

SZTUKA ROSYJSKA

Jeśli pragniemy naszkicować – nad wyraz pobieżnie w zwięzłej formule artykułu – dzieje sztuki rosyjskiej, na wstępie należy ustalić kwestie terminologii i chronologii. Najogólniej rzecz ujmując, dzieje te można podzielić na trzy większe okresy: średniowieczny, nowożytny i nowoczesny. Dzieje sztuki średniowiecznej, zwykle określanej jako sztuka ruska (w literaturze rosyjskiej przyjął się termin sztuka staroruska, *древнерусское искусство*) lub bizantyńsko-ruska (dla podkreślenia jej rodowodu artystycznego), rozpoczynają się wtedy, gdy książę kijowski Władimir w 988 r. przyjął chrzest z Bizancjum, włączając w ten sposób Ruś w obręb cywilizacji bizantyńskiej. Okres nowożytny zapoczątkowały wielkie reformy przeprowadzone przez cara Piotra I (1689–1725), a sztukę tego czasu określa się terminem rosyjska (*русское искусство*). Dzieje nowoczesnej sztuki rosyjskiej rozpoczynają się – podobnie jak w pozostałych krajach europejskich – wraz z klasycyzmem, a umowną cezurę wyznacza utworzenie w 1758 r. Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu (*Императорская Академия Художеств*) i budowa jej nowego gmachu (1764–1780). Zamyka tę fazę ogłoszenie w 1934 r. „nowej polityki kulturalnej” i w ślad za tym – oficjalne wprowadzenie wzorów realizmu socjalistycznego (sorealizm).

RUŚ ŚREDNIOWIECZNA: W BLASKU KULTURY BIZANTYŃSKIEJ

Ruś, przyjmując chrzest z Bizancjum, przyjęła także bizantyńskie wzory religijne, literackie i artystyczne, zrazu przenoszone wprost z Konstantynopola przez mistrzów greckich, później zaś również z innych ośrodków kultury bizantyńskiej, w tym także słowiańskich na Bałkanach. W pierwszym okresie do najazdu mongolskiego (1238–1240) głównym ośrodkiem artystycznym był Kijów, przeżywający rozkwit za panowania Jarosława Mądrygo (1036–1054). Powstały w tym czasie nowy urbanistyczno-sakralny układ Kijowa wzorowany był na Konstantynopolu: główna arteria grodu wiodła od Złotej Bramy do tytułowej świątyni miasta pod wezwaniem Mądrości Bożej (dosłownie: Świętej Mądrości), mijając cerkwie dedykowane patronom książęcej pary, św. Irenie i św. Jerzemu. Adam z Bremy, niemiecki kronikarz przebywający w Kijowie w latach 1072–1076, olśniony artystycznym kształtem miasta, nazwał je „miastem rywalizującym z Konstantynopolem” i „najświetniejszą ozdobą Grecji” (*clarissimus decus Graeciae*).

Sobór zwany Świętą Sofią lub Sofijskim (*Свята Софія, Софійски с.*), wzniesiony przez Jarosława Mądrygo ok. 1037 r., powtarza typ średniobizantyńskiej cerkwi krzyżowo-kopułowej, czteropodporowej z trójdzielnym sanktuarium od wschodu

i przedsionkiem (narteks) od zachodu. Wyróżnia go dodatkowa para naw bocznych, szeroka galeria ujmująca korpus z trzech stron oraz dwie wieże z klatką schodową prowadzącą na książęcą emporę. W tak ukształtowanym wnętrzu główne części nabożeństwa – liturgia Słowa i Eucharystii – odbywały się w obrębie części wschodniej, w sanktuarium i nawie (naos) sklepionej kopułą, a granicę pomiędzy nimi, nieprzekraczalną dla wiernych, wyznaczała przegroda ołtarzowa (templon). Uroczysta procesja z darami eucharystycznymi wyruszała z północnej kaplicy (prothesis) do nawy, a stąd przez środkowe drzwi templonu (tzw. Królewskie Drzwi lub inaczej Carskie Wrota) wkraczała do sanktuarium, gdzie przy ołtarzu oczekiwał biskup celebrans.

Wypełniające wnętrze soboru Sofijskiego mozaiki i freski powstały w ciągu kolejnych lat, zapewne ok. 1042–1046. Ich mistrzowie pozostali anonimowi, lecz wiele przesłanek, w tym także artystycznych (m.in. porównanie z mozaikami w Hosios Loukas w Focydzie i Nea Moni na Chios), wskazuje, że byli nimi greccy przybysze z Bałkanów, z którymi mogli współdziałać miejscowi artyści. Choć pewna część tych malowideł została utracona bezpowrotnie, nadal czytelny jest zasadniczy schemat typowego bizantyńskiego programu ikonograficznego, ściśle powiązanego z teologiczno-kosmologiczną symboliką architektury, który w hierarchiczno-zstępującym porządku wyznaczonym doktryną i liturgią unaocznia wiernym mistyczną tajemnicę Wcielenia i Odkupienia, wskazując jednocześnie drogę do Zbawienia. Monumentalna kopuła nieba unosi się ponad kwadratem nawy-ziemi, a przenikające do wnętrza światło – atrybut Boga i jego widzialna natura – jako najdoskonalsza forma Boskiej emanacji uobecnia Boga transcendentnego, wcielającego się każdorazowo w Eucharystii w obecności wiernych zgromadzonych w nawie i świętych wyobrażonych w malowidłach i w ikonach. Poszczególne przedstawienia uporządkowane zostały według zasady hierarchii zstępującej od teofanicznych w kopule, liturgicznych w apsydzie oraz biblijnych i hagiograficznych w nawie, pomieszczeniach bocznych i w narteksie. Wierni zgromadzeni w centralnej nawie doświadczali wszechobecności Boga, kierując spojrzenie ku kopule – „niebiosom niebios”, by tam ujrzeć postać Chrystusa Pantokratora, który, jakby wyłaniając się w niebiańskiej poświacie złotego mozaikowego tła w otoczeniu chórów anielskich, błogosławi im uniesioną prawicą. Apostołowie i ewangelści wyobrażeni w strefie kopułowej (na tamburze i w pendentywach) jako naocni świadkowie Wcielenia kierują wzrok wiernych ku sanktuarium, gdzie w konse apsydy widnieje wspaniała postać Matki Boskiej Orantki, a poniżej rozciąga się uroczysta *Komunia Apostołów* obrazująca ustanowienie Eucharystii przez Chrystusa. Wyobrażeni w najniższym pasie ściany ołtarzowej święci hierarchowie Kościoła włączają się do liturgicznej celebry odprawianej przy stole ołtarzowym.

Fundator tej olśniewającej świątyni upamiętniony został w monumentalnej kompozycji fundacyjnej na zachodniej, a częściowo północnej i południowej ścianie naosu (kompozycja zachowana tylko fragmentarycznie, rekonstruowana jest na podstawie przerysów Abrahama van Westerveldta z 1651 r.). Ku tronującemu Chrystusowi podążali z dwóch stron Jarosław Mądry z modelem kościoła w dłoniach, jego żona Ingigerda-Irena oraz ich synowie i córki, postępujący odpowiednio za ojcem i matką. Eschatologiczny sens tego wyobrażenia, uwydatniony usytuowaniem w zachodniej części świątyni, ukazuje pobożnego władcę stojącego w pokorze przed Majestatem Boga. Wpisana w to przedstawienie uniwersalna w średniowieczu idea władcy koronowanego przez Boga (gr. *theostepos*) i otaczanego szczególną Boską opieką unaoczniana była ówczesnym Kijowianom każdorazowo jak w żywym obrazie podczas liturgii, gdy

książę Jarosław zasiadał na emporze w otoczeniu rodziny na wprost wyobrażonej w konse apsydy Orantki, która unosząc dłonie w modlitewnym geście wstawieństwa i najwyższej opieki, obejmowała nią księcia i jego państwo. Nigdy już w dziejach sztuki ruskiej nie doszło do podobnie harmonijnego zespolenia świeckich i religijnych treści ideowych, wpisanych w jednolity system chrześcijańskiego światopoglądu.

Za panowania Jarosława Mądrego w Kijowie aktywnie działało już pierwsze pokolenie miejscowych twórców wykształconych przez Greków. Historiografia zachowała imię jednego z nich, Alimpija Pieczerskiego, przypisując mu wiele dzieł, w tym udział w wystroju malarskim soboru Bogurodzicy w Ławrze Kijowsko-Pieczerskiej oraz kopię patronimicznej ikony tego soboru, przywiezionej według tradycji z Blachemeńskiego sanktuarium w Konstantynopolu. Ławra z soborem Zaśnięcia Bogurodzicy (Успенский, 1073–1089), również ozdobionym przez greckich mozaicystów, stała się jednym z najważniejszych centrów życia religijnego i artystycznego średniowiecznej Rusi.

W ślad za postępującą decentralizacją Rusi po śmierci Jarosława Mądrego w drugiej połowie XI i ciągu XII w. wyłaniały się kolejne ośrodki artystyczne, tradycyjnie powielające wzory sztuki bizantyńsko-kijowskiej, m.in. Smoleńsk, Połock, Nowogród i Psków. U schyłku XII w. dołączyły dwa nowe: na zachodzie Księstwa Halicko-Wołyńskiego z takimi ośrodkami, jak Chełm i Halicz, w rejonach środkowo-wschodnich zaś – Księstwa Włodzimiersko-Suzdalskiego, w których nastąpiło zespolenie tradycji sztuki bizantyńsko-ruskiej z zachodnią sztuką romańską. Po raz pierwszy w dziejach sztuki ruskiej budowla sakralna przybrała zachodni kostium, uwidaczniający się w technice murowania z ciosów kamiennych, artykulacji ścian oraz w ujęciu wejść portalami uskokowymi z kolumnami i dekoracją rzeźbiarską. Z architektury halicko-wołyńskiej w tym typie pozostała jedynie, i to znacznie przebudowana, cerkiew św. Pantalejmona w Haliczu z ok. 1200 r. Przetrwały natomiast cerkwie włodzimiersko-suzdalskie w Bogolubowie, Włodzimierzu i Suzdalu.

W okresie najazdu mongolskiego działalność artystyczna znacznie osłabła, a pewną aktywność wykazywały jedynie Nowogród i Psków oraz ośrodki Rusi Halicko-Wołyńskiej. W XIV w. w sposób istotny zmienił się zasięg sztuki ruskiej i jej zachodniego pogranicza. Na obszarze Rusi środkowej ukształtował się nowy ośrodek państwowy i artystyczny – Wielkie Księstwo Moskiewskie. Natomiast ziemie Rusi zachodniej włączone zostały w obręb państwa polskiego, w następstwie czego zasięg kultury łacińskiej stopniowo przesunął się na wschód geograficzny. Proces ten trwał aż do połowy XVII w., gdy z kolei rozrastające się terytorialnie państwo moskiewskie rozpoczęło ekspansję w kierunku zachodnim. Wprawdzie najpierw litewskie, a później polskie panowanie w Kijowie, nie osłabiło sił twórczych środowisk prawosławnych pozostających pod oficjalną opieką królów Polski (dowodzą tego np. znakomite, czternastowieczne freski w Ławrowie czy bogata iluminacja Psalterza kijowskiego z 1397 r.), lecz coraz liczniej od XV w. pojawiające się tu dzieła sztuki zachodniej, najpierw gotyckiej, a następnie renesansowej i barokowej, stawały się źródłem nowych impulsów artystycznych, sprzyjając samoistnej okcydentalizacji stylu i ikonografii sztuki cerkiewnej.

