

## **Viyaleta Khviatskovich: Saisons Russes. „Nie sztuka, ale życie”**

W ciągu dekady kraj otworzył się na całą gamę zjawisk literackich, teatralnych, muzycznych i malarskich, przed którymi tradycyjny rosyjski świat artystyczny czuł się bezbronny. Jeśli spojrzymy na opinie rosyjskich myślicieli z lat dziewięćdziesiątych XIX wieku na temat współczesnej im sztuki, która dla ówczesnego mieszkańca Rosji była nieomal synonimem sztuki zachodniej, to wszystkich łączy skrajnie negatywny stosunek do przychodzących głównie z Francji nowinek – pisze Viyaleta Khviatskovich w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Zmierzch i świt. Po Wielkiej Wojnie”.

*Wyjechałem, wyjechałem z Petersburga,*

*I przyjechałem do Leningradu.*

Petersburg-Leningrad, muzyka K.A. Breitburg, słowa E.I. Muravyova

Powieść *My* pióra Jewgienija Zamiatina, rosyjskiego twórcy science fiction, jest pierwszą antyutopią XX wieku. Zalicza się ją do klasyki tego gatunku, obok 1984 George’a Orwella i Nowego wspaniałego świata Aldousa Huxleya. Pomysł jej napisania zrodził się w umyśle Zamiatina w Piotrogradzie jesienią 1917 roku. Prace nad nią skończył

cztery lata później w umierającym mieście [1]. Przewijające się przez cały tekst słowa „Nie ma ja, jesteśmy my”, stanowiące swoiste credo, są wyrazem rozczarowania ideami socjalistycznymi, znajdującymi się na styku dwóch epok: historycznej i literacko-artystycznej, starej Rosji Imperialnej, i nowej – Sowieckiej.

Ale szczyt potęgi a zarazem koniec carskiej Rosji łączy się ściśle ze światem Zachodnim przełomu XIX i XX wieku. A jej znakiem była równoległa budowa dwóch obiektów w 1897 roku: Mostu Aleksandra III w Paryżu i zaprojektowanego przez Francuzów Mostu Trójcy Świętej na Newie w Sankt Petersburgu. Podkreślono w ten sposób kulturową i polityczną bliskość obu krajów, którą przypieczętowała obecność Mikołaja II oraz Félix François Faure, ówczesnego prezydenta III Republiki w ceremonii wmurowania kamienia węgielnego pod każdą z budowli.

Wydarzenia te poprzedzał triumfalny wjazd pary cesarskiej do Paryża jesienią 1896 r. Mikołaj II przybył podpisać francusko-rosyjskie porozumienie o współpracy w sferze kultury i ekonomii, które stanowiło przedłużenie współpracy militarnej. Po przyjeździe Mikołaja II i cesarzowej Aleksandry Fiodorowny do Cherbourga 5 października 1896 oraz spotkaniu z prezydentem Republiki odbyła się inauguracja „tygodnia rosyjskiego”, który zakończył się 9 października paradą wojenną w Chalons nad Marną.

W trakcie owego „tygodnia rosyjskiego” Paryż był zatłoczony. Na ulicach ciągle trwały uroczystości. Z dnia na dzień, wszystko było „rosyjskie”: mydło Le Car, słodczyce z rosyjskim herbem lub flagą, naczynia z cesarskimi portretami, zabawki przedstawiające słynnego

„niedźwiedzia z bałajką”, a także samego Mikołaja II, jego małżonkę, a nawet wielką księżną Olgę; pismo „Dar Cara” można było czytać w sklepach odzieżowych, reklamujących okazijną sprzedaż garniturów. Jakby było tego mało, pojawił się „francusko-rosyjski” ser holenderski. Jakkolwiek ta fascynacja nie zawsze była w dobrym guście, to nie sposób odmówić jej szczerości [2].

Na pewno była także odwzajemniona, przynajmniej, jeśli chodzi o cara, który całe dni spędzał nie tyle na politycznych negocjacjach, co zwiedzaniu stolicy Francji. Pierwszy wieczór spędził w paryskiej operze. Następnego ranka, monarsza para w towarzystwie prezydenta odwiedziła katedrę Notre Dame, kaplicę zamkową Sainte-Chapelle, gdzie władcy pokazano Ewangelię Anny Jarosławówny, córki Jarosława I Mądrego poślubionej Henrykowi I, a następnie udali się do Panteonu i do grobowca Napoleona Bonaparte znajdującego się w kościele Inwalidów. Trzeciego dnia rano cesarz i cesarzowa odwiedzili Luwr. W galerii włoskiej imperatorowej szczególnie spodobało się Ukoronowanie Matki Bożej pędzla Fra Angelico. „To mój pierwszy raz tutaj, ale nie ostatni” – powiedział Cesarz, wychodząc, choć miał już nigdy tam nie wrócić [3]. Entuzjazm z powodu oficjalnej wizyty rodziny carskiej w Paryżu był powszechny. Paradoksalnie, przybycie Mikołaja II, reprezentanta świata autokratycznych monarchii, było ważnym momentem w dziejach Republiki Francuskiej. Przybycie władcy „przełamywało lody” między oboma krajami, a Francji pozwalało otrząsnąć się z nękającej ją przez ćwierćwiecze przygnębienia spowodowanego porażką we wojnie francusko-pruskiej (1870-1871). Francuzi uwierzyli, że są pełnoprawnymi uczestnikami wielkiej polityki europejskiej. Ale ta wizyta znalazła także odzwierciedlenie we francuskiej polityce wewnętrznej, zwłaszcza jeśli chodzi o świat sztuki.

