretyakov Képtár, 15. század eleje), egy Deészisz mellkép-soron (A *Megváltó, Istenanya és Keresztelő Szent János* ikon az Állami Tretyakov Képtárból), és a *Mihály Arkangyal* ikonon az Állami Orosz Múzeumból (15. század első fele). A pszkovi művészetre kevésbé jellemző líraiság és gyengéd intonáció figyelhető meg a *Ljubjatovói Meghatódott Istenanya* ikonon (Állami Tretyakov Képtár, 15. század első fele). A pszkovi ikonokon az ün-

nepi eseményeket csodás, paradicsomi világ ábrázolásával jelenítik meg, amelyet isteni fény hat át és amelyben mindent gazdagon díszítenek a drágakövek, az igazgyöngyök és az arany. Az *Istenanya születése* c. ikonon (Állami Tretyakov Képtár, 15. század első fele) ezt a hangulatot az öltözékek, tárgyak és paloták élénk cinóberszíne, a díszítések és igazgyöngyök teremtik meg. Az *Ószövetségi Szentháromság* c. ikonon (Állami Tretyakov Képtár, 15. század vége) is hasonlóan gazdagon, drágakövekkel és igazgyöngyökkel díszített az asztal.

És bár az orosz stílustendenciák, amelyeket a 15. század végén Gyionyiszij művészete határozott meg, a pszkovi művészetre más központokhoz hasonlóan nagy hatással voltak, a korábbi hagyományokkal szervesen összefüggő pszkovi ikonok egyedisége még a 16 és 17. században is megmarad.

*Megjelent:*

**IRINA GLEBOVA**

**Oroszország ma – kultúra, mentalitás, média**

**TATJANA BITKOVA**

**Oroszország külpolitikája**

**DMITRIJ JEFREMNKO**

**Állam és társadalom Oroszországban**

**NYINA FILIPPOVA–SZERGEJ AKOPOV**

**Az orosz világ a 20. században**

**ALEKSZANDR KAMENSZKIJ**

**Az orosz térség**

*Megjelent:*

**FILIPPOV SZERGEJ**  
**Az „orosz eszme” alakváltozásai**

**IGOR KONDAKOV**  
**Az orosz kultúra nagy korszakai**

**IGOR KONDAKOV**  
**Klasszikus orosz kultúra**

**MARIJA POLOZSIHINA**  
**Oroszország gazdasága**

**NYINA KVLIVIDZE**  
**Az orosz ikonfestészet**

*Készült a Russzkij Mir Alapítvány  
támogatásával*



ФОНД РУССКИЙ МИР

*A borítón*

*Aleksza Petrov: A Lipenszkij monostor Szent Miklós ikonja,  
1294*

ISSN 2063-7179

ISBN 978-963-7730-77-1

Felelős kiadó: a Magyar Ruszisztikai Egyesület elnöke  
és az ELTE BTK Ruszisztikai Kutatási és Módszertani Központ  
vezetője

<http://russtudies.hu>

A fordítást az eredetivel egybevetette: Bótor Tímea

Tervezés, tördelés: Typo D'Apo Bt.

Nyomdai kivitelezés:

Komáromi Nyomda és Kiadó Kft.

Felelős vezető:

Kovács Jánosné ügyvezető igazgató