

CYKL WIDOKÓW BUDOWLI STARORUSKICH GIACOMA QUARENTHIEGO A PROBLEM STOSUNKU ROMANÓWÓW DO DZIEDZICTWA RUSI PRZEDPIOTROWEJ¹



1. Chorągiew z herbem Romanowów i datą koronacji Pawła I na cara Rosji. Fragment widoku Pałacu Teremowego na Kremlu G. Quarenghiego, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

1. Flag with the Romanovs' coat of arm and the coronation date of tsar Paul I. Part of the view of the Tower Palace in Kremlin by G. Quarenghi, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Sztuka to forma i ekspresja, uwarunkowana po części wewnętrznie, a po części zewnętrznie; nigdy nie kroczy ona drogą samodzielną i nigdy nie jest zdana w zupełności na okoliczności zewnętrzne.

Arnold Hauser²

Seria widoków budowli moskiewskich stanowi najbardziej interesującą część bogatej twórczości rysunkowej Giacoma Quarenghiego, włoskiego architekta pracującego w Rosji na przełomie XVIII i XIX w. Cykl składa się z ośmiu wyobrażeń budowli Moskwy i okolic wzniesionych w końcu XV w. oraz w ciągu dwóch kolejnych stuleci. Jednakże w dotychczasowej literaturze dzieła te nie doczekały się wyczerpującego opracowania. Informacji o nich

zmuszeni jesteśmy szukać w licznych publikacjach, dotyczących głównie działalności architektonicznej włoskiego artysty. Istotne informacje na temat twórczości rysunkowej Quarenghiego znaleźć można przede wszystkim w niektórych opracowaniach monograficznych. Najstarsze z nich pochodzą z połowy lat 50. ubiegłego stulecia. Ich autorzy: Vladimir N. Taleporovskij³ oraz Vitalij A. Bogoslovskij⁴ niewiele napisali o samych rysunkach, zamieścili jednak znaczną liczbę ich reprodukcji. Zainteresowanie Quarenghiego architekturą dawnej Rusi badacze tłumaczyli jej cechami narodowymi oraz egzotyką, która urzekła przybysza z dalekiej Italii. W pracach tych zabrakło głębszej analizy twórczości rysunkowej architekta, jak również próby datowania widoków budowli staroruskich⁵.

Pierwszym i jedynym badaczem, który z rysunków Quarenghiego uczynił przedmiot swoich szczegółowych badań, był German G. Grimm. Na podstawie zgromadzonych przez niego materiałów i z wykorzystaniem kilku wcześniejszych artykułów wydano, już po śmierci uczonego, obszerną pracę pt. *Графическое наследие Кваренги*⁶. W publikacji tej zamieszczono katalogi rysunków Quarenghiego znajdujących się w zbiorach rosyjskich oraz dokonano charakterystyki twórczości rysunkowej artysty. Posługując się metodą analizy formalnej, Grimm wyróżnił w niej cztery okresy. Czas powstania widoków budowli moskiewskich został określony na 2. poł. lat 90. XVIII w. Zasługą Grimma było także uznanie ich za osobny cykl.

Autorzy kolejnych monografii, w ślad za Grimmem, uznawali serię wzbogaconych akwarelą rysunków budowli staroruskich za odrębny zespół prac powstałych w jednym czasie. Maria F. Koršunova jako pierwsza zwróciła uwagę na datę 1 kwietnia 1797 umieszczoną na jednym z rysunków (il. 1 i 5), przedstawiającym Pałac Teremowy na terenie moskiewskiego Kremla. Data ta, wyznaczająca dzień koronacji Pawła I na cara Rosji, nasunęła badaczce przypuszczenie, iż seria stworzona została przez Quarenghiego w ścisłym związku z tą właśnie uroczystością⁷. Pogląd ten powtórzył Vladimir I. Piljavskij⁸, który rysunkom Quarenghiego poświęcił wcześniej krótki artykuł⁹.

Zarówno walory artystyczne, jak również niezwykle interesująca warstwa ikonograficzna cyklu widoków budowli staroruskich skłania do podjęcia bardziej szczegółowych badań. Zainteresowanie włoskiego architekta-klasycysty budowlami staroruskimi wymaga interpretacji wykraczającej poza samo dzieło sztuki. Konieczne wydaje się zwrócenie uwagi na związki badanego cyklu widoków z kulturą rosyjską końca XVIII w., w szczególności zaś z recepcją epoki przedpiotrowej. W tym zakresie interesujący może okazać się rozwój historiografii rosyjskiej w XVIII stuleciu, a także stosunek poszczególnych carów do sztuki minionych wieków. Szczególnie istotna będzie zaś postawa Pawła I, dla którego najprawdopodobniej wykonane zostały rysunki.

