

# Maszynowa produkcja ikon w Imperium Rosyjskim w 2. połowie XIX i na początku XX wieku. Wstępne rozpoznania i spostrzeżenia

Agnieszka SZYBALSKA

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

Szkoła Doktorska Anthropos IPAN

<https://orcid.org/0000-0002-5791-700X>

**ABSTRAKT** W 2. połowie XIX i początku XX w. w Rosji rozwinęła się produkcja rycin religijnych i ikon wykonywanych przy użyciu technik poligraficznych. Było to konsekwencją wzrastającego zapotrzebowania na „święte obrazy” oraz popularyzacji litografii barwnej w Imperium Rosyjskim. Od lat 50. XIX w. wytwarzanie takich dzieł kontrolował Duchowy Komitet Cenzorski. Informacja o cenzurze wraz z sygnaturą producenta z reguły umieszczana była na obiektach. Odnalezienie i uporządkowanie pod względem techniki wykonania, wytwórców i miejsca powstania wielu dzieł tego rodzaju znajdujących się w zbiorach muzealnych, bibliotecznych i cerkwiach na obszarze bliskim nam terytorialnie pozwoliło wyłonić głównych producentów, techniki i tendencje kształtujące rynek „ikon drukowanych”. Badania katalogów, cenników i reklam umieszczanych w czasopismach z epoki prowadzą do wniosku, że produkcja ta stała się narzędziem władzy politycznej (cerkiewnej i państwowej), dającym kontrolę nad sztuką religijną kierowaną do mas.

**SŁOWA-KLUCZE** cenzura religijna, ikona, popularna grafika religijna, prawosławie, masowa produkcja ikon, Rosja, rynek wyrobów graficznych, sztuka rosyjska końca XIX – początku XX w.

**ABSTRACT** *Machine Production of Icons in the Russian Empire in the Second Half of the 19<sup>th</sup> and the Early 20<sup>th</sup> Century. Preliminary Analyses and Observations.* In the late 19<sup>th</sup> and the early 20<sup>th</sup> century, Russia witnessed an increase in the production of religious prints and icons made by means of printing techniques. This was a result of the growing demand for “sacred images” and the spread of colour lithography in the Russian Empire. From the 1850s onwards, the production of such images was controlled by the Spiritual Censorship Committee. Information about the censorship procedure was usually placed on the product, together with the manufacturer’s signature. A number of works of this kind held in museum, library and church collections in the area close to us territorially were located and categorised in terms of production techniques, makers and places of production. This made it possible to identify the leading producers, techniques and trends shaping the market for “printed icons”. A review of catalogues, price lists and advertisements placed in periodicals of the period resulted in the conclusion that this type of production became a significant tool of political power for both the Orthodox Church and the state, giving them control over art addressed to the masses.

**KEYWORDS** religious censorship, icon, popular religious print, Orthodoxy, mass production of icons, Russia, graphic works market, Russian art of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century

WZROST popytu na ikony w Imperium Rosyjskim w 2. połowie XIX w. spowodowany był rosnącą liczbą wyznawców prawosławia<sup>1</sup>. Na obszarach zróżnicowanych etnicznie i wyznaniowo, jakimi były dawne ziemie Rzeczypospolitej, proces ten nasilił się w wyniku polityki rusyfikacyjnej prowadzonej po roku 1863. Jej najbardziej widocznym przejawem były budowane na tych terenach cerkwie, których obecność miała być symbolem dominacji prawosławia nad innymi wyznaniem, a przede wszystkim katolicyzmem obu obrządków<sup>2</sup>. Nowe świątynie wymagały odpowiedniego wyposażenia, zwłaszcza ikon zgodnych z doktryną oficjalnej Cerkwi. Jednocześnie właśnie wzrastający popyt na ikony można odnotować na obszarze całego państwa rosyjskiego; wynikał on ze wzmożonego

wówczas ruchu pielgrzymkowego<sup>3</sup> i ożywionej wiary w orędownictwo cudownych wizerunków na wsi<sup>4</sup>. Wszystkie te czynniki przyczyniły się do gwałtownego rozwoju przemysłu masowego wytwarzania ikon. Jednocześnie 2. połowa XIX w. to czas przemian gospodarczych i społecznych w Rosji, industrializacji i modernizacji państwa na wzór zachodnioeuropejski. Wszystkie te zmiany wywarły istotny wpływ na różne aspekty życia społecznego, w tym sferę religijną, której niezwykle ważnym elementem był kult ikon.

Wstępnego rozpoznania etapów rozwoju gałęzi przemysłu, jakim była maszynowa produkcja rycin religijnych i ikon w Rosji w 2. połowie XIX i na początku XX w., dokonały Tatiana A. Woronina<sup>5</sup> i Dorota Walczak<sup>6</sup>. Problem ten był również rozpatrywany

1. W 1897 r. w Imperium Rosyjskim żyło około 87 000 000 wyznawców prawosławia. Stanowili oni 75% ogółu ludności tego kraju; zob. Piotr Eberhardt, *Geografia ludności Rosji* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), s. 117–119. Wyznawców prawosławia przybywało także poza granicami Imperium.

2. Budownictwo cerkiewne było jednym z głównych narzędzi polityki rusyfikacyjnej zwłaszcza za panowania Mikołaja II. Budowano także prawosławne ośrodki misyjne w innych państwach, które miały służyć szerzeniu prawosławia, ale też wzmocnieniu wpływów rosyjskich; zob. Piotr Paszkiewicz, *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcja i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami* (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999).

3. Wpłynął na to rozwój kolejnictwa w Rosji. W zapisach Wasilija T. Gieorgijewskiego z 1902 r. znajdziemy opis wzmagającego się wówczas ruchu pątniczego w Kijowie; zob. Robert L. Nichols, „The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance 1900–1909”, w: *Christianity and the Arts in Russia*, red. William C. Brumfield, Milos M. Velimirović (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), s. 136–138. O zwyczaju pielgrzymowania związanym z kultem cudotwórczych ikon w przedrewolucyjnej Rosji zob. Vera Shevzov, *Russian Orthodoxy on the Eve of Revolution* (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 187, 189.

4. Chris J. Chulos, „Icons in Motion. Sacred Aura and Religious Identity in Late Tsarist Russia”, *Journal of the Canadian Historical Association* 23, nr 2 (2012), s. 176–211.

5. Badaczka poddała analizie religijne ryciny ze zbiorów bibliotecznych i muzealnych z Moskwy, Petersburga, Wołody i Tot’mu; zob. Татьяна А. Воронина, „Религиозный лубок и его особенности в XIX веке”, w: *Православная жизнь русских крестьян XIX–XX веков. Итоги этнографических исследований*, red. Татьяна А. Листова (Moskwa: Nauka, 2001), s. 333–360.

6. Walczak prowadzi swoje badania na podstawie źródeł pisanych i literatury przedmiotu. Analizuje również przyczyny i wpływ krytyki „drukowanych obrazów” płynącej z rosyjskich środowisk inteligenckich na rozwój tej gałęzi przemysłu; zob. Dorota Walczak, „Centralne zarządzanie sztuką cerkiewną. Działalność Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918)” (rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2020), s. 51–58, 65–68; 82–99; ead., „Как изобретение печатной машины повлияло на русскую иконопись? Печатные иконы в России конца XIX – начала XX вв.”, *Studia Humanitatis*, nr 2 (2021), dostęp 23 listopada 2021, <http://st-hum.ru/content/valchak-d-kak-izobretienie-pechatnoy-mashiny-povliyalo-na-russkuyu-ikonopis-pechatnye-ikony-v>. Krótko o rozwoju produkcji „ikon drukowanych” w 2. połowie XIX i na początku XX w. kontrowersjach wokół ich wytwarzania i traktowania na równi z ikonami wykonywanymi w sposób tradycyjny zob. Валерия В. Барышникова, „История развития и проблема печатной иконы в России”, w: *Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века. Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции „ДИСК-2017” Всероссийского форума*

w kontekście kryzysu ekonomicznego<sup>7</sup>. Podejmowano także zagadnienie rozpowszechniania rosyjskich rycin religijnych, skupiając się na społecznej percepcji dzieł tego rodzaju<sup>8</sup>. Nadal brakuje jednak charakterystyki zjawiska, jakim była maszynowa produkcja ikon w 2. połowie XIX i na początku XX w., w której wskazano by główne techniki, producentów i sposoby popularyzacji tego rodzaju wyrobów na terenie Imperium Rosyjskiego. Takie badania są istotne, prowadzą bowiem do odkrycia różnych wpływów kształtujących ten rynek, a także tendencji i zjawisk występujących we wskazanej tutaj dziedzinie wytwórczości. Być może rzucą one nowe światło na problem standaryzacji sztuki cerkiewnej.

W celu uzupełnienia powyższych luk zgromadziłam i uporządkowałam (pod względem techniki, wytwórców oraz miejsca produkcji) grupę dzieł o charakterze cerkiewnym, wytworzonych przy użyciu technik drukarskich. Interesujące mnie obiekty

pochoǳą z kolekcji muzealnych i bibliotecznych<sup>9</sup>, a także ze świątyń prawosławnych znajdujących się na terytorium Polski, gdzie pełnią one nadal funkcję kultową<sup>10</sup>. Podałam również analizie odnalezione katalogi, cenniki oraz reklamy tego rodzaju obiektów umieszczane w periodykach z epoki. Należy jednak podkreślić, że wobec olbrzymiej skali religijnej produkcji popularnej tego okresu zaprezentowane tutaj analizy mają charakter badań wstępnych.

Ramy chronologiczne moich rozważań wyznaczają dwa istotne wydarzenia. Pierwsze to objęcie rygiorem cenzury cerkiewnej popularnych obrazków religijnych w 1850 r. Odtąd produkcja rycin o charakterze religijnym podlegała cenzurze Duchowego Komitetu Cenzury (Духовный цензурный комитет), a informacja o zgodzie cenzora wraz z datą jej wydania umieszczona na tego rodzaju obiektach pozwala je precyzyjnie datować. Jak się okazuje, funkcję tę z reguły pełnili wykształceni duchowni – teologowie,

*молодых исследователей „Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века”, cz. 1, red. Олег В. Кащеев (Moskwa: ФГБОУ ВО „РГУ им. А.Н. Косыгина”, 2019), s. 68–73.*

7. Zob. Nichols, „The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance 1900–1909”, s. 131–144; Олег Тарасов, *Икона и Благочестие. Очерки икононого дела в императорской России* (Moskwa: Прогресс-Культура, 1995), s. 253–261; Oleg Tarasov, „The Russian Icon and the Culture of the Modern. The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II”, *Experiment / эксперимент. A Journal of Russian Culture*, nr 7 (2001), s. 84–85; id., „Русская икона в Серебряном веке. Из истории Комитета попечительства о русской иконописи (1901–1918)”, *Искусствознание*, nr 3–4 (2010), s. 461–468. Zob. też: Walczak, „Centralne zarządzanie sztuką cerkiewną”, s. 82–99; ead., „Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisców? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918) w walce z ikonami drukowanymi”, *Ikona i Logos. Zeszyty Muzealne Muzeum Ikon w Supraślu*, nr 1 (2019), s. 80–95; ead., „Między tradycją a nowoczesnością. Ikony rosyjskie w XIX wieku”, *Saeculum Christianum 2*, nr 26 (2019), s. 162–169. Wstępnych informacji na temat popularnych rosyjskich obrazków o charakterze religijnym z interesującego mnie okresu dostarcza również Юлия М. Ходько, *Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века из собрания Русского музея* (Санкт-Петербург: Palace Edition, Государственный Русский музей, 2012).

8. Zob. Vera Shevzov, „Iconic piety in Russia”, w: *A People’s History of Christianity*, t. 6: *Modern Christianity to 1900*, red. Amanda Porterfield (Minneapolis: Fortress Press, 2007), s. 178–208. Analizę przyczyn popularyzacji odbitek z wizerunkami cudownych ikon po reformie uwłaszczeniowej Aleksandra II oraz ich percepcji przez wiernych ze środowiska wiejskiego zob. Chulos, „Icons in Motion”, s. 176–211.

9. Znajdują się one m.in. w Rosyjskiej Bibliotece Państwowej w Moskwie (zbiory cyfrowe <https://www.rsl.ru>, dostęp 25 sierpnia 2021), Państwowym Ermitażu w Petersburgu (zbiory cyfrowe <https://collections.hermitage.ru>, dostęp 1 sierpnia 2021), Muzeum Ikon w Supraślu, Muzeach Narodowych w Warszawie i Krakowie, Muzeum Śląskim w Katowicach oraz Muzeum – Zamku Górków w Szamotułach.

10. Na terenie dzisiejszej Polski można je odnaleźć m.in. w cerkwiach św. Mikołaja w Kleszczelach, św. Mikołaja w Zabłociu, św. Michała Archanioła w Nosowie, św. Dymitra z Salonik w Żerczycach, Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku i św. Jana Klimaka w Warszawie.

m.in. archimandrycy Grigorij (Iwan Wojnow)<sup>11</sup> i Makarij (Michaił Suszkin)<sup>12</sup> oraz protojereje Siemion Wiszniakow<sup>13</sup>, Filaret Siergijewski<sup>14</sup>, Ioann Pietropawłowski<sup>15</sup>, Grigorij Diaczenko<sup>16</sup>, Aleksandr Gilariewski<sup>17</sup> i Aleksandr Smirnow<sup>18</sup>. Cenzura miała uchronić wiernych przed zagrożeniem, które widziano w obrazkach religijnych wytwarzanych metodami drukarskimi i sprzedawanymi przez sekty schizmatyków<sup>19</sup>. Jako górną granicę moich badań – mając pełną

świadomość pewnej umowności tej cezury – przyjmuję rok 1917, kiedy rozpoczął się proces stopniowego zaniku tego rodzaju produkcji, stymulowany przez antyreligijną politykę bolszewików<sup>20</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że ryciny z wyobrażeniami świętych wizerunków postrzegane były przez wiernych (zwłaszcza w środowiskach prowincjonalnych) jako ekwiwalenty ikon wykonywanych w sposób tradycyjny (malarski)<sup>21</sup>. Jednocześnie producenci z reguły określali

11. Zob. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie (dalej: RBPM), sygn. IZO ЛБVII06 №23/33. Wydaje się, że wydawca pod kompozycją umieścił nazwę komitetu cenzorskiego i pozostawił puste miejsce na datę oraz dane cenzora, które były uzupełniane po uzyskaniu zgody (świadczy o tym różnica czcionek). Archimandryta Grigorij (Iwan Wojnow; zm. 1896) uzyskał dyplom Moskiewskiej Akademii Teologicznej. Był autorem tekstów teologicznych, m.in. *Сборник для любителей духовного чтения* (Moskwa, 1898–1890).

12. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №25/4. Archimandryta Makarij (Michaił Suszkin; 1820–1889) był przełożonym monasteru św. Pantaleona na Athos. W 1865 r. założył drukarnię przy tamtejszym monasterze.

13. Zob. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-39892. Siemion G. Wiszniakow (1824–1892) był teologiem i pisarzem. Uzyskał dyplom Moskiewskiej Akademii Teologicznej w 1853 r. Opublikował m.in. *Святой великий пророк, Предтеча и Креститель Господень Иоанн. Исторически-истолковательное изложение его жизни, служения и учения, В 2 ч.* (Moskwa, 1879).

14. Zob. rycinę z 1866 r. z kolekcji RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №6/54. Filaret A. Siergijewski (1831–1884) był duchownym, profesorem Moskiewskiej Akademii Teologicznej i rektorem Seminarium Teologicznego w Betanii. Od 1857 r. był członkiem komitetu zajmującego się cenzurą religijnych ksiąg.

15. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №29a/27, IZO ЛБVII06 №5/33. Protojerej Ioann D. Pietropawłowski (1844–1907) był profesorem Moskiewskiej Akademii Duchownej i pisarzem. Ukończył Twerskie Seminarium Teologiczne i Moskiewską Akademię Teologiczną. Był przewodniczącym Moskiewskiego Towarzystwa Miłośników Duchowego Oświecenia.

16. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №33a/19. Protojerej Grigorij M. Dżaczenko (1850–1903) ukończył Moskiewską Akademię Teologiczną. Opublikował m.in. *Полный церковнославянский словарь* (Moskwa, 1900).

17. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII07 №31. Aleksandr K. Gilariewski (1852–ok. 1910) był protojerejem cerkwi Aleksieja Metropolity Wszechrusi na Gliniszczach w Moskwie. Kształcił się w Seminarium Teologicznym w Tambowie i Kijowskiej Akademii Teologicznej. Od 1892 r. był członkiem Moskiewskiego Komitetu Duchownej Cenzury.

18. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №29a/31. Protojerej Aleksandr W. Smirnow (1857–1933) był teologiem, pisarzem, profesorem Uniwersytetu w Kazaniu oraz profesorem nadzwyczajnym Kazańskiej Akademii Teologicznej; był także posłem IV Dumy. Publikował naukowe tłumaczenia ksiąg apokryficznych.

19. Egzekwowanie prawa cenzorskiego na wytwórcach religijnych obrazków dla ludu powierzono Duchownemu Komitetowi Cenzorskiemu; zob. Михаил К. Лемке, *Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия* (Санкт-Петербург: Тип. С.-петерб. т-ва печ. и изд. дела „Труд”, 1904), s. 259–261.

20. Po przejęciu władzy przez bolszewików narastał konflikt pomiędzy nimi a Cerkwią. W rezultacie nastąpiło oddzielenie Cerkwi od państwa, znacjonalizowanie jej majątku, likwidacja diecezji oraz zamykanie i burzenie cerkwi; zob. Piotr Chomik, „Prawosławni święci męczennicy XX wieku – ofiary zbrodniczego systemu”, w: *Dziedzictwo komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, red. Joanna Sadowska (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2008), s. 115–116.

21. Zob. Shevzov, „Iconic piety in Russia”, s. 178–208. O powszechności tego typu obiektów w cerkwiach świadczy choćby powstały w latach 20. XX w. zbiór „ikon drukowanych” z XIX

je w swoich albumach, katalogach (cennikach) jako „przedstawienia świętych ikon” (изображения святых икон). Wśród odnalezionych przykładów wyjątek stanowią obiekty wytwarzane metodą metachromotypii (czyli druku na papierze, który przeznaczony jest do przeniesienia na twarde podłoże<sup>22</sup>) przez Spółkę Metachromotypii Rakoczi, Sidorski i S-ka (Товарищество метакромотипии Ракочий, Сидорский и К°). W swoich cennikach firma ta przedstawiała je jako „ikony”, co było w pełni akceptowane przez duchowieństwo (reklamy odnaleźć można w cerkiewnej prasie)<sup>23</sup>. Odbitki z przedstawieniami kultowymi bywały sprzedawane w wersji naklejonej na desce lub też drukowano je bezpośrednio na niej albo na blasze cynowej. Znan-

są również przykłady religijnych odbitek graficznych na papierze, które zostały oprawione bądź przyklejone do twardego podłoża i traktowane jako przedmioty kultu – stawały się „ikonami” w momencie nadania im takiej funkcji przez odbiorcę<sup>24</sup>.

