

SZTUKA ROSYJSKA
DO R. 1914



I. Borys i Gleb. Ikona szkoły moskiewskiej. XIV w.
Muzeum Rosyjskie

WOJSŁAW MOLE

SZTUKA ROSYJSKA DO ROKU 1914

Z 260 ILUSTRACJAMI W TEK CIE
I PI CIOMA TABLICAMI BARWNYMI



WROCLAW —KRAKÓW
ZAKŁAD IM. OSSOLI SKICH - WYDAWNICTWO
1955

Okładk , obwolut oraz wyklej
projektował

STANISŁAW KIELSKI

Zdjęcia materiału ilustracyjnego sporządził Władysław Gumuła.
Klisy jednobarwne i czterobarwne do tablic zostały wykonane
przez Spółdz. Pracy „Młoda Gwardia” w Krakowie — do okładki
i obwoluty oraz wyklejki przez Krakowskie Zakłady Offsetowe

Skład i druk tekstu, druk tablic oraz oprawy wykonała
DRUKARNIA WYDAWNICZA W KRAKOWIE

REDAKTOR: HELENA KIERNICKA

WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE

ZAKŁAD IMIENIA OSSOLIŃSKICH - WYDAWNICTWO, WROCŁAW, 1955.
Wydanie I. Nakład 8000+ 176 egz. — Objętość ark. wydawniczych V.80. ark.
druk. 45,5(X8) + 5 tabl. kolor. - Papier ilustr. III kl. 90g. 61X86(8).— Plansze kolorowe
na papierze kred. dwustr. 90 g. — Oddano do składania 16.3.1954 r. Podpisano
do druku 16.2.1955 r. — Druk ukończono w maju 1955 r. Zam. nr 85 55 M-5-80462

Cena zł 46.—

PRZEDMOWA

Praca niniejsza ma da czytelnikowi przegląd dziejów sztuki rosyjskiej od najstarszych początków a do Wielkiej Rewolucji Październikowej. Do czasów nowszych autor nie sięgał. Rozwój sztuki w okresie międzywojennym jest wprawdzie pod wieloma względami dalszym ciągiem dziejów dawniejszych, Rewolucja Październikowa jednak jest zdarzeniem o tak przełomowym znaczeniu dla wszystkich dziedzin życia zbiorowego, że jej data, rok 1917, oznacza w równej mierze zamknięcie okresu starszego, jak i początek zupełnie nowej epoki nie tylko w dziejach Rosji, lecz w ogóle całej ludzkości. Tote próba wniesienia do sztuki Związku Radzieckiego wymaga niewątpliwie osobnego opracowania.

Badania sztuki rosyjskiej mają już długi i chlubny przeszłość, a literatura, którą jej poświęcono, jest ogromna. Niemniej autor zdaje sobie sprawę z trudności, jakie musi nasuwać próba przedstawienia jej dziejów, choćby tylko w ogólnym zarysie. Niejedno w dziejach sztuki starej Rusi i nowszej Rosji, jak np. ich periodyzacja, jest już prawie ostatecznie ustalone, a różnice zdają dotyczyć jeszcze tylko szczegółów. Ale z drugiej strony niejedno jest jeszcze płynne i niezdecydowane i czeka dopiero na rozstrzygnięcia nauki. Badania uczonych radzieckich wniosły także i w dziedzinie historii sztuki rosyjskiej przewartościowanie wielu dawnych wartości. Ciążyła metoda krytyczna — która stwierdza, że zjawiska artystyczne, jak wszelkie zresztą zjawiska, mogą być należycie i prawidłowo zrozumiane tylko w najściślejszych związkach z życiem, do którego należą jako specyficzna część nadbudowy kulturalnej ogólnej bazy gospodarczo-społecznej — przyniosła niejedno wzbogacenie wiedzy, a także niejedno skorygowanie poglądów dawniejszych. Ostateczna interpretacja poszczególnych zjawisk artystycznych jak i rozwoju dziejowego na długich odcinkach sztuki jest bardzo często jeszcze sporna. Tote celem uniknięcia błędnych charakterystyk i interpretacji — jedynym wyjściem z trudnej sytuacji było ograniczyć się do spostrzeżeń i stwierdzeń pod względem krytyki najmniej wątpliwych i niespornych, a w odniesieniu do samej sztuki podać jak najbardziej charakterystyczne fakty i oceny, dając ogólny przegląd sztuki rosyjskiej.

Przebieg ten nie jest jednak pełny, ale stało się to zupełnie wiadome. Brak w nim kilku rozdziałów i ustępów, które podkreśliłyby wprawdzie plastycznie całości, ale ich bogata tematyka i problematyka wymagają specjalnych opracowań, jak np. zagadnienie sztuki na ziemiach Ukrainy w okresie od najazdu tatarskiego a do epoki baroku, a więc w okresie niewątpliwie ciekawym, lecz jeszcze

bardzo nudo znanym. Wąskie są jeszcze pominięcia innego rodzaju; nie zostały bowiem dostatecznie uwzględnione niektóre gałęzie sztuki. Na pierwsze miejsce wysunięto sztukę monumentalną, architekturę, rzeźbę i malarstwo, bardziej ogólnikowo potraktowano natomiast sztukę dekoracyjną i drobną wraz z tzw. przemysłem artystycznym (np. złotnictwo i tak doniosła dziedzina twórczości, jak sztuka tkacka, bardzo swoista dla Słowian wschodnich). Pominięto także sztukę ludową, stanowić zresztą wieżę zamkniętą dla siebie i zasługującą na odrębne opracowanie.

Nie stało się to bynajmniej na skutek niedoceniań wymienionych gałęzi i rodzajów sztuki, lecz z konieczności. Jeżeli obraz, który autor chciał podać, miał być jasny i przejrzysty, jeżeli objętości nie miała przekroczyć pewnych ram, a treść nie miała się zmienić na co w rodzaju encyklopedii, to trzeba było ograniczyć się do przedstawienia materiałów i faktów najłatwiej uchwytanych, najważniejszych, najbardziej przystępnych i charakterystycznych, które najwyraźniej ilustrują poszczególne fazy rozwoju historycznego sztuki. Wszystko inne jest tylko uzupełnieniem i może być po danym wzbogaceniem obrazu całkiem, nie zmienia jednak w niczym jego zasadniczych rysów i jego charakteru.

Charakter niniejszego opracowania wymagał, by autor — zarówno w samym ujęciu, jak i w szczegółowych wywodach — w szerokiej mierze opierał się na opracowaniach starszych i nowszych badaczy dziejów sztuki rosyjskiej. Dzieła, z których przy pisaniu niniejszej książki przede wszystkim korzystał i którym specjalnie dużo zawdzięcza, zaznaczone są w Bibliografii gwiazdka. Bibliografia jednak ani w przybliżeniu nie pretenduje do wyczerpującego zestawienia literatury przedmiotu. Podano tu w pierwszym rzędzie najważniejsze pozycje kluczowe, publikacje zawierające dalsze, bardziej szczegółowe dane bibliograficzne, dzieła — jeżeli nawet starszej daty, to w każdym razie jeszcze żywe — oraz prace o wietlające zagadnienia historyczne ze stanowiska dzisiejszej naukowej krytyki radzieckiej. Wybór nie zawsze był przy tym łatwy, zwłaszcza niejedno opracowanie zawiera mnóstwo, bądź co bądź, cennych faktów i spostrzeżeń. Z drugiej jednak strony, ich interpretacja i ujęcie całkiem dalekie są od prawidłowego spojrzenia na zjawiska sztuki i nie wytrzymują krytyki dzisiejszej (np. dwie główne książki A. I. Niekrasowa o średniowiecznej architekturze i o staroruskiej sztuce przedstawiającej). Inne dzieła są dzisiaj już mniej lub więcej przestarzałe, ale ich znaczenie w rozwoju nauki o sztuce rosyjskiej było swojego czasu tak wielkie, że nie wolno ich w żadnym wypadku pominąć (m. in. niektóre opracowania, np. staroruskiego malarstwa ikon. znajdujące się w sześciotomowej «Historii sztuki rosyjskiej» I. Grabarja). Pominięto natomiast niejedno cenne opracowanie dotyczące kwestii zbyt szczegółowych, niewspółmiernych z koncepcją niniejszej książki, która chce dać możliwie szeroki i jednolity obraz całości. Czy to się udało, inni osądzą.

WSTĘP

OKRESY I PROBLEMATYKA HISTORII SZTUKI ROSYJSKIEJ

I

Dzieje sztuki rosyjskiej czy te Słowian wschodnich począwszy od ich pojawienia się na arenie historycznej pokrywają się właściwie z dziejami sztuki Europy wschodniej. Jako ich granicę górą w perspektywie czasowej można by oznaczyć Wielką Rewolucję Październikową r. 1917, kiedy miejsce imperium rosyjskiego zajął Związek Radziecki rozpoczynając nowy, wielki etap w rozwoju ludzkości, a także w dziejach kultury i sztuki.

Wymienione ramy czasowe i ich wielka rozpiętość, nadto sytuacja geograficzna starej Rusi i nowożytnej Rosji, wewnętrzny proces rozwojowy i głębokie przemiany, jakie przeżywał kraj w ciągu wieków — wszystko to spowodowało, że dzieje sztuki rosyjskiej układają się w obraz niezwykle żywy, urozmaicony i wysoce oryginalny. Jak wszędzie i zawsze, tak i tutaj sztuka jest artystycznym odzwierciedleniem dążeń i pragnień, wewnętrznych zmagań, a nawet walk poszczególnych warstw i grup społecznych. Z drugiej strony wiążą się jej dzieje równocześnie — tak jak zresztą cała historia gospodarczo-polityczna i społeczna rozległego kraju — z długim szeregiem zjawisk pokrewnych w powszechnym rozwoju sztuki. O zasadniczym charakterze i stopniu oryginalności sztuki stanowi w każdym razie jej podbudowa rodzima, wymienione za kontakty i związki ze światem poza granicami ziemi ruskiej i ich charakter przyczyniają się do wyjątkowości miejsca, jakie sztuka rosyjska zajmuje w powszechnym rozwoju sztuki i w szerokim świecie. Jej właściwy rozwój uzależniony jest jednak przede wszystkim od związków z rzeczywistością rosyjską, w której powstawała, będąc zarazem jej odbiciem i wyrazem. Rzeczywiście rosyjska, obejmująca całość procesów rozwojowych od najdawniejszych czasów aż po dzień dzisiejszy, nasuwa i tłumaczy zarazem zasadniczą problematykę historii sztuki rosyjskiej, z której wiążą się również podstawowe linie jej periodyzacji.

W związku z rozwojem historycznym dzieli się historię sztuki rosyjskiej zazwyczaj na trzy wielkie, główne okresy. Pierwszy z nich sięga od najstarszych początków do r. 1240 (zajęcie Kijowa przez Batię), tj. do chwili najazdu tatarskiego, kiedy z wyjątkiem północno-zachodniej części kraju, z Nowogrodem i jego okolicami, cała Ruś znalazła się pod jarzmem mongolskim. Jest to tzw. epoka przedmongolska. Następujący po niej okres tatarszczyzny — to przejście

do dalszego rozwoju sztuki staroruskiej z głównym rodowiskiem w Moskwie, trwającej do końca XVII w., kiedy wraz z powstaniem nowego imperium za Piotra I zaczyna się już tak naprawdę okres nowożytnej sztuki rosyjskiej. Głównym centrum tej sztuki, miarodajnym dla jej rozwoju w całej Rosji, pozostaje bardzo długo nowa stolica cesarstwa, Petersburg. Okres ten zamyka się doniosłym przewrotem dziejowym — Wielką Rewolucją Październikową 1917 r.

Tradycyjny ten podział na podstawowe okresy dziejowe musiał z natury rzeczy ulegać zmianom, jakich domaga się traktowanie zagadnień rozwoju artystycznego w najściślejszym związku ze wszystkimi przejawami życia, jako nadbudowy ściśle zależnej od podbudowy gospodarczo-społecznej. Odbiło się to w pierwszym rzędzie na uwzględnieniu dokładniej opracowanej całości i szczegółów kolejnych faz rozwojowych, co spowodowało stwierdzenie i ustalenie licznych faz przejściowych, z których składa się całościowy kształt procesu rozwojowego. Zasadnicze linie wymienionego podziału historii sztuki rosyjskiej pozostały jednak niezmiennione.

Początkowy okres owej historii obejmuje najdawniejsze dzieje (bardzo dopiero przedmiotem badań krytycznych), dzieje nie zawsze do wyrażenia wyłaniające się z pomroki wieków. Historia sztuki zaczyna się tutaj ściśle z badaniami archeologicznymi oraz historycznymi, w szczególności protohistorycznymi, a jej głównym zadaniem w tej dziedzinie jest zarówno odkrycie i ustalenie najstarszych zabytków sztuki Słowian wschodnich, jak i ustalenie tradycji i cech rodzimych przeszłości zamierzchłych wieków, a wreszcie określenie jej miejsca w ówczesnej sztuce i kulturze artystycznej Europy wschodniej. Nowy okres rozpoczyna się w czasie, kiedy wiat Słowian wschodnich zaczyna nawiązywać stosunki gospodarczo-polityczne z bliższymi i bardziej odległymi centrami świata rodzimomorskiego, przede wszystkim z Bizancjum oraz z centrami rodkowo-europejskimi i skandynawskimi, w czasie, kiedy coraz wyraźniej staje się przejście od społecznego ustroju rodowo-plemiennego do ustroju wczesnofeudalnego. Zdarzeniem niezwykle doniosłym i na owym etapie rozwoju, bardzo postępowym jest również przyjęcie chrześcijaństwa, które pociągnęło za sobą przejście innych, wyszych form rozwoju i twórczości kulturalnej (r. 988). Końcówka X i wiek XI to okres, kiedy Rus Kijowska, pierwsze wielkie, potężne państwo Słowian wschodnich (nie licząc dawniejszych lub niejszych organizmów państwowych, które je poprzedzały), jednocząc pod rządami swoich księstw olbrzymie obszary, sięga od Starej Ładogi i Nowogrodu na północy aż do dolnego Dniepru na południu, przeżywa okres szczytowy swojego rozkwitu. Jest to zarazem tak naprawdę okres pierwszego wielkiego rozkwitu sztuki staroruskiej z głównym rodowiskiem w Kijowie i jego refleksami w innych centrach księstwach, w szczególności w Nowogrodzie, Połocku, Smoleńsku i w jeszcze starszych, jak Riazan, Perejasław i in. których zabytki zachowały się jednak tylko w nieznacznych fragmentach.

Kwestie związane z genezą najstarszej sztuki ruskiej, jak i całej ówczesnej kultury artystycznej, posiadają całkiem wyjątkową wagę. Ilość zabytków jest niedostateczna, chociaż zwiększa się ona z każdym rokiem, a raczej z każdą nową kampanią lub ekspedycją wykopaliskową. Materiały archeologiczne sięgają nieraz

daleko w przeszłość, przyczyniając się w niemałej mierze do przesunięcia granic historycznych ku czasom, które jeszcze stosunkowo niedawno wydawały się okresami mitycznymi. Z drugiej strony należy przemilczeć, że interpretacja owych materiałów natrafia nieraz na wielkie trudności, a budzi czasem pewne wątpliwości albo co najmniej zastrzeżenia co do ich przynależności do słowiańskich grup etnicznych. Niepewne jest również bliższe datowanie zabytków (mniej więcej przypadające one na okres od ok. r. 500 do ok. r. 1000). Wśród owych, czy sto bardzo różnorodnych materiałów należy więc ustalić właściwe oblicze kultury artystycznej Słowian wschodnich, wyrażające się zarówno w ich własnej twórczości, jak i w zabytkach sztuki importowanej. Kwestia jest tym trudniejsza, że idzie prawie wyłącznie o wyroby tzw. przemysłu artystycznego, względnie o artystycznie ukształtowane przedmioty użytkowe — i że wszystko, co dotyczy sztuki monumentalnej, w pierwszym rzędzie architektury, na zawsze przepadło, a nasze wiadomości o tym ograniczają się w najlepszym razie do nielicznych, mało mówiących wzmianek źródłowych.

Ale i w takich warunkach staje przed nauką ogromne zagadnienie, na które, jak dotychczas, można na tylko w drobnej części dać bardziej określone odpowiedzi. Na pierwsze miejsce wysuwa się tutaj kwestia, czy i w jakim stopniu najstarsze początki sztuki ruskiej stanowią kontynuację dawniejszych rodzimych tradycji miejscowych i regionalnych i jak daleko wstecz się gają owe tradycje. Gdzie i w czym ujawniają się po raz pierwszy rysy twórcze ludności wschodnio-słowiańskiej? Czy i do jakiego stopnia należy się w nich dopatrywać wspólnej wszystkim plemionom słowiańskiej pierwotnej sztuki „prasłowiańskiej”? Za tymi pytaniami, dotyczącymi zasięgów bardzo szerokich, wyłaniają się kwestie dalsze, już bardziej szczegółowe, jak np. czy istnieje jakaś ciągłość sztuk słowiańskich Antów a sztuk Kijowa? Tym samym zaś, nie dotykając nawet sztuki z jeszcze dalszej przeszłości, wchodzić raczej w zakres archeologii, porusza się szereg podstawowych problemów sztuki rosyjskiej, o zasadniczym znaczeniu zarówno dla jej najstarszych początków, jak i dla jej dalszego rozwoju.

Problemy te łączą się z całym zawiłym kompleksem zagadnień, wzajemnych stosunków, jakie zachodzą między najstarszą sztuką Słowian wschodnich a tzw. sztuką wschodnich Gotów i wraz z nimi z całą sztuką wyrosłą z jednej strony z tradycji okresu wędrowności ludów, a z drugiej ze sztuką Wschodu stepowego i mahometańskiej Azji Przedniej, przez ten nurt zaś, po rednio, a nawet bezpośrednio, z tradycjami sztuki późnoantycznej. Jeszcze ważniejsze staje się w związku z tym wszystkim od samego zarania historycznego zagadnienie stosunku związków artystycznych z Bizancjum, ich daty początkowej i ich charakteru. A ponieważ Bizancjum, szeroko pojęte, nie zawsze jest pojęciem jednolitym i jednoznacznym, chodzi tu więc o kontakty różnego rodzaju, obejmujące nie tylko sztukę samego Carogrodu, Konstantynopola, lecz także i innych ośrodków, zarówno na Półwyspie Bałkańskim, jak i w Azji Mniejszej, i na Kaukazie, a zwłaszcza na Krymie i na północnym wybrzeżu Morza Czarnego. Na przeciwległych horyzontach rozwoju sztuki pierwotnej Rusi stoi problem właściwego stosunku do sztuki krajów skandynaw-

skich. Nawet odrzucając teorię normanistów o decydującym znaczeniu i roli Waręgów w powstaniu i pierwotnym rozwoju państwa ruskiej, nie da się jednak całkowicie zanulować zagadnienia skandynawskich infiltracji kulturalnych we wczesnym okresie państwa ruskiej.

Wśród tego wszystkiego pozostaje jednak najważniejszy problem: najstarsza sztuka i kultura artystyczna przedchrześcijańskiej Rusi Kijowskiej jako artystyczne odbicie jej podbudowy w społeczeństwie, które w fazach starszych tkwi jeszcze w stadium ustroju rodowo-plemiennego, stopniowo przechodzącego we wczesny feudalizm. Toteż nie ostatnie miejsce powinny w tym wszystkim zajmować próby odcyfrowania i określenia charakteru sztuki i kultury artystycznej poszczególnych grup i warstw społecznych, z których składała się ludność najstarszych osiedli staroruskich: rolników, kupców, władców-naczelników, drużyn wojskowych. Niemniej doniosłe jest również zagadnienie coraz bardziej (bez wątpienia już bardzo wcześnie) rosnącego znaczenia produkcji wyrobów artystycznych w związku z rozwojem rodzimego przemysłu na skutek powstawania i rozkwitu miast.

Kwestie te pozostają zresztą ramowymi dla całego późniejszego rozwoju sztuki staroruskiej, szczególnie w epoce przedmongolskiej. W związku z pełnym rozmachem rozwojem Rusi Kijowskiej oraz z jej wejściem, już bardzo wcześnie, w bliźniaczo ze wiatem pozaruskim, przede wszystkim z Bizancjum, niebywałego rozmachu nabiera także jej działalność kulturalna, o wiatowa oraz artystyczna. W ujęciu monumentalnym staje się żywym odzwierciedleniem upodobań i tendencji rzeszy warstw księżej, wraz z jej drużynami wojskowymi, oraz wyszerego kleru. Ale właśnie wtedy, pod koniec w. X i w. XI, kiedy chrześcijaństwo wraz z nowym, pełnym przepychu kultem, ze swoim wiatopoglądem religijnym i jego formami, które będą miały dla całego życia kulturalnego długich stuleci, przynosi z sobą także nowe treści i formy sztuki, zarówno monumentalnej, jak dekoracyjnej - - ze szczególną siłą wysuwa się na czoło problem stosunku sztuki Rusi Kijowskiej do wzorów obcych, w pierwszym rzędzie właśnie do bizantyjskich. Problem ten dotyczy w równej mierze najstarszych monumentalnych budowli sakralnych (po części zachowanych jeszcze, a w każdym razie lepiej znanych) jak i wieckich (nie zachowanych i bardzo słabo znanych) oraz rzeźby i wszelkich rodzajów malarstwa. Problem ten jest właśnie równoznaczny z kwestią oryginalności początków, a w pewnym sensie także późniejszych faz sztuki staroruskiej. Wzory bizantyjskie, jako punkt wyjścia sztuki chrześcijańskiej Rusi Kijowskiej i w ogóle sztuki staroruskiej, są zbyt wyraźne, by można je negować. Ale czy przejście owych wzorów oznacza istotnie tylko przeszczepienie sztuki bizantyjskiej na grunt ruski i jej kontynuację w zmienionym rodowisku? Z tego punktu widzenia rozwój sztuki staroruskiej przedstawiałby się jedynie jako proces reprimitywizacji wysoce rozwiniętej sztuki bizantyjskiej. W rzeczywistości sprawa ta przedstawia się zupełnie inaczej. Już w najstarszych zabytkach kijowskich, zwłaszcza architektonicznych, ujawniają się pewne cechy odmienne od wzorów bizantyjskich, własne, łączące się z tradycjami rodzimymi. Tak jest np. już z soborem w Sofii kijowskiej, a jeszcze wyraźniej z soborem w Sofii nowogrodzkiej, którego

koncepcja nawiązuje do wzoru kijowskiego, przy czym jednak wyraz i treść inne, a poza tym wyraźnie widać przejście elementów budownictwa drewnianego. Znaczenie architektury drewnianej dla architektury sakralnej w okresie najstarszym było w ogóle bardzo duże. Owa architektura sakralna nie była przecież wszędzie i zawsze murowana, a także nie była tak pyszna i wspaniała, jak monumentalne budowle cerkwi księcych, biskupich oraz bogatych klasztorów w Kijowie, Nowogrodzie, Połocku, Smoleńsku, Czernihowie i in. Często, a raczej najczęściej, była — tak jak całe prawie budownictwo drewniane, co musiało się odbić także na budynkach już murowanych.

Pierwszy rozkwit i zarazem przewaga Kijowa, względnie „Południa”, w sztuce staroruskiej nie trwa jednak długo. W miarę jak — w związku ze sporami dynastycznymi, a przede wszystkim z coraz bardziej postępującym rozdrobnieniem feudalnym — potęga Kijowa maleje i w końcu upada (w XII w.), a obok Kijowa powstają i rosną w siłę i znaczenie liczne, większe i mniejsze państwa i księstwa feudalne, rozdrabnia się także charakter sztuki staroruskiej. Powstają drobniejsze centra twórcze o mniej lub więcej wyraźnych artystycznych cechach regionalnych, wzbogacając cechy charakteru sztuki ruskiej. Szczególnie znamienne są przy tym jako ośrodki artystyczne — Nowogród nad Wołchowem, Księstwo Halicko-Wołyńskie oraz Księstwo Włodzimiersko-Suzdalskie. Sztuka każda z nich stanowi nowy etap w rozwoju sztuki staroruskiej.

Wobec coraz bardziej wzmagać się w takich warunkach twórczej oryginalności i rosnącej dyferencjacji typów i form architektonicznych w późniejszym okresie przedmongolskim (XII i XIII w.), zanika prawie zupełnie znaczenie wzorów obcych. Cała sztuka sakralna i monumentalna wyszła wprawdzie początkowo z Kijowa i „Południa”, lecz w poszczególnych centrach księcych przybiera ona jednak rysy coraz bardziej swoiste. Wyraźnie jest to zwłaszcza w Nowogrodzie i w Włodzimierzu Suzdalskim. W jednym i drugim, w warunkach odmiennej podbudowy ustrojowej, w Nowogrodzie - republikańskiej, w Włodzimierzu - księco-feudalnej, przedmongolska sztuka rosyjska osiąga punkt szczytowy swojej oryginalności. Zwłaszcza w sztuce nowogrodzkiej nie trudno znaleźć odbicie wewnętrznych walk klasowych, których widowiskiem była ta kupiecka republika nad Wołchowem. We Włodzimierzu zaś zarysowuje się szczególnie ostro zagadnienie swoistego „romanizmu”, dowód czego przejrzysto pewnych elementów sztuki romańskiej (stanowi to zresztą osobny problem, obejmujący prawie wszystkie centra staroruskie, od Halicza i Wołynia począwszy), przy czym jednak elementy te podporządkowane są tradycjom i koncepcjom południowo-rusko-kijowskim w ich przekształceniu miejscowym. Zwłaszcza strona rzebiarsko-zdobnicza na pozór tylko bliska jest romanizmowi; liczne motywy rzeźby ówczesnej i zdobnictwa, łączące się genetycznie z motywami i ikonografią, pochodzący z najrozmaitszych źródeł, a przedstawionymi w nowym płaszczyźnie ideowej i w nowym ujęciu formalnym, dalekie są zarówno od romanizmu zachodnio- i wschodnio-europejskiego, jak i od wzorów kaukaskich, z którymi je czasem łączono; stanowi to najoryginalniejszy i najciekawszy z cech staroruskiej twórczości artystycznej w epoce przedmongolskiej. Nie mogło

by zreszt inaczej w rodowisku o tak wyrazistej własnej fizjonomii ustrojowej, społeczno-gospodarczej i kulturalnej, jakim było Księstwo Włodzimiersko-Suzdalskie.

11

Pierwszy wielki okres rozkwitu sztuki staroruskiej kończy się w połowie wieku XIII (1240 r.) najazdem tatarskim. Poza zasięgiem tego nad Rusią jarzma tatarskiego pozostaje jedynie północna i północno-zachodnia część kraju z Nowogrodem i Pskowem. Co prawda i Nowogród odczuwa, zwłaszcza w fazie początkowej, siłę sił tatarskich; a jednak tak samo jak życie państwa polityczne i gospodarcze państwa nowogrodzkiego — państwa o swoistym ustroju demokratyczno-republikańskim pod rządami patrycjuszowskiej klasy feudałów-kupców — rozwijała się w dalszym ciągu także sztuka Nowogrodu, dochodząc do adekwatnych form i wyrazu artystycznego, zwłaszcza w bogatym rozkwicie malarstwa w wieku XIV. Równocześnie nie jednak w całym kraju, zwłaszcza na północy, przechodzi twórczość artystyczna, oderwana od dawniejszych wielkich centrów, faz prymitywizmu, nasikając zarazem w silnym stopniu twórczym elementem ludowym, co uwydatnia się przede wszystkim w malarstwie ikon. Ale właśnie ludowość ta wraz z uproszczeniem formalnym stanowi w ciągu późniejszego rozwoju jedną z najsilniejszych podstaw dalszego życia sztuki ruskiej.

Z ową ewolucją wiąże się jednak nowe centrum twórcze: Moskwa. W miarę jak wzrasta jej znaczenie i wpływ — szczególnie gdy jej ksiądz uzyskuje u Tatarów jarłyk wielkiego księcia (1328 r.) i gdy zaczyna skupiać w swym rękawie inne księstwa i księstwa, a w końcu gdy stawiając czoła Tatarom odnosi zwycięstwo na Kubkowym Polu (1380) — Moskwa staje się coraz więcej ośrodkiem nie tylko polityczno-państwowym, ale także kulturalnym. Po rozgromieniu i podboju najgroźniejszego swojego rywala, Nowogrodu (1478 r.), zamienia się w pierwszą i jedyną stolicę Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, o wpływie decydującym na całą twórczość kulturalną starej Rusi, a więc także na jej sztukę. Sztuka okresu moskiewskiego przechodzi przez rozmaite fazy, zale nie od faz znamienitych zarówno dla jej podbudowy społecznej i politycznej, jak i dla innych dziedzin jej kultury. Moskwa kontynuuje wiadome tradycje dawnego Księstwa Włodzimiersko-Suzdalskiego, przejmuje jego rolę na ziemiach ruskich, a także zewnętrzne jego oznaki i symbole. M. in. przenosi z Włodzimierza zarówno jego metropolitę, jak i *palladium* tego miejsca — ikonę Matki Boskiej Włodzimierskiej. W dodatku Moskwa, która w XV w. zebrała i zjednoczyła dokoła siebie wszystkie ruskich ziem, przeobraża się w wieku XVI w samodzielną państwową wielonarodową.

Jak przedstawia się w tym okresie problematyka sztuki? O wielkiej sztuce Nowogrodu była już mowa. Dla wszystkich gałęzi sztuki koncentrują się główne kwestie w pierwszym rzędzie dokoła genezy, rozwoju i coraz nowych przemian sztuki moskiewskiej. Kwestie te obejmują nie tylko wszystkie kolejne fazy dziejów struktury i charakteru ustroju i warstw społecznych Księstwa Moskiewskiego

jako głównych czynników twórczych: począwszy od powstania księstwa, poprzez dzieje samodzielnego państwa narodowego, a później wielonarodowego, opierającego się coraz wyraźniej o ustrój gospodarki państwa, a do wielkich reform w XVII w. W świetle doniosłych zdarzeń historycznych i przemian, jakie społeczeństwo w ciągu tych czterech-pięciu wieków przechodzi, wliczając w to powstania chłopskie, miejskie i walki religijne, zwłaszcza wielki „raskoń” w wieku XVII, problematyka artystyczna Moskwy jako środowiska nasuwa także długi szereg zagadnień, z których należy wymienić choćby tylko kilka szczególnie doniosłych. Skoncentrujemy się w gruncie rzeczy dalszym ciągu, względnie rozwinieciem historycznym problemów ramowych, charakterystycznych już dla sztuki epoki przedmongolskiej.

Kwestia genezy pierwszych faz rozwojowych sztuki moskiewskiej zamienia się tutaj w kwestię ciągłości dziejowej, względnie stosunku, jaki zachodzi między sztuką Moskwy a sztuką Księstwa Włodzimiersko-Suzdalskiego, którego tradycje polityczne przejęło Księstwo Moskiewskie i wraz z nimi – po prostu czy też bezpo prostu — sztukę „Południa” kijowskiego oraz dalszych środowisk starszych, w pierwszym rzędzie Nowogrodu i Pskowa. Tego rodzaju kwestie przechodzą w zagadnienia istotnych cech rodzimych w twórczości moskiewskiej, która ze swej strony staje się wzorem centralnym dla twórczości artystycznej całej Rusi. Duet tego rodzaju zagadnienie ujawnia się zwłaszcza na przestrzeni od siedemdziesiątych lat w. XV do połowy w. XVI. Wtedy to artyści włoscy wznoszą na Kremlu moskiewskim nowe monumentalne budowle i niemniej monumentalne mury warowne siedziby wielkich księstw. Obok nich czynni są również budowniczowie ruscy (sobór Błagowieszczeński został wzniesiony przez mistrzów pskowskich), a niewiele później powstaje długi szereg cerkwi pomnikowych typu basztowego, z dachami namiotowymi, do których należy m. in. jeden z najbardziej znamienitych zabytków architektonicznych Moskwy, cerkiew Wasilija Błogosławionego (Wasilij Błażennyj). Gdy pierwsze z wymienionych budynków, aczkolwiek zawierające zasadnicze elementy renesansowej architektury włoskiej, podporządkowały się tradycjom ruskim, wnoszą jednak na stałe pewne pierwiastki zachodnie do architektury moskiewskiej, to drugie kontynuują tradycje rodzimego budownictwa ruskiego, a ostatnie genetycznie wiążą się bezpo prostu z wzorami rodzimej architektury drewnianej. Do tych podstaw nawiązuje cały dalszy rozwój architektury staroruskiej, zarówno monumentalnej, jak i dekoracyjnej, przy czym strona zdobnicza staje się dla niej coraz bardziej charakterystyczna i istotna. Dotyczy to architektury nie tylko samej Moskwy i jej bliższego zasięgu, lecz również bardzo licznych jej odmian regionalnych i miejscowych na prowincji, wliczając w to także miasta nadwołżańskie z Jarosławiem na czele.

Wielkie zmiany w charakterze typów architektonicznych i ich sposobu ujmowania i traktowania, charakterystyczne dla sztuki XVII w., wiążą się naturalnie* z przekształceniami w samym państwie i społeczeństwie. Państwo przeżywa szereg ciężkich kryzysów wojennych, zewnętrznych i wewnętrznych. Wybuchają groźne powstania chłopskie, podyktowane coraz trudniejszym położeniem mas wiejskich,

a niemniej ci kie poło enie mieszka ców miast doprowadza do szeregu powsta miejskich. Z drugiej strony po przewyci eniu okresu zaburze (*smuty*) wzmac nia si coraz bardziej samodzier awie i nast puje rozkwit gospodarki feudalno- pa szczy nianej. Rozwija si tak e handel oraz produkcja r kodzielnicza i fabry- czna, a w ród tego wszystkiego zostaje przeprowadzona wielka reforma cerkiewna patriarchy Nikona. Rozszerzaj si te granice pa stwa, a szczególnie doniosłym faktem jest przył czenie si Ukrainy do Rosji (1654).

W zwi zku z tak gł boko si gaj cymi zmianami przekształca si tak e artysty- czne oblicze kraju. Sztuka wieku XVII. zarówno w architekturze jak w malarstwie i w elementach dekoracyjnych, ulega coraz wyra niejszemu ze wiecczeniu (tak e w ramach twórczo ci sakralnej). Hoduj c tradycje rodzime, przekształca je w kie- runku coraz bujniejszej dekoracyjno ci. Z jednej strony zlanie si z sob ró nych szkół i odmian regionalnych w malarstwie rodowiska moskiewskiego, rozwój nowej ikonografii za panowania Iwana Gro nego, odzwierciedlaj cej nowe ten- dencje ideowe, wraz ze wzmagaj c si d no ci do szerokiej epicko ci przed- stawianych scen (wszystko to nast pnie coraz bardziej rozbudowywane) — z dru- giej strony pojawienie si upodoba estetyzuj cych, np. w tzw. szkole stroganow- skiej — s to zjawiska, które prowadz w ko cu do tego. e ikona coraz wyra - niej zatraci swój dawny sens ideowy i przeznaczenie. Pojawiaj si równie próby pogodzenia tradycyjnego malarstwa ikon z iluzjonistycznym malarstwem obrazo- wym w stylu sztuki zachodnio- i rodkowo-europejskiej. Przemiany te si gaj gł - boko pod powierzchni form. W zasadzie idzie przecie o jedno z najbardziej przełomowych przekształce w dziejach sztuki rosyjskiej: o przej cie od najistot- niejszych podstaw idealistycznych, typowych — pomimo pojedynczych i sporadycz- nych prób realistycznego spojrzenia na wiat — dla całej przeszłej sztuki staro- ruskiej, do wiatopogl dowych podstaw realizmu, wzgl dnie iluzjonizmu, repre- zentowanego przez sztuk krajów zachodnich. Równocze nie ze wszystkimi tymi przekształceniami dokonuje si w wieku XVII proces rozwojowy w podbudowie społeczno-kulturalnej, którego przejawem w sztuce jest stadium baroku, co prawda nie identyczne, ale mimo wszystko do pewnego stopnia spokrewnione z tym, co w krajach zachodnich stanowi charakterystyczne cechy tego stylu.

III

Zmiany, do których doszło pod koniec wieku XVII, oraz wielkie reformy Pio- tra I w pocz tkach wieku XVIII, maj ce przekształci zacofany w porównaniu z ówczesnymi pa stwami zachodnimi kraj w pot ne rosyjskie cesarstwo szla- checko-kupieckie. oparte na ustroju gospodarki pa szczy nianej, poci gn ły za sob równie gwałtowny wzrost kultury. Jeszcze bardziej wzmogły si te tenden- cje w okresie panowania bezpo rednich nast pców i nast pczy Piotra I. kiedy coraz silniejsza stawała si warstwa szlachecka, która po pokonaniu rozpanoszo- nych w Rosji cudzoziemców, zwłaszcza Niemców, uzyskała za El biety Pietrowny

(1741—1761) rozległe przywileje ze szkód dla chłopów pańszczyńnianych. Położenie chłopów stawało się coraz cięższe i trudniejsze, a pogorszyło się jeszcze w drugiej połowie wieku XVIII, kiedy ponad połowa całej ludności chłopskiej była podległa własnociem prywatnym, a wśród pozostałych odróżniano jeszcze chłopów „pańszczyńnianych”, „dworu carskiego” i „ekonomicznych”. Obok tego kwitował także handel chłopami. Ucisk i wyzysk mas chłopskich doprowadzał do otwartego oporu. Chłopi chwytały za broń, a w r. 1773 pod przywództwem Pugaczowa rozpoczęli wspólnie z Kozakami jaickimi zorganizowane powstanie zbrojne. Krwawe stłumienie powstania pociągnęło za sobą daleko idące reformy administracyjne (1775—1785), które w rezultacie jeszcze bardziej wzmocniły władzę szlachty i kierunek reakcyjny. Opór nie wygasł jednak; był i wzrastał również w oświeconych sferach niemieckiej szlachty i mieszczan, podtrzymywany między innymi postępowym, wiatopoglądem materialistycznym i działalnością naukową przodujących umysłów rosyjskich, których wybitnymi reprezentantami byli ludzie tego pokroju, co Łomonosow, Nowikow, Radiszczew. Wiek XVIII był przecież także wiekiem Oświecenia.

W takich warunkach rozwijała się nowa sztuka, której punktem wyjścia i głównym środowiskiem, zwłaszcza w okresach wcześniejszych, nie była już Moskwa, lecz nowa stolica — Petersburg, a jej propagatorem, głosicielem, a ponieważ (jako fundator) także współtwórcą był przede wszystkim carski dwór i jego otoczenie, a w ślad za nim wysoka arystokracja. W tworzeniu tej nowej sztuki, mającej z woli Piotra I adekwatnym wyrazem dążeń, potęgowała się i wspaniałało się nowe imperium, uto samianego oczywiście z dworem i arystokracją, najczynniejsi byli artyści obcy. Petersburg miał przecież według pierwszej koncepcji swojego założyciela dorównać Amsterdamowi charakterem, a wspaniałało się przez niego wszystkie inne stolice europejskie. Wymagało to jednak „zerwania z przeszłością” staroruską. Co prawda, przejście do form sztuki zachodniej jak i do nowych treści przygotował już w pewnym sensie wewnętrzny proces rozwojowy w wieku XVII. decyzja Piotra I przyspieszyła jednak niepomiaralnie jego ostateczną realizację. Wśród owych artystów cudzoziemskich, którzy wprowadzali w czyn zamierzenia cara, byli Francuzi, Włosi, Niemcy, Holendrzy, Szwajcarzy, Szwedzi, Szkoci, przy czym przewaga wśród nich jednej albo drugiej narodowości zależała od chwilowych upodobań i sympatii oraz od bliższych stosunków politycznych z krajami, z których pochodzili. Cudzoziemcy byli wszędzie: działali jako architekci, rzeźbiarze, malarze, graficy, dekoratorzy, tworzyli plany miast lub rozległych carskich rezydencji parkowych, budowali pałace carskie i prywatne dla magnaterii jak i nie mniej monumentalne gmachy użyteczności publicznej, dekorując je dziełami rzeźby i malarstwa. Artystyci zostawali profesorami Akademii Sztuk Pięknych (założonej w r. 1758, a ostatecznie zorganizowanej w r. 1764); pod ich wpływem, w fazie początkowej, szkolenie artystyczne w jej murach przybierało formę i rutynę francuską.

A jednak byłoby pomyłką, gdybyśmy chcieli całą sztukę uważać za obcą i nie dostrzegli pod jej powierzchnią elementów rodzimych, a jej znaczenia histo-

rycznego wła nie w budzeniu owych elementów rosyjskich. W ród przybyszów z obcych krajów było wprawdzie du o takich, których twórczo nie nasi kła tre ci rosyjsk , skutkiem czego pozostała dla rozwoju sztuki rosyjskiej bez znaczenia; ale wi ksi, o wiele wa niejsi po ród nich s ci, których twórczo zrosła si tak całkowicie z rzeczywisto ci Rosji, e sama stała si po prostu rosyjsk ¹. Tak było ju z Fioravantim, twórc soboru Uspe skiego na Kremlu w Moskwie, tak samo było z E. Falconetem, twórc pomnika Piotra I, jak i z wielkimi budowniczymi baroku i rokoka, a zwłaszcza klasycyzmu, którego rozmach i rozkwit na ziemi rosyjskiej przerósł wszystko, co dał klasycyzm w innych krajach europejskich, i stał si prawie rosyjskim stylem narodowym.

Rosyjsko sztuki wieku XVIII ujawniała si zreszt tak e całkiem konkretnie. Pomimo bowiem owego zupełnego jakoby „zerwania” z przeszło ci starorusk echa owej przeszło ci odzywaj si i yj w sztuce mistrzów baroku, i to nie tylko w Moskwie, gdzie s łatwo zrozumiałe, ale tak e w nowym na wskro Petersburgu. A szczególn wag posiada fakt, e obok artystów cudzoziemskich zaczynaj działa ich uczniowie rosyjscy, uzupełniaj cy czasem swoje wykształcenie równie za granic ; ich sztuka wyrasta ju całkowicie z rzeczywisto ci rosyjskiej. wiadczy o tym wymownie cho by wielki projekt Ba enowa: budowy olbrzymiego, nowego pałacu na Kremlu, poj tego zarazem jako miejsce zebra całego narodu w dniach wielkich uroczysto ci. Wymowny jest tak e zarówno jego własny, jak i jego ucznia, Kazakowa, nawrót do form rodzimej architektury staroruskiej charakterystyczny przykład wczesnego romantyzmu przed romantyzmem właściwym.

W pozostałych gał ziach sztuki osiemnastowiecznej cecha ta wyst puje jeszcze wyra niej. Malarze i rze biarze rosyjscy, „ którzy rozpocz li now drog twórcz jako uczniowie artystów obcych lub te jako stypendy ci zagraniczni, opanowali w bardzo krótkim czasie nowy j zyk formalny, a droga rozwojowa zaprowadziła ich w szybkim tempie do stadium, w którym ich sztuka, zdobywaj ca coraz nowe pozycje, nie tylko dorównała poziomowi ówczesnej sztuki zachodnio-europejskiej, lecz — tak jak architektura — wzbogaciła j własnymi oryginalnymi rysami rosyjskimi. Pod koniec wieku XVIII sztuka rosyjska rozporz dzała w pełni rozwini tym i bogato zró nicowanym malarstwem portretowym i historycznym, malarstwem wedutowym i pocz tkami wła ciwego malarstwa pejza owego, a do pewnego stopnia tak e przykładami malarstwa rodzajowego. Niemniej rozwini ta była tak e rze ba, portretowa i pomnikowa, drobna, dekoracyjna i monumetalna, architektoniczna i ogrodowa. Znamienne jest dla tej sztuki nie tylko jej całkowite ze wiecczenie, biegunowo sprzeczne ze sztuk starorusk , na wskro cerkiewn i religijn ; bardziej jeszcze rzucaj si w oczy liczne rysy rodzime, zwi zane z rzeczywisto ci rosyjsk .

Jakkolwiek z jednej strony w sztukach plastycznych w wieku XVIII nie mogło by jeszcze mowy o jakiej wyra nej krytyce społecznej i wyraz sztuki zamykał si z natury rzeczy w modnych podówczas formach i typach wyra eniowych, a przewa nie tak e w tradycyjnej tematyce, to z drugiej strony równie wyra ne s

wła ciwe tej sztuce tendencje rodzime. Poprzez batalistyczne obrazy Nikitina, historycznie i antycznie kostiumowane kompozycje Łosienki, rokokowe biusty Szubina, mitologiczne lub te alegoryczne figury Gordiejewa, Kozłowskiego, Martosa lub Prokofjewa przebija si rosyjska tre , zwi zana z duchem okresu O wiecienia i jego humanizmem nios cym ideał wyzwolenia człowieka z ucisku, niesprawiedliwoci i niewoli. Wi cej — w portretach mistrzów malarskich, pocz wszy od Nikitina oraz A. i I. Argunowów, a sko czywszy na podobiznach Rokotowa, D. Lewickiego i Borowikowskiego, ujawnia si tak e nurt ywego realizmu i zarazem gł bokiego człowiecze stwa, rozstrzygaj cy w wysokim stopniu o prawdziwoci tej sztuki portretowej. Jeszcze bardziej bezpo rednio przedstawia ow rzeczywisto rosyjsk sztuka M. Szybanowa. Chocia rzeczywisto ta jest przedstawiona w wiele naiwnie wyidealizowanym, stanowi bezsprzecznie ogromny krok naprzód. Sztuka rosyjska jak gdyby po raz pierwszy dostrzegła chłopca rosyjskiego i odniosła si do niego jak do wi to ci, czyni c go bohaterem swoich subiektywnych wizji pi kna artystycznego. W ogóle mo na powiedzie , e w sztuce rosyjskiej wieku XVIII twórcze było wła nie to, co stanowiło jego rys najbardziej swoisty: cienie ku realizmowi, nasi kanie duchem rzeczywistoci rosyjskiej (jakkolwiek było ono nieraz przez warstw rz dz c t pione, a w ka dym razie lekcewa one i nie doceniane), to, co powstawało jako wyraz odmiennego ustosunkowania si do wiata i człowieka, a tak e jako na pół utajony wyraz walki klasowej wieku XVIII.

IV

Now epok w dziejach sztuki rosyjskiej, jak i w ogóle w historii Rosji, stanowi wiek XIX, którego pocz tki były wła ciwie dalszym ci giem reakcji ko ca XVIII w. (za Katarzyny II i Pawła I) przeciwko francuskiej rewolucji mieszcza - skiej i wolno ciowym pr dom ideowym, jakie stamt d przychodziły. Pocz tki te stan ły równie pod znakiem rozkładu gospodarki pa szczy nianej, wzrostu przemysłu i narodzin kapitalizmu. Nadzieje, jakie przywi zywno pocz tkowo do panowania Aleksandra I i jego liberalizmu, okazały si złudne. Wojna ojczy niana 1812 r. zjednoczyła wprawdzie cały naród we wspólnej walce o wolno ojczyzny — czego skutków nie dało si ju nigdy zatrze — niemniej zwyci sk okazała si reakcja. Nawet wi cej — caryzm stan ł na czele reakcji europejskiej i jej „ wi tego przymierza”, a w samej Rosji zapanowała arakczejewszczyzna. Dalsze dzieje Rosji carskiej za Mikołaja I — to wewn trz tragedia dekabrystów 1825 ., reakcyjne rz dy absolutystyczne tego cara przy wzmagaj cym si rozkładzie ustroju pa szczy nianego i stałym wzro cie kapitalizmu, a tak e coraz silniejszych ruchach narodowo-wyzwole czych, na zewn trz za mieszanie si do wewn trznych spraw innych pa stw w imi i dla obrony ci gle tych samych zasad reakcyjnych (w r. 1848 interwencja na W grzech przeciwko zwyci skiej rewolucji narodowej), a w ko cu wojna krymska, zako czona pora k Rosji.

Te siły reakcyjne działały także w dziedzinie życia społecznego i kulturalnego, zwalczając wszelki przejaw wyzwoleń czy i rewolucyjny za pomocą represji i przeładunku. Nie mogło to jednak przeszkodzić, by wszystkie postępowe elementy Rosji w literaturze, publicystyce, krytyce, nauce stanęły po stronie przeładunkowych i walczących o wolność, a w pierwszym rzędzie o zniesienie pańszczyzny. Szczególnie zaznaczała się działalność wielkiego krytyka i demokrata, W. G. Bielinskiego (1811—1848) i A. I. Hercena (1812—1870), „założyciela chłopskiego socjalizmu utopijnego w Rosji”, walczącego do końca życia o wyzwolenie chłopów. Wód ostrej walki klasowej rząd carski był wprawdzie zmuszony zniesić pańszczyznę (1861), ale zostały przy tym uwzględnione przede wszystkim interesy arystokracji i ziemianstwa na niekorzyść chłopów, wobec czego walka o pełne wyzwolenie trwała w dalszym ciągu. Działo się to w okresie wznoszącej się industrializacji i rozwoju kapitalizmu, gdy obok kwestii chłopskiej z całą siłą ujawniła się również piekąca kwestia nowej klasy społecznej — bezwzględnie i niemiłosiernie przez kapitalizm wyzyskiwanej klasy robotniczej. Do walki o wyzwolenie chłopów (rewolucjonistyczni ideolodzy lat 1840—1870: Czernyszewski, Dobrolubow, Niekrasow i in.) dołączyły się ruchy robotnicze, a w latach osiemdziesiątych rozpoczęła się walka klasy robotniczej przeciwko carszemu i ponownie wzmagającej się reakcji szlacheckiej. Postęp przemysłu w latach pięćdziesiątych, a z drugiej strony wzrost wpływów marksizmu zarówno wśród proletariackich organizacji robotniczych, jak i w rosyjskiej nauce i literaturze, działalność Lenina i Stalina — wszystko to stopniowo zmieniło oblicze i charakter walki, a po pierwszej rewolucji 1905 r. i zgnieceniu jej przez reakcję oraz po przegranej carskiej Rosji w pierwszej wojnie światowej Wielka Rewolucja Październikowa okazała się zwycięską (1917). Cele walk rewolucyjnych wieku XIX były osignięte i można było przystąpić do urzeczywistnienia ich postulatów.

Tej krótko naszkicowanej podbudowie odpowiada jak najzupełniej sytuacja w dziedzinie sztuk plastycznych, będąca żywym odzwierciedleniem następujących po sobie i zmagających się prądów, dzieł, wewnętrznych walk i zwycięskiego pochodu kierunków rewolucyjnych. Wód bogato zróżnicowanego procesu rozwojowego sztuki rosyjskiej w wieku XIX na pierwszy plan wysuwa się szereg szczególnie doniosłych i charakterystycznych przejawów, związanych z rzeczywistością rosyjską, o której już była mowa.

Już w drugiej połowie wieku XVIII znaczną rolę odgrywało w sztuce rosnące samopoczucie narodowe, połączone z wiadomością o własnej, odrębnej przeszłości historycznej i wartościach moralnych. W związku z humanizmem, charakterystycznym dla ówczesnej postawy życiowej zasilanej tendencjami wieku Oświecenia, znajdowało to swój wyraz m. in. w coraz częstszym zaczerpywaniu tematyki z dziejów rosyjskich (m. in. u Łosienki), a także w wymienionych już motywach z życia chłopów. Nuta patriotyczna wzrosła jeszcze bardziej w okresie wojen napoleońskich, zwłaszcza wielkiej wojny ojczyźnianej w r. 1812. Wówczas wszystko razem: tendencje humanistyczne, zjednoczenie całego narodu pod sztandarami obrony ojczyzny, tradycje klasycyzmu, a i wiec powiey romantyzmu

Łczyła się z zapalem wojennym, jak i brutalnie, ale malowniczo rzeczywistość wojenna, w której nadzieje lepszego jutra, a przynajmniej polepszenia sytuacji społecznej — wszystko to wytworzyło atmosferę, w której rozwinęła się w pierwszych dziesiętkach lat wieku XIX wielka sztuka o swoistym obliczu rosyjskim.

W architekturze obserwuje się szczególny rozkwit klasycyzmu, zadomowionego w Rosji już od siedemdziesiątych lat XVIII w.; wykracza on daleko poza ramy empirii i zachowuje dłużej aniżeli w innych krajach Europy żywotne siły twórcze, stając się zarazem prawdziwie rosyjskim stylem narodowym. Widają to nie tylko w pojedynczych gmachach monumentalnych, lecz również i w wielkich koncepcjach urbanistycznych, które znalazły najpełniejszą realizację zwłaszcza w wielkich zespołach budowlanych Petersburga, „tej ostatniej wielkiej kreacji starego świata w zakresie budowy miast”². Klasycyzm ten, ciężej neoklasycyzm, zdecydował zresztą na długo o charakterze architektonicznym nie tylko stolicy nad Newą, lecz w ogóle miast, a także rezydencji i dworów rosyjskich. Nadspodziewanie szybki był również rozkwit rzeźby na przełomie tych wieków, szczególnie rzeźby dekoracyjnej oraz związanej z architekturą. Zarówno poprzez klasycyzm architektury, jak i klasycyzujące tematy i formy rzeźby przezierają jednak rysy rzeczywistości rosyjskiej w epoce wielkich zdarzeń dziejowych, przełomowych w życiu narodu: myślenie, uczucia, patriotyczne nastroje rodzime, rzeczywistość rosyjska w szatach klasycznych. Nurt realistyczny, tłumiony i ograniczony przez tradycje klasyczne, których strzegła i które pielęgnowała Akademia rozstrzygająca o szkoleniu artystów i kierowaniu sztuką, mógł o wiele swobodniej i pełniej aniżeli w architekturze i rzeźbie dojść do głosu w malarstwie.

Jak już w wieku XVIII główną dziedziną malarstwa był portret, tak i w początkach XIX wieku wybija się na czoło malarstwo portretowe, w którym, szczególnie u Kiprińskiego, zaznacza się zasadnicze przewartościowanie w spojrzeniu na jednostkę ludzką i zbliżenie bezpośrednio do życia. W ślad za tym malarzem twórczo inni portreciści jeszcze bardziej zbliżają się do życia. Ale nie tylko to. Jeżeli sztuka portretowa, zwłaszcza Kiprińskiego, widuje się w dużej mierze pod względem tematowym, a także ideowym i formalnym, z nastrojami r. 1812, to być może w jeszcze większym stopniu podziałała rzeczywistość wojenna na rozszerzenie horyzontów życiowych. Znajduje to barwne odzwierciedlenie m. in. w sztuce Orłowskiego, ucznia Norblina, który wszedł do sztuki rosyjskiej już posiadając zmysł i opanowanie wyrazu rzeczywistości, barwnej, malowniczej. Nie ogląda jej, co prawda, jeszcze ze stanowiska krytyki społecznej, z drugiej strony jednak zbliża się do niej poprzez swoje cięte karykatury i zabarwienie satyryczne. Karykatura, oparta o żywą obserwację i przesłonięta ideologią patriotyczną, mogła się zresztą w ogóle rozwinąć w związku z akcją propagandową i tendencjami narodowymi w wojnie 1812 r.

Wzrost realizmu w pierwszej połowie wieku XIX, mający być w następstwie głównym nurtem w rozwoju sztuki rosyjskiej, łączy się jednak przede wszystkim z centralnym problemem aktualnej wówczas rzeczywistości rosyjskiej: z humani-

tarnym pr dem wyzwole czym i wolno ciowym, a głównie z walk o zniesienie pa szczyzny. Nie od razu i nie wsz dzie w jednakiej mierze realizowała sztuka te tendencje, znajdowały one jednak w niej coraz ywsze echo, przyczyniaj c si do wyra niejszego akcentowania realizmu. Obok Briułłowa, autora nie tylko retoryczno-dramatycznego *Ostatniego dnia Pompejów*, lecz zarazem tak e wielkiego portrecisty-realisty i kolorysty, twórcy oficjalnych, a jednocze nie jak e lekkich i powiewnych kreacji pełnych prawdziwego ycia, stoi osamotniona w swojej wielko ci sztuka Aleksandra Iwanowa. Iwanow próbuje pogodzi tradycje klasycznego akademizmu z ideowo-krytycznym spojrzeniem na ycie i człowieka w przedstawieniu jednego z najbardziej przełomowych zdarze w dziejach ludzko ci, za jakie uwa a pojawienie si Mesjasza, przy czym krytycyzm obejmuje nie tylko wizualno-formalny aspekt, lecz tak e stron ideowo-znaczeniow samego zdarzenia. Dzieło Iwanowa pozostaje w ka dym razie jednym z głązów granicznych w dziejach nowej sztuki rosyjskiej. Nie mniejsze, a mo e nawet wi ksze jeszcze znaczenie ma twórczo innych artystów, dokonuj ca si jakby na uboczu, z dala od oficjalnej sztuki akademickiej. To, co w malarstwie Szybanowa w wieku XVIII było tylko lekko zaznaczone, wzrasta tu, w nowej atmosferze społecznej i wiatopogl dowej, do nie przeczuwanych dawniej rozmiarów. Sztuka rosyjska przybiera rysy realistyczne i zarazem demokratyczne, przy czym nie idzie ju tylko o portret, lecz o uj cie i przedstawienie całokształtu ycia i przyrody. W przedstawianiu samej przyrody jest, w pocz tkowych fazach wprawdzie, jeszcze du o konwencjonalno ci, zwłaszcza w tematyce wzorowanej na tradycjach malarstwa klasycznego. Nawet tam, gdzie malarstwo to staje si ju realistyczne, ukazuje przyrod włosk , jak u młodego S. Szczedrina i M. Lebiediewa. Pełniej wypowiada si d enie do realistycznego uj cia przyrody w malarstwie wedutowym, chocia wierno jest tu cz sto jedynie dokumentarna.

Inaczej wygl da to zagadnienie w malarstwie Wieniecjanowa. Znikły ze wszelkie kulisy obce i klasyczne. Tutaj wszystko jest swojskie — i przyroda, i człowiek. Przyroda wiejska: zorane pola, zak tek dworski, fragment nad rzeczk , daleki step, w innym obrazie — wn trze gumna; przede wszystkim jednak człowiek, prawdziwy człowiek rosyjski, chłop, parobek, dziewczyna wiejska, starucha, dzieci — wszystko widziane oczyma realisty, urastaj ce do swoistej wielko ci. Wprawdzie jest to rzeczywisto wiejska wyidealizowana, patriarchalna, idylliczna, bez uwy puklenia ciemnej, gorzkiej strony ycia chłopskiego, ale twarze i postacie s prawdziwe, odsłaniaj nowy wiat przyszło ci, a tak e niezmiernie mo liwo ci sztuki. Pocz tek był zrobiony. Sztuka staje si wyra nie odbiciem i wyrazem rzeczywistoci, a jej bohaterem jest lud.

Z dala od pr dów akademickich wyrosła tak e sztuka Fiedotowa, który realizm wiejski Wieniecjanowa uzupełnił scenami wzi tymi z ycia miejskiego, i to małomieszcza skiego, czasem miesznego, czasem nieszcz liwego, a nawet tragicznego. Tragizm ten urasta miejscami (w obrazie *Encore! Jeszcze encore!*) do tym wi kszych rozmiarów, e jest nie wiadomy, bo a tak dalece ci y nad yciem straszna rzeczywisto carskiej Rosji. W sztuce Fiedotowa nie ma jeszcze otwartego

buntu, chociaż jest w niej nastawienie opozycyjne. Z melancholijnym uśmiechem stwierdza malarz same fakty. Stąd prowadzi jednak tylko krok do dalszej fazy w dziejach realizmu rosyjskiego, tj. do zrozumienia przez awangard artystów postaw, że sztuka nie może być obojętnym obserwatorem i rejestratorem życia, że jej właściwą funkcją społeczną jest czynny udział w walce życiowej po stronie krzywdzonych i ciemiężonych. Zrozumienie to znalazło swój teoretyczny podbudowę ideowo-rewolucyjną w poglądach Bielińskiego, rozwinięte jeszcze mocniej i konsekwentniej w tezach Czernyszewskiego. Realizując teorię Czernyszewskiego sztuka rosyjska — na jej czele malarstwo — istotnie dotychczas odtwarzała rzeczywistość, a tak i do jego „objaśniania” oraz „wypowiedzenia się o jego przejawach”, przekształcając się tym samym w głosicielkę realizmu krytycznego sześćdziesiątych i osiemdziesiątych lat stulecia; czujnego krytyka twórczego znalazła ona w W. W. Stasowie.

Najmniejsze możliwości realizacji nowych programów twórczych miała architektura. W nowych warunkach i wśród nowej warstwy kapitalistycznej straciła swój sens dla monumentalności; w najlepszym razie nawiązywała poprzez eklektyzm i style historyczne do zewnętrznej dekoracyjności architektury staroruskiej, a pod koniec stulecia przeszła do konstruktywizmu. Inaczej było w rzebie, gdzie realistyczne odtwarzanie rzeczywistości, nieraz z podkreśleniem nuty społecznej, jak i monumentalne koncepcje ideowe wyrażały się zarówno w rzebie pomnikowej (Klodt), jak drobnej (Lanceray); wyraz plastyczny nie zawsze był jednak tak silny i głęboki jak sama idea, którą miał reprezentować. Dopiero zerwanie z tradycją i historyzmem otworzyło przed rzebią nowe możliwości realistyczne, a zarazem krytycznego przedstawiania rzeczywistości rosyjskiej, chociaż z drugiej strony doprowadziło to także do skrajnego subiektywizmu i w końcu do zasady „sztuka dla sztuki”, reprezentowanej przez grupę Mir Iskusstwa.

Wielkość sztuki rosyjskiej drugiej połowy wieku XIX tkwi jednak w pierwszym rzędzie w malarstwie, które dopiero wówczas doszło do pełnego rozmachu w wielkim realizmie krytycznym Pierowa i w działalności „pieriedwiniików”, nacechowanej protestem społeczno-rewolucyjnym i tendencjami demokratycznymi, w walce z reakcją i uciskiem. Wielcy ci realisci chcieli przedstawiać tylko prawdę, by przez nią zdobyć lepsze jutro. Uważali to za swoją właściwą funkcję i obowiązek społeczny w służbie narodu. Zjawisko to jest tym bardziej znamienne, że proces ów rozgrywał się w okresie panowania ustroju i rządów tyrańskich wszelki opór, wszelką opozycję.

Punktem szczytowym realizmu krytycznego było malarstwo Riepina, a jego dopełnieniem sztuka Surikowa, malarza-historyka, operującego przedstawieniem mas narodowych jako czynnika decydującego w dziejach narodu i jego chwilach przełomowych. Te dwa nazwiska nie wyczerpują jednak ani charakteru, ani bogactwa rosyjskiego realizmu krytycznego. Stosunek do rzeczywistości przejawiał się w nim w najrozmaitszych odmianach, a jego zróżnicowanie było pełne najsubtelniejszych niuansów. Sięgało ono od wiernego przedstawiania anegdotycznych scen rodzajowych, ilustrujących beznadziejną szarżę dnia powszedniego,

ciemnot i duszn atmosfer ycia, poprzez monumentalnie ujęte obrazy i podobny typowych przedstawicieli ruchów rewolucyjnych (Jaroszenko), do kompozycji, w których nieraz z dużą siłą ekspresji i w ujęciu głęboko dramatycznym ukazywano sceny z walk rewolucyjnych (*Aresztowanie agitatora* lub *Przed straceniem Riepina*). N. Gay w ślad za Iwanowem i Kramskim próbuje dotrzeć do rozwiązania zagadki myśli religijnej, Wierieszczagin oddaje swój sztuk w służbę zwalczania wojny i militarystyki. Z realizmem ścisłym równie rozwój i rozmach rosyjskiego malarstwa krajobrazowego, począwszy od Sawrasowa a do niezmiernego bogactwa pejzaży rosyjskich Lewitana. Z realizmu wyrasta także sztuka wielkiego portrecisty, a zarazem malarza chłopów, W. Sierowa.

W atmosferze rzadziej reakcji zaznacza się w dziesięćdziesiątych tych latach stulecia także i w sztuce przejście od realizmu krytycznego ku kosmopolityzmowi wraz z wszelkimi przejawami *fin de siècle-u* i dekadentyzmu w imię hasła „sztuka dla sztuki”. Ruch ten wzmaga się również w okresie po zgnieceniu pierwszej rewolucji 1905 r., lecz obok niego, a nawet także w nim samym przetrwały mimo wszystko dawne tradycje i siły twórcze wielkiego realizmu krytycznego XIX wieku, które po zwycięskiej Rewolucji Październikowej mogły się w pełni rozwinąć w realizmie socjalistycznym sztuki radzieckiej.

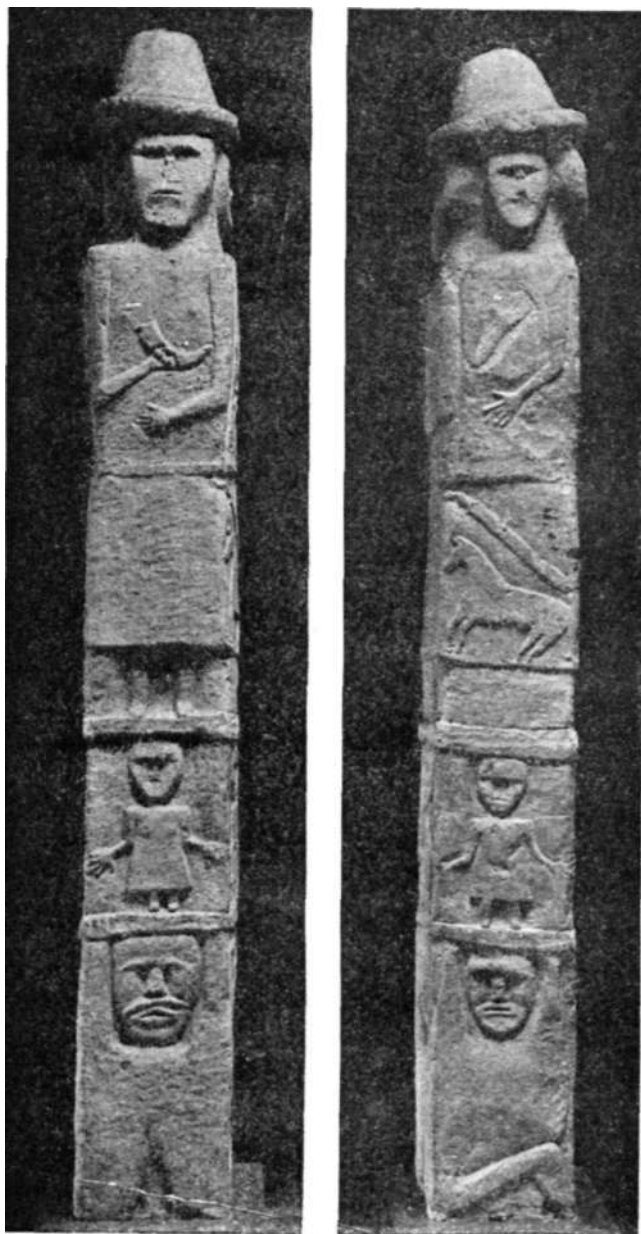
Tak przedstawiają się w zarysie główne okresy dziejów sztuki rosyjskiej, począwszy od epoki przedmongolskiej a do końca wieku XIX, wraz z krótkimi charakterystykami ich problemów centralnych. Nie wszystkie są poruszone i omówione w niniejszym zamieszczonych rozdziałach. Ale i te spośród nich, o których jest mowa, pozwalają rozejrzeć się choćby w liniach konturowych szerokich horyzontów sztuki rosyjskiej w ciągu jej historii.

SZTUKA STARORUSKA

NAJSTARSZA SZTUKA SŁOWIAN WSCHODNICH

Najstarsze dzieje sztuki ukryte s w mrokach prehistorii, tak jak w ogóle wszelkie bli sze szczegóły dotycz ce ich bytu i losów w okresach najstarszych. W miar posuwania si bada archeologicznych i dokumentarnych (a tak e j zykoznawczych) w dziedzinie epoki wczesnohistorycznej, rozja niaj si jednak stopniowo owe mroki, przy czym coraz bardziej przesuwa j si wstecz tak e granice prehistorii Słowian. W zakresie samych sztuk plastycznych jako takich owe zdobycze, co prawda, nie s zbyt obfite; materiały zdobyte t drog nale przede wszystkim do dziedziny kultury materialnej. Fragmenty, jakie wychodz przy tym na jaw, wykazuj jednak, e twórczo poszczególnych odłamów Słowian tak e na polu sztuki posiadała ju bardzo wcze nie punkty styczne z centrami le cymi poza ich granicami albo te nawi zywała do ró nych nieraz tradycji miejscowych. Skutkiem tego prawie nieuchwytnie s cechy i rysy jakiej pierwotnej, „prasłowia skiej” sztuki lub kultury artystycznej, wspólnej wszystkim odłamom Słowia szczyzny, jakkolwiek z drugiej strony ł czy je jeszcze znacznie pó niej, w pełnym redniowieczu, pokrewna, na du ych przestrzeniach nawet jednolita kultura materialna.

U Słowian wschodnich, osiadłych na rozległych obszarach Europy wschodniej w połowie I tysiąclecia . . ., nale y si liczy z pozostało ciami dawnych tradycji si gaj cych od czasów młodszej epoki kamiennej poprzez ró ne nawarstwienia kultur plemion i narodów ira skich (Scytów, Sarmatów i in.), jak równie z wpływem i kultur jeszcze pó niejszych naje d ców wschodnich, a tak e z infiltracj elementów dalszych, jak np. kultury Gotów¹; w wi kszym znacznie stopniu wchodz przy tym w rachub pierwiastki ródziemnomorskie w postaci tradycji kultury poantycznej (greckiej, hellenistycznej, pó norzymskiej) znad Morza Czarnego i Bizancjum oraz w postaci elementów przednioazjatyckich. Dokładne ustalenie i stwierdzenie tego rodzaju elementów we wczesnych rodowiskach wschodnio-słowia skich bynajmniej nie jest łatwe. Jeszcze najpr dzej ujawniaj si dokumenty tej sztuki jako wytwórczo ci Słowian w dziedzinie rzemiosła artystycznego, tj. ceramiki o skromnej, prostej, jasno układanej ornamentyce, jak i w zdobnic twie metalowym i ko cianym. Do najwcze niejszych, bezpo rednio zwi zanych ze



1—2 Posąg wiatowida w Muzeum Archeologicznym PAN w Krakowie.

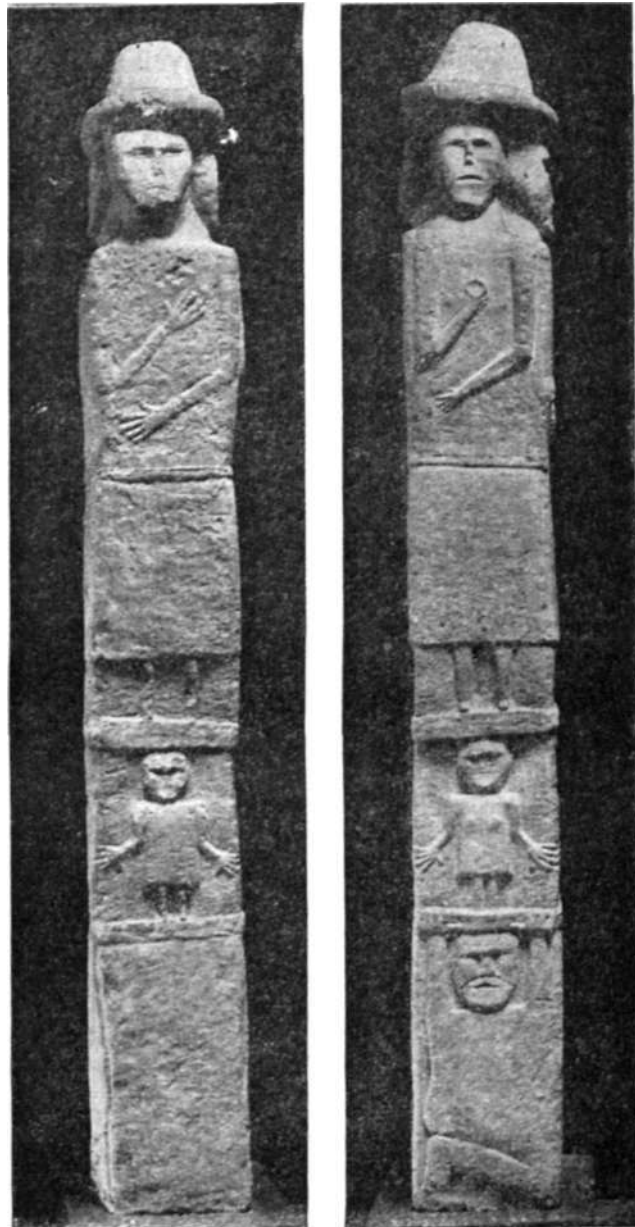
damy żadnych jej zabytków ani wyraźnych dokumentów. Nie można za nie przecie uważać wzmianki o „złatowierchym” Kijowie; wiadczy ona jedynie o istnieniu bogatej architektury, ale nie mówi nic o jej charakterze. Niejakie, chociaż tylko hipotetyczne wnioski da się wysnuć jedynie z techniki budownictwa późniejszego, przy czym pierwotny wyraz artystyczny pozostanie dla nas dalej nieuchwytny⁵. Niewiele dalej prowadzi również wnioski wynikające z etnograficznych badań nad budownictwem ludowym. Problematyczne są również wszelkie szczegółowsze wywody na temat wiary pogańskiej u Słowian wschodnich. W Kijowie zostały wprowadzone odkryte fundamenty jakiejś okrągłej

Słowianami, należąca w tym czasie do zabytków ozdoby metalowej (z brązu), ustalonej przez Spicyną i wziętej za niego przez Rybakowa² jako wytwór kultury Antów; stanowi one swoistą przeróbkę wzorów sztuki z okresu w drzewce ludów, a w dalszym genetycznym związku — sztuki poantycznej z pogranicza ródziemnomorsko-wschodniego. Niemniej charakterystyczne są dla owej wczesnej epoki zabytki metalowe (ze złota, srebra, brązu), należące do importu bizantyjskiego względnie wschodnio-chrześcijańskiego³. Starsze, chociaż na pewno jeszcze z okresu przedślawiańskiego, są zabytki, stosunkowo bardzo liczne, metalowej sztuki sasanidzkiej, które przedostawały się nawet na daleką północ (podówczas miejscami wcale nie zaludnioną nawet przez Słowian) jako wymienny towar handlowy kupców wschodnich⁴. Toteż datę niejednego wczesnego skarbcza (począwszy od VIII wieku) ustala się na podstawie mieszanych w nim monet arabskich.

Co się tyczy sztuki monumentalnej Słowian wschodnich w epoce protohistorycznej, to nie posiada-

budowli, którą interpretuje się jako budynek sakralny, sprawa jest jednak — jak dotychczas — odosobniona i zbyt mało wyjątkowa, by mogła służyć za niedwuznaczny materiał dowodowy w tym zakresie.

Nie ma również zabytków rzeźby i malarstwa epoki najwcześniejszej, są jednak pewne ródła, które o nich wspominają, przede wszystkim ustępy kronikarskie o bałwanach przedstawiających bóstwa Słowian, zwłaszcza Peruna, wzniesionego w Kijowie przez księcia Włodzimierza, a zburzonego po chrystianizacji Rusi, oraz Peruna, którego wrzucono w Nowogrodzie do rzeki Wołchow⁶. Opisy mówią o rzeźbach z drzewa i z innych materiałów, co wskazywałoby na wielobarwność. Trudno jednak cokolwiek powiedzieć o właściwym wyrazie artystycznym, a nawet tak o właściwym podłożu tej sztuki rzeźbiarskiej jak i idei, której służyła. To, co wiadomo o pierwotnej religii Słowian wschodnich, wcale nie przemawia za tym, by istniały jakieś określone personifikacje bóstw, pozwalające na ich uplastycznienie względnie umożliwiający ich powstanie. Według



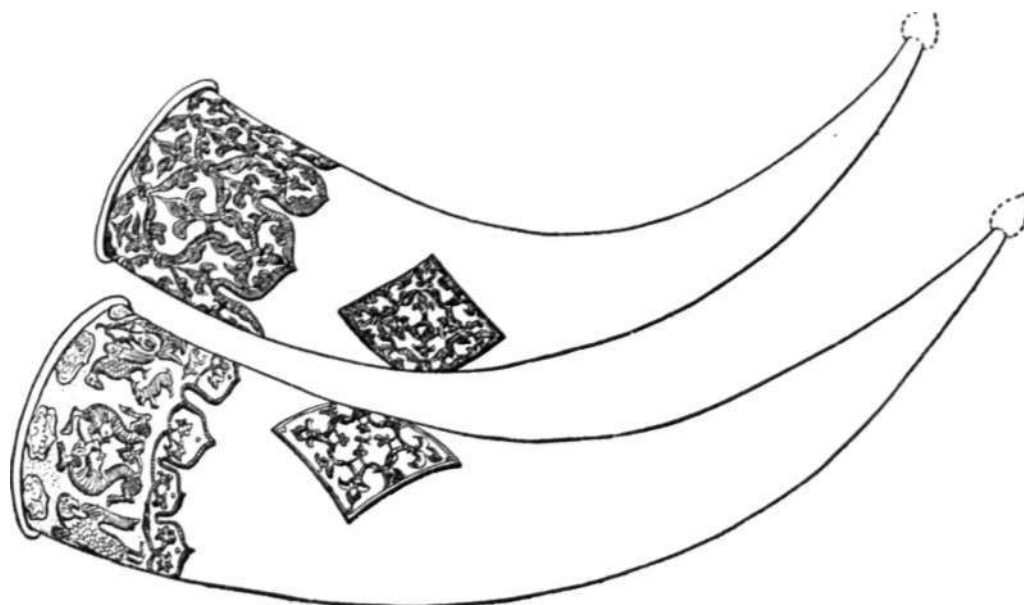
3—4. Posąg wiatowida w Muzeum Archeologicznym PAN w Krakowie.

przekonywających wywodów Griekowa⁷ ksiądz Włodzimierz przeprowadził tu przed przyjęciem chrześcijaństwa wielką reformę, mającą na celu religijną unifikację Rusi; w związku z ową reformą miały powstać także wymienione posągi bóstw pogańskich. Wobec tego figuralna rzeźba sakralna okazałaby się sama również nowością w rozwoju sztuki z epoki przedchrześcijańskiej. Nie rozwiązuje to jednak kwestii w całości, ponieważ nie wyjaśnia problemu, skąd ona powstała względnie skąd pochodzi formalne ujęcie postaci bóstwa czy też mającej je przedstawiać postaci ludzkiej. Pod tym względem nasuwa się daleko idąca problematyka związków, jakie zachodzą, być może,

między sztuką plastyczną a rzeźbą sakralną dalszych siedzib Słowian wschodnich, a także dawniejszymi tradycjami miejscowymi. Tutaj może na wymienię posąg tzw. wiatowida w Muzeum Archeologicznym w Krakowie, wydobyty w czterdziestych latach XIX w. ze Zbrucza. Zazwyczaj uważa się go za dzieło sztuki Słowian wschodnich, mające przedstawiać boga wiatowida. Sprawa nie jest jednak taka prosta, jakby się wydawało. Zastrzeżenia co do autentyczności zabytku, jakiego nie raz wyrażano, należy dzisiaj chyba już uważać za przewyżnione. Przemawiają za tym zwłaszcza materiały archeologiczne, wydobyte w ciągu ostatniego półwiecza na terenach dalszego Wschodu europejskiego i azjatyckiego, a zwłaszcza na Syberii; wykazują one uderzające rysy podobieństwa względnie pokrewieństwa z zabytkiem krakowskim. Niemniej sprawa przez to nie jest jeszcze ani wyjaśniona, ani właściwie rozpoczęta. Posąg bowiem, sam przez się niezmiernie charakterystyczny, niekoniecznie wiążący z takim czy innym kultem lub religijnymi wyobrażeniami Słowian. Teoretycznie może on być znacznie starszy, a gdyby nawet znalazło się dla niego miejsce w wyobrażeniach religijnych i zwyczajach kultowych pierwotnych Słowian wschodnich, to jego zasadnicza koncepcja kompozycyjna cięgle jeszcze wymaga wytłumaczenia. Koncepcja jak i szczegóły realistyczne stroju, uzbrojenia itd. wydają się jednak tak na wskroś przesiąknięte pierwiastkami wschodnimi, tj. scytyjskimi czy tatarskimi, w ogóle rodowo-azjatyckimi, że można by szukać ich pochodzenia również w zasięgach sztuki centrów pozasłowiańskich⁸. Należałoby także i czy wiatowida krakowskiego, jak i wiadomości o Perunie kijowskim lub nowogrodzkim, z reliefami „słowiańskimi” na terenie Niemiec północnych i wschodnich. Zabytki te w ujęciu bardzo prymitywnym, przeważnie wprost barbarzyńskim, przedstawiają figury męskie, frontalne, z rogami do picia w rękach, i stanowią niewątpliwie rodzaj pomników nagrobnych. Nie należą do sztuki Słowian tzw. baby kamienne, często spotykane na terenach wschodnio- i miejscami także zachodnio-słowiańskich. Słone, jak to nie ulega już dzisiaj wątpliwości, zabytkami sztuki koczowniczych narodów tureckich i były rozpowszechnione na obszarach od Polski aż do Azji środkowej i północnej. Krytycznie należy się też odnieść do reliefu jaskiniowego nad rzeką Busz, dopływem Dniestru. Ajnałow⁹ dopatruje się tu również zabytku słowiańskiego przedstawiającego nieokreślone sceny kultowe. Jest to fragment sztuki o charakterze zgoła swoistego prymitywizmu, odmiennego od zabytków poprzednio wymienionych. Prymitywizm ten może być jednak stosunkowo wiejszy daty. W dalszym zabytku plastycznym, bardziej czymś w rodzaju głazu milowego uformowanego na kształt kolosalnej głowy ludzkiej z grubszą ciosaną, można by się, w ślad za Ajnałowem i in.¹⁰, dopatrzeć dalekiego echa rzeźby antycznej. Nasuwają się jednak dostrzeżenia. Podobieństwo do rzeźby antycznej jest zbyt ogólnikowe, by się udało poza reminiscencje bez większego znaczenia. Gdyby nawet przyjąć je za udowodnione, potwierdzałyby one jedynie łatwo zrozumiałe przypuszczenie, że w bardzo wczesnym okresie protohistorycznym docierały do Słowian wschodnich także wpływy wzorów antycznej kultury ródziemnomorskiej. O wiele prawdopodobniejsza jest inna interpretacja (Rybakowa i in.), według której istnieje raczej pokrewieństwo między

dzy t rze b a koncepcj krakowskiego wiatowida, a mianowicie wspólny rys: głowa z nakryciem w rodzaju swoistej czapki. Pozwoliłoby to umie ci zabytek w szeregu poga skich idólów Słowian wschodnich.

O malarstwie u Słowian wschodnich z epoki protohistorycznej nie posiadamy adnych wiadomo ci poza ogólnikowymi wzmiankami, z których wynika, e stosowali tak e ozdob barwn . Na ogół da si wi c jedynie powiedzie , e posiadali oni rozwini t architektur drewnian , której szczegóły traktowania artystycznego pozostaj nieznanne, e stosowali rze b sakraln i pomnikow jak i dekoracj kolorow , e jednak charakter ich sztuki i kultury artystycznej wyra a si najpełniej



S. Dwa turze rogi z srebrnymi okuciami, z Czarnej Mogiły w Czernihowie (zrekonstruowane).

w wyrobach przemysłu artystycznego. Ten ostatni był zarówno dla stylu ycia wiejskiego, jak i dla mieszka ców grodów i miast staroruskich najistotniejsz dziedzin artystycznej wypowiedzi. Jego wyroby posiadały bowiem niemałe znaczenie symboliczne, magiczne. Były to przedmioty, którymi otaczano si wsz dzie i zawsze w yciu codziennym i od wi tnym. Nale y podkre li ich niemniej wa ne warto ci estetyczne; były to przecie tak e przedmioty dekoracyjne, ozdabiaj ce zarówno samego człowieka, jego ciało i szaty, jak i wszelki sprz t i miejsce jego przebywania. Tote wła nie w zabytkach przemysłu artystycznego (fibulach, amuletach, dekoracji zbroi, ró nych wisiorach metalowych itp.) nale y szuka najstarszych ladów tendencji dekoracyjnych, a zwłaszcza ornamentyki — szczególnie teratologicznej — staroruskiego człowieka, zarówno w jego yciu zbiorowym jak osobistym. W ród mnóstwa tego rodzaju przedmiotów, które s oczywicie tylko drobnym fragmentem pierwotnego stanu tej dziedziny, powtarza si cz sto motyw frontalnej figury e skiej, czasem zast powanej przez drzewo albo symbol geometryczny w postaci rombu, a stoj cej w ród symetrycznie, wzgl dnie antyetycznie

ustawionej pary ptaków czy innych zwierząt. Kompozycja ta bywa interpretowana jako przedstawienie staroruskiej bogini ziemi — Bieregini. Sam motyw zachował się do dnia dzisiejszego na wyszywankach ludowych, zwłaszcza bardzo czysty jest w Rosji północnej¹¹.

Spośród wszystkich zabytków staroruskiego przemysłu artystycznego w okresie przedchrześcijańskim na pierwsze miejsce wysuwają się srebrne okucia dwóch



6. Srebrna płyta z okucia rogu wiśszego.

turzych rogów z połowy X w., z kurhanu księcia Czarna Mogiła w Czernihowie¹². Róg był tradycyjnym atrybutem bóstwa (np. posąg wiatowida w Arkonie); na czelboga pili z niego także kapłani (głównym kapłanem był ksiądz — stąd wiśc róg w kurhanie księcia) Na obu rogach, w połowie każdego, umieszczona była srebrna blaszka z geometryczno-roślinnym motywem ornamentycznym o znaczeniu magicznym; każdy z nich miał jeszcze inne ozdoby w postaci okucia na szyi i brzegu. Na mniejszym rogu ozdoba ta zawierała wyłącznie ornamentykę roślinną — motyw liści splecionych w girlandę, prawie identyczny z podobnym motywem irańskim. Na wiśszym rogu ta ozdobna blaszka zawiera niezmiernie

nie ciekaw i swoist reliefow kompozycj z motywów teratologicznych i figuralnych na złożonym tle. Motyw centralny stanowi symetrycznie ułożona kompozycja z pary fantastycznych zwierząt, których połączone ogony przechodzą w palmet. Obok nich umieszczono inne zwierzęta ze świata realnego czy fantastycznego. Najciekawsza jest jednak grupa figuralna, przedstawiająca dwie postaci ludzkie z łukami, w ród strzał latających w powietrzu, oraz olbrzymiego orła. Zagadkowy ten temat został w sposób przekonujący wyjaśniony przez Rybakowa jako scena ilustrująca motyw ze starej czernihowskiej byliny o Iwanie Godunowiczu (mier Kaszczeja). Zabytek ten jest wyjątkowo doniosły, ponieważ zarówno jego ornamentyka roślinna, jak scena figuralna i kompozycja teratologiczna wykazują, że sztuka Rusi miała już w okresie przedchrześcijańskim w pełni rozwinięte rysy własne. Owe motywy teratologiczne były genetycznie związane ze starszą sztuką w. VI i VII, a jej formy przeszły jako tradycja miejscowa do przemysłu artystycznego późniejszej epoki przedmongolskiej.

Tendencje i tradycje twórcze sztuki Słowian wschodnich występują jednak na tle tego wszystkiego o wiele wyraźniej w twórczym okresie późniejszych, rozgrywających się w pełni rozwoju historycznego. Znaczenie sztuki okresu najwcześniejszego jest niemniej bardzo duże. Zdecydowała ona w znacznej mierze o miejscu, które zajmuje wschodni odłamek Słowiańszczyzny w rozwoju kultury Europy wschodniej.

ARCHITEKTURA EPOKI PRZEDMONGOLSKIEJ

Chcąc przystąpić do omówienia pierwotnych dziejów sztuki staroruskiej i rozpoczynając od charakterystyki architektury, jako monumentalnego obramienia pozostałych dziedzin sztuki, i samego życia kulturalnego, należałoby zacząć od dziejów architektury drewnianej. Na rozległych obszarach Europy wschodniej, porośniętych olbrzymimi dziewiczymi lasami, drzewo stanowiło przecież pierwotny, wszędzie używany materiał budowlany. Z drzewa budowano nie tylko najstarsze budowle mieszkalne oraz gmachy służyące celom zbiorowej; takie drewniane budynki stawiano i później, ponieważ do dnia dzisiejszego — ale jak wspominał niedługoż pisane, z drzewa stawiano także najstarsze budowle o charakterze artystycznym, a zarazem monumentalnym. Drewniana była więc najstarsza architektura, zarówno wiecka, odpowiadająca późniejszym typom dworów i pałaców grodowych, jak i sakralna, tj. wiary pogańskich tam, gdzie one istniały, a także najstarszych wiary chrześcijańskich. W budulcu drewnianym była również wykonywana pierwotna, a później w ciągu długich wieków tradycyjna rzeźbiona dekoracja architektoniczna.

Niestety jednak z całej tej architektury nic się nie zachowało i wszelkie bardziej szczegółowe wywody na ten temat — poza opisami szczupłych stosunkowo danych archeologicznych oraz problematycznej przeważnie wartością hipotezami rekonstruującymi pradawną przeszłość — na podstawie różnorodnego materiału

etnograficznego — byłyby pozbawione właściwych podstaw. Nie znaczy to jednak, że architektura ta dla rozwoju późniejszego nie posiadała znaczenia albo nie pozostawiła po sobie żadnych śladów. Przeciwnie — osobliwe właściwości i cechy najwcześniejszej architektury cerkiewnej, a także i późniejszych jeszcze okresów da się wyjaśnić jedynie w związku z oddziaływaniem ówczesnych tradycji pierwotnej architektury miejscowej, mającej już długi okres rozwoju za sobą, a wykonanej w materiale drewnianym i techniką drewnianą. Takie nadzwyczaj szybki rozwój i rozkwit cerkiewnej i pałacowej architektury murowanej pod koniec X w. i w ciągu XI i XII jest wytłumaczalny jedynie w środowisku o rozwiniętej już kulturze artystycznej i własnych, wiadomych swojej odrębności upodobaniach i tendencjach architektonicznych.

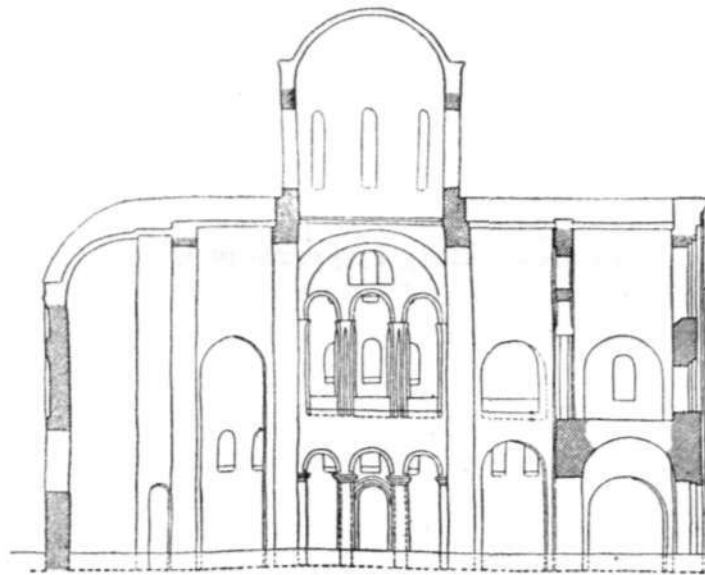
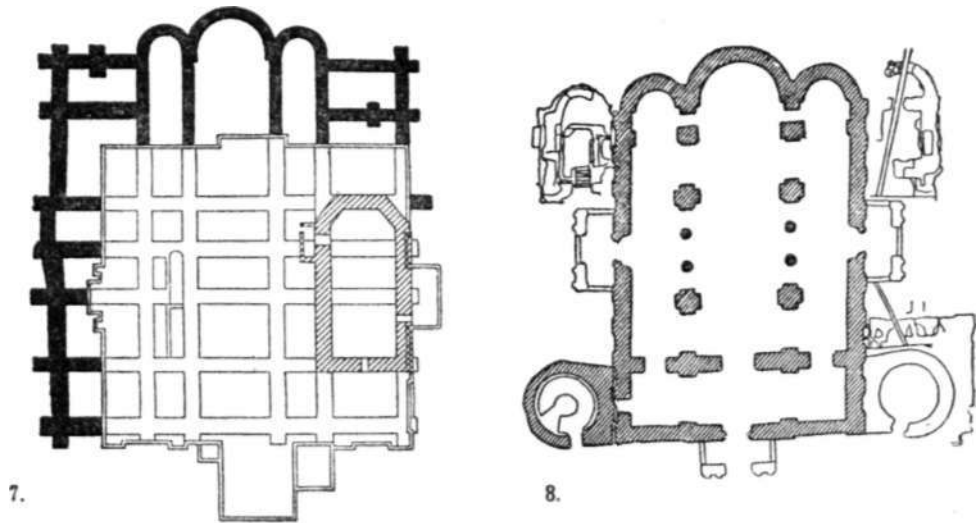
Wszystko to nie zmienia jednak faktu, że o samym charakterze artystycznym owej najstarszej architektury drewnianej nic dokładnie powiedzieć nie można, że o konkretnym historycznym początku architektury staroruskiej można mówić dopiero w związku z najstarszymi cerkiewiami chrześcijańskimi na Rusi Kijowskiej. Sztuka ich dotarła na Rus jeszcze przed oficjalnym zaprowadzeniem chrześcijaństwa; bowiem cerkwie istniały, według ródła, już wcześniej¹. Takie wcześniej istniało tam już murowane budownictwo wieckie; wiadczą o tym fragmenty znalezione w różnych wykopiskach archeologicznych, obejmujące drobne resztki zdobnictwa najstarszego dworu książęcego w Kijowie. Ale ani pierwsze ródła, zbyt nieokreślone, ani wspomniane fragmenty, zbyt przypadkowe, nie mówią o typach budowlanych czy o stylu budowli, do których należały. Zabytki ilustrujące najstarsze jak i późniejsze fazy sztuki staroruskiej wchodzą prawie wyłącznie w zakres sztuki cerkiewnej. Nie brak wprawdzie przykładów twórczości o charakterze wieckim, ale historia architektury staroruskiej jest mimo wszystko i przede wszystkim historią budownictwa sakralnego, tak jak zresztą historia malarstwa jest historią malarstwa cerkiewnego: ciennego, ikonowego i książkowego. Takie zachowane wyroby tzw. przemysłu artystycznego dotyczą w pierwszym rzędzie dekoracji cerkwi i sprzętu cerkiewnego. Wynika to po części stąd, że zabytków sakralnych zachowało się bez porównania więcej niż wieckich, ale także i to przede wszystkim, z samego charakteru owej sztuki, której najistotniejszym rysem była właściwie ściśle łączność ze światem wyobrażeń cerkiewno-religijnych i form cerkiewnych, mieszczących w sobie nie tylko abstrakcyjny system koncepcji religijnych, lecz obejmujących całości kształtowania i jego norm. Formy sztuki religijnej były po prostu formami, w których odzwierciedlały się twórcze dążenia artystyczne wraz z całą strukturą świata i społeczeństwa budującego ich ródłem, podstawą i otaczającą je atmosferą.

Jak zaprowadzenie chrześcijaństwa nastąpiło z góry, z woli i decyzji książęcych i sfer rządzących, tak i sztuka chrześcijańska w swoich początkach była jak najbardziej związana z dworem książęcym i miała długo tak pozostać, odzwierciedlając upodobania i kulturę artystyczną wczesnofeudalnych warstw arystokratycznych oraz wyższego kleru. Było rzeczą naturalną, że jak chrześcijaństwo bizantyjskie stało się narzędziem ideowym ustroju feudalnego w ramach jego reprezen-

tantów w walce o władzę, tak i sztuka chrześcijańska stała się odbiciem artystycznym tych samych dążeń, w niemałej mierze służyła podobnym celom i tendencjom. Z woli księcia wielkie rodowisko polityczne i handlowe, jakim był Kijów — ich siedziba — miało upodobnić się do stolicy nad Bosforem. Chcąc naładować Carogród, książę Włodzimierz umieścił cztery brzoźwe konie i inne wywiezione z Chersonu pośrodku nowej cerkwi Matki Boskiej. W formach bizantyjskich zbudowano dwór książęcy, a główne wieżynie, wzniesione nieco później, otrzymały nazwy słynnych cerkwi Konstantynopola. Według wzoru Konstantynopola powstała także w Kijowie Złota Brama. Wspaniałe wieżynie-sobory powstawały w krótkim czasie nie tylko w Kijowie, lecz i w szeregu innych rodowisk ówczesnej Rusi. W ciągu wieków XI i XII każde z tych rodowisk wytwarza swoje własne oblicze architektoniczne, reprezentowane przez główne wieżynie Czernihowa, Nowogrodu nad Wołchowem, Pskowa, Połocka, Smoleńska, Witebska, Halicza i Riazania, wraz z ich umiejscowieniem i ukształtowaniem urbanistycznym. W każdym z tych punktów zaznacza się już pewne odmiany miejscowe, będące wynikiem odrębnych warunków, w jakich powstały, a tym samym zarysowują się już początki późniejszych kierunków ich rozwoju. Droga ta prowadzi od pierwszych wzorów obcych poprzez ich przekształcenie aż do własnych koncepcji monumentalnych oraz do ich punktu szczytowego w cerkiewnym budownictwie Włodzimierza Suzdalskiego w XII i w początkach XIII wieku. Ale nie tylko typy monumentalne są już wtedy gotowe. Powstają i rozwijają się także typy mniejszych i skromniejszych cerkwi „parafialnych”, których znaczenia historycznego nie wolno nie doceniać, choćby już z tego względu, że odzwierciedlają się w nich dążenia twórcze warstw niższych, odmiennych od sfer rządzących i bliższych ludowi. Jest to oczywiście tylko jedna strona architektury i jej rozwoju. Obok budownictwa murowanego i zbyt kłopotliwego istnieje i rozwija się wspomniane już budownictwo drewniane, stosowane we wszelkich dziedzinach sztuki budowlanej przez wszystkie warstwy społeczne.

Pewne różnice da się zauważyć już w najstarszych zabytkach. Po części wynikały one choćby ze wzorów, które przyjmowano, gdy te bynajmniej nie były jednolite i pochodziły z różnych ródów. Charakterystyczna jest pod tym względem pierwsza cerkiew, zbudowana przez księcia Włodzimierza w latach od 991 do 996, tzw. cerkiew Dziesięcinna². Niewiele wprawdzie z niej się zachowało; ostatnie wykopaliska wszakże pozwalają do pewnego stopnia odtworzyć jej pierwotny wygląd i charakter. Zbudowana była na dużym placu, na którym umieszczono wspomniane już cztery spirowe konie chersońskie (kwadryga) i gdzie równie mieścił się murowany dwór książęcy. Należała ta cerkiew do typu krzyżowo-kopułowych, charakterystycznych dla ówczesnej bizantyjskiej architektury sakralnej. Otaczała ją galeria zewnętrzna, prawdopodobnie niszowa od naw głównych. Według późniejszych danych ródłowych cerkiew miała 25 „wierchów”, co przypomina 13 kopuł stanowiących zwieńczenie pierwotnej drewnianej cerkwi w Sofii w Nowogrodzie, jak również 13 kopuł kijowskiego soboru w Sofii. Wnętrze odznaczało się emporami i bardzo bogatą ozdobą, złożoną z marmurowych płyt, posadzki mozaikowej

oraz malowideł ściennych, z której zachowały się tylko nieznaczne ślady z jednym nieco większym fragmentem, przedstawiającym niezmiernie żywo i iluzjonistycznie potraktowane oczy jakiegoś świętego. Wymowny jest też pewien szczegół techniczny: pod fundamentami murów apsyd i pozostałych ścian umieszczono warstw



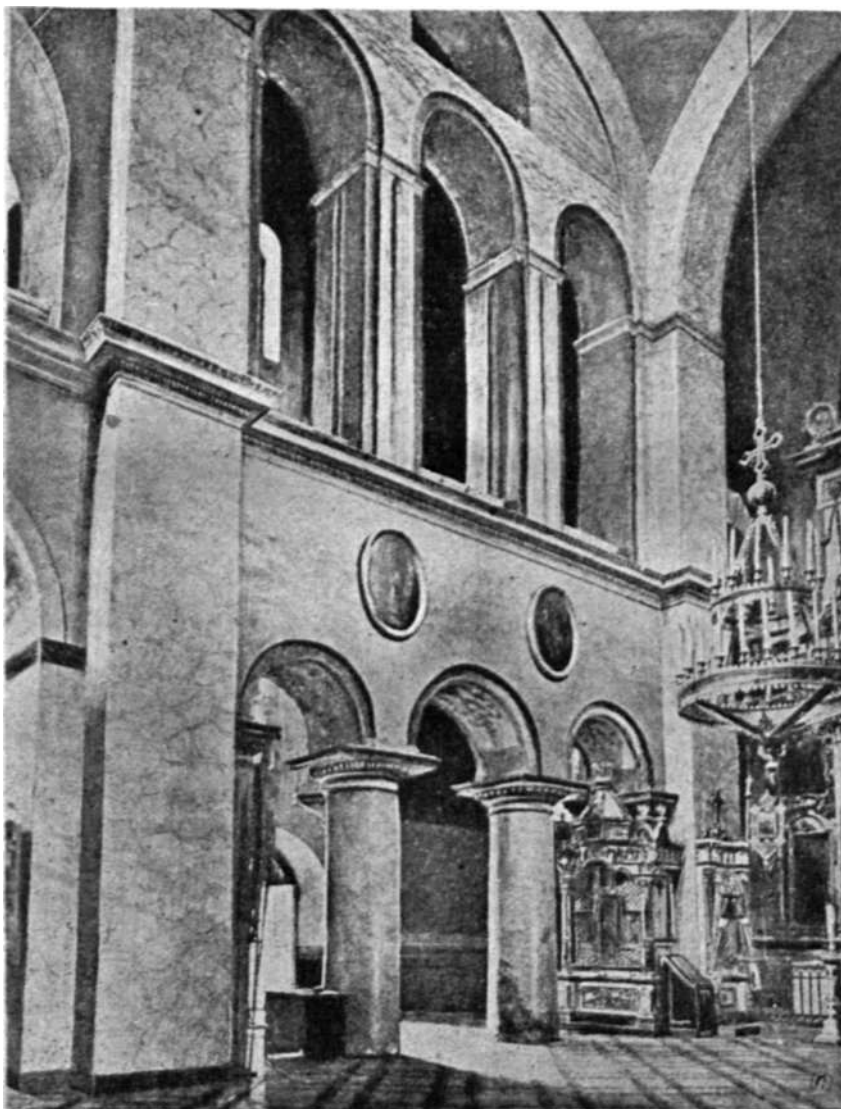
9.

7. Cerkiew Dziesięcinna w Kijowie. Plan.
8—9. Sobór Spaso-Preobrażenieński w Czernihowie. Plan i przekrój.

z dwóch rzędów drewnianych belek, zalanych roztworem wapna — sposób budowania typowy w ogóle dla budownictwa kijowskiego X i XI wieku. świadczą to, że już w najstarszym okresie dziejów architektury sakralnej i wieckiej ujawniają się cechy oryginalne, związane z tradycjami miejscowymi, a różniące od wzorów bizantyjskich.

Pewne pokrewieństwo zachodzi między cerkwią Dziesięcinną a soborem Spaso-Preobrażenieńskim w Czernihowie, fundacji księcia Miecysława Chrobrego, brata Ja-

rosława M drego (urn. 1036)³. Cerkiew ta zachowała si . Jest ona równie wi -
tyni krzy owo-kopułow z wi ksz kopuł centraln i czterema mniejszymi mi -
dzy ramionami krzy a. Wn trze jest trójnawowe. Słupy dziel ce nawy uzupełnio -
no pod kopuł dwiema parami kolumn, tak e przestrze pod ni nie jest rozsze -



10. Sobór Spaso-Preobrażenski w Czernihowie. Wn trze.

rzona, lecz stanowi tylko cz nawy głównej. O wietlenie wn trza było bardzo
mocne; na empory w cz ci zachodniej prowadziły osobne schody w północno-za-
chodniej wie y. ciany s z zewn trz plastycznie ukształtowane i rozczłonkowane
za pomoc wi kszych i mniejszych łuków arkadowych i lizen, odpowiadaj cych po-
działowi wn trza, jak i lepych arkad i okien na apsydach, przej tych z motywów
architektury roma skiej. Dach le y bezpo rednio na sklepieniach .

Zabytek czernihowski nie jest jednak najbardziej typowym i zarazem najdonio-
lejszym punktem wyj cia pocz tkowej fazy architektury ruskiej. Najwi kszy

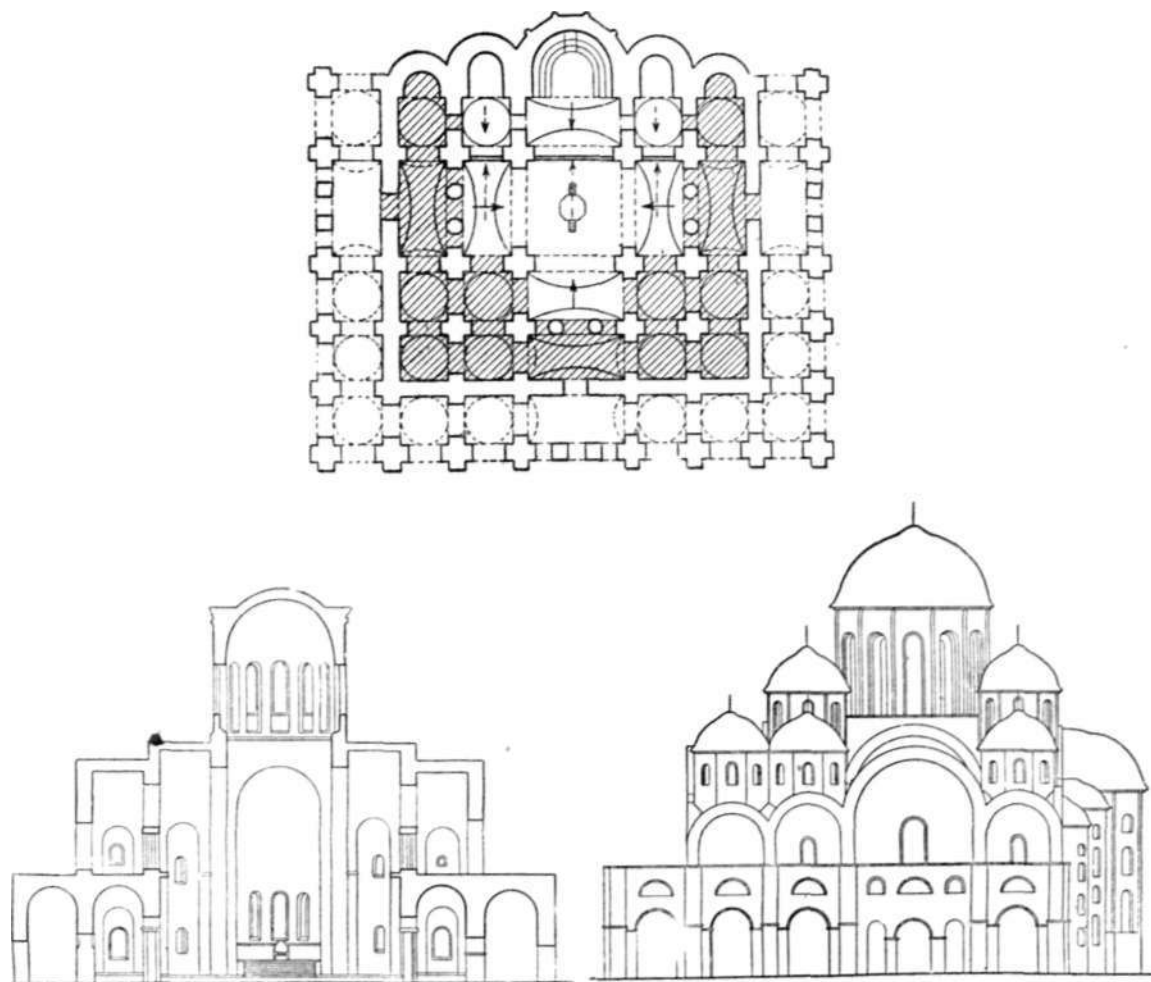
wpływ na podstawowe koncepcje późniejszych budowli cerkiewnych wywarł w każdym razie sobór w Sofii w Kijowie, fundacja księcia Jarosława, założona w 1037 r. „matka cerkwi ruskich”⁵. Rzut poziomy soboru jest bardzo skomplikowany: złożony z pięcioramionowego właściwego budynku, który otoczono z trzech stron



11. Sobór Spaso-Prigodny w Czernihowie. Widok zewnętrzny.

i otwartą galerię. Główny motyw budowli stanowi kopuła nad kwadratem o trzech jednakich ramionach krzyża; czwarte ramie, wschodnie, przechodzi bezpośrednio w przestrzeń rodkową apsydy, przez co powstaje pod kopułą jasno oświetlona, duża przestrzeń rodkowa, połączona z wysokim prezbiterium. Pozostała wewnętrzna przestrzeń jest podzielona na mniejsze kwadratowe jednostki przestrzenne, przykryte sklepieniami kolebkowymi względnie kopułami. Nad narteksem i nawami wznoszą się emporie z miejscem dla księcia, dworu i przedstawicieli wyższych warstw społeczeństwa. W ten sposób byli oni dosłownie „nad swoimi poddanymi” obecni na na-

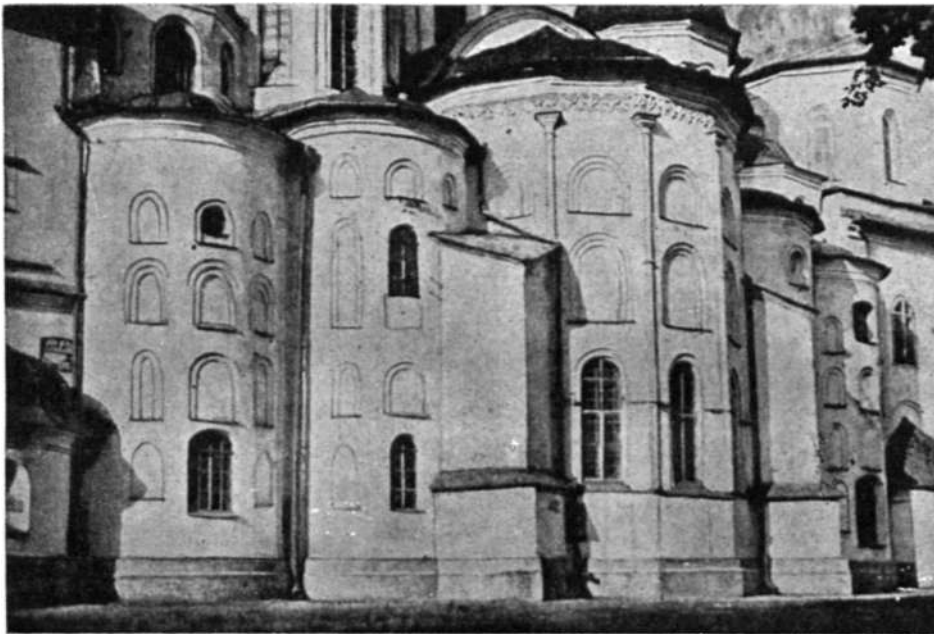
bo e stwach. Cała masa budowli wznosi si jakby w kształcie piramidy, pocz -
wszy od galerii najni szej, poprzez nawy boczne i ramiona krzy a ku szczytowi-
-kopule górującej nad całą budowl i nad dwunastoma kopułami mniejszymi,
wie cz cymi dachy. Zewn trzne ciany pi ciu wyst puj cych na zewn trz apsyd
rozcłónkowane s szeregiem okien i wn k, zako czonych u góry okr głymi łuka-
mi; zło one na przemian z warstw kamienia i cegły oraz ró owej zaprawy zach-
wały pierwotny barwny charakter, typowy dla całej budowli — rys znamien-
ny dla całego ówczesnego budownictwa bizanty skiego, a szczególnie tak e bałka -



12—14. Sobór w. Sofii w Kijowie. Plan. Przekrój poprzeczny. Rekonstrukcja fasady południowej.

skiego. Malowniczy charakter wn trza wzmocniony jest w du ej mierze przez jego
bogate ozdoby: malowidła mozaikowe i cienne, płyty i przegrody marmurowe,
karnizy, ukształtowanie filarów i kolumn, arkad i okien. W ród tego wszystkiego
umieszczone były w nawie rodkowej tak e portrety księcia Jarosława i jego rodzi-
ny. Jako całość sobór w. Sofii kijowskiej stanowi swoistą odmianę typowej bizan-
tyjskiej cerkwi krzyżowo-kopułowej o pięciu nawach, jaka wytworzyła si w Kon-
stantynopolu i w połączeniu z pierwiastkami sakralnego budownictwa jakiego in-
nego rodowiska, najprawdopodobniej małaazjatyckiego, przedostał si w pocz t-

kach XI w. na Ru Kijowsk . Nie mo na jednak ani w samym Konstantynopolu, ani gdzie indziej wskaza dokładnego typu, który byłby po rednim wzorem za- bytku kijowskiego. Nie ma w nich bowiem ani znamiennej dla w. Sofii obj to ci kubicznej, wyniosłej i monumentalnej, ani swoistego układu trzynastu kopuł sta- piał cych si w zwart kompozycj piramidaln , ani te nie mogło by przejt te

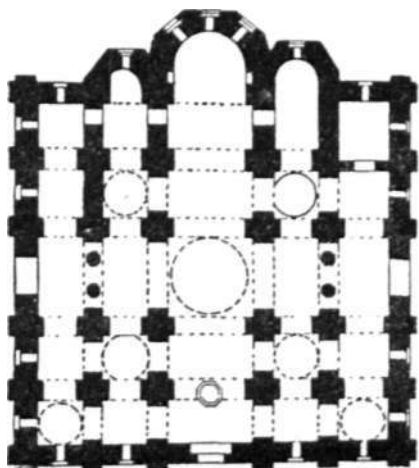


15. Sobór w. Sofii w Kijowie. Widok od strony apsyd.

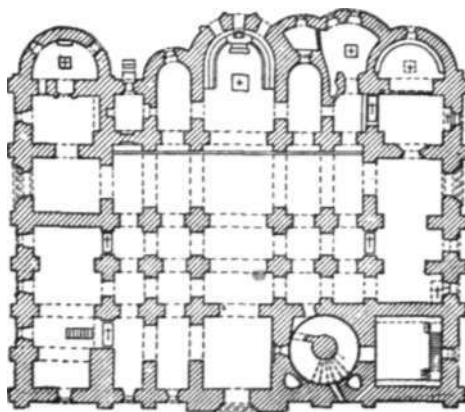
z wzorów małoazjatyckich przesuni cie proporcji przestrzeni wn trza na szeroko . I chocia nie brak w w. Sofii tak e rysów pokrewnych z architektur roma sk (stosunek, jaki zachodzi mi dzy kwadratami naro nymi a kwadratem pod główn kopuł , przypomina roma ski system wi zany) i z architektur isla- mu (system kwadratów przykrytych kopułami, charakterystyczny dla architek- tury meczetów), to pomimo niew tpliwych zwi zków, jakie ł cz ten zabytek kijow- ski z architektur bizanty sk i jej typami krzy owo-kopułowymi, zawiera on bar- dzo wiele rysów swoistych, a sama jego koncepcja wskazuje, e jest to dzieło szt- ki miejscowej, tj. budowniczych ruskich. Wyra ne i jasne rozczłonkowanie bu- dowlu na poszczególne jednostki układaj ce si swobodnie w przejrzyst cało kompozycyjn , sylweta o charakterze stopniowo i schodkowato rosn cej ku górze piramidy, przypominaj ca zarówno sylwet kurhanów stepowych, jak i konstrukcji drewnianych, otwarta galeria z trzech stron soboru, wskazuj ca pierwowzory miej- scowej architektury drewnianej — wszystko przemawia za tym, e Sofia kijowska jest nie tylko typem architektury bizanty skiej, lecz e równocze nie typ ten na terenie Kijowa uległ g ł boko id cemu przekształceniu wydobywaj c samodzielnie i oryginalnie my ł architektoniczn . Byłoby to niemo liwe, gdyby Ru epoki ksi - cej była krajem całkowicie pierwotnym, który w okresie przyj cia chrze cija stwa po raz pierwszy zetkn ł si z wy sz kultur artystyczn . Przejmuj c wzór bizan-

ty ski budowniczo wie ruscy tworzyli nie tylko swoiste dzieło architektury w duchu własnych tradycji, mających już długi przeszłość, ale zarazem dali podstawy późniejszego jej rozwoju⁶.

Jak duże było znaczenie typu pięcikonawowej cerkwi krzyżowo-kopułowej w XI w., widać z tego, że na wzór w. Sofii kijowskiej powstały sobory w. Sofii



16. Sobór w. Sofii w Połocku. Plan.



17. Sobór w. Sofii w Nowogrodzie. Plan.



18. Sobór w. Sofii w Nowogrodzie. Widok od strony południowej.

takie w Połocku i w Nowogrodzie. Pierwszy z nich, zbudowany w latach 1044-1066, posiadał siedem kopuł⁷. W pierwotnym wyglądzie powtarzał w zasadzie typ w. Sofii kijowskiej, ale z pewnymi zmianami, które do dziś dnia nie są jeszcze całkiem wyjaśnione. Miał on w każdym razie we wnętrzu emporę nad narteksem i nawami bocznymi, a schodkowo ustępujące wnęki w cianach apsyd wiadczą, że także dekoracja architektoniczna nawiązywała do tradycji soboru kijowskiego.

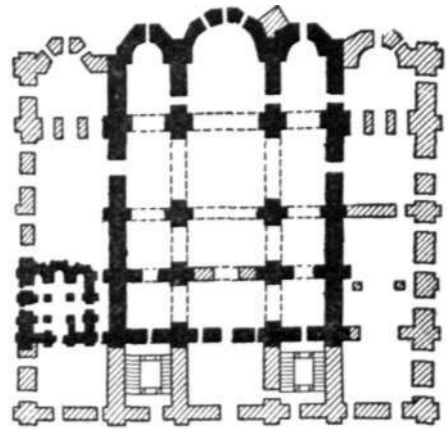
Jeszcze bardziej swoist odmian cerkwi pi cionawowej reprezentuje trzeci sobór ksi cy: w. Sofii w Nowogrodzie, zało ony przez ksi cia Włodzimierza, syna Jarosława M drego, z lat 1045—1052. Układ jej wn trza jest bardzo zbli ony do wn trza soboru kijowskiego. Ju w XII w. wzniesiono jednak na południowej stronie dobudówki, do których doł czyły si w okresach pó niejszych jeszcze dalsze: na stronie zachodniej, północnej, a cz ciowo tak e wschodniej, najprawdopodobniej na miejscu dawniejszych otwartych drewnianych galerii na wzór kijowskich. Pomimo bliskiego podobie stwa, jakie zachodzi mi dzy soborem nowogrodzkim a kijowskim, pierwszy z nich stanowi jednak charakterystyczne przekształcenie wzoru kijowskiego. Zarówno jego wygl d zewn trzny, jak i wn trze odznaczaj si monumentaln prostot i masywno ci bryły — rys utrzymany tak e w dalszym rozwoju architektury nowogrodzkiej. Zwa ywszy, e wi tylnia ta została wzniesiona na miejscu starej wi tylni drewnianej o 13 kopułach, oraz bior c pod rozwał dach dwuspadkowy nad czterema odgał zieniami przykrycia, nabieramy pewno ci, e tak e i w tym wypadku ma si do czynienia z niew tplywym oddziaływaniem miejscowych tradycji budownictwa drewnianego. Tradycje te musiały by bardzo mocne, skoro nawet przy przyj ciu wzoru głównej wi tylni miasta z Kijowa został on zmodyfikowany i przekształcony w sensie zgoła od kijowskiego odmiennym.

Mi dzy pierwszymi najstarszymi soborami starej Rusi zachodz wi c pewne ró nice. Wszystkie trzy: Sofii kijowskiej, w Połocku i w Nowogrodzie — maj swój punkt wyj cia w bizanty skiej cerkwi krzy owo-kopułowej, pi cionawowej i o trzech wystaj cych apsydach, wszystkie stanowi jednak osobliw jej odmian wyst puj c wyra nie ju w Sofii kijowskiej, która odznacza si tak e i tym, e zawiera niew tplywie rodzime pierwiastki ruskie; pozostałe dwie id w jej ludy, dodajac do rysów ruskich tamtej jeszcze ich swoiste odmiany miejscowe. Wymowny jest tak e fakt, e fundamenty budowli wieckich, wydobyte przy wykopaliskach na obszarach starego Kijowa, wykazuj tak sam technik budowlan jak wspomniane cerkwie i tak sam bogat ozdób wn trz w postaci marmurowych płyt i reliefów, malowideł i szklanych okien. Wszystko to razem jak najlepiej odpowiada charakterowi dworów ksi cych, wspomnianych w tekstach ródłowych, a maj cych swój odpowiednik w zdobnictwie cerkwi, bo i sztuka cerkiewna wyrastała z tej samej atmosfery przepychu i dumy warstwy feudalnej co dwory samego ksi cia i jego dru yny. O tym, e budowniczymi byli sprowadzeni w tym celu Grecv-cudzoziemcy. mówi ródła tylko w zwi zku z cerkwi Dziesi cinn . Nie ulega kwestii, e owi obcy majstrowe wychowali budowniczych i w ogóle artystów i rzemie lników ruskich, e w najlepszym razie zachowali dla siebie kierownictwo, e jednak udział artystów rodzimych w budowaniu coraz bardziej si powi kszał. To wła nie było te jedn z głównych przyczyn faktu, e w budownictwie monumentalnym tak wcze nie zaznaczyły si własne, ruskie tendencje twórcze. Ró nice za , jakie wyst puj we wspomnianych trzech soborach, wiadczy o zaczynaj cych si ju wtedy gł bszych procesach zró nicowania sztuki w trzech rodowiskach Rusi wielkksi cej. Zró nicowanie to miało swoje ródła w odr b-

no ciach strukturalnych społecze stw i ustrojów, jakie ujawniały si coraz wy-
ra niej w ród rozdrobnienia feudalnego, którego nast pstwem było coraz wi ksze
osłabienie i ostatecznie upadek pa stwa kijowskiego. Ró nice owe były jednak
wywołane tak e ró nicami w poło eniu geograficznym poszczególnych rodowisk,
warunkami klimatycznymi, a wreszcie odmiennym materiałem budulcowym znaj-
dowanym na miejscu. W ramach przemian, jakie przechodziło ycie społeczne
w poszczególnych rodowiskach okresu rozdrobnienia feudalnego, musiała si wo-
bec tego coraz bardziej ró nicowa tak e sztuka ruska. W ko cowym wyniku do-
prowadziło to do powstania zasadniczych pod-
staw całego pó niejszego rozwoju architektury
ruskiej.

Równolegle do zmian, jakie zachodziły w drugiej połowie XI w. w pa stwie kijowskim i w nowych ksi stwach feudalnych powstaj cych w jego granicach, dokonywały si tak e zmiany w samym charakterze religii, rozpowszechnianej coraz bardziej i zyskuj cej coraz wi cej wyznaw-
ców. Miejsce chrze cija stwa pierwszych poko-
le ksi cych, jasnego i pogodnego, pełnego optymizmu, z którego przemawiało jeszcze nie-
mało dawnych nastrojów poga skich jak te i pozytywnego stosunku do ycia i wiata, za-
j ło chrze cija stwo coraz mocniej nasi kłe pierwiastkami pesymizmu i klasztornym poj ciem o grzeszno ci tego wiata, a strachem przed s dem ostatecznym. Musiało si to odbi tak e na architekту-
rze cerkiewnej, skromniejszej teraz, prostszej i surowszej, unikaj cej poprzedniej zbytkowno ci dekoracyjnej —' chocia nie wolno przeoczy faktu, e przyczyniało si do tego tak e zubo enie wzgl dnie mniejsza zasobno fundatorów w porów-
naniu z bogactwem zało ycieli ogromnych i rozrzutnie zdobionych soborów pierw-
szego okresu budownictwa cerkiewnego.

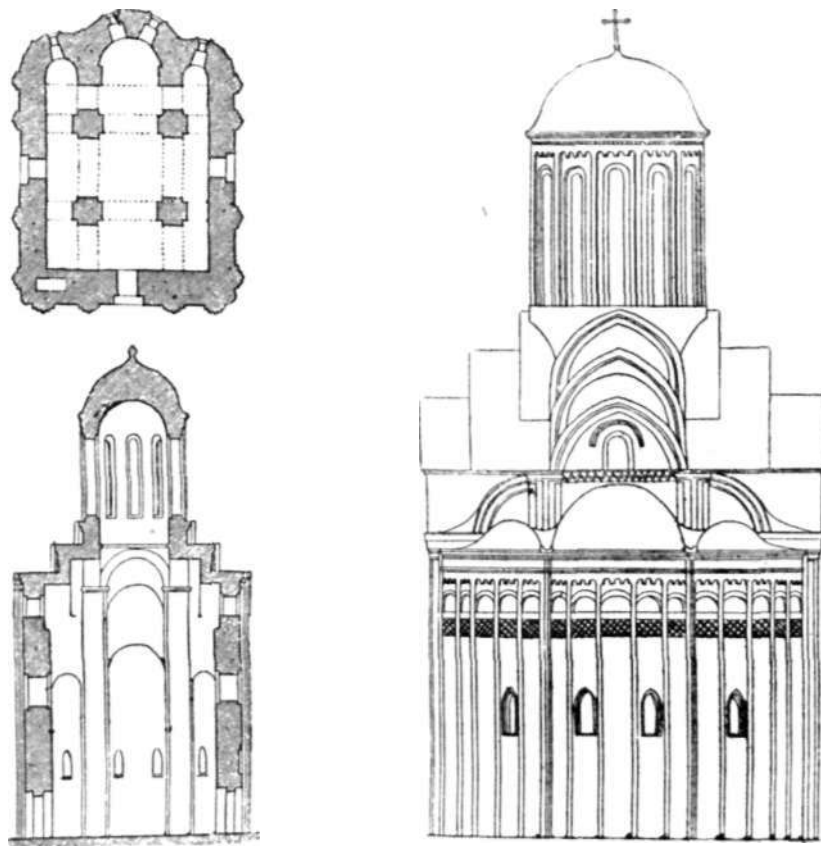
W procesie tym nie brak nowych podniet z Bizancjum, widocznych zwłaszcza w kilku wi tyniach o charakterze reprezentacyjnym. Na pierwsze miejsce wy-
suwa si tutaj sobór Uspie ski (Za ni cia P. Marii) w Ławrze Pieczerskiej w Ki-
jowie, zało ony przez Swiatosława Jarosławicza, a zbudowany w latach 1073—
1083 przez artystów greckich, sprowadzonych z Konstantynopola. Jest to typowa trójnawowa cerkiew krzy owo-kopułowa z narteksem, z trzema apsydami i sze ciu filarami we wn trzu⁸. Jej zasadnicza koncepcja w gruncie rzeczy jak najbardziej zbli a si do koncepcji Sofii kijowskiej, ale ju to, e jej wn trze jest równomiernie o wietlone (w przeciwie stwie do wielkich kontrastów o wietleniowych panuj -
cych w soborze Sofijskim), stanowi krok w nowym kierunku, który miał rozstrzy-
ga o losach dalszego budownictwa cerkiewnego nie tylko w samym Kijowie, ale tak e daleko poza jego granicami. Typ soboru Uspie skiego Ławry Pieczerskiej stal si pierwowzorem, a w ka dym razie punktem wyj cia bardzo licznych sobo-



19. Sobór Uspie ski Ławry Pieczerskiej w Kijowie. Plan.

rów miejskich XII w. na obszarach całej ówczesnej Rusi, skutkiem czego Kijów, pomimo utraty swojego pierwotnego znaczenia politycznego, pozostał jeszcze długo rodowiskiem, z którego rozchodziły się formy i typy jego sztuki południoworuskiej⁹.

Typowym przykładem daleko idącego uproszczenia skomplikowanych konstrukcji monumentalnych soborów poprzedniego okresu może być Uspieński sobór

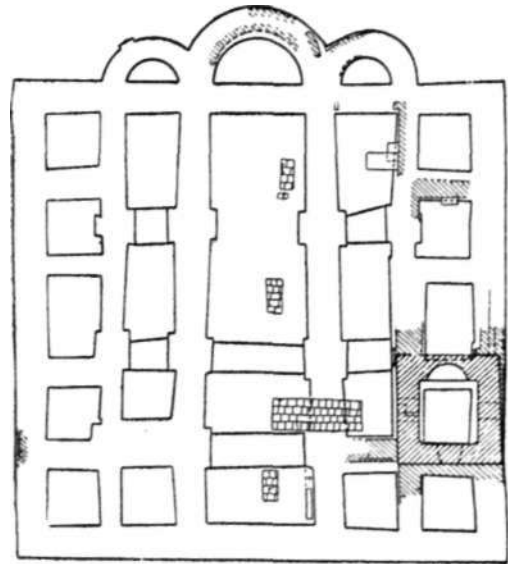


20—22. Cerkiew Piatnickska w Czernihowie. Plan. Przekrój poprzeczny. Rekonstrukcja (widok od strony wschodniej).

klasztora Jeleckiego w Czernihowie, z r. 1069. Zbli ony do cerkwi kijowskich, natomiast równocześnie do Spaso-Przeobrażenieckiego soboru w Czernihowie: jest on sześciopiętrowy w tym krzyżowo-kopułowy, z narteksem tej samej wysokości co sama cerkiew i z emporami. Był zaś z trzech stron otoczony galeriami. Ściany zewnętrzne są rozczłonkowane mocno występującymi półkolumnami. Całość przedstawia się jako jasno rozplanowana bryła krystaliczna, zwarta i plastyczna¹⁰.

Obok tego rodzaju budowli o charakterze reprezentacyjnym zjawiają się także w XI w. typy prostsze i skromniejsze, które stają się jeszcze częstsze i bardziej typowe dla w. XII, zwłaszcza w jego drugiej połowie. Są to cerkwie czteropiętrowe o małych rozmiarach, odmienne całkiem od typów cerkwi monumentalnych, a odpowiadające potrzebom i upodobaniom zarówno samego dworu miejscowego wiel-

mo y, jak i mniejszych parafii miejskich. Szczególnie charakterystyczna jest w ród tego rodzaju prostszych typów cerkiew Piatnicka w Czernihowie, zbudowana na przełomie w. XII i XIII. Dochodzi w niej do głosu zupełnie nowa, ró na od wszelkich wzorów bizanty skich koncepcja budowlana, któr trudno sobie wyobrazi bez podniet ze strony architektury drewnianej. Idzie po prostu o zast - pienie krystalicznie zwartej i zamkni tej bryły budowl nowego typu, w którym nad wszystkim panuje pełen wewn trznej dynamiki układ pionowy. Przy tym charakterystyczne s jednak, zwłaszcza dla architektury czernihowskiej, tak e elementy roma skie, wyst puj ce nie tylko w rze bie architektonicznej (p. dalej s. 51), lecz tak e w szczegółach zewn trznego rozczłonkowania cian. Wszystko to razem wiadczy wymownie, e ruska twórczo architektoniczna na obszarach Rusi południowej coraz bardziej oddala si od norm architektury bizanty skiej, przekształcaj c jej wzory i ł - cz c je z elementami innego pochodzenia, a przede wszystkim d c do własnego wyrazu twórczego. Nawizuje przy tym do tradycji budownictwa drewnianego, przej tych przez drewnian architektury cerkiewn .



23. Sobór Uspie ski w Haliczu. Plan.

Działo si to jednak nie tylko na terenie Kijowa i nad Dnieprem, lecz tak e w innych centrach przedmongolskiej Rusi feudalnej, których znaczenie, w miar stopniowego podupadania Kijowa, coraz bardziej wzrastało. Pomimo wszelkich ró nic, jakie powstawały przy tym w twórczo ci artystycznej poszczególnych kierunków wzgl dnie „szkół” miejscowych, zachowywały one pewne pokrewne cechy, wykazuj ce wspólne, jednolite tendencje ruskie.

Dokładnego obrazu architektury okresu przedmongolskiego w Ksi stwach Woły skim i Halickim nie da si odtworzy . O ile mo na wnioskowa z pierwotnych cz ci soboru Uspie skiego we Włodzimierzu Woły skim, tj. z jego sze ciofilarowego planu i cz ci cian z r. 1160, była to budowla bardzo zbli ona do soboru klasztoru Jeleckiego w Czernihowie, a po rednio do wzorów kijowskich. O wiele wa niejsze i wyrazistsze s ludy, jakie pozostawiła po sobie architektura Halicza. Blisko zasi gu sztuki o charakterze zachodnim na ziemiach polskich oraz o ywione kontakty z W grammi podziały na tutejsze budownictwo cerkiewne. Jego typy ł cz si wprawdzie z typami architektury kijowskiej, ale na gruncie halickim ulegały one daleko id cym przekształceniom. Wprawdzie elementów roma skich nie brak było tak e w architekturze Czernihowa, Połocka, a ponieki d tak e samego Kijowa, nigdzie jednak zbli enie do romanizmu nie osi gn ło takiego stopnia jak w Haliczu, gdzie jest bardzo wyra ne zarówno w rozplanowaniu budynków, jak i w traktowaniu szczegółów, a zwłaszcza w dekoracji plastycznej¹¹.

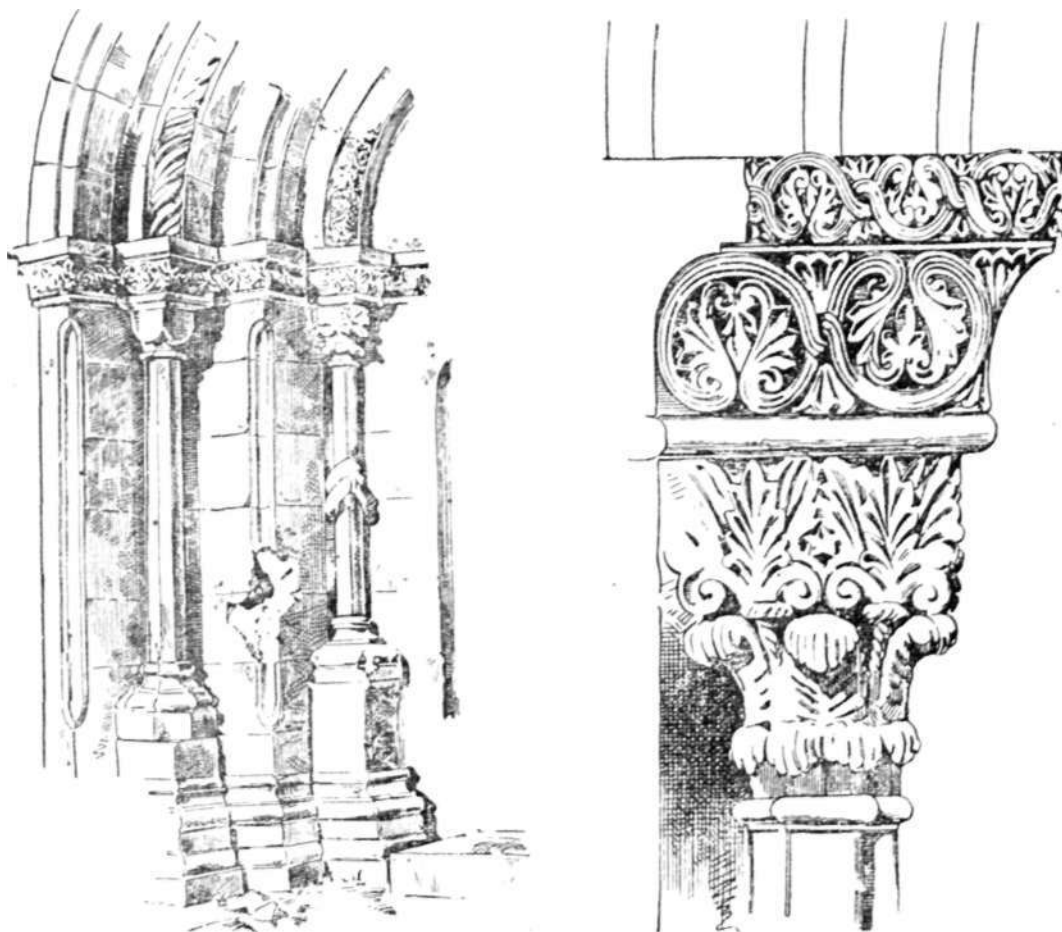
W ród licznych ruin halickiego budownictwa cerkiewnego i wieckiego (jest ich ok. 30) był cznie kamiennego najrozleglejsze s ruiny miejskiego soboru Uspie skiego, fundacji ksi cia Jarosława Osmomysła z ok. 1157 roku. Był to du y gmach zbli ony do typu soboru Włodzimierskiego, ale nie sze cio-, lecz czterofilarowy; posiadał najprawdopodobniej tylko jedn kopuł i był otoczony zamkni - tymi galeriami. Jego portal na stronie zachodniej odznaczał si bogat rze b dekoracyjn , na wzór portali roma skich. Podobne rysy wyst puj w szeregu dal - szych, mniejszych rozmiarów wi ty , z których zachowała si cerkiew Pantelej - mona z XII w., zamieniona w XIV w. na ko ciół W. Stanisława. Jej cienkie ciany, roma ski portal i arkadowy fryz na cianach apsyd opartych na półkolumnkach z plastycznie ukształtowanymi kapitelami jak i fragmenty ozdoby rze biarskiej stanowi przykład najdalej posuni tej romanizacji kijowskiej architektury epoki przedmongolskiej — przy zachowaniu jednak zasadniczego typu tradycyjnego bu - downictwa kijowskiego¹². Niemniej bogata musiała by architektura miasta Chełmu, stolicy zało onej przez ksi cia Daniła w drugiej wierci XIII w., gdzie ksi ten zbudował szereg cerkwi i innych monumentalnych budowli, z których jednak nic si nie zachowało. Jedynie opis cerkwi Jana Złotoustego, spalonej podczas po aru w 1259 ., znajduj cy si w kronice Ipatiewskiej, mówi do dzi - dnia o jej wspaniało ci i przepychu dekoracji, szczególnie podkre laj c pi kno i kunsztowno cz ci rze bionych oraz wymieniaj c jednego spo ród artystów, Audiego. Znamienna jest tak e wzmianka kroniki o samym mie cie i wysokiej wie y z ciosanego drzewa na kamiennej podbudowie, jak równie o du ym ogro - dzie naokoło cerkwi Kosmy i Damiana.

Jako cało o rysach zupełnie swoistych architektura Ksi stwa Halickiego ode - grała w dziejach architektury staroruskiej bardzo doniosł rol . Zachowuj c na pograniczu mi dzy Rusi a Zachodem roma skim w swojej własnej twórczo ci za - sadnicze podstawy tradycyjne sztuki kijowskiej, umiała je harmonijnie poł czy z elementami roma skimi, a równocze nie stała si głównym punktem, przez który elementy zachodnie przedostały si do budownictwa Włodzimierza Suzdalskiego.

Swoiste s równie odmiany, o których wiadczy zachowane fragmenty archi - tektoniczne wczesnego okresu na pozostałych ziemiach zachodnio-ruskich, jak zwłaszcza ruiny kremla z XII w. w Grodzie nad Niemnem, a w ród nich przede wszystkim cerkiew Borysa i Gleba „Na Koło y”¹³. Jej główna kopuła (prawdo - podobnie były tam pierwotnie trzy kopuły) opierała si na czterech wolno sto - j cych okr głych filarach; wn trze ma charakter salowy bez wyra nego rozczłon - kowania, posadzka składała si z barwnych płytek ceramicznych. ciany wn trza były otoczone nie emporami, ale wysokimi drewnianymi balkonami, na które prowadziły, jak si zdaje, schody umieszczone w cianach obu bocznych apsyd; nad apsydami wznosiły si wie e. Technika budowy murów jest roma ska, roma - skie s równie niektóre szczegóły dekoracji zewn trznej, w której szczególnie zwracaj uwag niezwykle płytki majolikowe i barwne płytki kamienne.