W stolicy Imperium, aby wzmocnić kulturową i ekonomiczną wymianę, oczekiwano stosownego rewanzu. Najlepszym wyjściem było zorganizowanie wystawy sztuki francuskiej. Najlepszym sposobem do prezentacji danego bartera była organizacja wystawy francuskiej. Fakt, że została ona zorganizowana na polecenie Mikołaja II i przy wsparciu francuskiego Ministerstwa Oświecenia Publicznego i Sztuk Pięknych znacząco podniósł jej rangę. Prezentację otwarto w niecały miesiąc po powrocie cara z długiej podróży po Europie, której kulminacją był wspomniany już „tydzień rosyjski”.

Wystawa francuskiej sztuki i przemysłu [4] odbyła się w gmachu Cesarskim Towarzystwie Zachęty Sztuki w Petersburgu [5] (12.10 – 15.01.1896), a następnie w Moskwie (26.01.1896 – 26.01.1897). W budynku Bolszaja Morskaja można było zobaczyć szeroką i w miarę aktualną panoramę współczesnej sztuki francuskiej (350 obrazów i rysunków), prezentowaną na dwóch głównych dorocznych wystawach w stolicy Francji – Salon des Artistes Français na avenue des Champs-Élysées i organizowany od 1890 r. przez Société Nationale des Beaux-Arts Le Salon du Champ-de-Mars. Przedsięwzięcie to miało także duże znaczenie dla rynku sztuki, otwierało bowiem nowe perspektywy dla francuskich marszandów. Z tej szansy skorzystał związany z impresjonistami Paul Durand-Ruel. Zetknięcie z jego kolekcją (znajdowały się w niej płótna m.in. Edgara Degas, Édouarda Maneta, Claude’a Moneta, Berthe Morisot, Camille’a Pissarro, Pierre-Auguste’a Renoira, Alfreda Sisleya) dało rosyjskiej publiczności pierwszą szansę na zapoznanie się z malarstwem impresjonistycznym.

Odczucia były mieszane. Większość rosyjskich artystów nie była zachwycona wystawą. Wracający z podróży po krajach basenu morza bałtyckiego, obejmującej pobyt w Berlinie, Ferdynand Ruszczyc [6], nie krył rozczarowania. Przyszły autor słynnego obrazu Ziemia zanotował w swoich Wspomnieniach: „Byłem na wystawie francuskiej. Żegnałem ją bez żalu. Mniej mi się jeszcze spodobała niż pierwszego razu”. Ciekawsze wydały się artysty kolejne wydarzenia na artystycznej scenie St. Petersburga, na których dało się wyczuć nadejście nowych trendów. Odwiedził wystawy tzw. Refusés na Newskim Prospekie, w tym pierwszą wielką wystawę grafiki japońskiej, którą lakonicznie skomentował: „Doprawdy tam masa ciekawego i pouczającego”.

Nawiasem mówiąc, sztukę japońską mieszkańcy rosyjskiej stolicy mieli więcej okazji, aby zapoznać się ze sztuką z Nipponu. Pierwsza szeroka prezentacja grafiki japońskiej w Rosji (Petersburg – Moskwa 1896-1897) z kolekcji Sergeja Kitaewa [7] obejmowała bowiem około dwustu pięćdziesięciu obrazów, kilkuset opracowań, szkiców i kilku tysięcy barwnych grafik. Ekspozycja zajmowała sale Tycjana i Rafaela Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zaprezentowano najlepsze prace Katsushiki Hokusai i Ando Hiroshige, najwybitniejszych przedstawicieli nurtu Ukiyo-e. Rosję, podobnie jak inne kraje europejskie opanowała moda na japonizm. Dostrzec ją będzie można szczególnie widocznie u młodych artystów, przedstawicieli rosyjskiego modernizmu, który określać będzie się mianem tzw. srebrnego wieku.

Warto też odnotować, że w tym samym czasie można było zobaczyć w St. Petersburgu pierwszą dużą wystawę współczesnej sztuki skandynawskiej, której kuratorem był Siergiej Diagilew. Wspomniany wcześniej Ruszczyc, pisał o niej: „to arcydzieła wirtuozystycznej szalonej

techniki”. Jako na najciekawsze spośród około 289 prac wskazał Andersa Zorna, zwrócił także uwagę na Carla Larsona i Fritza Thaulowa [8].

Wróćmy jednak do wystawy sztuki francuskiej. Zrobiła niezwykle wrażenie na Kandinskim, który pod wpływem zaprezentowanego tam Stogu siana w południe Claude’a Monet, jednego z nestorów ruchu impresjonistycznego, postanowił radykalnie zmienić swoje spojrzenie na sztukę. Odtąd postrzegał ją przez pryzmat podstawowych elementów formalnych: punktu, linii i płaszczyzny. Ten pionier bezprzedmiotowości zanotował w swoich dziennikach:

„[...] gdy nagle zobaczyłem na ścianie obraz niesłuchanej piękności, promieniujący wewnętrznym blaskiem. Stanąłem zaskoczony, potem zbliżyłem się do tego obrazu-zagadki, na którym widziałem tylko formy, barwę, a którego treść pozostawała dla mnie niezrozumiała [9]”.

Ale, co często się pomija, petersburska ekspozycja stanowiła punkt zwrotny dla samych impresjonistów, przede wszystkim pod względem materialnym. Durand-Ruel notował we Wspomnieniach [10], że w Rosji pojawił się nowy typ kolekcjonera, otwarty na nowe prądy w sztuce, formujący kolekcje na podstawie autorskiej idei. Najważniejszymi spośród nich byli Siergiej Szczukin – miłośnik impresjonizmu i postimpresjonizmu; pozostający pod jego wpływem Iwan Morozow, kolekcjonujący także sztukę rosyjską; bracia Paweł i Konstantyn Trietiakowscy, zbierający dzieła rosyjskich artystów z kraju i zagranicy,

co zresztą spowodowało powstanie zjawiska „gusta patriotyczny”. Wszyscy byli zawsze mile widzianymi gośćmi w pracowniach artystów zagranicznych.