#### WYTWÓRCZOŚĆ ODBITEK NA PODŁOŻU PAPIEROWYM

Produkcja rycin o charakterze religijnym w 2. połowie XIX i na początku XX w. była kontynuacją zjawiska mającego swój początek pod koniec XVI stulecia, kiedy w Rosji zaczęła kształtować się sztuka grafiki. Uznaje się, że pierwsze ryciny o treściach religijnych powstawały w drukarniach przyklasztornych na terenach dzisiejszej

i początku XX w. pochodzących z kaplic, cerkwi i monastyrów, przechowywany obecnie w Państwowym Muzeum-Rezerwacie Sztuki i Architektury w Wołogdzie. Są to m.in. Ikona Matki Boskiej Pocieszycielki Strapionych z Siemigorodnej Pustelni Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (monastyr pustelniczy) w Charkowie, Ikona Matki Boskiej Poczajowskiej z cudami z kaplicy we wsi Fiedjewo (obwód wołogodzki), Czcigodny Teodozjusz Sumorin z Tot'my z wiejskiej kaplicy w Bolszom Ramienje (obwód wołogodzki), drukowane widoki na Athos i Synaj z monastynu Kornilewsko-Komielskiego (obwód wołogodzki); zob. Юлия В. Веретнова, „Русский религиозный лубок из собрания Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника”, w: *Русская культура нового столетия. Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия*, red. Гурий В. Судаков (Вологда: Книжное наследие, 2007), s. 453–473. Ilustracją tego zjawiska jest także fakt, że w ostatniej dekadzie XIX w. starszyzna wioski Chwoszczewatoje (gubernia woroneska) zamówiła drukowaną reprodukcję ikony Matki Boskiej Kozelszczyńskiej z monastynu Narodzenia Matki Boskiej w Kozelszczyźnie (gubernia czernihowska), która od kilku lat przejawiała swoje cudowne moce. Ikona już od chwili przybycia do społeczności była otaczana czcią; zob. Chulos, „Icons in Motion”, s. 196–197.

22. Na przełomie XIX i XX w. termin „monochromotypia” był powszechnie używany; określano nim metodę tworzenia barwnych litografii i przenoszenia ich na inne przedmioty; zob. *Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка*, red. Александр Н. Чудинова (С.-Петербург: Издание книгопродавца В. И. Губинского, 1894), s. 522. Inny słownik definiuje to pojęcie jako przenoszenie kolorowych obrazków drukowanych na kartce na inne przedmioty, takie jak szło, metal; zob. М. Попов, *Словарь иностранных слов, вошедших в употребление в русском языке* (Москва: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1911), s. 244. W kolejnym słowniku znajdziemy objaśnienie tego terminu jako sztuki tworzenia kolorowych obrazków litograficznych w technice kalkomanii; zob. *Новый полный словарь иностранных слов, вошедших в русский язык: с указанием происхождения их, ударений, отраслей знания и с расширенной энциклопедической частью. Составил по русским и иностранным источникам*, red. Е. Ефремов, Иван А. Бодуен де Куртенэ (Москва: т-во А. А. Левенсон, 1912), s. 283. W polskim słowniku znajdziemy następujące wyjaśnienie tego słowa: „Przenoszenie kolorowych obrazków na inne przedmioty”; zob. *Выразы обсе. Словничек zawierający najpotrzebniejsze i najczęściej używane w polskiej mowie obce wyrazy, z którymi spotykamy się codziennie w potocznej mowie, w pismach i drukach jako też w mowach wygłaszanych na zebraniach z dokładnym znaczeniem tychże i przydaniem przy końcu, zbiorku najbardziej używanych zwrotów i sentencji łacińskich* (Lwów: nakładem Stanisława Kohlera, 1897), s. 222.

23. *Тамбовские епархиальные ведомости*, nr 3 (1882), s. 110–113.

24. Przykłady oprawionych rycin z wyobrażeniami świętych ikon odnaleźć można np. w cerkwiach Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny w Kleszczelach, św. Barbary w Milejczycach, Narodzin św. Jana Chrzciciela w Pasynkach, Świętej Trójcy w Tarnogrodzie, św. Dymitra z Salonik w Żerczycach.

Ukrainy<sup>25</sup>. Stanowiły one połączenie tradycji kanonu malarstwa ikonowego z naśladowaniem kompozycji i rozwiązań ikonograficznych sztuki zachodnioeuropejskiej<sup>26</sup>. Niemal od samego początku władze podejmowały próby kontroli nad wytwórczością odbitek o treściach religijnych i handlem nimi<sup>27</sup>. Wynikało to z obawy prawosławnego duchowieństwa przed negatywnym wpływem, jaki na duchowość wyznawców prawosławia mogły wywierać ryciny zachodnioeuropejskie (protestanckie i katolickie)<sup>28</sup>. Wraz z rozwojem sztuki graficznej w Rosji zaczął wykształcać się odrębny charakter rosyjskiej grafiki popularnej. Dzieła tego rodzaju określa się jako „obrazki dla ludu” (народные картинки) lub „luboki” (лубоки)<sup>29</sup>.

Pomimo licznych nieścisłości terminologicznych, zauważyć można, że drugi z tych terminów jest

stosowany zwykle na określenie prostych w przekazie obrazków wykonanych ręcznie lub maszynowo przy użyciu rozmaitych technik graficznych (drzeworytu, metalorytu, litografii), następnie masowo rozpowszechnianych<sup>30</sup>. Dziś pojęcia „lubok” używa się również w odniesieniu do wytwarzanych profesjonalnie litografii barwnych<sup>31</sup>.

Charakterystyczny styl popularnych rycin religijnych oraz ich repertuar ikonograficzny kształtował się od końca XVIII w. do lat 30. XIX w. Na obrazkach tego rodzaju często umieszczano tekst objaśniający przedstawienie. Bywało, że religijny lubok stanowił rodzaj „gazety wiejskiej”. Nierzadko był jedynym źródłem informacji o kanonizacji nowych świętych, odkryciu relikwii, cudach uczynionych przez ikony bądź relikwie<sup>32</sup>. Pełen rozkwit produkcji luboków

25. Zob. Waldemar Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku* (Kraków: Collegium Columbinum, 2003); Борис В. Заболотских, *Русская гравюра* (Moskwa: Аутопан, 1993); Юрий М. Овсянников, *Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв.* (Moskwa: Советский художник, 1968).

26. Wymienić tutaj należy m.in. Biblię Piscatora i Biblię Wittenberską oraz ryciny Albrechta Dürera i Heinricha Aldegrevera; zob. Овсянников, *Лубок*, s. 6; Deluga, *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku*, s. 71–73, 77–79.

27. O cenzurze produkcji graficznej w Rosji zob. Арсений Э. Гуков, „Свобода слова в России. Историческая ретроспектива”, w: *Образование и наука в современных условиях. Материалы X Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 12 март 2017 г.)*, red. Олег Н. Широков et al. (Чебоксары: Центр научного сотрудничества „Интерактив плюс”, 2017), s. 349. W 1822 r. wprowadzono cerkiewną cenzurę luboków. Od 1826 r. cenzurze podlegały wszystkie druki, nie tylko obrazki jarmarczne; zob. <https://topref.ru/referat/91481/2.html>, dostęp 25 sierpnia 2021.

28. Zob. Barbara Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX w.* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990), s. 34; Мария А. Алексеева, „Торговля гравюрами в Москве и контроль за ней в конце XVII–XVIII вв.”, w: *Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв.*, red. Ирина Е. Данилова (Moskwa: Советский художник, 1976), s. 149; Овсянников, *Лубок*, s. 8; Ходько, *Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века*, s. 7.

29. Nazwa „lubok” prawdopodobnie pochodzi od lipowych desek, które służyły za matryce lub klocki drukarskie, tudzież od koszy łykowych (lubianek), w których sprzedawano takie ryciny. W XIX w. „lubok” był synonimem taniości i bezguścia. Jednak już pod koniec XIX w. określenie to utraciło swoje negatywne konotacje. Wówczas zaczęło być stosowane jako określenie popularnej grafiki, produkowanej na sprzedaż przez ludowych, zazwyczaj anonimowych twórców; zob. Alla Sytova, *The Lubok. Russian Folk Pictures 17<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Century*, tłum. Alex Miller (Leningrad: Aurora Art Publishers, 1984), s. 6; Shevzov, „Iconic piety in Russia”, s. 184.

30. Problem dotyczący niespójności terminologicznych odnotowuje Urszula Cierniak, „Rosyjski lubek jako odbicie idei dla mas”, *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU* 12 (2016), s. 135–136.

31. Świadczą o tym dzieła zaprezentowane w tej kategorii w katalogu pod redakcją Jewgienija Pietrowa; zob. Ходько, *Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века*, s. 82, 85, 87, 90. Litografie barwne z kolekcji RBPM w katalogu bibliotecznym są przyporządkowane do kategorii luboku.

32. Ходько, *Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века*, s. 9. Choć tego rodzaju odbitki najczęściej pełniły funkcje dekoracyjną i edukacyjną, to z biegiem czasu



1 a–b Zakład litograficzny A. Abramowa, *Nie oplakuj mnie Matko*: a. 1865, IZO ЛБVII06№15/5; b. 1866, IZO ЛБVII06 №15/1. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)

o charakterze religijnym przypada na okres pomiędzy 2. połową XIX i początkiem XX w., kiedy dominującą techniką graficzną w Imperium Rosyjskim stała się wynaleziona w 1837 r. przez Godefroy Engelmana litografia barwna (chromolitografia), pozwalająca na masowe powielanie barwnych odbitek.

W 1861 r. pierwszy badacz rosyjskiej grafiki ludowej Iwan Sniegiriow dokonał klasyfikacji łuboku według treści ikonograficznej. Jarmarczne drukowane obrazki religijne stanowią jedną z wyodrębnionych przez niego grup<sup>33</sup>. Z kolei Dmitrij Rowiński

podzielił rosyjskie obrazki jarmarczne na sześć kategorii według techniki wykonania (od „topornych” drzeworytów, przez miedzioryty mistrzów Orużejnej Pałaty w Moskwie, do obrazków jarmarcznych wytwarzanych w warsztatach Daniła Matwiejewa, Iwana Lubeckiego, Aleksieja Zubowa i innych mistrzów wzorujących się na obrazkach niderlandzkich)<sup>34</sup>. Do połowy XIX w. religijne łuboki najczęściej tworzono w technice drzeworytu w wersjach monochromatycznych i kolorowanych. W ciągu XVIII w. twórcy religijnego łuboku zaczęli odchodzić

środowisko wiejskie zaczęło nadawać im funkcje ikony. Stosowane były również jako narzędzie krzewienia wiary przez misjonarzy prawosławnych, do przekazywania treści biblijnych i zasad moralnych w szkołach parafialnych; zob. Shevzov, „Iconic piety in Russia”, s. 185–187. Боронина, „Религиозный лубок и его особенности в XIX веке”, s. 334.

33. Wyodrębnił on łuboki o charakterze duchowo-religijnym, moralizatorskim, prawniczym, historycznym i symboliczno-politycznym; zob. Иван М. Снегирёв, *Лубочные картинки русского народа в московском мире* (Москва, Университетская типография, 1861), s. 13–17. Późniejsi badacze dokonywali własnej systematyki łuboku, z reguły rozwijając podział zaproponowany przez Sniegiriowa; zob. Cierniak, „Rosyjski łubek jako odbicie idei dla mas”, s. 144.

34. Дмитрий А. Ровинский, *Русские народные картинки. Том I-й* (С.-Петербург: Издание Р. Голике, 1900), s. 53–60.



2a–c Zakład litograficzny A. Abramowa, *Krzew Gorejący*; a. 1863, IZO ЛБVII06 №33a/63; b. 1863, IZO ЛБVII06№33a/66; c. 1866, IZO ЛБVII06 №16/27. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)

od monochromatycznych odbitek graficznych i stopniowo wprowadzać do nich kolor<sup>35</sup>.

W 2. połowie XIX w., do czasu rozpowszechnienia się litografii barwnej w latach 70., religijne łuboki wykonywano głównie w technice litografii monochromatycznej bądź kolorowanej (przy użyciu farb wodnych). Kolorowaniem monochromatycznych odbitek zazwyczaj zajmowały się kobiety i dzieci<sup>36</sup>. Rowiński podaje, że w warsztacie litograficznym Iwana Goliszewa założonym w 1858 r. w Mstiorze (gubernia włodzimierska) przy kolorowaniu rycin pracowało

ponad dwieście kobiet<sup>37</sup>. W łubokach z tego czasu dominowały przede wszystkim różne odcienie czerwieni, żółci i zieleni pozyskiwane z naturalnych pigmentów i barwników. Ze względu na czynniki ekonomiczne w połowie XIX w. zaczęto wykorzystywać również tanie barwniki anilinowe. Ceny odbitek odpowiadały staranności, z jaką zostało wykonane kolorowanie<sup>38</sup>.

Nierzadko w jednym warsztacie odbijano konkretny wzór w dwóch wersjach – monochromatycznej oraz kolorowanej. Przykładem są ryciny z wizerunkiem ikony „Nie opłakuj mnie Matko” wykonane

35. Przykładowo w guberni moskiewskiej kolorowane łuboki nazywano „cwietylными” (od słowa „цветить” – kolorować); Ходько, *Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века*, s. 11.

36. Ibid.

37. Była to pierwsza drukarnia wiejska w Rosji produkująca obrazy religijne i świeckie; zob. Тарасов, *Икона и Благочестие*, s. 429. Od 1858 r. w jego pracowni litograficznej produkowano rocznie ok. 530 000 obrazów dla ludu w cenie od 55 kopiejek do 5 rubli; zob. Ровинский, *Русские народные картинки*, s. 34. Dziennie wytwarzano tam do trzech tysięcy arkuszy różnej jakości: obrazy najniższego gatunku (na najtańszym papierze i o najbardziej prymitywnej kolorystyce), średniej jakości oraz litografie odbijane na drogim papierze starannie kolorowane. Do połowy lat 80. XIX w. posługiwano się 130 kamieniami litograficznymi i 10 matrycami miedziorytnicznymi. Każde przedstawienie odbijano w nakładzie od 100 do 5000 egzemplarzy (w ciągu roku); zob. *Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский в двух томах. Вступительная статья и комментарии А. Ф. Некрыловой* (Санкт-Петербург: Издательство Трoпа и Троянова, 2002), s. 10. Wiele rycin o charakterze religijnym powstałych w warsztacie Goliszewa w Mstiorze znaleźć można w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Państwowej w Moskwie. Tamże znajdują się również monochromatyczne litografie wyobrażeń świętych prawosławnych.

38. Ходько, *Религиозный лубок второй половины XVIII – начала XX века*, s. 11.



w moskiewskim zakładzie litograficznym i metalograficznym A. Abramowa<sup>39</sup>. W 1863 r. wydał on dwie niewielkich wymiarów litografie kolorowane z tym przedstawieniem, różniące się między sobą rysunkiem oraz kolorystyką<sup>40</sup>. Dwa lata później w jego warsztacie wykonano większą rycinę z tym samym wyobrażeniem, również kolorowaną (il. 1a). Z kolei w 1866 r. wydał następny raz serię litografii z tym wizerunkiem w wersji monochromatycznej (il. 1b). Innym przykładem są odbitki z wyobrażeniem Matki Boskiej „Krzew Gorejący”. Dwie litografie z tym przedstawieniem, które różnią się między sobą starannością w kolorowaniu, pochodzą z 1863 r. (il. 2a–b). Trzy lata później Abramow ponownie wydał ryciny z tym przedstawieniem; tym razem były to litografie monochromatyczne (il. 2c).

W latach 60. XIX w. część przedsiębiorców prowadzących zakłady litograficzne zaczęła wprowadzać nową technikę graficzną – litografię barwną<sup>41</sup>. Konkurencja ze strony miejskich producentów posiadających duży kapitał sprawiła, że wiele prowincjonalnych warsztatów litograficznych upadło. Stało się tak ze wspomnianą pracownią litograficzną Goliszewa w Mstiorze<sup>42</sup>. Zachowane litografie kolorowane z lat 90. XIX w. dowodzą, że ich produkcja nie ustała mimo przyjęcia się nowych technologii. Przykładem tego są m.in. dwie ryciny pochodzące z moskiewskiego zakładu W. Wasiljewa. Obie zostały wykonane 1890 r. (o czym świadczy umieszczona na tych obiektach

notatka o ocenzeniu). Jedna z nich przedstawia Matkę Boską „Wszystkich Strapionych Radość” (il. 3), druga Matkę Boską Włodzimierską (il. 4).

Na podstawie reprezentatywnego materiału badawczego, jakim jest cyfrowy zbiór rosyjskich rycin religijnych z 2. połowy XIX i początku XX w. z kolekcji Rosyjskiej Biblioteki Państwowej, można wnioskować, że ich wytwarzaniem zajmowały się przede wszystkim wielkomięskie zakłady litograficzne<sup>43</sup>. Trzeba jednak zaznaczyć, że w wytwarzaniu drukowanych obrazków religijnych specjalizowały się także wiejskie warsztaty. Na przykład w guberni włodzimierskiej, obok wspomnianego już warsztatu Goliszewa w Mstiorze, produkcję religijnych odbitek we wsi Bogdanowka (okolicie Włodzimierza) prowadził od lat 60. XIX w. Ignatij Akimow-Sorokin<sup>44</sup>.

Działalnością taką zajmowały się również niektóre prawosławne ośrodki monastyczne. Co ciekawe, w 1900 r. Rowiński odnotował, że część warsztatów mieszczących się w monastyrach, które niegdyś wydawały ryciny o treściach religijnych, od lat nie prowadzi takiej działalności, a produkcja litografii z wizerunkami świętych lub z widokami świątyń jest zlecana zakładom moskiewskim i petersburskim. Spośród ośrodków, które zaprzestały wytwarzania rycin o charakterze religijnym, wymienia Ławrę Pieczerską w Kijowie, istnieją jednak liczne dowody na to, że w latach 90. XIX w. działał tam warsztat litograficzny<sup>45</sup>. Odnaleźć można również

39. Andriej lub Anton Abramow. Na rycinach sygnowanych tym nazwiskiem pojawia się imię Andriej, najczęściej jednak występuje tylko inicjał „A”. Ponadto oprócz danych litografa A. Abramowa na odbitkach podany jest adres wytwórni – Diewkin pierieulek (obecnie ul. Baumanskaja) w Moskwie, „dom Antona Abramowa”. Na niektórych rycinach widnieje informacja, że wykonano ją w litografii Antona Abramowa. Woronina wspomina A. Abramowa (imię nie jest podane), który prowadził w Moskwie własny warsztat litograficzny od ok. 1854 do 1884 r.; zob. Татьяна А. Воронина, *Русский лубок 20–60-х годов XIX века: производство, бытование, тематика* (Moskwa: Координационно-методический центр прикладной этнографии Института этнологии и антропологии, 1993), s. 25.

40. Zob. ryciny z 1863 r. ze zbiorów RBPM, sygn. IZO ЛБВИІ06 №33a/59, IZO ЛБВИІ06 №15/22.

41. Wniosek na podstawie analizy obszernego cyfrowego zbioru religijnych lубoków (ponad 300 obiektów) z zasobów RBPM.

42. Тарасов, *Икона и Благочестие*, s. 429.