Miejscowymi oryginalnymi rysami odznacza si tak e architektura Ksi stwa Smole skiego, w którego stolicy powstał ju w 1101 r. du y sobór Uspie ski, fun -

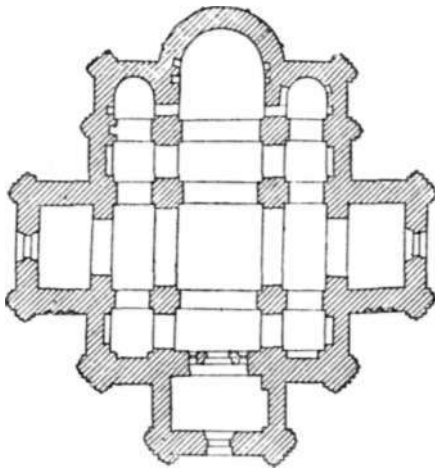
dadca Włodzimierza Monomacha, z sześciopilarowym wnętrzem, na wzór kijowskiej Ławy Pieczerskiej. W miarę szybkiego rozwoju i rozkwitu Smoleńska jako wielkiego miasta handlowego i rzemieślniczego, w którym niemała rolę odgrywała miejska warstwa kupiecka, a jego ustrój pod niejednym względem przypomina ustrój i warunki Nowogrodu, różnicuje się także architektura cerkiewna w postaci fundacji książcych i miejskich. Tak np. cerkiew Borysa i Gleba (znane są jedynie



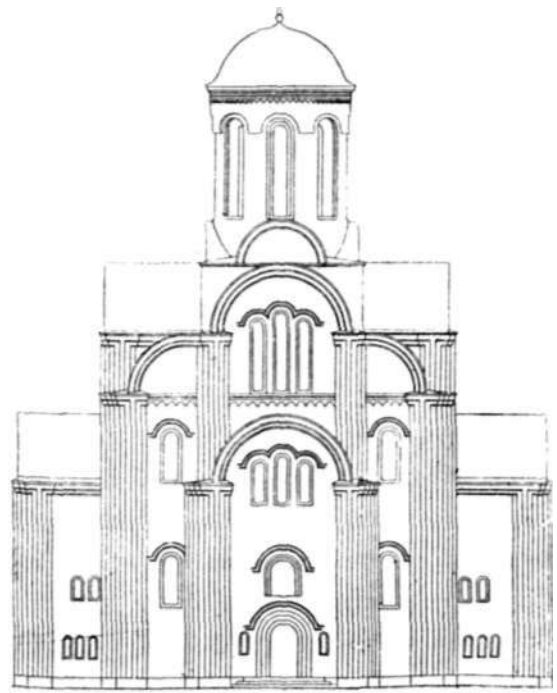
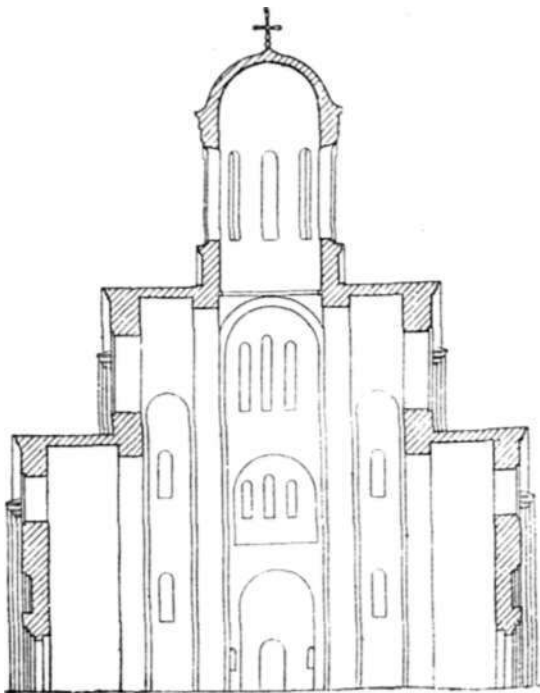
24. Cerkiew w. Panteleimona w Haliczu: portal i fragment portalu.

jej szczątki z wykopalisk) wzorowana jest głównie na dawniejszych cerkwiach południowych, gdy natomiast obok niej powstał odmienny typ cerkwi małych rozmiarów, o przeznaczeniu cerkwi parafialnych, kupieckich, w których m. in. pierwotna rola empor jako pomieszczenia dla monachów zanika, a na emporach pojawiają się małe, zamknięte kaplice, służące prywatnym celom nabożnym. Najbardziej swoista jest jednak ostatnia z fundacji książcych w Smoleńsku, cerkiew Archanioła Michała, z lat 1191—1194, na planie krzyża, z kaplicami po trzech stronach krzyża i z mocno podkreślonym układem pionowym, spotyganym jeszcze bardziej pilastrami, którymi rozczłonkowane są zewnętrzne ściany budowli. Rys ten przypomina podobne tendencje wertykalne w konstrukcji czernihowskiej

cerkwi Piatnickiej, tendencje post powe w dziejach architektury ruskiej, reprezentowane jeszcze silniej w najwa niejszym zabytku s siaduj cego ze Smole skiem Ksi stwa Połockiego, gdzie architektura cerkiewna równie przybierała formy swoiste. Ju najwcze niejszy po soborze Sofii połockiej zabytek, cerkiew Zwiastowania (sobór Błagowieszcze ski) w Witebsku, z pocz tku XII w., odznacza si charakterystycznym dla tej architektury rysem: budynek jest wydłu ony jakby w sensie bazylikalnym, a nawa rodkowa nieproporcjonalnie szeroka w porównaniu z bocznymi, które s bardzo zw one. Na zewn trz wyst puje tylko rodkowa apsyda, a ciany zewn trzne rozczłonkowane s równomiernie wysokimi, raz w - szymi, raz szerszymi arkadami na wystaj cych ze ciany półkolumnach. Głównym



zabytkiem całej tej architektury jest jednak wspomniana cerkiew klasztoru Spaskiego w Połocku, zało ona przez ksi n Eufrozyn (Jewfrosinija, 1128—1161). Budowla ta przypomina opisan powy ej cerkiew w Witebsku, ale posiada tak e rysy odmienne, wynikaj ce z przekształcenia jej typu. Wszystkie cz ci dolne, zarówno mury zewn trzne jak i filary wn trza, s niezwykle grube i masywne, niew tpliwie w tym celu, by mogły utrzyma cały ci ar górnego zakończenia budowli. Na masywnych łukach nad rodkow cz ci , wy sz od narteksu i cz ci

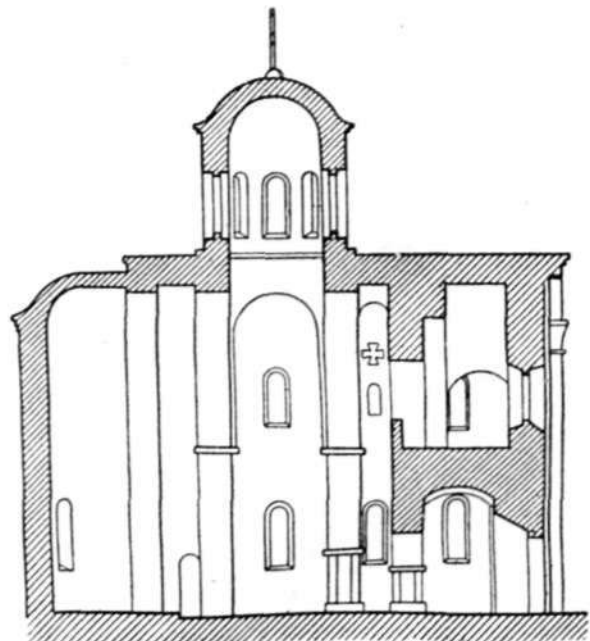
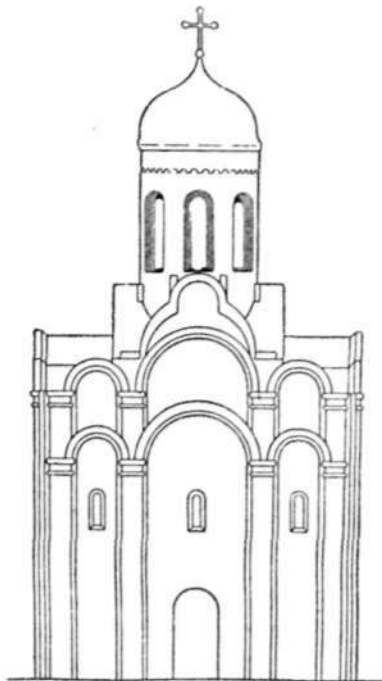
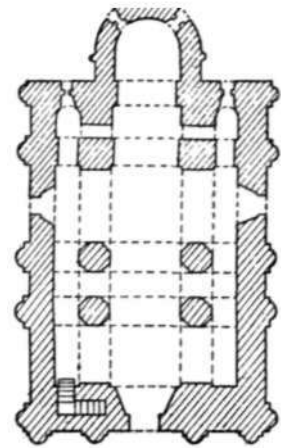


25—27. Cerkiew Michała Archanioła (Swirskaja) w Smole sku. Plan. Przekrój.
Rekonstrukcja strony zachodniej.

ołtarzowej, skonstruowana jest czworoboczna podbudowa, nad którą wznosi się (a raczej wznosił się w pierwotnym stanie budowli) wysoki bęben kopuły. W ten sposób powstał nowy typ cerkwi w postaci swoistej odmiany dawnych wzorów kijowskich cerkwi krzyżowo-kopułowych, który miał jako problem architektoniczny stać się własności architektury ogólnoruskiej. Jest bardzo prawdopodobne, że zarówno w prymitywnym sposobie budowania majstra połockiego Joana, budowniczego tej cerkwi, o którym wspomina kronika, jak i w „wie owym” postumencie, wzniesionym nad ramionami krzyża, należy dopatrywać się skutków oddziaływania miejscowych tradycji architektury drewnianej.

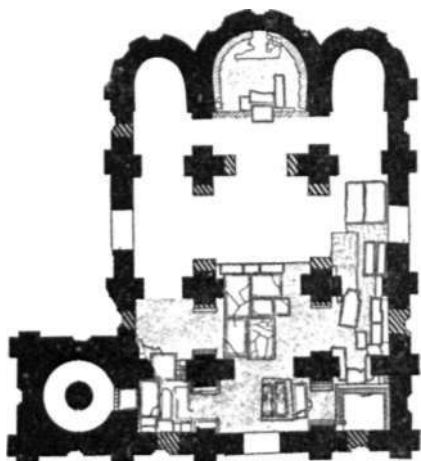
W porównaniu z tak różnorodnymi odmianami architektonicznymi w wymienionych centrach zachodnich zarysowuje się o wiele wyraźniej oblicze architektury cerkiewnej na terenie Nowogrodu, w którym w pierwszej połowie XII w. dokonuje się przekształcenie ustroju na model republiki „wieczowej”; ksiądz traci swoje znaczenie, a władza przechodzi w ręce bojarów.

Z początku XII w. zachowały się w Nowogrodzie trzy ważne zabytki: cerkiew w Mikołaja (sobór Nikoła-Dworiszczyński) z r. 1113. fundacja księcia Mstisława, wzniesiona na „dworiszczu” Jarosława, rezydencji księcia, sobór klasztoru Antoniego na prawym brzegu Wołchowa, z r. 1117—1119, fundacja założyciela klasztoru, Antoniego Rzymianina, oraz sobór klasztoru Jerzego (Jurija) z r. 1119 (ukończony dopiero w 1140 r.) na lewym brzegu



28—30. Cerkwie klasztoru Spasa-Eufrozyny w Połocku. Plan. Rekonstrukcja. Przekrój.

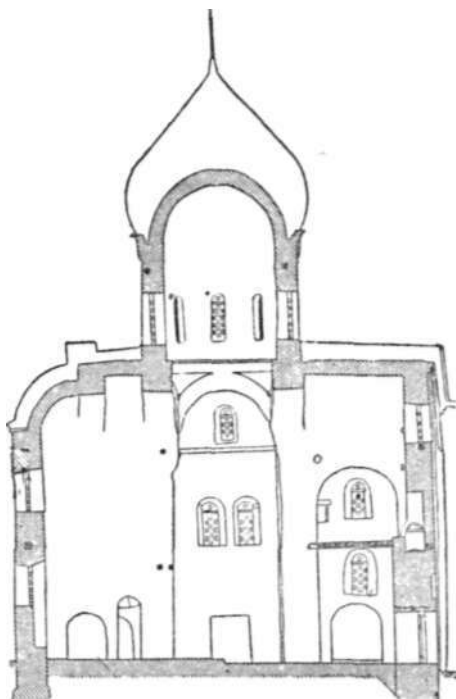
Wołchowa. W pierwszej z tych cerkwi, pierwotnie pi ciokopułowej, sze ciofilarowej i z dachem falistym („po zakomaram”), powtórzono głównie wzór sohoru klasztoru Michajłowskiego w Kijowie, tylko e wysokie, słabo wyst puj ce na ze-wn trz apsydy ozdobione tu s lepymi wn kami, a masywno cian jest bardzo mocno podkre lona i silnie wyst puje kierunek pionowy. Cerkiew w klasztorze



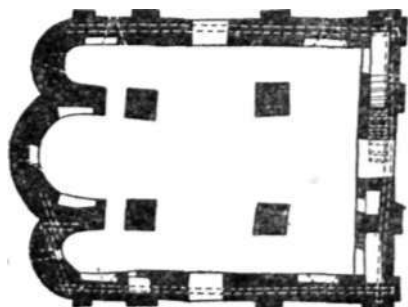
31. Sobór Gieorgijewski klasztoru Ju-riewskiego W Nowogrodzie. Plan.

Antoniego, zniekształcona zreszt pó niejszymi przybudówkami i przeróbkami, oznacza dalszy krok w rozwoju. Apsydy nie maj ju wn k, a boczne kopuły zostały zniszczone. Na północnej stronie narteksu wznosi si okr gła wie a z kopuł , znana tak e na Południu, i z wej ciami na emporę. Wie a ta stanowi jednak tutaj cało z budynkiem. Dla przeciwwagi wzniesiono nad południowym prz słem narteksu drug kopuł na wysokim b nie, tak e powstała asymetryczna malownicza cało . Jeszcze dalej idzie architektura cerkwi w klasztorze Juriewskim (Jerzego), dzieło „majstra Piotra”. Budynek jest w zało eniu taki sam, tylko wie a jest tu prostok tna i wł czona do kompozycji lasady; wysokie ciany rozczłonkowane olbrzymimi, schodkowato ust puj cymi w gł b arkadami, przez co jeszcze bardziej wzmagają si wra enie zwartej masy budowli, nad któr górują trzy asymetrycznie rozmieszczone kopuły. Do masy tej dostosowane s równie pot ne, wysokie apsydy.

Monumentalno cerkwi klasztoru Juriewskiego pozostała jednak na długo ostatnim przykładem tego rodzaju koncepcji. Jej tradycje nie wygasają wprawdzie całkowicie i odzywają się w szeregu cerkwi z końca XII w., s to jednak ju cerkwie mniejszych rozmiarów, o zwartych kształtach kubicznych, o czterech zamiast sze ciu filarach i o jednej kopule. Charakterystyczna jest zwłaszcza cerkiew Spasa w Nieriedicy (r. 1198), o typie krzyżowo-kopułowym, o czterech filarach we wnętrzu i trzech apsydach. Apsydy boczne s znacznie ni sze od środkowej, ciany podzielone na wysokie, duże i gł bokie arkady, ozdobione w skromnymi oknami, dach zaś kryty „po zakomaram”. Wra enie całości, a także i wnętrza, jest — pomimo małych rozmiarów — monumentalne. Zastanawia jednak fakt, że ta fundacja książca (księcia Jarosława Włodzimierzowicza) wcale nie wzoruje się na budowlach książcych z początku XII w., lecz nawiązuje raczej do cerkwi drugiej połowy stulecia, będących już dziełem i wyrazem budownictwa nowej warstwy społecznej, tj. kupieckiej; jak w ustroju i w życiu Nowogrodu, tak i w architekturze i jej rozwoju rola decydująca przypadła w udziale kupiectwu. Cerkwie, na których wzoruje się Nieriedica, s prawie wyłącznie budynkami małych rozmiarów, typu krzyżowo-kopułowego w różnych odmianach. Maj one służyć potrzebom gmin parafialnych i s jako takie wyrazem upodobania kupieckiej warstwy społeczeństwa nowogrodzkiego, mocno związanej z tradycjami miejscowymi. Ich zasadniczy typ



32.



33.

rów, kupców, a także zwykłych mieszczan. Zaznaczyło się to w nowym, prostym i surowym a zarazem „nieoficjalnym” charakterze i stylu architektury nowogrodzkiej, który miał długi okres czasu pozosta obowiązywać tak w samym Nowogrodzie, jak i w pozostałych częściach Księstwa.

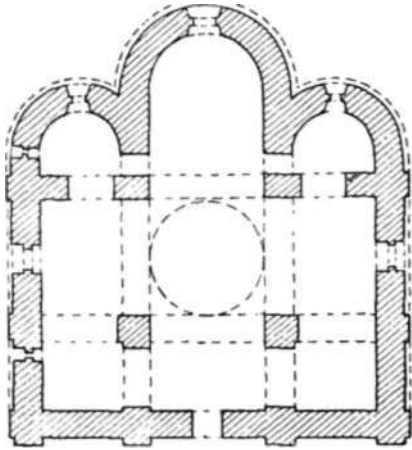
Ze rodowiskiem nowogrodzkim blisko związane był także Psków, gdzie rozwinęła się jednak architektura o swoistym obliczu. Jej typowym przykła-

utrzymuje się aż do końca XV wieku. Jego najwcześniejszym przykładem jest cerkiew Arkaska (wieś Arka, 3 km na południe od Nowogrodu) z r. 1179, ze szczególnie charakterystycznym podziałem podłogowym ścian zewnętrznych na trzy części niesymetrycznie ułożone, z największą częścią w środku. Po nieredickiej następuje długi szereg cerkwi o zbliżonym do niej typie, zarówno w samym Nowogrodzie, jak i w jego siedzibie (Stara Ładoga, Stara Rusa), będących w ilustrację przewrotu, jaki dokonywał się w architekturze w związku z niemiernie zasadniczym przezwrotem, dokonywanym podówczas w warstwach społecznych, które wznosiły owe budowle. Cerkwie były oddane przeważnie fundacjami boja-



32—34. Nieredica w Nowogrodzie. Przekrój. Plan. Wygląd zewnętrzny (przed zniszczeniem).

dem jest cerkiew klasztoru Mirońskiego z r. 1156, wzniesiona przez arcybiskupa Nifonta. Jest to wiotnia w kształcie krzyża równoramiennego, z kopułą na wysokim bębnie; wschodnie ramiona krzyża zamieniono na szeroki półokrągły apsyd, a miejsca między jego ramionami zabudowane są bardzo



35. Sobór Spasa w klasztorze Mirońskim w Pskowie. Plan.

niskimi apsydami bocznymi, względnie (na zachodzie) równie niskimi (po niej nadbudowanymi) pomieszczeniami czworokątnymi, wobec czego całe miejsce się w większym kwadracie i ma wyraźny kształt krzyża. Wśród pozostałych budowli pskowskich XII i XIII wieku, na przykładych przeważnie wzory nowogrodzkie, wyróżniają się jednak najbardziej sobór Troicki z ok. 1193 roku, w którym zostały się w nową harmonijną całość: przekształcony podstawowy bizantyński typ cerkwi krzyżowo-kopułowej (budowniczy połockiej cerkwi Eufrozyny przeprowadził wydłużenie wnętrza z mocno zaakcentowaną nawą środkową i podwyższenie budynku z podstawą pod bębniem kopuły) oraz motyw wysokich kaplic bocznych, charakterystycznych dla soboru Archanioła Michała w Smoleńsku. Władza ta budowli architektura Pskowa kształtuje coraz wyraźniej własne oblicze, stanowiąc swoistą odmianę architektury ruskiej następnych stuleci.

ARCHITEKTURA WŁODZIMIERSKO-SUZDALSKA

Ze wszystkich rodowisk starej Rusi architektury najbardziej swoistą, a także najbardziej ruską wytworzyło Księstwo Włodzimiersko-Suzdalskie. Obszary suzdalskie, na których osiedlała się już wcześniej ludność z południa, zagrożonego przez coraz liczniejsze najazdy koczowniczych, nie miały własnych tradycji sztuki monumentalnej. Toteż było zjawiskiem naturalnym, że najwcześniejsze budowle, jakie powstały tutaj w związku z działalnością księstwa suzdalskiego, nawiązywały do wzorów i tradycji rodowiska kijowskiego. Z nim bowiem było pochodzenie samego księstwa, uformowanego ostatecznie pod koniec XI i w początkach XII w. jako samodzielne państwo feudalne i uważającego się za prawowitego następcę i spadkobiercę rozpadającego się państwa kijowskiego. Ale jak jego życie państwowe-polityczne popłynęło nowymi prądami, tak samo jego architektura wytworzyła także bardzo rychło nowe oblicze, odmienne od tradycji południowych.

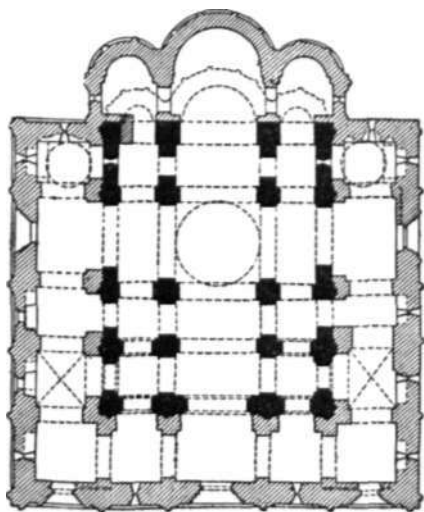
Działalność fundatorską rozpoczął tutaj już książe Włodzimir Monomach (um. 1125 r.) zakładając sobory miejskie w Rostowie i Suzdalu, i to według wzorów architektury Kijowa. Właściwie dzieje architektury włodzimiersko-suzdalskiej zaczynają się jednak dopiero za Jerzego Dołgorukiego, który kontynuował dzia-

łalno swojego ojca w dziedzinie zakładania obronnych miast i należących do nich cerkwi. Zachowały się z nich dwie: w Perejasławiu Zaleskim i w Kidekszy pod Suzdałem, a wykopane są również fundamenty cerkwi Jerzego we Włodzimierzu. Za Andrzeja Bogolubskiego (1157—1174) powstał słynny sobór Za nicia Matki Boskiej (sobór Uspieński) we Włodzimierzu (w r. 1158, odnowiony i rozszerzony po parze w r. 1180) oraz w r. 1165 cerkiew Pokrowa nad rzeką Nierl. W tym samym czasie (1158—1165) powstaje i rezydencja księcia w Bogolubowie, połączona z cerkwią dworską. Fundacja księcia Wsiewołoda z lat 1193—1197 jest cerkiew w. Dymitra we Włodzimierzu, a w r. 1222 została przez



36. Sobór Uspieński w Włodzimierzu nad Kląm. Widok zewnętrzny.

została przez Jurija Wsiewołodowicza zbudowana nowa cerkiew Narodzenia Matki Boskiej (Rodiestwa Bogorodicy) w Suzdału, na miejscu, gdzie przedtem istniała cerkiew założona w 1125 r. przez Włodzimierza Monomacha, a dokończona przez Jurija Dołgorukiego. W latach 1230 do 1234 książe Swiatosław zbudował, również na miejscu cerkwi dawniejszej, sobór Juriewski w Juriewie Polskim.



37. Sobór Uspieński w Włodzimierzu nad Kląm, Plan.

Właściwie byłyby to już wszystkie główne zalety architektury Księstwa Włodzimiersko-Suzdalskiego. Niedużo o nich, a czas powstania i zarazem całego rozkwitu tej sztuki, skupionej na stosunkowo małej przestrzeni, jest tak krótki, że łatwo zdać sobie sprawę z jej charakteru i wewnętrznego rozwoju¹. Charakter ten jednak bynajmniej nie jest jednolity, bo między fazami najwcześniejszą a ostatecznym stadium rozwoju tego budownictwa leżą bokie przemiany, przez które ono przeszło. Gdy bowiem cerkwie zbudowane za Monomacha nie różni się niczym od wzorów kijowskich, to fundacja Jurija Dołgorukiego posiadają już cechy wyrażone swoiste. Ich typ jest wprawdzie wszędzie ten sam², prosty i skromny, zbliżony do typu rozpowszechnionego także gdzie indziej, ale charaktery-

styczny jest materiał i technika budowlana. W przeciwieństwie do mieszanego budulca ceglano-kamiennego w Kijowie i ceglanego w Nowogrodzie, u tytu tu miejscowego kamienia białego; zewnętrzne powłoki stanowią gładko ociosane i dopasowane bloki kamienne, ich wnętrza wypełniono kamieniem łamanym, zalanym roztworem wapiennym. Niemniej znamienne są fryzy lepych arkadek romańskich, otaczających zewnętrzne powłoki, prawie do połowy ich wysokości. Nie ulega chyba wątpliwości, że cerkiew ta jest dziełem budowniczych przybyłych z Halicza.



38. Cerkiew Pokrowa nad Nierl .

Prostota tej architektury, połączona z surowością i prawie obronnym, masywnym charakterem gmachów cerkiewnych, wskazuje na czysto praktyczne przeznaczenie i dostosowanie jej do pozostałych konstrukcji nowożytnych miast w organizującym się podówczas państwie suzdalskim.

Wszystko to zmienia się w okresie panowania Andrzeja Bogolubskiego, kiedy (1157—1174) książę suzdalski podporządkowawszy sobie książęstwo siednich wspólnie z nimi napada na Kijów, zajmuje go i niszczy, zadając tym samym śmiertelną ranę państwu kijowskiemu. Rozbudowuje natomiast swój własny stolicę, miasto Włodzimierz (Włodimir), opiera panowanie na swojej drużynie i na mieszczanach (co doprowadza do starcia z wielkimi feudałami i w końcu do jego śmierci), a wreszcie próbuje połączyć w jednym państwie suzdalskim skłócone księstwa ruskie. Architektura tego

okresu staje się żywym odbiciem nowych koncepcji politycznych i ich ideologii. We Włodzimierzu powstają nowe konstrukcje obronne w postaci dużych wałów ziemnych i monumentalna Złota Brama na stronie zachodniej miasta, której odpowiada Srebrna Brama na wschodzie, obie z kamienia, gdy natomiast pozostałe bramy miejskie były drewniane. Oprócz zamku książęcego powstał m. in. sobór Uspieński (1158—1161).

Pierwotna budowla stanowi wprawdzie tylko rodki, czy późniejszej i dzisiejszej cerkwi, rozszerzonej w r. 1183, kiedy otoczono ją z trzech stron wysoką, zamkniętą galerią, ozdobioną czterema kopułami, oraz dobudowano nowe apsydy. Rysy pierwotne, wyraźnie widoczne, występują jeszcze silnie w słynnej cerkwi

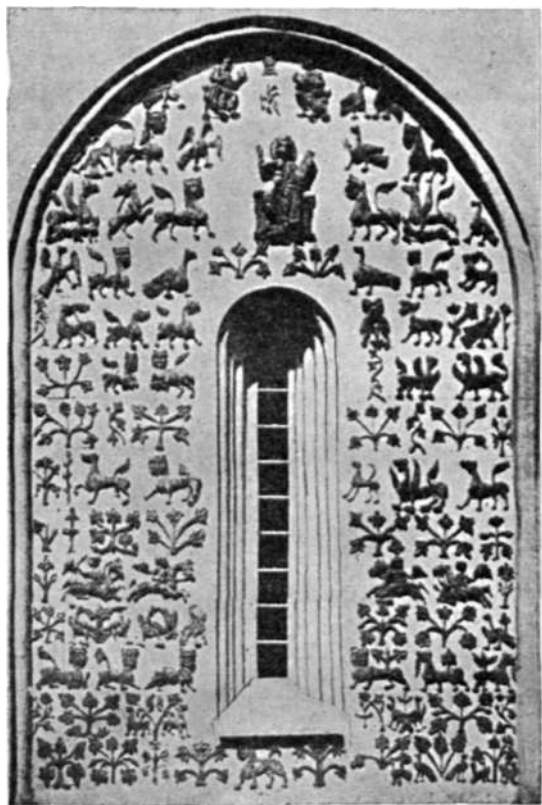
Pokrowa nad Nierl z r. 1165. To jakby dalszy ciąg i zamknięcie całego poprzedniego rozwoju cerkiewnej architektury ruskiej, a zwłaszcza jej typu krzyżowo-kopułowego. Proporcje budowli są lekkie i smukłe, a rozczłonkowanie zewnętrznych cian mocno zaakcentowane; duże arkady, dzielące je na pola, cofają się — tak samo jak okna i portale — głęboko w masę budynku. Fryz lepnych arkadek opiera się na kolumnkach stojących na kapitelach i obiega cały budynek. Górna część cian nad owym fryzem otrzymała ozdoby w postaci symetrycznie ułożonych motywów zwierzęcych i figuralnych oraz ludzkich głów. Uderzające jest zwłaszcza bogactwo dekoracyjne strony zewnętrznej, które się zachowało³, jak i wnętrza, nie zachowanego, ale znanego z opisów kronikarskich. Traktowanie bryły architektonicznej i jej rozczłonkowanie, a szczególnie także plastyczna dekoracja cian, fryzów i kolumn oraz portali wykazują bezspornie w tym wszystkim udział budowniczych i rzemieślników z zachodniej Europy, o czym świadczą zresztą teksty źródłowe wspominające o sprowadzeniu ich przez księcia Andrzeja z krajów obcych. Wyraźnie w tym wiadome odwołanie do sztuki starej Rusi od Bizancjum i szukanie własnych dróg w zakresie twórczości artystycznej, bynajmniej zresztą nie prowadzących do naśladowania wzorów zachodnich. Wzory i motywy zachodnie podporządkowane zostały bowiem całkowicie zasadniczym koncepcjom, wyrastającym z rodzimych tradycji staroruskich.



39 Sobór Dymitra w Włodzimierzu nad Kląm

Wśród budowli księcia Andrzeja najbardziej charakterystyczny był jego zamek w Bogolubowie, tworzący wraz z budynkami świątelnymi i całym otoczeniem obszerny zespół architektoniczny. Z fragmentów, jakie odkryto przy wykopaliskach archeologicznych, wynika niedwuznacznie, że zachwyty opisów kronikarskich nad wspaniałymi bogolubowskimi dworami księcia wcale nie jest przesadny. Był to zespół budynków, którego punkt centralny stanowiła cerkiew dworska, cztero-

kolumnowa (kolumny zamiast filarów), bogato ozdobiona malowidłami ciennymi, z posadzką z miedzianych, a na emporach z majolikowych płyt. Jak to bywało już w starszych sakralnych budowlach księcych, cerkiew połączono z pałacem za pomocą kamiennego korytarza, ten zaś prowadził na emporę przez czworoboczną basztę zawierającą klatkę schodową. Podobne przejście wraz z basztą istniało także po drugiej stronie cerkwi. Przed zachodnim portalem cerkwi wzniesiono na ośmiu kolumnach z liściastymi kapitelami ośmioboczne cyborium, mieszczące w sobie



40. Sobór Dymitra w Włodzimierzu nad Klamą.
Fragment.

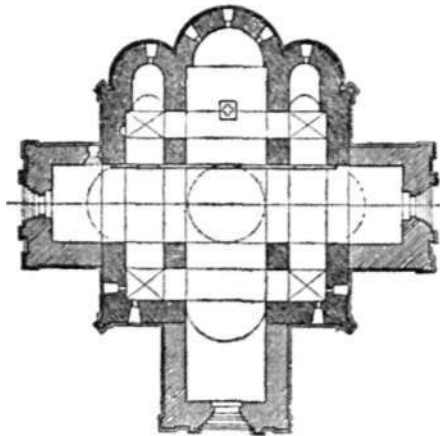
wszystkie ciany jakby wspaniałym „dywanem” płaskorzebowym. Ciana staje się tłem dla bogatej, płaszczyznowo ujętej ornamentyki, a jej przepych potęguje tylko jeszcze wrażenie mocy i blasku otaczającego księcy dwór. To jednak nie dekoracja, lecz jedynie dodatkiem zdobniczym podporządkowanym architekturze, jak np. w cerkwi Pokrowa nad Nierl. Tu mamy do czynienia z rzeźbą o własnym znaczeniu, aczkolwiek harmonizującą najzupełniej z układem samej bryły i jej rozczłonkowaniem.

Jako całość architektura włodzimiersko-suzdalska czasów panowania Wsiewołoda stanowi jedyny w swoim rodzaju zbiór zabytków o niezmiernie zróżnicowanym charakterze, będącym wynikiem współdziałania różnorodnych tradycji i dążności twórczych. Można te budowle uważać za dokumenty ekspansji architektury romańskiej na ziemiach wschodnich wchodzących w zasięg kultury

chrzcielnic z wodami świętymi. Wszystkie te budowle ozdobiono tak samo jak wspomniane już przedtem cerkwie, przy czym warto zaznaczyć, że rzeźba była miejscami wzmocniona płytami z brązu. Właściwie działalność architektoniczna księcia Andrzeja przyczyniła się do powstania we Włodzimierzu licznego zespołu budowniczych i rzeźbiarzy miejscowych, którzy stopniowo, niezależnie od obcych nauczycieli, stali się w krótkim czasie samodzielni, na wskroś oryginalnymi artystami Rusi.

Toteż za rządów Wsiewołoda, który jako panujący zyskuje autorytet ogólnoruski, architektura księcia przybiera rysy wierne odzwierciedlające nowy stan rzeczy. Staje się spokojna i wzniosła. Jej najcelniejszą dziełem jest sobór w Dymitru (sobór Dmitrijewski) we Włodzimierzu (1194—1197), będący wieżami dworskim Wsiewołoda, zbudowany według wzoru cerkwi Pokrowa nad Nierl, ale o wiele od niej bogatszy w rzeźbę, która pokrywa

o podstawach bizantyjskich, z którymi by się dało do pewnego stopnia porównać jedynie architektury serbskie w Rasce, zwłaszcza cerkwie w klasztorze Studenicy i w Decznanach oraz ich późniejsze reminiscencje w Manasiji. Gdy jednak w średnio-wiecznej Serbii ma się w tym samym czasie (Studenica pochodzi przecież z ostatnich lat XII w.) do czynienia z podstawowym typem bałkańskiej jednonawowej cerkwi kopułowej, przekształconej pod wpływem bezpośredniego kontaktu z budownictwem rzymskim krajów sąsiednich, zwłaszcza Dalmacji i Włoch, to zabyt-



41. Sobór Georgija w Juriewie Polskim.
Plan. 42.



Sobór Georgija w Juriewie Polskim. Widok zewn. trzmy.

ki architektury włodzimiersko-suzdalskiej powstały w wyniku bardziej skomplikowanego procesu. Jej podstawy wiążą się z typami, które wychodzą z Bizancjum przeszły już przez filtr budownictwa kijowskiego, a następnie także przez jego odmiany czernihowskie i halickie, gdzie dokonało się ich pierwsze połączenie z elementami rzymskimi. W takim dopiero zasadniczym przekształceniu przedostały się na Rusz Suzdalską i tu, w wyniku twórczej pracy budowniczych z różnych stron, zamieniono je w koncepcje nowe, których nie da się wytłumaczyć jedynie tradycjami bizantyjsko-kijowskimi i halicko-rymskimi. Szczególnie wymowna jest pod tym względem bogata ozdoba plastyczna, o której będzie mowa w innym miejscu. Przejmuje ona wprawdzie cały szereg motywów i typów czysto rzymskich, ale z drugiej strony posiada także jeszcze inne cechy całkiem swoiste, gdzie indziej nie spotykane. Są one tak wyjątkowe i niepowtarzalne, że nie mogą być niczym innym, jak pierwszym wielką realizacją i wyrazem własnych dążeń miejscowych, tj. wyrazem rodzimych artystycznych dążeń ruskich. Inaczej mówiąc — architektura epoki Wsiewołoda jest dziełem mistrzów ruskich, którzy korzystając z doświadczeń okresów poprzednich stali się twórcami sztuki wiadomej narodowej, odzwierciedlającej wielkość epoki, w której Księstwo Włodzimierskie stało u szczytu swojej potęgi i znaczenia.

Po mierci Wsiewołoda Ksi stwo Włodzimiersko-Suzdalskie uległo rozdrobieniu feudalnemu, a w ład za tym zró nicowała si tak e jego architektura. Z dwóch głównych kierunków, które w niej zapanowały: jeden w Rostowie i Jarosławiu, postługuj cy si budulcem ceglany i nawi zuj cy w pewnej mierze do architektury czernihowskiej i riasa skiej, drugi w Suzdalu, Juriewie Polskim i nowozało onym podówczas Ni nym Nowogrodzie (1221 .), kontynuuj cy bardziej konsekwentnie tradycje włodzimierskie. Wyra nie uchwytny jest wła ciwie tylko ostatni. Reprezentuj go najlepiej cerkwie: Narodzenia Matki Boskiej (Ro diestwa Bogorodicy) w Suzdalu, z lat 1222—1226, i sobór Jurija w Juriewie Polskim z lat 1230—1234, w których ujawnia si nowy styl architektoniczny. Zasadniczy typ cerkwi pozostał ten sam co w poprzednich budowlach. Na trzech stronach jednak dobudowano osobno ni sze ramiona wej ciowe (w soborze suzdalskim zachodnia z tych dobudówek jest dwupitrowa i zawiera w swej cianie północnej w skie schody prowadz ce na emporę), przez co rzut poziomy otrzymuje kształt krzy a; w Juriewie Polskim wej ciaste s na całej wysokości otwarte ku wn trzu cerkwi i z nim połączone. Cerkwie, które nie były połączone z dworem ksi -cym wzgl dnie biskupim (na emporach mogli by obecni tak e kupcy i maj tni mieszczanie), były ni sze od dawniejszych. Najbardziej charakterystycznym rysem tej nowej architektury jest jednak sposób, w jaki potraktowano ciany zewnętrzne. Nie ma bowiem w nich adnej różnicy między ciami tektonicznymi a polami neutralnymi — ozdoba cian zatraciła związek z konstrukcją budowli. Pilastry, fryzy arkadowe, kolumny i portale — wszystko stało si po prostu płaskizną, na której rozwija si bogata dekoracja rzeźbiona, roślinna i figuralna, o tematach chrześcijańskich, a cz sto tak e baśniowych i ludowych. Dotyczy to zwłaszcza soboru juriewskiego, którego ozdoba plastyczna osiąga zgoła nieoczekiwane bogactwo, stanowi c zarazem ostatni etap swego rozwoju, rozpocz tego półtora wieku przedtem w cerkwiach Włodzimierza i Bogolubowa⁴. Wszystko to wi e si bezsprzecznie z przemianami dokonywaj cymi si w ustroju i yciu społecznym Ksi stwa Włodzimiersko-Suzdalskiego, w miar jak z jednej strony władza ksi ca stawała si coraz słabsza w związku z rozdrobieniem feudalnym, a z drugiej coraz bardziej wzrastało znaczenie mieszka ców miast. Ta okoliczność ułatwiała przenikanie do sztuki ksi cej motywów, rysów i upodobania ludowych i nadawanie jej cech malowniczych i pogodnych, a zarazem samej konstrukcji budowli — rysów wynikłych z nowego ukształtowania si podstaw społecznych; tak np. rozszerzono w soborze suzdalskim emporę słu ce tak e mieszczanom czy znowu opuszczono je w soborze Juriewskim. Dalszy rozwój architektury włodzimiersko-suzdalskiej przerwała katastrofa najazdu tatarskiego w r. 1238 i okres panowania mongolskiego, który po niej nastąpił. Ale mimo to wielkie dzieła sztuki włodzimierskiej, w pierwszym rzędzie architektury, pozostały jednym z najdoniolejszych ródół, z których czerpała w okresie późniejszym swoje podniecia i wzory sztuka ruska, a przede wszystkim sztuka Moskwy.

NOWOGRODZKA ARCHITEKTURA XIII—XV W.

Nowogród nie padł wprawdzie ofiarą najazdu tatarskiego w XIII w., ale katastrofa, która dotknęła pozostałe ziemie ruskie, dała się we znaki także nowogrodzkiej republice patrycjuszowskiej i bojarsko-kupieckiej, powodując chwilowy zastój w jej rozwoju gospodarczym. Musiało się to naturalnie odbić na działalności budowlanej, która z powodu trudności natury gospodarczej ustała na czas dłuższy. Wznowiona została dopiero pod koniec XIII w., a ponowny jej rozkwit przypada na w. XIV, kiedy odbyły się w pełni funkcje gospodarcze republiki, a warstwa bojarska dysponowała bogactwem pozwalającym jej na wznoszenie bogatych fundacji cerkiewnych; jednak charakter cerkwi, zwłaszcza ich wygląd zewnętrzny, odznacza się skromnością i prostotą przy niewielkich rozmiarach budynków, różniąc je jak najbardziej od wspaniałych i wzniosłych soborów księstwach, zarówno kijowskich, jak i samego Nowogrodu. Znamienne jest przy tym, że miasto to, które bynajmniej nie unikało styku z zachodnimi i na którego czele stał przedstawiciel sfer kulturalnych a zarazem nowej warstwy arystokratycznej, kupieckiej i mieszczańskiej, w osobie biskupa, wykazywało silne przywiązanie do



43. Cerkiew Mikołaja „Na Lipnie” w Nowogrodzie.
starych tradycji miejscowych o charakterze ludowym. Rys ten, znamieny dla zwyczajów i formy życia jak i dla form kultury, znalazł swoje odbicie także w zakresie architektury.

Począwszy od końca XIII w. ilość cerkwi w samym mieście jak i w jego okolicy coraz bardziej wzrasta; budowle te, tylko niektóre wspanialsze, zazwyczaj małych rozmiarów i proste, są wyrazem religijności, która nie ma już nic wspólnego z ujawnianiem blasku i przepychu rodów księstwach. Nie ma wśród nich żadnego zabytku, który dorównywałby swoimi walorami i historycznym znaczeniem wielkim budowlom sakralnym z epoki przedmongolskiej. Architektura Nowogrodu XIV i XV w. pozostaje w granicach prowincjonalizmu, w nich jednak tworzy swoje własne, oryginalne oblicze.

Zasadniczym typem budownictwa cerkiewnego pozostawał pod koniec XIII w. cięgle jeszcze tradycyjny typ czterofilarowej cerkwi krzyżowo-kopułowej, o którym już była mowa. Do niego należała również cerkiew Mikołaja „Na Lipnie” z r. 1292, która posiada jednak rysy własne i rozpoczyna w pewnym sensie nową linię rozwoju w dziejach sakralnego budownictwa nowogrodzkiego. Jej typ jest całkiem prosty: nad zwartym bryłem o prostych kształtach szczyt wznosi się kopu-

ła nad wysokim bębniem opartym na czterech słupach, które rozczłonkowały wnętrze. Z zewnątrz wszystkie ściany potraktowane są jednakowo: każda z nich stanowi płaszczyznę gładką, nie rozczłonkowaną i podzieloną na trzy pola, jak to było dotychczas w zwyczaju, lecz otoczony tylko jednym łukiem szerokiej arkady, zakończonej u góry kształtem trójlistkowym. Łuk ten ozdobiony jest z białym fryzmem zwisających łepych arkadek romańskich; cztery małe okna umieszczono na połowie wysokości ścian. Nowe było także uformowanie dachu, który w środku układa się w kształt krzyża, gdy natomiast rogi boczne przykryte są osobnymi dachami



44. Cerkiew Priobraznaja w Kowalewie (pod Nowogrodem).

dwuspadkowymi. Widziano w tym odbiciu wzorów architektury romańskiej¹, bardziej prawdopodobne jest jednak przypuszczenie, że na formy te oddziaływały wzory, jakich dostarczał sposób przykrycia stosowany w architekturze drewnianej². Nawet więcej — ogólny kształt cerkwi przypomina krystaliczny, kubiczny kształt charakterystyczny dla budownictwa drewnianego, jego pierwotną „klet”, która stanowi punkt wyjścia konstrukcji architektonicznych w drzewie. Bardzo uproszczony charakter posiada także cerkiew Spasa w Kowalewie, tu pod Nowogrodem, z r. 1345, zbliżona do typu poprzedniego. Jej gładkie ściany ozdobione są jednak w górnej części trzema łukami, przypominającymi wzory włodzimierskie; z trzech stron dobudowano tętnisze sienie wejściowe. Całość jest prymitywna, ciężka, niezgrabna i przyziemna, pełna archaizmu wiejskiego, charakterystycznego dla cerkwi wiejskich, które w typie tym przechodzą do architektury nowogrodzkiej. Obok szeregu dalszych cerkwi, zbliżonych do wymienionych, wysuwają się na pierwszy plan dwie inne: cerkiew Fiodora Stratiłata z lat 1360—1361 oraz sobór Spasa Priobraznaja „Na Torgowej stronie” z r. 1374; pierwszy ufundował posiadnik Siemion Andriejewicz, drugi wzniesiony został przez bojaryna Wasilija Daniłowicza i mieszkałców ulicy Iljińskiej. Przy pierwszej z tych cerkwi trudno mówić o konsekwentnym przeprowadzeniu jakiejś zasady kompozycyjnej. Gmach w porównaniu z innymi cerkwiemi tego czasu jest niezwykle duży i bogato ozdobiony, o bardzo masywnych ścianach, które od strony zewnętrznej są podzielone mocnymi, szerokimi pilastrami na trzy pola dekoracyjne, połączone wielkimi łukami w części górnej. Nad przyczółkiem każdej ściany leży dach, także pokrycie cerkwi składa się z dwóch krzyżujących się dachów dwuspadkowych, a nad ich skrzyżowaniem wznosi się kopuła. Echa dekoracji romańskiej występują szczególnie wyraźnie w ozdobie apsydy podzielonej na dwa pasy w ścianach i na pionowe lizeny. Do tego dochodzą jeszcze w ścianach, gotycko zakończone okna, rozmieszczone bez żadnej symetrii w ścianach. Bardziej konsekwentnie uło-

ona jest dekoracją w drugiej z wymienionych cerkwi. Pionowo jest tu wyraźnie podkreślona, przyczołki wieży strome, proporcje gmachu smuklejsze. Cerkiew ta stała się wzorem dla szeregu dalszych wież nowogrodzkich, w których jej typ ulegał jednak jeszcze dalszym uproszczeniom. Tego rodzaju archaizm jest rysem charakterystycznym dla środowiska na pograniczu, gdzie stykały się z sobą najbardziej wschodnie przejawy sztuki zachodniej i najbardziej zachodnie przekształcenia sztuki staroruskiej. Było to naturalnym następstwem omyślnych stosunków, jakie panowały między Nowogrodem a Zachodem. Należy jednak podkreślić, że pierwiastki zachodnie ograniczają się powiększej części do strony dekoracyjnej, zresztą skromnie stosowanej, nie dotyczą natomiast najistotniejszych części konstrukcyjnych, w których utrzymano dawne tradycje architektury miejscowej.

Budownictwo sakralne XV w. nie przynosi właściwie nic nowego. Cerkwie, które oczywiście ciągle jeszcze powstają, stają się jeszcze mniejsze; typ cerkwi krzyżowo-kopułowej z czterema filarami i jedną kopułą nie wytrzymuje już żadnego porównania z dawnymi monumentalnymi wieżami tego samego typu. Rysem szczególnie ciekawym jest natomiast, że w okresie tym chętnie i często odnawia się stare cerkwie z XI i XII w.

W XV w. powstaje w Nowogrodzie także szereg murowanych budowli wieckich, jak do tego czasu wznoszono tylko w drzewie. Powstanie tych budowli wiąże się w du-



45. Cerkiew Fiodora Straliłata w Nowogrodzie.

ej mierze z działalnością fundatorską arcybiskupa Jewfimija II (Eutymiusza, 1429—1459), jednej z najciekawszych postaci w dziejach starej Rusi. Był on nie tylko założycielem szeregu cerkwi nowych i odnowicielem starych w samym Nowogrodzie i jego okolicy, ale także budowniczym wielkich gmachów monumentalnych: Granowitej Pałaty (1433), w której odbywały się posiedzenia Rady Panów, wreszcie fundatorem pałacu arcybiskupiego (1442) oraz wysokiej wieży zegarowej (1443). Wszystkie te trzy gmachy wzniesli budowniczowie niemieccy. Pierwszy z nich, trzypiętrowy pałac z cegły, na planie kwadratu, ma szczególnie charakterystyczne sklepienia najwyszego piętra. Czysto gotyckie, rozchodzą się od centralnego filaru i w sposób swoisty łączą się z ruskimi łukami poprzęgowymi. To samo odnosi się także do zachowanej sali rodzinkowej pałacu arcybiskupiego: przykryta jest czterema typowymi gotyckimi sklepieniami łukowymi opartymi na filarach rodzinkowym, przy czym przedzielają je

tradycyjne miejscowe łuki wspierające. Charakterystyczna jest również wysoka wieża zegarowa w kształcie ościobocznej baszty opartej na prostokątnej podbudowie. Naładuje ona wyrażenie zwężające się ku górze wieżę gotycką. Elementy gotyku niemieckiego, które da się zauważyć jeszcze i w innych budowlach XV w., przechodzą jednak przez filtr tradycji miejscowych. Elementy te wzbogacają motywy nowogrodzkie, nie zmieniając jednak zasadniczego kierunku sztuki miejscowej. Z chwilą utraty niepodległości państwowej architektura nowogrodzka coraz szybciej traci dawny rozmach i własny charakter, a staje się „prowincjonalnym odgałęzieniem ogólnomoskiewskiego stylu” (W. N. Łazariew).

ARCHITEKTURA MOSKWI

W czasie kiedy zamarła działalność architektoniczna na terenach południowej Rusi i Suzdala pozostających pod zwierzchnictwem tatarskim, a budownictwo centrów zachodnich, smoleńsko-połockich, w mniejszym stopniu odczuwających ucisk obcy, jak również wolnego Nowogrodu i Pskowa, wyczerpywało się czy to w powtarzaniu dawnych typów miejscowych, czy też w upraszczaniu wzorów tradycyjnych i nowszych, wzrastała potęgą i znaczeniem nowa ośrodek polityczny — Moskwa, której „historyczna zasługa tkwi przede wszystkim w tym, że była i pozostaje podstawą i inicjatorką stworzenia scentralizowanego państwa na Rusi” (Stalin). Jego droga prowadziła stopniowo: od powstania osobnego małego księstwa pod koniec XIII w. poprzez walkę o zwierzchnictwo z sąsiednimi księstwami, przez przeniesienie siedziby metropolity włodzimierskiego do Moskwy i pozyskanie w ten sposób dla siebie autorytetu głowy cerkwi ruskiej, poprzez nadanie ze strony Tatarów tytułu i godności „wielkiego księcia”, poprzez walkę z Tatarami o wolne ziemie ruskie oraz walkę z panami feudalnymi w samym księstwie moskiewskim — a do zjednoczenia Rusi północno-wschodniej i powstania Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, za Iwana III i Wasyla III, twórcy politycznego mającego zjednoczyć w sobie naród rosyjski. Głębokie przemiany, jakie spowodował cały ten proces w życiu kulturalnym kraju, znalazły wyraz w twórczości artystycznej, a przede wszystkim w architekturze tego okresu.

Dla charakteru sztuki moskiewskiej niemałe znaczenie posiadał fakt, że Moskwa, aczkolwiek mieściła się od samego początku w granicach Księstwa Włodzimiersko-Suzdalskiego, również utrzymywała od początku bliskie stosunki ze swoimi sąsiadami zachodnimi, połocko-smoleńsko-białoruskimi¹.

O najstarszej architekturze moskiewskiej niewiele wiadomo. Jedynie nieliczne fragmenty, zachowane wśród późniejszych zabytków, mogą świadczyć o budowlach starszych, o których wspominają teksty źródłowe: w Twerze, Kołomnie i w samej Moskwie. Z resztek, jakie pozostały z pierwszego moskiewskiego soboru Uspieńskiego, pozostała tylko jedna cerkiew należąca do typów budownictwa połocko-smoleńskiego i jej wykonanie było prymitywne. O wiele ważniejszy jest niewątpliwie sobór Uspieński w Zwienigrodzie z r. 1400, najstarszy zabytek nowej archi-

tektury na obszarach moskiewskich. Jego wzorem była w każdym razie cerkiewna architektura włodzimiersko-suzdalska, z której przejął ten sam typ wysokiej i zwartej cerkwi z trzema apsydami, przy czym każda ściana podzielona jest z zewnątrz na trzy symetrycznie rozłożone pola, otoczone pilastrami-lizenami i zakończone łukami. W połowie wysokości obiega wszystkie ściany szeroki fryz plastyczny. Zarówno rozczłonkowanie ścian, jak i one same oraz wspomniany fryz mają przede wszystkim charakter płaszczyznowy i dekoracyjny, bez właściwego związku z wnętrzem budynku. Odnosi się to także do innego jeszcze motywu, który wraz z przytoczonymi pozostał motywem tradycyjnym w cerkwiach okolicy moskiewskiej, mianowicie do spiczastego zakończenia nad sklepieniami w postaci ołgarzbiętu, przejętego, być może, z budownictwa drewnianego. Zapowiada to w każdym razie późniejszy rozwój motywu tzw. „kokoszników” w budownictwie tak drewnianym, jak i murowanym XVI i XVII wieku².

Po fazie przygotowawczej, do której należą przytoczone zabytki jak i szereg dalszych, w większym lub mniejszym stopniu do nich zbliżonych, rozpoczyna się — jak w całym życiu Wielkiego Księstwa Moskiewskiego — także w dziejach jego architektury nowy rozdział, który zdecydował o dalszym rozwoju rosyjskiego budownictwa. Moskwa stała się stolicą państwa narodowego, którego granice sięgały aż do Morza Białego i do Uralu; do państwa tego należały Nowogród i jego rozległe posiadłości, Twer, Psków, a od r. 1521 także Riazan. Ale nie tylko to. Wzmacnia się znaczenie międzynarodowe Moskwy, wzrasta jej znaczenie ze wschodem. Iwan III (1462—1505) łączy się z Sofią z rodu Paleologów, ostatni dziedziczny cesarz bizantyjski, nawiązuje do historycznych tradycji Bizancjum i zaprowadza na swoim dworze ceremoniał bizantyjski. Wielki książę moskiewski uważa się od tego czasu za prawomocnego następcę cesarzy bizantyjskich. Polityczna ideologia państwa streszcza się od tego sformułowana przez mnicha Filofieja, głosiciela idei samodzielnego państwa, teorii „trzeciego Rzymu”—Moskwy, jako spadkobierczyni drugiego Rzymu—Bizancjum, przy czym „Rzymu czwartego nie będzie”. Sam książę, który za Iwana IV (r. 1547) miał się stać carem, został w końcu absolutnym autokratą. W takich warunkach zmienia także swój charakter stolica, a przede wszystkim Kreml jako siedziba potężnego władcy otrzymuje nowe warunki obmurowania oraz szereg nowych wież. Miały one być nie tylko wyrazem prawosławia nowej monarchii, lecz zarazem także blasku jej księstwa i jego dworu.

Budowle te, zakrojone na wielką skalę, wymagały biegłych i umiejętnych projektodawców i wykonawców, jakich nie posiadała ani sama Moskwa, ani pozostała Ruś. Pokazało się to już w r. 1470, kiedy uruchomiono budowę soboru Uspeńskiego, założonego w roku 1326, i kiedy w dwa lata później zaczęto na tym miejscu wznosić nowy, większy gmach. Ale i ten uruchomiono także, nim go ukończono, w r. 1474. A kiedy i sprowadzeni z Pskowa majstrowie okazali się bezradni, rozjrzał się Iwan III za budowniczymi z Włoch. Doprowadziło to do pierwszego wielkiego, planowego zetknięcia się sztuki staroruskiej z włoską. Po pierwszym architekcie sprowadzono jeszcze wielu innych, którzy wykonali liczne budowle zarówno świeckie, jak i sakralne. Charakterystyczne jest to, że artyści włoscy epoki

Odrodzenia zjawiaj si i dziaaj w dalekiej Moskwie znacznie wcze niej ani eli w Polsce lub w Czechach. Gdy jednak w Krakowie lub w Pradze pojawienie si nowych form sztuki włoskiej wi zało si zarazem z przeszczepieniem renesansu na teren polski wzgl dnie czeski, to w Moskwie o adnym renesansie w takim sensie mówi nie mo na. Nie mówi c ju o tym, e ró nice w podstawach kultural-



46. Sobór Uspienski. Moskwa, Kreml.

wego soboru, wskazano mu sobór Uspie ski we Włodzimierzu Suzdalskim jako wzór, który nale y na ladowa . Nowa wi tynia, uko czona w r. 1479, była te niew tliwie podobna do cerkwi włozimierskiej, ale rysy pokrewie stwa s tylko zewntrzne. Nawizuj c do tradycji architektury włozimierskiej i do stylu w. Sofii nowogrodzkiej przeinterpretował je Aristotel w duchu renesansowej logiczno ci, stwarzaj c w ten sposób now koncepcj monumentalnej cerkwi ruskiej. Wszystkie pola cian dochodz do tej samej wysoko ci i s jednakie, apsydy niskie i, z wyj tkiem rodkowej, prawie nie wyst puj z muru, pilastry nie nosz archiwolt, fryz arkadowy jest czyst dekoracj . Wn trze upodobniło si do trójnawowej bazyliki halowej. Okr głę, wysokie i smukłe filary podtrzymuj sklepienia krzy owe wzgl dnie kopuły, a jednolicie zasklepien , ogromn sal , podobn do sali pałacu włoskiego, wypełnia równomiernie rozproszone wiatło. Nie ma adnych empor, a jedyny podział, jaki istnieje, wpływa z umieszczenia przed prezbiterium wysokiego ikonostasu. Jasny układ cało ci i szczegółów jak i pełne opanowanie techniki miały odegra niemał rol w pó niejszym rozwoju architektury moskiewskiej.

nych i tradycjach artystycznych mi dzy Rusi a Włochami były zbyt du e, a eby mogło nast pić połączenie atmosfery Moskwy z nowym, renesansowym, racjonalistycznym pogl dem na wiat — w Moskwie o niczym podobnym w ogóle nie my la no. Chciano jedynie zdoby umiej tnych architektów, którzy wykonaliby to, czego si od nich dało. A dano kontynuacji swoich własnych tradycji i realizacji własnych planów i upodoba , wykazuj c tym samym w pełni wiadomo rodzimych horyzontów twórczych i ich odr bno ci.

Kiedy sprowadzony z Włoch architekt bolo ski Aristotele Fioravanti w r. 1475 przyst pił w Moskwie do budowy no-

Rozwój ten nie opierał się jednak wyłącznie na nowych elementach włoskich, lecz czerpał w równej mierze także z dawniejszych tradycji ruskich. Wiadczy o tym drugi sobór kremlowski, Błagowieszczeński, z lat 1482—1490, wykonany przez budowniczych pskowskich. Mała ta budowla, otoczona w XVI wieku ze wszystkich stron kaplicami i galeriami reprezentującymi późniejsze fazy rozwoju no-

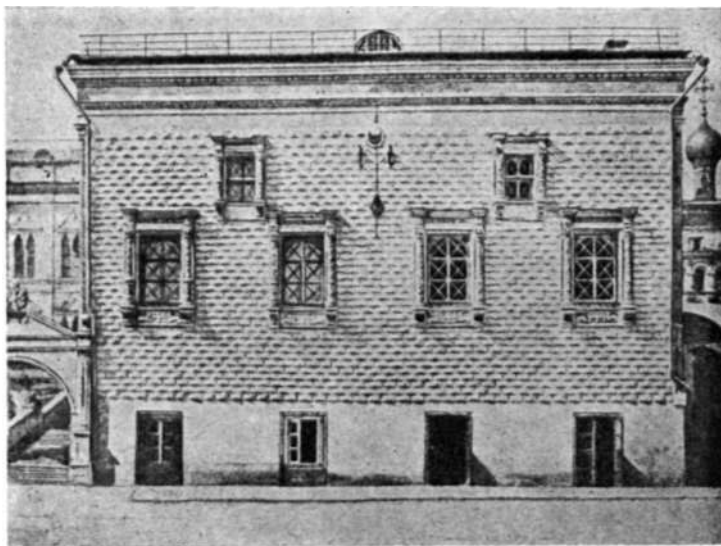


47. Sobór Archangielski i Błagowieszczeński. Moskwa, Kreml.

wego stylu architektonicznego, jest najbardziej malownicza ze wszystkich cerkwi na Kremlu. Odtwarza ona typ cerkwi włodzimierskich, do którego dodano także pierwiastki dawniejszych tradycji moskiewskich oraz „pięciogłowie” przejęte z soboru Uspieńskiego. Zmienione są jednak proporcje między szerszymi i wyższymi kopułami głównymi a smukłymi kopułami bocznymi. Słabo wyrażonymi łukami sklepienia odpowiadającym na stronie zewnętrznej górne zakończenia ścian w postaci łuków z ołimi grzbietami, nad którymi wznosi się dalszy wieniec takich samych łuków, czyli tzw. „kokoszników”. Mały sobór Błagowieszczeński, którego wnętrza były połączone z carskimi apartamentami, stanowił typ intymnej wieży carskiej, gdzie odbywały się śluby i chrzty członków rodziny carskiej — w odróżnieniu od reprezentacyjnego soboru Uspieńskiego, koronacyjnej cerkwi carów moskiewskich.

Trzeci sobór kremlowski, będący mauzoleum carskim, czyli Archangielski sobór, został zbudowany przez Włocha Alevisia Noviego z Mediolanu (1505—1509). Alevisio nawiązał do koncepcji Fioravantiego, stworzył jednak dzieło o odmiennym charakterze. Przekształcił on tradycyjny typ cerkwi moskiewskiej w duchu

renesansowym, zatrzymał się jednak w połowie drogi. Wnętrze jest jasno rozczłonkowane na skoordynowane cztery, nawa środkowa szersza od bocznych, ciany mają pilastry, a filary składają się z cokołu i trzonu. W duchu renesansowym przekształcono także stronę zewnętrzną. Ciany rozdzielono na pola prawdziwymi pilastrami toskanickimi, na dole masywniejszymi, lżejszymi nad belkowaniem. Podłoga ma profilowy gzyms, który je łączy, oddziela górne zakończenia pół, stanowi ce



48. Granowitaja Pałata. Moskwa, Kreml.

osobne motywy lunet wypełnionych rozwartymi muszlami. Pomimo bogatej dekoracji ciana zachowała jednak swoje własne znaczenie strukturalne. W ten sposób budynek noszący zewnętrzne formy renesansowe pozostał w swej istocie tradycyjny i nie wykroczył poza ramy rozwoju architektury moskiewskiej.

Wpływ elementów renesansowych odzwierciedla się w różnych kombinacjach i przybiera najromatyczne formy, w których pierwowzory

włoskie ulegają przemianie w sensie starszych tradycji miejscowych albo też mniejszemu lub większemu uproszczeniu³.

Działalność architektów włoskich nie ograniczała się do budownictwa sakralnego. Byli oni twórcami nowego oblicza w ogóle całego moskiewskiego Kremla kamiennego, który powstał pod koniec XV w. i w ciągu w. XVI w. ród dawniejszych zabudowa drewnianych wraz z jego murami, bramami i basztami obronnymi. Nadali mu ten obcy mistrzowie charakter i wygląd potężnej twierdzy na wzór włoski, w rodzaju zamku Sforzów (Castello Sforzesco) w Mediolanie. Pierwszy budynek pałacowy, „Granowitaja Pałata”, wzniesli w latach 1487—1491 Marco Ruffo i Pietro Antonio Solario. Jest to typowy wczesnorenesansowy pałacyk z rustykalną fasadą, złożony z małych bloków o szlifie diamentowym, z jedną tylko salą na piętrze, której sklepienia wspierają się na kwadratowym słupie środkowym. Budynek ten był połączony drewnianym przejściem z pałacem (*tieriem*) carskim, którego przyziemie zbudował w 1508 r. Alevisio „Stary” z Mediolanu. Nad cztery dolne wznosiło się wyświeżone z drzewa, zastąpione dopiero w XVII wieku konstrukcją kamienną. Pałac ów posiadał w każdym razie taras na arkadach, włączony po cztery do późniejszych przebudowa. Dziełem architektów włoskich są także szczytowe zakończenia dziewiętnastu baszt w obmurowaniu Kremla, którymi zastąpiono w XVI wieku drewniane wieże strażnicze. A już w latach 1505—1509 powstała dominująca nad całym Kremlem wysoka

wie a-dzwonnica, tzw. „Iwan Wielki”, zbudowana przez Włocha Bona Friazina⁴. W niej powtarza się motyw smukłej wieży zegarowej Nowogrodu, ale w zupełnie nowym ukształtowaniu. W sposób wymowny przeplatają się także w tej wieży motywy włoskie z rodzimymi motywami starszymi układającymi się w nową całość, zrozumiałą na tle rozwoju budownictwa moskiewskiego.

Dziejowe znaczenie nowej architektury Kremla tkwi także w urbanistycznym ugrupowaniu poszczególnych budowli jako całości kompozycyjnej. Moment ten



49. Granowitaja Pałata. (Wn trze). Moskwa, Kreml.

nie był nowością w dziejach architektury ruskiej. Odgrywał on ważną rolę od samego początku, od chwili, kiedy w Kijowie księcia Włodzimierza, w Nowogrodzie, Włodzimierzu i pozostałych centrach powstawały pierwsze wielkie wieżycy wraz z wznoszącymi się obok nich dworami księskimi i innymi oficjalnymi gmachami. Dotyczy to zresztą nie tylko różnych kremlów jako centralnych punktów siedzib księskich, lecz w nie mniejszej mierze także klasztorów stanowiących bardzo często wielkie zespoły budowlane, układane według jednolitego, z góry powziętego planu. Tradycje tego rodzaju sięgają, być może, jeszcze dalej wstecz, do epoki najwcześniejszych wiejskich koncepcji budowlanych na terenie Rosji, reprezentowanych w zespołach budowli warownych, kultowych i mieszkaniowych okresu grodziskowego, w których można się dopatrzeć prekursorów późniejszych zespołów z czasów historycznych⁵. W Kremlu moskiewskim znajdują swój dalszy ciąg tradycje budownictwa wielkich zespołów warownych i zarazem artystycznych, wytworzone początkowo w okresie przedmongolskim, a związane z siedzibami książęcimi. Pozo-

stałe zabudowania i dzielnice miasta zgrupowały się, jak niegdy, około tak ujętego centrum architektonicznego. Jak wszędzie w dziejach urbanistycznych, tak i w dziejach architektonicznych Kremla odzwierciedlały się wszelkie zmiany zachodzące w stosunkach między warstwami panującą a resztą społeczeństwa i wszelkie przemiany w obrębie tych warstw. Kreml moskiewski końca XV w. i początków



50. Iwan Wielki. Moskwa, Kreml.

W. XVI jest pod tym względem wiernym odbiciem zmian dokonanych podówczas w Moskwie oraz na zjednoczonych przez nią ziemiach ruskich. Jako siedziba carów autokratycznych stał się on ywym pomnikiem ich władzy i potęgi. Trzy główne sobory carskie: koronacyjny (sobór Uspeński), rodzinny (sobór Błagowieszczeński) i grobowy (sobór Archanielski), wraz ze swymi pałacami wznosiły się nad drewnianym otoczeniem, obwiedzione wysokim murem obronnym. A wysoko nad Kremlem i nad całą Moskwą widniała wieża dzwonów wraz ze stojącą obok niej ogromną dzwonnicią. Długo unosił się, jak to trafnie powiedziano, nad stolicą i nad całym krajem⁶. Równocześnie cała ta sztuka monumentalna była jak najciślej związana z ziemią, na której

się zrodziła, i z przeszłością jej budownictwa. Była przecie jakby syntezą wszystkiego, co przed nią na Rusi w tej dziedzinie powstało, ale zarazem wyrażała także nowy styl architektury i życia, tak jak i Moskwa sama była punktem wyjścia nowych dziejów Rosji i jej losów.

ARCHITEKTURA DREWNIANA

Architektura murowana i kamienna, o której mówili my dotychczas, była formą nie posiadającą początkowo na Rusi żadnych miejscowych tradycji. Zjawiała się w jej centrach jako nowa, monumentalna sztuka obca, jako wyraz upodobania wieckich bogatych warstw panujących i jako wyraz wiata religijno-cerkiewnego. Kraj sam posiadał jednak swoje własne starsze budownictwo drewniane o zupełnie odmiennym charakterze, a miejscami także o cechach swoistej monumental-

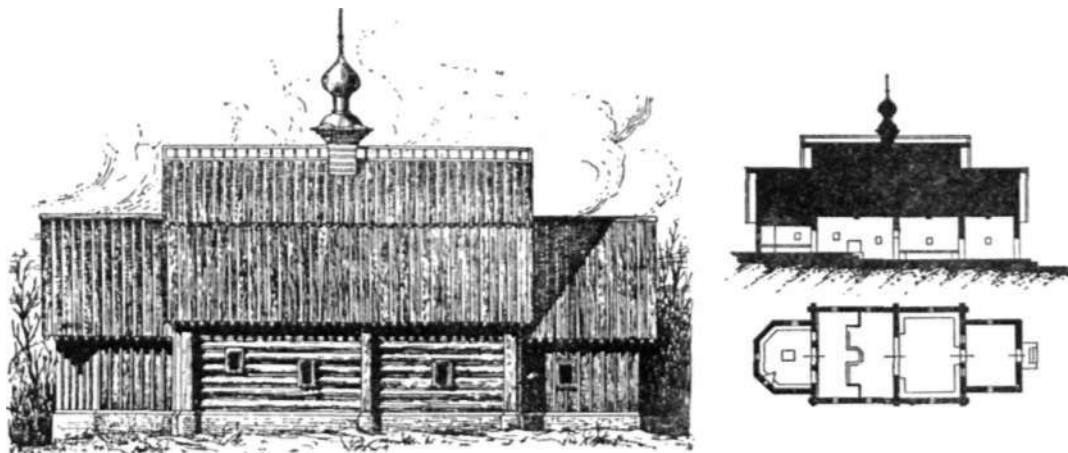
no ci. wiadczy o tym teksty kronikarskie, wspominające o najstarszych kijowskich dworach książczych z czasów przed chrystianizacją; wznosiły się tam budowle pałacowe (*tieriemy* lub *palaty*), m. in. dwupiętrowy drewniany pałac księcia Włodzimierza w Berestowie pod Kijowem¹ itp. Budownictwo tego rodzaju przetrwało wszystkie fazy późniejsze; zachował się np. urzędowy opis pałacu Iwana Groznego z r. 1577 we wsi Kołomienskoje, a także model późniejszego pałacu w tej samej miejscowości, zbudowanego w r. 1688 na rozkaz cara Aleksieja Michałowicza; o tej budowli będzie jeszcze mowa². Ale nie tylko o pałace idzie. Cała w ogóle architektura starej Rusi była od najdawniejszych czasów drewniana, jako najwłaściwsza forma budownictwa na rozległych obszarach lesistych Europy wschodniej.

Toteż cerkwie murowane należały w pierwszych stuleciach raczej do wyjątków aniżeli do reguły; od samego początku stawiano obok nich także drewniane, i to nie tylko proste i skromne, lecz także w większych rozmiarach i bogato zdobione. Tak np. *Kronika lawrientijowska* wspomina w r. 1160 o pozostałościach drewnianej cerkwi w Rostowie, która była „cudowna i duża i nie miała, i miejsce nie będzie do siebie podobnych”. Niejedną z tych budowli miała swoiste formy, które już w najstarszej epoce przedmongolskiej wpłynęły na dekoracyjne szczegóły architektury murowanej. Pierwsza drewniana cerkiew w Sofii w Nowogrodzie z r. 989 posiadała np. trzynastokopułowy motyw, który odezwał się w murowanej cerkwi w Sofii w Kijowie. O innych motywach, jakie z budownictwa drewnianego przeszły do architektury murowanej, była zresztą już nieraz mowa w rozdziałach poprzednich. W związku z architekturą Moskwy wysuwa się jednak na pierwszy plan znaczenie historyczne budowania z drzewa. Z połączenia bowiem typów budownictwa drewnianego i murowanego miała powstać całkiem osobliwa koncepcja nowych typów cerkwi — „namiotowych”. Wprawdzie w ich powstaniu nie wszystko jest jasne, ale architektura drewniana rzuca na tę kwestię w każdym razie sporo światła.

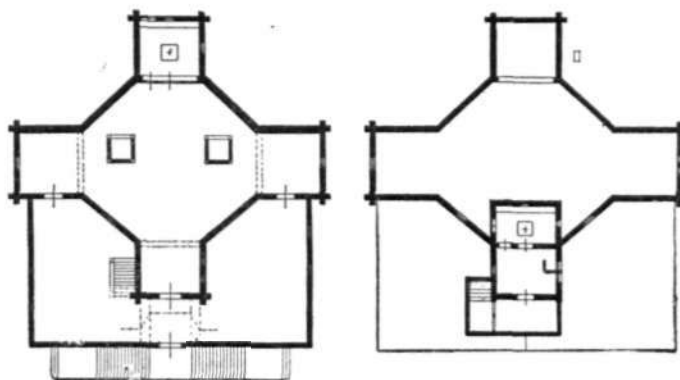
Pomimo licznych wzmianek źródłowych z okresów starszych i mimo jeszcze liczniejszych zabytków z czasów późniejszych, niewiele da się powiedzieć o formach i wyglądzie artystycznym starszego budownictwa drewnianego³. Co prawda, pradawna technika ciesielsko-budowlana zachowała swoje metody a do czasów nowszych, a pewne procedury i możliwości narzucały jej sam charakter i właściwość budulca. Wszystko to w ciągu wieków na pewno nie ulegało istotnym zmianom, zwłaszcza w środowiskach prymitywnych i w atmosferze twórczości ludowej. Nie wszędzie jednak tak było, jak wiadczy choćby wspomniane wzmianki o budynkach pałacowych i cerkiewnych. Pewne różnice można zauważyć w związku ze zmianami warunków życiowych oraz gdy do pierwotnej atmosfery zaczęły przenikać pierwiastki i wzory, choćby tylko zdobnicze, ze sztuki warstw wyższych. Nie wolno tego zapominać, a nawet najstarsze zabytki tego budownictwa są stosunkowo młode. Na całym przestworzu Rosji nie ma przecie zabytków, które się gałyby tak daleko wstecz, jak np. drewniane kościoły norweskie, a najstarsze liczą niewiele ponad trzysta lat. Toteż wskazana jest wielka ostrożność przy wysnuwaniu zbyt dalekich wniosków co do form i stylu starszego budownictwa drewnianego na

podstawie budynków pochodzących z czasów późniejszych lub należących wprost do czasów najnowszych⁴.

Najistotniejsze rysy, typy i charakter budownictwa drewnianego, którego tradycje zachowały się najlepiej i najdłużej na lesistych obszarach Rosji północnej, związane są w dużej mierze z właściwościami samego budulca i technik kon-



51—52. Cerkiew Pietropawłowska w Ples. Widok od strony północnej. Przekrój i plan.



53. Cerkiew Spasa Priobrażenia w Kokszenka. Plany dolnego i górnego piętra.

strukcyjną⁵. Punktem wyjścia całego rozwoju jest w każdym razie prastara, pierwotna zrębowa „kleta” na planie kwadratowym lub prostokątnym, składająca się z poziomo nawarstwionych belek zazębionych w rogach, a przykryta dwuspadowym dachem, czyli typ prostej ruskiej izby. O rozmiarach izby decydowała długość belek, jakich użyto do jej budowy, a o charakterze ścian wewnętrznych i zewnętrznych sposób ich obróbki, tj. czy pozostawiano je nieociosane, czy te wygładzono je na „ciesz” (jedynym narzędziem budowniczym w drzewie był a do czasów Piotra I topór ciesielski). Okna nie odgrywały przy tym żadnej roli. Były to początkowo tylko małe otwory wyciosane w belkach i zamykane deszczułkami, a zachowały bardzo długo ten swój kształt pierwotny; istniały po chwili jeszcze w pałacu w Kołomienskoje z XVII w. oraz w pałacu Stroganowów. Stosowanie prawdziwych okien z obramieniami rozpowszechnia się dopiero w XVII i XVIII w.

Oprócz kwadratowej, wzgl. dziesięciokątnej izby-„kleti” istniały jednak w budownictwie drewnianym także inne typy zrębowe w kształcie wielobocznym, zazwyczaj omiobocznym (tzw. *wos'mierik*), rodzaj wysokiego słupa (*stolp*). Ich przykrycie było również omioboczne i zwałowało się ku górze jako smukła piramida, tzw. namiot (*szatior*). Obie te podstawowe formy budownictwa drewnianego stały się punktem wyjścia dla niezmiernie urozmaiconego budownictwa cerkwi „klet'skich”, czyli izbowych, oraz z dwóch różnych wielkich grup: z cerkwi „klet'skich”, czyli izbowych oraz wielobocznych, czyli „namiotowych”.

Najstarszy typ w tym drewnianych był niewątpliwie izbowy (*klet'skij chram*). Już zwykła izba mogła być zamieniona na kaplicę przez umieszczenie na jej dachu krzyża lub małej kopuły. Ponieważ trzeba było jednak dostosowywać konstrukcję do potrzeb kultu, którego obrządek odbywano w cerkwiach murowanych, robiono to w ten sposób, że mnożono ilość izb. Do rodkowej i najwęższej „kleti”-izby dobudowywano dwie mniejsze i niższe, z których zachodnia odpowiadała narteksowi (*trapieza* albo *pritwor*), a wschodnia, również kwadratowa albo wieloboczna, naładowała apsydę i zawierała ołtarz. Wnętrze przykrywano równym pułapem, a na



54. Cerkiew Uspiejska w Warsugu. (Rejon Archangielski).

grzbiecie dachu była nasadzona długą, woskową, imitującą bębna „szyja”, z małymi makówkowatymi kopułkami i krzyżem na szczycie, pozbawiona znaczenia konstrukcyjnego. Zewnętrzne sylwetki tego typu wykazywały mnóstwo najrozmaitszych odmian.

Szersze możliwości dawało jednak dopiero kombinowanie typu izbowego z typem namiotowym. Takie w cerkwiach typu namiotowego, budowanych w gruncie rzeczy drewnianymi budowlami „centralnymi”, do omiobocznej czy rodkowej dodaje się dwie mniejsze izby-„kleti” na stronie wschodniej i zachodniej, przykryte przeważnie dachem w kształcie bani-beczki, zakończonej ołim grzbieciem, tzw. „boczki”. Zarówno owe „boczki”, jak i smukły, wysoki „namiot” wznoszą się nad rodkowym omiobokiem wywołując wrażenie bogatej malowniczości, a równocześnie nie mocno uwydatniają pionowo budowlę. Zasadnicza koncepcja cerkwi namiotowych wiązała się jednak od samego początku z zasadami cerkwi-izby; o tym

zdaje się wiadczyć fakt, że w najstarszych zabytkach czworokątowa jest również kwadratowa i że przechodzi dopiero na znacznej wysokości w oktagon, który stanowi podstawę właściwego „namiotu”. Był to więc ten typ cerkwi, w której oktagon sięga do ziemi, jest dopiero późniejszy i ten typ wcześniejszy powstał z okazji naładowania w drzewie jednokopułowej cerkwi murowanej.

MOSKIEWSKIE CERKWIE POMNIKOWE

Nie ulega wątpliwości, że pierwsi budowniczowie cerkwi drewnianych usiłowali w ich formach naładować typy cerkwi murowanych i że poprzez kształty późniejszych budowli cięgle jeszcze przezierają ich pierwowzory kamienne, aczkolwiek na wskroś przekształcone. Ten bliski związek między cerkwiami drewnianymi z budownictwem murowanym odzwierciedla się wyraźnie także w okresie ich największego rozkwitu w XVII i XVIII w., kiedy te same tendencje twórcze występują równie dobrze w monumentalnej architekturze murowanej jak i w malowniczych cerkwiach wiejskich. Było jednak także odwrotnie. Wzory cerkiewnego budownictwa drewnianego wpłynęły na losy architektury murowanej, w tym wypadku na losy cerkiewnej architektury moskiewskiej. Dotyczy to przede wszystkim grupy cerkwi „pomnikowych”, stanowiących w ogóle najoryginalniejsze osiągnięcia całej architektury staroruskiej, a pośrednio także i późniejszej, która przejęła z nich niejedyną rys rozwijając go dalej po swojemu. Dla całej wymienionej grupy cerkwi jest bowiem charakterystyczny szereg rysów, znamienych także dla cerkwi drewnianych. Dachy murowane o kształcie kamiennego „namiotu” wywołują przypomnienie piramidalnych namiotów cerkwi drewnianych; także ich wnętrza posiadają ukształtowania spokrewnione z wnętrzem prostokątnej izby-„kleti”, względnie o miokrotnego „wos'mierika”.

Spór naukowy¹ o to, która strona była tutaj czynna, a która bierna, został obecnie ostatecznie rozstrzygnięty na korzyść wpływu architektury drewnianej, odkąd M. N. Tichomirow odkrył tekst stwierdzający, że „wielki ksiądz wznosił w swoim siole w Kołomienskoje² kamienną cerkiew Wniebowstąpienia Pana naszego Jezusa Chrystusa, z wierzchem według wzoru drewnianego”. Nie wyjątkiem to jednak wszystkiego. Forma namiotu nie została bowiem przejęta z budowli cerkiewnych, lecz ze wieckich, a zarówno sam namiot kamienny, jak i typ cerkwi namiotowych jako całość jest ukształtowaniem nowym, należącym do monumentalnego budownictwa murowanego przy uwypukleniu centralnego motywu basztowego.

Nowe cerkwie moskiewskie trafnie nazwano pomnikowymi, ponieważ każda z nich wzniesiono, by upamiętnić jakieś zdarzenie historyczne lub inne znamienne czyny władców. A więc cerkiew Wzniesienia w Kołomienskoje (1530—1532) powstała w związku z urodzeniem Iwana (późniejszego Groźnego), syna Wasilija III; cerkiew w Dżakowie (1543—1547, datowanie według Niekrasowa, *Oczerki*, s. 256) stanowi pomnik koronacji Iwana IV na cara; cerkiew Pokrowa wreszcie (tzw. „Wasilij Błażennyj”, 1555—1560) zbudowano na pamiątkę zajęcia Kazania, a tym samym ostatecznego rozgromienia Tatarów i wyzwolenia spod jarzma mongolskiego.

go. Podobnie było tak e z innymi cerkwiemi typu namiotowego w drugiej połowie XVI w. Były one wyrazem dumy narodowej, wiadomej własnej siły i pot gi, a razem tak e pomnikami wielko ci samodzielnawia i kraju, nad którym ono panuje. Tote było naturalne, e architektura, która stwarzała owe pomniki, nawi zywała do czystych ródeł tradycji narodowych, zro ni tych z ludem i ziemi , czerpi c wzory z bogactw budownictwa drewnianego, a równocze nie wprowadzaj c do cerkwi-pomników element niecerkiewny, warowny, jakim był ostatecznie namiot.

W porównaniu z cał starsz architektur cerkiewn niezmiernie oryginalnie przedstawia si ju pierwsza z wymienionych budowli, cerkiew Wozniesie ska (Wniebowst pienia) w Kołomienskoje, chocia nie brak w niej tak e pierwiastków tradycyjnych. Jej sylweta przypomina w pierwszej chwili kształt namiotowego o mioboku drewnianego, o jakim mówi zacytowany na s. 68 tekst ródtłowy. Nad podbudow , odpowiadaj c „klet'skim” podbudowom w konstrukcjach drewnianych, wznosi si dolna cz budowli; jej wn trze stanowi niedu przestrze kwadratów z czterema małymi wn kami w obu głównych osiach, na zewn trz za dodane s do kwadratu cztery wystaj ce ramiona krzy a, tak e kwadrat zamienia si w dwunastobok. Jego wy sze i szersze pola o ywione s w skimi oknami i wimpergami oraz obramione pilastrami, na których wsparto po trzy rz dy dekoracyjnych „kokoszników”, stanowi cych przej cie do w szego oktagonu drugiej kondygnacji. O miobok ten jest równie plastycznie rozczłonkowany; w górze zamyka go rz d mniejszych „kokoszników”, nad którymi wznosi si bezpo rednio wysoki o mioboczny namiot, zako czony o mioboczny szczyt z mał , płask kopuł . Podobny jest układ wn trza: nad doln cz ci kwadratów wyrasta przestrze oktagonalna, zako czona u góry strzelistym sklepieniem namiotu. Cał za budowl otacza otwarta (pó niej przykryta) galeria, do której prowadzi z trzech

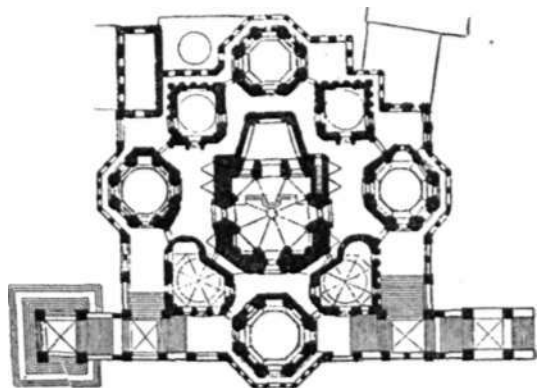


55. Cerkiew Wozniesie ska w Kołomitnskoje.

W porównaniu z cał starsz architektur cerkiewn niezmiernie oryginalnie przedstawia si ju pierwsza z wymienionych budowli, cerkiew Wozniesie ska (Wniebowst pienia) w Kołomienskoje, chocia nie brak w niej tak e pierwiastków tradycyjnych. Jej sylweta przypomina w pierwszej chwili kształt namiotowego o mioboku drewnianego, o jakim mówi zacytowany na s. 68 tekst ródtłowy. Nad podbudow , odpowiadaj c „klet'skim” podbudowom w konstrukcjach drewnianych, wznosi si dolna cz budowli; jej wn trze stanowi niedu przestrze kwadratów z czterema małymi wn kami w obu głównych osiach, na zewn trz za dodane s do kwadratu cztery wystaj ce ramiona krzy a, tak e kwadrat zamienia si w dwunastobok. Jego wy sze i szersze pola o ywione s w skimi oknami i wimpergami oraz obramione pilastrami, na których wsparto po trzy rz dy dekoracyjnych „kokoszników”, stanowi cych przej cie do w szego oktagonu drugiej kondygnacji. O miobok ten jest równie plastycznie rozczłonkowany; w górze zamyka go rz d mniejszych „kokoszników”, nad którymi wznosi si bezpo rednio wysoki o mioboczny namiot, zako czony o mioboczny szczyt z mał , płask kopuł . Podobny jest układ wn trza: nad doln cz ci kwadratów wyrasta przestrze oktagonalna, zako czona u góry strzelistym sklepieniem namiotu. Cał za budowl otacza otwarta (pó niej przykryta) galeria, do której prowadzi z trzech

stron asymetrycznie umieszczone, łagodnie wspinające się schody i tarasy. Wszystko jest więc tutaj jednolite; zwartości wnętrza odpowiada jasne rozczłonkowanie bryły. Od ziemi poprzez schody i szeroki podbudowę wspina się budowla w coraz lepszych kondygnacjach ku smukłemu szczytowi namiotowemu.

Właściwy stosunek tej cerkwi do drewnianych konstrukcji namiotowych sprowadza się w gruncie rzeczy do zewnętrznego podobieństwa malowniczej sylwety



56. Cerkiew „Wasilij Blagownyj” w Moskwie. Plan.

i do układu zewnętrznego. Wszystko inne jest odmienne. I tak: mocno podkreślona pionowo konstrukcja przypomina w każdym razie wertykalizm architektury gotyckiej; nie brak również rysów romańskich oraz elementów zaczerpniętych z dawniejszych tradycji architektury moskiewskiej. Wszystko to przeplatane jest jednak w tak dużej mierze pierwiastkami i motywami architektury włoskiej (pilastry, kapitele karnizowe, obramienia okien, łuki we wnętrzu, konsole), że

powstanie tego nowego typu architektonicznego nie jest do pominięcia bez oddziaływania wzorów, jakie powstały na Kremlu w okresie włoskim. Architektura ta powstała więc jako wynik współdziałania całego szeregu różnorodnych elementów miejscowych i obcych, przetworzonych przez twórczy umysł na jedno z najoryginalniejszych i zarazem najbardziej charakterystycznych dzieł architektury staroruskiej w okresie rozkwitu narodowego, scentralizowanego państwa moskiewskiego.

Rozpiętość dalszych możliwości i realizacji twórczej była bardzo duża. Tak np. cerkiew w Dżakowie, niedaleko Kołomienskoje, z lat 1543—1547, „pierwszy pomnik ruskiego carsztwa”, różni się znacznie od poprzedniej. Cało jest połączeniem pięciu samodzielnych oktagonów-baszt, z których cztery mniejsze, boczne, zgrupowano naokoło piętego, rodkowego wnętrza i wyszego; wszystkie są przykryte spłaszczonymi kopułami na bębniach, a połączone między sobą przykrytymi galeriami. Budowla to więc skomponowana z oddzielnych jednostek plastycznych i ich małych wnętrzy, a jako całość silniej od cerkwi poprzedniej związana ze starszymi tradycjami architektury ruskiej. Brak przecie dachu w kształcie właściwego namiotu, a układ kopuł przypomina tradycyjne „pięciogłowie”. Silne są te reminiscencje italianizujące, które występują w całym ukształtowaniu strony zewnętrznej, a zwłaszcza w podkreśleniu linii poziomych. To samo włoskie źródło wskazywałaby także trójdzielna fasada na stronie zachodniej, z portalem w środku i dwiema wieżami-oktagonami po bokach, nadająca całości w kształcie zwartości i jednolitości. Najbardziej charakterystycznym cechem cerkwi dżakowskiej jest jednak dekoracyjna malowniczość strony zewnętrznej, wobec której wnętrza małych jednostek przestrzennych nie odgrywają właściwej roli. Jest to naprawdę konstrukcja pomnikowa.

Znowu inna jest cerkiew w Ostrowie blisko Kołomienskoje. Ciany jej wzniesione są masywne, nieplastyczne, a motywy służące rozczłonkowaniu mają czysto dekoracyjny charakter. Trzy rzędy półokrągłych „kokoszników” pod cebulastymi kopułami nie odgrywają już żadnej roli konstrukcyjnej.

Szczytem jednak całej tej basztowo-namietowej architektury jest najoryginalniejsze dzieło budownictwa staroruskiego, cerkiew Pokrowska, czyli tzw. „Wasilij Błaennyj”, wzniesiony w latach 1555—1560 przez budowniczych Barm i Poznika poza murami Kremla na placu Czerwonym w Moskwie. Tu również mamy konstrukcję złożoną z szeregu jednostek przestrzennych i architektonicznych, czyli wprost z osobnych basztowo-namietowych cerkiewek, tylko jeszcze bogatsza, jeszcze bardziej skomplikowana i zróżnicowana niż cerkiew dżakowska lub ostrowska³, z którymi jest blisko związana. Około głównego budynku, który jedyny ukształtowany jest jako baszta z dachem namiotowym, rozmieszczone są dalsze, cztery mniejsze i cztery większe cerkiewki o różnych kształtach, dające w całości rozmaicie plastycznie uformowane cebulaste kopuły⁴. Do baszty rodkowej dobudowano od strony wschodniej wystającą



trapezoidalną apsydą, co wymagało przesunięcia centralnego budynku ku zachodowi i naruszyło układ symetryczny, przyczyniło się jednak do wzmocnienia dekoracyjnej malowniczości zabytku. Poza fantastycznie ukształtowanymi kopułami nie ma właściwie w całej konstrukcji motywów, których by już dawniej tak lub inaczej nie stosowano. Szczegóły zdobnicze są jednak tak nagromadzone, że zasłaniają swoim bogactwem tektoniczny sens poszczególnych części. Całość zamieniono jakby w jedną ciętą nieustannie ku górze, skamieniałą i zarazem żywy organizm roślinny, z jakim ją nieraz porównywano.

W tej całej architekturze cerkwi namiotowo-basztowych, a zwłaszcza w cerkwi Pokrowskiej jako ostatecznym etapie jej rozwoju, zerwano więź z tradycjami starszymi, Moskwie stworzyła w nich swój własny styl architektoniczny. Są to budowle

pomnikowe, związane z dworem carskim i jego atmosferą kulturalną, a zarazem dzieła architektonicznej szkoły dworskiej, których nie należy utożsamiać z wieżami mającymi służyć tylko odprawianiu nabożeństw dla licznych gmin wierznych. Ich znaczenie w dziejach budownictwa przeto nie jest wcale mniejsze. „Wasilij Blawennyj” stał się od chwili swojego powstania obok trzech głównych soborów Kremla nowym znakiem i urbanistycznym punktem centralnym Moskwy, a jego wzór jak i pozostałe cerkwie namiotowe nie mogły nie odegrać doniosłej roli w dalszym rozwoju budownictwa na Rusi, aczkolwiek ani jego konstrukcja, ani grupa, do której należał, nie została już nigdy powtórzona.

Motywy budynku o charakterze smukłej baszty z dachem namiotowym narzucał się sam przez się jako typ wieży-dzwonnic. Znalazł on też jako taki szerokie zastosowanie, jak np. już w dzwonnicy slobody Aleksandrowskiej (ok. r. 1565), będącej przykładem swoistego przekształcenia basztowej konstrukcji Wozniesieńskiej cerkwi w Kołomienskoje. Ten typ dzwonnicy utrzymał się i przechodził wszelkie zmiany stylów architektonicznych był powtarzany także jeszcze w XVII i XVIII w., jak np. dzwonnica cerkwi Jana Złotoustego w Korownikach w Jarosławiu z drugiej połowy XVII w. Echo iglastych sylwet tego typu widać także jeszcze w nie wykonanej koncepcji Rastrellego: wieży wiejskiej klasztoru Smolnego.

Inaczej przedstawia się sprawa późniejszych dzieł samych cerkwi namiotowych. Budowano je wprawdzie jeszcze w dalszym ciągu, jakkolwiek w siedemdziesiątych i w początkach osiemdziesiątych lat XVI w. nastąpiła wyraźna przerwa dotycząca jednak w ogóle całego budownictwa, nie tylko wznoszenia cerkwi namiotowych. Było to następstwem ciężkiej sytuacji gospodarczej, jaka wówczas wytworzyła się w związku z przebudową ustrojów stanu wielkoobszarniczego, dokonaną przez Iwana Groźnego, i z przygotowaniami do wojny na kresach zachodnich⁵. Począwszy od połowy osiemdziesiątych lat architektura kamiennych cerkwi namiotowych rozkwita jednak w dalszym ciągu, pozostając „pod względem artystyczno-ideologicznym jednym z centralnych prądów epoki”. Była ona jednak właśnie nie tylko jednym z wielu prądów ówczesnych. W nowej atmosferze, jaka wytworzyła się w XVII w., jej cechy istotne, w pierwszym rzędzie namiot, zmieniając swój pierwotny sens i charakter i stając się czym zupełnie nowym w ramach pozostałych dzieł architektury, jakie zjawiały się w ciągu wieku XVI.

POZOSTAŁA ARCHITEKTURA XVI W.

W przeciwieństwie do soborów Kremla moskiewskiego oraz cerkwi namiotowych, które są w równej mierze dziełami architektury carskiej, reprezentacyjnej, cerkwie miejskie, klasztorne i parafialne XVI w. zachowują bez porównania prostszy i skromniejszy charakter. Ich architektura jest także bardziej konserwatywna, aczkolwiek nie mogła nie przejść poszczególnych motywów formalnych z monumentalnego budownictwa dworskiego.

Ze wszystkich różnorodnych przejawów w zakresie architektury, które się wzajemnie przenikały, tworzył się grunt dla nowego ogólnoruskiego stylu architektury cerkiewnej. Głównym rodowiskiem całego tego ruchu była znowu Moskwa jako stolica wielkiego scentralizowanego państwa o jasno skryształizowanej ideologii politycznej i kulturalnej. Była ona siedzibą rządu, który podporządkował sobie wszystkie rodzaje wytwórcze, a także wszelkie formy organizacyjne, wieckie i cerkiewno-religijne. Państwo planuje te wszelkie poczynania architektoniczne, które się gają bardzo daleko; obejmują one założenia i rozplanowania nowych oraz rozbudowy starych miast i klasztorów, odgrywających niemałą rolę jako centra wiadomego kierowania pracami religijnymi i kulturalnymi. Na tym opierają się nie tylko prace nad rozbudową fortyfikacji, lecz także budownictwo cerkiewne, zajmujące w nowej, planowanej urbanistyce szczególnie ważne miejsce. Cerkwie stanowią przecie centralne punkty, wokół których grupują się główne gmachy, jak dwory książęce, wojewódzkie i biskupie, a za nimi dopiero rozrasta się miasto¹.

Cały kraj pokrywa się siecią licznych wieści, wśród których panuje tradycyjny typ cerkwi czterofilarowej oraz powtarzają się w różnych odmianach cerkiewne wzory moskiewskie. W niejednym wypadku się to daleko idące uproszczenia wzorów, o odmianach jednak, jakie przy tym powstają, tak licznych i przypadkowych, nie widać w nich konsekwentnej linii rozwojowej; trudno tu również mówić o jakich grupach miejscowych lub regionalnych. Z drugiej strony widoczne są jednak pewne rysy ogólne, prowadzące ku nowemu stylowi. W niektórych spośród tych cerkwi występuje np. charakterystyczna zmiana proporcji w sensie zwiększonego wertykalizmu, jak np. w smoleńskim soborze klasztoru Nowodziewiczego pod Moskwą, który powtarza formy soboru Uspeńskiego na Kremlu, albo te w soborze klasztoru Kniagini („Księżnej”) we Włodzimierzu, w którego wnętrzu filary są cienkie i smukłe, a przestrzeń pod wysokimi sklepieniami wspaniała i wysoka. Odzywają się i inne pierwiastki tradycyjne, wśród których nie brak również rysów starszego, przedwłoskiego budownictwa moskiewskiego, jak np. na ścianach zewnętrznych cerkwi klasztoru w Staro-Simonowie o typie ścian soboru Uspeńskiego w Zwienigorodzie, przekształconym jednak w duchu renesansowym. Znamienne, jakkolwiek nie zawsze dosyć wyraźne, są także pierwiastki, które przedostały się do architektury cerkiewnej z architektury drewnianej, jak np. czyste konstrukcje cerkwi o dwóch kondygnacjach, z których rozwija się typ cerkwi piętrowych: dolnej — „zimowej” i górnej — „letniej”, motywy galerii otwartej lub zamkniętej, otaczającej cały gmach, przy czym coraz mocniej występuje pionowość całego układu. Niemniej wymowny jest również podział wnętrza na szereg zamkniętych jednolitych przestrzeni, przypominający podobny układ wnętrza cerkwi drewnianych itp.

Czystym zjawiskiem jest daleko idące uproszczenie wzorów moskiewskich, przy czym decyduje udział w budowie majstrów z rodowisk prowincjonalnych, jak np. z Pskowa. Do jakich swoistych koncepcji dochodzono czasem, świadczy m. in. sobór klasztoru Sołowieckiego na wyspie Morza Białego, którego masywna sylweta przypomina koncepcje wysokich cerkwi warownych i zawiera w sobie coś

z charakteru architektury „romańskiej”². Uproszczonym przekształceniem typu moskiewskiego soboru Uspieńskiego jest sobór w Sofii w Wołogdzie, z lat 1568—1570, w którym elementy renesansowe całkowicie zatraciły swoje pierwotne znaczenie. Wąn nowo stanowi natomiast sobór w Solwyczegodsku, fundacja bogatej rodziny kupieckiej Stroganowów z lat 1560—1584, wysoki i smukły, o trzech apsydach, których wnąn trze poł czony jest z cz ciami wschodnimi i razem z nimi nisze od pozostałego, przeznaczonego dla gminy pomieszczenia, gdzie pozostały tylko dwa filary. Tym samym typ cerkwi czterofilarowej, krzyżowo-kopułowej, z pięcioma kopułami, który poprzednio prawie wyłącznie panował, zmienia się w typ zupełnie nowy. Cerkwie pięciokopułowe budowano wprawdzie nadal, przy czym jeszcze pod koniec stulecia — jak to bywało już w jego połowie — odznaczają się one masywnymi i archaicznymi formami na wzór moskiewskiego soboru Uspieńskiego, jak np. sobór Ławry Troicko-Siergiejewskiej, ukończony w 1585 r., albo tenawizujący do tradycji pochodzących z soboru Archangielskiego, jak np. cerkiew w Wiaziemach pod Moskwą, pochodząca z okresu panowania cara Borysa Godunowa³.

Nowe rozwinięcie jednolitego, nierozczłonkowanego wnąn trza, bez tradycyjnych czterech filarów, jest również coraz częściej stosowane. Kwadratowa, zazwyczaj mała przestrzeń przykryta jest sklepieniem utworzonym przez cztery krzyżowe sklepienia kolebkowe; nad nim wznosi się kopuła na smukłym bębnie, otoczonym wieńcem „kokoszników”. Ściany strony zewnętrznej są ukształtowane na wzór soboru Błagowieszczeńskiego na Kremlu. Szczególnie charakterystyczny i dla tego rodzaju cerkwi typowy jest sobór klasztoru Dońskiego w Moskwie z r. 1593. Jego wnąn trze nie posiada żadnych filarów, a strona zewnętrzna, bez dobudowanych cerkiewek bocznych, stanowi prosty blok bryły, ukoronowany wieńcem trzech rzędów „kokoszników”, nad którymi wznosi się nie mniej od nich dekoracyjny bęben szeroko rozwinięty, cebulast kopuła.

Od typu wieńcowego, które nie miały w wnąn trzu filarów, prowadził tylko jeden krok do typów dalszych, reprezentowanych już w ród cerkwi namiotowych (np. w Ostrowie i w Grodnie), a jeszcze bardziej rozpowszechnionych pod koniec XVI wieku. Do gmachu głównego dobudowywano wtedy od strony północnej i południowej mniejsze samodzielne cerkiewki.

Architektura w. XVI przedstawiała więc obraz niezmiernie bogaty i urozmaicony. Rysy jednak, które w niej występowały lub wyrażały głębsze zmiany w jej daniach, wypowiedziały się w pełni dopiero w budownictwie XVII w.

ARCHITEKTURA WIEKU XVII

Wiek XVII jest ostatnim stuleciem rozwoju sztuki staroruskiej i poniekąd okresem jej szczytowych osiągnięć. Prąd nurtujący dotychczas w ruskiej twórczości artystycznej znalazły ujście i ostateczny wyraz w ostatnim wielkim stylu budowanym odzwierciedleniem życia rosyjskiego. Życie to — po burzliwych okresach cięgłych

niepokojów, wojen domowych, ruchawek i powstań o podłoże społeczne, jakie wstrząsały ziemiami ruskimi a do objęcia rządów przez nową dynastię Romanowów i jeszcze długo potem — skryształizowało się w nowym, umacniającym się stopniowo ustroju samodzielnym wielkiego wielonarodowego państwa i w ustalonych formach kultury. Jest to zarazem okres wielkiego postępu we wszystkich dziedzinach życia gospodarczego i wielkich reform w zakresie administracji kraju i Kościoła, jak i dalszego rozszerzania granic państwowych. Przy zachowaniu swojej odrębności religijnej, kulturalnej, oświatowej i gospodarczej carstwo moskiewskie nawiązuje coraz bliższe kontakty z zachodnim światem europejskim. Coraz bardziej rozszerzają się drogi wiące Moskwę z Zachodem. Zachowuje ona wprawdzie wciąż jeszcze swoje dawne oblicze, ale nie należy zapominać, że wiek XVII oznacza mimo wszystko przejście do nowszych czasów i do nowych pojęć. U jego końca stoi przecież postać Piotra I, który zerwał z tradycjami przeszłości i wprowadził nie tylko w carstwie moskiewskim, ale w całej Rosji zachodnio-europejskie formy życia, myślenia, całej w ogóle kultury duchowej, a także myślenia i twórczości artystycznej. Przypatrując się jednak sztuce, a zwłaszcza architekturze XVII w. pod tym kątem widzenia, łatwo dostrzec, że bez względu na coraz bliższe i coraz bliższe związki kulturalne z Zachodem, w niej samej odbywają się przemiany, w których ujawnia się samorzutne, twórcze zbliżenie do pojęć i kryteriów panujących na Zachodzie i że ostateczna okcydentalizacja za Piotra I jest do pewnego stopnia tylko logicznym zakończeniem długiego procesu rozwojowego i do nurtujących twórczości rosyjskiej.

Moskwa pozostaje w dalszym ciągu głównym punktem wyjścia prądów i kierunków twórczych, ale już nie wyłącznie. Obok niej uwytłocza się także znaczenie innych centrów o swoistej fizjonomii artystycznej, gdzie pierwsze miejsce zajmują miasta nadwołżańskie, zwłaszcza Jarosławł i Rostow. Oprócz tego wzrasta znaczenie Ukrainy, która od kilku wieków nie bardzo uczestniczyła w rozwoju sztuki staroruskiej; stamtąd płyną wzory swojego przekształconego stylu barokowego, za zachodnimi za granicami Ukrainy promieniując zachodnie, przede wszystkim polskie środowiska artystyczne, a w tym ich sztuki przenikają przez wszelkie granice przyczyniając się do wzbogacenia rodzimej twórczości ziem ruskich.

W zakresie budownictwa cały kraj był ogarnięty szeroko zakrojonymi działaniami, obejmującymi nie tylko cerkwie, lecz także wieki architektury, a w ramach tej ostatniej nie tylko gmachy reprezentacyjne i monumentalne, lecz także budynki skromne, a nawet budownictwo drewniane. We wszystkim przejawiał się jednolity styl, aczkolwiek bynajmniej nie wszystko, co budowano, należało do sztuki i nie wszędzie ujawniały się nowe tendencje i idee twórcze. W każdym razie jednak należy stwierdzić, że istotna twórcza architektura XVII w. nawiązuje do tradycyjnych przesłanek wieku poprzedniego i że poprzez ich rozbudowę dochodzi do nowych form sztuki, w których Rosja znajduje swoje ostateczne oblicze artystyczne za czasów Piotra Wielkiego.

Przykładem ścisłego zsumowania i pojęcia tradycji przeszłości jest już jeden z najwcześniejszych zabytków nowego kierunku, cerkiew Pokrowska w „Rub-

cowie" w Moskwie, z r. 1627, b d ca pewnego rodzaju skrzy owaniem typu cerkwi w Wiaziemach z typem soboru w klasztorze Do skim z r. 1593, a poniekd tak e soboru w klasztorze Solwyczegodskim.

W porównaniu z t sum tradycji cerkiew Putinkowska z r. 1652 prowadzi w zupełnie nowy wiat architektoniczny. Na pozór tak e tutaj niejedno jest tradycyjne, gdy obok basztowo ukształtowanej dzwonnicy wznosz si a cztery szczyty namiotowe. Ale s to jednak tylko zewn trzne pozory. W rzeczywisto ci



58. Cerkiew w Ostankino.

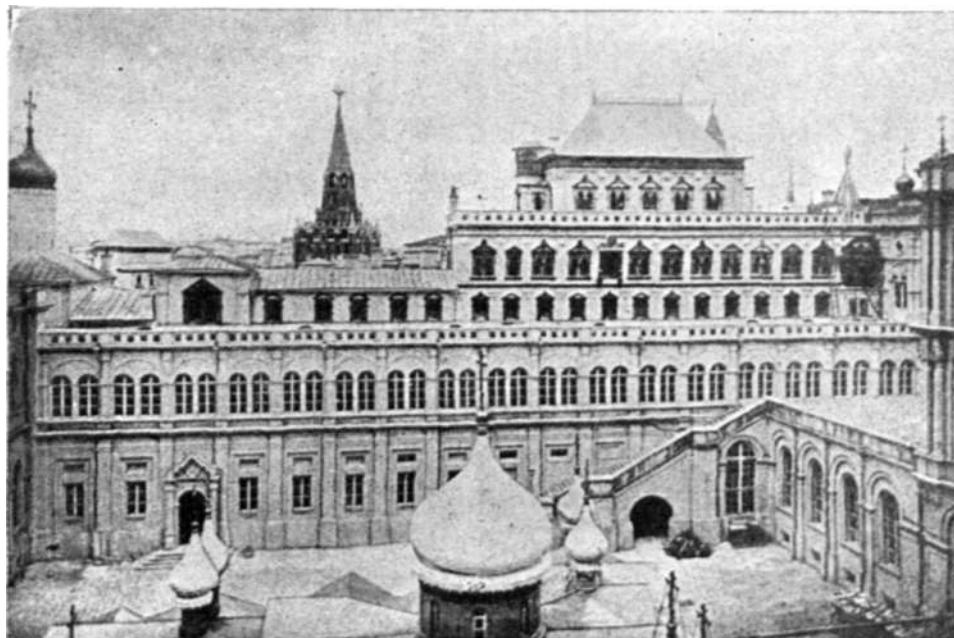
nie jest to jedna cerkiew, lecz dwie, a oprócz tego jest tak e jeszcze dzwonnica stoj ca mi dzy nimi, przy czym wn trza trzech odr bnych cz ci nie s nawet ze sob poł czone. Pierwotna cało składa si z małej cerkwi prostego typu o jednolitym wn trzu, ze szczytem namiotowym, dalej ze stoj cej za ni male kiej cerkiewki, znad której wyrasta dzwonnica, oraz w ko cu z cerkwi o przestrzeni poprzecznej, przykrytej a trzema namiotami. W konstrukcji nie ma adnej symetrii, małe wn trza s bez znaczenia, cały sens tej budowli tkwi w stronie zewn trznej. Szczyty namiotowe nie maj odpowiednika we wn trzu i s jedynie nasadzone na pokryciu jako osobne motywy dekoracyjne. To samo doty-

czy „kokoszników”, małych okien i du ych obramie , kolumn, pilastrów, gzymsów, fryzów itp. Wszystko tu obliczone na zewn trzny pokaz, na wywołanie efektów wiatłocieniowych, czysto dekoracyjnych. Cało ma wygl d jakby bajkowy, pyszny i bogaty. W nowym sposobie stosowania motywów zdobniczych odzywaj si niew tliwie echa budownictwa i zdobnictwa drewnianego jak i jego malowniczo ci. Styl reprezentowany przez cerkiew Putinkowsk w Moskwie jest w gruncie rzeczy ko cow faz rozwoju zapocz tkowanego ju w architekturze cerkwi pomnikowych.

Reakcja oficjalnej cerkwi przeciwko wieckoci tego rodzaju poczyna w architekturze cerkiewnej i reforma ortodoksyjna pod przywództwem patriarchy Nikona doprowadziły w połowie stulecia do zakazu stosowania budowli namiotowych jako zbyt wieckich i nie licuj cych z powag cerkiewn . Jako normatywne dla wszelkich budowli cerkiewnych nakazano tradycyjne bizanty skie „pi ciogło-

wie". Szczyt namiotowy nie zniknął jednak z architektury sakralnej. Ustąpił on miejsca układowi pięciu kopuł na samym dachu cerkwi, zachował się natomiast w częściach należących do właściwego gmachu cerkiewnego. Pozostał też w dalszym ciągu normalnym górnym zakończeniem i pokryciem wież dzwoniczowych, skrzydeł i odstępów galerii oraz wielkich bram wchodowych, a jednocześnie nie panował dalej w budownictwie wieckim.

Ciekawym przykładem charakteru nowej architektury sakralnej jest cerkiew we wsi Ostankino pod Moskwą, z r. 1668. Jest to budowla piętrowa, wzniesiona na podbudowie o znacznej wysokości. Składa się z wysokiego naosu i niżej części



59. Pałac tieriemny (Tieriemnyj dworiec). Moskwa, Kreml.

ołtarzowej z apsydami oraz z dwóch cerkwi bocznych. Wszystkie trzy budynki łączy również pięciopiętrowa zamknięta galeria, a na jej wyższym piętrze prowadzą z trzech stron schody z nakrytymi skrzydłami. Zewnętrzna strona całości ułożona jest z tradycyjnych motywów moskiewskich. Ale wewnętrzne ukształtowanie cerkwi wyraziło się w jednolitym, zwartym ciele kubicznym katedry z osobnych jednostek przestrzennych wraz z otaczającymi je ścianami. Wszystko inne jest tylko zewnętrzną dekoracją, niezmiernie wykwintną i malowniczą, wzmocnioną przez użycie barwnego materiału budowlanego, pozbawioną jednak związku z architekturą samego wnętrza lub funkcją poszczególnych części w strukturze całości. Niejeden z motywów dekoracji przejął z form i techniki drzewnej. Zwłaszcza kształty kolumn obramiających okna i stanowiących arkady nad balkonami kopuł na ładujących toczonych kolumny drewniane. Być może najbardziej rzuca się jednak w oczy zmiana, jakiej doznało zwieńczenie cerkwi kopułami. Ich bębny wyrastające z osobnego rzędu „kokoszników” stały się bardzo smukłe i cienkie, tak że utraciły wszelkie znaczenie konstrukcyjne, gdy natomiast niepomiaralnie rozrosły się nad

nimi cebulaste kopuły. Stanowi one motyw dekoracyjny, którego malowniczo potguje jeszcze a zarazem zamyka całą bajkowo fantastyczną budowlę.

Malowniczo, o której mowa, przybiera bardzo różne kształty. Tak np. cerkiew Gruzijskiej Matki Boskiej (r. 1653) przy całej dekoracyjności zachowuje logiczne i jasne rozczłonkowanie ścian akcentując jednocześnie pionowo budowlę. Gdzie indziej znowu, jak np. w cerkwi Mikołaja w Chamownikach, ściany



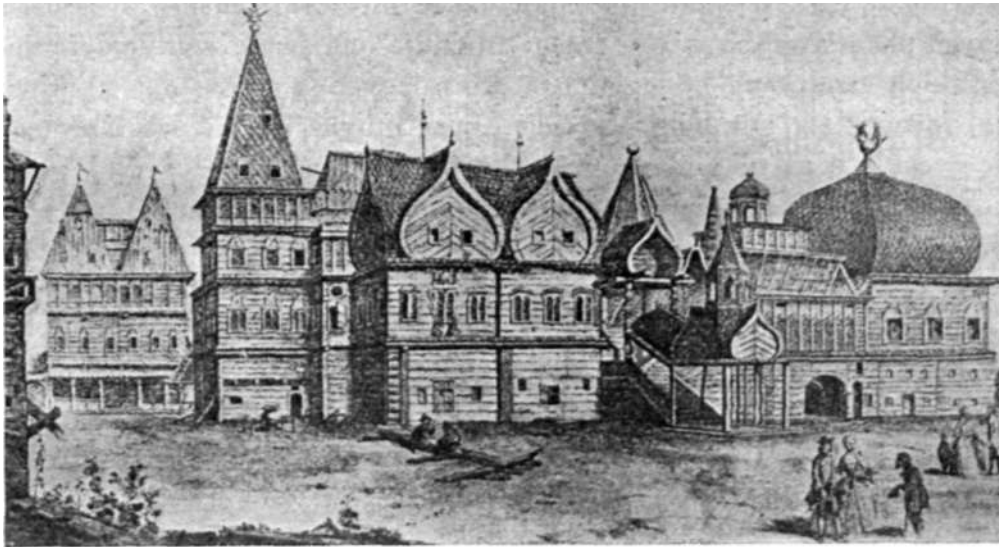
60. Pałac tieriemny (Tieriemnyj dworiec). Złota komnata. Moskwa Kreml.

właściwie nie są rozczłonkowane, a najniższy rząd „kokożników” wcale nie jest oddzielony i stapia się z ich powierzchnią. Jeszcze oryginalniejsza jest cerkiew Błagowieszczńska w Tajniskiu (r. 1675), z niezwykle swoistym wejściem do właściwej wieży, ze schodami umieszczonymi w dwóch symetrycznie ułożonych tarasach, z przykrytą galerią i wewnątrz z emporami oraz z niżej od wnętrza cztery ołtarze o trzech apsydach, co wszystko razem podkreśla pionowo główną przestrzeń i rytmikę, nad którą wznosi się jeszcze cała piramida smukłych bębnow z cebulami kopuł.

Malowniczo ta pozostawiła swoje ślady nawet na budowach, które powstały po nowych zarządzeniach reformy cerkiewnej i miały służyć za ilustrację nakazanego przez władzę cerkiewną powrotu do jedynie dozwolonych i przepisowych wzorów tradycyjnych. M. in. dotyczy to nawet wieży samego patriarchy Nikona, czyli cerkwi Dwunastu Apostołów na Kremlu, z r. 1656. Jej nadbudownictwo typu piociokopułowego soboru Uspieńskiego jest tylko sztucznym archaizmem, nie ukrywa bowiem swojego układu pionowego i łączy się harmonijnie z pałacem patriarchy stanowiąc razem z nim malowniczą całość.

Układ ten przechodzi i do murowanego budownictwa wieckiego, reprezentowanego najlepiej przez różne „tieriemny” (pałace), zwłaszcza carskie. Po części są one nawet wcześniejsze od głównych budynków cerkiewnych nowego stylu¹. Tak i w tej architekturze wieckiej odbiło się wszystko to, co stworzyło podstawę rozkwitu architektury ruskiej, począwszy od zjawienia się w Moskwie budowniczych włoskich, a zwłaszcza od czasu zbudowania soboru Archangielskiego, który był przykładem przekształcenia zasadniczej koncepcji gmachu cerkiewnego w du-

chu i formie renesansowego pałacu włoskiego. Sam renesans jako taki nie przyjął się wprawdzie na Rusi, brak było ku temu wszelkich podstaw społecznych i kulturalnych, przyjęły się jednak tutaj pewne szczegóły renesansowe i porenansowe, przenikające w coraz większej mierze do Moskwy, i to już nie tylko z Włoch, ale także z Niemiec i Holandii. I chociaż ulegały one w nowym otoczeniu przekształceniom oraz podporządkowywały się tradycjom miejscowym, wzbogacały jednak w dużym stopniu zasób form oraz oddziaływały na charakter typów architektonicznych. Zresztą nie tylko mniej lub więcej luźne elementy zachodnie są tutaj ważne, ile cała koncepcja architektonicznych, bo w nich — w ramach



61. Drewniany dwór carski w Kołomienskoje. (Model).

budownictwa wieckiego jeszcze silniej i wyraźniej niż w architekturze cerkiewnej — odzwierciedlały się tendencje epoki, znamienne dla warstw rządzących. W carskich „tieriemach” na Kremlu reprezentowane są wszystkie wymienione elementy — w ich piętrowych konstrukcjach systemu tarasowego, zwalających się ku górze, w długich szeregach odosobnionych izbowo pomieszczeń położonych tylko wspólnie amfilad, w sieniach, tarasach, schodach, skrzydłach jak również w szczegółach zdobniczych. Motywy renesansowe przeplatają się z motywami rodzimymi w drzewie, ornamentyka rzeźbiarska ozdabia pilastry i łuki nad drzwiami oraz powtarza się w robotach snycerskich umeblowania. Jest to w gruncie rzeczy ta sama sztuka, która stworzyła dekoracyjną cerkiew Putinkowskiej.

Charakterystyczny dla epoki, w której powstał, jest także Pieczatnyj Dwór (gmach, w którym w XVII wieku mieściła się drukarnia) — konstrukcja w kamieniu, która mogła być jednak pierwotnie pomalowana tylko w drzewie. Są to bowiem dwa domy izbowe z piętrami przyziemnym i górnym, „zimowym” i „letnim”, każda z nich z osobnym dachem; łączą je tylko wspólna sień środkowa. Na wy-

sze pi tro prowadz schody umieszczone w skrzydle, które uwie czył szczyt namiotowy.

Najwymowniejszym przykładem architektury pałacowej XVII w. jest jednak drewniany dwór carski w Kołomienskoje, z okresu od r. 1667—1681, znany, niestety, tylko z rysunków, planów i pó nego modelu, wykonanego przed zburzeniem tego zabytku w XVIII w. Pałac ten składał si z długiego szeregu budowli izbo wych, wi kszych i mniejszych, ni szych i wy szych, zgrupowanych — cho nie bezpo rednio z sob zł czonych — na du ej przestrzeni i stanowi cych malowniczo cało . Jeszcze bardziej podnosiły j rozmaicie ukształtowane dachy, kopuły, banie i spiczaste namioty jak te polichromia, pozłota, a zwłaszcza bogato stosowana rze ba dekoracyjna.

W zwi zku z tym wszystkim pozostaje tak e niezwykła malowniczo cerkwi drewnianych pochodz cych z tego czasu; znajduje ona swoje wytłumaczenie wla nie w bliskich zwi zkach budownictwa drewnianego z pozostał architektur epoki. Jej formy i styl nie były przecie niczym innym jak odbłaskiem tego, co działo si w ogóle w całym budownictwie kraju. Nie mogło by inaczej, poniewa tak e w owych cerkwiach działy te same siły twórcze, które kształtowały wielki, malowniczy styl XVII w.

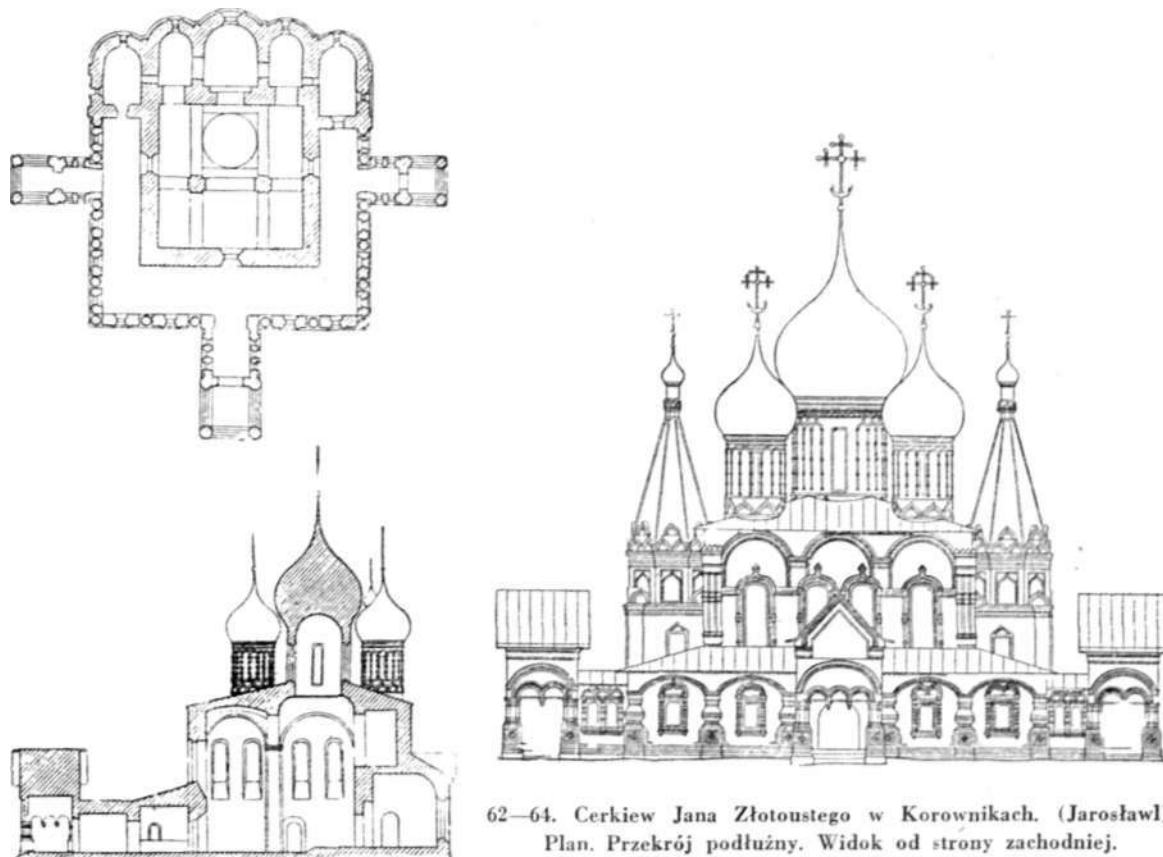
JAROSŁAWL I MIASTA NADWOŁ A SKIE

Poza Moskw najbujniej rozwijała si działalno architektoniczna w Jarosławiu. W tym bogatym rodowisku handlowym, którego znaczenie wzrosło w XVII wieku w zwi zku z o ywieniem stosunków handlowych ze Wschodem i Północ oraz z Rosj rodkow , mo na zauwa y pewne nawi zanie do starszego budownictwa szesnastowiecznego. Wyra a si ono m. in. we wskrzeszeniu typu czterofilarowych cerkwi kopułowych. S to jednak tylko rysy zewn trzne. W rzeczywisto ci wla nie budownictwo Jarosławia stanowi szczytow fazy nowego, malowniczego stylu architektonicznego.

Ju cerkiew Ilji ska (Eliasia) z lat 1647—1650 jest pod tym wzgl dem znamienna. Składa si ona z całego szeregu ró nych, wla ciwie samodzielnych, szeroko rozło onych budynków, które ł czy w cało tylko przestronna, dla wszystkich tu tejszych cerkwi typowa galeria. Sama główna cerkiew nale y do typu wi ty czterofilarowych, ale tylko dwa z tych filarów od strony zachodniej pomieszczono w cz ci dla modl cych si ; ich par wschodni postawiono za ikonostasem, w cz ci o wiele ni szej od poprzedniej. Wschodnie zako czenie galerii stanowi dwie, a raczej trzy apsydy osobnych mniejszych wi ty ; dalsza cz cerkwi została dobudowana do jej rogu południowo-wschodniego. Do wn trza prowadz osobne skrzydła ze schodami; oprócz tego posiada cerkiew dwie wie e. Cało robi wra enie raczej małego miasteczka, a nie jednolicie skomponowanego gmachu cerkiewnego, zwłaszcza e główny trzon cerkwi nie mie ci si w samym rodku

kompozycji. A jednak jest w tym wszystkim konsekwentnie przeprowadzona koncepcja malowniczej całości, pełnej umiaru i równowagi.

W architekturze cerkwi Jana Złotoustego w Korownikach z r. 1654 wszystko jest skupione i panuje symetria. Dwie cerkiewki boczne z dachami namiotowymi zespolono z główną cerkwią, w tymnia za „zimowa” stoi osobno, osobno te postawiono wyniosły dzwonnice. Okna galerii i cerkwi są wysokie i wydłużone, co przy-



62—64. Cerkiew Jana Złotoustego w Korownikach. (Jarosław).
Plan. Przekrój podłużny. Widok od strony zachodniej.

czynia się do zaakcentowania pionowości, uwieczonej pięcioma smukłymi bębniami oraz ich cebulastymi, spiczasto zakończonymi kopułami; tylko środkowa jest otwarta i pełna, pozostałe cztery, lepe, mają znaczenie czysto dekoracyjne. Podział i rozczłonkowanie ścian podporządkowano urozmaiconej ozdobie, która góruje nad wszystkim.

Te same rysy występują jeszcze silniej w cerkwi Jana Chrzciciela (Priedtieczy) w Tołczkowie, z lat 1671—1687, która jest szczytowym osiągnięciem nowego stylu. Wszystko jest tutaj zrównoważone i przejrzyste. Masa plastycznie wyrzeźbionej bryły wyrasta stopniowo aż do dachu cerkwi głównej, nad którym wznosi się cały las wysokich, smukłych bębnow z błyszczącymi kopułami. Takie obie boczne cerkwie są ukoronowane „pięciogłowie”, tak też ich całość sama w sobie przetwarza się w wyjątkowo malowniczą, piramidalną kompozycję. Bardzo zróżnicowano dekorację ścian — inną w głównej cerkwi, inną w cerkiewkach bocznych i znowu inną na ścianach apsydy oraz na bębniach kopuł. Fryzy, karnizy, „kokoszniki”, łuki, ar-



65. Cerkiew Jana Chrzciciela w Tolczkowie (Jarosław).

wyrażenie nawiązanie do soborów moskiewskich XVI w. Natomiast cerkiewna architektura Rostowa, skoncentrowana w jego kremlu (1670—1680) malowniczo położonym nad jeziorem Nieru, posiada rysy wybitnie indywidualne. Tak np. zastąpiono tu drewniany ikonostas murowany cian z carskimi wrotami i z drzwiami bocznymi w kształcie portali, przy czym zamiast ikon wprowadzono malowidła cienne (cerkiew Woskriesiejska); oprócz tego przed drzwiami carskimi wznosi się osobny baldachim (cerkiew Jana Bogosłowa) itp. Główne wieżowate cerkwie nad bramami i jako takie włączono je do systemu obmurowania kremla; toteż mają one wygląd na pozór warowny.

Także w Ugliczu i w innych jeszcze miejscowościach, w których działała architektoniczna epoka pozostawiła liczniejsze ślady, da się stwierdzić podobne tendencje. Odmiany są liczne, a ich charakter zależy od warunków miejscowych w danej chwili historycznej. Wszędzie jednak widać te same podstawowe tendencje, znamienne dla epoki: tworzenie zwartych jednostek przestrzennych i kubicznych, akcentowanie kierunku pionowego, malowniczość i charakter dekoracyjny. W niejednym rysie tej malowniczo-dekoracyjnej architektury przejawiają się ten-

kady, toczone półkolumny, obramienia okien i drzwi, płyciny wypełnione wzorami roślinnymi, szczególne ornamentale zestawione z cegły, barwnej ceramiki i fajansów, z których nie można porównać żadnego dawniejszego zabytku architektury ruskiej, oraz błyszcząca polichromia kopuł — wszystko to sprawia, że budynek ów jest zupełnie wyjątkowym przykładem swojej ozdobionej całości architektonicznej. Potęguje ją jeszcze bardziej bogata ozdoba malarska wszystkichcian wnętrza i galerii. Jarosławlska odmiana malowniczego stylu XVII w. odzwierciedla artystyczne dążenia bogatej warstwy kupieckiej, ujawniającej w znamienity sposób swój pociąg do przepychu.

Charakterystyczne są również odmiany architektury w kilku innych rodowiskach nad Wołgą. W soborze Woskriesiejskim (Zmartwychwstania) w Romanowo-Borisoglebsku (obecnie Tutajew) widać

dencje spokrewnione ze sztuką baroku zachodnio-europejskiego; w ród elementów dekoracyjnych nie brak te motywów przez tych wprost z ówczesnej sztuki zachodniej. Nie mo na wprawdzie tej sztuki zaliczy do baroku, jaki panuje wówczas niepodzielnie w krajach s iaduj cych na zachodzie z ziemiami ruskimi, pokrewie stwo jednak, które si w tym wszystkim przejawia, wiadczyłoby, e wewn trzny rozwój sztuki rosyjskiej w XVII w. post pował własn drog do punktu, w którym musiał si ostatecznie zej z pr dami zachodnimi. Pewn podnięt w tym sensie stanowił pod koniec stulecia barok ukrai Ński, który przenikn ł wtedy do Moskwy, przyczyniaj c si do ostatniej przemiany architektury staroruskiej.

BAROK UKRAIŃSKI

Od upadku w XII w. i w pocz tkach okresu mongolskiego w XIII w. zarówno Kijów sam, jak i ziemie ukrai Ńskie nie odgrywały adnej decyduj cej roli w dziejach artystycznych starej Rusi. Wielkie wi tynie kijowskie uległy jeszcze przed najazdem tatarskim zaniedbaniu, a potem coraz bardziej podupadały, a w XIV w. w. Sofii opu ciło nawet duchowie stwo. Dopiero okres wskrzeszenia ycia politycznego i kulturalnego w formach zmienionych w XVII wieku, zwi zany z wybitnymi postaciami metropolity Piotra Mohyły, Bohdana Chmielnickiego i Mazepy, przyniósł tak e odrodzenie artystyczne Ukrainy. Nie nale y oczywi cie zapomina , e w okresie upadku politycznego ycie artystyczne jednak niezupelnie tam zamarło. Pozostawało ono w bliskim kontakcie ze sztuką zachodni , promieniuj c z obszarów s siedniej Polski. Co wi cej, Ukraina prawobrze na nale ała przez długi czas do Polski. Wtedy te zacz ły powstawa w jej granicach dzieła sztuki zachodniej oraz budowle wznoszone przez wy sze warstwy społecze stwa polskiego i duchowie stwo katolickie, a tak e przez drobn szlacht i mieszcza stwo, ulegaj ce po cz ci polonizacji i wpływom katolicyzmu na skutek unii ko cielnej, a po cz ci przejmuj ce od Polski formy kultury zachodniej. Na terenach Ukrainy wytworzyło si w ten sposób współ ycie dwóch ró nych wiatów artystycznych, w którym dawne tradycje miejscowe, zwłaszcza architektury i całej w ogóle sztuki cerkiewnej, yły obok coraz nowych przekształce sztuki zachodniej nasi kaj c stopniowo ich duchem i przejmuj c tak e ich formy. Musiało si to odbi i na odnawiaj cym si yciu artystycznym pozostałych cz ci Ukrainy oraz pozostawi swoje pi tno na jej nowej architekturze nawet jeszcze po wł czeniu Ukrainy do Rosji w r. 1654, a to tym wi cej, e układ grup społecznych, którym słu yła nowa sztuka, nie uległ zasadniczym zmianom i pozostawał taki, jakiemu słu yła sztuka dawniejsza.

Mi dzy now architektura ukrai Ńska a budownictwem epoki przedmongolskiej nie było wi c właciwie ci gło ci rozwojowej. Najlepiej ilustruje to, by mo e, odnowienie kijowskiej w. Sofii, zapocz tkowane przez Piotra Mohył . Zmieniło ono z gruntu wygl d wi tyni nadaj c jej z zewn trz charakter barokowy, pod którego powierzchni zachowała si jedynie wewn trzna istotna cz sc budowli

z XI w.; od strony zewnętrznej pozostała natomiast tylko cz. apsydalna. Również w barokowym stylu budowano nowe cerkwie, dwory i pałace. Nawet więcej — styl barokowy wycisnął swoje piętno także na drewnianej architekturze cerkiewnej, głównie właściwie dziedzinie twórczości budowlanej, w której dochodziły w ciągu wieków do głosu przede wszystkim rodzime tendencje i upodobania twórcze.

Obszary, na których rozpowszechnione jest ukraińskie cerkiewne budownictwo drewniane, są zbyt wielkie i zahaczają o zbyt różne zasięgi kulturowe, by budownictwo to mogło być wszędzie jednakie. W jego ramy wchodzi zarówno budownictwo Ukrainy prawobrzeżnej jak i rozległych kresów zachodnio-ruskich, a także krajów karpaccich razem z Rusią Zakarpaczką. W tym miejscu należy się tedy ograniczyć do charakteru ukraińskiego budownictwa drewnianego w okresie, który nas tutaj bliżej interesuje, jak i do jego znaczenia dla architektury murowanej. Idzie więc przede wszystkim o zabytki znajdujące się raczej na terenie



66. Cerkiew Zesłania Ducha w. w Boryni koło Turki.

Ukrainy naddnieprzańskiej aniżeli budowle Ukrainy zachodniej i ich odmiany ukraińsko-karpaccie, posiadające nieraz cechy odmienne.

Wszystkie te odmiany regionalne i miejscowe są, tak jak w ogóle całe budownictwo drewniane Słowian wschodnich, zresztą, ale równocześnie różni się one jak najzupełniej od budownictwa Rosji środkowej i północnej. Budownictwo ukraińskie można wprawdzie, tak jak budownictwo wielkorosyjskie, podzielić na dwie grupy o zasadniczo różnych typach wyjściowych. Pierwszy z nich można porównać z typem cerkwi „kleti”-izby; jej główną cechą jest prostokątna względnie kwadratowa izba, a zestawienie w osi podłużnej trzech takich izb stanowi w założeniu jeden z podstawowych typów budownictwa cerkiewnego, rozpowszechnionego zwłaszcza na terenie Ukrainy zachodniej i w górskich okolicach karpaccich. Ale jego dalsza rozbudowa wraz ze szczegółami różni się zasadniczo od wspomnianych cerkwi izbowych Rosji środkowej i północnej. Każda z wymienionych trzech części budowli — świątynia, miejsce dla modlących się oraz przestrzeń ołtarzowa — uwieczniona jest osobnym dachem z kopułą, a zarówno kopuła, jak i sam dach mają kształty barokowe, przy czym bardzo często podzielone są na odstępy pionowe, a ich załamania oddzielone od siebie osobnymi daszkami. W ten sposób powstają malownicze kompozycje całości, przypominające czasem jakby sylwety pagód wschodnich. W związku z architekturą murowaną jeszcze ważniejszy

jest drugi zasadniczy typ cerkwi drewnianych, którego podstaw stanowi ośmiobok, a raczej kwadrat z odciętymi kątami. Jest on w każdym wypadku wysoki i wąski, tak że zamienia się jakby na basztę, zbliżony do okrągłej wieży zakończonej wysokim szczytem namiotowym, podzielonym, jak w typie poprzednim, na pięć odstępów, z których każdy przykryto dachem. Cerkwie tego typu składają się przeważnie z pięciu takich baszt, ułożonych na planie w kształcie równoramiennego krzyża greckiego, i stanowi tym samym odmienną od północno-rosyjskich cerkwi pięciokopułowych. Istnieją wprawdzie cerkwie z jedną tylko kopułą, ale za to istnieją także

— nieliczne zresztą — przykłady z dziewięcioma szczytami i kopułami. W ich wysokich kształtach, rozłożonych na kilka warstw, jakby się ku górze — przy czym każda posiada własny rząd okien — występuje podobna tendencja do pionowości jak i w północno-rosyjskim budownictwie drewnianym. W tym ostatnim jednak malowniczość stanowi tylko zewnętrzny dekoracyjny sylwet, bowiem właściwie wnętrza cerkwi jest małe, niskie i architektonicznie nie odgrywa w ogóle żadnej roli. W cerkwiach ukraińskich natomiast wnętrza sięgają do samych szczytów, jest jednolicie skomponowane i wypełnione wiatłem. Bez względu na to, jakie mogłyby ewentualnie starsze formy cerkwi drewnianych, jasne jest, że cerkwie, które się zachowały, są już całkowicie przekształcone w duchu architektury barokowej, i to nie mniej wyraźnie od cerkwi murowanych (cerkiew Pokrowska w Romnach, obecnie w Poltavie, oraz druga w Nowomoskowsku).

Formy barokowe musiały z natury rzeczy ulec w budownictwie drewnianym daleko idącym przekształceniom, jakie narzucał budulec a także technika konstrukcyjna. Nowe formy wierniej trzymały się swoich wzorów w cerkwiach murowanych, które okazują te w porównaniu z drewnianymi znacznie mniej rysów swoistych. Można je podzielić na dwie grupy. W pierwszej z nich typy o tradycyjnym założeniu rusko-bizantyjskim (pięciokopułowe lub tylko krzyżowo-kopułowe) otrzymały zewnętrzny powłok barokowy. Grupa druga stanowi natomiast po prostu bazylikalne kościoły barokowe, dostosowane do potrzeb kultury wschodniej. Najstarszy z przykładów cerkiewnego baroku ukraińskiego, Troicka cerkiew klasztoru Hustyjskiego w rejonie połtawskim, wzniesiona w r. 1672 przez hetmana Samojłowicza, przypomina całym swoim rozplanowaniem i ułożeniem typ pięciokopułowych cerkwi drewnianych na planie krzyża równoramiennego, przeniesionego



67. Sobór Troicki w Nowomoskowsku.



68. Cerkiew „Na Bramie Gospodarczej” Pieczerska Ławra w Kijowie.

równie dzieło Starcewa. Jest to w gruncie rzeczy zachodnio-europejska trójnawowa bazylika z transeptem, trzema apsydami oraz z dwiema wieżami na stronie zachodniej. Nad skrzyżowaniem naw wznosi się duża kopuła barokowa. Zdobnicstwo cian, okien i portali jest bogate w szczegóły ornamentyki barokowej, czsto przesadnej, miejscami zrastyfikowanej, co nadaje swoisty wygląd stronie zewnętrznej.

W architekturze tej nie powstało wprawdzie żadne dzieło o wybitnej wartości artystycznej lub o przełomowym znaczeniu historycznym, wywarła ona jednak duży wpływ na budownictwo samej Moskwy, gdzie powstał szereg budynków znacznie oryginalniejszych.

BAROK MOSKIEWSKI

Z pojęcia swoistego baroku ukraińskiego, który przeniknął do Moskwy, z typami i formami siedemnastowiecznej architektury moskiewskiej rozwinął się jeszcze bardziej swoisty „barok moskiewski”, nazwany raz trafnie „łab dżim piewem architektury staroruskiej”¹. Barok ten² wiódł się tylko z Moskwy i z zasięgiem jej bliższego promieniowania, a nie z całym krajem. Na prowincji twórczo architektoniczna rozwijała się dalej w duchu tradycji początków w. XVII, przede

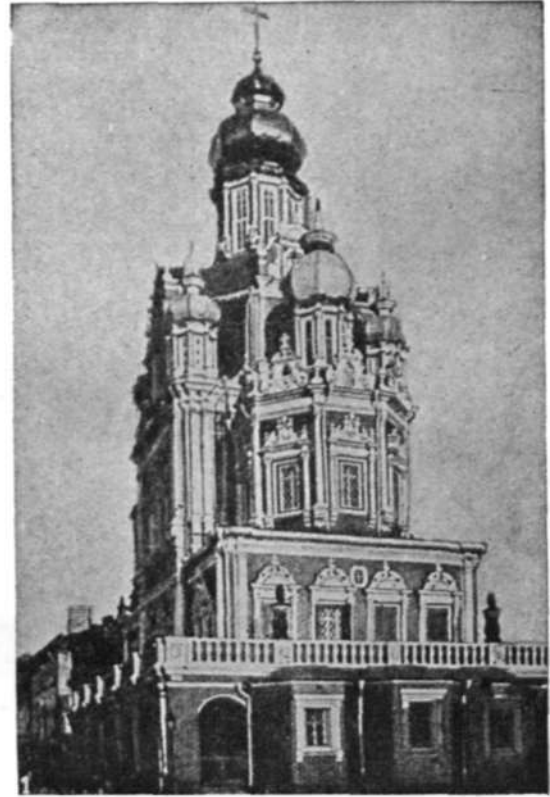
jednak w formy murowane i ozdobione wysokimi hełmami barokowymi. Ten sam typ powtarza się także w cerkwi na Gospodarczej Bramie (Ekonomiczeskije Worota) Ławry Kijowsko-Pieczerskiej, którą zbudował na zlecenie hetmana Mazepy moskiewski budowniczy O. D. Starcew w latach 1696—1698. Proporcje są jednak tutaj zmienione, smuklejsze i wyższe, a kopuła rodkowa znacznie szersza od smukłych bębnow czterech kopuł bocznych. Z plastycznymi i dekoracyjnymi motywami, czsto barokowymi na cianach zewnętrznych, mieszają się także motywy pochodzenia moskiewskiego. Jest to rys niezmiernie charakterystyczny, świadczący o tym, jak zbliżyła się już wówczas architektura moskiewska do baroku, skoro twórca jednej z głównych barokowych cerkwi ukraińskich owego czasu był architekt sprowadzony z Moskwy. Niemniej znamienity jest dla tej architektury kijowski sobór Wojenno-Nikolski,

wszystkim w oparciu o wzory moskiewskie oraz o starsze tradycje miejscowe. Powstawały przy tym liczne odmiany, które jednak nie wykraczały poza ramy podstawowych tendencji stulecia.

W Moskwie było trochę inaczej. Już sama ozdoba barokowa zmienia poniekąd wyraz i charakter tradycyjnych typów budowli moskiewskich. Zjawiają się jednak także typy nowe, o odmiennych koncepcjach architektonicznych; po części na la-



69. Sobór Uspeński w Astrachania.



70. Cerkiew „Na Pokrowkie” w Moskwie.

duj one twory ukraińskie, inne zaś, zależne również od impulsów ukraińskich, stanowi niezwykle swoistą syntezę wzorów basztowych cerkwi ukraińskich i tradycyjnej architektury moskiewskiej.

Wymownym przykładem pierwszego rodzaju nowych kombinacji jest cerkiew w. Mikołaja „Wielki Krzyż” (Bolszoi Kriest) w Kitajgorodzie w Moskwie, z końca XVII w.: cerkiew na planie kwadratu, wysoka, o bardzo smukłych proporcjach, na podbudowie, z galerią, schodami i skrzydłem oraz z pięcioma cebulastymi kopułami na bocznych dachach. Wszystko zaś, co służy rozczłonkowaniu ścian, otrzymało formy barokowe; bogata dekoracja zewnętrzna nie ma żadnego odpowiednika ani w układzie wnętrza, ani w ukształtowaniu bryły. Jeszcze bardziej typowym przedstawicielem tego samego kierunku i tzw. stylu naryszkińskiego³ jest sobór w mazańsku z lat 1693—1702. Jest to ogromna bryła nad prostokątem, wznosząca się nad podbudową, w trzech kondygnacjach, z wysokimi oknami, z pięcioma kopułami na prawie równym dachu. Całość — bardzo dekoracyjna, ale dziwnie fantasty-

czna — wcale jednak nie daje wra enia plastycznego, brak w niej wszelkiego statycznego oparcia i kontrastów, pomimo dwubarwno ci cian.