MOSKWA: W POSZUKIWANIU WŁASNEJ TOŻSAMOŚCI

W pierwszej fazie dziejów sztuka na obszarze Wielkiego Księstwa Moskiewskiego pozostawała pod wyraźnym wpływem szczytujących się dłuższą tradycją środowisk Włodzimierza nad Kłazmą i Nowogrodu, skąd pochodziły najsilniejsze moce w tym czasie impulsy artystyczne, nadal zasilane wzorami pochodzącymi wprost z Bizancjum. W zakresie architektury Ruś moskiewska przyswajała wzory bizantyńsko-ruskie w trzynastowiecznym typie niewielkiej budowli krzyżowo-kopułowej z uwydatnionymi w bryle bocznymi aneksami-kaplicami. Typ ten w pełni reprezentuje sobór Uspieński w Zwenigorodzie z ok. 1400 r. (najstarsze budowle moskiewskie z końca XIV w. nie przetrwały).

W dziedzinie malarstwa najważniejszym źródłem inspiracji była wówczas sztuka Nowogrodu. Liczne w tym grodzie niewielkie cerkwie, nierzadko fundowane przez kupców, a nawet mieszkańców poszczególnych ulic, olśniewały znakomitym artystycznie wystrojem malarskim. Zamożny Nowogród przyciągał najwybitniejszych wówczas artystów, nie tylko rodzimych, ale również spoza ziem ruskich, przede wszystkim z Bałkanów, stopniowo obejmowanych zasięgiem tureckiego najazdu. Jednakże jedynym znanym z imienia malarzem o poświadczonej źródłowo biografii artystycznej pozostaje Fieofan (Teofan) Grek. Jego sylwetkę przedstawił Jepifanij Mądry (Премудрый) w liście napisanym ok. 1415 r. do Kirilla, archimandryty twerskiego monasteru Spaso-Afanasiewskiego (Спасо-Афенасьевский). Z listu tego wynika, że Fieofan „sławny mędrzec i biegły filozof, znany artysta książkowy i najlepszy pośród malarzy ikon” działał w Konstantynopolu, Chalcedonie, Galacie i Kafie, na Rusi zaś – w Nowogrodzie Wielkim, w Niżnim Nowogrodzie, a od ok. 1390 r. w Moskwie, gdzie wykonał najliczniejsze prace, przede wszystkim w obrębie Kremla. Fieofanowi przypisuje się m.in. monumentalny rząd *Deesis* (Деисусный чин) w ikonostasie soboru Zwiastowania na Kremlu (Благовещенский с.), dwustronną ikonę *Matki Boskiej Dońskiej* z ok. 1392 r. i ikonę *Przemienienia Pańskiego* z ok. 1403 r. (obie w Galerii Tretiakowskiej).

Z twórczością Fieofana Greka wiąże się także kwestia ruskiej odmiany przegrody ołtarzowej w typie tzw. wysokiego ikonostasu, który od schyłku XIV w. zaczął wypierać bizantyński templon, znacznie niższy, o architektonicznej strukturze. Ikonostas ruski stanowi natomiast zwartą jakby ścianę ikon, która, sięgając niemal sklepienia, całkowicie zasłania przed oczami wiernych ścianę ołtarzową. Pojawienie się tego typu przegrody wiąże się na ogół z wprowadzeniem całopostaciowego wariantu *Deesis*, jak właśnie w ikonostasie moskiewskiego soboru Błagowieszczenskigo.

Jedynym sygnowanym dziełem Fieofana na Rusi są freski w nowogrodzkiej cerkwi Przemienienia na ulicy Ilińskiej (Ильинска), wykonane w 1378 r. Pośród zachowanych nielicznych fragmentów szczególną uwagę zwraca majestatyczne przedstawienie w kopule Chrystusa Pantokratora w otoczeniu sił niebiańskich, a także monumentalna kompozycja *Gościnności Abrahama* (tzw. starotestamentowa Trójca Święta) w kaplicy południowej. Freski te utrzymane w tonacji brązów z nielicznymi akcentami błękitu i czerwieni, rozświetlanych dynamicznym kreskowaniem białych blików, prezentują niezwykle ekspresyjny wariant paleologicznego stylu, który ukształtował się w Bizancjum w drugiej połowie XIII w. i w różnorodnych odmianach (*modi*) ogarnął w ciągu XIV i XV w. wszystkie środowiska artystyczne zasięgu kultury bizantyńskiej. Cechująca ten styl żywa, pełna ekspresji, maniera malarsko-iluzjonistyczna, bogata gama subtelnie

stopniowanych odcieni przy niezwykle skromnej, niekiedy wręcz monochromatycznej, paletcie barw, nawiązywała do tradycji późnoantycznego klasycyzmu, co znajdowało także wyraz w kanonie postaci ludzkiej o harmonijnych kształtach, a w zakresie ikonografii – w przyswajaniu wielu motywów antycznych, nierzadko o pogańskich treściach. Stąd przyjęte w nauce określenie tej sztuki terminem renesans Paleologów.

Styl paleologowskiego renesansu prezentują także pozostałe nowogrodzkie malowidła drugiej połowy XIV w., np. w cerkwi Zaśnięcia Marii na Wołotowym Polu (Успенска на Волотовом поле, 1363, niezachowane), w cerkwi Przemienienia we wsi Kowalewo (Спаса Преображения на Ковалево, 1380) czy w cerkwi Teodora Stratilatesa (Феодора Стратилата, koniec XIV w.). Poza Nowogrodem styl Paleologów w wersji Fieofana Greka nie przyjął się, lecz został przetworzony w sposób odróżniający dzieła mistrzów ruskich od sztuki ściśle bizantyńskiej. Od XV w. wyraźnie wzrosło znaczenie moskiewskiego środowiska artystycznego, które stopniowo pozbawiane impulsów z Bizancjum, wkroczyło na drogę poszukiwań własnych środków artystycznego wyrazu w zakresie ikonografii i stylu, pozostając wszakże w kręgu ortodoksyjnej tradycji sztuki cerkiewnej. Najwybitniejszymi reprezentantami moskiewskiego środowiska artystycznego w tym czasie byli Andriej Rublow i Dionisij (Дионисий).

O Andrieju Rublowie (zm. ok. 1430) wiadomo niewiele, jednak tradycja i historiografia wyniosły jego osobę na piedestał najwybitniejszego ruskiego malarza doby średniowiecza. Sławę tę ugruntowało niewątpliwie postanowienie Soboru Stogławego (Stu Rozdziałów) w 1551 r., nakazujące przedstawiać Trójcę Świętą „tak jak malował Andriej Rublow”. Rublow współpracował z Fieofanem Grekiem i Prochozem z Gorodca przy wystroju soboru Zaśnięcia Bogurodzicy (Успенский) moskiewskiego Kremla. Najsławniejszym jego dziełem pozostaje ikona Trójcy Świętej namalowana dla soboru Trójcy Świętej Troicko-Siergiejewskiej Ławry (Троице-Сергиева лавра) za igumena Nikona (1392–1427). Dawniej rozbudowane, narracyjne ujęcie tematu, jak np. w malowidle Fieofana Greka w Nowogrodzie, Rublow zredukował do trzech postaci aniołów siedzących wokół stołu, na którym stoi złota misa z upieczonym ciełcem. Delikatne, błękitne i zielone tony ich szat oraz złocisty odcień tła nadają całej kompozycji atmosferę metafizycznej tajemnicy skupiającej doktrynalną formułę Trójcy Świętej rozumianej jako hipostatyczna unia Ojca, Syna i Ducha Świętego (tak zdefiniowaną na soborze w Chalcedonie w 451 r.).

Twórczość Dionizego i jego warsztatu, przypadająca na ostatnią ćwierć XV i pierwszą dekadę XVI w., zamyka wielką epokę bizantyńsko-ruskiej tradycji w dziejach malarstwa moskiewskiego. Pośród wielu jego dzieł, m.in. fresków w soborze Uspieńskim moskiewskiego Kremla (1500) czy takich ikon jak *Matka Boska Hodegetria* (1482), *Tronujący Pantokrator* (*Спас на престоле*, ok. 1500) i *Ukrzyżowanie* (1500), największą sławą cieszą się dziś zachowane w znakomitym stanie freski soboru Narodzenia Bogurodzicy w monasterze św. Fieraponta (Ферапонтовский, 1500–1502). W tradycyjnie zredagowanym programie ikonograficznym główną oś ideową wyznacza gloryfikacja Bogurodzicy, akcentowana w większości tematów teofanicznych i ewangelicznych, a w pełni wyrażona w monumentalnym cyklu akatystowym, m.in. w przedstawieniach *Pochwały Bogurodzicy* (*Похвала Богоматери*) czy *Pokrow* (*Покров Богоматери*). Żywa i elegancka maniera artystyczna nosi wyraźne piętno stylu paleologowskiego, choć już w nieco manierystycznym wariacie, wyrażającym się pewną skłonnością do dekoracyjności form architektoniczno-pejzażowego tła i przesadną dynamiką draperii.

CERKIEW MOSKIEWSKA W NOWOŻYTNYM KOSTIUMIE

Za panowania Iwana III (1462–1505) sformułowana została po raz pierwszy doktryna państwa moskiewskiego jako dziedzica imperium bizantyńskiego, czemu w równym stopniu służyło małżeństwo z Zofią (Zoe) Paleolog, jak i legenda o bizantyńskim pochodzeniu regaliów moskiewskich władców (tzw. Czapka Monomacha). Nowej ideologii państwowej służyć miała także przebudowa sakralno-pałacowego zespołu moskiewskiego Kremla, rozpoczęta ok. 1484 r. Choć symbolika Cesarstwa Bizantyńskiego na stałe weszła do sztuki oficjalnej, to jakby wbrew temu sprowadzeni do prac na Kremlu budowniczo wie z Włoch tradycyjne wzory architektury moskiewskiej połączyli z elementami włoskiego renesansu i niderlandzkiej odmiany manieryzmu, które podczas kolejnej przebudowy w XVII w. ustąpiły w znacznej części barokowym. Kreml przekształcony został w monumentalną twierdzę w typie włoskich zamków-fortec, otoczoną wysokim murem z dziewiętnastoma wieżami-basztami. Na początku XVI w. Bono Fabrizio wzniósł jeszcze jedną wieżę dzwonów, zwaną „Wielkim Iwanem” (Иван Великий). W obrębie murów powstał kompleks sakralno-reprezentacyjny, złożony z cerkwi i carskich pałaców (*палата*). Spośród nich najlepiej zachowana Granowitaja pałata (Грановитая палата, 1487–1491), pełniąca funkcję oficjalnego pałacu recepcyjnego, wzniesiona przez Marca Ruffa i Pietra Antonia Solariego, utrzymana jest w stylu renesansowych pałaców (wł. *palazzo*) miejskich o zwartej, kubicznej bryle i jasnych, rytmicznych podziałach elewacji pokrytej kamienną, fasetowaną (stąd nazwa) okładziną. Sklepienie sali recepcyjnej na rzucie kwadratu wsparte jest dziś na usytuowanym pośrodku, masywnym, czterobocznym filarze, który w XVIII w. zastąpił dawną, znacznie smuklejszą, marmurową kolumnę. Zmieniony też został pierwotny wystrój wnętrza w ciągu XVII i XVIII w. i dopełniony pod koniec XIX w. zespołem malowideł o tematyce religijno-historycznej.