Poszukiwanie tak szerokiego kontekstu ideowego wiąże się z próbą pogłębionej interpretacji widoków budowli staroruskich, czyli z metodą określaną przez Panofsky'ego mianem ikonologii¹⁰. Niewątpliwie cykl Quarenghiego traktować trzeba jako dokument kultury swojego czasu, w którym zawierają się „wewnętrzne treści”, trudne do odczytania na

podstawie samego tylko oglądu tych dzieł. Trzeba w tym zakresie odwołać się do koncepcji dzieła sztuki jako przekazu, w którym oprócz formy zewnętrznej istotna jest jego treść¹¹, oraz do społecznych uwarunkowań wyznaczających funkcję sztuki jako nośnika przekazu ideologicznego¹². Wydaje się, że w przypadku wykonanych przez Quarenghiego widoków budowli staroruskich właśnie ukryty przekaz jest ważniejszy lub co najmniej równie istotny jak forma i artystyczny wyraz tych dzieł.

Giacomo Quarenghi – architekt i rysownik

Giacomo Quarenghi (1744-1817) pochodził z okolic Bergamo w północnej Italii. Edukację artystyczną odbył w Rzymie, do którego po raz pierwszy przybył na początku 1762 r. Początkowo kształcił się na malarza, pobierając przez krótki czas nauki u Antona Rafaela Mengsa. Młody artysta szybko wyrobił w sobie zainteresowanie teorią sztuki oraz zamiłowanie do antyku, nie tylko rzymskiego zresztą, ale – za pośrednictwem oddziaływania poglądów Winckelmanna i samego Mengsa – także greckiego¹³. Wkrótce Quarenghi postanowił porzucić malarstwo i kształcić się na architekta. Przebywał kolejno w pracowniach architektonicznych Paola Posiego, Antoine'a Deriseta i Niccola Giansimoniego. Zlecano mu odrysowywanie licznych, zdaniem samego Quarenghiego „nie zawsze najlepszych”, rzymskich budowli. Zajęcie to nie do końca odpowiadało ambitnemu artyście, ale pozwoliło mu rozwijać talent rysunkowy¹⁴.

W czasie studiów rzymskich Quarenghi zapoznał się z traktatem Palladia *Cztery księgi o architekturze*. Dzieło to w znacznym stopniu zaważyło na jego osobowości artystycznej. Oddał się samodzielnym studiom zabytków klasycznej architektury starożytnego Rzymu oraz włoskiego renesansu. Przez dziesięć lat podróżował po całej Italii, mierząc i odrysowując budowle antyczne i renesansowe, w szczególności Palladia, ale także Albertiego, Bramantego, Antonia da Sangalla Młodszego i innych¹⁵. Wydaje się, że owe rysunki przedstawiające budowle antyczne i renesansowe można jednocześnie traktować jako formę studiów nad architekturą (zalecaną przez wielu teoretyków) oraz wyraz pewnych pasji kolekcjonerskich, a może także podróżniczych.

We wczesnym etapie swojej kariery artystycznej Quarenghi nie projektował zbyt wiele. Jako najważniejszą realizację wymienia się przebudowę wnętrza kościoła Santa Scholastica przy benedyktyńskim

2. I. Saunders, portret Giacoma Quarenghiego. Miedzioryt wg rysunku A. Wigi, 1802. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

2. I. Saunders, portrait of Giacomo Quarenghi. Copperplate after a drawing by A. Wigi, 1802. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

klasztory w Subiaco w latach 1771-1777¹⁶. Wiadomo również, że w 1771 r. został wyróżniony przez Akademię św. Łukasza drugą nagrodą w pierwszej klasie Konkursu Klementyńskiego (projekt kościoła katedralnego z kompleksem mieszkaniowym dla członków kapituły)¹⁷.

W 1779 r., korzystając z zaproszenia carycy Katarzyny II, Quarenghi podjął decyzję o wyjeździe do Rosji. Kontrakt gwarantujący architektowi 2 360 rubli rocznie oraz darmowe mieszkanie obowiązywać miał przez 3 lata¹⁸. Quarenghi spędził jednak w Petersburgu resztę swojego życia (w sumie 37 lat), jedynie kilka razy odwiedzając w tym czasie rodziną Italię.