Inne cerkwie zbudowane s bepo rednio na wzór ukrai skich cerkwi jednokopułowych, jak np. cerkiew Matki Boskiej Włodzimierskiej, tak e w Kitajgoro-



71. Cerkiew Pokrowa w Filach pod Moskw .

sokich, cienkich kolumn w rogach cz ci rodkowej, z których wyrastaj cztery oktagonalne b ny z wie cami takich e kolumn i hełmami barokowymi. W ten sposób w budowlu tej wszystko si ł czy: pierwowzór trójdzielnej, podłu nej cerkwi ukrai skiej i jej charakter basztowy, podbudowa kwadratowa z o miobocznym przedłu eniem, zaznaczenie pi ciokopułowo ci, niezwykle bogactwo dekoracji barokowej i dominuj ce nad wszystkim barokowe ukształtowanie głównej kopuły — przy braku jednak barokowej kompozycji masy.

Dalsze mo liwo ci dawały kombinacje typów centralnych z motywami ukrai skiego baroku, przy których mo na było w pełni rozwin motyw pi trowych baszt, zw aj cych si ku górze w odst pach rytmicznych. Najoryginalniejsz cerkwi tego rodzaju jest cerkiew Pokrowa w Filach pod Moskw , z r. 1693. Budowla wznosi si , jak cerkiew w Kołomienskoje, na tarasie nad wysok podbudow ; jak tam, prowadz na taras szeroko rozło one schody z tarasowymi odst pami, a cały wyraz gmachu zawarty jest w jego basztowej sylwecie. Rzut poziomy stanowi kwa-

dzie w Moskwie (z lat 1691—1694), albo te powtarzaj typ cerkwi ukrai skiej, składaj -cej si z trzech uszeregowanych w osi podłu nej jednostek przestrzennych, jak cerkiew Pokrowa w klasztorze Nowodziewiczym z r. 1688 oraz Uspie ska cerkiew „Na Pokrowkie” z lat 1696—1699. W obu wypadkach motyw pi -trowej oktagonalnej baszty po ł czył si z tradycyjn moskiewsk podbudow kwadratow w now , malowniczo ca ło . Ozdoba barokowa w starszej z obu wi ty utrzymana jest w proporcjach pełnych umiaru, w cerkwi „Na Pokrowkie” natomiast dekoracja przykryła wszystkie ciany, nie pozostawiaj c prawie pustego miejsca i jakby anuluj c ich płaszczyzn . Najbardziej swoisty szczegól stanowi p ki wy-

drat rozszerzony czterema ramionami, przekształconymi — na wzór ukraiński — w konchy-apsydy, uwieczona czterema kopułami nad omiobocznymi bbnami. Nad kwadratem wznosi się wysoki oktagon, nad nim jeszcze jeden, otwarty, mieszczący w sobie dzwony, a w końcu jeszcze jeden mniejszy, tj. pod cebulastą kopułą. W cerkwi jest więc wszystko, co dawały dawne tradycje i co przynosił nowy styl wraz z nową dekoracją. Między jednostkami przestrzennymi nie ma jednak ani właściwej koordynacji, ani podporządkowania, co jest szczególnie typowe dla tej architektury w odróżnieniu od baroku zachodniego. Cała budowla pozostaje w dalszym ciągu staroruska — pomimo nagromadzonych w niej zdobniczych szczegółów barokowych. Do właściwego baroku nie było już jednak daleko. Widać to najlepiej na przykładzie cerkwi w Dubrowicach z lat 1690—1704. Jej typ jest bardzo bliski poprzedniemu, ale duch, który z niej przemawia, jest spokrewniony raczej z koncepcjami architektonicznymi Borrominiego aniżeli z budownictwem staroruskim.

Piętrowy układ konstrukcji „basztowych” był jakby stworzony na to, by znaleźć zastosowanie w budownictwie wiejskim i w konstrukcjach warownych. Wpłynęły one istotnie na powstanie nowych typów dzwonnicy, warownych baszt oraz innych zbliżonych do nich budynków. Spośród dzwonnicy wysuwa się na pierwsze miejsce główna wieża dzwonów klasztoru Nowodziewiczego z r. 1688, wysoka, smukła, umiarkowanie plastycznie ozdobiona. Tutaj należy zaliczyć także tzw. „Wieżę Suchariewską”, zbudowaną na rozkaz Piotra I w latach 1692—1701. Na ogromnej podbudowie z tarasem, na który prowadzi wysokie, szerokie schody, wznosi się masywna, piętrowa, kwadratowa budowla, uwieczona omiobocznymi basztami, podzielona na trzy części, z dachem namiotowym. Baszta ta była czymś w rodzaju ostatniego wielkiego dzieła staroruskiej architektury murowanej. W roku 1714 miał się bowiem ukazać słynny rozkaz Piotra I, zabraniający, z wyjątkiem budownictwa drewnianego, w całym cesarstwie wszelkiej działalności budowlanej.



72. Cerkiew w Dubrowicy koło Moskwy.

nej poza nową stolicę St. Petersburgiem/ Oznaczało to koniec architektury staroruskiej.

Nie wiadomo, jak byłyby się potoczyły dalsze losy stylu „naryszkińskiego”, gdyby nie wspomniane zarządzenie wielkiego budowniczego nowej Rosji, zwłaszcza



73. Wieża Sucharińska w Moskwie.

a znalazł swój dalszy ciąg jeszcze w w. XVIII. Był to rozkwit cerkiewnego budownictwa drewnianego.

O roli i znaczeniu budownictwa drewnianego na starej Rusi była już mowa. Między nim a murowanym budownictwem cerkiewnym zachodziły zawsze bliskie związki — oddziaływanie jednak wzorów drewnianych na architekturę kamienną nie zawsze okazywało się równoznaczne i nie zawsze architektura drewniana była przy tym stroną czynną. Wobec zabytków drewnianego budownictwa XVII i XVIII w. traci wartość pogląd uważający sztukę tego okresu za ludową w ciętym znaczeniu. Co prawda, dane źródłowe o tym, jak powstawały cerkwie w Rosji północnej, budowane przez cele zrzeczonych w osobnych „artielach” (cechach), jak prowadzono długie narady z mieszkańcami danej miejscowości dotyczące typu i kształtu każdej wznoszonej wieży, jak to było za każdym razem ustalane w formie dokładnej umowy — wiadczą, że w cerkwiach tych odzwierciedla się całkiem określone upodobanie i twórcza wiadomość ogółu społeczeństwa owych

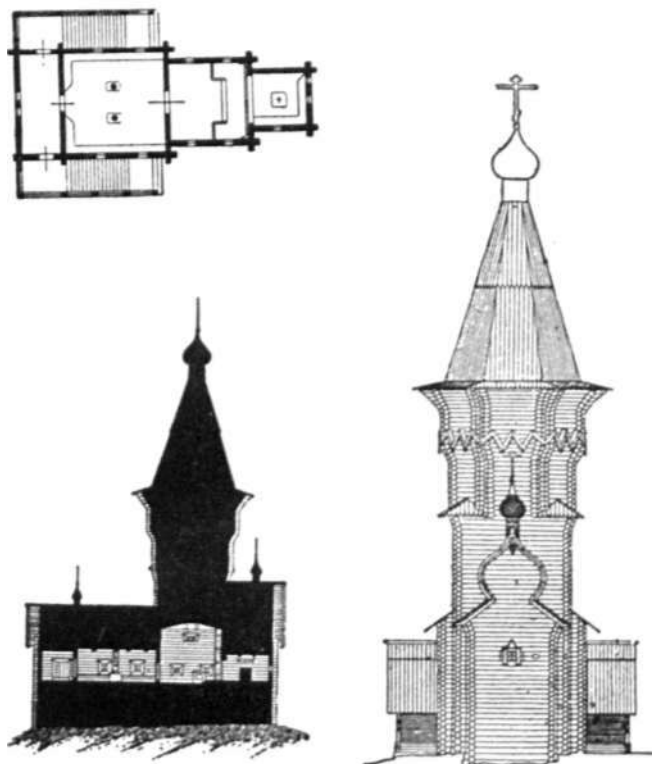
czasie i rozkaz ów jedynie przyspieszył to, co musiało się stać i do czego zmierzał już cały rozwój starszego budownictwa rosyjskiego. Nie znaczy to, że skończyło się wszelkie oddziaływanie dawniejszych tradycji. Dalsze fazy dziejów architektury rosyjskiej wykazują a nadto wymownie łady tego budownictwa. Jego własne dzieje były jednak zamknięte.

BUDOWNICTWO DREWNIANE XVII I XVIII WIEKU

Jedynie na prowincji, i to na ziemiach dalekiej północy, budownictwo przeżywało jeszcze jeden, ostatni okres swobodnego rozwoju i rozkwitu, ściśle związany z omówionym już budownictwem XVII w.,

osiedli. Bogactwo jednak powstających przy tym typów, form i szczegółów zdobniczych wykazuje niemniej wyraźniej, a jest to twórczość, w której dochodzi do głosu te same tendencje i upodobania, te same podstawowe przemyślenia, które działały w monumentalnej cerkiewnej architekturze środowisk miejskich. Sztuka drewnianych cerkwi Rosji północnej jest echem murowanej architektury miejskiej, przestawionej na drewniany budulec i drewnianą technikę. Wynik tej transpozycji stwarza jednak kształty nowe, nie mniej oryginalne i malownicze od murowanych.

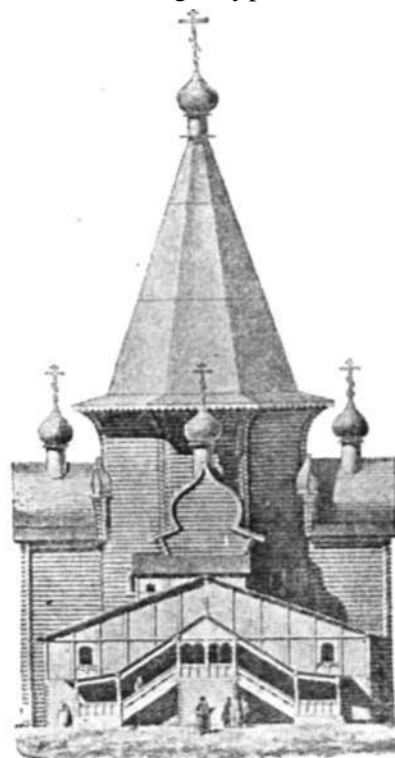
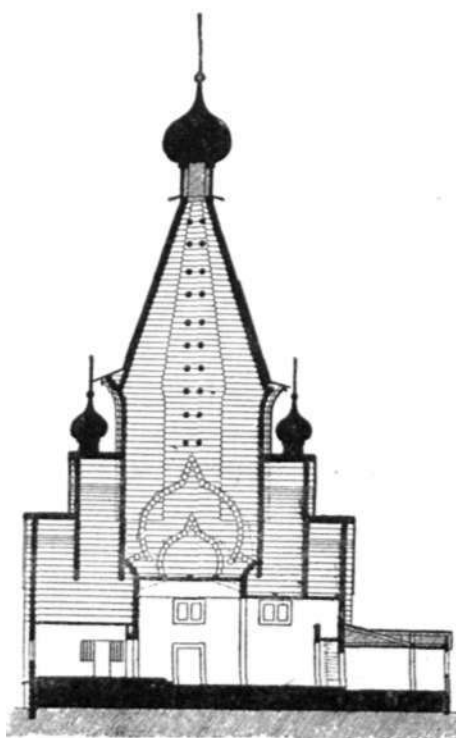
Nawiązują one oczywiście do dawniejszych tradycji budownictwa drewnianego, do jego metod technicznych i konstrukcyjnych i do jego typów. Wiąże je jednak i rozbudowuje w najrozmaitszych kombinacjach, także wytwarzają się nieraz bardzo skomplikowane nowe typy. Obok tradycyjnych cerkwi na planie kwadratowym, z jego przebiegiem w ośmiobokowej czony dachem namiotowym i z dobudowanymi do niego dwiema jednostkami od wschodu i zachodu (Kondopoga nad jeziorem



74—76. Cerkiew Uspieńska w Kondopodze. Plan. Przekrój. Widok od strony wschodniej.

Oniega z r. 1774), zjawiają się cerkwie złożone z kilku konstrukcji tego rodzaju. Taka jest np. cerkiew w Kiem' nad Morzem Białym, z r. 1714; składa się ona z gmachu rodkowego, dużego i wysokiego, poprzedzonego od zachodu skrzydłem schodowym; na stronie północnej i południowej łączy się ona z dwiema mniejszymi cerkiewkami tego samego typu. Wszystko to razem układa się w niezwykle malowniczą kompozycję. Jeszcze bogatsze bywają różne odmiany typu na planie krzyża równoramiennego. Ich klasycznym przykładem jest cerkiew w Wierchow'ju, na planie krzyża greckiego, z kopułami zamienionymi na dach namiotowy oraz ze skrzydłem nad schodami od strony zachodniej. Takie traktowanie wnętrza przypomina w tym wypadku cięgle jeszcze sposób ujmowania przestrzennego w architekturze Południa, gdy natomiast w większości cerkwi drewnianych wnętrza nie pozostaje właściwie w żadnym stosunku do strony zewnętrznej. Jest ono małe, niskie, przykryte równym pułapem i ginie w ogromnej, zewnętrznej masie budowli, posiadającej czysto dekoracyjny charakter. Ozdobno wypowiada się przy tym czy to w wysokich „boczkach”, którymi wieńczone są dachy nad ramionami krzyża, czy też w grupie małych kopuł rozmieszczonych nad basztami

rodzów. Typowe są również wysokie sobótki-galerie z przykryciem opartym na słupach i drewnianych balustradach, jak np. w cerkwi w Bierieżowcu nad Nol (powiat kostromski) pochodzącej z w. XVIII. W cerkwiach tego typu, nieraz bardzo



77—78. Cerkiew w Una. Fasada. Przekrój.



wysokich z dachem namiotowym, przestrzenie boczne czy stośce zatraciły i całkowicie przylgnęły do centralnej. Do tych cerkwi dołczą się typy dalsze, w których kształt dachu stanowi jakby przeniesiony w drzewo potężny hełm barokowy, mający w przekroju kształt „boczki”, jak np. w cerkwi w Trójcy z dwudziestych lat XVIII w. lub w cerkwi z roku 1745 w Podporozju pod Oniegiem nad Morzem Białym. Nie brak również w zmniejszonych proporcjach motywów piętrowych baszt ukraińskich.

Najbardziej swoistą budowlą stanowi jednak cerkiew Priobrazna z początku XVIII w. w Kicim na wysepce jeziora Oniegi. Jest ona kombinacją central-

79. Cerkiew . 1714 w Kicim' nad Morzem Białym

nego o mioboku z planem krzyża, z obszerną, przykrytą galerią ze skrzydłem, do którego prowadzi z dwóch stron równie przykryte schody. O miobok znika jednak w ród otaczających i zakrywających go ramion krzyża. Przylegają one ci le do niego wraz z dalszymi dobudówkami między ramionami krzyża i wznoszą się w piętrowych odstępach do samej góry. Każde odstępowanie czony jest przy tym osobną „boczką” i wyrastając z niej kopuła. Całość zamienia się w ten sposób w niezmiernie malowniczą kompozycję w kształcie schodkowej, smukłej piramidy, której sylwetkę ożywia grupa 22 spiczastych, równomiernie rozmieszczonych kopuł.

W tym tak na wskroś oryginalnym arcydziele architektury drewnianej na dalekiej północy zostało w sposób mistrzowski jeszcze raz wyrażone wszystko, co stanowiło najgłębszą istotę i dno staroruskiej twórczości artystycznej: niepohamowany pęd pionowo ku górze, charakter pomnikowy uzewnętrzniający się w narastaniu mas ku górnym szczytom oraz kwiecista, malownicza dekoracyjność, jak gdyby organicznie z budowlą związana. Wraz z pozostałymi cerkwiami drewnianymi cerkiew ta jest ostatnim żywym odblaskiem prądów twórczych, nurtujących całe budownictwo XVII w., które okazały się żywotne jeszcze jakiś czas, kiedy w głównych centrach nowej Rosji panowały już niepodzielnie formy sztuki zachodniej.



80. Cerkiew w Kij i na wysepce jeziora Oniega.

MALARSTWO I RZEBA

Dane zabytkowe i ródłowe, na których opierają się dzieje staroruskiej rzeby i malarstwa, układają się w obraz blisko związany z historycznymi losami architektury, będący odzwierciedleniem takich samych perypetii, faz rozwojowych, prądów i kierunków, jakie przeżywało budownictwo. W dziejach tych istnieje, co prawda, liczne luki, których cięgle jeszcze nie są w stanie zapełnić coraz nowe odkrycia i systematycznie prowadzone badania. Luki te zresztą nie zawsze spowo-

dowane są jedynie brakiem zabytków. Tak samo jak w architekturze, są one w dużej mierze wynikiem specyficznych warunków, w jakich rozwijały się sztuki plastyczne. Niemalże znaczenie dla ich rozwoju miało m. in. przesuwanie się głównych rodowisk, co przerywało nieraz ciągłą linię rozwojową.

Tak też w zakresie rzeźby i malarstwa — tak jak w historii architektury — przed samym początkiem jest okres pogańskiej kultury artystycznej, nasuwający problem jej źródeł w twórczości późniejszej. Natomiast właściwe dzieje sztuki staroruskiej rozpoczynają się w pełni dopiero z chwilą nawisania przez państwo kijowskie bliższych stosunków z Bizancjum, wprowadzenia chrześcijaństwa oraz z rozkwitem Kijowa i pozostałych centrów Rusi w epoce przedmongolskiej. Najazd tatarski w XIII w. i jego następstwa stanowią niewątpliwie punkt zwrotny, który zadziałał na całym rozwoju Rusi feudalnej. Nie można na równie nie doceniać jego znaczenia dla dziejów kultury i twórczości artystycznej. Pociągłono za sobą przerwanie bezpośredniego, organicznego kontaktu rozległych obszarów ruskich, zwłaszcza południowych, ze światem zewnętrznym, przede wszystkim bizantyjskim, oraz zatamował dalszy rozwój doniosłego centrum, jakim było Księstwo Włodzimiersko-Suzdalskie. Tym samym doprowadził do większej kulturalnej izolacji Rusi. Jarzmem mongolskim nie zostały jednak dotknięte obszary Nowogrodu, a wraz z nim w ogóle cała północna część kraju; nie nastąpiło też w dziejach architektury i malarstwa całkowite zerwanie z przeszłością. W rozwoju późniejszym znajdują swój dalszy ciąg liczne tendencje i pierwiastki występujące już w epoce przedmongolskiej. Na podkreślenie zasługuje również fakt, że oddziaływanie sztuki tatarskiej na sztukę ruską było minimalne i pozostawiało bezwzględnie, głębszego znaczenia. Toteż cały okres tatarszczyzny właściwie wpłynął na zastój i zahamowanie wyższego rozwoju twórczości artystycznej oraz na wyłączenie z niego rozległych obszarów nie na zmiany w jego zasadniczych kierunkach i charakterze. Znamienne jest w tym względzie, że w XIV w. i chociaż ze wielkim napływem podnieść i pierwiastków bizantyjskich dochodzi do wzrostu i rozkwitu malarstwa opartego na nowych podstawach. Oddziaływała tu też znaczna rola Nowogrodu jako centrum artystycznego oraz coraz bardziej rosnące znaczenie Moskwy. Wraz z nowym podłożem społeczno-kulturalnym i ideowym wytwarza się — tak jak w architekturze — tak też w malarstwie XVI i XVII w. nowe oblicze tej sztuki, które osiągnęło w końcu swoistym odpowiednikiem baroku zachodniego. Coraz silniejsze oddziaływanie form sztuki zachodniej prowadzi ostatecznie do okcydentalizacji, w której zatracają się wewnętrzne podstawy sztuki staroruskiej i jej sens. Przestaje ona bowiem być artystycznym odbiciem dążeń artystycznych obejmujących całe życie, zamyka się w granicach potrzeb kulturowych i religijnych, a następnie ustępuje miejsca malarstwu i rzeźbie o formach ogólnoeuropejskich i o treści coraz bardziej realistycznej.

Znaczenie rzeźby figuralnej jest w całym tym rozwoju małe, aczkolwiek znowu nie jest tak zanikłe, jak się zazwyczaj przypuszcza. O wiele bogatsza jest rzeźba dekoracyjna, zwłaszcza snycerstwo. W związku z tak znanymi dla całej sztuki ruskiej upodobaniami dekoracyjnymi bogato rozwinęła się sztuka

zdobnicza. Najwymowniejsze i zarazem najliczniejsze są jednak zabytki malarstwa, w którym szczególnie wyraźnie wypowiedziała się artystyczna strona twórczości ruskiej. Reprezentowane są wśród nich wszystkie odgałęzienia malarstwa, najoryginalniejsze jest jednak malarstwo ikon, stanowi ono jedyną w swoim rodzaju dziedzinę malarstwa średniowiecznego w Europie, zarówno pod względem swojej treści ideowej, jak i ukształtowania formalnego.

O zabytkach plastyki z okresu pogańskiego była już mowa w związku z problematyką najstarszej sztuki Słowian wschodnich. O ile można wnioskować z zabytków i ze skrypczek pod tym względem wiadomości różnorodnych, była to sztuka odmienna od wszystkiego, co nastąpiło później; niewiele da się jednak powiedzieć o jej właściwym charakterze. Nie odegrała ona zresztą żadnej widocznej roli w późniejszym rozwoju sztuki, a sztuki, które pozostawiła po sobie, ograniczały się do niewielu pierwiastków w wyrobach wczesnej sztuki ludowej. Toteż tak samo jak w architekturze nie można dzieł sztuki przedstawieniowych rozpoczynać wcześniej jak od epoki chrystianizacji Księstwa Kijowskiego.

KIJOWSKIE MOZAIKI I MALOWIDŁA CIENNE XI I XII WIEKU

Przynosić z Bizancjum pierwsze wzory malarstwa chrześcijaństwo otworzyło równocześnie także horyzonty i zarazem granice swoich wizji artystycznych, tj. cały świat ideowy stanowił podbudowę jego sztuki, swoje systemy zdobnicze, a przede wszystkim swój ikonografię malarską i rzeźbiarską oraz kierunki i sposoby jej formalnej i stylistycznej interpretacji i realizacji plastycznej. Zrozumiałe jest przy tym, że przyniosło ze sobą także sytuację społeczną, swój własny i swojej sztuki, w danym wypadku sztuki monumentalnej w służbie dworu księcia i wysokiego kleru. Miejsce dawnej wyobraźni, której wizje poetyckie zachowały się dalekim echem jeszcze w *Słowie o wyprawie Igora*, a której odpowiednik plastyczny pozostaje dla nas nieuchwytny, znalazła wyobraźnia ujęta w ramy chrześcijańskiej myśli bizantyjskiej. Wypowiada się ona w formach hellenistycznych, które już w przekształceniu bizantyjskim miały za sobą przeszło półtysiącletnią tradycję. Toteż jeśli nawet istniały jakieś dawniejsze kontakty kulturalne i artystyczne między Kijowem a Bizancjum, to różnica w ich stadiach rozwojowych była tak olbrzymia, że nie mogło być mowy o wzajemnym przenikaniu się tych tak różnych światów. Nowa sztuka chrześcijańska musiała się wobec tego od razu stać wyłaczającą formą artystycznej wypowiedzi przede wszystkim warstwy rycerskiej, tj. księcia, jego otoczenia i dworu oraz cerkwi. Dalszy zaś rozwój i dzieje malarstwa i rzeźby na ziemiach ruskich zawarte są w fluktuacjach formalnych i stylistycznych oraz w głębokich nieraz zmianach, jakie zaznaczały się w ciągu wieków w ideowym podłożu, którego wyrazem była sztuka plastyczna; nie wszystko w nich jest bizantyjskie. Takie w rzeźbie i malarstwie, podobnie jak w architekturze, przejawiały się pierwiastki innego pochodzenia, zachodnie, północne i wschodnie: decydujące jednak były ostatecznie przekształcenia, jakim ulegały



81. Komunia apostołów i ojcowie Kościoła. Mozaika w apsydzie Sobór w Sofii w Kijowie.

czyta ich przynależność do iluzjonistycznego kierunku malarstwa bizantyjskiego X w., w którym były ci głębiej jeszcze żywe tradycje późnoantycznego malarstwa hellenistycznego. Nie zachowała się równie w całości pierwotna ozdoba mozaikowa i freskowa cerkwi w Sofii w Kijowie, pokrywająca wszystkie ściany jej wnętrza. Czy ci jeszcze istniejące są jednak takie, nie można je, zwłaszcza mozaiki, zaliczyć do najcenniejszych zabytków malarstwa bizantyjskiego tego okresu. Znamienny jest ten sam system rozmieszczenia dekoracji i jej ikonografii. W szczycie kopuły umieszczono biust Pantokratora w medalionie, pod nim cztery postaci apostołów (zachował się tylko Paweł), a na pendentywach pod kopułą portrety piszących ewangelistów (z pierwotnego stanu pozostał tylko Marek). Lepiej

one wszystkie razem, gdy stały się wyrazem działalności twórczych nowych centrów ruskich i ich społeczeństwa.

W najstarszych zabytkach malarstwa trudno dojrzeć coś więcej (mowa tylko o malarstwie monumentalnym) ponad sztukę importowaną, ponieważ czynnik ruski ogranicza się tutaj wyłącznie do wyboru, względnie sprowadzenia artystów, a w najlepszym razie także do wyboru wzorów. Niemniej owe pierwsze dzieła sztuki plastycznych przyniosły doniosłe znaczenie, ponieważ nawet decydujące dla całej przyszłości. Powtarza się tutaj to samo co w zakresie architektury, mianowicie i u początków stoją wybitne dzieła sztuki monumentalnej pozostające niedoścignionym ideałem, do którego dla całego pokolenia pozostały.

Stan zabytków jest bardzo fragmentaryczny. Z bogatej ozdoby pierwszej monumentalnej cerkwi bizantyjskiej, Dzieścinnej, zachowały się jedynie drobne szczątki, wystarczające jednak, by móc z nich od

zachowana jest ozdoba apsydy. Jej górna część zajmuje gigantyczna postać Matki Boskiej, jako orantki ze wzniesionymi rękami, zawsze widoczna, panująca nad całym wnętrzem. Poniżej mieszczą się w osobnych pasach nie mniej monumentalne kompozycje *Eucharystii*, przedstawiającej scenę udzielania komunii apostołom przez Chrystusa — przy czym postać Chrystusa powtarza się dwa razy — a pod nią grupa ojców Kościoła i archidiaconów: Wawrzyca i Stefana. Nad tym — widnieje grupa „Deesis” (Chrystus na tronie z Matką Boską i Janem Chrzcicielem po bokach), pod nią popiersie Chrystusa jako kapłana, po bokach tymże Zwiastowanie, a w jej wnętrzu łuku biasty czterdziestu męczenników w medalionach. Pozostała ozdoba składa się z malowideł ściennych, które często przemalowywano i odnawiano, wobec czego trudno mówić o ich pierwotnym charakterze i właściwościach. Swoją rolę w nich sceny ze Starego



82. Jan Złotousty z grupy ojców Kościoła. Mozaika w apsydzie. Sobór w Sofii w Kijowie.

Testamentu i Ewangelii, z cyklu Męki Pańskiej i Zmartwychwstania oraz różne pojedyncze postaci w nich. Idea przywieziona całościemu temu układowi i rozmieszczeniu ozdoby mozaikowej i freskowej jest jasna i była w ramach sztuki bizantyjskiej dawno przedtem ustalona. Jej uplastycznienie stanowiły już mozaiki cerkwi Apostołów i cerkwi Nea Bazylego II w Konstantynopolu. Pomimo wszystkich zmian, jakie przeżywała sztuka w czasach późniejszych, idea ta pozostała w zasadzie panującą do końca istnienia religijnego malarstwa bizantyjskiego. Wśród malowideł cerkwi w Sofii znajdują się także najstarsze ruskie grupy portretowe wielkiego księcia Jarosława i jego rodziny oraz sceny z legendy o apostołach Piotrze jak i inne, zawierające motywy z kompozycjami na temat

hipodromu; umieszczone są na cianach klatki schodowej, która prowadzi na emporę.

W owych kompozycjach z wyjątkiem ostatnich wszystko jest wielkie, wszystko przekształca się w figury i sceny reprezentacyjne przeniesione poza wszelkie rzeczywistości. Prawie groźna jest surowa twarz Pantokratora, monumentalne są postaci archaniołów, uroczystych strojów w ceremonialnych dworskich



83. w. Pantielejmon. Malowidło ściennie. Sobór w Sofii w Kijowie.

strojach bizantyjskich. Figura ogromnych rozmiarów Matki Boskiej-Orantki unosi się wysoko nad ziemią na złotym tle, jakby na tle nieskończoności. Kompozycja *Komunii apostołów* uprzytamnia, być może, jeszcze wyraźniej, jak daleka jest ta sztuka od wszelkiego realistycznego ujmowania tematu. Ta scena, utrzymana w surowej symetrii, umieszczona jest równie na złotym tle, gdzie jedyne znaczenie miejsca stanowi ołtarz znajdujący się w rodu jej główną postać przedstawiono dwukrotnie, a apostołów podzielono na dwie symetryczne grupy, przy czym różnice między rytmicznie uszeregowanymi postaciami ograniczają się jedynie do dwóch nieco odmiennych ustawień nóg. Nie odtwarza ten obraz żadnej sceny historycznej (Ostatniej Wieczerzy), lecz ukazuje jakby niezmienną, wiekowiec trwającą scenę liturgiczną, symbolizującą dogmat Eucharystii. Jedynie w figurach ojców Kościoła i w niektórych pojedynczych postaciach, jak i w kompozycji Zwiastowania, do idealistycznej, nadziemskiej wzniosłości i monumentalności dołącza się pewien rys, który czyni je bliższymi i bardziej ludzkimi. Pierwiastek ludzki jest w nich zbyt silny i łatwiej uchwytany. Ich rola i znaczenie w dziejach zbawienia i w systemie kościelnym są zbyt związane z ziemią i rzeczywistościami, by mogły być inaczej ukształtowane. Toteż przy całym monumentalnym odosobnieniu, ustawieniu frontalnym, rytmicznym uszeregowaniu i hieratycznym układzie figury ojców Kościoła są wysoce zróżnicowane. Różnice zachodzą nie tylko między ich szatami

strojach bizantyjskich. Figura ogromnych rozmiarów Matki Boskiej-Orantki unosi się wysoko nad ziemią na złotym tle, jakby na tle nieskończoności. Kompozycja *Komunii apostołów* uprzytamnia, być może, jeszcze wyraźniej, jak daleka jest ta sztuka od wszelkiego realistycznego ujmowania tematu. Ta scena, utrzymana w surowej symetrii, umieszczona jest równie na złotym tle, gdzie jedyne znaczenie miejsca stanowi ołtarz znajdujący się w rodu jej główną postać przedstawiono dwukrotnie, a apostołów podzielono na dwie symetryczne grupy, przy czym różnice między rytmicznie uszeregowanymi postaciami ograniczają się jedynie do dwóch nieco odmiennych ustawień nóg. Nie odtwarza ten obraz żadnej sceny historycznej (Ostatniej Wieczerzy), lecz ukazuje jakby niezmienną, wiekowiec trwającą scenę liturgiczną, symbolizującą dogmat Eucharystii. Jedynie w figurach ojców

i gestami r k; ich twarze s tak dalece zindywidualizowane, e stanowi g ł boko uj te, idealne portrety psychologiczne, staraj ce si odtworzy jak najwierniej psychiczny charakter ka dej postaci z osobna. Szczególnie monumentalne s g łowy inteligentnego i fanatycznego Jana Złotoustego oraz energicznego ascety Bazylego Wielkiego. Te tak na wskro prawdziwe rysy mieszcz si jednak w ogólnej typice harmonizuj cej ze wzniosło ci reprezentacyjnego ujmowania, znamienne go dla kompozycji na tematy dogmatyczno-transcendentalne, dzi ki czemu zbli aj si do obrazów ikon. To samo dotyczy tak e sceny Zwiastowania, podzielonej na dwie cz ci t cz , gdzie rysy realistyczne, wynikaj ce z ch ci uzmysłowienia historyczno ci zdarzenia, podporz dko wane s tym samym zasadom kompozycyjnym co sceny hieratyczne i dalekie s od iluzjonizmu.

W traktowaniu formalnym istniej , co prawda, elementy tradycyjne dawnego iluzjonizmu, widoczne zwłaszcza w modelunku twarzy i szata za pomoc szerokich barwnych plam. o ywionych miejscami delikatnymi przej ciami oraz wiatłocieniowymi kontrastami. S to jednak tylko reminiscencje dawniejszego sposobu ujmowania, w ród którego zarysowuje si traktowanie inne, konturowo-linearne; odgranicza ono figury od otoczenia i zamyka je w swoich ramach, a równocze-



84. Portret Anny Jarosławny Malowidło cienne. Sobór w Sofii w Kijowie.

nie rozgranicza tak e wewn trzne kształty figur na cz ci. Z tym linearyzmem dziwnie kontrastuj ludy koncepcji statuarycznej, przemawiaj cej z pojedynczych figur jako izolowanych plastycznych postaci na złotym tle. Sztuka mozaik w Sofii wi e si genetycznie z Bizancjum, nie jest jednak całkiem jednolita. W ród wykonawców da si odró ni mozaicystów ró nego pochodzenia artystycznego. Gdy bowiem fryz z ojcami Ko cioła bez adnej w tpliwo ci wykazuje zwi zek ze sztuk Konstantynopola, to pozostałe mozaiki s raczej dziełem artystów z jakiego bizanty skiego centrum pro-

wincjonalnego¹, nie pozbawionego jednak kontaktu ze sztuką konstantynopolitańską.

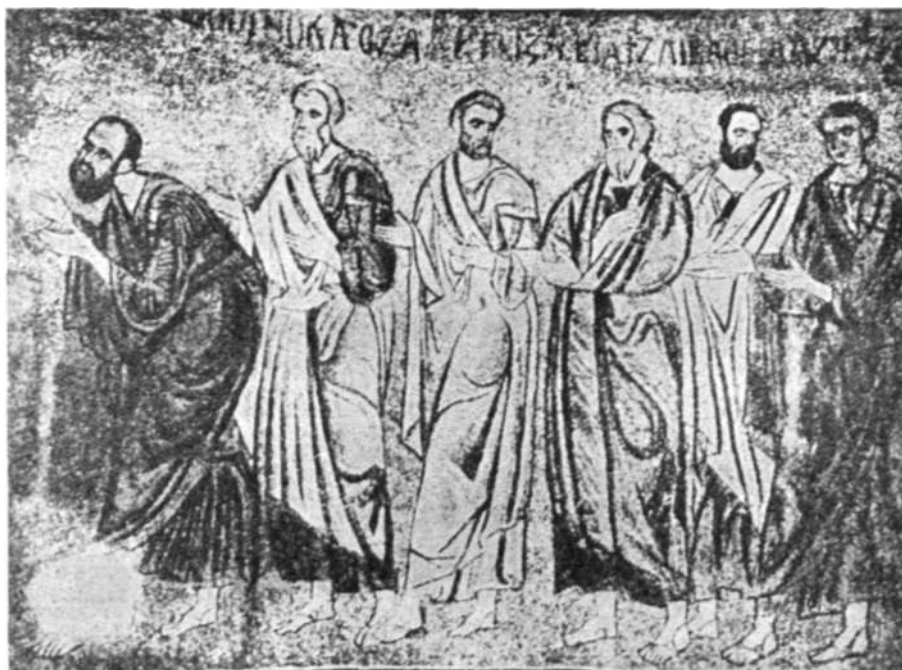
W malowidłach ściennych uzupełniających ozdoby mozaikowe soboru w Sofii, niestety, bardzo uszkodzonych na skutek późniejszych przemalowań, reprezentowane są także różne kierunki. Gdy bowiem część fresków wykazuje bliskie stylistyczne pokrewieństwo z najbardziej archaicznymi kompozycjami mozaikowymi (apostołowie ze sceny Eucharystii), to w drugiej grupie nie trudno zauważyć rysy o wiele swobodniejsze. Wśród tych malowideł (grupy portretowe księcia Jaros-



85. Fragment malowideł ściennych z klatki schodowej w wieży soboru w Sofii w Kijowie.

sława i jego rodziny, sceny z Ewangelii i Starego Testamentu, sceny z legendy o P. Marii, figury różnych postaci (w tym), rozmieszczonych w samej cerkwi jak i w kilku kaplicach, niektóre figury wykonane są z dużą przewagą ujmowania linearnego, miejscami prawie wyłącznie graficznego, jak np. frontalne popiersie w. Adriana. W innych postaciach, np. w. Natalii, modelunek pełen łagodnych przebiegów wywołuje wrażenie miękkości plastycznej. Możliwe jest także bardziej charakterystyczna jest twarz w. Pantielejmona o wyjątkowo głębokim, uduchowionym wyrazie, z dużymi, szeroko otwartymi oczyma. W obu wspomnianych jak i w szeregu dalszych twarzy odzywa się echo późnoantycznych portretów hellenistycznych, a tym samym podobieństwo do ikon, jakkolwiek to jeszcze nie ikony, lecz włącznie tylko podobizny. Szczególnie cenne są pod tym względem wspomniane portrety księcia, których zachowała się w całości tylko grupa rodzinna, tj. portrety synów i córek księcia Jarosława, przedstawiające indywidualnie te osoby w rytmicznym uszeregowaniu, w kompozycji nie mniej monumentalnej od reprezentacyjnych scen religijnych. Charakterystyczne są przy tym realistycznie od-

tworzone szaty księży i księżniczek. Wydaje się prawie pewne, że malarze greccy przy wykonaniu malowideł kijowskich korzystali z pomocy malarzy ruskich. Czynnikiem bowiem wykonano w języku cerkiewno-słowiańskim, a prócz tego widoczne są w szeregu obrazów cechy, które można na sobie wytłumaczyć tylko jako ruskie — mają one zresztą swój dalszy ciąg w malarstwie XII w. Jak w architekturze, tak i w malarstwie w Sofii zaznaczają się wciąż wyraźne elementy rodzime, wiadczy o tym, że malarze greccy nie tylko wychowali sobie w krótkim czasie uczniów ruskich, ale że ci ostatni zdążyli już tak dalece opanować rzemio-



86. Mozaika w soborze Michajłowskim w Kijowie.

stwo malarskie, i potrafili przeopracować je swoimi własnymi upodobaniami i dążeniami twórczymi.

W klatce schodowej wieży południowej, prowadzącej na emporę i jednocześnie do dworu księcia, zachowały się jeszcze dalsze fragmenty malowideł ściennych o całkiem wyjątkowym znaczeniu historycznym: wspomniane już sceny z hipodromu. Ucierpiały one bardzo na skutek przemalowania i różnorodnych odnowień, wobec czego trudno mówić o ich cechach formalnych i stylistycznych. Przedstawiają one sceny zabaw cyrkowych z hipodromu konstantynopolitańskiego — wyścigi, polowania w obecności cesarza i dworu, stanowi one niezmiernie charakterystyczny przykład bizantyńskiej sztuki wiekowej jak i sposobu ujmowania i przedstawiania scenerii, krajobrazu, perspektywy i przestrzeni. Z punktu widzenia historii kultury są one zarazem wymowną ilustracją upodobania kijowskiego dworu wielkością, atmosfery, która na nim panowała, oraz ról, z których czerpała swoje wzory. Te wzory niekoniecznie musiały przychodzić bezpośrednio z Konstantynopola. Nie brakło ich w o wiele bliższym siedzistwie na wybrzeżach Morza Czar-



87. w. Tekla. Malowidło cienne w soborze Spaso-Preobrażenskim w Czernihowie.

nego, w Chersonie i na Krymie. Jakkolwiek było, nie ulega w wątpliwość, że te tak szczelnie ocalałe malowidła wiążą się pierwotnie z bizantyjskim kultem cesarza², co czyni je jeszcze cenniejszymi na gruncie Kijowa XI w. Można by przypuścić, że umieszczono je na cianach klatki schodowej jedynie jako ciekawe sceny zabaw cesarskich czy nawet wielkosi-nych, gdy ostatecznie nie jest niemożliwe, że pomylane są jako ilustracje zabaw dworskich w Kijowie. Z drugiej strony jednak w scenach tych przedstawiony jest także cesarz konstantynopolitański, hipodrom tamtejszy, stroje dworu bizantyjskiego, co wszystko razem przemawia za umiejscowieniem przedstawionej akcji raczej w Konstantynopolu. Tym samym

zabytek ten staje się jeszcze jednym dokumentem de władców kijowskich, by Kijów upodobnił do Carogrodu (ze w. Sofii i Złot Bram); na Konstantynopolu wzorowało się także życie dworskie samego księcia i jego drużyny.

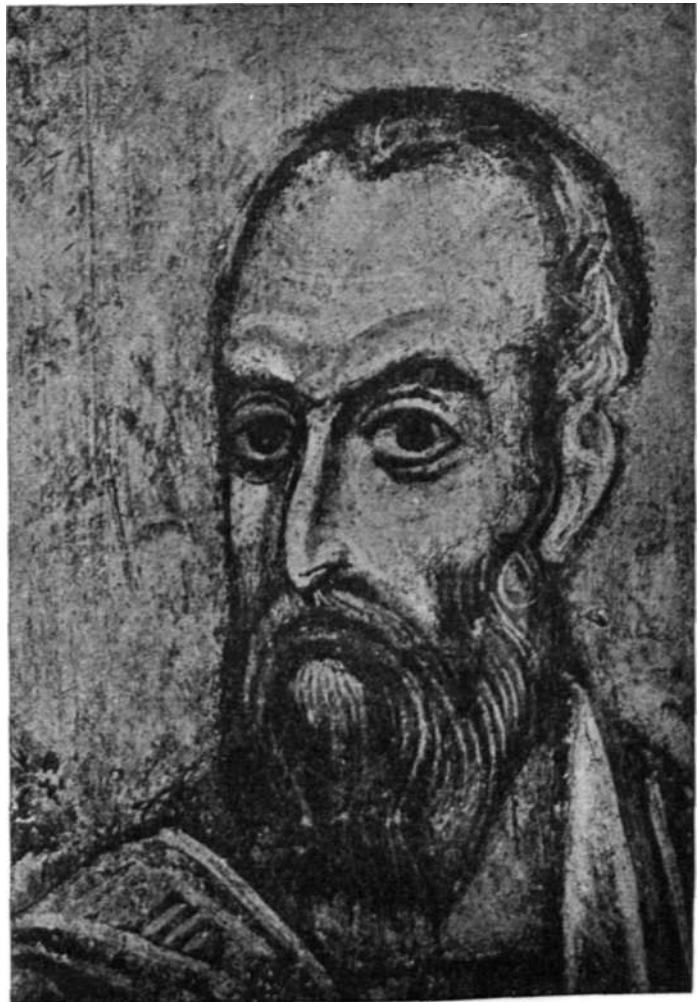
Wzory płynące z Bizancjum nie były jednak jednolite. Reprezentowały one nie tylko odmienne nierzadko kierunki, lecz także różne fazy rozwoju. Wśród resztek malowideł cennych w soborze z XI w. w Czernihowie zachowała się np. figura w. Tekli, pozbawiona wszelkich cech linearyzmu, modelowana wyłącznie za pomocą wiatłoczenia i niuansowania koloru. Jeszcze wymowniejsze są resztki ozdoby mozaikowej w soborze klasztoru Michajłowskiego w Kijowie³, gdzie zachowała się kompozycja *Komunii apostołów* w apsydzie oraz figura Dymitra Sołuskiego. Temat i motyw *Komunii* jest tu ten sam co w soborze w. Sofii, ale wyraża się inaczej. Miejsce akcji zostało wyraźnie oznaczone przez umieszczenie w mozaice przegrody ołtarzowej, za którą się rozgrywa scena. Sama scena jest żywsza i bardziej ludzka. Apostołów, znajdujących się po obu stronach cyborium z Chrystusem i aniołem, gestykulujących i rozmawiających z sobą, podzielono na grupy po trzy osoby o rysach bardziej zróżnicowanych. Pozostała jednak w tym dziele, odzwierciedlającym nowsze, wiejsze wzory bizantyjskie pewna miękkość

linii konturowych, jaka istniała już w soborze w Sofii. Jeszcze wyraźniej zdradza swój przynależność do ówczesnej sztuki bizantyjskiej mozaikowa figura w. Dymitra w rzymskim pancerzu, a zwłaszcza twarz o rysach zupełnie indywidualnych i wprost portretowych. Toteż kto wie, czy to nie portret księcia Iziaslawa, zwłaszcza że nosił on chrześcijańskie imię Dymitra.

Na tym, co zsi zachowane zabytki malarstwa mozaikowego w Kijowie i w ogóle na Rusi. Miejsce mozaik zajęło odtąd wyłcznie malarstwo ściennie (z wyjątkiem mozaikowych przenośnych ikon), reprezentowane zresztą także już w cerkwi Dziesięcinnej i w w. Sofii. Zmiana ta była do pewnego stopnia niewątpliwie, ale nie wyłcznie, podyktowana kosztownością materiału i techniki mozaik. Odpowiadała ona także upodobaniom i wymaganiom bardziej rozwiniętego poczucia stylistycznego, któremu czyniła zado finezyjna technika malarska. Zmiana ta nie oznaczała jednak końca znaczenia Kijowa jako twórczego centrum. Jego sztuka promieniowała na cały kraj. Z Kijowa przeszły także pierwsze wzory malarstwa ściennego do Nowogrodu, gdzie zachowały się jednak tylko nieznaczne jego ślady z połowy XII w. w tamtejszym soborze w. Sofii. Droga przez Kijów przewiodła na pewno także wzory sztuki bizantyjskiej, być może wraz z artystami bizantyjskimi, na Rusi Suzdalską, gdzie zachowały się najcenniejsze malowidła ściennie z tego okresu w soborze Dmitrijewskim we Włodzimierzu z lat 1194—1197.

MALOWIDŁA W SOBORZE DMITRIJEWSKIM WE WŁODZIMIERZU

I tu mamy do czynienia ze sztuką księcia dworską, szukając wzorów w sztuce carogrodzkiej, nawet w jej: malowidła te są niewątpliwie dziełem artystów greckich. Niestety — to tylko fragmenty kompozycji *Sądu Ostatecznego* na zachodniej ścianie wnętrza cerkwi, przedstawiające wieści sprawiedliwych niewiast do raju, sam raj (Łono Abrahama) oraz



88. w. Paweł w kompozycji *Sądu Ostatecznego*. Malowidło ściennie w soborze Dymitra we Włodzimierzu n. Kłajm.

wielk grup siedz cych apostołów i stoj cych za nimi aniołów. Nie wszystkie cz ci s dziełem tego samego artysty; wskazuj na to ró nice w jako ci jak i wyra nie widoczne ludy ró nego traktowania formalno-stylistycznego. Gdy grupa apostołów przedstawia naj wie sz faz ówczesnego malarstwa bizanty skiego, to w grupie niewiast wkraczej cych do raju zachowały si echa starszego, bardziej prowincjonalnego traktowania. Przypuszczalnie w pierwszych nale y si dopatrywa dzieła mistrzów czysto bizanty -



89. Głowa anioła z kompozycji S du Ostatecznego. Sobór Dymitra we Włodzimierzu n. Kł m .

skich, prawdopodobnie przybyłych z samego Konstantynopola, w drugich natomiast — dzieła miejscowych, ruskich pomocników¹. W porównaniu z mozaikami i malowidłami w Sofii kijowskiej wszystko tutaj jest inne; ze wszystkiego przemawia nowy wiat, którego zjawienie si zapowiadały spo ród dzieł starszych ponie d jedynie mozaiki w soborze Michajłowskim.

Ju w grupie niewiast rzuca si w oczy pewien „realizm”, wyra ony w ywych poruszeniach postaci i twarzy. Bardziej znamienna jest jednak wielka, monumentalna kompozycja z apostołami. Typy niektórych twarzy jak i reprezentacyjna koncepcja całej grupy przypomina wprawdzie wzory starsze, znane ju z Kijowa, cało jednak jest ju bardzo daleka od abstrakcyjnych mozaik kijowskich. Figury apostołów przedstawiono frontalnie, w jednym

szeregu, pełne powagi, a zarazem tak e wewn trznego poruszenia, co wyra a si w lekkim nachyleniu głów, w kierunkach spojrze i zróżnicowanych gestach r k. Poruszenie to udziela si tak e aniołom ustawionym za apostołami, podzielonym na o ywione grupy i uszeregowanym jakby melodyjnie faluj cym rytmem. Modelunek jest iluzjonistyczny, bez linii konturowych operui cy delikatnie niuansowanymi plamami barwnymi, wiatłem i cieniem. Najbardziej zastanawia jednak niezwykła charakterystyka twarzy, maj ca niewiele sobie równych w całej sztuce redniowiecznej. Ka da twarz inna, ka da przedstawia nie tyle odmienny typ, ile odmienn osobowo , której charakter psychiczny i chwilowy nastrój jest wydoby-

ty jedynie rodkami malarskimi. Pomimo granic, jakie stawiała pod tym względem sztuka bizantyjska, s to twarze przypominające miejscami uduchowione głowy z o wiele późniejszego malarstwa zachodniego, malarstwa już nawet po- renesansowego, zwłaszcza głowy El Greca, którego sztuka wyrosła zreszt w dużej mierze z bizantyjskich przesłanek jego ojczyzny. Z iluzjonizmem postaci i twarzy apostołów harmonizują głowy aniołów o typach hellenistycznych, pełnych wdzięku, w których można się dopatrzeć wzorów niemniej delikatnych postaci aniołów Andrzeja Rublewa. Jak architektura suzdalska, tak i sztuka malarska Włodzimierza pozostawiła niezatarte ślady we wczesnej sztuce moskiewskiej.

NOWOGRÓD I NIERIEDICA

Zabytki malarstwa ściennego na zachodnich ziemiach ruskich przedstawiają się również tylko fragmentarycznie. Zupełnie nie znane są najstarsze początki malarstwa w obrębie Księstwa Halicko-Wołyńskiego, chociaż wiadomości kronikarskie z XIII w. wspominają o artystach, którzy przybyli z różnych stron na dwór Daniła Halickiego. Byli między nimi także tacy, co uciekli przed Tatarami, tj. pochodzący z Kijowa. Ani tutaj, ani też w Smoleńsku i Połocku nie zachowało się jednak nic z tego okresu. Także na terenie Nowogrodu i Pskowa niejedno pozostaje niejasne. Zabytków jest mało, wynika z nich jednak, że pierwsze podmioty i wzory dotarły tutaj także z południa i że linia rozwoju prowadziła przez różne kierunki i odmiany, spokrewnione lub wprost bezpośrednio związane ze sztuką kijowską, a do powstania nowego stylu miejscowego, zgoła odmiennego od pozostałych dzieł epoki przedmongolskiej.



90. Głowa iw. Heleny. Fragment z malowidła ściennego z r. 1144. Sobór w. Sofii w Nowogrodzie.

Z pierwotnych malowideł soboru w. Sofii w Nowogrodzie, z których zachowało się właściwie tylko popiersie Pantokratora w kopule (z r. 1108) oraz szczątki malowideł w kaplicy w. Włodzimierza, zasługuje na uwagę kompozycja przedstawiająca w. Konstantyna i w. Helenę, powtarzająca tradycyjny ikonograficzny motyw bizantyjski, a zajmująca całkiem specjalne miejsce wśród zwyczajów malarstwa XII w. Traktowanie jest bowiem czysto linearne i graficzne,



91. Głowa młodzieńca. Fragment malowidła ściennego w cerkwi w Arkach.

wykonanie powiewnie lekkie i kolorystycznie delikatne. Typ twarzy w. Heleny jest przy tym wyraźnie wschodni. W całym bizantyjskim malarstwie ściennym nie istnieje nic, co byłoby stylistycznie z tym malowidłem spokrewnione¹.

Do wzorów kijowskich nawiązuje postać Hioba w soborze Dworzyskim z początków XII w., przedstawiająca tradycyjny typ antycznej matrony. Bizantyjskie, zaopatrzone zresztą w napisy greckie, są również freski w cerkwi klasztoru Mirońskiego pod Pskowem, z połowy XII w. Do tradycji kijowsko-bizantyjskich nawiązywały także bogate malowidła soboru Gieorgijewskiego klasztoru Juriewskiego, których nikłe resztki, jakie pozostały po restauracji wityni w początkach XIX w., odkryto w latach 1932—1933. Natomiast w malowidłach soboru klasztoru Antoniego Rzymianina zwraca uwagę kierunek od poprzednich całkiem

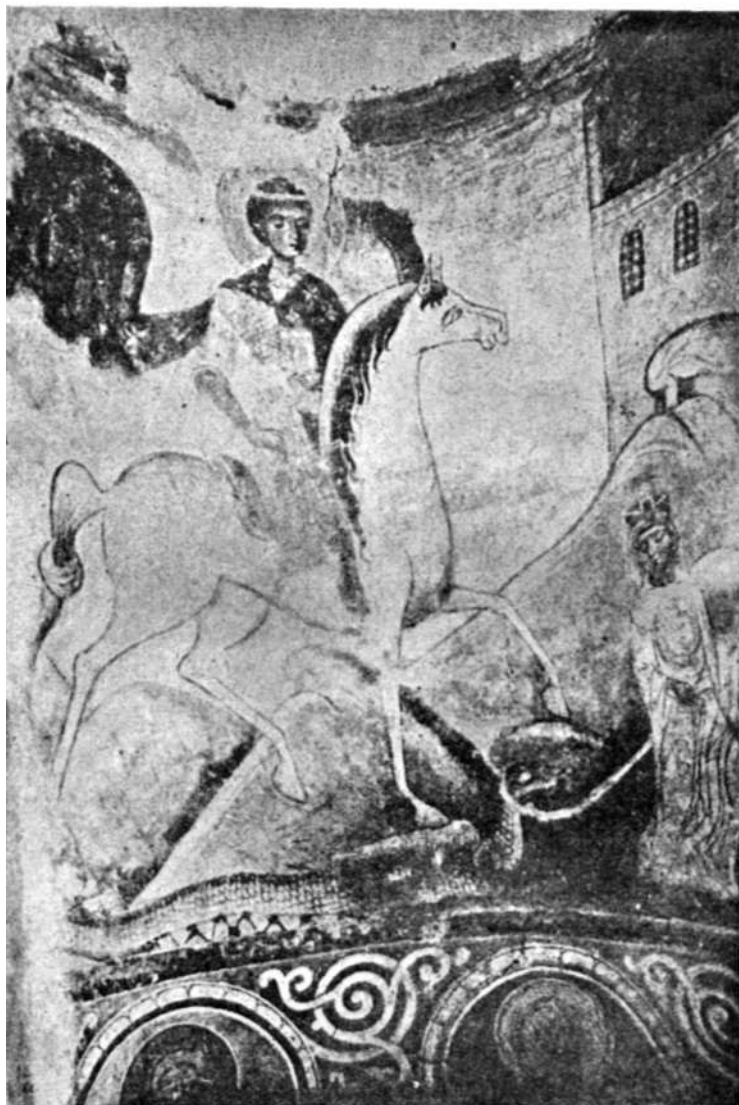
odmienny, odznaczający się zwłaszcza swoim „mocnym, twardym, miejscami nieco grubawym rysunkiem” (Karger), przy czym twarze charakteryzowane są dosyć jaskrawymi, zielonymi, gdzie indziej czerwonymi cieniowaniami. Twarze te, zwłaszcza młodzieńca, którego cała postać jest w sposób dla sztuki bizantyjskiej zupełnie niezwykły, wykazują wiadome akcentowanie wyrazu emocjonalnego. Zarówno postać młodzieńca, jak i w ogóle cała ta sztuka przypominają sztukę romańską, w pierwszym rzędzie malowidła romańsko-bizantyjskie we Włoszech XII w., co dałoby się do pewnego stopnia wytłumaczyć tym, że założyciel klasztoru był właściwie „Rzymianinem”, wobec czego wśród malarzy, którzy wykonali ozdoby wityni, mogli się znajdować także artyści pochodzący z Zachodu. Jak z tego wszystkiego wynika, malowidła nowogrodzkie pierwszej połowy XII w. bynajmniej nie posiadają jednolitego charakteru; reprezentowane są w nich różne

style i kierunki, a — co bardzo znamienne — nie ma w ród nich ładów wyra nego kontaktu ze sztuk gównego centrum bizanty skiego — Konstantynopola. O rosn - cym u wiadomieniu odr bno ci narodowej i kulturalnej wiadcz napisy ruskie, w jakie zaopatrzone s malowidła, a równocze nie wyst puj bardzo mocno pewne rysy archaiczne, w których przejawia si niemniej wyra na odr bno i swoisto sztuki nowogrodzkiej. Miało si to odbi na dalszych losach rozwoju malarstwa nowogrodzkiego i jego osobliwo ciach.

Pierwszym wymownym zabytkiem pełnego ju stylu malarstwa nowogrodzkiego s malowidła cienne w cz ci ołtarzowej cerkwi Arkaskiej (cerkiew klasztoru Błagowieszcze skiego pod Nowogrodem) z r. 1189, odkryte w latach 1930 i 1937. W ród kolorów „przewa aj ółte, orzechowozielone, ró owe i bł kitne tony, twarze wykonane s czyst ochr , w cieniach o lekko zielonym tonie. wia tła kładzione s ostrymi, miałymi liniami, miejscami (jak np. na czole, na policzkach, koło nosa, na szyi) tak mocno stylizowanymi, e robi wra enie zawiłych plecionych wzorów" (Łazariew). Najbardziej zbli one do tych malowideł arka skich s malowidła w cerkwi w. Jerzego w Starej Ładodze, z osiemdziesi tych lat XII w., wykonane niew tpliwie przez malarzy nowogrodzkich. Obok fragmen tów o tradycjach iluzjonistycznych znajduje si tutaj słynna kompozycja w. Jerzego na koniu, w rozwianym od wiatru płaszczu i w zbroi rycerskiej, w roli wybawiciela ksi niczki od nieco komicznie wygl daj cego smoka. Wszystkie malowidła, o bardzo jednolitym charakterze stylistycznym, odznaczaj si delikatnym rysunkiem graficznym, mi kk stylizacj fałdów i sposobem kładzenia wiateł, przypominaj cym podobn manier w malowidłach cerkwi Arkaskiej. Charakterystyczny jest równie koloryt, w którym odzywaj si na pewno upodobania ludowe w poł czeniu z tradycjami Bizancjum. Tak np. malarz umieszcza w. Jerzego „na srebrzysto-białym tle, ubranego w bł kitnawoniebieski chiton, w złocisto ółt zbroj z zarzuconym na ni brunatnawoczerwonym płaszczem, w fioletowego tonu spodnie i białe trzewiki itd." (Łazariew).

Obie te grupy malowideł zbli aj nas do najdonio lejszych ze wszystkich zabytków, do malowideł ciennych cerkwi Spasa w Nieriedicy pod Nowogrodem, o stylu ju w pełni skryształizowanym. Stanowi one, a raczej stanowiły — a do zburzenia tego jedyne go w swoim rodzaju zabytku przez wojska niemiecko-faszystowskie podczas ostatniej wojny — najpełniej zachowan ozdób malarsk wn trza cerkiewnego z okresu przedmongolskiego na ziemiach ruskich. Powstały w tym samym czasie co malowidła w cerkwi w. Dymitra we Włodzimierzu Suzdalskim (1198), przedstawiaj jednak zupełnie inny wiat.

Charakterystyczny jest ju sam system rozmieszczenia malowideł i jego podło e ideowe. Układ tu wprawdzie bizanty ski, ale o swoistych rysach. Zamiast Pantokratora w otoczeniu aniołów, umieszczanego zazwyczaj w kopule, przedstawiono monumentaln scen Wniebowst pienia, rozło on w kilku pasach: w rod ku Chrystus siedz cy na t czy, w blasku aureoli, ni ej aniołowie podtrzymuj cy jego medalion, a jeszcze ni ej apostołowie przypatruj cy si Chrystusowi i w ród nich Matka Boska-Orantka z dwoma aniołami. Pod tym rz dem figur znajduj



92. w. Jerzy. Malowidło cienne. Cerkiew w. Jerzego w Starej Ładodze.

sceny mają znaczenie nie tylko symboliczne, lecz stają się nadto przykładami umysłowości i sławiającymi dziejami. Z tym więc nie tyle tendencja iluzjonistyczna, ile raczej chęć stworzenia ilustracyjnej kodyfikacji wyobrażeń cerkiewno-religijnych, reprezentowanych w obszernych cyklach i typach ikonograficznych. Odpowiada to zresztą upodobaniom, jakie cechują całą umysłowość nowogrodzką, dążącą do jak najwikszej konkretności wszystkich zjawisk, nawet najbardziej bajkowych i fantastycznych².

Malowidła Nieriedicy są dziełem całego szeregu artystów, związanych z różnymi tradycjami i posiadających różny stopień talentu. Mają one jednak wszystkie razem pewne rysy wspólne, którymi różnią się od malowideł kijowskich i włodzimierskich, stanowiąc ostatni etap rozwoju, rozpoczęty w omówionych powyżej ozdobach cerkiewnych. Wśród tych rysów nie brakuje także reminiscencji kijowsko-bizantyjskich, gubi się one jednak w różnorodności zgoła odmiennych od nich

si postaci dziesięciu proroków. Umieszczenie sceny Wniebowstąpienia zamiast popiersia Pantokratora nawija do odmiennej od przyjętej w Kijowie tradycji, reprezentowanej m.in. w cerkwi w Sofii w Salonikach oraz w kościele św. Marka w Wenecji, a rozpowszechnionej w cerkwiach Kapadocji w Azji Mniejszej. Pozostałe malowidła wypełniają wszystkie ściany i sklepienia cerkwi od góry do dołu, są więc obok siebie rozmieszczone i przedzielone tylko w skrajnych obramieniach; szczególnie liczne są pojedyncze figury stojące w nich. W całym tym systemie dekoracji, której sens ideowy odbiega nieco od omówionych poprzednio ozdób malarskich, brzmienie wyraźne pewnego historyzmu. W kompozycjach wielofigurowych uwypukla się element historyczno-opowiadający, a poszczególne

sposobów ujmowani tematów i stylistycznych interpretacji. W porównaniu z zabytkami kijowskimi i włodzimierskimi zwraca uwagę pewna surowo zarówno całość, jak i poszczególne kompozycje i figury, dalekie od tradycyjnego iluzjonizmu, a także od płaszczyznowego linearyzmu. Kolorystyka jest dosyć jednolita, utrzymana w tonach „szarych, popiołowatych, blado ołtych, brunatnych”. Przy tym uderzają zwłaszcza niektóre postaci, jak np. jedna z głów Chrystusa Acheiropoietos (Nie ręk stworzonego), swój niezwykły plastycyzm osiąga cy najwyśze efekty za pomocą szerokich plam barwy i wiatła oraz grubych linii konturowych, jak to miało miejsce już w malowidłach cerkwi Arkaskiej. W innych frag-



93. Głowa w. Jerzego. Fragment malowidła ściennego. Cerkiew w. Jerzego w Starej Ładodze.

mentach wręcz plastycyzm osiągnięty jest w sposób znacznie bardziej zbliżony do traktowania linearno-konturowego (np. medalion z głów Chrystusa-Emanuela), a w innych jeszcze przezierają tradycje iluzjonizmu, np. w obrazie *Matki Boskiej Blacherniotissy (Znamienie)* w apsydzie. Niezwykłą siłą wyrazu mają niektóre głowy ojców Kościoła i biskupów, a zwłaszcza głowa Łazarza jako kapłana. Jego uduchowiona twarz ascety ze spuszczonej powiekami i ze ściśniętymi wargami wygląda jak uosobienie pogrobnego w wizjach nadziemskich człowieka, dla którego świat już przestał istnieć. Głowa ta należy do szczytów malarskiej charakterystyki psychologicznej i pozostawia niezatarte wrażenie. Siła wizjonerskiej ekspresji przemawia także z innych malowideł, zwłaszcza z wielkiej kompozycji *S du Ostatecznego* jako całość złożonej z całego szeregu oddzielnych obrazów rozmieszczonych na zachodniej ścianie wnętrza, a rozciągającej się po całej ścianie południowej. Charakterysty-

czny jest równie wielofigurowy *Chrzest w Jordanie*. Zawiera on szereg rysów czysto realistycznych: ruch aniołów jakby spieszących się, by rękami osuszyć ciało Chrystusa, grupę mężczyzn na pół rozebranych i przyglądających się scenie rodkowej, mężczyźni, którzy zdejmują koszulki, oraz drugiego, który rzucił się do



94. Głowa w. Łazarza. Fragment malowideł ściennych. Neriedica.

Wody, i in. Szczegóły te jednak w całości, która zupełnie nie jest realistyczna. Nierealistyczne są proporcje (postać Chrystusa, stojącego w środku, największa, gdy pozostałe figury zmniejszają się w porządku hierarchicznym), krajobraz zaznaczony tylko kilkoma liniami i płaszczyznami, drzewa nad brzegiem Jordanu są miniaturowe. Pomimo to nie da się zaprzeczyć, że w malowidłach tych, jakkolwiek zawartych jako całość w tradycyjnych granicach możliwości wyrazowych, przejawia się tendencja do odzwierciedlenia w malarstwie rysów rzeczywistych. Wyraźnie występuje to także w portrecie fundatorskim, przedstawiającym księcia Jarosława z modelem cerkwi Neriedicy w ręku, który podnosi ku Chrystusowi. Jest to wprawdzie także kompozycja schematyczna, tradycyjna o charakterze typowym, niemniej już sam portret jako taki zawiera pewne cechy indywidualne, realistyczne.

Różnice, jakie zachodzą między poszczególnymi twórcami i kompozycjami ozdoby malarskiej w cerkwi neriedickiej, są niewątpliwie wynikiem tego, że cała ta kompozycja jest dziełem kilku artystów, których doliczono się około dziesięciu⁴. Każdy z nich miał swój mniej lub więcej wyrobiony samodzielny styl i manierę, mimo to stworzyli jednak wyjątkowo zwarte całości. W całości tej zawarte są niewątpliwie elementy najrozmaitszego pochodzenia i widają w niej pokrewieństwo z malowidłami kaukaskimi, małoazjatyckimi i romańskimi. Ale właśnie zawartość stylu panująca w malarskiej dekoracji tej wieży, jak i pokrewieństwo, łączące ją z malowidłami cerkwi Arkaskiej i cerkwi w. Jerzego w Starej Ładodze, to najlepszy dowód, że są one dziełem miejskiej, nowogrodzkiej szkoły malarskiej, która wszystkie zapożyczenia i wzory obce przekształcała w swoim duchu i stwo-



95. Chrzt w Jordanie. Malowidło cienne. Nieriedica.

rzyła nowy, oryginalny, ruski styl malarski. Jego echo zachowało się m. in. w kościele w Garda, na wyspie Gotland, gdzie istnieją jeszcze fragmenty malowideł bardzo zbliżonych do malowideł nieriedickich i na pewno wykonanych przez malarzy nowogrodzkich na wyspie, gdzie istniało nowogrodzkie emporium handlowe.

Takie są więc główne zabytki malarstwa ciennego Rusi przedmongolskiej, ich tło ideowe i ikonograficzne oraz problematyka ich związków i genezy. W tym okresie jednak bogato rozwinęła się także inna dziedzina twórczości malarskiej, mianowicie „ikonopis” — malarstwo ikon, w którym malarska sztuka ruska wypowiedziała się najgłębiej.

IKONY EPOKI PRZEDMONGOLSKIEJ

O ikonach bizantyńskich wspominają źródła historyczne od samego początku chrystianizacji Rusi Kijowskiej, już ksiądz Włodzimierz przywiózł je przecież z Chersonu na Krymie i ozdobił nimi wzniesioną przez siebie cerkiew Dziesięcinną. Ikony przywożono i sprowadzano w dużych ilościach z Konstantynopola, a równocześnie nie przybywali do Kijowa i do innych centrów ruskich greccy „ikonopiscy”, którzy zakładali tam własne pracownie i szkolili uczniów ruskich. Wśród ostatnich wymieniamy źródła na pierwszym miejscu ruskiego malarza Alimpija (Alipija) Pieczerskiego, który cieszył się wielkim uznaniem i był bardzo biegły w malowaniu ikon (umarł w r. 1114). Swojej sztuki nauczył się u malarzy, którzy

ozdobili cerkiew Uspie sk Ławry Pieczerskiej (sam Alimpij był tam mnichem). Nie ulega wi c w tliwo ci, e w Kijowie musiała si wcze nie rozwin miejscowa szkoła „ikonopisania”. O jej rozpowszechnieniu mówi zreszt ródła wspominaj ce i o tym, jak bardzo były ikony kijowskie cenione i czczone oraz jak z biegiem czasu padały ofiar



96. Matka Boska Włodzimierska. Ikona. Gal. Trietiakowska w Moskwie.

soborze Uspie skim, sk d w r. 1395 przewieziono j do Moskwy. Jak mozaiki kijowskie i malowidła włodzimierskie, tak i ikona jest dziełem sztuki bizanty skiej, ci lej konstantynopolita skiej, i jak tamte stanowi cenny dokument pierwowzórów bizanty skich a zarazem yw ilustracj kultury artystycznej sfer panuj cych w okresie Rusi przedmongolskiej.

Jak wszystkie prawie ikony ruskie tak e ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej* ucierpiała w ci gu wieków na skutek uszkodze , ró nych odnowie i przema-

giem czasu padały ofiar grabie y i jak rozrzuciono je po wszystkich ziemiach ruskich. Poza tego rodzaju wiadomościami niewiele jednak wiemy o tej gał zi malarstwa. Tym donio lejszy jest wi c najstarszy zabytek owej sztuki, aczkolwiek nie był ani kijowski, ani w ogóle ruski, lecz bizanty ski. Wskazuje nam on jednak wzory, jakie mieli przed sob pierwsi malarze ruscy. Zabytkiem tym jest słynna ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej*.

Została ona przywieziona z Konstantynopola do Kijowa w r. 1131 razem z drug ikon *Matki Boskiej, Bogurodzic Pirogoszcz*, dla której zbudowano osobn cerkiew pod jej wezwaniem. Stamt d wywiózł j ksi -

Andrzej Bogolubski do Włodzimierza Suzdalskiego i umie cił w r. 1155 w tamtejszym

lowa . Ustalenie jej pierwotnego stanu było dopiero wynikiem drobiazgowych badań i prac odnowicielskich w czasach nowszych. Ów wygląd pierwotny jest, co prawda, tylko częściowo zachowany względnie przywrócony, nie tknie to jednak części najważniejszych, tj. przede wszystkim twarzy Matki i Dziecka. Na ikonie tej przedstawiona jest Matka Boska z Dzieckiem, które ją obejmuje ramionami i przytula się głową do jej twarzy; Matka nachyla ku niemu głowę, nie przeciąga go jednak, lecz patrzy smutnym wzrokiem przed siebie. Jak słusznie zauważono, zlewając się w takim zestawieniu Matki i Dziecka w niezwykłą całość dwa różne wiaty pojawiają się tendencje formalnych. Gdy bowiem z ruchu Dziecka i z ukształtowania jego główki przemawia nuta realistyczna i widoczny jest akcent życia psychiczno-uczuciowego, to ze skierowania wzroku przez Matkę przemawia jakby ład ujęcia reprezentacyjnego. „Uczłowieczenie objęło w interpretacji malarskiej jedynie Dziecko, Matka Boska natomiast pozostała wciąż wzniosła i daleka od wszystkiego, co zbyt ludzkie”. Wewnętrzny ten kontrast wyrównuje jednak traktowanie iluzjonistyczne obrazu, wywołujące wrażenie cudu dokonywanego przed oczyma pobożnego widza. Ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej* stanowi cenny dokument różny, z których czerpała w początkach wzory sztuka Rusi wczesnofeudalnej, chociaż przerabiała je w swoim duchu. Charakterystyczny jest już typ Madonny i Dziecka: wydłużony owal twarzy, długi cienki nos i małe ciemne usta, a zwłaszcza duże oczy, których dawnych pierwowzorów należy szukać w późnoantycznych portretach hellenistycznych i w ich najstarszych przeróbkach chrześcijańskich, jakimi były pierwsze ikony. Niemniej wymowne jest modelowanie za pomocą ciętych, delikatnych przejść światła i cienia oraz zielonych cieniów. Są to rysy, do których miało nawiązać także malarstwo ikon ruskich. Najlepszym może przykładem paradoksalnej ponieważ łączy malarstwo staroruskie (na pozór tak odległym od pozytywnej względnie rzeczywistości sztuki antycznej) a hellenizmem — jest właśnie ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej*, która była najpierw palladium Kijowa, później Księstwa Suzdalskiego, a w końcu carskiej Moskwy.

Wraz z wzorami i typami bizantyjskimi najstarsze malarstwo ikon na Rusi przejmuje także ich malarską problematykę. W malarstwie mozaikowym i ściennym pierwszych dwóch wieków można, jak była o tym mowa, stwierdzić różnicę odchylenia od wzorów bizantyjskich, których nie da się inaczej wytłumaczyć jak wynikiem rozwoju, dokonywanego w samym kraju. A i w najstarszych ikonach ruskich pojawiają się rysy¹, w których jest widoczna pewna postawa formalna i wyrazowa, odmienna od bizantyjskiej. Czy w każdym tego rodzaju dziele należy się już dopatrywać autorstwa malarzy ruskich, nie podobna rozstrzygnąć. Pomimo doniosłych odkryć, poczynionych w ciągu ostatnich dziesięcioleci, niejedno tu jeszcze płynne i niejasne, a zwłaszcza trudne jest umiejscowienie poszczególnych zabytków oraz ich bliższe datowanie.

Bliski związek z Bizancjum jest jednak zbyt widoczny, a aby mógł być przeoczony. Znamienny przykład stanowi pod tym względem m. in. ikona ze scen Zwiastowania z XII w., pochodząca z Ustiuga, skąd przedostała się w w. XVI do

soboru Uspieckiego w Moskwie; obecnie jest w Galerii Trietiakowskiej. Sama kompozycja jak również podkreślenie momentów psychicznych w obu reprezentacyjnych postaciach są nam wskazywane bizantyjskie; tak samo bizantyjski jest bogaty koloryt oraz wywołujące poczucie walorów plastycznych.



97. Zwiastowanie. Ikona z Ustiuga. Gal. Triet.

sztuki bizantyjskiej, a także różnego rodzaju tendencje miejscowe. W malarstwie tym i w jego rozpowszechnieniu niewątpliwie odgrywała dużą rolę południowa Rusz z Kijowem na czele, choć na jednak w tym, czy w zachowanych ikonach najstarszego okresu należy naprawdę widzieć dzieła szkoły kijowskiej, jak są dzieła Ajnałow², skoro np. właśnie ikona z Ustiuga zdaje się być pochodzenia północnego, a odzwierciedla przy tym rysy nie mniej bizantyjskie od malowideł kijowskich lub od ikony św. Mikołaja z klasztoru Nowodziewiczego z XII w. Ta ostatnia jest szczególnie bliska sposobu traktowania obrazu tego samego świętego w mozaikach Sofii kijowskiej. Źródła, z których ta sztuka czerpała podniecie, były rozmaite, a jaki był wynik, zilustruje najlepiej kilka przykładów.

Szczególnie bliska wzorom bizantyjskim jest głowa anioła, którego typ powtarza się jako samodzielny motyw w ikonie z Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie. Typ tej głowy zbliżony jest do klasycznych głów soboru Dmitrijewskiego we Włodzimierzu, a po prostu do ich wzorów hellenistycznych; w głowie tej zaznaczają się mocne linie konturów wewnętrznych, co mimo woli wywołuje wrażenie twarzy jak gdyby rzeźbionej. O co jednak idzie, wyjaśnia ukształtowanie włosów, traktowanych prawie jako ornament płasko-linearny; wrażenie to potęgają zwłaszcza faliste złote linie, które je przeplatają. Jest to w każdym razie przejaw przechodzenia od iluzjonizmu ku coraz wyraźniejszemu linearyzmowi i płaszczyznowości, który jest jeszcze widoczniejszy w zabytkach XIII w.

W ciągu całego tego okresu istniały obok siebie różne szkoły i kierunki reprezentujące różne odłamy i odchylenia

Na pierwszym miejscu nale y tutaj przytoczy dwustronn ikon z ko ca XII — pocz tku XIII w., z gów Chrystusa na przedniej oraz adoracji krzy a na odwrotnej stronie. Jest ona bez najmniejszej w tpliwo ci pochodzenia nowogrodzkiego, a do Galerii Trietiakowskiej dostała si z soboru Uspie skiego w Moskwie³. Obraz Chrystusa typu tzw. „Nie r k stworzonego Zbawiciela” (*Acheiropoietos*), którego powstanie wi e si z legend o królu Abgarze, czyli tzw. „veraikon” sztuki zachodniej, nasuwa mimo woli porównanie z obrazem Pantokratora w w. Sofii kijowskiej. Chrystus nie jest tutaj ani gro nym i niedost pnym władc i s dzi wia ta, ani cierpi cym Zbawicielem-człowiekiem, jakim przedstawia go zachodnia *Chusta Weroniki*. Jego daleki, realistyczny pierwowzór wschodni przybrał wyraz łagodnie ludzki, a zarazem przekształcił si w obraz reprezentacyjny, uczuciowo bliski, przy czym szczególnie wyraziste s du e oczy, a ledwo dostrzegalne uniknie przez malarza



98. *Acheiropoietos* z dwustronnej ikony nowogrodzkiej. Gal. Triet.

cisłej symetrii twarzy nadaje jej jeszcze wi cej ekspresji. Modelunek linearny jest jak najbardziej spokrewniony z ukształtowaniem głowy anioła z ikony z Ustiuga, co na pewno potwierdza, e i obie poprzednio omówione ikony równie powstały w Nowogrodzie, a by mo e pochodz nawet z tego samego warsztatu.

Kompozycja *Adoracji krzy a* na odwrotnej stronie ikony jest równie znamienna. Powtarza ona dawny i rozpowszechniony wschodni typ ikonograficzny, znany m. in. ze srebrnej misy ze zbiorów Stroganowów, a jego pierwiastki wschodnie przezierają tak e jeszcze poprzez nowe ukształtowanie malarskie. Znacznie mniej w nim hellenistycznego o ywienia ani eli we wspomnianym zabytku toreutycznym, tym wi cej za to wschodnich elementów realistycznych: kr pe postaci i typy twarzy obu aniołów, bogaty układ draperii, przy czym bezsprzecznie istnieje bliskie pokrewie stwo mi dzy tymi aniołami a aniołami malowideł w Nieriedicy, w ten sam sposób malarsko potraktowanymi. Ale pozorne o ywienie i poruszenie obu postaci zastygło w ich symetrycznym i antytetycznym ustawieniu, a nawet wi cej: cała kompozycja zamieniła si jakby w ornamentaln grup figuraln , zarysowuj c si jasno i wyra nie na białym tle. Scena adoracji stała si niezmiennym symbolem czego wiekuistego.

Tego rodzaju nastawienie staje się w tym okresie punktem wyjścia dla zasadniczej koncepcji ikony staroruskiej. Ciekawe potwierdzenie tego procesu stanowi m. in. ikona *Archanioła Michała zjawiającego się Jozuemu*, z XII w., z soboru Uspieńskiego w Moskwie. Sam motyw tematu jest historyczno-opowiadający i należy do starego zasobu ikonografii bizantyjskiej. Znaną jest zwłaszcza przedstawienie tej sceny z miniatur *Zwoju Jozuego*, gdzie archanioł zjawia się na tle hellenistycznego krajobrazu Jozuemu, który najpierw rozmawia z nim stojąc, a kiedy go poznał, rzuca się tu przed nim na twarz. W ikonie postać małego Jozuego jest ledwo widoczna, a całą płaszczyznę obrazu zajął olbrzymia postać archanioła. Akcja straciła tutaj wszelkie znaczenie, stała się rzeczą uboczną i nieistotną. Cały sens tkwi w idei adoracji, przedstawionej w frontalnym, symetrycznym, monumentalnym i zarazem dekoracyjnym układzie postaci archanioła. Znikło nie tylko wszelkie zaznaczenie przestrzeni, lecz linearyzm posunął się tak daleko, że zanika w obrazie także poczucie objętości plastycznej i modelunku ciała. Wszystko jest rozwinięte i rozłożone w płaszczyźnie, i to w takim stopniu, że motywy lilii na czerwonym płaszczu anioła i się ornamentalna na jego nogach nałożone są równomiernie płasko, bez



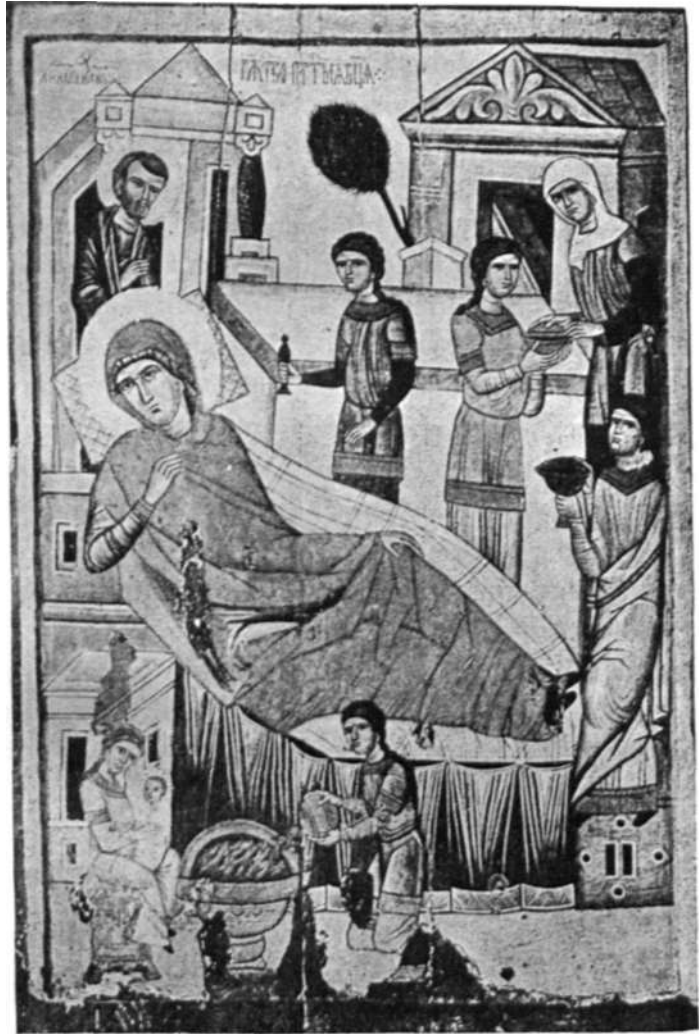
99. Matka Boska Orantka. Ikona z Jarosławia. Gal. Triet.

względem na fałdy i zgięcia, na które przypadają. Temu traktowaniu odpowiada także koloryt, albowiem farby kładzione są w czystych, jaskrawych zestawieniach, bez łagodnych przejść i tonacji. Ikona stała się tutaj tylko obrazem kultu, dalekim od iluzjonizmu.

Ten nowy „abstrakcyjno-linearny styl”, szczególnie charakterystyczny dla ikon pochodzących z końca XII i z XIII w., przybiera z natury rzeczy różne odcienie i odmiany. Znakomitym przykładem jest ikona *Dymitra Sołuskiego* (z soboru

w Dmitrowie) z końca XII albo początku XIII w., obecnie w Galerii Trietiakowskiej. Wi ty siedzi na tronie, z mieczem na kolanach, a jego postać wywołuje „wrazenie władczego i wspaniałego”⁴. Głowa, lekko zwrócona w lewo, jest mimo to symetryczna, a ostro, jakby plastycznie rzeźbiona twarz jeszcze powiększa jej monumentalną majestatyczność.

Znamienne, że ikona ta powtarza najdokładniej kompozycję pierwowzoru greckiego, jak to wynika z reliefu w kościele San Marco w Wenecji⁵, przekształcając go przy tym w sensie linearnym. Jeszcze monumentalniejsza jest ikona *Matki Boskiej Orantki* z Jarosławia (Galeria Trietiakowska), przedstawiająca Matkę Boską Pieczerską. Postać Madonny, mająca na piersiach medalion z Chrystusem-Emanuelem, jest bardzo wydłużona, głowa jest przy tym nieproporcjonalnie mała, małe są także ręce. Układ utrzymany tu w surowej symetrii, struktura twarzy jest biarsko wymodelowana, przy czym w jej typie odzywa się prastary, hellenistyczny typ bogini Ateny. Plastyka fałdów spadających w dół draperii została potraktowana tak geometrycznie, że całość zamienia się w monumentalną kompozycję ornamentálną, która



100. Narodzenie Bogurodzicy. Ikona w Gal. Triet.

dziwnie kontrastuje z popiersiami dwóch aniołów w medalionie po bokach głowy Madonny, potraktowanych według wszelkich zasad barwnego iluzjonizmu. Sama postać Matki Boskiej przypomina wprawdzie niewątpliwie koncepcje postaci kijowskiego malarstwa mozaikowego, jej styl jest jednak tak odmienny, że nie można jej łączyć z Kijowem; najprawdopodobniej ta ikona to zabytek sztuki włodzimiersko-suzdalskiej; jedynie popiersia obu aniołów stanowi echo iluzjonistycznych tradycji dawniejszych, związanych ze sztuką kijowską.

Nowa reprezentatywno odzwierciedla się również w ikonach przedstawiających wi tych ruskich Borysa i Gleba, zwłaszcza w ikonie obu wi tych ze zbiorów Lichaczewa z XIV w. w Muzeum Rosyjskim*.

Obok zabytków tego rodzaju, które pomimo przekształce stylistycznych ci - gle jeszcze mieszcz si w ramach rozwoju maj cego swoje ródło we wzorach tradycyjnej sztuki „wy szej”, zachowały si tak e inne, o których nie nale y zapomina . W ród ikon ze wsi Kriwoje niemałe znaczenie pod ka dym wzgl dem posiadaj carskie drzwi ikonostasu. Malowidło lewej połowy skrzydła prawie zupełnie zanikło, poza głow i skrzydłem archanioła Gabriela, ocalała natomiast posta Wasyla w dolnej cz ci oraz figura P. Marii ze Zwiastowania w górnej cz ci prawej strony skrzydła. W figurach tych przepadł wszelki ład iluzjonizmu, wszystko otrzymało charakter płaszczyznowy. Typ twarzy wi tego przybrał miejscowe rysy etniczne, nie ma w niej jednak adnej próby charakterystyki psychicznej, a cała figura, frontalna, zamkni ta w konturze linearnym i zupełnie płaska, jest tylko jeszcze obrazem ideowym. To samo dotyczy postaci Madonny, zamienionej na obraz modlitewny. Prymitywizm cechuj cy ikon ł czy si wi c z określonym uj ciem tematu jak i z traktowaniem formalnym. Jeszcze wyra niej wyst puje ta sama tendencja w pochodz cej z Nowogrodu ikonie *Narodzenia Bogurodzicy* z XIII w., z byłych zbiorów Riabuszynskiego (Galeria Trietiakowska). Uj cie jest tutaj nieco inne. Malarz starał si odtworzy zarówno plastyczny modelunek, jak i rozmieszczenie figur w określonej przestrzeni według którego z licznych przykładów tej szeroko rozpowszechnionej kompozycji ikonograficznej, niczego nie przeprowadził jednak konsekwentnie. Nie umiał sobie poradzi ani z odtworzeniem plastycznie ci, ani z konsekwentnym linearyzmem. Znamienne jest natomiast co innego: wszystkie figury kompozycji, pocz wszy od połonej i w. Anny, poprzez Joachima i wszystkie postaci niewie cie a do słu ebnic, zaj te s tylko pozornie swoj prac . Wszystkie zwrócono frontalnie ku widzowi, przez co przedstawienie sceny opowiadaj cej, historycznej, zamieniło si na kompozycj reprezentacyjn , modlitewn . Rozwój tego malarstwa szedł od bizanty - skich wzorów iluzjonistycznych oraz ich na ładownictw w najstarszych ikonach ruskich ku coraz wyra niej zaznaczaj cym si odmianom miejscowym; ich uproszczenie w sensie zwi kszonego linearyzmu i płaszczyznowo ci było zarazem zewn trznym znakiem ich przeinterpretowania ideowego, ci le zwi zanego z momentem modlitwy. W ród tego oddalania si od pierwotnych podstaw malarskich wyłaniał si coraz wyra niej nowy styl reprezentatywny o charakterze wybitnie linearno-płaskim. Odpowiadał on wynikom procesu rozwojowego, jaki dokonywał si równolegle tak e w malarstwie ciennym i w architekturze sakralnej pod koniec epoki przedmongolskiej, a był on równie odbiciem tych samych podstaw i przemian społecznych, w których rozgrywało si rozdrobnienie feudalne starej Rusi, a tak e rozwój i rozkwit nowych centrów, zarówno politycznych, jak i kulturalnych. Tote pomimo ci głej jeszcze blisko ci Bizancjum i jego wzorów malarskich ikony ruskie epoki przedmongolskiej w coraz wi kszym stopniu ulegaj zró nicowaniu, w którym zarówno sama podbudowa społeczna tej sztuki, jak i jej odmiany coraz wyra niej staj si odbiciem ruskich tendencji twórczych⁷.

NAJSTARSZE MALARSTWO KSI KOWE

Podobne zjawiska i przemiany jak w malarstwie ikon da się obserwować także w pozostałych gałęziach sztuki, tj. w malarstwie księgowym i drobnej sztuce plastycznej wszelkiego rodzaju technik, jak również w dekoracyjnej rzeźbie architektonicznej. Najstarsze dzieje staroruskiego malarstwa księgowego są tylko słabo znane. Można się wprowadzić domyślnie, że wraz z księgami pisanymi, które docie-



101. Miniatura z Ewangeliarza Ostromira.

rały najpierw z Bułgarii, a* także z Konstantynopola, zaznajomili się Słowianie wschodni również z wzorami miniatur, jakimi były one zdobione. A wiadomo, że malarstwo miniaturowe w schryścianizowanej Bułgarii powstało bardzo wcześnie oraz że wzorowało się na zdobnictwie ksiąg bizantyjskich. Czy i kiedy w tym okresie bezpośrednio odgrywały w ich rolę także iluminowane rękopisy greckie, na to trudno odpowiedzieć; wyklucza to jedynie możliwość, że w tym czasie nie wolno już w okresie najstarszym.

Najdawniejszy zachowany zabytek tego malarstwa na ziemiach ruskich, *Ewangeliarz Ostromira* (Ostromir, wówczas posiadnik nowogrodzki, krewny wielkiego księcia kijowskiego Iziaslawa), wykonany w latach 1056—1057 przez diakona Grze-

gorza, ozdobiono miniaturami, których styl zbliony jest do stylu iluzjonizmu bizantyjskiego. Ich wykonanie wzorowane jest jednak bezsprzecznie na wyrobach emaliowych. Nie jest to dziełem przypadku, lecz wynika z całkiem wiadomego nalożownictwa techniki emaliowo-złotniczej, widać nie tylko z trzech zachowanych portretów ewangelistów, obramionych bogatym bordiurem, wypełnionym stylizowanymi motywami roślinnymi, lecz także inicjały, które składają się z motywów roślinnych, przeplatanych naturalistycznymi i fantastycznymi motywami zwierzęcymi, przypominającymi złotnicze motywy starobułgarskiej fantastyki zwierzęcej, a również i bizantyjskiej oraz — co najważniejsze — emalie, jakie wyszły na jaw ze „skarbow ruskich”. Owe „skarby”, stosunkowo liczne, pochodzą z epoki przedmongolskiej, jak również resztki i ludy pracowni złotniczych, odkryte na terenie Kijowa wczesnohistorycznego, świadczą o wielkim zamiłowaniu do wszelkiego rodzaju wyrobów złotniczych i emaliowych na Rusi Kijowskiej. Nie dziwi więc, że upodobania te znalazły swój oddźwięk także w bujnej, barwnej ozdobie zbytkownych ksiąg, wykonanych dla przedstawicieli warstwy księżej. Na miniaturach *Ewangeliarza Ostromira* wzorowane są miniatury *Ewangeliarza Mściława*, księcia nowogrodzkiego, wykonane w Nowogrodzie w latach 1103—1117. Kijowskie wzory iluzjonistyczne zamieniły się jednak tutaj w uproszczone kompozycje o charakterze linearnym zachowując jednocześnie nieimitację emalii; pozostała ozdoba księgi wykazuje brak właściwego, wyrobionego poczucia stylu — jest niezdecydowana, co wynika z lepszego nalożownictwa połączonego z nieudolnością.

Ludy techniki złotniczo-emaliowej spotykamy także w innych zabytkach tej epoki, jak np. w dwunastowiecznej miniaturze *Pouczenie Konstancyi*, przedstawiającej w. Borysa bułgarskiego. Do najciekawszych zabytków należą jednak pić miniatur ruskich włączonych do *Psalterza trewirskiego*, tzw. kodeksu Gertrudy względnie Egberta (arcybiskup Trewiru w latach 977—993), znajdującego się w Cividale we Włoszech, które pozwalają chociażby ciowo poznać mieszaną charakter sztuki XI w. na zachodnich ziemiach ruskich. Psalterz był własnością polskiej księżniczki Gertrudy, żony wielkiego księcia Iziysława Jarosławicza i matki jego trzeciego syna, Jaropołka, a jego ruskie miniatury zostały według wszelkiego prawdopodobieństwa wykonane na obszarach wołyńsko-halickich w latach 1079—1087¹. Miniatury te, przedstawiając kolejno: apostoła Piotra i rodzinę księcia Jaropołka, Bóg i Narodzenie, Ukrzyżowanie, Chrystusa na tronie, koronację Jaropołka i księżniczkę Irenę, oraz Madonnę na tronie, zbliżają się swoim stylem jak najbardziej do miniatur *Ewangeliarza Ostromira* i posiadają cechy zupełnie niebizantyjskie, spokrewnione z formami sztuki romańskiej. Znamiona jest pod tym względem zwłaszcza miniatura ze sceny Bóg i Narodzenia, umieszczona w szerokim obramowaniu architektonicznym, mającym według tradycyjnych typów bizantyjskich wyobrażać w trzech wieżach i jej wygląd zewnętrzny. Te motywy architektoniczne zamieniły się jednak w danym wypadku w ornamentally płaską kompozycję, tj. w potrójny bordiurem wypełniony linearno-złotniczymi ornamentami, nad którymi wznoszą się: rodkowa luneta, dwa boczne przyczółki i trzy kopuły na wysokich białkach, ale wszystko przekształcone na motywy płaskie, bez

jakiejkolwiek próby zaznaczenia ich obj to ci plastycznej. By mo e jeszcze bardziej rozbudowano w tym sensie podobny motyw architektoniczny w *Izborniku* ksi cia wiatosława z r. 1073, gdzie motyw cerkwi jest tylko jeszcze linearno-złotniczym tłem i ram kompozycji figuralnej. Pewn nowo stanowi w tym e r kopisie grupa portretowa wiatosława i jego rodziny, nie tylko daleka od iluzjonizmu, ale tak e od reprezentatywno ci, a raczej z odcieniem realizmu i prymitywizmu. Dalszy krok w rozwoju stanowi motyw „cerkwi” w *Ewangeliarzu jurijewskim* z lat 1120—1128. Tu sylweta cerkwi jest po prostu ju tylko płaskim wzorem geometrycznym zatracaj c w zupełnie ci charakter architektoniczny. W tym samym r kopisie zjawiaj si tak e najrozmaitsze motywy fantastyczne, zwierz ce i mieszane ludzkie, jednokolorowe, wykonane jako rysunki cynobrowe. Dalszy rozwój szedł w tym samym kierunku. Na marginesach r kopisu *Ustawu pskowskiego* (XI—XII w.) umieszczone s nawet konturowe rysunki, w których mo na si dopatry próby uchwycenia motywów realnego bytu i ycia ludzkiego. Je li w ostatnich rysunkach, w sposób zreszt dosy nie miały, zapowiada si realistyczne ustosunkowanie do wiata, to wspomniana powy ej ornamentyka z motywów zwierzcych i mieszanych jak i architektonicznych, zamienionych na kompozycje fantastycznych splotów plecionki, miała przed sob dług przyszło w ornamentyce teratologicznej iluminatorstwa północnych ziem Rusi, w pierwszym rz dzie Nowogrodu i Pskowa.

Droga, jak przeszło malarstwo ruskie jako cało od swoich najstarszych pocz tków a do pierwszych lat XIII w., była długa. Zwi zane u kolebki jak naj ci lej z malarstwem bizanty skim, kontynuuje z jednej strony jego tradycje iluzjonistyczne oraz pozytywny i konkretny sposób ustosunkowania si do wiata. Z drugiej strony s widoczne, nawet w ród wiernie kultywowanych tradycji greckich, a raczej hellenistycznych, zró nicowania i odmiany miejscowe, których powstanie i rozwój wi e si z powstaniem i rozwojem nowych centrów feudalnych w rozdrabniaj cym si pa stwie kijowskim. Owe ró nice miejscowe si gaj jednak jeszcze dalej. Powstaj bowiem odmiany, które s dalekie od wzorów bizanty skich, lecz wyrastaj ze zgoła odmiennych podstaw ideowych i formalnych. Coraz wyra niej krystalizuje si ju w tym pierwszym okresie ruska twórczo malarska o własnym obliczu, a tym samym tak e droga, jak pójdzie rozwój malarstwa staroruskiego. Ale rozwój ten miał w dalszym ci gu przebiega po linii tych samych podstawowych przeciwie stw: wiata tradycji grecko-hellenistyczno-bizanty skich i wiata upodoba cerkiewno-religijnych a zarazem rodzimych.

RZE BA EPOKI PRZEDMONGOLSKIEJ

W ramach sztuki bizanty skiej rze ba nigdy nie odgrywała roli przoduj cej i nigdy nie zajmowała miejsca, jakie jej przypadło w udziale w sztuce staro ytnej lub w sztuce pó niejszego redniowiecza w Europie Zachodniej. Nie znaczy to, e jej w ogóle nie było. Pocz wszy od epoki wczesnobizanty skiej zacie niał si jed-

nak coraz bardziej jej zasięga. Jako okręga rzeba monumentalna pozostała w ujęciu właściwie tylko w związku z kultem cesarza, najbardziej przesiąknięta tradycjami antycznymi. Jako relief zbliżyła się natomiast coraz bardziej do ujmowania raczej graficznego aniżeli rzebiarskiego, a w kulcie cerkiewnym ustąpiła miejsca malarstwu, które było bez porównania bardziej adekwatnym wyrazem dzieł artystycznych¹. Nie przestała jednak nigdy istnieć jako drobna i dekoracyjna rzeba z kości słoniowej, srebra, złota i brązu, osiągnąca najwyższe stopnie doskonałości czy to w zasięgu tematyki religijnej, czy też w związku z nurtem antykizującym, który w Bizancjum nigdy nie zaginął, w wyrobach o charakterze wieckim na tematy mitologiczne i heroiczne. Pod wpływem wzorów malarskich powstała i rozwinęła się także płaskorzeba, przenosząca w technik reliefów tematy, motywy i styl bizantyjskiej ikony. Najwłaściwszym polem rzeby była jednak plastyka architektoniczna i czysto dekoracyjna.

Nie inaczej było także na Rusi w ramach nowej sztuki chrześcijańskiej, względnie kościelno-dworskiej, naładującej wzory bizantyjskie i nawiązującej do tradycji obcych. Nie należy jednak zapominać, że stara Ruś posiadała swoje własne tradycje, wchodzące, co prawda, nie tyle w zakres rzeby monumentalnej, ile drobnej i w ogóle rzemiosła artystycznego. Tradycje te były bardzo znamienne zarówno dla warstwy ludności wiejskiej, jak i mieszkańców miast i bynajmniej nie zmarły z chwilą oficjalnej chrystianizacji kraju. „Dwojewierze”, czyli współistnienie chrześcijaństwa z dawnym pogaństwem i ich swoista symbioza w umysłach i zwyczajach, zwłaszcza na wsi, trwało jeszcze długo (echa tego stanu rzeczy są m. in. wyraźnie widoczne w *Słowie o wyprawie Igora*), toteż nic dziwnego, że echa dawnych tradycji przedchrześcijańskich utrzymywały się także w sztuce, przede wszystkim w przemyle artystycznym, najbardziej zyciem związanym. Wyraźnie pozostały także ślady jego oddziaływania na nową sztukę chrześcijańską². Pewne światło na pozytywne ustosunkowanie się do rzeby w okresach początkowych rzuca już choćby notatka kronikarska wspominająca o koniach z brązu (zapewne o kwadrydze), które książę Włodzimierz wywiózł z Chersonu do Kijowa i ustawił na placu obok cerkwi Dziesięcinnej. Dalszym dokumentem podobnego ustosunkowania się do istniejących starszych dzieł sztuki rzebiarskiej jest tzw. sarkofag księcia Jarosława. Pochodzi on prawdopodobnie z V albo VI w. n. e. i był również przywieziony z nad Morza Czarnego oraz ponownie użytkowany jako grobowiec w cerkwi w Sofii w Kijowie. Zachowało się również mnóstwo przedmiotów rzeby drobnej, czysto zdobniczej albo też kultowej i należących do sprzętów cerkiewnych, w których można obserwować podobne fazy rozwojowe stylu jak w malarstwie ściennym i ikonowym.

Wśród tego wszystkiego należy też wspomnieć o dwóch grupach płaskorzeby, które zachowały się w Kijowie. Dwie z nich znajdują się na cianie drukarni byłej Ławry Pieczerskiej, a dwie pochodzą z soboru Michajłowskiego; nie jest wykluczone, że pierwotnie obie pary reliefów należały do ozdoby dworu książęcego na Berestowie pod Kijowem. Powstały one pod koniec XI albo w początkach XII w. Sceny, które przedstawiają, nie są pod względem tematowym całkiem jasne. Pier-

wsze dwie płyty przedstawiają w formach o niewątpliwie stylowych reminiscencjach antycznych walk, jak toczy ze lwem młody człowiek o typie antycznym, w powiewającym płaszczu. Prawą stronę tła zapełnia rozgałęzione drzewo. Na drugiej płycie widnieje ubrana postać kobieca, na półleżąca na dyszlowym wozie o czterech kołach, zaprzęconym w parę lwów. Pierwszą scenę można by interpretować jako walkę Samsona z lwem albo też jako jeden z bohaterskich czynów Hera-



102. Relief z XI—XII w. z klasztoru Michajłowskiego w Kijowie.

kiesi greckiego. Druga scena przedstawia najprawdopodobniej matkę bogów Kybelę z lwami ciągnącą jej wóz. Jeżeli interpretacja ta jest słuszna, to znaczenie obu reliefów należy uznać za całkiem wyjątkowe, gdyż w takim razie są one bardzo ciekawą ilustracją kultury umysłowej i artystycznej panującej na kijowskim dworze księcia. Wiadczą bowiem, że do sfer tych docierała nie tylko kultura cerkiewno-religijna, lecz także elementy wieckie wraz z prądem antykizującym, tak bardzo charakterystycznym dla epoki macedońskiej i Komnenów, epoki szczególnie bogato reprezentowanej w zakresie sztuki w płaskorzeźbach z kości słoniowej.

Pozostałe dwa reliefy są bardzo do siebie podobne, jakkolwiek konie na jednym z nich potraktowano w sposób znacznie bardziej zbliżony do rzeczywistości aniżeli w drugim, gdzie podobne są raczej do koni, jak się wyraża ono, z piernika, a w każdym razie cały relief wykazuje pokrewieństwo z techniką snycerską w drzewie. W obu płaskorzeźbach przedstawiona jest para jeźdźców, ustawionych symetrycznie, prawie przeciwnie, przy czym jeździec po prawej stronie jest w tym, a drugi obok niego księciem. W pierwszej parze można się dopatrzeć w Jerzego i księcia Jarosława Mądrego (którego patronem był Jerzy), a w drugiej Dymitra Sołuskiego i księcia Iziaslawa Jarosławicza. Tego rodzaju identyfikacje są jednak

bardzo niepewne. Ale obydwie te reliefy są bardzo cenne jako dalekie echo wczesnej rzeby kijowskiej, reprezentacyjnej, księco-dworskiej, odzwierciedlającej świat ideowy, w którym zacierały się w słubie władcy granice między dworem a mocami nieba i wszystko, zarówno wyobrażenia religijne, jak i sztuka przedstawiały te idee, podporządkowane jest potrzebom księcia i uświetnieniu jego potęgi. Sam typ kompozycyjny obu reliefów wykazuje oczywiste punkty stykowe, jeżeli nie wprost zależność od wzorów wschodnich, zwłaszcza sasanidzkich (reliefy skalne ze scenami inwestycyjnymi władców perskich przez Ahuramazdę). Element ten nie przedostał się jednak ze Wschodu na Rusz bezpośrednio, lecz za pośrednictwem Bizancjum, gdzie wzory sztuki sasanidzkiej odgrywały w ogóle niemal rolę; szczególnie dużo miejsca zajmowały one w jedwabnych tkaninach, a także w miniaturowych reliefach z kości słoniowej. Ale motywem tu do czynienia i z reminiscencjami rodzimej ruskiej rzeby w drzewie, która w połączeniu z naśladowaniem wzoru bizantyjskiego stworzyła te dwie kompozycje o swoistym wyrazie i charakterze, będące rodzajem rzeby ruskiej.

Najpełniej wypowiedziała się jednak staroruska twórczość rzebiarska w dekoracyjnej rzebie architektonicznej, zwłaszcza wszędzie tam, gdzie architektura, dla której jest przeznaczona, tak lub inaczej wykazywała rysy i tendencje podobne do tych, jakie występowały w architekturze rzymskiej. Zrozumiałe jest wobec tego, że fragmenty rzeby tego rodzaju odkryto w Czernihowie (kapitele i resztki cyborium) oraz w Starym Riazaniu, jak również w ródła (kronika halicka z w. XIII) obszernie opisuje dekorację plastyczną miasta Chełmu, m. in. głowy ludzkie (na kapitelach), dwa portale z ozdób figuralnych, dzieło „chitrieca” Audija. Rzebiarstwo kamienna ozdabiała również cerkwie halickie. Najdonioślejszym zespołem zabytkowym jest jednak rzebiarstwo stanowiące plastyczną ozdobę wotywną włodzimiersko-suzdalskich. Jako rzebiarstwo dekoracyjne jest nierozłącznie związane z architekturą, do której należy. Jest ona niewątpliwie do pewnego stopnia rzymska, wobec czego łączą ją w samym założeniu pewne punkty stykowe z rzebiarstwem rzymskim. Ale właśnie w tym, że punkty stykowe dotyczą jedynie jej początków i pewnych rysów ogólnych, a nie cech najistotniejszych czy rozwoju, tkwi jej wielkie znaczenie historyczne i artystyczne. W niej przejawia się, być może najwcześniej i najwyraźniej w okresie przedmongolskim, artystyczna twórczość starej Rusi, twórczo o własnym charakterze i obliczu.

W następnym piśmie to w Księstwie Włodzimiersko-Suzdalskim, najmłodszym z ruskich państw i najbardziej odległym od Kijowa i od Bizancjum, było naturalnym następstwem warunków w rodowisku, mimo wszystko najmniej obciążonym wiciwymi tradycjami, jakie wytworzyły się przedtem w Kijowie lub Nowogrodzie. Okazało się to zresztą już w samej architekturze. Zachowały się zasadnicze formy wotywny kijowsko-bizantyjskiej nie wahają się budowniczo nowego księstwa i zarazem jego kultury nadać im kształtów architektonicznych, z jakimi zaznajomili się na południowo-zachodnich ziemiach kresowych, oraz sprowadzi do siebie artystów „z różnych stron świata” powodując i umożliwiając w ten sposób rozszerzenie się ekspansji sztuki rzymskiej a do najbardziej na

wschód połonnych granic ówczesnego zasięgu kultury europejskiej. Należy tylko dodać, że w tej architekturze bynajmniej nie wszystko jest naprawdę romańskie. To samo dotyczy także i rzeźby.

Rzeźba, o której mowa, spotyka się we wszystkich cerkwiach włodzimiersko-suzdalskich począwszy od połowy XII w. a do pierwszej połowy wieku XIII. Zamierzanie do ozdabiania zewnętrznych ścian cerkwi płaskorzeźbami nie było nowością; wiadczą o tym choćby przytoczone już przykłady płaskorzeźb kijowskich. Jednak tego rodzaju dekoracja otrzymała na nowym gruncie zupełnie odmienny charakter, należy to przypisać tak działalności artystów sprowadzonych z zasięgu sztuki romańskiej, jak i współdziałaniu swoistych elementów ludowych, które uwidoczniło się w bardzo szybkim czasie.

Cały okres powstawania, rozwoju i rozkwitu tej rzeźby zamyka się na krótkiej przestrzeni lat zaledwie około osiemdziesięciu. Tym bardziej rzuca się w oczy przemiana, przez jaką ta rzeźba przechodziła. Jej powstaniu sprzyjało bardzo zastosowanie przez architektury romańskich fryzów arkadowych z kolumnami i konsolami, które posiadały już same przez się wybitnie plastyczny charakter. Toteż dziwne, że w najwcześniejszych zabytkach budownictwa suzdalskiego, jak np. w soborze Uspieskim we Włodzimierzu oraz w cerkwi Pokrowa nad Nierl, rzeźba jest stosunkowo jeszcze skromna. Słusznie ona tutaj przede wszystkim do ozdoby kapitele i konsoli lepszych arkad romańskich w postaci masek ludzkich i motywów zwierzęcych. Po chwili zjawia się jednak także jako samodzielna ozdoba poszczególnych pól, na które podzielono ściany, zgrupowana w górnych częściach pod łukami, stanowić ich zakończenia. Po bokach Dawida siedzącego na tronie widać dwa symetrycznie ułożone ptaki, a pod nimi dwa stojące lwy, poniżej wyrastają ze ściany trzy niewielkie głowy-maski, a po bokach okien znowu dwa lwy.

W soborze Dmitrijewskim system ten jest już szeroko rozbudowany. Konsole i kapitele fryzów ozdobiono tam różnymi motywami roślinnymi i zwierzęcymi, a na polach między nimi jak i w lunetach arkad umieszczone są frontalne figury w tych lub motywach roślinnych. Nawet same kolumny pokryto ornamentyką, a pola między oknami na bieżąco pod kopułami zawierają medaliony z motywami roślinnymi, w których mieszczą się popiersia w tych lub tych motywach zwierzęcych. Najbardziej znaczącą nowością jest jednak bogata dekoracja, wypełniająca w ogóle całe pola ścian zewnętrznych powyżej fryzu arkadowego. Jej ośrodek stanowi przeważnie figura siedzącego Dawida, ale bogactwo motywów, które ją otacza, jest wprost oszałamiające. Są to ptaki w locie, realistyczne i fantastyczne, ptaki stojące, przeplatające się swoimi szczytami, lwy, pantery, lamparty, skrzydlate gryfy, dwa lwy o wspólnej głowie, postaci jeńców w tych i innych, centaury, fantastyczne drzewa itd. oraz motyw maski egiptowskiej.

W najpóźniejszych zabytkach tej architektury, znajdujących się w Suzdalu i w Juriewie Polskim, motywy pozostają wprawdzie w dużej mierze te same, zmienia się jednak ich styl jak i ich stosunek do architektury, którą ozdabiają. W soborze Suzdalskim ornament roślinny pokrywa w ogóle wszystkie płaszczyzny bez

ró nicy ich miejsca i funkcji tektonicznej, a zasada ta jeszcze konsekwentniej jest przeprowadzona w soborze Jerzego w Juriewie Polskim. Wszystkie ciany, kolumny i archiwolty portali, wszelkie w ogóle cz ci budowli przybrano jakby welonem z misternej koronki kamiennej, zło onej z bogatej ornamentyki ro linnej, dostosowanej swoim układem do ka dej płaszczyzny, na której jest umieszczona. Obok pojedynczych figur, stoj cych mi dzy kolumnami, umieszczono najrozmaitsze motywy zwierz t, ludzkich głów i masek, wie cz cych zwłaszcza pilastry, oraz całe rozległe kompozycje biblijne i dogmatyczne, na kształt ikon przeniesionych w kamie . Pierwotny układ całej tej dekoracji jest jednak niejasny w szczegółach, poniewa przy odbudowie cerkwi, która rozpadła si w r. 1471, przestawiono i pomieszczono (za Iwana III) ró ne płyty reliefowe, a by mo e dodano tak e niektóre z innych cerkwi. Charakter dekoracji i jej zastosowanie s jednak jasne: dawna ozdoba plastyczna zamieniła si tutaj w ornamentaln dekoracj płaszczyzn .

Nasuwa si wi c pytanie, sk d bierze si cała tak osobliwa sztuka i jaki jest jej wła ciwy sens? Co w niej jest naprawd roma skie, a co wypływa z innych ró deł, i to z jakich? Co jest w niej nowego i własnego? Niejeden motyw tej plastyki przeje to niew tpliwie jakby ywcem z zasobu motywów rze by roma skiej. Motywy całkiem identyczne mo na wykaza w ró nych cz ciach zasi gu sztuki roma skiej, pocz wszy od Austrii (Schöngrabern) poprzez południowe Niemcy i północne Włochy a do Francji. Dotyczy to zarówno samych motywów, zwłaszcza niektórych pojedynczo umieszczonych e skich głów, jak i ich umiejscowienia w architektonicznej strukturze budowli. Podobie stwa si gaj nawet jeszcze dalej, gdy a do masek ozdabiaj cych jedn ze cian w pałacu partskim w Hatra, by nie wspomina o ko cie S. Michèle w Pawii. Pokrewie stwa istniej równie w kierunku wschodnim, zwłaszcza w plastycznej dekoracji zewn trznych stron architektury kaukaskiej, np. w ko cie w Achthamar z X w., lub te jeszcze dalej, na terenie bizanty skiej Azji Mniejszej, tj. w Trapezuncie, gdzie mo na stwierdzi podobne do suzdalskiego zastosowanie ozdoby plastycznej w tamtejszej cerkwi w. Sofii. Oprócz tego w ród szczegółów tej dekoracji nie trudno zauwa y liczne motywy, które s bezwzgl dnie pochodzenia wschodniego. Do nich nale y w ka dym razie zaliczy motyw walki zwierz t, typowy zarówno dla tzw. stylu zwiercego i dla sztuki sasanidzkiej, jak i dla sztuki koczowników; z tego samego ródła pochodz motywy ró nych zwierz t fantastycznych. Wyszukiwanie jednak wszystkich podobnych rysów tego rodzaju nie prowadzi do wyja nienia wła ciwego znaczenia i charakteru tej sztuki. Jej elementy wschodnie wraz z pierwiastkami roma skimi ł cz si przecie z całkiem swoistym systemem dekoracji oraz z czysto „dywanowym” sposobem stosowania jej w płaszczy nie. Cała ta sztuka zawiera bowiem ostatecznie zamkni ty w sobie wiat plastycznej realizacji wyobra e , jakie spotyka si tylko tutaj, i nie posiada adnych analogii w pozostałym zasi gu sztuki ani zachodniej, ani wschodniej. Wyrosła ona z my li i twórczo ci staroruskiej, która z ró norodnych elementów roma skich i wschodnich oraz z tradycji rodzimych zbudowała swoj własn koncepcj ideow i formaln .

Począwszy od Kondakowa³ podkreślano już nieraz, że niesposób rozwi-
 ać wszelkich pierwiastków, z których składa się zarówno podło ideowe, jak
 i szczegóły systemu stanowi tego redniowieczny odpowiednik ruski bogato roz-
 budowanych „kamiennych encyklopedii”, katedr romańskich i gotyckich na Zachodzie.
 Jest tak chyba dlatego, że na Rusi nie porzdkowała tego systemu wywi-
 czona myśl scholastyczna, jak to miało miejsce na Zachodzie. Podło tkwiło tutaj
 raczej w ogólnie tylko zakre-
 lonym nastawieniu myśli religij-
 nej, nad którą panowała poe-
 tycka nastrojowość. Jej refleksy
 zachowane są nie tylko w tzw.
Księdze gołbiej (Gołubinaja
 Kniga), lecz w całej ludowej
 poezji staroruskiej, przesiąk-
 nej pierwiastkami religijnymi,
 czyli krótko mówiąc: w swoi-
 stym pogodnym, jasnym chrze-
 cijaństwie staroruskim, gdzie
 ziemia, człowiek i wszystko, co
 żyje, ślczy się w hymnie pochwalnym
 ku czci Boga. A jednak tkwi w tym
 jeszcze coś innego, a mianowicie
 wszędzie przebiega jakiś element
 ludowy, i to zarówno w traktowaniu
 formalnym, jak i w całej podbu-
 dowie ideowej, czyli wprost



103. Fragment rzeźby kapitelu odkryty w Czernihowie.

w wiatopoglądzie. Kompozycje dekoracyjne, o których mówili my, mają oczywiście treść ideową chrześcijańską, m. in. przedstawiono tu przecierających wiaty, czy stojących, czy jako biusty w medalionach, czy sto występującego król-piewca Dawid, a zwłaszcza w Suzdalu i w Juriewie Polskim ozdoba obejmuje zarówno całe sceny z Ewangelii, jak i kompozycje symboliczne i reprezentacyjne. Przy bliższej obserwacji okazuje się jednak, że te liczne motywy chrześcijańskie są właściwie w mniejszości, że przeważają nad nimi motywy inne, niewiele mające wspólnego ze wiatem i wyobrażenia chrześcijańskie. Dotyczy to zarówno motywów roślinnych, powtarzających zadomowione w folklorze ruskim motywy pradawne, jak i fantastycznych motywów zwierzęcych, pochodzących z wschodniego, ale już dawno zrodzonych z gruntem ruskim i tam przyswojonych. Z motywów tych przemawia cały wiat bujnej fantastyki ludowej, pochodzący jeszcze z okresu pogańskiego. Jest on m. in. szczególnie wyraźnie reprezentowany w postaci ptaka Sirina (Syreny), jednego z najpopularniejszych bajkowych ruskich motywów ludowych, albo też w postaci centaury ubranego w bogaty ruski strój. Elementy rodzimej twórczości ludowej przejawiają się niemniej

wyrażenie nie tak jest w traktowaniu formalnym, w jego tendencjach linearno-płaszczyznowych, w reminiscencjach ujmowania złotniczo-emalierskiego, a także w wyrażeniu pokrewieństwa ze snycerstwem w drzewie, spowodowanym najprawdopodobniej przez naśladowanie dawniejszych wzorów staroruskiej rzeźby drewnianej. Znamienne jest również, że w ciągu stosunkowo krótkiego rozwoju rzeźba traci swój początkowo, bardziej plastyczny charakter i zamienia się coraz bardziej na ozdobę czysto ornamentalną. Jest to rys charakterystyczny nie tylko dla rzeźby, ale dla całej sztuki przedstawieniowej epoki przedmongolskiej, a zwłaszcza dla malarstwa ikon.

Podobnie było również w dziedzinie złotnictwa, szczególnie emalierstwa i niella (czerni), znanych i cenionych w średniowiecznej Europie zachodniej, jak wiadczy o tym wzmianka w *Schedula diversarum artium* prezbitera Teofila. Zabytków tego rodzaju jest stosunkowo dużo; zachowały się w różnych „skarbach” zakopanych w chwili najazdu tatarskiego, do których ich właściciele już nigdy nie powrócili. Sztuka ta, uprawiana przez rzemieślników-artystów w miastach i służyła zarówno mieszkańcom miast, jak i sferom książęcym i dworskim oraz przez te ostatnie fundowana, mieści się całkowicie w ramach ogólnej sztuki epoki. Wraz ze sztuką monumentalną stanowi ona wielką całość o jednolitym wyrazie ideowym i stylistycznym. Obok tematyki chrześcijańskiej i poprzez nią utrzymują się w złotnictwie motywy wieckie, miejscami wprost niechrześcijańskie, odziedziczone po pogańskiej przeszłości, która podówczas była jeszcze ciężej wyrażana, znajdując się w swoistym zjawisku „dwojewierija”. Motywy owe były czasem zawoalowane i jakby wstydliwie ukrywane, a czasem znów pokazywano je w pełni radosnego nastroju jak również pogańskiego symbolizmu, najczęściej w związku z przedstawieniami magicznymi. Jest to zrozumiałe — przeważnie nie szło przecież o podarunki (np. lubne) mające „przynieść szczęście” i chronić od zła. Zamiatanie do wyrobów złotniczych jak w ogóle do ozdoby zbytkownej miało zresztą u Słowian wschodnich już dawną tradycję; mówi o tym zabytki epoki przedchrześcijańskiej, wśród których spotyka się wczesne wyroby importowane, zwłaszcza z Bizancjum. Niemniej charakterystyczne są jednak własne wyroby ruskie; o wielkim rozpowszechnieniu rzemiosła złotniczego wiadczy oprócz samych wyrobów także warsztaty złotnicze, odkryte przy wykopaliskach archeologicznych.

Pierwsze miejsce wśród wyrobów złotniczych zajmują emalie przegródkowe (*émaille cloisonné*) oraz niella (czernie), nie mniej od tamtych typowe. Duży wpływ wzorów emaliowych widać już w najstarszych iluminowanych miniaturami i kopisach ruskich, w których — zarówno w częściach czysto dekoracyjnych, jak i w inicjałach oraz w kompozycjach figuralnych (np. w *Ewangeliarzu Ostromira*) — naśladowano układ, technik i efekt emalii złotniczych. Spośród zabytków na pierwszym miejscu należy wymienić dwa bogate diademy z w. XI na XII, jeden z Sachnowki, drugi z Kijowa. Pierwszy z nich składa się z siedmiu głównych i dwóch dodatkowych, jeszcze mniejszych płytek, ozdobionych misternie wykonanymi drobnymi motywami roślinnymi, przy czym płytka środkowa udekorowana jest kompozycją figuralną, przedstawiającą wzniesienie się Aleksandra Wiel-

kiego do nieba. Niemniej charakterystyczny jest diadem z Kijowa, mający na swoich złotych płytkach, u góry zakończonych ostrym łukiem, miniaturowe postaci do tej kompozycji *Deesis* (ros. Dieisue), tj. Chrystusa w ród P. Marii i Jana Chrzciciela, dwóch aniołów oraz Piotra i Pawła; ciekawe, że na dwóch płytkach bocznych w wymiarach jeszcze mniejszych wykonano głowy kobiece z „kokosznikami” oraz drzewo życia, a więc motywy zgoła niezwiązane z chrześcijańskim



104. Naszyjnik z Kamiennego Brodu.

tematem *Deesis*. Podobne zestawienia powtarzają się także w emaliowej ozdobie licznych złotych kolczyków. Starsze zabytki (XI—XII w.) są przy tym najczęściej ozdobione motywami symetrycznie ustawionych ptaków po obu stronach drzewa życia, syren, motywów roślinnych lub nawet niebieskiej głowy w kokoszniku; w zabytkach późniejszych (z XII—XIII w.) występują natomiast przede wszystkim motywy chrześcijańskie. Swoista jest ozdoba kolczyków halickich, składająca się z mnóstwa motywów drobnych, geometrycznych i roślinnych, które — ułożone w właściwej kompozycji — pokrywają całą powierzchnię złotych płytek. Rysy miejscowe da się zauważyć także w innych rodowiskach tej epoki. Artyzm wy-

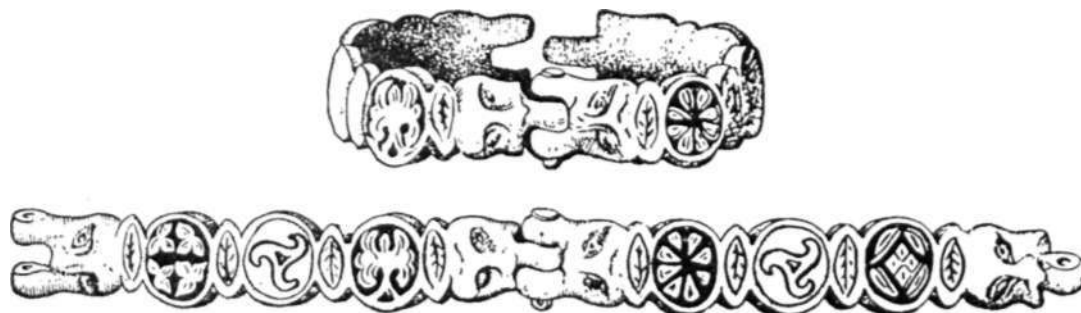


105. Kolczyk z XII—XIII w.

konania bywa czasami wprost niezwykły. Tak np. naszyjnik z XIII w. z Kamiennego Brodu na Wołyniu, uformowany jest z jednej płyty i obejmuje osiem biustów figur Deesis wraz z podobiznami wi tych ruskich, Borysa i Gleba. Emali stanowi bardzo cienka warstwa, barwy s czyste i mocne, zharmonizowane z całości złotego tła i kolorytu, w którym przeważają tony ciemnobłękitne, a obok nich kładzione s błyszczące, jasnozielone kolory podstawowe jak i odmiany barwy woskowej, nadto kolor jaskrawo ołty, biały, jasnobrunatny i czerwony⁴. Zestawienie kontrastowych tonów podstawowych, błyszczących jak drogie kamienie, charakterystyczne dla emalii ruskiej, różni się zasadniczo od harmonijnego układania tonów, pełnego barwnych przejść i umiaru, tak znamiennego dla emalii bizantyjskich.

Równie typowe dla złotnictwa epoki przedmongolskiej jak emalie przegródkowe s wyroby srebrne ozdabiane czernią (niello), nie mniej od tamtych oryginalne, o różnych odmianach miejscowych, na których np. srebrne lub pozłacane figury umieszczone s na niellowanym tle (Kijów), złote figury na czystym srebrnym tle (Włodzimierz Suzdalski) albo te figury s otoczone czernionymi konturami (Halicz)⁵. W tej technice bywają jeszcze liczniejsze i ciekawsze przykłady tematyki wiekowej o charakterze symbolicznym i magicznym: zwierzęta, ptaki, fantastyczne potwory, gryfy, plecionki zwierzo-geometryczne, wszystko to jak najbardziej spokrewnione z motywami dekoracyjnymi malarstwa miniaturowego. Szczególnie liczne przykłady znajdujemy na bransoletkach. Na jednej z takich bransoletek kijowskich w obramieniach z arkadek przedstawiono grającego larza, tańczącą niewiastę z długimi, rozpuszczonymi rękawami oraz tańczącego mężczyznę z mieczem i tarczą. W innej zaś grupie zabytków tematyka zatraciła swój pierwotny sens ideowy i zamieniła się na czystą dekorację, rozmieszczoną w układzie rytmicznym na srebrnej płaszczyźnie, którą ozdabia.

Idąc w ślad sfragistyki bizantyjskiej, w okresie od XI do XIII w. wykazuje się również i w sztuce pieczęci nie bez swoistych odchyleń miejscowych.



106. Bransoletka ze skarbu czernihowskiego (XII—XIII w.)

Wśród zachowanych naczy sakralnych pierwsze miejsce zajmują dwa naczyń kraterów nowogrodzkich z połowy XII w., wykonane przez tamtejszych mistrzów, Bratysława i Konstantina-Kostia. Oba te kute i cyzelowane kraterowe naczynia mają falisty, płynny kształt czworolistka i noszą ornamentykę roślinną i figuralną. Oba są jednakże; w nieco młodszym dziele Kostia widać jednak postać zaznaczającą się w większym ożywieniu figur jak i bardziej precyzyjnym odtworzeniem gestów i draperii szat. Jeszcze większe mistrzostwo cechuje figury dwunastu apostołów na drzwiczkach Syjonu, również w skarbcu w Nowogrodzie (w Sofii), pochodzące z XII w. Bardzo dużo jest drobnych zabytków rzeźby w kamieniu, zwłaszcza ikon oraz figur odlewanych (krzyże, relikwiarzyki, ikony, amulety). Ich poziom artystyczny jest oczywiście różny. Są one jednak mimo wszystko dokumentem o żywej twórczości plastycznej i wysokiej kulturze artystycznej epoki przedmongolskiej.

*
* *

W ten sposób przemysł artystyczny wraz z rzeźbiarstwem łączy się z pozostałymi dziedzinami sztuki, zarówno monumentalnej, jak i dekoracyjnej, w zwarty i jednolity, wzbogacony różnymi odmianami miejscowymi nurt staroruskiej sztuki epoki przedmongolskiej. Jej rozwój jest jak najściślej związany z rozwojem dziejowym Słowiańszczyzny wschodniej. O jej oryginalności świadczą wymownie zwłaszcza wyroby przemysłu artystycznego. Są one zarazem najlepszym dowodem wysokiego poziomu, który sztuka ruska osiągnęła przed nowymi bliźszymi stosunkami z Bizancjum. Wzrost feudalizmu na Rusi kijowskiej i rozkwit państwa za Włodzimierza i Jarosława Mądrego, stwarzające coraz większą przepaść między klasami — co-drużyna warstw panujących a coraz bardziej od niej uzależnionymi warstwami ludności miejskiej i wiejskiej, pociągające za sobą także coraz wydatniejsze różnice między chrześcijańskimi — bizantyjskimi — sztukami reprezentacyjnymi szczytów społecznych a sztukami miast i wsi. Z przeciwstawienia tego wyrasta jednak wielka sztuka monumentalna, która z jednej strony wiadomo przejmując wzory obce, przede wszystkim bizantyjskie, ale je to wiadomo przekształca dostosowując do własnych tradycji i upodobań i kroczy w ten sposób od samego początku własną drogą. Z drugiej strony jednak wciąga elementy ludowe, tradycyjne, nawiązuje do pierwiastków lokalnych, co potęguje się szczególnie silnie w okresie rozdrobnienia feudalnego. Doprowadza to do wielkiego wzbogacenia odmian miejscowych, albowiem każe nowe środowisko feudalne staje się także nowym środowiskiem kulturalnym i artystycznym, o swoistym obliczu i wyrazie. Proces historyczny, który do tego prowadził, był niezmiernie skomplikowany i zróżnicowany; zróżnicowany był także jego wynik na polu sztuki. Kijów, pomimo swojego upadku w XII w., nie utracił znaczenia jako środowisko kulturalne i artystyczne. Zupełnie odmienny od niego charakter miał Nowogród, nie tylko w ustroju i polityce, lecz także w sztuce, która — w przeciwstawieniu do księstwa sztuki Włodzimierza Suzdańskiego — zawierała najmocniejsze rysy demokratyczne. Każe za nowe miasto

a był to okres powstawania coraz wikszej ilo ci miast rzemie lnicznych — i ka de ksi stwo feudalne wytwarzało tak e w sztuce rysy własne i piel gnowało je jako swoj odr bn tradycj , nie mówic ju o sztuce Ksi stwa Halickiego (Woły skiego), którego fizjonomia artystyczna zawdzi czała swoje odr bno ci swo istemu położeniu geograficznemu i kulturalnemu oraz wynikaj cym st d zwi zkom gospodarczym z krajami siednimi. Przy całym rozdrobnieniu pa stwowo politycznym i przy zróż nicowaniu odmian miejscowych, sztuka Rusi przedmongolskiej pozostaje jednolita. A co niemniej wa ne — jest to sztuka oryginalna, twórcza. Nie jest ona jedynie bizanty sk sztuk prowincjonaln ani jej uproszczeniem. Z Bizancjum brała sztuka staroruska jedynie to, co chciała, co jej odpowiadało i co mie ciło si w jej własnych d eniach twórczych, którym podporz dkowała wszystko inne, sk dkolwiekby pochodziło. Tak samo było z elementami sztuki roma skiej, wyra nymi zwłaszcza w sztuce halickiej i włodziemiersko-suzdalskiej. Co w ko cu z nich powstało — czy odgał zienie sztuki roma skiej? Bynajmniej. Najoryginalniejsza sztuka starej Rusi, nie maj ca nigdzie wła ciwych analogii.

MALARSTWO RUSKIE OD XIII DO XV W. NOWE ELEMENTY

Najazd tatarski i jego nast pstwa zmieniły pod niejednym wzgl dem warunki, w jakich rozwijała si sztuka ruska b d ca ich odzwierciedleniem. Mimo to nie mo na jednak mówic o pró ni w dziejach artystycznych. Rozwój szedł dalej, jedynie charakter sztuki uległ zmianom, chocia i pod tym wzgl dem zmiany te bynajmniej nie były a tak radykalne, jakby si mo e w pierwszej chwili wydawało. Sztuka bizanty ska w dalszym ci gu znajdowała si na widowni. Tak e w malarstwie ruskim nie wida adnych nowych tendencji ani rysów wykazuj cych ode rwanie si od przeszło ci; w perspektywie historycznej okres ten wykazuje dalszy rozwój pocz tków, zarysowanych bodaj sporadycznie w epoce przedmongolskiej. Je li pomimo to trudno zorientowa si w rozproszonym materiale zabytkowym oraz ledzi w tki linii rozwoju, to w du ej mierze nale y to przypisa charak terowi epoki, pozbawionej jednego wyra nego, kierowniczego rodowiska, a tak e wiele ci i ró norodno ci poczyna artystycznych, które maj bardzo szeroki za si g: od prowincjonalnego prymitywizmu a do refleksów nowszej sztuki konstantynopolita skiej i do najwyszych szczytów twórczo ci ruskiej z dziełami Andrzeja Rublewa i Dionizego na czele.

Tak e w tym okresie nie brak zabytków monumentalnego malarstwa cien nego. Pomijaj c jednak okoliczno , e ilo zachowanych zabytków jest stosunkowo niedu a, trzeba podkre li , i coraz bardziej wzrasta znaczenie ikon oraz ich rola w yciu i w rozwoju kultury artystycznej. Zwi zek mi dzy malarstwem ciennym a malarstwem ikonowym nie przestaje by jednak bardzo bliski: zarówno pierwiastki ikonograficzne, jak i stylistyczne przechodz z jednej gał zi malarstwa do drugiej. Na wzrost znaczenia ikon zło yły si niew tpliwie ró ne przy-

czynny, głównie zmiana, jaka zaszła w atmosferze dążeń prymitywizmu w stosunku do konkretnych realizacji malarskich. Prymitywizm ten objawia się bowiem nie tylko w coraz większym linearyzmie połączonym z płaszczyznowością, ale wyraża się także w dążeniu do izolowania kształtów malarskich, a tym samym do dzieł bardziej zwartych i jednolitych, mniej skomplikowanych. Tego rodzaju dzieła przemawiały przede wszystkim i łatwiej do uczucia religijnego niż wielkie zespoły malarskie, jakie ozdabiały wnętrza cerkiewne. Wyrażało się to już w okresie przedmongolskim; już wtedy bowiem zaczęto nawet w poszczególnych kompozycjach wielofigurowych ustawiać i frontalnie szeregowo figury uczestniczące w przedstawianej akcji, przez co je izolowano. Jeszcze silniej występowało to w sztuce XIV i XV w. Od razu należy jednak dodać, że izolowanie to znajdowało przeciwwagę w ponownym podporządkowaniu części izolowanych większej, nadrzędnej całości kompozycyjnej, tj. w kompozycjach ikonostasu.

Przed omówieniem nowych tendencji twórczych w malarstwie epoki od XIII do XV w. nie będzie jednak od rzeczy poświęcić choć kilka uwag samej ikonie, jej podstawom ideowym i starszym dziełom.

Ikona, jako obraz wiary, oczywiście, nie jest zjawiskiem nowym. Istniała już w okresie wczesnochrześcijańskim, gdzie występowała jako idealny portret osoby zmarłej lub żywej, nawiązując w zasięgu tradycji ródzinnomorskich do tradycji i techniki hellenistycznych portretów iluzjonistycznych, jakie zachowały się zwłaszcza w ródzie zabytków tzw. portretów fajumskich. Jak szybko uległ jednak ich pierwotny charakter przekształceniom formalnym, widać choćby z przykładów najstarszych zachowanych ikon chrześcijańskich, odkrytych swojego czasu przez archimandrytę Uspienskiego na Synaju i przywiezionych do Kijowa. Wiadomo, jaką rolę odgrywały ikony w dziejach artystycznych, a także politycznych na terenie Bizancjum i jaką włącznie w związku z kultem ikon rozgorzał tam w VIII w. spór obrazoburczy. Skończył się on wprawdzie ostatecznie kompromisowym zwycięstwem czcicieli ikon, z drugiej strony doprowadził jednak do rygorystycznych przepisów dotyczących ich ideowej interpretacji, a także samej strony formalnej. Wraz z chrześcijaństwem przedostały się ikony i do Słowian wschodnich, a jak wiele miejsca zajmowały od samego początku w ich sztuce, o tym widać chyba najlepiej dzieje ikony na Rusi przedmongolskiej. Kult jej utrzymał się na Rusi do czasów ostatnich; odgrywała rolę jako przedmiot szczególnego kultu jeszcze w okresie, kiedy sztuka staroruska już dawno przestała istnieć.

Jako dzieło sztuki została „odkryta” stosunkowo niedawno. Kiedy bowiem w połowie zeszłego stulecia miało nico przeszłości renesansowej zaczęli poświęcać bacniejszą uwagę także starym ruskim obrazom wiary, m. in. czcąc przechowywanym przez starowierców (*raskolników*), uznawali oni wprawdzie ich wielkie znaczenie historyczne i religijne, nie dostrzegali jednak ich wartości artystycznych. Nie mogło zresztą być inaczej. Właściwej ikony nikt nie znalazł, a nawet nie widział, bo nie mógł zobaczyć. Była ona ukryta pod metalowymi okładkami (*rizami*), zasłaniającymi przeważnie wszystkie jej części poza twarzami i rękami

figur, a gdzie tego nie było, zakrywała ją przed widzem gruba warstwa kurzu połączona z sadzą i woskiem, która osiadła na nich w ciągu wieków i zamieniła się wraz ze szerniałym werniksem w ciemną masę wierzchnią, powlekając właściwy obraz i jego błyszczący koloryt. Toteż nic dziwnego, że nawet przystępując do metodycznego badania traktowano ikony przede wszystkim raczej jako dokumenty historyczne i źródła dla poznania ikonografii. Pierwszy z wielkich badaczy artystycznej przeszłości Rosji, F. Busłajew, patrzył na ikony oczyma swojej epoki i nie mógł ocenić ich właściwej wartości i znaczenia. Zmieniło się to z biegiem czasu, na co wpłynęła z jednej strony działalność wielkich zbieraczy rosyjskich, zwłaszcza Lichaczewa, a z drugiej strony systematyczne badania, na których czele stanął Nikodem Kondakow i jego liczni uczniowie. Niemała rolę odegrały przy tym także wystawy sztuki staroruskiej. Szczególnie doniosła była wystawa malarstwa ikonowego, urządzona w Moskwie w r. 1912. Na niej to po raz pierwszy ukazało się w większych rozmiarach prawdziwe oblicze oczyszczonych ikon ruskich. Wystawa ta była wielką rewelacją i stała się mocnym bodźcem do dalszych badań i poszukiwań, które miały w następnym czasie doprowadzić do ujawnienia całego osobliwego świata zapomnianej twórczości malarskiej. Pomijając o wywołane dyskusje, jakie rozwinęły się tu przed pierwszą wojną światową i w ciągu jej trwania na tematy malarstwa ikonowego w czasopiśmie takich jak „Staryje Gody”, „Russkaja Ikona”, „Sofija” i inne, należy dodać, że najwcześniejszy nowy materiał przyniosły systematyczne badania tu po pierwszej wojnie światowej, zwłaszcza w związku z pracami Centralnych Warsztatów Restauratorskich w Moskwie pod kierunkiem Igora Grabaria. Ikony zebrane ze wszystkich stron i zakątków rozległego kraju poddawano tam niezwykle starannym badaniom i z wielkim zaangażowaniem przeprowadzano muśne procedury odnowienia. Wtedy dopiero sztuka ikony zabłysła całym swoim pierwotnym blaskiem, a ruchoma jej wystawa, urządzona przez wspomniane Centralne Warsztaty w głównych stolicach europejskich, odśloniła nieznany dotąd rosyjski sztuki malarski. Z drugiej strony odpowiednie wydawnictwa ułatwiły zaznajomienie się z jej problemami historycznymi i rozwojowymi, zwłaszcza monumentalne dzieło Nikodema Kondakowa, nie mówiąc o tablicowym wydaniu Lichaczewa¹. Badania nad historią i rozwojem ikony nie są jeszcze zamknięte i niejedno zagadnienie pozostaje nadal nierozwiązane, m. in. nie zbadany jest właściwy związek, jaki zachodzi między ikonami ruskimi a malarstwem grecko-włoskim. Pewną trudność stanowi wiat zawilej nieraz ikonografii, szczególnie w okresach późniejszych, a bez jej uwzględnienia pozostaje niezrozumiałym także jej język formalny ikon².

Podstawy owej ikonografii są, zwłaszcza w starszych fazach, na wskroś bizantyjskie, z różnicami mniej lub bardziej wyraźnymi odmianami regionalnymi i miejscowymi. Stary Testament zajmuje w jej tematyce — podobnie jak w pozostałym malarstwie bizantyjskim okresów późniejszych — mało miejsca, aczkolwiek pełno jest koncepcji ideowych, które się z nim łączą. Bogato są rozwinięte typy głównych osób w tych, zwłaszcza Chrystusa i Matki Boskiej, pojętej zarówno symbolicznie, jak i w sensie bardziej ludzkim, tj. jako Matki z Dzieciątkiem,

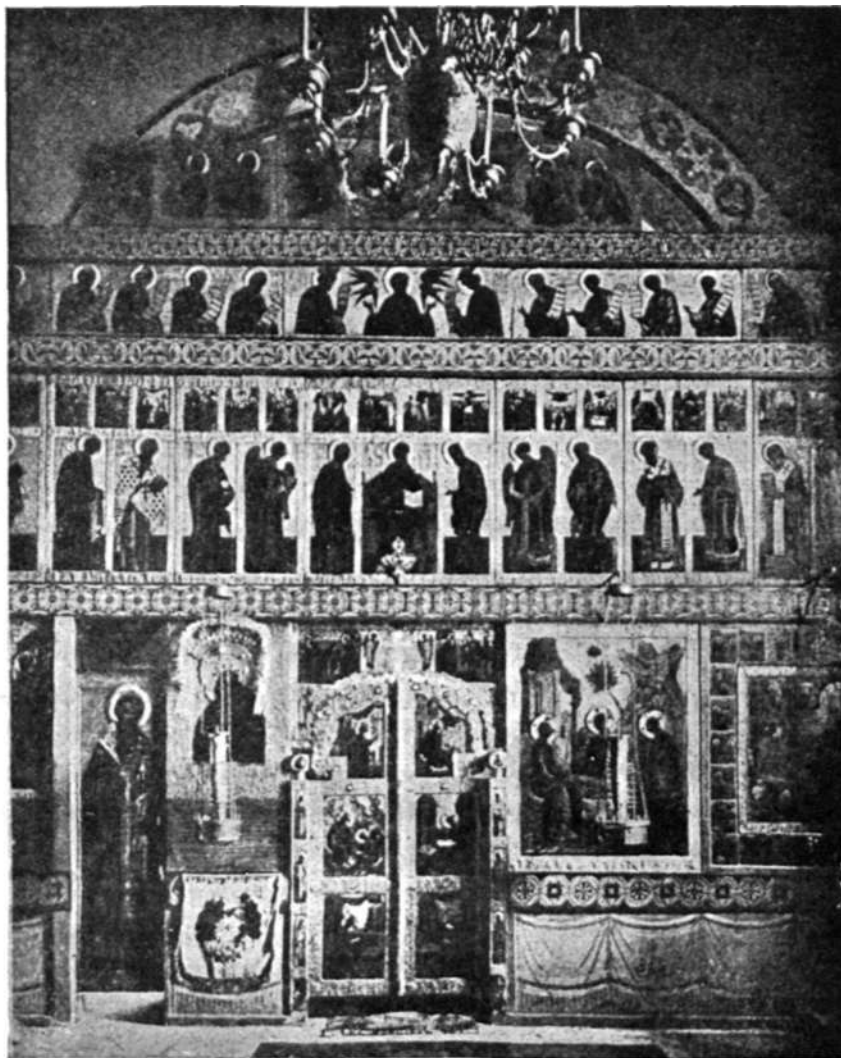
oraz kompozycje opowiadaj co-historyczne i symboliczno-dogmatyczne, złączone czy to z kultem Madonny lub innych wiotych, czy te z liturgi, z modlitwami i ze piewami cerkiewnymi³.