Podobnie w architekturze sakralnej ten ideologiczno-państwowy zwrot ku tradycji Cesarstwa Bizantyńskiego nie znajdował na ogół artystycznego wyrazu w przyjęciu wzorów konstantynopolitańskich. Przynależy jeszcze do tej tradycji sobór Uspeński, wzniesiony przez bolońskiego architekta Aristotela Fioravantiego (1475–1479), który powtórzył wzór nowogrodzkiego soboru Sofijskiego. Jednak już w soborze Archanioła Michała, Archangielskim (Архангельский), średniowieczna struktura krzyżowo-kopułowa ukryta została pod renesansowo-manierystycznym kostiumem elewacji według projektu przybyłego z Mediolanu Alevisio Nuovi (1505–1509). Podobnie sobór Błagowieszczenski (1484–1489) w XVI w. zyskał nową elewację o cechach manieryzmu. Bardziej tradycyjnalna pozostała architektura cerkiewna poza stolicą, lecz i tam coraz częściej silniejsze okazywały się nowe wzory, szczególnie w sposobie zdobienia elewacji. Po raz pierwszy też architektura poddana została kontroli państwowej. Oficjalny urząd do spraw budownictwa, powołany pod nazwą Prikaz kamiennych dzieł (Приказ каменных дел) w 1584 r. do kierowania pracami przy budowłach o charakterze obronnym, wywarł istotny wpływ na ujednoczenie również form architektury rezydencjonalnej i sakralnej.

Wyjątkowym zjawiskiem tego okresu jest typ tzw. cerkwi pomnikowych, upamiętniających wydarzenia historyczne i poprzez to włączonych do repertuaru propagandy państwowej. Cerkiew Wniebowstąpienia, tzw. Wozniesienska (Вознесенска) w Kołomienskim Siole (Коломенское село) wzniesiona została w latach 1530–1532 z okazji

narodzin syna Wasyla III, przyszłego Iwana IV Groźnego. Jego koronację upamiętnia cerkiew Jana Chrzciciela (Иоанна Предтечи) w carskim Diakowie (1543–1547). Najbardziej sławniejsza spośród nich moskiewska cerkiew Pokrowa Bogurodzicy, znana jako Wasilij Błazennyj (Василий Блаженный), wzniesiona została (1555–1561) na pamiątkę zdobycia Kazania (1552). Monument ten stanowi zespół siedmiu niewielkich cerkwi, z których każda wyróżniona jest inną formą cebulastej kopuły, otaczających główną cerkiew na rzucie ośmioboku, zwieńczoną namiotowym dachem. Całość ujmują kilkukondygnacyjne galerie otwarte na zewnątrz i połączone ciągami schodów. W ten sposób tłumne, uroczyste procesje liturgiczne stawały się widoczne szerokim rzeszom zgromadzonym wokół świątyni. Fantazyjny, malowniczy kształt tej niezwyklej budowli, podkreślany żywą kolorystyką polichromii, stanowi połączenie miejscowej tradycji architektonicznej z symboliką Niebiańskiej Jeruzalem, w ikonografii zawsze przyjmującej wielobarwne kształty architektoniczne, od właściwego dla sztuki wczesnochrześcijańskiej wyobrażenia złotych, inkrustowanych szlachetnymi kamieniami murów miejskich po aktualizowane stylowo przedstawienia budowli sakralnych. Symbolika ta nabiera szczególnej wymowy w zestawieniu z upamiętniającą kazańskie zwycięstwo ikoną zatytułowaną *Błogosławione wojska Króla niebieskiego* (Благословенно воинство небесного Царя, ok. 1550, Galeria Tretiakowska), w której zastępy wojsk moskiewskich prowadzone przez archistratega niebiańskiego Archaniola Michała i wspierane przez świętych wojowników, w tym także książąt kijowskich i włodzimiersko-suzdalskich, podążają spod płonącego Kazania ku Niebiańskiej Jerozolimie, gdzie tronująca Bogurodzica i siedzący na Jej kolanach Emmanuel wieńczą zwycięzców „koronami wiecznej chwały”.

W zakreślony strukturą architektoniczną obszar monumentalnego i ikonowego malarstwa sakralnego o wiele śmieiej wkroczyła ideologia państwową. Oto wnętrze soboru Archangielskiego wypełnił w czasach Iwana IV monumentalny cykl historyczny, prezentujący zbiorowy portret władców Rusi od Andrieja Bogolubskiego do Dmitrija Dońskiego, a tę ideologiczną genealogię w wymowny sposób dopełniają wizerunki bizantyńskiego cesarza Michała VIII Paleologa oraz twórców serbskiego państwa, Stefana Nemanji i jego syna św. Sawwy. Podobna genealogia moskiewskich władców ozdobiła w latach 1563–1564 galerię soboru Uspienskiego na Kremlu, tu jednak wśród antenatów widnieją wizerunki „starożytnych mędrców”, m.in. Homera, Arystotelesa i Wergiliusza, zwiastując zmianę politycznej orientacji. Oto Moskwa stała się „trzecim Rzymem”, a carowie moskiewscy – potomkami i dziedzicami rzymskiego cesarza Oktawiana Augusta (stąd w legendach o moskiewskich regaliach, obok Czapki Monomacha, pojawił się puchar cesarza Augusta).

WIEK XVII: ZWIASTUN KRYZYSU

W XVII w. tradycje sztuki staroruskiej stopniowo ustępowały pod coraz silniejszym oddziaływaniem wzorów zachodnich. Jednocześnie ku zachodowi przesuwał się także terytorialny zasięg państwa moskiewskiego; w wyniku zawarcia z Polską tzw. rozejmu andruszowskiego (1667) pod panowaniem Moskwy znalazła się wschodnia część Ukrainy z Kijowem włącznie oraz część ziem Białorusi. W pierwszych dwóch dziesię-

cioleciach budownictwo przeżywało okres zastoju spowodowanego wojnami ze Szwecją i Polską. Około lat 30. zarysowała się tendencja stopniowego przyswajania zachodnich, nowożytnych form architektonicznych, w znacznej mierze w związku z napływem artystów z sąsiedniej Polski, Niemiec, Danii i Holandii. Zespół pałacowy na Moskiewskim Kremlu tzw. Tieriemny dworec (Теремный дворец, 1635–1636), wzniesiony przez ruskich budowniczych, Bażana Ogurcowa, Antipa Konstantinowa, Triefila Szarutina i Łariona Uszakowa (późniejsza elewacja wschodnia, 1679–1681, jest dziełem Osipa Starcewa) ma wyraźnie heterogeniczny charakter: tradycja nowożytnej architektury pałacowej włoskiego typu o jasnych podziałach tektonicznych kilkukondygnacyjnych elewacji łączy się z upodobaniem do form dekoracyjnych, malowanych lub wykonywanych w stiuku czy w drewnie, ściśle wypełniających powierzchnie ścian. Stopniowo zwężające się ku górze kondygnacje przechodzą w najwyższy tzw. górny pałacyk („Верхний теремок” lub „Чердак”) przekryty wysokim dachem, przeznaczony dla carskich dzieci.

W tym czasie architektura sakralna państwa moskiewskiego wkroczyła już na swą własną drogę przemian stylowych, coraz bardziej oddalając się od średniobizantyńskiego modelu kościoła krzyżowo-kopułowego o surowych, niemal całkowicie pozbawionych dekoracji elewacjach. Nowe budowle przyjmują coraz bardziej fantazyjne, zróżnicowane formy o namiotowych dachach piętrzących się w kilkustopniowych warstwach aż ku wyciągniętej na wysokim tamburze kopule o cebulastym lub ostrosłupowym kształcie. Na rozległych obszarach północno-wschodnich te dekoracyjne formy powtarzane są w budownictwie drewnianym, w dwóch zasadniczych typach przestrzennych, cerkwi tzw. izbowej (*клеть*) charakteryzującej się prostą strukturą wnętrza przekrytego dwuspadzistym dachem, lub bardziej złożoną, wieloboczną z namiotowym przekryciem.

Tę nową tendencję w architekturze sakralnej zapowiada cerkiew Uspienska, tzw. Diwna (tzw. Дивная) przy Aleksiejewskim (Алексеевский) monasterze w Ugliczu, wzniesiona w 1628 r., a w pełni reprezentują takie moskiewskie cerkwie, jak Trójcy Świętej (tzw. Gruzińskiej Matki Boskiej) w Nikitnikach (1628–1636) czy Narodzin Bogurodzicy w Putinkach (1649–1652). Jej kulminację przypadającą na koniec XVII w. prezentuje tzw. styl naryszkinowski (od bojarskiej rodziny Naryszkinów, fundatorów wielu cerkwi w tym czasie), niekiedy niesłusznie nazywany barokiem naryszkinowskim. W rzeczywistości pierwowzorów stylu naryszkinowskiego należy poszukiwać w kręgu wczesnego manieryzmu włoskiego, a w zakresie ornamentyki przede wszystkim w krajach północnej, zaalpejskiej Europy. Obok Naryszkinów nowy styl w architekturze wspierali swymi fundacjami Stroganowowie i książę Wasilij W. Golicyn (1643–1714). W architektoniczno-przestrzennym kształcie cerkwi naryszkinowskiego typu wyraźną dominantę stanowi kilkukondygnacyjna baszta zwieńczona dachem namiotowym lub cebulastą kopułą. Elewacje i wystrój wnętrza cechuje wybujała dekoracja architektoniczno-plastyczna, podkreślana żywą kolorystyką ciemniejszych ścian skontrastowanych z jasną barwą detalu. Do najbardziej charakterystycznych budowli tego stylu należy cerkiew Pokrowa w Filach pod Moskwą z fundacji Lwa Kiryłowicza Naryszkinina (1690–1693) czy tzw. trapeznojа (трапезная) Troicko-Siergiejewskiej Ławry (1686–1692), a w Moskwie – nadbramna cerkiew monasteru Krutickiego – rezydencji moskiewskich metropolitów, tzw. Kruticki tieriemok (Крутицкий теремок, 1681–1694, O. Starcew i Ł. Kowalew). Kończącą już fazę stylu naryszkinowskiego prezentuje fundacja B.A. Golicyna w jego rodowej siedzibie

w Dubrowicy – cerkiew Bogurodzicy Znamienie (Знамение Богоматери, 1690–1704), w wielu elementach architektoniczno-dekoracyjnych zapowiadająca już w Rosji styl baroku.