W ciągu pierwszych lat pobytu w Rosji artysta zmuszony był pracować nad wieloma projektami jednocześnie. W 1783 r. pisał do jednego ze swych przyjaciół, iż ma tak dużo pracy, że z trudem znajduje czas na to, aby jeść i spać¹⁹. Wśród najważniejszych dzieł architektonicznych Quarenghiego powstałych za czasów Katarzyny II wymienić należy: tzw. Pałac Angielski w Peterhofie (1780-1785), gmach Akademii Nauk (1783-1785), Państwowy Bank Asygnacyjny (1783-1799), przebudowę wnętrza Ermitażu oraz wzniesienie nowego teatru przy Pałacu Zimowym (1783-1787). Na zlecenie carycy Quarenghi wystawił także cały szereg cerkwi przy drodze z Petersburga do Peterhofu, zaprojektował liczne budowle parkowe w Carskim Siole, a także prowadził prace przy moskiewskim Kremlu. Wznosił ponadto budowle dla przedstawicieli dworu oraz wyższych warstw społecznych Petersburga i Moskwy²⁰.

Mimo natłoku zajęć, jakie wiązały się z licznymi zleceniami, Quarenghi znajdował czas na twórczość rysunkową. Korzystając ze swojego talentu rysował



szybko, nanosząc na kartki papieru kształty wybranych budowli przy użyciu ołówka, pióra i tuszu. Architektura stanowiła najważniejszy temat jego rysunków. Wiadomo, iż Quarenghi zawsze nosił przy sobie kieszonkowy album niewielkiego formatu (12 x 25 cm), w którym uwieczniał wszystko, co przyciągało jego uwagę. Tę formę artystycznej wypowiedzi architekta należy traktować jako najbardziej osobistą, rysunki wykonywał bowiem najczęściej dla siebie, niekiedy tylko robiąc kopie, które wysyłał swoim włoskim przyjaciołom²¹.

Rysunki wykonywane przez Quarenghiego w latach 80. oraz na początku lat 90. XVIII w. to głównie widoki Petersburga i okolicznych założeń pałacowo-parkowych. Uwagę artysty przyciągały przede wszystkim budowle z czasów Piotra Wielkiego (Gmach Dwunastu Kolegów, sobór św. Andrzeja, Twierdza Pietropawłowska, Ławra Aleksandra Newskiego, Twierdza Szlisselburg, pałac w Peterhofie i inne) oraz dzieła współcześnie z nim działających



3. G. Quarenghi, Panorama Kremla, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Architektury im. A.W. Szczusiewa w Moskwie. Źródło: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV – XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

3. G. Quarenghi, Panorama of Kremlin, ca. 1797. Schusev State Museum of Architecture in Moscow. Source: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV – XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

architektów, spośród których szczególnie cenił Charlesa Camerona. Quarenghi tworzył również fantazje architektoniczne, a także wykorzystywał swoje zdolności rysunkowe do uwieczniania własnych budowli. Formą promocji własnej twórczości architektonicznej były albumy graficzne z projektami Quarenghiego, które ukazały się w Petersburgu w 1787, 1791, a później jeszcze w 1810 r.²² W okresie panowania Katarzyny II architekt nie przejawiał natomiast zainteresowania budowlami epoki przedpiotrowej.

Po śmierci Katarzyny II Quarenghi projektował znacznie mniej, choć nadal były to znaczące budowle, jak choćby Instytut Jekateriński (1804-1806) oraz Instytut Smolny (1805-1808) w Petersburgu.

Spadek aktywności na polu twórczości architektonicznej przyczynił się za to do rozkwitu sztuki rysunkowej Quarenghiego. Artysta wprowadził większe formaty oraz na szerszą skalę zaczął stosować akwarelę, wykazując staranie o malarski wyraz swoich prac. Powstały wówczas najlepsze i najbardziej intrygujące jego dzieła rysunkowe – seria widoków budowli moskiewskich.

Seria widoków budowli moskiewskich epoki przedpiotrowej

Seria rysunków przedstawiających dawne zabytki architektury moskiewskiej stanowi najbardziej niezwykłą i frapującą część twórczości rysunkowej



Giacoma Quarenghiego. Jej odmiennosc i wyjątkowy charakter przejawia się nie tylko w zaskakującym wyborze odtwarzanych budowli, ale także w technice i precyzji wykonania oraz w znacznie większym, w porównaniu z innymi rysunkami artysty, formacie.

Na cykl składa się osiem rysunków, których tematem są budowle moskiewskie z końca XV oraz z XVI i XVII stulecia. Pięć z nich znajduje się w zbiorach Ermitażu. Są to widoki: Pałacu Teremowego (tzw. Tieriemnoj Dworec), placu Soborowego w obrębie moskiewskiego Kremla, soboru Wasyla Błogosławionego i Bramy Spasskiej, soboru w Nowej Jerozolimie pod Moskwą oraz panorama wsi Kołomienskoje i Dżakowo. Pozostałe trzy akwarele przechowywane są w Państwowym Muzeum Architektury im. Aleksieja W. Szczusiewa w Moskwie. Przedstawiają one: widok cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie w Moskwie, Woskriesieńską Bramę oraz panoramę Kremla.