W zwi zku z przemianami, jakie dokonywały si w malarstwie w ci gu XIII i XIV w., nale y podkre li szczególne znaczenie ikonograficzne motywu Deesis, o którym była ju kilkakrotnie mowa, jak równie powstania i rozwoju ikonostasu.

Samego powstania trójpostaciowej (*trimorfon*) grupy Deesis, z Chrystusem w rodku oraz Janem Chrzcicielem i Matk Bosk po bokach, nie wyja niono jeszcze całkowicie, aczkolwiek jest pewne, e wi e si ona od pocztku z wyobra eniami apokaliptycznymi stanowi c zarazem centralny motyw ideowy i kompozycyjny plastycznej koncepcji S du Ostatecznego: do Chrystusa s dz cego ywych i umarłych zwracaj si z pro b o lito i łask jego Matka i jego prodrom jako rzecznicy rodu ludzkiego. Na terenie Rusi staje si Deesis jeszcze w wi kszym stopniu ani eli w Bizancjum centralnym motywem całej w ogóle ozdoby wn trza cerkiewnego, a zwłaszcza ikonostasu, powoduj c tym samym powstanie koncepcji jednolitej całości kompozycyjnej jego ozdoby malarskiej. W ten sposób ikonostas staje si jednym z najwa niejszych momentów i czynników w rozwoju malarstwa ikon.

Pocztki ikonostasu si gaj w gruncie rzeczy okresu wczesnochrze cija skiego, kiedy w najstarszych ju bazylikach ustala si przegroda oddzielaj ca ołtarz od przestrzeni przeznaczonej dla modl cych si i kiedy t ciank zaczyna si ozdabia zawieszaj c na niej drogocenne tkaniny, a na nich obrazy wiotych. Szczegóły rozwoju na gruncie bizanty skim nie s wprawdzie dokładniej znane, nie wchodzi to zreszt w ramy mniejszych wywodów. Wystarczy podkre li, e ikonostasy istniały w Bizancjum w ró nych postaciach, e tradycyjna pierwotna przegroda kamienna uległa w ci gu wieków daleko id cej rozbudowie zamieniaj c si w monumentalne obramienie marmurowe; wiadczy o tym m. in. po cz ci zachowany i zrekonstruowany przez Okuniewa ikonostas z 1163 roku w cerkwi w Nerezi koło Skopia w Macedonii⁴. Brak było jednak w ikonostacie czego całkiem zasadniczego, mianowicie koncepcji ozdoby malarskiej jako zwartej i jednolicie skomponowanej całości. Ka da ikona istniała sama dla siebie, nie ł czył ich aden ustalony system, a jeszcze mniej jednolity punkt widzenia, który pozwoliłby je ogarn jako kompozycjn całość. Podporz dkowanie całego ikonostasu jednemu centralnemu motywowi stało si mo liwe dopiero wtedy, gdy wprowadzono grup Deesis jako centrum jednocz ce wszystko inne koło siebie. Nie stało si to od razu, lecz stopniowo, i to wła nie przez rozbudowanie samego motywu Deesis. M. in. zachowała si wiadomo o tym, e arcybiskup Afanasij sprowadził w r. 1387 z Konstantynopola do Sierpuchowa *Deesis* zło on z siedmiu du ych ikon. W ci gu XV w. ilo obrazów została jeszcze powi kszona, a w ko cu powstał ikonostas składaj cy si z kilku kondygnacji, a zawieraj cy jakby w skrócie całe bogactwo wyobra e religijnych. Tote nie bez słuszno ci porównywano jego znaczenie ze znaczeniem zachodnio-europejskich portali roma skich⁵. Wynik tego specyficznie ruskiego rozwoju tradycyjnego motywu bizanty skiego, który dokonał si według

wszelkiego prawdopodobieństwa w Moskwie, może być najlepiej zilustrowany na przykładzie ikonostasu z XVI w. z kaplicy Narodzenia Matki Boskiej w soborze w Sofii w Nowogrodzie, skomponowanego z pięćdziesięciu obrazów. W środku najwyżej umieszczono Boga, Sabaoth, a po jego bokach patriarchów Starego Testamentu. Drugi rząd zajmują popiersia Matki Boskiej Blachernskiej,



107. Ikonostas w kaplicy Narodzenia M. B. w soborze w Sofii w Nowogrodzie.

Dawida, Salomona i proroków; pod nimi widnieją ikony przedstawiające dwanaście wieści. Jeszcze niżej znajdują się główne rządy ikon: rozszerzona Deesis, tj. w środku Chrystus na tronie, po jego bokach Matka Boska i Jan Chrzciciel; za nimi — archaniołowie Gabriel i Michał, a w głębi w. Piotr i Paweł oraz inni wiści i męczennicy. W ten sposób kompozycja *Deesis* (nazywana również „czin” — a czasami w ogóle cały ikonostas określany jest jako „Dieisus”) stanowi radek całego ikonostasu, któremu podporządkowano wszystkie inne, i to nie tylko w sensie ideowym, lecz także pod względem ukształtowania formalnego. Pod centralną grupę *Deesis* znajdują się carskie wrota, których skrzydła ozdo-

bione s obrazami Zwiastowania i czterech Ewangelistów, a odrzwia postaciami ojców Kościoła. Nad samymi drzwiami mieści się kompozycja *Komunii apostołów*. Po obu stronach jest miejsce dla tzw. ikon miejscowych, tj. oprócz ikon Chrystusa i Matki Boskiej także dla ikony patrona cerkwi lub ikony jej wezwania. Zasadniczą ideą i celem całej tej ozdoby jest zjednoczenie w modlitwie wszystkich wiernych obecnych w wieży. Tak więc idea modlitwy, która wyrażała się już pod koniec epoki przedmongolskiej w pojedynczych ikonach, została przeniesiona na rozbudowany całości ikonostasu i podporządkowana centralnemu motywowi Deesis⁶.

W przytoczone dotychczas momenty ideowe i malarskie wskazują, jak wiele było różnych czynników, które musiały podziałać na proces rozwojowy i kształt jego przebiegu. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej przez napływ nowszych elementów bizantyjskich, które stawiają przed twórcami ruskimi znowu inne wzory i podniety, różnie od tradycji dawniejszych.

Sztuka bizantyjska XIV w. przenika wprawdzie na Rusi z znacznym opóźnieniem, ale jej oddziaływanie nie jest przez to mniejsze. Nie znaczy to jednak, że malarstwo ruskie uległo zupełnie bizantyzacji. Malarstwo bizantyjskie przedstawiało się na pewno bezpośrednio z Bizancjum i z innych centrów bizantyjskich, a przynosili je z sobą malarze greccy, którzy przybywali w coraz większej liczbie do nowego środowiska wiata prawosławnego⁷. Jednym z ról była na pewno także góra Atos, a drugim cerkiewna sztuka Słowian bałkańskich, której największy rozkwit miał się właśnie z okresem tzw. renesansu Paleologów. Od razu tutaj należy zwrócić uwagę na działalność Fieofana (Teofana) Greka, któremu malarstwo ruskie zawdzięcza niejedną nową rys. Nowe wzory oznaczają z jednej strony ożywienie pierwiastków hellenistycznych, tak charakterystycznych dla malarstwa epoki Paleologów, a z drugiej zwrot ku nowemu iluzjonizmowi, chociaż ulega on na Rusi swoistemu przekształceniu

Do tego wszystkiego dochodzi jeszcze zróżnicowanie sztuki w różnych środowiskach ruskich i w różnych „szkołach” malarskich, wśród których wysuwają się na pierwszy plan jako przodujące: szkoła nowogrodzka i moskiewska. Nowogród, który nie był dotknięty tatarszczyzną, a zachował tę stosunkowo dużą ilość ikon i malowideł ściennych, był przez długi czas uważany nie tylko za najważniejsze malarskie centrum twórcze, ale nawet za właściwy punkt wyjścia całego dalszego rozwoju malarstwa ruskiego, zwłaszcza ikonowego. Jednak na podstawie wyników badań ostatnich kilku dziesięcioleci poglądy te uległy zmianie na korzyść Moskwy, która okazuje się równie twórczą w dziedzinie malarstwa nawet tego w niejednym punkcie — tak jak w architekturze — do tradycji sztuki włodzimiersko-suzdalskiej okresu przedmongolskiego.

W ciągu XIII i XIV w., kiedy kształtuje się nowa sztuka malarska, działają na nią jednocześnie nie bardzo różnorodne pierwiastki i podniety: uproszczenia w sensie linearyzmu płaszczyznowego, charakterystyczne zwłaszcza dla bardziej odległych środowisk, miejscami silniejsze nawiązanie do starszych tradycji miejscowych, nowe podniety ze sztuki bizantyjskiej XIV w. o charakterze iluzjonistycznym oraz

nowe momenty ideowe i formalne o decydującym znaczeniu, zwłaszcza dla malarstwa ikon, a przede wszystkim grupa Deesis i jednolita koncepcja malarskiej ozdoby ikonostasu jako kompozycyjnie zwartej ciany obrazowej. Je li do tego doda jeszcze różnice wynikające z charakteru twórczości w różnych centrach ruskich, przede wszystkim te, które są spowodowane różnicami w strukturze ustrojowej i podbudowie społecznej poszczególnych centrów, to zrozumiałe jest, że nie sposób mówić o wszędzie równomiernie przebiegającym rozwoju malarstwa. Rozstrzyga raczej konkretny wynik tego rozwoju, osiągnięty w jego kreacjach szczytowych.

MALOWIDŁA CIENNE XIV W. W NOWOGRODZIE

Najlepszym dowodem głębokiego przewrotu, jaki dokonał się w nowej atmosferze w zakresie malarstwa, jest grupa malowideł ciennych z drugiej połowy XIV w., zachowana w Nowogrodzie i w jego najbliższej okolicy¹.

W pełni rozwinięty styl paleologowski występuje w tym czasie w malowidłach cerkwi Michajłowskiej klasztoru Skoworodskiego z r. ok. 1360, wykonanych przez artystów miejscowych, jak to wskazują ruskie typy głów i bezsporne punkty styczności z kolorytem Nieriedicy. A więc już w połowie XIV w. malarze nowogrodzcy opanowali całkowicie nowy styl bizantyński i nowy stosunek do układu kompozycyjnego figur, do przestrzeni oraz do krajobrazu². Najbliższy po nim w czasie zabytek³ widzi się jednak już z takim całym wyjątkowo indywidualności twórczej, jak był Fieofan Grek; są to fragmenty ozdoby malarskiej cerkwi Spasa Przemienienia (Przemienienia Pańskiego) na ulicy Iljińskiej („Iljina ulica”) z r. 1378, obejmujące resztki figur stojących oraz całych kompozycji. Fieofan Grek należy do wielkich osobowości w powszechnych dziejach sztuki, a w ramach sztuki bizantyńskiej jest chyba jedynym artystą o wyraźnych rysach indywidualnych. W atmosferze wczesnej epoki Paleologów istniały wprawdzie wszelkie dane sprzyjające rozwinięciu wielkiego samodzielnego talentu; gdy jednak w drugiej połowie XIV w. doszło do ponownego, coraz większego skostnienia i nawrócenia do wzorów starszych, przepisowych (szczególnie pod wpływem mistycyzmu sekty hesychastów), Fieofan nie mógł się czuć dobrze w otoczeniu suchego akademizmu. Toteż zupełnie prawdopodobna wydaje się hipoteza, według której opuścił on stolicę i ojczyznę, by gdzie indziej zdobyć swobodę twórczego działania w duchu własnych upodobań i zdolności malarskich. Zdobył on duże uznanie i podziw już u swoich współczesnych, a główne źródło pisane, które o nim mówi, list Epifaniusza z r. ok. 1413, wspomina, że liczne dzieła malarskie, które miał wykonać, znajdują się w Konstantynopolu i Chalcedonie, w Galacji i w Kaffie, w Wielkim i w Niżnym Nowogrodzie, jak również w Moskwie — we wszystkich tych miastach ozdobił malowidłami ciennymi wnętrza cerkwi. Był on również malarzem ikon oraz iluminatorem⁴. Według wiadomości kronik ruskich Fieofan Grek wykonał w r. 1378 malowidła w cerkwi Spasa Przemienienia w Nowogrodzie. W r. 1395 wspólnie z Szymonem Czernym i uczniami zajęty był przy malowaniu cerkwi

Ro diestwie skiej w Moskwie, w r. 1399 wymalował wspólnie z uczniami sobór Archangielski na Kremlu w Moskwie, a wreszcie w r. 1405 wspólnie z Prochorem z Gorodca i Andrzejem Rublewem — sobór Błagowieszski na Kremlu. Z tego wszystkiego zachowały si jedynie wspomniane malowidła cerkwi Priobra e skiej w Nowogrodzie oraz jej ikonostas.

Spo ród fragmentów wymienionych malowideł wysuwa si na pierwszy plan kompozycja *Trójcy w. w scenie Trzej aniołowie u Abrahama pod d bem w Mambre*. Kompozycja jest uło ona tektonicznie i symetrycznie; frontalnie ustawiony anioł rodkowy rozwarł skrzydła obejmuj c nimi jakby łukiem obu aniołów bocznych. Wszystko jest tutaj jasne i okre lone, przy czym sił wyrazu osi gni to najprostszymi rodkami formalnymi. Koloryt prosty, umiarkowa-

ny, miejscami zbli ony do monochromowego. Czarne linie konturowe, zamasy cie i zarazem z najwi ksz precyzj rzucone jakby od niechcienia na srebrzystofioletowe i szarawoniebieskie tła, oraz refleksy wietlne — „soczyste białe, niebieskawe, szare i czerwone refleksy” — w karnacji twarzy, umieszczone nieraz na ich najbardziej zacienionych cz ciach, daj cał charakterystyk malarsk i najgł bsz ekspresj , poł czon z niezwykłym iluzjonizmem. Szczególnie charakterystyczne s pojedyncze figury. Ju ich ustawienie w szeregach jest niezwykle: swobodne, nieraz pełne ruchu, nadaj ce im wyraz dramatycznego napi cia. Najciekawsze jednak s ich twarze. Stanowi one cał galeri tak indywidualnie potraktowanych podobizn, e wywołuj wra enie prawdziwych, realistycznych portretów surowych, ascetycznych postaci wi tych. Ich typy s wprawdzie powtórzeniem ikonograficznych typów bizanty skich (Melchizedek, Noe, Makary i in.), ale uj cie wiatłocieniowe nadało im wygl d psychologicznie pogł bionych podobizn ywych ludzi.

Sztuka o tak wielkiej sile wyrazu musiała wywiera niemałe wra enie i wpływ. Jej iluzjonizm pozostał wprawdzie na Rusi odosobniony, a twórczo Fieofana



108. Fieofan Grek: Makary Egipski. Fragment malowidła ciennego w cerkwi Spasa Priobra enija w Nowogrodzie.

Greka nale y przede wszystkim do ram sztuki bizanty skiej, niemniej echa tej twórczo ci yj nadal w dziełach jego uczniów miejscowych, zarówno w malowidłach ciennych, jak i w ikonach. W Nowogrodzie Wielkim wi si z jego malarstwem malowidła w cerkwi Fieodora Stratiłata, jak i cerkwi Uspie skiej na Wołotowym Polu. Pierwsza z nich była zbudowana w latach 1360—1361, same malowidła powstały jednak pó niej, chocia nie wiadomo dokładnie, kiedy⁰; według Łazariewa — w siedemdziesi tych latach



109. Fragment sceny Zwiastowania. Cerkiew Fieodora Stratiłata w Nowogrodzie.

— w siedemdziesi tych latach XIV stulecia. Freski s bliskie sztuce Fieofana tak dalece, e przypisywano je wprost jemu i dopatrywano si w nich jego najwcze niejszego dzieła w Nowogrodzie. Odpowiadały temu pogl dowi zarówno technika malowideł, jak i ich koloryt. Z drugiej strony zawieraj one jednak tak wiele rysów odmiennych, e przypuszczenie powy sze jest zupełnie niemo liwe. Przede wszystkim styl ich nie jest tak jednolity i zwarty, kładzenie kolorów i refleksów tak nieomylnie jak w poprzednich malowidłach. W figurach nie wida takiego wewn trznego poruszenia, a ich proporcje s zmienione, postaci bardziej niskie i kr pe, twarze za bezsprzecznie zrusyfikowane. Nie ulega wi c w tliwo ci, e malowidła te, aczkolwiek blisko zwi zane ze sztuk Fieofana, nie s jego dziełem, lecz dziełem jego ruskiego ucznia, nieznanego z nazwiska. Ucze ten zast pił te cz napisów greckich napisami ruskimi. Nie zmniejsza to jednak zna-

czenia historycznego malowideł cerkwi Fieodora Stratiłata. S one cennym zabytkiem stylu epoki Paleologów na terenie Rusi nowogrodzkiej, ujawniaj cym wielk swobod , z jak skomponowano sceny wielofigurowe, ich tło pejza owe, górskie i architektoniczne, oraz rozmieszczenie w nich grup figuralnych czy poszczególnych postaci w ruchu, a tak e bliskie pokrewie stwo ich koncepcji ze sposobem ujmowania malarstwa ikonowego. Pierwiastek ten zmienia — w porównaniu ze starszym malarstwem ciennym — ich charakter zmniejszaj c monumentalno i nadaj c ozdobie wn trza cerkiewnego wygl d mniej uroczyisty i reprezentacyjny, ale za to jakby cieplejszy.

Jeszcze bardziej swoista jest (a raczej była, gdy zabytek padł podczas ostatniej wojny ofiar niszczycielskiego najazdu hitlerowskiego i dzisiaj ju nie istnieje) malarska dekoracja cerkwi Uspie skiej na Wołotowym Polu, zbudowanej w r. 1352, a pomalowanej, według danych kroniki, w r. 1363⁶. Data ta odnosi

si według wszelkiego prawdopodobieństwa do warstwy malowideł starszych, jedynie fragmentarycznie zachowanych, gdy natomiast właściwa dekoracja wnętrza powstała później i ma wszelkie znamiona pokrewieństwa ze sztuką Fieofana. Zarazem jest jednak tak swoista, że nie ulega wątpliwości, iż jest to dzieło zgoła innych ręk. Niektóre typy symboliczne i kompozycje ikonograficzne wykazują podobieństwo do malarstwa serbskiego XIV w.,

m. in. kompozycja *Chrystus w grobie* (na Rusi *Nie rydaj mienie, mati* — „Nie płacz nade mną, matko”). Znamienne również, że w jednej z kompozycji umieszczono dwa portrety arcybiskupów nowogrodzkich (fundatora samej cerkwi oraz fundatora malowideł), Moisieję i Aleksego, w ujęciu wyjątkowo indywidualnym. Najbardziej charakterystyczny jest jednak sam styl kompozycji malarskich. Pomimo oczywistego związku z bizantyjskim malarstwem epoki Paleologów a także z freskami cerkwi Spasa Prieobrażenia i Fieodora Stratilata ich wzory zastąpiono tu zgoła nową koncepcją malarską. Wszystko jest tutaj w ruchu. Postacie ludzkie wydłużyły się, ich gesty są przesadnie gwałtowne. Panna Maria w scenie Zwiastowania cofnęła się jakby w przerażeniu przed zjawieniem archanioła, którego kołosa płaszcza powiewają w powietrzu



110. Fragment fresku ze sceny Bożego Narodzenia. Cerkiew Uspiejska na Wołotowym Polu w Nowogrodzie.

i załamują się w zygzakach ostrych linii. Cała kompozycja ma przy tym w sobie coś ze szkicu utrzymanego w jednolitym tonie. Rysy twarzy ledwie zaznaczone, linie konturowe znikają, cienie i światła rzucono małymi plamami lub szerokimi pocięgnięciami pędzla. Niepokój ogarnął nawet pejzaż w kompozycji *Bożego Narodzenia*, pełen takich samych załamanych linii. Można jeszcze efektowniejsze sceny Niewiast u grobu i *Noli me tangere*, stanowiące razem kompozycje *Zmartwychwstania* wstawione do lunety. W jej prawej części biała zjawia olbrzymiego anioła, siedzącego na wieku sarkofagu, rozwarła szeroko skrzydła, jak gdyby za sekund chciała się unieść w powietrze; a po lewej stronie kompozycji zmartwychwstały Chrystus cofnął się przed Magdaleną klęcząc u jego nóg ru-

chem tak nagłym, że koniec jego płaszczka jeszcze fruwa w powietrzu. Podobnie wywołane jest poruszenie Trzech Królów jadących na koniach i wskazujących gwiazdę nad nimi, niemniej swoiste są rysy cechujące w ogóle wszystkie kompozycje. Od dawniejszych wzorów odbiegają nawet typy twarzy, jak np. Panny Marii, której twarz wydaje się po prostu wywołana uchwyceniem twarzyczki młodej dziewczyny. W scenie ilustrującej legendę o Chrystusie, który zjawia się jako żebrak u bram



111. Fragment malowidła ściennego. — Cerkiew w Kowalewie. (Nowogród).

klasztora, zrobiono nawet próby odtworzenia rzeczywistej scenarii wnętrza. Pomimo tych nowych cech, na pozór realistycznych (zwłaszcza typy twarzy są czysto ruskie), sztuka wołotowskich malarzy nie wykracza jednak poza granice zasadniczych koncepcji i horyzontów malarstwa bizantyjskiego. Cechy owe tylko jeszcze bardziej uwypuklają eteryczną wizyjność koncepcji malarzkiej nie mającej w sobie nic z racjonalizmu, jaki tkwi u podstaw realizmu sztuki zachodniej.

Obok kierunku zwanego ze sztuką Fieofana, reprezentowanego w powyżej omówionych malowidłach ściennych, wyrażone zostały pozostałe w malarstwie nowogrodzkim końca XIV w. jeszcze inne kierunki. Wśród zabiegów należy tutaj na pierwszym miejscu wymienić ozdoby

malarskie cerkwi Spaso-Przeobrażeńskie w klasztorze w Kowalewie (zbudowana w 1345 r., malowidła z r. 1380), w których jest wyraźnie widoczne oddziaływanie wzorów sztuki serbskiej XIV w., a także pewna oschłość, przede wszystkim za „ikonowość”, to znaczy, że malarstwo ścienne upodabnia się do ikonowego i cała ozdoba wnętrza cerkiewnego jakby naśladuje efekt obrazów sztalugowych. Wrazenie tej dekoracji nie jest zresztą jednolite; niewątpliwie wykazuje związek genetyczny ze sztuką epoki Paleologów, dzieło jest jednak tworem różnorodnych malarzy, o różnorodnych uzdolnieniach i upodobaniach, opierających się na wzorach obcych, najwyraźniej na serbskich, zarówno ikonograficznych, jak i formalnych. Do kowalewskich zbliżone są freski cerkwi Błagowieszczeńskiej na Gorodiszczu, zbudowanej w 1342—1343 r., pomalowanej ok. 1380 r., w których styl malarski już całkiem widocznie ustępuje miejsca traktowaniu linearnemu. Jeszcze dalej w tym samym kierunku poszła sztuka w ozdoby cerkwi Rodziestwieńskiej (Bożego Narodzenia)

nia) Na cmentarzu (*Na kładbiszczu*), z ostatniego dziesięciolecia XIV w. W nich stanowczo przeważa linia, a malowidła traktowane są sucho. W ten sposób wielki, odczuwalny ruch, wypowiedziany w koncepcjach Fieofana Greka i jego uczniów, malarzy Fieodora Stratiłata i Wyłotowa, okazał się w dziejach malarstwa ściennego na terenie Nowogrodu stopniem przejściowym. Jego miejsce zajęł kierunek nowy, do którego należała przyszłość malarstwa nowogrodzkiego i w ogóle staroruskiego.

IKONY NOWOGRODZKIE XIV I XV W.

W porównaniu z malarstwem ściennym XIV w. nowogrodzkie malarstwo ikon XIV i XV stulecia wykazuje rysy i tendencje do pewnego stopnia bardziej zachowawcze, kontynuując i rozwijając tradycje wytworzone po części w okresie przedmongolskim, a przesiąknięte w dużej mierze elementami ludowymi.

W Nowogrodzie i na jego rozległych obszarach, którym zostało zaoszczędzone panowanie mongolskie, zachowały się tradycje miejscowe, promieniujące daleko wokół wzory sztuki własnej przeszłości. Wśród nich należy na pierwszym miejscu wymienić malowidła w Nieriedicy, a także dawniejsze ikony w rodzaju przytoczonej już powyżej *Adoracji krzyża* na odwrotnej stronie ikony obrazu Chrystusa Acheiropoietos, pod względem stylu zbliżonego do malowideł nieriedickich. Takie prymitywizm, przejawiający się już w starszych ikonach w postaciach ludzkich, zajęł tu ważne miejsce; dążył on coraz bardziej do traktowania płaszczyznowego i linearnego oraz przekształcał kompozycje jedno- i wielofiguralne na kompozycje, które się składają z figur izolowanych i „sumowanych” przez wspólny motyw „modlitwy”. Wszystko to pozostaje jednym ze stałych elementów malarstwa ikon nowogrodzkich, a w związku z nowymi podziałami i motywami, płynącymi czy to ze sztuki bizantyjskiej XIV w., czy też z malarstwa moskiewskiego, przyczynia się do powstania coraz nowszych odmian i dal-



112. Fieofan Grek: Jan Chrzciciel. Ikona ikono-stasu soboru Błagowieszczeńskiego w Moskwie z r. 1405.



113. Fieofan Grek: Matka Boska. Ikona z ikonostasu soboru Błagowieszcze skiego w Moskwie z r. 1405.

i nie narzucał tak jednolitej, a zarazem obszernej koncepcji kompozycyjnej. Fieofan wywi zał si z zadania w sposób, w jaki mógł wywi za si tylko wielki artysta, by dostosowa si do tradycji miejscowych. Rz d ikon, maj cych układa si w „Dieisusowy czyn”, zamienił si u niego w wielk kompozycj monumentaln . Ikony s niezwykle du ych rozmiarów (przeszło dwa metry wysoko ci i ponad metr szeroko ci), a figury potraktował nie mniej swobodnie i indywidualnie jak w swoich malowidłach ciennych, przy czym wyra nie s uwypuklone ich sylwety, odci te od ja niejszego tła. Wszystkiemu udziela si harmonijne uspokojenie „zbiorowej modlitwy”. Jeszcze w wi kszym stopniu ani eli w jego dziełach młodzie czych zaznacza si trafno , z jak modeluje Fieofan plastyk ciała i szat za pomoc rysunku linearnego i wiatłocienia. Niemniej bogaty jest koloryt, o którym mog da pewne poj cie nast puj ce okre lenia słowne: „nie nobiały chiton Chrystusa, wyst puj cy na tle ró owego, szmaragdowozielonego i bł kitnego blasku, bł kitne jak południowe nocne niebo maforion Matki Boskiej, złocistoochrowej tonacji ubiór i nasyconozielony płaszcz Jana Chrzciciela, niebieski chiton i ró owawoczerwony płaszcz archanioła...” (Łazariew). Wszystko to odbiega daleko

szych przekształce . Pytanie, które tu trzeba postawi od razu na samym pocz tku, dotyczy twórczo ci Fieofana Greka i jego oddziaływania na rozwój nowogrodzkiego malarstwa ikonowego. Wiadomo przecie, e w r. 1405 pracował on razem z Prochozem z Gorodca i Andrzejem Rublewem w moskiewskim soborze Błagowieszcze skim i e jego dziełem były ikony „czinu Dieisusowego” tamtejszego ikonostasu, tzn. figury samej Deesis (Chrystusa, Matki Boskiej i Jana Chrzciciela) jak i figury archanioła Gabriela, apostoła Pawła, Bazylego Wielkiego i Jana Złotoustego; pozostałe ikony tego „czinu” wykonali jego współpracownicy. Dla Fieofana było to nowe zadanie, poniewa w samym Bizancjum ikonostas nie posiadał jeszcze tak rozwini tych i skomplikowanych kształtów jak na Rusi

od dawniejszej tradycji nowogrodzkiego malarstwa ikonowego. Ikony Fieofana musiały z natury rzeczy pobudzać do naładownictwa. Zabytkiem tego kierunku jest w każdym razie dwustronna ikona *Matki Boskiej Do skiej ze scen Za ni -* *cia* na stronie odwrotnej. Przypisywano jej nawet dawniej samemu Fieofanowi.



114. Ikona czterodzielna w Muz. Rosyjskim w Leningradzie.

Słynna ta ikona, związana z szeregiem zdarzeń historycznych, powtarza typ „Umilenija” (*Eleusa*) i przypomina Matkę Boską Włodzimierską, ale w odmiennym ujęciu stylistycznym: między Matką a Dzieckiem w danym wypadku nie ma żadnego rozdzielenia i kontrastu uczuć, wszystko jest przesłonięte harmonijnym nastrojem lirycznym i ukształtowane w sensie fieofanowskiego iluzjonizmu. Kompozycja *Za nią* przedstawia scenę ideowo-symboliczną, pozbawioną wszelkich zbytecznych szczegółów, a zarazem pełną życia emocjonalnego. Scena ta oprócz tego wyraźnie zrusefikowana; zwłaszcza typy apostołów są czysto ruskie.

Odd wi k wielkiej sztuki Fieofana, nie ograniczony zreszt do samego Nowogrodu, stanowił tylko jedn stron nowogrodzkiego malarstwa ikon; jego „grekofilski” kierunek nie był jednak najsilniejszy. W ród zabytków przypadkowo zachowanych trudno wprawdzie zrekonstruowa wła ciwe drogi rozwoju, wyra nie s jednak widoczne tendencje nawi zuj ce do starszych tradycji XIII-wiecznych i zarazem do elementów ludowych. Wymownymi przykładami tego kierunku s m. in. omówiona ju (w rozdziale o ikonach okresu przedmongolskiego) ikona *Narozdin P. Marii* z Galerii Trietiakowskiej jak i ikona *Wprowadzenie do wi - tyni* ze wsi Kriwoje (Muzeum Rosyjskie), o charakterze bardzo archaicznym, traktowaniu linearnym i jaskrawym kolorycie. Tendencje wyst puj ce w tego rodzaju obrazach ustalaj si coraz bardziej i staj si nieodzown cech charakterystyczn ikon nowogrodzkich XIV w. Wła ciwa linia rozwojowa nie jest jednak jasno uchwytna, gdy obok rysów nowych utrzymuj si niemniej wyra nie tak e elementy tradycyjne, co w znacznym stopniu przyczynia si do trudno ci, z jakimi zwi zane s próby dokładnego datowania zabytków i ich chronologicznego uszeregowania. Charakter skryształizowanego ju stylu nowogrodzkich ikon z ko ca XIV, wzgl dnie pocz tku XV w., dobrze ilustruje czwórdzielna ikona z cerkwi Jerzego w Nowogrodzie (Muzeum Rosyjskie). Przedstawione s na niej sceny: Wskreszenie Łazarza, Trójca w. (Aniołowie u Abrahama), Ofiarowanie w wi - tyni oraz Ewangelista Jan dyktuj cy Prochorowi. W kompozycjach tych rysy archaiczne i tradycyjne ł cz si z elementami nowymi, tworzc now cało . W pierwszej i ostatniej ze wspomnianych scen wyra nie wyst puj cechy nowego malarstwa; figury umieszczone s w okrelonej przestrzeni na tle schematycznie i symetrycznie zbudowanego krajobrazu górskiego. Scena Trójcy w. wzoruje si wprawdzie na Trójcy Fieofana Greka w cerkwi Priebra e skiej, ale w kompozycji nie ma ani przestrzeni, ani tła. Cało zamieniła si w hieratyczn scen reprezentacyjn , bez wszelkiej akcji, w której nad wszystkim góruje olbrzymia posta głównego anioła z rozpostartymi skrzydłami. Symetrycznie i bez przestrzeni uło ono tak e scen Ofiarowania w wi tyni, równie bez wla ciwej akcji. Nowe s przy tym figury o wydłu onych, smukłych proporcjach, małych głowach, r - kach i nogach, dalekie od wszelkiego realizmu. Wszystko jest natomiast podporz dkowane nadrz dnej zasadzie tektonicznego układu cało ci, tak e odpowiadaj sobie sceny umieszczone na przek tniach. Ikona jest wi c typowym przykładem i dokumentem przekształcenia nowych wzorów bizanty skich w duchu archaicznym, i dowodem pojawienia si nowego typu ideału postaci ludzkiej, wielkiej i monumentalnej a zarazem dekoracyjnej, prawie e ornamentalnej.

Dalszych przekształce w nowogrodzkim malarstwie ikon dokonano w w. XV, w okresie najwi kszego rozkwitu tej sztuki, która osi gn ła wtenczas pełn samodzielno . Dawniejsze i nowsze wzory bizanty skie s w nich tylko jeszcze dalekimi reminiscencjami bez wi kszego znaczenia albo te zerwano z nimi w ogóle wszelki kontakt. Za to tym bardziej wzmagaj si znaczenie elementów ludowych. Przenikaj one do ikon z twórczo ci ludowej, a jeszcze trafniej mo na by stosunek ten okre li słowami, e mi dzy ikonami a twórczo ci ludow nie ma

wła ciwie adnych cisłych granic, ponieważ obrazy te i tak są dziełami rzemiosła ludowego, stojącego jednak na bardzo wysokim poziomie. W ten sposób ikony w dużej mierze stają się odzwierciedleniem myśli, idei i uczuć samego ludu wraz z jego radościami i troskami życia codziennego i uroczystego, jakiegoś od abstrakcyjnych ideowych koncepcji bizantyjskich. Najczystszy tematami piętnastowiecznych ikon nowogrodzkich bywają więc miejscowi, opiekunowie rolników (Gromownik Eliasz-Ilia), ziemi i stad (Jerzy-Georgij), zwierząt (Własij), koni (Fłor i Ławr), czyli, podróży (Mikołaj, chroniący również przed porażkami) — przy czym w owych kultach w tych ludowych odzywa się niejeden pradawny pierwiastek pogański, a same kultury i związane z nimi ikony łączą się jak najlepiej z aktualnymi życiami nowogrodzkimi. Same jego malarskie interpretacje, a jednocześnie nie tak bardzo barwnym uplastycznieniem radości życiowej jak stara Rus, głównie Nowogród, wypełniły chrześcijaństwo, oddalając się pod tym względem również coraz bardziej od bizantyjskiej surowości teologicznej i upraszczając nawet najbardziej skomplikowane tematy ikonograficzne.



115. Fłor i Ławr. Ikona w Gal. Triet.

Takie w tej dziedzinie przejawia się zmysł konkretny, cechujący całą w ogóle umysłowość mieszkańców Nowogrodu jak i ich sztuk malarską.

Najwłaściwszymi przykładami dla istotnie twórczych cech tej sztuki należą naturalnie szuka przede wszystkim w ikonach, które nie miały żadnego wzoru tradycyjnego, tak że sztuka musiała dopiero sama stworzyć odpowiednią kompozycję i wyraz. Do takich ikon należą m. in. słynny obraz z XV w., przedstawiający scenę z dziejów Nowogrodu, mianowicie bitwę między Nowogrodzianami i Suzdalcami, którzy oblegali miasto w r. 1169, oraz związane z tym zdarzeniem cudowne ikony *Znamienije* — Matki Boskiej Blachernskiej. Temat jest w każdym razie taki, ale należałoby się spodziewać potraktowania realistycznego. Jak malarz rozwiązał swoje zadanie? Ikona istotnie dokładnie opisuje całe zdarzenie. Obraz podzielono na trzy pasy, w których rozgrywa się owe sceny historyczne. W prawym rogu górnego pasa stoi przed cerkwią symetrycznie ułożona grupa

czterech duchownych z ikon *Znamienije*, na lewo od nich przechodzą te same postaci w otoczeniu tłumu przez most na rzece, a z miasta w lewym rogu, w którym widać m. in. sobór w Sofii, wyszedł tłum mieszkańców oddających cześć ikonie. W pasie środkowym odbywają się pertraktacje między wysłannikami obu



116. Bitwa między Nowogrodzianami a Suzdalcami. Ikona w Muz. Nowogrodzkim.

wojsk: po trzech jeźdźców z każdej strony, symetrycznie, prawie i hieratycznie ustawionych. Jednocześnie nie przedstawione jest także rozpoczęcie wrogich działań: ustawiony po prawej stronie tłum wojska suzdalskiego na koniach ostrzeliwuje miasto po lewej stronie, na którego murach zgromadzone jest wojsko nowogrodzkie oraz wystawiona ikona *Znamienije*; trafiają strzały wroga. W najniższym pasie następuje dalszy ciąg zdarzeń. Z bramy miejskiej wyruszyło do ataku wojsko z czterema wiatrykami na czele, przed którymi unosi się w powie-

trzu anioł z mieczem, uderzajcy na wojska suzdalskie, które ze ciś symetri odpowiadaj wojsku nowogrodzkiemu. Obraz zawiera wi c mnóstwo szczegółów realistycznych. Realizm ten jednak ogranicza si tylko do podkre lenia i uwy-puklenia faktycznych danych historycznych, nie dotyczy za samego przedstawie-nia. Jest to jedynie realizm kroniki historycznej, pozbawiony ch ci odtworzenia rozgrywaj cej si przed naszymi oczyma sceny rzeczywistej. W całym obrazie nie ma ani przestrzeni, ani gł bi; jedynie pod nogami figur wida szmat ziemi, cer-kiew za wspomniana i miasto s tylko umownymi znakami-skrótami, a nie re-produkcj faktycznej architektury. Wszystkie figury s do siebie podobne, zró nicowane jedynie wiekiem i szatami. Tłum mieszka ców i wojska nie jest zindywidualizowany, oznaczony tylko mas głów i hełmów unosz cych si za pierwszym szeregiem. W całym obrazie dominuj : symetria i sztywno , schemat i szablon. Zdarzenie historyczne przedstawiono w sposób przypominaj cy prymi-tywne ilustracje z wczesnego redniowiecza, równie dalekie od ówczesnej sztuki bizanty skiej, jak i od współczesnego malarstwa moskiewskiego¹.

Tensam kierunek reprezentuje spokrewniona z poprzedni ikona, na której przedstawiona jest grupa modl cych si mieszka ców Nowogrodu, z r. 1467, a mianowicie jest to liczna rodzina bojara nowogrodzkiego, Antipa Ku mina (według napisu, obecnie ju nieczytelnego, który jeszcze w r. 1849 mo na było odcyfrowa). W górnym pasie kompozycji umieszczony jest Chrystus w grupie Deesis, do którego modl si uszeregowani w dwóch grupach bojarzy, ubrani w wi teczne szaty (kolorowe okrycia i płaszcze z czerwonymi kołnierzami oraz safianowe buty), zwracaj c si ku górze w iednakowych pozach. W tej kompozycji portretowej trudno mówi o wła ciwym nortrecie; twarze s wprawdzie bardzo ywe, ale bez wszelkich rysów indywidualnych.

W ci gu w. XV dokonywaj si jednak w malarstwie nowogrodzkim jeszcze dalsze przemiany, wywołane reakcj na podniety z zewn trz, jak równie i dzia-łalno ci artystów sprowadzanych z Rosji rodkowej, a zwłaszcza z Moskwy. Wy-niki były nieraz zgoła swoiste. Bardzo charakterystyczna jest m. in. ikona ze zbiorów Ostrouchowa w Moskwie, przedstawiaj ca Wjazd do Jerozolimy. Jej koloryt jest znacznie ywszy ni w ikonach poprzednich, a figury bardziej plastyczne. Na-wet w krajobrazie istnieje pewne poğł bienie przestrzeni, chocia składa si on z samych kulis. Przy tym cały układ kompozycji jest symetryczny i tektoniczny, grupy apostołów po lewej i mieszczan po prawej stronie obrazu stanowi zwarte masy, zamkni te w ciasnej płaszczy nie. Podziałowi figur odpowiada ci le podział krajobrazu. Ikona jest wymownym przykładem poł czenia tradycyjnych nowo-grodzkich zasad kompozycyjnych i ich linearyzmu z malarsko-obrazowym trak-towaniem problematyki bizanty skiej wraz z przej ciem jej motywów „realistycz-nych" (w małych figurkach dzieci na pierwszym planie) i odd wi ków pi kna an-tycznego, przemawiaj cego zwłaszcza z idealnego typu Chrystusa².

Nie zawsze i nie wsz dzie poddaje si jednak malarstwo nowogrodzkie tak da-lece podniutom iluzjonistycznym. Zachowuje ono zasad kompozycji tektonicznej i rozwija j w ramach traktowania płasko-linearnego a do granic geometryzmu,

osi gaj c przy tym nieraz niezwykle stopie uduchowania. Tutaj nale zwlaszcza trzy zagadkowe ikony pochodz ce ju z póniejszego okresu w. XV: *Zdj cie z krzy a* i *Zło enie do grobu* w Galerii Trietiakowskiej (z byłych zbiorów Ostrochowa), jak równie *Ostatnia Wieczera* z Muzeum Kijowskiego. S one w ka dym razie bardzo zbli one do ikon nowogrodzkich, równocze nie posiadaj przy tym nut liryczn , jakiej nie spotyka si w malarstwie nowogrodzkim. W ikonach



117. *Zdj cie z krzy a*. Gal. Triet.

tych wszystko jest podporz d- kowane cao ci i ka dy szczegó posiada znaczenie jedynie w zwi zku z formaln i wyrazow kompozycj cao ci. W ikonie *Zdj cie z krzy a* na tle wysokich zielonych murów Jerozolimy i olbrzymiego krzy a, stanowi cego o obrazu, ustawiono symetrycznie z ka dej strony po dwie postaci wi tych niewiast, wysokie, smukłe i proste. Zewn trzne linie konturowe obu grup wi tych niewiast wraz z konturami ciaa Chrystusa i Nikodema ł cz si z sob zamykaj c tym samym caa kompozycj . Pewne o ywienie wprowadza tu dodatkowa jakby grupa Jana i Józefa (który wyjmuje gwo dzie ze stóp Chrystusa), powtarzaj ca linie konturowe cao ci. Tej cao ci tak jednolicie uj tej podporz dковано wszystko inne, nawet prawdopodobie stwo rzeczywistych form i proporcji. Postacie s nadmiernie wydłu one, ciaa Chrystusa i Nikodema nienaturalnie wygi te. Wszystko, co zb dne, opuszczono; twarze potraktowano sumarycznie, płasko i linearnie, a zastosowane motywy wiatłocieniowe nie m c ciepłej, barwnej harmonii obrazu.

Niemniej monumentalne jest wra enie ikony *Zło enie do grobu*. Kompozycja tutaj jeszcze prostsza: caa przestrze zajmuje na pierwszym planie sarkofag z owini tym w białe przepaski ciaem Chrystusa, nad którym schylaj si w pozycji prawie e lecej Maria, Magdalena i Jan. Za nimi wyrastaj pionowo cztery stoj ce postaci z delikatnie zró nicowanymi gestami gł bokiego smutku: pierwsza z nich

tych wszystko jest podporz d- kowane cao ci i ka dy szczegó posiada znaczenie jedynie w zwi zku z formaln i wyrazow kompozycj cao ci. W ikonie *Zdj cie z krzy a* na tle wysokich zielonych murów Jerozolimy i olbrzymiego krzy a, stanowi cego o obrazu, ustawiono symetrycznie z ka dej strony po dwie postaci wi tych niewiast, wysokie, smukłe i proste. Zewn trzne linie konturowe obu grup wi tych niewiast wraz z konturami ciaa Chrystusa i Nikodema ł cz si z sob zamykaj c tym samym caa kompozycj . Pewne o ywienie wprowadza tu dodatkowa jakby grupa Jana i Józefa (który wyjmuje gwo dzie ze stóp Chrystusa), powtarzaj ca linie konturowe cao ci. Tej cao ci tak jednolicie uj tej podporz dковано wszystko inne, nawet prawdopodobie stwo rzeczywistych form i proporcji. Postacie s nadmiernie wydłu one, ciaa Chrystusa i Nikodema nienaturalnie wygi te. Wszystko, co zb dne, opuszczono; twarze potraktowano sumarycznie, płasko i linearnie, a zastosowane motywy wiatłocieniowe nie m c ciepłej, barwnej harmonii obrazu.

z lewej strony, ustawiona prawie w profilu, jedynie lekko podnosi rękę; z pozostałych, stojących całkiem frontalnie, pierwsza niewiasta nachyliła głowę i wysoko wzniosła rękę z gestem rozpaczony, druga niewiasta oparła głowę o rękę, a w. Józef, tylko lekko pochylony, wznosił rękę w modlitwie. Całe tło zajmują wysokie, schodkowate, poszarpane góry. Linie proste, poziome i pionowe oraz zestawione z nich ciała i przedmioty — to właściwie wszystko. A jednak ikona ta robi wrażenie potężne, nie mniejsze od najgłębszych tych zachodnich Pieta.

W tego rodzaju przykładach dochodzi do wyrazu wola twórcza nie mająca — poza samym motywem ikonograficznym — już nic wspólnego ze sztuką bizantyjską. Ujawnia się w nich prawdopodobnie w najczystszej formie północno-ruska twórczość malarska, która wywiedziona z daleko idących uproszczeń, doszła przez ich rozbudowę do realizacji swoich ideałów w formach odpowiadających jej właściwym koncepcjom wyobrażeń religijno-ideowych i uczuciowych. Liczne ikony północne są przy tym nieraz bardzo prymitywnie wykonane, a jednak wywierają często potężne wrażenie, jak np. *Wniebowzięcie Eliasza* (ze zbiorów Riabuszynskiego). Czasem znowu przejawia się w nich wyraźny nawrót do archaizmu nawiązujący tego do sztuki XII w. Gdzie indziej archaizm ten miesza się w dziwny sposób z nowszymi pierwiastkami iluzjonistycznymi. W miarę jak odbywa się kontakt ze sztukami innych rodowisk ruskich, także na terenie Nowogrodu następuje wyraźniejszy zwrot ku nowym kierunkom, a w w. XVI zjawia się w ikonach nowogrodzkich i północnych problem przestrzeni, ruchu i ożywienia wraz z nowymi metodami rozwijać. Jest to jednak już rozdział z dziejów malarstwa, w którym kształtuje się jednolity ogólnoruski styl malarski. Wielkość nowogrodzkiego malarstwa ikon — tak jak w ogóle całej jego sztuki — była jak najściślej związana z okresem wielkości samego miasta i państwa, w którym Nowogród stanowił własne środowisko gospodarcze, polityczne i kulturalne, jedno z wielu samodzielnie rozwijających się centrów starej, feudalnie rozdrobnionej Rusi. Kiedy okres ten się skończył (Nowogród padł w r. 1478, Psków w r. 1510), a rozpoczął się okres coraz silniejszej centralizacji całej Rusi, z Moskwą jako jej stolicą, skończyła się wielka historyczna rola Nowogrodu, a także jego znaczenie jako środowiska sztuki wywierającego wpływ na cały kraj. Jego miejsce zajęła Moskwa.

MOSKWA I ROSJA RODKOWA W XV I XVI W.

Już w związku z Fieofanem Grekiem i jego działalnością w Nowogrodzie mówiliśmy o jego twórczości w Moskwie. Nie był on pierwszym artystą greckim w Moskwie ani też środowisko moskiewskie nie było pozbawione własnej kultury artystycznej w okresie, kiedy na widnokręgu starej Rusi zjawia się odblask nowej sztuki z epoki Paleologów. Przeciwnie, Moskwa posiadała i rozwijała już w ciągu XIV w. własne oblicze artystyczne, pod niejednym względem różniące się od upodobań i tendencji malarstwa nowogrodzkiego. Nic w tym dziwnego. Dzieje najstarszej architektury moskiewskiej wykazują w dostatecznej mierze, jak silne były w Mo-

skwie tradycje suzdalsko-włodzimierskie, i to nie tylko w sensie politycznym, ale także kulturalnym i artystycznym. Architekci włoscy przed rozpoczęciem budowy soboru Uspeńskiego na Kremlu musieli prawdopodobnie obejrzeć cerkwie włodzimierskie, na których mieli się wzorować. Nie należy w tym, co podobne przywiązanie do tradycji włodzimierskich panowało także w dziedzinie malarstwa. A monumentalne malarstwo ściennie, jak zresztą i malarstwo ikonowe, wiązało się na Rusi Suzdalskiej bardzo blisko z Bizancjum. Ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej* dostała się przypadkowo do Włodzimierza, była jednak niemniej prawdziwym symbolem rzeczywistych związków z malarstwem konstantynopolitańskim, jakkolwiek niekoniecznie zawsze bezpośrednio (najczęściej po pośrednictwie tu chyba Kijów), o czym świadczą malowidła w soborze Dmitrijewskim. Występuje w nich już nie jeden rys, spotykany później u najbardziej moskiewskiego ze wszystkich malarzy, Andrzeja Rublewa.

Jakkolwiek zresztą przedstawia się zagadnienie najstarszych powiązań moskiewsko-suzdalskich na polu malarstwa, nie ulega wątpliwości, że punkty styczności z Konstantynopolem były w Moskwie w XIV liczne i ożywione. Pomijając nawet fakt, że szereg metropolitów moskiewskich był pochodzenia greckiego, zachowały się wiadomości różnorodne o artystach greckich, którzy tam przyjeżdżali, oraz o ikonach, jakie z Grecji przywożono¹. Wśród owych „Greków” znajdowali się także Słowianie bałkańscy, nie ulega kwestii. Gdyby nawet nie było co do tego wyraźnych wzmianek, dowód stanowi niewątpliwe rysy serbskie w malarstwie ruskim (nowogrodzkim, np. w Kowalewie), a zwłaszcza w moskiewskim.

Mówiąc o najstarszych przejawach malarstwa moskiewskiego, poprzedzających pojawienie się wielkiej sztuki Andrzeja Rublewa, należy mieć na uwadze, że zachowywał się pietyzm dla artystycznej przeszłości włodzimiersko-suzdalskiej i jej tradycji Moskwa tym samym torowała i ułatwiała drogę przenikaniu wzorów i podnieć konstantynopolitańskich. W każdym razie, zupełnie niezależnie od Nowogrodu, samodzielnie przyswoiła sobie sztukę okresu Paleologów, którą reprezentowały już w r. 1344 wykonane przez artystów greckich malowidła ściennie w soborze Uspeńskim. Do nich dołączyły się w następstwie liczne inne, w tym także ikony greckie, względnie wprost konstantynopolitańskie, jak np. słynna ikona *Dwunastu apostołów* z pierwszej ćwierci XIV w. (w Muzeum Sztuk Pięknych w Moskwie). Bizantyjskie malarstwo ikon z końca XIV w. i początków w. XV nie zachowało jednak pierwotnego, żywego, malarskiego traktowania iluzjonistycznego, lecz przeszło do oschłej manieri linearno-płaszczyznowej, charakterystycznej dla swobodnego „akademizmu” ostatniego okresu i malarstwa konstantynopolitańskiego. Wśród bardzo licznych ikon tego okresu, jakie zachowały się na terenie Rosji, zwłaszcza Moskwy, należy przede wszystkim wymienić siedem: *Chrystusa*, *Matki Boskiej*, *Jana Chrzciciela*, archaniołów *Gabriela* i *Michała* oraz apostołów *Piotra* i *Pawła*. Mieszczą się one dzisiaj w Galerii Trietiańskiej, a pochodzą z ikonostasu w soborze Matki Boskiej sierpuchowskiego klasztoru Wysockiego. Jak wykazał ostatnio W. N. Łazariew², ikony te, należące do monumentalnego „czynu”, zamówił w Konstantynopolu i przysłał stamtąd do siebie pod Sierpuchow-

wem klasztoru Wysockiego mnich Afanasij, i to w czasie między rokiem 1387 a 1395. Był to okres szybkiego rozwoju ruskiej kultury po bitwie na Kulikowym Polu, a także okres, kiedy w Moskwie zaczynał swój twórczy młody Andrzej Rublew. Musiał on widzieć nowe wówczas ikony konstantynopolitańskie, gdy na-



118. Andrzej Rublew: Trójca w Gal. Triet.

wi zał do nich, jako do wzorów, w swoim zwienigorodzkim ikonostasie. A właśnie sposób, w jaki przekształcił pierwowzór, ilustruje wymownie przepaść, która dzieliła wygasającą sztukę bizantyjską, pozbawioną żywych podstaw twórczości ludowej i zastygającą w stałych formułkach, od młodej, pełnej żywych sił malarskiej sztuki ruskiej. Taka więc była atmosfera sztuki malarskiej w Moskwie, kiedy powstała *Trójca* Rublewa z klasztoru Troicko-siergiejewskiego, jedno z najwybitniejszych dzieł malarstwa ruskiego.

Ikona *Trójcy* jest na pewno całkiem autentycznym dziełem artysty, który rozwijał wprawdzie bardzo płodną działalność³, ale właśnie jego dzieło przepadła.

Inne obrazy poza *Trójc* przypisywane s mu jedynie na podstawie analizy formalno-stylistycznej.

Temat *Trójcy* jest dawny, tradycyjny (Trzej aniołowie u Abrahama), nowa jest jednak jego interpretacja. Przede wszystkim odpadły wszelkie akcesoria historyczno-narracyjne — je li nie uwa a za takie miniaturowego baranka w kielichu na stole, przy którym siedz aniołowie — a scen historyczn przekształcono na scen „spokojnej, mistycznej dysputy, cichej duchowej rozmowy odbywaj cej si poza wszelk yciow przypadkowo ci ". Grupa figuralna umieszczona jest wyra nie w przestrzeni okre lonej skrótami perspektywicznymi stołu i podnó ków pod nogami obu bocznych aniołów jak i architektury, nadto ładami górskiego pejzażu i kształtem drzewa na ostatnim planie. W skrótach perspektywy linearnej przedstawiono tak e aniołów; obaj boczni s lekko zwrócen i ku rodkowi, a rodkowy zwraca si nogami ku prawej, głow ku lewej stronie, gdy natomiast jego tors jest prawie frontalny. Kubicznie figur jest jednak wyrównana koncepcj czysto geometryczn; wszystkie trzy s jednakie, uło one symetrycznie i mieszcz si w ramach niewidzialnego koła, którego obwód przebiega przez kontury pleców obu postaci bocznych, ich nóg i pochylonych głów. Motyw linii owego koła powtarza si wsz dzie, tak e w r ce głównego anioła czyni cej gest błogosławi cy. „W ten sposób temat irrealny staje si realnym i na odwrót — przedstawienie rzeczywisto ci zamienia si w wizj nadzmysłów ". Kompozycja pozbawiona jest wszelkiej sztywno ci. Wszystkie postacie cechuje gł boki liryzm, przejawiaj cy si tak e w lekko zaznaczonych liniach krajobrazu oraz w liniach drzewa nachylonego równolegle do głowy i nimbu anioła stoj cego w rodkowej partii obrazu. Układowi odpowiada tak e ukształtowanie kolorystyczne, w którym bł kit szat, ółty kolor karnacji i skrzydeł oraz purpurowa suknia rodkowego anioła zlewaj si w harmonijn barwn cało . Mi kki wyraz poetycki jest tu tym wymowniejszy, e ł czy si z kształtami, w których yj echa pi kna hellenistycznego, zamkni tego w rysach prawie sienskich.

Ikona *Trójcy* jest nie do pomy lenia bez znajomo ci sztuki okresu Paleologów, ale równocze nie zawiera tak e ju jej przewyci enie i skierowanie twórczych mo liwo ci na nowe, odmienne tory. Jest ona dziełem sztuki, która poznała i opnowała wszystkie rodki wyra eniowe, a odrzuca to, co nie poddaje si bez reszty jej własnej koncepcji, i stwarza nowy wiat malarski, w którym nie ma ju adnego rozdziwi ku mi dzy wizj artysty a jej urzeczywistnieniem. A wiat ten, tak bardzo przypominaj cy kreacje najwcze niejszego renesansu włoskiego, jest zarazem tak najzupełniej ruski. e nie jest on renesansowy i e sztuka staroruska w ogóle nie przekroczy granic dziel cych j od renesansu włoskiego, to tkwi ju w samym zało eniu całej kultury artystycznej starej Rusi, która pozostała w granicach, jakie jej wytkn ła religijna kultura bizanty ska. Temu wszystkiemu odpowiadaj tak e ikony grupy Deesis z ikonostasu w Zwienigorodzie, zaliczane równie do dzieł Rublewa. Je eli przedstawiony na jednej z tych ikon archanioł wykazuje te same rysy co aniołowie *Trójcy*, a wydaje si nawet pi kniejszy i gł bszy w wyrazie, to podobie stwo, jakie ł czy go ze wspomnianymi ju ikonami

ikonostasu Wysockiego, wykazuje wyraźne różnice, z jakich czerpała wzory sztuka Rublewa, odchylenia zaś, które obrazy te różni (uchwytnie zwłaszcza w obrazie Chrystusa obu cyklów), wykazują nie mniej wyraźnie i wymownie głębię oryginalności twórczości Rublewa. Obraz Chrystusa ujawnia czysto ruskie ujęcie postaci, o miękkich, łagodnych rysach, marzycielskim spojrzeniu i nieziemskiej dobroci. Sztuka Rublewa posiadała jednak także granice swych możliwości; wiadczą o tym malowidła cienne z kompozycji *Sądu Ostatecznego* w Uspieckim soborze we Włodzimierzu, w których zwłaszcza twarze z grupy zbawionych, m. in. Piotra i Pawła, o rysach miękkich i łagodnych, bliskie są jego sztuce. Droga do patosu epickiego i momentów dramatycznych była dla niej zamknięta.

Znaczenie sztuki Rublewa, „tego prawdziwego protoplasty całego malarstwa ruskiego” (Łazariew), tkwi jednak jeszcze w czym innym. Twórczość ta „przewyciła mianowicie tak charakterystyczny dla bizantyjskiej kultury artystycznej rozdźwięk między sztuką kół feudalnych a sztuką ludu. Ostatnia zdobywa kierownicze znaczenie zamieniając się w najbogatsze źródło wytwórczości, z którego czerpie nie tylko pojedyncze motywy folkloru, ale także



OWego ducha swoistej radości 119. Archanioł z grupy Deesis. Ikona z ikonostasu w Zwienigrodzie. ycia i siły duchowej, który odróżnił młody naród rosyjski od narodów Wschodu chrześcijańskiego...” *

Jak słusznie została oceniona sztuka Rublewa przez współczesnych i potomnych, wynika choćby z postanowień soboru kościelnego 1551 r., znanych pod nazwą „Stogław” („Sto rozdziałów”), które stawiały ikony Rublewa na równi z najwierniejszymi i najbardziej czczonymi ikonami bizantyjskimi. Wiadczą to zarazem i o tym, że oddźwięk, jaki jego sztuka budziła, musiał być bardzo duży i odbił się na charakterze ówczesnego malarstwa moskiewskiego. Ładny tego oddziaływania są zresztą m. in. widoczne także w coraz większej koncentracji kompozycyjnej ikonostasu, wynikającej zarówno z podporządkowania wszystkich jego ikon

centralnemu motywowi Deesis, jak i ze wspólnego, jednolitego nastroju nabo - no ci, jakim s wszystkie przesi kni te. Ikonostas stał si w ten sposób obrazem zbiorowym, nastrojonym na jedn nut .

Przedstawienie zbiorowej nabo no ci mie ciło si zreszt tak e ju w ramach jednej ikony, jak np. w kilku ikonach z Pokrowem Matki Boskiej, gdzie tematem jest zbiorowa modlitwa, jakkolwiek motyw tego tematu jest jeszcze narracyjny. Tote jeszcze bardziej typowo przedstawiaj si pod tym wzgl dem ilustracje hymnów i modlitw cerkiewnych; ilustracje te s ju same przez si wyrazem modlitwy, a w XV w. staj si coraz cz ciej tematem malarstwa ikonowego.

S to jednak w du ej mierze ju dzieła nale ce do stylu zmienionego, który zaj ł miejsce stylu sztuki Rublewa zast puj c jego liryzm now monumentalno ci . D enie do monumentalno ci było naturalne w okresie, kiedy Ksi stwo Moskiewskie coraz bardziej przekształcało si w scentralizowane pa stwo ziem ruskich z samodzier awnym władc , ksi ciem „wsieja Rusi” na czele, rozszerzaj c równocze nie swoje granice i wzrastaj c w pot g . Zabytków malarstwa ciennego z tego okresu zachowało si bardzo mało, ze ródeł wiadomo jednak, e było ich bardzo du o. Z wyj tkiem fresków w klasztorze Fieraponta, przepadły tak e malowidła cienne artysty, którego imi zajmuje pierwsze miejsce w ród malarzy tego czasu; było ono nie mniej charakterystyczne dla ko ca w. XV i pocz tku w. XVI jak dla swojego czasu nazwisko Rublewa. Malarzem tym był Dionizy⁵. Malowidła zachowane w klasztorze Fieraponta w kraju Biełozierskim rzucaj jednak wiatło na sztuk całego du ego okresu w dziejach starej Rusi.

Charakterystyczna jest w porównaniu ze starszymi malowidłami ciennymi ju sama strona ikonograficzna tej ozdoby i jej rozmieszczenie we wn trzu cerkwi. Obok motywów tradycyjnych napotykamy cały szereg nowych, których pochodzenie wi e si z nowopowstałymi typami kompozycyjnymi w Mistrze na Peloponezie, w Serbii i na górze Atos. Najliczniejsze s jednak kompozycje po wi cone Matce Boskiej, które dominuj w tym całym upi kszeniu wn trza nadaj c mu swoiste pi tno. Sceny z legendarnego ycia Panny Marii nale ały od dawna ju do utartego zasobu malarskiej tematyki cerkiewnych wn trz; były to jednak, jak np. w Kah-rije-d ami w Konstantynopolu i w licznych cerkwiach serbskich, m. in. w Królewskiej cerkwi w Studenicy, sceny historyczne. W klasztorze Fieraponta uj cie jest inne, odpowiadaj ce przemianom w duchu nowych koncepcji nabo nych, o których była powy ej wzmianka. S to tematy zaczerpni te z hymnów na cze Marii, jak np. *Tob raduje si wszelkie stworzenie*, których najstarszy przykład, z r. 1389, zachował si w serbskiej cerkwi klasztoru w Rawanicy. Najwi cej tematów odnosi si jednak do ikosów (strof) hymnu *akathistos (akafist)*, w którym motywy historyczne mieszaj si nierozł cznie z dytyrambami i koncepcjami dogmatycznymi albo te całkowicie w nich si gubi . Styl realizuj cy tego rodzaju uj mowanie tematów religijnych naturalnie nie mógł mie ju nic wspólnego z dawniejszymi rozwi zaniami tematyki malarskiej. Wychodz c z uduchowienia, jakim obdarzył sztuk Andrzej Rublew, sztuka Dionizego stworzyła w klasztorze Fieraponta, blisko zwi zanego z Moskw , swoisty styl monumentalny.

Niejedno nawiązuje wprawdzie do schematów tradycyjnych (w kompozycjach historycznych figury są nadal rozmieszczone w przestrzeni, a krajobraz przedstawiono w pewnych skrótach perspektywicznych, na ogół zachowany jest także tradycyjny układ kompozycyjny), ale zarówno sceny historyczne, jak i symboliczne zamienione są na sceny reprezentacyjne o charakterze poważywym, przy czym akcja staje się czymś ubocznym, a nacisk położono głównie na postaci, które są tutaj



120. Mistrz Dionizy: Fragment malowideł w klasztorze Fieraponta.

piękne i majestatyczne. Zmienił się jednak przede wszystkim sam typ figury ludzkiej, nieproporcjonalnie wydłużonej, zwłaszcza w dolnej części ciała, o małej głowie i drobnych rysach, a ciało samo ukryte, szczególnie u figur stojących, pod szatami. Wrażenie plastyczne jest jeszcze istniejące, ale modelunek jest rysunkowy, całość za delikatnie wielobarwna. Kompozycje są spokojne i harmonijne, a sceny działają na widza jakby zjawy z nadziemskiego świata. To samo dotyczy ikon, które można na Dionizego przypisywać albo uważać je co najmniej za należące do zasięgu oddziaływania jego sztuki. Szczególnie wyraźnie występują rysy sztuki Dionizego w ikonie *Sześciu dni stworzenia (Hexaemeron)*, z byłych zbiorów Ostrouchowa, w której swoiste przekształcenie grupy Deesis stanowi niezwykle harmonijna całość, a białe szaty wszystkich figur, wydłużonych, eterycznych, symetrycznie rozmieszczonych, sugerują jakby urzeczywistnione wizje ze sfer niebieskich.

W sztuce Rublewa i Dionizego malarstwo Moskwy XV w. osiągnęło swoje dwa punkty szczytowe. W dziełach, jakie powstają pod wpływem ich twórczości, istnieją wprawdzie pewne odmiany, z drugiej strony wytwarza się jednak z tego

wszystkiego stylu o jednolitych podstawach. W stylu tym zlewają się z sobą prądy i kierunki różnych centrów artystycznych, zwłaszcza Nowogrodu i Moskwy. Powstaje wspólne dla całej Rusi malarstwo, którego główne rodowisko ma się odczuwać w Moskwie. Przyczyny zmienionego stanu rzeczy były różne: niektóre z nich natury przypadkowej i raczej zewnętrznej, inne się gały głębiej i wiązały się z zasadniczymi przemianami, jakie przeżywało państwo moskiewskie w okresie, w którym przekształcono je na monarchię rosyjską, a w jego stolicy zbierały się wszelkie prądy i kierunki, wytworzone w ciągu przeszłości feudalnej w poszczególnych centrach rozległego kraju.

Zmiany te nie przyszły nagle, lecz przygotowywały się stopniowo. Już ikony z Pokrowem Matki Boskiej⁶, chociaż w okresie poprzedzającym te zmiany, mogą być uważane za przykład pewnego zasadniczego przewrotu w malarskich koncepcjach epoki, polegającego na daleko idącym przewrocie w wyrażeniu motywów ikon jako obrazu, który obecnie obejmował w zwięzłym i treściwym prawie całego, swojego przekształconego ikonostasu. Był to jeszcze wymowniejszy przykład ikony przedstawiającej wizję Jana Klimaka (Lestwicznika) z lat 1520—1530 (w Muz. Ro.), zło onej z całego szeregu poszczególnych scen i motywów. Obraz jest wprawdzie jeszcze niejednolity, stanowi przeciwieństwo jednolitej i jednorazowej wizji; już w tej ikonie jest jednak coś, co odbiega od dawniejszego sposobu ujmowania zakreślonych mu granic. Treść tematowo-ideowa, przeładowana bogactwem symbolicznych szczegółów, zaczyna rozsadzać ramy obrazu nabożno-kontemplacyjnego i przetwarza ikonę na coś nowego. Ikona zaczyna się w każdym razie usamodzielniać, co świadczy o nowych tendencjach nurtujących w duchowej atmosferze społeczeństwa, dochodzących do pełnego wyrażenia już w okresie panowania Iwana Groźnego (1534—1584). Do tego trzeba dodać jeszcze kilka ważnych zdarzeń historycznych.

W r. 1547 olbrzymi pożar zniszczył Moskwę i strawił m. in. malowidła cerkiewne wnętrza i ikony, jakie w nich przechowywano. Przyczyniło się to do przypięzonego odnowienia malarstwa cerkiewnego. Do stolicy zostali sprowadzeni „ikonopiscy” z bliskich i odległych stron państwa, z różnych centrów i różnych szkół, którzy mieli odrobić poniesione straty i przywrócić cerkwiom ich dawny wietny wygląd. Jednocześnie nie sprowadzono tak wiele ikon. Wszystko razem musiało doprowadzić do zaznajomienia się Moskwy z odmiennymi kierunkami malarstwa, a z drugiej strony także do jeszcze szybszego i większego wyrównania różnic i powstania jednolitego stylu malarskiego. O zmianach w sztuce epoki zdecydowało jednak jeszcze coś innego. Oto sobór cerkiewny, którego postanowienia ujęto w stu tezach, względnie rozdziałach (stała jego nazwa Stogław), m. in. przyjął w r. 1551 decyzję o nadzorze nad czystością i prawowiernością obrazów w tych oraz postanowił, że nowe ikony nie powinny w niczym oddalać się od wzorów kanonicznych, uwiaryliwionych dawną tradycją. Postanowienia te były konieczne w warunkach, w jakich znalazła się sztuka w nowej carskiej Moskwie, wobec jej coraz większej styczności z wiatem zachodnim. Malarstwo wprawdzie nie odrywało się jeszcze od zasad tradycyjnych, ale już same postano-

wienia soboru „stogławskiego” jak i wynik procesu w sprawie Wiskowatego w r. 1554, którego skazano na okazanie skruchy, wskazuj, e elementy zachodnie, przez które nale y przede wszystkim rozumie elementy realistyczne, w każdym razie przenikały do rosyjskiej sztuki malarskiej. Zachowawcze koła wieckie i duchowne starały si wi c tego rodzaju przejawy zahamowa .

W nowej atmosferze artystycznej, ł cz cej z sob jeszcze w okresie przed Iwanem Gro nym ró norodne kierunki malarskie, nie brakło wi c tak e elementów obcych, a nawet wieckich, z zasi gu sztuki zachodniej. Pojedyncze motywy, co prawda, nie stanowi jeszcze o zmianach w zasadach twórczych, niemniej s one znamienne. Poniewa nie zachowały si adne malowidła z połowy w. XVI, trudno s dzi o ich wła ciwym charakterze. Ze ródeł wiadomo jednak, e np. ciany pałacu Iwana Gro nego, a tak e Fiodora Godunowa były ozdobione malowidłami, w ród których widniały obok tradycyjnych tematów cerkiewnych tak e wielkie kompozycje z historii rosyjskiej oraz personifikacje cnót i wad, pór roku i ywiołów⁸. Personifikacje same jako takie przypominaj oczywi cie podobne przedstawienia w redniowiecznej a tak e renesansowej sztuce zachodniej. W tym wypadku ma si jednak niew tpliwie do czynienia z analogicznymi personifikacjami, przez tymi ze sztuki bizanty skiej, która otrzymała je w spadku po sztuce pó noantycznej. To samo dotyczy portretów carskich, o których wspominaj ró dła, chocia mogły tutaj działa tak e ju wzory zachodnie. By mo e, i pewne echo charakteru owego malarstwa ideowego zachowało si w ogromnej ikonie z r. 1552, *Cerkiew wojuj ca* (Gal. Trietiakowska), a namalowanej dla pałacu carskiego, gdzie si te pierwotnie mie ciła. Elementy symboliczne ł cz si w niej z tendencjami realistycznymi, wierne odtwarzanie szczegółów z traktowaniem masowym przypominaj cym ikon z bitw mi dzy Nowogrodem a Suzdałem, ywa dynamika z cechami reprezentacyjnymi, krajobraz z brakiem przestrzeni. Ciekawe przy tym, e w tej ikonie spotykamy si z prób przedstawienia ideologii moskiewskiego carstwa w postaci bogatej symboliki i alegorii, które mimo wszystko przypominaj pó no redniowieczne, alegoryczne kompozycje włoskie.

Dla nowych tendencji ikonograficznych znamienny jest tak e wzrost elementów narracyjnych, wzi tych z historii, które wsz dzie wysuwaj si na pierwsze miejsce; w nowym duchu przeinterpretowano nawet tematy symboliczne i alegoryczne, czego przykładem s m. in. malowidła cienne klasztoru Swiaskiego z r. 1560. Mno si sceny ze Starego Testamentu, czego dawniej nie było, a w ró nych kompozycjach zjawiaj si obok innych figur tak e portrety cara Iwana Gro nego. Niemniej znamienne jest, e niektóre sceny historyczne przejt to z wzorów sztuki zachodniej⁹. Wszystko to składało si nie tylko na powstanie nowej ikonografii ze szczególnie silnym pierwiastkiem historyczno-opowiadaj cym, lecz wpłyn ło tak e na zmiany w kierunku formalnym i stylistycznym, a tym samym skierowało sztuk na nowe tory.

Oczywi cie nie wszystko w malarstwie w. XVI było jednolite. Istniały obok siebie ró ne pr dy i kierunki, w ród których nie brakło tak e pewnego rodzaju akademizmu, je li wolno tak nazwa malarstwo, powtarzaj ce echa dawno ju

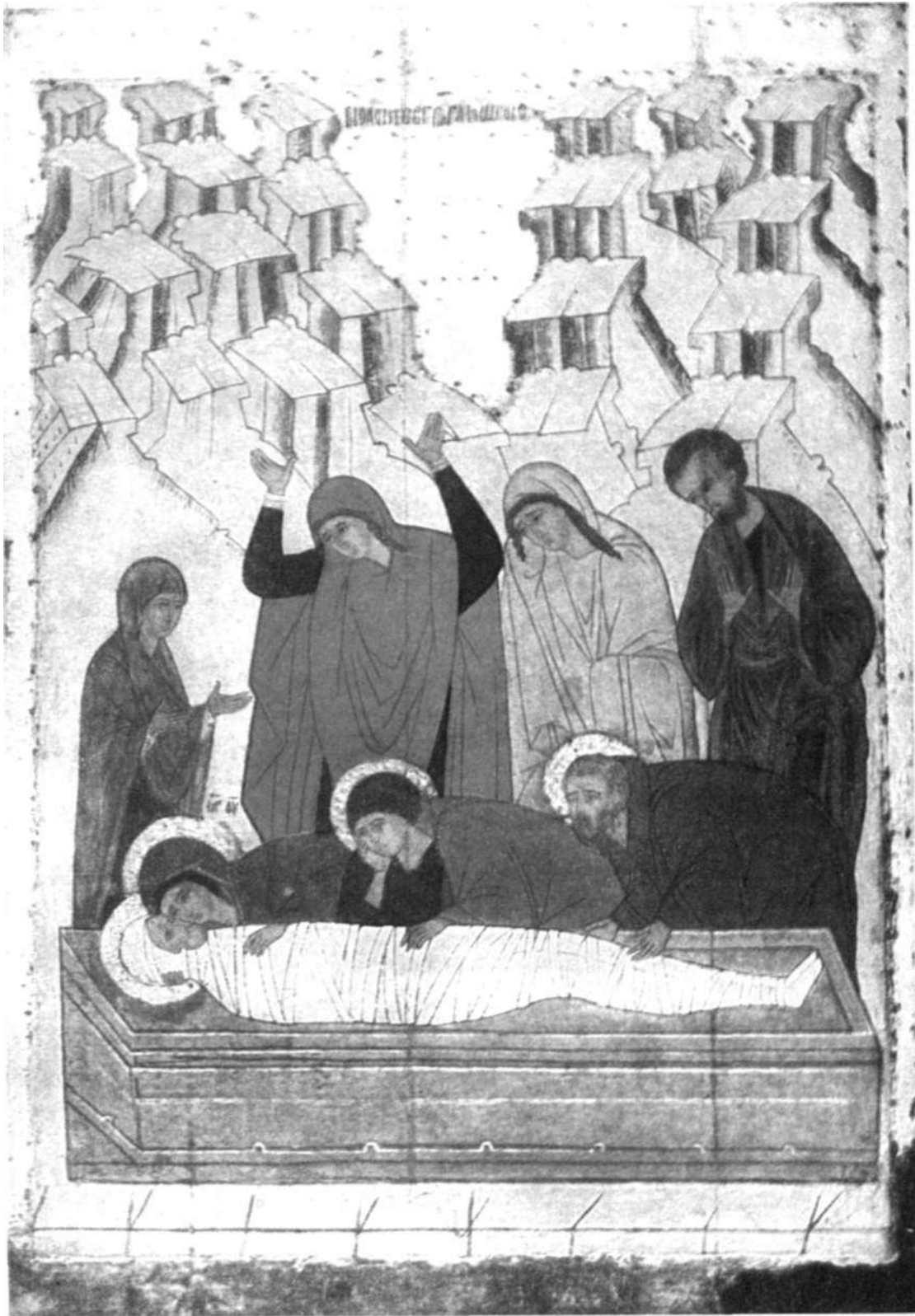
przebrzmiałej sztuki Dionizego, uważanej poniekąd jakby za szkolny wzór. W takim sensie „akademickie” są freski w klasztorze Nowodziewiczym z r. 1598, których kompozycje składają się z tradycyjnych smukłych figur Dionizowskich, rozmieszczonych na bogatym tle architektonicznym, bez właściwej głębi przestrzennej.



121. Wjazd do Jerozolimy. Ikona z XVI w. Gal. Triet.

wane z pionowo ustawionych głów, a więc według zasad malarstwa z okresu przed renesansem Paleologów. Ten archaiczny rys łączy się jednak z nagromadzeniem szczegółów opowiadających, które nadają całej ikonie charakter narracyjno-illustracyjny. Centralnym motywem kompozycji jest głowa Chrystusa skierowana ku Piotrowi, który zbliża się, jakby nasłuchując jego słów. Motyw ten już sam przez się rozsądza wewnątrz spoisto ikony jako przedmiotu kultu i zamienia ją na obraz historyczny. Ujściu temu odpowiada także rozdrobnienie wszystkich większych całości na szczegóły, które są wszystkie jednako opracowane, a także zast-

Doniolejsze zmiany da się zauważyć w malarstwie ikon. Tak np. ikona *Wjazdu do Jerozolimy*, z byłych zbiorów Ostrochowa z w. XVI, powtarza dokładnie typ znanej ikony o tym samym temacie z Nowogrodu, z w. XV. W środku zajmuje postać Chrystusa siedzącego na osły, za nim, jak również po prawej stronie obrazu, zgrupowano apostołów i witających Mesjasza mieszczan jerozolimskich przed murami miasta. Jak w obrazie nowogrodzkim tak i tu, po lewej stronie widać krajobraz górski z dużym, wysokim drzewem w środku. Różnice między obiema ikonami są jednak bardzo duże. Cała kompozycja w ikonie pierwszej rozłożyła się w płaszczyźnie i w przeciwieństwie do ikony nowogrodzkiej potraktowano bardziej płasko. Tak np. obie grupy, apostołów i mieszczan, liczne i tłumne, nie są jednak rozmieszczone w przestrzeni i plastycznie wymodelowane, lecz poza wyrażeniem oznaczonych postaciami pierwszego szeregu skompono-



II. Złozenie do grobu. Ikona szkoły „północnej”. XV w.
Galeria Tretiakowska

pienie twarzy Chrystusa o idealnych rysach przez wyraźny rosyjski typ rasowy.

Jeszcze obszerniej wypowiadają się tego rodzaju tendencje w ikonach zawierających we wspólnych ramach nie jedną, lecz całą szereg kompozycji narracyjnych. W w. XVI staje się bowiem częściej, w którym w rodkowym polu ikony umieszczano, najczęściej bez wszelkiego wyraźnego rozgraniczenia, a w sposób kontynuacyjny, mniej lub bardziej liczne sceny, ilustrujące rozmaite kolejne fazy jakiejś historii biblijnej, legendarnej lub te następujących po sobie stadiów kompozycji symbolicznych. Tak np. ikona z Muzeum Rosyjskiego przedstawiająca dzieje męczennicy Jana Chrzciciela mieści w sobie na tle wspólnego krajobrazu górskiego i architektonicznego szereg scen, rozplanowanych w całej objętości płaszczyzny: ucztę u Heroda, męczeństwo Jana, taniec Salome z głów świętych itd. Gdzie indziej znowu, jak np. w ikonie *Narodzenie Chrystusa* z lat 1560—1570 (Gal. Trietiaowska), przedstawiona jest cała historia tego zdarzenia, ze wszystkimi szczegółami, stanowić po prostu dosłowną ilustrację tekstu Ewangelii. Poszczególne epizody są przy tym oddzielone od siebie falistymi liniami terenu i zabudowa. Strona kolorystyczna obrazu uległa również zmianom; przeważa jednolity brzozy i ciemnawy ton bez podkreślenia barwnych walorów poszczególnych części. Co jednak najważniejsze — cały ten historyzm o szerokim podłożu epickim jak i gromadzenie szczegółów przebiegu życia jest zarazem ogromnym krokiem w kierunku coraz większego, jakkolwiek nie do końca jeszcze bardzo względnego realizmu. Kierunek, którego podstawy ideowe miały do pewnego stopnia chronić sztukę przed „zgubnym” wpływem zachodnich rysów realistycznych, sam, bez pomocy owego Zachodu, również prowadził ku coraz głębszemu wnikananiu w rzeczywistość i zwinianiu malarstwa ikon ze światem i życiem.

Wszystko to dawało w ostatecznym wyniku usamodzielnienie ikony, jej odrwanie od wielkich kompozycyjnych całości i wzrost jej znaczenia jako osobnej całości, przy czym wzmagало się znaczenie pierwiastków wieckich. Nie oznaczało to jeszcze zerwania z przeszłości ani zaniku znajomości i opanowania dawnej mistrzowskiej techniki malarskiej. Ale słuszyła ona obecnie wyraźniej i ideowej i formalnej, tak samo zresztą jak i sama sztuka, która stawała się w coraz większym stopniu sprawą zamiłowań estetycznych, często osobistych, a wraz z tym wzrastało także i znaczenie osobowości artysty i jego indywidualności.

MALARSTWO XVII W.

Pod koniec XVI w. i w początkach w. XVII istnieje więc w Rosji z jednej strony malarstwo świeckie i ikonowe, w którym dochodzi do głosu sztuka oficjalna, propagowana, a także nadzorowana przez państwo, względnie bezpośrednio albo pośrednio przez „carską”, i służącą celom reprezentacyjnym. Jej rodzimym polem była z natury Moskwa. Z drugiej strony istniały obok tej „szkoły” także i inne o nieco odmiennym charakterze, bardziej niezależnym, chociaż nie zawsze określonym i jednolitym. Wśród ostatnich największy rozgłos zdobyła

tw. „szkoła stroganowska”. Nie była to szkoła malarska w ścisłym znaczeniu; stworzyły ją raczej liczne zamówienia członków rodziny bogatych kupców Stroganowów, mających rozległe posiadłości w północnych częściach Rosji z Solwyczegodskiem jako głównym rodowiskiem. Jako wielcy miłośnicy sztuki zbierali oni wokół siebie malarzy z różnych rodowisk, między nimi także z Moskwy, zamawiając u nich mnóstwo ikon zarówno dla siebie samych, jak i dla swoich fundacji. Pomimo tak różnorodnego składu posiadają jednak „ikony stroganowskie” pewne cechy wspólne, które narzucało im nie tyle wspólne nastawienie i sposób myślenia artystów, ile wyrobiony smak i upodobania fundatorów. W malarstwie tym jest przede wszystkim coś wyszukanego, estetyzującego, pewien archaizm lub uciekanie się w sztuce tradycyjnej, który nie stroni jednak od ówczesności, lecz ubiera swoje aktualne pragnienia w formy przeszłości, rozkoszuje się ich wykonaniem technicznym i kolorystycznym. Zjawisko tego rodzaju jest już samo przez się wielką nowością jako pierwszy przejaw późniejszego miłośnictwa i kolekcjonerstwa rosyjskiego w XVII i XVIII wieku. Niemniej charakterystyczne jest także jako zjawisko społeczne to, że twórczość artystów-„ikonopisców”, tematowo ciągle jeszcze najcięższe związane z wiatem religijnym i cerkiewnym, staje się przedmiotem wyszukanych upodobań estetycznych warstwy wyższej, bogatej, rozkoszującej się dziełami artystów-rzemieślników, synów ludu, czy sto ludzi pańszczynianych.

Między wykonawcami ikon tej „szkoły”, zaopatrzonych zazwyczaj w sygnaturę samego artysty jak i w imię zamawiającego członka rodziny Stroganowów, umieszczonych na odwrotnej stronie obrazu, napotyka się najgłośniejsze wówczas nazwiska malarzy. Jej głównymi mistrzami są Prokop Czirin i Istoma Sawin, których działalność obejmuje czas od r. 1580 do 1620, a obok nich czynny jest jeszcze szereg innych, jak Stepan Ariefiew, Sjemion Borodin, Iwan Sobolew, Jemielian, Nikifor i inni.

Przywiązanie do wzorów archaicznych bywa zresztą w tych ikonach dosyć względne. Wszędzie bowiem dochodzi do głosu nowe tendencje, nawet w ikonach budzących czułości ikonostasu, jak np. w *Deesis* mistrza Nikifora z końca w. XVI (Muzeum Rosyjskie), gdzie figury zostały wprowadzone do wspólnego obramienia, ale każda z nich wyje swoim własnym życiem wewnętrznym, a tym samym całość staje się zaprzeczeniem idei *Deesis*.

Jeszcze wyraźniej występują te same cechy w ikonach jednofigurowych. W ikonie Czirina, z byłych zbiorów Ostrouchowa, przedstawiającej w. Nikitę, który ten stoi nie w rodku, lecz w prawej połowie obrazu, zwrócony w lewo ku zjawiającej się w chmurach Matce Boskiej wśród aniołów. W niej nie jest widoczna postać reprezentacyjna, lecz sam zwraca się w modlitwie ku Madonnie. Jego nieproporcjonalnie wydłużona figura została cała wyrażona w ruchu i nie ma w niej ani jednej prostej linii. Jeszcze bogatsza, nieco młodsza, ikona tego samego typu, dzieło Nazarego Sawina, przedstawia Jana Chrzciciela na pustyni (również z byłych zbiorów Ostrouchowa). Typ kompozycyjny jest ten sam, tylko Jan, odziany w włochatą skórę baranią i trzymający w ręce, zwraca się ku Chrystusowi w obłoku

kach. Najdoniolejsz zmian stanowi jednak krajobraz górzysty z rzek i mnóstwem szczegółów realistycznych, wszystko wykonane drobiazgową techniką w błyszczącym kolorystyce i przy obfitym użyciu złota, co wszystko razem upodabnia obraz do misternego wyrobu złotniczego. Jeszcze dalej w tym kierunku idzie ikona z czterdziestych lat XVII w., przedstawiająca metropolitę w Aleksieja (Gal. Triałkowska). Ciało wi tego jest ukryte za przełicznymi szatami liturgicznymi, a krajobraz przypomina swoimi formami pejzaż na lankach Dalekiego Wschodu. Sens ikony stał się tutaj znowu inny. Jest ona właściwie sama dla siebie przedmiotem zbytkownego przepychu i dekoracji, a pikno stało się jej wyłącznie celem.

Obok „szkoły stroganowskiej” także „szkoła godunowska” rozpowszechniała i popierała malarstwo cienne i ikonowe w posiadłościach krewnych cara Godunowa i założonych przez nich fundacjach, wzorując się w dużym stopniu na oficjalnej i reprezentacyjnej sztuce moskiewskiej, która pozostała wierna tradycjom starszym.

Większość tych malowideł cennych przepadła, wydaje się jednak, że ich charakter nie różnił się zbyt wiele od malarskiej ozdoby moskiewskiego soboru Uspieńskiego z lat 1642—1644. Obie szkoły złożyły się w końcu w jedną.

Najważniejszą jednak rolę w kształtowaniu kultury artystycznej w XVII odegrała coraz intensywniejsza styczność ze sztuką zachodnią oraz oddziaływanie jej wzorów i podnieść w różnych postaciach. Ich przenikanie datuje się wprawdzie już daleko wstecz, były to jednak drobne szczegóły, nie dotyczące samych zasad malarstwa. Niejako na pograniczu owych dwóch różnych wiatów należy umieścić ciekawy portret cara Fiodora Iwanowicza, utrzymany na wskroś w duchu i tradycji malarstwa ikon, co Niekrasow datuje powstanie obrazu na sześćdziesiąte lata XVII w., uzasadniając tym, że cara uważano za błogosławionego¹. Główne momenty, które zadecydowały o nowych drogach sztuki rosyjskiej, i to jeszcze przed Piotrem I, tkwiły jednak gdzie indziej. W Moskwie powstała Ordejnaja Pałata, która była czymś w rodzaju artystycznych warsztatów carskich, a także jej zarodkiem przyszłej Akademii Sztuk Pięknych. W związku z nią i obok niej rozpo-



122. Jan Chrzciciel na pustyni. Ikona stroganowska.

czła się o ywiona działalność artystów obcych w słu bie rosyjskiej. Mi dzy innymi działał tam w czasie od r. 1643 do swojej śmierci w r. 1655 niemiecki malarz Hans Detterson, który miał wielu uczniów rosyjskich. Jego nastpc do r. 1669 był Polak Stanisław Łopucki, portrecista. A ju w r. 1667 przyjdzie do słu by także Holendra Daniela Wuchtersa. Obok wymienionych pracowali inni, a wszyscy wychowywali także uczniów rosyjskich. Olbrzymią rolę odegrała wspomniana już grafika zachodnia, z której czerpano wzory kompozycyjne. Niejedno w tym wszystkim jest jeszcze niejasne. „Friez” (cudzoziemszczyzna zachodnia, „frankowska”) przenikała w każdym razie do Rosji także drogą przez Polskę i Ukrainę, skąd napływały i formy architektury barokowej, stanowiąc jeszcze jedną przyczynę procesów zachodzących w ostatniej fazie rozwoju architektury staroruskiej..

Podobnie było w dziedzinie malarstwa, którego oblicze przedstawia w ciągu w. XVII swoiste odmiany tego wszystkiego, co w kulturze zachodniej określa się jako barok. U ywanie tej nazwy na określenie charakteru ówczesnej sztuki, a zwłaszcza malarstwa rosyjskiego, budzi jednak poważne zastrzeżenia. Pozostaje w każdym razie niezbitym faktem, że rozwój malarstwa rosyjskiego w XVII w. — tak jak pozostałych gałęzi sztuki — był wewnątrz blisko spokrewniony z tendencjami ówczesnej sztuki na Zachodzie i dążył w tym samym kierunku co linia rozwojowa sztuki zachodniej. Nie obeszło się przy tym jednak bez walki z tradycjami przeszłości, tak jak zresztą we wszystkich dziedzinach życia rosyjskiego, czy to państwowo-politycznego, czy gospodarczo-społecznego, czy kulturalnego, gdzie nadejście nowej epoki poprzedzone było zmaganiem nowego z dawnym.

Początki tego konfliktu sięgają daleko wstecz. Ich odbiciem były już dyskusje i postanowienia „Stogława” z r. 1551 oraz orzeczenie skazujące diakona Wiskowatego w r. 1554. Wszędzie tu widać usiłowania zachowania tradycji artystycznych. W zakresie sztuki ikon miały je ratować postanowienia poddające malarstwo obrazów w tych pod reglamentowany nadzór, jak również „podlinniki”, czyli podrzeczniki techniczne i ikonograficzne względnie księki wzorcowe, mające służyć malarzom za kanoniczne wzory raz na zawsze ustalonych i przepisanych form twórczych. Wzory tego rodzaju przyczyniły się w niemałej mierze do zahamowania naturalnego rozwoju, ale tylko tam, gdzie naprawdę stosowano się do nich i uważało je istotnie za normy, tj. w ośrodkach i warsztatach raczej o charakterze rzemieślniczym. W ostatecznym wyniku nie były one jednak w stanie zatrzymać dalszego upadku tradycji ani przenikania realistycznych pierwiastków zachodnich do malarstwa, a wraz z tym dalszego rozkładu podstawowych zasad sztuki religijnej. Dowodem, że istotnie tak było, jest anatema, którą rzucił patriarcha Nikon w r. 1654 na ikony „friańskie” i na ich posiadaczy, dając równocześnie, by przy malowaniu ikon trzymać się wzorów, jakie przepisuje tradycja. Jeszcze wymowniejsze było w drugiej połowie stulecia wystąpienie protopopa Awakuma, oskarżającego malarzy ikon, że tworzą je według wzorów zachodnich popełniając bluźnierstwo; nadając bowiem osobom w tym formy realistyczne grzeszą przeciwko zasadniczym wyobrażeniom o sprawach nadziemskich. Próby te były oczywiście daremne; biegu rozwoju dziejowego nie można było odwrócić. Z dru-

giej strony jest jasne, e np. taki Awakum doskonale rozumiał, o co idzie. Ikona w uj ciu tradycyjnym odbiegała od wszelkiego traktowania w sensie realistycznym; taka była w ogóle sztuka staroruska jak równie sztuka bizanty ska, i to pomimo wyra nych miejscami tendencji i tradycji iluzjonistycznych, opartych zreszt równie na przesłankach ideowych o charakterze spirytualistycznym. Zmiana za tego rodzaju zasad i podstaw przez wprowadzenie zasad malarstwa realistycznego i sensualistycznego była równoznaczna z zaprzeczeniem owych podstaw, a zarazem i samego charakteru podło a religijnego, którego była wyrazem. Spór toczył si wi c o całkiem zasadnicze kwestie, a mianowicie: czy sztuka ma nadal zachowa swe oblicze i odziedziczon tre , czy te ma je porzuci i zmieni swój sens i istot .

Wobec rozwoju historycznego wynik był z góry przez dzony. Nie brakło jednak prób pogodzenia przeciwie stw lub zbudowania pomostu, który by je połączył w nowej syntezie. Przedstawicielem owego kierunku kompromisowego jest m. in. tak e ostatni wybitny malarz staroruski, czynny zarówno jako twórca ikon, jak i portretów, miedziorytnik i rysownik WZORÓW dla wyrobów złotniczych,

Szymon Uszakow (1626—1686), mający znaczenie tak e jako teoretyk swojej sztuki². W praktyce malarskiej jednak nie trzymał on si bynajmniej konsekwentnie haseł wypowiedzianych w teorii, zachowując znacznie więcej elementów tradycyjnych, ani eliby mo na przypuszczać na podstawie napisanego przez niego dzieła.

Nie czynił zreszt tego nawet Władimirow, stanowczy zwolennik przejmowania zasad sztuki zachodniej. W namalowanej przez siebie ikonie *Zestania Ducha* w. w. w cerkwi Matki Boskiej Gruzijskiej (Gal. Trietiakowska) ukształtował wprawdzie przestrzeń i nadał figurom kształty plastyczne, wprowadził do niej nawet wiatło, ale obok tego zachował układ płaszczyznowy.

Podobnie ma si sprawa tak e ze słynną ikoną *Zwiastowania*, namalowaną dla tej e cerkwi w r. 1659 przez Jakuba Kaza ca i Gabriela Konstratiewa oraz Szy-



123. Ikona-portret Fiodora Iwanowicza.

mona Uszakowa, którego dziełem są tutaj tylko twarze. Motywy ze scenami hymnu akathistos (akafist), które ją wypełniają, są wszystkie stare; mnóstwo tradycyjnych cech zawiera także strona formalna, zwłaszcza niezwykle staranne wykonanie, przypominające ikony stroganowskie. Sceny rozgrywają się na tle bogatej architektury albo te malowniczego krajobrazu. Ostateczny wyraz ikony jest jednak całkiem nowy. Nie dotyczy to plastycznego uformowania architektury i przestrzeni



124. Szymon Uszakow: Chrystus Pantokrator. Ikona z r. 1685.

o samych figur i ich rozmieszczenia w scenerii. Rysy te występują w malarstwie grecko-włoskim, do którego ikona przynajmniej częściowo nawiązuje. Uderza w niej przede wszystkim dążenie do monumentalności, wyrażające się zwłaszcza w symetrycznym układzie niektórych, nawet historycznych scen, które nabrały charakteru uroczystego wcięcia do obrazu liczne grupy ludzkie. Monumentalność potęguje wyraz ikony, zarazem jest ona jednak zapowiedzią zbliżającego się już do całości twórczego ducha malarstwa ikonowego, ponieważ wyrasta z koncepcji opartych o rzeczywistość, dalekich od jego abstrakcyjnych podstaw ideowych.

Sam Uszakow potrafił w swoich ikonach połączyć w sposób harmonijny oba różne wiaty artystyczne, przejmując z jednej strony formy malarstwa zachodniego, a z drugiej nie oddalając się za bardzo od tradycji, bez których ikona przestałaby być ikoną. Jego idealizująca sztuka jest przy tym akademicka i chłodna, a jej charakter formalny widzi się nie tyle z włoskimi, ile raczej z holenderskimi wzorami. Na podkreślenie zasługuje w każdym razie jego indywidualne, osobiste rozwy-

wanie problemów malarskich. Pouczająca jest pod tym względem zwłaszcza ikona *Pantokratora* z r. 1674 z klasztoru Troickiego Chrystus, olbrzymi w porównaniu z małymi figurami fundatorów u jego stóp, siedzi frontalnie na bogato ozdobionym tronie ustawionym na tle neutralnym. Modelunek przypomina swoimi łagodnymi przejściami i wietlnymi refleksami „sfumato” artystów zachodnich. Sam układ postaci jak i draperii jest tradycyjny. Podobnie jest także z jego licznymi głowami Chrystusa (*veraikon*); idealny typ Zbawiciela, lekko zbliżony do realizmu, zachował jednak wyraz idealistyczny. Gdzie indziej głowy w tych przybierają u Uszakowa rysy portretów idealnych. Atmosfera, w której powstawała

nowa sztuka, była już tak przesiąknięta elementami „fryaskimi”, że malarstwo religijne, i to przede wszystkim religijne, nie mogło już stwarzać własnych, głębszych wartości. Kopiowano wprawdzie stare ikony, przejmowano i naładowano nowe motywy z malarstwa grecko-włoskiego, liczni uczniowie kontynuowali i rozwijali nadal zasady Uszakowa, jak np. płodny Tichon Kondratiew, pomimo to jednak malarstwo ikon ulegało coraz większemu skostnieniu, w przeciwieństwie do sztuki o charakterze wyraźnie wieckim i zarazem zachodnim, która zdobywała sobie coraz większą prawa.

Malarstwo wieckie miało swój główny punkt oparcia, a ponieważ tak jest punkt wyjścia, w dziedzinie portretu idealnego, jak również realnego. W miarę bowiem przenikania zachodnich form kultury do wyższych warstw społecznych posiadanie portretu stawało się konieczną potrzebą. Wzmogło się to zwłaszcza po przyłączeniu do Rosji Ukrainy, gdzie portret, pod wpływem wzorów polskich, był już wcześniej w zwyczaju i u siebie, i to zarówno w cerkwiach jako portret fundatorski, nagrobny czy pomnikowy, jak i w domach szlacheckich i mieszczańskich. Ma on oczywiście charakter prymitywny i prowincjonalny; dzieje rozwoju tej części malarstwa — dotychczas zaledwie pobieżnie zbadane — mogą rzucić kiedyś ciekawe światło nie tylko na kwestię jej związków genetycznych, ale także na ustosunkowanie się społeczeństwa do portretu, jego aspektu realistycznego i w ogóle całej sztuki. Wszystko wskazuje, że w sztuce portretowej występują zjawiska podobne do tego, co dzieje się podówczas także w zakresie malarstwa portretowego w ścisłej Polsce, zwłaszcza w tzw. portrecie „sarmackim”³. Kto wie nawet, czy między tymi zjawiskami nie zachodzą bliższe związki lub punkty stykowe. Badania w tym kierunku nie są jednak jeszcze rozpoczęte.

W ostatnim rozdziale dziejów malarstwa ikon powtarza się więc do pewnego stopnia rola, jak odegrała Ukraina (a przez nią Polska — częściowo po prostu, częściowo bezpo prostu) w zakresie architektury. Pewien zaś rozdział z historii architektury ma swój odpowiednik także w dziejach malarstwa ściennego. Podobnie mianowicie jak bogate miasta handlowe: Jarosław nad Wołgą, a wraz z nim Rostów Wielki, wytworzyły swoje własne formy i typy architektoniczne, tak w miastach nad Wołgą (także w Kostromie i Wołogdzie) powstało również swoiste malarstwo ścienne, stanowiące ostatni przejaw malarstwa rosyjskiego przed okresem jego przejścia ku formom zachodnio-europejskim.

Swoisty styl tej sztuki ma swoje początki prawdopodobnie w Moskwie, gdzie jednak zabytki jego przepadły. Wzrost dekoracyjnego charakteru malowideł ozdobnych wszystkich ścian wnętrza daje się zauważyć już w Rostowie, gdzie widać one z fundatorską działalnością arcybiskupa Iwana Sysojewicza, a wykonane zostały przez malarzy moskiewskich. Od tego rodzaju tradycji oddalają się jednak coraz bardziej malowidła w soborze Troickim w Kostromie (1685 r.), w soborze w Sofii w Wołogdzie (1689—1688) oraz w cerkwiach w Jarosławiu (z wyjątkiem nieco wcześniejszej cerkwi w Ilji), malowanych w dziewięćdziesięciu latach w. XVII. Szczególnie malowidła w Jarosławiu, gdzie nowy styl osiągnął punkt szczytowy, przedstawiają zupełnie nowy wiatr wyobraźni i realizacji malarskiej.



125. Fresk T. -Nikitina i S. Sawina. Cerkiew w. Ilji (Eliasa) Proroka w Jarosławiu.

Wszystkie ciany od góry do dołu pokryte s kompozycjami malarskimi w nieko -
 cz cych si szeregach poziomych lub ozdabiaj cymi sklepienia i kopuł . Rozległe
 obrazy o jasnym kolorycie otoczone s bogatymi obramieniami ornamentacyj-
 nymi. Szczególnie bogata jest ozdoba cerkwi Jana Chrzciciela w Tołczkowie, ilo-
 ci kompozycji malarskich przewy szaj ca chyba wszystkie inne wi tynie staro-
 ruskie. W tradycyjnym tonie ich układu otrzymało wszystko charakter jakby
 obrazów z ycia, a dawne kompozycje abstrakcyjno-idealne przekształciły si na
 wielkie sceny z masami figur ludzkich, jakich si dawniej nigdy nie spotykało.
 Na tle bogato rozwini tych krajobrazów górskich i architektonicznych lub nieraz
 całkiem realistycznie uj tych wn trz rozwijaj si długie szeregi epizodów głów-
 nych i dodatkowych ze wszystkimi szczegółami. Liczne s również kompozycje
 o tematyce apokaliptycznej, jak gdyby ze wiata jasnej i pogodnej sztuki religijnej
 znikła niezachwiana wiara optymistyczna i zjawiła si obawa przed przyszło ci .
 Najbardziej charakterystyczn cech tych malowideł jest jednak tendencja narra-
 cyjna, która wszystko opanowała, a z drugiej strony ró norodno schematów kom-
 pozycyjnych, z wyra nym na ładownictwem wzorów, jakie arty ci mieli przed
 oczyma. Olbrzymia cz tych kompozycji jest bowiem po prostu skopiowana ze
 wzorów graficznych artystów zachodnich, głównie ze sztychów, jakimi była ilustro-
 wana biblia Jana Vischera-Piscatora (*Theatrum biblicum*), której pierwsze wyda-
 nie, zawieraj ce 277 sztychów ukazało si w Amsterdamie w r. 1650 i cieszyło si
 w Rosji du ym powodzeniem. Wzory graficzne, b d ce w niejednym wypadku kla-
 sycznymi przykładami sztuki iluzjonistycznej, zmieniły si jednak pod p dzlem
 malarzy rosyjskich na kompozycje płaskie, pozbawione wła ciwej gł bi przestrzen-

nej. Było to niewątpliwie wynikiem pewnego całkowitego wyrażenia prymitywizmu, ale zarazem i czegoś więcej, mianowicie dawnego, cięgieł jeszcze żywego poczucia walorów płaskich malarstwa staroruskiego, którego tradycja przetrwała także u artystów malowideł jarosławskich. Pod koniec malarstwa staroruskiego odezwało się jeszcze raz echo sztuki Rublewa i Dionizego.

REDNIOWIECZNE MALARSTWO RUSKIE NA ZIEMIACH ETNOGRAFICZNIE POLSKICH

Na wstępie nie można pominąć jednego ze szczególnie znamienitych momentów: związku, jaki zachodził między redniowieczną sztuką ruską a polską¹. Kontakty musiały być w tej dziedzinie liczne; wzmacniały je m. in., już począwszy od w. XI, nie należały do rzadkości związki małżeńskie księży i magnatów polskich z księżniczkami ruskimi i na odwrót. Jak daleko się gałęziło w związku z takimi koligacjami promieniowanie sztuki ruskiej, wykazuje dosyć wymownie relief (dzisiaj już nie istniejący) na tympanonie kościoła św. Michała we Wrocławiu z lat 1146—1161, o wyraźnych reminiscencjach bizantyjskich i z napisem wykonanym cyrylicą.

Głównymi zabytkami sztuki ruskiej na ziemiach polskich są jednak malowidła ściennie, których powstanie wiąże się przede wszystkim z królem Władysławem Jagiełłą. Wychowany w atmosferze białoruskiej i rozmiłowany w białoruskiej sztuce cerkiewnej, otaczał się nie tylko w rodzinnym kraju i stał się fundatorem obszernych cykli malarskich. Różni mówią o malowidłach na Łysicy w Sandomierskiem, w kolegiatach w Wiślicy i Sandomierzu, w katedrze gnieźnieńskiej, w kościele w Trójcy na Zamku w Lublinie i na Wawelu (w kaplicy w Trójcy i w sypialni królewskiej). W r. 1470 powstały na zlecenie Kazimierza Jagiellończyka i jego żony Elbiety także malowidła w kaplicy św. Józefa w katedrze na Wawelu. Z tych wszystkich dzieł najlepiej i najpełniej zachowały się malowidła w Lublinie;



126. Fragment malowideł ściennych. Zamek w Lublinie.

malowidła w Wi licy uległy silnym uszkodzeniom i nie s jeszcze dokładnie zbadane, freski sandomierskie i z kaplicy wi tokrzyskiej ucierpiały przy przedostatniej restauracji. Ostatnie prezentuj si w obecnej chwili, po najnowszej, b dcej jeszcze w toku restauracji, o wiele korzystniej; pomimo to trudno jednak mówi



127. Opłakiwanie. Fragment malowideł z kaplicy wi tokrzyskiej w Krakowie na Wawelu.

o szczegółach stylu. Wszystkie inne zabytki przepadły. Cykle te stanowi ciekaw prób dostosowania ruskich systemów ikonograficznych — i zarazem dekoracyjnych — do wn trz gotyckich. Szczególnie jaskrawo wyst puje to w ramach gwia dzistych sklepie ebrowych; koniecznie rozbicia w tych ramach dekoracji na cz ci wydawała si czym tak nowym, e powstała nawet hipoteza o osobnej polskiej szkole malarstwa bizanty skiego². Wa niejsze s jednak zarówno cechy ikonograficzne, jak i formalne tej sztuki. Mi dzy jej zabytkami zachodz oczywi cie ró nice. Nie mo na ich uwa a za dzieło tylko jednej grupy malarzy; nawet w ramach jednego z cyklów, w malowidłach lubelskich, uko czonych w r. 1418 i sygnowanych przez jednego z wykonawców, malarza Andrzeja, da si stwierdzi autorstwo trzech malarzy. Ale zarówno w Lublinie, jak i gdzie indziej wyst puj znamienne cechy, wspólne całej tej sztuce. Zwra

caj uwag zwłaszcza cechy ikonograficzne, ł cz ce si z epicko-narracyjnym charakterem malarstwa bałka skiego, głównie serbskiego. A obok nich rzucaj si w oczy, silne szczególnie w Lublinie jak i w kaplicy wi tokrzyskiej na Wawelu, pierwiastki ikonograficzne i stylistyczne pochodz ce ze sztuki zachodniej. Miejskami przejdzie s bezpo rednio realistyczne szczegóły malarstwa gotyckiego, co jest wynikiem zetkni cia si sztuki staroruskiej ze wiatem zachodniej sztuki polskiej.

caj uwag zwłaszcza cechy ikonograficzne, ł cz ce si z epicko-narracyjnym charakterem malarstwa bałka skiego, głównie serbskiego. A obok nich rzucaj si w oczy, silne szczególnie w Lublinie jak i w kaplicy wi tokrzyskiej na Wawelu, pierwiastki ikonograficzne i stylistyczne pochodz ce ze sztuki zachodniej. Miejskami przejdzie s bezpo rednio realistyczne szczegóły malarstwa gotyckiego, co jest wynikiem zetkni cia si sztuki staroruskiej ze wiatem zachodniej sztuki polskiej.

caj uwag zwłaszcza cechy ikonograficzne, ł cz ce si z epicko-narracyjnym charakterem malarstwa bałka skiego, głównie serbskiego. A obok nich rzucaj si w oczy, silne szczególnie w Lublinie jak i w kaplicy wi tokrzyskiej na Wawelu, pierwiastki ikonograficzne i stylistyczne pochodz ce ze sztuki zachodniej. Miejskami przejdzie s bezpo rednio realistyczne szczegóły malarstwa gotyckiego, co jest wynikiem zetkni cia si sztuki staroruskiej ze wiatem zachodniej sztuki polskiej.

Z twórczości nowogrodzkiej czy te zabytki czy ciowa przynajmniej od nich zależno. Niemniej silne są jednak ich związki z malarstwem Półwyspu Bałkańskiego, znamienne zresztą dla dzieł nowogrodzkiej owej epoki. Centrum, z którego pochodzili malarze Jagiełły, było według wszelkiego prawdopodobieństwa na Rusi halicko-wołyńskiej, a w każdym razie na szlaku wiodącym z Serbii, Bułgarii i Wołoszczyzny na Ruś północno-zachodnią. Ciekawe jest, że zabytki zachowane na terytorium polskim są jedynymi dokumentami i pomnikami tego wawego rodowiska po redniczego i twórczego, gdy tymczasem ono samo nie zachowało żadnych owego malarstwa. To rodowisko to nie było odosobnione i utrzymywało się z innymi centrami, wskazując związki, jakie zachodziły w dziejach architektury między rodowiskiem halicko-wołyńskim a budownictwem Rusi Suzdalskiej. Zabytki omawianego malarstwa ściennego, które na terenie Polski za pierwszych Jagiellonów stało się ponieważ ich sztuk dworską, są w każdym razie wymownym dokumentem ciągłego, stopniowego przechodzenia (w miarę posuwania się ku wschodowi dawnej Polski historycznej) form zachodnich do form ruskich, a jednocześnie nie tak jest potwierdzeniem wspólnych procesów, jakie dokonywały się w twórczości artystycznej Słowian zachodnich i wschodnich oraz w dziejach sztuki na ziemiach polskich³.

MALARSTWO KSI KOWE

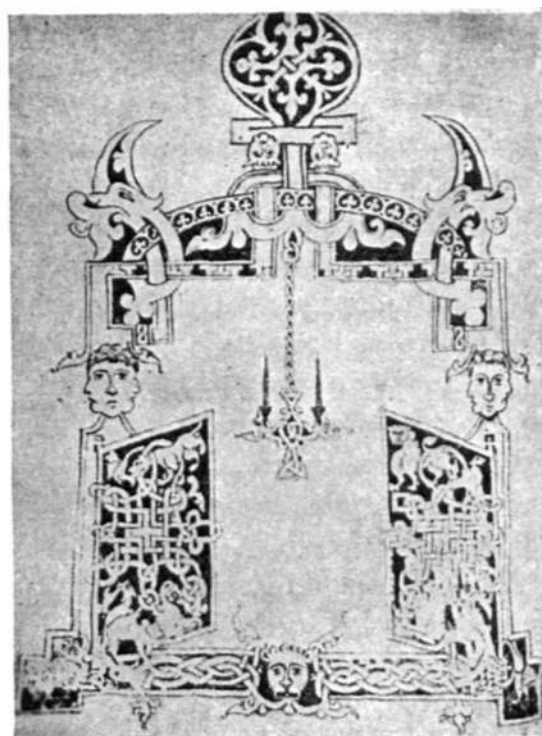
W tym uzupełnieniu zabytków malarstwa ściennego i deskowego są zabytki z zakresu twórczości iluminatorskiej, o której należy choć krótko wspomnieć. O jej wstępnej fazie w epoce przedmongolskiej była już mowa (por. powyżej s. 119 i.). Zabytki te są stosunkowo rzadkie i nierównomiernie rozłożone, co utrudnia rozróżnienie zarówno właściwych linii rozwojowych, jak i stwierdzenie przynależności do różnych rodowisk staro-



128. Trzy inicjały teratologiczne — a) litera „O” z psalterza —XIV w. szkoły pskowskiej, ze zbiorów Tolstoja, obecnie w Bibl. Publicznej; — b) litera „O” z XIV w. (szkoła nowogrodzka) oraz — c) litera „V” z psalterza Bibl. ubl. (F. p. I. 2).



129. Miniatura z Psalterza Iwana Groznego, XIV w. (wywiezionego z Nowogrodu w r. 1570).



130. Miniatura z psalterza z XIV w.

ruskich. Tak e w tej dziedzinie, by mo e nawet silniej ni gdzie indziej, zaznaczyly si nast pstwa najazdu tatarskiego i jarzma mongolskiego, fatalne dla twórczo ci w dziedzinie o wiaty, z któr przede wszystkim ksi ka jest zwi zana. Jest jednak znamienne, e mimo to utrzymuj si w malarstwie ksi kowym w dalszym ci gu tradycje okresu przedmongolskiego; tak np. w Kijowie jeszcze w r. 1397 powstał psalterz, napisany przez protodiakona Spirydona na zlecenie władcy Michała, wyra nie nawi zuj cy do sztuki XII w. W kompozycji tytułowej o motywie architektonicznym, w której bogata ornamentyka ro linna zachowała charakter bizanty skich miniatur XI—XII w., wida ci gle jeszcze na ladownictwo techniki emaliowej, charakterystycznej dla *Ewangelii Ostromira*. Miniatury na marginesach, których system wzoruje si — tak jak w *Psalterzu chłudowskim* — na systemie bizanty skiej redakcji „klasztornej”, wiernie odtwarzaj kompozycje wzorów bizanty skich, przesi kni tych tradycjami hellenistycznymi. Natomiast zarówno w malarstwie miniaturowym Ksi stwa Włodzimiersko-Suzdalskiego (*Psalterz Mariny* z r. 1296), jak Nowogrodu (i Pskowa) a do w. XV dochodzi do szczególnego rozwoju i rozkwitu ornamentyka teratologiczna, która zapowiadała si dobrze ju w okresie poprzednim. Z motywów teratologicznych, niew tpliwie ci le zwi zanych z tradycjami i upodobaniami miejscowymi a do pewnego stopnia ludowymi, bior pocz tek zarówno inicjały zło one z najrozmaitszych zestawie motywów zwierz cych, realnych i fantastycznych, przechodz cych w plecionki lub te motywy ro linne, jak i wi ksze całostronicowe kompozycje, w których głównym motywem jest kompozycja architektury „cerkwi”, przeinterpretowana w sen-

sie linearnym, albo te — jak w *Psalterzu nowogrodzkim* z XIV w. — fantastyczny motyw architektury drewnianej (wi tyni poga skiej?). Płaszczyzny ich bordiur i wi kszych pól słu do tego, by na nich rozwijała si znowu ornamentyka zwierz co-plecionkowa albo te figuralna. Miejscami, jak np. w *Psalterzu smole skim* z r. 1397, ornamentyka jest niezwykle bujna i bogata, a miniatura tytułowa przedstawia portret pisz cego ewangelisty Łukasza w obramieniu z architektury „cerkwi” pi ciokopułowej (sylwety kopuł s rosyjskie). Wyj tkowo mi sternie skomponowane motywy teratologiczne¹ zapełniaj wszelkie wolne cz ci tła; jedno z głównych miejsc zajmuje w ród nich motyw dwóch splataj cych si ogonami smoków chi skich. Jako rys charakterystyczny, zwłaszcza dla nowogrodzkiej ornamentyki teratologicznej, nale y wymieni odmian , w której elementy fantastyczne i elementy ornamentyki plecionej ł cz si — szczególnie w inicja-



131. Inicjały-liter y z ewangeliarza z XIV w.

łach — z realistycznie potraktowanymi figurami ludzkimi, przedstawiaj cymi ró ne typy i motywy oraz całe grupy rodzajowe. Obok linearno-rysunkowego traktowania ozdoby ksi kowej istnieje i rozwija si nadal tak e figuralno-obrazowe malarstwo miniaturowe. Całkiem osobne miejsce zajmuje w tym malarstwie tzw. *Kronika Radziwiłłowska*, czyli *królowiecka* z ko ca w. XV. Nie jest jeszcze dokładnie ustalone, gdzie ona powstała (w rachub wchodzi : Ksi stwo Włodzimiersko-Suzdalskie, Nowogród albo te ziemia smole ska). Bardzo liczne ilustracje (jest ich 617) *Kroniki* stanowi szkicowo potraktowane rysunki, lekko kolorowane, bez obramie na białym tle, zawieraj ce mnóstwo szczegółów realistycznych z ycia XV w., co czyni je niezmiernie cennym dokumentem dla poznania historii owej epoki. Ich sztuka wyłamuje si zupełnie z tradycyjnych ram starszego i współczesnego malarstwa staroruskiego. Niemniej charakterystyczne s miniatury *Kroniki wiata* Amartola, napisanej około r. 1294 w Twerze, wykazuj ce zupełnie inny kierunek. Pomimo przekształce w stylu i formach widać tu ywy zwi zek z malarskim iluzjonizmem sztuki kijowskiej XII—XIII w. W najstarszych miniaturach moskiewskich reprezentowana jest również ornamentyka teratologiczna; u podstaw wła ciwego rozwoju ksi kowego malarstwa moskiewskiego le y jednak tradycyjny iluzjonizm malarsko-kolorystyczny, co zreszt odpowiada jak najzupełniej rozwojowi moskiewskiego malarstwa ciennego i deskowego.

Punkt szczytowy osi ga malarstwo ksi kowe w w. XV, a siła jego wyrazu nie



132. Miniatura z Psalterza smoleńskiego z r. 1397.

pozostaje wówczas w tyle za czołowymi kreacjami malarstwa ściennego i ikon. Najznakomitszym przykładem tego kierunku jest iluminacja *Ewangelii Chitrowa*, z końca XIV i początku XV w. Szczególnie charakterystyczna jest wśród jego miniatur figura anioła — symbolu ewangelisty Mateusza — skomponowana w kole, na złotym tle i pełna swego ruchu; w delikatnym i niezwykle wyraziście zharmonizowanym kolorystyce odtwarza ona ideał klasycznego piękna hellenistycznego przy równoczesnym uwypukleniu wyrazu psychicznego. Niemniej znamienne są inicjały, w których motywy zwierzęce i ornamentyki rolinnej przekształcono w sensie barwnego, realistycznego iluzjonizmu. Związany swoim pochodzeniem z bi-

zany skim malarstwem epoki Paleologów w transformacji, jak mu dała sztuka Rublewa. W licznych zabytkach tego kierunku, których warto artystyczna jest oczywi cie bardzo ró na i z biegiem czasu oddala si od pierwotnej finezji wykonania jak równie opanowania charakterystyki twarzy i postaci ludzkich, uderza m. in. tak e przeplatanie si ornamentyki ro linnej, zbli onej do ornamentyki bizanty skiej XII w., z tzw. „bałka sk ” ornamentyk plecion (koła, o mioboki, kwadraty itp.), która przedostała si na Ru wraz z r kopisami południowo-sło-



133. Miniatura z Kroniki Radziwiłłowskiej (królewieckiej): Oleg przed czaszk ulubionego konia.

wia skimi (bułgarskimi i serbskimi). Przykładem mo e by m. in. ewangeliarz z w. XV z byłych zbiorów Rumiancewa. Jest to znowu zjawisko, w którym w zakresie ornamentyki ksi kowej powtarza si to, czego dokonano gdzie indziej w dziedzinie malarstwa ciennego, jak np. w malowidłach ciennych w Kowalewie, gdzie wida silne oddziaływanie podniet i wzorów serbskich, zarówno ikonograficznych, jak i formalnych.

W malarstwie miniaturowym widoczne s równie elementy sztuki Dionizego, jak np. w *Ksi dze proroków*, napisanej w Moskwie w r. 1490; w jej miniaturach z figurami o wydłu onych smukłych proporcjach dopatrywano si nawet dzieła samego Dionizego. Tradycje jego sztuki yj w ka dym razie w szeregu dalszych r kopisów, m. in. w ewangeliarzu z r. 1507, z miniaturami, wykonanymi przez jego syna Fieodosija, a zwłaszcza w spokrewnionej z nim *Ewangelii Birewa* z r. 1531, gdzie tło kompozycji (np. portretów ewangelistów) zapełnione jest bogatymi barwnymi wzorami ornamentacyjnymi, a cało utrzymana w niezwykle delikatnych tonach. Zarówno tutaj, jak i w innych jeszcze r kopisach widoczne s tak e elementy charakterystyczne dla miniatury ormia skiej; m. in. tradycyjnym moty-

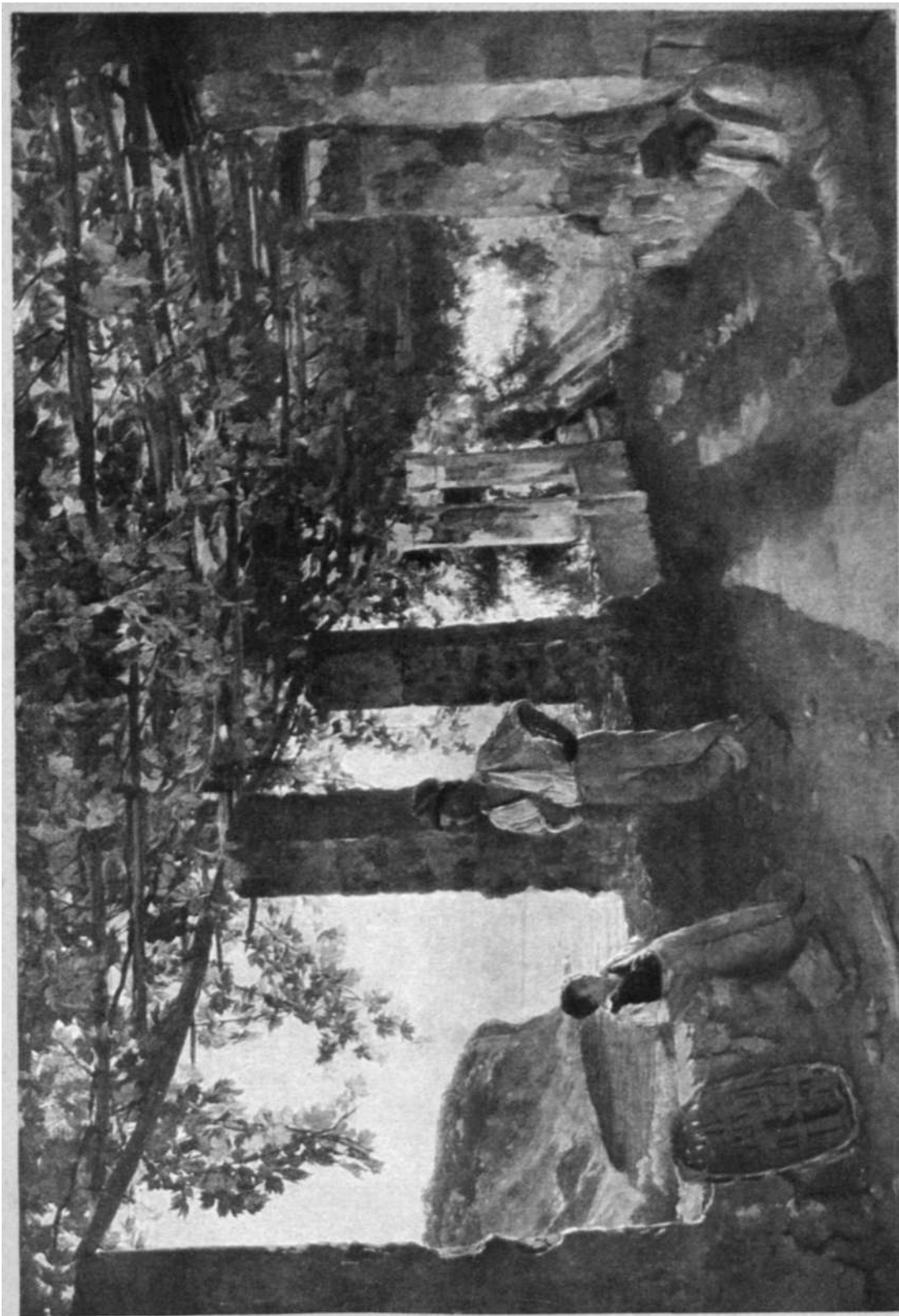
wem ormia skim, si gaj cym wstecz do w. XII, jest tak e ornament pionowy na polach obok tekstu, wyst puj cy np. w *Ksi dze dziejów apostojskich* z w. XI.

Jak w malarstwie ciennym i ikonowym epoki Iwana Gro nego, tak i w malarstwie ksi kowym drugiej połowy XVI w. wzmacnia si tendencja do szerokiego opowiadania epickiego, co wyraziło si przede wszystkim w zilustrowaniu du ej, dwunastotomowej „encyklopedii” staroruskiej *Wielkie Czetji Minei* metropolity



134. Miniatura z Ewangelii Chitrowa, XV w. (Symbol ewangelisty Mateusza), ze skarbcza Troicko-Siergiejewskiej Ławry, obecnie w Bibl. im. Lenina.

moskiewskiego Makarego (1542—1563), stanowi cej jeden z wymownych dokumentów ideologii moskiewskiego samodzier awia. M. in. powstało te wówczas kilka redakcji iluminacji *Topografii* Kosmasa Indikopłowa (Indikopleustesa)²; prawdziwym dziełem sztuki jest mi dzy nimi egzemplarz byłej moskiewskiej Akademii Duchownej, nie pozostaj cy w tyle za najlepszymi ikonami w. XVI, których maniera wykazuje zreszt — miejscami zupełnie wyra nie — na ladownictwo w sensie tradycji sztuki Dionizego. Szczególnie wa nym przedsi wzi ciem, które wywarło du y wpływ na kształtowanie si dalszych losów rosyjskiego malarstwa ksi kowego, było stworzenie w sze dziesi tych i siedemdziesi tych latach w. XVI zbioru ilustrowanych kronik (*Licewoj letopisnyj swod*), z którego zachowało si do dzisiaj 11 du ych foliantów zawieraj cych ok. 10 000 foliów i ponad 16 000 miniatur. D enie do zilustrowania ka dego szczegółu tekstu poci gn ło za sob



III. Sylwester Szczedrin: Pejzaż włoski
Galeria Triestakowska

nagromadzenie scen i drobiazgów oraz szablonowe potraktowanie zarówno samego układu, jak strony formalnej ilustracji, składających się z kolorowanych rysunków. Znamienne jest jednak, że coraz wyraźniejsze są w tych rysunkach rysy realistyczne, dotyczące szczegółów obserwowanych w rzeczywistości jak te plastycznej objętości przedmiotów oraz głębi przestrzennej. Nie brak również w nich pojedynczych pierwiastków sztuki zachodniej. Jeszcze wyraźniej występuje tego rodzaju rysy w ilustracjach do różnych żywotów, w których, przede wszystkim do żywota *Sergiusza Radonieskiego* z drugiej połowy XVI w. Odnaczają się one szczególnie poetycznie i wykazują dużą znajomość zachodniej sztuki malarskiej i jej sposobów przedstawiania, co odbiło się zwłaszcza na kompozycjach krajobrazowych, stanowiących tło i scenografię fragmentów epickich. W niektórych spośród owych żywotów, jak np. w *Żywocie Nifonta* z w. XVI (377 miniatur!), zjawia się także już rozwinięty pejzaż morski. To samo dzieje się zresztą także w ilustracjach innych szczególnie znanych i popularnych rękopisów z tego samego czasu, jak np. w *Rękopisie Mikołaja Cudotwórcy* lub tzw. *Zbornika Jegorowskiego*, opisującego cuda archanioła Michała. We



135. Kosmas Indikopleustes : Przejście przez Morze Czerwone. Chrzciciel ska topografia. Kopia z r. 1535.

wszystkich tych miniaturach elementy sztuki zachodniej (realia, perspektywa, krajobraz) przestylistyzowane są w duchu dawniejszych tradycji oraz przesycone tym żywym poczuciem walorów dekoracyjnych. Tego rodzaju wzory musiały podziały także na pozostałe malarstwo księk, m. in. na stronach ilustracyjnych licznych rękopisów *Apokalipsy*, a zwłaszcza także na grupie zbyt licznych psalterzy Godunowskich z końca w. XVI, w których już ostatnie echa już nie rozumianych przez artystów tradycji bizantyjskich.

Założenie w Moskwie drukarni (1564 r.) oraz księki drukowane zaważyły poważnie na losach zdobnictwa księgowego, które odtąd w dużym stopniu wzoro-

wało si na dekoracjach drzeworytowych. Jednym ze szczególnie typowych elementów zdobniczych staje si tak e „wi z”, swoisty układ liter ł czonych w dekoracyjne cało ci. W w. XVII malarstwo ksi kowe nabiera zgoła nowego charakteru, a ksi ka malowana stopniowo ust puje miejsca drukowanej. W ksi kach malowanych, które jednak ci gle jeszcze powstaj , na laduje si wzory, a nawet cz ciowo stosuje si sposoby techniczne ksi ki drukowanej. Zmienia si zreszt charakter samej ksi ki, jej tematyki (przewa nie idzie o dzieła tre ci moralizatorskiej lub dydaktycznej) i w ko cu jej ozdoby, która staje si bardziej realistyczna, miejscami zbli ona do malarstwa ko ca XVII w. (Jarosław). Odzwierciedla ona zreszt d enia tego samego wiata socjalnego, co i freski wzorowane na sztychach biblii Piskatora, a jednak inne, jednak całkiem rosyjskie (np. *Ewangelia sijska* z r. 1693). Malarstwo to jednak zatracaju wszelki zwi zek z dawnymi tradycjami bizanty skimi. Jest ono jeszcze sztuk rosyjsk swojej epoki, ale sztuk rosyjsk stoj c u progu osiemnastowiecznego realizmu i nowej epoki.

RZE BA STARORUSKA

W porównaniu z bogatym rozwojem i rozkwitem wszystkich rodzajów malarstwa i zbli onych do nich technik — zwłaszcza haftów b d cych wa nym uzupełnieniem dekoracyjnego malarstwa cerkiewnego — rze ba zajmuje w ramach sztuki staroruskiej tylko miejsce drugorz dne. Ani nie stwarza dzieł o znaczeniu przełomowym, ani nie nadaje jako taka specyficznych rysów staroruskiej kulturze artystycznej. Nawet najbogatszy zespół zabytków plastycznych epoki przedmongolskiej, plastyczna ozdoba cerkwi włozimiersko-suzdalskich, zbli ony jest w swoim ko cowym wyrazie do efektów, jakie wywołuj wielkie kompozycje dywanowo-płaszczynowe. Z drugiej strony jej koncepcje spokrewnione s niew tliwie z rodzim sztuk snycersk w drzewie, a nie z kamienn rze b okr gł .

Tote wła ciw funkcj twórczo ci plastycznej w ramach sztuki staroruskiej pełni nie tyle rze ba okr gł a, ile raczej dekoracyjna, a przede wszystkim snycerstwo w drzewie. Charakter tego snycerstwa wi e si od najstarszych czasów ze zdobnictwem architektury drewnianej. Z biegiem czasu dochodzi ono do wielkiego rozkwitu zarówno w zwi zku z ozdabianiem okien, drzwi itp. (przy czym bardzo cz sto wi e si z polichromi), jak i z dekoracj cerkiewnych wn trz, zwłaszcza za sprz tów cerkiewnych, a w zwi zku z tym powstaj nieraz całe wielkie zespoły dekoracyjne, jak np. ozdoba snycerska bogatych ikonostasów, carskich wrót, a zwłaszcza miejsc modlitewnych (*mollennoje miasto*). Czasem dekoracja ta ł czy si z przedstawieniowymi kompozycjami figuralnymi, przy czym przeniesione bywaj w płaski relief malarskie kompozycje ikonowe na tematy historyczne, jak np. w reliefach miejsca modlitewnego Iwana Gro nego (z r. 1551) z moskiewskiego soboru Uspie skiego. Nie było to nowo ci ; snycerstwo w drzewie odgrywało bowiem niemał rol tak e ju o wiele wcze niej; do szczególnie cennych zabytków sztuki staroruskiej nale y przecie drewniana ikona zbiorowa z ikono-

stasu z XIII w., z kraju Ołonieckiego (Moskwa, Muzeum Historyczne). W okresach późniejszych tego rodzaju reliefy w drzewie są po prostu kompozycjami w duchu barokowego iluzjonizmu, jak np. na carskich wrotach starego soboru z XVIII w. w Rybińsku.

Właściwa pełna rzeźba figuralna pojawia się dopiero z infiltracją form i motywów sztuki zachodniej. Do tego rodzaju zabytków należy m. in. zaliczyć postać Chrystusa Frasobliwego (Spas Połunoszcznyj). I w tej rzeźbie, na pozór odrębnej, poza jej typami przejętymi ze sztuki zachodniej, spotyka się tradycyjne ujęcie reliefowo-płaszczyznowe. Charakterystycznym przykładem tego rodzaju rzeźby jest m. in. drewniana figura Mikołaja Cudotwórcy z r. 1540 w Pskowie.

SZTUKA ROSYJSKA W XVIII I XIX WIEKU

SZTUKA XVIII WIEKU

Okres panowania Piotra I oznacza początek nowoczesnych dziejów Rosji we wszystkich dziedzinach życia, a także początek nowego rozdziału w dziejach sztuki rosyjskiej. Skończyła się historia sztuki i kultury artystycznej starej Rusi moskiewskiej, a zaczyna się dzieje sztuki Rosji jako wielkiego i potężnego państwa narodowego, rządzonego absolutystycznie w interesie warstwy ziemskiej i kupieckiej, za cenę bezlitosnej eksploatacji masy chłopów pańszczynianych. Powstaje nowa Rosja, z nową stolicą nad ujściem Newy, symbolem nowej orientacji politycznej i kulturalnej wraz z programem europejskim, którego jest tworem, a zarazem także rodzowiskiem promieniującym na wszystkie strony olbrzymiego imperium.

Okcydentalizacja sztuki za Piotra I, ściśle związana z powstawaniem państwa rosyjskiego, cesarstwa ziemian i wielkich kupców, bynajmniej nie jest równoznaczna z wygaśnięciem wszelkich pierwiastków związanych z przeszłością i tradycją sztuki starszej, której początki były w dużej mierze zakotwiczone w podstawach bizantyjskich, a dalszy ciąg tkwił w stopniowych, z biegiem czasu coraz bardziej swoistych przekształceniach staroruskich. Tak jak sam ustój feudalno-pańszczyniany wieku XVIII nie przeżył w całej pełni zacofania Rosji, tak samo mimo nowych prądów, w dziedzinie sztuki utrzymała się nadal pierwiastki tradycyjne, co widać nie tylko w zakresie sztuki cerkiewnej i religijnej, gdzie były całkiem naturalne, lecz przejawiają się one raz po raz także w kształtach sztuki okcydentalizowanej. Te tradycyjne pierwiastki czasem mieszają się i przeplatają z formami nowymi czy też wpływają na ich swoiste przekształcenie w nowym otoczeniu rosyjskim albo też działają jako specyficzne podłoże rodzime, decydujące o swoistych cechach tematyki, a także o cechach i charakterze zasadniczego traktowania problemów w różnych gałęziach sztuki. Podkreślanie okcydentalizacji dokonanej za Piotra I nie oznacza również, jakoby żadnych form zachodnich w dawniejszej sztuce rosyjskiej nie było. Przeciwnie, dzieje sztuki całego okresu moskiewskiego są najlepszym dowodem, że form tych było wiele i że miały one duże znaczenie, zwłaszcza w ciągu wieku XVII, przygotowując jakby drogę temu wszystkiemu, co miało nastąpić za Piotra. Była jednak pewna zasadnicza różnica. Moskwa XVII w. przyjmowała wprawdzie podniety i wzory, a także po-

jedyncze formy, miejscami nawet całe procedury i zespoły z Zachodu, próbowała je jednak pogodzić z własnymi tradycjami, dostosowała je do drugich oraz do stopniowo do jakiegoś kompromisu między wiatem swojej własnej sztuki a wiatem sztuki zachodniej. Decydującym czynnikiem Piotra było natomiast wiadome, radykalne odwrócenie się od przeszłości oraz gwałtowne przyspieszenie procesu rozwojowego w kierunku planowanego stopnia się z powszechnym prądem ówczesnej sztuki europejskiej wraz z jej tradycjami i wszelkimi następstwami, jakie to pociągało za sobą.

Tym samym w dziejach artystycznej kultury Rosji zaszła zmiana przypominająca pewien rys jej dziejów dawniejszych, a także same ich początki. Albowiem raz jeszcze nastąpiło przesunięcie się głównego środowiska twórczego — jak to już nieraz miało miejsce w przeszłości — dzięki czemu uległy zmianie także horyzonty nowych możliwości twórczych. Z woli władcy na ziemi rosyjskiej została przeszczepiona obca sztuka monumentalna, by stać się wzorem i punktem wyjścia rozwoju późniejszego. I jeszcze raz cudzoziemcy stają się pierwszymi artystami, a ich dzieło kontynuują ich rosyjscy uczniowie. Sztuka tego okresu jest to sztuka dworu i arystokracji, uważająca za naród jedynie siebie oraz hołdująca specyficznym formom patriotyzmu klasowego. Nowa sztuka dopiero stopniowo przekształca się w sztukę dla wszystkich, i to nie bez głębokich przemian w swojej strukturze społecznej, przemian pociągających za sobą także zmiany formalne.

Ważną jest jeszcze dalsza różnica. Sztuka Moskwy przedpiotrowskiej z architektury zaczęła obejmować wprawdzie całości kształt życia, ale nad wszystkim panowała także sztuka religijna, a stanowiła ona także do końca nie tylko zasadniczy podstaw i punkt wyjścia twórczości i całej kultury artystycznej, lecz zarazem zakreślała także granice, wewnątrz których sztuka wówczas mogła istnieć. W okresie piotrowskim następuje także pod tym względem odwrót od tradycji. Gmachy cerkiewne powstają wprawdzie w dalszym ciągu także w nowych formach architektury zachodniej, i to nawet gmachy bardzo reprezentacyjne, modernizują się do pewnego stopnia także ikonostasy i malarstwo ikon, ale wszystko to jest tylko jeszcze jakby tradycyjnym dodatkiem do „nowego” w sztuce, które rozstrzyga o smaku, a nie ma już nic wspólnego z tradycyjnym duchem cerkiewno-religijnym. Nowa twórczość wieku XVIII ma przede wszystkim charakter wiecki. W pierwszym rzędzie jest to sztuka nowej stolicy, zbudowanej tu nad morzem, gdzie przedtem było tylko kilka wiosek wśród gęstych lasów, a wzniesionej z błotnistego gruntu nadludzkim trudem setek tysięcy chłopów, którzy spędzili z rozległego kraju ginąc tutaj tysiącami. Jest ona sztuką Petersburga, wielkiego, jednolicie rozplanowanego miasta, jego ulic, gmachów rządowych i użyteczności publicznej, a w większym jeszcze stopniu sztuką pałaców i rezydencji carskich czy arystokratycznych w samym mieście oraz dworów i willi w jego okolicach, sztuką ich architektonicznej oraz ruchomej ozdoby plastycznej i malarskiej.

Pod wpływem prądów stolicy ulegają wielkim przekształceniom miejscowe tradycje Moskwy, która początkowo pustoszeje, porzucona przez czelność arystokracji i wielkich kupców. Wkrótce jednak i jej oblicze odmienia się pod działaniem no-

wej sztuki stołecznej. Na tle ustalonej tradycji rozpoczyna się historyczny rozwój własnych prądów i kierunków sztuki rosyjskiej w ciągu wieku XIX. Już pod koniec XVIII w. twórczo rosyjska stała na równi ze sztuką innych krajów europejskich.

ARCHITEKTURA

a) Pierwsza połowa XVIII w.



136. Sobór Piotra i Pawła w twierdzy Pietropawłowskiej w Leningradzie. Architekt D. Trezzini.

Powstanie nowej architektury wiąże się jak najciślej z rozbudową założonego w r. 1703 Petersburga. Nowa stolica miała być w myśl zamierzeń jej założyciela czymś w rodzaju nowego Amsterdamu; w rzeczywistości jednak już w bardzo krótkim czasie staje się miastem, którego holenderskie rysy urbanistyczne przepleciono zasadami i motywami francuskimi na wzór Wersalu, a pierwotny uregulowany przez Leblonda plan ulega bardzo szybko znacznym zmianom i rozszerzeniom. Niejednorodny jest także styl samej architektury, co jest łatwo zrozumiałe. Z jednej strony bowiem powstają liczne proste i skromne zabudowania, częściowo drewniane, które muszą być wykonane szybko, ponieważ domaga się tego coraz większy napływ nowej ludności oraz potrzeby życiowe, obok zaś tego rodzaju domów i chat wyrastają budynki mieszkalne mniejszych rozmiarów i parterowe gmachy publiczne, nieraz bardzo wydułone, z szerokimi oknami. Wśród nich, choć tu obok nich, zaczęto wznosić gmachy monumentalne, stawiane przez architektów przybyłych z różnych krajów Zachodu. Kiedyś z tych architektów był przedstawicielem odmiennych od rosyjskich tradycji architektonicznych swojego rodowiska.