Na tym tle wyróżnia się elegancją smukłych i harmonijnych proporcji i oszczędną, głównie architektoniczną dekoracją elewacji wieża dzwonów (ros. Колокольня) monasteru Nowodiewiczego (Ново-Девичьей), wzniesiona ok. 1690 r.

Także w zakresie malarstwa w okresie kryzysu politycznego państwa rolę mecenasa przejęły możne kupieckie rody Stroganowych, Swietiesznikowych, Nikitnikowych czy Guriewych, a w ślad za tym wzrosła aktywność środowisk położonych poza głównymi centrami państwa moskiewskiego, w zamożnych grodach Powołża, jak Jarosław, Kostroma, Rostów, czy zauralskich, jak Sołowyczegodsk i Piern. Około 1620 r. opracowany został na wzór zachodnioeuropejskich organizacji cechowych oficjalny wykaz malarzy ikon otrzymujących stałe roczne wynagrodzenie, tzw. Ikonnyj prikaz (Иконный приказ). W drugiej połowie XVII w. na plan pierwszy wysunął się moskiewski cech malarzy ikon, nazwany od siedziby w dawnym arsenale Orużejną pałatą (Оружейная палата), rozkwitającą pod szczególną opieką cara Aleksieja Michajłowicza (1645–1676).

Ważne miejsce w dziejach sztuki tego okresu zajmuje tzw. szkoła stroganowska. Terminem tym dziewiętnastowieczna historiografia określiła grupę artystów końca XVI i pierwszej połowy XVII w. skupionych wokół Nikity Grigoriewicza i Maksima Jakowlewicza Stroganowych, choć zaliczani do niej artyści realizowali zamówienia także innych zleceniodawców, w tym także carskiej rodziny. Do grupy tej należeli m.in. Iwan Sobol, Siemion Borozdin, Prokopij Czirin, Istoma Sawin, Nikifor Sawin czy Nazarij Istomin. Malowane przez nich ikony, zwykle niewielkich rozmiarów, cechują wieloosobowe kompozycje, drobne postaci ukazane w niezwykle wyszukanych, manierystycznych pozach, znaczny stopień realizmu przedmiotowego z przesadną niekiedy skłonnością do opracowania najdrobniejszych nawet szczegółów, takich jak deseń na szatach, kształt liści niewielkich nawet roślin pejzażowego tła czy architektoniczno-rzeźbiarska dekoracja elewacji budowli o wyraźnie nowożytnych, renesansowych i manierystycznych cechach, wreszcie intensywna kolorystyka i faktura przypominające technikę emalii oraz obficie stosowane srebro i złoto. Do najbardziej znanych należy ikona *Św. Nikita* namalowana na początku XVII w. przez Czirina dla soboru Błagowieszczenskiego w Sołowyczegodsku oraz ikona *Zaśnięcie Bogurodzicy* Istomina przeznaczona do soboru Uspienskiego Sołowieckiego monasteru (1621).

Również w późniejszym okresie ikony stroganowskie odegrały znaczącą rolę w kulturze rosyjskiej. Najpierw przez starowierów uznane zostały za wzór malarstwa ortodoksyjnego, zgodnego z nauką Cerkwi, a w XIX w. – jako ideał narodowej sztuki stały się przedmiotem mody kolekcjonerskiej, zrodzonej na gruncie romantycznego sprzeciwu wobec akademickiej estetyki doby klasycyzmu i z afirmacji rodzimej kultury, szczególnie w kręgach słowianofilów.

Druga połowa XVII w. to okres największego rozkwitu tzw. szkoły carskich malarzy skupionych w Orużejnej pałacie, w latach 1655–1680 zarządzanej przez bojara Bogdana Matwiejewicza Chitriwo. Należeli do niej m.in. Stiepan Riezaniec, Jakow Kazaniec, Josif Władimirow, a z młodszego pokolenia lat 60.: Siergiej Rożkow, Iwan Kiryłow, Fiodor Zubow i Simon Uszakow (w latach 1655–1684 pełniący funkcję kierownika pracowni malarskiej).

Do najważniejszych przedsięwzięć artystycznych w Moskwie w drugiej połowie XVII w. należy wystrój świątyń w obrębie Kremla, kolejno: Uspienskiego soboru (1642–1643, zespół pod kierunkiem Iwana Paiseina), Archangielskiego (1652–1666/1667, malarze Orużejnej pałaty: Jakow Kazaniec i Stiepan Riezaniec), Błagowieszczeńskiego (1648 z przerwami do ok. 1697).

Malarstwo XVII w. nadal zorientowane było przede wszystkim na tematykę religijną. Jednak obok tradycyjnych formuł ikonograficznych pojawiały się coraz liczniej rysy przyjęte ze sztuki zachodniej, rozpowszechniane za pośrednictwem grafiki. Także w zakresie stylu mistrzowie ruscy nie pozostali obojętni na oddziaływanie sztuki zachodniej, tym bardziej że na dworze carów moskiewskich nierzadko gościli malarze przybywający tu z Polski, Niemiec czy Włoch. Ta nowa tendencja okcydentalizacji sztuki cerkiewnej, wyrażająca się częściowym odejściem od tradycyjnych kanonów ikonograficznych i większym stopniem realizmu przedmiotowego, wyraźnie rysuje się np. w malowidłach cerkwi Trójcy Świętej w Nikitnikach (1652–1653), wzorowanych przypuszczalnie na niderlandzkich rycinach w *Biblii* Jana Piskatora (wyd. I: 1650, wyd. II: 1674), wykorzystanych tu – jak się przyjmuje – po raz pierwszy przez ruskich mistrzów. Jednym z najbardziej charakterystycznych jej przejawów jest wprowadzenie do malarstwa ikonowego architektury o wyraźnie nowożytnych cechach renesansowych i manierystycznych, np. w wielu dziełach Uszakowa, takich jak *Trójca Święta* (1671) czy *Siódmy sobór powszechny* (*Седьмой вселенский собор*, 1673).

Rozpowszechniała się też nowa kategoria ikon „historycznych”, w których tematyka religijna łączy się ideologią państwową, jak np. anonimowe *Nawiedzenie ikony Matki Boskiej Włodzimierskiej* (*Сретение иконы Владимирской Богоматери*, ok. 1640) czy namalowana przez Uszakowa ikona *Drzewo państwa moskiewskiego* (*Дерево государства Московского*, 1668) przeznaczona do cerkwi Świętej Trójcy w Nikitnikach (obecnie w Galerii Tretiakowskiej). Podobnie oficjalne portrety carów utrzymane są w „ikonowym” stylu, ukazując władców w nieruchomych, majestatycznych pozach, lecz coraz wyraźniej ujawnia się w nich wpływ nowożytnego portretu zachodnioeuropejskiego typu: w portrecie cara Fiodora Michajłowicza (Iwan Biezmien?, ok. 1680) są to barokowe kartusze z inskrypcjami, a w portrecie cara Aleksieja Michajłowicza (ok. 1670) – udrapowana w tle kotara.

SPÓR O TRADYCJĘ I NOWY KSZTAŁT SZTUKI SAKRALNEJ

Sprzeciw duchowieństwa wobec postępującej od XVI w. okcydentalizacji sztuki cerkiewnej znalazł swój wyraz w sformułowaniu dwóch odmiennych koncepcji odnowy tradycji: patriarcha Nikon za wzór sztuki ortodoksyjnej uznał dzieła greckie, jego przeciwnicy zaś, m.in. protopop Awwakum – sztukę rodzimą w ujęciu Andrieja Rublowa i tzw. szkoły stroganowskiej.

Zarządzenie wydane przez patriarchę Nikona w 1653 r. nakazywało powrót do liturgii greckiej, weryfikację i ujednoczenie ksiąg liturgicznych według wzoru greckiego oraz odwoływanie się w kwestiach teologicznych do autorytetu patriarchów Wschodu.

W zakresie praktyki artystycznej Nikon nakazywał stosowanie wzoru bizantyńskiego kościoła kopułowego, sprzeciwiał się również rysom zachodnim w malarstwie, nie formułując wszakże konkretnych zaleceń. Modelową cerkwią nowego typu miał się stać sobór Zmartwychwstania Nowo-Jerozolimskiego monasteru w Moskwie (Ново-Иерусалимский), wzniesiony na wzór kościoła Grobu Pańskiego w Jerozolimie, na podstawie planów przekazanych przez patriarchę Jerozolimy oraz rycin w dziele Bernardino Amico *Trattato delle piante e immagini de sacri edifizj di Terra Santa* (I wyd.: 1610, uzupełnione: 1620). W rzeczywistości zespół wzniesiony przez moskiewskich budowniczych (1656–1685) w znacznym stopniu odbiegał od tego ideowego pierwowzoru, prezentując typowy styl drugiej połowy XVII w.

Niepowodzenie reform Nikona w zakresie sztuki tłumaczyć można przede wszystkim ugruntowaniem się już wówczas architektonicznego wzoru cerkwi typu namiotowego, szczególnie w wariacie naryszkinowskim. Nawet Nikon, choć zatrudniał mistrzów greckich, nie potrafił oprzeć się miejscowym tendencjom, nadając swym fundacjom niezwykle przepych wyrażający się wielością malowniczych form, bogatą kolorystyką i obfitością złocen. Z kolei oficjalny portret patriarchy z ok. 1685 r. (Istra, Krajewidczeskij muzej) należy do nowożytnego typu. Główną jednak przyczyną odrzucenia koncepcji Nikona, mimo iż popieranych oficjalnie przez cara Aleksieja Michajłowicza, był wydany przez patriarchę nakaz usunięcia z cerkwi i zniszczenia wszystkich ikon malowanych „na polski sposób”. Sam Nikon 10 lipca 1655 r. podczas kazania w soborze Uspienskim na Kremlu, w obecności trzech patriarchów wschodnich oraz cara, zniszczył kilka ikon, a następnie ich szczątki nakazał spalić (ostatecznie z polecenia cara ikony te zakopano). Ten ikonoklastyczny w istocie czyn wywołał wielkie oburzenie, a jednocześnie doprowadził do kolejnego wielkiego rozłamu (ros. раскол) w Cerkwi, stymulując powstanie ruchu starowierów (raskolników). Wielki Sobór obradujący w latach 1666–1667 pod przewodnictwem wschodnich patriarchów Paisjosa z Aleksandrii i Makariosa z Antiochii zatwierdził reformy Nikona i jednocześnie obłożył klątwą starowierów, wykluczając ich ze wspólnoty Cerkwi, tym samym sankcjonując dokonany już rozłam.

Staroobrzędowcy zajmują wyjątkowe miejsce w kulturze rosyjskiej. Wywodzili się przede wszystkim ze środowisk kupieckich i chłopskich, a ich najważniejsze ośrodki poza Moskwą powstawały w środkowej i północnej Rosji, w Sudisławiu, Kostromie, Sołowczegodsku i Ustjugu. Głównymi orędownikami ruchu byli protopop Awwakum Pietrow, zajadły przeciwnik Nikona, z którym jednak dzielił niechęć do wpływów zachodnich, protopop Iwan Nieronow, autor dwóch postąń do cara Aleksieja Michajłowicza (1353 i 1654), w których, afirmując ruską tradycję, przeciwstawiał ją wzorom zarówno greckim, jak i zachodnim, oraz diakon Fiodor Iwanow. Zawsze obecny w piśmiennictwie starowierów eschatologiczny kierunek myślenia, przejawiający się np. w oczekiwaniu po soborze 1666 r. na koniec świata i Sąd Ostateczny, czy też w porównywaniu Nikona do Antychrysta, jeszcze nasilił się w XVIII w. po reformach Piotra I – stąd wielka popularność w tym środowisku wątków apokaliptycznych, wiara w modlitwę i wstawiennictwo świętych, a także afirmacja cudów, objawień i wszelkiego typu wizji.