43. Wniosek na podstawie analizy obszernego cyfrowego zbioru religijnych lубoków (ponad 300 obiektów) z zasobów RBPM.

44. Wykonywał on przede wszystkim odbitki miedziorytnicze; zob. Ровинский, *Русские народные картинки*, s. 34.

45. Wymienia jeszcze trzy monastery: Kijewski [Wydubecki?], Poczażowski i Sołowiecki. Wspomina, że ośrodki te nie mają już ani płyt miedziorytniczych, ani odpowiednich



3 Zakład litograficzny W. Wasiljewa, *Wyobrażenie świętej Bogurodzicy „Wszystkich Strapionych Radość”*, 1890, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ЛБVII06 №23/33. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)



4 Zakład litograficzny W. Wasiljewa, *Wyobrażenie ikony Najświętszej Bogurodzicy Włodzimierskiej*, 1890, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ЛБVII06 №2/36-рест. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)



5 Zakład litograficzny Wilhelma Bachmana, *Świątynna ikona Znak Przenajświętszej Bogurodzicy znajdująca się w moskiewskim monastyrze Ikony Matki Boskiej Znak, rodowa modlitwa Domu Panującego*, 1866, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ЛБVII06 №6/54. Fot. domena publiczna (dostęp 25 VIII 2021)

świadczenia funkcjonowania w tym czasie pracowni specjalizujących się w tego typu produkcji religijnej w Petersburgu w Ławrze św. Aleksandra Newskiego oraz soborze św. Izaaka. Odbitki religijne wydawała również Typografia Synodalna w Petersburgu<sup>46</sup>, Monaster Trójcy Świętej w Diwiejewie (gubernia

nieżegorodska)<sup>47</sup>, Ławra Troicko-Siergijewska w Siergijew Posadzie (gubernia moskiewska)<sup>48</sup>, Sołowiecki Monaster Przemienienia Pańskiego na Wyspach Sołowieckich oraz Stauropigialny Optyński Monaster Wprowadzenia Matki Boskiej do Świątyni w Kozielsku (gubernia kałuska)<sup>49</sup>.

maszyn grawerujących oraz mistrzów potrafiących się nimi posługiwać; zob. Ровинский, *Русские народные картинки*, s. 34. Świadczą o tym następujące litografie barwne znajdujące się w zbiorach RBPM: *Święta Wielka Męczennica Barbara* (1898; sygn. IZO Л6VII07 №31), dwie wersje przedstawienia Matki Boskiej Pieczerskiej (1899; sygn. IZO ЛБVII06 №34/13, IZO ЛБVII06 №34/14), *Cierpienie Świętej Męczennicy Barbary* (1909; sygn. IZO Л6VII07 №31), *Święta Wielka Męczennica Barbara* (1910; sygn. IZO Л6VII0731), *Wyobrażenie cudownej ikony Matki Boskiej „Krzew Gorejący”* (1913; sygn. IZO ЛБVII06 №33a/68), *Wyobrażenie Świętego Bazylego Wielkiego* (1913; sygn. IZO Л6VII07 №31), *Święta Męczennica Wiera* (1914; sygn. IZO Л6VII07 №31), *Św. Męczennica Akulina* (1914; sygn. IZO Л6VII07 №31). Wszystkie wymienione wyżej przykłady są opatrzone notą o akceptacji cenzora. Dokumenty dotyczące działalności tej pracowni litograficznej znajdują się w Centralnym Państwowym Archiwum Historycznym Ukrainy w Kijowie; zob. *Архів Києво-Печерської лаври та заповідника*, т. 1: *ЦДАК України. Ф. 128, Києво-Печерська лавра: Предметно-тематичний покажчик*, оргас. Світлана Романівна Кагамлик (Київ: Центральний державний історичний архів України, 2008), s. 53.

46. Воронина, „Религиозный лубок и его особенности в XIX веке”, s. 338.

47. Przykładem są litografie monochromatyczne, tonowane, i chromolitografie pochodzące z tego warsztatu ze zbiorów RBPM. Wymienić można np. *Raduj się Oblubienico Niebieska: Ikona Naszej Przenajświętszej Włodzimierskiej Bogurodzicy* z 1875 r. (sygn. IZO Л6VIII06 №4/4a), *Wizerunek Ikony Matki Boskiej Radości lub Pocieszenia* z 1875 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №17/35), *Kopia cudownej ikony Matki Boskiej Kazańskiej znajdującej się w Pustelni Wyszyńskiej w eparchii tambowskiej* z 1876 r. (sygn. IZO Л6VII06 №11/10), *Wizerunek Ikony Matki Boskiej „Godne jest”: Przed którym śpiewał Archanioł Gabriel „Zaprawdę godne jest”: Cudowna Ikona znajduje się w Soborze Protosa na Świętej Górze Athos* z 1876 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №3/51; IZO ЛБVII06 №3/52); liczne monochromatyczne litografie z wyobrażeniami scen z życia Starca Serafina, np. *Wizerunek Starca Serafina – eremity i pustelnika z Sarowa idącego do świątyni* z 1900 r. (sygn. IZO ЛБVII07 №19/13) i *Starzec Serafin modlący się na kamieniu w lesie* z 1900 r. (sygn. IZO ЛБVII07 №19/22) – obie autorstwa E. Pietrowa; *Wizerunek Starca Serafina – pustelnika z Sarowa podczas jego pustelniczych zajęć* z 1900 r. (sygn. IZO ЛБVII07 №19/15); litografie barwne: *Przedstawienie Przenajświętszej Bogurodzicy „Znak”* z 1900 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №6/53); *Przedstawienie Przenajświętszej Bogurodzicy „Krzew Gorejący”* z 1908 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №33a/65); *Święta Wielka Męczennica Barbara* z 1910 r. (sygn. IZO Л6VII07 №31). Wszystkie wymienione wyżej ryciny zawierają informację o zgodzie cenzora na ich wydanie.

48. Przykładem są litografie monochromatyczne, kolorowane i tonowane pochodzące z tego warsztatu w kolekcji RBPM: *Ikona Matki Boskiej „Wszystkich Strapionych Radości”: kopia z ikony znajdującej się na dziedzińcu Troicko-Siergijewskiej Ławry* z 1859 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №23/38); *Kopia Cudownej Ikony Matki Boskiej Smoleńskiej z Ławry Siergijewskiej: z fotografii z Troicko-Siergijewskiej Ławry; Ta Cudowna Ikona znajduje się w Ławrze Siergijewskiej w cerkwi Matki Boskiej Hodegetrii po lewej stronie carskich wrót* z 1862 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №22/19); *Raduj się Oblubienico Oblubienca: Kopia ikony, przed którą umarł sprawiedliwy Starzec Ojciec Serafin* z 1867 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №4/4); *Przedstawienie Ikony Najświętszej Bogurodzicy Iwerskiej* z 1869 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №33/45); *Przedstawienie Iwerskiej Ikony Matki Boskiej z cudami* z 1869 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №9/12); *Wizerunek Ikony Matki Boskiej Radości lub Pocieszenia* z 1873 r. (sygn. IZO ЛБVII06 №17/34); *Św. Męczennik Antypas* z 1887 r. (sygn. IZO Л6VII07 №31); *Święty Aleksiej Człowiek Boży* z 1888 r. (sygn. IZO Л6VII07 №31). Wszystkie wymienione wyżej przykłady mają informację o dopuszczeniu do druku przez cenzora.

49. Воронина, „Религиозный лубок и его особенности в XIX веке”, s. 338.



6 Warsztat litograficzny Josepha-Rose'a Lemerciera, *Prawdziwe wyobrazenie ikony św. Mikołaja zwanego Mokrym z soboru Sofijskiego w Kijowie* (rycina z *Album Kijowskiego* Jana Kazimierza Wilczyńskiego), 1850, cerkiew Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku. Fot. Agnieszka Szybalska



7 Zakład litograficzny przy Muzeum na ul. Miasnickiej w Moskwie, *Odbicie cudownej ikony Najświętszej Bogurodzicy Włodzimierskiej znajdującej się w soborze Zaśnięcia na moskiewskim Kremlu, malowanej przez św. ewangelistę Łukasza*, 1878, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-ryc.-39915. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)



8 Zakład litograficzny Spółka I. D. Sytina, *Wyobrazenie Cudownej Ikony Matki Boskiej Kazańskiej*, 1892, Muzeum Narodowe w Krakowie, MNK III-ryc.-39892. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)



9a–b Zakład litograficzny Spółki I. D. Sytina: a. seria obrazków z wyobrażeniami św. św. Zozymy i Sawwacjusza, Matki Boskiej „Krzew Gorejący”, św. Mikołaja Cudotwórcy i św. Pantaleona, 1903, IZO ЛБVII06 №29a/31; b. seria obrazków z wyobrażeniami Matki Boskiej Kozielszczańskiej, Matki Boskiej Trójreźnej, św. św. Charłampiusza i Błażeja oraz Matki Boskiej „Krzew Gorejący”, 1904, IZO ЛБVII06 №29a/27. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VII 2021)

Można zauważyć, że już w latach 60. XIX w. rosyjskie zakłady litograficzne osiągnęły wysoki poziom artystyczny, a jakość pojawiających się na rynku litografii barwnych niekiedy była bliska doskonałości. Przykładem jest rycina *Świątynna ikona Znak Przenajświętszej Bogurodzicy znajdująca się w moskiewskim monasterze Ikony Matki Boskiej Znak, rodowa modlitwa Domu Panującego* z 1866 r. wykonana w moskiewskim zakładzie Wilhelma Bachmana (il. 5). Stanowi ona skrupulatne odwzorowanie pierwowzoru wykonanego częściowo w technice haftu. Przypuszczać można, że na rosyjskich wydawców dysponujących większym kapitałem miały

wpływ zachodnioeuropejskie zakłady litograficzne o międzynarodowej renomie. Ich dzieła mogły stać się wzorcem jakości, do którego dążyli rosyjscy twórcy rycin. Zdaje się, że pewną rolę odegrał polski wydawca Jan Kazimierz Wilczyński, współpracujący m.in. ze znanym paryskim zakładem litograficznym Josepha-Rose’a Lemerciera. Dzięki działalności Wilczyńskiego ryciny wykonane w paryskim zakładzie trafiły do rosyjskich odbiorców już w latach 50. XIX w.<sup>50</sup>

Duże znaczenie można przypisać litografom barwnym przynależącym do nieukończzonej teki *Album Kijowskiego Wilczyńskiego*<sup>51</sup>. Zamówione u Lemerciera odbitki prezentowały najważniejsze zabytki Kijowa,

50. Zob. Waldemar Deluga, „Byzantine Art in Kiev in the Chromolithographs of Lemercier”, *Print Quarterly* 24, nr 2 (2007), s. 115–126.

51. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się litografie barwne ze złoconiami Lemerciera: *Zaśniecie Bogurodzicy – przedstawiająca cudowną ikonę znajdującą*



10a–b Zakład litograficzny Michaiła T. Sołowjowa:

- a. seria obrazków z wyobrażeniami Matki Boskiej Iwerskiej, św. Męczenników Wileńskich, św. Michała Archanioła, Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa, Matki Boskiej Jerozolimskiej, św. Katarzyny, 1894, IZO ЛБVII06 №29a/56;
- b. seria obrazków z wyobrażeniami: Matki Boskiej „Znak”, Matki Boskiej Bogolubskiej, Chrystusa Pantokratora, św. Mikołaja Cudotwórcy, św. Jerzego, Matki Boskiej Włodzimierskiej, Matki Boskiej Smoleńskiej, Matki Boskiej Kijowsko-Pieczerskiej i Matki Boskiej Jerozolimskiej, 1898, IZO ЛБVII06 №29a/53. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VII 2021)

Ukrainy, Podola i Wołynia. Pierwsza seria rycin przeznaczonych do tego albumu składała się z wielkoformatowych litografii barwnych sporządzonych m.in. przez Hippolyte'a Moulina w 1849 r. Były to reprodukcje cudownych wizerunków z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej i soboru Mądrości Bożej w Kijowie, a także rzymsko-katolickich kościołów w Latyczowie i Berdyczowie<sup>52</sup>. Przy ich tworzeniu wykorzystane zostały m.in. rysunki Makarija S. Pieszczonowa (przedstawienie Matki Boskiej Orantki z absydy soboru Sofijskiego)<sup>53</sup> oraz fotografie (co było wówczas innowacją przy wytwarzaniu litografii)<sup>54</sup>. Wilczyński, po otrzymaniu zgody generał-gubernatora wileńskiego Władimira Nazimowa w 1857 r., zadedykował Aleksandrowi II jedną z rycin, przedstawiającą Zaśnięcie Matki Boskiej z Ławry Kijowsko-Pieczerskiej<sup>55</sup>. Jednak ambicją Wilczyńskiego było poświęcenie carowi serii rycin z mozaikami z soboru Mądrości Bożej<sup>56</sup>. Pomimo starań o poparcie rządowe dla realizacji swojego projektu,

wydawca nie otrzymał zezwolenia na kontynuowanie publikacji. Co więcej, został wezwany do zaprzestania dalszego wydawania gotowych już reprodukcji<sup>57</sup>. Prace nad *Album Kijowskim* zbiegły się bowiem w czasie z objętym patronatem przez cara projektem inwentaryzacji Soboru Mądrości Bożej, któremu przewodniczył akademik i profesor Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych Fiodor Sołncew. Spektakularne odkrycie, jakim były mozaikowe dekoracje wnętrza kopuły, miało zostać uwiecznione na rycinach sporządzonych przez Sołncewa w Petersburgu na podstawie fotografii i opublikowane w formie woluminu poświęconego zabytkom soboru Sofijskiego w Kijowie<sup>58</sup>.

W 1857 r. Wilczyński oferował sprzedaż wizerunków należących do *Album Kijowskiego* pojedynczo lub w komplecie. Aby dokonać zakupu, należało zgłosić się bezpośrednio pod wileński adres wydawcy. Ceny za rycinę wynosiły od 2 do 5 rubli (jedynie stawki za *Obrazy Ostrobramskie* nie zostały określone).

*się w soborze Zaśnięcia w Ławrze Peczerskiej w Kijowie* (nr inw. WIL 4663); *Matka Boża Igoriewska* (nr inw. Gr. Pol. 208595); *Matka Boża Oranta. Mozaika z absydy soboru Sofijskiego w Kijowie* (nr inw. Gr. Pol. 12832); zob. *Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog zbiorów*, red. Aleksandra Sulikowska (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2004), s. 106–107, 116–117, 158–159. Ryciny z tej serii znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Są to: *Święty Mikołaj Cudotwórca – wizerunek z Soboru Mądrości Boskiej w Kijowie* (nr inw. MNK III-ryc.-30996); *Zaśnięcie Matki Boskiej* (nr inw. MNK III-ryc.-39746; MNK III-ryc.-39745); *Matka Boża Oranta* (nr inw. MNK III-ryc.-39763); *Matka Boża Igoriewska* (nr inw. MNK III-ryc.-39760; MNK III-ryc.-39761; MNK III-ryc.-39762).

52. Diana Streikuvienė, Jonas Kazimieras Vilčinskis. *Vilniaus albumas, Jan Kazimierz Wilczyński. The Vilnius Album* (Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2021), s. 397.

53. Makarij S. Pieszczonow (1792–1852) – ikonopisarz, konserwator pochodzący ze środowiska staroobrzędowców. Brał udział w pracach konserwatorskich przy malowidłach ściennych w soborze Mądrości Bożej w Kijowie prowadzonych przez Fiodora Sołncewa; zob. Николай П. Собко, *Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, гравёров, литографов и проч. С древнейших времен до наших дней (IX–XIX в.в.)*, т. 3, cz. 1 (С.-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1899), s. 417; *Сборник Императорского Русского Исторического Общества*, т. 62: *Азбучный указатель имен русских деятелей для Русского Биографического Словаря*, cz. 2: М–Ө, red. Георгий Ф. Штендман (С.-Петербург: тип. Н.А. Лебедева 1888), s. 180.

54. Metodę tę, wynalezioną przez optyka Noëla-Jeana Lerebours i chemika Charlesa-Louisa Barreswill, doskonalili Lemerrier; zob. Deluga, „Byzantine Art in Kiev in the Chromolithographs of Lemerrier”, s. 116–118.

55. *Ibid.*, s. 118–119.

56. Streikuvienė, Jonas Kazimieras Vilčinskis. *Vilniaus albumas*, s. 397.

57. *Ibid.*, s. 394.

58. Федор Г. Солнцев, *Древности Российского Государства. Киевский Софийский Собор. В IV выпусках* (Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, Издание Императорского русского археологического общества, 1871–1887). Zob. Deluga, „Byzantine Art in Kiev in the Chromolithographs of Lemerrier”, s. 119–122.



11 a–b Zakład litograficzny Spółka W. Tilla: a. *Wyobrażenie Cudownej ikony Matki Boskiej zwanej Achtyrską, objawionej w roku 1739, 2 dnia lipca, 1877, IZO ЛБVII06 №33/2;* b. *Kopia Cudownego Obrazu „Wszystkich Strapionych Radość” znajdującego się w Achtyrskim Monastyrze Trójcy Świętej, 1877, IZO ЛБVII06 №33/23. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)*

W sprzedaży były egzemplarze w wersji „czarnej” bądź kolorowej (wykonane w Paryżu)<sup>59</sup>. Fakt, że broszura została sporządzona w formie polskojęzycznej i w pierwszej kolejności przedstawiała ofertę sprzedaży rycin należących do *Album Wileńskiego*, mającego wymiar religijny (katolicki) i patriotyczny, pozwala sądzić, że skierowany był on do polskiego odbiorcy. Cennik rycin z *Album Kijowskiego* został umieszczony u dołu ostatniej strony broszury. Choć początkowo tworzące go litografie barwne kierowane były do elity rosyjskiej, to od momentu przerwania pracy nad tą teką sprzedaż należących do niego rycin odbywała się w środowisku polskim. Niemniej ze względu na

ich prawosławny charakter trafiły one również do rosyjskich odbiorców, zyskując niekiedy status ikony. Świadczy o tym przykład wielkoformatowej litografii barwnej z 1850 r., przedstawiającej cudowny obraz z soboru Mądrości Bożej w Kijowie, której odbitka znajduje się w cerkwi Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gródku (il. 6)<sup>60</sup>. Rycina eksponowana jest tam w oprawie za szkłem i pełni funkcję ikony.

Analizując obiekty z kolekcji Rosyjskiej Biblioteki Państwowej w Moskwie, odnotować można znaczącą liczbę rycin o charakterze prawosławnym, na których widnieją sygnatury zakładów litograficznych (zajmujących się litografią barwną) zlokalizowanych

59. Wilno, Biblioteka im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk, sygn. A-51283, *Album Wileński czyli zbiór rycin, litografii i chromolitografii, poświęcony wyłącznie przedmiotom krajowym, i wykonany ze szczególnem staraniem przez najznakomitszych mistrzów w Paryżu: wykaz ceny Rycin i litografij wchodzących do składu Album Wileńskiego i Kijowskiego*, dostęp 1 grudnia 2021, <http://elibrary.mab.lt/handle/1/27786>.

60. W 1857 r. cena ryciny wynosiła 5 rubli (ibid.). Identyczne litografie znajdują się również w Muzeum Narodowym w Krakowie (nr inw. MNK III-ryc.-30996) oraz w Litewskim Muzeum Narodowym w Wilnie (nr inw. LNM IMik 8528).



w Moskwie. Wymienić tutaj można następujących wytwórców: Andrieja W. Morozowa<sup>61</sup>, F. W. Morozowa<sup>62</sup>, wspomnianego wcześniej A. Abramowa, Piotra N. Szarapowa<sup>63</sup>, J. F. Uszakowa<sup>64</sup>, A. I. Strielcowa<sup>65</sup>, D. A. Rudniewa<sup>66</sup>, I. M. Mieszkowa<sup>67</sup>, J. I. Konowalowa<sup>68</sup>, W. W. Ponomariowa<sup>69</sup>, P. A. Głuszkowa<sup>70</sup> czy firmę Litografia przy Muzeum na Miasnickiej (Литография при Музее на Мясницкой) (il. 7)<sup>71</sup>. Przypuszczać można, że od lat 70. XIX w. liczba moskiewskich wytwórców tego rodzaju obiektów stale

rosła. Wśród tamtejszych wydawców byli również staroobrzędowcy<sup>72</sup>. Pozwala to sądzić, że miasto na przełomie XIX i XX w. było jednym z centrów rosyjskiej produkcji i dystrybucji rycin o charakterze religijnym<sup>73</sup>. Tam też w latach 70. XIX w. swoją działalność rozpoczął jeden z największych wydawców przedrewolucyjnej Rosji – Iwan D. Sytin<sup>74</sup>.