W pierwszym okresie do najważniejszych spośród tych przybyszów należał Włoch ze szwajcarskiego Tessina, Domenico Trezzini, który bawił w Petersburgu w latach

1717—1733, a przed przyjazdem do Rosji czynny był w Kopenhadze. Reprezentował on barok holenderski. Najlepszym przykładem jego sztuki jest sobór w. Piotra i Pawła w Pietropawłowskiej twierdzy, b d cy swoistym połączeniem typu zachodniej trójnawowej bazyliki z typem kopułowej cerkwi o masywnej wielopiętrowej wieży na stronie zachodniej. Budynek nawiązuje więc poniekąd do starszych tradycji rosyjskich, charakterystycznych dla epoki przedpietrowskiej. Najbardziej typowym rysem tej budowli, która bynajmniej nie należy do wielkich dzieł sztuki, jest wysoka, spiczasta iglica (*szpil*) wznosząca się jako zakończenie



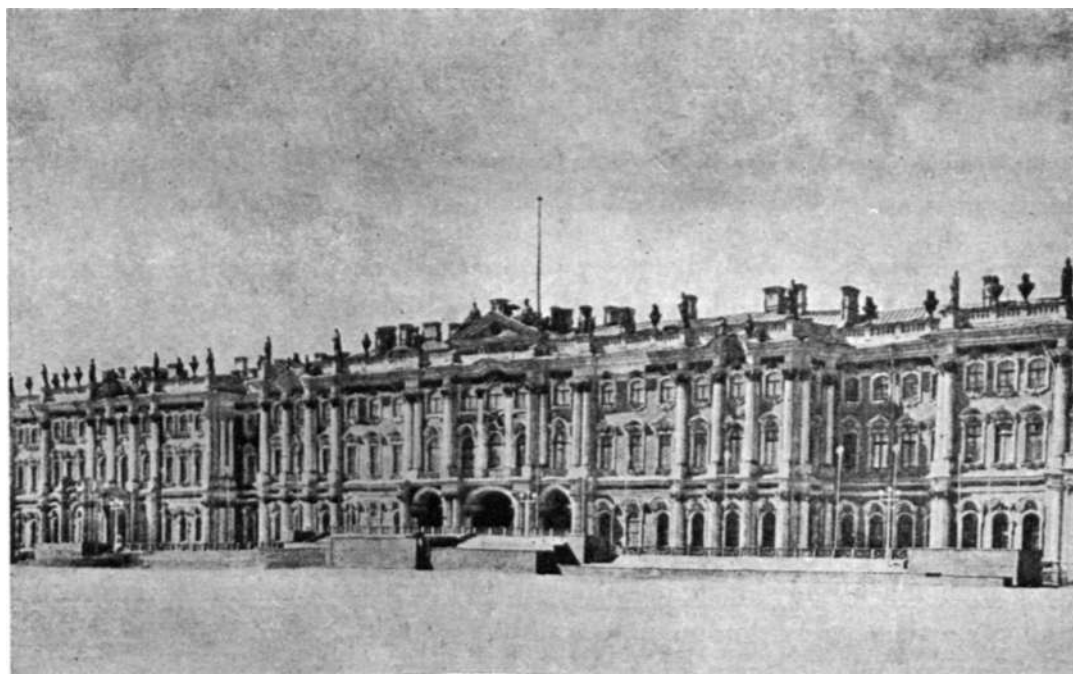
137. Pietrodworiec. Główna fasada pałacu. Architektoniczny projekt z r. 1715, archit. A. Leblond; gruntowna przebudowa w r. 1716, archit. W. W. Rastrelli.

wieża, a stanowiła — obok drugiej podobnej iglicy nad gmachem Admiralicji — architektoniczny, z dala widoczny znak stolicy Piotra I. Kształt wieży tego soboru powtórzony jest także w wieży soboru klasztoru Aleksandra Newskiego, którego fasada była, jak się zdaje, wzorowana na rzymskim kościele Il Gesu. Rozczłonkowanie barokowe o dościsłych proporcjach, jakie cechuje wykonany później przez Schwertfegera sobór Błagowieszczeński, jest charakterystyczne także dla późniejszego dzieła Trezziniego: gmachu Dwunastu Kolegów (obecnie uniwersytet), ogromnego, wydłużonego budynku, złożonego z dwunastu jednakowych części; każda z nich ma osobny dach i osobny rysalit z przycółkiem. W kształtowaniu się podstawowych rysów budownictwa stolicy odegrał Trezzini ważną rolę, chociaż przewyższał go jako artysta niejeden z pozostałych cudzoziemców. Takim był przede wszystkim Andrzej Schlutter, który objął w r. 1713 miejsce głównego kierownika budowy (*Oberbaudirektor*) w Petersburgu, umarł jednak już w rok później, nie zdąższy wykonać, jak się zdaje, żadnej poważniejszej pracy.

Spośród innych cudzoziemców wywodził się również znów przedstawiciel

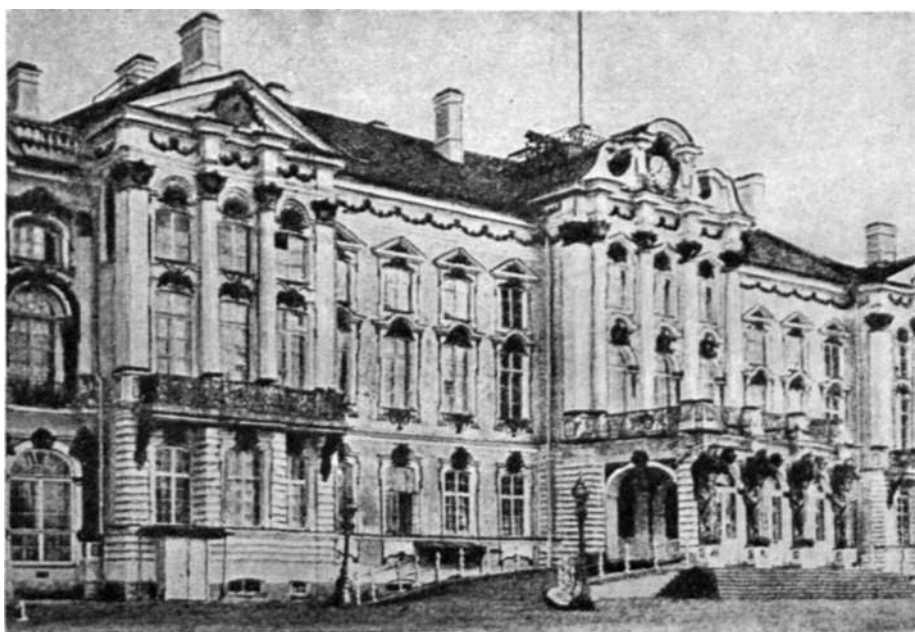


138. Dawny pałac Woroncowa (1752—1754) w Leningradzie. Architekt W. W. Rastrelli.



139. Pałac Zimowy w Leningradzie. Widok od strony placu Pałacowego (1754—1762).
Architekt W. W. Rastrelli.

baroku północnego, Gotfryd Schädel, czynny zwłaszcza przez piętnaście lat w służbie księcia Mienszikowa. Zbudował on zarówno jego pałac letni w Oranienbaumie, rozległym kompleksie zabudowa rozłożonych na tarasach nad morzem, jak i pałac miejski na wyspie Wasiljewskiej. W Oranienbaumie do głównej trzypiętrowej budowli z trzema skrzydłami w półkole przylegały galerie zakończone dwiema pawilonami. Schädel stosuje przy tym masywne, mocno występujące formy rozczłonkowania dekoracyjnego, najczęściej grupy kolumn i pilastrów, zwłaszcza



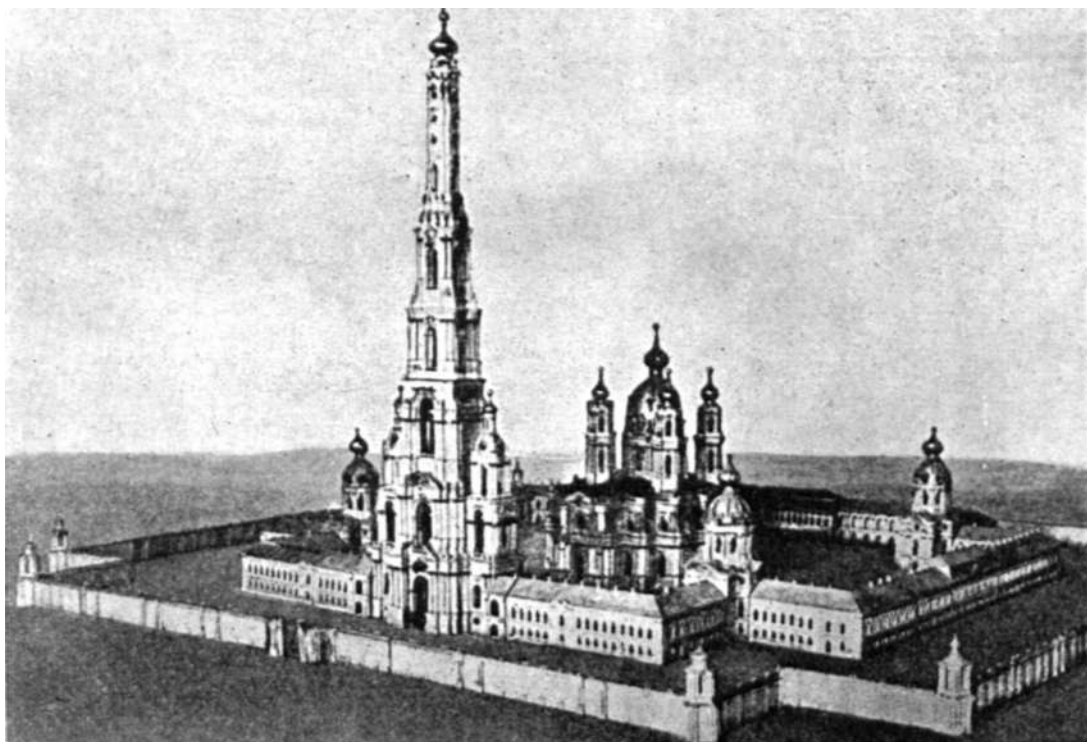
140. Pałac w Carskim Siole (obecnie Puszkina). Architekt W. W. Rastrelli.

w układzie głównej bramy. Ten sam rys powtarza także w budowlu kijowskiej Akademii Duchownej oraz w nowej wieży klasztoru Pieczerskiego. Spośród wszystkich architektów Piotra I wysunął się jednak na pierwszy plan francuski architekt Aleksander Leblond (Le Blond)¹ od r. 1716 architekt generalny, autor wspomnianych już projektów planu i rozbudowy Petersburga, a m. in. także obu pałaców w Strielnie i Peterhofie, rozplanowanych na wzór Wersalu. Z dzieł Leblonda niewiele się jednak zachowało; znane są one raczej z przedstawiających je obrazów, które wiadczy o wykwintnym guście i dużej kulturze artystycznej tego architekta. Przedwczesna śmierć, spowodowana zbyt ostrym klimatem (1719), nie pozwoliła mu wiele dokonać.

Niektóre budowle w Peterhofie (dziś Pietrodworiec), jak Montplaisir i Marly, są francuskie tylko jeszcze z nazwy, ponieważ w rzeczywistości przeważa w nich barok holenderski. Już po śmierci Piotra I, za Katarzyny I (1725—1727), Piotra II (1727—1730), a potem za Anny (1730—1740) i Elżbiety (1741—1761), zwłaszcza za panowania tych dwóch ostatnich, wytwarza się z tych elementów i wpływów styl mieszany². Wyprowadził z niego architektura wielki budowniczy okresu

carowych Anny i Elbiety, Bartłomiej Rastrelli (1700—1770), syn Karola Bartłomieja Rastrellego, rzeźbiarza Piotra I.

W sztuce Rastrellego młodszego jest tak wiele rysów przypominających purytanie, pełne dynamizmu, a także bogatej zewnętrznej dekoracji konstrukcje ówczesnych Włoch, Monachium, Wiednia i Wirzburga, a nie trudno wywnioskować, i kształcił się on w Paryżu i zapoznał się podczas podróży po Włoszech i Niemczech z całą



141. W. W. Rastrelli: Model klasztoru Smolnego.

ówczesną architekturę rodzowo-europejską. Rastrelli nie jest jednak tylko naśladowcą. Z wzorami zachodnimi łączy także elementy starszej architektury moskiewskiej, stwarzając równocześnie za każdym razem dzieła o swoistym obliczu i wyrazie, mimo że tym samym bogactwo rosyjskich przekształceń baroku i rokoka. Jest on nadto najwyrazistszym przedstawicielem twórczości, której celem było „ozdobić wzniesiony przez Piotra gmach nowej pałastowości, zbudować jego uroczystą, paradną fasadę. W formach wystawiania, w otoczeniu błyszczącej aureolą władcy «narodowego państwa ziemian i kupców» — samodzielną rosyjskiego — wyraża się podstawowy patos sztuki tej epoki, patos triumfującej pałastowości”³.

W pałacu Birona w Mitawie z r. 1739, stosując spokojne rozczłonkowanie cian, posługuje się Rastrelli jeszcze umiarkowanymi formami barokowymi. W szeregu budowli późniejszych, w pałacach Woroncowa, Aniczkowa i w pałacu Stroganowskim oddala się jednak coraz bardziej od dawniejszego baroku Trezziniego i rozbudowuje swój własny styl, dążący ku coraz bogatszej dekoracji, połączonej

z obfitym stosowaniem kolumn, pilastrów, łamanych, wystających gzymsów oraz mocnych rysalitów, a w rzucie poziomym także linii łukowych. Nad masywną dolną częścią w pałacu Stroganowskim wznoszą się np. wysokie rysalitowe kolumny sięgające do dachu, także drugie, ale z mniejszymi, w rodzaju okrągłymi oknami jest właściwie tylko uzupełnieniem pierwszego. Rysalit rodkowy, zakończony w górze łamanym półokrągłym przyczółkiem, stanowi centralny motyw kompozycji, odmieniający się po obu stronach fasady.

Rastrelli, który miał jako główny carski architekt, począwszy od r. 1741, nadzór nad wszystkimi ważniejszymi poczynaniami architektonicznymi w całej Rosji, nadał z natury rzeczy całej monumentalnej architekturze epoki elżbietańskiej piętno swojej własnej sztuki; wzory mistrza powtarzali potem jego uczniowie i pomocnicy w nowopowstałych pałacach dworu i arystokracji. Przede wszystkim jednak on sam jest autorem szeregu najwspanialszych budowli swojego czasu, zwłaszcza pałaców carskich, stanowiących malownicze obramienie i tło dla uroczystości i zabaw, w których tak bardzo lubowała się córka Piotra I. Ogromny brył Pałacu Zimowego (1754—1762) ożywił bogatą dekoracją kolumnową oraz rysalitami, jak również balustradami z mnóstwem rzeźb figuralnych, obiegając wszystkie fasady nadwieszonym gzymsem. Dużo ożywienie daje tu także barwny efekt białych kolumn na wodnisto-zielonkawym tle ścian. Najpełniej wypowiedział się Rastrelli w architekturze olbrzymiego pałacu w Carskim Siole (1752—1756); jego długi front ozdobił z przodu rysalitami i rozczłonkowaniem zbliżonym do układu fasady pałacu Woroncowa, a od strony ogrodowej lepszymi formami, równocześnie nie zaś lasem kolumn i kariatyd, a także dwubarwno: niebieskiego i złotego z białym. Przepychne ozdoby osiąga jednak właściwy wyraz dopiero w ukształtowaniu i w ozdobnym układzie wnętrza.



142. Sobór Andriejewski w Kijowie. Architekt. W. W. Rastrelli.

W budowlach cerkiewnych nawiązuje Rastrelli wiadomie i celowo do tradycji

architektury moskiewskiej, przetapiając je na formy nowego języka artystycznego i stwarzając w ten sposób nowe tradycje rosyjskiej architektury cerkiewnej. Najcenniejszym jego dziełem jest klasztor Smolny (1748—1755), chociaż nigdy nie został w całości wykonany. Model jego projektu to dokument jedyne w swoim rodzaju gigantycznego i zarazem malowniczego pomysłu. Zasadnicza koncepcja jest przejęta z rozległych i wielokształtnych motywów starszych rosyjskich zabudowa



143. „Wieś Mienszykowa” w Moskwie. (1705—1707).
Architekt I. Zarudny.

prawdziwie klasyczny przykład przekształcania dawnego typu piociokopulowej cerkwi staroruskiej w duchu koncepcji architektury barokowej przechodzącej w lekkie rokoko. Uczniowie Rastrellego rozpowszechniają jego formy po całej Rosji. Owymi uczniami są już Rosjanie (sam Rastrelli jest zresztą całkowicie naturalizowany, a jego twórczość należy w zupełności do dziejów sztuki rosyjskiej); najwybitniejszy z nich to Sawwa Czewarinski, twórca cerkwi w Mikołaja (Nikołaj) Morskiego z lat 1753—1762⁶.

Wpływ sztuki Rastrellego, będącej monumentalnym odbiciem dźwięku epoki Elżbiety, swoistej sztuki rokoka rosyjskiego, działającej ogromem swoich wymiarów, przepychem, bogactwem i barwnością dekoracji, tak bardzo różnej od rokoka rod-

wa klasztornych⁴. Tradycyjne są również poszczególne budynki, zwłaszcza sobór z pięcioma kopułami oraz wieża-dzwonnica nad bramą wejściową. Wykonanie jest tu jednak nowe: w formach baroku zaznacza się już powiewna lekkość rokoka. Pomysłana jako pięciopiętrowa, zwężająca się ku górze wieża w stylu dawnego baroku ukraińskiego i moskiewskiego nie została nigdy wykonana. Sobór stanowi natomiast pierwsze prawdziwe barokowe rozwiązanie typu piociokopulowej cerkwi rosyjskiej. Ogromna kopuła rodkowa, do której przylegają cztery boczne, raczej jako człony dekoracyjne, dominuje zarówno nad wnętrzem, jak nad całą sylwetką budynku. Ten sam motyw powtarza Rastrelli także w cerkwi w Andrzeja w Kijowie (1747—1762, poświęcona w 1767 r.)⁵, której kształty i formy dekoracyjne stanowi

kowo- i zachodnio-europejskiego, sięgał na całą Rosję i zaznaczył się także w Moskwie. Co prawda Moskwa także przyczyniła się swoimi własnymi pierwiastkami tradycyjnymi do osobliwych rysów sztuki Rastrellego; oprócz tego rozwinęła już w epoce przed Piotrem I swoje własne formy przejściowe, prowadzące od budownictwa staroruskiego ku późniejszemu rozwojowi. A w okresie piotrowskim, w latach 1705—1707, architekt, malarz, rzeźbiarz i snycerz rosyjski, I. P. Zarudny,

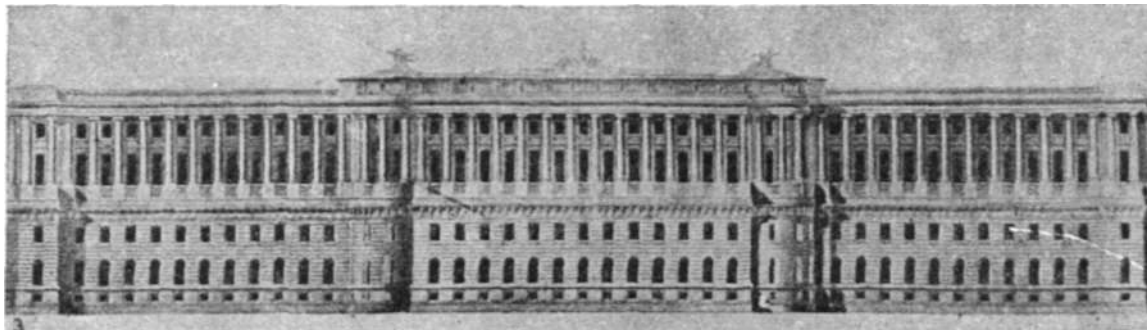


144. Galeria Camerona w Carskim Siole (obecnie Puszkina).

zbudował tzw. „wieżę Mienszykowa”, cerkiew Archanioła Gabriela, jeden z najbardziej typowych zabytków moskiewskich. Powtarza ona zasadniczo tradycyjny typ moskiewskich wielopiętrowych budowli basztowych, przekształcając go w plastycznych formach baroku i jego dekoracji. Szczególnie rzuca się w oczy ogromne, ciężkie woluty po bokach portalu z cienkimi kolumnami. Całość nie wywołuje jednak wrażenia harmonijnego. Takie barok holenderski zostawił swoje ślady w Moskwie, a cały szereg cerkwi wykazuje formalne cechy stylu Rastrellego. Właściwym przedstawicielem budownictwa połowy wieku XVIII w Moskwie jest uczeń Rastrellego, ksiądz Dymitr Uchtomski, twórca malowniczej Czerwonej Bramy (1753—1755), portalu Arsenału oraz przekształcenia wielopiętrowej wieży Troickiej Ławry (1742—1770) w lekkich formach konstrukcji Rastrellego, na których się wzoruje, nie dorównując jednak wykwintnym dziełom mistrza. Uchtomski wychował wielu godnych siebie uczniów, jak: Kokorinow, Bałanow i Kazakow.

b) Klasycyzm XVIII w.

Po okresie pysznego bogactwa rokoka Rastrellego, w drugiej połowie XVIII w. następuje reakcja przejawiająca się w zdecydowanym zwrocie ku formom uproszczonym i spokojnym, a z chwilą objęcia władzy przez Katarzynę II (1762) rozpoczynają się dzieje klasycyzmu. Do rozpowszechnienia nowego stylu przyczyniła się



145. W. Baenow: Model pałacu kremlowskiego.

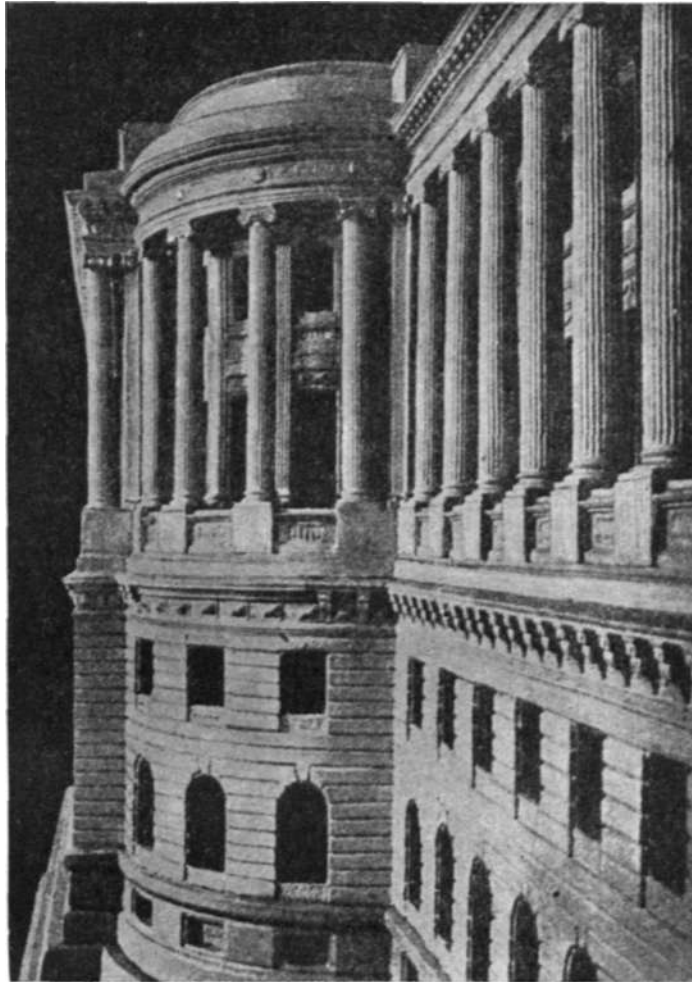


146. W. Baenow: Fragment modelu pałacu kremlowskiego.

w dziedzinie nowej Akademii Sztuk Pięknych (Akademija Iskusstwa), której prekursorem była właściwie w pewnym sensie już dawna moskiewska Orzeczona Pałata¹, a którą zamierzał założyć obok Akademii Nauk także Piotr I. Ufundowała ją jednak dopiero Elżbieta w r. 1758, a zorganizowała ostatecznie w r. 1764 Katarzyna II nadając jej statut ułożony przez generała Bieckiego. Statut ów wzorowany był na statucie paryskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby, z którą połączono także Akademię Architektury. Pierwszymi profesorami nowej Akademii byli wyłącznie cudzoziemcy, w większości Francuzi (Valin de La Mothe, Gillet, Le Lorrain, La-

grenée), co z natury rzeczy nadawało swoiste pi tno nie tylko systemowi nauczania, ale także samej sztuce wychowanków, zwłaszcza e udzielano im stypendiów na studia zagraniczne, a przede wszystkim na podróż e do Pary a. System ten ułatwiał wprawdzie młodym artystom rosyjskim opanowanie dyscypliny i technicznej strony sztuki, z drugiej jednak strony coraz bardziej pogł biał zaznaczaj c si ju od czasów Piotra I² przepa mi dzy sztuk a narodem. Tote klasycyzm, który Akademia piel gnowała, był oczywi cie refleksem klasycyzmu zachodniego, głównie francuskiego. Czekala go na ziemi rosyjskiej długa przyszło , gdy miał on, jakkolwiek w ró nych postaciach, panowa bez mała sto lat i sta si prawdziwym stylem rosyjskim, najbardziej typowym dla nowoczesnej architektury Rosji, nie mniej rosyjskim ni poezja Puszkina.

Zmiana stylu zaznacza si wyra nie ju w gmachu petersburskiej Akademii Sztuk Pi - knych (1765—1772), zbudowanym przez P. B. Valiin de La Mothe przy udziale Kokorinowa. Górne pi tro fasady budowli, zgrupowanej wokół du ego, okr głego dziedzi ca w my l tradycji koncepcji palladia - skich, wznosi si nad rustyk parteru. Jest ono jasno rozczłonkowane mocno wyst puj - cym przyczółkowym rysalitem

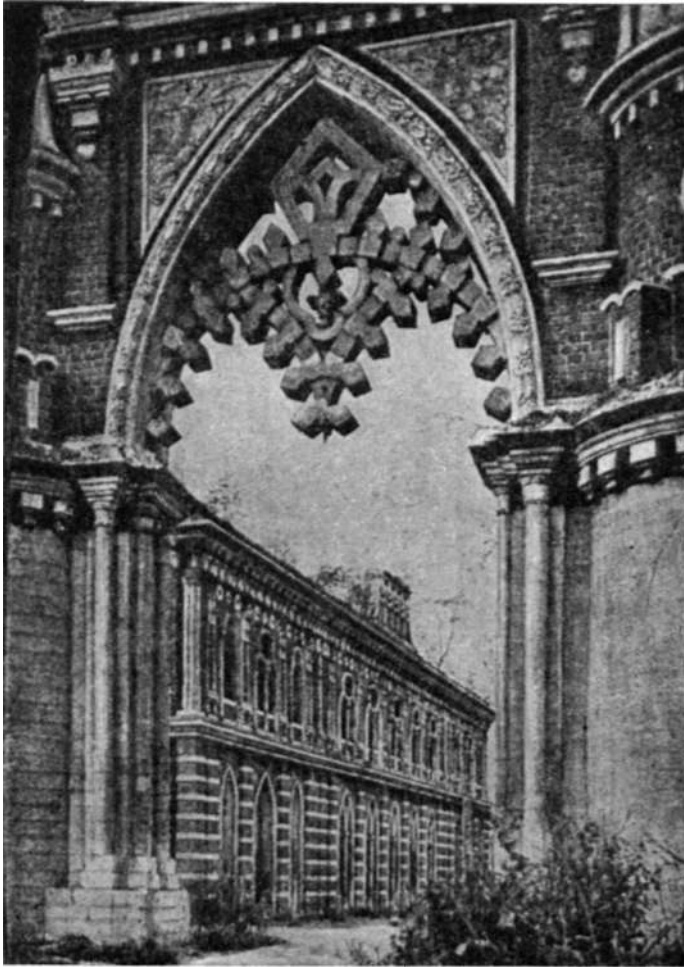


147. W. Ba enow: Fragment modelu pałacu kremłowego.

rodkowym, nad którym wznosi si kopuła, oraz dwoma rysalitami po bokach. Cało o ywia spokojny porz dek kolumn doryckich. Tak e Pałac Marmurowy Rinaldiego (1768—1772), którego zbytkowne ciany z barwnego marmuru syberyjskiego uwypuklaj przez swój kontrast prostot form i dekoracji, utrzymany jest na zewn trz mo liwie gładko. Jeszcze surowszy jest w swojej prostocie jego pałac letni w Gatczyń (1776—1777), o gładkich fasadach, przedzielonych tylko rz dami pilastrów. W przeci - wie stwie do tej prostoty układ i dekoracja wn trz w obu ostatnich pałacach jest bardzo bogata.

Twórczo Szkota Ch. Camerona, ucznia francuskiego architekta Clériseau,

wprowadza nową nutę, zwłaszcza w zabudowaniach Pawłowska i Carskiego Sioła. W Pawłowsku dziełem jego jest główny pałac, którego największa sala jest przykryta kopułą, nadto dorycką wieżycą Przyjacieli w parku (1780) i szereg dalszych, mniejszych pawilonów, mostów itp. W Carskim Siole zbudował m. in. tzw. Galerię Camerona z jaskółkami kolumnad, które łączą łagodne schody z ogrodem. W przeciwieństwie do surowej powagi wymienionych budowli Vallina de La Mothe



148. Caricino pod Moskwą. Fragment. Architekt W. Baenow.

Sztuki pięknych w Petersburgu, bardzo wcześnie — już jako budowniczy — przydzielony do Rastrellego, zostaje pierwszym stypendystą zagranicznym Akademii (razem z malarzem Łosienką). W Paryżu jest uczniem Vailly'ego, stamtąd wyjeżdża do Rzymu, a w r. 1765 wraca do Petersburga. Jest to jeden z najoryginalniejszych talentów architektonicznych i autor wielkich projektów, z których nie mógł jednak prawie żadnego urzeczywistnić. M. in. także jego projekt nowego pałacu Jekatieringofskiego oraz projekt Instytutu Smolnego — złożył on z niezmiernie urozmaiconych jednostek przestrzennych: prostokątnych, owalnych i okrągłych sal tworzących razem główny korpus uformowany w postaci dwóch wier kolistych skrzydeł, wszystko o wyraźnych już tendencjach klasycystycz-

i Rinaldiego konstrukcje jego odznaczają się pogodną lekkością, uwydatnioną m. in. przez stosowanie kolumn i pilastrów jaskółkowych, prostokątnie obramionych okien z trójkątnym przyczółkiem oraz lekkiej rzeźby dekoracyjnej. Szczególnie charakterystyczne są dla Camerona jego wnętrza, których ozdoba, czerpana według przykładu Clérissseau w dużej mierze z motywów antycznych, zwłaszcza pompejskich, odznacza się niesłychanym bogactwem i różnorodnością kompozycji.

Wielkie znaczenie dla rozwoju klasycyzmu miała także twórczość dwóch wybitnych budowniczych rosyjskich. Pierwszy z nich, Wasilij Baenow (1737—1799), syn biednego diaka w guberni kałuskiej, najpierw uczył się w szkole architektury księcia Uchtomskiego w Moskwie, później Sawwy Czerwarskiego w nowej Akademi

nych — pozostały tylko projektami. Na papierze i w modelu pozostał tak e jego kolosalny plan przebudowy Kremla w Moskwie; jakkolwiek w r. 1773 uroczyste poło ono kamie w gielny pod now budow , przerwano j jednak w r. 1775. Nowy pałac był pomy lany jako olbrzymich rozmiarów budowla, otaczaj ca cały stary Kreml naokoło owalnego placu centralnego, przy czym pot ny cokół gmachu miał stanowi czteropi trow trybun , z której masy ludno ci przypatrywałyby si wielkim uroczysto ciom narodowym³. Niemniej model pałacu, wykonany w ci gu czterech lat przy pomocy M. Kazakowa, stał si wielkim wzorem nowej generacji architektów rosyjskich. Nie doko czył te Ba enow pseudogotyckiego pałacu i pawilonów parkowych w Caricynie pod Moskw , w których nawi zał do



149. Dom Paszkowa w Moskwie (obecnje Bibl. Lenina). Architekt W. Ba enow.

tradycji architektury staroruskiej: sam pomysł powstał niew tpliwie w zwi zku z najwcze niejszymi osiemnastowiecznymi pr dami romantycznymi. Na miejscu ju bardzo zaawansowanej budowli Ba enowa miał wznie nowy pałac pseudogotycki Kazakow. Tak e zamek In ynierski (pałac Michajłowski z r. 1792), zbudowany na nieco dziwnym planie z oktogonalnym dziedzi cem, jest tylko po cz ci dziełem Ba enowa, a wykonany został przez V. Brenn w latach 1797—1800. Znaczenie Ba enowa dla rozwoju architektury rosyjskiej jest jednak pomimo tych niepowodze bardzo du e. Przeniósłszy si do Moskwy zało ył tam własn szkoł , z której wyszło wielu młodych architektów, a jego dziełem w Moskwie jest pałac Paszkowa z lat 1782—1787, pó niejsze Muzeum Rumiancewa, obecnie jeden z gmachów Biblioteki Lenina. Budowl t wykonano ju w czystych formach klasycznych.

Bardziej bezpo rednio od Ba enowa mógł oddziała na kształtowanie si kłasycyzmu Iwan Starow (1743—1808), szcz liwszy od niego, chocia mniej wybitny, twórca m. in. soboru Aleksandro-Newskiej Ławry i cerkwi we wsi Nikolskoje,

której fasada ukształtowana jest na wzór fasady w tyni antycznej, pozbawiona wszelkiej zbytecznej ozdoby. On to zbudował równie pałac Taurydzki dla księcia Potiomkina (1782—1788). Pałac ten — składający się z dwóch bocznych budynków z mieszkaniami i teatrem oraz z gmachu głównego z klasycznym portykiem, za którym mieści się westybul w postaci sali kupałowej, ogromna sala Katarzyny z jej kolumnad oraz sala Ogrodowa — odegrał niemały rolę jako wzór dla licznych pałacownictw.

Swoją pełną wyrazistą klasycyzm okresu Katarzyny II w twórczości Jakuba Quarenghi (1744—1817) z Bergamo. Jego sztuka, oparta na gruntownej znajomości architektury antycznej, budownictwa Palladia, współczesnych prądów rzymskich, a także francuskich, a przede wszystkim na niezmiernie wnikliwym

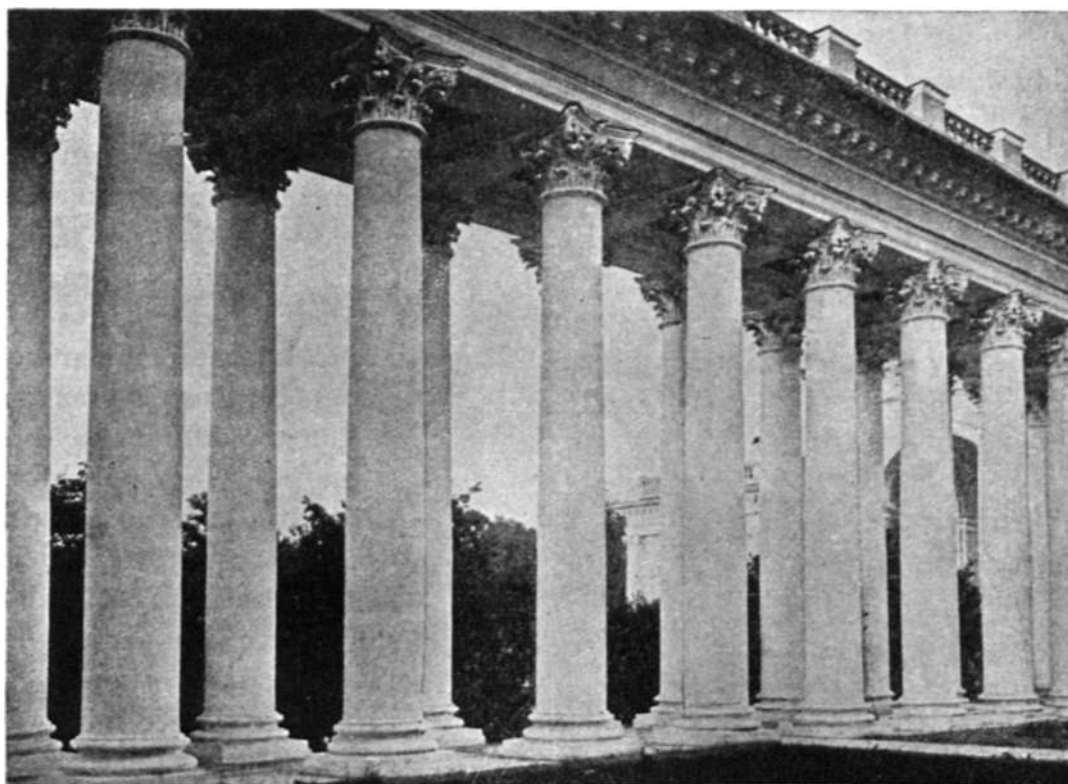


150. Pałac Taurydzki w Leningradzie. Architekt I. Starow.

wycuciu architektonicznym, jest zupełnym przeciwieństwem barokowego przepychu Rastrellego. Prostota i powaga tej sztuki odpowiada jak najbardziej poczuciu siły i potęgi wielkiego okresu historycznego, a także powadze stolicy. Z drugiej strony odpowiada ona jednak także intymnemu nastrojowi dworów i rezydencji wiejskich. Z ogromnej ilości dzieł tego architekta wystarczy przytoczyć kilka, np. teatr Ermitażu (1782—1785), gmach Akademii Nauk (1783—1787), kompleks zabudowy Instytutu Smolnego (1806—1808) i in. Jako szczególnie charakterystyczne należy jednak wymienić: pałac Angielski w Peterhofie (1781—1789), z dużym portykiem nad rozłożystymi schodami, oraz pałac Aleksandrowski w Carskim Siole (1792—1798), z gładkimi ścianami, pozbawionymi wszelkiej dekoracji. Mocny wyraz całości osiągnięto tu jedynie za pomocą harmonijnych proporcji i równowagi mas. Najszlachetniejszy jest jednak w ostatniej budowli motyw otwartej monumentalnej kolumnady, która łączy budynek z wybiegającymi na-

przód skrzydłami bocznymi. Kolumnada ta, składająca się z korynckich kolumn, ustawionych parami, i nosząca jedynie belkowanie, bez wszelkiej poza tym ozdoby, sprawia niezwykle malownicze wrażenie.

W Moskwie głównym przedstawicielem klasycyzmu XVIII w. był M. Kazakow (1738—1813), bardzo zbliżony do kierunku Bagnowa, choćby jako kontynuator jego pseudogotyckiego Caricyna oraz pałacu Pietrowskiego (1775—1782), obecnie Akademii Floty Powietrznej, budowli fantastycznej, w której próbował odno-



151. Pałac Aleksandrowski w Carskim Siole. Kolumnada. Architekt J. Quarenghi.

wi tradycje architektury staroruskiej, z jej motywami staromoskiewskimi, romańskimi oraz swoistym mieszaniną najrozmaitszych pierwiastków o motywach pseudogotyckich. Wśród wielkiej ilości budowli Kazakowa, do których należą m. in. gmach moskiewskiego Senatu na Kremlu, Uniwersytet (odnowiony po pożarze 1812 r. przez Gilardiego), dom Gagarina, szpital Golicynski, wysuwają się na pierwszy plan dwory, zarówno miejskie, np. dom Razumowskiego na Polu Grochowym, jak i wiejskie. Kazakow jest jednym z głównych twórców osobliwego typu dworów podmoskiewskich, nieraz wspaniałych, a jednak prostych, skromnych, intymnych, utrzymanych w formach czystego klasycyzmu.

W ten sposób w połowie wieku XVIII zostały w pełni zrealizowane tendencje, które zaznaczały się już w okresie panowania Piotra I, a mianowicie tradycje miejscowej architektury staroruskiej, występujące w swoistych formach baroku ukraińskiego i moskiewskiego z końca wieku XVII, jak te nowe formy architek-

tury zachodniej, przekształcane w zetkni ciu si z motywami architektury staroruskiej w nowe koncepcje, w ł czaj ce si w dziejowy proces rozwojowy budownictwa rosyjskiego. Pod koniec za wieku XVIII była czynna cała plejada wybitnych mistrzów rosyjskich, w ród których pierwsze miejsce zajmuj : Ba enow, Kazakow, Starow i in.; oni to stworzyli wzorowe dzieła rodzimego klasycyzmu i utworowali drog nast pnym pokoleniom wielkich architektów Rosji XIX wieku⁴.

RZE BA W XVIII W.

Gdy w nowej architekturze wieku XVIII zaznacza si nie tyle zerwanie z przesz ł ci , ile skierowanie jej j zyka formalnego i jej dróg rozwojowych w zupełnie nowym kierunku, to w rze bie sprawa przedstawia si nieco inaczej. Sztuka staroruska nie była całkiem pozbawiona rze by, wzgl dnie płaskorze by, a zwłaszcza snycerstwa w drzewie, jak równie drobnej rze by w ko ci, maj cej za sob pradawn tradycj . Snycerstwo osi gn ło nawet du y stopie mistrzostwa i rozwin ło si jako sztuka dekoracyjna w ozdobie wn trz (ikonostasy, nieraz bardzo bogato rze bione, czasami z całym przepychem siedemnastowiecznej dekoracji barokowej,



152. Rastrelli starszy: Cesarzowa Anna Iwanowna,

sprz t cerkiewny oraz sprz t domowy, w którym snycerstwo cz sto ł czy si z polichromi), nadto jako dekoracja architektoniczna, i to zarówno w budownictwie drewnianym, gdzie cz - sto wyst puje w parze z bogactwem ornamentyki ludowej, jak i w budownictwie murowanym (np. cerkiew w Filach pod Moskw). Nie nale y równie pomin rze by figuralnej, jaka rozwin ła si w formach dosy prymitywnych pod wpływem wzorów zachodnich na Ukrainie i przedostała si wraz z architektur baroku ukrai skiego na tereny Rosji rodkowej. Na ogół nale y wi c przyj , e Rosja przed epok Piotra I bynajmniej nie była całkowicie pozbawiona sztuki rze biarskiej i e tak e w tej dziedzinie dokonywał si proces, zbli aj cy twórczo rodzim coraz bardziej do plastyki krajów zachod-

nich. e opanowanie techniczne i znajomość rzemiosła stały nawet dosyć wysoko, widać to choćby z figur kariatyd we wnętrzu wieży Mienszykowa w Moskwie. Mimo to jednak nie można na całego tego do wiadczenia rzebiarskiego porównywać z ogromem problematyki i twórczości plastycznej na Zachodzie, a także z rzeźbą o rozwiniętym tym już charakterze i istotnych cechach, która począwszy już od okresu Piotra I przenikała do Rosji. Toteż przejście do zachodnich form plastycznych oznaczało w rzeźbie, w większym bez porównania stopniu aniżeli w architekturze, początek czegoś zupełnie nowego.



153. E. Falconet: Pomnik Piotra I.

To nowe było, zwłaszcza w początkach, także całkiem obce. Pomijając dzieła portretowe, zajmujące w całej tej twórczości figuralnej pierwsze miejsce (biusty Piotra I, Mienszykowa i in. dłuta Rastrellego starszego, ojca późniejszego architekta, jego pomniki Piotra i carycy Anny Iwanowny, jak również podobne prace innych rzeźbiarzy włoskich, francuskich i niemieckich, mające niezwykle znaczenie dokumentarne i już dlatego bardzo cenne), trzeba powiedzieć, że twórczość i działalność ówczesnych artystów rzeźbiarskich była w otoczeniu rosyjskim jeszcze dziwniejszym zjawiskiem aniżeli wielkie budowle barokowe i rokokowe. Ich

rze by, przedstawiaj ce cały wiat mitologii antycznej i alegorii barokowych, niewiele miały do powiedzenia społecze stwu rosyjskiemu. Była to przede wszystkim sztuka dworu i arystokracji, która chciała mie u siebie to, co posiadała i czym otaczała si w swoich pałacach i zamkach arystokracja na Zachodzie. Znaczenie owych rze biarzy dla sztuki rosyjskiej polega wła ciwie tylko na tym, e tworzyli oni wzory dla artystów rodzimych, tak jak tworzyli je inni arty ci, którzy w Rosji



154. Fiedot Szubin: Portret Golicyna.

nigdy nie byli, ale którzy pracowali na zamówienie dla niej, albo te ci, których dzieła były kupowane i sprowadzane do zbiorów rosyjskich, jak np. Pajou i Houdon. W ten sposób powstały owe bogate zbiory rze by i dekoracje pałacowe, stanowi ce wraz z ozdobionymi przez nie wn trzami architektonicznymi jedyne w swoim rodzaju zespoły artystyczne, w których zawsze i wsz dzie przejawia si swoisty charakter atmosfery rosyjskiej.

Szczególnie wa n rol odegrał jako nauczyciel rze - by w Akademii Sztuk Pi knych Mikołaj Gillet, który w ci gu dwudziestu lat wychował całe pokolenie artystów rosyjskich. Wychował ich zreszt tak e sam Pary , dok d po uko czeniu studiów w Petersburgu je - dzili jako stypendy ci, by pracowa u wybitnych ówczesnych artystów francuskich. Jednak znaczenie jednego z przy-

byłych rze biarzy francuskich wykracza poza ramy działalno ci wszystkich pozostałych, aczkolwiek był on w Rosji twórc jednego tylko dzieła: pomnika Piotra I. Przez nierozł cznie zwi zany z atmosfer Petersburga pomnik *Je d ca Miedzianego*, którego motyw ci gle przewija si przez nowe dzieje Rosji, pomnik tak bardzo charakterystyczny i wybitny zarówno przez swoj koncepcj , jak i wykonanie, Stefan Falconet (1716—1791), nie przestaj c by wybitnym rze biarzem francuskim (autor słynnego *Milona z Krotony*, a przede wszystkim tak e niemniej słynnej delikatnej *Baigneuse*, otoczonej jakby powietrzem „sfumato”, z r. 1757, oraz modeli dla sewrskiej porcelany), wszedł tak e do dziejów sztuki rosyjskiej

jako twórca dzieła o wyjątkowym znaczeniu dla rosyjskiej kultury artystycznej¹.

Rodzima twórczo rosyjska w zakresie rzeby nowoczesnej zaczyna się jednak stosunkowo późno, a jej pierwszym wybitnym przedstawicielem jest chłopski syn z dalekiej Północy, z guberni archangielskiej, Fiedot Szubin (1740—1805), prawdziwy „urodzony” rzebiarz².

Snycerstwem w drzewie i bursztynie zajmował się jeszcze w rodzinnej wsi, gdzie — w okolicach miasteczka Chołmogory — rzebiarstwo było już za sobą dawną tradycją i gdzie znajdował się jeden z głównych ośrodków tego rodzaju produkcji³. W ciągu pięcioletnich studiów w petersburskiej Akademii oraz trzyletnich w Paryżu, gdzie później mieszkał i gdzie jego nauczycielem był słynny Pigalle, wreszcie podczas dalszych trzech lat pobytu w Rzymie jak i podróży po południowych Włoszech opanował nie tylko strony techniczne i formalne, ale także całą problematykę ówczesnej rzeby francuskiej i włoskiej. Do końca życia pracował wyłącznie tylko w jednym kierunku, mianowicie w portrecie, gdzie mógł w delikatnym i subtelnie formalnym najlepiej wypowiedzieć swoje upodobania realistyczne. Gdy na skutek zamówienia „z góry” musiał zabrać się do zadań monumentalnych (pośmię Katarzyny II jako prawodawczyni), nie starczyło mu sił. Pozostawił jednak po sobie dużą serię biustów portretowych, doniosłych nie tylko jako niezmiernie cenny materiał historyczno-dokumentarny, lecz przede wszystkim jako zbiór najprawdziwszych dzieł sztuki. Jego realizm nie gubi się w drobnych szczegółach, lecz ogranicza się do najbardziej charakterystycznych rysów, za pomocą których trafnie uchwycił i ożywił twarz. Tworzy on w ten sposób galerię najwierniejszych i zarazem z wrodzonym mu wdziękiem ukształtowanych podobizn przedstawicieli drugiej połowy wieku XVIII, począwszy od samej Katarzyny II, księcia Golicyna i Potiomkina aż do Łomonosowa. Jego sztuka, sztuka pierwszego wielkiego rzebiarza rosyjskiego, jako „tylko” portretowa, nie znalazła jednak właściwego uznania, co stało się powodem jego tragedii życiowej, zrozumiałej zresztą całkiem w warunkach feudalno-patriarchalnej rzeczywistości. Szubin jest przy tym niezmiernie charakterystycznym przykładem artysty, który wyrósł z dołów społecznych, by wznieść się na wyżyny ówczesnej sztuki europejskiej. Tworzył dla wszystkich warstw rosyjskich swojej epoki, budował razem podwaliny pod całą późniejszą rosyjską rzebiarstwo, wnosząc w nie mocne elementy realistyczne. W sztuce rosyjskiej XVIII w. przykładów tego rodzaju jest bardzo dużo, zarówno w rzebiarstwie (Fiodor Szczedrin, M. Kozłowski), jak i malarzy (A. Antropow, Siemion Szczedrin, M. Iwanow i in.) oraz architektów (W. Bałanow). Ale w drugiej połowie stulecia rzebiarstwo było mimo wszystko jeszcze daleka od tego, co jej miało dać realizm wieku XIX.

Wielkie powodzenia od Fiedota Szubina mieli inni artyści, których sztuka bardziej odpowiadała modnym dążeniom stylistycznym i tematowym swojego czasu, aczkolwiek granice ich talentów były wciąż niższe. Najbardziej swoisty spośród nich jest Michał Kozłowski (1753—1803), twórca najrozmaitszych grup i pojedynczych figur na tematy mitologiczne i alegoryczne: *Katarzyny jako Minerwy* (1785),

Polikratesa, Minerwy i Geniusza (1797), *pięciu Amora* (1792) i *Amora grocego, Himeneja* (1797) itp., a także — pomnika Suworowa z r. 1800 w Petersburgu. W każdym z tych dzieł artysta jest inny, w każdym daje jakieś nowe oświetlenie i rozwinięcie kompozycyjne, miejscami niezwykle, a nawet dziwaczne, ale zawsze



155. Michał I. Kozłowski: Pomnik Suworowa w Leningradzie.

oryginalne, chociaż punktem wyjścia są motywy antyczne, czasem rzeźbiarstwa Falconeta, a pod koniec twórczości także Canovy. Bardzo dużo w nich jednak patosu czysto teatralnego, co najlepiej może wykazać jego pomnik Suworowa, przedstawiający wodza rosyjskiego w pełnej wdzięku postaci młodocianego boga Marsa w zbroi rycerskiej.

Bardziej zrównoważony i delikatniejszy od Kozłowskiego jest jego rówieśnik Fiodor Szczedrin (1751—1825), rzeźbiarz o dużej kulturze artystycznej. Z jego młodych lat pochodzi niezwykle żywy, jeszcze iluzjonistycznie potraktowany *Marsjas* (1775), z okresu późniejszego *Wenus* (1795), wzorowana na *Kopiejsi Allegraina*. W ostatniej fazie życia Szczedrin przechodzi już całkiem do empirii i do jego nieco chłodniejszej powagi i spokoju. Odzwierciedla się to zwłaszcza w obu grupach jego *Kariatyd z globem ziemskim i niebieskim*, w grupach, które stanowi niezwykle dekoracyjne zespoły przed wielkimi bramami Admiralicji (1812).

Wśród pozostałych rzeźbiarzy czynnych na przełomie dwóch wie-

ków i dwóch stylów brak wikszej indywidualności twórczej, jakkolwiek nie brak talentów oraz wirtuozów technicznych. Dominik Rachete (1744—1809), organizator rosyjskiej fabrykacji porcelany, okazuje się mało oryginalnym zarówno w swoich pomysłach z zakresu ceramiki porcelanowej, wzorowanych przeważnie na dziełach innych rzeźbiarzy, jak i w plastyce monumentalnej, gdzie zawsze opiera się na cudzych koncepcjach. Niemniej stworzył on, zwłaszcza w swoich biustach i reliefach portretowych, szereg cennych podobizn reprezentantów swojej epoki, w których ujawnia się jako artysta cięgle jeszcze należący do wiatu w. XVIII. Prawdziwym wirtuozem jest Fiodor Gordiejew (1749—1810), umiemy cy doskonale wczu-

w sztuk dwóch różnych stylów. Uderza swój „rzymsko ci” zwłaszcza w biu cie D. Golicyna (ok. r. 1790). A ju całkiem typowym przykładem artysty epoki przejściowej jest Iwan Prokofjew (1758—1828), ywy, ruchliwy, pełen temperamentu i pomysłowo ci wielki rze biarz, przynale ny równie dobrze do generacji starszej jak i młodszej, wchłaniaj cy w siebie wszelkie podniety i przerabiaj cy je własnym intensywnym prze yciem. Jego portrety zawieraj du o spostrze e realistycznych i zarazem wiele wdzi ku, a jego kompozycje reliefowe s zaaran owane w nowym duchu empiru.

MALARSTWO W XVIII W.

Najpełniej, najbardziej wszechstronnie i najbardziej samodzielnie rozwin ła si nowoczesna twórczo artystyczna w XVIII w. w zakresie malarstwa. Jego rodki wyra eniowe najlepiej odpowiadały upodobaniom i naturze rosyjskiej, da j c przy tym najwi cej mo liwo ci kształtowania plastycznego. ródłem podniet i wzorów były, co prawda, tak e tutaj, zarówno w samych pocz tkach, jak i w ci gu dalszego rozwoju, pr dy panuj ce w Europie zachodniej. Ale z drugiej strony malarstwo rosyjskie, kiedy ju raz wkroczyło na własn drog twórcz , zdo łało sobie szybko wyrobi własne rysy, a szczegóły tego procesu dziejowego okazały si tak swoiste, e malarstwo to stanowi w ramach nowoczesnego malarstwa europejskiego bezsprzecznie wiat sam dla siebie, wiat b d cy wiernym odbiciem specyficznych warunków, w jakich powstawało, jak i ducha oraz tendencji, które je kształtowały.

Tendencje te przejawiały si zreszt w pewnej mierze ju w poszczególnych kierunkach i fazach rozwojowych malarstwa staroruskiego, jak np. w niektórych rysach realistycznych i próbach budowania przestrzeni u mistrza Dionizego. W wi kszym jeszcze stopniu wyra ały si one w twórczo ci XVII w., m. in. w rozwoju krajobrazu i przedstawianiu wn trz architektonicznych w ikonach, a zwłaszcza w charakterystycznych próbach znalezienia kompromisu mi dzy tradycyjnym malarstwem staroruskim a zasadami zachodniego malarstwa iluzjonistycznego. Niejako na pograniczu tych dwóch wiatów malarskich stoi sztuka S. Uszakowa, a najmocniejsz mo e podniet w kierunku nowego, realistycznego nastawienia była sztuka portretu, której „parsuny”, jak np. patriarchy Nikona¹, były zamawiane nawet przez wrogo poza tym wobec sztuki zachodniej nastawionych reprezentantów starej Rusi.

Jak w architekturze i rze bie, tak i tu pierwszymi artystami o kierunku realistycznym i formach zachodnich byli malarze sprowadzeni z zagranicy. Nie byli oni zreszt pierwszymi w całym tego słowa znaczeniu. Cudzoziemscy malarze przybywali ju dawniej do Rosji moskiewskiej, byli czynni na jej terenie, zadomowiali si w Moskwie, nieraz zaj ci w Oru ejnej Pałacie, a jak silny był ich wpływ na sztuk moskiewsk ju w okresie przed Piotrem I, wykazuje chyba w dostatecznej mierze wła nie malarstwo XVII w., zwłaszcza w jego drugiej połowie, a przede

wszystkim wymienione ju „parsuny”. Coraz wi ksz popularno zdobywała sobie tak e pozostała tematyka zachodnia, rozpowszechniana szczególnie przez grafik lu n i ksi kow , przenikaj ca tak e do malarstwa cerkiewnego, nawet cieniowego, a równie do ozdoby ksi kowej w ostatniej fazie staroruskiego malarstwa miniaturowego.

Pocz wszy od Piotra I i od sprowadzenia przez niego wraz z budowniczymi i rze biarzami tak e szeregu malarzy i sztycharzy z zagranicy idzie jednak o co



156. M. Szybanow: Scena z ycia chłopskiego.

innego — po prostu o porzucenie tradycji rodzimej i przy pieszenie bezpo redniej okcydentalizacji wszelkiej sztuki malarskiej od podstaw. Inaczej mówi c, malarstwo, nowa architektura, a wraz z ni rze ba — miały sta si sztuk Petersburga i jego nowej atmosfery kulturalno-artystycznej. Wspólnie z budowniczymi i rze biarzami przygotowali grunt ju pierwsi sprowadzeni przez Piotra I malarze obcy: Gottfried Dannhauer (Thannauer), płodny Caravaque, Jean Pillement, graficy: Pierre Picard i Adriaen Schoenebeck, za którymi przychodzili w ci gu całego stulecia dalsi (Francuzi, Włosi, Niemcy, Szwedzi, Du czycy, Holendrzy), wykonawcy zamówie i zlece oficjalnych i osobistych cara, dworu i arystokracji. Ozdabiali oni nowe dwory i pałace oraz zapełniali je swoimi własnymi malowidłami oraz dziełami sprowadzonymi z zagranicy, a równocze nie jeszcze przed zało eniem Akademii wychowywali i szkolili uczniów rosyjskich. Rozległa ich działalno , jak rozwijali, zwłaszcza niektórzy spo ród nich, równocze nie z dnia-

łalno ci cudzoziemskich architektów i rzeźbiarzy, z którymi razem stanowili wielki, chociażby zró nicowany zespół budowniczych nowego świata sztuki, wchodzi do osiemnastowiecznej kultury artystycznej Petersburga i ówczesnych wyższych warstw społecznych, a tym samym do nowszej kultury rosyjskiej. Znaczenie tych artystów dla samych dziejów sztuki rosyjskiej jest jednak czysto o wiele skromniejsze i ogranicza się raczej do roli wychowawców malarzy rosyjskich. Utalentowanych uczniów wyprawiano z Rosji, zresztą również jako stypendystów, na nauki zagranicę. Już za Piotra I wysłano m. in. Andrzeja Matwiejewa (um. 1739) do Holandii, gdzie był uczniem Karola de Moora, oraz Iwana Nikitina (1688—1741) do Wenecji i Florencji². Niewiele da się jednak o nich powiedzieć, albowiem kilka portretów, które po nich pozostały, nie wykracza poza poprawny przeciętny .

Nie przyniósł również pod tym względem zasadniczych zmian okres panowania Anny i Elżbiety. Całe malarstwo w atmosferze petersbursko-dworskiej miało po prostu charakter kosmopolityczny. Wyraźny jest fakt, że wśród licznych obcych malarzy znalazł się wówczas tylko jeden, Francuz



J. B. Le Prince (1733—1781), 157 A.P. Antropow: Portret Rnmiancewej (1764 .).

który podczas swojego cztero-letniego pobytu w Rosji na własną rękę i nie zapraszany przez nikogo zwiedził kraj, rysując i malując krajobrazy i sceny rodzajowe z życia ludu rosyjskiego. Jego szkice i obrazy, jak np. *Chrzest rosyjski*, którymi wzbudził w Paryżu zainteresowanie dla Rosji i jej „egzotyki”, są wprawdzie miejscami dosyć dziwaczne i nie mogłyby ani w przybliżeniu porównywane z trafnością polskich scen rodzajowych Norblina, są one jednak pierwszym tego rodzaju zjawiskiem. W samej Rosji pozostały zresztą bez echa. Ówczesni reprezentanci feudalno-ziemskiej i wielkopańskiej Rosji, wykształconej, o wiekowej i nowoczesnej, chcieli być Europejczykami, a nie Rosjanami. W sztuce były dla nich miarodajne zasady i doktryny francuskiej estetyki akademickiej, w której nie było miejsca dla tego rodzaju zjawisk. Zasadom tym odpowiadał program artystyczny i za-

dania, których zrealizowania dali od swoich malarzy, nie tylko cudzoziemskich, lecz także rosyjskich, nieraz ludzi pa szczy nianych, na których wyszkolenie łożyli pieniądze i których twórczo była całkowicie od nich zależna. Tak m. in. Fiedot Szubin zmuszony był podporządkować swój talent rzebiarski zamówieniom swoich odbiorców i stworzył w ten sposób galerię wspaniałych portretów-biustów w guście osiemnastowiecznej Europy zachodniej, przedstawiających jego rosyj-



158. A. P. Łosienko: Hektor i Andromacha. Fragment.

skich mocodawców. Poprzez zewnętrzny powłok tych dzieł — dzięki wrodzonemu realizmowi artysty — przebija jednak wyraźnie właściwe oblicze epoki i generacji. Tak samo malarze tworzyli obrazy, którym zupełnie nie odpowiadała ówczesna rzeczywistość rosyjska. Obrazy M. Szybanowa oraz I. Tankowa (1756—1799), przedstawiające sceny z życia chłopów, są odosobnionym wyjątkiem. Nie nadszedł jeszcze czas prawdziwie rosyjskiego realizmu.

Właściwy zakres twórczości malarzy rosyjskich — i to zarówno w okresie poprzedzającym założenie Akademii w r. 1758, jak i później, kiedy zaznaczyło się

ju wyraża nie jej wszechwładne panowanie — jest niewielki, prawie wyłącznie ograniczony do portretu, a do pewnego stopnia także jeszcze do wedyty krajobrazowej, a więc w obu wypadkach do sztuki dokumentarnej, jakiej domagały się wszystkie sfery fundatorskie. I tylko rzadko mówi o ródła, a jeszcze rzadziej zacho-



159. F. S. Rokotov: Portret W. J. Nowosilcowej.

wane zabytki wiadczy o tym, by malarze rosyjscy tworzyli wówczas kompozycje zaliczane do „wyższych i wzniolejszych” kategorii i gatunków, tj. „historie” batalistyczne, mitologiczne albo alegoryczne. Co prawda, niejednym z owych artystów był jednocześnie twórca ikon i wykonawca malarskiej ozdoby wnętrza cerkiewnych i ikonostasów², są to jednak raczej tylko zjawiska jakby na marginesie właściwej nowej twórczej linii rozwojowej. Malarstwo rosyjskie włączyło się — tak samo jak rzeźba — do powszechnego malarstwa europejskiego, przy czym jego ideałem

było rozplyn si w nim bez reszty i zatrze wszelkie ró nice mi dzy sob a nim. O tym jednak, co w ówczesnej sztuce zachodniej jest naprawd warto ciowe i twórcze, a tym samym godne na ladowania, panowały w Rosji swoiste poj cia. Charakterystyczne jest na przykład, e dla osiemnastowiecznego malarstwa rosyjskiego malarstwo weneckie jakby nie istnieje. Warstwa, która potrzebowała nowych wra e artystycznych, chciała mie sztuk wielkich gestów i wielkich form,



160. D. G. Lewicki: Portret M. I. Nowikowa.

cho by jej wykonawcami byli nieraz tylko ludzie pa szczy - niani. Praktyka jednak nie zawsze odpowiadała teorii.

Twórcze oblicze jednego z pierwszych w drugiej generacji malarzy rosyjskich, I. Argunowa (1727—1797), którego uczniami byli m. in. A. Łosienko, D. Gołowaczewski i I. Sa- blukow, jest zbyt niewyra ne, a dzieła zbyt nierówne, by mo- na było jego sztuk bli ej okre- li ⁴. Nie jest równie całkiem jasny charakter sztuki Aleksego Antropowa (1716—1795), syna ołnierza, a ucznia kolejno ró - nych mistrzów (A. Matwiejewa-Kobyлина, M. Zacharowa, I. Wi- szniakowa i Caravaque'a) — zało yciela własnej szkoły ma- larskiej i wybitnego nauczyciela o własnych pogl dach. Zachwy- cał si on malarstwem Rotariego, od którego niejedno przeją,

zwłaszcza „twardy, nieco monotony sposób rysunku i białawy, ołowiany odcie kolorytu”.

Jego portretem, uj tym troch archaicznie, brak mi kkiej elegancji, s one jed- nak szczere i przekonujaj ce bezpo rednio ci swojego realizmu. Sztuka A. Łosien- ki (1737—1773) i jego los s ywym przykładem fatalnego nieporozumienia, na skutek którego doktrynerski przymus Akademii złamał liryczny, kolorystyczny ta- lent niecodziennego portrecisty. Zmuszano go do malowania wielkich kompozycji na tematy biblijne i historyczne, na laduj cych wzory w duchu tradycji rafaelow- skich i poussinowskich (*Cudowny polów ryb, Ofiara Abrahama, Kain i Abel, Wielki ksi rosyjski Włodzimierz Swiatoslawowicz przed Rognied , córka ksi - cia polockiego Rognelda* i in.), przy czym jednak jego antyczni i redniowieczni bohaterowie nie s w gruncie rzeczy niczym innym, tylko zdrowymi chłopami ro-

syjskimi; zwłaszcza w wirtuozowskim i bardzo wiernym rysunku portretów, stanowi cych najcenniejsz cz jego spu cizny, odzwierciedlaj si tendencje realistyczne ucznia I. Argunowa, jakim pozostał pomimo pó niejszych studiów w Pary u.

W ten sposób w drugiej połowie stulecia powstawały coraz cz ciej ró nice i napi cia, wzgl dnie wprost przeciwie stwa mi dzy tendencjami kierowanej z góry



161. D. C. Lewicki: Portret Urszuli Mnisek.

sztuki akademickiej, reprezentuj cej oficjalne oblicze warstw rz dz cych i arystokratycznych (których przewa nie nic a nic nie obchodziła ani rodzima sztuka, ani w ogóle kultura) a tendencjami samych artystów rosyjskich, b d cych wyrazicielami upodoba własnych i swego ludu. Objawiło si to cho by w tym, e artystów rodzimych, próbuj cych wyra a własne d enia twórcze, odsuwano od prac wa niejszych i czyniono im na ka dym kroku trudno ci. Do wiadczył tego na sobie tak e F. Rokotow (1730—1808), pierwszy wielki malarz rosyjski, który miało mógł si równa z czołowymi malarzami ówczesnej Europy zachodniej, ucze

Włocha hr. Rotariego i jego pomocnik przy zdobieniu Pawilonu Mód i Gracji w Peterhofie, twórca portretu koronacyjnego Katarzyny II w białej atłasowej krynolinie, z r. 1763. Zwłaszcza ywe s w swojej charakterystyce jego portrety gabinetowe, których długa seria powstała podczas pobytu Rokotowa w Moskwie



162. D. G. Lewicki: Portret dwóch wychowanek Instytutu Smolnego.

(1760—1770), tkwi ce całkowicie w sztuce rokoka, je li wzi przede wszystkim pod uwag delikatno , wykwi i powiewno ich uj cia barwnego. Rokotow jest jednak zarazem bardzo ostrym obserwatorem rzeczywisto ci, niezmiernie czułym na ka dy rys osobisty modelu, chwytaj cym w mig wszelkie niuansy chwilowego nastroju jak i charakteru, tak e poprzez konwencjonalny układ i form zewn trz- n b d c odzwierciedleniem mody osi ga wyraz prawdziwej rzeczywisto ci, jak mógł odtworzy jedynie artysta, który jest w zasadzie realist .

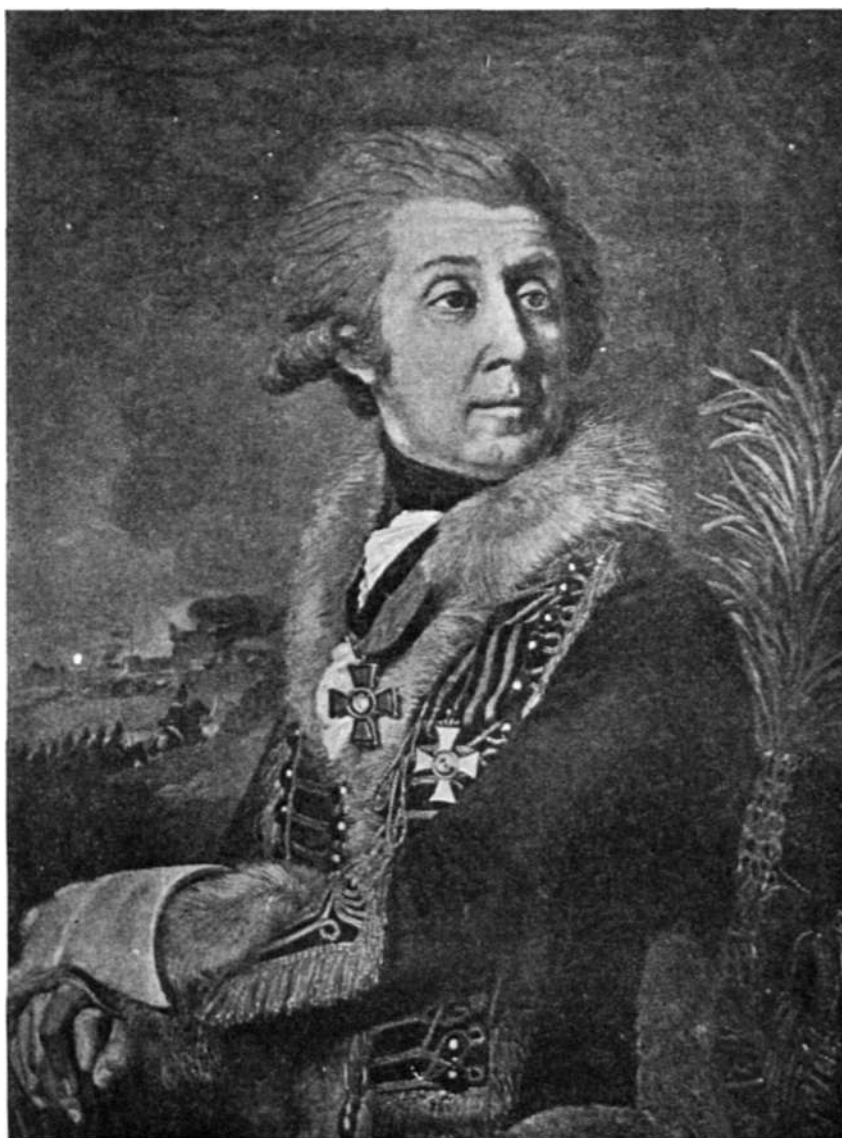
Właściwym malarzem epoki Katarzyny II był jednak Dymitr Lewicki (1731—1822), Ukraińiec jak Łosienko, syn popa kijowskiego i ucze Antropowa. Lewicki opanował wszelkie metody i rodzaje techniki ówczesnego malarstwa zachodniego, zachowując przy tym cechy indywidualne i wybitnie rodzime. Poprzez walory



163. W. L. Borowikowski: Portret Łopuchiny.

czysto malarskie jego portretów i niezwykle przepych kolorytu oraz wielkie mistrzostwo w odtwarzaniu karnacji i tkanin, zwłaszcza aksamitu i jedwabiu, na pierwszy plan wysuwa się proste ujęcie oraz wyjątkowa charakterystyka portretowanych, połączona z trafnie uchwyconym wyrazem ich osobowości. Wyraz ten potęguje się zwłaszcza w okresie późniejszym, kiedy malarz — podobnie jak wielcy portreciści angielscy XVIII w., ale zupełnie niezależnie od nich — kształtuje z największą swobodą swoje przekonujące, żywe podobizny, jak np. para małżeńską Mitrofanowów. W długiej serii portretów, tworzących niezrównaną galerię przedstawicieli epoki Katarzyny II, Lewicki był tylko raz naprawdę oficjalnym

pochlebca, wtedy, kiedy oddalając się od realistycznych podstaw swojej sztuki namalował podobiznę Katarzyny w postaci kapłanki bogini Sprawiedliwości. Co prawda i ten obraz ma w sobie coś z atmosfery, w której żyły warstwy dworskie i arystokratyczne, ale jest to prawda zewnętrznych form oficjalnego klasycyzmu,



164. W. Ł. Borowickowski: Portret E. A. Borowskiego.

a nie samego życia. Prawda życiowa występuje jednak w innych dziełach artysty, przede wszystkim tym poczuciem rzeczywistości — albo raczej rzeczywistość jest w jego twórczości jedyną drogą, która prowadzi do prawdy. Najlepiej jest to widoczne w serii obrazów, w których sportretował wychowanki Instytutu Smolnego w rolach, w jakich występowały na przedstawieniach urządzanych w obecności Katarzyny II. Właśnie w tych obrazach — przedstawiających dziewczęta z arystokracji tańczące lub grające na harfie albo też występujące w scenie teatralnej, jak np. młodzianka panna Chruszczowa jako Colin i księżniczka Chowanska jako

Liza — najłatwiej stwierdzi zasadniczo realistyczny stosunek Lewickiego do modeli. Sceny bowiem teatralne, w gruncie rzeczy będące tylko pozorem i grą, tak bardzo umiłowano przez rokoko i cały wiek XVIII, nie są bynajmniej potraktowane jako kompozycje skonstruowane i dalekie od rzeczywistości, lecz odtworzone jako sceny rzeczywiste, które się odbyły faktycznie. Ich czar polega właśnie na tym, że są tak swobodne, żywe i prawdziwe.

Było jednak niezmiernie znamienne dla warstwy, dla której Lewicki tworzył swoje arcydzieła, że znacznie bardziej od niego ceniła ona innego malarza, cudzoziemca, Lampiego starszego, typowego portrecistę nadwornego XVIII w., jak go słusznie nazwał M. Wrangel⁶. Lampi „rozumiał, jak trzeba ze zwyczajnego mierzelnika zrobić monarchę, z wulgarnego awanturnika, parweniusza — eleganckiego dworaka. Lampi zna tajemnicę, jak można, nie naruszając pozornego podobieństwa, starych przerobić na młodych, a pokraki na pikantnych... Malarstwo Lampiego jest kroniką oficjalną, napisaną na najwyższy rozkaz, która nie pozwala ujawnić nieprzyjemnej prawdy”.

W wyrażonej zmianie stylu, jaka zaznaczyła się w dziewięćdziesięciu latach stulecia, Lewicki zresztą już nie uczestniczył. Reprezentuje ją w swoich portretach Wasilij Borowikowski (1757—1826), również Ukrainiec, uczeń Lewickiego, podobnie jak i Lampiego, znany i ceniony także jako twórca obrazów religijnych. Dzieła jego, bliskie już klasycyzmowi, dalekie są jednak od chłodnej reprezentatywności, za to do pewnego stopnia przesieknięte delikatnym sentymentalizmem, co występuje zwłaszcza w jego portretach kobiecych, jak np. w portrecie hr. Suworowej, pani Łopuchiny lub Bezborodkowej z córkami.

Bardziej zbliżone do rzeczywistości, zawierające te wyjątkowo charakterystyczne i smutne portrety Borowikowskiego (Dołgoruki, Paweł I i in.). Nie brak też w jego twórczości rysów i motywów zaczerpniętych z rosyjskiej rzeczywistości ludowej, jak np. chłop rosyjski grzejący sobie ręce przy ogniu w alegorii zimy⁷. Jeżeli jednak realizm tego rodzaju był jakby zapożyczeniem wstydliwie ukrywanym w obramieniu „wysokich” form klasycyzmu, to jedynie u wymienionego już Szybanowa ujawnił się realizm scen życia chłopskiego w niczym niezmiennych, uroczystych kompozycjach, pełnych powagi i prawdziwości, jak i dalekich od figur i scen przedstawiających reprezentantów warstw wyższych na kolumnach baroku i rokoka lub klasycyzmu. Charakterystyczne jest przy tym, że w ciągu wieku XVIII najwięcej rysów wykazujących coraz bliższy związek z rzeczywistością życia rosyjskiego występuje — zarówno w architekturze (Bawonow), jak w rzeźbie (Szubin, Kozłowski) i w malarstwie (obaj Argunowie, Antropow, Lewicki, Łosienko i in.) — przede wszystkim w sztuce artystów, którzy albo sami bezpośrednio z ludu pochodzili (czy byli wprost chłopami pańszczyznianymi), albo też z ludem tym współczuli i w jego duchu tworzyli.

Przebieg malarstwa XVIII w. nie byłby jednak zupełny, gdyby my nie uwzględnili także początków rosyjskiego pejzażu, którego pierwsze fazy rozwoju przypadają również na ten okres. Takie w tej dziedzinie powtarzają się dzieje, tak typowe dla całej rosyjskiej sztuki XVIII w.: z jednej strony zamierzenia i upodobania

odbiorcy, dalekie od treści i ducha rodzimego, a z drugiej prawda rosyjska, przedzierająca się w dziele twórcy poprzez wszelkie obce konwenanse i wszelkie obce powierznice. Siemion Szczedrin (1745—1804) miał właśnie za zadanie malować widoki z carskich parków w okolicach Petersburga, Peterhofu, Gatchyny, Pawłowska, w rzeczywistości jednak zarówno w obrazach, jak i poprzez swoją działalność w roli kierownika klasy pejzażu malarskiego i graficznego stał się załoźycielem i pierwszym twórcą rosyjskiego malarstwa krajobrazowego⁸. Już w jego typowych pejzażach, wówczas tak bardzo modnych, przedstawiających widoki z Kampanii



165. F. J. Aleksiejew: Widok petersburski.

rzymskiej w połączeniu z motywami figuralnymi i sielankowymi, widujemy wniknięcie w prawdziwość. Jeszcze więcej tej prawdy jest w widokach rosyjskich, jak np. w *Widoku z okolic Petersburga* (w Galerii Trietiańskiej), stanowił dla Szczedrina temat, a ponieważ tak jest swoiste ujęcie malarstwa. Tak jest i w tym obrazie o tradycyjnym szablonie i odziedziczonej szkolnej kompozycji: typowy pierwszy plan z wodą i łodziami, obramienie w postaci drzew, drzewa na drugim planie, góry w dali, wzniesienia górskie, niebo, chmury. Ale postać kobieca na pierwszym planie odziana jest w rosyjski chłopski strój, a na drugim planie widoczne w cieniu drzew realistycznie potraktowane chaty chłopskie, grupy figuralne i także dzieci. Całość niewątpliwie idealizująca rzeczywistość, ale w każdym razie do niej zbliżająca, zapowiadająca przyszły kierunek i rozwój krajobrazu rosyjskiego.

Równie charakterystyczna jest sztuka Michała Iwanowa (1748—1823), twórcy pejzażu widokowego⁹, kontynuatora malarstwa widoków o charakterze dokumentalnym, będących często tylko jakby szkicami-notatkami z podróży. Nadał on

jednak swoim widokom charakter artystyczny, nie zmniejszając przy tym ich wierności realistycznej. Szczególnie udane są jego akwarele przedstawiające pejzaże Krymu i Kaukazu.

Jak Szchedrin widoki parków, a Iwanow obrazy widokowe, tak Fiodor Aleksiejew (1753—1824) dał pierwszy pejzaż miejski. Dokumentarna i zarazem dekoracyjna sztuka wymienionych trzech pejzażystów jest niezbędnym i logicznym uzupełnieniem wielkiego gmachu sztuki rosyjskiej wieku XVIII. W gmachu tym, zwłaszcza w jego najstarszych podwalinach, jest dużo elementu cudzoziemskiego, ale z drugiej strony nie mało w nim także rodzimych twórczych sił i wyników ich działania. Ze sztuki XVIII w. wyrosło wszystko, co miała przynieść w tej dziedzinie pierwsza połowa XIX wieku.

SZTUKA PIERWSZEJ POŁOWY XIX W.

ARCHITEKTURA

Nowe stulecie w dziejach rosyjskich nie oznaczało początku nowej fazy rozwojowej. Było ono, zwłaszcza w pierwszych dziesięcioleciach, jak gdyby dalszym ciągiem wieku XVIII, a pod niejednym względem przyniosło zakończenie procesów poprzednio rozpoczętych. Dotyczy to w równej mierze i wiadomianej sobie coraz więcej przez szerokie warstwy społeczne konieczności wyzwolenia mas chłopskich, uciskanych pańszczyzną, jak i krzepnięcia w szybkim tempie sił kapitalistycznych oraz wielkich idei humanistycznych i wolnościowych. Szczególną rolę odegrała przy tym wojna narodowa 1812 r., w czasie której patriotyzm szerokich mas ludowych i poświęcenie dla ojczyzny — nawet wówczas, gdy warstwa sprawująca w niej rzadko deptała podstawowe prawa ludzkie — osiągnęły najwyższy poziom. Wojna ta zarazem obudziła w nieznanym poprzednio zakresie poczucie obywateli społeczeństwa, połączone z pragnieniem w duchu postępu, z nowym ustosunkowaniem się do człowieka i jego świata duchowego, a wszystko to prowadziło — tak w życiu, jak i w twórczości, np. literackiej — z jednej strony do rozkwitu i jak gdyby dalszego ciągu klasycyzmu (neoklasycyzmu), a z drugiej do romantyzmu. Oba te prądy, w przeciwieństwie do krajów Europy zachodniej, współwystąpiły, nawzajem przeplatając się z sobą, a czasem zlewając się w twórczości jednych i tych samych artystów. Było to wierne odbicie harmonijnego i czystego indywidualnego z zasad społeczeństwa w kulturze rosyjskiej pierwszej połowy XIX w., które otrzymało jednak już w ruchu dekabrystów zgołą nowy sens i treść rewolucyjną, cechując okres dalszy, od r. 1825 do 1861, a wypełniony coraz ostrzejszym konfliktem między starym ustrojem feudalnym a powstającym kapitalizmem¹.

Przedem artystycznym odzwierciedlającym dążenia nowych generacji rosyjskich stał się neoklasycyzm, będący odpowiednikiem zachodniego stylu empire, trwającego jednak znacznie dłużej aniżeli w samej Francji. Jego podniety i wzory płynęły i tym razem przede wszystkim właśnie z Francji, jest jasne; wystarczy przytoczyć, że czołowymi architektami nowej epoki byli (obok Francuza Tomasza

de Thomon) Andrzej Woronichin i Adrian Zacharow, obaj wykształceni we Francji. Francuskie były jednak tylko podnieci. Właściwa twórczość i jej podłoże przesiąknięte rosyjskimi pierwiastkami rodzimymi, jakkolwiek ich koncepcje opierały się na doktrynie, według której niedoścignionym wzorem wszelkiej twórczości, nawet przy przedstawianiu tematyki jak najbardziej rosyjsko-patriotycznej, powinna być sztuka antyczna. Głosiła tę doktrynę i realizowała w swoim systemie wychowawczym Akademia Sztuk Pięknych, której znaczenie dla rosyjskiej twórczości artystycznej coraz bardziej wzrastało. Coraz mocniejszy związek tej uczelni z aparatem rządowym doprowadził jednak do tego, że za reakcyjnych rządów Mikołaja I charakter jej bardzo ucierpiał oraz zmieniła się także jej rola w rozwoju dziejowym sztuki rosyjskiej.

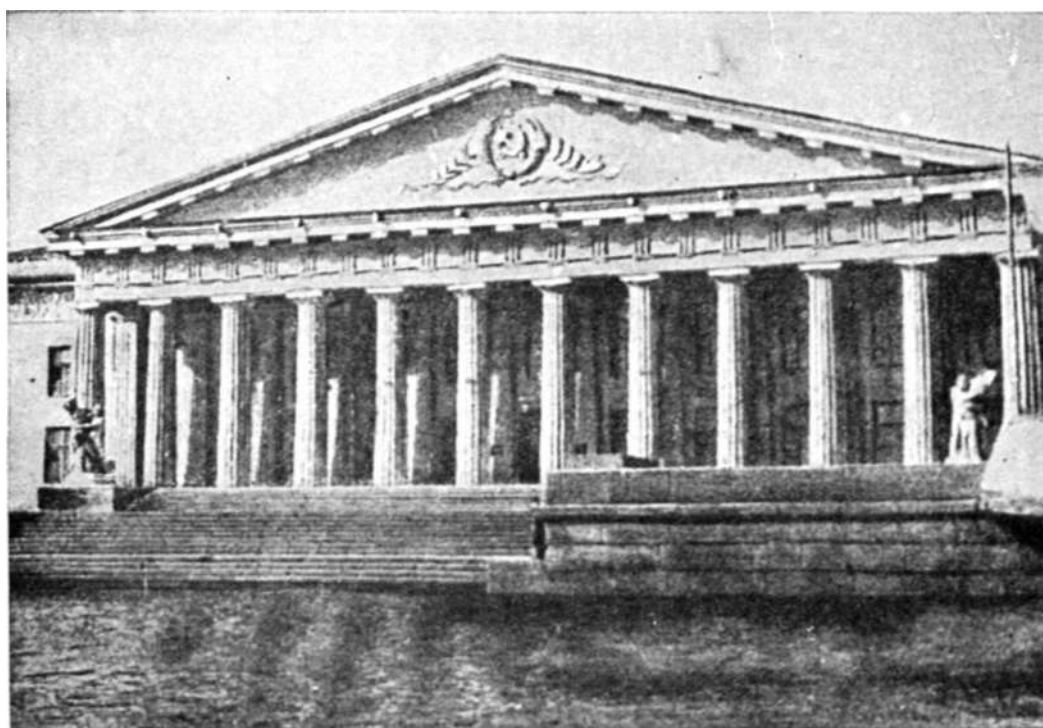


166. Sobór Kazancki w Leningradzie. Architekt A. N. Woronichin.

Dla architektury początków nowego rosyjskiego klasycyzmu niezmiernie charakterystyczne są obszerne, na wielką skalę pomyślane koncepcje budowlane, obejmujące czy to wielkie monumentalne gmachy użyteczności publicznej lub reprezentacyjne, czy te całe rozległe zespoły urbanistyczne, których realizacja nadała zwłaszcza stolicy cesarstwa jej typowe oblicze, jedyne w swoim rodzaju, jakiego nie posiada żadne inne miasto w Europie. Już przez to samo w architekturze służącej społeczeństwu, a nie tylko władczym jednostkom, dochodziły do głosu wyraźne tendencje humanitaryzmu, będącego dalszym ciągiem idei zrodzonych w wieku XVIII.

Surowo stylistyczna, unikająca wszelkich ładów zbytecznych motywów dekoracyjnych i ornamentacyjnych, a operująca jedynie ukształtowaniem samej bryły i proporcjami, daje się zauważyć już w późniejszych pracach Quarenghiego. Nie był on jednak w stanie rozwinąć w całej rozciągłości wielkich zadań urbanistycznych, jakie stawiała nowa epoka dziejowa.

Głównym budowniczym empiru-neoklasycyzmu petersburskiego jest jednak Andrzej Woronichin (1759—1814), chłop pa szczy niany hr. A. Stroganowa, prezydenta Akademii Sztuk Pi knych, i nie lubny syn jego krewnego. Kształcił si on najpierw w szkole malarstwa ikonowego w guberni permskiej, po czym został przez swojego pana oddany na nauk architektury najpierw do Moskwy, gdzie mistrzowali: Ba enow i mo e tak e Kazakow, a pó niej do Akademii Sztuk Pi knych w Petersburgu. Po dłu szej w drówce po Rosji i pobycie za granic , zwłaszcza we Włoszech i w Pary u, gdzie prawdopodobnie dalej si kształcił, w r. 1790 wrócił razem z młodym Stroganowem, swoim towarzyszem podró y, do Rosji. Tutaj



167. Instytut Górniczy w Leningradzie. Architekt A. N. Woronichin.

otrzymał, obok mniejszych prac, które wykonywał dla Stroganowa², jedno z najważniejszych zadań swojej epoki, mianowicie zbudowanie wielkiego soboru Matki Boskiej Kazańskiej w Petersburgu, który według życzenia cara Pawła miał być wzorowany na kościele w Piotra w Rzymie. Podobieństwo z kościołem w Piotra jest jednak tylko pozorne. Budynek na planie krzyża łacińskiego, z dużym wysokim kopułem o lekkich i smukłych proporcjach nad skrzyżowaniem naw, poprzedza na stronie północnej szeroko rozbudowana, półokrągła kolumnada. Podobna kolumnada na stronie południowej oraz półokrągły plac przed zachodnią fasadą cerkwi nie zostały nigdy urzeczywistnione. Założenie jest odmienne od koncepcji Berniniego. Gdy bowiem ogromna kolumnada Berniniego zamyka plac przed kościołem wzniesionym na miejscu podwyższonym, to kolumnada Woronichina otwiera raczej przestrzeń, chociaż tym samym monumentalny budynek cerkiewny z jednolicie pomyślanym zabudowaniem miasta. Półeliptyczna kopuła, wznosząca

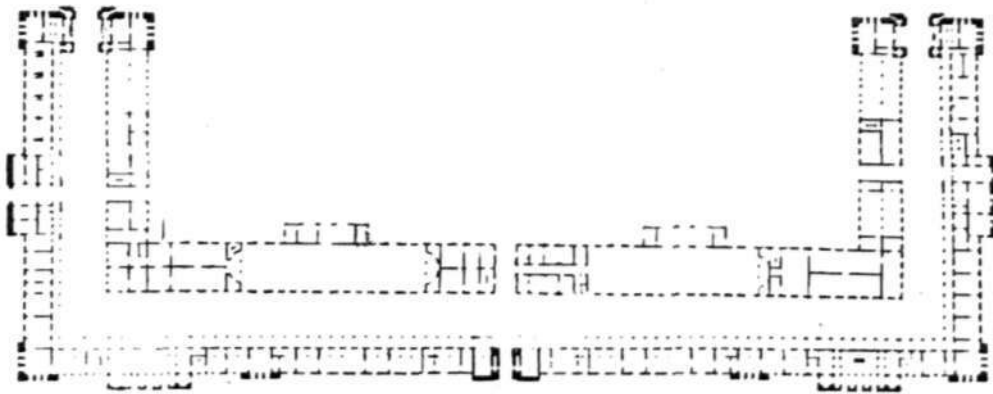
si na wysokim b bnie rozczłonkowanym lekkimi kolumnami, wywołuje nie mniej harmonijne wrażenie jak i w trze wi tyńi swoj prostot i lekkimi proporcjami, różniącymi się od wzorów rzymskich, a zbliżonymi do greckich. Wzniosło i wspaniało się dzięki temu jest tutaj za pomocą samego materiału: porfirowych monolitowych kolumn, a także korynckich kapiteli i bazy z brzoza, do których dołącza się stopniowo ozdoba rzebiarska i malarska wnętrza, stanowi cego zwart i harmonijny całość. Równocześnie nie z soborem Kazańskim (budowa trwała od 1801 do 1811 r.), wykonał Woronichin dla Petersburga jeszcze inne dzieło z zakresu architektury monumentalnej, nie mniej typowe od poprzedniego, a mianowicie



168. Giełda (Birża) w Leningradzie. Architekt T. de Thomon.

Instytut Górniczy (podówczas Górniczy Korpus Kadecki), który powstał z kilku domów nad brzegiem Newy. Budowla ta, widoczna ze wszystkich stron, wymagała wyjątkowego ukształtowania monumentalnego (1806—1811). Woronichin osiągnął to w ten sposób, że wysunął przed siebie portyk budowli, stawiając go w potężnym doryckim kolumnadzie, który kontrastuje z gładkimi ścianami siedzących z nim fasady. W ten sposób, włączając budynek w otoczenie nad brzegiem rzeki, stworzył jeden z najmocniejszych akcentów urbanistycznych Petersburga. Takie w ukształtowaniu wnętrza operuje Woronichin surowo i stylistycznie, np. w dużej sali jadalniczej Instytutu Górniczego, pozbawionej wszelkich zbędnych ozdób. Tylko w budowlach willowych (jak np. we własnej willi) nie stosuje on zasady monumentalnej surowości. Ale i tutaj, jak np. w tzw. Róbowym Pawilonie willi Bagrationa, z lat 1811—1812, tworzył całości, które pomimo intymnego charakteru zachowały artystyczny umiar i stały się wzorami rodzimego empiru-neoklasycyzmu.

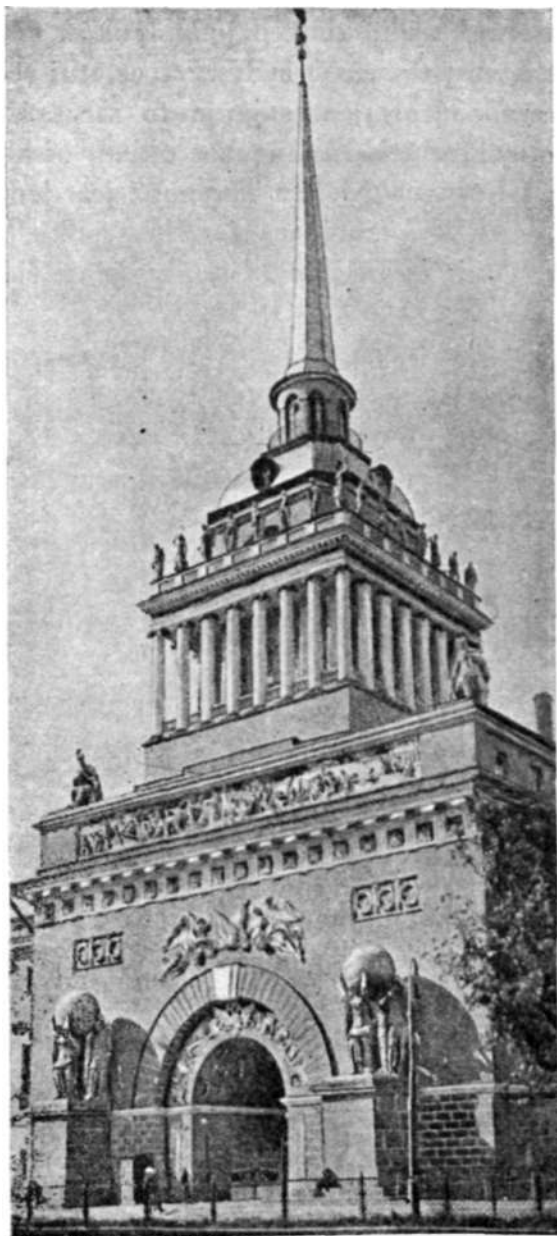
Do rosyjskiej architektury wielkich zespołów miejskich włączyła się także twórczo Tomasz de Thomon (1756—1813), który w r. 1799 przybył do Rosji, gdzie podporządkował aktualnym podówczas potrzebom i przetrwał swoje koncepcje zdobyte i wyrobione we francuskiej szkole architektonicznej. Jego dwa pierwsze wielkie projekty — Teatru Wielkiego w Petersburgu (1802—1805), spalonego w r. 1811, oraz teatru w Odessie — są jeszcze ujęte jako koncepcje budynków odosobnionych, nie związanych bliżej z otoczeniem, przy czym zwłaszcza ostatni reprezentuje całość jak najprostszą i stylistycznie surową; występuje to szczególnie silnie w ukształtowaniu fasady stanowiącej głąb cian bez okien, ozdobioną jedynie portykiem i fryzem doryckim. Głównym dziełem Thomona jest jednak jego Giełda (Bourse) w Petersburgu (1805—1816), wznosząca się „Na strielkie”, w punkcie, z którego rozchodzą się Wielka i Mała Newa. Punkt ten znajduje się



169. Gmach Admiralicji w Leningradzie. Plan. Architekt A. D. Zacharow.

naprzeciw Pałacu Zimowego na jednym, a twierdzy Pietropawłowskiej na drugim brzegu rzeki. Miejsce to wymagało w większym jeszcze stopniu niż Instytut Górniczy uwzględnienia całego otoczenia jak i ukształtowania monumentalnego, dominującego nad okolicą, a wyraźnie widocznego już z wielkiej odległości. Wszystko tutaj jest proste. Długi gmach, którego centrum stanowi ogromna sala z kasetonowanym sklepieniem kolebkowym, otoczony jest perypteralnym wieńcem kolumn doryckich wraz z belkowaniem, przy czym wieńiec kolumnowy i miejsce między nim a cianami gmachu mają znaczenie osobnej jednostki przestrzennej; tylko bowiem sam gmach wznosi się ponad belkowaniem wraz z półokrągłym łukiem na przyczółku. Monumentalność budynku stojącego na podbudowie tarasu, na który prowadzi szerokie schody, co jeszcze bardziej podkreśla sztucznie podwyższone i rozszerzone miejsce nad Newą, potęgają dwie wysokie kolumny rostralne z figurami morskich bóstw u baz. Swoiste, nie odbiegające od zasady surowości stylu, jest u Thomona także i ujęcie architektury z ozdobami plastycznymi, reprezentowanymi zarówno w gmachu Giełdy, jak i w konstrukcjach mniejszych rozmiarów, zwłaszcza w mauzoleum cara Pawła w Pawłowsku, tzw. Mauzoleum Małankowi-Dobroczycki. Grobowiec zbudowany w najcichszej części parku, wśród zieleni, w kształcie wieży antycznej (swobodnie doryckiej) z maskami na metopach belkowania,

ozdobiony jest rzeźbami Martosa, najciślej harmonizując z architekturą. Jak bardzo cała twórczość Thomona była przesieknięta duchem neoklasycyzmu, wykazują również pozostałe jego projekty, m. in. projekty mieszkalnych will, a zwłaszcza jego rysunki i akwarele z widokami antycznych ruin i budowli³.



170. Gmach Admiralicji w Leningradzie. Główna brama. Architekt A. D. Zacharow.

Był może jeszcze konsekwentniejszym wyrazicielem empiru jest Adrian Zacharow (1761—1811). Jego największe dzieło to gmach Admiralicji (1806—1815), a właściwie jego przebudowa, której wynikiem jest inny, niezmiernie dla stolicy typowy, wielki zespół budowlany. Zabudowanie ogromnych rozmiarów, długie ok. 400 m, jest jasno i przejrzysto rozczłonkowane. Rodek głównej fasady zajmuje monumentalna brama, a po obu stronach gładkich cian mieszczą się olbrzymie skrzydła, złożone z szerokiej rodkowej czy przyczółkowej z dwunastoma kolumnami oraz z dwóch narożnych rysalitów z sześcioma kolumnami doryckimi. Podobne ukształtowanie cechuje także fasady boczne, z tym różnicą, że w ich częściach rodkowych mieszczą się dwie potężne bramy. Zakończenie tych fasad bocznych od strony Newy stanowi dwa pawilony, w których powtórzono nieco uproszczony motyw bramy z fasady przedniej, umieszczony w ród kolumn doryckich. Charakterystyczna jest zwłaszcza główna fasada. Jej boczne rysalitty są bardzo wzmocnione i składają się z zespołów złożonych z trzech rysalitów mniejszych. Zwraca uwagę również rodkowa brama z gładkimi cianami, jakby rodzaj bramy triumfalnej, na której umieszczono płaskorzeźbę. W górze zamyka i wieńczy razem cian tryglifowy fryz i masywny gzymś. Nad gzymsem wyrasta reliefowa balustrada z trofeami, a nad nią, niby

wie a, wznosi się wysza kondygnacja, otoczona wiecem jońskich kolumn; nad jej barokowym hełmem zastrzela ku niebu wysoka iglica Admiralicji, architektoniczna o Petersburga. Silne podkreślenie zarówno bramy głównej, jak i wszystkich rysalitów przyczynia się z jednej strony do uwypuklenia masywności budowli,

z drugiej zaś usuwa monotonię długich cianek z osobną fasadą. Ten ogromny, na wskroś organicznie ujęty kompleks budowlany ozdabia Zacharow bogatą dekoracją rzeźbienną na przyczółkach i w obramieniach okien, ustawioną wprost przed gładką cianką, jako dzieło sztuki o samodzielnej wartości i roli, dzieło niezależne od architektury całości, a będące równocześnie jej uzupełnieniem i jakby widocznym uczłowieczeniem działań w architekturze sił.

Ostatnim wielkim mistrzem petersburskiej architektury neoklasycystycznej jest Carlo Rossi (1775—1849), syn włoskiej tancerki, którego Brenna wychował, wykształcił na architekta i wziął ze sobą do Włoch. Rossi wrócił jednak w 1806 r. do Rosji, gdzie w dwa lata później został architektem, ale projektami urbanistycznymi odznaczył się nie w Petersburgu, lecz w Moskwie (m. in. także w Twerze). Do Petersburga powołano go w r. 1816 i tu został nadwornym architektem Aleksandra I. Jego miejsce w dziejach architektury rosyjskiej jest całkiem osobliwe. Był on mianowicie wybitnym twórcą pojedynczych budowli o wysokiej wartości artystycznej, obok tego jednak przede wszystkim urbanistą, który nadał Petersburgowi ostateczne monumentalne i zarazem empirowo-neoklasycystyczne oblicze przez stworzenie wielkich kompleksów, rozległych placów i harmonijnych perspektyw. W swoich wczesnych pracach (np. w przebudowie pałacu na Wyspie Jełagiskiej, obecnie Kirowskiej, którą zamienił na osadę pałaców harmonizując zabudowania z przyrodą) nawiązał Rossi do tradycji osiemnastowiecznych. Takie Pałac Michajłowski (1819—1824), obecnie Muzeum Rosyjskie, zawiera pewne elementy tradycyjne. Pałac ten pomimo swojego charakteru osady (pałac w głębi paradnego dziedzińca, połączony z dwoma skrzydłami bocznymi, biegnącymi w stronę ulicy; za fasadą tylną ogród z pawilonami) jest cały zwrócony ku miastu, stanowi całość kompozycyjną z otoczeniem miejskim. Nad wysokim cokółcem wznosi się monumentalna kolumnada rzymskiego rysalitu, złoona z ornamentami korynckich kolumn, dwiema belkami z tympanonem. Motyw rytmicznie uszeregowanych kolumn powtarza się po obu stronach fasady aż do rysalitów narożnych o gładkich ciankach. W fasadzie ogrodowej radek zajmuje loggia z dwunastu kolumnami korynckimi, nad którą zamiast tympanonu wznosi się attyka. Z wielkich konstrukcji zespołowych jeszcze bardziej charakterystyczna jest budowla Głównego Sztabu, układająca się w szerokim półkolu przed Pałacem Zimowym. Jej fasadę przerywa kolosalny łuk triumfalny — przebiega do ulicy Morskiej — dwiema attykami z sześciokolumnym zaprzęgiem bogini Zwycięstwa. Sam motyw ogromnego łuku-bramy ze ciankami ozdobionymi reliefami przebiega jest niewątpliwie z bramy Admiralicji Zacharowa. To samo odnosi się także do łuku triumfalnego, który ozdobiony po obu stronach dwiema parami kolumn doryckich i uwieczniony reliefem, łączy oba pałace — Synodu i Senatu (1829—1834). Motywem jeszcze większego jednolitego zespołu urbanistycznego osiągnął Rossi w zestawieniu otoczenia teatru Aleksandrowskiego (obecnie im. Aleksandra Puszkina, 1827—1832). Punktem centralnym całej kompozycji jest tutaj gmach teatralny, za ulicą Teatralną połączono dwa place: Czernyszewa i Ostrowskiego. W twórczości Rossiego (zbyt wcześnie zakończony przez

artyst , który wyprowadzony z cierpliwo ci ci głymi szykanami biurokratycznej głupoty carskiego rz du i samego cara, w r. 1832 przeszedł na emerytur i wi - cej nie budował) petersburski neoklasycyzm osią gn ł swój punkt szczytowy, a sto - lica najbardziej charakterystyczne rysy swojego monumentalnego oblicza urbani - stycznego, osią gni te przez jednolito ka dej kreacji i jej zwarto z otoczeniem,



171. Gmach Sztabu Głównego z łukiem w Leningradzie. Archit. K. I. Rossi.

przez ich wzniosły, patetyczny charakter, przesi kni ty ide uczu patriotycznych, oraz przez harmonijne połączenie architektury z jej ozdob , stanowi ce najwyra - zistsz syntez wszystkich gał zi sztuk plastycznych: budownictwa, rze by, malar - stwa i przemysłu artystycznego .

Do wielkich budowniczych tego okresu nale y tak e Wasilij Stasow (1769— 1848), ucze Ba enowa i Kazakowa w Moskwie. Jego działalno była bardzo roz - legła; budował zarówno w Moskwie, jak w Petersburgu i na prowincji, a jakkol - wiew rozmachem nie dorównuje młodszemu koledze Rossiemu, to jednak jego

znaczenie dla rozwoju architektury rosyjskiej bynajmniej nie jest małe. Do wcześniejszych prac, którymi się wsławił, należy w każdym razie jego działalność w Gruzino, rezydencji osławionego Arakczajewa, gdzie postawił szereg budynków ogrodowych stosując obok kamienia także i drewno. Wzniósł również wieżę cerkiewną (1815 r.) zbliżoną do architektonicznych koncepcji Zacharowa, masywnością zastosowaniu kolumn doryckich, wykazując jednak wewnętrzne pokrewieństwo z zasadami budownictwa

staroruskiego. Konsekwentnym neoklasycystycznym zwróceniem na czysto stylowi okazał się w licznych dziełach wykonanych w Carskim Siole (Puszkynie) i w Pałacu Zimowym w Petersburgu. Szczególnie charakterystyczne są jego ogromne koszary Pawłowskie (obecnie Lenergo) na Polu Marsowym (1817—1818), nadające całemu rozległemu placowi swoiste oblicze długiej i masywnej fasady z ciętymi attykami nad środkowym ryzalitem z dwunastu doryckimi kolumnami, bogato zdobionymi reliefami o motywach wojenno-patetycznych. Dekoracja ta, zbyt gęsto nagromadzona, wykracza trochę poza ramy czystego neoklasycyzmu, a w jej tematyce „przeczuwa się już wojenne pobrzedzenie, które będzie motywem przewodnim całej sztuki oficjalnej w epoce mikołajowskiej reakcji”⁶. Podobna tematyka wywołuje pewien zgrzyt także w jego monumentalnej Bramie Triumfalnej, wzniesionej (1833—1838) w Petersburgu, która składa się z podwójnej kolumnady z sześciu kolumn doryckich, noszących swobodnie potraktowane doryckie belkowanie (np. zamiast tryglifów wprowadził Stasow figury skrzydlatych geniuszów). Brama ta, włączona w urbanistyczną kompozycję otoczenia, stanowi monumentalne propileje prowadzące do zwycięskiego miasta (jej kamień w gielny położono dnia 17 sierpnia 1827 r., w rocznicę zwycięstwa rosyjskiego pod Kulmem w r. 1813) i stolicy o formach klasycystycznych. Ów „zgrzyt” — to olbrzymie armatury wojenne, umieszczone nad belkowaniem, niby straszliwa groźba wojny. Poza rozległymi składami prowiantowymi w Moskwie, również utrzymanymi w surowym stylu neoklasycystycznym, zbudował Stasow także dwa sobory: Prieobrażenski (1826—1828) i Troicki (1827—1835), w których tra-



172. Brama Triumfalna w Leningradzie. Archit. W. P. Stasow.

dycyjny typ cerkwi pi ciokopułowej sprowadza do uproszczonych form klasycystycznych⁷.

Eklektyzm, zaznaczony już poniekąd w wymienionych budowlach cerkiewnych Stasowa, staje się odtąd coraz wyraźniejszy.

Pomocnik Rossiego P. Pławow (1794—1864) pozostaje wierny stylowi klasycystycznemu, natomiast Aleksander Briułłow (1798—1877), który spędził długie



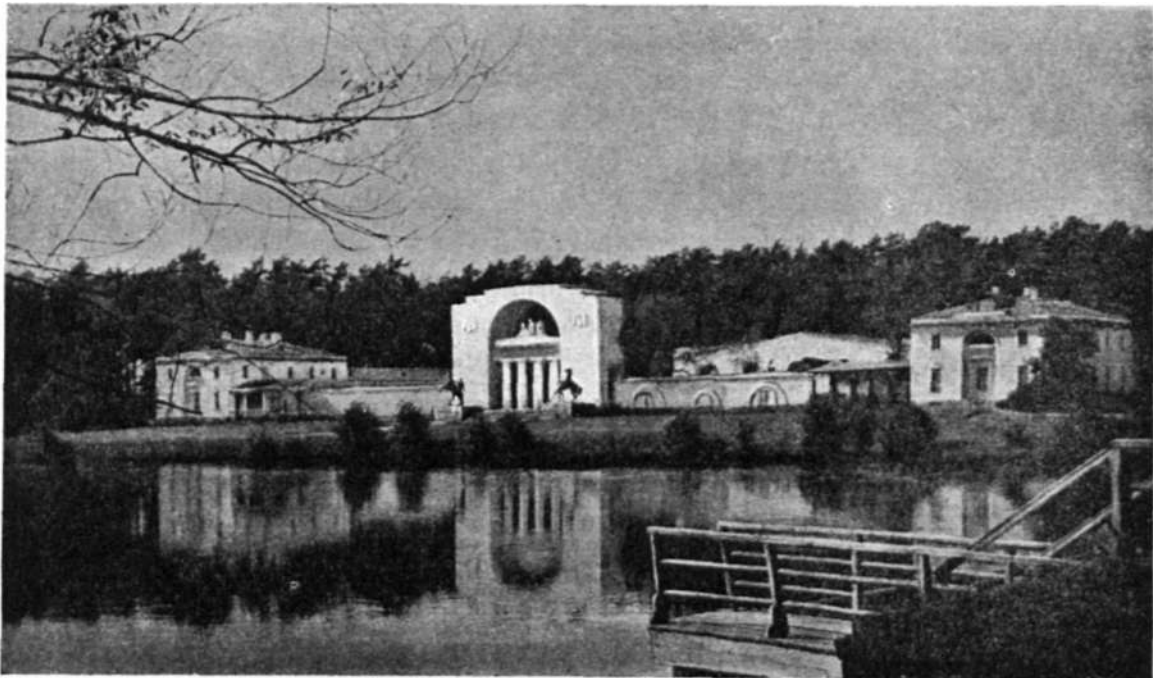
173. Sobór w. Izaakiusza w Leningradzie. Architekt O. Montferrand.

lata na Zachodzie i m. in. uczestniczył w pracach nad wykopaliskami pompejańskimi, jest wyraźnym eklektykiem, czerpiącym natchnienie i wzory zarówno z gotyku i stylu romańskiego, jak przede wszystkim z antycznych motywów dekoracyjnych. Jego sztuka prowadzi w każdym razie w kierunku późniejszego rozwoju historyzmu, oznaczając równocześnie zastój i początek rozkładu klasycyzmu. Do eklektyków należy zaliczyć także Francuza Augusta de Montferranda (1786—1858), twórcę soboru w. Izaakiusza (Isaakijewskij sobór, 1817—1857). Ogromna cerkiew — której złociona kopuła na wysokim bębnie otoczonym wieńcem kolumn dominuje nad miastem, wzorowana na londyńskim kościele w. Pawła, a przypominająca równie paryski Panteon — odznacza się niesłychanym bogactwem barwnych marmurów, blaskiem mozaik i olbrzymimi kolumnami swoich czterech portyków. Ale proporcje jej są ciękie, a wewnątrz brak prawdziwego ożywienia. Mimo to jednak sobór ten jest ostatnim wielkim pomnikiem petersburskiego klasycyzmu.

W Moskwie utrzymywały się długo tradycje klasycyzmu M. Kazakowa, a nawet przetrwały po okupacji napoleońskiej. Gdy miasto zaczęło się szybko odbudowywać, przy czym znacznie większą rolę niż w Petersburgu odgrywało tu budownictwo prywatne, na pierwsze miejsce wysunęli się zwłaszcza dwaj architekci: Diemientij Gilardi (1788—1845), syn architekta włoskiego, z którym przyjechał już w r. 1789 jako jednoroczne dziecko do Moskwy i tam się wychował, oraz Józef Beauvais, obaj kontynuatorzy tradycji Kazakowa, a zarazem także jego przedstawiciele neoklasycyzmu. W budowlach o charakterze oficjalnym Gilardi przestrzega zasad surowej, konsekwentnej poprawności stylu i stwarza naprawdę monumentalną konstrukcję w odnowionym przez siebie (po pożarze) gmachu uniwersytetu moskiewskiego (1817—1818), w którym zachowuje wprawdzie stare założenie Kazakowa z r. 1786, ale zmienia w znacznej mierze ukształtowanie zewnętrzne. Surowa prostota stylu wyraża się zwłaszcza w portyku doryckim z kolumnami bez baz i z gładkimi cianami; skąpa, płasko rzeźbiona dekoracja, ozdabiająca te ciany, kontrastem swoim jeszcze potęguje ciężką masowość samej architektury, szczególnie w części środkowej. Inne zasady stosuje Gilardi w budowlach przeznaczonych na użytki prywatne, jak np. we dworze parkowym Najdienowa (1829—1831), obecnie sanatorium „Wysokie Góry”. Swobodny układ całego zespołu, niesymetrycznego, porozmieszczanego malowniczo w parku o charakterze romantycznym, jest lekki i odpowiada panującemu intymnie i spokojnie zarówno w głównym budynku, jak i w pawilonach o regularnych, a przy tym lekkich formach. Dziełem Gilardiego jest również jeden z najciekawszych podmoskiewskich dworów parkowych, Kułminki, własność Golicynów, na nowo rozplanowany i odbudowany w latach 1820—1830; charakterystyczny jest zwłaszcza Dwór Koni („Konnyj Dwór”), a w jego parku pawilon z ogromną kolumnadą triumfalną z gładkimi cianami po bokach. W samej kolumnadzie umieszczono kolumnadę, nad której belkowaniem wznosi się grupa plastyczna. Stwarza to — kolumnadę słupową, by nie powiedzieć, dla orkiestry domowej — niezwykle malowniczą całość, a urok potęgują jeszcze bardziej grupy koni z brązu, dłuta rzeźbiarza Clodta, umieszczone po bokach pawilonu.

Beauvais, którego działalność widzieć się zaczęła już w Moskwie, zwłaszcza z zewnętrznym ukształtowaniem jej nowych obiektów architektonicznych po pożarze 1812 r. (na które wpłynął jako kierownik „członyk fasadowej” komisji odbudowującej miasto), był twórcą i realizatorem pierwszego moskiewskiego, z góry zaplanowanego wspaniałego zespołu urbanistycznego: Teatru Wielkiego i kompleksu placu Teatralnego (1821—1825), który padł ofiarą pastwopalu. Architekt ten był jednak przede wszystkim twórcą wzorów dla licznych mniejszych will-pałacyków w postaci pawilonów, typowych dla moskiewskiego budownictwa pierwszej połowy XIX w. Szczególnie charakterystyczny jest pod tym względem dom Gagarinów (1817), będący swoistym przykładem przekształcenia rezydencji parkowej i dostosowania jej do otoczenia miejskiego. Spośród pozostałych zwizualizowanych z Moskwy architektów należy wspomnieć o A. Grigorjewie (1782—1868), którego sztuka ma wiele wspólnego z architekturą Gilardiego, a zawiera przy tym niemało

elementów tradycyjnych, pochodzących z XVIII w., oraz A. Witberga (1787—1855), autora niezwykle monumentalnego projektu wotywni Sławy jako pomnika wojny 1812 r., który nie został zresztą nigdy zrealizowany. Poprzez formy neoklasycystyczne projektu przezierają jednak już nowe tendencje, wynikłe z podstaw romantycznych, których były wyrazem, a będąc jednocześnie rozpoczynającymi się w głąb kryzysu społecznego i ustrojowego w okresie reakcji mikołajowskiej. Kryzys ten, który z jednej strony wyrażał się w ustroju państwa pałacowym, wzmacniając ucisk państwa od czasu powstania de-



174. Widok na Dwór Kościuski w Kuźminkach. Architekt D. I. Gilardi.

kabrystów (1825), a z drugiej strony — w zmieniających się formach produkcji i szybkim rozwoju kapitalizmu, musiał z natury rzeczy prowadzić do coraz większego indywidualizmu, i to zarówno romantycznego, jak realistycznego. Gdy romantycy przeciwstawiali jednostkę państwu i społeczeństwu, szukając prawdy w idealnym świecie absolutu, to realicy przeciwstawiali się istniejącemu prądowi swoim sceptycyzmem, a w konsekwencji krytycznym stosunkiem do rzeczywistości, w tym wypadku rosyjskiej.

Innymi słowy, w okresie panowania Mikołaja I coraz bardziej pogłębiała się przepaść między rządem absolutystycznym a narodem i ludem i coraz bardziej wzbierały nurty rewolucyjne, w których obok czołowych postaci postpowego ziemstwa coraz częściej uczestniczyli reprezentanci warstwy mieszczańskiej-demokratycznej. Prąd ten musiał objąć także sztuki plastyczne.

W dziedzinie architektury widoczny był upadek monumentalności. Budowle oficjalne, rzadziej, były tylko jeszcze jakby odziane w strój niegdysiejszy, a obecnie chłodnego neoklasycyzmu, któremu zupełnie nie odpowiada napuszona

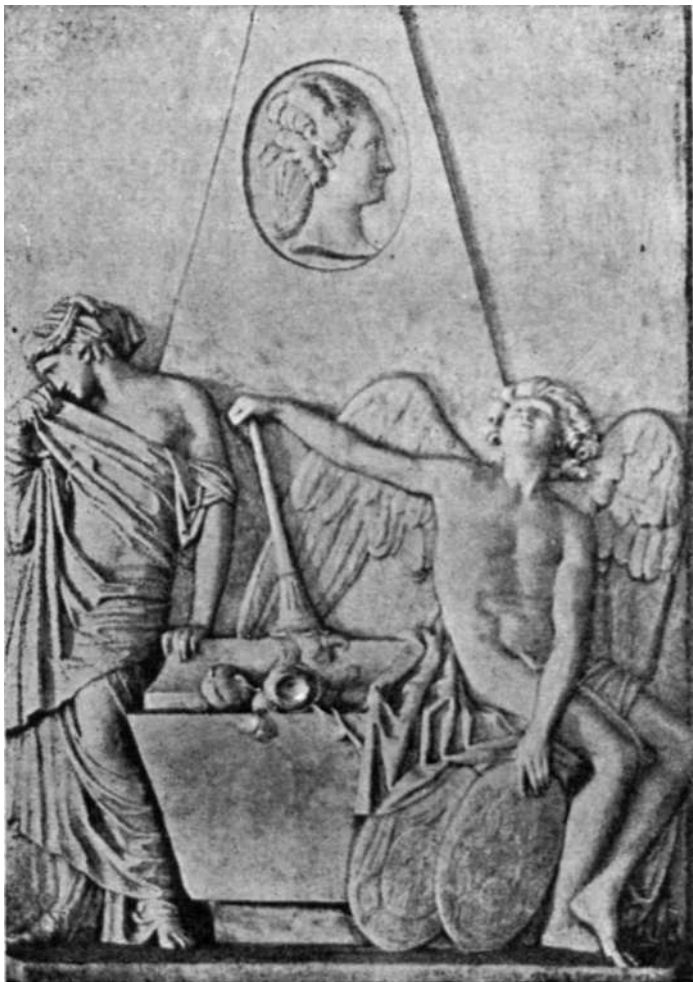
tre wewn trzna budynków. Przede wszystkim za ko czy si okres wielkich zespołów urbanistycznych, zakrojonych planowo na wielk skal , a rozpoczyna si okres indywidualizmu, podyktowanego ustrojem i warunkami kapitalistycznymi, okres, w którym ka da budowla istnieje tylko sama dla siebie, wtłoczona w g sto przebiegaj ce ulice z jeszcze g ciej ustawionymi prywatnymi domami. Dominuje wła ciwie fasada nadaj ca budowli indywidualny charakter, jakkolwiek najcz - ciej aden istotny zwi zek wewn trzny nie ł czył fasady z pozostałymi cz ciami domu. Równocze nie z narastaniem tego rodzaju warunków i podstawowych tendencji budownictwa miejskiego zamieraj tradycje dawniejsze. Stan maj tkowy arystokracji i szlachty nie pozwala ju wi cej na bogate i zbytckowne budowle. A carski dwór rozporz dzaj cy wszelkimi rodkami fundatora nie ma po prostu gustu.

Wspomniany ju eklektyzm, w zwi zku z historyzmem odpowiadaj cym zreszt do pewnego stopnia reakcyjnym tendencjom rz du, które chciały powstrzyma czas i przywróci przeszło , prowadził do niejednego nieporozumienia stylowego. Najwi kszym z nich było w ka dym razie stosowanie na gruncie rosyjskim stylu neogotyckiego — w dodatku cz sto bez wszelkiej wewn trznej konsekwencji stylizacyjnej, jak np. u Aleksandra Briułłowa (1798—1877), brata malarza — albo te stylu gotyku angielskiego reprezentowanego przez Mikołaja Benois (1813—1898), który jest twórca stajni w Peterhofie (1847—1852). Dla połowy stulecia znamieny jest równie poci g do baroku i jego dekoracyjno ci, reprezentowany zwłaszcza przez Andrzeja Stakenschneidera (1802—1865) w pałacu wielkiego ksi cia Michała Mikołajewicza nad New oraz w pałacu wielkiej ksi ny Marii Mikołajówny (obecnie Leningradzka Rada Miejska).

Historyzm ten rozwin ł tak e swoist form stylu bizanty sko-rosyjskiego, którego pierwszym i najbardziej charakterystycznym reprezentantem był Konstanty Thon (1794—1881), ucze Woronichina. twórca pi ciokopułowej cerkwi Chrystusa Zbawiciela w Moskwie (rozpocz tej w r. 1839), która zaj ła miejsce projektowanej przez Witberga cerkwi Sławy, ale nie na Wróblích Górach, lecz w pobli u Kremla. Była to budowla w stylu, jakiego w tej formie w rzeczywisto ci nigdy nie było: ani bizanty ska, ani staroruska, lecz raczej i wył cznie tylko odzwierciedlaj ca carskie samodzier awie i jego reakcyjno pozbawion zwi zku z ludem i jego d eniami. Równie znamieny dla twórczo ci Thona jest olbrzymi, nowy pałac na Kremlu (1838—1849), na zewn trz utrzymany jakoby w duchu tradycyjnych „tieriemów" moskiewskich z różnymi motywami dekoracyjnymi, przejmującymi ze sztuki staromoskiewskiej. Motywy te gin jednak w cało ci pozbawionej prawdziwej koncepcji architektonicznej. W samym wn trzu natomiast, którego układ nie odpowiada stronie zewn trznej, przewaja j pierwiastki renesansowe, przeplataj ce si z elementami innymi, zwłaszcza antycznymi.

RZEBA

Na przełomie w. XIX równocześnie z architekturą rosyjską do wielkiego rozkwitu doszła także i rzeźba. Spośród rzeźbiarzy końca drugiej połowy wieku XVIII, czynnych jeszcze w pierwszej połowie wieku XIX, największą rolę odegrał Ukraińiec Iwan Martos, który wywarł wielki wpływ na współczesnych sobie artystów,



175. I. P. Martos: Pomnik nagrobny M. P. Sobakiny (1782 r.).

a zwłaszcza na uczniów. Iwan Martos (1752 — 1835), współczesny Kozłowskiemu i jego kolega w Akademii i w Rzymie, gdzie pracował w warsztacie Thorwaldsena i Canovy, u Rafaela Mengsa, Viena i Pompea Rattoni, nie naśladował wprawdzie ani Thorwaldsena, ani Canovy, należy jednak do tego samego co oni kierunku i jest zarazem najwybitniejszym przedstawicielem neoklasycyzmu w rzeźbie rosyjskiej na początku XIX wieku. Zgodnie z tradycyjnymi już podówczas metodami rosyjskimi, jego rzeźba wie się w dużej mierze z architekturą, stanowić jej ozdobę i uzupełnienie jej wyrazu. Szczególnie popularno i sławę zyskał jednak głównie swoimi bardzo licznymi pomnikami nagrobnymi. Jego formy „greckie”, którymi tak bardzo zachwycali się współcześni, pełne są sentymentu, smutku i melancholii; jest to nie tylko osobisty cech artysty, ale także i rosyjski, wobec czego łatwo zrozumieć, i podziwiano go dlatego, że „kazał płakać kamieniom”, chociaż w jego przedstawieniu śmierci nie ma obrazów grozy i rozpacz, jest w nim raczej tylko cichy żal i smutek, nie burzliwy czy harmonijnej równowagi ducha¹. Spośród tych pomników należy wymienić zwłaszcza pomnik M. Sobakiny w soborze Doświńskim w Moskwie, z r. 1782 (obecnie w Muzeum Architektury), odznaczający się zarówno harmonijną kompozycją i wykonaniem, jak i głęboką poetycką koncepcją tematu i motywów. W pomniku tym wszystko jest umiarkowane, zarówno formy jak i wyraz, delikatne — i zarazem dobitne, a obnażone ramiona i pierś płaczącej postaci niewiele więcej wymodelowanych

stów, a zwłaszcza na uczniów. Iwan Martos (1752 — 1835), współczesny Kozłowskiemu i jego kolega w Akademii i w Rzymie, gdzie pracował w warsztacie Thorwaldsena i Canovy, u Rafaela Mengsa, Viena i Pompea Rattoni, nie naśladował wprawdzie ani Thorwaldsena, ani Canovy, należy jednak do tego samego co oni kierunku i jest zarazem najwybitniejszym przedstawicielem neoklasycyzmu w rzeźbie rosyjskiej na początku XIX wieku. Zgodnie z tradycyjnymi już podówczas metodami rosyjskimi, jego rzeźba wie się w dużej mierze z architekturą, stanowić jej ozdobę i uzupełnienie jej wyrazu. Szczególnie popularno i sławę zyskał jednak głównie swoimi bardzo licznymi pomnikami nagrobnymi. Jego formy „greckie”, którymi tak bardzo zachwycali się współcześni, pełne są sentymentu, smutku i melancholii; jest to nie tylko osobisty cech artysty, ale także i rosyjski, wobec czego łatwo zrozumieć, i podziwiano go dlatego, że „kazał płakać kamieniom”, chociaż w jego przedstawieniu śmierci nie ma obrazów grozy i rozpacz, jest w nim raczej tylko cichy żal i smutek, nie burzliwy czy harmonijnej równowagi ducha¹. Spośród tych pomników należy wymienić zwłaszcza pomnik M. Sobakiny w soborze Doświńskim w Moskwie, z r. 1782 (obecnie w Muzeum Architektury), odznaczający się zarówno harmonijną kompozycją i wykonaniem, jak i głęboką poetycką koncepcją tematu i motywów. W pomniku tym wszystko jest umiarkowane, zarówno formy jak i wyraz, delikatne — i zarazem dobitne, a obnażone ramiona i pierś płaczącej postaci niewiele więcej wymodelowanych

przykładów rzeby klasycystycznej. Niemniej wymowny swoim ukształtowaniem jest pomnik nagrobny księżny J. I. Gagariny, z r. 1803, na cmentarzu Łazariewskim w Petersburgu, który jest już dziełem wielkiego, w pełni rozwiniętego stylu i talentu Martosa oraz szczytowego neoklasycyzmu. Zmarła (figura z brązu) przedstawiona jest w klasycznej postaci stojącej bogini, pełnej spokojnego smutku, surowym wzrokiem spoglądającej za siebie. Z figury tej przemawia pewne dążenie do heroizacji. Doszło ono do jeszcze pełniejszego wyrazu w tematyce patriotyczno-historycznej, najlepiej zrealizowanej w pomniku (dziś na Placu Czerwonym) Minina i Połarskiego, bohaterów narodowych, którzy w XVII w. uratowali Rosję Moskiewską od polskiej interwencji. Pomnik odsłonił to w r. 1818. Martos zajęty był jednak jego projektowaniem i wykonaniem już począwszy od r. 1804. Pomnik ten jest jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów, jak głęboko wsiąkł klasycyzm w artystyczne poczucie rosyjskie w początkach XIX wieku, skoro jeszcze w r. 1804, a nawet w r. 1818 można było narodowych bohaterów Moskwy wieku XVII przedstawić pod murami Kremla w postaci wyidealizowanych bohaterów Rzymu.



176. I. P. Martos: Pomnik nagrobny J. I. Gagariny (1803 r.).

Martos wywarł duży wpływ na sztukę pozostawiając wielu uczniów, którzy kontynuowali jego tradycje i rozpowszechniali formy jego rzeby (i w ogóle formy neoklasycyzmu) w ogromnej ilości pomników nagrobnych i publicznych, w biustach portretowych, a zwłaszcza w rzebie dekoracyjnej ozdabiającej pałace, cerkwie, gmachy publiczne oraz parki. Cała ta rzeba wzbogaca zasób rosyjskiej kultury plastycznej stanowiąc nierozłączne ożywienie i uzupełnienie architektury monumentalnej z pierwszej połowy wieku XIX. Przenika ona również w coraz większym stopniu do sztuki cerkiewnej,

jak to widzimy np. w ozdobie soboru Kazańskiego w Petersburgu (do której wykonawców należał także Martos) lub w ozdobie soboru Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, gdzie jednak między ozdoba architektur nie ma właściwego związku organicznego. Zamykanie się rzeźby w granicach neoklasycyzmu zwązało możliwość jej twórczego rozmachu. Toteż z biegiem czasu w dziedzinie rzeźby w coraz większym stopniu daje się odczuć zmierzchnie neoklasycyzmu.



177. I. P. Martos: Pomnik Minina i Poarskiego.

kompozycjach składających się z niewielu figur symbolicznych — podobnie jak w takich wypadkach postawiała sztuka grecka — przedstawione są wielkie idee patriotyzmu, poświęcenia, odwagi i zwycięskiego bohaterstwa narodu rosyjskiego. Twórczo Tołstoj — który już w oryginałach do odlewów wymienionych medalionów wyrażał się najlepiej w miniaturowych płaskorzeźbach gipsowych i woskowych, odpowiadających najlepiej jego delikatnym, malowniczym i powiewnym wizerunkom plastycznym — wnosi dwa nowe rysy do klasycyzmu rosyjskiego: nutę intymnego, idyllicznego, występującą w woskowych płaskorzeźbach na te-

Wśród licznych reprezentantów tej sztuki i jakby trochę na uboczu od jej prądów oficjalnych rozwinął swój swoisty talent plastyczny Fiodor Tołstoj (1783—1873), rzeźbiarz-medaliarz i także malarz, rysownik, grafik i archeolog, jedna z najciekawszych osobowości rosyjskich w dziedzinie kultury artystycznej pierwszej połowy XIX wieku. Nawiązuje on wprawdzie w pewnym stopniu do tradycji wieka i pojęć osiemnastowiecznych i jest — jak Martos — rozmiłowany w antycznej Grecji, widzianej poprzez pryzmat koncepcji Winckelmannowskich, a także poprzez prawdziwą znajomość opartą na gruntownych studiach klasycznych i archeologicznych; przy tym jednak jest on gorącym patriotą rosyjskim, przepełnionym pragnieniem, by swoimi dziełami przyczynił się do wysławienia „wielkich czasów”, jakie przeżywa jego ojczyzna. Charakterystyczne są pod tym względem zwłaszcza jego medale, czyli także medaliony pamiątkowe, poświęcone wojnie narodowej 1812 r., w których w jasnych, stylowo konsekwentnych kom-

maty homeryckie, dalek od przesadnego patosu rze by oficjalnej, i ywy nacjonalizm w kompozycjach alegorycznych. Wła ciwa mu za dokładno i wierno zbli a tego neoklasyka i zarazem marzycielskiego romantyka do realizmu, zwłaszcza w portretach reliefowych. W ród jego okr głych rze b pierwsze miejsce zajmuje *Morfeusz* (1822), niezwykle udana, plastyczna personifikacja nieokre lonej, trwo nej wizyjno ci snu.

Twórczo innych rze biarzy pierwszej połowy XIX w., zwi zanych z pr dem neoklasycystycznym, nie zawsze dosi gała szczytów sztuki reprezentowanej w dzie-



178. F. Tołstoj. Medal z reliefem.

łach Martosa i Tołstoja. Coraz bardziej kr pował j klasycyzm akademicki i jego abstrakcyjno , daleka nieraz od realizmu cało ci, chocia równie cz sto przeładowana szczegółami drugorz dnymi, odtwarzaj cymi wzory zaczerpni te z rzeczywisto ci.

Rys ten wyst puje ju u Borysa Orłowskiego (Smirnowa), chłopca pa szczy nianego (1792—1838), którego sztuka o charakterze idyllicznym, bliska Tołstojowi, stwarza wprawdzie pojedyncze grupy harmonijne i pełne wdzi ku, gdzie indziej jednak gubi si w suchych formułkach klasycystycznych; realistyczn charakterystyk osi ga dopiero w pomnikach-portretach, zwłaszcza w pomnikach Kutuzowa i Barclaya de Tolly przed soborem Kaza skim (1832). W eklektyzmie gubi si równie plastyczne kompozycje ucznia Martosa, Samuela Halberga (1787—

1839), a także jego pomniki, pozbawione cech monumentalności; wyrazem życia potrafił on natchnąć jedynie swoje biusty portretowe, wśród których należy wymienić w pierwszym rzędzie portrety A. Italskiego (1823), G. Olenina, Martosa i poety Kryłowa. Owocniejsza i bogatsza była działalność dwóch innych artystów: Wasilija Demut-Malinowskiego (1779—1846) i Stiepana Pimienowa starszego (1784—1833), którzy zresztą często współpracowali, i to przeważnie w zakresie rzeźby ozdabiającej architekturę (w soborze Kazanckim, w Instytucie Górniczym jak i w licznych budowlach Rosji), stwarzając tradycyjne grupy na tematy antyczne lub alegoryczne. W okresie powszechnego entuzjazmu narodowego wy-



179. P. K. Clodt: Fragment z grupy koni z mostu Anickowa.

rzebił Demut-Malinowski (1813) także postać heroicznego *Rosyjskiego Scaevoli*. Ta rzeźba jednak nie wyszła poza przeciętne granice jego talentu, pozbawionego głębi i patosu. Władza kryzysem, który coraz wyraźniej opanowuje całą w ogóle sztukę neoklasycystyczną, także i w rzeźbie zbliżył się do szybkiego upadku neoklasycyzmu, którego sztuka pod opieką czujnych skrzydeł rządowej Akademii staje się coraz bardziej oficjalnym wyrazicielem tendencji rządowych. Przy tym przede wszystkim przenikają do niej oporniej aniżeli do malarstwa.

W Moskwie tradycje neoklasycystyczne utrzymywały się nieco mocniej niż w Petersburgu. Ich głównym reprezentantem jest Iwan Vitali (1794—1855), Włoch, urodzony już w Petersburgu, który nie był wprawdzie uczniem Akademii,

jednak pod koniec życia został jej profesorem. Jako współpracownik Gilardiego przy jego budowlach, które ozdabiał swoimi rzezbami, zachował właściwy stosunek rzeźby do architektury. Jego sztuka ciągle jeszcze tkwi w klasycyzmie, zasób jego form pozostaje przeważnie antyczny, ale w traktowaniu szczegółów wydobywa coraz więcej rysów rzeczywistych, dalekich od stylizacji klasycystycznych. Tak np. jego grupy dzieci ze studzien na placu Teatralnym (1835) i na placu Łubiańskim są pełne życia i pomimo pozorów wyłamują się z zasad stylu klasycyzmu.

Tradycyjne formy klasycystyczne przewyciżył i rozsądził ostatecznie realizm. Przenikał on do rzeźby najpierw w związku z tematyką narodową i związaną



180. P. K. Clodt: Fragment z grupy koni z mostu Anickowa.

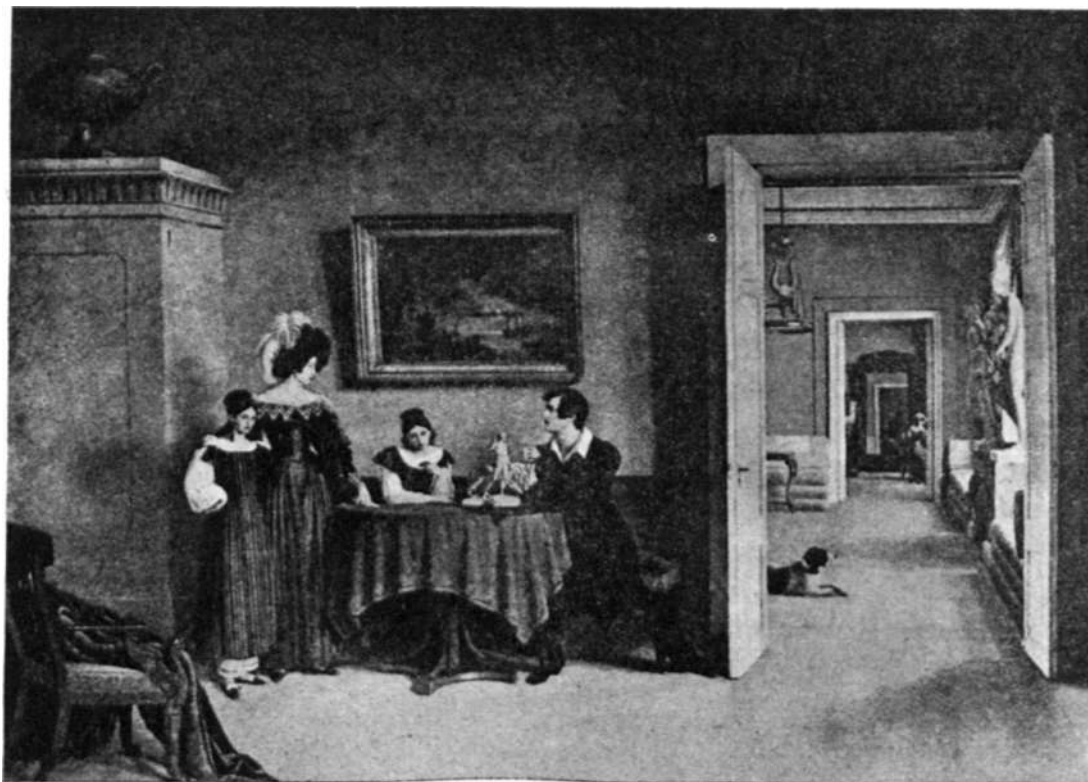
z nią rodzajowo, a stopniowo ogarniał coraz więcej przejawów życia. Szczególnie uwydatniło się to w plastyce zwierząt, zwłaszcza koni Piotra Clodta (1805—1867), byłego oficera, który porzucił służbę wojskową, by móc całkowicie poświęcić się ukochanej sztuce. W stylizacji aktów mitycznych (poskromiciele koni) — w czterech grupach z mostu Anickowa (1839) — dostrzec można tylko blade, bliżej nieuchwytnie echo klasycyzmu. Same figury koni nie mają nic wspólnego ani ze sztuką antyczną, ani z jej klasycyzującymi imitacjami. Z drugiej strony artysta nie zatracił jednak w tym wypadku ciszej i czysto rzeźby z otoczeniem architektonicznym i urbanistycznym ani nie zagubił umiejętność wielkiej syntezy w poszczególnych figurach, widzianych monumentalnie pomimo realistycz-

nych szczegółów, z których si składaj . Now koncepcj i nowy sposób wykonania wida tak e w pomniku bajkopisarza Krylowa, ale naturalistycznie odtworzone szczegóły w reliefach postumentu rozbijaj cało na mnóstwo osobnych drobiazgów, co prawda cennych, wie ych i przekonujących, zwłaszcza w rze bie zwierzt. Natomiast wykonanie pomnika Mikołaja I w Petersburgu przekraczało ju granice talentu Clodta. Nie potrafiła równie przywróci monumentalno ci rze - bie klasycystycznej twórczo innych rze biarzy epoki, jak Antoniego Iwanowa (1815—1848), Mikołaja Pimienowa młodszego (1812—1864) i Aleksandra Łoganowskiego (1812—1855), chocia czasem widoczne s próby zbli enia si do rzeczywisto ci i jej odtworzenia. Były to jednak tylko próby, które uton ły w powodzi dawnych form neoklasycystycznych, pozbawionych wewn trznego ycia albo te równie dalekich od wszelkiej rzeczywisto ci i uzasadnie w podbudowie społeczno-kulturalnej form napuszonej sztuki barokowej.

Odrodzenie rze by miało nast pi w twórczo ci generacji młodszej, nieporównanie bardziej ni starsza zwi zanej z yciem i z rzeczywisto ci rosyjsk .

MALARSTWO

Podło e społeczno-ideowe, z którego wyrastały architektura i rze ba pierwszej połowy XIX w., było ródłem wzorów tak e dla malarstwa nowego stulecia, zwłaszcza jego okresów początkowych. Jak tam, tak i tutaj panował klasycyzm, pro-



181. F. Tołstoj: Wn trze domu i rodzina artysty.

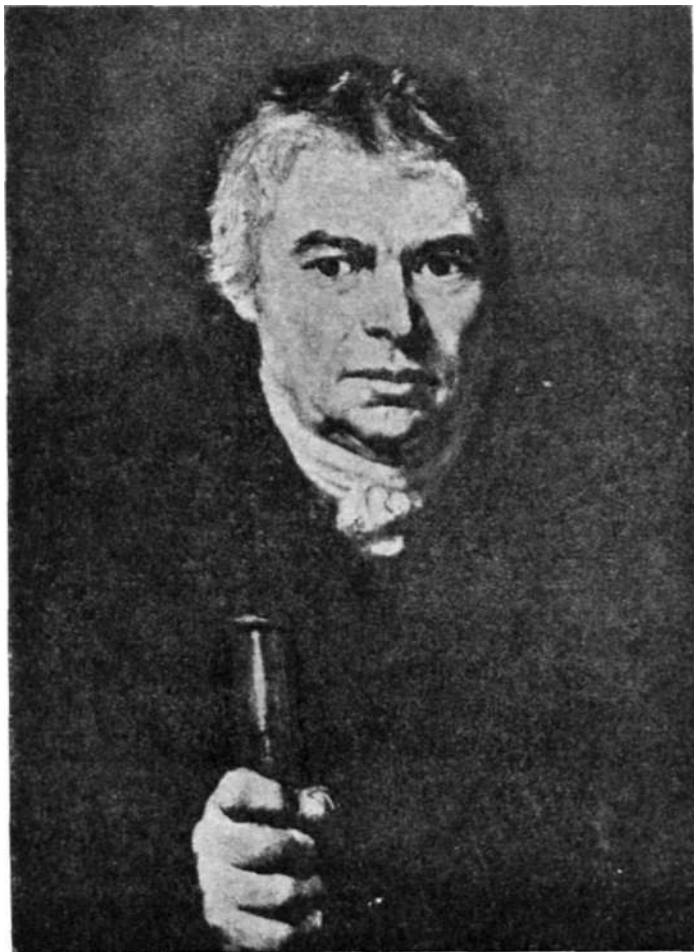


182. C. I. Ugriumow: Minin i Po arski.

mieniuj c przede wszystkim z Akademii, któr sobie całkowicie podporz dkował. Gdy jednak architektura neoklasykystyczna stworzyła w ramach swojego stylu nie tylko pojedyncze dzieła o wyj tkowej sile wyrazu, lecz tak e wielkie zespoły urba- nistyczne, jednolicie skomponowane i nadaj ce do dzi dnia, zwłaszcza Petersbur- gowi-Leningradowi, charakter i wygl d i cie monumentalny — i gdy ówczesna rze ba, szczególnie rze ba architektoniczna i dekoracyjna, umiała si do tego ro- dzaju koncepcji monumentalnych dostosowa ¹, to rosyjskie malarstwo neoklasy- cystyczne okazało si bez porównania skromniejsze, a jego znaczenie i rola histo- ryczna s znacznie mniejsze.