Niezaprzeczną zasługą starowierów jest uchronienie wielu spośród najstarszych ikon oraz wyniesienie do szczególnej rangi ikon stroganowskich. W swoisty sposób zainicjowali również zwyczaj gromadzenia ikon w zbiorach prywatnych, lokowanych zwykle poza stołecznym Petersburgiem, w Moskwie i okolicach, na Powołżu. W Mo-

skwie np. największe zbiory starowierów znajdowały się w obrębie cmentarzy Priebrażskiego i Rogożskiego, założonych przez miejscowych kupców w 1771 r. w ośrodkach kwarantanny podczas dżumy. Z tego czasu wywodzą się początki najznakomitszych zbiorów kupieckich N.A. Papulina, S. Kuzmina, I.W. Strielkowa, E. Afanasjewa czy G.T. Mołoznikowa. W sposób szczególny cenili starowierzy dzieła Andrieja Rublowa, coraz liczniej mu przypisywane, a wśród nich słynną *Trójcę Świętą*, powtarzaną w nieskończonej liczbie replik. Za równie ortodoksyjne uznawano ikony przypisywane stroganowskiemu mistrzom, których styl naśladowali malarze w kolejnych stuleciach aż po okres rewolucji. Obecnie trzon dzieł szkoły stroganowskiej stanowią ikony pochodzące z kolekcji Siergieja Grigoriewicza Stroganowa (1794–1882), utworzonej ok. lat 40. w Moskwie, później zaś przeniesionej do Petersburga; ikony z petersburskiej kolekcji stały się załącznikiem zbiorów Rosyjskiego Muzeum (Русский Музей). Siergiej Stroganow należał już do formacji kolekcjonerów-dyletantów, którzy, zlecając opracowywanie swych zbiorów wykładowcom wyższych uczelni, odegrali zasadniczą rolę w powstaniu historii sztuki bizantyńskiej jako dyscypliny uniwersyteckiej. Sam Stroganow był wieloletnim przewodniczącym Towarzystwa Historii i Starożytności Rosyjskich przy Moskiewskim Uniwersytecie (Общество истории и россійских), założycielem Komisji Archeologicznej i szkoły rysunku zwanej Uczelnią Stroganowa. Zajmował się również badaniami nad spuścizną ruskiej sztuki.

WIEK XVIII: NOWE PAŃSTWO

Czasy Piotra I (1682–1725), stanowiąc niewątpliwie punkt kulminacyjny okcydentalizacji kultury ruskiej, zapoczątkowują zarazem nowożytny etap jej dziejów. W 1701 r. na mocy carskiego rozporządzenia Prikaz kamiennych dzieł zastąpiony został Kancelarią do spraw budownictwa połączoną ze Szkołą Architektoniczną. W 1709 r. ukazało się rosyjskie tłumaczenie traktatu Giacoma Vignoliego *O pięciu porządkach w architekturze*, a w 1715 r. – anonimowy traktat zapewne rosyjskiego architekta, poświęcony witruińskiej teorii oraz tłumaczenie części traktatu Andrei Palladia *Cztery księgi o architekturze*.

Symbolem nowego państwa stał się Sankt Petersburg, założony w 1703 r. i do 1918 r. pełniący funkcję stołecznego miasta. Zupełnie nowy w Rosji, regularny układ urbanistyczny Petersburga zwrócony został ku rzece trzema głównymi, przestronnymi prospektami (ros. *проспект*) – Newskim, Gorochowym i Wozniesińskim, wzdłuż których ciągnęły się rzędy fasad eleganckich pałaców miejskich wznoszonych w różnych odmianach stylu baroku, a później klasycyzmu i eklektyzmu. Wyprzedzał on nowoczesnością najznakomitsze stolice europejskie, które dopiero w XIX w. zyskiwały podobnie kompleksowo zaplanowaną przestrzeń miejską. Nową stolicę otoczyły półkolistym wieńcem kolejno zakładane wiejskie rezydencje carów ze wspaniałymi zespołami pałacowymi w rozległych parkach: Oranienbaum, Peterhof, Strelna, Pawłowski, Carskie Sioło i Gacznyn.

Głównym architektem Piotra I został przybyły do Rosji w 1703 r. Domenico Trezzini (ok. 1670–1734), lansujący przede wszystkim wzory klasycyzującego baroku północnoeuropejskiego w projektach cesarskich pałaców (Zimowego z lat 1708–1711

i Letniego z lat 1710–1714), ale także architektury sakralnej, m.in. w zespole Ławy św. Aleksandra Newskiego (Александр-Невская, 1717–1722) czy w soborze świętych Piotra i Pawła (1714–1733) w Pietropawłowskiej twierdzy, z charakterystycznym później w pejzażu wielu miast rosyjskich motywem wieży dzwonów zakończonej wysoką iglicą. Na marginesie zauważyliśmy, że sakralna architektura barokowa, z wyraźną optyczno-konstrukcyjną dominantą kopuły, do pewnego stopnia zaspokajała tradycyjne w Rosji, uwarunkowane względami teologiczno-liturgicznymi, przywiązanie do budowli kopułowych i tym też m.in. można tłumaczyć jej niezwykłą popularność.

Ponadto w Rosji przy Piotrze I działali m.in.: Giovanni Mario Fontana, Christopher Konrad, Georg Johann Mattarnovi (zm. 1719), Andreas Schlütter (ok. 1660–1714) i Gotfryd Schädel (ok. 1680–1752). Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (lub Leblond, zm. 1719), mianowany generalnym architektem Rosji, wprowadził formy klasycyzującego baroku francuskiego i eleganckiego, dekoracyjnego stylu regencji. Le Blond był autorem generalnego planu Petersburga, ale także cesarskich zespołów pałacowych w Peterhofie i Strielnie, ulokowanych w przemyślnie zaprojektowanych, regularnych parkach-ogrodach z licznymi fontannami i rzezbami, a w ich obrębie – także osobnych pawilonów, jak Montplaisir czy Marly w Peterhofie, bliższych stylowo barokowi holenderskiemu. Ostatnim już architektem Piotra I, a następnie Katarzyny I był przybyły w 1718 r. z dworu papieskiego Nicolo Michetti, uchodzący za ucznia Carla Fontany, który przeniósł do Petersburga wzory włoskiego dojrzałego baroku. Obok nich działali także rosyjscy architekci: Michaił Grigoriewicz Ziemcow (1686–1743), P.M. Jeropkin (ok. 1698–1740) i najbardziej znany, pochodzący z Ukrainy architekt, malarz, rzeźbiarz i snycerz, Iwan Piotrowicz Zarudny (zm. 1727), autor cerkwi Archanioła Gabriela w Moskwie, zwanej Wieżą Mienszykowa (Меншикова башня, 1705–1707, przebudowa 1773–1778), oraz ikonostasu w cerkwi Przemienienia w Tallinie (1720).

Kolejna faza rozkwitu architektury barokowej w Rosji przypada na panowanie Anny Iwanowny (1730–1740) i Elżbiety (1741–1761), której Rosja zawdzięcza założenie uniwersytetu w Moskwie (1755) i nadanie statutu Akademii Sztuk Pięknych (1758). Pod względem artystycznym w pełni charakteryzuje ją twórczość architekta Bartolomea Francesca Rastrellego (1700–1771). Urodzony w Paryżu, do Petersburga przybył u boku ojca, znanego rzeźbiarza Carla Rastrellego w 1716 r. Powodzenie na carskim dworze zawdzięczał poparciu faworyta carycy Anny Iwanowny, księcia Ernsta Birona, dla którego projektował jego kurlandzkie pałace w Rundale (1736–1740) i Mitawie (1738–1740). W 1730 r. otrzymał pierwsze zlecenie od carycy: budowę drewnianego Letniego pałacu na brzegu Newy. W 1748 r. caryca przyznała mu tytuł oberarchitekta Rosji. Sądząc po liczbie projektów i realizacji, główną domeną twórczości Rastrellego była architektura rezydencjonalna. Najślawniejsze jego dzieła to: Pałac Zimowy (Зимний дворец, 1754–1762) i pałac Stroganowów (1753–1755) w Petersburgu, tzw. Wielki Pałac (Большой дворец, 1752–1756) oraz Ermitaż (1744–1754) w Carskim Siole. Warto także zwrócić uwagę na jego budowle sakralne, jak zespół monasteru Zmartwychwstania, zwany Smolnym w Petersburgu (1740–1757, przebudowany w 1832 r. przez W.P. Stasowa) i sobór św. Andrzeja w Kijowie (projekt 1747, realizacja I.F. Miczurin, 1762). Rastrelli, dążąc do zespolenia tradycyjnej architektury cerkiewnej ze strukturalno-dekoracyjnym wzorem kościoła późnobarokowego, powtórzył średniowieczny schemat cerkwi pięciokopułowej, wyraźnie jednak zmieniając proporcje pomiędzy wielkością dominującej kopuły środkowej i o wiele mniejszych czterech pozostałych, osiągnął właściwy sztuce późnego baroku efekt optycz-

nej ekspresji form, podkreślonej jeszcze dynamiczną tektoniką ścian i rokokową dekoracją.

Petersburg w architektonicznym kształcie nadanym mu przez zachodnich budowniczych pozostał jednak enklawą, swoistą wyspą (skądinąd założony na Wyspie Zajęczej) na tle heterogenicznego obrazu sztuki rosyjskiej, gdzie wzory zachodnie mieszają się z tradycją miejscową, nierzadko także ludową, tworząc niezwykle malowniczą, ale całkowicie odrębną w kulturze europejskiej jakość. O wiele silniejszy bowiem wpływ na architekturę w guberniach wywarł moskiewski model stylu naryszkinowskiego, niekiedy identyfikowanego z tzw. ukraińskim barokiem, choć architektura barokowa w Kijowie jest przede wszystkim dziełem architektów przybywających z Moskwy i Petersburga, Johanna G. Schedla, Rastrellego, Osipa Starcewa i Dmitrija Aksamitowa. Cechuje ją jednak większa malowniczość wybujałych form architektonicznych i zdobniczych, łączonych z tradycyjnym zdobnictwem.