Wystarczy wspomnieć, że Szczukin nabył od Ambroise’a Vollarda większość obrazów Cezanne’a. Matisse malował na zamówienie mecenasa słynny Taniec, osobiście także rozwieszał swoje obrazy w rezydencji Szczukina na Большом Знаменском переулке (Aleja Bolszaja Znamenskaja) w Moskwie. Iwan Morozow kupił u Durand-Ruel w 1907 roku powszechnie znany Boulevard des Capucines w Paryżu Moneta oraz Nocną kawiarnię Van Gogha. A zawiązanie znajomości z Picassem i Matissem sprawiło, że w jego kolekcji znalazły się prawdziwe perły – Dziewczyna na kuli – najważniejsze dzieło okresu „różowego” w twórczości Picasso – oraz kilkadziesiąt pejzaży malowanych specjalnie przez autora Tańca, za które Morozov zapłacił niebagatelną sumę dwudziestu czterech tysięcy franków.

Należy ubolewać, że prawdziwa skala ich mecenatu pozostaje wciąż zakryta, gdyż należy do najważniejszych tego typu działań w sferze kultury w skali globu. Nieprzypadkowo wiek XIX i początek XX, do czasów Rewolucji, nazywane są złotym wiekiem rosyjskiego dobroczyńcy. Hojnemu wsparciu rosyjskich mecenasów zawdzięcza się nie tylko powstanie ogromnej liczby muzeów, teatrów i uniwersytetów, ale także istnienie całych ruchów artystycznych w malarstwie, rzeźbie i architekturze w Rosji i daleko poza jej granicami. Maksymą przyświecająca temu patronatowi mogą być słowa, jakie skierował do swojej córki Szczukin: „Jeśli po obejrzeniu obrazu doznasz szoku psychicznego, kupuj go” [11].

Przeciętny odbiorca jednak niekoniecznie oczekiwał takich „artystycznych sensacji”. Dla większości ówczesnej rosyjskiej publiczności wystawa sztuki francuskiej spełniała rolę okna, przez które można było spojrzeć na tamtejszą rzeczywistość, narzędziem przydatnym do zrozumienia natury życia narodowego i obyczajów społecznych. Zwolennikom konserwatywnych gustów mogła służyć za przykład zagrożeń ze strony współczesnych poszukiwań artystycznych, ilustracją przejścia od gładkiej powierzchni akademickiego fini do nowoczesnych ekstrawagancji w typie impresjonizmu i symbolizmu. Z niechęcią spotkał się zwłaszcza ten ostatni, który rosyjska krytyka okrzyknęła mianem „choroby wieku”, wskazując na obrazy Arnolda Böcklina [12]. Co nie zaskakuje, pod koniec wieku XIX „idea symbolizmu” [13] jako głównej modernistycznej alternatywy dla estetyki realizmu była jeszcze uformowana.

U schyłku stulecia progresywne poglądy mieszczańskich mecenasów były w środowiskach rosyjskiej inteligencji pierwszymi zwiastunami nadchodzącej przyszłości. W 1897 roku wokół pisma „Mir iskusstwa” (ros. „Świat sztuki”) zawiązało się stowarzyszenie artystyczne o tej samej nazwie. Działo na podobnych zasadach, jak inne tego typu grupy w Europie Środkowo-Wschodniej takie, jak Monachijska (1892) i Wiedeńska Secesja (1897), Spolek výtvarných umělců „Mánes” (1897), Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”. Centralnym zagadnieniem dla Miru iskusstwa, łączącym się ze wszystkimi innymi, było nadanie sztuce rosyjskiej charakteru prawdziwie uniwersalnego, powolne, acz konsekwentne usuwanie elementów prowincjonalizmu. Generacja młodych artystów, do której zaliczali się Leon Bakst, Aleksander Benois, Apollinary Vasnetsov, Isaak Levitan, Ferdynand Ruszczyc czy Valentina Serova zwrócili się ku przeszłym epokom w historii Imperium Rosyjskiego, ponownie odkrywając wartość znajdujących się

w stagnacji lub nawet w kryzysie dawnej architekturze, grafice, czy ceramice. Ich twórczość nosiła znamiona kultury szlacheckiej i szacunku do dziedzictwa kulturowego Europy Zachodniej. Progresywne działania stowarzyszenia pozwoliły zaprezentować wysoką jakość młodej sztuki rosyjskiej, zaktualizować à la ruse malarski język symbolizmu i modernizmu. A znaczącą rolę odegrał w tym procesie odegrał wydawca i redaktor naczelny magazynu „Mir iskusstwa”, Siergiej Diagilew.

Tymczasem w samej Rosji wybuchła Rewolucja 1905 r., pod wieloma względami zapowiadająca przewrót bolszewicki. Absolutystyczne rządy nie były już mile widziane. Pobrzmiwały słowa: „precz z absolutyzmem”. Podkreślano różnicę w jakości życia wielkich posiadaczy ziemskich, przemysłowców i rosyjskiego ludu.

W celu utrzymania na arenie międzynarodowej reputacji silnego i dynamicznie rozwijającego się kraju władze carskie wykorzystały narzędzia polityki kulturalnej. Mając w pamięci sukces „tygodnia rosyjskiego” dyplomacja rosyjska znów zwróciła oczy ku centrum ówczesnej sztuki, a przy tym stolicy sprzymierzonego kraju, czyli Paryża. Francja wzięła udział w tej grze, której deklarowanym celem było położenie kamienia węgielnego pod trwały pokój w Europie przez umocnienie równowagi sił. Inaczej mówiąc, chodziło o kontynuację polityki Aleksandra III pod rządami młodego cara Mikołaja II, która paradoksalnie przyczyniła się nie do umocnienia świata imperiów, lecz ich zmierzchu.

Wspomniany wyżej paryski „tydzień rosyjski” pokazał kulturalną i polityczną potęgę kraju carów. Grunt pod odbiór sztuki rosyjskiej jako równoprawnej z innymi kulturami europejskimi został przygotowany. Nic dziwnego zatem, że gdy pojawią się *Saisons Russes* (1908-1921) spotkają się z żywym zainteresowaniem. Francuska publika poniekąd na nie czekała. Musieli się znaleźć tylko odpowiedni ludzie i odpowiednie okoliczności.