Najwyrazistsze i wzgl dnie najbardziej twórcze było to malarstwo w ozdabia- niu wn trz pałacowych, któr to funkcj ci gle jeszcze pełnili przewa nie ma- larze cudzoziemscy. W dziedzinie za malarstwa religijnego, daj cego najwi cej zamówie , co prawda oficjalnych, urz dowych i odpowiednio kr puj cych swo- bod twórcz , sztuka ta niewiele miała do powiedzenia. Była to sztuka w naj- lepszym wypadku tkwi ca w bładym na ladownictwie wzorów ko cielnych obra- zów porafaelowskich i ró nych innych szkół i kierunków akademickich, pozba- wiona kolorytu i temperamentu. Nieco bardziej o ywione okazało si akademickie malarstwo historyczne, zwłaszcza na tematy z historii rosyjskiej, nieraz z dodat- kami alegorycznymi. W ród malarzy, niegdy uczniów Akademii, wyró niali si niektórzy, jak np. Andrzej Iwanow (1772—1848), ojciec Aleksandra Iwanowa, i Dymitr Iwanow (1782—1810), a du e nawet uznanie zdobywali np. Aleksy Je-

gorow (1776—1851) czy Wasilij Szebujew (1777—1855). Wszyscy wymienieni zajmowali się zarówno tematami religijnymi i biblijnymi oraz historycznymi, jak ozdabianiem wnętrza cerkiewnych, ale żaden z nich nie wyszedł poza granice kulturalnej akademickiej gładkości i poprawności. Nieco na uboczu od nich wszystkich, związany jednak poniekąd z akademickim neoklasycyzmem, stoi także malarz i rysownik, scharakteryzowany już poprzednio jako rzeźbiarz-medaliarz, Fiodor Tołstoj



183. O. Kiprienski: Portret Szwalbego.

(1783—1873), którego sztuka także w dziedzinie malarstwa świadczy o nim jako o artyście z przełomu różnych epok. Niejedno było go jeszcze z wiekiem osiemnastym, choćby czarno-sylwetowe kompozycje; taka sama delikatność i finezja, jak odznaczały się jego woskowe reliefy medalierskie, cechuje rysunki ilustrujące poemat Bogdanowicza na temat legendy o Psyche, pt. *Dusze ka*, a należą one do najsławniejszych kreacji neoklasycyzmu (1820—1833). Równocześnie nie był Tołstoj romantykiem przedstawiającym w akwarelach wiatru ruin i rycerzy, u których jednak przede wszystkim rysunkowo. Natomiast w obrazach (znana jest jego kompozycja wnętrza, przedstawiająca go w otoczeniu rodziny) poprzez odcień biedermeierowski przezierają do jak najwierniejszego oddania rzeczywistości, dzięki czemu realizm demokratyczny.

malarz ten staje się jednym z prekursorów

Fiodor Tołstoj jest w swojej epoce zjawiskiem odosobnionym, jakkolwiek związał się twórczo z Akademią i ze światem tradycyjnym. Charakterystyczne jest jednak, że w łonie samej Akademii, z zespołu takich konsekwentnych klasycystów, jak I. Akimow (1754—1814), a zwłaszcza Grigorij Ugriumow (1764—1823), dla którego najwyższymi wzorami były rzeźby antyczne, wyszli artyści, których twórczość wykazuje zerwanie z przeszłością oraz dążenie do zaprzeczenia akademizmu.

Pierwszym wybitnym talentem z tej grupy był Orest Kiprienski (1783—1836), chłop pańszczyniany, który pomimo że był uczniem Ugriumowa i wychowywał

si zarówno w kulcie rysunku, jak i surowego klasycyzmu (wystąpił tego jeszcze w dużym stopniu w jego obrazie konkursowym, w kompozycji *Dymitr Doński po zwycięstwie nad Mamajem* z r. 1805), przecie przerwał wiązki i pierwszego, i drugiego. Nie porzucając wcale linii przeszedł do malarstwa barwnego i stał się prawdziwym kolorystą — czując przepych barwy z nastrojem romantycznym. Dziełami, w których Kiprienski wybił się na czoło swojej generacji i do której prawie wyłącznie należą wszystkie jego wybitniejsze dzieła, był portret. Już w jednym z najwcześniejszych, w podobieniu swojego ojczyma A. Szwalbego (z r. 1804), stworzył portret tak bezporecznie wierny, pełen życia i zarazem tak doskonale charakteryzujący osobowość modelu i jego swoisty temperament, że pozostał daleko za sobą sztuk portretów osiemnastego wieku, która wbrew wiernej charakterystyce narzucała portretowanemu pewną oficjalną typowość, jakby nakładając tłumik na zbyt głośne ujawnianie cech osobistych. Jako romantyk, pełen fantazji i bujnego temperamentu, w autoportrecie z r. 1809 przedstawił Kiprienski siebie samego w różowym szaliku. Liczba



184. O. Kiprienski: Autoportret z ok. 1809 r.

jego autoportretów jest zresztą znaczna; bowiem ciągle siebie studiował, utrwalając swe podobizny jako dokumenty poszczególnych faz własnego, pod koniec nieszczytliwego życia, a równocześnie nie dając wymowne świadectwo szybkiego oddalania się swej własnej sztuki od malarstwa dawniejszego. Portret J. Dawydowa — w którym dopatrywano się do niedawna podobizny jego brata, partyzanckiego pułkownika i poety Dienisa Dawydowa², przedstawionego w mundurze huzarskim, wygodnie opartego o mur na tle lesistego krajobrazu — jest prawdziwym obrazem bohatera swego czasu, „ideału człowieka, jak wyobrałi go sobie ludzie z początku XIX w., okresu, w którym było pełno burzliwych zdarzeń i heroiczych czynów”. W obrazie tym cechy indywidualne przeplatają się wzajemnie z cechami społecznymi i narodowymi, a równocześnie obraz ten jest już jakby zapowiedzią programu romantycznego wraz z jego wypracowaniem i wydobyciem walorów kolorystycznych jako środka ekspresji. Niemniej gęstymi rysami charakterystycznymi obdarzył artysta długą galerię portretów swoich współczesnych, jak np. J. P. Rostopczyny (1809) lub chłopczyka Czeli-

szczewa z tego samego czasu, albo te podobizny rysunkowe, zwłaszcza uczestników wojny narodowej 1812 r. Równie obrazy, które powstały podczas pobytu Kiprińskiego we Włoszech (1816—1823), wykazują początkowo wielkie walory ekspresji i koloru. Znamienne są także jego próby uchwycenia „na gorąco” scen z życia, bez koturnów, i typów ludowych. Stopniowo ulega jednak artysta wpły-



185. O. Kiprienski: Portret Dawydowa.

wowi romantyzmu klasycystycznego i pozostaje w gruncie rzeczy do końca jego wyznawcą. Jeszcze pod koniec pobytu we Włoszech (1822—1823) powstaje znakomity autoportret, wierne odbicie jego ciękich przeżyć osobistych, a spośród dzieł, które namalował po powrocie do Rosji, należy wymienić szczególnie portret Puszkina, dający wspaniałą charakterystykę natchnionego poety. Kiprienski wprawdzie do pełnego realizmu nie doszedł (był on realistą tylko w sensie reali-

zmu nasyconego patosem wielkich, burzliwych chwil, w których życie wznosi się ponad zwykły codzienny, staje się poematem heroicznym), zajmuje on jednak niezwykle ważne miejsce tak w dziejach rozwoju malarstwa rosyjskiego, jak i rosyjskiego realizmu. W przeciwieństwie do chłodnej, szablonowej sztuki akademickiej, tonujący w formułkach i pozbawionej związku z rzeczywistością, przełamał on więzy tradycji, zerwał z przeszłością, a związał się z żywotniejszą XIX w. i z wielkimi epokami, które wówczas Rosja przeżywała, tworząc drogę malarstwu przyszłości, zdobywającemu realny wiat.

Do generacji Kiprienskiego należą jeszcze szereg artystów, z których każdy jest inny, a każdy stanowi wybitny indywidualnie. Wszyscy ci artyści, jakkolwiek każdy z nich w odmiennym sensie, budowali gmach nowej sztuki rosyjskiej.

Osobliwe miejsce zajmuje wśród nich Polak Aleksander Orłowski (1777—1832), uczeń Norblina de la Gourdain w Warszawie, przez jakiś czas aktor w dworkowym teatrze, karykaturzysta, wiecznie niespokojny duch, powstaniec kościuszkowski, który po różnych przygo-



186. O. Kiprienski: PORTRET PUSZKINA Z 1827 R.

dach mniej lub więcej awanturnych dostaje się w początkach stulecia do Petersburga, gdzie znajduje nowych ojczyzn oraz protektorów i miłośników swej sztuki. W ciągu trzydziestu lat, które tam przeżył, stał się popularnym malarzem, a raczej rysownikiem, począwszy od roku 1816 — także litografem, przedstawiającym zarówno krajobrazy romantyczne ze scenami z rycerskiego średniowiecza lub gwałtownych nocnych burz, jak i epizody z powstania polskiego i z rzeczywistości rosyjskiej, typy i zdarzenia z życia ludowego lub wojskowego czy z egzotyki ludów wschodnich, zamieszkujących Rosję. Wykazuje on duże zrozumienie i wycucie malowniczości tematów i motywów realistycznych, jak np. sceny w karczmach, a utrwała je tak żywo i prawdziwie, że zapomina się nawet o niejednym rysie dyletantyzmu, który sztukę jego cechuje, a podziwia się wielką umiejętność chwytania i przedstawiania momentów z życia ludzi i zwierząt (zwłaszcza koni!), a także wielkich zbiorowisk ludzkich

w nierozłącznej wspólnocie z przyrodą, która człowieka wszędzie i zawsze otacza. Jego realizm jest przy tym demokratyczny, chwycił on swój temat wszędzie, gdziekolwiek się ona nasuwała. Tworzył te Orłowski kompozycje satyryczne, wynikające z bystrego obserwowania rzeczywistości; satyra zabarwia nawet portrety, przy czym zaprawia ją nutą towarzysko-krytyczną. Wprowadza zatem do malarstwa rosyjskiego cechy, w których trudno wprawdzie dopatrzeć się bezpośredniej satyry politycznej, ale która jest jednak bardzo do niej zbliżona. Satyra polityczna zakwitła



187. A. Orłowski: Trójka z okolicy Petersburga. Litografia.

zwłaszcza w związku z wielką wojną napoleońską 1812 r., a miała tak prekursora, jak i następca w grafice ludowej. Orłowski, należący zarówno do dziejów sztuki polskiej jak i rosyjskiej, nie stworzył wprawdzie żadnych głębokich lub na wielką skalę zakrojonych dzieł o znaczeniu przełomowym, podziałął jednak i w Polsce, i w Rosji w początkach wieku XIX jak wiatr przynosiący nowe, od wieków powiewające powietrze. Nie miał on oczywiście nic wspólnego ze sztuką Akademii, jakkolwiek został w uznaniu swoich zasług odznaczony tytułem akademika — był zupełnym *outsiderem*.

Z dala od Akademii, chociaż w innym sensie i o zupełnie odmiennym charakterze niż sztuka Orłowskiego, rozwinęła się również sztuka dwóch innych malarzy, którzy aczkolwiek nieco starsi, należą jako artyści także do generacji pierwszej połowy XIX w. Pierwszy z nich to Wasilij Tropinin (1776—1857), który już jako człowiek stanowi niezmiernie charakterystyczny przykład ówczesnych warunków społecznych*. Po uzyskaniu wolności w r. 1823 osiedlił się w Moskwie,

gdzie wkrótce zasłynął jako niezwykle popularny portrecista. We wczesnych fazach twórczości, jeszcze na Ukrainie, kiedy obok licznych portretów malował także szereg obrazów rodzajowych, m. in. *Wesele w Kukawce*, widoczne są w nich, które widać w jego sztuce z malarstwem wieku XVIII i z jego sposobami stylizacji, ujmowania figur i traktowania kolorytu. Ale już w portrecie swojego syna w wieku chłopięcym, z r. 1818, osiągnął artysta całkowicie własny styl i charakter. Wszystko jest tam konkretne i rzeczowe, pełne wyjątkowego ruchu, wymodelowane za pomocą delikatnie niuansowanych przebiegów kolorytu. Takie są także jego liczne portrety z okresu moskiewskiego, m. in. także *Portret Puszkina* (r. 1827) i *Karamzina*. Nie ma w nich wprawdzie zbyt wiele temperamentu ani romantycznej nuty Kiprienskiego, są jednak wyjątkowo naturalne, niewymuszone i przekonujące, bliskie życiu rzeczywistemu. Znaczenie malarstwa Tropinina tkwi przecież jeszcze w czym innym: w jego obrazach rodzajowych, które są w gruncie rzeczy rodzajowo rozbudowanymi studiami portretowymi. Są one bardziej ożywcze niż zwykłe portrety, gdyż w każdym z nich jest równie żywy ich koloryt. Niejedno w tych obrazach przypomina wprawdzie jeszcze sposoby portrecistów XVIII w.,



188. W. A. Tropinin: Portret Puszkina.

zwłaszcza Lewickiego. Gdy jednak u tego ostatniego (*Portrety wychowanków Instytutu Smolnego*) przedstawienie modelu było umotywowane jego konkretną rolą w akcji (przedstawienie teatralne), to Tropinin wysuwa na pierwszy plan właśnie nie rodzajowe, a nie portret, stając się w ten sposób prekursorem rosyjskiego malarstwa rodzajowego. Obrazy tego typu, jak np. *Stara kobieta z kur*, są już jasną zapowiedzią późniejszego realizmu malarstwa rosyjskiego. Zaznacza się w nich także wielka różnorodność i bogata charakterystyka sytuacji życiowych. Gdy np. znana *Koronczarka* stanowi jakby swoiste uosobienie uroku beztrudnej młodości w obrazie pięknej dziewczyny o nieco urwiszowskim spojrzeniu, to z wymienionego już obrazu *Stara kobieta z kur* wieje powaga i refleksja późniejszych lat ludzkiego życia.

Właściwym odtwórcą rzeczywistości rosyjskiej, który sięgnął poza ramy portretu i rodzaj z nim związane, był drugi z malarzy, o których mowa, Aleksy Wie-

niecjanow (1780—1847). Samouk, który nigdy nie był nawet studentem Akademii, przez jakiś czas tylko był uczniem Borowikowskiego, od którego te przejął pewne cechy, charakterystyczne dla jego pastelowych portretów, zwłaszcza jasną tonacją kolorytu i dekoracyjne krajobrazowe tło. Początkowo był geometram, później niesymetrycznym architektem, cięgle jednak zajmował się przede wszystkim malarstwem kopiując wytrwale i z dużym zapałem przez długie lata obrazy starych



189. W. A. Tropinin: Koronczarka.

nał Karikatur" — od razu zresztą zakazany przez cenzurę), jak i w późniejszych karykaturach antyfrancuskich w r. 1812 — powściąsił się począwszy od r. 1824 ostatecznie malarstwu rodzajowemu. Stworzył on serię dzieł, które stanowią początki rosyjskiego realizmu malarskiego, realizmu będącego wiernym odzwierciedleniem ówczesnego ustosunkowania się rosyjskiej warstwy inteligentkiej do najbardziej palącej kwestii politycznej i społecznej — kwestii państwa. Pierwszym i najbardziej znanym z obrazów tej serii jest *Gumno* (1820—1824), najwcześniejsze prawdziwie rosyjskie *intérieur*, przedstawiające wnętrze obszernego wiejskiego gumna, odtworzone ze wszystkimi szczegółami, w przestronnej perspektywie i pełnym oświetleniu (do czego musiał malarz usunąć całą lewącianę); stanowi ono jakby rusztowanie sceniczne, na którym rozmieszczone figury chłopów i chło-

mistrzów holenderskich i zdobywając w ten sposób gruntowną znajomość ich metod technicznych i kompozycyjnych. Głównie jednak studiował przyrodę starając się, w wiadomym przeciwieństwie do teorii Akademii, jak najwierniej odtwarzać jej formy i bezpośredni wyrazowo oraz — jak sam to określił — „nie malować obrazów à la Rembrandt, à la Rubens, lecz po prostu mówić — à la przyroda...” Już jego autoportret z r. 1810, kiedy był jeszcze pod wpływem Borowikowskiego, przewyższał portrety mistrza czystym realizmem, trafnością i prawdziwymi charakterystykami własnej podobizny otoczonej wiatrem wibrującą atmosferą. Na takim to podłożu u Wieniecjanowa, który już wcześniej ujawnił swój ryłk realistyczny, zarówno w wydawanym w r. 1808 czasopiśmie satyrycznym („urnał Karikatur” — od razu zresztą zakazany przez cenzurę), jak i w późniejszych karykaturach antyfrancuskich w r. 1812 — powściąsił się począwszy od r. 1824 ostatecznie malarstwu rodzajowemu. Stworzył on serię dzieł, które stanowią początki rosyjskiego realizmu malarskiego, realizmu będącego wiernym odzwierciedleniem ówczesnego ustosunkowania się rosyjskiej warstwy inteligentkiej do najbardziej palącej kwestii politycznej i społecznej — kwestii państwa. Pierwszym i najbardziej znanym z obrazów tej serii jest *Gumno* (1820—1824), najwcześniejsze prawdziwie rosyjskie *intérieur*, przedstawiające wnętrze obszernego wiejskiego gumna, odtworzone ze wszystkimi szczegółami, w przestronnej perspektywie i pełnym oświetleniu (do czego musiał malarz usunąć całą lewącianę); stanowi ono jakby rusztowanie sceniczne, na którym rozmieszczone figury chłopów i chło-

przy pracy; ich zajęcia wydają się wprawdzie bardziej podobne do pozowania aniżeli do pracy (tak jak i cały w ogóle obraz sprawia wrażenie czegoś sztucznego i wymuszonego), mimo to zajmuje on jednak w dziejach malarstwa rosyjskiego ważną pozycję, od której nie było już drogi powrotnej. Malarstwo otrzymało tu bowiem nową, własną tematykę i problematykę: prawdę rosyjskiego człowieka, jego życie i przyrodę, a jednocześnie nie stało się, w przeciwieństwie do oficjalnej sztuki akademickiej, odzwierciedleniem i dokumentem pracy ludzkiej.

Niemniej znamienne jest dla Wieniecjanowa, że obok wiernego uchwycenia figury ludzkiej i odtworzenia specyficznych typów chłopskich, w ród których wchodził⁴, daje w swoich obrazach coraz więcej miejsca krajobrazowi, przy czym krajobraz ten jest tak samo rodzimy jak jego postacie, a z czasem staje się nawet głównym motywem kompozycji. Szczególnie charakterystyczne są pod tym względem obrazy: *Wiosna — Przybronie* oraz *Lato — niwa*; pierwszy z nich po raz pierwszy w malarstwie rodzimym przedstawia typowo rosyjską równinę, pole wieńców, siłoseń, siłoseń, a do niskiego horyzontu, a nad nim blade, wysokie niebo, zajmujące przeszło połowę obrazu. W ród tego krajo-



190. A. G. Wieniecjanow: Zacharka.

zauwiejska dziewczyna w stroju ludowym prowadzi dwa koniki ciągnące bronie. Co prawda, jej krok jest jakby tańczący, jej strój zbyt uroczy i monumentalny, a całość zbyt upiększona; ale w porównaniu z tym wszystkim, co przed Wieniecjanowem w malarstwie reprezentowało rosyjską, kompozycja jest wielką nowością. Byłoby jeszcze bardziej przekonawający i prawdziwszy drugi z wymienionych obrazów, choćby dlatego, że wszystko w nim jest naturalniejsze i bardziej jednolite. Na pierwszym planie młoda chłopka karmi dziecko, dalej łan dojrzałego zboża, gdzieś w daleku widać sypialnię, siłoseń, siłoseń, siłoseń; po letnim niebie płyną białe chmurki, a całość przesycona letnim ciepłem i drżeniem w nim powietrzem. Wszystko to jest harmonijnie, prosto z siebie związane, jednolite i zwarte zarówno pod względem formy, jak i treści. Do tego samego świata wyobraźni i realistycznej

tego kształtowania nale y m. in. tak e jego znany obraz *Poranek dziedziczki*, swoista transpozycja na teren ycia rosyjskiego holenderskiej tematyki, a tak e problemów kolorystycznych wraz z realistyczn charakterystyk figur. Z drugiej strony obraz ten jest jednak tak e wymownym przykładem ograniczono ci horyzontów artysty i wycucia przeze pr dów społecznych, nurtuj cych jego epok . Przedstawia on wiat rosyjskiego chłopa pa szczy nianego w wyidealizowanym wietle patriarchalnego ycia, gdzie wszystko było jak najlepiej. Nie zmniejsza to



191. A. G. Wieniecjanow : Chłopi.

jednak wielkiego znaczenia twórczo ci Wieniecjanowa dla rozwoju malarstwa rosyjskiego, a przede wszystkim dla rosyjskiego realizmu XIX w. Jak daleko artysta posun ł si w tym kierunku, wskazuje najwyra niej jego obraz *W k - pieli* (dwa realistyczne akty rosyjskich kobiet nad strumykiem w lesie). Obraz pozbawiony jest idealizuj ce go patosu, a w dodatku jakby ju z lekka kusz cy si o problem pleneru. wiat Wieniecjanowa jest wprawdzie wiatem wiejskim widzianym przez pryzmat dworski, oznacza jednak mimo to zasadniczy, pierwszy wyłom w twierdzy wszechwładnego akademizmu i wskazuje drog ku realizmowi.

Do tej e generacji nale ał tak e Sylwester Szczedrin (1791—1830), członek artystycznej rodziny Szczedrinów, który stał si zało ycielem i zarazem prekursorem całego pó niejszego rosyjskiego malarstwa pejza owego, ucze M. Iwanowa, a by mo e tak e F. Aleksiejewa. W r. 1818 wyjechał jako zupełnie ju doj-

rzały artysta do Włoch, gdzie jego malarstwo, o mocno podkreślonym charakterze dekoracyjnym, zmieniło swój charakter. Nie przestając być na wskroś Rosjaninem, stał się S. Szchedrin malarzem Włoch, słowem południowego i całej przedmiotowej rzeczywistości, jak na każdym kroku napotykał. Z drobiazgowych obserwacji rzeczywistości — jak to najlepiej widać w licznych obrazach przedstawiających malownicze fragmenty tak starego, jak i nowego Rzymu — łączył jednak w nowo zwanym i jednolite całości czynniki najważniejszy: wiatło wraz z perspektywą powietrzną. Szczególnie charakterystyczne są pod tym względem obrazy Szchedrina z okolic Sorrento, jak np. *Mała przystań w Sorrento*, w którym i morze, i przybrzeżne skały, i człowiek stanowi jednolitą, nierozdzielną całość z rybackimi chatami, zielenią i powietrzem przesyconą tym południowym wiatłem, czy też widokami różnych tarasów nad morzem z okolic Neapolu, słonecznych, pełnych romantycznego nastroju i tęsknoty za Południem. Wyrazem tych nastrojów była już Mignon Goethego, a jeszcze dobitniej twórczo późniejszych romantyków. U Szchedrina łączy się one z żywym poczuciem realizmu, dochodzi do prawdziwego pleneru.

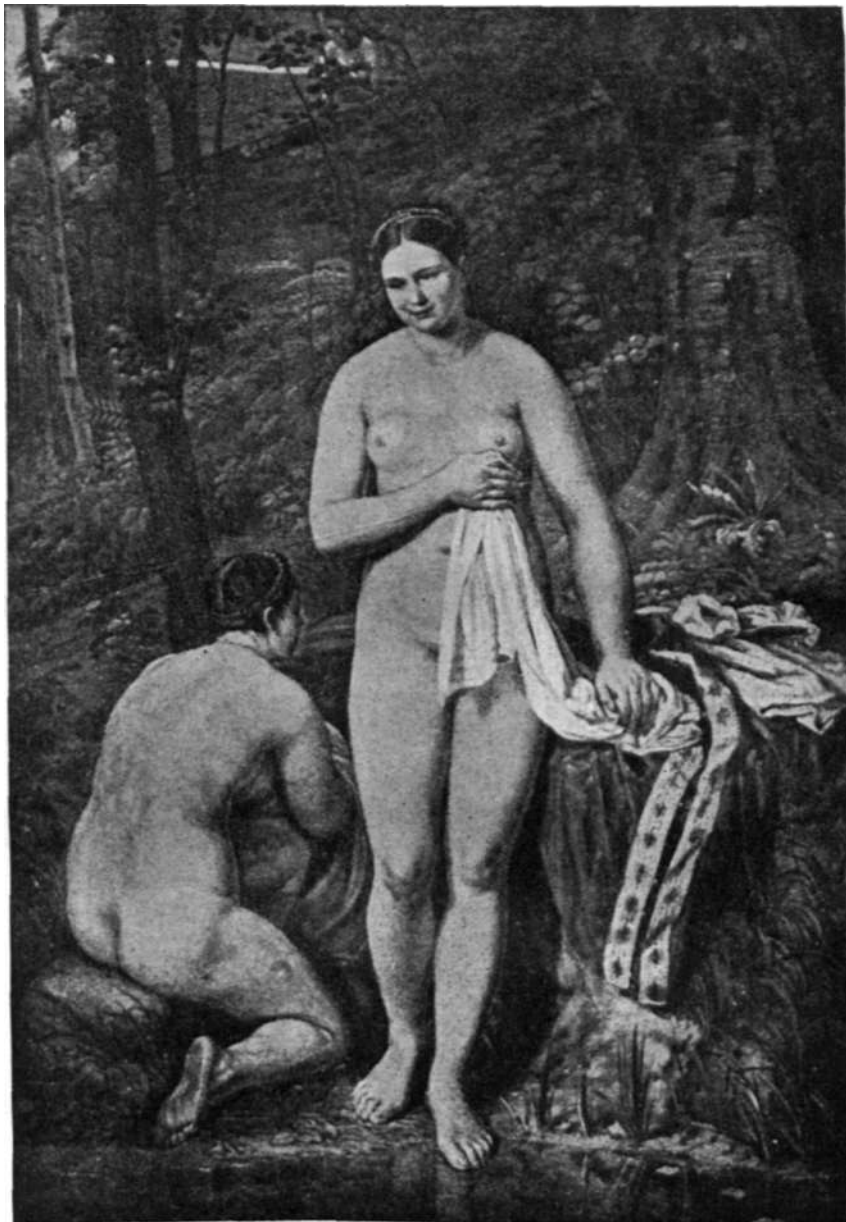
Właściwym realizatorem i reprezentantem tego wszystkiego, czym jest w malarstwie rosyjskim romantyzm, jest jednak na wskroś związany z Akademią

Karol Briułłow (1799—1852), osobliwie uzdolnione „cudowne dziecko”, urodzony kolorysta, którego wielki historyczny zasług jest niezwykle ożywienie malarstwa akademickiego przez stworzenie szeregu dzieł o charakterze romantycznym, a zarazem bliskim rzeczywistości i jej oszałamiającego piękna. Pod tym względem charakterystyczne są jego wczesne obrazy, namalowane niedługo po wyjeździe do Włoch, dokąd się wybrał w r. 1822. W obrazach *Poranek włoski* (1823) oraz *Włoskie południe* (1827), przedstawiających z mistrzowskim opanowaniem rysunku i miękkiemu kolorytowi wiecznie dwóch młodych Włosek i ich zmysłowy urok, Briułłow osiągnął swoje niezwykle mocne efekty kolorytu



192. A. G. Wieniecjanow: Poranek dziedziczki.

i refleksów świetlnych, malując na otwartym powietrzu i stając się w ten sposób jednym z pierwszych konsekwentnych plenerzystów. Jeszcze bogatszą grą światła, słoneczną, cienia i wody, błyszczącym marmurem, bielą szat i kontrastów epidermy białej i czekoladowoczarnej stworzył malarz w swojej *Betsabe* (Wifsawija) z początku



193. A. G. Wieniecjanow: W kąpieli.

trzydziestych lat stulecia, przez zestawienie błyszczącego aktu białej Betsabe z aktem usługującej jej Murzynki. Ze wszystkich jego licznych dzieł szczególnym uznaniem cieszyła się wielka kompozycja *Ostatni dzień Pompejów*, którą zaczął malować w 1830 r., dokończył w 1833 r., a w rok później wystawił ją na wystawie w Mediolanie. Kompozycja ta zdobyła mu rozgłos w całym świecie, a przede

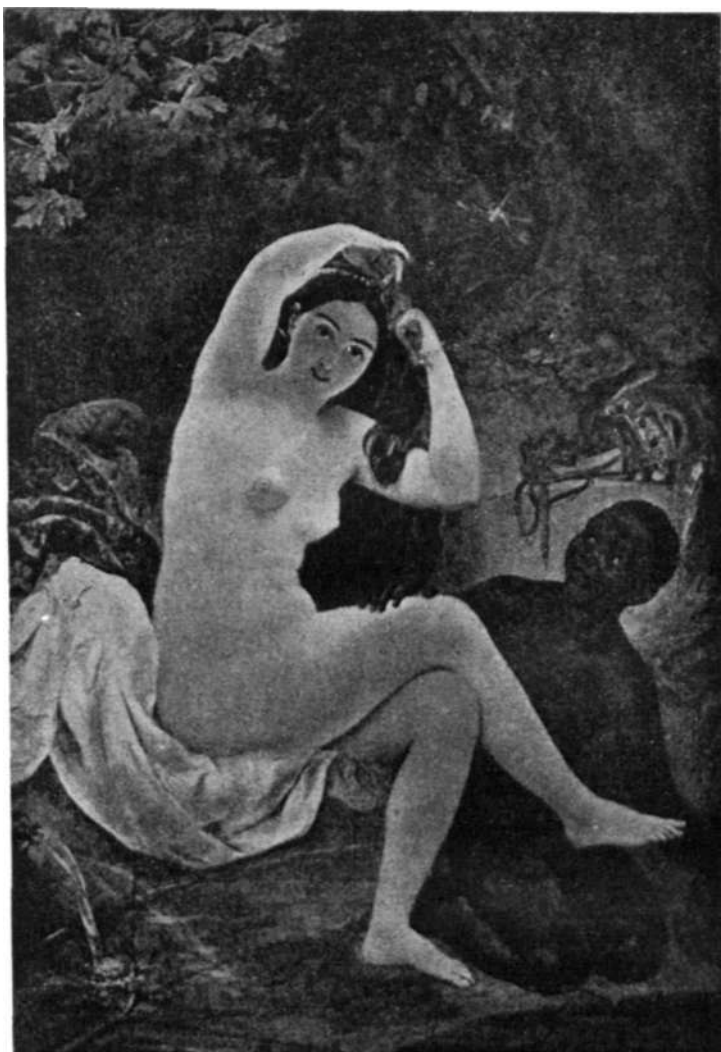
wszystkim w Rosji, gdzie m. in. Gogol napisał o niej natchniony artykuł, a nawet Puszkina po wi cił jej lapidarny wiersz, pełen podziwu i uznania. Temat wielkiej katastrofy całego miasta (pierwsza myśl tego obrazu nasun ła si Briułłowowi podczas słuchania opery Paciniego *Ostatni dzie Pompejów*) przedstawił artysta w scenie dramatycznej, zestawionej z malowniczo rozmieszczonych i wyrazowo stopniowanych grup figuralnych „od najruchliwszych do le cych niewych, od wal cych si domów i pos gów, od ulicy grobów w perspektywicznej gł bi na ciemnym tle chmur oraz od deszczu lawy i kamieni, od piorunów, po arów i jaskrawego o wietlenia sceny rodkowej” — a do zabitej, lecej na ziemi młodej matki i dziecka płaczącego u jej boku. Obok efektów niew tpliwie teatralnych — przy czym zarówno układ jak i rysunek s mistrzowskie — kompozycja posiada gł bokie podło e ideowe, tkwi ce w przeciwstawieniu dwóch wiatów: walcego si w gruzy wiata antycznego i rodzcego si chrześcijańskiego na tle jednego z wielkich przewrotów w dziejowym rozwoju ludzkości. Podło e to jest ła two zrozumiałe na gruncie wielkiej reakcji mi kołajowskiej po zgnieceniu powstania dekabrystów, wobec czego nie trudno zrozumie gł boki od wik, jaki obraz ten obudził w umysłach rosyjskich.



194. M. I. Lebediew: Aleja w Albano. Szkic.

Ostatni dzie Pompejów pozostał jednak jedyn udan kompozycj Briułłowa na temat historyczny, która, aczkolwiek nie dorównuje np. wielkim romantycznym obrazom Delacroix, stanowi jednak w dziejach malarstwa rosyjskiego zdarzenie epokowe; miało ono wywrze du y wpływ na sztuk akademick . Nie mo na porównywa z *Pompejami* np. nieudanej zreszt kompozycji z dziejów Rosji pt. *Obl enie Pskowa przez Stefana Batorego*. W granicach tradycji sztuki akademickiej, aczkolwiek pod wzgl dem formalnym mistrzowskiej, pozostaj tak e jego próby w dziedzinie malarstwa religijno-cerkiewnego (kartony do malowideł w kopule soboru w. Izaakiusza). Bez porównania ywsze i pełne temperamentu malarskiego s jego szkice, rysunki i obrazy na tematy orientalne, stanowi ce próby uchwycenia rzeczywiście ci barwnego Wschodu, cho by widzia-

nej oczyma romantyka, jak np. *Bachczyserajska fontanna* (1849), odtwarzająca wiat wyobraźni poematu Puszkina, albo portretowe studium *Turczynka* (1837—39) i in. Najpełniej i najbardziej twórczo wypowiedział się jednak Briułłow w swoich portretach. Są one bardzo różnorodne. Są wśród nich kompozycje wielkie, w których portretowany ukazany jest w określonym momencie swojego życia, na



195. K. P. Briułłow: Betsabe.

tle pejzażu lub wnętrza architektonicznego. Takie są zwłaszcza niektóre portrety oficjalne i bardziej obliczone na efekt, jak np. *Portret hr. Samoiłowej*, przedstawionej w całym przepychu jej pięknej postaci w chwili, kiedy opuszczając bal w towarzystwie swojej wychowawicy, na sekundę zatrzymała się na schodach, a jej mała pupilka, stojąc o stopień niżej i przez to jeszcze mniejsza, tuli się do niej i spogląda rozmarzonym wzrokiem, jakby słuchając dźwięków muzyki dochodzącej z dalekiej sali, w której jeszcze snują się postacie w maskach. Jeszcze więcej znany jest, być może, portret innej wychowawicy hr. Samoiłowej, Giovanni Paccini, przedstawionej na koniu w chwili, gdy zatrzymała się w parku przed pałacowym balkonem, na którym znajduje się dziewczynka z psem; w twarzy dziewczynki, pełnej

dziecinnej radości, maluje się podziw i zachwyt. Przy tym wszystko jest tutaj żywe, pełne ruchu i prawdziwe, a zarazem przesłonięte owym nieokreślonym nastrojem romantycznym, który pomimo swojej patetycznej nuty nie wykracza poza realizm. Odmienne są portrety intymne i autoportrety Briułłowa, podające bez zbytecznego aparatu żywych, realistycznych charakterystyk osoby, w których odzwierciedlają się równocześnie nie typowe rysy epoki. Do obrazów tych należy także szereg podobizn poetów Kryłowa i Pułkowskiego. Najlepszy wśród nich jest jednak portret włoskiego archeologa Lanciego, zrobiony niedługo przed śmiercią malarza (1851—1852) w Rzymie, jak również niewiele starszy autoportret (1848).

Gdy pierwszy po mistrzowsku odtwarza inteligentną, rozumną twarz starego uczonego, uchwyconą jakby w chwili, kiedy nie czuł się obserwowany, to autoportret, raczej naszkicowany szerokimi, prawie nieprzejrzystymi pociągami pędzla, odzwierciedla oblicze chorego już, zmęczonego artysty, wiernie oddając jego prawdziwy wygląd, chociaż nie bez domieszki ledwo dostrzegalnego romantycznego zabarwienia.

Briułłow nie stworzył wprawdzie „szkoły” we właściwym słowa znaczeniu, niemniej jego wpływ na malarstwo rosyjskie zaznacza się bardzo mocno i wsz-



196. K. P. Briułłow: Ostatni dzień Pompejów.

dzie są widoczne jego ślady, nawet w dziedzinie, gdzie przypuszczalnie najmniej można by się tego spodziewać, tj. w malarstwie rodzajowym, zwłaszcza w twórczości jego pierwszego wybitnego przedstawiciela, Fiedotowa. Ślady o sztuce Briułłowa bywały rozmaite. Po okresie pierwszych zachwytów nastąpiło ochłodzenie, a nawet wytworzył się prawie wręcz wrogi stosunek do jego wielkich kompozycji, zwłaszcza do obrazu *Ostatni dzień Pompejów*, któremu zarzucano teatralność, brak realizmu itp. Przeciwnikiem jego sztuki był m. in. do pewnego stopnia nawet Stasow, chociaż nie negował, a znaczenie Briułłowa dla malarstwa rosyjskiego pozostało nadal bardzo duże. Po realistach przeciwnikami jego stali się dekadenci z końca XIX i początku XX w. Radziecka nauka o sztuce uznaje jednak w pełni pozytywne strony i zasługi dziejowe sztuki Briułłowa, zaliczając go do klasyków malarstwa rosyjskiego. Według słów A. Danowa „Partia wskrzesiła

w pełnej mierze znaczenie klasycznej spuścizny Riepina, Briułłowa, Wiereszczagina, Wasniecowa, Surikowa"⁵. Sztuka Briułłowa reprezentuje w sposób jak najbardziej wymowny fazę rozwoju, w której cięgle jeszcze przeważają zasady malarstwa akademickiego, na których Briułłow się wychował i których był spadkobiercą, równocześnie nie jednak jest ona zwiastunkiem zbliżającego się kryzysu, a raczej wyraża już pewną chwiejność owych zasad. Zasady owe, ściśle związane z ustrojem



197. K. P. Briułłow: Portret Samoiłowej po balu.

z głąb ideowo cię obywatelskiego, przeplatają się z wszechstronnym eklektyzmem, dużą inwencją kompozycyjną i religijnymi upodobaniami nazaretyczyków. Nie były mu obce także tematy romantyczne. Z serii obrazów, które tutaj należą, wysuwa się na pierwsze miejsce *Bachantka i Amor* (1828). Bruni, podobnie jak Briułłow, ukończył w Rzymie obraz, który miał być „wielkim dziełem” jego życia: olbrzymich rozmiarów kompozycja *W miedziany* (1838), w której dopatrywano się najwspanialszego obok *Ostatniego dnia Pompejów* dzieła sztuki malarstwa rosyjskiego. Jest ona jednak o wiele słabsza od obrazu Briułłowa; skomponowana wprawdzie według wszelkich

Rosji państwa i ziemie - skiej, zaczęły tracić swoją wartość z chwilą powstania nowych prądów o nowych tendencjach demokratycznych, a malarstwo Briułłowa, reagując na współczesność, tym samym należało już do nowej epoki i do nowszej sztuki rosyjskiej.

Wpływ sztuki Briułłowa widać szczególnie bezpośrednio u G. Gagarina (1810—1893), raczej rysownika aniżeli malarza, który sławił się zwłaszcza swoimi akwarelami i obrazami o scenarii wojennej, a także rodzajami egzotyki kaukaskiej. Wielką rolę odegrał jego kolega z Akademii, a w późniejszym okresie jej rektor, Fiodor (Felice) Bruni (1799—1875), uczeń Szebujewa, Jegorowa i A. Iwanowa. W jego sztuce tradycje i metody najczystszy akademizmu, połączony, jak np. w kompozycji *mię Kamilii, siostry Horacjuszów* (wystawionej w 1824 r. w Rzymie),

reguł akademickich zawiera cały repertuar tradycyjnych akademickich rekwizytów, w zasadzie jednak jest to tylko wielka machina, złożona z form i typów zaczerpniętych od mistrzów renesansowych, w której nie brak wprawdzie również szczegółów wziętych z życia przyrody, ale nie ma wewnątrz trzeźwego życia, a nawet

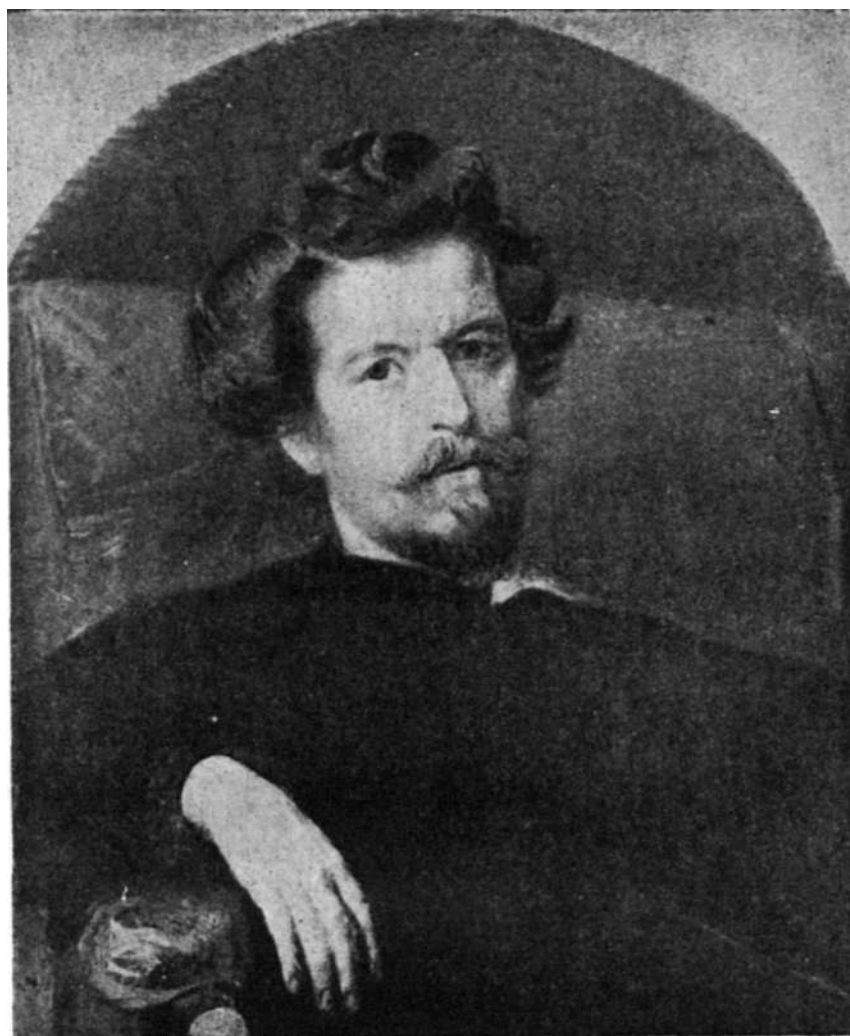


198. K. P. Briulłow: Amazonka (Giovanna Paccini).

przekonywającej kompozycji kolorowej. Patrz czy widzi i odczuwa, że ma przed sobą jedynie scenę teatralną. Te same rysy jeszcze wyraźniej występują w licznych obrazach religijnych Bruniego; o wiele więcej natomiast stoją jego portrety i szkice do malowideł dekoracyjnych w starym Ermitażu i w pałacu barona Stieglitza (1845—1853). Bruni jest w każdym razie typowym przedstawicielem malar-

stwa akademickiego i jego oficjalnego kierunku w okresie i w atmosferze reakcji mikołajowskiej⁶.

Z Akademii, ponieważ w sposób fatalny, była związana także twórczo Aleksandra Iwanowa (1806—1858), niewątpliwie największego artysty w jego generacji i jednej z najciekawszych postaci całej sztuki rosyjskiej. Jako syn malarza

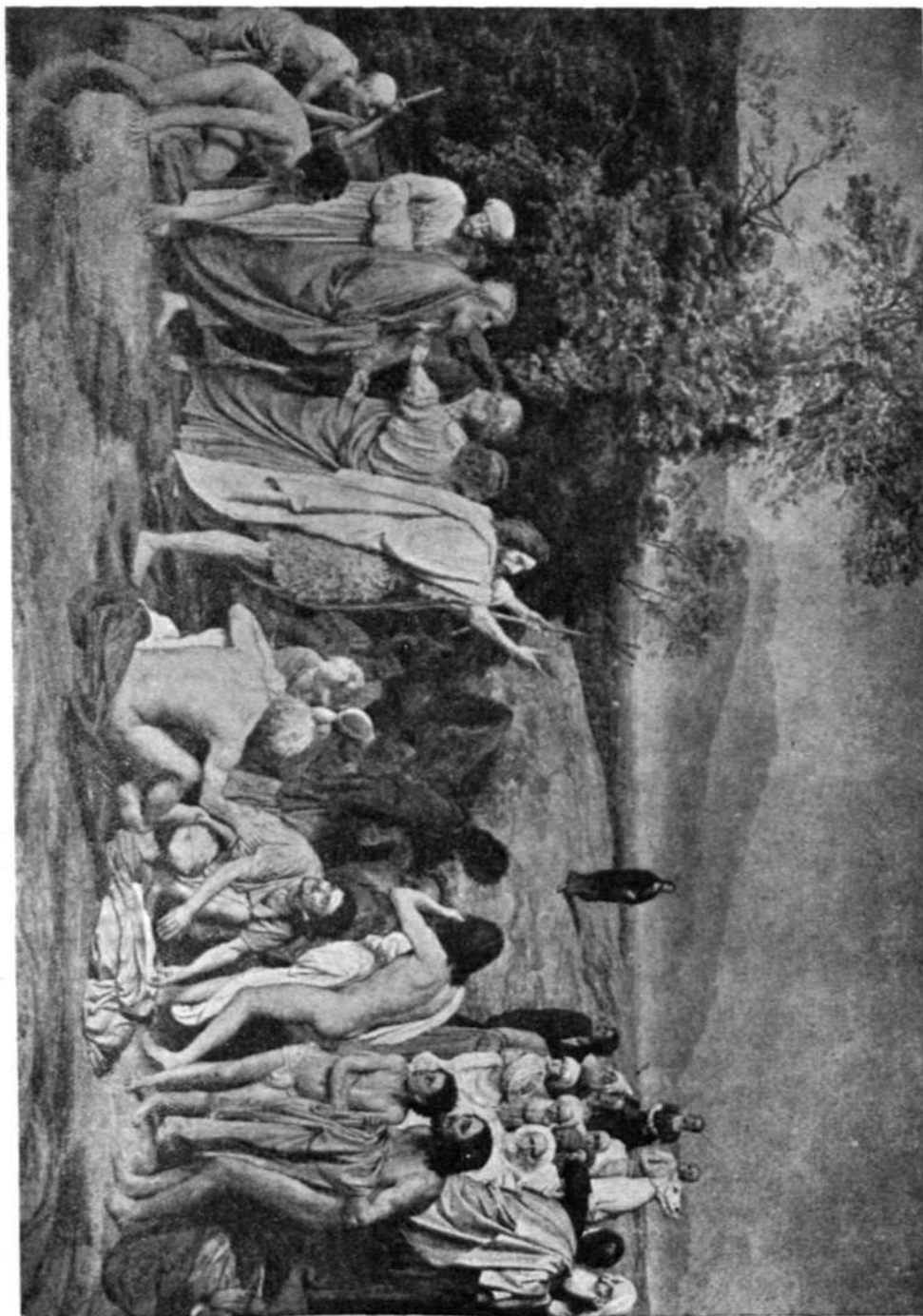


199. K. P. Briulłow: Autoportret.

Andrzeja Iwanowa, profesora malarstwa historycznego, od lat najmłodszych z wytycznymi i przenikniętymi głębią kulturą artystyczną, wykazywał on już w swoich wczesnych pracach, utrzymanych w tradycyjnym duchu akademickiego klasycyzmu, rysy swoiste. Obok dojrzałego opanowania formalnego rzemiosła malarskiego, kompozycji, kolorytu i rysunku znamienne jest głębiące uczucie ludzkie, które przemawia z tych obrazów (np. *Priam u Achillesa* z r. 1824), i niemniej umiejtna charakterystyka psychologiczna postaci. We Włoszech, dokąd wyjechał po ukonczeniu Akademii i gdzie miał pozostać prawie do końca życia, znalazł się pod potężnym urokiem sztuki antycznej i klasycznego ideału piękna, co odbiło się

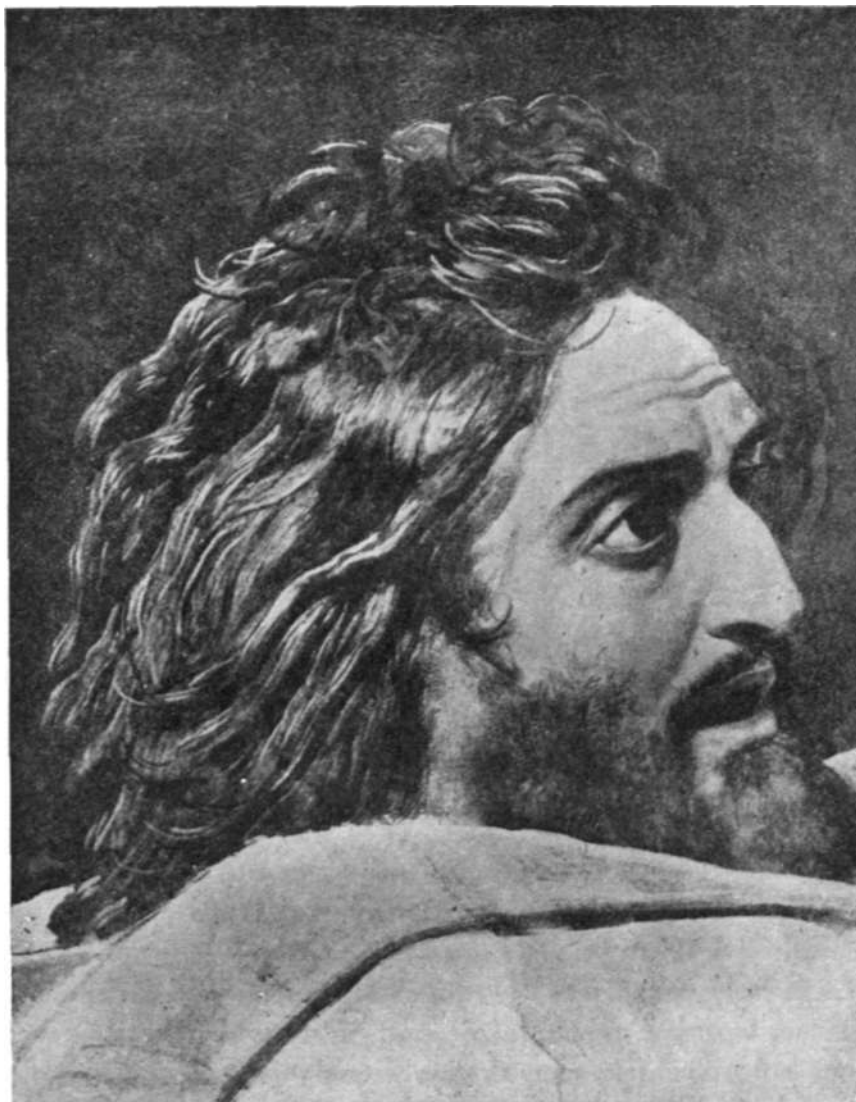
tak e na pierwszych jego dziełach rzymskich. Tak np. obraz *Apollon, Cyprys i Hiacynt* stanowi kompozycj całkowicie klasycystyczn , przesi kni t pi knem wzorów sztuki greckiej; nie mo na jednak nie zauwa y , e wzory owe zharmozowane s z motywami wzi tymi z rzeczywisto ci i e tu tak e przejawia si wola artysty post puj cego samodzielnie w granicach klasycyzmu. Ale klasycyzm i w malarstwie uznawał i stawiał na pierwszym miejscu walory plastyczne, wobec czego figuralna grupa w obrazie Iwanowa wyst puje w plastycznych konturach na ciemnym tle zielonych drzew. Podobnie post pował Iwanow w tym okresie w swoich kompozycjach na tematy religijne, przede wszystkim w obrazie *Noli me tangere*, gdzie obie figury, Chrystusa i Magdaleny, przedstawione s na tle gł bokiej zieleni drzew; ale tu zaznacza si jednak odmienny ju nieco stosunek do walorów barwnych. Było to niew tpliwie nast pstwem zaznajomienia si Iwanowa z malarstwem weneckim i zrozumienia jego warto ci kolorystycznych. W Rzymie zetkn ł sie artysta tak e z nazare czykami i zbli ył si zwłaszcza do Overbecka. Sztuka nazare czyków była co prawda zbyt blada, zbyt pozbawiona własnych sił twórczych, by mogła gł biej podziała na t wyj tkow natur artystyczn . Był im jednak bliski pod wzgl dem religijnym, a wła nie jego gł boka religijno ka zała mu szuka tematu, w którym mógłby si całkowicie wypowiedzie . W r. 1833 postanowił namalowa obraz przedstawiaj cy pierwsze zjawienie si Chrystusa-Mesjasza ludowi u Jana Chrzciciela nad Jordanem. Chciał przedstawi moment, w którym rozpoczyna si wielki przewrót religijny i moralny, nowa epoka w dziejach ludzkich. Przeszło dwadzie cia lat po wi cił poszukiwaniom i pracy, aby znale wła ciwy wyraz dla swojego wielkiego dzieła. Szukał wsz dzie, zaj ł si studiami nad malarstwem włoskim XVI w. i jego sposobami wypowiedania si ideowego i malarskiego, je dził po Włoszech w poszukiwaniu odpowiednich motywów, szczególnie krajobrazowego tła i typów ludzkich, my lał nawet o wyje dzie do Palestyny, by móc na miejscu uchwyci najodpowiedniejszy pejza i typy rasowe. Równocze nie za bez przerwy pracował nad sob , by doj do jak najczystszej i najdoskonalszej koncepcji ideowej, która miała by urzeczywistniona w jego wielkiej kompozycji.

Dwadzie cia lat to okres bardzo długi; rozwijał si zarówno sam artysta, jak i wiat, a przede wszystkim stosunek ideowy Iwanowa do chrze cija stwa i jego znaczenia historycznego. Stosunek ten uległ gruntownemu przewarto ciowaniu od chwili, w której artysta zaznajomił si z dziełem D. Straussa o Chrystusie, i wtedy tak e zmienił si sens jego kompozycji. Gdy dzieło było ostatecznie gotowe i wystawione w Petersburgu, przywitano je chłodno — wynik okazał si w porównaniu z wielkimi przygotowaniami niewspółmiernie skromny, a sztuka, któr reprezentował Iwanow, była ju tylko echem przebrzmiałej epoki. wietnie pomy lan kompozycj cao ci i z niezmiern miło ci wypracowane szczegóły przesłoniło akademickie podej cie do problematyki malarskiej i zamiast gł boko odczutej prawdy yciowej obraz dał tylko jej blade odbicie. Win ponosiły tu doktryny akademickie, które kazały malarzowi szuka prawdy na drodze apriorystycznych, idealistycznych koncepcji epoki gasn cego klasycyzmu i w pa szczy niano-zie.



200. A. A. Iwanow: Chrystus zjawia się Hindowi.

mia skiej Rosji absolutystycznej, gdy tymczasem prawda ta znajdowała się tu obok. Wewnętrzna tragedia osobista Iwanowa było to, że szukając prawdy artystycznej zbyt długo, walczył o wyraz nieosiągalny i że znalazłszy ją nie wiedział, że ją posiada. Niezliczone szkice i studia przygotowawcze, wykonane przez artystę w ciągu długich lat, zwłaszcza ostatnich przed wykończeniem samego



201. A. A. Iwanow: Głowa w. Jana. Fragment obrazu: Chrystus zjawia się ludowi.

obrazu, wiadczą o tym, jak bliski był owej „prawdy”, a raczej wicej: jak wielkim był malarzem, znacznie wyprzedzającym swój czas. Wśród owych prac, a zwłaszcza licznych szkiców biblijnych, które miały w monumentalnym wykonaniu słuszy za ozdoby wnętrza osobnego gmachu i w których zwłaszcza światło stało się jednym z głównych elementów kompozycji i wyrazu, jak wreszcie i w całej spuści nie artysty znajdują się studia: fizjonomiczne typów etnicznych i rasowych, aktów, przyrody, krajobrazów, plenerów, w których Iwanow co krok okazuje się

wielkim psychologiem jako malarz religijny, jako kolorysta zbliżył się do osiągnięć, o wiele późniejszych, a zwłaszcza jako wielki realista, który osiągnął harmonijne połączenie realizmu z ujęciem monumentalnym. Jak żywo odczuwał swój epok i jak jego sztuce towarzyszył od pierwszych do ostatnich dzieł wspaniały humanitaryzm i poczucie godności ludzkiej, świadczy szczególnie jego omówiona wielka kompozycja *Chrystus-Mesjasz zjawia się ludowi*. W obrazie tym, obok repre-



202. A. A. Iwanow: Studium chłopca.

zentantów wszelkich typów ludzkich, zwłaszcza idealnie pięknego i uduchowionego oblicza Jana Chrzciciela, Iwanow umiecił także i typy niewolników.

Aleksander Iwanow nie stworzył żadnej własnej szkoły. Po nim przyszli wprawdzie również malarze szukający „prawdy”, i to także prawdy wyrazu religijnego, tak jak on, ale była to już inna generacja. Nie należy też zapominać, że ostatnia faza twórczości Iwanowa przebiegała już w bliskim kontakcie ze światem nowych prądów ideowych, a także były jego bliskie stosunki z Hercenem i Czernyszewskim, a z jego ust wyszło o wiadczenie: „Artysta powinien utrzymywać się na poziomie swojego czasu”, „nowy czas potrzebuje nowej sztuki”. Czernyszewskiemu o wiadczył, a prac niewierzą-

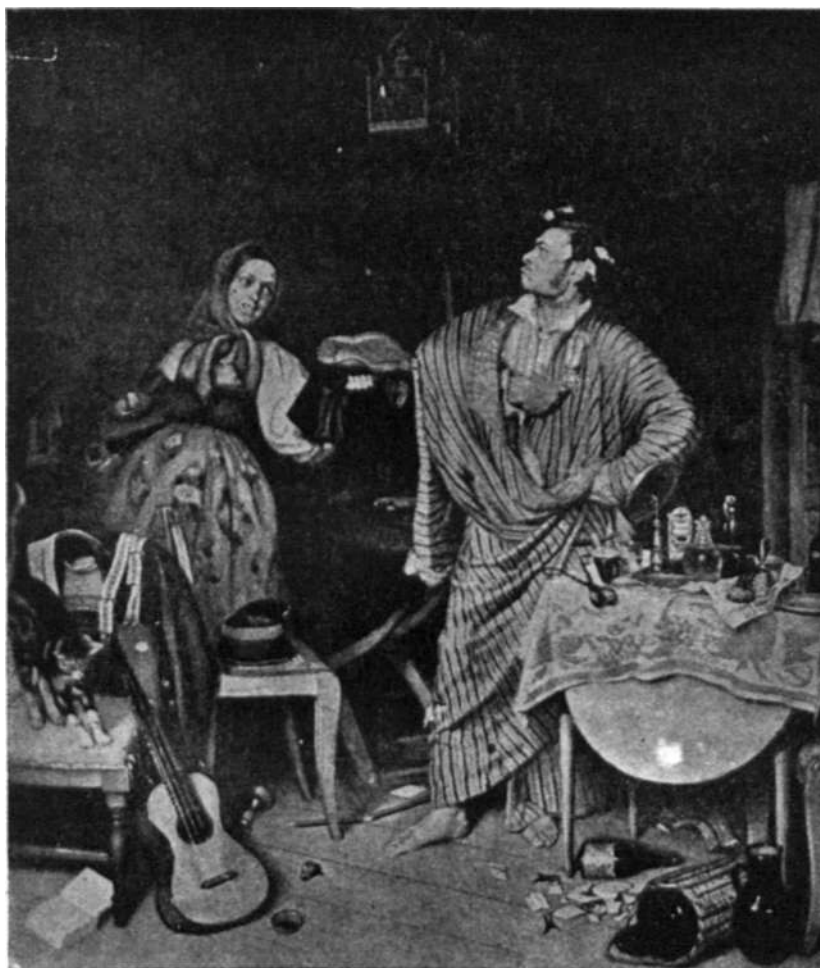
cego nad obrazami religijnymi uważa za bluźnierstwo: „Nie mogę pozwolić, by

mój udział służył dziełu, którego prawdy nie uznaj”. Toteż znaczenie Iwanowa dla sztuki rosyjskiej jest wielkie, a jego miejsce w jej rozwoju doniosłe. Zrozumiał on, jak nikt inny przed nim — rolę sztuki jako czynnika społecznego, tworzył w tym sensie, budując równocześnie nie podwaliny pod przyszłą rosyjską sztukę monumentalną, której jednak sam, tkwiąc w tradycjach dawniejszego klasycyzmu akademickiego, nie miał jeszcze siły zrealizować.

Na pierwszej połowie XIX w. przypada także dalszy rozwój malarstwa krajobrazowego, reprezentowanego przez szereg pierwszorzędnych nazwisk. Rozwój ten wiódł się jednak tak ściśle z historią późniejszą, że lepiej będzie omówić go w związku z jego dalszymi dziejami.

Równoległe z twórczością wymienionych wybitnych przedstawicieli malarstwa akademickiego pierwszej połowy stulecia rozwijał się także kierunek zgoła inny, w którym — bardziej aniżeli w akademizmie — wyraziły się najgłębsze prądy związane z rzeczywistym życiem rosyjskim i jego aktualnościami, mianowicie kierunek realistyczny, mający reprezentantów, względnie prekursorów, przede

wszystkim już w sztuce portrecisty Tropinina oraz w portretach i scenach wiedeńskiej rodzajowości Wieniecjanowa. Pierwszym realistycznym malarzem człowieka i życia miejskiego jest dopiero Paweł Fiedotow (1815—1852), syn biednego eks-oficera i sam oficer, który w 29 roku życia porzucił służbę wojskową, aby poświęcić się malarstwu. Właściwie był on samoukiem: z zapamiętanych obrazów malarzy holenderskich, przede wszystkim zaobserwował i malował sceny



203. P. A. Fiedotow: wie o upieczony kawaler orderu.

z życia małomieszczańskiego, mieszane i czasem tragikomiczne, a bynajmniej nie ulegał oddziaływaniu wzorów malarstwa Briułłowa. Jego twórczość, przerwana przedwcześnie śmiercią w domu obłąkanych na skutek niedzielnego wyczerpania, pomimo zrozumiałych niedociągnięć, jakie w niej miejscami występują, stanowi zupełnie nową kartę na tle ówczesnego malarstwa rosyjskiego. W niej zjawiał się, co prawda, już dawniej w sztuce rosyjskiej. Karykatura rozwinęła się (jeśli pominąć starsze jeszcze sztuczki ludowe) zwłaszcza w związku z wojną 1812 r.; m. in. uprawiali ją Wieniecjanow i Tieriebieniew. Karykatura wykpiwająca stosunki rosyjskie zajmowała sporo miejsca w sztuce Orłowskiego. W czterdziestych latach XIX stulecia odżyła i rozwinęła się jednak już w szerszym zasięgu satyra, czcze-

gólnie w ramach różnych literackich publikacji lub ilustracji do znanych powieści; jej strona techniczna ograniczała się przeważnie do rysunku albo też do modnej podówczas ksylografii (drzeworytnictwa), osiągała przy tym silne, miejscami wprost jaskrawe efekty. Spośród różnych rysowników tego rodzaju należy wymienić zwłaszcza Aleksandra Agina (1816—1866), Jerzego Wilhelma Timma (1820—1895) i grafika Biernadskiego. Pierwszy z nich jest m. in. autorem znanych ilustracji, pełnych życia i groteskowo jadowitych, do *Martwych dusz* Gogola. Satyra ta, jak i w ogóle cały ten kierunek oparty na własnej obserwacji rzeczywi-



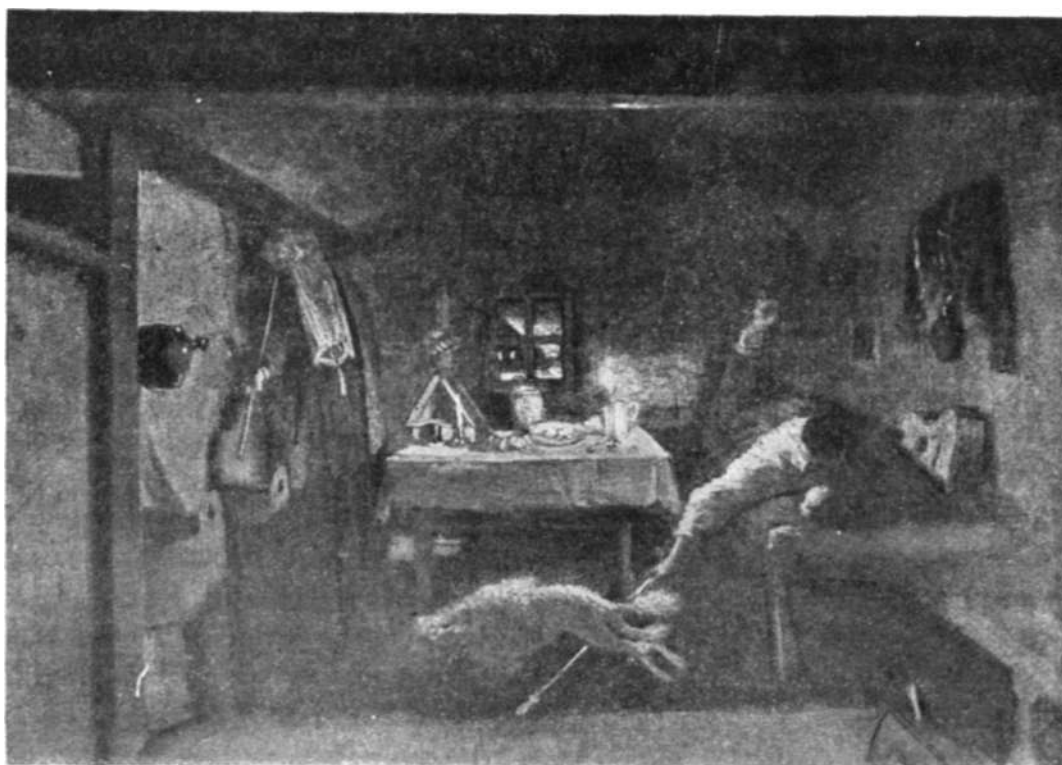
204. P. A. Fiedotow: Konkursy majora.

stości życiowej, wiążąc się z naturą rzeczy z rozbudzonymi wiarą o tendencjami do odkrywania i pokazywania prawdy, do walki o prawdę i sprawiedliwość.

Do artystów tego kierunku należy zaliczyć także Pawła Fiedotowa, nie tylko dlatego, że on również był autorem zabawnych i mieszkanych rysunków, przedstawiających w mniej lub więcej krzywym zwierciadle słabości i mieszkaności swoich bliźnich, a w okresie nieco późniejszym nawet w oświetleniu nie pozbawionym tej nuty satyrycznej — Fiedotow był czymś więcej: on pierwszy, nie obciążony balastem tradycji Akademii, przystąpił do bezpośredniego malarzkiego odkrywania i przedstawiania prawdy życiowej, budując tym samym podstawy późniejszego rozwoju rosyjskiego malarstwa rodzajowego. Jego sztuka stała się na równi ze współczesną mu realistyczną literaturą rodzimym ostrym społecznym kry-

tyki, a on sam jest pierwszym realizatorem rosyjskiego realizmu krytycznego w malarstwie.

Nie wszystkie dzieła Fiedotowa stoją pod względem układu kompozycyjnego czy też wyrazu ideowego na tym samym poziomie. Widoczny jest w nich wyrażenie coraz większego postępu i rozwój, przerywany, niestety, chorobami i śmiercią artysty. W *Chorobie Fidelki* przedstawił artysta zamęt z powodu choroby ulubionej suczki, której niedyspozycja zupełnie wytrąciła z równowagi pani domu; wszyscy, począwszy od matki córki aż do służki, i kałdy, kto się nawinie, obrywają swoje, a biedna suczka, ofiara przejedzenia, leży na stole w jadalni. W obrazie



205. P. A. Fiedotow: *Encore, jeszcze encore!*

tym panuje zbyt wielki chaos i ostateczne wrażenie nie jest skoncentrowane. *wie o upieczony kawaler orderu* już jest inny. Szczegółów wprowadzić ci głębiej jeszcze za dużo, ale akcja jest przejrzysta i od razu zrozumiała — zarówno w swojej niewidzialnej części minionej, jak i w przedstawionym momencie: tragifarsa wynikająca z faktu otrzymania przez małego urzędnika orderu, który mu nie nagrodzi cierpienia i niedostatku, a może być uważany jedynie za mieszną nagrodę jego głupiej próżności. *Konkury majora* (1848) jest już prawdziwym, według wszelkich zasad (takie akademickich) skomponowanym obrazem nie bez wyrażonych walorów kolorystycznych, cechujących zwłaszcza sposób, w jaki malarz potraktował tkaniny sukien córki i matki. *ywo* i po mistrzowsku zarazem uchwycono przedstawiony w obrazie fragment rzeczywistości. Major „widoczny w głębi, zza drzwi w przyległym pokoju i podkradający się w ślad. a na samej «scenie» obrazu

wn trze bogatego salonu kupieckiego, z wiernie odtworzonym charakterystycznym dla epoki umeblowaniem, oraz główne figury — córka pary kupieckiej ubrana w powiewną białą sukienkę z głębokim dekoltem, która z zauroczenia jakby chciała uciec i w pośpiechu upuściła chusteczkę, za nią matka, cała w atłasach, przytrzymująca ją za sukienkę, a obok ojciec, oboje zachwyceni zaszczytem, jaki spotyka ich córka i dom. Grupa służy w lewym kącie jest tylko wymownym dodatkiem i uzupełnieniem głównej akcji doskonale zrównoważonej, ilustrującej ważne zdarzenie w swoistym wiatku małomieszczańskim: oficer, być może finansowo zrujnowany albo co najmniej w długach, ma za siebie córkę bogatego kupca. Decydują o losy całej grupy ludzi, ale następstwa dużej wagi są jeszcze daleko; na razie nad wszystkim panuje ton pogodnej komedii"⁷.

W obrazach z ostatniego okresu swojej twórczości sięgał Fiedotow głębiej w problematykę życia i sztuki. Charakterystyczne są pod tym względem zwłaszcza dwa obrazy: *Młoda wdowa* i *Encore, jeszcze encore!* Nie ma w nich mowy o miechu. Pierwszy z wymienionych obrazów, pełen nastroju smutku i głębokiej ciszy, przedstawiający młodą wdowę o pięknych rysach, brzemienne, w ałobie, tu po dokonanej spisie niewielkiego majątku, budzi współczucie dla młodej osoby. I głębsze, i bardziej soczyste niż w obrazach dawniejszych są tutaj kolory i cała tonacja. Jeszcze bardziej zdecydowany jest zwrot, jaki uczynił artysta w ostatnim obrazie. „Przemawia z niego cała beznadziejność życia oficera, którego los rzucił na wieś w odległej prowincji. Resztką zimowego dnia przebiega przez szyby okienka w drewnianej izbie. Wewnątrz panuje mrok, zaledwie trochę rozjaśniony światłem wiecy. Nie ma co robić w takiej głuszy. Toteż oficer zabawia się z jedynym swoim towarzyszem, pieskiem, któremu, sam ledwie, każe wciąć na nowo skakać przez łaskę. W tym obrazie zawarta jest cała beznadziejność życia rosyjskiego na dalekiej prowincji"⁸. Ale nastrój beznadziejnej nudy przetworzył tu artysta w harmonijną koncepcję malarską.

Fiedotow jest ostatnim z wybitnych postaci twórczych pierwszej połowy XIX wieku. Rozkwit malarstwa rosyjskiego miał dopiero nastąpić. Jego rozwój był jednak dalszym ciągiem początków, które sięgały daleko wstecz, zaznaczając się w pierwszych przeblaskach realizmu w malarstwie XVIII stulecia i wydobywając się, wbrew przeszkodom, coraz dobitniej i wyraźniej w sztuce wielkich prekursorów realizmu pierwszej połowy wieku XIX wraz z coraz większym zrozumieniem funkcji społecznych twórczości artystycznej, co znalazło wyraz w estetyce Czernyszewskiego. Estetyka ta wyrosła z tej samej podbudowy społeczno-kulturalnej co i sztuka demokratyczna.

SZTUKA DRUGIEJ POŁOWY XIX W.

Przejawy realizmu demokratycznego, jakie występowały zwłaszcza w malarstwie pod koniec pierwszej połowy XIX w., począwszy zresztą już od twórczości Wieniecjanowa, a skończywszy na sztuce Fiedotowa, były siłą, szczególnie u tego ostatniego, z nastawieniem krytycznym, a miejscami wprost opozycyjnym. Swego

nastawienia opozycyjnego Fiedotow, co prawda, nie wypowiedział jeszcze głośno, niemniej jasne jest, że wyraźnie realistyczny charakter malarstwa był jednym z przejawów ogólnej sytuacji społecznej i rosnących coraz bardziej nastrojów opozycyjnych przez nią wywołanych. Pogląd, według którego sztuka ma służyć społeczeństwu, otrzymał wówczas także już swój ideowo-rewolucyjny podbudowę w twórczości pierwszego wielkiego rosyjskiego krytyka literackiego, Wissariona Bielinskiego (1811—1848). Poprzez poglądy antypaństwa i stosunek do ruchów wyzwolenia przeciwko carzowskiemu i przeciwko uciskowi cerkiewnemu, doszedł Bielinski do materializmu i socjalizmu; na materializmie filozoficznym oparł on także ostateczne sformułowanie swojej estetyki. Estetyka ta miała, by sztuka wiernie odpowiadała rzeczywistości, by głosiła wielkie idee i była związana z ludem. Krytyka Bielinskiego dotyczyła wprawdzie literatury, ale nie mogła nie oddziaływać również na sztuki plastyczne, zwłaszcza na malarstwo, które pod silnym wpływem literatury, z którego czasami wprost współzawodniczyło. Bielinski nie był jednak jedynym teoretykiem twórczości artystycznej. Sytuacja polityczno-społeczna, która — zwłaszcza w związku z kwestią chłopską — stała się w połowie stulecia wprost rewolucyjna, wysunęła na czoło „raznoczyńców” (inteligencji nieszlacheckiej), najbardziej demokratycznego elementu społeczeństwa rosyjskiego, dwóch rewolucyjnych demokratów, kontynuatorów dzieła Bielinskiego: Mikołaja Czernyszewskiego (1828—1889) i Mikołaja Dobrolubowa (1836—1861). Czernyszewski był autorem rozprawy o estetycznym stosunku sztuki do rzeczywistości¹, ogłoszonej w 1855 r., która stała się podstawą estetyki rewolucyjno-demokratycznej i dała teoretyczny podbudowę całej późniejszej rosyjskiej sztuce realistycznej. Zasady tej estetyki da się krótko ująć w następujących sformułowaniach: 1) Sztuka dziełami swoimi przypomina nam to, co jest dla nas w życiu ciekawe, oraz stara się do pewnego stopnia zaznajomić nas z takimi interesującymi stronami życia, których nie mieliśmy sposobności poznać albo obserwować w rzeczywistości; 2) zadaniem sztuki jest jednak równocześnie nie tylko „objaśnianie życia” i 3) „wypowiadanie się do o przejawach życia, które ona przedstawia”.

Na teoretycznej podbudowie, wzniesionej przez Bielinskiego i Czernyszewskiego, rozwijał swój rozległy i płodny działalność krytyczny Wasilij Stasow (1824—1906) ledźc wszelkie przejawy sztuki rosyjskiej, podkreślając zjawiska, które uważał za dodatnie, a zwalczając wszelkie reakcyjne i brakujące wiązanie z epoką, z jej istotnymi potrzebami i z ludem, wreszcie wysuwając wszędzie i zawsze na pierwsze miejsce postulat realizmu, który miał odtwarzać rzeczywistość rosyjską i być zarazem jej odkrywcą i głosić, a także jej sędzią oraz bronić w walce z uciskiem i niewolą. W krytyce Stasowa znalazł swojego najlepszego tłumacza realizm krytyczny lat sześćdziesiątych—osiemdziesiątych stulecia i charakter narodowy tego realizmu, którego najwybitniejszym ideologiem, organizatorem i przywódcą był malarz Kramskoj².

Tak przedstawia się sytuacja teoretyczna i ideowo-krytyczna w dziedzinie sztuk plastycznych, z której wyrósł realizm rosyjski. A sama sztuka, związana z owym ruchem ideowym, stała się z jednej strony wiernym odbiciem rzeczywi-

sto ci rodzimej, a z drugiej strony tak e jej s dzi i stopniowo or em w walce o lepsze jutro. W dziełach sztuki odzwierciedlały si poszczególne etapy walki chłopstwa i całego społecze stwa demokratycznego z caryzmem, jak równie z rosn cym kapitalizmem (niezadowolenie z niewła ciwego i nienale ytego rozwi zania reformy chłopskiej w r. 1861), nowe ruchy rewolucyjne w sze dziesi tych i siedemdziesi tych latach stulecia, nie daj ce na razie wyników konkretnych — wreszcie powstanie proletariatu jako nowej klasy społecznej. Co prawda, tendencje te nie wsz dzie s w jednakim stopniu reprezentowane i widoczne; obok realizmu demokratycznego i krytycznego istniały kierunki mniej lub bardziej odchylaj ce si od niego i ode ró ne (cho by akademizm ró nych odcieni), a tak e realizm nie zawsze był jednako konsekwentny i nie płyn ł jednym tylko korytem. Był on jednak mimo wszystko główn sił i kierunkiem twórczym, który zadecydował o wła ciwym obliczu sztuki, a zwłaszcza malarstwa rosyjskiego.

ARCHITEKTURA

Najsłabiej odbiły si nowe tendencje w dziedzinie architektury, w której w drugiej połowie XIX wieku, zwłaszcza w pocz tkach, kontynuuje si bezpo rednio kierunki przeszło ci, z zamieraj c monumentalno ci, rosn cym eklektyzmem, nieszczero ci w strukturze fasad oraz z ró nego rodzaju próbami wskrzeszenia stylów historycznych.

Jeszcze najbardziej konsekwentnie przeprowadzane s zasady „stylu rosyjskiego" przez grup architektów, którzy stosuj wzory dekoracyjnego stylu XVII w., reprezentowanego na przykład w cerkwi Putinkowskiej i w Ostankinie. Modna staje si wtenczas architektura ceglana, a nowe budowle upi ksza si motywami ceglanych skrzydeł, dachów i daszków namiotowych oraz kokoszników. Ale i tutaj cała ta dekoracja „staroruska" pozostaje tylko zewn trzn fasad, której zupełnie nie odpowiada układ i traktowanie wn trza. Z czasem nawet pierwotny materiał został zmieniony i zast piony innym, mianowicie dekoracj ceglan przeniesiono w kamie. Jest to wyra nym dowodem, e nie rozumiano ju pierwotnego, istotnego sensu i tre ci architektury dawniejszej. Nowe warstwy społeczne, rekrutuj ce si przede wszystkim z mieszcza stwa kapitalistycznego, a nie maj ce własnego wyrazu i wła ciwego oblicza artystycznego, poprzez eklektyzm historyczny otaczały si — jakby dekoracj — formami architektury, które nigdy w innych warunkach i w innym układzie rozwoju społecze stwa były twórczym wyrazem swojej epoki. To samo mo na powiedzie tak e o motywach nie tyle historycznych, ile „ludowych", z którymi coraz bardziej si zaznajamiano, oraz o motywach przej tych z budownictwa drewnianego. Bardzo charakterystycznym przykładem monumentalnego budynku w stylu rosyjskim, zestawionym na podstawie krytycznie zebranych pierwiastków dawnej architektury rosyjskiej, jest gmach Muzeum Rosyjskiego na Placu Czerwonym w Moskwie, dzieło Mikołaja Sherwooda. Zebrano w nim wszystko, co mo na było zaobserwowa w budownic-

twie cerkiewnym i wieckim, monumentalnym i intymnym, kamiennym, ceglanym i drewnianym, oraz przetopiono na nowo całość, której brak jednak siły bezpo-
redniego wyrazu, a także prawdziwej jednolitej kompozycji.

Eklektyzm historyczny oczywiście nie pozwalał na rozwinięcie prawdziwego
twórczego rozmachu. Pewnie o tym wniośły w działalność architektoniczną dal-
sze poszukiwania, co prawda cięgle jeszcze związane z przeszłością, próbujące jed-
nak dawne wzory przerobić w nowym duchu twórczym. Pewien przykład tych poszu-
kiwań widać m. in. w fasadzie gmachu Galerii Trietiakowskiej w Moskwie, zapro-
jektowanej przez malarza Wiktora Wasniecowa. Fasada ta jest bardzo malowni-
cza, nie ma jednak żadnego związku z samą architekturą gmachu. Jest ona „nie-
architektonicznie pomylana kulisą” postawioną przed budynkiem.

Obok wzorów przejętych z rosyjskiego średniowiecza i z ludowej Rosji północ-
nej pod koniec XIX w., a także jeszcze w początkach w. XX wysuwają się jako
„historyczne” również wzory architektury Rosji XVIII w., renesansu i baroku
zachodniego, co doprowadziło w końcu do odrodzenia niedawnych stosunkowo
tradycji, mianowicie do odnowienia klasycyzmu. Neoklasycyzm ten nie był
jednolity, wyrażał on jednak jeszcze najlepiej rodzime tendencje artystyczne,
przy czym, tworząc swe klasycystycznie przekształcone formy, opierał się na wzor-
ach antycznych, a przede wszystkim na renesansie włoskim, dochodząc do prze-
kształceń klasycystycznych. Nie opanował on jako wielki, jednolity styl równo-
miernie całej twórczości architektonicznej kraju. Działalność budowniczych, wśród
których wysuwają się wówczas na pierwszy plan zwłaszcza I. Łóttowski, I. Fomin,
W. Szczuko, G. Kotow, A. Tamanian, L. Benois i in., była zbyt indywidualna,
a pojęcie jedności stylu ograniczało się do tego jedności tylko w ramach jednego
dzieła sztuki. Pomijając nawet ogromne nieraz domy czynszowe, których strona
artystyczna czy sto wymownie świadczy o braku kultury artystycznej i dobrego
smaku u właścicieli tych charakterystycznych dla ustroju kapitalistycznego budyn-
ków, można powiedzieć, że rozwój architektury w drugiej połowie wieku XIX nie
dorównuje ani swoim rozmachem, ani siłą wyrazu twórczego dawniejszej archi-
tekturze monumentalnej.

Nowa epoka i wielkie zmiany we wszystkich dziedzinach, jakie przyniosły
z sobą początki XX w. na Zachodzie, nie mogły jednak pozostać bez wpływu
także na architekturę rosyjską, zwłaszcza i tutaj warunki, w jakich powsta-
wały nowe formy architektoniczne, były podobne. Oddziaływanie stylów history-
cznych i wzorowanie się na przeszłości, a z drugiej strony nowe zadania, jakie
stawiał architektury rozwój techniki i wzrost uprzemysłowienia, jak również ko-
nieczność stosowania nowych materiałów budowlanych — wszystko to prowadziło,
także i w Rosji, do coraz wyraźniejszego oderwania od historyzmu. Znalazło to
swój wyraz, podobnie jak w krajach zachodnich i środkowo-europejskich, w tzw.
ruchu secesyjnym: dawne motywy dekoracyjne i tectoniczne zaczęły zastępować
albo ich przekształceniami niekonstrukcyjnymi, albo te motywami o charakterze
raczej malarskim aniżeli rzeźbiarskim, w każdym razie nie tectonicznym. W końcu
za przejawia się także w architekturze rosyjskiej zasada konstruktywistyczna

z wszystkimi mo liwo ciami, jakie ona daje. Ale zarówno sam konstruktywizm, jak i reakcja na jego zbyt daleko posunięte koncepcje oraz nawrót do realizmu architektonicznego, w którym nowe budownictwo doszło do harmonijnego wyrównania przeciwieństw i do koncepcji odpowiadających zasadom humanitaryzmu socjalistycznego, rozwinęły się w pełni dopiero po Wielkiej Rewolucji Październikowej, w ramach olbrzymiego budownictwa Związku Radzieckiego. Stały się wtedy z natury rzeczy najwłaściwszym architektonicznym odzwierciedleniem charakteru, ram i horyzontów nowego społeczeństwa, form i rytmu jego życia. Omówienie tego nowego budownictwa nie mieści się jednak w ramach niniejszej książki.

RZEBA

Obok utrzymujących się w dawnych tradycjach rzeźby oficjalnej, akademickiej, hołdującej formom klasycznym coraz więcej pozbawionym wewnętrznej ożywienia i wszelkiego prawdziwego związku z życiem, także rzeźba drugiej połowy wieku XIX miała swój własny kierunek eklektyczny, w dużym stopniu wiążący się z historyzmem różnych odcieni. Niemniej znamieny jest jednak w dziedzinie rzeźby kierunek realistyczny, który zerwał zdecydowanie z tradycyjnymi formami klasycyzmu, zaznaczając się tak wybitnie już w twórczości Piotra Clodta, zwłaszcza w jego grupach z mostu Aniczkowa. Do jego sztuki, a raczej do tego samego kierunku realistycznego, nawiązuje sztuka Eugeniusza A. Lanceraya (1848—1886), który aczkolwiek do pewnego stopnia samouk, posiadający jednak głęboką kulturę artystyczną i szerokie horyzonty umysłowe, a także po mistrzowsku opanowany stron technicznych odlewnictwa w brzoź, stworzył cały nowy wiat tematyki, obserwacji i ukształtowania realistycznych. W swoich drobnych dziełach, przeważnie w brzoź, wśród których znajduje się długi szereg prawdziwych dzieł sztuki, przedstawiał z wielką lubości grupy zwierząt i ludzi. Lanceray wprowadził do rzeźby motywy z życia Kozaków, Kirgizów i innych koczowniców oraz chłopów. Najulubiejszym tematem jego rzeźb były konie. Z motywów tych układał całe grupy i sceny zarówno na wskroś plastycznie ujęte i potraktowane, jak i pulsujące wewnętrznym poruszeniem i prawdziwym życiem¹.

Pomimo swoich wartości drobna rzeźba nie mogła jednak odegrać większej roli w całości kształceniu rozwoju plastyki rosyjskiej; jej funkcja pozostała raczej w ramach ruchomej ozdoby wnętrza. Tym ciekawiej zarysowuje się na tle epoki realistycznej twórczości Marka Antokolskiego (1843—1902), jednej z najbardziej swoistych osobowości w dziejach nowoczesnej sztuki rosyjskiej. Od samego początku ideowo jak najbardziej zbliżony do tego wiatu myśli artystycznej, z którego wyszli „pieriedwiniacy” oraz rzeźbiarze wystawiający razem z nimi, jest on przede wszystkim człowiekiem idei, a rzeźba jest w jego pojęciu jedynie rodzajem służącym do jej wyrażenia i propagandy. Jak sam się wyraził w liście do Stasowa, z którym miał bardzo bliskie stosunki przyjacielskie i artystyczne — „prawda jest w sztuce czym najwyższym, ale im więcej w niej prawdy, tym sil-

niejsze powinny by formy artystyczne; tylko wtedy dzieło sztuki może być prawdziwie twórcze". Charakterystyczne jest, że artysta od samego początku zajął krytyczne stanowisko wobec zasadniczej linii i kierunku Akademii, a we wcześniejszych swoich pracach, w małych reliefach z kości i drzewa, przedstawiał tematykę realistyczną, zaczerpniętą z własnej obserwacji życia, a z drugiej strony także i tematykę historyczną, w której mógł swobodnie rozwijać swoje tendencje ideowe, patriotyczne i ogólnoludzkie, jakie głosił w całej twórczości późniejszej. Mniej treściwe i o wiele słabsze są jego biusty portretowe, w których charakterystyka portretowanych nie osiąga większej siły wyrazu. Gdzie może natomiast wypowia-



206. E. A. Lanceray: Tabun kirgiski na wypoczynku. Br z.

da się za pomocą redniactwa tematów ideowych, sztuka jego nabiera pełni wyrazu i siły, a miejscami także i głębi bokiego patosu, graniczącego nieraz z teatralnością. Swoista jest jego interpretacja wielkich postaci historycznych, zwłaszcza rosyjskich, podająca charakterystykę nie tylko samych osób, ale zarazem całych epok, wielkich ruchów i zdarzeń, stanowiących przełom w dziejach Rosji. Tak np. wygląda jego *Nestor-kronikarz*: reprezentant historii najstarszego państwa słowiańskiego, kultury i potęg rosyjskiej (1890) przedstawiony w chwili skupionej pracy nad swoją kroniką. Osobliwy jest także wcześniejszy *Iwan Groźny* (1870—1871), wystawiony na pierwszej wystawie Towarzystwa Wzajemnych Wystaw Artystycznych. Jest to nie tyle podobizna władcy, ile starego człowieka odzianego w ubiór mnicha, zatroskanego, ze schyłą głową, pełnego obaw o losy ojczyzny. Jeszcze oryginalniej ukazał malarz Piotra I (1872): wspaniała postać, pełna energii i wewnętrznej siły, niezłomnej woli i decyzji, nie uznająca żadnego sprzeciwu. Nie mniej znamienne i wymowne są te dzieła, z których przemawia wiatr religijnych

i etycznie-filozoficznych koncepcji artysty. Jego *Chrystus przed ludem* (1874) to głosiciel prawdy społecznej i buntownik z rękami z tyłu związany; *Spinoza* (1882) natomiast, chorowity, słaby fizycznie myśliciel, pochylony nad lekturą, pogromy w rozmyśleniach, którymi poruszył cały świat. Jeszcze bardziej ni-



207. M. Antokolski: Piotr I.

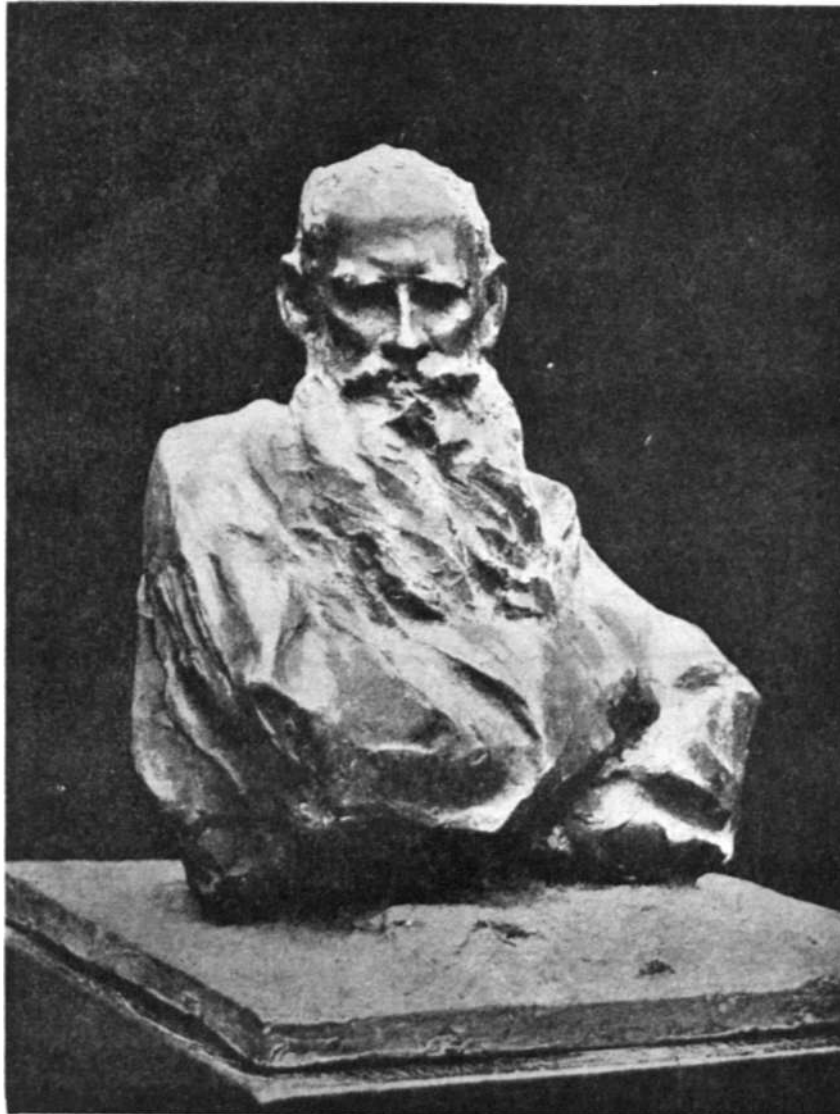
zwierzczy, jak i człowieczy (up. znany portret Lwa Tołstoja). Najbardziej może charakterystyczne jest jednak jedyne dzieło monumentalne wykonane przez Trubieckiego — mające naturalnie zupełnie odmienny charakter od jego. w swojej części, drobnych dekoracyjnych rzeźb, przeważnie z brązu — mianowicie pomnik Aleksandra III. Postać samego cara jak i konia, na którym siedzi stara-

w poprzednim przykładzie odezwały się echa tradycji i nastawienia idealistycznego w *Mefistofelesie* (1883), duchu wiecznej negacji, rozmyślanym nad przepaścią świata i zła, które w nim panuje. Ale zarówno *Spinoza*, jak i *Mefistofeles* odznaczają się szerszymi charakterystykami psychologicznymi i zrównoważonym ukształtowaniem formalnym.

Kierunek impresjonistyczny i coraz wyższy kontakt ze współczesną zachodnio-europejską otworzyły sobie rosyjskiej drogą do ostatecznego zerwania z historyzmem (o czym ani u samego Antokolskiego, ani u jego uczniów nie można było jeszcze mówić) jak równie z eklektyzmem wszelkich zabarwień. Kierunek ten, najlepiej reprezentowany w dziełach swojego głównego twórcy, Pawła Trubieckiego (ur. 1867), oznacza na terenie rosyjskim niewątpliwie wkroczenie na nowe drogi, chociaż jako zjawisko o charakterze głównie malarskim zapowiada równocześnie nie tak e rozbitcie dawnej formy plastycznej. Najciekawsze jednak, i impresjonizm ten, jako całość niewątpliwie związane z ruchem „sztuka dla sztuki” i jako taki — społeczny i reakcyjny, właśnie w twórczości Trubieckiego i czy się z typowymi przejawami rosyjskimi, tkwiącymi w ich podstawie realistycznej. Plastyka ta wnika bezpośrednio w przedmiot i utrwała bogactwo przemijających przejawów życia w kompozycjach przedstawiających realistycznie wiernie zarówno świat

jak się poskromi go gwałtownym cięgnięciem cugli, uderzając w ciemność realistycznym, a być może jeszcze bardziej miał ironii w samej koncepcji pomnika, będącego zmonumentalizowanym wiernym odbiciem idei reakcyjnych rządów Aleksandra III.

Uwolnienie z więzów tradycji i wszelkiego historyzmu stylu stało się jednak także początkiem wszelkiej wolności, a nawet dowolności twórczej,



208. P. Trubieckoj. Portret Lwa Tołstoja.

jak i poszukiwa wielkiego, jednolitego stylu nowego czasu. Nie był go jednak w mocy stworzyć wielki subiektywizm epoki kapitalistycznej, której twórczo artystyczna, z całą grupą wiatu Sztuki (Mir Iskusstwa) na czele (tu może na do pewnego stopnia zaliczyć także i Pawła Trubieckiego), była wiernym obrazem dezorientacji życia społecznego i kulturalnego, jego poszukiwa na przełomie stulecia i lat przed pierwszą wojną światową czy wreszcie jego hasła este-

tyzuj cych i kosmopolityzuj cych. Charakterystyczne jest, e jeden z najwybitniejszych artystów tego okresu, Michał Wrubel (1856—1910), jest wła ciwie malarzem (patrz rozdział o malarstwie) i e rze ba odgrywa u niego jedynie uzupełniaj c rol rodka, który pozwala mu lepiej i pełniej wypowiedzie to, czego nie potrafi powiedzie bez reszty w malarstwie. Malarzem jest tak e drugi typowy przedstawiciel epoki, Konstanty Somow (ur. 1869), ironizuj cy wskrzesiciel przestylizowanego wiatu rokoka, daleki od realizmu, wypowiadaj cy w barwnych figurkach porcelanowych swój na pozór artobliwy, a w rzeczywisto ci pesymistyczny pogl d na wiat. Fantast jest tak e Siergiej Konienkow (ur. 1874), osi gaj cy du sił ekspresji w swoich figurach, rze bionych przewa nie w drzewie, przedstawiaj cych chłopów i postacie z legendarnego wiatu wyobra e ludowych. Bli sza rzeczywisto ci okazała si , zwłaszcza w niektórych dziełach, sztuka Anny Golubkiny (ur. 1864).

Z obliczem niezmiernie zróżnicowanym, jak najbardziej odmiennym od dawniejszych tradycji klasycyzmu, które tak długo panowały w rze bie rosyjskiej, weszła plastyka rosyjska w okres pierwszej wojny wiatowej. Nie brakło w niej wprawdzie czasem gł bokich nurtów twórczych; m. in. ju sama sztuka Konienkowa wykazuje ł czno z pierwiastkami artystycznymi ludu rosyjskiego; czas wielkich kryzysów i oczekiwania dnia rozstrzygaj cej walki o nowy wiat i nowy ustrój społeczny wymagał jednak czego wi cej. Drog ku temu otwały dopiero przełomowe zdarzenia Wielkiej Rewolucji Pa dziernikowej, w których tak e i sztuka odnalazła nowy sens i now tre .

MALARSTWO

a) Pierow. Pieriedwi nicy

Pierwszym spośród wielkich realizatorów programu społecznego w malarstwie rosyjskim, programu reprezentowanego do pewnego stopnia ju w sztuce Fiedotowa i wymaganego w postulatach estetyki Czernyszewskiego, jest Wasilij Pierow (1833—1882), ucze moskiewskiej Szkoły Sztuki¹, nale cy do szczególnie charakterystycznych postaci nowszych dziejów sztuki rosyjskiej, „Niekrasow malarstwa rosyjskiego” — jak go słuszenie nazwano². Jego twórczy rozwój jako cało znamieny jest — zarówno w swoim wzlocie, jak i w swoich upadkach — dla pierwszych etapów rozwoju bur uazyjnej sztuki realistycznej³. Od samego pocztku tematyk jego obrazów i rysunków, cz sto jeszcze bardzo niedostatecznych pod wzgl dem formalnym i technicznym, stanowi motywy społeczne i gło ny protest przeciwko wielkim krzywdom społecznym. Realistycznie wierne traktowanie i przedstawianie gorzkiej rzeczywisto ci czyni te obrazy równie cennymi i znamienymi dokumentami rosyjskiej rzeczywisto ci XIX w., jak dzieła Gogola, Czernyszewskiego lub *Zapiski my liwego* Turgieniewa. Dla Pierowa jakby nie istniało nic poza t , jak e smutn , tematyk rosyjskiego dnia powszedniego. Nawet przebywaj c w Pary u jako stypendysta, gdzie jednak niedługo wytrzymał, czekaj c

tylko, by wrócić do ojczyzny, do jej „szkoły” życia rzeczywistego, widział i rysował wyjątkowo motyw socjalny z ulic wielkomiejskich, wśród nich małego Sabaudczyka, chłopczyka-muzykanta, który usnął ze znużenia na ulicy, kataryniarkę z dzieckiem, lepego muzykanta itp.; zupełnie nie interesował się tym, co działo się wówczas w dziedzinie sztuki francuskiej. Jego obrazy wczesniejsze przeszedł nadmiarem szczegółów i brakiem właściwej kompozycji; tym wyraźniejsza jest jednak ich strona tematowa, która nie ogranicza się do anegdotycznego przedstawienia jednorazowego zdarzenia, lecz pomyślna i uchwycona



209. W. G. Pierow: Trójka.

jako typowy obraz rzeczywistości rosyjskiej charakteryzuje szersze warstwy społeczne, a zarazem biczuje ciemnotę, obłudę, zakłamanie i krzywdę społeczną. Takie jest już *Kazanie na wsi* (1861), przedstawiające wewnątrz wiejskiej cerkwi: na planie pierwszym właściciel wsi, ziemianin, zdrzemnął się w fotelu, a jego żona flirtuje z młodszym księdzem. W tle tłoczy się chłopcy ubrani w łachmany, przed wszystkimi zaś stoi pop mówiący o tym, że „wszelka władza pochodzi od Boga”⁴. Wstrząsające wrażenie wywiera *Wiejska procesja na Wielkanoc*, z tego samego roku: pijany pop prowadzi pijaną procesję. W podobnym duchu powstaje szereg dalszych kompozycji, odzwierciedlających w coraz innych odmianach rzeczywistości rosyjskiej, a zarazem stanowiących gorący, głośny protest przeciwko krzywdom społecznym. Nie zawsze jednak płomiennie wypowiedzianemu protestowi odpowiada jego ujęcie malarskie i kompozycyjne. Tylko gdzieś, jak zwa-

szcza w *Pogrzebie wiejskim* (1865), wymownym dokumencie tragedii rodziny chłopskiej (na tle zimowego krajobrazu kościelnie pod gór saniem z trumn , obok której siedzi dwoje dzieci; wdowa, siedząc ze schylnymi głowami na przodzie sa , trzyma lejce; poza tym nie ma nikogo więcej, tylko jeszcze pies odprowadza swojego zmarłego gospodarza), temat i forma zlewają się w nierozdzielne całości malarskie. Czasem, jak w *Przyjeździe guwernantki*, malarz przenosi widza w atmosferę rodzajowo-tytułowej, z tym jednak różnicą, że kontrasty są tutaj silniejsze i charakterystyka postaci bogatsza i wyrazistsza, scena zaś, na pozór komiczna, od samego początku przybiera tragiczne rysy. Jako wielki realista i wni-



210. W. G. Pierow: Pogrzeb wiejski.

kliwy psycholog daje się poznać w swoich charakterystycznych portretach, m. in. w portrecie Dostojewskiego i dramaturga A. Ostrowskiego. Nie udało mu się natomiast stworzyć wielkiej sceny historycznej. W okresie późniejszym, w 1875 r., zajął się mianowicie wielką kompozycją *Siedem lat Pugaczowa*, którą potraktował jednak tak jak przedtem swoje sceny rodzajowe, tj. jako temat moralizatorski, mający odstraszyć od czynów buntowniczych, gdy w tym czasie sam już przeszedł na stronę reakcji ideowej. Jedynie szczegóły, zwłaszcza głowa Pugaczowa, zachowały dawną siłę ekspresji mistrza-realisty. Jego kompozycje rodzajowe z okresu późniejszego, jak np. *Myśliwi na popasie* (1871) lub *Rybak* (z tego roku), *Staruszkowie-rodzice na grobie syna* (1873) lub *Botanik* (1874), przeważnie nie wychodzą poza ramy rodzaju anegdotycznego,

Wielki realizm Pierowa wi e si jednak po cz ci z silnym przejawem realizmu, który miał swój poczek w słynnym wyst pieniu trzynastu uczniów Akademii z Kramskim na czele. Zbuntowali si przeciwko tematowi konkursowemu *Odyn w Walhalli*, jaki rozpi sało kierownictwo Akademii na złoty medal, a na znak protestu wyst pili z Akademii (w r. 1863) i zorganizowali si w osobnym stowarzyszeniu o charakterze spółdzielni (artiel) artystycznej, przekształconej w r. 1870 w słynne Towarzystwo Wystaw W drownych (Towarzystwo Pieriedwi nych Wystawok). Miało ono przez długi okres wywiera ogromny wpływ na rosyjskie ycie i twórczo artystyczn . Nie było w tym nic dziwnego. Arty ci, którzy odrzucili wzory i metody pracy akademickiej, którzy nie chcieli zakłamanej teatralno ci, szukaj c tylko prawdy, i to prawdy tkwi cej w yciu rosyjskim i jego rzeczywisto ci, twórczo artystyczn uwa ali za funkcj i obowi zek społeczny w przedstawianiu owej prawdy, w jej obja nieniu, w wypowiedaniu o niej swojego s du i w walce o lepsze jutro — arty ci ci po nie li swój sztuk w szerokie warstwy publiczno ci i osi gn li ogromny sukces. Wpływ i oddziaływanie „pieriedwi ników” („w drowników”*) si gały bardzo daleko; obejmowały WSZy-



211. W. G. Pierow: Portret Dostojewskiego.

stkie dziedziny sztuki, objawiały si na polu architektury w ideowym eklektyzmie i narodowym historyzmie, zwłaszcza w odnawianiu form architektury staroruskiej, a by mo e w jeszcze wi kszym stopniu w przejmowaniu, stosowaniu i monumentalizacji form sztuki ludowej. Charakterystyczne s dla tego kierunku i w zakresie rze by tematy realistyczno-rodzajowe oraz patriotyczno-historyczne. Nie jest to przypadkiem, e wła nie w okresie nasilenia działalno ci „pieriedwi nickiej” wskrzesza si ornamentyk ludow , jak równie i to, e W. Stasow, gor cy zwoleńnik i propagator tego ruchu, jest tak e naukowym badaczem starej ornamentyki słowia skiej i ornamentyki ludowej. Najsilniej zaznaczył si jednak ruch „pieriedwi ników” w malarstwie. Z ich zasi gu w tym okresie pochodz niezliczone obrazy

rodzajowe, historyczne, portretowe, religijne i pejzażowe, przedstawiające rzeczywistość interpretowaną ideowo w duchu zasad estetyki Czernyszewskiego oraz w duchu ideowego przywódcy całej grupy artystów, Kramskiego, mające służyć narodowi w jego walce o sprawiedliwość społeczną. Niestety jednak, niemała część artystów-„pieriedwiniików”, którzy sztukę realistyczną pojmowali jako środek wychowawczy, była zdania, że „sednem rzeczy jest przekonywanie siłą strony ideowej wyrażonej w temacie, a forma to tylko środek unaczniający”, więc wyszkolenie formalne i techniczne jest zbędne, jeżeli nie wprost szkodliwe. Następnym takim stanem rzeczy musiał być u niektórych twórców



212. G. Miasojedow: Ziemstwo przy obiedzie.

upadek rzemiosła artystycznego; niejedni z tych malarzy umiał wprawdzie opowiadać, ale nie umiał malować czy rysować i komponować, a jego sztuka przestała być sztuką malarską.

Oczywiście nie wszyscy podzielali tego rodzaju poglądy. Wśród wielkiej ilości członków i sympatyków grupy „pieriedwiniików” znajdujemy wiele czołowych nazwisk reprezentantów sztuki, zwłaszcza malarstwa, z drugiej połowy XIX w. Łączą się oni w ciągu dwóch dziesięcioleci (siedemdziesiąt tych i osiemdziesiąt tych lat stulecia), przez okres największego nasilenia działalności „pieriedwiniików”, z tym tak swoistym ruchem, w którym malarstwo rosyjskie jak najciślej wiąże się z narodową kulturą duchową i osiąga szeroki popularność. Tu należy wymienić Grigorija Miasojedowa (1835—1894), zresztą wychowanek Akademii, którego obraz *Ziemstwo przy obiedzie* (1872) obudził na drugiej wystawie „pieriedwiniików” wywołując zainteresowanie, jako niezmiernie trafne i zarazem satyryczne ujęcie jednego z posunięć reformatorskich w dziedzinie gospodarczo-społecznej, pozostawiając tego wszystko po staremu: z jednej strony panów-obszarników,

a z drugiej reprezentantów chłopskich, sprowadzając swój „obiad”, przyniesiony w wozkach, pod oknem kuchni, w której gotuje się smakołyki dla panów.

Technicznie dojrzałym malarzem jest także A. Korzuchin (1835—1894), jeden ze zbuntowanej trzynastki Akademii, który poddał druzgocę krytyce stronek etycznych duchowieństwa, zwłaszcza w dwóch znanych obrazach, *Spowiedź w cerkwi* i *W gospodzie klasztornej*.

Echa sztuki Pierowa odzywają się również w niektórych dziełach Konstantego Sawickiego (1845—1895), zwłaszcza w jego *Przywitaniu ikony przed wejściem do wsi*. Z wnikliwych charakterystyk przedstawiony jest cały tragizm sytuacji: pi-



213. K. A. Sawicki: Przywitanie ikony przed wejściem do wsi.

jany pop z trudem wysiada z powozu z ikon, przed którym ciemny lud wiejski pada na kolana i bije pokłony do ziemi (1878). I tylko realizm scenerii i tła krajobrazowego: wioski na prawo i lasu brzoźowego za grupą figuralną, prowadzącego widza daleko w biedną równinę — zdaje się być poetyckim wynagrodzeniem za realizm samej akcji rozgrywającej się na pierwszym planie. Jeszcze głębiej w życie sięga Sawicki swoim obrazem *Na wojnę*. Przedstawia w nim dramatyczne sceny na dworcu prowincjonalnym, rozgrywające się przy poegnaniu żołnierzy ze swoimi bliskimi w chwili wyruszenia na wojnę. Bezpośrednio sam problem pracy porusza Sawicki w obrazie *Remont na kolei elaznej*, na pozór pozbawionym kompozycji, w rzeczywistości jednak odzwierciedlającym nadludzki trud mrowiska robotniczego na zboczach terenu wzdłuż toru kolejowego.

Jeszcze wyraźniejsze jest społeczno-krytyczne oblicze sztuki Mikołaja Jaroszenki (1846—1898), „sumienia pieriedwicy”, „artysty-obywatela”, jak go nazywano, od samego początku zdecydowanego zwolennika i głosiciela idei re-

wolucyjnych. Jako konsekwentny realista, szukał cy wsz dzie i zawsze tylko prawdy, zwi zał on swoj twórczo z walk o realizm ideowy, czy to przedstawiaj c sceny, w których ciemne strony ycia pokazane s bez kłamiwej osłony (np. *Newski Prospekt w nocy* z r. 1875, *Wygnali j . Na dworcu kolejowym*,



214. N. A. Jaroszenko: *Wsz dzie ycie*.

z r. 1883, lub te najbardziej mo e znany z jego obrazów *Wsz dzie ycie* z r. 1888, ze wzruszaj cym motywem karmienia goł bi przez dziecko zza krat wagonu wi - ziennego), czy te stwarzaj c wymowne dokumenty malarskie ycia swojej epoki i panuj cych w niej pr dów. Szczególnie charakterystyczny jest pod tym wzgl dem jego *Wi zie w celi* (malowany w 1878 .), stoj cy na stole, odwrócony od widza i zapatrzony w wiatło spływaj ce z wysokiego okienka. Jaroszenko jest tak e autorem *Palacza* (1878), pierwszego proletariusza w sztuce rosyjskiej, potraktowanego bez wszelkiego sentymentalizmu lub fałszywej filantropii i ukazanego w roli pot nego tytana pracy. Do znamiennych dzieł nale równie jego portrety współczesnych, stanowi ce galeri wybitnych jednostek i typów owej epoki, w której młodzie — i nie tylko młodzie — entuzjasmowała si u wiadomaj c i rewolucyjn prac propagandow w ród ludu i dla ludu, wiedziona do niej niezno nym uciskiem caryzmu i jego rz dów. W ród podobizn tych na pierwszy plan wysuwa si portret (a nawet wi cej ni portret, bo uj ty raczej jako obraz) słynnej aktorki P. Striepietowej (1884), „typowa podobizna post powej kobiety rosyjskiej, dusz cej si w atmosferze reakcji politycznej lat osiemdziesi -

tych, t skni cej do ycia swobodnego, godnego ludzi, a nie widz cej na razie jeszcze siły społecznej, na której mo na by si oprze w nami tnym prote cie przeciwko upiornemu despotyzmowi samodzier awia" ⁵. Nie mniej od wła ciwych portretów Jaroszenki (malarza Kramskiego, pisarza Sałtykowa-Szczedrina, chemika Miendielejewa, filozofa Włodzimierza Sołowjewa i in.) znamienne s jego obrazy-typy, jak np. *Kursistka* (1883) lub *Student* (1881), z których przemawia wiernie uchwycony duch epoki i postawa jej reprezentantów.

Nie u wszystkich „pieriedwi ników" i nie zawsze protest społeczno-rewolu-

cyjny i tendencje demokratyczne występują tak ostro i jaskrawo jak u wymienionych artystów, chociaż nie brak ich prawie nigdzie. Charakterystycznym przykładem jest pod tym względem sztuka Iwana Prianisznikowa (1840—1894). W swoich *artownisiach* (1865) stwarza sceny rodzajowe: zgraja bogatych kupców, odzianych w pyszne futra i płaszcze, naigrawa się z podupadłego staruszka, który znał niegdyś lepsze czasy. Scena to pełna gorzkiej satyry na krzywdy społeczne. Maluje też Prianisznikow wiele kompozycji przedstawiających uroczystości cerkiewne z udziałem wielkich mas ludu. Nie brak tu wprowadzenia pierwiastka krytycznego, ustępuje on jednak na plan dalszy wobec wielkiego realizmu, z jakim przedstawiono nie tylko poszczególne typy ludzi, lecz także całe krajobrazy, jego przestrze, strukturę geologiczną i kulturalną, światło, którym jest wypełniony, i dalekie widoki — jak w prawdziwym wycinku z przestrzeni rzeczywistej (np. *Procesja*).

Znowu inny charakter posiada malarstwo Włodzimierza Makowskiego (1846—1920), jednego z najpłodniejszych w ród „pieriedwicy”, uważanego obserwatora i realistycznego ilustratora życia miejskiego i podmiejskiego ówczesnej Moskwy. Czasami wypowiada się on w scenach z lekko zaznaczoną nutą moralizatorską (*Miło nicy słowików*

albo też znacznie wymowniejsza *Tajemnica* z r. 1884, fragment z życia nielicznych urzędników, pełnego biedy i nieuniknionego łapownictwa), gdzie indziej, zwłaszcza w obrazie *Krach banku* (1881), stwarza wielkie kompozycje z życia miejskiego, z dużą ilością figur, przy czym charaktery, reagowanie na katastrofy i wyrażenie z nich uchwycono i niuansowano niezmiernie trafnie; cała kompozycja jednak jest zrównoważona i jednolita. W innych obrazach znowu Makowski staje się ilustratorem życia inteligenckiego lat siedemdziesiątych (*Wieczornica*, rozpoczął



215. N. A. Jaroszenko: Portret aktorki Striepietowej.

w r. 1875, skończona w r. 1897) przedstawiają c tak typowe dla epoki i ówczesnej generacji towarzyskie zebranie dyskusyjne młodej i rozentuzjasmowanej aktualnymi kwestiami życia, sztuki, literatury i polityki. Albo te w innym wypadku (*Na bulwarze*, z r. 1887) odtwarza nastrój niedzielnego popołudnia młodej chłopskiej pary, odpoczywającej na ławce przy promenadzie, lub te w końcu z dużym wyczuciem sytuacji i zrozumieniem dla typów ludzkich jak i z nie małym humorem przedstawia dyskutujących realist i marzyciela (*Przyjaciele*).

„Pieriedwiników” było jeszcze znacznie więcej. Powtarzali oni w różnych odmianach tematy, o których wspomniano, kładąc nacisk to na jedną, to na drugą



216. I. M. Prianisznikow: Procesja.

stron życia i jego niesprawiedliwość. Po prostu cała rosyjska rzeczywistość życiowa weszła do malarstwa rodzajowego i znalazła w nim swoje odbicie, objawienie i krytykę. W sztuce tej niejedno było niezrównoważone i ponad miarę przesadne; to, co najistotniejsze, było jednak słuszne, i to zachowało swoją wartość, stając się zarazem podstawą wielkiego rozkwitu sztuki czołowych talentów malarstwa rosyjskiego, mianowicie: prawdziwy, głęboki realizm, z którym była jak najciężwieższa twórczość Kramskiego. Gaya, Wierieszczagina, Surikowa, mistrzów pejzażu rosyjskiego, i in. Z realizmu wyszło również odrodzenie całego w ogóle malarstwa, a także malarstwa akademickiego. Malarstwo rosyjskie w dziełach swoich wielkich reprezentantów mogło mieć współzawodniczy z realistycznymi sztukami wielkich powieściopisarzy XIX w.

Charakterystyczne jest jednak, że główny przywódca „buntu trzynastu”, oraz ideolog i teoretyk „pieriedwiników”, głoszący konieczność zupełnej samodzielności i niezależności sztuki rosyjskiej od wszelkich wzorów obcych także w odniesieniu do techniki⁶, Iwan Kramskoj (1837—1887), nie namalował ani

jednego obrazu rodzajowego. Niemniej był Kramskoj konsekwentnym realist. Realistycznie wierne, miejscami nawet nieco suche, zwłaszcza pod względem kolorystycznym, są jego liczne portrety, wśród których znajduje się niejedno dzieło wspaniale charakteryzujące główne reprezentantów epoki, jak np. podobizna Lwa Tołstoja z r. 1873. Na granicy między portretem a obrazem jest podobizna *Nieznajomej* siedzącej w powozie, na tle zamglonej ulicy wielkowiejskiej, w ciemnym, futrem obszytym stroju, z białym piórem strusia przy aksamitnym kapeluszu (1883). Realist jest artysta także w *Niepoczonym bólu* (1884), przedstawiającym na tle eleganckiego wnętrza, przy otoczonej kwiatami trumienice dziecka, postać wysokiej młodej kobiety z wyrazem niezmiernego bólu z powodu straty, której aliczne bogactwo zastąpić nie może. Realist pozostaje Kramskoj nawet w swojej wczesnej *Nocy majowej* z r. 1871, nazywanej też *Rusałki*, malarskiej transpozycji znanej noweli Gogola — najbardziej kolorowo potraktowanym spośród jego obrazów, przy przewadze srebrzystego tonu księżycowego oświetlenia, gdzie nawet fantastyczne postaci widmowe przybrały kształty rzeczywiste. Ta sama myśl przewodnia kierowała nim również w głównym dziele jego życia: *Chrystus na pustyni* (1872), najbardziej znaczącym także dla jego postawy duchowej, jak i tendencji artystycznych. Chrystusa przedstawił on jako człowieka przeżyającego chwilę strasznego zwątpienia wewnątrz trzęsącego, z wychudzoną twarzą, zapatrzonego w przestrzeń, nie widzącego otoczenia, z kurczowo splecionymi dłońmi i palcami. Półzaczieniona sylweta postaci siedzącej wśród nagich głazów pustyni uwypukla się wyraziście na tle nieba, rozjaśnionego na dalekim horyzoncie brząskiem wstającego dnia. W obrazie tym Kramskoj poszedł w ślady Iwanowa, twórcy *Chrystusa*



217. I. N. Kramskoj: Niepoczony ból.

zjawiaj cego si ludowi. Kramskoj, podobnie jak Aleksander Iwanow, był „poszukiwaczem Boga” („bogoiskatielem”), szukaj cym realistycznego malarskiego rozwizania i racjonalistycznego wyja nienia zagadek dr cz cych jego pokolenie.

b) Zwyci stwo realizmu. Gay i Wierieszczagin

Zwyci stwo zasad realizmu krytycznego, wprowadzanych w ycie przez „pieriedwi ników”, okazało si całkowite. Zdobyli oni nie tylko uznanie ze strony publiczno ci, wskutek czego szeregi realistów stawały si coraz liczniejsze, ale co

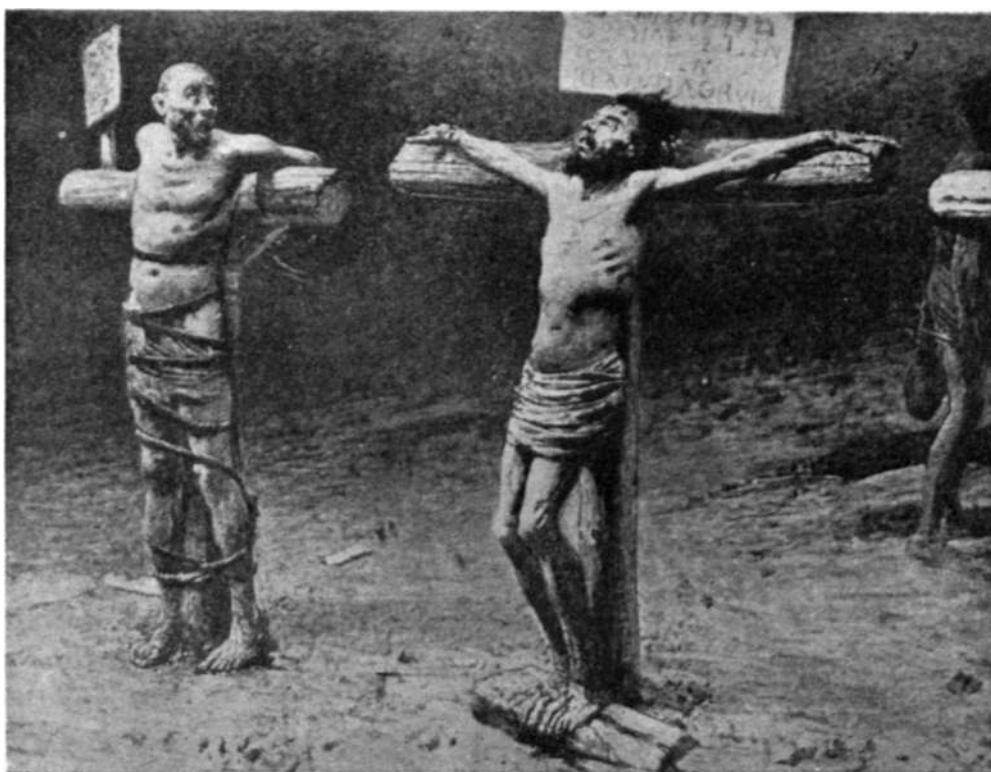


218. I. N. Kramskoj: Chrystus na pustyni.

najwa niejsze — realizm przenikn ł tak e poza mury Akademii, staj c si główn sił twórcz całej sztuki rosyjskiej. Opanował on w stosunkowo szybkim tempie wszelkie rodzaje, pocz wszy od malarstwa rodzajowego i ideowego do historycznego i krajobrazowego. Szczególnie wa n było przy tym, e w miar wzrostu realizmu podnosił si tak e poziom ci le malarski, zaniedbywany przez niejednego spo ród „pieriedwi ników”, albo ograniczaj cych si do piel gnowania rysunku, albo uwa aj cych nawet czasem stron formaln za całkowicie oboj tn .

Spo ród wielkiej ilo ci malarzy, wchodz cych w tym okresie w rachub , nale y i mo na tutaj wymieni jedynie najwybitniejszych i dla swojej epoki szczególnie typowych. Spo ród tych, którzy przeszli przez Akademi , by pó niej przy-

Łczy się do „pieriedwi ników”, pierwsze miejsce zajmuje chyba Mikołaj Gay (1831—1894), potomek zrusyfikowanych emigrantów francuskich, człowiek o szerokich horyzontach kulturalnych, który dopiero po ukończeniu studiów uniwersyteckich powrócił do studiów malarskich i sumiennie je ukończył. Należy on do najlepszych portrecistów rosyjskich (szczególnie udany jest jego portret Hercena z r. 1867), ale jego właściwe znaczenie tkwi jednak przede wszystkim w jego swoistym malarstwie na tematy religijne. Jak Kramskoj, a raczej w jeszcze większej mierze i z większym bezopróżnieniem sukcesem niż on, kroczy także Gay śladami sztuki Iwanowa i wzorując się na nim osiąga przy tym efekty niezwykle dramatyczne. Jego interpretacja wiata idei religijnych nie zawiera jed-



219. N. X. Gay: Ukrzyżowanie.

nak adnych w tków mistycznych. Gay jest przede wszystkim realist, bezwzględny i konsekwentny, nie cofajcym się przed niczym. „Dzieje ewangelii interpretuje on w świetle «prawd» nauki pozytywistycznej swojej generacji i idei rewolucyjnych — a jego realizm jest spokrewniony z ideowym wiatem Lwa Tołstoja”¹. Z największą sumiennocią i konsekwencją stwarza malarski wiat swoich wizji, przedstawiając w formach realistycznych bolesne, nieraz brutalne prawdy. Charakterystyczna jest już jego *Ostatnia wieczerza*, odbiegająca od wszelkiej tradycji przez wybór przedstawionego momentu. Jest to chwila, w której Judasz już wstał, odwrócił się od Chrystusa i odchodzi, by popełnić zradę, a uczniowie, zdziwieni i przerażeni, wraz z Mistrzem jakby zastygli w najwyższym dramatycznym napięciu i oczekiwaniu (1861—1863). Wstrząsająca jest także w swej

nago ci i beznadziejnej rozpacz sceny *Ukrzyżowania* (1891). *Skrucha* (z tego roku) przedstawia samotnie błędzatego w wietle księcowym Judasza, a *Co jest prawdą?* (1890) ukazuje jedyn w swym rodzaju rozmowę Piłata, szydlerczego, wyniosłego Rzymianina, ze skrupowanym Chrystusem patrzącym na niego z pogardą. Sztuka Gaya to sztuka malarstwa ideowego, dążącego do jak najbardziej realistycznego ujęcia i przedstawienia najgłębszych prawd życiowych. Podobnie postępuje artysta także w swoich obrazach na tematy historyczne ze scenami z dziejów rosyjskich, wśród których pierwsze miejsce zajmuje *Przesłuchanie carewiczki Aleksandra przez Piotra I* (1871). Obraz ten zawiera niezwykle dramatyczne przeciwstawienie: — z jednej strony energiczna, wiadoma swojej siły i swoich wielkich celów osobiście Piotra I, usuwającego bezwzględnie wszystko, co próbuje stanąć na drodze do ich urzeczywistnienia; z drugiej strony słaby, bezwolny, poczujący się do winy carewicz — przeciwstawienie ginącej starej Rosji i budzącej się nowej Rosji Piotra I. Prostota wnętrza, w którym scena się rozgrywa, potęguje jeszcze bardziej ową dramatyczność. Przy tym wszystkim jednak należy zauważyć, że forma malarska w tym wypadku nie potrafiła wyrazić wewnętrznego napięcia i głębi ideowej, o którą szło malarzowi.

Z Akademii wyszedł także K. Fławicki (1830—1866), uczeń Bruniego, który natchniętym realizmem swój obraz przedstawiający przeładunek pierwszych chrześcijan, ujął jeszcze w tradycyjnym duchu akademickim, a w obrazie *Wizyta księżny Tarakanowej* (1864) stworzył kompozycję prostą w swojej dramatyczności i realistyczną zarazem, a także kolorystycznie i światłocieniowo miało ułożoną.

Zupełnie osobliwą naturą i swoistym talentem realistycznym był Wasilij Wierieszczagin (1842—1904), najwybitniejszy i bez wątpienia najoryginalniejszy rosyjski batalista XIX w., a jednocześnie nie jeden z czołowych malarzy ideowych, chociaż o zgoła odmiennym typie i charakterze niż Gay lub Kramskoj. Jego wczesne rysunki i szkice z Kaukazu (dokładnie udał się po zerwaniu z Akademią, na sześć miesięcy przed „buntem trzynastu” w r. 1863), niezmiernie sumienne i wierne, posiadały raczej charakter studiów etnograficznych aniżeli czysto malarskich. Charakter ten, jakkolwiek ich strona techniczna była bez porównania doskonalsza, zachowały jeszcze inne jego prace, powstałe po powrocie z Paryża, gdzie pracował u Gérôme'a i u drugiego jeszcze orientalisty-rysownika, Aleksandra Bida. W pracach tych jednak znajdujemy już akcenty innego rodzaju. Tak np. kompozycja rysunkowa *Muzułmańska procesja religijna w Szuszy* (stolica Szirwanu), wystawiona w 1866 r. w Paryżu, zawiera „połknięcie obiektywno-etnograficznej wierności przedstawienia z owieczniowym «wyrokiem» nad jednym z przestępców barbarzyństwa”². Charakterystyczne jest również, że w tym samym roku rozpoczął studia przygotowawcze do kompozycji obrazowej *Burlaki*, malując dla niej charakterystyczne typy; samego obrazu jednak nie wykonał, gdyż przy zobaczeniu na własne oczy wojny zaciągniętej go do Azji środkowej, gdzie miało się ostatecznie uformować jego twórcze oblicze. Mnóstwo rysunków, szkiców, studiów, zrobionych w ciągu 2—3 lat w Turkiestanie z tamtejszej przyrody, z zabytków

dawnej sztuki, zwłaszcza architektonicznej, z widoków miast i wsi, ycia ulicznego, typów ludowych, a przede wszystkim scen bojowych — stało si materiałem przygotowawczym, przekształconym pó niej, w latach 1871—1873, na *Seri turkiesta sk*, która zdobyła malarzowi rozgłos w całym wiecie, chocia nie brakło te głosów krytycznych, i to przede wszystkim ze strony kół reakcyjnych. W ród niezwykle barwnych przykładów egzotyki rodkowo-azjatyckiej i ywych podówcza

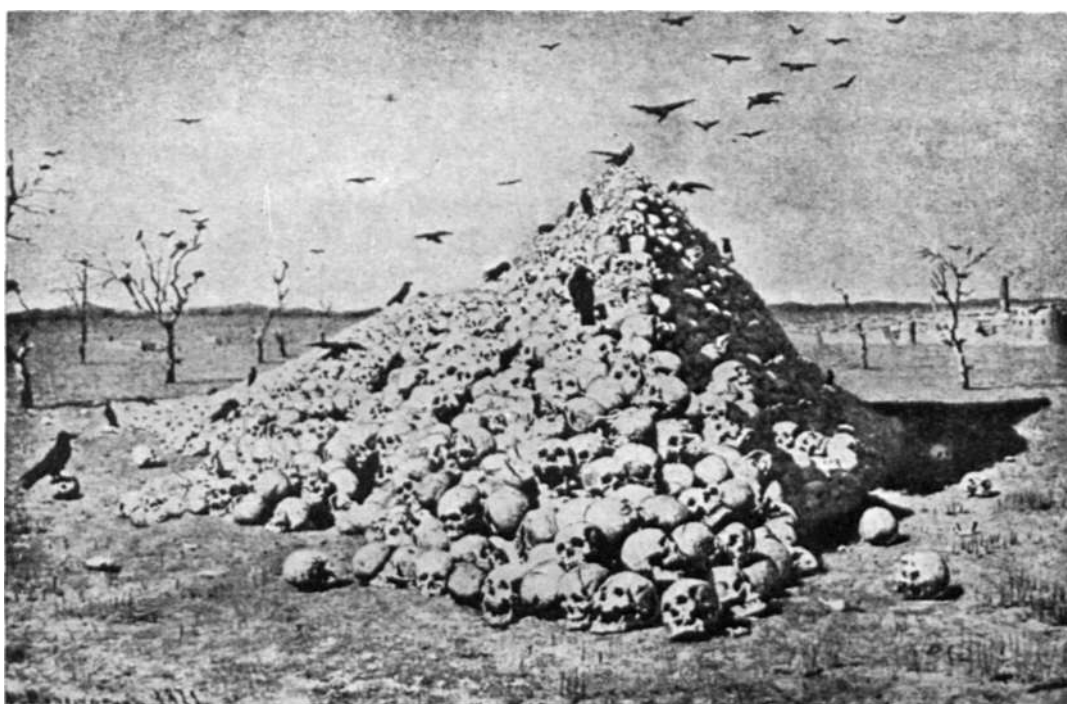
jeszcze form feudalizmu azjatyckiego główne miejsce zajmowały szkice i obrazy ze scenami wojennymi. Dziwna była jednak ta sztuka batalistyczna. Nie brakło w niej wprawdzie motywów wielkiej odwagi i bohaterskiego po wi - cenia jak i epizodów wiadcz - cych o niezwykłym m stwie (np. obrazy *Parlamentariusze*, *Poddaj si ! — Id do diabła!*), ale jeszcze silniej wyst puje i tu nuta podkre laj ca dzi - kie barbarzy stwo, nonsensow - no , straszny tragizm i cier - pienie, które przynosi z sob wojna. Obrazy te jak gdyby prze cigaj si w przedstawie - niu rzeczywisto ci wojennej i w jej strasznej, mia d cej krytyce. Rzeczywisto ta wca - le nie jest taka, jak j przed - stawiano i jak si nieraz ci gle jeszcze przedstawia — oboj - tne, czy idzie o masy ołnier - skie oczekuj ce ataku ze stro - ny wroga, czy o niwo mierci na polu po ataku, czy o *miertelnie rannego*, który



220. W. W. Wierieszczagin: miertelnie ranny.

za chwil upadnie, by ju nigdy wi cej nie powsta , czy te o *Zapomnianego* (1871), ołnierza rosyjskiego, zabitego i le cego na wznak na dnie szerokiej, dzikiej do - liny otoczonej górami, z rzek na drugim planie; ku zwłokom zlatuj si wrony i s py - cierwniki. Jeden z nich siadł ju ołnierzowi na piersiach. Niemniej wy - mowne s sceny ze rodowiska turkiesta skiego, jak np. kompozycja *Triumfuj* , przedstawiaj ca tłum ludu na placu przed meczetem w Samarkandzie; ponad tłu - mem zatknite na palach wznosz si odci te głowy zabitych Rosjan. Lud słucha przemówienia mułły, pod egaj cego do okrucie stwa. Tote jakby logicznym za - ko czeniem całej tej serii wydaje si obraz w pewnym sensie historyczny z cza -

sów średniowiecza (koniec XIV — początek XV w.), nazwany początkowo przez artystę *Triumfem Tamerlana*. Przedstawia on w sposób typowo rodkowo-azjatyckiego pejzażu i na tle ruin zburzonego miasta piramidę wzniesioną z ludzkich czaszek, a na niej stado wron. Obraz ten, który powstał w okresie prusko-francuskiej wojny 1870 r., przeważał artysta ironicznie *Apoteoz wojny* i poświęcił go „wszystkim wielkim zdobywcom, przeszłym, teraniejszym i przyszłym”. W tym rodzaju twórczości, jak reprezentował Wierieszczagin, krytyczny demokratyczny realizm rosyjski dokonał zgoła nieoczekiwanej zmiany: malarstwo batalistyczne zamieniło się — przez swój wierny obraz, z jak odtwarzało rzeczywistość — w malarstwo ideowe, walczące przeciwko wojnie i wszelkiemu uciskowi. Obrazy turkiestanie, do



221. W. W. Wierieszczagin: Apoteoz wojny.

których należało także liczne studia i obrazy niewojenne, były tylko pierwszym etapem Wierieszczagina na drodze jego rozwoju. Równie porażające dramatyzmem swojego ujęcia są jego liczne szkice i obrazy z walk bałkańskich, przedstawiające morderstwa i jeszcze większą siłę tragizmu i zarazem zbrodniczości wojny. Szczególnie ciekawym odzwierciedleniem stosunku malarza do wojny w kompozycji *Szypka-Szejnowo*, która zamyka cykl obrazów z wojny rosyjsko-tureckiej 1877—1878 r. Obraz przedstawia rewię zwycięskich wojsk na polu bitwy, odbieraną przez generała Skobieleva (9 stycznia 1878 r.). Sama rewia umieszczona jest na drugim planie i nie zajmuje dużo miejsca w obrazie, rozwijając się u stóp wysokiej zaśnieżonej Góry w Mikołaja. Na pierwszym planie i dalej w głębi obrazu rozciąga się nie one pole, gęsto pokryte ciałami zabitych, a wymowa tych ciał głosi niejasną, lecz od wszelkich okrzyków "Hura!" witających przejeżdżających przed frontem

wojsk zwycięskiego generała Skobielewa. Na podobny ton nastawiona jest twórczo Wierieszczagina wszędzie tam, gdzie tylko dotyka tematu wojny i bitwy. Z równym realizmem, w połączeniu z traktowaniem plenerystycznym, odtwarza on jednak sceny egzotyki wschodniej, m. in. z Indii i ich niezmiernie barwnych widoków, a jako malarz historyczny w późniejszym okresie tworzy znowu cały cykl obrazów z wojny napoleońskiej 1812 r. W koncepcji jego obrazów znamienne jest to, że bohaterem ich jest lud i że lud ten urasta — tak jak u Tołstoja — do roli motoru dziejów i głównego czynnika w rozwoju ludzkości. Natomiast w obrazach, w których artysta próbuje przedstawić dzieje i postaci indywidualne, jak np. Napoleona, wynik jest mało mówiący i błady. Znaczenie Wierie-



222. W. W. Wierieszczagin: Szipka-Szejnowo.

szczagina dla rozwoju sztuki rosyjskiej oraz dla propagandy antywojennej jest bardzo duże. Zrozumiano to wcześnie nie w kręgach militarystycznych — toteż za bardzo charakterystyczny trzeba uważać epizod, o którym wspomina sam malarz, że „bardzo znany generał pruski (Moltke) radził carowi Aleksandrowi II, by rozkazał spalić wszystkie jego obrazy wojenne jako wywierające skrajnie szkodliwy wpływ”³.

Do tego szeregu realistów ideowych należą jeszcze W. Jakobi (1834—1902), którego dzieło *Postój aresztowanych*, a raczej „zesłańców”, wierny obraz strasznej, nieludzkiej nędzy i męczotliwości wysiedleńców politycznych, stanowi jeden z najgłośniejszych aktów oskarżenia rzuconych pod adresem carskich rządów. Jego *Wesele w Pałacu Lodowym za carowej Anny Iwanowny* ilustruje w sposób niemiernie żywy i gryząco-satyryczny zabawy dworskie wieku XVIII. Cała ta sztuka realizmu ideowego utknęłaby jednak w lepym zaułku, gdyby nie twórczo dwóch wielkich epików malarstwa rosyjskiego — I. Riepina i W. Surikowa, stanowi ca sama dla siebie epokę w dziejach sztuki rosyjskiej.

c) Ilija Riepin i Wasilij Surikow

Sztuka Riepina zjawiała się w chwili, kiedy malarstwo rosyjskie przeżywało kryzys, spowodowany z jednej strony upadkiem rzemiosła malarskiego na skutek akcji licznych „pieriedwi ników”, a z drugiej — bezduszną ci prądów akademickich. Riepin zaś był artystą wprost opatrzo ciowym, realistą z krwi i kości, jak nikt inny zwi zany z yw aktualności rosyjskiej w całej jej gigantycznej rozpiętości; był jej demokratycznym krytykiem i szerokim epikiem, równocześnie zaś był malarzem, i to wielkim malarzem, patrz cym na świat i interpretuj cym jego zjawiska jako artysta, który opanował wszystkie arkania rzemiosła, a który przede wszystkim wsz dzie odczuwał, widział i odtwarzał walory malarzkie.

Ilija Riepin (1844—1930), urodzony w Czugujewie na Ukrainie jako potomek Kozaków do skich, nigdy nie zatracił ywego zwi zku i ł czności z ludem, z którego wyszedł. Jego twórczość jest nawet dla jego długiego ycia zadziwiająco bogata i wszechstronna. Pomijaj c pierwsze próby malarskie, pod kierunkiem prowincjonalnych majstrów czugujewskich (na pewno malował wtedy także ikony), nie ma wła ciwie dziedziny malarskiej, w której nie byłby czynny. Długi jest szereg jego doskonałych portretów, niemniej charakterystyczne są dla niego liczne kompozycje wielofigurowe, które na zawsze zachowaj warto ; był malarzem obrazów rodzajowych, kompozycji religijnych, obrazów historycznych, ludoznawczych, rewolucyjnych, a raz w swojej długiej karierze artystycznej także twórca reprezentacyjnej kompozycji oficjalnej. Chociaż nie był typowym pejzajstą, jednak obrazy jego zawieraj równie niezmiernie charakterystyczne, realistyczne krajobrazy rosyjskie. Riepin to nieustannie czynny twórca, który wszystko zamienia w obraz, kompozycję i kolor i który miało a samodzielnie podchodzi do najtrudniejszych zadań i tematów. Opanowawszy w czasie studiów w Akademii rzemiosła malarskie, co w dużej mierze zawdzięczał wybitnemu nauczycielowi, malarzowi Czistiakowowi, jak i wczesniejszej swej pracy u Kramskiego, tworzył już w r. 1871 (w ostatecznej redakcji 1873 r.) swój obraz *Burlacy na Wołdze*, który zdobywa mu rozgłos i wczesne sławy. Realistyczne metody pracy i całe jego nastawienie duchowe są w tym wypadku bardzo znamienne. Powstanie kompozycji poprzedziły gruntowne przygotowania i studia na miejscu, nad Wołgą, wśród holowników, ludzi najrozmaitszego pochodzenia i autoramentu, mających nieraz bardzo niejasną przeszłość. Wśród nich znalazł Riepin typy swoich „burlaków”, począwszy od młodzieńca — prawie jeszcze dziecka — a do byłego, zdeklasowanego popa oraz starca. Wszystkie te typy artysta gruntownie przestudiował; a rezultatem tych studiów jest szereg realistycznych portretów-studiów, z których wyraźnie można odczytać odmiennie charakterów oraz indywidualne cechy osób portretowanych. W swojej kompozycji artysta zaprzęgnął ich wszystkich (jest ich jedenastu) w szleję i kazał im ciągnąć długi lin, stając i grząc się w piasku nadbrzeżnym, w świetle gorącego, słonecznego dnia letniego, leżącego na lniwej rzece, na której widać w dali mały parowiec, a bliżej aglo-

wiec¹. Nie jest to jednak zwykły obraz rodzajowy w guście „pieriedwi ników”, malarz nie chce wzbudzić w nas apetytu do sentymentu. Gromada burłaków to ludzie, z których każdy jest wybitną jednostką o własnych cechach i własnym ustosunkowaniu się do życia i świata. Związani są jedynie wspólnym losem, który każe im pełnić pracę ponad siły, a do końca. Nic dziwnego, że ten zbiór wybuchów studiów realistycznych, osobliwych a jednak specyficznych dla jednego z fragmentów rzeczywistości rosyjskiej: ludzi zebranych i jakby przykutych do pracy na tle równie typowo rosyjskiego krajobrazu nadwołańskiego, stał się w krótkim



223. I. E. Riepin: Burlacy na Wołdze.

czasie symbolem wielkiej idei społecznej: narodu uginającego się pod jarzmem carsizmu i zarazem pełnego drżeniem w nim siły i potęgi. Krytyk Stasow słowami pełnymi zachwytu wyraził tylko to, co patrząc na obraz młodego malarza odczuwali wówczas wszyscy, którym leżało na sercu charakter i przyszłość malarstwa rosyjskiego². Scena z życia codziennego „dołów” społecznych na piaszczystym brzegu dalekiej Wołgi otrzymała w obrazie Riepina, nie wykraczając poza rzeczywistość, formy monumentalne, stając się zarazem spotęgowanym odbiciem życia i wyjątkiem jego ludzkiej treści.