Model nowożytnego państwa lansowany przez Piotra I nie przyjął się w formule zachodnioeuropejskiej, trwałym wszakże osiągnięciem reformy Piotra I wydaje się desakralizacja sztuki i wprowadzenie oficjalnych instytucji państwowych sprawujących pieczę, a zarazem kontrolę nad twórczością artystyczną. Już w ciągu XVI w. państwo stopniowo przejmowało kontrolę nad sztuką sakralną, poddając działalność artystyczną malarzy ikon pod zarząd oficjalnych instytucji. Ich załączkiem były świeckie warsztaty przy Orużejnej pałacie, skupiające nie tylko rodzimych twórców, ale coraz liczniej w XVII w. także cudzoziemców, którzy przynosili na grunt sztuki rosyjskiej ikonograficzne i stylowe wzory zachodnie. Status prawny malarzy w Rosji określały dwie *Gramoty*: wydana przez Cerkiew *Gramota Trzech Patriarchów* oraz *Gramota cara Aleksego Michajłowicza*, zwana też *Carską*, podporządkowująca malarzy władzy świeckiej, ale zarazem określająca zasady przyjmowania zamówień i ich wynagrodzenia. Decydujące zmiany wprowadził jednak dopiero Piotr I, który dość tradycyjną instytucję Orużejnej pałaty zastąpił utworzoną w 1711 r. w Sankt Petersburgu Szkołą Rysowniczą, w 1758 r. przekształconą w Akademię Sztuk Pięknych, lansującą wzory zachodnioeuropejskie. Ugruntowało to zarysowaną w połowie XVII w. dychotomię kultury rosyjskiej, o zachodnioeuropejskiej orientacji w kręgu elit i tradycyjnej, odwołującej się do wzorów Rusi moskiewskiej XV–XVI w., w zachowawczych środowiskach wiejskich, skutecznie umacnianej przez starowierów. Dychotomia ta najwyraźniej zaznaczyła się właśnie w architekturze cerkiewnej: monumentalnej miejskiej typu zachodniego i wiejskiej, zwykle drewnianej, o prostych schematach przestrzennych i nierzadko ludowej dekoracji. Uniwersalizm kultury średniowiecznej, ujawniający się także w jednym zasadniczo modelu budowli sakralnej, ostatecznie przeszedł do historii.

Drugim stylem, równie ważnym w architektonicznym pejzażu rosyjskich miast, jest klasycyzm (neoklasycyzm), oficjalnie wspierany przez carycę Katarzynę II (1762–1796) i lansowany przez Akademię Sztuk Pięknych w Petersburgu. Gmach Akademii, zaprojektowany przez jednego z jej wykładowców, Jeana Baptiste Vallina de la Mothe'a (1765–1772), jest jednym z pierwszych w Rosji dzieł klasycyzmu palladiańskiego, reprezentowanego także przez Charlesa Camerona (zespół pałacowy w Pawłowsku, galeria w Carskim Siole) i Giacomma Quarenghiego (Instytut Smolny, pałac Angielski w Peterhofie, pałac Aleksandrowski w Carskim Siole), Antonia Rinaldiego (1710–1794; architektura pałacowa w Gatczynie i Oranienbaumie, Pałac Marmurowy w Petersburgu). Do ich grona dołączyli także rodzimi architekci, wychowankowie

petersburskiej Akademii: Wasilij Bażenow (1737–1799), Iwan Jegorowicz Starow (1743–1808) oraz działający głównie w Moskwie Matwiej Fiodorowicz Kazakow (1738–1812). Ich działalność obejmowała przede wszystkim architekturę rezydencjonalną oraz oficjalną użyteczności publicznej, w sakralnej bowiem nadal utrzymywał się nurt barokowy (sobór św. Mikołaja zw. Nikolskim lub Morskim, 1753–1762, arch. Sawwa Czekawinski; kościół św. Katarzyny, 1763–1782, arch. Vallin de la Mothe, wystrój malarski klasycystyczny). Bażenow opracował przebudowę zespołu architektonicznego moskiewskiego Kremla (1769–1773), gdzie zbiegać się miały trzy najważniejsze arterie imperium prowadzące z Petersburga, Smoleńska i Włodzimierza. W Carycynie Bażenow, nawiązując do gotycyzującego nurtu zachodnioeuropejskiego romantyzmu, zaprojektował pałac i pawilony parkowe utrzymane w stylu pseudogotyckim połączonym z elementami średniowiecznej ruskiej architektury, który wszakże nie zyskał aprobaty cesarzowej (zachowała się Brama Zbożowa, 1775–1785). W monumentalnym pałacu Paszkowa w Moskwie (1784–1785) Bażenow zaprezentował już pełny repertuar form klasycyzujących. Podobnie Kazakow, choć niekiedy łączył wzory neogotyckiej architektury z rodzimą tradycją, jak np. w pałacu Pietrowskiego w Moskwie (1775–1782), większość jego prac (liczne dwory podmoskiewskie i wiejskie) utrzymana jest w formach czystego klasycyzmu. W tym samym nurcie mieści się także twórczość Starowa (Pałac Taurydzi, 1783–1789; sobór Troicki w monasterze św. Aleksandra Newskiego, 1778–1795).

Obie fazy klasycyzmu, osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego, połączone zostały w zespole petersburskiego Ermitażu, przeznaczonego na kolekcję obrazów Katarzyny II, nabytą w Berlinie w 1764 r. i oddanego do publicznego użytku muzealnego w 1852 r. Zespół ten tworzą powstające kolejno: Mały Ermitaż (1764–1767, Vallin de la Mothe), Stary Ermitaż (1775–1784, Georg Velten), Teatr Ermitażu (1783–1878, G. Quarenghi) i Nowy Ermitaż (1784–1864, arch. Leo von Klenze, dekoracja rzeźbiarska: Iwan Tieriebieniow). Po rewolucji październikowej do zespołu dołączony został także Pałac Zimowy.

Na czasy Katarzyny II przypada też niezwykle bujny rozkwit rzeźby, szczególnie portretowej, utrzymanej, podobnie jak architektura, w duchu oświeconego racjonalizmu francuskiego. Decydujący w tym zakresie wpływ wywarli dwaj francuscy rzeźbiarze: Michel Gillet, od 1758 r. profesor Akademii Sztuk Pięknych, oraz Maurice Etienne Falconet (1716–1791) – w Petersburgu od 1766 r. Wśród rodzimych rzeźbiarzy do najwybitniejszych należeli: Fiedot Szubin (1740–1805) – ceniony portrecista, Michaił Iwanowicz Kozłowski (1753–1803), podejmujący przede wszystkim tematykę mitologiczną (*Ajaks niosący ciało Patroklosa*, 1796; *Śmiejący się amor*, 1792; *Amor ze strzałą*, 1797; *Herkules na koniu*, 1799), Fiodor Gordiejewicz Gordiejew (1749–1810), autor m.in. nagrobków A.M. Golicyna (1780) i D.M. Golicyna (1799), a także *Kariatyd* przed bramą Admiralicji (1812). Niezwykle w tym czasie popularna rzeźba pomnikowa służyła przede wszystkim manifestowaniu potęgi Imperium Rosyjskiego. Najbardziej wymownym tego symbolem pozostaje w zbiorowej świadomości konny posąg Piotra I, ów osławiony *Jeździec Miedziany* (1765–1782), upamiętniający zwycięstwa nad Szwedami, dłuta Falconeta. Do najbardziej charakterystycznych należy niewątpliwie pomnik feldmarszałka Suworowa w Petersburgu (1801), dzieło Kozłowskiego, który ukazał sławnego (choć z perspektywy polskiej niesławnego) pogromcę powstania kościuszkowskiego i dowódcę rosyjskich wojsk okupacyjnych jako Marsa, boga wojny.

Podobnie w malarstwie do głosu dochodziły kolejne nurty zachodnioeuropejskie, od rokoka, przez klasycyzm i romantyzm, anonsowane przez licznie przybywających z Niemiec, Francji czy Anglii artystów, ale rozwijane przede wszystkim przez coraz liczniejsze grono malarzy rodzimych, nierzadko kształconych za granicą na koszt instytucji państwowych i towarzystw naukowych. Szczególne uznanie zyskało malarstwo portretowe, m.in. takich malarzy, jak Pietro Rotari, Francesco Fontebasso (*Intronizacja Katarzyny II*), Stefano Torelli (*Caryca Katarzyna II*), Giovanni Battista Lampi Starszy (nadworny malarz Stanisława Augusta Poniatowskiego, w Rosji od 1791), Fiodor Stiepanowicz Rokotow (1730–1808), Dmitrij Lewicki (1731–1822), Władimir Borowikowski (1757–1826). Równie popularne malarstwo pejzażowe zapoczątkował w Rosji Siemion Fiodorowicz Szczedrin (1745–1804) jako kierownik klasy pejzażu malarskiego i graficznego w Akademii; sam malował przede wszystkim widoki z Kampanii oraz carskie parki w Petersburgu, Peterhofie i Pawłowsku. Do najbardziej znanych rosyjskich pejzażystów należeli m.in. specjalizujący się w pejzażu widokowym Michaił Matwiejewicz Iwanow (1748–1823) oraz Fiodor Jakowlewicz Aleksiejew (1753–1824), malujący głównie wedyty.

Wśród nielicznych wówczas malarzy ikon wyróżnia się Iwan Argunow (1727–1802). Malarstwo cerkiewne utrzymane w zachodnim stylu uprawiali w tym czasie m.in. Alieksiej Antropow i Iwan Wiszniakow (ikonostas w soborze św. Andrzeja w Kijowie, 1753–1755). Natomiast tematykę religijną podejmowało w tym czasie wielu malarzy, naśladujących styl Rafaela, m.in. carski portrecista Andriej Matwiejew (1701–1739) i Antonij Łosienski (1737–1773).

WIEK XIX: NEOBIZANTYŃSKI MODEL CERKWI

Rosyjski klasycyzm (neoklasycyzm) za panowania Aleksandra I (1801–1825) i Mikołaja I (1825–1855) utrzymany jest w duchu francuskiego stylu *empire*, głównie za sprawą przybyłego z Francji w 1799 r. Thomasa de Thomon (1756–1813) oraz wykształconych tam Andrieja Nikiforowicza Woronichina (1759–1814) i Adriana Dmitrijewicza Zacharowa (1761–1811), a także ucznia Vincenza Brenny – Carla Rossiego (1775–1849, urodzony w Rosji uczeń Vincenza Brenny, wykształcenie odebrał we Włoszech) i Wasilija Pietrowicz Stasow (1769–1848), związanych przede wszystkim z Petersburgiem. Aktywnie działał tu jeszcze Quarenghi, autor Pałacu Smolnego (1806–1808) o niezwykle harmonijnej fasadzie w formie kolumnowego portyku zwieńczonego trójkątnym przyczółkiem. Oczywistym nawiązaniem do rzymskiej architektury są wzniesione przez Quarenghę dwa pomniki w kształcie łuku triumfalnego: Brama Narwska (1814, dla uczczenia zwycięstwa nad Napoloeonem) i Brama Moskiewska (1838, zwycięstwo nad Turcją) Jednym z ważniejszych w tym czasie przedsięwzięć architektonicznych była odbudowa Moskwy spalonej w 1812 r., kierowana w latach 1813–1827 przez specjalną komisję pod przewodnictwem Osipa Beauvais’ego, zaś w Petersburgu – kierowana przez Stasowa odbudowa Pałacu Zimowego zniszczonego pożarem w 1837 r.