W trakcie kolejnego pobytu Mikołaja II we Francji, dzięki staraniom Diagilewa zorganizowano w ramach Paryskiego Salonu Jesiennego 1906 r. wystawę Dwa stulecia rosyjskiego malarstwa i rzeźby, która mile zaskoczyła zarówno miłośników, jak i krytyków sztuki. Obdarzony charyzmą baron sprawił, że do stolicy Francji przybyły rosyjskie ikony i dzieła mistrzów malarstwa XVIII i XIX wieku. Szczególne miejsce przeznaczył także artystom z „*Mir iskusstwa*”, do której wcześniej należał. Na wystawie zaprezentowano obrazy Lwa Baksta, Konstantina Somowa, Mścisława Dobużyńskiego i Walentina Sierowa.

W następnym roku impresario organizował w Paryżu Rosyjskie Koncerty Historyczne, ale największy sukces miał przyjąć w 1908 roku, gdy odbyła się głośna premiera baletu, mającego być początkiem wieloletniego triumfu rosyjskiej sztuki za granicą. Nazwane zostały *Saisons Russes* (franc. Rosyjskie sezony). Ich dzieje rozpoczęły się od *Borysa Godunowa*. Powstaje pytanie: dlaczego w tak niestabilnym czasie akurat tę operę wystawiano w stolicy kultury europejskiej? Ze wspomnień Diagilewa wynika, że bardzo chciał pokazać zagranicznej publiczności „prawdziwą Ruś” i nie szczędził na to czasu ani wysiłku. Baron stworzył trupę baletową z gwiazd rosyjskiej sceny, m.in. legendarnej Anny Pawłowny i Tamary Karsawiny. Występy z roku na

rok przyciągały zagraniczną publiczność, a w 1911 roku Diagilew wybrał stałą siedzibę swoich Ballets Russes – Teatro Monte Carlo. Nad scenografią i kostiumami do spektakli pracowali jego koledzy ze „Miru iskusstwa”, Leon Bakst i Alexandre Benois.

Saisons Russes, zwłaszcza pierwszy, którego program obejmował przedstawienia do muzyki Igora Strawińskiego Ognisty ptak [14], Pietruszka [15] i Święto wiosny, odegrały znaczącą rolę w popularyzacji kultury rosyjskiej w Europie i przyczyniły się do powstania mody „à la ruse”.

W kolejnych latach, dzięki zamięrowaniu do innowacji, Diagilew, przyciągnął czołowych europejskich artystów, jak André Derain, Coco Chanel, Henri Matisse, oraz rosyjskich artystów awangardowych, jak Natalię Goncharową, Michaiła Larionowa, Nauma Gabo, Antoine’a Pevsnera, których zatrudniał do tworzenia dekoracji. Nie mniej owocna była współpraca Diagilewa ze słynnymi kompozytorami tamtych lat – Richardem Straussem, Erikiem Satie, Mauricem Ravelem, Siergiejem Prokofiewem, Claudem Debussym – a przede wszystkim z odkrytym przez niego Igorem Strawińskim.

Zamięrowanie do Rosji i wszystkiego, co rosyjskie, ugruntowana w Europie przez Rosyjskie Pory roku Diagilewa, osiągnęła apogeum w 1914 roku, po premierze baletu Złoty Kogucik. Spektakl został zaprojektowany w awangardowej stylistyce malarskiej z „ognistą” kolorystyką Natalii Goncharowej. Sensacją było nowatorskie połączenie baletu z elementami opery. Estetyka tego spektaklu otworzyła nowy

etap w historii baletów Diagilewa: modernizm został zastąpiony przez awangardę. Ale zmiany estetyczne nie były jedynymi. Wraz z upływem epoki z trupy odeszło wielu artystów.

W tym samym okresie, gdy najważniejsi przedstawiciele sztuki awangardowej [16] współpracowali z Diagilewem w Paryżu, w przeciwną stronę zaczęli zmierzać rosyjscy awangardiści w St. Petersburgu. W 1913 r. odbyła się w petersburskim Luna Parku premiera futurystycznej opery Zwycięstwo nad słońcem [17]. Dzieło Michaiła Matiuszyna i Aleksieja Kruchenycha, zbudowane w całości na nielogiczności literackiej, muzycznej i obrazowej, stało się przykładem współpracy poetów i artystów, syntezy sztuk – słowa, muzyki i formy.

Pierwsza wojna światowa podzieliła Europę w oparach trujących gazów. Do przeszłości należał zarówno pokój, jak i swoboda wymiany artystycznej. W 1915 r. nie było pełnoprawnych Saisons Russes, a w 1916 r. Diagilew ze swoją trupą – częściowo odnowioną – wyruszyli w tournée po Ameryce. Artyści mieli powrócić do Europy po pewnym czasie z premierą baletu Parada, w którym Pablo Picasso zadebiutował jako scenograf teatralny.

U schyłku Rosyjskiego Imperium powstaje dwojaki obraz kultury rosyjskiej, który może posłużyć za dobrą metaforę zmian w jej obrębie. Z jednej strony próba reformy, a z drugiej uleganie rewolucyjnym prądom. Aby rzecz unaocznić, można zestawić ze sobą powracające zza oceanu Saisons Russes z głośną Paradą, której towarzyszyła bardzo nowoczesna scenografia mieszcząca się w artystycznych prądach Zachodu, oraz ostatnią futurystyczną wystawę malarstwa „0,10” (zero-dziesięć) w biurze sztuki Nadieżdy Dobychiny (Dom Adaminiego) na

Polu Marsowym w Piotrogradzie (19.12.1915 – 17.01.1916 r.); na której zaprezentowano prace Kazimierza Malewicza i innych artystów, którzy przedstawili nowy kierunek w rosyjskiej awangardzie – suprematyzm.