Tej zasadniczej postawy realistycznej nie porzucił Riepin w ciągu swej późniejszej twórczości. Znamienne jest przy tym, że przy całej swej chłonności wobec i wszechstronnym zaciekawieniu malarskim nie nawiązał bliższego stosunku



224. I. E. Riepin: Aresztowanie agitatora.

z ówczesn sztuk francusk i e podczas swojego pobytu, jako stypendysta (1873—1875), w Pary u, którym si zreszt zachwycał, nie odkrył tam nic, co by go poci gało. Nie doko czył nawet ostatecznie kompozycji *Kawiarnia paryska*. Natomiast wtedy powstał obraz na temat ba niowy, *Sadko*, b d cy jakby malarskim zaakcentowaniem przywi zania artysty do ziemi rodzinnej. W Pary u te powstał, co prawda podczas pobytu w r. 1893, niezmiernie ywo i barwnie potraktowany plenerystyczny *Doroczny wiec pod cian komunardów na cmentarzu Père-Lachaise w Pary u*, zreszt ju ci le zwi zany z wyra nie rewolucyjnym okresem jego twórczo ci. Po powrocie bowiem do Rosji rzuca si artysta w wir wra e i pr dów ideowych przyjmuj c tez Czernyszewskiego o społecznej funkcji i zadaniach sztuki, głoszon i realizowan przez „pieriedw i ników”. Na tym tle powstaje szereg dzieł o charakterze socjalnej krytyki demokratycznej, a nawet wi cej, gdy nale cych bezpo rednio do przejawów walki społecznej. W ród kilku tego rodzaju obrazów szczególnie wane miejsce zajmuje kompozycja *Aresztowanie agitatora*, której koncepcja długo nurtowała malarza; obok licznych przygotowawczych szkiców i studiów istniej a trzy warianty tego obrazu: z r. 1878, wystawiony w r. 1891, oraz ten sam, zmieniony i ostatecznie wyko czony w r. 1892³. Obraz powstał pod wra eniem wielkiego procesu przeciwko agitatorom „chodz - cym w lud”, rewolucjonistom siedemdziesi tych lat stulecia, „narodnikom”, którzy niezorganizowani i nie rozumiej cy klasowego charakteru walki ulegli w niej, dokonuj c zreszt bardzo du o dla dojrzej cej przyszłej rewolucji. Proces ów, zako czony w pocz tkach roku 1878, dostarczył Riepinowi zarówno tematu, jak i modeli do jego dzieła. Charakterystyczne s przy tym dla jego metody pracy zmiany, jakie poczynił w swojej kompozycji, zanim uznał j za gotow . Od

wielkiego zbiorowiska postaci ludzkich zapełniających wnętrze wiejskiego domu, w którym akcja się rozgrywa, i przytłaczający główny motyw, doszedł w końcu do wielkiego uproszczenia, do zmniejszenia liczby osób, racjonalnego ich rozmieszczenia w przestrzeni i wyraźnego podziału na plany i grupy, a stopniowo oświetlenie, uzyskał na skutek tych wszystkich środków mocno uwypuklone pojedyncze zdarzenia w grupie ludzkiej (aresztowany, związany i trzymany przez chłopów, z ironicznym uśmiechem odwraca twarz od zagadującego go oficera policji) i wydobyl ze mocne akcenty dramatyczne. Tkwi one zarówno w samej kompozycji, w oświetleniu, w układzie barwnym, w ogólnej tonacji, jak i w charakterystyce poszczególnych postaci, odzwierciedlającej się zwłaszcza w tragiczno-ironicznym wyrazie twarzy agitatora, schwytanego i trzymanego przez tych, którym przynosił pomoc i zbawienie, jak i w twarzach chłopów nie rozumiejących położenia i samej sprawy, a wreszcie w zwyczajnych minach reprezentantów policji i w zrozpaczonej obliczu młodej kobiety w pokoju siednim.

Aresztowanie agitatora jest zresztą tylko jednym z wybitnych dzieł Riepina, związanych z działalnością społeczno-rewolucyjną, i tylko jednym z obrazów, w których urzeczywistnił swój dewiz: „Nie sztuka dla sztuki, lecz sztuka dla życia”. Do serii dzieł malujących widzianą krytycznym okiem rosyjską rzeczywistość należą także *Procesja w guberni kurskiej* z lat 1880—1883; obraz ten to również wynik długich studiów przygotowawczych. Kompozycja przedstawia scenę masową, jakby symbolicznie reprezentującą pewną dziedzinę życia rosyjskiego, względnie jeden z jej aspektów niezmiernie charakterystycznych. Odbiega



225. I. E. Riepin: Procesja w guberni kurskiej.

ona daleko od wszelkiego malarstwa rodzajowego i jego tak czy stych akcentów sentymentalnych. Jest to po prostu wycinek z prawdziwego życia: daleka, biega ca w głąb szeroka droga w skwarze letnim, w drgającym wietrze słonecznym, wzdłuż której z prawej strony wznoszą się wzgórza z widocznymi jeszcze pniami po wieko wyciętym lesie. Z głąbi owej szerokiej szosy wysuwają się, widziana



226. I. E. Riepin: Procesja w guberni kurskiej. Fragment obrazu.

z przodu, trochę z lewej strony, ogromna procesja z feretronami, banderami, ikonami i nieodrodnymi andarmeriami na koniach oraz strażnikami po bokach (nie brak nawet andarmom wymachującym cęgi). Cała ta masa ludzi — to drobniawo zróżnicowane typy: każdy inny, każdy pełni inną funkcję w całości i wykonuje ją innym poczuciem i gestem jak i z różnym stopniem powagi — czy to grupa młodych dumnie dźwigających feretron na samym czele procesji, czy te kobiety niosące z największym przejęciem pusty okład-skrzyni ikon,

czy pop w ci kim ornacie, wycieraj cy z czoła pot, otyły, z du siwiej c brod , widziany oczyma malarza, które nie dojrzały w nim nic wi tego, czy te krocz ca w pewnej odległo ci za nim grupa dygnitarzy otaczaj cych okr gł , nisk dam w krynolinie obszytej wst kami, nios c z niesko czenie wa n min mał ikon . Z boku za , z lewej strony, odp dzani przez chłopsk stra wieczni w dro-



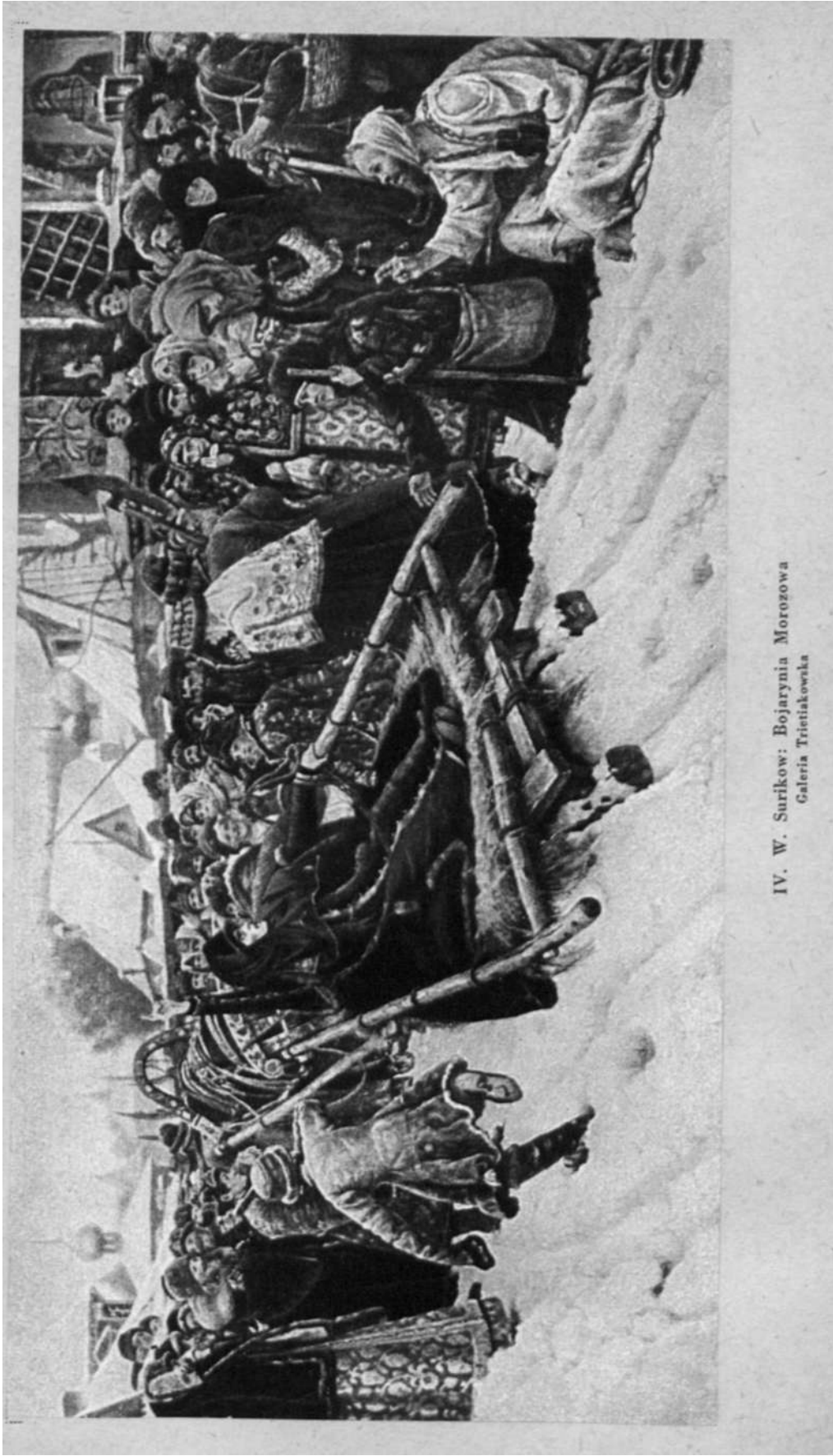
227. I. E. Riepin: Portret protodiakona.

wnicy — tłum n dznie odzianych kobiet i m czyzn, przedstawiciele „bogoiska- tielskiej" ebraczej Rusi, a na ich czele mały garbus. Nad tłumem góruje wysoka posta konnego oficera andarmerii. Wszystko to spowite arem, pyłem i kurzem, a cało to barwna svmfonia mocnych, soczystych kolorów w pełnym wietle sło- necznym. Tylko artysta, który rozumiał i poj ł cały ogrom perspektyw swojego narodu i problemów jego ycia, mógł namalowa tak po epicku, szeroko i zara- zem tak po malarsku pomy lany obraz jego aktualnej rzeczywisto ci, obraz wy-

ra aj cy gł bokie współczucie i zrozumienie artysty dla swego narodu, a równocześnie nie b d cy oskar aj c krytyk tej wła nie rzeczywisto ci.

Tak daleko id ce rozpracowanie figur w wielkich kompozycjach malarskich było naturalnie mo liwe tylko na podstawie drobiazgowego przestudiowania typów ludzkich. Artysta poznał człowieka bardzo blisko b d c niezwykle płodnym, jednym z najwi kszych portrecistów. Rzecz ciekawa, e Riepin, który docierał do wszystkiego, a wi c tak e do oblicza i charakteru, przede wszystkim przez kolor i form , stał si wła nie t drog równie gł bokim psychologiem wsz dzie tam, gdzie pozostał na gruncie prawdziwego realizmu. Charakterystyczny jest pod tym wzgl dem m. in. portret *Protodiakona* z r. 1878, potraktowany czysto po malarstwu, który wydobywa w sposób przypominaj cy najlepsze przykłady sztuki klasycznej wspaniałe walory barwne typowo ukształtowanej twarzy z wysoko podniesionymi, krzaczastymi brwiami, niemałego nosa, a zwłaszcza siwej ogromnej brody i ubrania. Przy tym jednak widz odnosi wra enie, e od razu dostrzega co wi cej, e mo e przejrze na wskro dusz i charakter modelu, według którego zreszt Riepin najprawdopodobniej namalował popa w omówionej poprzednio procesji. Seria portretów Riepina jest bardzo długa; stworzył on całą galerię współczesnych, pocz wszy od doskonałej (jednej z najlepszych) podobizny pisarza Pisiemskiego, filozofa Sołowiewa, krytyka Stasowa, Musorgskiego (portret malowany w szpitalu, niedługo przed mierci muzyka), Miendielejewa, poprzez cały cykl podobizn Lwa Tołstoja (cykl ten obejmuje nie tylko portrety, ale i sceny z ycia wielkiego pisarza) a do portretu Szaliapina i in. Równocześnie nie z portretami powstawały ci gle nowe studia o charakterze portretowym, o tematyce zaczerpni tej z ycia rosyjskiego; w ród wielu innych ju we wczesnej twórczo ci artysty wyst puj typy ebraków (np. *Dziewczynka- ebraczka* z r. 1874). Na tego rodzaju studiach opierał artysta swoje mniejsze i wi ksze kompozycje, a w ród nich wspomniany wielki obraz, w którym przedstawił jakby prawie całą Ru w „procesji krzy owej”.

W ród licznych dzieł, zwi zanych mniej lub wi cej ze wiatem pr dów rewolucyjnych jak i z przesi kni t nimi rzeczywisto ci rosyjsk , znajduje si m. in. tak e wstrz saj ca swoj gł bok charakterystyk stanu psychicznego *Rewolucjonistka przed straceniem*, w ciemnej celi wi ziennej, o wietlonej jedynie wiec . Najwi cej zainteresowania, a tak e dyskusji wywołał jednak obraz *Nieoczekiwany go (Nie dali)*, przedstawiaj cy niespodziewany powrót skaza ca-wygna ca (1884) do domu. Wyn działy, w wytartym płaszczu, nie poznany przez słu c , która otwarła drzwi i z zaciekawieniem mu si przypatruje, wchodzi do pokoju, gdzie stara matka, jakby co przeczuwaj c, szybko podnosi si z fotela, by przywita nieznajomego. I odwrócona od widza, podnosz ca si na powitanie syna matka na pierwszym planie, i jeszcze odległy od niej syn, oblany wiatłem słonecznym wpadaj cym przez szklane drzwi z balkonu, patrz na siebie. W gł bi obrazu ona siedz ca przy fortepianie, zwrócona twarz do wchodzącego, kurczowo chwyciła za por cz krzesła i patrzy szeroko otwartymi oczyma. Przy stole dwoje dzieci: dziewczynka nieufnie spogl daj ca na obcego i chłopczyk, u któ-



IV. W. Surikow: Bojarynia Morozowa
Galeria Trietjakowska

regu błysk w oczach wiadczy, e ju poznaje ojca. W kompozycji wszystko jest jasne i zrozumiałe, nic nie jest przypadkowe; dramatycznie chwili doprowadzona do najwyższego napięcia, a równocześnie nie cała jest na wskroś realistyczna: i mieszkanie, i jego skromne urządzenie, i ci ludzie ci głębiej o synu-m u-ojcu myślący i rozmawiający, a jednak zaskoczeni jego niespodziewanym powrotem, i on sam, i wszystko, czego to dzieło jest wyrazem. Wielkość i potęga walki rozgrywanej



228. I. E. Riepin: Niespodziewany gość .

się wtedy w carskiej Rosji, walki z uciskiem i z krzywdzącą przemocą, znajduje odbicie w tym skromnym wnętrzu i w losach tych ludzi, prawdziwych ludzi owego czasu.

Riepin stworzył także wielki obraz historyczny. W 1885 r. powstaje jego kompozycja *Iwan Groźny i jego syn Iwan*, przedstawiająca moment z dnia 16 listopada 1581 r., kiedy car w gniewie uderzył syna ostrym kołczem swojego posocha (laski) w głowę, raniąc go śmiertelnie. Carewicz upadł, ale jeszcze z trudem próbuje się oprzeć na ręce; ojciec upadłszy na kolana obejmuje go prawą ręką, a lewą próbuje zatamować krew płynącą z rany na głowie. Oczy syna stają się już szkliste, oczy ojca patrzą z przerażeniem na to, co się stało. Nie można było wybrać i przedstawić momentu tragiczniejszego w sposób bardziej dramatyczny.



229. I. E. Riepin: Iwan Gro ny i jego syn.

Obie ciasno zwarte postaci zamkni te s w granicach trójk ta, któremu odpowiada tak e wszystko inne w obrazie: nieco sko nie do figur ustawione ciany wn - trza i jego zaciennione dalsze cz ci, i piec w gł bi. A czerwie , krzycz ca czerwie — jest wsz dzie: i w dywanach o deseniu w ró e, i w strumieniu krwi na twarzy carewicza, i w krwawych plamach na ró owym, tak bardzo z ow czerwieni kontrastuj cym, jedwabnym kaftanie. Nad wszystkim jednak panuje jako motyw zasadniczy twarz Gro nego, straszna w wyrazie rozpaczy. Ten kolorystycznie bogaty, psychologicznie interesuj cy obraz przedstawia ciekawy moment z dziejów dworu carskiego; cało jednak nie daje zadowolenia estetycznego z powodu nadmiaru grozy, jak budzi zbyt realistyczne oddanie sceny, zreszt dla twórczo ci tego malarza wcale nie charakterystyczne. Obraz ten zakre la granice sztuki Riepina jako malarza historycznego. Dziwi mo e tylko to, e artysta, którego wielkie dzieła, jak *Burlacy na Wołdze*, *Procesja w guberni kurskiej* czy *Aresztowanie agitatora*, przedstawiaj sceny masowe, gdy dotkn ł historii, stworzył nie obraz masowy, lecz przedstawił zdarzenie indywidualne.

Jest jednak jeszcze jedna kompozycja, któr mo na nazwa historyczn : jego wielki obraz *Zaporo cy pisz list do sultana*. Historyczny jest w nim niezawodnie temat i charakter Kozaczyzny; historyczne s równie szczegóły strojów i uzbrojenia. Ale w rezultacie strona ta jest tylko pretekstem do stworzenia niezmiernie barwnego obrazu, pełnego ycia pysznych typów kozackich, ludzi wolnych, niezale nych, zahartowanych ci gł walk i yciem w niebezpiecze stwie,

dumnych przodków artysty pochodzi z kozackiego rodu. Malarz okazał się w tym obrazie niezrównanym realistą i kolorystą, który przeniósł w kolorowizję wiat Kozaków Gogola, ludzi o niepohamowanym temperamentem, trafnym dowcipem i rozlewnym humorem. A cały ten tak wspaniały swobodny wiatr ujęty został przez malarza w ramy kompozycji klasycznej, której rdzeń stanowi pisarz i naokoło niego zebrani Kozacy, siedzący i stojący, każdy inny, każdy w odmienny sposób wyrażający swój temperament i charakter, cała galeria niezrównanych zawodniczych typów, młodych i starych, a obramienie tej tak różnorodnej grupy to dwie spokojne, odwrócone od widza postaci. Niemniej znamieną jest ta kompozycja także pod względem kolorystycznym, przy całej swej bujności harmonijnie zrównoważona, przy czym czerwony stanowi jej ton podstawowy.

Taki jest Riepin, realista i historyk. Jak inna jest jego twórczość od historycznego malarstwa Matejki, z którym oprócz głębi i boku szacunku odczuwanego dla malarza polskiego, była jego zasadnicza nuta realistyczna, a także bogactwo kolorytu. Różnice są jednak łatwo zrozumiałe; są one wynikiem nie tylko różnic indywidualnych, ale także różnic środowisk i społeczeństw, do których obaj malarze należą.

Mniej szczęścia miał Riepin w malarstwie religijnym, w którym również był czynny. Znany jest szczególnie jego *Cuda w Mikołaja Cudotwórcy*. Malarz pozostał i tutaj realistą, ale jego efekt jest o wiele słabszy od efektów i praw-

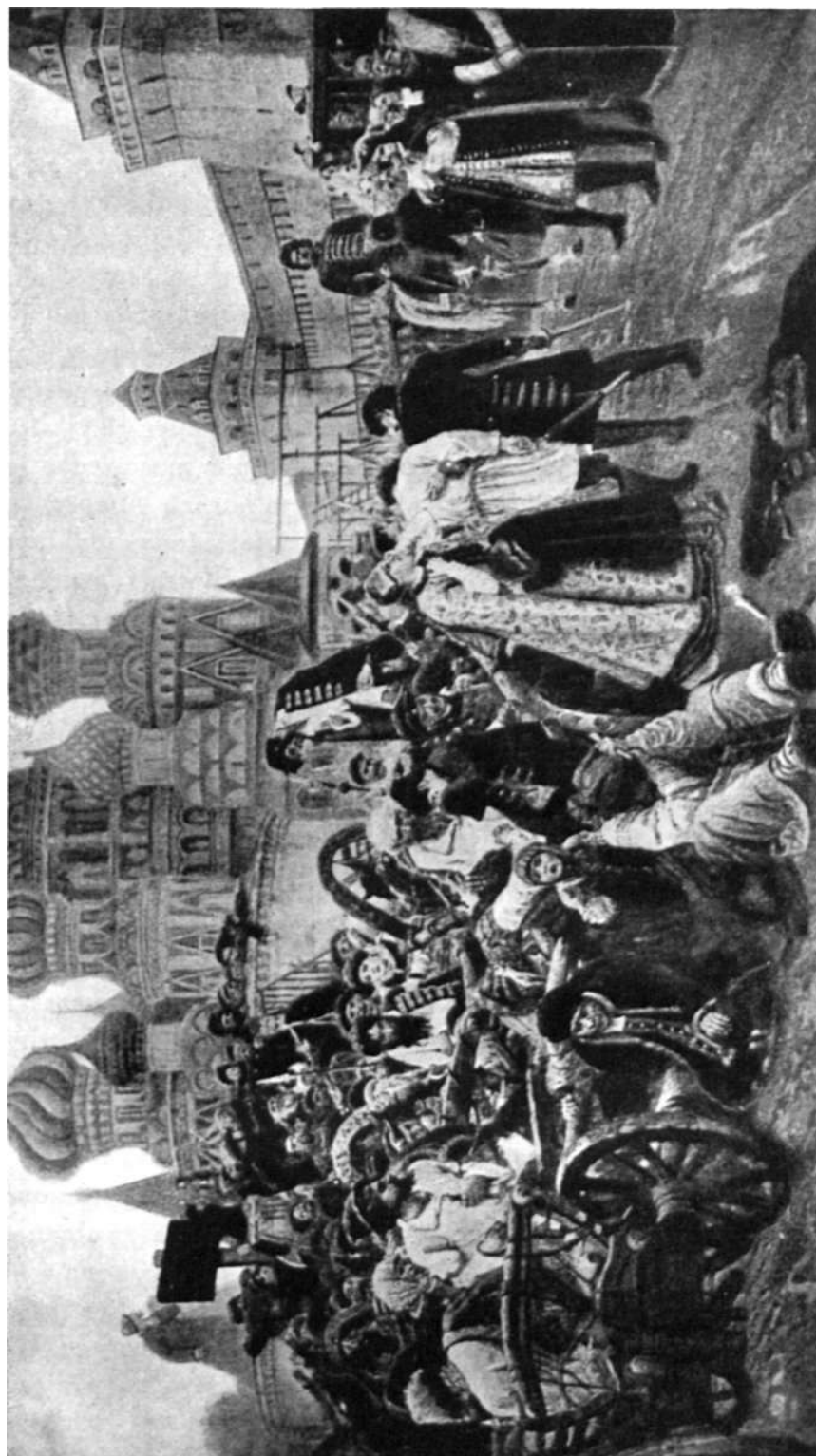


230. I. E. Riepin: Zaporozhiancy piszą list do sułtana. Rodkowa cz. kompozycji.

dziwo ci innych jego obrazów. Na pewien krótki zreszt, okres czasu uległ Riepin tak e pr dom nowszym, odległym od jego dawniejszego zasadniczego nastawienia, i ustosunkował si pozytywnie do kierunku czy raczej kierunków „wiata Sztuki” propaguj cego zasad „sztuka dla sztuki”. Poparł on ów nowy ruch zwłaszcza jako rektor Akademii, do której wszedł z szeregiem innych artystów. W pierwszych latach wieku XX, przygotowuj c studia portretowe do wielkiej kompozycji *Posiedzenie Rady Pa stwa*, zamówionej u niego przez rz d carski ku upami tnieniu setnej rocznicy jej zało enia (1903), przeszedł nawet w swoim d eniu do stwarzania coraz bardziej iluzjonistycznych efektów na technik impresjonistyczn . Powstała w ten sposób nowa seria trzydziestu podobizn o silnym efekcie kolorystycznym, którym nie dorównał jednak sił swojego wyrazu obraz ostatni. W twórco ci Riepina był to jednak tylko okres przej ciowy, po którym powrócił on do dawnego realizmu, stwarzaj c m. in. tak e szkicowo potraktowany epizod rewolucyjnej *Demonstracji pa dziernikowej w 1906 r.* O wielkim znaczeniu twórczo ci Riepina dla malarstwa rosyjskiego XIX w. i o miejscu, jakie ona zajmuje w dziejach sztuki europejskiej, decyduje konsekwentny realizm ideowy, formalny i kolorystyczny, cechuj cy wszystkie prawie dzieła tego wielkiego artysty.

Drugim wielkim realist nowo ytnego malarstwa rosyjskiego jest Wasilij Surikow (1848—1916), równie potomek Kozaków, ale syberyjskich, urodzony w Krasnojarsku nad Jenisiejem. Jego sztuka ma niejedyn rys wspólny ze sztuk Riepina, ale zasadniczy charakter jest najzupełniej od tamtej odmienny. Surikow jest niew tpliwie konsekwentnym realist i pozostaje zawsze wierny rzeczywisto ci, ale równocze nie jest przede wszystkim malarzem przeszło ci historycznej, najwybitniejszym historycznym malarzem rosyjskim, przy czym jego wierno historyczna nie wyczerpuje si w skrupulatno ci archeologicznej, przeciwnie — mo na mu pod tym wzgl dem zarzuci niejedyn anachronizm i niejedyn rys sprzeczny z prawd historyczn . Jego wierno historyczna tkwi w czym innym — w wielkiej wewn trznej sile wyrazu i przekonania, z jak przedstawił przełomowe momenty dziejowe, odgadł i uplastycznił ich gł boki sens historyczny oraz odsłonił i pokazał ywiolowe siły i ruchy masowe, które nimi kierowały i były ich d wigni . W obrazach Surikowa sceny realistyczne, na pozór jedynie wycinki z ycia rzeczywistego, zamieniaj si na wielkie dramaty, skupiaj ce w swoich kompozycjach, swobodnych i naturalnych, w wyrazie i formach monumentalnych kwintesencj przełomowych w dziejach zdarze . W jego malarstwie jest co z monumentalnego historyzmu szekspirowskiego, o wietlaj cego skrótami akcji i rysunkiem charakterów, w sposób prawie oszałamiaj cy, sedno wielkich konfliktów, zdarze i samego sensu historii.

Charakterystyczny jest pod tym wzgl dem ju *Poranek przed straceniem strzelców z 1881 .*, przedstawiaj cy tragiczn rozpraw nowej Rosji Piotra I z reakcj starej Rusi moskiewskiej — krwawe rozwi zanie konfliktu, do którego musiało doj , je eli Rosja miała si sta pot nym imperium XVIII w. Obraz zbudowany jest jako scena wydad ca si w pierwszej chwili bardzo gł bok (ci gnie si po prawej stronie murów Kremla jakby bez ko ca, a w rodku i z lewej



231. W. I. Surikow: Poranek przed straceniem strzelców.

zamkni ta jest malowniczo sylwet cerkwi Wasyla Błaennego). Przy bliższym rozpatrzeniu okazuje się, że na płyckiej stosunkowo przestrzeni stłoczona jest masa ludzi: z lewej strony i w środku strzelcy i ich rodziny — to skazanci i ich rodziny; z prawej strony i w środku strzelcy i ich rodziny — to skazanci i ich rodziny; po prawej stronie na przodzie grupa cudzoziemców i dostojnik kościelny, dalej za nimi car na koniu, w zielonym mundurze. W środku między tymi dwiema grupami strzelec prowadzony na stracenie. Wszystkie te postacie oświetlone są porannym światłem lekko mglistego, słonecznego poranka, skąd w bujnym kolorystyce, znacznie jednak chłodniejszym i mniej czystym od kolorystyki Riepina. Każdego jest tutaj realny, każdy istniał lub mógłby w zupełnie takim samym ukształtowaniu istnieć w rzeczywistości; ale jeszcze bardziej realistyczna jest sama scena jako całość — dramatyczne rozwinięcie wielkiego konfliktu między starą a nową Rosją: gęsto stłoczony tłum jako aktor z jednej strony, a z drugiej, odsunięty nieco w głąb, jego sędzią, twórcą nowej Rosji, a zarazem samodzielnym.

Dramatycznie ujęta zastosowana wobec zdarzenia masowego, jakim było stracenie strzelców, występuje nie mniej wyraźnie w obrazie *Mienszykow w Bieżejewie* (1883). Tym razem odnosi się ona do dziejów indywidualnych, osobistych wszechpotężnego niegdyś ulubieńca i towarzysza Piotra I, zepchniętego potem przez następczynię cara z piedestału i wygnanego na Sybir, gdzie znalazł się w nędzy i gdzie miał zginąć. Scena, którą tutaj przedstawiono, ujęta jest jako moment dziejowy pełen dramatyzmu. Na małej przestrzeni wnętrza drewnianej chaty skupieni przy małym stole, owinięci w futra, siedzą: olbrzymi stary Mienszykow z twarzą bardzo charakterystyczną, na której tak wyraziście maluje się to, co przeżywa, i ma się wrażenie prawdziwego portretu. Dalej młody syn, starsza córka, czytelniczka, i młodsza, jakby zasłuchana i zapatrzona przed siebie. I znowu mocne kontrasty: przepych dawnych strojów i futer — i nędzne otoczenie; ogromne zróżnicowanie charakterów i wyrazów tych czterech osób, wspomnienia i lady niedawnej wielkości i potęgi — i wnętrza chaty syberyjskiej. Za małym oknem za niebo i jego odbłask na strojach i twarzach, i złoty blask dwóch małych ikon w kącie. Surikow także i tutaj okazał się równocześnie i historykiem, i malarzem.

Najwłaściwszym wywołaniem artysty jest jednak przedstawianie w ruchu wielkich mas ludowych, będących w jego oczach istotnym bohaterem dziejów ludzkich i narodowych. Typowym przykładem tego rodzaju kompozycji jest monumentalny obraz *Bojaryni Morozowa* (1887), przedstawiający fanatyczną zwolenniczkę „starobrodzkiego raskołu” i przeciwniczkę reformy patriarchy Nikona w chwili, gdy skutkami kajdanami wioziona na saniach do więzienia przez ulice moskiewskie, wzdłuż których stoją tłumy przyglądające się jej ostatniej w drodze. Charakterystyczny jest już sam układ kompozycyjny, będący dalszym rozwinięciem zasad stosowanych w poprzednio omówionych obrazach. Jeszcze w większym stopniu bowiem niż w *Poranku przed straceniem strzelców* i w *Mienszykowie* prawie że znikoma przestrzeń, na której rozgrywa się akcja, wydaje się w pierwszej chwili ogromna. Pokryta niegdyś ulica, sanie i cięgniący je kołki jak i biegnący obok nich

chłopak — wszystko to prowadzi spojrzenie w głąb obrazu, gdzie nad głowami widzów wznoszą się nie one dachy domów. Ale i sanie, i licznie zebrany tłum stłoczony jest na tak wąskiej przestrzeni, że szybko zaczynamy sobie zdawać sprawę, i cała kompozycja przypomina po prostu staroruskie ikony i jej charakter figuralny zbliżony jest do układu płaszczyznowego, działający dynamicznie przez realistyczne szczegóły. Prócz tego jednak obraz ten posiada jeszcze wyraz i napięcie dramatyczne całkiem innego rodzaju. I tu przedstawiony jest przecież konflikt dwóch wiatów: starego, reprezentowanego przez bojaryni Morozow i wioskę przyglądającą się jej i egnącej ją tłum, zwłaszcza kobiet, i nowego, dla którego utrzymanie się starych, skostniałych form to już tylko przesytek martwej przeszłości. Jeśli *Procesja w guberni kurskiej* Riepina może być nazwa obrazem przedstawiającym całą nową, ówczesną Rosję, to w obrazie Surikowa możemy się dopatrzeć masowego podobieństwa ludu starej Rusi w przełomowej chwili dziejowej z całym bogactwem jego typów, począwszy od samej bojaryni Morozowej z niezwykle charakterystyczną twarzą fanatycznej bojowniczką o swoje przekonania, poprzez otaczający ją tłum niewiast i mężczyzn, starych i młodych, bojary, mieszczek i zakonnic, patrzących na nią z uwielbieniem i przerażeniem, przez pielgrzymów, ebraczki, opatnego egnącego ją dwoma palcami — a do gapiów ulicznych i do szyderczo mijającego się popa. Cały ten wiat starej Rusi zebrał się jakby na pokaz w obrazie Surikowa, odsłaniając przed widzem nie tylko przebieg wewnętrzny wywołany momentem dziejowym, lecz także całe swoje piękno zewnętrzne, uchwycone i utrwalone przez dłoń wielkiego realisty, począwszy od białych sylwetek podniebnych dachów, aż do ciemnych wzorzystych tkanin strojów kobiecych, bujnych i zarazem delikatnych jak wzory staroruskich ikon.

W podobnym ujęciu zastosował Surikow ruch wielkich mas celem uwidocznienia ważnych chwil historycznych w wielkiej kompozycji *Zdobycie Syberii przez Jermaka* (1895), przedstawiającej znowu starcie się dwóch różnych i wrogich wiatów, tym razem na polu bitwy, jak i w innym jeszcze obrazie historycznym *Przejście Suworowa przez Alpy* (1899). Obraz ten jest niejako ostatnim z serii monumentalnych kompozycji historycznych wielkiego realisty, którego sztuka stanowi jakby odpowiednik i zarazem uzupełnienie realizmu Riepina. Jeśli bowiem Surikow stworzył szereg niezrównanych realistycznych wizji malarskich, oświetlających przeszłość narodu rosyjskiego, niemniej „historycznym” jest w pewnym sensie Riepin, którego malarstwo czerpie te tematy z dziejów ojczystych nie posiada wprawdzie ani szerokich horyzontów, ani głębi właściwej spojrzeniu Surikowa, ale jest on za to w długim szeregu dzieł, sięgających od *Burlaków* i *Procesji w guberni kurskiej* aż do *Aresztowania agitatora* i szkicu *Demonstracji* niezrównanym epikiem-historykiem Rosji z drugiej połowy XIX w.

d) Inni malarze do lat dziewięćdziesiątych. Krajobraz

Sztuka obu wielkich mistrzów realizmu nie wyczerpywała ani twórczości malarskiej w ogóle, ani wszelkich przejawów realizmu. Obok Riepina i Surikowa, których twórczość i działalność były siłą w dużej mierze z kierunkiem i wyst-

pieniami „pieriedwi ników”, działali także inni malarze, po czci swoim nastawieniem do nich zbliżeni lub też od nich odbiegający, o kierunkach nowych i własnych, przyczyniając się w niemałym stopniu do wzbogacenia i zróżnicowania obrazu malarstwa rosyjskiego ostatniej ćwierci XIX w.

Punktem wyjścia były przy tym w dużej mierze podniety, jakie promieniowały z potężnego ruchu „pieriedwi ników”. Nie mogła im się oprzeć nawet sztuka Akademii, która pozostawała przez długi czas obojętna wobec aktualnej problematyki i rzeczywistości. Typowym reprezentantem malarstwa akademickiego był m. in. Polak Henryk Siemiradzki (1843—1902), wybitny talent kolorystyczny, malarz kompozycji z dziejów antycznych i biblijnych, swojego rodzaju neo-hellenista. Opanował on rzemiosło malarskie w sposób doskonały, wydobywając w swoich wielkich i mniejszych kompozycjach, wypełnionych figurami i aktami klasycznymi, wszelkie subtelności połysku karnacji, walorów materii, kamieni, zwłaszcza połyskujących marmurów i metali, a przede wszystkim morza, przelewającego się lub spokojnie błyszczącego w promieniach słońca, i błękitu nieba i krajobrazu z rozłinięciem ródziemnomorskim. Z własnym realizmem, będącym wyrazem i echem nurtów siedemdziesiątych i osiemdziesiątych lat XIX stulecia, sztuka Siemiradzkiego nie miała nic wspólnego. Jego realizm polegał jedynie na tym, że stworzone przez niego piękne i modne podówczas wizje świata antycznego były po prostu brawurowo-iluzjonistycznie namalowane i nie zarówno w jego rysunku, jak i w traktowaniu kolorystycznym odzwierciedlały przeszłość, tylko w formie wyidealizowanego, ale realistycznie prawdopodobnego, barwnie bogatego pleneru. Jego sztuka nie posiada jednak głębi krytyki ani siły o czasach przeszłych czy teraźniejszych. Zajmuje ona miejsce obok obrazów Alma Tademy lub lorda Leightona. Dotyczy to zarówno jego słynnej *Fryne w czasie wiata w Eleusis* (1873) lub *Taniec mieczów* czy innych kompozycji o tematyce antycznej, np. *Waza czy kobieta* (1887), jak i kompozycji na tematy chrześcijańskie względnie wczesnochrześcijańskie, jak *Pochodnie Nerona*, czy wreszcie kurtyny teatrów w Krakowie i Lwowie.

Bardziej od Polaka Siemiradzkiego — należącego do dziejów malarstwa i polskiego, i rosyjskiego, ale w obu wypadkach reprezentującego kierunek czysto akademickiego formalizmu, odległego od rzeczywistości aktualnej — związany jest z atmosferą rodzimą Konstanty Makowski (1839—1915), starszy brat „pieriedwi nika” Włodzimierza Makowskiego, pierwotnie, równie jak tamten, jeden z „buntowników” z roku 1863, który wrócił jednak później do Akademii. Ze swojego okresu „pieriedwi nickiego” zachował ten niezwykle utalentowany kolorysta skłonność do realizmu rodzajowego. Rodzajowość ta była wprawdzie pozbawiona akcentów krytyki demokratycznej lub walki politycznej, trzymała się jednak, zwłaszcza w fazach początkowych, obserwacji żywej rzeczywistości, jak np. w *Budach jarmarcznych na placu Admiralicji* (1869), wielofigurowej kompozycji pełnej życia i ruchu oraz wiernie odtworzonych scen i grup ludu miejskiego. Wśród jego obrazów nie brak jednak także niemniej żywo odtworzonych scen z życia orientalnego, a także utworów fantastycznych. Szczególnie charakterystycz-



232. W. D. Polenow: Chrystus i jawnogrzesznica.

ne s dla jego malarstwa sceny rodzajowe z ycia starej Rusi, działaj ce zarówno przez egzotyczn tematyk , jak i bogaty koloryt.

W ród tych wszystkich licznych malarzy kierunku akademickiego, których tematyka staje si coraz bardziej realistyczna (cz sto zaczerpni ta z literatury albo te z dziejów rosyjskich), na pierwsze miejsce wysuwa si artysta o własnych rysach indywidualnych — Wasilij Polenow (1844—1927) ¹. Wprawdzie jego twórco najwa niejsza jest w dziedzinie krajobrazu, niemniej zajmuje on wa ne miejsce tak e w malarstwie figuralno-historycznym; w tym bowiem zakresie jest Polenow do pewnego stopnia spadkobierc idei, któr przesi kni ta była twórco Aleksandra Iwanowa, Kramskiego i Gaya. Chciał on przedstawi Chrystusa, ideał chrze cija stwa, w konfrontacji z yciem. A chc c działa poprzez sztuk (do ko - ca ycia zachował wiar w wychowawcze znaczenie sztuki, która według jego po- gl du powinna uszlachetnia widza harmoni , jaka jest w niej zawarta) wybrał jako temat swojego wielkiego obrazu scen : *Chrystus i jawnogrzesznica*. Polenow poj ł posta Chrystusa odmiennie od swoich poprzedników. W jego uj ciu jest to „zdrowy, pi kny człowiek z ludu, szlachetnego typu arabskiego. Cz sto zagł bia si w siebie samego, medytuj c nad przyrod ; zawsze przebywa w jej otoczeniu jako jej ulubiony syn. Spokój wynikaj cy ze wiadomo ci siły umysłowej i moralnej jest podstawow cech Chrystusa". Obraz (1888), którego koncepcja była od samego pocz tku jasno sprecyzowana, był wynikiem długiego i sumiennego przygotowania, studiów w Egipcie i Palestynie, a wszystko to odpowiadało racjonalistycznemu ustosunkowaniu si do tematu. Poprzedził dzieło długi szereg szkiców, studiów i obrazów pejza owych, plenerystycznych, niezmiernie charakterystycznych dokumentów „wizji lokalnej”; uko czony obraz nie wywołał jednak oczekiwanego wra enia. Brakło mu akcentów dramatycznych. Pomimo wielkiego bo-

gactwa scenerii realistycznej, kolorytu i gry wiatła słonecznego oraz typów przedstawionych osób, okazał się właściwie tylko wielkich rozmiarów kompozycją rodzajową z zakresu tematyki orientalnej.

Sztuka Polenowa prowadzi nas jednak także w dziedzinie krajobrazu, który już wtedy miał za sobą długą historię. Jak już wspomniano, początki jego się gaj wstecz do najstarszych kompozycji wedytowych końca XVIII w., a jego rysy realistyczne zaznaczają się mocno i wyraźnie już w malarstwie Wieniecjanowa, jakkolwiek nie był to jeszcze właściwy krajobraz w ścisłym tego słowa znaczeniu, ponieważ przeważała w nim strona figuralna, a pejzaż był tylko dodatkiem, co prawda logicznym i prawdziwym. W okresie wcześniejszym istniało raczej tylko malarstwo wedytowe i krajobrazowo-dokumentarne, o którym była już mowa². Pomimo obcej tematyki i obcych wzorów oraz podjętych w owym malarstwie „perspektywicznym” przejawiały się jednak także pierwiastki rodzime, i to zarówno w temacie, jak i w sposobie traktowania formalnego. Do owych pierwszych początków nawiązywała także sztuka Maksyma Worobjewa (1787—1855), ucznia Fiodora Aleksiejewa, malarza wedyt petersburskich, malarza-poety miasta nad Newą, zwłaszcza w późniejszym okresie jego twórczości przesiąkniętych tymi nastrojami romantycznymi. Szczególnie charakterystyczne są jego obrazy przedstawiające Petersburg w nocy, jak np. obraz *Jesienna noc w Petersburgu* (1835), ukazujący Akademię Sztuk Pięknych z sylwetkami sfinksów, wiatło księżycy przedostające się przez pędzone wiatrem chmury i zmrok nad rzeką. Młodszy od Worobjewa był Sylwester Szczedrin³, również uczeń Aleksiejewa i Michała Iwanowa, te zaś ucieleśnienie i prekursor późniejszego rosyjskiego malarstwa pejzażowego, chociaż malował jedynie widoki włoskie, a przedwczesna śmierć nie dała mu malarsko ukształtować także krajobrazu rodzimego. Przedwczesny zgon przerwał również twórczość innego prawdziwego artysty, Michała Lebiediewa (1811—1837), ucznia Worobjewa, twórcy pejzaży włoskich, wykazującego w nich mocny talent realistyczny i dążącego do jak najwierniejszego odtwarzania przedmiotowości i jej charakteru, zarówno w układzie krajobrazu, jak i w rozkładzie światła słonecznego i kontrastujących z nim cieniów. Do najbardziej znanych i cennych utworów Lebiediewa należą *Ariccia* (1835) i *Aleja w parku* (1836).

Zanim jednak powstało i rozwinęło się prawdziwe rosyjskie malarstwo krajobrazowe, utrwalające realistyczną wizję przyrody rodzimej, sztuka rosyjska otrzymała dziwnym trafem wielkiego malarza marynisty, Iwana Ajwazowskiego (Ajwazowskiego, 1817—1900), pochodzącego z rodziny ormiańskiej na Krymie, ucznia Worobjewa, który od samego początku z ogromnym zamiłowaniem poświęcił się pejzażowi morskemu i specjalizując się w tym temacie, odegrał niemałą rolę w rozwoju malarstwa rosyjskiego. Łącząc tradycje klasycznego układu kompozycji krajobrazowych z realistyczną wiernością szczegółów, stworzył w ciągu swojej długiej działalności mnóstwo obrazów, w których żywiołowymi pierwiastkami wszędzie i zawsze są woda, wiatło i powietrze. Nastroje romantyczne tych obrazów wywołane są coraz nowym zestawieniem światła dziennego lub oświetlenia księżycowego, grup morskich wód — czasem spokojnie przelewających się w nieskończoność.



233. I. K. Ajwazowski: Dziewi ta fala.

n dal, to znów wzburzonych — łódek, okrótów i rozbitków w ród grocych ze wszystkich stron olbrzymich fal. Niekiedy artysta wią z morzem jego brzegi, portowe miasta Krymu i sewastopolski wojenny port, albo przedstawia bitwy morskie, sławic zwycięstwa floty rosyjskiej (*Piotr I na brzegu Zatoki Fińskiej*, 1846, *Bitwa czesmeńska*, 1886, *Bitwa nawaryńska*, 1850 i in.). Nie brak te w ród jego obrazów kompozycji na tematy biblijne (*Stworzenie wiata*, 1864, *Potop*, 1864 i in.). Najsilniejsze efekty osiąga w kontrastowo skomponowanych obrazach, przedstawiających jako podstawowy motyw walk światła z ciemnością. Najśłynniejszym może jego dziełem jest *Dziewi ta fala*: bezbrzeżne, wzburzone, pieniące się morze, niebo pokryte chmurami, spoza których przebiecają promienie słoneczne, a na pierwszym planie grupa rozbitków na miotanym falami, odłamany i rozbitym maszcie — grupa nieskończenie mała wobec ogromnej fali, góry wody, która już, już gotowa jest zalać. Bardziej przekonująco od tej budzącej nieco jaskrawej w tonacji i zbyt patetycznej kompozycji jest *Morze Czarne* (1881), proste, pozbawione wszelkiego sztafa u figuralnego, realistyczne przedstawienie nieskończonego morza i jego głębi. W tego rodzaju ujęciach ujawnia się bliższy kontakt Ajwazowskiego z ruchem i tendencjami „pieriedwiniików” i ich realizmem, z którym szedł w parze także gorący rosyjski patriotyzm.

Toteż realizm, niczym nie zamieniony realizm, który zjawił się u Ajwazowskiego stosunkowo późno, bo dopiero w ostatnim okresie jego twórczości, stał się punktem wyjścia prawdziwego rosyjskiego malarstwa krajobrazowego. Pierwszy po Wieniecjanowie, ale już jako wyłaczny pejzajysta, „odkrył” przyrodę rosyjską malarz-poeta Aleksy K. Sawrasow (1830—1897). Nie stało się to przypad-

kowo. Było to tylko zakończeniem długiego procesu poszukiwań, które osiągnęły wyraz w materialistycznej estetyce Czernyszewskiego. „Artystyczne odtwarzanie obrazów przyrody służyło bowiem tym samym celom i było tak samo realizacją zasad nowej estetyki, jak gatunek rodzajowy...” A ponieważ według Czernyszewskiego „piękno to życie” i istnieje ono przede wszystkim w samej przyrodzie, przeto w malarstwie pejzażowym drugiej połowy XIX w. odzwierciedlało się także dalsze hasło tej estetyki, mianowicie odtwarzanie tego, „co jest dla człowieka w życiu interesujące”, a w związku z tym, oczywiście w ramach możliwości pejzażowych, także „objawianie życia” oraz wypowiedanie „słodu o przejawach życiowych”⁶. W miarę rozwoju idei demokratycznych, ich krytycyzmu, a także ich strony konstruktywnej, zasadnicze ustosunkowanie się malarstwa do tematyki rodzimego pejzażu u rosyjskiego uległo wyraźnej ewolucji: po ukazaniu w pierwszym rzędzie nędzy i ubóstwa, zaniedbania wsi rosyjskiej, chłodnego i mokrego klimatu, zaczęto odtwarzać także niezmiernie bogactwo i różnorodność rosyjskiej przyrody, układając obrazy w szeroki, coraz bardziej rozbudowywany jakby epicki opowieściowo-malarski obraz jej siły i potęgi, o pięknie zawartym w jej widokach codziennych i prostych. I właśnie w tym zakresie przypadło Sawrasowowi ważne miejsce w udziale. Jako uczeń K. Rabusa, moskiewskiego malarza wedut, który także był uczniem M. Worobjewa i kontynuatorem jego tradycji romantycznych, rozpoczął także Sawrasow swoją twórczość jako romantyk. Daje się to m. in. najbardziej odczuć w jego przełicznym *Widoku Kremla od mostu Krymskiego podczas niepogody* (1851), wypełnionym wszelkimi rekwizytami romantyzmu i kontrastów światłocieniowych. Echa dalekiego romantyzmu widoczne są także już w jego *Klasztorze Pieczerskim pod Nym Nowogrodem* (1870—1871) przedstawiającym domy wiejskie wraz z lasem brzoźowym na pierwszym planie, jasno oświetlone zabudowania klasztorne w głębi (za małe w porównaniu z całością kompozycji), dalej rozlewne wody Wołgi, a w górze niebo i chmury. Pomimo nadmiaru szczegółów są one tak wiernie zaobserwowane i tak żywe, a przy tym całość zawiera w sobie tyle prostoty, że obraz ten stanowi bez wątpienia dokument czegoś nowego, czego zupełnie odmiennego od całej przeszłości krajobrazu rosyjskiego. Poczucie dalekiej przestrzeni jeszcze mocniej wyraża się w kompozycjach innego rodzaju, np. w *Nocy księżycowej* (1870), gdzie temat jest całkiem prosty: równina porośnięta ubogimi niskimi krzakami i trawami, rzeczka błyszcząca w świetle księżycowym, przedzierająca się przez gromadę pionowo ułożonych chmur, wszystko to ginie w nocnej ciszy, pełne nastroju lirycznego — albo też w *Drodze w lesie* (1871), gdzie jedno tematu i nastroju łączą się z harmonijnie zestawionym, bogatym zróżnicowaniem szczegółów i zasadniczych tonów kolorytu. Wielkim dziełem Sawrasowa o znaczeniu przełomowym jest jego obraz *Gawrony przyłeciały* (1871), przedstawiający w niezrównany sposób charakter i nastroje przedwiośnia na wsi rosyjskiej. W tym obrazie, który podzielał jak prawdziwe odkrycie, nie ma nic niezwykłego. Przedstawił tu artysta fragment prawdziwej przyrody rosyjskiej bez najmniejszego patosu: krajobraz wiejski pokryty topniejącym niegłem; na pierwszym planie grupa białych brzoź z gniazdami rozwrzeszczanych

gawronów. W głębi chowają się wiejskie chaty — widoczne są tylko strzechy — a wśród nich stoi ciokopułowa cerkiew z wieżą. Za wsi rozciąga się w nieskończoność równina z ledwo widocznym lasem na horyzoncie, a nad nią niebo i mrok wiosenne chmury. Wszystko jest jasne, wszystko określone, potraktowane delikatnie, miękko i całkiem prosto. To, obok czego przechodziło się w życiu wiele

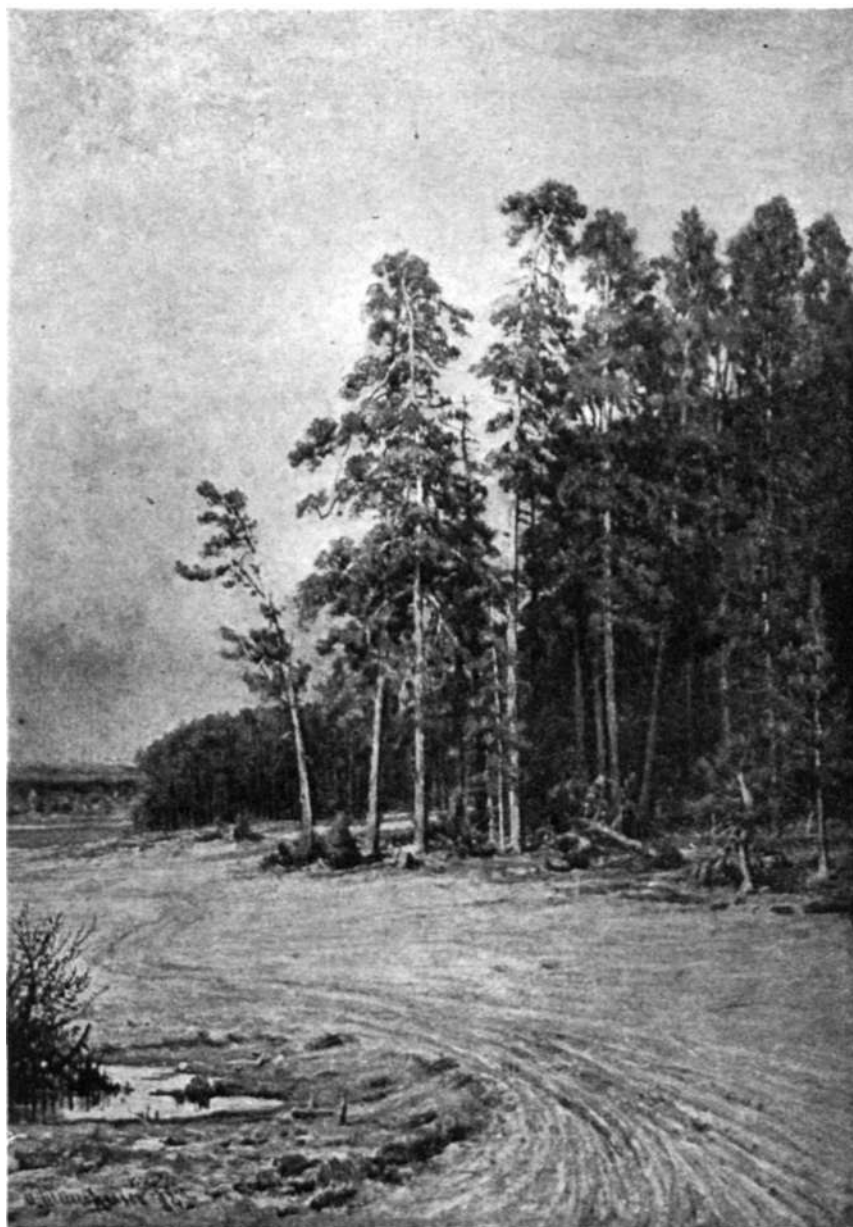


234. A. K. Sawrasow: Gawrony przyleciały.

razy nie zwracając na to najmniejszej uwagi okazało się nagle czymś niesłychanie nowym i odkrywczym, nie mniej nowym niż opisy w *Zapiskach myśliwego* Turgeniewa⁷.

W ten sposób malarstwo rosyjskie odkryło przyrodę rosyjską, jej charakter i jej poezję. W ślad za Sawrasowem odkrywali ją także inni współcześni mu malarze. Tak np. obrazy wewnątrz trznie do pewnego stopnia spokrewnione z obrazami Sawrasowa tworzyli wcześniej dojrzały, a młodo zmarły, wybitnie utalentowany

Fiodor Wasiljew (1850—1873), twórca szeroko rozwiniętej, na wskroś jednolitej i dziwnie poetycznej *Odwil y* (1871) oraz *Mokrej łki* (1872), gdzie wszelkie wierne, realistycznie zaobserwowane szczegóły bujnej bagnistej roślinności na swoich



235. I. I. Szyszkina: Na skraju lasu.

ukształtowanym terenie i grupa drzew na drugim planie, niski horyzont nad równiną i wysokie niebo zlewają się w wizję głębi przestrzennej bez końca.

Ważne miejsce w rozwoju pejzażu rosyjskiego zajmuje także Iwan Szyszkina (1831—1898), wielki malarz-poeta lasu rosyjskiego, w zakresie techniki pierwszorzędny rysownik, który zwłaszcza w swoich wcześniejszych fazach zarówno szczegóły, jak i całość kształtował za pomocą plastycznego, realistycznego rysunku

i dopiero z biegiem czasu przeszedł do bardziej miękkiego i jaśniejszego kolorytu. Jego dziełem jest szereg obrazów przedstawiających za dnia i w nocy, różne nastroje i pory dnia i inne oświetlenia, jak i zestawienia oraz efekty



236. I. I. Szyszkin: *Wzrost*.

barwne, począwszy od szczególnie znanych obrazów: *Poranek w lesie* (1889), *Leśny jar* (1881) i *Wierki w słońcu* (1882) a do *Na skraju lasu* (1898). W pierwszym z nich ciemne pnie drzew zarysowują się w porannej słonecznej mgle i w różowym brzasku, spływającym z góry, przy czym wie o porannej jeszcze podkreśla para niedwładków. Drugi kontrast stanowi dwa następujące wymienionych obrazów. Jeden wprowadza widza w ciemny leśny zmrok, z którego wystają wysokie drzewa, gdy natomiast w drugim obrazie las wierkowy pełen jest słońca; *Na skraju lasu* znów przedstawia całe bogactwo i niezwykle piękne grupy wysokich, olbrzymich wierków o wietlnych promieniami słonecznymi. U ich stóp ukazał pejzażista niemniej bogaty w szczegóły fragment strumyka leśnego z kamyczkami na dnie i leśną roślinnością na jego brzegach. Równie charakterystyczny jest dla Szyszkina obraz innego rodzaju, a mianowicie *Wzrost* (1878): daleka równina, jak okiem sięgniemy, to ogromne pole żółtozłotego dojrzwiałego zboża, którego kłosa chylą się pod lekkim powiewem wiatru. Przez pole przebiega droga, a wśród zboża wznoszą się samotne, wysokie, wiatrem poszarpane, malownicze, ciemne sosny, kontrastujące swoją zielenią ze złotym zbożem. Nad wszystkim wysokie, jasne letnie niebo bez chmur.

Znowu inną nutę wprowadził do malarstwa krajobrazowego znany nam już Wasilij Polenow (1844—1920), autor nie tylko kompozycji figuralnych na tematy biblijne i konsekwentny realista w tej dziedzinie nie tylko twórca charakterystycznych widoków pejzażowych ze Wschodu (o motywach egipskich i palesty-



237. W. [D.] Polenow: Moskiewski dworek

skich w ujęciu plenerystycznym). lecz także malarz delikatnych krajobrazów rosyjskich⁸, ulegający tutaj zasadom realizmu. Z jednej strony stwarza doskonały w swoim rodzaju obraz starej Moskwy z połowy zeszłego stulecia, w której dalszych dzielnicach dwory miejskie graniczyły ze wsi, jej trybem życia, jej łkami i piąknem, gdzie dzieci bawiły się na kwiecistych łkach, a w pełnym blasku słonecznym drzemały białe ściany małego dworu, a spoza dachu stodoły wiejskiej widniała wieża i kopuła cerkwi oblaną powietrzem drucym od słońca (*Moskiewski dworek*, 1878). Z drugiej strony Polenow jest malarzem-piewcą piękna dawnej, wymierającej poezji dworów ziemskich, opisywanych przez Turgieniewa, i w tej tematyce słynie przede wszystkim jako twórca *Ogrodu babuni* (1878), ogrodu kwiecistego i bujnego wiata wspomniane z nim związanych, oraz *Zarostłego stawu* (1879), który bez wszelkiego sztafażu w figuralnego zawiera dramatyczną treść fabularną. Ale to jeszcze nie zamyka jego twórczości jako pejzajsty. Do końca swojej działalności artystycznej nie przestawał malować prostych, realistycznie widzianych i odtwarzanych widoków rosyjskiego krajobrazu z nad Oki, tworząc delikatnie niuansowane kolorowe symfonie lasów jesiennych, bielej zimowej, zielonych łek i lasów wczesnego lata (*Wczesny nieg*, 1891, *Złota jesień*, 1893, *Wylew Oki* 1918). „Wniósł on do pejzażu u delikatne mistrzostwo w oddawaniu wiatła i powietrza, bezpośrednie odczuwanie stanu przyrody... On stworzył swoisty pejzaż liryczno-epicki, a jego sztuka stanowiła ogniwo łączące Sawrasowa, Wasiljewa Szyszkina z Lewitanem, Ostrouchowem, Sierowem...”



V. W. Sierow : Dziewczynka z brzoskwiniami (Wiera Mamontowa)
Galeria Tretiakowska



238. W. D. Polenow: Ogród babuni.

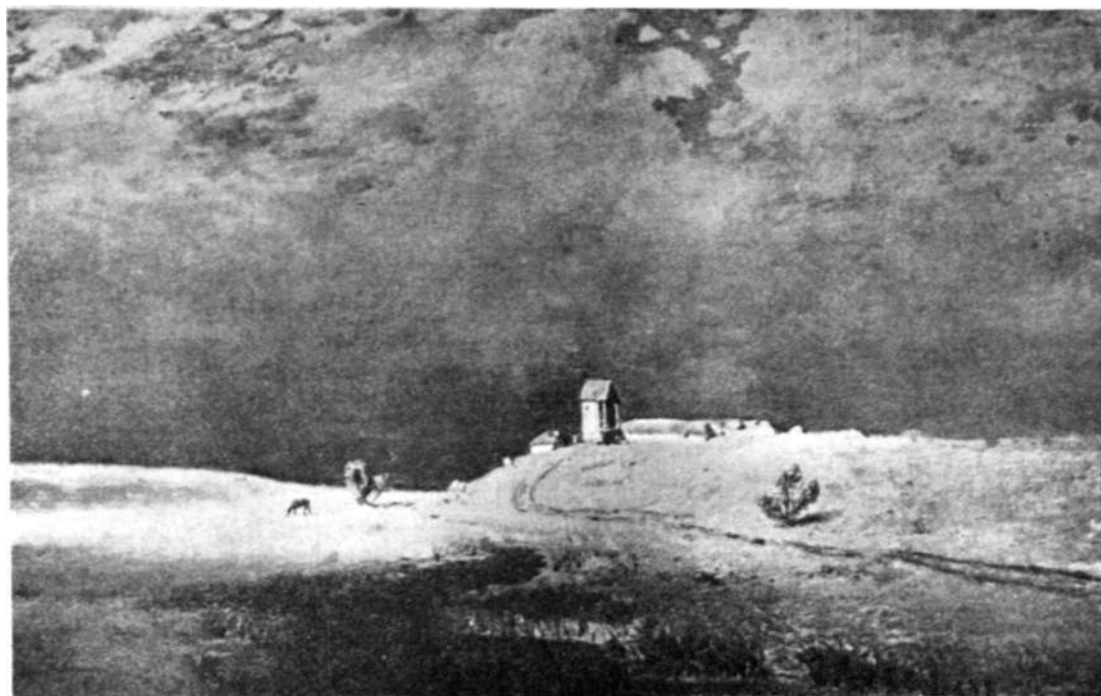
Zanim jednak przejdziemy do głównego i najwybitniejszego ze wszystkich, tych malarzy, Lewitana, nale y zwróci uwag na jeszcze jednego artystę, który wniósł do pejzażu rosyjskiego ton całkiem osobliwy i osobisty. Był nim Archip Kuindzi (Quindzi, 1842—1910), malarz wielkich, rozległych przestrzeni, którego obrazy działają przede wszystkim silnymi efektami kolorystycznymi, mialymi zestawieniami mocnych barwnych plam jak i wietlno-barwnymi kontrastami. Jest on także realistą, ale w nieco innym sensie niż wymienieni już pejzażyści. Upraszcza rzeczywistość, ujmując ją w kształty stylizowane, przesiekając ją dobitnie subiektywnym odczuciem poetyckim. Równocześnie nie jest on wielkim poetą ukraińskich równin, gajów i stepów, współzawodniczącym swymi obrazami z opisami Gogola. Zachwycił publiczność *Gajem brzoźowym* (1879), typowym dla jego sposobu ujmowania i traktowania przyrody: wieża, kwiecista łąka w ród lasu, przecięta cicho płynącym strumykiem z zielonymi porostami na wodzie; w głąbi ciemne sylwety drzew; łąka w pełnym wietle słonecznym, a bliżej zacienione z przodu, kolumnowe pnie białych brzoź i cień rzucany przez ich korony. Charakterystyczny jest *Poranek nad Dnieprem* (1881): żywe barwy łąki kwiatów na pierwszym planie, po prawej stronie płynąca rzeka, a nad nią, jak równie i na ostatnim planie, lekka, poranna, słocem przesycona mgła. Najbardziej jednak znana i najbardziej popularna jest jego *Noc księżycowa nad Dnieprem* (1880): daleka równina, srebrem płynąca rzeka, wysokie niebo pokryte chmurami i księżycem.

yc roz wietlaj cy je swoim blaskiem; w dole obrazu biało l ni ce ciany zagrody. Efekty tego rodzaju wydaj si czasami tanie, ale malarstwo Kuind ego zawiera tyle najgl bszego uczucia, e rozumiały jest wpływ, jaki ono wywierało. Odegrał on du rol równie jako profesor Akademii petersburskiej, gdzie wychował wielu uczniów, z których niejeden prze cign ł mistrza. Z kierunkiem Kuind ego i jego szkoł ł czy si do pewnego stopnia tak e malarstwo Polaka F. Ruszczyca, chocia ten ostatni, tak zreszt jak i liczni inni, zwi zany jest swoj sztuk raczej z malarstwem Lewitana.

Izaak Lewitan (1861—1900) i jego sztuka to ostateczne urzeczywistnienie tego wszystkiego, o czym marzyli i do czego d yli pejza y ci rosyjscy, pocz wszy od Wieniecjanowa, a co było zasadniczo ideałem całego w ogóle rosyjskiego realizmu. „Lewitan był bowiem najlepszym wyrazicielem podstawowych ideowo-artystycznych zasad «pieriedwi ników» w dziedzinie malarstwa pejza owego, zasad realizmu, demokratyczno ci i narodowo ci sztuki”⁹. Był on uczniem i kontynuatorem najpierw Sawrasowa, a nast pnie Polenowa, od którego przejął m. in. jego metod pleneru, dochodz c w pó niejszych okresach swojej twórczo ci do jeszcze wi kszej i ja niejszej barwno ci, do jeszcze intensywniejszego odtwarzania pełnego o wietlenia słonecznego, do niezmiernie bogatych, niuansowanych i miałych zestawie barwnych; nie uległ jednak nigdzie impresjonizmowi, lecz zachował swoj własn metod , zarówno kompozycyjn , jak i kolorystyczn , dzi ki której pozostał wierny zasadom prawdziwego realizmu. Stworzył on najprawdziwszy, gł boko odczuty i na wskro poetycki krajobraz rosyjski, tj. przede wszystkim krajobraz Rosji rodkowej, wydobywaj c z niego takie bogactwo pi kna, nastrojów i barwnych symfonii, jakich nikt przed nim ani nie widział, ani nie przeczuwał. Jego dzieła — to długi szereg coraz nowych studiów i spostrze e , obserwacji i kompozycji czy to szczegółów przyrody, czy te prawdziwych malowanych poe-



239. A. I. Kuindzi: Brzozowy gaj.



240. A. I. Kuindzi: Po burzy.

matów lirycznych, zawierających zarazem bogatą, niezmiernie zróżnicowaną treść epicką; to epika, której bohaterem jest wciąż przyroda rosyjska, ukazywana cięgle w nowych odmianach i tonacjach. Gdy np. w *Zarostym stawie* (1887), pełnym wietlnych refleksów na wodzie, z dalekim widokiem na zielone łąki między drzewami, odzywają się jakby echa malarstwa Polenowa, zresztą już bardzo dalekie, to w innych nawet wcześniejszych obrazach malarz jest całkowicie oryginalny, np. w *Ostatnim niegu* (1884), gdzie plama topniejącego niegu wśród parkanów wiejskich, mała chata i jeszcze całkiem goły las na drugim planie, przetworzone są w realistycznie odczuty fragment życia przyrody w momencie przedwiośnia. Albo w obrazie *Wieczór przy orce* (1883), gdzie cała dolna część obrazu zajmuje faliste pole, a na horyzoncie rysuje się samotna sylweta chłopca z orczykiem i konia. W dali widać w oświetleniu wieczornym tylko szczyt wiejskiej cerkiewnej, wyrastający za ostatniego wzniesienia terenu, wysokie, dalekie niebo i chmury. Osobne miejsce zajmują wśród jego dzieł obrazy przedstawiające widok rzeki lub jeziora ze szmatem brzegu na pierwszym planie i z cerkiewką lub klasztorem po przeciwległej stronie — obrazy, z których niejedną powstał pod wpływem przeżytych wrażeń artysty w czasie pobytu nad Wołgą. Taki jest np. obraz *Wieczorny dzwon* (1892), malujący ciszą gasnącego dnia nad rzeką w jesienny, pogodny dzień, kiedy brzozy złocicie zarysowują się na tle iglastych drzew, na niebie różowej chmurki, a w spokojnej wodzie odzwierciedlają się lasy i drzewa, wieża z dzwonami i wysoka biała cerkiew. Jeszcze wymowniejsza jest inna, należąca do tej samej serii kompozycja: *Nad wiecznym pokojem* (1893—1894), w dwóch redakcjach, z których późniejsza (Galeria Trietiakowska), o wiele bardziej skondensowana.



241. I. I. Lewitan: Wieczorny dzwon.

wana i lapidarniejsza, robi wi ksze wra enie. Na pierwszym planie wida drewnian cerkiewk — ale tak przedstawion , jakby była widziana z bardzo wysokiego punktu obserwacyjnego — w ród brzóz kołysanych wiatrem i w ród drewnianych krzy ów cmentarnych — wszystko to znajduje si na wystaj cym urwisku, jakby na przyl dku odcinaj cym si od szeroko rozlanej rzeki czy jeziora; w gł bi wida płask wysep k , a jeszcze dalej, po obu stronach, rozci ga si równina nikh ca na horyzoncie, nad którym wznosi si ciana ciemnych, nocnych chmur, i tylko wysoko w górze jeszcze ja nieje odbłask dnia. Nastrojowo wymienionych obrazów, poł czona z niuansowanym, do ka dorazowego nastroju dostosowanym kolorytem, nie jest pozbawiona podło a poznawczego i ideowego. Zwłaszcza ostatni obraz, *Nad wiecznym pokojem*, nie trudno sobie wytłumaczyć jako powstały w dusznej, przygn białej atmosferze rosyjskiej rzeczywistości dziewi dziesi tych lat zeszłego stulecia. W sztuce Lewitana s tak e innego rodzaju akcenty, by mo e jeszcze wyra niej tłumacz ce cisły zwi zek, jaki go ł czył ze wiatem idei reprezentowanych przez „pieriedw i ników”, z którymi zreszt razem wyst pował na wystawach. Najbardziej charakterystyczny jest pod tym wzgl dem obraz *Władimirka* (1892): szeroki, zasłany kamieniem i traw go ciniec biegnie w dal bez ko ca, po obu stronach wydeptane cie ki, przy drodze male ka kapliczka; wokoło smutna równina i niskie zaro la; tylko w gł bi, w ród lasów



242. I. I. Lewitan: Nad wiecznym pokojem.



243. I. I. Lewitan: Nad głębią .

ledwo widoczne białe ciany cerkwi — nad wszystkim niebo w chmurach, u dołu ciemniejszych, ku górze coraz jaśniejszych. Jest to obraz tylko pozornie bez fabuły. „Władimirka” bowiem to gościniec, którym pędzono tysiące i tysiące zesłańców i skazańców na wschód, na Sybir, do katorgi. Toteż *Władimirka* Lewitana stanowi wymowny przykład jego głęboko „epickiego” liryzmu.

Malarstwo Lewitana nie wyczerpuje się jednak bynajmniej w tego rodzaju koncepcjach i w nastrojowości owianej smutkiem. Już do wcześniejszych jego dzieł, które zdobyły mu rozgłos i podziąły jak prawdziwe rewelacje, należą m. in. *Brzozowy gaj* (1885—1889). Temat jest całkiem prosty: białe brzozy rosną w ród



241. I. I. Lewitan: Władimirka.

zielonej trawy, a światło słoneczne wdziera się przez gałęzie i rozsypuje wszędzie swoje złoto. Podstawowe dwa kolory, biały i zielony, rozprowadzone są tak bogato, a ich niuanse są tak zróżnicowane, że przed oczyma widza roztacza się wprawdzie o dzień letniego, powietrze nad kwiecistym łąką, pełnym słońca i cieniów; równie bogata jest rozmaitość bieli w korze brzozy, przez jej odcienie białozłote i różowe prowadzi artysta do kontrastowej czerni. Podobnie jak w tego rodzaju plenery, wzbogacone nieraz motywem wody i odzwierciedlającej się w niej zieleni łąki, drzew i błękitu nieba, są motywy zacisznych zakątków w rodzaju obrazu *Nad głębiami* (1892), gdzie cięka i kładka z belek, przecinająca płaszczyznę obrazu, wywołują wrażenie wielkiej głębi przestrzennej. Do nich należą te liczne motywy jesienne, w których artysta lubował się zwłaszcza w ostatnich latach życia, jak np. *Złota jesień* (1896): na pierwszym planie jasnozielona łąka nad rzeką z ółkniejącymi zarodkami trzciny przy brzegu, smukłe pnie brzozy o złotych, gęstych

gał ziach pełnych fi ci, tu przy samotnym budynku wiejskim, do którego wiedzie dró ka polna, dalej ciemny bł kit wody, opasuj cy jakby wst g ł k i brzozy, a za nim znowu ółty jesienny las i jasny bł kit nieba, rozpi ty nad krajobrazem. Wszystko jest tutaj tylko jeszcze kolorem, którym odtworzone s formy przyrody, uproszczone, ale wielkie, nie rozdrobnione, nie zimpresjonizowane. „Impresja” to oczywi cie i silna, i g ł boka, ale jednocze nie obraz jest realistycznie uj t wizj złotego pi kna jesiennego przyrody. Rado ycia, jakby zachwyt nad yciem, przemawia ze *wie ego wiatru* (1891—1895), obrazu znad Wołgi, pełnego wie o ci, powietrza i wody. Najdalej posuni te uproszczenie cechuje obrazy Lewitana



245. I. I. Lewitan: Marzec.

z ostatniego okresu ycia. W *Letnim wieczorze* (1900) jest tylko płot za wsi , droga polna przeze wiod ca, w g ł bi złotawozielony, miejscami g ł boko zacieniony las i seledynowe niebo z bł kitnoró ow chmurk . Prosty i zarazem niezmiernie barwnie niuansowany jest obraz słonecznego, ale jeszcze za nie onego *Marca* (1895), w którym odczuwa si ju daleki powiew przedwio nia. Najbardziej mo e charakterystycznym dziełem stworzonym przez Lewitana pod koniec ycia jest *Jezioro* (1900), które zamierzał pierwotnie nazwa *Ru* , jak gdyby chciał w nim wyrazi bogate pi kno całej swej ojczyzny. Prawie połow obrazu zajmuje jezioro, w którego wodach odbijaj si wysokie chmury i rozłó yste brzegi, złoty gaj brzozy, biała cerkiew i dalekie osiedle — wszystko ton ce w wietle radosnego, sło-

niecznego dnia, którego nie może zamieci nawet ciemnej chmury przebiegającej ponad krajobrazem.

Sztuka Lewitana jest potężna i pełna wyrazu; toteż zasięgi jej oddziaływania jest bardzo duży. Jej formalna doskonałość i bogactwo kolorytu czyni ją bliską współczesnej sztuce zachodniej, chociaż malarz nie przyjął impresjonizmu zachod-



246. I. I. Lewitan: Złota jesień .

wyciąga do końca swój własny postaw realisty przepojonego rosyjskością z jej całym podłożem ideowym i kulturalno-społecznym, odtwarzającą przyrodę, w ród której żyje naród rosyjski.

Charakterystyka głównych prądów i kierunków wielkiej epoki malarstwa rosyjskiego — której przewodniczyła bujna twórczość obu wielkich epików: Riepina i Surikowa, a osobliwe rysy nadawała jej sztuka szeregu mniejszych, co prawda, ale równie charakterystycznych talentów, jak Gay, Wierieszczagin, Polenow i inni realisci, oraz w której najwyższy poziom osiągnęła także sztuka pejzażu — nie byłaby jednak pełna, gdyby my pominieli jeszcze inne jej kierunki i ich przedstawicieli.

Znamienne są przede wszystkim przemiany, jakie przeżywało malarstwo historyczne. Szczególne kształty otrzymało ono zwłaszcza w sztuce Andrzeja Riabuszkina (1861—1904), który wyszedłszy od realistycznego odtwarzania scen rodzajowych, zwłaszcza ludowych, stał się następnie malarzem niemniej realistycznie ujętych, barwnych, opartych na bogatym materiale historycznym i żywych tradycjach zwyczaju oraz stroju ludowego, wizyj codziennego życia przeszłości. W ten sposób powstała *Ulica moskiewska w XVII wieku* (1896) — przedstawiająca drewniane budownictwo stolicy, błoto do kolan na jezdni i malowniczy ruch uliczny — oraz niezmiernie barwna kompozycja *Moskiewskie kobiety i dziewczęta XVII w. w cerkwi*, które najbardziej dla Riabuszkina typowy jest obraz *Id*,

przedstawiają cy grup postaci starej Rusi, zwróconych z największym napięciem i zaciekawieniem w stronę widza, a raczej kogoś, kto idzie, tj. grupy jeźdźców i powozów, jak to widać w innej redakcji obrazu. Jeśli jednak obrazem takim jak *Car Michał Fiedorowicz i bojarzy* (1893) można by zarzucić pewien brak wewnętrznej spójności, sztywne ustawienie figur, to *Przyjazd obcego poselstwa w XVII w. do Moskwy* cechuje nie tylko wyjątkowość, lecz wistna charakterystyka tak postaci, jak i krajobrazu zimowego.

Do Riabuszki zbliżony jest do pewnego stopnia Apolinary Wasniecow (1856—1933), malarz-rekonstruktor dawnej Moskwy, przetwarzający dane zabytkowe i naukowe na realistyczne wizje miasta i jego osobliwości w dawnych wiekach. Ogranicza się przy tym do przedstawienia samego miasta jako takiego; małe figury ludzkie, które czasem umieszcza, są tylko sztafeta. Jeszcze po Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Pałdziernikowej stwarza Apolinary Wasniecow bogaty cykl obrazów z życia starej Moskwy, dając tym samym ciekawy przykład trwałości tradycji realistycznego malarstwa, związanej zresztą u niego z malarstwem historycznym starszego pokolenia „pieriedwinników”. Był on także pejzajstą delikatnego krajobrazu teraźniejszego, realistycznych widoków lasów, gajów i łęk przyrody, wśród której żył¹⁰.

Zupełnie inny rodzaj twórczości reprezentuje jego starszy brat, Wiktor Wasniecow (1848—1927), również malarz historyczny, ale zgoła w odmiennym sensie. Wiktor Wasniecow był także „pieriedwinnikiem” i rozpoczął swoją twórczość od malarstwa rodzajowego, od kompozycji na tematy socjalne. Obrazy jego mają cechy realizmu krytycznego, np. *Przeprowadzka* (1876), przedstawiająca parę biednych staruszków, zmuszonych do przenoszenia się w mroźnym zimie z jednego mieszkania do drugiego, niosących cały swój ruchomy majątek. Realistą pozostał artysta także w dalszych fazach swojej twórczości, jak np. w kompozycji przed-



247. W. M. Wasniecow: Iwan Grozny.

stawiając *Karnawał paryski* — scenę ludowej zabawy ulicznej przy wietle lamp i latarni. Jednak nie jako malarz rodzajowy zdobył W. Wasniecowa swój pozycję w dziejach malarstwa rosyjskiego. Okres „rodzajowy” dał mu wprawdzie niezbdne i trwale podstawy prawdziwego realizmu, od którego nigdy nie odszedł, wiat jego wyobraźni malarskiej nawiązuje jednak do osobliwych tradycji rosyjskich, historycznych i ludowych, stwarzając zgoła swoiste wizje malarskie, które są wier-



248. W. M. Wasniecowa: Alonuszka.

nym odbiciem poetyckich i dawnych tradycji ludu rosyjskiego. W niektórych wypadkach wprawdzie zaczyna jego twórczość o historii, jak np. w tak odmiennie od innych potraktowanej podobnie cara Iwana Groźnego (1897), doskonałej zarówno w odtworzeniu pysznego stroju carskiego, jak i w psychologicznej charakterystyce człowieka, ale jest to raczej tylko wyjątek. Gdzie indziej bowiem u Wasniecowa historia przechodzi w mit i legendę obejmując bogaty zasięg wyobraźni ludowej i narodowej. W formach realistycznych przedstawia malarz mitycznych bohaterów rosyjskich, jak np. *Po bitwie Igora Swiatosławicza z Połowcami* (1880): ksiąca wschodzi nad polem bitwy usianym ciałami zabitych, nad którymi latają sokoły. W obrazie *Narodziny* jaki legendarny bohater na koniu zatrzymał się by odcyfrować napis na kamieniu nagrobnym, wokół którego leżą ludzkie i zwierzęce. Wszystko w tym malarstwie się łączy, wszystko stanowi nierozdzielne całość; części figuralne i krajobraz uzupełniają się nawzajem, stanowiąc element równie prawdziwy, jak fantastyczno-bajkowy. Wśród realistycznie odtworzonego lasu nad wodą siedzi baśniowa Alonuszka (1881), *Carewicz Iwan na szarym wilku* (1889) pada w nocy z ukochaną przez ułany piony las. Cuda i dziwy, legendy i bajki stają się w tego rodzaju obrazach prawdami malarskimi, a malarz sam jest odkrywcą nowych, bogatych wiatów wyobraźni ludowej, jej tajemnic i utajonych snów. Za niemniej odkrywczą należałaby uważać inne dzieło Wasniecowa: dekoracje i szkice kostiumów do opery Rimskiego-Korsakowa *nieka*, według dra-

głym odbiciem poetyckich i dawnych tradycji ludu rosyjskiego. W niektórych wypadkach wprawdzie zaczyna jego twórczość o historii, jak np. w tak odmiennie od innych potraktowanej podobnie cara Iwana Groźnego (1897), doskonałej zarówno w odtworzeniu pysznego stroju carskiego, jak i w psychologicznej charakterystyce człowieka, ale jest to raczej tylko wyjątek. Gdzie indziej bowiem u Wasniecowa historia przechodzi w mit i legendę obejmując bogaty zasięg wyobraźni ludowej i narodowej. W formach realistycznych przedstawia malarz mitycznych bohaterów rosyjskich, jak np. *Po bitwie Igora Swiatosławicza z Połowcami* (1880): ksiąca wschodzi nad polem bitwy usianym ciałami zabitych, nad którymi latają sokoły. W obrazie *Narodziny* jaki legendarny bohater na koniu zatrzymał się

matycznej bajki A. Ostrowskiego. Sposób, w jaki zostały potraktowane dekoracje samej scenerii oraz figury cara Bierienieja, Wiosny, Kupawy, nie ki i in., stał się pierwowzorem i podnieciem dla późniejszego rozkwitu malarskiej scenografii rosyjskiej. Ten rodzaj dekoracji nie odbiega daleko od malarstwa monumentalnego. Wasniecowa dokonał także i tego. Jest on pierwszym wielkim realistą rosyjskim, który pozostał w ramach, granicach i możliwościach realistycznego wyrazu wykonał monumentalny fresk *Epoka kamienna*, a także *Uczta w epoce kamiennej* (1883—1884), ozdabiając rotundę Muzeum Historycznego w Moskwie, a także jakby syntetyczną wizję prehistorycznej przeszłości rodzaju ludzkiego, pełną werwy i życia. Z zakresem malarstwa historycznego wiąże się u Wasniecowa, syna duchownego, także monumentalne malarstwo religijne. W wieku XIX jest on jego najwybitniejszym przedstawicielem. Nawracając do średniowiecznego malarstwa bizantyjskiego i staroruskiego próbuje wskrzesić jego tradycje w ujęciu zmodernizowanym. Uczynił to w monumentalnej ozdobie soboru św. Włodzimierza w Kijowie. Jest on zbyt wielkim malarzem, by o tej jego próbie nie wspomnieć. Ale jednak to unowocześnienie sztuki bizantyjskiej nie udało się. Okres malarstwa religijnego minął i nie mógł go wskrzesić nawet wielki talent Wasniecowa, który pozostaje wielkim i przekonującym nawet tam, gdzie przedstawia opowieści mityczne, ale wytworzone przez własny lud, odzwierciedlające jego myśli i tęsknoty. Tak kreacja *Bohaterowie (Bogatyri)* z r. 1898: Gdzie na dalekich kresach-granicach ziemi ruskiej zatrzymali się na swoich potężnych rumakach trzej różnego wieku i różnie uzbrojeni bohaterowie-olbrzymi. Jest w nich siła i potęga;



249. W. M. Wasniecow: Bohaterowie.

wszyscy trzej bacznie patrz w dal, czy nie zbli a si wróg, wszyscy trzej z bro ni w r ku, gotowi do obrony rodu i ziemi. Przed ich olbrzymimi postaciami wy- rastaj młode, niskie jeszcze wierki, za nimi rozci ga si trawiaste pole z du ymi głazami w dali (granicznymi?), a jeszcze dalej ciemniejsze ogromny las. Siła i pi - kno bohaterskich bylin wraz z ich znaczeniem aktualnym znalazły tutaj adekwa- tny wyraz malarski. Tote nic dziwnego, e Wiktor Wasniecowa nale y do niewielu artystów przeszło ci, których imi do dzi dnia mie ci si w szeregu najwi kszych, poniewa ich spu cizna zachowała cał swoj sił ywotn .

W pewnym sensie zbli ony do talentu Wasniecowa był talent malarski Michała Niestierowa (1862—1942), swoistego, bardzo oryginalnego autora mi kkich, liry- cznych kompozycji z legend wi tych, o nastroju mistycznym, przedstawiaj cych w wietle idealistycznym „wi t Ru”. Jego *Pustelnik* (1889), *Wizja w. Bartło- mieja* (1890), *Młodo w. Sergiusza* i in. ł cz w sobie najsilniejsze tradycje ma- larstwa realistycznego, a zwłaszcza urok krajobrazu Lewitana, z mistycyzmem sztuki starych ruskich ikon. Do najciekawszych zdarze w dziejach okresu pore- wolucyjnego nale y zaliczy fakt, e były mistyk Niestierow wł czaj c si w nowe pr dy i nurty znalazł w nich now twórcz młodo , staj c si jako portrecista szczególnie cenionym artyst . M. in. otrzymał Nagrod Stalinowsk I stopnia za portret wielkiego fizjologa Pawłowa (1941).

Dzieje malarstwa wieku XIX nie ko cz si jeszcze na tym. Takie s jednak główne linie i najbardziej typowe rysy rosyjskiej twórczo ci malarskiej, opieraj - cej si głównie o tradycje rodzime i nawi zuj cej przede wszystkim do nurtu rea- lizmu krytycznego i tego wszystkiego, co si z nim ł czyło i co z niego wyrosło.

e) Koniec stulecia i „wiat Sztuki”

Osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte lata zeszłego stulecia były w dziejach Rosji okresem rozwoju uprzemysłowionego, bur uazyjnego kapitalizmu, jego wielkiego rozmachu, a zarazem rozpoczynaj cego si ju rozkładu, przy coraz bardziej na- rastaj cym oporze mas pracuj cych, nowej warstwy społecznej — proletariatu ro- botniczego, ju otwarcie marksistowskiego. Bur uazja kapitalistyczna szukaj ca porozumienia z warstw ziemia sko-szlacheck przy całym swoim liberalizmie kro- czyła z ni najcz ciej w jednym szeregu i zmuszona była siuka oparcia przed rewolucyjnymi siłami przewrotowymi u rz du carskiego, którego reakcyjno wzmogła si jeszcze bardziej za panowania Mikołaja II. Wzrastaj cy ucisk wywo- ływał coraz ostrzejszy sprzeciw, co doprowadziło w ko cu do otwartej rewolucji 1905 roku, zako czonej zwyci stwem reakcji, która jeszcze raz zatriumfowała. Rz dy jej miała ostatecznie zgnie dopiero Wielka Socjalistyczna Rewolucja Pa - dziernikowa.

Dzieje sztuki rosyjskiej, zwłaszcza malarstwa całego tego okresu, s wiernym wyrazem i odbiciem dziejów podbudowy społeczno-kulturalnej, z której ta sztuka wyrastała. Główne cechy malarstwa tej epoki mo na by krótko uj jako wyra ny zanik realizmu krytycznego i zast pienie go realizmem formalnym. Innymi słowy

oznaczało to: oddalenie się od tradycji i pierwiastków rodzimych, a zbliżenie do tendencji kosmopolitycznych wraz z przejściem zasad i wytycznych malarstwa krajów zachodnio-europejskich (przede wszystkim impresjonizmu, reprezentującego zwłaszcza na terenie Rosji kierunek zdecydowanie wsteczny), przejście malarstwa na tory symbolizmu i innych zjawisk *fin de siècle'u* oraz przejście hasła „sztuka dla sztuki” ze wszystkimi następstwami, jakie takie stanowisko pociąga za sobą. Wiadomo bowiem, że w praktyce hasło to zamienia się w nie wypowiedziany głośno postulat: sztuka dla państwa burżuazyjnego. Wiatopogład idealistyczny, który był podstawą tej sztuki, przejawiał się niejednokrotnie. Niewątpliwie należy tutaj zaliczyć retrospektywizm sztuki Riabuszki, za którym ukrywa się ucieczka przed światem rzeczywistym do wyidealizowanego wieku XVII, mistyczny aspekt Niestierowa i religijne malarstwo W. Wasniecowa. Nawet inni, starsi, ulegali chwilami prądom idącym z nowego układu podbudowy społecznej i z nastawienia kosmopolitycznego, jak np. Riepin, który przez jakiś czas zachwycał się hasłem „czystej” sztuki. Przede wszystkim za coraz bardziej malało znaczenie grupy „pieriedwinników” i ich wystaw. Artyci przestali grupować się jedynie wokół organizacji „pieriedwinników” i zaczęli wystawiać swoje dzieła także gdzie indziej. (Riepin, Lewitan i in.).



250. K. A. Korwin: Przy balkonie.

U omawianych powyżej malarzy występowała jeszcze inna cecha znamienista. Jeden z nich nie był wprawdzie impresjonistą w ścisłym tego słowa znaczeniu, jednak niektórzy byli temu kierunkowi już bardzo bliscy, m. in. Lewitan, którego plener i sposób kładzenia kolorów wywoływał efekty niedalekie od impresjonizmu. Pozostał on jednak w zasadzie wiernym realistą o swoistej metodzie pracy,

a przede wszystkim zbyt silnie był związany z przyrodą rosyjską oraz z ideowym podłożem i tendencjami ówczesnej postawy myśli rosyjskiej, by móc się od tego wszystkiego oderwać. Zgoła inaczej było u Konstantego Korowina (1861—1939), który po długoletnim pobycie w Paryżu wywołał swoimi obrazami, zwłaszcza kompozycją *Przy balkonie* (1889). z jednej strony zachwyty, z drugiej energiczny sprze-



251. A. Archipow: Pracznice.

ciw. Wszystko w tym obrazie było nowe: na pozór niedbała, jakby całkiem przypadkowa, swobodna kompozycja, a w jeszcze większej mierze sposób zestawiania mocnych kontrastowych kolorów i nie mniej silnych kontrastów światłocienowych. Jego swoistość wyraziła się również w szeregu krajobrazów z okolic północnych, gdzie rodzaj oświetlenia i jego odbicia w przyrodzie pozwoliły mu stworzyć całkiem nowego rodzaju wizję kolorystyczną krajobrazu północno-rosyjskiego, oparte o jego zasadniczą srebrzystą tonację barwną. Jeszcze większym kolorystą jest Korowin w kompozycjach figuralnych: obok obrazów, składających się

si z zestawie gł bokich cieniów i pełnego wiatła słonecznego, tworzy równie takie, w których dominuje jeden kolor w licznych niuansach, zwłaszcza czerwony, tak charakterystyczny dla szeregu pó niejszych malarzy rosyjskich. Te same momenty malarsko-kolorystyczne stosuje tak e w swoich kompozycjach teatralnych, stwarzaj c w nich scenerie barwno-nastrojowe, jak najbardziej zbli one do impresjonistycznych koncepcji malarskich. W porównaniu ze starsz generacj artystów Korowin reprezentuje bez w tpienia generacj , która pozostaje wprawdzie ci gle jeszcze w ramach realizmu, ale realizm ten nie ma ju wiele wspólnego z wła ciwymi tradycjami dawniejszego realizmu rosyjskiego. Artysta interesuje przede wszystkim własne prze ycie, własna „impresja" malarska, któr odzwierciedla i przedstawia bez zwi zku z jej znaczeniem dla ogółu. Nie krytykuje on rzeczywistości, nie wypowiada s du o jej cechach, nie poczuwa si jako artysta do obowizków społecznych, nie walczy lepsz przyszło ; jego sztuka nie wyrasta z gł bi d e i poetyckich marze ludu i narodu. U Korowina, co prawda, cechy te wyst puj niezbyt konsekwentnie; zbyt wiele w nim jeszcze temperamentu wyrastaj cego z jego zwi zków z rodzimo ci .

Pierwiastki tradycyjne przejawiaj si zwłaszcza w pocz tkach twórczo ci Abra- ma Archipowa (1862—1930), którego obrazy rodzajowe odznaczaj si realizmem, wielk finezj kolorystyczn i kontrastami wiatłocieniowymi. Jego *Praczk* (1901) stanowi jednak zwrot znamieny. Obraz, który wła ciwie przedstawia scen rodzajow — prac kobiet we wn trzu przesyconym par wodn — zamienił si na uj cie czysto malarskie, w którym idzie nie tyle o prac owych niewiast, ile o efekty wiatła w unosz cej si wsz dzie parze wodnej. Jeszcze bardziej swoisty jako malarz jest Filip Malawin (ur. 1869), którego obrazy przedstawiaj ce kobiety wiejskie budziły w pierwszych chwilach zachwyt, pó niej zdecydowany sprzeciw. Plastyczno ciała i wszelkich form, która u wymienionych poprzednio malarzy nadal była zachowana, u Malawina stała si mniej wyra na, a miejscami nawet ju zanikła ust puj c miejsca deformacji na rzecz nad wszystkim panuj - cego koloru, ywego, mocnego, nakładanego technik impresjonistyczn . Szczególnie znany jest jego *miech*, gdzie wszystko jakby tonie i grz nie w orgii czerwieni i ruchu, gdzie brak jakiegokolwiek spokojnego punktu. e ta droga nigdzie nie mogła prowadzi , najlepszym dowodem jest fakt, i twórczo Malawina zatrzymała si na tym wła nie stopniu, nie wykazuj c dalszego twórczego rozwoju. Sztuka wymienionych malarzy miała wprawdzie licznych na ladowców; na ogół mo na jednak powiedzie , e impresjonizm, pomimo wielkiego znaczenia, jakie odegrał w nowszych dziejach malarstwa rosyjskiego, nie zd ył go całkowicie opanowa , e miał wła ciwie tylko jednego konsekwentnego adepta — M. Tarchowa (ur. 1871), który opu cił zreszt Rosj i naturalizował si we Francji — i e zaznaczył si w Rosji raczej swoimi nast pstwami, stylizacj , która po nim nast piła, oraz niezwykłym wzbogaceniem strony kolorystycznej.

Najbardziej charakterystycznym przykładem gł bokich przemian, jakie prze- ywało malarstwo rosyjskie w zwi zku z wpływami impresjonizmu, jest sztuka ostatniego wielkiego realisty z ko ca XIX w. i pocz tku wieku XX, Walentyna

Sierowa (1865—1911), ucznia Riepina. Ju od wczesnej młodo ci zaznajomiony ze sztuką Europy zachodniej, co nie przeszkodziło mu jednak zachować własnego oblicza twórczego, Sierow odznacza się bardzo wszechstronną działalnością i rozległą tematyką. Był pejzajstą i animalistą (szczególnie umiłował i malował



252. W. A. Sierow: Portret M. N. Jermołowej.

(konie), malarzem wsi, zagrody chłopskiej i jej życia, tak i powstało o nim studium jako o „chłopskim Sierowie”; był nawet malarzem historycznym — malował sceny z życia XVIII wieku (zwłaszcza Piotra I), przy czym i w tym zakresie pozostał realistą korzystającym z własnych doświadczeń w innych dziedzinach malarstwa. Był również pierwszorzędnym rysownikiem-illustratorem bajek o zwierzętach, bajek Krylowa, niezmiernie żywych i swoistych. Przede wszystkim za pozostał do końca jednym z najwybitniejszych rosyjskich portrecistów, wnikającym — jak nikt inny przed nim — w psychikę i charakter osób portretowanych. Bez wszelkiej akcentowanej reprezentatywności odtwarzał ich osobowość, dając jednocześnie nie w tych portretach wielkie dzieła malarskie. Elementy impresjonistyczne zajmują u niego właściwie tylko ograniczone miejsce, jakkolwiek, zwłaszcza w początkowej fazie, są wyraźnie widoczne, np. w jednej z jego „chłopskich” kompozycji — *Woły* (1885) — albo też w szeregu pejzajży z tego samego czasu. Do jego pierwszych wielkich dzieł należy portret dziewczyny (W. Mamontowej, z r. 1887) w róowej bluzce, z ciemnogrnatą kokardą i czerwonym kwiatem, siedzącej przy stole nakrytym białym obrusem, na którym leżą kilka brzoskwi —

wszystko to na tle zamkniętego okna, za którym widać drzewa ogrodu. Całość jasna, obłana światłem i niewymownie wiejąca. Nad wszystkim dominuje młoda twarz otoczona nieco rozwichrzonymi włosami, mieniąca się wszystkimi odcieniami różowo-czerwonawej i białej karnacji, pełna wiejącego, radosnego życia. Wierność i charakterystyka portretowa już sama przez się nie do-

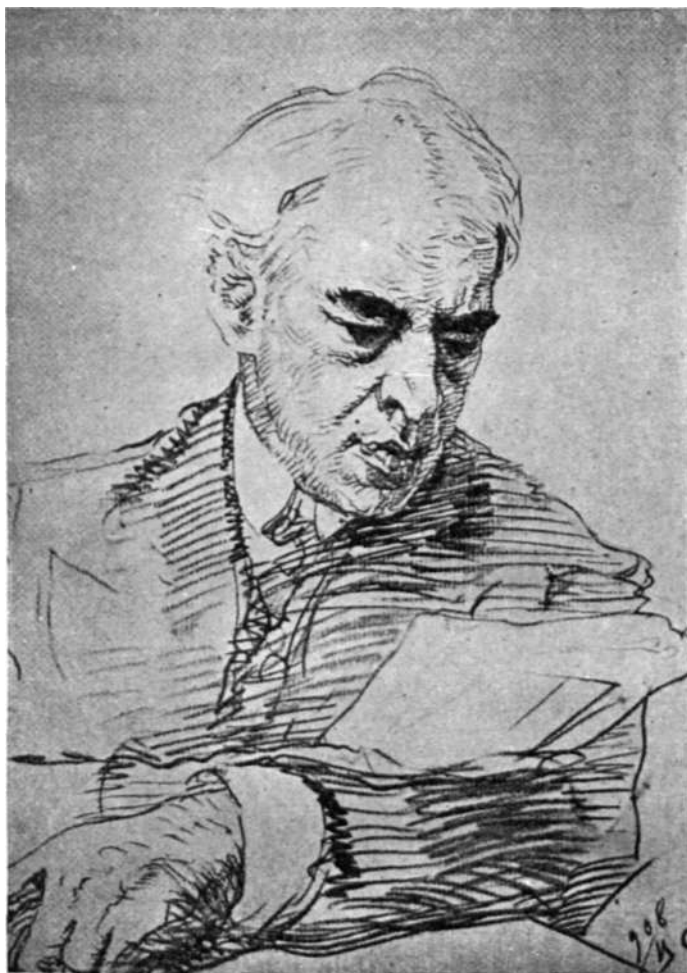
puszczała do rozkładu formy i jej rozluźnienia, a tym samym także stawiała granice impresjonizmowi w malarstwie Sierowa. Wyraźnie to widać w następnym portrecie: *Dziewczyna w świetle słonecznym* (1888), gdzie bogata gama zielonych cieniowa na białej bluzce i na twarzy dziewczyny, siedzącej pod drzewem, roz-



253. W. A. Sierow: Piotr I. w Petersburgu.

lu nie wprowadzi w większym stopniu niż w poprzednim przykładzie plastyczności twarzy, nie niszczy jej jednak i tylko jeszcze bardziej podkreśla jej charakterystyczne rysy i wyrazowość. Nawet w portretach, w których kolor sposobem impresjonistycznym prawie się rozplywa, jak np. w obrazie *Lato* (1895), przedstawiającym onomalarza w szerokim kapeluszu słomianym, w słonecu, na tle łodzi z bawiącymi się dziećmi, czy też w portrecie pani M. Oliw z domu Jakunczyk (1895), wyraźnie jest dążenie do utrzymania plastycznej formy „obiektywnej”, bez której realistyczny obraz byłby nie do pominięcia. Tak samo jak w długim szeregu znakomitych portretów, stanowiących galerię współczesnych, postpował Sierow także w kompozycjach krajobrazowych i „chłopskich”, w rysunkach ilustrujących wiersze Puszkina (*Baba wiejska z koniem*, z r. 1898), przechodząc nawet coraz częściej i coraz wyraźniej do podkreślania walorów linearnych oraz stosowania linii nie tylko dla oznaczenia konturów, lecz także dla modelunku i — co ważniejsze — dla uwypuklenia i wyrażenia walorów plastycznych i barwnych. To, co w początkach jego twórczości mimo woli prowadziło — w związku

z technik impresjonistyczn — do rozlu nienia, wywołało u artysty ch pono-
wne go skupienia, zjednoczenia i uplastycznienia formy w sensie realistycznym.
Cechy te wyst puj w jego licznych portretach graficznych, m. in. w portrecie
K. Stanisławskiego (1908), M. Rimskiego-Korsakowa (1908), pani Roerich
(1909), jeszcze silniej wida to w portretach malowanych, jak w portrecie M. Aki-



254. W. A. Sierow: Portret K. Stanisławskiego. Rysunek.

pozycji rysunkowych, b d cych zjadliw i ostr krytyk poczyna rz dów reak-
cyjnych, a stanowi cych jego *credo* polityczne i społeczne.

Pod wpływem impresjonizmu tworzył jaki czas tak e Wiktor Borisow-Musa-
tow (1870—1905), przeszedł on jednak wkrótce do zupełnie swoistej twórczo ci,
b d cej w ramach sztuki rosyjskiej wła ciwie czym dziwnie obcym. Z pierwot-
nego impresjonizmu, niezawodnie pod wpływem wzorów malarstwa francuskiego,
wyrósł w jego obrazach swojego rodzaju przestylizowany koloryzm dekoracyjny,
a ich tematyka jest równie daleka od wszelkiej rzeczywisto ci. S to wizje ma-
rze sennych o pi knie i przeszło ci, jak np. *Widma*, w których widzimy jakby
pochód kobiet o jednakowych kształtach i rysach. Do tego rodzaju sztuki, mniej

mowej (1908), A. Pawiowej (1909), najwyra niej za w por-
trecie Idy Rubinstein (1910).
W swoich poszukiwaniach do-
tarł Sierow tak e do inspiracji,
jakich dostarczał mu archaizm
grecki, ale w gruncie rzeczy po-
został zawsze realist — zarów-
no jako ilustrator bajek i kary-
katurzysta obdarzony ywym
poczuciem humoru, jak i ma-
larz historyczny, przedsta-
wiaj cy olbrzymi posta Piotra I
(1907) na tle przyszłej stolicy
nad New , oraz portrecista,
w której to dziedzinie stworzył
ostatnie przed okresem Wiel-
kiej Rewolucji Pa dziernikowej
kreacje monumentalne, zwła-
szcza prost , a zarazem wielk
w swojej koncepcji podobizn
wielkiej aktorki M. Jermołowej.
Jego realizm i cisty zwi zek
z rzeczywisto ci ujawnił si je-
szcze w tym, e zareagował on
silnie na zdarzenia pierwszej
rewolucji 1905 r. stwarzaj c
szereg ywych i trafnych kom-

lub bardziej odosobnionej, prawie nikt z malarzy rosyjskich bliżej nie nawiązuje. Od samego impresjonizmu natomiast zaczynał niejedyn, by w późniejszym rozwoju dojść do formy bardziej indywidualnej, bardziej związanej z rzeczywistością, a nieraz także z twórczym wysiłkiem okresu porewolucyjnego, jak np. K. Juon (ur. 1875) lub wybitny malarz i zarazem badacz naukowy, Igor Grabar' (ur. 1871).

Najciekawszą postacią wśród artystów tego okresu jest Michał Wrubel (1856—1910), syn oficera Polaka i matki pochodzenia ukraińskiego, o którym była już wzmianka w związku z rzeźbą. Był on odnowicielem starych cerkiewnych malo-



255. W. A. Sierow: Kwartet Rysunek do bajek o zwierzętach

wideł ciennych i twórca nowych monumentalnych obrazów w cerkwi św. Cyryla w Kijowie oraz autorem szkiców do malarskiej dekoracji soboru Włodzimierskiego w tym mieście; był także twórcą dekoracyjnych „panneau” na tematy z *Fausta* i *Hamleta* oraz ilustratorem *Fausta*. Przede wszystkim jednak był ilustratorem *Demona* Lermontowa. Tworzył coraz nowe jego odmiany i koncepcje, wiecznie niezadowolony z ich realizacji, szukał dla nich coraz nowego wyrazu, którego nie mógł nigdy znaleźć — ani w malarstwie, ani w rzeźbie. Wiat jego wyobraźni był niezmiernie rozległy; obejmował on zarówno tematykę antyczną, np. w tryptyku *S d Parysa* (1893) dającym zupełnie nową interpretację pradawnego motywu malarskiego, jak i wiat legend średniowiecznych (*Rycerz*, 1895, szkic do witrażu) i rosyjskich bylin i opowieści ludowych (*Mikołaj Sielaninowicz*, 1896, „panneau” na wystawie niemo-nowogrodzkiej), a także barwne wizje Hiszpa-

nii (1894) i Wenecji (1893). Je li w swoich portretach, jak np. w niedokończonym portrecie poety W. Briusowa (1905) lub w znanym portrecie K. Arcybaszewa (1897), charakterystyka portretowanego pozostaje realistycznie wierna, to z drugiej strony zarówno jego koncepcje Demona w licznych, pod wzgl dem kolorystycznym, za każdym razem różnych wariantach, jak i cały najbardziej dla niego charakterystyczny świat wizji malarskich daleki jest od rzeczywistości. świat to



256. Borisow-Musatow : Requiem.

pod wzgl dem barwności niezmiernie bogaty, ale nierealny, pełen tajemniczych symbolów i mistycyzmu. Tutaj należą obrazy *Pan* (1899), uosobienie tajemnic przyrody i poezji, *Przed noc* (1900), przedstawiający Satyrę jako pasterza koni na polanie wśród czerwonych kwiatów w oświetleniu przedwieczornym, *Królowna-łabędź*, „biała fantazja” z odcieniami różowymi na tle morza i wieczornej zorzy, *Królowna morza* (1897) i in. Najbardziej przekonujący jest Wrubel w swoich dziełach dekoracyjnych, które zasadniczo nie mają żadnej innej wartości, jak tylko zdobniczej, ale i tu oddalony od rzeczywistości i realizmu zanurza się w idealistycznych głębiach symbolizmu.

Wrubel, niewątpliwie wielki talent malarski, to tragiczny reprezentant *fin de siècle'u*. Jako taki nie był odosobniony. Wielu takich nie wiadomo, a po części raczej wiadomo dawało w swoich dziełach odbicie prądów i warstw reakcyjnych w okresie przed pierwszą rewolucją oraz po niej, w latach poprzedzających wybuch pierwszej wojny światowej. Już cały szereg wymienionych artystów, nie tylko Wrubel, Sierow i Borisow-Musatow, ale także Korowin, Lewitan, Riepin

i inni uczestniczyli w wystawach najpierw Zrzeszenia Rosyjskich Artystów, ale z biegiem czasu tak e w wystawach urz dzanych przez now organizacj , wiat Sztuki (Mir Iskusstwa).

Nowa organizacja skupiała artystów, których twórczo reprezentowała nowy kierunek artystyczny, kierunek o charakterystycznych rysach indywidualizmu bur-uazyjnego i idealizmu zbli onego do pr dów literackich, znanych jako dekad-



257. M. Wrubel: Pan.

tyzm, modernizm i symbolizm. Pr dy te jednoczyła podbudowa, jak stanowił dla nich rozkwit przemysłu w dziewi dziesi tych latach zeszłego wieku. Na arenie publicznej wyst piła ta nowa organizacja pod koniec stulecia, kiedy została przez ni urz dzona wystawa rosyjskich i finlandzkich artystów oraz zacz ło si ukazywa czasopismo «Mir Iskusstwa». Ju pierwszy zeszyt tego czasopisma zdobył dla swoich autorów i artystów okre lenie dekadentów i ju Plechanow „wskazał, e dekadenci rosyjscy uczyli si u dekadentów rodowiska, w którym system stosunków kapitalistycznych miał si ku upadkowi i bur uazja zd yła wydzieli swo-

ich pisarzy dekadentów. Inaczej mówiąc, Francuzi pomogli naszym modernistom ukształtować istniejącą u nas tendencję¹.

Nowa grupa, do której wstąpiło coraz więcej malarzy, a także architektów, rzeźbiarzy, dekoratorów teatralnych itd., nie posiadała właściwie całkiem jasno określonego programu. Pewne rysy są jednak dla niej zbyt charakterystyczne, by można je przeoczyć. Według słów Baksta, jednego z głównych jej reprezentantów, scenografa i malarza, „wiat Sztuki stoi wysoko nad wszystkim przyziemnym, u gwiazd, tam króluje on wyniośle, tajemniczo i samotnie, jak orzeł na niebieskich szczytach”. Obowiązuje również zasada sztuki jako zjawiska kosmopolitycznego i odpowiadającego nastawieniom indywidualistycznym — jako swobodnego aktu dokonywanego w głębi ducha artysty. „Jedyną funkcją sztuki jest rozkosz, a jej narzędziem pióro”. W koncowym rezultacie bezprogramowo, a raczej hasło *Vart pour Vart* całego ruchu przyczyniło się do tego, że sztuka grupy Mir Iskusstwa straciła styczność z rzeczywistością rosyjską i nie musiała się w końcu znaleźć w ulicy bez wyjścia, pozbawiona steru w chwili, kiedy społeczeństwo rosyjskie najwięcej sztuki tej potrzebowało.

Na szczęście praktyka nie zawsze odpowiadała teorii. O wybitnych artystach, którzy, jak Lewitan, Sierow i in., należeli oczywiście do grupy Mir Iskusstwa, była już mowa. Nie są oni jednak jej najbardziej typowymi reprezentantami, lecz raczej czymś w rodzaju gości w wyszukanej, hiperkulturalnej atmosferze sfery artystycznej i zarazem burzliwej Petersburga na początku wieku XX. Jest niezmiernie charakterystyczne, że jeden z głównych przedstawicieli tej grupy, malarz Aleksander Benois, krytyk, a zarazem i historyk sztuki, maluje wizje poetyckie, które z rzeczywistością jego epoki nie mają nic wspólnego. Wskrzesza w nich Paryż i Wersal XVII i XVIII w., lubując się zwłaszcza w czasach Ludwika XIV.



258. M. Wrubel: Demon.



259. A. Beuois: Scena z Wersalu.

albo te ukazuje sceny z życia petersburskiego w XVIII w. Od razu jednak wiadomo, że nie idzie tu o ścisły właściwy historyzm, że wszystko razem jest tylko grą wyobraźni, delikatną i wyrefinowaną, że to tylko dekoracja, która do życia zbliża jedynie element erotyczny, miejscami mocno podkreślony. Nieco inny, ale również pod względem artystycznym tkwiący w przeszłości, jest Konstanty Somow (1869—1939), świetny portrecista i kolorysta, znany także jako rzeźbiarz w porcelanie. W swoich obrazach wskrzesza on nowe rokoko i jego barwne uroki. Jego sztuka nie jest bezmyślna, ale pozbawiona myślności budującej, jego figury są raczej podobne do żywych lalek aniżeli do prawdziwych ludzi, a w ich uformowaniu i bogatym kolorystyce wyczuwa się ironię i rozczarowanie życiem. Z realizmem ta sztuka oczywiście niewiele ma wspólnego. Ale z zadumanych parków, po których przechadzają się jego figurki obok sadzawek, przemawia cicha melancholia młodości dawno minionych czasów. A jednak dzieła te powstawały w okresie, kiedy Rosja już dojrzywała do rewolucji, a pierwszy jej płomień już wybuchnął po cz. ci w r. 1905. Nie wszyscy jednak zrozumieli swój czas. Ze sztuki wikszości członków grupy Mir Iskusstwa przemawiała obojętność wobec rzeczywistości rosyjskiej albo nawet wręcz wrogość. Ale nie u wszystkich. Do takich należał przede wszystkim — obok Sierowa i in. — Eugeniusz Lanceray (ur. 1875), twórca niezrównanej swojej gryzającej ironii *Stypy*, wykonanej po stłumieniu rewolucji 1905 r., który jakkolwiek dawniej był również malarzem i rysownikiem Petersburga przeszłości, przyłączył się po wielkiej rewolucji do jej zwolenników i stał się jednym z jej głównych malarzy monumentalnych.



260. K. Samow: Pocałunek.

Grupa wiat Sztuki jest niew tpliwie jako cało zjawiskiem w ramach nowszego malarstwa rosyjskiego ujemnym, reakcyjnym. Jej zdobycze spełniły jednak swój rol dziejow poniekd tak e w znaczeniu dodatnim, zwłaszcza w zakresie sztuki dekoracyjnej. M. in. malarstwo to utrzymywało jak naj ci lejsze zwi zki z teatrem. Teatr i jego scena, opera, balet i dramat rosyjski, który w ostatnich latach przed pierwsz wojn wiatow zdobywał wiat zadziwiaj c go swoim mistrzostwem, niejedno zawdzi cza wła nie sztuce scenografów z Mira Iskusstwa. Arty ci tej grupy zapewne otworzyli szeroko drzwi i drog wpływom obcym i pr - dom zachodnim, ale sztuka ich wbrew woli i zamierzeniom niektórych spo ród nich i tak zachowuje swój odr bno rosyjsk . Nie mogła ona jednak stan na równi z wielkimi osi gni ciami rosyjskiego malarstwa w przeszło ci i jego wielkich realistów. Zwi zana z gin cym wiatem bur uazji kapitalistycznej, której była artystycznym wyrazem, sama tak e uległa zagładzie.

Nowe horyzonty i nowe wielkie mo liwo ci twórcze uzyskało malarstwo na równi z cał sztuk rosyjsk i sztuk wszystkich narodów zamieszkuj cych rozległe obszary Zwi zku Radzieckiego dopiero po zwyci stwie rewolucji, w zbudowanym przez ni nowym wiecie socjalistycznym. Jej ostateczn , coraz doskonalsz form stał si znowu realizm, ale tym razem ju realizm socjalistyczny. S to jednak dzieje najnowsze, wykraczaj ce poza ramy niniejszej ksi ki.

PRZYPISY

WST P

- ¹ A. A.
py Moskwa 1949,
s. 173.
², *op. cit.*, s. 169.

I. SZTUKA STARORUSKA

NAJSTARSZA SZTUKA SŁOWIAN WSCHODNICH

¹ Znaczenie sztuki Gotów dla rozwoju sztuki na obszarach Europy wschodniej jak i w ogóle dla rozwoju powszechnego sztuki było i jest do dzisiaj ci g le mocno przeceniane. Po raz pierwszy kwestia ta wypłyn ła, kiedy De Baye, który na podstawie odkrytego w r. 1888 przez N. I. Bułyczowa (H.,

. Moskwa 1899) w . . . 1888 bogatego skarbu na grodzisku Moszczy skim pod Mosalskiem, opublikował przedmioty do niego nale ce (*Les bronzes émaillés de Mostchina*, Pary 1892) i zwi ął je z pobytem Gotów na ziemiach Słowian wschodnich (De Baye, *La bijouterie des Goths en Russie*, «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», Pary 1898). Skorzystała z tego skwapliwie zwłaszcza nauka niemiecka (a tak e inni badacze poszli w jej lady). Poj cie sztuki Gotów, której dopatrywano si wsz dzie w Europie wschodniej a która miała obejmowa wszelkie wyroby warto ciowsze na tych obszarach, pocz wszy od epoki rzymskiej a do okresu Rusi Kijowskiej, stało si prawie dogmatem. Twórczo ci Gotów przypisywano najrozmaitsze wyroby bez nale ytej krytycznej dyskryminacji, opieraj c si przy tym zwłaszcza na wyrobach emalii łobkowej (émail champlevé) jak i fibul palczastych (promieniowych). Krytyka, przeprowadzona przez Rybakowa, na podstawie dokładnej znajomo ci całego materiału „gockiego” i porównawczego z pierwszej połowy pierwszego tysia n. e. na terenach ruskich, wykazuje jednak w sposób przekonywaj cy, e rodowiska wyrobu emalii określonego typu nale y si dopatrywa nad rodkowym Dnieprem, w rejonie kijowskich i perejasławskich pól urn grzebalnych; mi dzy ich ceramik a ow emali zachodzi bowiem ci gły zwi zek, nie ustalona jest tylko chronologia. Nie ma natomiast adnego zwi zku mi dzy

tymi emaliami a kultur Gotów, jak nie ma go równie mi dzy ni a palczastymi fibułami typów naddnieprza skich. Zarówno pierwsze, jak i drugie nale y uwa a za wyroby miejscowe, naddnieprza skie. Zasadnicza zmiana nast puje w wieku V albo w pocz tkach VI w., kiedy znikaj emalie łobkowe typu kijowskiego wraz z polami urn grzebalnych. Rybakow dopatruje si w ludno ci IV—V wieku n. e. na Kijowszczy nie, Połtawsczczy nie i Czernihowszczy nie — Wenedów (wzgl. Antów, VI w.). —, Moskwa 1948, s. 46—71.

² A. A., Leningrad 1928; —
op. cit., s. 78 i .; — ten e,
„ », 1939, t. I.
³ H. II., Petersburg 1892; — ten e,
., t. I, Petersburg 1896; —
. — III ., Leningrad 1936; — L. A. M
u l w i z, *Argenterie byzantine en Russie. Orient et Byzance*, t. V, Pary 1929.

⁴ . A.,
. Moskwa-Leningrad 1935.
⁵,
Charków 1846; —,
., Symferopol 1914; — ten e.
., Petersburg 1904; — ten e. s. 27.

⁶ Kronika pisze o Włodzimierzu: „I postawił bałwany na wzniesieniu poza trzemem: Peruna drewnianego, a jego głow srebrn i w sy złote, i Chorsa-Da dboga, i Striboga, i Simargła, i Mokosz”. A jednocze nie wysłał Dobryni do Nowogrodu z podobnym zleceniem. „I przyszedł Dobrynia do Nowogrodu [i] postawił bałwana nad rzek Wołchowem...” Cytaty u B. D. Griekowa (., Moskwa 1949, s. 381).

⁷ *Tam e*, s. 379^382.

⁸ Dyskusja nad krakowskim pos giem wiatowida nie jest jeszcze zamkni ta. W najnowszej radzieckiej literaturze fachowej przewa a w ka dym razie pogl d, e jest to zabytek słowia ski. M. in. kilkakrotnie dotkn ł tej kwestii B. A. Rybaków. W zwi zku z omawianiem srebrnego okucia turzego rogu z czernihowskiego kurhanu Czarna Mogiła. (.

CP, t. XI, Moskwa-Leningrad 1949, s. 45 i .), zwłaszcza za w związku z dziejami najstarszej ruskiej rzeby (

t. II, s. 414 i .) uważa on posąg krakowski za idol słowiański, który zachował w kamieniu ludy dawnej techniki rzeby w drzewie. Do rzeki (Zbrucz) został wrzucony ze wzniesienia, podobnie, jak się to stało z bałwanami Peruna w Kijowie i w Nowogrodzie po oficjalnej chrystianizacji ludności miejscowej. Według Rybakowa na zabytku tym przedstawiona jest cała kosmogonia starożytnych Słowian. Słup wiatowida podzielono mianowicie na trzy poziome pasma: w dolnym jest bóg piekła, bóg królestwa podziemnego, trzymający na swych rękach ziemię. W rednim znajdują się ludzie, mieszkańcy ziemi, mężczyźni i kobiety, którzy trzymają się za ręce, tworzą korowód. Górne pasmo — to niebo, miejsce przebywania bogów. Na pierwszym planie stoi bogini (Wielka Bogini) z turzym rogami w ręce. Jej płododajna moc podkreślona jest tym, że kobiet umieszczono w rednim pasmie na tej stronie przedstawiono z dzieckiem. Na siedniej płaszczyźnie umieszczono mskie bóstwo wojenne (był może Perun albo Rod?) z mieczem za pasem i koniem u nóg. Jest to bóg „drużników”, wojowników. Dwa dalsze bóstwa są mniej wyraziste. Cała czwórka bogów nakryta jest wspólnym czapkiem. Posąg ten nie przedstawiał okrolonego boga. Był to idol, chroniący „ze wszystkich czterech stron”, zawierający w sobie całą budowlę wiatu, wszystkie trzy królestwa — ziemię, piekło i raj.

⁹ VI t. I, 1886; — D. Ajnalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit*, Berlin-Lipsk 1932, s. 5.

¹⁰ D. Ajnalov, *tam e.*, s. 6; — H. t. II, s. 71.

¹¹ < t. II, s. 399 i .; — , *tam e.*, s. 465—491; —

. , t. I, Moskwa 1926; — H. H.

« » z. XVI, 1947, s. 97—102; — > , « » t. I, Moskwa-Leningrad 1948.

¹² H. II. , t. I, Petersburg 1896, s. 14 nln.; — , s. 43—51; — ten e. , s. 411—413.

ARCHITEKTURA EPOKI PRZEDMONGOLSKIEJ

¹ W *Latopisie Ipatiewskim* wspomniana jest pod r. 945 cerkiew w Ilji Proroka, a pod r. 882 jest wzmianka o dwóch cerkwiach: „bo nica w. Nikoły” i „w. Orina”;

jest również wzmianka o tym, że były drewniane i że się spaliły. Podobnie było także w Nowogrodzie. t. I, s. 331.

² Kronika wyraźnie wspomina o tym, że jej budowniczymi byli Grekami, a jej sprzątnięto przywieziono z Chersonesu. Już wcześniej nie została ona kilkakrotnie ograbiona, a w r. 1240 sklepienia jej runęły pod ciężarem tłumy ludzi, którzy schronili się na dach przed Tatarami. Z r. 1300 jest wzmianka o jej zupełnym zburzeniu, przy czym wspomina się, że miała 25 „wierchów”. Z resztek zbudował metropolita Piotr Mohyła małą cerkiew, a w XIX w. wzniesiono na jej miejscu nową, w kształcie w stylu „staroruskim”. Podczas poszukiwań archeologicznych w XX w. odkryto jej stare fundamenty. W pełni zamożnym było zbadanie resztek budynku dopiero po zburzeniu owej nowej cerkwi w latach 1938—1939.

³ Cerkiew uległa z biegiem czasu dużym zniekształceniom; północno-zachodnia wieża została podwyższona, a południowo-zachodnia na nowo zbudowana. Zburzone te kaplice grobowe na stronie północnej i południowej. Przynajmniej cerkiew była otoczona niską, otwartą galerią na kolumnach, która nadawała zwartej bryle budynku charakter schodkowy.

⁴ Ten sposób przykrycia, typowy dla wczesnej architektury staroruskiej, nosi nazwę „po zakomaram”.

⁵ W tym ulegała w ciągu swego długiego istnienia wielokrotnym zmianom. Czciowo przerabiano ją już w XI i XII wieku; podczas najazdu tatarskiego, co prawda, zbytnio nie ucierpiała, w ciągu następnego stulecia podupadła jednak tak dalece, że została nawet porzucona przez duchowieństwo. Jej dzisiejszy wygląd zewnętrzny jest głównie dziełem różnych przeróbek, jakich dokonano w XVII i XVIII wieku. W ten sposób budynek, który pierwotnie wznosił się odosobniony nad całą okolicą, co potęgowało jego monumentalny charakter, zamienił się na kompleks zabudowy, a oprócz tego otrzymał charakter barokowy. Niezmienione pozostały na zewnątrz właściwie tylko apsydy; znikły dachy kryte „po zakomaram” oraz pierwotne kształty kopuł. Zachowany jest natomiast pierwotny charakter wnętrza soboru i jego ozdoby.

⁶ 11. — « », t. III, Moskwa-Leningrad 1950, s. 154—200.

⁷ Petersburg 1915, s. 77—90; — D. Ajnalov, *Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit*, Berlin—Lipsk 1932, s. 68.

⁸ W czasach późniejszych została ona otoczona licznymi dobudówkami, a jej dzisiejszy wygląd zewnętrzny jest dziełem baroku ukraińskiego.

⁹ D. Ajnalov, *op. cit.*, s. 24—27.

¹⁰ A. , XI—XVII s. 47 i .

¹¹ J. i *Halicz w dziejach sztuki średnio-wiecznej*. Na podstawie badań archeologicznych i ródów archiwalnych, Kraków 1914.

¹² M. . rep, XII—XIII „ » z. III.
¹³ . Walicki, *Cerkiew w Borysa i Gleba na Kolo y pod Grodnem*, Warszawa 1929; J. Jodkowski, *wi tynia warowna na Kolo y w Grodnie*, Grodno 1936; — ten e, *Grodno wczesno redniowieczne w wietle prac wykopaliskowych (1932—1933)*, «Przegl d Historyczno-Wojskowy», t. VII, Warszawa 1934; — J. Wojciechowski, *Stary zamek w Grodnie*, «Biuletyn Hist. Sztuki», t. VI, Warszawa 1938; — H. H. ., « z. XXVIII, 1949; — ten e, tam e, z. XXXVIII, 1951.

ARCHITEKTURA WŁOZIMERSKO-SUZDAJSKA

¹ H. H. . *B a u u p o - XI—XIII . « » z. XIII, s. 165—167.*

² Jest to typ cerkwi południowej o stosunkowo małych rozmiarach, z jedn kopułem, bez narteksu i z trzema apsydami oraz emporami we wn trzu. Cerkwie te słu yły tak e jako mauzolea rodziny ksi ecej (grobowce mieciły si w osobnych wn kach cian). Typowym przykładem jest zwłaszcza cerkiew Borysa i Gleba w Kidekszy.

³ Patrz w rozdziale o rze bie, s. 124 i n.

⁴ Cerkiew w Suzdalu jest tylko cz ciowo zachowana. W r. 1445 run ły bowiem sklepienia, a w r. 1528 rozebrano górne cz ci budynku i dorobiono przy odbudowie pi kopułem. Dalsze przeróbki miały miejsce tak e jeszcze w XVII i XVIII w. — Sobór w Juriewie Polskim zawalił si w XV wieku; na rozkaz Iwana III zebrał i ułożył na nowo wszystkie jej rze bione płyty kamienne oraz „postawił cerkiew w dawnej postaci” moskiewski budowniczy W. Jermolin. Przy tym jednak płyty pomieszano, tak e kompozycji rze bionych na cianach zewn trznych nie da si ju zrekonstruowa w ich stanie pierwotnym i wiele fragmentów pozostaje niewyja nionych.

NOWOGRODZKA ARCHITEKTURA XIII—XV W.

¹ M. Alpatov, N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, Augsburg 1932, s. 63.

² H. . » 1944, nr 6, s. 65; — zob.: . H. , Moskwa-Leningrad 1947, s. 100.

ARCHITEKTURA MOSKWI

¹ . , t. I, Moskwa 1929, zwłaszcza Wst p i rozdz. I; — ten e, XI—XVII ., Moskwa 1936, s. 182 i .; — N. run v, *Geschichte der altrussischen Baukunst*, s. 87 i .

² Szczegółow charakterystyk przykrycia soboru Zwienigorodzkiego, bardzo skomplikowanego przez u ycie ci gle powtarzaj cego si motywu kokosznika, podaje na

podstawie nowszych bada . H. , K - XIII—XV .

, t. II, Moskwa-Leningrad 1949, s. 209 i ., zwłaszcza s. 212—214. — Maksimow dopatruje si zapowiedzi rze by dekoracyjnej soboru Zwienigorodzkiego ju we fragmentach kamiennych płyt rze bionych, pochodz cych z moskiewskiej cerkwi „Spasa na Boru” z r. 1330, co rzucaloby wiatlo na drog rozwojow sztuki moskiewskiej.

³ W soborze Michajłowskiem klasztoru Czudowskiego z r. 1502 ł czy si dawny typ wczesnej cerkwi moskiewskiej z renesansowymi dekoracjami włoskimi, z czego powstaje nowy typ smukłej budowli reprezentacyjnej. Gdzie indziej znowu, jak np. w soborze Uspieskim w Rostowie Wielkim, przebudowanym w latach 1509—1533, podobne ł czenie ró nych motywów wywołuje jeszcze dalsze efekty; mocno jest zaakcentowany materialny charakter cian, a równocze nie zaznacza si dynamiczny p d ku górze. W cerkwi Uspieskiej klasztoru Starickiego z r. 1550 liczne szczegóły renesansowe s jedynie zewn trznym dodatkiem. To samo mo na powiedzie o cerkwi klasztoru Nowodiewiczego z r. 1537, w której wyra nie wida wpływ cerkwi Fioravantiego. Wpływ wzorów obu soborów „włoskich” miał wi c jasno zakre lone granice; przyczyniły si one do wskrzeszenia cerkwi pi ciokopułowych, wzmocniły rysy reprezentacyjne i dekoracyjne, ale traktowanie wn trz cerkiewnych pozostało tradycyjne. . . s. 235.

⁴ Najwyszy b ben pod kopułem pochodzi dopiero z r. 1600.

⁵ M. . XIV—XIX . 1950, s. 7 i .

⁶ N. u n v, *Geschichte der altrussischen Baukunst*, s. 111.

ARCHITEKTURA DREWNIANA

¹ . , t. XV, nr 3, (1910), s. 22—24.

² . 3 ., t. I, s. 436.

³ Nic nie wiadomo dokładnie o niezwykle licznych cerkwiach drewnianych, o których wspominaj zapiski kronikarskie notuj ce cz ste po ary, łatwo zrozumiałe w miastach i osiedlach, gdzie wszystko było budowane z drzewa. Tak np. w r. 1211 wybuchł w Nowogrodzie wielki po ar, który strawił m. in. 4300 dworów (zagród) i 15 cerkwi; w r. 1299 spaliło si na Polu Targowym 12, a w innej dzielnicy 10 cerkwi; w r. 1311 dnia 8 czerwca padły pastw po aru cerkwie Kosmy i Damiana, w. Sawy i jeszcze 40 innych cerkwi, a dnia 16 lipca tego roku — niemal e całe miasto, wielki dwór ksi cy oraz 32 cerkwie itd. Cytuje: H. H. , Moskwa-Leningrad 1934, s. 53.

⁴ Nie zmniejsza to znaczenia wspomnianych wzmianek ródłowych. Uzupełniaj je zreszt opisy i rysunki z czasów pó niejszych w dziełach podró ników zachodnich po Rosji.

⁵ M. , t. I, , Petrograd 1916, zwłaszcza s. 17 i

MOSKIEWSKIE CERKWIE POMNIKOWE

¹ Podobnie stwo to spowodowało pogląd, głoszony zwłaszcza przez Zabelina, według którego wspomniane cerkwie namiotowe powstały pod wyraźnym wpływem cerkiewnej architektury drewnianej jako sztuki narodowej i ludowej. Od samego początku nie brakło jednak głosów, dopatrujących się w namiotowych kształtach zapożyczeń z tych wzorów architektury gotyckiej, co miało wpływ także na powstanie drewnianych typów cerkwi namiotowych. Jeszcze bardziej komplikuje sprawę wiadomość, że arcybiskup nowogrodzki Jewfimij (Eutymiusz) kazał w r. 1445 zbudować cerkiew, nad którą była umieszczona otwarta nadbudowa z dzwonnicami, a dalej, że tak jest w w. XV powstał na obszarach zachodnio-ruskich szereg wież basztowych o charakterze warownym (np. w Sutkowicach na Wołyniu ok. r. 1476) lub otoczonych wysokimi wieżami, jak np. cerkwie w Małomoajsku lub w Suprałiu z lat 1503—1510, które mogły odegrać pewną rolę w kształtowaniu nowego typu „słupowego” lub „basztowego” architektury moskiewskiej.

² II. H. , XIV—XVII „ » 1947, nr 9, s. 14; — M. , XVI „ » z. XIII, s. 167—170.

³ Pierwotny charakter konstrukcji uległ w czasach późniejszych licznym zmianom. Dzwonnica pochodzi z XVII w., tak samo kaplica dobudowana na stronie północno-wschodniej oraz sklepienia nad pierwotnie otwartymi galeriami i skrzydłami. Gwiazdasty oktagon przy głównym namiocie był ozdobiony małymi główkami-kopułkami, widocznymi na rysunkach — , t. II, s. 50.

⁴ Budowla zawierała od samego początku pierwiastek barwny, gdyż jest zbudowana z cegły i kamienia; jej dzisiejsza bujna polichromia jest jednak dodatkiem z XVII w.

⁵ , XVI , t. XII, Moskwa-Leningrad 1949, s. 233—301, zob. s. 292. W świetle badań Rappoporty okazuje się, że przypuszczenia, jakoby pod koniec XVI w. w architekturze moskiewskiej doszło do nagłego zerwania z tradycjami postępowymi i do ponownego nawrócenia do form z początku stulecia, były mylne i wynikały z niedostatecznego stanu badań materiału zabytkowego i różnego.

POZOSTAŁA ARCHITEKTURA XVI W.

¹ M. , XVI „ » z. XIII, s. 167—170.

² N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Baukunst*, s. 144.

² Jest to cerkiew typu czterofilarowego, otoczona otwartą galerią zewnętrzną nad wysokim piętrzem dolnym, z dwiema mniejszymi cerkiewkami w obu rogach strony wschodniej, potraktowanymi zupełnie samodzielnie. Traktowanie cian, wzorowane na soborze Archangielskim, odpowiada tutaj ciu plastycznemu i konsekwentnie logicznej konstrukcji. Całość jest uwieczniona siedmioma malowniczymi bębniami kopuł.

ARCHITEKTURA WIEKU XVII

¹ W latach 1635—1636 zostały zbudowane „tieriemy” na moskiewskim Kremlu, w czasie od r. 1643—1655 pałac patriarchy, a między r. 1652 a 1679 późniejszy tzw. Późniejszy Dwór.

DAROK MOSKIEWSKI

1 , Moskwa 1924, s. 141.

² Barok jest w tym wypadku tylko względnym określeniem (por. powyższe uwagi o kowiej fazie architektury XVII w. oraz o baroku ukraińskim). Trudno przecie barokowi nazwa architektury wykazującej tylko zewnętrzne znaki formalne i zdobnicze wspólne z barokiem zachodnim, a równocześnie nie pozbawionym zarówno jego wewnętrznych cech, jak i jego sposobu komponowania mas i przestrzeni wraz z zastosowaniem przy tym wszystkim korektur szczegółów dekoracyjnych. Tote niejedno opracowanie dziejów architektury staroruskiej, jak np. N. Brunowa (*Geschichte der allrussischen Baukunst*), nie oddziela tej fazy od poprzedzającego jej okresu rozwoju siedemnastowiecznego i wiążąc go bezpośrednio z nim (.)

(.) albo te czynione próby wyszukania takiego określenia baroku, by mogły się w nim zmieścić także i osobliwe zjawiska architektury staroruskiej (. II. III M T, « » XVII no , Leningrad 1929, s. 7—26).

Ponieważ jednak istnieje niezaprzeczalne pokrewieństwo i podobieństwo między sztuką zachodnio-europejskim budownictwem barokowym, nie ma ostatecznie powodu, dla którego nie można by owego określenia stosować także do zjawisk sztuki ruskiej. Z jednym tylko zastrzeżeniem: określenie „baroku moskiewskiego” nie należy identyfikować z pojęciem baroku zachodniego oraz określenie to oznacza fazę wewnętrznego rozwoju sztuki ruskiej, odmienną od baroku Europy zachodniej i rodzącej.

³ Nazwa stylu „naryszkińskiego” pochodzi od nazwy rodowej bojarów Naryszkinów, którzy przyczynili się najbardziej do rozpowszechnienia nowego stylu, ale bynajmniej nie wyłącznie „ukraińskiego”, zarówno w samej Moskwie, jak i w swoich rozległych posiadłościach. Obok Naryszkinów także Stroganowowie wspierali nowy styl swoimi fundacjami na prowincji. Jego odmiany w budownictwie wieckim znalazły szczególnie gorliwego propagatora w osobie W. Golicyna, wielkiego miłośnika kultury zachodniej.

⁴ Cerkiew wi e si po rednio z architektu ko-
cioła w Iwona w Rzymie — (. . . , -
... s. 384).

⁴ . . . ,
Leningrad 1926, s. 16; — . H. ,
s. 35.

KIJOWSKIE MOZAIKI I MALOWIDŁA CIENNE XI I XII W.

¹ B. H. ,
, Moskwa 1947, t. I, s. 93 i 306 nn. Autor ten
odrzuca teori M. W. Ałpatowa (*Geschichte der alt-*
russischen Malerei und Plastik, s. 244—251) o udziale
malarzy ruskich w wykonaniu fryzu z ojcami Ko cioła
jako pozbawion wszelkiej podstawy, poniewa ta grupa
figuralna stanowi wła nie najbardziej „greck ” cz
całej ozdoby mozaikowej. Nie udała si równie próba
F. S z m i t a (,
s. 44—70), wytłumaczenia osobliwo ci mozaik sofijskich
przez wpływ sztuki Kaukazu.

² André Grab , *Les fresques des escaliers*
à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale de
Byzance. „*Seminarium Kondakovianum*”, VII, Praga 1935,
s. 103—117; — ten e, *L'empereur dans l'art byzantin*,
Recherches sur l'art officiel de l'empire de l'Orient, Pa-
ry 1936, zwłaszcza s. 51, 52, 71 i .

³ Obecnie uwa a si za udowodnione, e sobór ten
nale ał wła ciwie do klasztoru Dymitrowskiego (Dmi-
trijewskij monastyr'), zbudowanego w XI w. przez ksi-
cia Iziastawa, wobec czego mozaiki, o których mowa, po-
chodz najprawdopodobniej z okresu wcze niejszego ni
dot d przypuszczano; widziano w nich zabytek pocz-
ków XII w. M. K. Kap ep, ,
t. II, Moskwa-Leningrad 1951, s. 354.

MALOWIDŁA W SOBORZE DMITRIJEWSKIM WE WŁODZIMIERZU

¹ W. Łazariew, *op. cit.*, s. 123 i n.

NOWOGRÓD I NIERIEDICA

¹ B. H. ,
Moskwa-Leningrad 1947, s. 26. — Według najstarszej
kroniki nowogrodzkiej cz malowideł soboru po-
wstała w r. 1108, a kaplice pomalowano w r. 1144.
Spo ród pierwszych zachowały si , w stanie przemalowa-
nym, cztery figury archaniołów i czterech serafinów oraz
osiem figur proroków mi dzy oknami b bna pod kopuł .
Wszystkie te figury, trzymaj ce w r kach zwoje z napi-
sami ruskimi, utrzymane s w stylu bardzo archaicznym,
zbl onym do mozaik w Hosios Lukas w Focydzie jak
równie do najbardziej archaicznej grupy mozaik w so-
borze w Sofii w Kijowie. W ka dym razie nie wida
w nich zwi zku ze sztuk konstantynopolita sk , lecz wy-
kazuj rysy raczej wschodnio-chrze cija skie.

² H. . ,
ndc XI—XV . ,
Moskwa-Leningrad 1947, zwłaszcza s. 170 i .

³ . . H e p ,
, s. 91.

IKONY EPOKI PRZEDMONGOLSKIEJ

¹ Na terenie starej Rusi zachował si szereg ikon,
które s niezaprzeczalnie pochodzenia bizanty skiego i po-
wstały równie w XII w. tak jak ikona Matki Boskiej
Włodzimierskiej (pierwsza połowa XII wieku). W. N. La-
zariew (, s. 125
i .) wi e ze szkoł konstantynopolita sk , nieco podobn
do poprzedniej ikon Grzegorza Cudotwórcy w Ermita u.
Z tym samym ródem wi e on tak e ikony Teodora, Dy-
mitra i Filipa, równie w Ermita u. Wszystkie inne bi-
zanty skie ikony z XII w. uwa a natomiast za prace pro-
wincjonalne.

² D. A j n a ł o w, *Geschichte der russischen Monu-*
mentalkunst, s. II, s. 53—62.

³ . H. ,
s. 38 i .

⁴ . . . ,
, s. 122.

⁵ . . . ,
, s. 143.

⁶ Powtórzony tu jest typ ikony namalowanej w r. 1117
dla cerkwi w Sofii w Konstantynopolu, gdzie była umie-
szczona po prawej stronie ołtarza. A j n a ł o w (*Gesch. der*
russ. Monumentalkunst, t. II, s. 72) zalicza t ikon
do sztuki nowogrodzkiej, gdy natomiast inni badacze,
m. in. Niekrasow (. . . ,
s. 128—129), P. Nieradowski (. . . ,
t. I, s. 63—77), N. Syczew (« . . .
», 1916
stycze —luty, s. 18—19) oraz Igor Grab i N. P.
Kondakow widz w niej zabytek malarstwa suzdal-
skiego.

⁷ Ogólne uwagi o stronie ikonograficznej i technice
malarstwa ikon umieszczone s w rozdziale o pó niejszym
malarstwie ruskim.

NAJSTARSZE MALARSIWO KSI KOWE

¹ H. . . ,
XI . . , Petersburg 1906.

RZE BA EPOKI PRZEDMONGOLSKIEJ

¹ Powy sze uogólnienie — jak wszelkie w ogóle zbyt
krótkie uogólnienia — spraw oczywi cie zanadto upra-
szcza. e pomimo znacznie mniejszej roli i znaczenia rze-
by w Bizancjum istniała ona jednak i stwarzała nawet
prawdziwe arcydzieła sztuki płaskorze biarskiej — wiad-
cz o tym liczne ikony marmurowe i metalowe, m. in.
cho by wspaniałe reliefy bizanty skie, wmurowane
w cianach ko cioła w Marka w Wenecji.

² Por. teorie na temat sztuki okresu poga skiego
u Słowian wschodnich w rozdziale wst pnym, jak równie
dalsze uwagi o emalii.

³¹ H. . K . . . ,
, Petersburg 1899.

t. II, s. 422.

⁵ *Tam e*, s. 427.

MALARSTWO RUSKIE OD XIII DO XV W. NOWE ELEMENTY-

¹ H. (*L'icone russe*), t. IV, Praga 1928—1933 (t. I i II albumy tablic, t. III i IV tekst w j z. ros.); — H.

t. I i II, Moskwa 1913. — Dalsza bibliografia przedmiotu w rozdziale Bibliografia.