W 1879 r. przedsiębiorca ten nabył nowy sprzęt poligraficzny, a także dom przy ul. Piatnickiej, w którym urządził drukarnię. W 1882 r. zmienił lokalizację

61. Andriej W. Morozow pochodził z ubogiej chłopskiej rodziny. W 1855 r., niedługo po kupieniu ręcznej prasy drukarskiej, założył zakład litograficzny. Jego następcami byli synowie Iwan i Wasilij. Od 1898 do 1915 r. właścicielem warsztatu był Iwan A. Morozow; zob. Наталья В. Петрова, „Хромолитографии из старообрядческой молельни в коллекции Кирилло-Белозерского музея-заповедника”, s. 2, dostęp 10 grudnia 2021, [https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2018/7300\\_file.pdf](https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2018/7300_file.pdf).

62. Zob. litografie barwne z 1879 r. z RBPM: sygn. IZO ЛБVII06 №8/29, IZO ЛБVII06 №27/22, IZO ЛБVII06 №21/25.

63. Zob. litografie barwne z 1876 r. z RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №3/61, IZO ЛБVII06 №20/48). Szarapow jako wydawca współpracował z innymi moskiewskimi twórcami litografii, np. I. Gawilowem, N. I. Potołowskim, A. Strielcowem, o czym świadczą informacje o wydawcy i wytwórcy zawarte na rycinach z RBPM: sygn. IZO ЛБVII06 №6/15, IZO ЛБVII06 №23a/3, IZO ЛБVII07 №23.

64. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №14/1.

65. Zob. rycina z wizerunkiem Matki Boskiej z 1879 r. ze zbiorów RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №21/21, IZO ЛБVII06 №21/22, IZO ЛБVII06 №21/23 (wykonana w zakładzie litograficznym Strielcowa, a wydana przez Szarapowa). W zbiorach tych znaleźć można również ryciny sygnowane jedynie przez Strielcowa, jak np. *Narodzenie Przenajświętszej Bogurodzicy* z 1879 r. (sygn. IZO ЛБVII03 №1/29).

66. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №17/16, IZO ЛБVII06 №7/19, IZO ЛБVII06 №5/30.

67. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №15/48, IZO ЛБVII06 №14/72.

68. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №3/60.

69. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII06 №11/45.

70. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБVII07 №5/1, IZO ЛБVII07 №1/12, IZO ЛБVII06 №29a/24; IZO ЛБVII06 №29a/25.

71. Najpewniej chodzi o Muzeum Sztuki i Przemysłu przy ul. Miasnickiej 24 w Moskwie, założone z inicjatywy moskiewskich przedsiębiorców i kupców w 1864 r. (otwarte 17 IV 1868) przy Stroganowskiej Szkole Rysunku Technicznego; w tej lokalizacji funkcjonowało do 1893 r. Składało się z trzech działów: artystycznego, przemysłowego i historycznego, poświęconego sztuce bizantyjskiej i ruskiej; zob. Марина М. Зиновеева, „Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА имени С. Г. Строганова”, *Третьяковская галерея*, nr 2 (2020), s. 64–97.

72. Петрова, „Хромолитографии из старообрядческой молельни в коллекции Кирилло-Белозерского музея-заповедника”, s. 1–8.

73. Podobne wnioski wysuwa Воронина, „Религиозный лубок и его особенности в XIX веке”, s. 337.

74. Игорь В. Бочарников, Ольга А. Овсянникова, „Сытин Иван Дмитриевич. Книжный мессенджер России”, *Человеческий капитал* 131, nr 11 (2019), s. 30. Początkowo Sytin zajmował się litografią na mniejszą skalę. Tworzył lubyki, które później sprzedawał na wsi. W późniejszym okresie swoimi wyrobami handlował na terenie całego kraju poprzez sieć sprzedaży obwoźnej (ibid., s. 30). Do 1917 r. miał cztery sklepy w Moskwie, dwa w Petersburgu, a także księgarnie w Niżnym Nowgorodzie, Kłowie, Samarze, Odessie, Jekatierinburgu, Charkowie, Woroneżu, Rostowie nad Donem, Irkucku, Saratowie, Warszawie i Sofii. Każdy sklep poza sprzedażą detaliczną był zaangażowany w dostawy hurtowe (ibid., s. 32).

siedziby swojej firmy na okolice Placu Starego w Moskwie<sup>75</sup>. W tym samym roku jego działalność drukarska (druki o charakterze naukowo-edukacyjnym) została nagrodzona brązowym medalem na Wszechrosyjskiej Wystawie Sztuki i Przemysłu w Moskwie<sup>76</sup>. Rok później przedsiębiorstwo Sytina zostało przekształcone w spółkę prowadzącą wydawnictwo<sup>77</sup>. Przykładem litografii barwnej tam wydanej jest *Wyobrażenie Cudownej Ikony Matki Boskiej Kazańskiej* (il. 8) z 1892 r. Pod koniec XIX w. firma ta drukowała rocznie ok. 1 500 000 „bóżych” obrazków<sup>78</sup>. W ofercie Sytina znalazły się m.in. litografie barwne na papierze z różnymi wizerunkami maryjnymi<sup>79</sup> oraz serie niewielkich wymiarów drukowanych obrazków (il. 9a–b).

W Moskwie tego typu produkcję prowadził również były współpracownik Sytina Michaił T. Sołowjow<sup>80</sup>. Liczne odbitki pochodzące z jego drukarni sugerują, że specjalizował się m.in. w produkcji rycin o małych formatach. Przedstawiały one pełen repertuar tematów ikonograficznych charakterystycznych dla prawosławia<sup>81</sup>. Drukował je całymi seriami, nadając odbitkom cechy wspólne, np. jednakową ornamentalną bordiurę. Za przykład posłużyć może cykl niedużych obrazków o treści prawosławnej drukowanych na jednym arkuszu papieru wydanych w 1894 r. i w 1898 r. (il. 10a–b).

Poza Moskwą liczącym się ośrodkiem produkcji ikon drukowanych była Odessa, gdzie w latach 60. XIX w. działalność rozpoczął przedsiębiorca W. Till. W katalogu swoich produktów z 1881 r. podkreślił wyższe, duchowe idee przyświecające jego pracy i zaznaczył, że jego dzieła są zgodne z ikonografią prawosławną i nierzadko stanowią reprodukcje cudownych ikon znajdujących się w rosyjskich świątyniach. Informował, że na terenie cesarstwa zachodni kupcy kontynuują sprzedaż tanich drukowanych obrazków religijnych odbiegających od rodzimej ikonografii, niekiedy niezrozumiałych dla wyznawców prawosławia<sup>82</sup>. Manifestacja przynależności religijnej Tilla i zapewnienia, że jego produkcja jest zgodna z kanonem ikonografii prawosławnej, z pewnością miały wzbudzić zaufanie klienta i zachęcać do wyboru jego produktów. Dziś trudno osądzić, czy ta demonstracja poglądów była szczerym wyznaniem idei Tilla, czy tylko formą reklamy. We wspomnianym katalogu wydawca cytował pozytywną opinię na temat swoich dzieł opublikowaną w oficjalnym organie cerkiewnym „Chersonskich jeparchialnych wiadomościach” z 1880 r.<sup>83</sup> Redaktorzy tego religijnego periodyku wręcz zalecali duchownym hurtowy zakup wyrobów Tilla, by przy różnych okazjach rozdawać je parafianom. Jednocześnie za pośrednictwem kapłana wierni (na własny koszt) mogli nabyć „wspaniałe dzieła” tego wydawcy<sup>84</sup>.

75. Бочарников, Овсянникова, „Сытин Иван Дмитриевич”, s. 30–31.

76. *Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 г.* (С.-Петербург; Москва: Издание Герман Гоппе, 1882), s. 199–202.

77. Бочарников, Овсянникова, „Сытин Иван Дмитриевич”, s. 30–31.

78. Абель Е. Яновский, „Народная литература”, w: *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*, t. 20a: *Наказный атаман – Неясныи* (С.-Петербург: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1897), s. 576.

79. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБВІІ06 №5/31, IZO ЛБВІІ06 №21/28, IZO ЛБВІІ06 №5/57, IZO ЛБВІІ06 №17/18, IZO ЛБВІІ06 №25/22, IZO ЛБВІІ06 №11/60, IZO ЛБВІІ06 №18/40, IZO ЛБВІІ06 №11/61, IZO ЛБВІІ06 №7/42, IZO ЛБВІІ06 №23/42.

80. Informacje o tym wydawcy zob. Чарльз Рууд, *Русский предприниматель московский издатель Иван Сытин*, tłum. Андрей Б. Лещинский (Москва: Издательский центр „Терра”, 1996), passim.

81. Zob. RBPM, sygn. IZO ЛБВІІ06 №29a/65, IZO ЛБВІІ06 №29a/58, IZO ЛБВІІ06 №29a/67, IZO ЛБВІІ06 №29a/61, IZO ЛБВІІ06 №29a/48, IZO ЛБВІІ06 №29a/55, IZO ЛБВІІ06 №29a/52, IZO ЛБВІІ06 №29a/46, IZO ЛБВІІ06 №29a/50, IZO ЛБВІІ06 №29a/40, IZO ЛБВІІ06 №29a/42.

82. *Каталог изображений святых икон издания хромолитографического и конгревного В. Тиль и К° в Одессе* (Одесса: В. Тиль и К°, 1881), s. 1.

83. *Ibid.*, s. 1–2.

84. *Ibid.*, s. 2.



11 c–e Zakład litograficzny Spółka W. Tilla: c. *Wyobrażenie Świętego Mikołaja Cudotwórcy ze Świętogórskiego Monastyru Zaśnięcia Bogurodzicy*, 1881, IZO ЛБVII07 №17/2; d. *Obraz Przenajświętszej Bogurodzicy Tichwińskiej*, 1883, IZO ЛБVII06 №34/71; e. *Cudowna Ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej z Ordynskiej Pustelni Poreczskiej*, 1884, IZO ЛБVII06 №2/67. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)

Można więc sądzić, że wyroby Tilla faktycznie spełniały standardy przyjęte przez Cerkiew, a dzięki niskiej cenie mogły z jednej strony pełnić funkcję misyjną służącą wzmocnieniu przywiązania do prawosławia, a z drugiej stanowić swoiste narzędzie mające na celu rozpowszechnianie właściwej – w mniemaniu władz cerkiewnych – ikonografii.

W ofercie Tilla były ryciny z wyobrażeniami ikon odbijane na papierze, drukowane na desce cyprysowej (najdroższe) bądź na płótnie (metachromotypie). Sprzedawał również odbitki przeklejane na deskę<sup>85</sup>. Przykładami rycin religijnych z jego drukarni są: *Wyobrażenie Cudownej ikony Matki Boskiej zwanej Achtyrską, objawionej w roku 1739, 2. dnia lipca* (il. 11a), *Kopia Cudownego Obrazu „Wszystkich Strapionych Radość” znajdującego się w Achtyrskim Monastyrze Trójcy Świętej* – obie z 1877 r. (il. 11b), *Wyobrażenie Świętego Mikołaja Cudotwórcy ze Świętogórskiego Monastyru Zaśnięcia Bogurodzicy* z 1881 r. (il. 11c),

*Przedstawienie Przenajświętszej Bogurodzicy Tichwińskiej* z 1883 r. (il. 11d), *Cudowna Ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej z Ordynskiej Pustelni Poreczskiej* z 1884 r. (il. 11e).

Równolegle w Odessie produkcję litografii religijnych prowadził Jefim I. Fiesienko (firma założona w 1883 r.)<sup>86</sup>. W 1903 r. za osiągnięcia w dziedzinie wydawniczej otrzymał od Mikołaja II dziedziczny tytuł honorowego obywatela<sup>87</sup>. Stanowi to kolejny dowód na popieranie produkcji litografii religijnej przez władze państwowe. Uznanie imperatora z pewnością przyczyniło się do zwiększenia popularności jego firmy, a dla potencjalnych nabywców było gwarancją jakości. Firma Fiesienki była jednym z głównych promotorów nowej ikonografii św. Serafina Sarowskiego kanonizowanego w 1903 r. Album litografii barwnych wydanych przez Fiesienkę w 1894 r. zawiera cztery ryciny ukazujące różne kompozycje z wizerunkiem świętego (il. 12). Jedna z nich jest odwzorowaniem

85. Ibid.

86. Юрий А. Лабынцев, Лариса А. Щавинская, „Е. И. Фесенко – один из крупнейших издателей народной православной печатной продукции XIX–XX вв.”, *Славянский мир в третьем тысячелетии. Этнические, конфессиональные, социокультурные компоненты идентичности народов Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы* 12 (2017), s. 11–19.

87. Ibid., s. 14.



12 Zakład litograficzny Jefima I. Fiesienki, obrazki z Serafinem Sarowskim w: *Альбом изображений святых икон издания хромолитографии Е. И. Фесенко в Одессе* (Odessa, 1894)

obrazu olejnego *Modlitwa na kamieniu*, wykonanego w 1890 r. przez Leonida Cziczagowa, znajdującego się w cerkwi św. Eliasza w Moskwie<sup>88</sup>. Niewielkich wymiarów odbitka z tą samą ikonografią wykonana w technice drukarskiej na papierze, a następnie przytwierdzona do deski, znajduje się w Muzeum Ikon w Supraślu<sup>89</sup>.

Produkowane przez Fiesienkę kompozycje religijne drukowane na papierze przymocowywane do desek odnaleźć można w prowincjonalnych cerkwiach dawnego Imperium Rosyjskiego. Przykładem jest seria obiektów pełniących funkcję ikon znajdujących

się w kaplicy św. Mikołaja Cudotwórcy w Pawłowie Starym (dawna cerkiew prawosławna) (il. 13a)<sup>90</sup>. Na odwrocie każdej z nich widnieje pieczęć wydawcy (il. 13b). Podobnego rodzaju wyroby Fiesienki znajdują się również w filialnej cerkwi św. Mikołaja w Kleszczelach<sup>91</sup>. Jedną z nich jest ikona św. Jana Chrzciciela (il. 14). Analogiczna odbitka, ale bez ornamentalnej bordiury, znajduje się w petersburskim Ermitażu<sup>92</sup>.

Poza wyżej wymienionymi drukarniami zlokalizowanymi w Odessie, które odniosły sukces ekonomiczny i uznanie w kraju, w mieście tym działali jeszcze inni wytwórcy religijnej litografii barwnej. Znane są przykłady rycin drukowanych w odeskim zakładzie D. Pljuszejewa z 1896 r. – *Wyobrażenie ikony Matki Boskiej Korsuńskiej* (il. 15a), *Św. Wielka Męczennica Daria* (il. 15b), *Św. Wielki Męczennik Dymitr z Salonik* (il. 15c) oraz *Św. Męczennica Walentyna* z 1904 r. (il. 15d) i *Św. Głafira* z 1905 r. (il. 15e). Jak wynika z informacji tekstowych na czterech ostatnich obiektach, wydawca realizował zamówienia na litografie barwne z wizerunkami świętych dla rosyjskiego skitu św. Eliasza na górze Athos. Z pewnością były one przeznaczone dla pielgrzymów i miały służyć do prywatnego kultu (na odwrocie bywały umieszczone teksty hagiograficzne dotyczące przedstawionych na awersie świętych). Innym odeskim wydawcą litografii barwnej o charakterze religijnym był P. Francow. On również realizował zamówienia dla skitu św. Eliasza na Athos, o czym świadczą informacje na rycinie *Wyobrażenie Cudownej Ikony Bogurodzicy Achtyrskiej objawionej w 2. dniu lipca 1739 r.*, którą wydał w 1895 r. (il. 16).

O tym, że duchowni z tamtejszego skitu zajmowali się sprzedażą kolorowych odbitek z przedstawieniami charakterystycznymi dla prawosławia,

88. Informacja na stronie cerkwi św. Eliasza w Moskwie, <http://www.hram-ostozhenka.ru/about/map/47/>, dostęp 8 stycznia 2021.

89. Muzeum Ikon w Supraślu, nr inw. MI/I/105.

90. Jest to seria ikon drukowanych przyklejonych do deski, na odwrocie każdej z nich widnieje pieczęć zakładu drukarskiego Fiesienki. Są to następujące ikony: św. Barbary, św. Marty, Zmartwychwstania, Wniebowstąpienia Pańskiego, św. Aleksandry, Narodzenia Marii Panny, Podwyższenia Krzyża Świętego, Zaśnięcia Przenajświętszej Bogurodzicy i Wjazd do Jerozolimy.

91. Są to m.in. ikony Ścięcia Głowy Jana Chrzciciela, św. Jana Chrzciciela i Zmartwychwstania. Analogiczne ikony, lecz bez ornamentalnej bordiury, wymienia katalog Fiesienki z 1894 r.

92. Państwowy Ermitaż w Petersburgu, nr inw. ЭРГ.ІІ-4874.



13 a–b Ikony wyprodukowane w zakładzie litograficznym Jefima I. Fiesienki i jego pieczęć na odwrociu ikony św. Barbary, 2. połowa XIX w., kaplica rzymsko-katolicka św. Mikołaja Cudotwórcy w Pawłowie Starym (dawna cerkiew). Fot. Agnieszka Szybalska

świadczy również czwarte wydanie katalogu z ich ofertą (1904)<sup>93</sup>. Proponowali oni sprzedaż 500 wzorów ikon ze świętymi przedstawieniami w różnych wymiarach (łącznie aż 1050 obiektów). We wstępie przełożony skitu św. Eliasza na górze Athos archimandryta Maksim wraz ze swoimi współbraćmi informował, że ich praca wydawnicza (prowadzona już od dziewięciu lat) ma na celu wysławianie Boga i służy dobru ludu prawosławnego w ich „umiłowanej ojczyźnie – świętej Rusi”. Dzieła przez nich sprzedawane znane były w całej Rosji, a także poza jej granicami – w Konstantynopolu, Jerozolimie, Serbii, Czarnogórze, Hercegowinie oraz we wspólnotach prawosławnych za Atlantykiem<sup>94</sup>. Sprzedaż religijnych litografii barwnych prowadzoną przez mnichów z prawosławnego skitu na Athos reklamowano również w czasopiśmie „Russkij pałomnik”, co zostało podkreślone w katalogu. Ponadto dowiadujemy się, że w 1894 r. w reklamie odbitek zamieszczonej w tymże periodyku zapewniano, że dzieła te „nie naruszają zasad ortodoksji”, stanowiąc przeciwwagę dla dużej liczby obrazów religijnych (w tym importów) sprzedawanych w Imperium Rosyjskim, które „wypełnione są duchem Kościoła

katolickiego lub protestanckiego”. Nadmieniono też, że na rynku jest również dużo tanich ikon drukowanych przez mistrzów rosyjskich, jednak i one coraz częściej mają charakter zachodni<sup>95</sup>. Jak widać, redakcja tygodnika „Russkij pałomnik” nie pozostawała obojętna na adaptację wzorców z malarstwa zachodnioeuropejskiego we współczesnej im sztuce cerkiewnej, w tym rycinach. Zdaje się, że w rozpowszechnieniu właściwie sporządzonych odbitek graficznych (zgodnych z zasadami ikonografii prawosławnej) widzieli oni pewien potencjał umożliwiający powrót do „właściwych” tradycji ikonograficznych.

Choć znacząca liczba religijnych litografii barwnych pochodzących z zakładów zlokalizowanych w Moskwie i Odessie pozwala sądzić, że miasta te stanowiły swoiste rosyjskie centra ich produkcji, to w badaniach tych nie można pominąć Petersburga. Jednak skąpość źródeł pozwala na wskazanie jedynie trzech producentów litografii religijnej ze stolicy – wspomnianą już spółkę Rakoczi i Sidorski (słynącą z metachromotypii), typografię i litografię Andrieja Transzela (Newski Prospekt 45)<sup>96</sup> oraz zakład litograficzny Sztadlera i Pattinota. Przykładem dzieł

93. *Каталог хромолитографических св. изображений, и именных икон, а также живописных икон на кипарисовых досках, книг, брошюр, листков, афонских масел и проч., издание 4-е. Русского на св. Афонской Горы общеж. свято-ильинского скита* (Одесса: Типо-литография Е. Столкресковой, 1904).