Na tej drugiej można było zobaczyć zawieszony w rogu Czarny kwadrat na białym tle – obraz, który zyskał status „ikony rosyjskiej awangardy”. Rozpoczął się czas najbardziej znaczących i rozpoznawalnych w skali globu artystycznych „maratonów”, gdzie zawrotne tempo zmian rezonowało ze zmieniającymi się, nie zawsze na lepsze, warunkami życia. Dzieje historii sztuki nie toczyły się dotąd tak żwawo, wcześniej prądy i tendencje zastępowały się, może nie płynnie, lecz po wyraźnej trajektorii. Teraz biegły galopem.

Malarstwo, dotąd zadowolające się koncepcją obrazu jako okna na świat, przestało się do niej ograniczać, bo też w widoku z tego okna nie było nic stabilnego, była za to pusta przestrzeń, płynny świat niezrozumiałych energii. Nowa sztuka próbowała zapanować nad owym światem, znosząc koncepcję granic. Powierzchnia obrazu „przeżywa” transformację, pojawiają się na niej naklejane kolaże, w płaszczyznę obrazu wkraczają prawdziwe przedmioty – a właściwie należałoby powiedzieć, że wdziera się życie.

W nocy z 6 na 7 listopada 1917 powtarza się „Krwawa niedziela” z lutego 1905 r. Ten „rosyjski Wersal” zostaje zajęty zbrojnie przez bolszewików. Echo tego wydarzenia będzie słyszalne przez kolejne dekady. Zacznie się starcie między „białymi” i „czerwonymi”, które zwyciężą ci ostatni, a z którego wyłoni się nowa radziecka Rosja, politycznie i kulturalnie dystansująca się do zachodu.

W 1920 roku wspomniany na początku Zamiatin w artykule Boję się konstatował: „Obawiam się, że dla literatury rosyjskiej jest tylko jedna przyszłość – przeszłość”. Pamiętając o niedawnej fascynacji rosyjskością, kolejne rzesze „białej” emigracji rosyjskiej osiedlały się w Paryżu. Przechadzając się po moście Aleksandra III mogli wspominać tryumfalne powitanie ostatniego cara nad Sekwaną. Ale poprzednia epoka zmierzcha. Po śmierci Diagilewa w 1929 roku następuje koniec Saisons Russes. Coś jednak z niej pozostaje. Ten genialny przedsiębiorca (lub jak dzisiaj byśmy powiedzieli producent) był nie tylko pomysłodawcą Rosyjskich pór roku, odsłaniających przed Europą „egzotyczny” świat wschodnich kompozytorów, reżyserów i artystów, ale także wielkim reformatorem. To temu koneserowi męskiej urody zawdzięczamy większą rolę mężczyzn w balecie. Dotąd bowiem najważniejsze były tancerki, na których głównie skupiano uwagę. Na najlepsze z nich czekały wielkie role oraz bogaci fani. Diagilew dał możliwość pracy wielkim tancerzom – Michaiłowi Fokinowi, Wasławowi Niżyńskiemu, Leonide Massine’owi, Serge’owi Lifarowi oraz George’owi Balanchine’owi. Okazało się, że dzięki temu posunięciu balet zyskał na atrakcyjności. Mówiąc współczesnym językiem, skończyła się dyskryminacja ze względu na płeć.

Odmienił bieg historia sztuki.

Zmianom, choć z innych powodów, podlegał także Piotrogród. Most Trójcy Świętej przemianowano w 1918 roku na Most Równości. Samo miasto miało wkrótce stać się Leningradem. Nastąpiła powszechna nacjonalizacja. W marcu 1923 roku zbiory Szczukina i Morozowa zostały administracyjnie połączone i zebrane w „Państwowe Muzeum Nowego Malarstwa Zachodniego”, czego efektem było zatarcie pamięci

o tych wielkich postaciach (nie tylko rosyjskiej) kultury. Już nie tylko mówiono: „Nie ma ja, jesteśmy my”, ale także: „Nie ma Twojego, jest nasze”. Taka polityka zmusiła kolejnych Rosjan do emigracji.

Z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora mogłoby się zdawać, że dla sztuki rosyjskiej nie były to znaczące zmiany. W końcu wszystko jest jak dawniej: twórcy jednoczą się, rozłączają, ogłaszają manifesty, organizują wystawy, przechodzą z grupy do grupy. Po Rewolucji jednak w przestrzeni ich działania pojawia się nowy i bardzo aktywny aktor – Państwo [18]. Przybiera postać przedstawiciela władzy, który dysponuje metodami zachęcania i karania: zakupami, organizacją wystaw, różnego rodzaju formami mecenatu. Była to budowa systemu kontroli [19].

Z początku wszystko „szło ku lepszemu”. Za czasów wprowadzonej przez Lenina Nowa Polityka Ekonomiczna (1921-1928) pozwalano na działalność nowych grup artystycznych. Był to okres, gdy awangardowy malarski język współbrzmiał z przekazem nowej władzy. Dla przykładu, w latach 1920–1922 rozwijała w Wiedensku się wspólnota uczniów Kazimierza Malewicza pod nazwą UNOWIS („Utwierditieli Nowogo Iskusstwa”) [20]. Następowало prawdziwe zjednoczenie sztuki i życia, zgodnie z manifestem Malewicza. Organizowano wystawy nowej sztuki, a ona sama uświetniała wielkie wydarzenia, stanowiła oprawę nowych rytuałów i tworzyła nowe akcesoria. Maksymalistyczny program suprematyzmu nastawiony był na rewolucję światową, co sprawiało, że rozprzestrzeniał się wszędzie, stając się językiem uniwersalnym – swoistym artystycznym Trockizmem.