² Technika malowania ikon jest znana z rónych podrzniczków malarzkich, tzw. podlinników, z których najstarsze pochodz z XVII w., a tak e z obserwacji poczynionych w rodowiskach wiejskich, zwlaszcza w powiecie włodzimierskim, gdzie a do czasów najnowszych całe wsie zajmowały si wyrabianiem ikon sposobem rzemiełniczym, trzymaj c si przy tym dawnych tradycji technicznych. Ikony s malowane na deskach, przewa nie lipowych, ale tak e z innych gatunków drzewa. Deska (przy wi kszych obrazach s to dwie poł czone ze sob deski) ma pogniony rodek (kowczeg), w którym mie ci si malowidło; z tyłu deski przytwierdzone s dwie poprzeczne deszczułki, których zadaniem jest zapobiec jej skrzywieniu. Desk powleka si najpierw klejem, na którym kładzie si płótno (powołoka), a na to nakłada si grunt z mieszaniny alabastrowego gipsu i kleju (lewkas). Na tym gruncie rysuje si cz sto ju kontury (grafija), po czym nakłada osobno cz ci złote (poliment), a w ko cu wykonuje malowidło farbami temperowymi, rozpuszczonymi w ółtku i kwasie. Technika ta jest identyczna z przepisami *Hermenei* z góry Atos oraz włoskiego malarza Cennino Cennini. Obok niej stosowano jednak czasem tak e inn technik, zbli on do techniki farb woskowych, pochodz c prawdopodobnie od antycznej enkaustyki i polegaj c na stosowaniu mieszaniny z kleju i wosku zmydlonego w ługu, która rozpuszcza nawet złot farb. We Włoszech była u ywana w malarstwie równie tzw. „maniera greca”. — Ob. O. Wulff — M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, s. 296; — Ph. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*, Haga 1930, s. 209 i .

Przy przenoszeniu rysunku na podmalowany grunt u ywano szablonów, samo wykonanie malowidła nie było jednak dziełem jednej rki, lecz dwóch albo jeszcze wi cej malarzy. Tylko naprawd wielcy arty ci wykonywali cały obraz własnor cznie. „Licznik” malował karnacj (licznoje pis'mo), a „dolicznik” pozostałe cz ci (dolicznoje pis'mo). Karnacj podmalowywano najpierw ciemnozielonobrunatn farb (sankir), po czym nakładano kilka warstw ochry (wochrienije), o ywiac modelunek szeregiem innych farb, bielidłem, cynobrem (kinowar'), czerwieni szkarłatn (bagor) i brunatn (bakan), lazurem (kub), jasnozieleni (jar'), ciemnym fioletem (wison) i in. Tło (swiet) było złote, srebrne, ólte albo te czerwone, pó niej tak e niebieskie, zielone lub białe. Dla wywołania refleksów wietlnych na szatach u ywano nieraz kolorów uzupełniaj cych. Du o miejsca zajmowało

i złoto, zwlaszcza w cz ciach ornamentalnych, a tak e celem uwypuklenia szczególnie mocno o wietlnych miejsc. Uko czony obraz powlekano warstw werniksu (olifa) z lnianej oliwy, która wzmacniała połysk kolorów, z czasem jednak czerniała i ostatecznie zasłaniała cały obraz. Najstarsze ikony ozdabiano drogocennymi kamieniami, wsadzonymi bezpo rednio do „lewkasu”, szczególnie w polach ikony i nimbu, który był cz sto osobno nało ony (było to w zwyczaju ju w Bizancjum) i składał si z drogich metali i kamieni. W pó niejszych okresach zjawiaj si , zwlaszcza pocz wszy od XVI w., zbytkowne okucia metalowe (riza), pod którymi znika wła ciwa ikona. Niejedna taka metalowa ozdoba sama stanowi cenny zabytek sztuki złotniczej. — Ob. Ph. Schweinfurth, *op. cit.*, s. 212—216; — L. Reau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, Pary 1921, s. 139 in.; — *peeHepyc-*, t. II, Moskwa 1928, s. 177 i .

³ Motywy ze *Starego Testamentu* przeję te s z tradycyjnego zasobu ikonografii bizantyjskiej, jaki wytworzył si po wi kszej cz ci ju w okresie wczesnochrześcijańskim. Bardzo rzadko jest przedstawiany Bóg Ojciec jako Bóg Sabaoth wyłaniaj cy si z obłoków albo te jako rka błogosławi ca, wysuwaj ca si z segmentu nieba. Przewa nie reprezentowany jest Bóg Ojciec w połączeniu z Synem w postaci Pantokratora. Typ Trójcy w. jest równie wczesnochrześcijański, tj. w postaci Go cinnoci Abrahama (Angielskaja trapeza) pod d brem w Mambre, znany ju z katakumb i mozaik starochrześcijańskich. Dopiero bardzo pó no zjawia si pod wpływem zachodnim tzw. „Triipostasnoje Bo estwo” lub „Oticestwo”: Bóg Ojciec w postaci starca trzyma na łonie Chrystusa Zbawiciela, nad którym unosi si goł bica, albo te Ojciec siedzi obok Syna, a nad nimi unosi si goł bica. Cz stym tematem s archaniołowie, Michał i Gabriel. Powtarza si równie kompozycja Soboru Archanioła Michała, w której dzwiciu archaniołów podnosi medalion z popiersiem Chrystusa Zbawiciela. Sporód patriarchów i proroków cieszy si szczególnie czci Eliasz.

W ród postaci *Nowego Testamentu* najwa niejsz postaci jest oczywiście Chrystus, wystupuj cy na tronie tczowym w otoczeniu symbolów ewangelistów albo te na tronie w grupie „Deesis” (mi dzy Matk Bosk a Janem Chrzycielem). Bardzo cz stym motywem bywa Nie r k stworzony obraz (Acheiropoietos-veraikon). Młodzie czy Zbawiciel jest pozostało ci hellenistycznego typu Chrystusa młodzieczego. Obok tego istniej jeszcze liczne inne odmiany i typy, przedstawiaj ce Chrystusa jako kapłana itp. (przewa nie w popiersiach).

Najcz stszym i najpopularniejszym tematem ikon jest jednak obraz Matki Boskiej. Ilo typów Naj wi tszej Dziewicy (Panagia) lub te Bogurodzicy (Theotokos) jest bardzo du a, a jeszcze liczniejsze s ich ruskie odmiany, chocia wszystkie one nawi zuj do pierwowzorów bizantyjskich. Panna Maria wystpuje w charakterze symbolicznym, albo sama, albo z Dzieci tkiem. W pierwszym wypadku jest ona Matk Bosk Orantk stoj c z podniesionymi r koma albo te Orantk z r koma na pierśsiach, tzw. Chalkopratejsk (nazywan na Rusi Matk

Bosk Bogolubsk). Tak e Matka Boska z grupy Deesis, gdzie wyst puje jako opiekunka i pomocnica rodu ludzkiego, nale y do tych typów Madonn samotnych. Miejscami zamienia si jednak Orantka w inny typ: na jej piersiach znajduje si okr gły albo owalny medalion z obrazem Chrystusa Emanuela. Wtedy jest to „Panagia Blacherniotissa” (według cerkwi Blacherne skiej w Konstantynopolu), a na Rusi — „Znamienije”. Madonna stoj ca albo siedz ca na tronie, ale zawsze frontalnie ustawiona i trzymaj ca Zbawiciela opuszczonymi r koma, to Panagia Kyriotissa lub Nikopeia, tj. Zwyciska, symbol zwyci stwa nad barbarzy cami. Na Rusi powtarza jej typ Matka Boska Pieczerska. Bardzo cz sto jest przedstawiana „Panagia Hodigitria” lub „Hodegitria” (interpretowana jako „wskazuj ca drog ”). Wyprowadza si j od ikony namalowanej według legendy przez w. Łukasza i wysłanej w r. 438 przez cesarzew Eudoksj z Jeruzolimy do Konstantynopola. Ten typ ikony przedstawia Matk Bosk w pozie stoj cej, z Dzieci tkiem na lewej r ce, a praw r k jakby prowadz c wiernych ku swojemu synowi. Czasem kompozycja jest odwrócona. Jej odmianami ruskimi s : Matka Boska Smole ska oraz Muromska (ostatnia odwrócona).

Jeszcze wi cej odmian wykazuj ikony Macierzy - stwa Matki Boskiej, przypominaj ce swoim ujem Madonny z Dzieci tkiem wczesnych malarzy włoskich. Grec kiemu typowi „Eleusa” odpowiada typ „Umilenije”, w którym Dziecko tuli swe policzki do twarzy Matki. Zale nie od ustawienia Dziecka i Matki nazywaj si jej odmiany : Matka Boska Korsuska albo Dnieprowska. Najbardziej rozpowszechnione s jednak : „Wzygranije” (Dziecko bawi si na r kach Matki i odwraca si , by pogłaska jej podbródek), „Otrada” albo te „Utieszenije” (Matka podnosi r czk Dziecka do ust), „Śladkoje Łobzanije” (Dziecko zarzuca r czki na szyj Matki). Zachodniej „Mater Dolorosa” odpowiada „Bogomatier' Strastnaja”: Matka trzyma na lewej r ce Dziecko, które odwraca si patrz c na dwóch aniołów z narz dziami jego przyszłej m ki. „Mlekopitiatelnica” to ruska odmiana Madonny Karmi cej.

Specjalnym typem jest kompozycja „Pokrowa” Bogurodzicy, obraz wi ta ustanowionego przez suzdalskiego ksi cia Andrzeja Bogolubskiego w r. 1165, a zwi zanego z cudownym zjawieniem si Matki Boskiej w konstantynopolita skiej cerkwi Blacherne skiej. Matk Bosk ujrzano wtedy unosz c si nad drzwiami ikonostasu, ze zdj tym maforionem, który opieku czo rozpostarła nad zebrany ludem. Cud ten przedstawiony jest we wn tr/u cerkwi w dosłownej interpretacji; nad ikonostasem unosi si w apsydzie figura Matki Boskiej Orantki, przed którą odsłoni to zakrywaj c j zazwyczaj zastón .

Do tematów zwi zanych z kultem maria skim nale y tak e ilustracja 12 ikosów i 12 kondaków, z których składa si hymn „akathistos” (akafist), tj. piewany stoj co; powstał on w VII w., w zwi zku z cudownym - leniem Konstantynopola przed Arabami, i stanowi w całym wiecie prawosławnym jedn z najbardziej rozpowszechnionych modlitw cerkiewnych. Kompozycje, z których składa si jego ilustracja, wzi to po cz ci z Ewangelii, a po cz ci z osobnych scen symbolicznych.

spo ród rónych wi tych, których sposób przedstawiania jest w *Hermenei* dokładnie przepisany, wysuwaj si na pierwsze miejsce: Jan Chrzciciel (Prodróm, Priedtieczka) w postaci pustelnika z włosienic , Jan Chrzciciel skrzydlaty czy te trzymaj cy w r ce kielich, w którym le y Baranek-Chrystus Dzieci tko, Jan Ewangelista (Teolog, Bogosłow) jako łysy i brodaty starzec, Jan Złotousty, Jan Klimaks (Lestwicznik), autor popularnej *Drabiny niebieskiej*, a tak e Jan z Damasku (Damaskin). Spo ród apostołów przedstawiano cz sto Andrzeja jako legendarnego apostoła Słowian, a najpopularniejszym wi tym jest Mikołaj Cudotwórca, obok którego bardzo cz sto wyst puj wi ci wojownicy: Jerzy Zwyciski (Wielikomuczenik Georgij Pobiedonosiec), Dymitr Sołuski, Fiodor (Teodor) Stratilat, Fiodor Tiron i inni. Oprócz wspomnianych wi tych pojedynczych jak równie dwójki lekarzy: Kosmy i Damiana oraz trzech głównych ojców Ko cioła (Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nazjanzu-Bogosłowa i Jana Złotoustego) wyst puj w ikonach tak e ró ne abstrakcje i personifikacje, jak w. Sofija-Priemudrost' Bo ija w postaci archanioła z ognistymi skrzydłami i nimbem z krzy em, siedz ceo na tronie, Wiara, Nadzieja i Miło oraz w. Paraskiewa-Piatnica, tj. personifikacja pi tku. Ze wi tych ruskich nale y wymieni : Olg i Włodzimierza, chrystianizatorów Rusi, Borysa i Gleba, pierwszych m czenników ruskich, Aleksandra Newskiego — zwyci zc nad Szwedami i Kawalerami Mieczowymi; do nich doł czył si w XVI w. tak e carewicz Dymitr, syn Iwana Gro nego. Niemniej czczonymi s : Sergiusz Radone ski, zało yciel Ławry Troicko-Siergiejewskiej, Kiriłł (Cyryl) Biełozierski oraz Zosima i Sawwatij, zało yciele klasztoru Sołowieckiego.

Sporo miejsca zajmuj w ikonach tak e kompozycje wielofigurowe o charakterze historycznym i symbolicznym. Szczególnie cz sto bywaj przedstawione sceny dwunastu wi t cerkiewnych: Zwiastowania, Bo ego Narodzenia, Ofiarowania w wi tyni, Chrztu w Jordanie, Wskreszenia Łazarza, Przemienienia na górze Tabor, Wjazdu do Jeruzolimy, Ukrzy owania, Zmartwychwstania, Wniebowst pienia, Zesłania Ducha w. i Za ni cia P. Marii. We wszystkich tych kompozycjach powtarzaj si tradycyjne typy ikonografii bizanty skiej i jej rónych odmian. Inne grupowe zestawienie rónych scen stanowi Hexaameron-Szestodniew (Tydzie), składaj cy si z nast puj cych kompozycji: Zmartwychwstania, Soboru Archanioła Michała, Soboru Jana Chrzciciela, Zwiastowania, Umycia nóg i Ukrzy owania. Z malarstwa monumentalnego przyj to równie kompozycje Komunii apostołów oraz motywy, zwi zane z wielk kompozycj S du Ostatecznego, w ród których najwazniejsze miejsce zajmuj Deesis (Dieisus), przedstawiaj ca Chrystusa mi dzy zwracaj cymi si ku niemu Pann Mari i Janem Chrzcicielem.

Zestawienie powy sze oparte jest w pierwszym rz dzie na cytowanych ju ksi kach Ph. Schweinfurtha i L. Réau.

⁴ u n i e w, *Seminarium Kondakovianum*, 1929, s. 5—23.

⁵ Wulff-Alpatoff, *Denkmäler der Ikonemalerei*, s. 207.

⁶ M. Alpatov und N. runov, *Geschichte der altrussischen Kunst*, s. 312—318; — H. „passim”; — I. Konstantynowicz, *Ikonostasis*, «Studien und Forschungen», I, Lwów 1939; — H.

t. XIII; — ten e. „», s. 74—76.

Bardzo wielu artystów greckich przybywało na Ru w XIV i XV wieku. Ruskie kroniki notuj około r. 1338 wiadomo o wymalowaniu cerkwi pod wezwaniem Wjazd do Jerozolimy w Nowogrodzie przez Greka Izajasza. Ok. r. 1343 greccy malarze pracuj u metropolity Fieognosta w Moskwie. W r. 1351 suzdalski biskup Dionizy zlecił wykona dla siebie w Konstantynopolu dwie kopie Hodi-gitrii i umie cił je w soborze w Suzdalu oraz w cerkwi Spasa w Ni nym Nowogrodzie. W r. 1357 metropolita Aleksy umie cił w soborze Andronika ikon Spasa (Achei-ropoiotos), któr przywiózł ze sob z Konstantynopola. Fieofan (Teofan) Grek w 1378 r. wykonuje malowidła w soborze Priebra e skim w Nowogrodzie, a w r. 1395 pracuje w Moskwie. Du o jest te wiadomo ci o artystach greckich w Moskwie, pocz wszy od ko ca XIV w. (według danych ksi ki A. I. Niekrasowa. „», s. 150—151.) Nale aoby doda , e w ród owych „Greków” było na pewno te sporo arty-stów serbskich i bułgarskich.

MALOWIDŁA CIENNE XIV W. W NOWOGRODZIE

¹ Najwcze niejszego zabytku kierunku paleologow-skiego dopatruje si Łazariew („», s. 65 i n.) w Nowogrodzie, w „złoty” drzwiach, wykonanych w 1336 r. dla Sofii Nowogrodzkiej na zamówienie arcybiskupa Wasilija. Iwan Gro ny wywiózł je do Słobody Aleksandrowskiej, gdzie przetrwały do dnia dzi-siejszego. S one wykonane technik w rodzaju pozłoty akwafortowej, a ich znaczenie jest tym wi ksze, e nie zachowały si adne zabytki malarskie z pierwszej po-łowy XIV w. W kompozycjach graficznych drzwi wy-ra ne s jeszcze tradycje starsze i zwi zki ze sztuk XIII w., ale liczne figury w scenach Trójcy w., Prze-mienienia, Ukrzy owania i in. odznaczaj si tak e ju wi ksz smukło ci proporcji, lekko ci , a zwłaszcza od-daniem ruchu, znamienym dla sztuki bizanty skiej epoki Paleologów.

² W. N. Łaz iew, *tam e*, s. 66 i n.

» W spornej kwestii chronologii nowogrodzkich ma-lowideł ciennych XIV w. (Spas Priebra enije, Fiodor Stratiłat, Wołotowo) przyjmuj pogł d Łazariewa, któ-rego wywody wydaj mi si pod tym wzgl dem najbar-dziej przekonywaj ce.

⁴ List Epifaniasza streszczony jest dokładnie u Ła-zariewa, *op. cit.*, s. 67—69, według przedruku w ksi ce I. E. Grabaria („», Kaza 1922).

⁵ W tej spornej kwestii „», s. 77 i .

⁶ Sprawa datowania tak e tutaj pozostaje sporna. Według przekonywaj cych wywodów W. N. Łazariewa („», s. 79—80), data podana w kro-nice odnosi si do malowideł starszych, których fragmenty

odkryto w r. 1855 w cz ci ołtarzowej, o stylu bardziej archaicznym od pozostałych fresków; natomiast styl ostat-nich wskazuje na koniec siedemdziesi tych wzgl dnie pocz tek osiemdziesi tych lat XIV stulecia.

IKONY NOWOGRODZKIE XIV I XV W.

¹ Ikona zachowana jest w trzech replikach: w Mu-zeum Nowogrodzkim (najbardziej archaiczna, z sze dzie-si tych lat stulecia), w Muzeum Rosyjskim (w najbardziej miniaturowej technice i z bardzo wykwintnymi figurami) oraz w Galerii Trietiakowskiej (ze wsi Kurickoje, jeszcze bardziej „kaligraficzna”, by mo e z ko ca stulecia).

² Wulff-Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenma-leri*, s. 178.

MOSKWA I ROSIA RODKOWA W XV I XVI W.

¹ A. H. „», s. 222—224, gdzie s cytowane naj-wa niejsze dane.

² B. H. „», s. 122—123, t. IV, Moskwa 1951, s. 122—131, tabl. 1—10.

³ Urodził si mi dzy r. 1360 a 1370, był mnichem Ławry Troicko-Siergiejewskiej, a pó niej klasztoru Spaso-Andronikowskiego. Umarł mi dzy r. 1427 a 1430. Współ-pracował ze starszym od siebie mnichem Danielem Czornym, by mo e swoim nauczycielem, przedstawicielem kierunku bardziej konserwatywnego, nieznanego jednak bli ej, oraz z Fieofanem Grekiem.

⁴ H. „», s. 247.

⁵ Według ródet Dionizy malował razem ze starszym od siebie malarzem Mitrofanem cerkiew klasztoru w. Pafnucego Borowskiego, a został jako „Ikonnik Dionizy” razem z „popem Timofiejem, Jarcem i Koni ” wezwany do Moskwy, by wykona obrazy dla ikonostasu soboru Uspie skiego w r. 1481; w tym samym roku odnowił on tam ikon Hodiigitrii oraz malował ikonostas dla soboru rostowskiego. W r. 1484 malował razem z szeregiem in-nych artystów i z dwoma swoimi synami w soborze klasz-toru Iosifo-Wołokolamskiego. W latach 1500—1502 wy-konał „Deonisi Ikonnik s swoimi czady”, jak głosi napis, malowidła cienne w klasztorze Fieraponta, które si dot d zachowały. „», Petersburg 1911; — Geor-giewskij-Dru ynin, *Les fresques du monastère de Thérapon. L'art byzantin chez les Slaves*, t. II, Pa-ry 1932.

⁶ Temat Pokrowa Matki Boskiej wi e si z legen-darnym cudem, dla uczczenia którego zostało na Rusi Suzdalskiej ju w XII w. zaprowadzone osobne wi to, nie znane w Bizancjum. Op taniec bo y Andrzej (um. ok. 936 r.) i jego ucze Epifaniasz byli wiadkami tego cudu: gdy raz wchodzili do wn trza cerkwi Blacherne skiej w Konstantynopolu, zjawiła im si Matka Boska, która podeszła do ołtarza i pocz ła si modli , a po modlitwie

zdjęła z siebie maforion i rozpostarła go nad wszystkimi obecnymi w wieży. Naley pamiętać, że w cerkwi tej przechowywano maforion Matki Boskiej. Cud ten stał się szczególnie ulubionym tematem malarstwa ikonowego, popularnym zwłaszcza w Nowogrodzie, gdzie przedstawiano go z odmianami, że maforion podtrzymują dwaj aniołowie. W najwyższej sferze unosi się Chrystus na tronie utworzonym z cherubinów, pod nim dwaj aniołowie w locie trzymają rozwinięte maforion nad Matką Boską Orantką, modlącą się za ród ludzki, a stojące na chmurze w otoczeniu symetrycznie uszeregowanych grup wieży. W dolnej części ikony przedstawione jest wewnątrz trzech cerkwi z ikonostasem, z rytmicznie rozmieszczonymi grupami figur piewców i widzów obserwujących dokonujący się w górze cud. Zob. [nieczytelne], s. 110 i [nieczytelne].

⁷ Po lewej stronie obrazu, przed spokojnie zwanymi grupami anachoretów stoi wieża na tle wysokiej cerkwi ruskiej; po prawej widoczni są przez szczeliny w górskiej skale niespokojnie gestykulujący grzesznicy; w górnej części obrazu grzesznicy i mnisi wspinają się po drabinie, prowadzącej z ziemi do nieba. Zdziwiająco trafnie są uchwycone gwałtowne ruchy postaci spadających z drabiny; przypominają one najlepsze kreacje późnoantycznego realizmu. Fantastyczna jest postać diabła, przekonywająca charakterystyka aniołów. Górne części ikony zajmują rzędy majestatycznych, spokojnych postaci niebian, unoszących się nad obłokami.

⁸ Pewne pojęcie o zawilej ideowo-symbolicznej stronie ikonograficznej malowideł w pałacu carskim, a równocześnie nie w ogóle o skomplikowanej ikonografii epoki daje opis ozdoby sali carskiej, jaki zachował się w aktach procesu Wiskowatego: „W rodku był przedstawiony na niebie Zbawiciel unoszony przez cherubinów, z napisem: Priemudrost' Isus Christos. Po jego prawej stronie drzwi z napisem (na pewno nad personifikacjami — W. M.): Mądrość, Rozum, Czystość, Prawda. Po lewej stronie drugie drzwi z napisami: Błędzenie, Szaleństwo, Nieczystość, Kłamstwo. Między drzwiami na dole siedmiogłowy Diabeł; nad nim stojące z kagańcem w prawej i dzid w lewej ręce. Nad tym znowu anioł, Duch Strachu Bogoego. Za drzwiami po prawej stronie namalowany jest fundament ziemi i morze oraz anioł, Duch Pobożności. Wokoło cztery Wiatry a naokoło tego wszystkiego woda, nad wodą firmament i nad nim Słonecznik i księżyc nad Ziemią oraz anioł Duch Rozsądku trzymający Słonece. Pod nim od południa za Dniem i Nocą; pod tym Cnota i Anioł oraz napisy: Chciwość, Zazdrość, Piekło, Zajęcie. Po lewej stronie za drzwiami tak jest firmament, na nim namalowany Pan (Bóg) w postaci anioła, trzymający zwierciadło i miecz; inny (anioł) kładzie mu koronę na głowę. Poniżej — Koło Czasu (Roku). Z prawej strony Miłość, Strzelec i Wilk; z lewej strony Czasu Zawieszany przebijający mieczem oraz mier. Naokoło tego wszystkiego firmament, a aniołowie obsługujący Gwiazdy oraz wszelkie inne stworzenia boe. W kolumnach czterech aniołowie: Duch Mądrości, Duch Wiatła, Duch Siły, Duch Rozumu. Cała ta kompozycja stanowiła, według objaśnienia Wiskowatego, ilustrację jednej z parabol Bazylego Wielkiego”. Cyt. u [nieczytelne].

XVI [nieczytelne], Petersburg 1861, s. 312 i [nieczytelne].

W symbolicznej i w schematach wymienionych malowideł jest jednak coś więcej niż wspomniane powyżej personifikacje, a mianowicie liczne reminiscencje koncepcji moralnych, a także kosmologicznych, sięgających czasów starożytności, a poprzez nie jeszcze starszych okresów. Nie trudno bowiem dopatrzyć się w nich motywów, znanych z najstarszych rękopisów *Topografii chrześcijańskiej* Kosmasa Indikopleustesa, babilońskich oddziaływań prastarych koncepcji staromezopotamskich, kulturowanych w szkole teologicznej w Nisibis jeszcze w VI w. [nieczytelne], z której przejął je Kosmas, by skonstruować swój obraz stworzenia i budowy świata. — Zob. V. Molè, *Miniature jednego serbskiego rękopisu z roku 1649 z „Sestodnevom” bugarskiego Joana i „Topografijom” Kozme Indikoplova*. „Spomenik Srpske Kr. Akademije Nauka”, t. XIV, Drugi razred t. 38, Belgrad 1922.

* Dużą rolę odegrały przy tym przejmowaniu wzorów zachodniej grafiki księkowej. Z naleźnościami tego rodzaju ma się w kądym razie do czynienia w rysunkowo-kolorystycznych miniaturach licznych ówczesnych rękopisów (w *Menologium* Makara z r. 1552, z *Zbornika Jegorowskiego* z końca piętnastych lat stulecia), w których znajdujemy zapożyczenia z *Kroniki* Schedla z lat 1493—1494, jak również z rękopisu z legendy Mikołaja Cudotwórcy w Bibliotece Lenina, zawierającego podobne zapożyczenia oraz liczne kompozycje z naturalistycznymi krajobrazami. Znamienna jest również *Ilustrowana kronika świata*, obejmująca szereg tomów, a wykonana na rozkaz Iwana Groźnego w latach 1560—1570. Jej duże ilustracje są mniej staranne od poprzednich, a przy tym wykazują cięgle jeszcze sposób płaskiego raczej ujmowania anieli przestrzennego. Są one jednak ważne, ponieważ służyły jako wzory późniejszemu malowidłu ciennym. Jeszcze silniejsze przenikanie realistycznych elementów zachodnich zaznaczało się w związku z coraz bardziej rozwijającym się drukarstwem.

MALARSTWO XVII W.

¹ [nieczytelne], s. 344.

² Jego [nieczytelne], napisane najpóźniej [nieczytelne]. 1667, było właśnie odpowiedzią na dzieło malarza Iosifa Władimirowa z r. 1664, który przesłał mu je jako załącznik do swego listu. Cała sprawa wynikła na tle dyskusji, jaka wywiązała się raz między nimi na temat ikonopisu (malarstwa ikon) i odnoszących się do niej postanowień Stogławu; głos zabierał także obecny przy tym serbski diakon Ioann Pieszkowski, który krytykował nowe ikony o charakterze wieckim (światowidnyje). W związku z ową dyskusją powstało wspomniane dzieło Władimirowa, zawierające tak i ustęp polemiczny przeciwko wywodom Pleszkowicia. Autor wychodzi przy tym nie tylko od Stogławu, lecz powołuje się również na Nikona, który potępiał jakoby tylko „szalone” ikony, bez względu na ich pochodzenie. Władimirow kategorycznie gani grube malarstwo ikon, szczególnie rozwinięte na prowincji Chwali malarstwo w in-

nych krajach, i to w zakresie nie tylko ikon, ale tak e portretu, oraz uwa a ikony zachodnie za równie zasługuj ce na podziw; twierdzi tak e, e malarstwo wieckie posiada, ł cnie z grafik , ogromne znaczenie dla o wiaty. Szczególnie gani on zwyczaj przedstawiania wszystkich wi tych jako smukłych i wychudzonych, domagaj c si w ich przedstawieniu prawdy yciowej i uwa aj c, e takim post powaniem wcale nie narusza si starej tradycji. Odpowiedzi na to dzieło jest wi c *Słowo* Uszakowa. Uszakow wylicza nim siedem wyzwolonych sztuk, z których uwa a za podstawowe „ikonotworzenie” składaj ce si z sze ciu gatunków; pi z nich stanowi wszelkiego rodzaju plastyk , najwa niejszym za jest szósty — „ywopis” (malarstwo). W dalszym ci gu mówi autor o rozpowszechnieniu i sławie malarstwa u wszystkich narodów i skar y si na liche malarstwo w Rosji. Ko czy uwag o zdumiewaj cej wła ciwo ci zwierciadła, dokładnie odtwarzaj cego wiat realny, czego yczy tak e malarstwu. By pomóc mu w tym, obiecuje zestawi album wzorowych rysunków figury ludzkiej. Dzieło Uszakowa zostało w latach 1680—1690 uzupełnione przez Kariona Istomina, który wprowadził do niego szereg postanowie z lat sze dziesi tych o malarstwie, a zwłaszcza o nadzorze nad malarzami ikon. Podał on równie wypowiedzi z Platona, Simonidesa, Pliniusza, ojców Ko ciola, patriarchy Melecjusza, Baronisa i ikonografów greckich. Próbuje te ustali sze kwalifikacji malarzy od „doskonałych” do „ucz ych si ”. W r. 1668 na zlecenie cara Aleksieja Michałowicza trzech patriarchowie: Paisjusz aleksandryjski, Makariusz antiochijski i Ioasaf moskiewski, uo yli list o zadaniach ikon i o zezwoleniu na malarstwo wieckie, polecaj c nadzór nad „ikonopiscami” do wiadczonym artystom, m. in. tak e Szymonowi Uszakowowi. Cyt. według A. I. Niekrasow , s. 349 i n. — Z całego tego sporu nie trudno wyczyta , jak ywe były tendencje realistyczne.

» T. 1) o b r o w o l s k i, *Portret polski XVII w.*, Kraków 1948.

REDNIOWIECZNE MALARSTWO RUSKIE NA ZIEMIACH ETNOGRAFICZNIE POLSKICH

¹ Według tekstu autora, przeznaczonego pierwotnie do *Historii sztuki polskiej* w wydawnictwie PAU *Encyklopedia Polska*, której tom XIII miał zawiera histori sztuki polskiej.

² C. Osieczkowska. *Les peintures byzantines de Lublin. Byzantion*, t. VII. Bruksela 1932, s. 241—252; — tej e autorki: *Ze studiów nad szkol polsk malarstwa bizanty skiego*, Kraków 1936. — M. W a l i i. *Malowidła cienne ko ciola w Trójcy na Zamku w Lublinie* (1478), (Odbitka z III tomu «Studiów do dziejów sztuki w Polsce».) Warszawa 1930.

³ A. M. Mars, *Die Kunst des christl. Ostens in der polnischen wissenschaftlichen Literatur*. «Byzantinische Zeitschrift», t. XXXII. Lipsk-Berlin 1932, s. 336—345, gdzie przytoczona jest cała starsza literatura przedmiotu.

MALARSTWO KSI KOWE

¹ Motywy fantastyki zwierzej przeplataj ce si z ornamentyk ro linn , a zwłaszcza motywami geometrycznymi, przede wszystkim z motywami plecionki.

² *Chrze cija ska topografia* Kosmasa Indikopleustes. i powstała w VI w. n. e. Jej autor był kupcem aleksandryjskim, który wiele podró ował, a w dziele swoim dokładnie opisał zarówno ró ne zwierza egzotyczne, jak i miejsca, które zwiedził, w pierwszym rz dzie dzisiejsz Abisyni (królestwo Aksum). *Topografia* jest niezwykle cennym dokumentem ródłowym dla poznania stosunków VI w., a tak e zawiera wiele zawiąklanych koncepcji geograficznych i kosmologicznych. S one w du ej mierze oparte na pogl dach ówczesnej szkoły teologicznej w Nisibis (w Mezopotamii), która ze swej strony ł czyła swoje nestoria skie chrze cija stwo z prastarymi koncepcjami mezopotamskimi i egipskimi. „Naukowe” te pogl dy s tym cenniejsze, e poparto je licznymi rysunkami pomocniczymi o budowie wiata itp. Tote znaczenie miniatur dzieła Kosmasa Indikopleosteusa jest wytkowe. gdy ilustruj one szereg najbardziej podstawowych koncepcji ideowych całej redniowiecznej sztuki chrze cija skiej. Oprócz tego ozdoba malarska tego dzieła stanowi yw ilustracj gł bokich przemian, jakie prze ywało malarstwo wschodnio-chrze cija skie i bizanty skie w w. VI nie tylko w ozdobie ksi ek, lecz tak e w dziedzinie malowideł ciennych i ikon, których refleksy widoczne s w miniaturach. Zachowały si trzy stare r kopisy: w Watykanie, w Laurencjanie we Florencji i na górze Synaj. Dzieło to było na starej Rusi bardzo popularne i cz sto je kopiowano. Jedna z owych kopii ruskich stała si wzorem kopii serbskiej. — Por. V. Mole, *Miniature jednog srpskog rukopisa iz god. 1649 sa „Sestodnevom” bug. eksarha Joana i „Topografijom” Kozme Indikoplova*, „Spomenik Srpske Kr. Akad. Nauka”, t. XIV, Drugi razred t. 38, Belgrad 1922; — E. , pod red.

D. A. Ajnalowa, Moskwa 1916.

U. SZTUKA ROSYJSKA W XVIII I XIX W.

ARCHITEKTURA

a) Pierwsza połowa XVIII w.

¹ Leblond w zamierzeniach Piotra I zajmował całkiem osobliwe miejsce, zwłaszcza e był i budowniczym, i architektem ogrodniczym, mógł wi c równie dobrze projektowa parki, jak budowa pałace, i posiadał jako taki ju pewn ustalony opini (jako ucze Le Nôtre’a, autor kilku gustownych budowli i wykwintnych rysunków ilustruj cych rozpraw , z r. 1709, Dezalliera d’Argenville starszego, *La théorie et la pratique du jardinage*, po wi con teorii i praktyce ogrodnictwa). Swoje osobiste pogl dy rozwin ł w *Dodatku do kursu architektury Davi-lera (Supplément au Cours d’architecture)*. Piotr I zapoznał si z nim w Pymoncie w Niemczech w r. 1716 i był nim zachwycony. Głównym tematem ich ówczesnej rozmowy było stworzenie jednolitego planu nowej stolicy.

której centrum miała się stać Wyspa Wasiliewska (Wasiljewskij osłrow), podzielona — na wzór Amsterdamu — całym systemem wystarczająco szerokich kanałów, którymi mogłyby płynąć statki morskie. Plan ten jednak z winy Mienszykowa nie doszedł do skutku; kanały okazały się za wąskie, a ludność przeniosła się w głąb lądu — i nowy Amsterdam, o jakim marzył Piotr I. zamienił się w rezultacie w nowy Wersal. Zob. L. Réau, *Histoire de l'expansion de l'art française moderne*, „*Le monde et l'Orient*”, Pary 1924, s. 84—87; — tenże, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Pary 1922, s. 35—38.

² Anna zasiadła na tronie, opierając się na gwardii szlacheckiej, a sama, zajęta głównie zabawami, powierzyła rządy szlachcie niemieckiej z Bironem na czele; Elżbieta dodała szlachcie do dawnych jeszcze nowe przywileje, wzmacniając jej władzę, zwłaszcza w odniesieniu do chłopów pańszczynianych.

³ XVIII, wyd. 2, Moskwa 1951, s. 105—106.

⁴ Pierwotny projekt cerkwi wykonał w r. 1744 G. Schädel (który zbudował również wieżdzwonicę Kijowsko-Pieczerskiej Ławry) w kształcie centralnej, okrągłej cerkwi jednokopułowej na planie krzyża greckiego, z bogato profilowanymi cianami, w stylu barokowym; pod wzniesieniem, na którym miała stanąć cerkiew, były w tym projekcie przewidziane łuki triumfalne z akroteriami. Projekt ten został odrzucony, a w r. 1745 przysłał Rastrelli swój projekt, przedstawiający w rzucie poziomym czteroramienny krzyż, którego wschodnie ramiona jest zaokrąglone, a zachodnie wydłużone narteksem; w kolumnach krzyża umieszczono szkarpy-opory, zlewające się z cianami. Projekt ten został wykonany pod kierownictwem architekta I. Miczurina (1700—1763) począwszy od r. 1747.

, Moskwa 1951, s. 7 i 13.

⁵ Klasztory staroruskie stanowiły na równi z ufortyfikowanymi grodami-kremlami miast już w najstarszych okresach Rusi Kijowskiej wielkie, nieraz bardzo rozległe zespoły budowlane, przeważnie o charakterze warownym; zajmowały one już w założeniu ustalone pozycje w systemie obrony państwa. Były zbudowane na regularnie skomponowanym, jednolitym planie jako typowe koncepcje urbanistyczne. Do tego rodzaju klasztornych kompleksów budowlanych należały m. in. Ławra Kijowsko-Pieczerska w Kijowie, klasztor Doński, „Nowodiewiczij” i inne klasztory w Moskwie, dalej klasztory: Iosifowo-Wołokołamski, Ławra Troicko-Siergiejewska, klasztory Kiriłło-Biełozierski oraz Sołowiewski, klasztor Borysoglebski pod Rostowem itd. — Por. M. ... u. u. *Ap...* [Moskwa 1950], *passim*.

• Do jego uczniów należą także Jewłaszew, Kokołow, Kwasow, Wołkow i in.

b) Klasycyzm XVIII w.

¹ Orużnaja Pałata, założona przez cara Aleksieja Michałowicza (1645—1676), była właściwie wielkim warsztatem artystycznym, zaopatrującym tak carski dwór jak i cerkwie itp. w dzieła sztuki, a w pierwszym rzędzie

w wyroby przemysłu artystycznego. Zajęci byli w niej najlepsi artyści ze wszystkich stron kraju, którzy kształcili również młode talenty. Orużnaja Pałata oddziaływała na cały kraj, przyczyniając się do powstania i utrwalenia jednolitej sztuki rosyjskiej.

² L. Réau, *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Pary, 1922, s. 66.

³ Marzeniem Baenowa było przetworzyć Kreml w centrum obywatelskiego, narodowego życia Rosji, w swoisty Akropol dla zebra narodu i jego reprezentantów. W przemowie podczas zakładania kamienia w gielnego w r. 1773 oznaczył on nowy pałac jako właściwe zamieszkanie zespołu kremlowskiego (przez jego klasyczne formy jak i charakter). Zarówno w swoim klasycyzmie, jak i w swoistej architekturze Caricyna stwarzał Baenow formy nowego, postępowego stylu Rosji narodowej, demokratycznej.

⁴ B. H. ... ano, H. ... , Moskwa 1950, s. 17.

RZEBANIE XVIII W.

¹ Pomnik Piotra I, wykonany przez Rastrellego Starszego na wzór pomnika Ludwika XIV Cirardona, wydawał się przez swoje ujęcie barokowe nieodpowiedni. Falconet, który przyjechał do Petersburga celem zrobienia nowego pomnika w r. 1766, a wyjechał stamtąd w r. 1778, podziwiał przezyciach, jakie zawdzięczał różnym intrygom, i nie doczekawszy się odsłonięcia pomnika (pomnik odsłonił to w r. 1782), dał swojemu dziełu zupełnie nowe ujęcie. Monumentalnego je dca na pędzącym koniu ustawił na kolosalnej skale granitu przewiezionej z Finlandii. Jego Piotr jest ujęty przede wszystkim jako prawodawca, nie jako zwycięzca spod Połtawy, w czym odzywa się echo poglądów encyklopedystów francuskich. Głowa Piotra jest dziełem pomocnicy Falconeta, rzeźbiarki Marii Anny Collet, późniejszej jego synowej.

² W pierwszych fazach, w okresie panowania Anny Iwanowny i Elżbiety Pietrowny, wyżywała się działalność plastyczna przede wszystkim w zadaniach dekoracyjnych, tj. w związku z architekturą, i jako plastyka ogrodowa.

³ Chołmogory były głównym punktem tranzytowym dla handlu kołobrzyskim, tj. przede wszystkim kłami morsa, tzw. z białym rybim. W Chołmogorach bowiem, położonych u szerokiego ujścia Dniepru, rozdzielonej na liczne odnogi, do połowy XVI w. koncentrował się handel i administracja całej północnej Rosji. Takie jeszcze po założeniu Archangielska w r. 1584 zachowały Chołmogory w pewnej mierze swoje dawniejsze znaczenie. Rybni kołobrzyski wywożono nie tylko do Moskwy, ale także za granicę, do Persji, Buchary i Turcji. Począwszy od końca XVI w. wyroby z kołobrzyskiej stały się bardzo popularne, a jednym z głównych ośrodków ich wyrobu były właściwie Chołmogory (takie Solwyczegodsk i Wielikij Ustiug). W dziełach zachowanych z tego okresu (ikony, dyptychy, krzyże itp.) wyraźnie jest oddziaływanie sztuki stroganowskiej. A już w XVII w. sprowadzano chołmogorców do Moskwy, gdzie musieli w Orużnej Pałacie wyrabiać rzeźbione grzebienie i inne przedmioty z kołobrzyskiej (w r. 1650

RZE BA

¹ H. H. , *op. cit.*, s. 70.

MALARSIWO

XVIII—XIX

, Moskwa-Leningrad 1951.

² Moskwa 1948, s. 63 i . oraz s. 204—206.

³ Jako chłop pa szczy niany hr. Morkowa spełniał u niego ró ne usługi i został przez niego m. in. tak e wysłany do Akademii jako „prywatny ucze ” portrecisty Szczukina. Morkow nie pozwolił mu jednak studiów uko czy i zabrał go w r. 1804 do swoich dóbr na Ukrainie, gdzie malarz sp dził bez mała 20 lat, od czasu do czasu wyje d aj c tylko ze swym panem do Moskwy.

⁴ Po opuszczeniu słu by (1819) Wieniecjanow osiedlił si w swoim małym maj tku na wsi, w Safonkowie. Zało ył on tam te własn szkoł malarsk , do której przyci gał uczniów, pochodz ych z chłopów pa szczy nianych, wiejskich malarzy i ikonopisców, stwarzaj c w ten sposób własn „szkoł wieniecjanowsk ”.

, Leningrad-Moskwa 1949; _ H.

» 1948, 1.

⁵ B (), 1948, s. 141. Cyt. u A. Z t w , . .

« » , 1949, 4, s. 48—60; — .

, t.I, Moskwa-Leningrad 1950, s. 29—32.

⁶ A. , 1799—1875, Moskwa-Leningrad 1949.

⁷ W. Moie, *Z dziejów sztuki rosyjskiej. Malarstwo XIX w., pocz tki realizmu*, «J zyk Rosyjski», t. III, 1950, nr 5 (12), s. 7.

⁸ *Tam e*, s. 8.

SZTUKA DRUGIEJ POŁOWY XIX W.

¹ , wydana ostatnio w ksi ce H. .

, Moskwa 1950.

² , t. II, ccc XIX . Pod red. M. W. Nieczkiny, wyd. 2, 1949, s. 829.

RZE BA

¹ (1848-1886), « » , 1949, nr 4, 74—78.

MALARSIWO

a) Pierow. Pieriedwi nicy

¹ , 1934.

² m , t. II, Pary 1931. s. 65 (523).

» . . , *op. cit.*, s. 9.

⁴ W. Moie, *Z dziejów sztuki rosyjskiej. Malarstwo XIX wieku, pocz tki realizmu*, «J zyk Rosyjski», t. III, 1950, nr 5 (12), s. 9.

⁵ , H. .

XIX

, Moskwa 1950, 8. 54. „Z r kami spuszczoneymi, jakby skutymi złotymi bransoletami, ze ci ni tymi splecionymi palcami, Striepietowa na portrecie Jaroszenki z wyrazem cierpienia zapatrzona jest przed siebie, a jej pi kne smutno-zadumane oczy pełne s utajonej m ki. Równocze nie jest w niej tak wiele godno ci, tak wiele duchowej stanowczo ci, niezłomnego hartu, wiadomo ci swojej ludzkiej słuszno ci!" — A dalej tam e: „Prawie monochromowy ogólny ton płótna, dyskretny współwi k brunatnobra zowego tła i czarno-fioletowej sukni jaskrawo wyodr bnia blad twarz Striepietowej; od białego kołnierzyka i białych mankietów jej stroju wieje surowo klasyczna. Cała uwaga skupiona jest na twarzy i r kach. ycie artystki pełne niedostatków, nieszcz i zmartwie , odtwarzane przez ni typy kobiet rosyjskich, zmia d onych przez warunki yciowe — wszystko to wskazywało Jaroszence, jak i przed nim Riepinowi, wła nie takie rozwi zanie, jakie podał w swoim wybitnym dziele".

⁶ Warto przytoczy niektóre jego powiedzenia o sztuce. W artykule pt. *Losy sztuki rosyjskiej* (1880) pisze m. in.: „Ja jestem za sztuk narodow i s dz , e sztuka w ogóle nie mo e by inna, tylko narodowa. Nigdzie i nigdy innej sztuki nie było, a je li istnieje tzw. sztuka ogólnoludzka, to jedynie dzi ki temu, e wyraził j naród stoj cy na czele rozwoju ogólnoludzkiego..." — W li cie z dnia 19 lipca 1876 r. pisał Kramskoj do Stasowa: „Z nowymi poj ciami powinny rodzi si nowe słowa. Mówi : «Pojad , poducz si techniki!» Zmiłuj si , Bo e! Oni s dz , e technika wisi gdzie u kogo na haku w szafie i e trzeba tylko zobaczy , gdzie kluczyczek, by wydoby technik . A tego nie rozumiej , e wielkie talenty najmniej o tym rozmy lały, i ich m k stanowiło wieczne pragnienie, by jedynie wyrazi sum wr a e , która u ka dego z nich była swoista. A kiedy to si udawało, technika znajdowała si sama przez si ..." — W innym za li cie pisał Kramskoj: „Rosyjski artysta jest czym nieznanym i niewiadomym, tj. przyszłym... Rosyjski artysta nie widzi tak, jak arty ci innych plemion. Nie ma on innego wyjcia, tylko stworzy swój własny j zyk..." — Cyt. według: , t. I, Moskwa-Leningrad 1950, s. 243—246.

b) Zwyci stwo realizmu.
Gay i Wierieszczagin

¹ Chc c w ogóle zrozumie wiat wyobra ni malarstwa (jak i rze by) XIX w., nie powinno si nigdy traci z oczu cisłego zwi zku zachodz cego mi dzy malarstwem a współczesn mu literatur . W niejednym wypadku dzieło malarskie wydaje si wiern transpozycj wiersza poetyckiego lub ust pu powie ci; typowym przykładem tego rodzaju realistyczno-malarskiego opisu jest np. ust p z rozdziału o polowaniu Lewina w *Annie Kareninie*, opi-uj cy w sposób lapidarny i zarazem malarsko-plastyczny

las w okresie przedwojennym. Jeszcze wówczas było oczywiście oddziaływanie niektórych pisarzy, w pierwszym rzędzie Tołstoja, na wiat idei nurtujących w społeczeństwie rosyjskim, a czasem bezpośrednio na malarzy, w danym wypadku na Gaję.

² no
XIX

« Moskwa 1950, s. 13.

³ Petersburg 1905, s. 124, cyt. wg
. op. cit., s. 65.

) Ilia Riepin i Wasilij Surikow

¹ W. Mole, *Z dziejów sztuki rosyjskiej, I. Riepin i W. Surikow*. «Język Rosyjski», 1951.

² »
» (przedrukowana w
. t. I, Moskwa-Leningrad 1950, s. 67—69). Znajdujemy tam m. in. następującą wypowiedź: „Pan Riepin jest realistą jak Gogol i tak samo jak on głosił narodowy. Ze miało ci u nas bezprzykładnie porzucił ostatnie pomysły o czymś idealnym w sztuce i zanurzył się cała na dno życia narodu, interesów narodowych, cisnącej serce rzeczywistości narodowej [...]. I całe to towarzystwo (burłaków) milczy, w głębi ciszy wykonuje swój wołowski b. Szemra tylko i czupurnie się buntuje jeden bosy chłopiec o długich, białych kudłach, stanowi czy punkt rodowy pochodzący jak i obrazu oraz całej kompozycji. Jego jaskrawa, różowa koszula przede wszystkim zatrzymuje oko widza na samym rodku obrazu, jego bystry, gniewny wzrok, jego krnąbrna, wymyślona i jakby na wszystkich szczękająca figurka, jego silne młode ramię, które poprawia gniotczy pasek na plecach — wszystko to jest protestem i opozycją przeciw młodości przeciwko niemyj potulności zmiażdżonych przez przywycieczanie i czas dzikusów-herkulesów, kroczących z przodu i z tyłu wokoło niego. [...] wszystko to razem daje taki obraz, jakiego jeszcze nikt nigdy u nas nie zrobił. [...] Według planu i według wyrazu swojego dzieła jest p. Riepin w nim, potulnym artystą i myślicielem, ale jednocześnie nie panuje nad rodkami swojej sztuki z taką siłą i doskonałością, jak chyba nikt inny spośród malarzy rosyjskich. Każdego szczegółu jego obrazu jest tak przemyślany i narysowany, że wymaga długiego zastanawiania się i wywołuje głębię sympatii — tego, kto potrafi rozumie prawdziwą sztukę. Jego koloryt jest wytworny, oszałamiający i silny, jak chyba tylko jeszcze u jednego albo dwóch z całego gatunku naszych na ogół nie uwzględniających kolorytu malarzy”.

³
« ».
. t. II, 1949, s. 337—360.

d) Inni malarze do lat dziewięćdziesiątych.

Krajobraz

¹ Moskwa 1946.

² Zob. Cz. II, s. 211 i n.

³ Zob. Cz. II, s. 242.

⁴ 0.

pułcm. « », 1951, nr 1, s. 74—81.

⁵ A.

. 1830—1897.

. Moskwa 1950.

⁶ Tamże, s. 6 i .

⁷ A. Fiedorow-Dawydow (tamże, s. 44) bardzo mocno podkreśla związek, jaki istnieje między tym obrazem Sawrasowa a najlepszymi obrazami „pieriedwinników”. Tylko w takim związku staje się zrozumiałe osobiste osignięcie Sawrasowa ze stanowiska jego społecznego i artystycznego uwarunkowania i prawidłowości. Należy zrozumieć treść obrazu tkwiącą nie tylko w przedstawieniu przyrody w okresie przedwojennym. „Obraz stanowi osobliwa ekspresja bardziej szeroko pojętej rosyjskiej rzeczywistości. W tym tkwi jego ideowy sens i zawarty jest jego charakter «pieriedwinnicki», gdyż w niej ta idea wewnętrzna umiała znaleźć wierne ujęcie przyrody w jego wyrazie narodowym. Przyroda jest tu bowiem pojęta nie w aspekcie geograficznym lub biologicznym, lecz socjalnym. W obrazie nie ma wprowadzenia ludzi i ich działania; ma on czysto pejzazowy charakter. Ale nie jest to przyroda Rosji w ogóle, lecz w niej rosyjskiej wsi. To, co dotychczas ogólnie istniało oddzielnie w naszym malarstwie — przedstawienie przyrody i widok miasta albo wsi — połączyło się w dziele Sawrasowa w jednym jednolitym obrazie. Jest to przyroda, którą ujarzмили ludzie, których wygląd zmienili i uzupełnili swoimi budowlami... Liryzmu ujęcie przyrody nie podano tutaj w subiektywnej iluzji ani w szybko przemijającym nastroju, lecz w obiektywnej określoności, w doskonałości przedmiotowego wyrazu”.

⁸ M. « »
. 1950, nr 4 s. 49—58.

⁹ (50-
.), « », 1950, nr 6, s. 65—71.

¹⁰ 0.
. « »

1950, nr 5, s. 49—54,

) Koniec stulecia i „wiat Sztuki”

¹ Moskwa-Leningrad 1934, s. 9 i 10.

BIBLIOGRAFIA

- I. DZIEŁA OGÓLNE
- * Petersburg 1892.
- 1-6. Moskwa 1910-1917. *— 1. Peters-
burg 1896.
- Moskwa 1951. *
1948.
*— « » 11.
Moskwa—Leningrad 1949.
- Strzygowski J., *Die altslavische Kunst. Ein Versuch ihres Nachweises.* Augsburg 1929.
- Architektura epoki przedmongolskiej
.
.
. Charków 1899.
- — — — — Symfe-
ropol 1920.
. K X—XII .
(« » Moskwa 1940).
*— — — — —
(« » 3 s. 154—
200. Moskwa-Leningrad 1950).
— (.
. }. Mi sk 1928).
. Moskwa 1950.
. „ A x
. Kijów 1950.
- II. SZTUKA STARORUSKA
- Okres najstarszy X—XIII .
Leningrad 1936.
- Hensel W., *Słowiańczyzna wczesno-
redniowieczna. Zarys kultury mate-
rialnej.* Poznań 1952. *— XII — XIII . (.
. MK Z. 27).

' Patrz Przedmowie. Dzieła, z których autor najwięcej korzystał i którym najwięcej zawdzięcza, oznaczone są gwiazdką.

- M. H. H., -
 Z. 1-4. Petersburg 1908—1912.
 2, s. 242-340). H.
 — XII—XIII XVI—XVII Mo-
 Z. 3). skwa 1934.
 — , Moskwa 1946.
 * Moskwa 1942.
 * skwa — Leningrad 1947. M 1 st okresu przedmongolskiego
 * XI—XVII
 skwa 1936. II. Moskwa 1928).
 H. X—XV
 1944 nr 4). * 2, s. 341-394.
 — Moskwa—Lenin- i
 grad 1945. Petersburg 1906. XI .
 — XI—XIII Moskwa 1945. * Mo-
 skwa—Leningrad 1947.
 * — 1-2.
 Moskwa 1900. Moskwa 1947.
 *
 Architektura XIV-XVII w. Leningrad 1925.
 *
 1-2. Moskwa 1912-
 1916. (.
 * M., 2, s. 396-464).
 XI—XIII
 Petersburg 1916. Z. V 1940).
 — uo Grabar' L, *Die Freskomalerei der Dimitry*
 (. *Kathedrale in Wladimir*. Berlin 1928.
 XVIII). Moskwa 1911. * Wulff O., Alpatoff M., *Denkmäler*
 *der Ikonmalerei*. Drezno 1925.
 Z. 1-2. Mo-
 skwa 1902-1903. Malarstwo XIV-XVII w. Ikony.
 Malarstwo ksi kowe
 *
 (.
 skwa 1935.). I. Praga 1928.
 —
 XIV—XIX Moskwa
 skwa 1948. 1935.
 * H. (.
 Moskwa—Leningrad 1934. I Moskwa 1926).
 * (*Licône*
 russe). T. 1-4. T. 1 i 2 albumy tablic,
 Moskwa 1948. t. 3 i 4 tekst. Praga 1928-1933.
 < Cy Konstanty nowicz I., *Ikonostasis*. (*Stu-*
 Z. 1-7. Petersburg 1895-1901. *dien und Forschungen*. T. 1) Lwów 1939.

- * H., . . . 1-2. Moskwa 1913.
- * . . . (. . . Moskwa 1937.
- . . . M Z. 13).
- M u t o v P. P., *Les icones russes*. Pa-ry [1928].
- . H. C . . . Leningrad 1927, s. 113-146).
- . . . Moskwa — Lenin-grad 1937.
- . . . XIII—XVII . C . Siergijew 1924.
- * Schweinfurth Ph. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Haga 1930.
- . . . Petersburg 1886.
- S w e n z i z k y j L, *Die Ikonmalerei der galizischen Ukraine des XV.—XVI. Jhd.* Lwów 1928.
- * Moskwa 1950.
- H. „ . . . Siergi-jew 1928.
- . . . XVII . (. . . 6 s. 409).
- *— . XVII . (. . . 1-2. Moskwa 1910-1913.
- . . . XI—XIV . Petersburg 1897.
- . . . XIV . Moskwa 1928.
- III. SZTUKA XVIII I XIX W.
- Architektura . . . (1769—1848). . . Moskwa 1950.
- H. H., H . . . Moskwa 1950.
- . . . Moskwa 1937.
- . . . 1738—1813. Moskwa 1938.
- H . . . Moskwa 1940.
- H. „ XVIII . Moskwa—Lenin-grad 1940, « . . . ».
- . . . XIX . Moskwa 1951.
- . . . Leningrad 1938, « . . . ».
- . . . C . Moskwa 1944.
- * . . . (1754—1813). . . Moskwa 1950.
- . . . Moskwa — Leningrad 1948.
- . . . A. H. . Moskwa 1937.
- * . . . Mo- skwa—Leningrad 1950.
- * . . . (1737—1799). . . Moskwa 1949.
- . . . (1737—1779). Moskwa 1950.
- . . . XVIII . XIX . Mo- skwa 1939.
- . . . Mo- skwa 1947.
- * Liczne tomy serii wydawanej przez Akade- mi Architektury ZSRR pt . . . zawieraj monografie zabytków sztuki staroruskiej i sztuk XVIII i XIX w.
- * Akademia Architektury ZSRR, Wydział Te- orii i Historii Architektury wydaje rów- nie serii opracowa wybitnych zabyt-

- ków architektury pt. - - A.A., -
 . Moskum-Leningrad 1946.
- Poszczególnym wybitnym architektom jest *— -
 po wi cona seria: .
 , któr rónie wydaje . Moskum 1949.
 Akademia Architektury ZSRR. .. po . (« -
 » 1949 nr 4 s. 41-49). -
- Rze ba i malarstwo *— . . 1-2, Moskua 1937. -
 *— . . Moskum 1913. -
 Moskum 1913. -
 Moskum 1914. -
 — . . Moskum 1949. . *— . . II. . -
 Moskum 1913. -
 11. „ „ -
 1909. -
 (« » Moskum— -
 Leningrad 1948). . . . 1-2. Moskum-Leningrad 1948. -
 [reprodukcje]. (« . . . Moskum 1952. -
 » 1907 nr 7-9). -
 — Petersburg . M., -
 burg 1910. . . . Moskum 1911. -
 — III. ---- 1933. -
 Moskum 1906. 1764— -
 *— Z. 1-10. Pe- -
 tersburg 1904. 1914. Petersburg 1914. -
 — XIX . Peters- (« -
 burg 1902. » 1948 nr 4 s. 49-80). -
 Leningrad 1936. Moskwa 1950. -
 „ (« » Moskum— -
 1938 nr 6 s. 185-189). Leningrad 1940). -
 M. 3., (« -
 » Moskum 1949). Moskum 1946. -
 [. . .] (« -
 uu, Moskum 1950. » 1938 nr 2 s. 75-102). -
 * (« - —Leningrad 1946. -
 » 1950 nr 6 s. 65-71). , 1928. -
 Leningrad 1927. , 1848— -
 1886. (« » 1949 nr 4 s. 74-78). Moskum — Leningrad 1945. -
 * „ (« » 1947 nr 4 -
 (1830—1897). 52-69). -
 Moskum 1950. Leningrad 1935. -
 *— (« » 1938 nr 3 — (« -
 s. 51-76). M -
 *— Moskum 1950, » —Leningrad 1946). -

- M po E. K., . (« » Mo-
skma— Leningrad 1948).
- M., . (« -
» 1950 nr 4 s. 49-58).
- .. H. . Moskwa 1950.
- . Moskwa 1948.
- . H. . (« -
» 1948 nr 2 s. 64-74).
- . (« -
» Moskwa—Leningrad 1948).
- ОБУХСК H. IL, -
 . Peters-
burg 1886.
- XVI—XIX . Petersburg 1895. [Wy-
danie po miertne].
- . 1-12.
[5 t. tekstu i album w 7 tomach]. Peters-
burg 1881.
- C . . . Moskwa 1950 «
» Petersburg 1910-1917.
- » Petersburg 1901-1907.
- » Petersburg 1906-1909.
- 1799—1875. Moskma - Leningrad 1949.
- . Moskwa—Le-
ningrad 1949.
- . (
- . 2).
- . (
- . . 3).
- . Peters-
burg 1893—1899. Ukazały si jedynie
trzy tomy, zamieraj ce litery A. I, P.
- H., *Mup* . Moskwa—
Leningrad 1934.
- » Petersburg 1899-1903.
- » Petersburg 1907-1917.
- » Moskma 1906-1909.
- BIBLIOGRAFIA SZTUKI STARORUSKIEJ
DO R. 1930
- Bardzo cenny orientuj cy przegl d biblio-
grafii sztuki staroruskiej daje:
- Millet G, Iljin N. A.: *Bibliographie de
l'art byzantin chez les Russes. L'art
byzantin chez les Slaves. (Orient et
Byzance. T. 2 s. 439-490).*
- . E.
. Pietrograd 1923.
- . Moskwa — Leningrad
1950.
- . Moskwa 1950.
- . Moskwa 1948.

Pierwsze dwa tomy nowej monumentalnej historii sztuki rosyjskiej { *m pua* ,
 . t. I-II, Moskma 1953-
1954) ukazały si za pó no, by mogły by tek cie uwzgl dnione.

Zbyt pó no wyszła równie ksi ka . XVIII-
XIX . Moskuja 1953.

INDEKSY

zestawiła Zofia Ma li ska Nowakowa

I. MIEJSCOWO CI I ZABYTKI ARCHITEKTONICZNE

- Achthamar (Kaukaz), ko ciół z X w. 126
Aleksandrowska sloboda (obecnie Aleksandrów) 336;
 dzwonnica 72
Amsterdam 15, 168, 182, 338
Archangielsk 339
Arka i zob. Nowogród
Arkona 28
Astracba , sobór Uspie ski 87*
Atos (gó ra klasztor na) 137, 156, 334
- Berestów pod Kijowem 122; drewniany pałac ksi cia
 Włodzimierza 65
Bieriezowiec nad Nol (powiat kostromski) cerkiew drewniana 92
Bizancjum 8, 9, 10, 23, 39, 51, 53, 59, 94, 95, 99, 102,
 107, 113, 118, 122, 124, 128, 131, 132, 133, 135, 137,
 144, 152, 333, 334, 336
Bogolubowo, rezydencja ksi ca 49, 51, 52, cerkwie 54
Borynia kolo Turki, cerkiew 84
- Caricyno pod Moskw 192*, 195, 339; pałac 193
Carogród zob. Konstantynopol
Carskie Sioło (obecnie Puszkina) 192, 221; Galeria Came-
 rona 189*. 192, pałac Aleksandrowski 194, 195, pałac
 główny 185*, 187
Chalcedon 138
Chamowniki zob. Moskwa, Archit. sakralna
Chełm 124; cerkwie: Jana Złotoustego 42, Kosmy i Da-
 miana 42
Cherson (Chersones) na Krymie 31, 102, 111, 122, 330
Chołmogory 199, 339
Cividale (we Włoszech) 120
Czarna Mogiła zob. Czernihów
Czernihów 11, 31, 53, 54, 102, 124, 127*, 130*, 330; kur-
 han Czarna Mogiła 27*, 28*, 329, cerkiew Piatnicka
 40*, 41, 44, sobory: Spaso-Prieobra e ski 32*, 33*,
 34*, 40, 102*, Uspienski klasztoru Jeleckiego 40, 41
Czugujew na Ukrainie 282
- Deczani (Serbia) 53
Djakowo kolo Kołomienskoje, cerkiew 68, 70
Dmitrow, sobór 116
Dubrowier pod Moskw , cerkiew 89*
- Fieraponta klasztor 156, 157*, 336
File pod Moskw , cerkiew Pokrowa 88*. 196
Florencja 203, 338
Focyda, Hosios Lukas 333
- Galata 138
Garda na wyspie Gotland, ko ciół 111
Gatczyna, pałac letni 191, 212
Gniezno, katedra 169
Grodno nad Niemnem 74, 331, kreml, ruiny 42, cerkiew
 Borysa i Gleba „Na Koło y” 42, 331
Gruzino 221
- Halicz 11, 31, 41, 50, 53, 130; cerkiew Pantielej-
 mona (pó niej ko ciół w. Stanisława) 42, 43*, sobór
 Uspie ski 41*, 42
Hatra, pałac partski 126
- Jaroslavl nad Wołg 13, 54, 72, 75, 80, 116*, 117, 167,
 178; cerkwie: Ilji ska (Eliasz) 80, 167, 168*, Jana
 Chrzciela w Totczkowie 81, 82*, 168, Jana Złoto-
 ustego w Korownikach 72, 81*
Jełagi ska Wyspa zob. Petersburg
Jerozolima 335
Juriew Polski 54, 125, 127, 331; sobór Juriewski (Gieor-
 gija) 49, 53*, 54, 126
- Kaffa 138
Kamienny Bród na Wołyniu 129*, 130
Kapadocja 108
Kaza 68
Kideksza pod Suzdalem 49; cerkiew Borysa i Gleba 331
Kiem nad Morzem Białym, cerkiew drewniana 91, 92*
Kijów 7, 8, 9, 11, 24, 25, 31, 36, 38, 40, 41, 48, 50, 53, 63,
 65, 83, 94, 95, 102, 103, 105, 108, 111, 112, 113, 114,
 117, 120, 122, 124, 128, 129, 130, 131, 133, 152, 172,
 330, 340
— Architektura wiecka
 drukarnia byłej Pieczerskiej Ławry 122, Duchowna
 Akademia 185, dwór ksi cy 30, 31, Złota Brama 31,
 102
— Architektura sakralna
 cerkwie: Dziesi cinna 31, 32*, 38, 103, 111, 122, „bo -
 nica w. Nikoły” 330, „Na Gospodarczej Bramie”
 (Ekoniczeskije Worota) w Pieczerskiej Ławrze 86*.

- w. Cyryla 323, w. Ilii Proroka 330, „w. Orina” 330
sobory: Andriejewski 187*, 188, 339, klasztoru Dymitrowskiego 333, klasztoru Michajłowskiego 46, 101*
102, 104, 122, 123*, w. Sofii 10, 31, 34, 35*, 36*, 37, 38, 39, 65, 83, 96*, 97*, 98*, 99*, 100*, 101, 102, 103, 104, 114, 115, 122, 330, 333, Uspie ski Pieczerskiej Ławry 39*, 43, 112, 185, 339, Włodzimierski 315, 323, Wojenno-Nikolski 86
wie a-dzwonnica Kijowsko-Pieczerskiej Ławry 339
Kiriłło-Biełozierski klasztor 339
Kirowska Wyspa zob. Petersburg Jełagi ska Wyspa, Archit. wiecka
Kitajgorod zob. Moskwa, Archit. sakralna
Ki i na wysepce jez. Oniega, cerkiew drewniana 92, 93*
Kokszenka. cerkiew drewniana 66
Kołomienskoje (Kołomie sk) 70, 71; drewniany dwór carski z XVII w. (model) 66, 79*, 80, drewniany dwór Iwana Gro nego 65, cerkiew Wniebowst pienia (Wozniesie ska) 68, 69*, 72, 88
Kołomna 58
Kondopoga nad jez. Oniega, cerkiew drewniana 91*
Konstantynopol 9, 31, 35, 36, 39, 99, 101, 102, 104, 107, 111, 112, 119, 135, 138, 152, 335, 336; cerkwie: Apo stołów 97, Blacherne ska 335, 336, Nea Bazylego II 97 w. Sofii 333. Kahrije-d ami (Chora) 156
Kopenhaga 183
Korowniki zob. Jarosław
Kosów w póln. Dalmacji, cerkiew klasztorna 340
Kostroma, sobór Troicki 167
Kowalewo zob. Nowogród
Kraków 60, 296; pos g wiatowida 24*, 25*, 26, sypialnie królewskie na Zamku 169, kaplica wi tokrzyska w katedrze na Wawelu 169, 170*, kaplica w. Trójcy w katedrze na Wawelu 169
Krasnojarsk nad Jenisiejem 292
Kriwoje, wie 118. 146
Królewiec 175*
Ksi stwo Halicko-Woły skie 11, 41, 42, 105. 132. 171, 330
Ksi stwo Moskiewskie 12, 58. 59, 156
Ksi stwo Połockie 44
Ksi stwo Smole skie 42
Ksi stwo Włodzimiersko-Suzdałskie 11, 12, 13, 48, 49, 52, 53, 54, 58, 94, 113, 124, 172, 173, 178, 331, 336
Kulikowe Pole 12, 153
Kulm 221
Kurickoje, wie 336
Ku minki pod Moskw , dwór 223, 224
Leningrad 114, 340, zob. Petersburg
Londyn, ko ciół w. Pawła 222
Lublin 169, 170, 338; ko ciół w. Trójcy na Zamku 169*, 338
Lwów 296
Łysica w Sandomierskiem 169
Małomo ajsk 332
Manasija (Serbia) 53
Mediolan 61, 62, 244; zamek Sforzów 62
Mistra na Peloponezie 156
Mitawa. pałac Birona 186
Monachium 186
Mosalsk 329
Moskwa 8, 12, 13, 15, 16, 54, 58, 59, 60, 64, 65, 71, 73, 75, 78, 79, 80. 83, 86, 87, 88, 89*, 94, 112, 113, 134, 136, 137, 138, 149, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 167, 175, 177, 179, 180, 181, 189, 192, 193, 195, 201, 208, 215, 219, 220, 221, 223, 227, 230, 238, 273, 304, 313, 331, 332, 336, 339, 340, 341
— Architektura wiecka
Arsenał, portal 189; Czerwona Brama 189; domy: Gagarina, archit. O. Beauvais 223, Gagarina, archit. M. Kazakow 195, Paszkowa 193*, Razumowskiego na Polu Grochowym 195, gmachy: Galerii Trietiakowskiej 261, Muzeum Historycznego 315, Muzeum Rosyjskiego na Placu Czerwonym 260; Granowitaja Pałała na Kremlu 62*; Kreml 13, 59, 62, 63, 64, 70, 71, 72, 193, 225, 227. 292, 332, 339
pałace: kremlowski, projekt Ba enowa 16, 190*, 191*, 193, kremlowski Thona 225, Marmurowy 191, patriarchy 332, Pietrowski (obecnie Akademia Floty Powietrznej) 195, Tieremnyj dworec na Kremlu 77*, 78*, 79
Parkowy dwór Najdienowa (obecnie Sanatorium „Wysokie Góry”) 223. Pieczatnyj Dwór 79, Potiesznyj Dwór 332, Senat na Kremlu 195, Szpital Golicy ski 195, Uniwersytet 195, Wielki Teatr 223, wie a Suchariowska 89, 90*
— Architektura sakralna
cerkwie: Archaniota Gabriela 189, Dwunastu Apostołów 78, Gruzi skiej Matki Boskiej 78, 165, w. Mikołaja w Chamownikach 78, w. Mikołaja „Wielki Krzy ” (Bolszoi Kriest) w Kitajgorodzie 87, w Ostanokino 76*, 77, 260, Pokrowa klasztoru Nowodiewiczego pod Moskw 88, Pokrowa („Wasilij Bła ennyj”) 13, 68, 70*, 71*, 72, 294, Pokrowska w „Rubcowie” 75, 76, Putinkowska 76, 79, 260, Ro diestwie ska 139, Sławy na Wróbllich Górach (projekt) 225, „Spasa na Boru” 331, Uspie ska „Na Pokrowie” 87*, 88, Włodzimierskiej Matki Boskiej w Kitajgorodzie 88, klasztor Nowodiewiczy pod Moskw 114, 160, 339, klasztor Troicki 166
sobory: Archangielski na Kremlu 61*, 74, 78, 139, 332, Błagowieszczeski na Kremlu 13, 61*, 74, 139, 143*, 144*, Chrystusa Zbawiciela 225, 228, Do ski 226, klasztoru Do skiego 74, 76, 339, klasztoru Spasa-Andronikowskiego 336, Ławry Troicko-Siergiejewskiej pod Moskw 74, 153, 176*, 336, 339, Michajłowski klasztoru Czudowskiego 331, Prieobra e ski 221, Smole ski klasztoru Nowodiewiczego pod Moskw 73, 331, 338, Troicki 221, Uspienski na Kremlu 16, 58, 59, 60*, 61, 64, 73, 74, 78, 114, 115, 116, 152, 163, 336
wie a („Basznia”) Mienszykowa 188*, 189, 197, wie a dzwonnów klasztoru Nowodiewiczego pod Moskw 89, wie a Troickiej Ławry 189, wie a-dzwonnica „Iwan Wielikij” na Kremlu 63, 64*
Neapol 243
Nerezi koło Skopia w Macedonii 135
Nieriedica zob. Nowogród
Nierła, rzeka, cerkiew Pokrowa nad Nierl 49, 50*, 51, 52, 125

- Nikolskoje, wie cerkiew 193
 Nisibis w Mezopotamii 337, 338
 Ni ny Nowogród 54, 138, cerkiew Spasa 336
 Nowogród nad Wołchowem 7, 8, 11, 12, 13, 25, 31, 43, 45, 46*, 47*, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 94, 103, 105, 107, 115, 118, 120, 121, 124, 131, 137, 138, 140, 143, 146, 147, 149, 151, 152, 158, 159, 160, 172*, 173, 329, 330, 331, 333, 336, 337
- Architektura wiecka
 „dworzyszcz” księcia Jarosława 45, Granowitaja Pałata 57, pałac arcybiskupi 57, wie a zegarowa 57
- Architektura sakralna
 cerkwie: Arkaska (wie Arka i) 47, 106, 107, 109, 110, Błagowieszcze ska Na Grodiszczu 142, Fiodora Stratiłata 56, 140*, 141, 143, 336, Kosmy i Damiana 331, Michajłowska klasztoru Skoworodskiego 138, Mikołaja „Na Lipnie” 55*, Spasa Priobra enija w Kowalewie 56*, 142, 152, 175, Spasa w Nieriedicy 46, 47*, 105, 107, 108, 110*, 111*, 115, 138, 143, 333, Ro diestwie ska „Na kładbiszcze” 142, 143, w. Mikołaja 45, 106, w. Sawy 331, Uspie ska na Wołotowym Polu 140, 141*, 143, 336
- sobory: klasztoru Antoniego Rzymianina 45, 46, 106, Giorgijewski klasztoru Jerzego 45, 46*, 106, 146, Spasa Priobra enija „Na Torgowej storonie” na ulicy Ilji skiej 56, 138, 139*, 141, 146, 336, w. Sofii 10, 31, 37*, 38, 60, 65, 103, 105*, 106, 131, 136, 336
- Nowomoskowsk, sobór Troicki 85*
- Odessa, teatr 217
 Ołonieck 179
 Oranienbaum pod Petersburgiem 185
 Ostankino koło Moskwy, cerkiew 76*, 77
 Ostrów koło Kołomienskoje, cerkiew 71, 74
- Pary 186, 191, 192, 198, 199, 207, 215, 266, 278, 284, 318, 326; Panteon 222, Wersal 182, 185, 326, 327, 338
 Pawia, kościół S. Michele 126
 Pawłowski 192, 212, 217
 Perejasław 8
 Perejasław Zaleski 49
 Peterhof (obecnie Pietrodworiec) 185, 208, 212, 340; Montplaisir 185, Marly 185, pałac 183*, pałac Angielski 194, stajnie 225
- Petersburg 8, 15, 16, 19, 90, 181, 182, 183, 185, 192, 198, 200, 202, 212, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 227, 230, 232, 233, 237, 238, 251, 298, 326, 327, 328, 339
- Architektura wiecka
 Admiralicja 183, 217*, 218*, 219, Akademia Nauk 194, Bira (Giełda) 216*, 217, Brama Triumfalna 221*, Ermita 249, gmach Dwunastu Kolegów (obecnie Uniwersytet) 183, Główny Sztab 219, 220*. Instytut Górniczy 215, 216, 217, 230, Instytut Smolny 194, Jełagi ska Wyspa (obecnie Kirowska), osada pałacowa 219, koszary Pawłowskie (obecnie Lenergo na Polu Marsowym 221
- pałace: Aniczkowa 186, Jekatieringofski (projekt) 192, Mienszikowa na Wyspie Wasiljewskiej 185, w. ks. Marii Mikołajówny (obecnie Leningradzka Rada Miejska) 225, w. ks. Michała Mikołajewicza nad New 225, Michajłowski (obecnie Muzeum Rosyjskie) 219, Stieglitza 249, Stroganowski 186, 187, Synodu i Senatu 219, Taurydzki 194*, Woroncowa 184*, 186, 187, Zimowy 184*, 187, 217, 219, 221, Róowy Pawilon willi Bagrationa 216
- teatr Ermita u 194, Twierdza Pietropawłowska 182, 183, 217, Wielki Teatr 217, Zamek Inyński (pałac Michajłowski z r. 1792) 193
- Petersburg, Architektura sakralna
 cerkiew w. Mikołaja Morskiego 188
 sobory: Aleksandro-Newskiej Ławry 193, Błagowieszcze ski 183, Kaza ski 214, 215, 216, 228, 229, 230, klasztoru Aleksandra Newskiego 183, Smolny 186*, 188, w. Izaakiusza 222*, 245
 wie a klasztoru Smolnego 72
- Pietrodworiec zob. Peterhof
 Ples, cerkiew 66*
- Podporo je nad Morzem Białym, cerkiew drewniana 92
 Połock 8, 11, 31, 41, 58, 105; cerkiew klasztoru Spaskiego Eufrozyny 44, 45*, 48, sobór w. Sofii 37*, 38, 44, 330
- Połtawa 85, 339; cerkiew Troicka klasztoru Gustińskiego 85
 Praga 60
 Psków 12, 13, 31, 47, 48, 58, 59, 73, 105, 121, 172, 179; sobory: Spasa w klasztorze Miro skim 48*, 106, Troicki 48
- Puszkin zob. Carskie Sióło
 Putinki zob. Moskwa, Archit. sakralna
 Pymont (w Niemczech) 338
- Raszka (Ras), Serbia 53
 Rawanica (Serbia) 156
 Rianza 8, 31, 54, 59, 87
- Romanowo-Borisoglebsk (obecnie Tutajew), sobór Woskriesie ski 82
 Romny, cerkiew Pokrowska 85
 Rostów (Rostów Wielki) 48, 54, 65, 75, 82, 167; kremł 82; cerkwie: Jana Bogosłowa 82; Woskriesie ska 82; klasztor Borysoglebski pod Rostowem 339, sobór Uspie ski 331, 336
- Rybi sk 179
 Rzym 59, 192, 199, 226, 227, 243, 246, 248, 251; kościoły: Il Gesù 183, w. Iwona 333, w. Piotra 215
- Sachnowka 128
 Safonkowo, wie 341
 Saloniki, cerkiew w. Sofii 108
 Samarkanda 279
 Sandomierz 169
 Schongraber (Austria) 126
 Sierpuchowo 135; klasztor Wysocki 152, 153, 155, sobór Matki Boskiej klasztoru Wysockiego 152
- Smole sk 8, 11, 31, 43, 44*, 58, 105, 173, 340; cerkwie: Archanioła Michała (Swirskaja) 43, 44*, 48, Borysa i Gleba 43; sobór Uspie ski 42
- Solwyczegodsk 76, 162, 339; sobór fundacji Stroganowych 74
 Sołowiecki klasztor na wyspach Morza Białego 339; sobór klasztorny 73
- Stara Ładoga 8, 47; cerkiew w. Jerzego 107, 110
 Stara Rusa 47

- Staricki klasztor, cerkiew Uspie ska 331
 Staro-Simonowo pod Moskw , cerkiew klasztorna 73
 Stary Riaz a 124
 Strielno 185
 Studenica (Serbia) 53: cerkiew Królewska 156
 Supra l 332
 Sutkowice na Wołyniu 332
 Suzdal 48, 49, 54, 58, 125, 127, 159, 171, 331, 336: cerkiew Ro diestwie ska 49, 54, sobór 125
 Swiaski klasztor 159
 Synaj 133
- Tajni sk, cerkiew Błagowieszcze ska 78
 Totczkowo zob. Jarosław
 Trapezunt (Azja Mniejsza), cerkiew w. Sofii 126
 Tutajew zob. Romanowo-Borisoglebsk
 Twer 58, 59, 173. 219
- Uglicz 82
 Una, cerkiew drewniana 92*
 Ustiug Wielikij 339
- Warsug, cerkiew drewniana 67
 Wasiljewski Wyspa zob. Petersburg, Archit. wiecka
 Wenecja 203, 324; ko ciół w. Marka 108. 117. 333
 Wiazimy pod Moskwa, cerkiew 74, 76
 Wiede 186
 Wierchow'je, cerkiew drewniana 91
 Wi lica 169, 170
 Witebsk 31 ; sobór Błagowieszcze ski 44
 Włodzimierz Suzdalski nad Kla m 11, 12, 13, 31, 42, 50, 52, 54, 63, 105, 112, 130. 131, 152; Srebrna Brama 50, Złota Brama 50; cerkwie: w. Dymitra 49, 51*, 52*, 103*, 107, 114, 125, 152, 333, w. Jerzego 49; sobory: klasztoru Kniagini („Ksi nej”) 73, Uspie ski 49*, 50, 60, 112, 125, 155
 Włodzimierz Woły ski 41, 42; sobór Uspie ski 41
 Wołogda, sobór w. Sofii 74, 167
 Wołokołamsk, klasztor Iosifo-Wolokolamski 336, 339
 Wrocław, ko ciół w. Michała 169
 Würzburg 186
- Zwienigorod 154. 155*: sobór Uspie ski 58. 73. 331

II NAZW ISKA

- r k i n a E. N. 341
 Abgar, król Edessy 115
 Afanasij, mnich 135, 153
 Agin Aleksander Aleksiejewicz, rysownik 256
 Aj n a ł o w D. W. 26, 114, 329, 330, 333, 338
 Ajwazowski (Gajwazowski) Iwan Konstantynowicz, malarz 298, 299*
 Akimow Iwan Akimowicz, malarz 234
 Aleksander I, car 17, 219
 Aleksander II, car 281
 Aleksander III, car 264, 265
 Aleksiej, metropolita 336
 Aleksiej Michałowicz, car 65, 338, 339
 Aleksiejew Fiodor Jakowlewicz. malarz 212*. 213. 242, 298
 Alevisio Novi z Mediolanu, architekt 61
 Alevisio „Stary” z Mediolanu, architekt 62
 Alimpij (Alipij) Pieczerski, malarz ikon 111, 112
 Allegrain Christophe Gabriel, rze biarz 200
 A ł p a t o w (A ł p a t o f f) M. W. 331, 333, 334, 335, 336
 Andrzej Bogolubski, ksi suzdalski i włodziński 49, 50, 51, 52, 112, 335
 Andrzej, twórca malowideł lubelskich 170
 A n i s i m o w A. I. 334
 Anna Iwanowna, caryca 185, 186, 196*, 197, 203 339
 Antokolski Marek Matwiejewicz, rze biarz 262. 264*
 Antoni Rzymianin, mnich nowogrodzki 45
 A n t o n o w i c z W. 330
 Antropow Aleksiej Pietrewicz, malarz 199. 203*. 206. 209, 211, 340
 Arakczew Aleksiej Andriejewicz, minister 221
 Archipow Abram Jewfimowicz, malarz 318*, 319
 Argunow Iwan Pietrowicz, malarz 17, 206, 207, 211
 Argunow Mikołaj Iwanowicz, malarz 17, 211
- Ariefiew Stiepan, malarz ikon 162
 Audij, rze biarz-kamieniarz 42, 124
 Awakum Pietrowicz, protopop 164. 165
- Bakst (Rozenberg) Lew Samojłowicz, scenograf 326
 Barma (i Poznik) budowniczo wie Wasilija Bła ennego 71
 Baronis 338
 Battoni Pompeo, malarz 226
 Batyj, chan tatarski 7
 Bazyli II Bułgarobójca. cesarz bizanty ski 97
 Ba enow Wasilij Iwanowicz, architekt 16, 189, 190*, 191*, 192, 193, 195, 196, 199, 211, 215, 220, 339
 Beauvais Józef Iwanowicz, architekt 223
 Benois Aleksander Mikołajewicz, malarz 326, 327
 Benois Leontij Mikołajewicz, architekt 261
 Benois Mikołaj Leontjewicz, architekt 225
 Bernini Lorenzo, architekt włoski 215
 Bidat Aleksander, rysownik francuski 278
 Biecki Iwan Iwanowicz, generał 190
 B i e l i s k i W. G. 18, 21. 259
 Biernadski (Biernardski) Eustachy Jewfimowicz, grafik 256
 B i e s s o n o w S. W. 339
 Biron Ernest Jan, ksi kurlandzki 339
 B ł a g o j D. D. 339
 Bogdanowicz Hipolit Fiodorowicz, poeta 234
 Bono Friazin, architekt 63
 Borisow-Musatow Wiktor Jelpidiforowicz, malarz 322, 324*
 Borodin Sjemion, malarz ikon 162
 Borowikowski Władimir Łukicz, malarz 17. 209*, 210, 240
 Borromini Carlo, architekt włoski 89
 Borys Godunow, car 74
 Bratiła-Flor. złotnik nowogrodzki 131
 Brenna Vincent, architekt 193, 219

- Briułłow Aleksander Pawłowicz, architekt 222, 225
 Briułłow Karol Pawłowicz, malarz 20, 243, 245, 246*, 247*, 248*, 249*, 250*, 255, 341
 Brusow Walery Jakowlewicz, poeta 324
 Bruni Fiodor (Felice) Antonowicz, malarz 248, 249, 278, 341
 Brunow N. I. 330, 331, 332, 335
 Bułgakow F. I. 341
 Bułyczow N. I. 329
 uśłajew F. I. 134, 337
- Cameron Charles, architekt 191, 192
 Canova Antonio, rze biarz 200, 226
 Caravaque Louis, malarz 202, 206
 Cennino Cennini, malarz włoski 334
 Chmielnicki Bohdan, hetman kozacki 83
 Clérisseau Charles Louis, architekt francuski 191, 192
 Clodt Piotr Karłowicz, rze biarz 21, 223, 230*, 231*, 232, 262
 Collot Maria Anna, rze biarka 339
 Czerny Szymon, malarz 138
 Czernyszewski M. G. 18, 21, 254, 258, 259, 266, 270, 284, 300, 341
 Czewarski (Czewakmski) Sawwa Iwanowicz, architekt 188, 192
 Czirin Prokop, malarz ikon 162
 Czistiakow Paweł Pietrewicz, malarz 282
 Czorny Daniel, malarz fresków 336
- Daniło Romanowicz, ksi włodzimiersko-halicki 42, 105
 Daniłowicz Wasilij, bojarzyn 56
 Dannhauer (Thannauer) Gottfried, malarz 202
 De Baye A. 329
 Delacroix Eugène, malarz francuski 245
 Delamot (de la Mothe) Valiin zob. Valiin
 Demut-Malinowski Wasilij Iwanowicz, rze biarz 230
 Detterson Hans, portrecista 164, 340
 Dines Ł. A. 330
 Dionizy, biskup suzdalski 336
 Dionizy, malarz 132, 156, 157*, 160, 169, 175, 176, 201, 336
 Dmitrijewa N. 341
 Dobrolubow M. A. 18, 259
 Dobrowolski Tadeusz 338
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz, pisarz 268, 269*
 Druynin S. 342
- Egbert, arcybiskup Trewiru 120
 El bieta Pietrowna, caryca 14, 185, 186, 187, 188, 190, 203, 339
 El bieta Rakuszanka, ona Kazimierza Jagiello czyka 169
 Engels Piotr, malarz 340
 Epifaniusz 138, 336
 Eudoksja, cesarzowa bizantyjska 335
 Eufrozyna (Jewfrosinija), ksi na 44
 Eutymiusz zob. Jewfimij
- Falconet Etienne Maurice, rze biarz 16, 197*, 198, 200, 339
 Fiedorow-Dawydow A. A. 329, 340, 341, 342
- Fiedorow . 341
 Fiedotow Paweł Andriejewicz, malarz 20, 247, 255*, 256*, 257*, 258, 266, 268
 Fielkierzam A. 339
 Fieodosij, miniaturzysta 175
 Fieofan (Teofan) Grek, malarz 137, 138, 139*, 140, 141, 142, 143*, 144*, 145, 146, 151, 336
 Fieognost, metropolita moskiewski 336
 Filofiej, mnich 59
 Fiodor Iwanowicz, car 163, 165*, 340
 Fioravanti Aristotele, architekt 16, 60, 61, 331
 Flawicki Konstantyn Dmitrijewicz, malarz 278
 Fomin Iwan Aleksandrowicz, architekt 261
 Fiazin Bono zob. Bono
- Gagarin Grigorij Grigorjewicz, rysownik 248
 Gay Mikołaj Mikołajewicz, malarz 22, 274, 276, 277*, 278, 297, 312, 341
 G e g i j e w s i - D r u y n i n W. T. 336
 Gérôme Leon, malarz francuski 278
 Gertruda, ksi niczka polska 120
 Gilardi Diemientij Iwanowicz, architekt 195, 223, 231
 Gillet Mikołaj, rze biarz 190, 198
 Girardon François, rze biarz francuski 339
 Godunow Borys zob. Borys Godunow
 Godunow Fiodor, car 159, 163, 177
 Goethe Johann Wolfgang 243
 Gogol Mikołaj Wasyljewicz, pisarz 245, 256, 266, 275, 291, 305, 342
 Golicyn Dmitrij Aleksiejewicz, ksi 198*, 199, 200, 223
 Golicyn Władimir Michajłowicz, ksi 332
 Gołowaczewski Kiriłł Iwanowicz, portrecista 206
 Gołubkina Anna Siemjonowna, rze biarka 266
 Gordiejew Fiodor Gordiejewicz, rze biarz 17, 200
 G o d o w W. A. 330
 G a b a r André 333
 G r a b a ' I. E. 6, 134, 323, 330, 332, 333, 336, 340
 Grabar' Igor Emanuelowicz, malarz 323
 Greco El (Theotocopuli), malarz hiszpański 105
 Grek Fieofan zob. Fieofan
 G r i e o w B. D. 25, 329
 Grigorjew Afanasij Grigorjewicz, architekt 223
 Grzegorz, diakon, miniaturzysta 119, 120
 G u s z c z i n A. S. 329
- Halberg Samuel Iwanowicz, rze biarz 229, 230
 H e e n A. I. 18, 254, 277
 Hollerbach E. 340
 Houdon Jean Antoine, rze biarz francuski 198
- H i n M. N. 332
 Indikopleustes zob. Kosmas Indikoptow
 Iwan III, wielki ksi moskiewski 58, 59, 126, 331
 Iwan IV Gro ny, car 14, 59, 65, 68, 72, 158, 159, 172*, 176, 263, 290*, 313*, 314, 336, 337, 340
 Iwanow Aleksander Andriejewicz, malarz 20, 22, 233, 250, 251, 252*, 253*, 254*, 276, 297, 341
 Iwanow Andrzej Iwanowicz, malarz 233, 248, 250
 Iwanow Antoni Andriejewicz, rze biarz 232
 Iwanow Dymitr Iwanowicz, malarz 233

- Iwanow Michał Matwiejewicz, malarz 199, 212, 213, 242, 298, 340
 Iwanow W. N. 339
 Izajasz Grek, malarz w Nowogrodzie 336
 Iziaslawa Jarosławicz, ksi 103, 119, 120, 123, 333
- Jagiellonowie 171
 Jakobi Walery Iwanowicz, malarz 281
 Jarosław M dry, ksi kijowski 33, 34, 35, 38, 45, 46, 97, 100, 122, 123, 131
 Jarosław Osmomysł, ksi 42
 Jaroszenko Mikołaj Aleksandrowicz, malarz 22, 271, 272*, 273*, 341
 Jegorow Aleksiej Jegorowicz, malarz 233, 234, 248
 Jemielian, malarz ikon 162
 Jermolin Wasilij Dmitrijewicz, budowniczy moskiewski 331
 Jewfimij II (Eutymiusz), arcybiskup nowogrodzki 57, 332
 Jewfrosinija zob. Eufrozyna
 Jewłaszew Aleksiej Pietrowicz, architekt 339
 Joan, budowniczy połocki 45
 Joasaf, patriarcha moskiewski 338
 Jodkowski Józef 331
 Juon Konstantyn Fiodorowicz, malarz 323
 Jurij Dołgoruki, wielki ksi kijowski 48, 49
 Jurij Wsiewołodicz, ksi 49
- Karger M. 106, 330, 333
 Karion Istomin 338
 Katarzyna I, caryca 185
 Katarzyna II, caryca 17, 190, 194, 199, 208, 209, 210
 Kazakow Matwiej Fiodorowicz, architekt 16, 189, 193, 195, 196, 215, 220, 223
 Kazaniec (Kazancew) Jakub, malarz ikon 165
 Kazimierz Jagiello czyk 169
 Kiprienski Orest Adamowicz, malarz 19, 234*, 235*, 236*, 237*, 239, 341
 Kiriakowski Leonty, malarz 340
 Klodt zob. Clodt
- Kokorinow Aleksander Filipowicz, architekt 189, 191, 339
 Komnenowie, dynastia bizantyjska 123
 Kondakow N. P. 127, 134, 329, 330, 333, 334, 335
 Kondratiew Tichon, malarz ikon 167
 Konienkow Siergiej Timofiejewicz, rzeźbiarz 266
 Konstantyn-Kostia, złotnik nowogrodzki 131
 Konstantynowicz I. 335
 Konstratiew Gabriel, malarz ikon 165
 Korowin Konstantyn Aleksiejewicz, malarz 317*, 318, 319, 324
 Korzuchin Aleksiej Iwanowicz, malarz 271
 Kosmas Indikoplów (Indikopleustes) 176, 177*, 337, 338
 Kotow Grigorij Iwanowicz, architekt 261
 Kowalewszaja N. N. 340
 Kozłowski Michał Iwanowicz, rzeźbiarz 17, 199, 200*, 211, 226
 Kramski (Kramskoj) Iwan Mikołajewicz, malarz 22, 259, 269, 270, 272, 273, 274*, 275*, 277, 278, 282, 297, 341
 Krasowski M. 331
 Kryłow Iwan Andriejewicz, poeta-bajkopisarz 230, 232, 246, 320
- Kuind i (Quindji) Archip Iwanowicz, malarz 305, 306*, 307*
 Kutuzow Michał Hilarionowicz, generał 229
 Kumin Antip, bojar nowogrodzki 149
 Kwasow Andrzej Wasiljewicz, architekt 339
- Lagrenée Louis, prof. Akademii Sztuk Pięknych 190, 191
 Lampi Jean Baptiste, malarz 211
 Lanceray Eugeniusz Aleksandrowicz, rzeźbiarz 21, 262, 263*, 341
 Lanceray Eugeniusz Eugeniejewicz, malarz 327
 Lebediew Michał Iwanowicz, malarz 20, 298
 Leblond (Le Blond) Aleksander, architekt 182, 183*, 185, 338
 Leighton Frederick, malarz i rzeźbiarz 2%
 Le Lorrain Louis Joseph, malarz i grafik 190
 Lenin W. I. 18
 Le Nôtre André, architekt francuski 338
 Leonow A. I. 340
 Le Prince (Leprince) Jean Baptiste, malarz 203
 Lermontow Michał Juriewicz, poeta 323
 Lewicki Dymitr Grigorjewicz, malarz 17, 206*, 207*, 208*, 209, 211, 239
 Lewitan Izaak Iljicz, malarz 22, 304, 305, 306, 308*, 309*, 310*, 311*, 312*, 316, 317, 324, 326, 342
 Lihowzew M. P. 117, 134, 334
 Lisicki Semen, malarz 340
 Ludwik XIV, król francuski 326, 339
- Ławrow N. F. 330
 Łaskowska ja O. A. 342
 Łazariew W. N. 58, 107, 140, 144, 152, 155, 331, 333, 335, 336, 337
 Łoganowski Aleksander, rzeźbiarz 232
 Łomonosow Michał Wasiljewicz, uczonek rosyjski, 15, 199
 Łopucki Stanisław, malarz 164, 340
 Łosienko Anton Pawłowicz, malarz 17, 18, 192, 204, 206, 209, 211
- Maculewicz L. A. 329
 Makariusz, patriarcha antiochijski 338
 Makary, metropolita moskiewski 176
 Makowski Konstanty Jegorowicz, malarz 296
 Makowski Włodzimierz Jegorowicz, malarz 273, 296
 Maksimow P. N. 331, 339
 Malawin Filip Andriejewicz, malarz 319
 Marco Ruffo zob. Ruffo Marco
 Mars A. M. 338
 Martos Iwan Pietrowicz, rzeźbiarz 17, 218, 226*, 227*, 228*, 229, 230
 Matejko Jan, malarz polski 291
 Matwiejew Andrzej Matwiejewicz (lub Merkurewicz), malarz 203, 206
 Mazepa Iwan Stiepanowicz, hetman Ukrainy 83, 86
 Melecjusz, patriarcha 338
 Mens Anton Rafael, malarz niemiecki 226
 Miasojedow Grigorij Grigorjewicz, malarz 270*
 Miasojedow W. 333
 Michał, władca 172
 Miczurin Iwan Fiedorowicz, architekt 339

- Miendielejew Dymitr Iwanowicz, chemik 272, 288
 Mienszikow Aleksander Danilewicz, minister Piotra I 185, 197, 294, 338
 Mikołaj I, car 17, 214, 224, 232
 Mikołaj II, car 316
 Miljukow P. 341
 Minin Ku ma, bohater narodowy 227, 228*, 233*
 Mir Iskusstwa zob. wiat Sztuki
 Mitrofan, malarz fresków 336
 Mohyla Piotr, metropolita kijowski 83, 330
 Moisiej, fundator fresków 141
 Mole Wojślaw 337, 338, 341, 342
 Moltke Helmuth, generał pruski 281
 Montferrand August de, architekt 222*
 Moor Karol de, malarz holenderski 203
 Morkow hr., protektor Wieniecjanowa 341
 M cisław Chrobry, ksi 32
 M cisław, ksi nowogrodzki 45, 120
 Musorgski Modest Pietrowicz, kompozytor rosyjski 288
- Napoleon Bonaparte 281
 Naryszkinowie, ród bojarski 332
 Nie z ina M. W. 341
 Niekrasow A. I. 6, 68, 162, 330, 331, 332, 333, 336, 338
 Niekrasow Mikołaj Aleksiejewicz, poeta 18, 266
 Nieradowski P. 333
 Niestierow Michał Wasiljewicz, malarz 316, 317
 Nifont, arcybiskup pskowski 48
 Nikifor, malarz ikon 162
 Nikitin Iwan Maksymowicz, malarz 17, 203, 340
 Nikitin T., malarz fresków 168
 Nikon, patriarcha moskiewski 14, 76, 78, 164, 201, 294, 337, 340
 Norblin Jean Pierre, malarz polski i francuski 19, 203, 237
 Nowicki A. 340
 Nowikow Mikołaj Iwanowicz, publicysta 15, 206*
- Odolski Grzegorz, malarz 340
 uniew M. 135, 335
 Orbie Ili A. 329
 Orłowa M. 342
 Orłowski Aleksander, malarz polski i rosyjski 19, 237, 238*, 255
 Orłowski (Smintow) Borys Iwanowicz, rze biarz 229
 Osieczkowska Celina 338
 Ostromir, posadnik nowogrodzki 119
 Ostrouchow Ilja Siemionowicz, pejza ysta i kolekcjoner 149, 150, 157, 160, 162, 304
 Ostrowski Aleksander Mikołajewicz, dramaturg 268, 315
 Oszcziepkow T. D. 340
 Overbeck Friedrich, malarz niemiecki 251
- Pacini Giovanni, muzyk włoski 245
 Paisjusz, patriarcha aleksandryjski 338
 Pajou Auguste, rze biarz francuski 198
 Paleologowie, dynastia cesarzy bizanty skich (renesans Paleologów, styl paleologowski) 137, 138, 140, 141, 142, 151, 152, 154, 160, 175, 336
- Palladio Andrea, architekt włoski 194
 Paweł I, car 17, 211, 215
 Pawłow Iwan Pietrowicz, fizjolog 316
 Pe ł e s i J. 330
 Picard Pierre, grafik 202
 Pieriedwi nicy 21, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 282, 283, 284, 296, 299, 306, 308, 313, 317, 341, 342
 Pierow Wasilij Grigorjewicz, malarz 21, 266, 267*, 268*, 269*, 271, 341
 Pi tro Antonio Solario zob. Solario Pietro Antonio
 Pietrowoj E. N. 340
 Pigalle Jean Baptiste, rze biarz 199
 Pillement Jean, malarz 202
 Pi ł a w s i W. I. 340
 Pimienow Mikołaj Stiepanowicz młodszy, rze biarz 232
 Pimienow Stiepan Stiepanowicz starszy, rze biarz 230
 Piotr, majster 46
 Piotr I, car 8, 14, 15, 66, 75, 89, 163, 180, 181, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 195, 196, 197*, 198, 201, 202, 203, 263, 264*, 278, 292, 294, 320, 321*, 322, 334, 338, 339
 Piotr II, car 185
 Pisiemski Aleksiej Fieofilaktowicz, pisarz 288
 Platon 338
 P l e h a n o w J. W. 325
 Pieszkowi Joann, serbski diakon 337
 Pliniusz 338
 Pławow Piotr Siergiejewicz, architekt 222
 Polenow Wasilij Dmitrijewicz, malarz 297*, 298, 303, 304*, 305*, 306, 307, 312, 342
 P o r f i r i d o w N. G. 333
 Potiomkin Grigorij Aleksandrowicz, ksi 199
 Pozna ski Wasyl, malarz 340
 Poznik (i Barma) budowniczo wie Wasilija Bła ennego 71
 Po arski Dymitr Michajłowicz, bohater narodowy 227, 228*, 233*
 Prianisznikow Hilarion Michajłowicz, malarz 273, 274*
 Prochor z Gorodca, malarz ikon 139, 144
 Prokofjew Iwan Prokofjewicz, rze biarz 17, 201
 P r t o w W. 341
 Pugaczow Jemielian Iwanowicz, bohater narodowy 15, 268
 Puszkina Aleksander Siergiejewicz, poeta 191, 236, 237*, 239*, 245, 246, 321
- Quarenghi Jacopo, architekt 194, 214
- Rabus Karl Iwanowicz, malarz 300
 Rachete Dominik, rze biarz 200
 Radiszczew Aleksander Mikołajewicz, pisarz 15
 Rappoport P. A. 332
 Rastrelli Karol Bartłomiej, rze biarz 186, 196*, 197, 339
 Rastrelli Bartłomiej Bartłomiejewicz, architekt 72, 183, 184*, 185*, 186*, 187*, 188, 189, 190, 192, 194, 339
 Réau Louis 334, 335, 338, 339
 Rembrandt Harmensz van Rijn 240
 Riabuszkin Andrzej Pietrowicz, malarz 312, 313, 317
 Riabuszynski Paweł Pawłowicz, kolekcjoner 118, 151
 R i e d i n E. K. 338
 Riepin Ilia Jewfimowicz, malarz 21, 22, 248, 281, 282, 283*, 284*, 285*, 286*, 287*, 288, 289*, 290*, 291*, 292, 294, 295, 312, 317, 320, 324, 341, 342

- Rimski-Korsakow Mikołaj Andriejewicz, kompozytor 314, 322
- Rinaldi Antonio, architekt 191, 192
- Rokotow Fiodor Stiepanowicz, malarz 17, 205*, 207, 208
- Rossi Karl Iwanowicz, architekt 219, 220*, 222, 230
- Rotari Pietro, malarz 206, 308
- Rubens Petro Paulo 240
- Rublew Andrzej, malarz 105, 132, 139, 144, 152, 153*, 154, 155, 156, 157, 169, 175
- Ruffo Marco, architekt 62
- Rumiancew Mikołaj Pietrewicz, kolekcjoner 175
- Ruszczyc Ferdynand, malarz 306
- Rybaków W. A. 24, 26, 29, 329, 330, 333
- Rzianin M. I. 131, 339
- Sablukow Iwan Siemionowicz, malarz 206
- Sadowien W. 341, 342
- Sałytkow-Szczedrin Michał Jewgrafowicz, pisarz 272
- Samojłowicz Jan, hetman 85
- Sawicki Konstantyn Apollonowicz, malarz 271*
- Sawin Istoma, malarz ikon 162
- Sawin Nazary, malarz ikon 162
- Sawin Nikifor zob. Nikifor
- Sawin S., malarz fresków 168
- Sawinow A. N. 340, 341
- Sawrasow Aleksiej Kondratowicz, malarz 22, 299, 300, 301*, 304, 306, 342
- Schädel Gottfryd, architekt 185, 339
- Schlutter Andrzej, architekt 183
- Schoenebeck Adriaen, grafik 202
- Shweinfurth Ph. 334, 335
- Schwertfeger, architekt 183
- Sherwood Mikołaj, architekt 260
- Siemion Andriejewicz, posadnik nowogrodzki 56
- Siemiradzki Henryk, malarz 296
- Sierow Walentyn Aleksandrowicz malarz 22, 304, 320*, 321*, 322*, 323*, 324, 326, 327
- Simonides 338
- Sinjawie M. M. 340
- Skobielew Michał Dmitrijewicz, generał 280, 281
- Smirnow zob. Orłowski Borys
- Sobolew Iwan, malarz ikon 162
- Sobolew N. N. 331
- Sobolewski A. A. 329
- Sokołowa N. 342
- Solario Pietro Antonio, architekt 62
- Sołowjew Władimir Siergiejewicz, filozof 272, 288
- Somow Konstantyn Andriejewicz, malarz i rzebiarz 266, 327, 328*
- Spicyn A. A. 24, 329
- Spirydon, protodiakon 172
- Sriezniewski L. 329
- Stakensneider Andrzej Iwanowicz, architekt 225
- Stalin J. W. 18, 58
- Stanisławski Konstantyn Siergiejewicz 322*
- Starcew Osip Dmitrijewicz, architekt 86
- Starow Iwan Jegorowicz, architekt 193, 196
- Stasow Wasilij Pietrewicz, architekt 220, 221*, 222, 340
- Stasow W. W. 21, 247, 259, 262, 269, 283, 288, 341, 342
- Strauss David Friedrich, pisarz niemiecki 251
- Striepiewowa Pelagia Antipjewna, aktorka 272, 273*, 341
- Stroganowie, ród kupiecki 14, 66, 74, 115, 162, 163*, 215, 332
- Surikow Wasilij Iwanowicz, malarz 21, 248, 274, 281, 292, 293*, 294, 295, 312, 342
- Suworow Aleksander Wasiljewicz, generał 200*
- Szew N. 333
- Sysojewicz Iwan, arcybiskup 167
- Szczedrin Feodosij Fiodorowicz, rzebiarz 199, 200
- Szczedrin Siemion Fiodorowicz, malarz 20, 199, 212, 213, 340
- Szczedrin Sylwester Feodosijewicz, malarz 242, 243, 298
- Szczukin Stiepan Siemionowicz, portrecista 341
- Szczuko Władimir Aleksiejewicz, architekt 261
- Szczusew A. W. 340
- Szebujew Wasilij Kuzmicz, malarz 234, 248
- Szerocki K. 330
- Szeszeninowie Siemion i Jewdokij, rzebiarze w kościołach 339
- Szmit F. 332, 333
- Szubin Fiedot Iwanowicz, rzebiarz 17, 198*, 199, 204, 211, 339, 340
- Szybanow Michał, malarz 17, 20, 202*, 204, 211
- Szyszkina Iwan Iwanowicz, malarz 302*, 303*, 304
- wiatosław, ksiądz 49, 121
- wiatosław Jarosławicz, ksiądz 39
- wiat Sztuki 21, 265, 292, 316, 325, 326, 327, 328, 342
- Tadema Alma, malarz 296
- Tamanian Aleksander Iwanowicz, architekt 261
- Tankow Iwan Michajłowicz, malarz 204
- Tarchow M., malarz 319
- Teofan Grek zob. Fieofan
- Teofil, prezbiter 128
- Thomon Tomasz de, architekt 214, 216*, 217, 218, 340
- Thon Konstantyn Andriejewicz, architekt 225
- Thorwaldsen Bertel, rzebiarz duński 226
- Thomir w M. N. 68, 332
- Tieriebieniew Michał Iwanowicz, karykaturzysta 255
- Timm Jerzy Wilhelm, rysownik-karykaturzysta 256
- Tołstoj Fiodor Pietrewicz, rzebiarz-medalier, malarz, grafik 228, 229*, 232*, 234
- Tołstoj Lew Mikołajewicz, pisarz 264, 265*, 275, 277, 281, 288, 341
- Tomon zob. Thomon
- Toporow S. A. 339
- Trezzini Domenico, architekt 182*, 183, 186
- Tiewie W. 329
- Tropinin Wasilij Andriejewicz, malarz 238, 239*, 240*, 255
- Trubiecki Paweł Pietrewicz, rzebiarz 264, 265*
- Turgieniew Iwan Siergiejewicz, pisarz 266, 3Q1, 304
- Uchtomski Dymitr Wasiljewicz, architekt 189, 192
- Ugriumow Grigorij Iwanowicz, malarz 233*, 234
- Umbranowski Cyprjan, malarz 340
- Uspienski A. I. 340
- Uspienski, archimandryta 133
- Uszakow Szymon, malarz ikon 165, 166*, 167, 201, 338

- Vailly, architekt francuski 192
 Valiin de la Mothe Jean Baptiste, architekt 190, 191, 192
 Vien Joseph Marie, malarz 226
 Vischer-Piscator Jan, grafik-wydawca 168
 Vitali Iwan Pietrewicz, rze biarz 230
- Walicki Michał 331, 338
 Walter Hans, malarz 340
 Wasilien W. M. 339
 Wasilij, arcybiskup 336
 Wasilij Daniłowicz, bojarzyn nowogrodzki 56
 Wasiljew Fiodor Aleksandrowicz, malarz 302, 304
 Wasniecowa Apolinary Michajłowicz, malarz 313, 342
 Wasniecowa Wiktor Michajłowicz, malarz 248, 261, 313, 314*, 315*, 316, 317
 Wasyl III, wielki ksi moskiewski 58, 68
 Wieniecjanow Aleksiej Gawryłowicz, malarz 20, 239, 240, 241*, 242*, 243*, 244*, 255, 258, 298, 299, 306, 341
 Wierieszczagin Wasilij Wasiljewicz malarz 22, 248, 274, 276, 278, 279*, 280, 281*, 312, 341
 Win elmann J. 228
 Wiskowaty, diak 159, 164, 337
 Wiszniakow Iwan Jakowlewicz, malarz 206
 Witherg Aleksander Ławrientjewicz, architekt 224, 225
 Władymirow Iosif, malarz ikon 165, 337
 Władysław Jagiełło 169, 171
 Włodzimierz, ksi kijowski 25, 31, 38, 63, 65, 111, 122, 131, 329
 Włodzimierz Monomach, ksi 43, 48, 49
- Wojciechowski J. 331
 Wołkow Siemion Artiemiewicz, architekt 339
 Worobjew Maksym Nikiforowicz, malarz 298, 300
 Woronichin Andrzej Nikiforowicz, architekt 214*, 215*, 216, 225
 Woronin N. N. 330, 331
 Wrangel N. N. 211, 340
 Wrubel Michał Aleksandrowicz, malarz i rze biarz 266, 323, 324, 325*, 326*
 Wsiewołod, ksi 49, 52, 53, 54
 Wuchters Daniel, portrecista 164, 340
 Wulff Oskar 334, 335, 336
- Zabielin I. 331, 332
 Zacharow Adrian Dmitrijewicz, architekt 214, 217*, 218*, 219, 221
 Zacharow Piotr Zacharewicz, malarz 206
 Zarudnyj Iwan Pietrewicz, architekt 188*, 189
 Zilbersztejn I. S. 342
 Zofia Paleolog, wielka ksi na moskiewska 59
 Zotow A. 340, 341
- danow A. A. 247
 idow G. W. 340
 iwowa O. 342
 ółtowski Iwan Władysławowicz architekt 261
 ukowski Wasilij Andriejewicz poeta 246
 urawlewa E. 342

SPIS TABLIC BARWNYCH

I. Borys i Gleb. Ikona szkoły moskiewskiej. XIV w. Muzeum Rosyjskie.

II. Zło enie do grobu. Ikona szkoły "północnej". XV w. Galeria Trietiakowska.

V. W. Sierow: Dziewczynka z brzoskwiniami (Wiera Mamontowa). Galeria Trietiakowska.

III. Sylwester Szczedrin: Pejzaż wioski. Galeria Trietiakowska.

IV. W. Surikow: Bojarynia Morozowa. Galeria Trietiakowska.

SPIS ILUSTRACJI

1—2. Posąg wiatowida w Muzeum Archeologicznym PAN w Krakowie. — Fot. St. Kolowca.

3—4. Posąg wiatowida w Muzeum Archeologicznym PAN w Krakowie. — Fot. St. Kolowca.

5. Dwa turze rogi z srebrnymi okuciami, z Czarnej Mogiły w Czernihowie (zrekonstruowane). — Rybakow, *Materialy i issledowanija po archeologii SSSR*, t. XI.

6. Srebrna płyta z okucia rogu wi kszego. — Rybakow, *Materialy i issledowanija po archeologu SSSR* t. XI.

7. Cerkiew Dziesi cinna w Kijowie. Plan. — *Ist. Kult. II*.

8. Sobór Spaso-Prieobra e ski w Czernihowie. Plan. — *Ist. Kult. II*.

9. Sobór Spaso-Prieobra e ski w Czernihowie. Przekrój. — *Ist. Archit.*

10. Sobór Spaso-Prieobra e ski w Czernihowie. Widok z trzech stron. — *Sokrowszcza R. Archit.*

11. Sobór Spaso-Prieobra e ski w Czernihowie. Widok z trzech stron. — *Sokrowszcza R. Archit.*

12—14. Sobór w Sofii w Kijowie. Plan. Przekrój poprzeczny. Rekonstrukcja fasady południowej. — *Wizant. Wriemiennik III*.

15. Sobór w Sofii w Kijowie. Widok od strony apsydy. — Buxton.

16. Sobór w Sofii w Połocku. Plan. — *Ist. Kult. II*.

17. Sobór w Sofii w Nowogrodzie. Plan. — *Ist. Kult. II*.

18. Sobór w Sofii w Nowogrodzie. Widok od strony południowej. — Buxton.

19. Sobór Uspe ski Ławry Pieczerskiej w Kijowie. Plan. — *Ist. Kult. II*.

20—22. Cerkiew Piatnicka w Czernihowie. Plan. Przekrój poprzeczny. Rekonstrukcja (widok od strony wschodniej). — *Ist. Archit.*

23. Sobór Uspe ski w Haliczu. Plan. — *Ist. Kult. II*.

24. Cerkiew w. Pantelejmona w Haliczu: portal, i fragment portalu. — *Ist. Kult. II*.

25—27. Cerkiew Michała Archanioła (Swirskaja) w Smoleńsku. Plan. Przekrój. Rekonstrukcja strony zachodniej. — *Ist. Archit.*

28—30. Cerkiew klasztoru Spasa-Eufrozyny w Połocku. Plan. Rekonstrukcja. Przekrój. — *Ist. Kult. II*.

31. Sobór Georgijewski klasztoru Juriewskiego w Nowogrodzie. Plan. — *Ist. Kult. II*.

32—33. Nieriedica w Nowogrodzie. Przekrój. Plan. — *Ist. Kult. II*.

34. Nieriedica w Nowogrodzie. Wygląd z zewnątrz (przed zniszczeniem). — Miasojedow.

35. Sobór Spasa w klasztorze Miroskim w Pskowie. Plan. — *Ist. Kult. II*.

36. Sobór Uspe ski w Włodzimierzu nad Kląmą. Wygląd z zewnątrz. — Grabar' I.

37. Sobór Uspe ski w Włodzimierzu nad Kląmą. Plan. — *Ist. Kult. II*.

38. Cerkiew Pokrowa nad Nieriedicą. — Halle.

39. Sobór Dymitra w Włodzimierzu nad Kląmą. — Halle.

40. Sobór Dymitra w Włodzimierzu nad Kląmą. Fragment. — Ajnałow.

41. Sobór Georgija w Juriewie Polskim. Plan. — *Ist. Kult. II*.

42. Sobór Georgija w Juriewie Polskim. Widok z trzech stron. — Halle.

43. Cerkiew Mikołaja „Na Lipnie” w Nowogrodzie. — Łazariew.

44. Cerkiew Prieobra e ska w Kowalewie (pod Nowogrodem). — Łazariew.

45. Cerkiew Fiodora Stratiłata w Nowogrodzie. — Grabar' I.

46. Sobór Uspie ski. Moskwa, Kreml. — Rzianin, *Archit. ansambli*.
47. Sobór Archangielski i Błagowieszcze ski. Moskwa, Kreml. — *Belvedere* 11.
48. Granowitaja Pałata. Moskwa, Kreml. — *Sokrowiszczca R. Archit.*
49. Granowitaja Pałata. (Wn trze). Moskwa, Kreml.— Ajnałow II.
50. Iwan Wielikij. Moskwa, Kreml. — Rzianin, *Archit. ansambli*.
- 51—52. Cerkiew Pietropawłowska w Ples. Widok od strony północnej. Przekrój i plan. — Krasowski.
53. Cerkiew Spasa Prieobra enija w Kokszenka. Plany dolnego i górnego pi tra. — Krasowski.
54. Cerkiew Uspie ska w Warsugu. (Rejon Archangielski). — Grabar' I.
55. Cerkiew Wozniesie ska w Kołomienskoje. — Rzianin, *Archit. ansambli*.
56. Cerkiew „Wasilij Bła ennyj” w Moskwie. Plan. — Grabar' II.
57. Cerkiew „Wasilij Bła ennyj” w Moskwie. Widok zewn trzny. — Buxton.
58. Cerkiew w Ostankino. — *Sokrowiszczca R. Archit.*
59. Pałac tieriemny (Tieriemnyj dworiec). Moskwa, Kreml. — Ajnałow II.
60. Pałac tieriemny (Tieriemnyj dworiec). Złota komnata. Moskwa, Kreml. — Grabar' II.
61. Drewniany dwór carski w Kołomienskoje. (Model). — Sobolew, *Rieżba po dieriewu*.
- 62—64. Cerkiew Jana Złotoustego w Korownikach. (Jarosław). Plan. Przekrój podłu ny. Widok od strony zachodniej. — *Ist. Archit.*
65. Cerkiew Jana Chrzyciciela w Totczkowie. (Jarosław). — Buxton.
66. Cerkiew Zesłania Ducha w w Boryni koło Turki. — Grabar' II.
67. Sobór Troicki w Nowomoskowsku. — Grabar' II.
68. Cerkiew „Na Bramie Gospodarczej”. Pieczerska Ławra w Kijowie. — Grabar' II.
69. Sobór Uspie ski w Astrachaniu. — *Sokrowiszczca R. Archit.*
70. Cerkiew „Na Pokrowkie” w Moskwie. — *Ist. Archit.*
71. Cerkiew Pokrowa w Filach pod Moskw . — *Sokrowiszczca R. Archit.*
72. Cerkiew w Dubrowicy koło Moskwy. — *Sokrowiszczca R. Archit.*
73. Wie a Suchariewska w Moskwie. — *Ist. Archit.*
- 74—76. Cerkiew Uspie ska w Kondopodze. Plan. Przekrój. Widok od strony wschodniej. — Krasowski.
- 77—78. Cerkiew w Una. Fasada. Przekrój. — Krasowski.
79. Cerkiew z r. 1714 w Kiem' nad Morzeni Białym. — Buxton.
80. Cerkiew w Ki i na wysepce jeziora Oniega. — Grabar'.
81. Komunia apostołów i ojcowie Ko cioła. Mozaika w apsydzie. Sobór w Sofii w Kijowie. — Grabar' VI.
82. Jan Złotousty z grupy ojców Ko cioła. Mozaika w apsydzie. Sobór w Sofii w Kijowie. — Grabar' VI.
83. w. Pantielejmon. Malowidło cienne. Sobór w Sofii w Kijowie. — *Ist. Kult. II*.
84. Portret Anny Jarosławny. Malowidło cienne. Sobór w Sofii w Kijowie. — *Ist. Kult. II*.
85. Fragment malowideł ciennych z klatki schodowej w wie y soboru w Sofii w Kijowie. — *Ist. Kult. II*.
86. Mozaika w soborze Michajłowskim w Kijowie. — *Ist. Kult. II*.
87. w. Tekla. Malowidło cienne w soborze Spaso-Prieobra e skim w Czernihowie. — *Ist. Kult. II*.
88. w. Paweł z kompozycji S du Ostatecznego. Malowidło cienne w soborze Dymitra w Włodzimierzu n. Kła m . — *L'art byz. chez les Slaves*.
89. Głowa anioła z kompozycji S du Ostatecznego. Sobór Dymitra w Włodzimierzu n. Kła m . — *L'art byz. chez les Slaves*.
90. Głowa w. Heleny. Fragment z malowidła cennego z r. 1144. Sobór w Sofii w Nowogrodzie. — Łazariew.
91. Głowa młodzie ca. Fragment malowidła cennego w cerkwi w Arka ach. — Łazariew.
92. w. Jerzy. Malowidło cienne. Cerkiew w Jerzego w Starej Ładodze. — Łazariew.
93. Głowa w. Jerzego. Fragment malowidła cennego. Cerkiew w. Jerzego w Starej Ładodze. — Łazariew.
94. Głowa w. Łazarza. Fragment malowideł ciennych. Nieriedica. — Miasojedow.
95. Chrzest w Jordanie. Malowidło cienne. Nieriedica. — Miasojedow.
96. Matka Boska Włodzimierska. Ikona. Gal. Triet. — *L'art byz. chez les Slaves I*.
97. Zwiastowanie. Ikona z Ustiuga. Gal. Triet. — Łazariew.
98. Acheiropoietos z dwustronnej ikony nowogrodzkiej. Gal. Triet. — Łazariew.
99. Matka Boska Orantka. Ikona z Jarosławia. Gal. Triet. — Ajnałow.
100. Narodzenie Bogurodzicy. Ikona. Gal. Triet. — Łazariew.
101. Miniatura z Ewangieliarza Ostromira. — Swirin.
102. Relief z XI—XII w. z klasztoru Michajłowskiego w Kijowie. — *Ist. Kult. II*.
103. Fragment rze by kapitelu odkryty w Czernihowie. — «Iskusstwo» 1951, maj—czerwiec.
104. Naszyjnik z Kamienego Brodu. — Guszczin.
105. Kolczyk z XII—XIII w. — *Ist. Kult. II*.
106. Bransoletka ze skarbu czernihowskiego (XII—XIII w.). — *Ist. Kult. II*.
107. Ikonostas w kaplicy Narodzenia M. B. w soborze w Sofii w Nowogrodzie. — Grabar' VI.
108. Fieofan Grek: Makary Egipski. Fragment malowidła cennego w cerkwi Spasa Prieobra enija w Nowogrodzie. — Łazariew.
109. Fragment sceny Zwiastowania. Cerkiew Fieodora Stratitata w Nowogrodzie. — Schweinfurth.
110. Fragment fresku ze sceny Bo ego Narodzenia. Cerkiew Uspie ska na Wołotowym Polu w Nowogrodzie. — Łazariew.

111. Fragment malowidła ciennego. Cerkiew w Kowalewie. (Nowogród.) — Łazariew.
112. Fieofan Grek: Jan Chrzyciel. Ikona z ikonostasu soboru Błagowieszczeskiego w Moskwie z r. 1405. — Łazariew.
113. Fieofan Grek: Matka Boska. Ikona z ikonostasu soboru Błagowieszczeskiego w Moskwie z r. 1405. — Łazariew.
114. Ikona czterdzielna w Muz. Rosyjskim w Leningradzie. — Łazariew.
115. Flor i Ławr. Ikona w Gal. Triet. — Łazariew.
116. Bitwa między Nowogrodzianami a Suzdalcami. Ikona w Muz. Nowogrodzkim. — Łazariew.
117. Zdjęcie z krzyża. Gal. Triet. — *Russkaja Ikona*.
118. Andrzej Rublew: Trójca w Gal. Triet. — Ajnałow.
119. Archanioł z grupy Deesis. Ikona z ikonostasu w Zwienigrodzie. — *L'art byz. chez les Slaves*.
120. Mistrz Dionizy: Fragment malowideł w klasztorze Fieraponta. — *L'art byz. chez les Slaves*.
121. Wjazd do Jerozolimy. Ikona z XVI w. Gal. Triet. — Grabar' VI.
122. Jan Chrzyciel na pustyni. Ikona stroganowska. — *Kat. Gal. Triet*.
123. Ikona-portret Fiodora Iwanowicza. — Grabar' VI.
124. Szymon Uszakow: Chrystus Pantokrator. Ikona z r. 1685. — Grabar' VI.
125. Fresk T. Nikitina i S. Sawina. Cerkiew w Iliji (Eliasz) Proroka w Jarosławiu. — Grabar' VI.
126. Fragment malowideł ciennych. Zamek w Lublinie. — Fot. Zakładu Hist. Szt. U. J.
127. Oplakanie. Fragment malowideł z kaplicy w tokrzyskiej w Krakowie na Wawelu. — Fot. St. Kollowca.
128. Trzy inicjały teratologiczne — a) litera „O” z psalterza XIII—XIV w. szkoły pskowskiej, ze zbiorów Tołstoja, obecnie w Bibl. Publicznej; — b) litera „O” z XIV w. (szkoła nowogrodzka) oraz — c) litera „Y” z psalterza Bibl. Publ. (F. p. I, 2). — Swirin.
129. Miniatura z Psalterza Iwana Groznego, XIV w. (wywiezionego z Nowogrodu w r. 1570). — Swirin.
130. Miniatura z psalterza z XIV w. — Swirin.
131. Inicjały-litera z ewangeliarza z XIV w. — Swirin.
132. Miniatura z Psalterza smoleńskiego z r. 1397. — Swirin.
133. Miniatura z Kroniki Radziwiłłowskiej (Królewickiej) z XV w.: Oleg przed czaszką ulubionego konia. — Swirin.
134. Miniatura z Ewangelii Chitrowa, XV w. (symbol ewangelisty Mateusza), ze skarbca Troicko-Siergiejewskiej Ławry, obecnie w Bibl. im. Lenina. — Swirin.
135. Kosmas Indikopleustes: Przejście przez Morze Czerwone. Chrzest i ska topografia. Kopia z r. 1535. — Swirin.
136. Sobór Piotra i Pawła w twierdzy Pietropawłowskiej w Leningradzie. Architekt D. Trezzini. — *Sokrowiszcza R. Archit.*
137. Pietrodworiec. Główna fasada pałacu. Architektoniczny projekt z r. 1715, archit. A. Leblond; gruntowna przebudowa w r. 1746, archit. W. W. Rastrelli. — *Sokrowiszcza R. Archit.*
138. Dawny pałac Woroncowa (1752—1754) w Leningradzie. Archit. W. W. Rastrelli. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
139. Pałac Zimowy w Leningradzie. Widok od strony placu Pałacowego (1754—1762). Archit. W. W. Rastrelli. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
140. Pałac w Carskim Siole (obecnie Puszkina). Archit. W. W. Rastrelli. — *Ist. Archit.*
141. W. W. Rastrelli: Model klasztoru Smolnego. — Grabar' I.
142. Sobór Andriejewski w Kijowie. Archit. W. W. Rastrelli. — Biessonow, *Arch. Andriej. cerkwi w Kijowie*.
143. „Wieś Mienszykowa” w Moskwie. (1705—1707). Archit. I. Zarudny. — *Ist. Archit.*
144. Galeria Camerona w Carskim Siole (obecnie Puszkina). — «Staryje Gody» 1911.
145. W. Baenow: Model pałacu kremlowskiego. — *Ist. Archit.*
146. W. Baenow: Fragment modelu pałacu kremlowskiego. — Czernow-Sziszko.
147. W. Baenow: Fragment modelu pałacu kremlowskiego. — *Sokrowiszcza R. Archit.*
148. Caricino pod Moskwą. Fragment. Archit. W. Baenow. — *Ist. Archit.*
149. Dom Paszkowa w Moskwie (obecnie Bibl. Lenina.) Archit. W. Baenow. — Czernow-Sziszko.
150. Pałac Taurydzki w Leningradzie. Archit. I. Starow. — Grabar' III.
151. Pałac Aleksandrowski w Carskim Siole. Kolumnada. Archit. J. Quarenghi. — Grabar' III.
152. Rastrelli starszy: Cesarzowa Anna Iwanowna. — *R. Isk. XVIII w.*
153. E. Falconet: Pomnik Piotra I. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
154. Fiedot Szubin: Portret Golicyna. — *Kat. Gal. Triet.*
155. Michał I. Kozłowski: Pomnik Suworowa w Leningradzie. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
156. M. Szybanow: Scena z życia chłopskiego. — *Kat. Gal. Triet.*
157. A. P. Antropow: Portret Rumiancewej (1764). — *R. Isk. XVIII w.*
158. A. P. Łosienko: Hektor i Andromacha. Fragment. — *R. Isk. XVIII w.*
159. F. S. Rokotow: Portret W. J. Nowosilcowej. — *R. Isk. XVIII w.*
160. D. G. Lewicki: Portret M. I. Nowikowa. — *R. Isk. XVIII w.*
161. D. G. Lewicki: Portret Urszuli Mniszek. — *R. Isk. XVIII w.*
162. D. G. Lewicki: Portret dwóch wychowanek Instytutu Smolnego. — *R. Isk. XVIII w.*
163. W. Ł. Borowikowski: Portret Łopuchiny. — Gal. Triet.

164. W. L. Borowikowski: Portret E. A. Borowskiego. — *Russian Art*.
165. F. J. Aleksiejew: Weduta petersburska. — Gal. Triet.
166. Sobór Kazański w Leningradzie. Architekt A. N. Woronichin. — Grabar' III.
167. Instytut Górniczy w Leningradzie. Architekt A. N. Woronichin. — Rzianin, *Russk. Archit.*
168. Giełda (Biro) w Leningradzie. Architekt T. de Thomon. — Chomuteckij, *Leningrad*.
169. Gmach Admiralicji w Leningradzie. Plan. Architekt A. D. Zacharow. — *Pamiętniki R. Archit.* VII.
170. Gmach Admiralicji w Leningradzie. Główna brama. Architekt A. D. Zacharow. — *Pamiętniki R. Archit.* VII.
171. Gmach Sztabu Głównego z łukiem w Leningradzie. Architekt K. I. Rossi. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
172. Brama Triumfalna w Leningradzie. Architekt W. P. Stasow. — Grabar' III.
173. Sobór w Izaakiusza w Leningradzie. Architekt O. Montferrand. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
174. Widok na Dwór Koński w Kułminkach. Architekt D. I. Gilardi. — Rzianin, *Archit. ansambl.*
175. I. P. Martos: Pomnik nagrobny M. P. Sobakiny (1782). — *R. Isk. XVIII w.*
176. I. P. Martos: Pomnik nagrobny J. I. Gagariny (1803). — *Len. Mon. dek. skulpt.*
177. I. P. Martos: Pomnik Minina i Poarskiego. — *R. Isk. XVIII w.*
178. F. Tołstoj: Medal z reliefem. — *Kat. Gal. Triet.*
179. K. Clodt: Fragment z grupy koni z mostu Aniczkowa. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
180. K. Clodt: Fragment z grupy koni z mostu Aniczkowa. — *Len. Mon. dek. skulpt.*
181. F. Tołstoj: Wntrze domu i rodzina artysty. — Grabar' I.
182. G. I. Ugriumow: Minin i Poarski. — *Kat. Gal. Triet.*
183. O. Kiprienski: Portret Szwalbego. — Acarkina.
184. O. Kiprienski: Autoportret z ok. 1809 r. — Grabar' I.
185. O. Kiprienski: Portret Dawydowa. — Acarkina.
186. O. Kiprienski: Portret Puszkina z 1827 r. — Gal. Triet.
187. A. Orłowski: Trójka z okolicy Petersburga. Litografia. — Zbiory A. Bochnaka.
188. W. A. Tropinin: Portret Puszkina. — Fiala.
189. W. A. Tropinin: Koronczarka. — Gal. Triet.
190. A. G. Wieniecjanow: Zacharka. — Gal. Triet.
191. A. G. Wieniecjanow: Chłopi. — «Zołotoje Runo» 1907.
192. A. G. Wieniecjanow: Poranek dziedziczki. — «Zołotoje Runo» 1907.
193. A. G. Wieniecjanow: W kpieli. — «Zołotoje Runo» 1907.
194. M. I. Lebiediew: Aleja w Albano. Szkic. — Gal. Triet.
195. P. Briułow: Betsabe. — Fiala.
196. P. Briułow: Ostatni dzie Pompejów. — «Iskusstwo» 1952, maj—czerwiec.
197. K. P. Briułow: Portret Samoiłowej po balu. — «Iskusstwo» 1952, maj—czerwiec.
198. P. Briułow: Amazonka (Giovanna Paccini). — Gal. Triet.
199. K. P. Briułow: Autoportret. — Gal. Triet.
200. A. A. Iwanow: Chrystus zjawia się ludowi. — Gal. Triet.
201. A. A. Iwanow: Głowa w Jana. Fragment obrazu Chrystus zjawia się ludowi. — «Zołotoje Runo» 1906.
202. A. A. Iwanow: Studium chłopca. — Fiala.
203. P. A. Fiedotow: wie o upieczony kawaler orderu. — Gal. Triet.
204. P. A. Fiedotow: Konkury majora. — Gal. Triet.
205. P. A. Fiedotow: Encore, jeszcze encore! — Gal. Triet.
206. E. A. Lanceray: Tabun kirgiski na wypoczynku. Brz. — «Iskusstwo» 1949.
207. M. Antokolski: Piotr I. — Stasow.
208. P. Trubieckoj: Portret Lwa Tołstoja. — Grabar' V.
209. W. G. Pierow: Trójka. — Stasow.
210. W. G. Pierow: Pogrzeb wiejski. — Gal. Triet.
211. W. G. Pierow: Portret Dostojewskiego. — Gal. Triet.
212. G. Miasojedow: Ziemstwo przy obiedzie. — Stasow.
213. K. A. Sawicki: Przywitanie ikony przed wejściem do wsi. — Gal. Triet.
214. N. A. Jaroszenko: Wszdzie życie. — Gal. Triet.
215. N. A. Jaroszenko: Portret aktorki Striepietowej. — Gal. Triet.
216. I. M. Prianisznikow: Procesja. — Fiala.
217. I. N. Kramskoj: Niepoczyszony ból. — Gal. Triet.
218. I. N. Kramskoj: Chrystus na pustyni. — Wulff, *Neurussische Kunst*.
219. N. N. Gay: Ukrzyżowanie. — *Album Gay*.
220. W. W. Wierieszczagin: miertelnie ranny. — W. Sadowie.
221. W. W. Wierieszczagin: Apoteoza wojny. — W. Sadowie.
222. W. W. Wierieszczagin: Szypka-Szejnowo. — Gal. Triet.
223. I. E. Riepin: Burlacy na Wołdze. — Fiala.
224. I. E. Riepin: Aresztowanie agitatora. — Fiala.
225. I. E. Riepin: Procesja w guberni kurskiej. — Stasow.
226. I. E. Riepin: Procesja w guberni kurskiej. Fragment obrazu. — Fiala.
227. I. E. Riepin: Portret protodiakona. — Fiala.
228. I. E. Riepin: Nieoczekiwany gość. — Gal. Triet.
229. I. E. Riepin: Iwan Groźny i jego syn. — Gal. Triet.
230. I. E. Riepin: Zaporocy piszą list do sułtana. rodkowa czy kompozycji. — Gal. Triet.
231. W. I. Surikow: Poranek przed straceniem strzelców. — Gal. Triet.
232. W. D. Polenow: Chrystus i jawnogrzesznica. — O. A. Laskowskaja, *W. D. Polenow*.
233. I. K. Ajwazowski: Dziewięć fala. — Fiala.

234. A. K. Sawrasow: Gawrony przyleciały. — *Kat. Gal. Triet*.
235. I. I. Szyszkin: Na skraju lasu. — Fiala.
236. I. I. Szyszkin: yto. — Gal. Triet.
237. W. D. Polenow: Moskiewski dworek. — Fiala.
238. W. D. Polenow: Ogród babuni. — Gal. Triet.
239. A. I. Kuind i: Brzozowy gaj. — Gal. Triet.
240. A. I. Kuind i: Po burzy. — Fiala.
241. I. I. Lewitan: Wieczorny dzwon. — Grabar' i Głagoł.
242. I. I. Lewitan: Nad wiecznym pokojem. — Grabar' i Głagoł.
243. I. I. Lewitan: Nad gł bi . — Fiala.
244. I. I. Lewitan: Władimirka. — Gal. Triet.
245. I. I. Lewitan: Marzec. — Gal. Triet.
246. I. I. Lewitan: Złota jesie . — Grabar' i Głagoł.
247. W. M. Wasniecow: Iwan Gro ny. — Gal. Triet.
248. W. M. Wasniecow: Alonuszka. — Fiala.
249. W. M. Wasniecow: Bohaterowie. — Gal. Triet.
250. . A. Korowin: Przy balkonie. — Gal. Triet.
251. A. Archipow: Praczki. — Gal. Triet.
252. W. A. Sierow: Portret M. N. Jermołowej. — Gal. Triet.
253. W. A. Sierow: Piotr I w Petersburgu. — Grabar', W. A. Sierow.
254. W. A. Sierow: Portret K. S. Stanisławskiego. Rysunek. — *Kat. Gal. Triet*.
255. W. A. Sierow: Kwartet. Rysunek do bajek o zwierz tach. — Grabar', *op. cit.*
256. Borisow-Musatow: Requiem. — «Zołotoje Runo» 1906.
257. M. Wrubel: Pan. — Gal. Triet.
258. M. Wrubel: Demon. — Gal. Triet.
259. A. Benois: Scena z Wersalu. — «Zołotoje Runo» 1906.
260. K. Somow: Pocałunek. — «Zołotoje Runo» 1906.

SKRÓTY U YTE W SPISIE ILUSTRACJI

- Aarkina= . H., , Guszczin = . . . X—XIII .
 . . . 1948.
- Ajnałow = A i l v D., Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskowitzischen Zeit, Berlin-Lipsk 1932. Leningrad 1936.
- Ten e, Gesch. der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin-Lipsk 1933. Halle = Fannina Halle, Die Bauplastik von Wladimir-Susdal. Russische Romanik, Berlin-Wiede - Zurych 1929.
- Albom Gay , H. Ist. Archit. = . . . -
 H. , Moskwa 1903. , Moskwa 1951.
- L'art byzantin chez les Slaves = L'art byzantin chez les Slaves, Receuil Uspienskiy, I—II (4 vols.) Pary 1933. Ist. Kult. IL = . . . II.
- Belvedere = zeszyt specjalny (11) i odbitka wiede skiego czasopisma «Belvedere» — pt. „Zur russischen Kunst” — Aufsäue von Ainaloff D., Alpatoff M., Brunoff K., Scherwinsky S. . H. . -
 Moskwa-Leningrad 1951.
- Buxton = Russian Mediaeval Architecture with an Account of the Transcaucasian Styles and their Influence in the West — by D. R. uxt n. Cambridge 1934. Kat. Gal. Triet.-- ,
 , 28- , Moskwa 1947.
- Czernow-Sziszko = . . . , Moskwa 1949. Krasowski — M . . . I, -
 , Pietrograd 1916.
- Fiala = Fiala Vlad., Ruské maliarstvo XIX storocja, Bratisława 1952. Len. Mon. dek. skulpt. = — XVIII—
 XIX . . . , Moskwa-Leningrad 1951.
- Gal. Triet. = -
 , (Album barwnych reprodukcji).
- Grabar' = . (.), Łazariew = . H. , -
 , t. I—VI, Moskwa 1910—1917. , Moskwa-Leningrad 1947.
- Grabar' i Głagoł = . . . , Mo- Miasojedow = . . . ,
 skwa 1913. , Leningrad 1925.

Pamiętniki R. Archit. =	-	Schweinlurth = Schweinfurth Ph., Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haga 1930.
, t. IV, Moskwa 1946.		
Russkaja Ikona =	I—III,	Sobolew, Riez'ba po dieriewu — o , Moskwa-Leningrad 1934.
Pietrograd 1915.		
R. Isk. XVIII w. =	-	grad 1934.
. —	Sokrowiszcz R. Archit.
, Moskwa 1952.	(: . . . , IL H. M
		,). . . .
Rzianin, Archit. ansambli =	M. IL,	, Moskwa 1950.
XIV—XIX		Stasow = ,
1950.		, I, , 1950. Moskwa-Leningrad 1950
Sadowie =, Moskwa	Swirin = . H. ,
1950.		, Moskwa 1950.

SPIS TRECI

PRZEDMOWA	5
WST P. OKRESY I PROBLEMATYKA HISTORII SZTUKI ROSYJSKIEJ	7
CZ I. SZTUKA STARORUSKA	
Najstarsza sztuka Słowian wschodnich	23
Architektura epoki przedmongolskiej	29
Architektura włodzimiersko-suzdalska	48
Nowogrodzka architektura XIII—XV w.	55
Architektura Moskwy	58
Architektura drewniana	64
Moskiewskie cerkwie pomnikowe	68
Pozostała architektura XVI w.	72
Architektura w. XVII	74
Jarosław i miasta nadwoł a skie	80
Barok ukrai ski	83
Barok moskiewski	86
Budownictwo drewniane XVII i XVIII w.	90
Malarstwo i rze ba	93
Kijowskie mozaiki i malowidła cienne XI i XII w.	95
Malowidła w soborze Dmitrijewskim we Włodzimierzu	103
Nowogród i Nieriedica	105
Ikony epoki przed mongolskiej	111
Najstarsze malarstwo ksi kowe	119
Rze ba epoki przedmongolskiej	121
Malarstwo ruskie od XIII do XV w. Nowe elementy	132
Malowidła cienne XIV w. w Nowogrodzie	138
Ikony nowogrodzkie XIV i XV w.	143
Moskwa i Rosja rodkowa w XV i XVI w.	151
Malarstwo XVII w.	161
redniowieczne malarstwo ruskie na ziemiach etnograficznie polskich	169
Malarstwo ksi kowe	171
Rze ba staroruska	178
CZ II. SZTUKA ROSYJSKA W XVIII I XIX WIEKU	
Sztuka XVIII w.	180
Architektura	182
a) Pierwsza połowa XVIII w.	182
b) Klasycyzm XVIII w.	190
Rze ba w XVIII w.	196
Malarstwo w XVIII w.	201
Sztuka pierwszej połowy XIX w.	213
Architektura	213
Rze ba	226
Malarstwo	232

Sztuka drugiej połowy XIX w.	258
Architektura	260
Rzeźba	262
Malarstwo	266
a) Pierow. Pieriedwiniacy.	266
b) Zwycięstwo realizmu. Gay i Wierieszczagin	276
c) Ilija Riepin i Wasilij Surikow.	282
d) Inni malarze do lat dziewięćdziesiątych. Krajobraz	295
e) Koniec stulecia. „wiat Sztuki”.	316
Przypisy.	329
Bibliografia	343
Indeksy.	348
Spis tablic barwnych.	357
Spis ilustracji.	357
Skróty użyte w spisie ilustracji.	361