94. *Ibid.*, s. 1.

95. *Ibid.*

96. Andriej I. Transzel (po 1820–1887) – malarz i litograf, właściciel drukarni i wydawca czasopisma „Rodina”.



14 Zakład litograficzny Jefima I. Fiesienki, *Św. Jan Chrzciel*, cerkiew św. Mikołaja w Kleszczelach.  
Fot. Agnieszka Szybalska

pochodzących z zakładu Transzela są dwie ryciny niezawierające informacji o cenzurze (co zdarza się rzadko) – litografia *Wyobrażenie Cudownej Ikony Matki Boskiej zwanej Korsuńską, znajdującej się w soborze Matki Boskiej Korsuńskiej w mieście Toropiec (gub. pskowska)* według rysunku Iwana Żdanki (il. 17)<sup>97</sup> oraz litografia barwna z przedstawieniem Matki Boskiej „Szybko Spełniającej Prośby” (il. 18). Brak adnotacji o zgodzie cenzora na pierwszej rycinie

można tłumaczyć tym, że powstała ona w ramach wydawnictwa duchownego Iwana Znamieńskiego, co zwalniało z obowiązkowego poddania odbitki cenzurze<sup>98</sup>. Trudniej wytłumaczyć brak informacji cenzora na kolejnym przykładzie – być może litografia ta powstała przed wprowadzeniem obowiązku cenzury. Przykładami obiektów, na których widnieje zgoda cenzora, są litografie tonowane – *Wyobrażenie Świętej Cudownej Ikony Przenajświętszej Bogurodzicy nazywanej „Pocieszenie w boleściach i smutkach” znajdującej się w rosyjskim skicie św. apostoła Andrzeja na Świętej Górze Athos* z 1864 r. (il. 19) i *Wierne wyobrażenie Świętej Ikony Matki Boskiej nazywanej „Wszystkich radość” znajdującej się w Amalfii przy Morfonu na Świętej Górze Athos w rosyjskim monastyrze św. św. Kosmy i Damiana oraz Wielkiej Męczennicy Katarzyny, która objawiła się proboszczowi hieromnichowi Maksimowi*, wydana w 1881 r. (il. 20). Z kolei o produkcji religijnych litografii barwnych w zakładzie Sztadlera i Pattinota świadczy rycina z przedstawieniem Matki Boskiej Kazańskiej wydana w 1898 r., której egzemplarz jest eksponowany w oprawie za szkłem w cerkwi św. Mikołaja w Kleszczelach (il. 21). Ta kunsztownie wykonana barwna litografia została załączona jako bezpłatny dodatek do czasopisma „Russkij pałomnik”<sup>99</sup>. Zważywszy na fakt, że od wieków jest to wizerunek stanowiący palladium narodu rosyjskiego, otaczany silną czcią przez prawosławnych, to bez wątpienia w formie darmowego załącznika do periodyku mógł stanowić skuteczną zachętę dla kupujących. Biorąc pod uwagę wysoką jakość wykonania tego dodatku, mógł on być również znakiem ekskluzywności tego tygodnika.

97. Iwan F. Żdanko (1843–1900) – malarz i pedagog. W 1866 r. otrzymał certyfikat z Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu pozwalający mu nauczać rysunku w szkole okręgowej. Od 1874 r. nauczał rysunku i kreślarnictwa w pskowskich placówkach oświatowych. W 1900 r. otrzymał tytuł wolnego artysty. Na wymienionej rycinie widnieje sygnatura artysty „Рис. У.Т.У.У. Иван Жданко”, której rozwinięcie brzmi: „Рисовал учитель Торопецкого уездного училища Иван Жданко”. Jest to wskazówka dotycząca datowania tego dzieła na okres jego nauczania w Szkole Rejonowej w Toropiecu (gubernia pskowska), w której pracował od września 1868 r. do ok. 1874 r.; zob. <http://portal.pskovlib.ru/nevelskiy-rayon/krajevedenie/kalendar>, dostęp 20 marca 2022.

98. Informacja zawarta na rycinie: „издание свящ. И. Знаменского”. Przypuszczalnie chodzi o duchownego Iwana S. Znamieńskiego (zm. 1882), doktora teologii, absolwenta Seminarium Teologicznego w Niżnym Nowogrodzie i Kazańskiej Akademii Teologicznej. Był autorem licznych publikacji z zakresu historii Cerkwi rosyjskiej, m.in. *Положение духовенства в царствование Екатерины II и Павла I* (Moskwa, 1880).

99. Jest to *Kazańska Ikona Matki Boskiej* wydana przez petersburski zakład Sztadlera i Pattinota. W dolnej partii ryciny znajduje się informacja, że jest to bezpłatny dodatek do czasopisma.



15 a–c Zakład litograficzny D. Pljuszejewa: a. *Św. Wielki Męczennik Dymitr z Salonik*, 1896 IZO Л6VII07 №31; b. *Św. Wielka Męczennica Daria*, 1896, IZO Л6VII07 №31; c. *Matka Boska Korsuńska*, 1896, IZO ЛБVII06 №33a/19. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)

Bez wątpienia produkcja religijnych litografii barwnych była wysoce popularna, o czym świadczą dzieła wytwarzane w prowincjonalnych miastach Rosji, również na polskich ziemiach. Na tych terenach jednym z ważniejszych ośrodków taniej produkcji dewocyjnej dla katolików, ale również dla prawosławnych, była Częstochowa<sup>100</sup>. Tam produkcją obrazków litograficznych o charakterze religijnym zajmowano się w pracowni litograficznej Karola i Romana Fertnerów oraz drukarni i litografii Berka (Wilhelma) Kohna i Adolfa Oderfelda.

Karol Fertner wraz z synem Romanem produkowali obrazki dewocyjne sprzedawane pielgrzymom (szytchy i litografie). Najczęściej były to przedstawienia różnych wizerunków maryjnych (m.in. Matki Boskiej Częstochowskiej, Gidelskiej, Berdyczowskiej), wizerunki świętych oraz widoki częstochowskiego

klasztoru Paulinów<sup>101</sup>. Bardzo ciekawym przykładem ryciny z pracowni Fertnerów jest litografia barwna z wyobrażeniem Matki Boskiej „Niezniszczalny Mur” z 1890 r. (il. 22a), w której zastosowano neogotyckie obramowanie. Identyczny element pojawia się w rycinie z przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy (il. 22b)<sup>102</sup>. Warte uwagi jest obramowanie, będące najwyraźniej elementem stosowanym sztampowo przez Fertnera, stylistycznie bliskie tym na rycinach z *Album Wileńskiego*. Sądząc z powyższych przykładów, można zaryzykować stwierdzenie, że cenzorów nie interesowała kwestia dekoracyjnych obramowań (choć w Rosji gotyk czy neogotyk to style często utożsamiane z katolicyzmem), a jedynie kompozycja, która miała być powtórzeniem rozwiązań obiegowych i kanonicznych.

Interesującymi przykładami są również litografie z wizerunkiem Matki Boskiej Bolesnej

100. Tomasz Jakubowski, *Polonika w kolekcji grafiki w Państwowym Muzeum Historii Religii w Petersburgu* (Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”, 2022), s. 21.

101. Nie jest znana data urodzenia Karola Fertnera. Roman urodził się w 1829 r. w Częstochowie. Karol specjalizował się w miedziorytnictwie, z kolei Roman w stalorytnictwie i litografii. Swoje dzieła wykonywali z reguły na podstawie popularnych wzorów. Sygnowali je: „Karol Fertner”, „Roman Fertner w Częstochowie” lub „U Karola Fertnera w Częstochowie”; zob. Anna Kunczyńska-Iracka, „Fertner, Karol i Roman”, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2: D–G (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975), s. 209.

102. Rycina z internetowej aukcji antykwarycznej; zob. <https://www.icon-art.info/phpBB2/viewtopic.php?t=94982>, dostęp 10 lutego 2022.



15 d–e Zakład litograficzny D. Pljuszejewa:

d. *Św. Męczennica Walentyna*, 1904, IZO Λ6VII07 №31;

e. *Św. Męczennica Glicyra*, 1905, IZO Λ6VII07 №31.

Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)



16 Zakład litograficzny P. Francowa, *Wyobrażenie Cudownej Ikony Bogurodzicy Achtyrskiej objawionej w 2. dniu lipca 1739 r.*, 1895, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ΛBVII06 №33/3. Fot. domena publiczna (dostęp 17 VIII 2021)

→

17 Zakład litograficzny i typografia Andrieja Transzela, *Wyobrażenie Cudownej Ikony Matki Boskiej zwanej Korsuńską, znajdującej się w soborze Matki Boskiej Korsuńskiej w mieście Toropiec (gub. pskowska)*, litografia wg rysunku Iwana Żdanki, 2. połowa XIX w., Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ΛBVII06 №14/2. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)





(Siedmiostrzelnej) z 1886 r.<sup>103</sup>, *Sobór Świętych Kijowsko-Pieczerskich* z 1866 r. (il. 23a)<sup>104</sup> oraz *Obraz Bogurodzicy „Życiodajne Źródło”* z 1893 r. (il. 23b).

Dzieła te również nie zawierają podpisów czy imion świętych postaci z głównej kompozycji, ale wizerunki te były i niezmiennie są darzone szczególną czcią przez wiernych prawosławnych i stanowią integralną część prawosławnego kanonu ikonograficznego. Warto zauważyć, że ta ostatnia odbitka z wyobrażeniem „Życiodajnego Źródła” stanowi odwzorowanie kompozycji z litografii barwnej wydanej w 1883 r. przez moskiewskiego wytwórcę D. A. Rudniewa (il. 23c). Rycina z przedstawieniem Matki Boskiej Bolesnej zapewne była przeznaczona dla katolików, opatrzona jest bowiem podpisem w języku polskim (niewykluczone jednak, że został on wykonany później). Co ciekawe, ta sama zdobna bordiura, która znajduje się na tej rycinie, wykorzystana jest na odbitce *Sobór Świętych Kijowsko-Pieczerskich*. Analizując powyższe przykłady, można przypuszczać, że Fertnerowie wytwarzali dzieła zarówno dla katolików, jak i prawosławnych, a także takie, które powiełały uniwersalne wzory ikonograficzne, przez co mogły trafiać w różne gusta (np. Ostatnia Wieczerza czy Matka Boska Bolesna).

Podobny profil produkcji, choć na znacznie szerszą skalę, miał zakład Kohna i Oderfelda, założony w 1881 r. w Częstochowie<sup>105</sup>. W swoich warsztatach posiadali m.in. prasy do złocenia, tłocznie

103. Rycina ze zbiorów Państwowego Muzeum Historii Religii w Petersburgu; zob. <https://polonika.pl/programy/programy-strategiczne/badania/graficzne-polonika-z-sankt-petersburga>, dostęp 10 lutego 2022. Pod kompozycją znajduje się podpis w języku polskim „M. B. Bolesna”, który najpewniej jest wtórny, na co wskazuje informacja o zezwoleniu na jej wydanie przez cenzora cerkiewnego w języku rosyjskim (wykonana inną czcionką).

104. Rycina wystawiona na aukcji internetowej Domu Aukcyjnego „Литфонд”; zob. <https://www.litfund.ru/auction/24/106/>, dostęp 22 maja 2022.

105. Wilhelm Wolf Kohn (1835–1912) około 1869 r. kupił maszyny drukarskie „po zamkniętej przez władze rosyjskie drukarni jasnogórskiej”. Wraz z Oderfeldem prowadzącym w Częstochowie zakład introligatorski utworzyli Drukarnię, Zakład Litograficzny i Fabrykę Kolorowego Papieru W. Kohn i Bracia Oderfeld przy ul. Teatralnej (obecnie ul. Wolności) – największe przedsiębiorstwo poligraficzne w tym mieście. W 1909 r. na częstochowskiej Wystawie Przemysłu i Rolnictwa ich drukarnia zdobyła złoty medal „za całokształt działalności artystyczno-litograficznej i wyrobów papierów kolorowych”; zob. Juliusz Sętowski, Wiesław Paszkowski, „Kohn (Kon) Wilhelm Wolf”, w: *Żydzi częstochowscy. Słownik biograficzny*, red. Juliusz Sętowski (Częstochowa: Muzeum Częstochowskie, 2020), s. 252–253. Adolf Abram Oderfeld (1834–1917) w 1881 r. zdobył oficjalną zgodę władzy na prowadzenie drukarni i wówczas razem z Kohnem utworzyli spółkę. Znaczącą częścią jego działalności były litografie przeznaczone na rynek rosyjski i niemiecki; zob. Juliusz Sętowski, „Oderfeld Adolf Abram”, w: *Żydzi częstochowscy*, s. 347.



18 Zakład litograficzny i typografia Andrieja Transzela, *Najświętsza Bogurodzica „Szybko Spełniająca Prośby”*, 2. połowa XIX w., Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ЛБVII06 №34/41. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)

i stereotypie<sup>106</sup>. Ich kolorowe wyroby drukarskie skierowane były w dużej mierze na rynek rosyjski<sup>107</sup>. W ofercie mieli m.in. różne warianty masowo wytwarzanych rycin z Matką Boską Częstochowską<sup>108</sup>.

Wiadomo, że zatrudniali Romana Fertnera, który później otworzył własną pracownię<sup>109</sup>. Jest on bowiem autorem układu i rysunku kompozycyjnego ryciny odbitej w ich zakładzie *Ważniejsze chwile z dziejów*

106. Wincenty Szatkowski, *Monografia przemysłu częstochowskiego* (Częstochowa: Wydawcy Gazety Częstochowskiej, 1914), s. 20; cyt. za: Franciszek Sobalski, *Przemysł częstochowski (1882–1914)* (Częstochowa: Muzeum Częstochowskie, 2009), s. 173.

107. Ibid.

108. Janusz Jadczyk, „Międzynarodowa Konferencja «Nigra Sum» we Włoszech z udziałem Muzeum Częstochowskiego”, *Rocznik Muzeum Częstochowskiego*, t. 10 (2010), s. 30.

109. Aleksander Jaśkiewicz, „Pamiętka z pielgrzymki do Jasnej Góry”, w: *Z Dawna Polski Tyś Królową. Pamiętka z pielgrzymki do Jasnej Góry*, kat. wyst., red. Regina Rok, Aleksander Jaśkiewicz (Częstochowa: Muzeum Częstochowskie, 2002), s. 14.



19 Zakład litograficzny i typografia Andrieja Transzela, *Wyobrażenie Świętej Cudownej Ikony Przenajświętszej Bogurodzicy nazywanej „Pocieszenie w boleściach i smutkach” znajdującej się w rosyjskim skicie św. apostoła Andrzeja na Świętej Górze Athos, 1864*, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ЛБVII06 №25/4. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)

*cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze z 1882 r. (il. 24)*<sup>110</sup>. Częstochowski obraz był wprawdzie czczony zarówno przez katolików, jak i prawosławnych, jednak znane są przykłady religijnej produkcji Kohna i Oderfelda jednoznacznie adresowanej do prawosławnych. Są nimi ryciny *Ordynska Ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej* z 1881 r. (il. 25a), *Wizerunek Matki Boskiej Kazańskiej* z 1881 r. (il. 25b),

*Ikona Matki Boskiej „Krzew Gorejący”* (il. 25c) oraz *Wyobrażenie Ikony Matki Boskiej „Niewiedzący Kwiat”* z 1885 r. (il. 25d). Tylko na ostatnim z powyższych przykładów zawarta jest informacja o cenzurze cerkiewnej. Być może były i na pozostałych rycinach, ale w obecnym stanie ich zachowania są niewidoczne. Jak widać żydowskie pochodzenie przedsiębiorców<sup>111</sup> nie miało znaczenia dla profilu popularnej produkcji

110. Jest to jedyna rycina odbita w Zakładzie Kohna i Oderfelda; znajduje się w Muzeum Częstochowskim (Dział Etnografii); nr inw. MCz II. 2017:59; zob. *Z Dawna Polski Tyś Królową*, s. 201.

111. Witold Mielczarek, „Pierwsze zakłady drukarskie i zakłady poligraficzne w Częstochowie”, *Ziemia Częstochowska*, nr 11 (1976), s. 221–284.



20 Zakład litograficzny i typografia Andrieja Transzela, *Wierne wyobrażenie Świętej Ikony Matki Boskiej nazywanej „Wszystkich radość” znajdującej się w Amalfii przy Morfonu na Świętej Górze Athos w rosyjskim monastyrze św. św. Kosmy i Damiana oraz Wielkiej Męczennicy Katarzyny, która objawił się proboszczowi hieromnichowi Maksimowi, 1881, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO ЛБVII06 №4/7. Fot. domena publiczna (dostęp 20 VIII 2021)*

religijnej przez nich prowadzonej, tak samo nie miało ono znaczenia dla Cerkwi.

#### WYTWÓRCZOŚĆ ODBITEK NA PODŁOŻU INNYM NIŻ PAPIER

Gdy litografia barwna stawała się powszechnie stosowaną techniką w Rosji, równoległe na popularności zyskiwała tam produkcja obrazów wytwarzanych metodą metachromotypii. Tego typu dzieła były również promowane przez władze państwowe i cerkiewne.