Innym stowarzyszeniem, choć osobnego typu, była, Michaiła Matiuszyna, znanego jako jeden z twórców Zwycięstwo nad słońcem. Pod jego egidą powstała w 1923 r. Zorved (nazwa pochodzi od słów „wizja” i „wiedza”) wraz z manifestem Nie sztuka, ale życie. Centralną ideą tekstu było poszerzenie widzenia i wytrenowanie nerwu wzrokowego w celu uzyskania nowego widzenia. Niestety taki sposób „widzenia” okazał się nieakceptowalny w Kraju Rad.

Warto zaznaczyć, że wszystkie te nowopowstałe szkoły i stowarzyszenia, były skupione wokół głównych postaci artystów starej, przedrewolucyjnej awangardy, które znalazły się obecnie całkowicie poza mainstream. Nową rzeczywistość dobrze oddaje stwierdzenie krytyka Abrama Efrosa o tym, że awangarda „stała się oficjalną sztuką nowej Rosji”. Istotnie, awangarda jest wpływowa, ale jest to inna awangarda, inaczej zorientowana – kubofuturyzm.

W tej sytuacji rodzi się koncepcja sztuki produkcyjnej. Częściowo mamy tu do czynienia z mutacją utopii nowoczesności: trzeba przekształcić świat przez wytworzenie nowych form dla każdej rzeczy, z którą ma do czynienia na co dzień człowiek, aby ocalić go przez piękno. Wszystko powinno być nowoczesne i postępowe – od ubrań po naczynia. Sztuka uzasadnia swoje istnienie tym, że znajduje zastosowanie. Staje się użyteczna, a nawet użytkowa. Suprematystyczne i konstruktywistyczne tkaniny, porcelana, odzież, typografia, książki, plakaty i fotografia – projektowaniem tego wszystkiego zajmują się teraz awangardowi artyści tacy, jak Lyubov Popova, Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Vladimir Tatlin i wielu innych.

Ową nową sztukę rosyjską, czy raczej należałoby powiedzieć radziecką znowu można było zobaczyć we Francji. Na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku publiczność mogła podziwiać zbudowany według projektu konstruktywistycznego architekta Konstantyna Mielnikowa [21].

Pawilon był jednym z pierwszych tak innowacyjnych dzieł architektury zarówno radzieckiej, jak i światowej. Le Corbusier, projektant pawilonu L'Esprit Nouveau stwierdził, że pawilon Radziecki jako jedyny wart jest obejrzenia [22]. Podobnie wysoko radziecki pawilon ocenił słynny francuski malarz Fernand Léger [23].

Z biegiem czasu zmienił się radziecki paradygmat artystyczny. Zaczęła się epoka socrealizmu, którego credo brzmiało: „przedstawienie rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju”. Temu celowi udatnie służyła pierwsza na świecie szkoła filmowa (Państwowa Szkoła Filmowa, obecnie WGIK) założona w 1919 r. przez Lwa Kuleszowa [24] wraz z Eisensteinem i Pudowkinem. Sztuki wizualne stały się skutecznym narzędziem w radzieckiej propagandzie [25].

Sankt-Petersburg, przemianowany w czasie wojny na Piotrogród, a później na Leningrad przestał spełniać funkcję centrum artystycznego. Nową stolicą stała się Moskwa, gdzie praktycznie nie było widać wpływów reżimu carskiego i akademickiego [26]. Tak kończyła się pewna historia.

Podsumowując, ostatnia dekada XIX wieku to czas, w którym rosyjski świat sztuki zaczął się otwierać na Zachód. W Petersburgu i Moskwie odbyło się wtedy kilkanaście wystaw, które przybliżyły tamtejszej

publiczności sztukę Francji, Niemiec, Austro-Węgier, Anglii, Belgii, Holandii oraz krajów skandynawskich. Był to okres niespotykanej dotąd otwartości i gwałtownie rosnącej świadomości zmian zachodzących w europejskich stolicach sztuki wśród mieszkańców Rosji. Z drugiej strony był to czas obaw przed pełnym otwarciem na świat sztuki. Można powiedzieć, że lata te upłynęły pod znakiem ukrytego izolacjonizmu.

W ciągu dekady kraj otworzył się na całą gamę zjawisk literackich, teatralnych, muzycznych i malarskich, przed którymi tradycyjny rosyjski świat artystyczny czuł się bezbronny. Jeśli spojrzymy na opinie rosyjskich myślicieli z lat dziewięćdziesiątych XIX wieku na temat współczesnej im sztuki, która dla ówczesnego mieszkańca Rosji była nieomal synonimem sztuki zachodniej, to wszystkich łączy skrajnie negatywny stosunek do przychodzących głównie z Francji nowinek. Lew Tołstoj, skądinąd wielki pisarz i dysydent religijny, w swojej broszurze Czym jest sztuka? kpiąco wyraża się o poezji francuskiego symbolizmu.

Natomiast, rosyjski modernizm stał na stanowisku, że należy przekształcić sztukę rosyjską ze zjawiska prowincjonalnego w takie, które przynajmniej częściowo nadaje ton całemu światu. Realizacja tego zadania, jak to zazwyczaj bywa w historii, spoczęła na barkach konkretnych ludzi, szczególnie Sergieja Diagilewa.

W kolejnych dekadach sukces „tygodnia rosyjskiego” cara Mikołaja II, za jakiś czas powtórzony przez Saisons Russes, miesza się, choć z trudem, z tragedią krwawej niedzieli w lutym 1905 r. i z zabójstwem rodziny carskiej oraz innymi obrazami wielkiej rewolucji

międzynarodwej. Symbolem tej sytuacji może być Obrona Piotrogradu pędzła Aleksandra Dajneko, gdzie w „dwupiętrowej” kompozycji, pokazani na górze ranni oficerzy wracają z frontu, a w dolnym rejestrze zastępuje ich szereg żołnierzy Armii Czerwonej.