Thomon wprowadził na grunt rosyjski surowy, monumentalny styl budowli wzorowanych na greckich porządkach, jak np. w budynku Giełdy w Petersburgu (1805–1816) czy mauzoleum cara Pawła w Pawłowsku w kształcie świątyni pseudodoryc-

kiej. Styl ten, popierany przez dwór cara i urzędników państwowych, lansowała również w swym programie Akademia Sztuk Pięknych. Potęga państwa manifestuje się w potężnych budowlach administracji państwowej, takich jak Gmach Admiralicji (1806–1815, proj. A.D. Zacharow) czy Sztabu Głównego (C. Rossi) oraz licznych pomnikach triumfalnych (kolumna Aleksandra I, 1834, proj. A. de Montferrand; Brama Triumfalna w Petersburgu, 1833–1838, proj. W.P. Stasow). Pełne rozmachu są także zespoły urbanistyczne użyteczności publicznej (np. Teatru Wielkiego w Moskwie, 1821–1825, proj. J.I. Beauvais). Zmienił się także urbanistyczny kształt Petersburga za sprawą C. Rossiego, który pełniąc od 1816 r. funkcję nadwornego architekta cara Aleksandra I, dokonał wielu zmian w obrębie zespołów miejskich Pola Marsowego i Prospektu Newskiego, komponując nowe aranżacje Placu Michajłowskiego (Pałac Michajłowski, 1819–1825), Pałacowego (gmach Sztabu Głównego z monumentalną bramą w formie łuku triumfalnego z kwadrygą na szczycie, 1819–1829), Aleksandryjskiego (Teatr Aleksandryjski) oraz Senackiego (gmach Senatu i Synodu, 1829–1834).

W architekturze sakralnej zarysowały się dwie tendencje: cerkwiom w typie pięciokopułowym przydawano kostium neoklasycystyczny (sobory Prieobrażenski i Troicki w Moskwie, proj. W.P. Stasow), natomiast cerkwie w typie zachodnioeuropejskim zwykle wzorowane były na konkretnych świątyniach, np. sobór Kazański w Petersburgu (1801–1811, proj. A.N. Woronichin) zgodnie z życzeniem cara Pawła miał powtarzać wzór rzymskiej bazyliki św. Piotra, a sobór św. Izaaka Dalmatyńskiego w Petersburgu (Исаакиевский, 1817–1857, proj. Aguste de Monferrand) przypomina katedrę św. Pawła w Londynie.

Reakcją na ten niezwykle chłodny neoklasycyzm pierwszej połowy XIX w. była koncepcja cerkwi neobizantyńskiej za panowania Mikołaja I (1825–1855), gdy kontrola państwa nad sztuką sakralną jeszcze bardziej się nasiliła. Zwiastunem zmian było usunięcie Rossiego w 1832 r. z zajmowanego stanowiska. W architekturze cerkiewnej odrzucone zostały wzory klasycystyczne i neogotyckie na rzecz nowej rosyjskiej formuły cerkwi bizantyńsko-ruskiej w wersji przyjętej dla cerkwi Zbawiciela w Moskwie (1794–1881, arch. Konstantyn A. Thon). Nurt thonowskiej neobizantyńskiej architektury kontynuował m.in. Roman Kuzmin (1819–1875), stypendysta Akademii w Grecji, oraz Michał Bykowski (1801–1881). Styl zwany thonowskim stosowany przede wszystkim w cerkwiach pułkowych, stał się elementem państwowej propagandy (samodierżawia), zwłaszcza na ziemiach zbrojnie wcielanych do Imperium Rosyjskiego: w Kijowie reprezentuje go sobór św. Włodzimierza (1862–1869, proj. I.W. Sztrom, P.I. Sparro, następnie A.W. Beretti z zespołem), w Warszawie – tzw. Wielka Cerkiew wzniesiona pod koniec XIX w. W niewielkim stopniu styl ten odwoływał się do rzeczywistych tradycji architektury bizantyńskiej i staroruskiej, lecz zgodnie z gustami epoki był akademicką syntezą wielu elementów, głównie zaś Nikonowskiego modelu cerkwi siedemnastowiecznych oraz budowli gruzińskich i armeńskich. Ten nowy styl, nazywany niekiedy „rosyjskim”, stanowi ważny nurt w historyzmie i eklektyzmie drugiej połowy XIX w. Do ważniejszych reprezentantów eklektyzmu petersburskiego należą: Andrzej Stakenscheider (1802–1865; Pałac Maryjski), Aleksandr Briułłow (1798–1877; kościół luteranski, Sala Malachitowa w Pałacu Zimowym) i K. Thon (dworzec Nikołajewski, przystań na Wybrzeżu Uniwersyteckim), który jednak działa przede wszystkim w Moskwie (Wielki Pałac Kremłowski, 1838–1849; Zbrojownia i Skarbiec, 1844–1851; dworzec Nikołajewski, 1849). Eklektyczną zabudowę zyskały

także miasta innych guberni: Kaługa, Niżny Nowgorod, Saratow, Archangielsk, a także Kijów, Charków i Odessa.

Architekturze drugiej połowy XIX w. brak już rozmachu i skali poprzedniego okresu. Ostatnim być może jego akordem jest petersburski pałac wielkiego księcia Władimira Aleksandrowicza w stylu florenckich *palazzo* (1864–1872, arch. Aleksandr Riezanow). Pewną wykwintnością odznacza się pseudorenesansowy pałacyk miejski S. Abamaleka-Łazariewa w Petersburgu, usytuowany na brzegu Mojki (1913–1915, arch. Igor Fomin). Szczególnie popularny w Petersburgu nurt klasycyzującego eklektyzmu reprezentują takie budowle, jak Teatr Maryjski (1860, arch. Albert Cavo) czy Konserwatorium (1896, arch. W. Nicolai). Postępujący rozwój ekonomiczny miasta znalazł swój wyraz w licznie w tym czasie wznoszonych domach towarowych, hotelach, a także sławnych mostach: Błagowieszczeńskim (1850, Stanisław Kierbiedź, przyszyły budowniczy warszawskiego mostu), Litiejny czy Troicki. Moskwa w tym czasie preferowała architekturę nawiązującą do tradycji staroruskiej, jak np. gmach Muzeum Historycznego (1874–1883, arch. W. Sherwood i Anatol Siemionow), Duma Miejskiej (1890–1892, arch. Dmitrij Cziganow). Styl ten będzie kontynuowany w następnym stuleciu. Do najbardziej aktywnych architektów należeli Aleksandr Pomierancew (1849–1918), Roman Klein (1858–1924), Fiodor Szechtel (1859–1926) i Aleksiej Szczusiew (1873–1949), wkraczający swą twórczością w już następne stulecie.

Architektonicznemu rozmachowi pierwszej połowy XIX w. towarzyszył niezwykle rozkwit rzeźby, przede wszystkim pomnikowej oraz architektonicznej, a także portretowej, utrzymanej w duchu akademickim. Wśród licznych reprezentantów neoklasycyzmu wymienić należy Iwana Martosa (1752–1835) i Fiodora Tołstoja (1783–1873). Około połowy stulecia ten neogrecki idealizm ustąpił miejsca coraz silniejszym rysom realistycznym, ujawniającym się już w rzeźbie pomnikowej Borisa Orłowskiego (1792–1838), a później przede wszystkim w twórczości Piotra Clodta (1805–1867).

Podobnie przebiegał rozwój rosyjskiego malarstwa, od form akademickiego neoklasycyzmu po stopniowe zbliżanie się ku realizmowi, niekiedy o zabarwieniu społecznym. W pierwszej połowie stulecia brak jednak wielkich indywidualności, dominują bowiem typowi przedstawiciele akademizmu. W Petersburgu spędził trzydzieści lat polski malarz Aleksander Orłowski (1777–1832), od 1809 r. członek Akademii Sztuk Pięknych. Ogromną popularnością, także na Zachodzie, cieszył się Karol Briułłow (1799–1852), laureat złotego medalu Akademii za obraz *Trzej aniołowie u Abrahama*. Sławę zawdzięczał malowanym we Włoszech historyzującym obrazom, jak *Ostatni dzień Pompei* czy *Oblężenie Koryntu*. W podobnym duchu tworzył Fiodor Brunii (1799–1875), wieloletni rektor Akademii. Bardziej interesującym artystą był Wasilij Tropinin (1776–1857), który uprawiał głównie malarstwo portretowe (portret A. Puszkina) i rodzajowe (*Koroncarka*). Znakomitym pejzażystą i malarzem rodzajowym był Aleksiej Wieniecjanow (1780–1874, *Lato*, *Śpiący pastuszek*, *Poranek dziecięcki*). Tzw. „szkołę Wieniecjanowa” reprezentują m.in.: Nikifor Kryłow, Ławr Płachow, Ignacy Szczedrowski i Aleksiej Tyranow. W stronę realizmu zbliżał się w swej twórczości Paweł Fiedotow (1815–1852), autor wielu scen rodzajowych, nierzadko o satyrycznym wydźwięku (*Swaty majora*, *Poranek czynownika*, *Encore!*).

Znaczącym wydarzeniem w życiu artystycznym Rosji okazał się dzień 9 listopada 1863 r.: grupa 13 artystów wystąpiła przeciw Akademii (sprzeciw dotyczył wyboru tematu na doroczny konkurs), tworząc Artel Wolnych Artystów z Iwanem Kramskojem na czele. Z Artelu tego wyłoniło się w 1870 r. sławne Towarzystwo Objazdowe

Wystaw Artystycznych (Товарищество Передвижных Художественных Выставок). Należący do niego artyści, zwani zwykle „pieriedwiżnikami”, m.in. I. Kramskoj, Władimir Stasow, Wasilij Pierow, Grigorij Miasojedow, Nikołaj Jaroszenko, rozpowsechnili w sztuce rosyjskiej nurt malarstwa realistycznego. Do najwybitniejszych jego reprezentantów zaliczany jest Ilija Riepin (1844–1930), wychowanek Akademii i uczeń Kramskoj. Sławę przyniósł mu obraz *Burlacy na Wołdze* wystawiony w 1873 r., zapowiadający typowe dla jego twórczości krytyczne widzenie rosyjskiej rzeczywistości (*Aresztowanie agitatora, Procesja w guberni kurskiej, Nieoczekiwany gość*), ukazywanej także przez pryzmat tematyki historycznej (*Iwan Groźny i jego syn, Zaporozcy piszący list do sultana*). W podobnym duchu utrzymana jest twórczość Wasilija Stasowa (1848–1916), malującego monumentalne sceny historyczne, głównie z czasów Piotra I, jak *Poranek przed straceniem strzelców* (1881) i *Mienszykow w Bieriezowie* (1883), czy „raskołu” w dobie patriarchy Nikona, jak *Bojarynia Morozowa* (1887). Na uwagę zasługuje też malarstwo pejzażowe, np. znakomitego marynisty Iwana Ajwazowskiego (1817–1900), przede wszystkim zaś malujących rodzimy pejzaż: Fiodora Wasiliewa (1850–1873), Iwana Szyszkina (1831–1898) czy Izaaka Lewitana (1861–1900). Przyjmowane z Zachodu malarstwo impresjonistyczne i symboliczne nie ma w Rosji wybitnych przedstawicieli, skupionych w organizacji „Świat Sztuki” (Мир Искусства). Do pewnego stopnia wyróżnia się na ich tle Michaił Wrubel (1856–1910), specjalizujący się w historyzującym malarstwie cerkiewnym utrzymanym w secesyjnej stylistyce (freski w cerkwi św. Cyryla w Kijowie), ale także przedstawieniach legend i baśni (*Rycerz*, 1895; *Mikuta Sielaninowicz*, 1896) oraz ilustracji książkowej (*Demon* Lermontowa).