Dowodem jest odezwa wystosowana przez generał-gubernatora wileńskiego Aleksandra Potapowa do biskupa litewskiego i wileńskiego Józefa Siemaszki, zamieszczona na łamach organu „Litowskije jeparchialnyje wiadomości” z 20 lipca 1868 r. Dotyczyła ona obrazów religijnych wykonanych w tej technice w petersburskim zakładzie mieszczącym się przy Newskim Prospekcie 88 (przypuszczalnie Jacques’a Patinota bądź Prospera Gervego<sup>112</sup>). Potapow oznajmił, że ma zaszczyt przekazać rodzinie cesarskiej dwa obrazy

112. Dziś trudno jednoznacznie wskazać, kto był właścicielem tego zakładu. Jacques Patinot to litograf zameldowany przy Newskim Prospekcie 88 m. 85; zob. *Всеобщая адресная книга С.-Петербурга, с Васильевским островом, Петербургскою и Выборгскою сторонами и Охтою*

21 Zakład litograficzny Sztadlera i Pattinota, *Matka Boska Kazańska*, 1898, cerkiew św. Mikołaja w Kleszczelach.  
Fot. Agnieszka Szybalska

22a–b Zakład litograficzny Romana Fertnera: a. *Matka Boska „Niezniszczalny Mur”*, 1890, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO АБVII06 №17/23.  
Fot. domena publiczna (dostęp 27 VIII 2021); b. *Ostatnia Wieczerza*, 1890, Fot. <https://www.icon-art.info/phpBB2/viewtopic.php?t=94982> (dostęp 10 II 2022)





23a–c Zakład litograficzny Romana Fertnera: a. *Sobór Świętych Kijowsko-Pieczerskich*, 1866. Fot. <https://www.litfund.ru/auction/24/106/> (dostęp 22 V 2022); b. *Obraz Bogurodzicy „Życiodajne Źródło”*, 1893, IZO ЛБVII06 №5/33. Fot. domena publiczna (dostęp 27 VIII 2021); c. Zakład litograficzny D. A. Rudniewa, *Matka Boska „Życiodajne Źródło”*, 1883, IZO ЛБVII06 №5/30. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 18 VIII 2021)

wykonane w tamtejszym zakładzie z okazji uratowania od śmierci Aleksandra II, na którego życie przeprowadzono zamachy (4 IV 1866 i 25 V 1867). Zaaapelował o rozpowszechnienie wśród duchowieństwa eparchii litewskiej i wileńskiej informacji o przydatności tego rodzaju dzieł produkowanych przez wspomnianą firmę. Odnosząc się do znaczącego przyrostu ludności prawosławnej w powierzony mu guberni, popierał tego rodzaju produkcję religijną. Jednocześnie żywił nadzieję, że dzięki niskiej cenie takich obiektów z obiegu wycyfrowane będą religijne odbitki litograficzne na podłożu papierowym. W odezwie znajduje się również informacja, że zamówienia na ikony, a także inne sprzęty cerkiewne produkowane przez tę firmę należy kierować na wskazany petersburski adres. Dalej podano ceny za dwa załączone obrazy – po 3 ruble każdy. Natomiast ten sam obraz w „stylu bizantyńskim” był sprzedawany po 4 ruble za egzemplarz. Cena zależała również od liczby świętych postaci na ikonie. Z odezwy dowiadujemy

się także, że Potapow już w 1865 r. przekazał Wileńskiemu Gubernialnemu Komitetowi Budowy Cerkwi szczegółowe informacje o producencie i jego dziełach. Odnosząc się do powyższej wiadomości, biskup Siemaszko poinformował czytelników periodyku, że „dwa obrazy, o których tu mowa, zostaną przeniesione do konsystorza – jeden z nich zostanie przesłany do katedralnego Soboru, a drugi do wileńskiego monasteru Świętego Ducha, gdzie każdy zainteresowany będzie mógł je zobaczyć”. Z kolei konsystorz podał do publicznej wiadomości, że wszyscy duchowni z diecezji litewskiej mogą składać zamówienia na te ikony poprzez „Litowskije jeparchialnyje wiadomosti”<sup>113</sup>. Można więc wnioskować, że władze zachodnich guberni widziały w maszynowej produkcji ikon rozwiązanie problemu, jakim było wzrastające zapotrzebowanie na „święte obrazy” do nowo budowanych świątyń. Dzieła wykonane w technice metachromotypii były tanie, trwałe, efektowne i podlegały cenzurze cerkiewnej. Spełniały

(Санкт-Петербург: Гоппе и Корнфельд, 1867–1868), s. 362. Z kolei na Newskim Prospekcie 88 m. 43 była siedziba litografa Propera Gerwego (ibid., s. 112). Pod adresem Newski Prospekt 88 m. 29 odnajdziemy jeszcze Jeana Fichona, przy którym widnieje informacja „Сод. типогр.”, co wskazuje, że był właścicielem drukarni (ibid., s. 502).

113. *Литовские епархиальные ведомости*, nr 13 (1868), s. 567–569.

więc standardy Cerkwi (przede wszystkim w sferze ikonograficznej). Stąd również płynęło oczywiste poparcie takiej produkcji przez organy administracji państwowej i cerkiewnej.

Jedną z pierwszych, a zarazem największych firm produkujących ikony metodą metachromotypii, a także litografii barwnej na papierze, była petersburska Spółka Metachromotypii Rakoczi i Sidorski założona w 1859 r.<sup>114</sup> Celem firmy było rozpowszechnienie „dobrze i dokładnie odwzorowanych” kopii wizerunków świętych i przedstawień świąt. Producent gwarantował wysoką jakość swoich produktów i zastrzegł, że dzieła sprzedawane przez spółkę nie czernieją w partiach pozłoty i nie łuszczą się<sup>115</sup>. W 1875 r. ich ikony z przedstawieniami Dwunastu Wielkich Świąt doceniła cesarzowa Maria Fiodorowna i Święty Synod. W 1876 r. oberprokurator Świętego Synodu wystosował pismo do władz diecezjalnych z prośbą o pomoc w ich dystrybucji do prowincjonalnych świątyń<sup>116</sup>. To już kolejny przykład promowania przez władze cerkiewne i państwowe producentów ikon wytwarzanych maszynowo. Być może w ten sposób władze te chciały przyspieszyć proces wyposażania świątyń na terenach innowierczych w ikony zgodne z oficjalną doktryną Cerkwi.

W cenniku wyrobów Spółki Rakoczi i Sidorski z 1878 r. były ikony ze scenami Dwunastu Wielkich Świąt, Pantokratora, Matki Boskiej Kazańskiej, Ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ikony nieokreślonych świętych prawosławnych, a także przedstawienie

spoza kanonu prawosławnego, które określono jako „Chrystus wzorowany na obrazie Guida Reniego”<sup>117</sup>. Z kolei w cenniku z 1882 r. znajdziemy informację, że wizerunki świętych malowane są według oryginałów akademika Fiodora G. Sołncewa za zgodą Świętego Synodu. Wśród reklamowanych wyrobów znalazła się Modlitwa w Ogrójcu, w której jako wzór wykorzystano obraz sławnego akademika Fiodora Bruniego, a także wyobrażenie Veraikonu wzorowane na rycinie Claude’a Mellana datowanej na XV w. [sic!] i przechowywanej w Cesarskiej Publicznej Bibliotece w Petersburgu, wycenione na 1 rubel<sup>118</sup>. Warto zauważyć, że *Ecce Homo* Guida Reniego (podobnie jak inne kompozycje zachodnich mistrzów) stało się wzorem dla wielu współczesnych twórców, co wynikało z ówczesnej mody i wiązało się z wrażliwością kształtowaną przez kanon akademicki<sup>119</sup>. Przetworzona wersja kompozycji włoskiego mistrza – *Matka Boska Bolesna* – również zyskała popularność na obszarze imperium, o czym świadczą ryciny moskiewskich wydawców E. Jakowlewa z 1869 r. (il. 26a), F. W. Morozowa z 1879 r. (il. 26b) czy I. D. Sytina z 1886 r. (il. 26c). Można jednak zauważyć, że rozwiązania zachodnie w omawianych przeze mnie obiektach pojawiają się rzadko. Powyższe przykłady pochodzące z ikonografii zachodniej na tyle silnie wrosły w kulturę prawosławną, że były akceptowane przez cenzurę cerkiewną.

Warto podkreślić, że oferta sprzedaży wyrobów Spółki Rakoczi i Sidorski była szeroka i obejmowała pełen asortyment elementów wyposażenia

114. Игорь А. Припачкин, „История иконописного промысла в юго-западной России (на примере слободы Борисовки): XVIII – начало XX века” (rozprawa doktorska, Państwowy Uniwersytet w Kursku, 2006), s. 91.

115. Николай А. Качин, „Архив и коллекции В. М. Флоринского. Опыт источниковедческого анализа” (rozprawa doktorska, Państwowy Uniwersytet Badawczy w Tomsku, 2019), s. 159.

116. Припачкин, „История иконописного промысла в юго-западной России”, s. 91.

117. Припачкин (ibid.) podaje informacje zawarte w cenniku umieszczonym w „Kurskich jерarchicalnych wiadomościach” z 1878 r. (nie podaje numeru czasopisma).

118. *Тамбовские епархиальные ведомости*, nr 3 (1882), s. 110–113.

119. Zob. Agnieszka Szybalska, „Wzory rosyjskiego malarstwa ikonowego w 2. połowie XIX i początku XX wieku. Uwagi wstępne na przykładzie obiektów z Podlasia i Lubelszczyzny”, *Biuletyn Historii Sztuki* 86, nr 4 (2022), s. 879–946.



24 Zakład litograficzny Kohna i Oderfelda, *Ważniejsze chwile z dziejów cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej na Jasnej Górze*, 1882, Muzeum Częstochowskie, MCz II. 2017:59. Repr. wg *Z Dawna Polski Tyś Królową. Pamiątka z pielgrzymki do Jasnej Góry* (Częstochowa, 2002), s. 201

cerkiewnego<sup>120</sup>, jednak najbardziej reklamowali ikony drukowane na papierze, desce, blasze cynowej i płótnie<sup>121</sup>. Ceny w zależności od rozmiaru i sposobu wykonania tła (złoczonego lub nie) wahały się od 30 kopiejek do 5 rubli i 50 kopiejek<sup>122</sup>. Pełną ofertę można znaleźć również w „Tambowskich jeparchialnych wiadomościach” (1882, nr 3). Ceny (bez kosztu dostawy) kształtowały się według podanego uprzednio schematu<sup>123</sup>. Z analizy cenników tej spółki wynika, że ikony wykonywane przy użyciu technik drukarskich były najtańsze. Sądząc po tym, że ich wykaz zajmował najwięcej miejsca w reklamach, musiały one budzić największe zainteresowanie klientów.

W ofercie tej petersburskiej spółki znajdowała się również seria ilustracji z motywami z Nowego i Starego Testamentu, zatwierdzona przez Szkolny Komitet przy Świętym Synodzie i zadedykowana cesarzowej Marii Fiodorownie<sup>124</sup>. Seria składała się z 50 ilustracji. Odbitki sprzedawano w trzech wersjach – litografii pokolorowanych akwarelą (były one najdroższe – 26 rubli), tonowanych bądź monochromatycznych<sup>125</sup>. Możliwe było również nabycie pełnej serii rycin ukazujących Dwanaście Wielkich Świąt (w 50 ilustracjach). Przykładem dzieła o treściach religijnych (niebędącego ikonami), które pochodzi z serii ilustracji biblijnych<sup>126</sup>, jest rycina *Jezus Chrystus błogosławiący dzieci* z 1876 r. (il. 27). W lewym dolnym rogu widnieje sygnatura autora pierwowzoru: „W. Kriukow 1876”.

120. Припачкин, „История иконописного промысла в юго-западной России”, s. 92–93. W swojej ofercie mieli również dzieła pochodzące z warsztatu ikonopisarskiego i pozłotniczego, m.in. ikony do ikonostasów, krzyże i ikony procesyjne, drewniane kioty, całuny i chorągwie oraz inne elementy wyposażenia cerkiewnego, a także portrety rodzinne; zob. *Тамбовския епархиальные ведомости*, nr 3 (1882), s. 115–116.

121. Skróconą wersję reklamy produktów Spółki Rakoczego i Sidorskiego zob. *Церковный вестник*, nr 10 (1887), s. 179.

122. Припачкин, „История иконописного промысла в юго-западной России”, s. 91–92.

123. *Тамбовские епархиальные ведомости*, nr 3 (1882), s. 110–113.

124. W ofercie znajdziemy informację, że ilustracje skomponowano w sposób adekwatny do programu nauczania ustanowionego dla wszystkich szkół i stanowią one najlepszy sposób na objaśnienie modlitwy, symboli wiary, przykazań i nabożeństw (ibid., s. 114).

125. *Тамбовские епархиальные ведомости*, nr 3 (1882), s. 114.

126. Ryciny z tego cyklu można znaleźć w Państwowym Muzeum Historii Religii w Petersburgu. W muzeum tym znajdują się m.in. litografie autorstwa Kriukowa – *Jezus Chrystus ucisza burzę na morzu* oraz *Uzdrowienie paralytyka w Kafarnaum*. Stylistyka, rok i miejsce ich produkcji wskazują, że pochodzą one z jednej serii ilustracji. Przykłady te odnaleźć można na stronach internetowych: <https://www.ippo.ru/ipporu/article/iscelenie-prokazhennyh-besnovatyh-i-dr-201255>, dostęp 6 grudnia 2021, oraz <https://ros-vos.net/christian-culture/evangelie/1/>, dostęp 13 grudnia 2021.





25a–d Zakład litograficzny Kohna i Oderfelda: a. *Ordynska Ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej*, 1881, IZO ЛБVII06 №33/21; b. *Wizerunek Matki Boskiej Kazańskiej*, 1881, IZO ЛБVII06 №11/49; c. *Najświętsza Bogurodzica „Krzew Gorejący”*, 2. połowa XIX w., IZO ЛБVII06 №16/100; d. *Wyobrażenie Ikony Matki Boskiej „Niewiedzący Kwiak”*, 1885, IZO ЛБVII06 №17/21. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 29 VIII 2021)



26a–c a. Zakład litograficzny Je. Jakowlewa, *Matka Boska*, 1869, IZO ЛБVII06 №21/48; b. Zakład litograficzny F. W. Morozowa, *Wyobrazenie Matki Boskiej*, 1879, IZO ЛБVII06 №27/22; c. Zakład litograficzny Spółka I. D. Sytina, *Matka Boska Bolesna*, 1886, IZO ЛБVII06 №21/28. Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie. Fot. domena publiczna (dostęp 5 VIII 2021)

Walerian S. Kriukow, dziś zapomniany twórca, za życia był uznanym malarzem akademickim i ilustratorem książkowym<sup>127</sup>. Wykonał m.in. serię ilustracji biblijnych opublikowanych przez wydawnictwo kartograficzne Aleksieja Iljina w 1888 r.<sup>128</sup> Stylistyka stosowana przez Kriukowa wyraźnie inspirowana była zachodnioeuropejską popularną produkcją religijną (protestancką). Jego ilustracje przywodzą na myśl prace takich autorów, jak Julius Schnorr von Carolsfeld czy Bernhard Plockhorst. Można zauważyć, że sygnatura twórcy pierwowzoru przeznaczonego do reprodukcji pojawia się na rosyjskich rycinach tego rodzaju bardzo rzadko. Z pewnością współpraca, jaką podejmowali

wydawcy z ówczesnymi artystami, podnosiła renomę danej firmy i na odwrót – przyczyniała się do wzrostu popularności artysty.

Na rynku rosyjskim pojawili się również fabrykanci specjalizujący się tylko w drukowaniu prawosławnych wzorów ikonograficznych na blasze cynowej. Przykładem są moskiewscy producenci Żako i Bonaker. Swoją produkcję prowadzili od początku lat 90. XIX w. i szybko zyskali monopol w tej dziedzinie<sup>129</sup>. Co ciekawe, początkowo zajmowali się produkcją puszek na pastę do butów, a zezwolenie na rozpoczęcie maszynowej produkcji ikon drukowanych na blasze cynowej otrzymali od Świętego Synodu<sup>130</sup>. Religijne kompozycje

127. Walerian S. Kriukow (1838–1916) – malarz, ilustrator. W latach 1854–1869 studiował w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, gdzie uzyskał tytuł artysty malarza 1. stopnia. W 1867 r. zdobył złoty medal za studium zatytułowane *Śmierć Olega*. Do 1865 r. brał udział w wystawach akademickich. Malował portrety i sceny rodzajowe, zajmował się również grafiką książkową. Ilustrował m.in. prace Aleksandra S. Szyszkina; zob. Эдуард Г. Коновалов, *Словарь русских художников. Новый полный биографический* (Москва: Зксмо, 2008), s. 289.

128. *Картины для начального курса закона божия. По рис. В. С. Крюкова исполнено в хромолит. А. Ильина* (Санкт-Петербург: картогр. заведение А. Ильина и торг. Д. Н. Фену и К<sup>о</sup>, 1888); *Сокращённое собрание из 16-ти картин по священной истории* (Санкт-Петербург: картогр. заведение А. Ильина и торг. Д. Н. Фену и К<sup>о</sup>, 1888).

129. Тарасов, *Икона и Благодетельство*, s. 254.

130. Walczak, „Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisców?”, s. 79.

odbijano na blasze, a następnie przymocowywano do deski obitej tkaniną na odwrociu<sup>131</sup>. Warto nadmienić, że tych dwóch fabrykantów początkowo prowadziło wspólną produkcję, szybko jednak założyli oddzielne firmy i rozpoczęli rywalizację na coraz tańsze ikony<sup>132</sup>. Zatrudniali ikonopisców z Palechu i Mstiory oraz profesjonalnych artystów, którzy tworzyli pierwowzory przeznaczone do późniejszej reprodukcji. Nieraz jednak obiekty przez nich wytwarzane imitowały drogie ikony w emaliowanych ryzach<sup>133</sup>. W ich produkcji były również tzw. ikony „postarzane”<sup>134</sup>.

O popularności i szerokiej dostępności wyrobów tych moskiewskich fabrykantów świadczą przykłady dzieł z ich sygnaturami, które można odnaleźć w cerkwiach Podlasia i Lubelszczyzny oraz polskich muzeach. Seria ikon pochodząca z wytwórni Bonakera znajduje się w cerkwi św. Mikołaja w Zabłociu<sup>135</sup>. Na ich

krawędziach (dolnych i bocznych) widnieją częściowo zachowane informacje o wytwórcy, lokalizacji sklepu oraz zgodzie cenzora i roku, w którym została ona uzyskana (il. 28–28a)<sup>136</sup>. Kolejne przykłady jego produkcji to *Św. Marta* (il. 29a), *Św. Maria Magdalena* (il. 29b) oraz *Prorok Eliasz* (il. 29c) znajdujące się w cerkwi św. Dymitra z Salonik w Żerczycach<sup>137</sup>. Ikony drukowane na blasze cynowej z wytwórni Bonakera i Żako znajdują się także w kolekcji Muzeum Ikon w Supraślu<sup>138</sup> oraz Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach<sup>139</sup>. Wytwórcy przyczyniali się również do promocji ikonografii świętych, których kult władze chciały przywrócić. Przykładem jest hurtowa produkcja niewielkich wymiarów ikon na blasze z wizerunkiem św. Anny Kaszyńskiej zlecona im przy okazji oficjalnych uroczystości związanych z jej powtórną kanonizacją w 1909 r.<sup>140</sup>

131. Тарасов, *Икона и Благочестие*, s. 255; Nichols, „The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance 1900–1909”, s. 135.

132. Тарасов, *Икона и Благочестие*, s. 254; Nichols, „The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance 1900–1909”, s. 137.

133. Początkowo w swojej produkcji wykorzystywali wzory pochodzące z podlłinników Fiodora Sołoncewa; zob. Тарасов, *Икона и Благочестие*, s. 255; Nichols, „The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance 1900–1909”, s. 135.

134. Тарасов, *Икона и Благочестие*, s. 254–255; Nichols, „The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance 1900–1909”, s. 135.

135. Są to ikony *Wjazd do Jerozolimy*, *Chrzest Jezusa w Jordanie*, *Ofiarowanie Najświętszej Marii Panny* (analogiczna ikona znajduje się w dolnej cerkwi św. Jana Klimaka w Warszawie, różni się jedynie ornamentálną bordiurą, która znowu przypomina tę zawartą na ikonach w Nosowie), *Ofiarowanie Jezusa w świątyni*, *Przemienienie Pańskie*, *Narodzenie Najświętszej Panny Marii*, *Zwiastowanie Najświętszej Panny Marii*, *Trójca Święta*, *Podwyższenie Krzyża Świętego*.

136. Na krawędzi ikony Narodzenia Najświętszej Panny Marii z cerkwi św. Mikołaja w Zabłociu znajduje następująca informacja: „В. Бонакер Москва, Средние Торговые ряды №22, контора Семеновская застава собственный дом. От московской Духовной Цензуры комитета печать дозволена 23 сентября 1899 г цензор пр. Ал. Смирнов”.

137. Na krawędzi ikony znajduje się informacja o wytwórcy. Ikony (nieznanego autorstwa) drukowane na blasze znajdują się również w cerkwi św. Michała Archaniola w Nosowie: *Ofiarowania Najświętszej Marii Panny*, *Przemienienia Pańskiego* i *Bożego Narodzenia*.

138. Z fabryki Żako pochodzi ikona św. Mikołaja (nr inw. MI/I/982). Na dolnej krawędzi widnieje sygnatura tego wydawcy. Produkcji Bonakera są to dwie ikony św. Serafina (nr inw. MI/I/593 oraz MI/984), *Wjazd Jezusa do Jerozolimy* (nr inw. MI/I/96), *Bożego Narodzenia* (nr inw. MI/I/58) i *Ofiarowania Jezusa w świątyni* (nr inw. MI/I/59). Na krawędziach każdej z tych ikon znajduje się jego drukowana sygnatura.