Kolejnym paradoksem jest tytuł manifestu Nie sztuka, ale życie, który miał być próbą rozszerzonego spojrzenia na życie dzięki sztukom wizualnym, a w rzeczywistości stał się hasłem kultu młodości i „rozszerzonego nadzoru” przedstawiciela władzy. Odbywają się parady i festiwale sportowe, którym towarzyszy poczucie wtopienia się w rozradowany tłum, wyidealizowaną rzeczywistość szczęśliwych sowieckich ludzi, budujących komunizm.

Poszukiwacze „narodowego stylu rosyjskiego” w nowej radzieckiej rzeczywistości zeszli na drugi plan w natłoku awangardowych kierunków. Teraz najważniejsze stało się odróżnienie od wszystkiego, co zachodnie i stworzenie nowego „stylu radzieckiego”. Stąd też wynikać będzie walka z formalizmem, zakończeniem której można nazwać opublikowany w „Prawdzie” w 1936 r. tekst Maksima Gorkiego O formalizmie. W wymiarze praktycznym stanie się to jednak po tym, jak Komitet Centralny Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii Bolszewików uchwałą W sprawie restrukturyzacji organizacji literackich i artystycznych zdelegalizuje wszystkie towarzystwa, organizacje artystyczne i w zamian utworzy jeden Związek Artystów i Pisarzy. Rozpocznie się kolejny „imperialny” okres w historii sztuki radzieckiej, trwający ponad dwie dekady: dominacja socrealizmu i żywiącej go ideologii totalitarnej na ruinach carskiej Rosji.

*Viyaleta Khviatskovich*

[1] Powieść *My* nie przeszła przez sowiecką cenzurę. Została opublikowana w Ameryce w 1924 r. w angielskim tłumaczeniu, co spowodowało prześladowania pisarza w Związku Radzieckim, a w rezultacie emigrację, za zgodą Stalina, do Paryża 1931 r.

[2] Ольденбург С. С. Царствование Императора Николая II / С. С. Ольденбург. – Белград, 1939. – Т. 1. – 223 с./ Oldenburg S.S. Panowanie cesarza Mikołaja II / SS Oldenburg. – Belgrad, 1939. – Т. 1. – 223 s.; Дневники Императора Николая II. 1894–1918 : в 3 т. – М. : РОССПЭН, 2011–2013. – Т. 1. 1894–1904. – 1100 с./Pamiętniki cesarza Mikołaja II. 1894–1918: w 3 tomach – М.: ROSSPEN, 2011–2013. – Т. 1. 1894–1904. – 1100 s.; Bompard (Maurice), ambassadeur de France. Mon Ambassade en Russie (1903–1908) / Bompard (Maurice), ambassadeur de France. – Paris : Plon, 1937. – 335 p.

[3] Полное собрание речей Императора Николая II :1894–1906 : сост. по офиц. данным «Правительственно- го вестника» / [сост.: Владимир Данилович Зеленский]. – СПб. : Друг народа, 1906. – 42 с. Kompletny zbiór przemówień cesarza Mikołaja II:1894–1906: komp. według urzędnika według Biuletynu Rządowego / [oprac.: Władimir Daniłowicz Zełenski]. – Petersburgu. : Przyjaciół Ludu, 1906. – 42 s.

[4] Katalog Wystawy malarstwa Francuskiego, Cesarskie Towarzystwo Zachęty Sztuki, S. Petersburg, 1896; Wystawa malarstwa francuskiego w Rosji: <http://www.newestmuseum.ru/history/chronology/1892-1917/1896/index.php> [dostęp 22.02.2021]

[5] Cesarskie Towarzystwo Zachęty Sztuki (do 1882 roku nosiło nazwę Towarzystwa Zachęty Artystów) – jedno z najstarszych i największych rosyjskich stowarzyszeń artystycznych, założone przez grupę miłośników sztuki, którego historia sięga do 1820 r., istniejące do 1929 r.

[6] Kulturalne życie St. Petersburga było niezwykle ważne dla młodego malarza. Ruszczyc dobrze znał prace tracących z wolna wpływ Pieriedwieźników, którzy stawali się przedstawicielami „nowego akademizmu”. Uwielbiał też spacerować po korytarzach Ermitażu, gdzie podziwiał dzieła starych mistrzów.

[7] Katalog Wystawa malarstwa japońskiego w Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych, S. Petersburg, 1896; Kolekcjoner Sergey Nikolaevich Kitaev.:

[http://japaneseprints.ru/reference\\_materials/articles/kitaev/index.php](http://japaneseprints.ru/reference_materials/articles/kitaev/index.php)  
[dostęp: 22.02.2021];

[8] Илья Доронченков, К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор / West by North-West. Sergei Diaghilev's "Scandinavian Exhibition" (1897): Strategy and Selection, «Искусствознание»/ Iskusstvoznanie 2019, s. 168-205; D. Konstantynów, Światło z Północy. O recepcji sztuki skandynawskiej w kręgu rosyjskich modernistów, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 1996, nr 3/4, s. 162-170; autorowi dziękuję za konsultacje i wskazanie artykułu;

[9] Wassily Kandinsky, Spojrzenie w przeszłość, 1913.

[10] Paul Durand-Ruel, Wspomnienia handlarza obrazów, Sankt-Petersburg, 2021, s. 21-107

[11] Олег Неверов, Частные коллекции Российской Империи, Москва, 2004, s. 256

[12] Paradoksalnie, twórczość tego artysty była już wtedy w Rosji znana, na co wskazują płótna Michaiła Wrubela, lecz ograniczała się do kręgów artystycznych. Teraz dopiero został szerzej zauważony przez krytykę.

[13] Reprezentowało ją nowopowstałe Stowarzyszenie Objazdowych Wystaw Artystycznych, przeciwstawiając swoją twórczość środowiskom akademickim.

[14] Ognisty ptak był pierwszym baletem z motywami zaczerpniętymi bezpośrednio z kultury i historii Rosji.