Zapoczątkowana w czasach Piotra I stopniowa eliminacja tradycyjnej sztuki cerkiewnej z zakresu oficjalnej działalności artystycznej objętej mecenatem państwowym, nasiliła się jeszcze w XIX w., szczególnie za panowania Mikołaja I. Dokonał się wówczas ostateczny rozdział pomiędzy tradycyjnym, cerkiewnym malarstwem ikonowym a malarstwem o tematyce religijnej, uprawianym w Akademii Sztuk Pięknych, choć w 1859 r. utworzono tu oddział sztuki bizantyńskiej i staroruskiej. Tradycyjne rosyjskie ikony XVIII i XIX w. nawiązują do stylowych i ikonograficznych wzorów XVI–XVII w., akademickie malarstwo religijne zaś do włoskich mistrzów: Rafaela i Guida Reniego. Czołowym reprezentantem tego nurtu był Aleksandr Andriejewicz Iwanow (*Chrystus objawiający się ludowi, Noli me tangere*), w Rzymie związany z grupą „nazareńczyków”, obok niego zaś Aleksiej Jegorow (1776–1851) i Wasilij Szebujew (1777–1855). Realizm drugiej połowy XIX w. zastąpił akademicki idealizm dzieł Iwanowa nową wizją Chrystusa cierpiącego, jak w dziełach Iwana Nikołajewicza Kramskoj (*Chrystus na pustyni, Ostatnia wieczerza*), nierzadko ukazywaną z brutalnym realizmem, jak w *Ukrzyżowaniu* Nikołaja Gieja. Tematyka religijna w licznie w tym czasie przedstawianych uroczystościach religijnych, szczególnie procesjach, jak np. *Procesja w kurskiej guberni* Riepina, jest już tylko pretekstem, artystów bowiem zajmuje przede wszystkim realistyczny sposób obrazowania rzeczywistości, poddawanej surowej ocenie społecznej. Na uboczu oficjalnych nurtów pozostawała sztuka cerkiewna, pozbawiona mecenatu państwowego, zdolna już tylko powielać dawne schematy stroganowskich ikon.

W tym czasie ostatnim już akordem malarstwa cerkiewnego wprężonego w system ideologii państwowej jest jego historyzujący wariant, najwymowniej może reprezentowany przez zespół fresków *Granowitej Pałaty*, które w panegirycznej paraleli wydarzeń biblijnych i historycznych od czasów Konstantyna zestawia z historią Rosji.

WIEK XX: NA DRODZE KU NOWOCZESNOŚCI

W początkowych latach XX w. w architekturze rosyjskiej, podobnie jak i w zachodnioeuropejskiej, nadal trwały formy eklektyczne i historyczne. Obok nich pojawił się modernizm w kilku odmianach stylowych, jak np. willa Matyldy Krześcińskiej w Petersburgu (1904–1905, arch. Aleksandr Gauguin) czy willa Riabuszyńskich w Moskwie (F. Szechtel). Ukształtowany w pierwszej dekadzie XX w. tzw. styl neorosyjski (nazwa jest podkreśleniem formalnej i ideowej różnicy z tzw. pseudorosyjskim stylem drugiej połowy XIX w.) znalazł zastosowanie także w budownictwie sakralnym. W poszukiwaniu form narodowych architekci zwrócili się ku architektonicznej tradycji Rusi Kijowskiej w wariacie nowogrodzkim i włodzimiersko-suzdalskim. Znakomitym przykładem tego nurtu w architekturze sakralnej są dzieła A. Szczusiewa: cerkiew w Poczajowskiej Ławrze (1905–1912) powtarza wzór dwunastowiecznej cerkwi monasteru św. Antoniego w Nowogrodzie, zaś moskiewska cerkiew Świętych Marty i Mariny – dwunastowieczny typ trójdzielnej cerkwi włodzimiersko-suzdalskiej. Pomnikowa cerkiew na Kulikowym Polu (1904–1908) przywoływała szesnastowieczną koncepcję moskiewskich cerkwi pomnikowych, jednak A. Szczusiew pod tradycyjnym kostiumem cerkwi nowogrodzko-suzdalskich ukrył proste, osiowe założenie cerkwi dwudzielnej z trójabsydowym sanktuarium, poprzedzone niewielkim narteksem ujętym dwiema przysadzistymi wieżami i wysuniętym przed fasadę przedsionkiem. Odmianą postawę przyjął W. Pokrowski, który dawne tradycyjne formy przetwarzał według standardów nowoczesnej architektury modernistycznej, jak to ukazuje kościół-pomnik Bitwy Narodów w Lipsku (1912–1913). Nurt neorosyjski, podobnie jak inne narodowe style w architekturze europejskiej, w architekturze sakralnej był tylko epizodem, pełniej realizowany w budynkach użyteczności publicznej (np. Dworzec Kazański w Moskwie, 1913–1926, proj. F. Szechtel) i mieszkalnej (Dom Piercowa w Moskwie, 1905–1907, proj. S. Malutin i N. Żukow). Najśłynniejsza może wśród sakralnych budowli tego czasu cerkiew Zmartwychwstania zwana „Spas na krwi” (Спас на крови, 1883–1907, arch. Alfred Parland), upamiętniająca śmierć cara Aleksandra II, który zginął w tym miejscu w zamachu bombowym 1 marca 1881 r., to całkowicie nieudana replika soboru Wasyla Błazennego.

Rosyjska awangarda czasów republiki burżuazyjnej, zrodzona z buntu przeciw tradycyjnej sztuce reprezentowanej m.in. przez artystów skupionych w ugrupowaniu „Мир Искусства”, opowiedziała się za francuskimi wzorami fowizmu (grupa „Голубая Роза”), futuryzmu (petersburska grupa „Союз Молодёжи” i moskiewska „Бубновый Валет”) oraz abstrakcjonizmu, najpierw w jego odmianie nazwanej łucyzmem lub inaczej rajonizmem, a następnie w suprematyzmie i konstruktywizmie.

Twórca łucyzmu, Michaił Łarionow (1881–1964), który w 1911 r. wystawił pierwszy w tym stylu obraz pt. *Szyba*, w manifestie ogłoszonym w 1913 r. definiował ten nowy kierunek jako syntezę trzech wielkich prądów artystycznych: kubizmu, futuryzmu i orfizmu. Łucyzm pozostał jednak zjawiskiem efemerycznym, do Łarionowa bowiem dołączyła jedynie jego żona, Natalia Gonczarowa (1881–1962), a po nawiązaniu współpracy z Diagilewem, w 1917 r. oboje wyjechali do Paryża. Pozostając na emigracji do śmierci, zajmowali się przede wszystkim scenografią.

Suprematyzm, czyli „supremacja czystego odczucia w sztukach plastycznych”, według definicji twórcy kierunku, Kazimierza Malewicza (1878–1935), stał się jednym

z ważniejszych nurtów abstrakcyjnych również w środowiskach zachodnioeuropejskich, np. Bauhausu, a w Polsce – grupy „Blok” i „Praesens”. Za pierwszy obraz suprematystyczny uchodzi *Czarny Kwadrat* Malewicza, wystawiony w 1915 r. w Piotrogradzie na wystawie „0,10”, zapowiadający całą serię czarno-białych kompozycji geometrycznych, z najsłynniejszą może *Białe na białym* z 1918 r. W kolejnej fazie twórczości Malewicz porzucił malarstwo na rzecz kompozycji przestrzennych, „planitów” i „architektonów”, zapoczątkowując w ten sposób nurt abstrakcji geometrycznej w rzeźbie. W 1927 r. odbył podróż do Warszawy i Berlina oraz Bauhausu, gdzie opublikował swój traktat *Świat bez przedmiotów* (*Die gegenstandslose Welt*). Jednak w latach 1928–1932 stopniowo powracał do malarstwa figuralnego, nierzadko o symbolicznej wymowie. Coraz częściej atakowany z powodu „burżuazyjnych upodobań”, został usunięty z oficjalnego życia artystycznego.

Rewolucja październikowa 1917 r. otworzyła przed awangardą nowe możliwości oddziaływania społecznego, tym samym stymulując kształtowanie nowoczesnych form i technik w dziedzinie środków masowego przekazu wizualnego, takich jak plakat, uliczna reklama czy druki ulotne, nadal stosowanych we współczesnej reklamie. Wiodącym kierunkiem stał się w tym czasie konstruktywizm w dwóch odmianach programowych: czystego konstruktywizmu odrzucającego wszelki utylitaryzm w sztuce (Natum Gabo, Antoine Pevsner, Wasilij Kandinski, K. Malewicz) i konstruktywizmu użytkowego, zorientowanego na tworzenie nowoczesnych form przemysłowych, służących codziennemu użytkowi szerokich mas proletariatu, jak to wówczas określano (grupa „Produktywistów: Władimir Tatlin, Aleksandr Rodczenko, El Lissitzky). Ogromnym osiągnięciem tego nurtu było niewątpliwie wprowadzenie założeń konstruktywizmu do programu edukacyjnego uczelni i instytutów artystycznych, takich jak działające w Moskwie Instytut Kultury Artystycznej (Inchuk) czy Wyższy Zakład Artystyczno-Techniczny (Wchutemas). Wielkie wystawy najnowszej sztuki rosyjskiej, w 1922 r. w galerii Van Diemen oraz w 1924 r. na XIV Biennale Sztuki w Wenecji, wprowadziły rosyjską awangardę na forum międzynarodowe. Jednak w kraju od schyłku lat 20. kierunki awangardowe były coraz ostrzej atakowane.

Narzucenie programu socrealizmu w sztuce po ogłoszeniu przez A. Żdanowa w 1934 r. programu „nowej polityki kulturalnej”, bezpowrotnie przerwało ten niezwykle dynamiczny i na wskroś nowoczesny nurt sztuki rosyjskiej.

BIBLIOGRAFIA

1. M.W. Ałpatow, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, przekł. A. Piskadło, Warszawa 1975.
2. L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986.
3. E.A. Борисова, Т.П. Каждан, *Русская архитектура конца XIX–начала XX века*, Moskwa 1971.
4. В.Г. Брюсова, *Русская живопись 17 века*, Moskwa 1984.
5. C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, London 1986.
6. В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Moskwa 1986, [wyd. I: Moskwa 1947–1948].
7. В.Н. Лазарев, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Moskwa 1970.
8. Н.Е. Мнева, *Искусство московской Руси (вторая половина XV–XVII вв.)*, Moskwa 1965.

9. W. Molè, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Kraków 1955.
10. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
11. A. Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998.
12. Б.Р. Вишпер, *Архитектура русского барокко*, Москва 1978.