139. *Matka Boska Wszystkich Strapionych Radość* (nr inw. A3521/2010) produkcji Żako i Bonakera oraz *Ikona św. Aleksandra Newskiego* (1898; nr inw. A 1589/1997) produkcji Bonakera, a także pochodzące z produkcji Żako *Ikona św. Jozafa Bielgoradzkiego* (1911; nr inw. A1613/1997) i *Ikona św. Mikołaja* (nr inw. A917/1995), na której brakuje informacji o cenzurze i dacie produkcji.

140. Św. Anna Kaszyńska kanonizowana w 1650 r., następnie dekanonizowana ze względów politycznych w 1677 r. Jej ludzkie szczątki oraz wzory ikonograficzne reprezentowały bowiem



27 Zakład litograficzny Spółki Rakoczi i Sidorski, *Jezus Chrystus błogosławiący dzieci*, 1876, litografia wg obrazu Waleriana S. Kriukowa, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, IZO A6. Fot. domena publiczna (dostęp 5 VIII 2021)

## PRODUKCJA SPRZĘTÓW CERKIEWNYCH Z WYKORZYSTANIEM RYCIN RELIGIJNYCH

Wraz z rozwojem rynku rycin religijnych i ikon wytwarzanych maszynowo w Imperium Rosyjskim pojawiało się coraz więcej przejawów popularności tego typu wyrobów. Fragmenty litografii barwnych z wizerunkami świętych prawosławnych (najczęściej wycięte z nich całe postacie bądź twarze świętych) wykorzystywali w swojej pracy twórcy różnych elementów wyposażenia cerkiewnego. Jest to wprawdzie zjawisko analogiczne do znanej już wcześniej i właściwej nie tylko sztuce prawosławia praktyki artystycznej, w której twórcy paramentów i utensyliów liturgicznych łączyli technikę haftu z malarstwem (z reguły malowane były

pojedyncze elementy, takie jak twarze i dłonie, bądź całe postacie, a następnie przymocowywane do kompozycji wykańczanej haftem). Jednakże ze względu na skalę stosowania litografii barwnych przez rosyjskich rzemieślników wytwarzających elementy wyposażenia cerkiewnego (zwłaszcza tekstyliów) w 2. połowie XIX i na początku XX w. możemy je uznać za charakterystyczne dla sztuki cerkiewnej omawianego okresu. Co więcej, postrzegać możemy je jako jeden z przejawów standaryzacji produkcji przedmiotów cerkiewnych. Szeroka dostępność religijnych rycin pogłębiała bowiem proces ujednoczenia elementów wyposażenia świątyń prawosławnych.

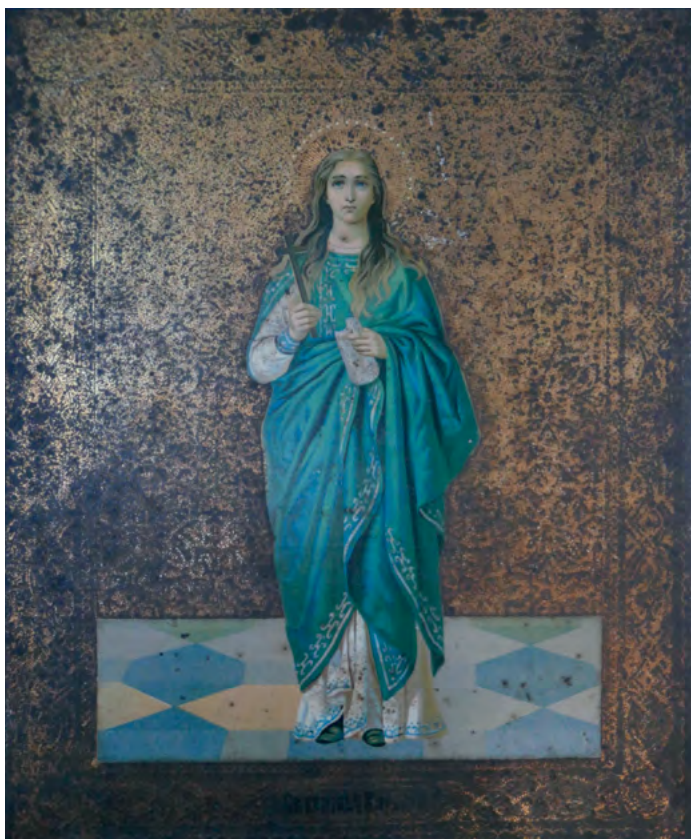
dwupalcowe ułożenie dłoni do znaku krzyża, które było symbolem schizmatyków; zob. Stefan Pastuszewski, „Święci prawosławni – łączą i dzielą. Zarys historyczny”, *Studia Elbląskie* 18 (2017), s. 118. Kult św. Anny Kaszyńskiej nigdy nie ustał, a ponowne oficjalne uznanie jej świętości miało być szczególnym znakiem nawołującym do walki o wiarę prawosławną w okresie przedrewolucyjnym. W Państwowym Muzeum w Twerze znajduje się 41 małych ikon drukowanych na blasze cynowej z przedstawieniem św. Anny Kaszyńskiej. Na ich krawędziach jest umieszczona informacja: „1909 г. Кашин Открытие Мощей Святыя Благовѣрныя Княгини Анны Кашинской” oraz sygnatura „А. Жако и К. Москва”; zob. [https://www.ippo.ru/news/article/osobennosti-ikonografii-novoproslavlennyh-svyatyh--202601#\\_ftn18](https://www.ippo.ru/news/article/osobennosti-ikonografii-novoproslavlennyh-svyatyh--202601#_ftn18), dostęp 6 stycznia 2021.



28 Wytwórnia Bonakera, *Narodzenie Marii*, po 1890, cerkiew św. Mikołaja w Zabłociu. Fot. Agnieszka Szybalska

28a Wytwórnia Bonakera, dolna krawędź ikony *Narodzenia Marii* z informacją o wytwórcy, po 1890, cerkiew św. Mikołaja w Zabłociu. Fot. Agnieszka Szybalska





29a–c Wytwórnia Bonakera: a. *Św. Marta*, 1908; b. *Św. Maria Magdalena*, po 1890; c. *Prorok Eliasz*, po 1890. Cerkiew św. Dymitra z Salonik w Żerczycach. Fot. Agnieszka Szybalska

Przykładem dzieła wykonanego w technice haftu, w którym zastosowano elementy litografii barwnej (w partiach twarzy i dłoni), jest całun (плащаница) z cerkwi Wniebowstąpienia Pańskiego w Kasli (dawna gubernia permska) z 2. połowy XIX w.<sup>141</sup> Na obszarach bliskich nam terytorialnie odnaleźć możemy obiekty o podobnej charakterystyce wykonania, m.in. całuny z cerkwi św. Mikołaja Cudotwórcy w Drohiczynie i św. Mikołaja w Grodzisku (ok. 1890). Postać Chrystusa oraz twarz Matki Boskiej, świętych i aniołów są w obu wypadkach aplikacjami wykonanymi w technice oleodruku<sup>142</sup>. Własnością cerkwi w Drohiczynie jest również haftowana ikona Matki Boskiej „Znak” umieszczona w feretronie (il. 30), która

stanowi przykład zastosowania podobnej techniki<sup>143</sup>. W precyzyjnie haftowanej ikonie znajdują się przytoczone (zapewne oryginalnym szwem) elementy barwnej litografii drukowanej na papierze. Są to twarze czterech aniołów umieszczonych symetrycznie do siebie na wysokości oblicza Matki Boskiej (il. 30a). Tego rodzaju praktyki nie dziwią, choćby ze względu na fakt, że przyspieszały one proces wytwarzania elementów wyposażenia cerkiewnego, na które wciąż wzrastało zapotrzebowanie.

Elementy drukowane bywały wtórnie wykorzystywane w prowincjonalnych warsztatach. Ciekawym przykładem jest wielodzielna ikona z metalowym okładem (piza) z Muzeum Narodowego w Warszawie

141. Ольга А. Ковтун, „Художественные промыслы женских монастырей Уральского региона в XIX веке”, *Вестник ЮУрГУ. Серия „Социально-гуманитарные науки”* 20, nr 1 (2019), s. 81.

142. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 12: *Województwo białostockie*, red. Jerzy Z. Łoziński, Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyń i okolice*, oprac. Jerzy Z. Łoziński, Maria Kałamajska-Saeed (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996), s. 27, 31–32.

143. Haft datowany na 1900 r. (ibid., s. 27).



(il. 31a). Po zdjęciu okładku okazuje się, że choć oryginalnie ikona była w całości malowana, dwa dolne przedstawienia zostały wycięte, a następnie uzupełnione wtórnymi elementami – odbitkami wykonanymi w technice litografii barwnej na papierze przyklejonej do desek (il. 31b). Jedna z nich przedstawia św. Sergiusza z Radoneża (il. 31c), a druga (mniejsza) – ikonę Matki Boskiej „Karmiącej Mlekiem” z rosyjskiego skitu na górze Athos (il. 31d).

Pomimo nałożonego na producentów ikon drukowanych obowiązku cenzury, wiele tego rodzaju obiektów nie zawiera informacji o ocenzurowaniu. Być może fragmenty te zostały odcięte, zatarły się

bądź są schowane pod okładem. Dotyczy to przede wszystkim rycin naklepanych na deskę, a następnie przykrywanych metalową „szatą” (ikony w typie „ikon podokładowych” – икона-подокладница). W Polsce obiekty tego rodzaju znajdują się m.in. w Muzeum Ikon w Supraślu<sup>144</sup>, Muzeum Narodowym w Warszawie<sup>145</sup>, Muzeum Śląskim w Katowicach<sup>146</sup> oraz Muzeum – Zamku Górków w Szamotułach<sup>147</sup>. Silnie zazwyczaj mocowanie metalowego okładku uniemożliwia jednak przyjrzenie się rycinie w całości (il. 32). Odnaleźć można również ikony, do których okład nie jest przymocowany trwale. Przykładem jest ikona św. Mikołaja z Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 33a). Po zdjęciu metalowego okładku ukazuje się deska, do której przyklejone są niedbale wycięte drukowane oblicze i dłonie postaci, czyli te elementy, które były widoczne spod okładku (il. 33b). Można powiedzieć, że dekoracyjny okład, najczęściej pozłacany lub posrebrzany i ozdobiony bogatym ornamentem, stał się w pewnym sensie istotniejszy od samej ikony. Choć dziś obiekty tego rodzaju uznajemy za przejaw dewaluacji świętych obrazów (zwłaszcza patrząc na nie przez pryzmat teologii ikony), współcześni wyznawcy prawosławia (głównie z ubogich, niewykształconych sfer) nie widzieli w nich żadnych uproszczeń, a świętość wynikającą z przedstawienia konkretnego wizerunku.

Tak samo można odnieść się do litografii barwnych stosowanych w produkcji innego rodzaju „ikon podokładowych” – „ikon podfoliowych” (фолежная икона). Zwykle wykorzystywano w tym celu elementy drukowane: wycięte twarze, dłonie, stopy lub całe postacie, które przyozdabiano cienką metalową folią (z reguły miedzianą), tworząc z niej efektowną imitację dekoracyjnego okładku. Dzieła tego rodzaju określane są również mianem „ikon pokupnych” (расхожие иконы – dosłownie: chodliwe). Wiadomo, że ich produkcja prowadzona była m.in. przez

144. Muzeum Ikon w Supraślu, nr inw. MI/I/62; MI/I/991, MI/I/71, MI/I/1082, MI/I/735.

145. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. IK 297/a-b MNW, IK 417/a-b MNW, IK 415/a-b MNW.

146. Muzeum Śląskie w Katowicach, nr inw. MŚK/Sz-M-Ik/9, MŚK/SzM-Ik/12, MŚK/SzM-Ik/73, MŚK/SzM-Ik/80.

147. Muzeum – Zamek Górków w Szamotułach, nr inw. A1567/1997, A1933/1993, A1586/1997, A1929/1998.



30 Autor nieznany, *Matka Boska „Znak”*, ikona w feretronie, haft, 1900, cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy w Drohiczynie. Fot. Agnieszka Szybalska

30a Autor nieznany, element drukowany w ikonie Matki Boskiej „Znak” w feretronie, cerkiew św. Mikołaja Cudotwórcy w Drohiczynie. Fot. Agnieszka Szybalska





31 a–d Autor nieznanym, ikona czterodzielna: Matka Boska Smoleńska, Matka Boska „Nieoczekiwana Radość”, św. Sergiusz z Radoneża, Matka Boska „Karmiąca Mlekiem” z rosyjskiego skitu na górze Athos: a. ikona w okładzie; b. ikona bez okładu; c. zbliżenie na ikonę św. Sergiusza z Radoneża; d. zbliżenie na ikonę Matki Boskiej „Karmiącej Mlekiem”. Muzeum Narodowe w Warszawie, IK 98/a-b MNW. Fot. Agnieszka Szybalska



wytwórnice w Mstioże<sup>148</sup>. Do wykonywania „ikon podfoliowych” stosowano tam nowoczesną technikę galwanizacji<sup>149</sup>. Na przełomie XIX i XX w. wiosce tej działał warsztat Jewgrafija Fatjanowa zajmujący

się produkcją obiektów tego typu. W wytwarzaniu „ikon podfoliowych” od 1908 r. specjalizowała się również mstiożska, rodzinna firma Wasilija Kriestjaninowa<sup>150</sup>. Miała ona swoje sklepy w Moskwie,

148. Bakuszynski i Wasilenko odnotowują produkcję „ikon podfoliowych” w Mstioże. Były to najtańsze obiekty tam wytwarzane. Malowane były w nich tylko partie twarzy i dłonie, a pozostałe fragmenty pokrywano wielobarwną folią; zob. Анатолий В. Бакушинский, Виктор М. Василенко, *Искусство Мстеры* (Москва–Ленинград: Научно-исследовательский институт художественной кустарной промышленности, Всесоюзное кооперативное объединенное издательство, 1934), s. 19. Na przełomie XIX i XX w. funkcjonowały tam aż 24 zakłady produkujące tego typu ikony; zob. Дорота Вальчак, „Икона в сияющем окладе в каждом доме. Подокладные (фолежные) иконы в России на рубеже XIX–XX вв.”, dostęp 10 kwietnia 2022, *Studia Humanitatis*, nr 4 (2021), <http://st-hum.ru/en/node/1082>.

149. Алексей А. Тиц, *По окраинным землям Владимирским (Вязники, Мстера, Гороховец)* (Москва: Искусство, 1969), s. 57.

150. Никита Ефимов, „Род Мстерских крестьян-предпринимателей Крестьяниновых”, dostęp 13 kwietnia 2022, <http://lubovbeuzsl.ru/publ/istorija/vjazniki/a/61-1-0-4019>.



32 Autor nieznany, *Chrystus Pantokrator*, Muzeum Narodowe w Warszawie, IK 96/a-b MNW. Fot. Agnieszka Szybalska

a sprzedaż wyrobów prowadziła również na targach w Niżnym Nowogrodzie<sup>151</sup>. Na naszym terenie przykłady obiektów pochodzących z tego typu produkcji znajdują się m.in. w cerkwi św. Mikołaja w Zabłociu, św. Michała Archanioła w Nosowie (il. 34) i św. Dymitra z Salonik w Żerczycach (il. 35). Na przywołanych przykładach, pomimo użycia fragmentów rycin religijnych, brakuje oznaczeń warsztatowych czy informacji o cenzurze cerkiewnej. Być może uległy one zatarciu lub poprzez złożoną technikę wykonania takich ikon twórcy omijali ten obowiązek bądź w ogóle mu nie podlegali.

#### ZAKOŃCZENIE

Z powyższych analiz wynika, że masowa produkcja rycin religijnych, ikon wytwarzanych przy użyciu metod drukarskich i innych dwuwymiarowych dzieł sztuki cerkiewnej z wykorzystaniem rycin była bardzo popularna w Rosji w 2. połowie XIX i na początku XX w. Produkcję tego rodzaju prowadzili prywatni przedsiębiorcy dysponujący zróżnicowanym kapitałem, a także

monastiry. Bez wątpienia rosyjscy wytwórcy w jakimś stopniu czerpali z zachodnich produkcji religijnych (w tym kontekście za istotną można uznać działalność wydawniczą Wilczyńskiego). Kluczowe dla rozwoju tej dziedziny było rozpowszechnienie się litografii barwnej na terenie imperium – techniki usprawniającej produkcję kolorowych odbitek.

Najistotniejszym wnioskiem jest stwierdzenie, że prawosławna produkcja religijna stała się znaczącym narzędziem władzy politycznej (cerkiewnej i jednocześnie państwowej), dającej kontrolę nad sztuką kierowaną do mas. Stało się tak wskutek nałożenia na producentów rycin religijnych obowiązku zdobycia zgody cenzura cerkiewnego na wydanie każdego przedstawienia związanego ze sprawowaniem kultu. W ten sposób Cerkiew prawosławna mogła realnie wpływać na kształt współczesnego kanonu ikonograficznego; mogła również propagować wizerunki o właściwym charakterze. Przynależność wyznaniowa wytwórcy nie miała znaczenia dla cenzorów, zdarzało się bowiem, że taką produkcję prowadzili innowiercy, jak np. Kohn i Oderfeld, a ich dzieła, o ile spełniały wymogi Cerkwi, dopuszczano do obiegu. W interesie producentów musiało więc leżeć powielanie wzorów już zaakceptowanych przez organ kontrolujący. Przywołane w tekście przykłady rosyjskich rycin religijnych wskazują, że najczęściej były one zgodne ze wschodnią ikonografią (w dużej mierze były to reprodukcje cudownych ikon). Jednak na rynku funkcjonowały również tematy i wizerunki promowane przez Cerkiew, którym bliżej do religijnej sztuki Zachodu. Były to kompozycje, które na tyle silnie wrosły w kanon prawosławny, że cenzorzy zapewne nie widzieli w nich odstępstw od oficjalnej doktryny.

Na łamach czasopism religijnych i „Jeparchialnych wiadomości” promowano przede wszystkim producentów prawosławnych. Ich zasługi na polu wydawniczym nierzadko bywały honorowane przez rodzinę cesarską. Uznawano wyższość ich dzieł ze względu na znajomość właściwej ikonografii i tworzenie dzieł zgodnych z oficjalnym kanonem. W ten sposób Cerkiew dążyła do regeneracji współczesnej ikonografii prawosławnej, która najpewniej miała się dokonać przez produkcję i rozpowszechnienie odbitek

151. Ibid.



33a–b Autor nieznany, *Św. Mikołaj*: a. ikona w okładzie; b. ikona po zdjęciu okładu. Muzeum Narodowe w Warszawie, IK 285/a-b MNW. Fot. Agnieszka Szybalska

powielających kompozycje i wizerunki poprawne kanonicznie. Być może był to również swoisty przejaw tendencji nacjonalistycznych panujących wówczas w Rosji, a nade wszystko kształtowania kultury narodowej w duchu tradycjonalizmu, którego niezwykle ważnym składnikiem było prawosławie.

Interesujące jest, że władze cerkiewne i państwo znalazły zastosowanie ikon wytwarzanych przy użyciu technik poligraficznych do wyposażania nowo budowanych świątyń na terenach zróżnicowanych etnicznie, gdzie prawosławie dopiero zapuszczało swoje korzenie (np. w guberniach zachodnich). Ikony wykonane w technice metachromotypii stanowiły doskonały zamiennik ikon malowanych w sposób tradycyjny ze względu na swoją niską cenę, trwałość i zgodność z wymogami cenzorów. Reklamy obiektów tego typu umieszczane były na łamach oficjalnych cerkiewnych periodyków, a ich skuteczność była duża. Liczne ikony wykonane fabrycznie odnaleźć można w cerkwiach na obszarach bliskich nam terytorialnie.