[15] Warto wspomnieć, że Pietruszka była hitem sezonu 1911.

[16] Oczywiście, korzenie awangardy nie są rosyjskie, ale zachodnie. Na przykład fowizm, którego reprezentantami byli Henri Matisse czy Andre Derain, czy wczesny kubizm, tworzony m.in. przez Picassa i

Braque'a, zrodziły się niemal jednocześnie – w latach 1905-1906 – we Francji. W tym samym czasie ukształtowało się pierwsze stowarzyszenie niemieckich ekspresjonistów, grupa „Die Brücke” (niem. „Most”).

Elementy ekspresjonizmu można momentami dostrzec u Michaiła Łarionowa i Davida Burliuka. Zresztą fowizm nie miał zbyt silnego wpływu na sztukę rosyjską. Za to wywarł na nią znaczący wpływ kubizm w połączeniu z włoskim futuryzmem, czego rezultatem było powstanie kubofuturyzmu jako rosyjskiego fenomenu w świecie zjawisk awangardowych.

Sam termin „awangarda” nie był zbyt popularny w Imperialnej Rosji. w latach dziesiątych XX w. Częściej używano słów podkreślających zaangażowanie polityczne, jak „artyści lewicowi”, czy mówiono o „futurystach”. Przy czym, ten ostatni termin był bardziej rozpowszechniony w krytyce, ponieważ miał walor uniwersalności. I choć powstał we Włoszech, to nie kojarzył się jednoznacznie z określonym krajem, co pociągało tych wszystkich, którzy potem mieli ulec „komsomolskim” nastrojom. Zresztą wizyta Filippo Marinettiego, założyciela ruchu futurystycznego, w Rosji w roku wybuchu wojny stała się przyczynkiem do pewnych zmian w tamtejszym świecie sztuki. Mimo rozbieżności ideologicznych bowiem wszyscy progresywni twórcy wierzyli w Nowy Świat i znaczące zmiany ku temu co, lepsze oraz bardziej innowacyjne.

[17] Scenografię do niej zaprojektowali w kolejnych latach Kazimierz Malewicz (1913), Wiera Jermołajewa (1920) oraz El Lissitzky(1923).

[18] Nietypowość tej sytuacji polegała na ostrym kontraście z poprzednią epoką. O ile sztuka mogła odgrywać rolę w polityce międzynarodowej, to państwo carów nie było zainteresowane przedsięwzięciami artystycznymi. Na przykład, Car Mikołaj II przeznaczył pewną sumę pieniędzy na wydawanie „Miru iskusstwa”, ale tylko dlatego, że go o to poproszono, a samego pisma prawie nie czytał.

[19] Wybiegając w przyszłość do roku 1932, w którym na mocy dekretu zamkną się wszystkie stowarzyszenia artystyczne takie działania nie dziwią. Roztaczany z początku ochronny parasol nad działaniami artystycznymi pozwalał przejść nad nimi kontrolę. Nie dziwi zatem, że gdy system sowiecki wszedł w okres stalinowskiej cenzury (1933-1953), te same instytucje uniemożliwiały artystyczny rozwój. Była to logiczna konsekwencja wcześniejszych działań. Nie da się przecież kontrolować czegoś, co jest ruchliwe i zmiennokształtne.

[20] Po opuszczeniu Witebska członkowie UNOWIS znajdą schronienie w Leningradzie w Państwowym Instytucie Kultury Artystycznej, będącej instytucją naukową.

[21] Mielnikow jeszcze w latach trzydziestych minionego stulecia cieszył się statuse „wielkiego rosyjskiego architekta”, ale z czasem jego unikatowa koncepcja była ostro krytykowana przez włodarzy kultury radzieckiej za „formalizm”.

[22] Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалёв и И. Коккинаки. — М.: Искусство, 1985. — 311 с.

[23] Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. Стригалёв и И. Коккинаки. — М.: Искусство, 1985. — 311 с.

[24] Radziecki operator odkrył i sformułował psychologiczne zasady montażu – tak zwany efekt Kuleszowa – polegający na tym, że w ludzkich głowach „po” oznacza „w rezultacie” oraz eksperyment geograficzny Kuleszowa – pokazujący, jak montaż może sprawić, że widz uwierzy w zupełnie inną organizację istniejącej w rzeczywistości przestrzeni.

[25] Zauważono to nawet za oceanem. W Ameryce został zorganizowany Kongres na temat wpływu Partii Komunistycznej na amerykański przemysł filmowy (1947). W tym wydarzeniu bardzo ważną rolę odegrało wystąpienie Ayn Rand, urodzonej jako Alissa Zinowiewna Rosenbaum, która w 1925 r. wyjechała ze Związku Radzieckiego. Rand występująca w roli eksperta wskazywała, że np. amerykański film Pieśń Rosji jest idealnym przykładem takiej propagandy. Autorka słynnego Atlasu zbuntowanego nie tylko poparła działania komisji, ale także dostarczyła ideologicznych podstaw do zakazu tworzenia filmów o treściach komunistycznych i do tworzenia czarnych list twórców komunistycznych.

[26] Relatywnie starsi artyści wcześniejszego pokolenia, tworzącego jeszcze przed Rewolucją, na przykład konserwatywne Towarzystwo Moskiewskich Artystów nadal bronili prawa do tworzenia „zwykłego” obrazu, który odzwierciedla dzisiejsze realia bez formalizmu – czyli nadmiernej koncentracji na technikach artystycznych, odbywającej się kosztem treści. Walka z formalizmem to swoista polityczna rodzaju opozycja: najważniejsza jest treść, a eksperymenty z formą, to znak wpływów zachodnich. Towarzystwo Artystów Moskiewskich odejdzie od tradycji tzw. szkoły moskiewskiej – grubego, ciężkiego duktu pędzla i idealnie będzie pasować do socrealizmu – oficjalnego stylu nowego Imperium Komunistycznego.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---