Istotną kwestią pozostaje również to, że masowa produkcja rycin religijnych w Rosji nieuchronnie prowadziła do rozwoju zjawiska, jakim była standaryzacja

sztuki cerkiewnej i zacieranie się indywidualnych cech twórców. Widać to np. po dwuwymiarowych sprzętach cerkiewnych, w których podstawowe elementy, takie jak twarze świętych czy całe ich postacie, to fragmenty odbitek litograficznych na papierze, które zostały przymocowane do kompozycji malarskich bądź haftowanych. Kontrola produkcji rycin religijnych oraz ich niskie ceny i łatwa dostępność nawet w odległych zakątkach Imperium Rosyjskiego (wytwórnice petersburskie, moskiewskie czy odeskie prowadziły sprzedaż wysyłkową) wzmacniały proces ujednoczenia sztuki cerkiewnej. Uprzemysłowienie produkcji rycin o ikonografii prawosławnej poskutkowało również obniżeniem walorów estetycznych tych dzieł i spowszechnieniem świętych wizerunków. Nieuchronnym następstwem tego było zjawisko, które można interpretować jako dewaluację ikony (wynikające ze spłykania i zredukowania semiotycznych treści w niej zawartych).

Niska jakość artystyczna niektórych wyrobów poligraficznych mających naśladować święte obrazy nie przeszkadzała jednak nabywcom, którzy przedmioty te wprowadzali do kultu. Odpowiadały one duchowym potrzebom społecznym i trafiały w powszechne



34 Autor nieznany, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, przełom XIX i XX w., cerkiew św. Michała Archanioła w Nosowie. Fot. Agnieszka Szybalska



35 Autor nieznany, *Matka Boska Iwerska*, przełom XIX i XX w., cerkiew św. Dymitra z Salonik w Żerczycach. Fot. Agnieszka Szybalska

gusta. Warto zauważyć, że okres popularyzacji tego typu przedmiotów pokrywa się z okresem industrializacji i urbanizacji współczesnego świata, a kult, którym otaczano ikony wykonane maszynowo, intensyfikował się na obszarach prowincjonalnych Cesarstwa. Chłopi żyjący w sposób tradycyjny rozpoczęli proces wdrażania udogodnień płynących z zastosowania nowoczesnych procesów produkcyjnych, który – jak wynika z powyższych analiz – obejmował również sferę związaną z ich duchowością – kult ikon.

Mając na uwadze miejsce, jakie zajmuje ikona w kulturze prawosławia, oraz jej semiotyczne

bogactwo, może zadziwić łatwość, z jaką przyjął się w Imperium Rosyjskim jej drukowany zamiennik. Liczne próby zahamowania produkcji dzieł naśladowanych ikon lub choćby regulacji tej gałęzi przemysłu, które poczynił Komitet Troski o Malarstwo Ikonowe, nie wstrzymały jej intensywnego rozwoju. Skala, jaką osiągnęła maszynowa produkcja ikon w przedrewolucyjnej Rosji, świadczy nie tylko o olbrzymich potrzebach duchowych społeczeństwa związanych z kultem świętych wizerunków, lecz także o zapotrzebowaniu politycznym ze strony państwa, w którym religia była wyjątkowo silnie związana z władzą monarchią.

## BIBLIOGRAFIA

- Alekseyeva, Mariya A. „Torgovlya gravyrurami v Moskve i kontrol' za ney v kontse XVII–XVIII vv.”  
 W: *Narodnaya gravyrura i fol'klor v Rossii XVII–XIX vv.*, redakcja Irina E. Danilova, 140–158. Moskwa: Sovetskiy khudozhnik, 1976.
- Baryshnikova, Valeriya V. „Istoriya razvitiya i problema pechatnoy ikony v Rossii”. W: *Dizayn*

- i iskusstvo – strategiya projektnoy kul'tury XXI veka. Sbornik po materialam Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii „DISK-2017” Vserossiyskogo foruma molodykh issledovateley „Dizayn i iskusstvo – strategiya projektnoy kul'tury XXI veka”*, cz. 1, redakcja Oleg V. Kashcheyev, 68–73. Moskwa: FGBOU VO „RGU im. A.N. Kosygina”, 2019.

- Bocharnikov, Igor' V., i Ol'ga A. Ovsyannikova. „Syтин Ivan Dmitriyevich. Knizhnyy mesenat Rossii”. *Chelovecheskiy kapital*, nr 11 (2019): 30.
- Chomik, Piotr. „Prawosławni święci męczennicy XX wieku – ofiary zbrodniczego systemu”. W: *Dziedzictwo komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej*, redakcja Joanna Sadowska, 115–125. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2008.
- Chulos, Chris J. „Icons in Motion. Sacred Aura and Religious Identity in Late Tsarist Russia”. *Journal of the Canadian Historical Association* 23, nr 2 (2012): 176–211.
- Cierniak, Urszula. „Rosyjski łubek jako odbicie idei dla mas”. *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU* 12 (2016): 133–153.
- Dąb-Kalinowska, Barbara. *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX w.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
- Deluga, Waldemar. „Byzantine Art in Kiev in the Chromolithographs of Lemerrier”. *Print Quarterly* 24, nr 2 (2007): 115–126.
- Deluga, Waldemar. *Grafika z kręgu Ławry Pieczarskiej i Akademii Mohylańskiej XVII i XVIII wieku.* Kraków: Collegium Columbinum, 2003.
- Gukov, Arseniy E. „Svoboda slova v Rossii. Istoricheskaya retrospektiva”. W: *Obrazovaniye i nauka v sovremennykh usloviyakh. Materialy X Mezhdunar. nauch.–prakt. konf. (Cheboksary, 12 mart 2017 g.)*, redakcja Oleg N. Shirokov et al., 348–350. Cheboksary: Tsentr nauchnogo sotrudnichestva „Interaktiv plyus”, 2017.
- Ikony. Przedstawienia maryjne z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog zbiorów.* Redakcja Aleksandra Sulikowska. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2004.
- Jakubowski, Tomasz. *Polonika w kolekcji grafiki w Państwowym Muzeum Historii Religii w Petersburgu.* Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą „Polonika”, 2022.
- Kachin, Nikolay A. „Arkhiv i kollektzii V. M. Florinskogo. Opyt istochnikovedcheskogo analiza”. Praca doktorska, Państwowy Uniwersytet Badawczy w Tomsku, 2019.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. 12: *Województwo białostockie*. Redakcja Jerzy Z. Łoziński, Maria Kałamajska-Saeed, z. 1: *Siemiatycze, Drohiczyń i okolice*. Opracowanie Jerzy Z. Łoziński, Maria Kałamajska-Saeed. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1996.
- Khod'ko, Yuliya M. *Religioznyy lubok vtoroy poloviny XVIII – nachala KhKh veka iz sobraniya Russkogo muzeya.* Sankt-Peterburg: Palace Edition, Gosudarstvennyy Russkiy muzey, 2012.
- Kovtun, Ol'ga A. „Khudozhestvennyye promysly zhenskikh monastyrey Ural'skogo regiona v XIX veke”. *Vestnik YuUrGU. Seriya „Sotsial'no-gumanitarnyye nauki”* 20, nr 1 (2019): 79–86.
- Labyntsev, Yuriy A., i Larisa L. Shchavinskaya. „E. I. Fesenko – odin iz krupeyshikh izdately narodnoy pravoslavnoy pechatnoy produktsii XIX–XX vv.” *Slavyanskiy mir v tret'yem tysyacheletii. Etnicheskiye, konfessional'nyye, sotsiokul'turnyye komponenty identichnosti narodov Tsentral'noy, Vostochnoy i Yugo-Vostochnoy Evropy* 12 (2017): 11–19.
- Mielczarek, Witold. „Pierwsze zakłady drukarskie i zakłady poligraficzne w Częstochowie”. *Ziemia Częstochowska* 11 (1976): 221–284.
- Nichols, Robert L. „The Icon and the Machine in Russia's Religious Renaissance 1900–1909”. W: *Christianity and the Arts in Russia*, redakcja William C. Brumfield, Milos M. Velimirović, 131–144. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Ovsyannikov, Yuriy M. *Lubok. Russkiye narodnyye kartinki XVII–XVIII vv.* Moskva: Sovetskiy khudozhnik, 1968.
- Pastuszewski, Stefan. „Święci prawosławni – łączą i dzielą: zarys historyczny”. *Studia Elbląskie* 18 (2017): 113–124.
- Paszkiewicz, Piotr. *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcja i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami.* Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1999.
- Petrova, Natal'ya V. „Khromolitografii iz staroobryadcheskoy molel'ni v kollektzii Kirillo-Belozerskogo muzeya-zapovednika”, s. 2. Dostęp 10 grudnia 2021. [https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2018/7300\\_file.pdf](https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2018/7300_file.pdf).
- Pripachkin Igor' A. „Istoriya ikonopisnogo promysla v yugo-zapadnoy Rossii (na primere slobody Borisovki): XVIII – nachalo XX veka”. Praca doktorska, Państwowy Uniwersytet w Kursku, 2006.
- Ruud, Charl'z. *Russkiy predprinimatel' moskovskiy izdatel' Ivan Sytin.* Tłumaczenie Andrey B. Leshchinskiy. Moskva: Izdatel'skiy tsentr „Terra”, 1996.
- Shevzov, Vera. „Iconic piety in Russia”. W: *A People's History of Christianity*, t. 6: *Modern Christianity to 1900*, redakcja Amanda Porterfield, 178–208. Minneapolis: Fortress Press, 2007.
- Shevzov, Vera. *Russian Orthodoxy on the Eve of Revolution.* Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Streikuvienė, Diana. *Jonas Kazimieras Vilčinskis. Vilniaus albumas, Jan Kazimierz Wilczyński. The Vilnius Album.* Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2021.
- Sytova, Alla. *The Lubok. Russian Folk Pictures 17<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Century.* Tłumaczenie Alex Miller. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1984.
- Szybalska, Agnieszka. „Wzory rosyjskiego malarstwa ikonowego w 2. połowie XIX i początku XX wieku. Uwagi wstępne na przykładzie obiektów z Podlasia i Lubelszczyzny”. *Biuletyn Historii Sztuki* 86, nr 4 (2022): 879–946.
- Tarasov, Oleg. *Ikona i Blagochestiye. Ocherki ikonnoy dela v imperatorskoy Rossii.* Moskva: Progress-Kul'tura, 1995.
- Tarasov, Oleg. „The Russian Icon and the Culture of the Modern. The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicholas II”. *Experiment/эксперимент: A Journal of Russian Culture*, nr 7 (2001): 73–102.
- Tarasov, Oleg. „Russkaya ikona v Serebryanom veke. Iz istorii Komiteta popechitel'stva o russkoy ikonopisi (1901–1918)”. *Iskusstvoznaniye*, nr 3–4 (2010): 461–468.

- Tits, Aleksey A. *Po okrainnym zemlyam Vladimirskim (Vyazniki, Mstera, Gorokhovets)*. Moskva: Iskustvo, 1969.
- Val'chak, Dorota. „Ikona v siyayushchem oklade v kazhdom dome. Podokladnyye (folezhnyye) ikony v Rossii na rubezhe XIX–XX vv.” *Studia Humanitatis*, nr 4 (2021). Dostęp 10 kwietnia 2022. <http://st-hum.ru/en/node/1082>.
- Val'chak, Dorota. „Kak izobreteniyechatnoy mashiny povliyalo na russkuyu ikonopis'?” *Pechatnyye ikony v Rossii kontsa XIX – nachala XX vv.*” *Studia Humanitatis*, nr 2 (2021). Dostęp 23 listopada 2021. <http://st-hum.ru/content/valchak-d-kak-izobretenie-pechatnoy-mashiny-povliyalo-na-russkuyu-ikonopis-pechatnye-ikony-v>.
- Veretnova, Yuliya V. „Russkiy religioznyy lubok iz sobraniya Vologodskogo gosudarstvennogo istoriko-arkhitekturnogo i khudozhestvennogo muzeya-zapovednika”. W: *Russkaya kul'tura novogo stoletiya. Problemy izucheniya, sokhraneniya i ispol'zovaniya istoriko-kul'turnogo naslediya*, redakcja Guriy V. Sudakov, 453–473. Vologda: Knizhnoye nasledie, 2007.
- Voronina, Tat'yana A. „Religioznyy lubok i ego osobennosti v XIX veke”. W: *Pravoslavnaya zhizn' russkikh krest'yan XIX–XX vekov. Itogi etnograficheskikh issledovaniy*, redakcja Tat'yana A. Listova, 333–360. Moskva: Nauka, 2001.
- Voronina, Tat'yana A. *Russkiy lubok 20–60-tykh godov XIX veka: proizvodstvo, bytovaniye, tematika*. Moskva: Koordinatsionno-metodicheskiy tsentr prikladnoy etnografii Instituta etnologii i antropologii, 1993.
- Walczak, Dorota. „Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisców? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918) w walce z ikonami drukowanymi”. *Ikona i Logos. Zeszyty muzealne Muzeum Ikon w Supraślu* 1, nr 1 (2019): 78–94.
- Walczak, Dorota. „Między tradycją a nowoczesnością. Ikony rosyjskie w XIX wieku”. *Saeculum Christianum* 2, nr 26 (2019): 78–94.
- Walczak, Dorota. „Centralne zarządzanie sztuką cerkiewną. Działalność Komitetu Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918)”. Rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, 2020.
- Zabolotskikh, Boris V. *Russkaya gravyura*. Moskva: Autopan, 1993.

## SUMMARY

*Machine Production of Icons in the Russian Empire in the Second Half of the 19<sup>th</sup> and the Early 20<sup>th</sup> Century. Preliminary Analyses and Observations*  
by Agnieszka Szybalska

In the second half of the 19<sup>th</sup> century, demand for icons increased across Russia. In areas diverse as to the ethnic composition and the confession of their populations, the process of church building intensified since it constituted an element of the Russification policy of the rulers. The newly built churches needed appropriate furnishings and, above all, icons consistent with the official doctrine of the Orthodox Church. This resulted in the development of a mass-produced icon industry. So far, no attempt has been made to characterise the phenomenon of machine-made icon production in the second half of the 19<sup>th</sup> and the early 20<sup>th</sup> century by means of identifying the applied techniques, the producers and the way in which this type of icon was popularised. Such research is important, as it leads to the discovery of the influences shaping the icon market, as well as the trends and phenomena prevailing in this area of production. The chronological framework for the research is set by the dates 1850 (the imposition of church censorship on religious pictures in order to protect the faithful from the threat which religious engravings sold by Old Believers were perceived to be) and 1917 (the beginning of the disappearance of religious art caused by the anti-religious actions of the Bolsheviks).

Engravings with the images of saints were sometimes the equivalent of icons made in the traditional way (i.e. painted). Paper reproductions were often sold as glued onto a wooden board. They were also printed directly on a board or on

a tin plate, which process was referred to as “metachromotype”; the term signified a method of creating colour images in lithographic techniques and transferring them to other objects.

The production of engravings of a religious nature in the period in question was a continuation of the phenomenon of the formation of graphic art in Russia, which took place in the late 16<sup>th</sup> century. This is when the Russian folk graphics, whose works are referred to as *narodnye kartinki* or *luboki*, began to develop a distinct character. The fact that religious *luboki* flourished in Russia in the 1870s is linked with the concurrent spreading of colour lithography (chromolithography).

The production of religious engravings was carried out by metropolitan workshops, provincial workshops and monastic centres (St Alexander Nevsky Lavra and St Isaac Sobor in St Petersburg, Pecherska Lavra in Kiev, the Trinity Lavra of St Sergius in Sergiyev Posad, and the monasteries: of the Holy Trinity in Diveyevo, of the Transfiguration in the Solovetsky Islands, and the Optina Stauropegic Monastery of the Entry of the Mother of God into the Temple in Kozelsk).

It is believed that Russian makers of religious engravings were influenced by Western European makers and publishers of chromolithographic images, including Jan Kazimierz Wilczyński, who collaborated with the Parisian lithographic atelier of Joseph-Rose Lemercier. Owing to Wilczyński, engravings made in France had been reaching the Russian market by the 1850s. Works from Wilczyński's unfinished *Album Kijowskie* were of great importance in this respect. Despite efforts to secure government support for the completion of his project, Wilczyński was denied permission to continue the project and was ordered not to publish the engravings any further. Wilczyński's work on *Album Kijowskie* coincided with a government project to inventory the Orthodox cathedral of Saint Sophia, headed by the academic Fyodor Solntsev.

The largest centre of production and distribution of religious colour lithographs in Russia was Moscow, but similar centres were established in St Petersburg, Odessa, and in Poland. The operation of printing workshops turning out religious pictures was promoted by the state and church authorities. Their products (advertised, for example, in the periodical “Russki polomnik”) went not only to Orthodox believers throughout the Russian Empire, but was also sold in Constantinople, Jerusalem, Serbia, Montenegro, Herzegovina, and in Orthodox communities of Western Europe and America.

As techniques of colour lithography became common in Russia, the metachromotype method of producing images was gaining in popularity. Such images, too, were promoted by the state and church authorities, as evidenced by a proclamation addressed by the governor-general of Vilna, Alexander Potapov, to the bishop of Lithuania and Vilna, Iosif Semashko, in the “Litovske Eparkhalne Vedomosti” (20 July 1868).

One of the largest Moscow companies producing icons by means of metachromotype and colour lithography on paper was the Rakochyi and Sidorsky Metachromotype Company (founded 1859), who guaranteed the high quality of its products in press advertisements; among its employees was the academician Valerian Kryukov. In 1876, the ober-procurator of the Holy Synod sent a letter to the diocesan authorities asking for help with the distribution of their merchandise

in the provinces. Producers specialising in printing Orthodox iconographic designs on tin plate entered the Russian market as well. These were Zhako and Bonaker, active in Moscow since the beginning of the 1890s. They had received permission to start this type of production from the Holy Synod. With the development of the market for religious engravings and machine-made icons in Russia, makers of Orthodox church furnishings began to make use of fragments of colour lithographs in their work, including in the mass production of cheap icons. Such companies were active in, among others, Mstyora (workshops of Evgraf Fatyanov and Vasily Krestyaninov).

The mass production of icons, religious prints and other works of Orthodox art by means of graphic techniques (primarily lithography) and printing methods was very popular in Russia in the second half of the 19<sup>th</sup> and the early 20<sup>th</sup> century. Censorship obligations imposed on manufacturers of religious prints made this type of production a significant tool of political power for both the Orthodox Church and the state, giving them control over art addressed to the masses. By promoting Orthodox artists, the Church sought to regenerate modern Orthodox iconography (most likely to be achieved through the production and dissemination of prints that reproduced canonically correct compositions and images). Icons made using the metachromotype method were a substitute for icons painted in the traditional manner; they were cheap, durable, and their production was controlled by censors. The mass production, i.e. factory production of such items inevitably resulted in the blurring of the creators' individual traits, the increasing standardisation of Orthodox art and, consequently, the gradual devaluation of the icon itself.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Agnieszka Szybalska is a graduate student of the Anthropos Doctoral School of the Polish Academy of Science Institutes based at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She researches Russian icon painting of the of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> century, especially in the former western borderlands of the Russian Empire, as well as the influence of state policies on the Russian Orthodox art in this period.

#### NOTA BIOGRAFICZNA

Agnieszka Szybalska jest doktorantką w Szkole Doktorskiej Anthropos IPAN w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Bada rosyjskie malarstwo ikonowe z 2. połowy XIX i początku XX w., zwłaszcza z terenów dawnych zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego, a także wpływ polityki państwa na rosyjską sztukę cerkiewną tego okresu.