Okoliczności powstania tych dzieł oraz ich późniejsze losy nie są nam dokładnie znane. Na źródłową informację na temat widoków budowli moskiewskich natrafiamy dopiero na początku 2. poł. XIX w. W Ermitażu zachował się zapis, iż 23 stycznia 1857 r. zakupiono serię ośmiu widoków Moskwy od niejakiego kapitana Saundersa za 480 rubli. German G. Grimm zwrócił uwagę na zbieżność nazwiska z jednym z bardziej znanych rytowników petersburskich początku XIX w., który wykonał m.in. w miedziorycie portret Quarenghiego (il. 2), ale nie ma pewności, czy to właśnie on sprzedał rysunki Ermitażowi²³. Nie wiadomo także czy do Ermitażu trafiła kompletna seria wykonanych przez Quarenghiego widoków budowli moskiewskich. Wobec braku źródeł pisanych trzeba przyjąć i taką ewentualność, że pierwotnie rysunków mogło być więcej, choć ich obecna liczba wydaje się tworzyć spójną całość.

Wszystkie osiem rysunków przechowywano w Ermitażu do 1934 r. Wówczas to sprzedano do



4. G. Quarenghi, plac Soborowy na Kremlu w Moskwie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

4. G. Quarenghi, Cathedral Square at the Moscow Kremlin, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Muzeum Akademii Budownictwa i Architektury ZSRR w Moskwie dwa z nich, mianowicie widoki Woskriesieńskiej Bramy oraz cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie. Jeszcze w tym samym roku sprzedana została do Muzeum Rosyjskiego panorama Kremla, wkrótce jednak i ten rysunek trafił do Muzeum Akademii Budownictwa i Architektury (obecnie Muzeum Architektury im. Aleksieja W. Szczusiewa w Moskwie)²⁴.

Rysunki przedstawiające zabytki architektury staroruskiej zostały wykonane na kartach papieru, z wykorzystaniem charakterystycznej dla Quarenghiego techniki. Artysta rysował kontury ołówkiem, a następnie dopracowywał wstępny szkic piórem i tuszem oraz akwarelą²⁵. Widoki te wyróżniają się spośród innych dzieł rysunkowych włoskiego artysty znacznymi rozmiarami. Obydwie panoramy mają wymiary 42,2 x 114,5 cm, a pozostałych sześć rysunków jest niemal identycznych rozmiarów – ok. 43 x 57 cm.

Wszystkie widoki są sygnowane przez Quarenghiego z prawej strony u dołu: *Quarenghi eques fec.* Jest to dosyć niezwykle, zważywszy na fakt, że artysta prawie nigdy nie podpisywał swoich rysunków²⁶. Kolejnym charakterystycznym elementem opisywanych dzieł jest obecność umiejętnie wplecionych w kompozycje opisów w języku rosyjskim, które także decydują o reprezentacyjnym charakterze cyklu.

Składające się na serię moskiewską kompozycje można w sposób najbardziej ogólny określić jako spokojne, statyczne, wyraziste. Artysta umiejętnie różnicuje plany poszczególnych przedstawień. Najbliżej umieszcza zwykle skupione w niewielkich grupkach postaci ludzkie, dalej rzekę, drogę lub otwarty krajobraz, w końcu architekturę. Taki układ kompozycyjny wzmacnia efekt monumentalizacji przedstawianych budowli. Sporo miejsca zajmuje jasne niebo, na którego tle architektura rysuje się dość wyraziście, nabiera niemal charakteru pomnika. Budowle są



5. G. Quarenghi, widok Pałacu Teremowego na Kremlu w Moskwie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

5. G. Quarenghi, view of the Tower Palace in the Moscow Kremlin, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

przedstawiane wiernie i dokładnie, choć bez zagłębiania się w zbędne szczegóły. Oprócz klarownego podziału na plany artysta stosuje również perspektywę powietrzną, która powoduje wrażenie oddalania przestrzennego architektury i wzmacnia efekt jej monumentalizacji. Posługuje się także delikatnym światłocieniem. Bierze pod uwagę kierunek padania promieni słonecznych, rozjaśniając części kopuł i dachów budowli, a zaciemniając zagłębienia. Idylliczny charakter przedstawień uzyskany zostaje poprzez zastosowanie jasnych i stonowanych kolorów. Przeważają róża, żółcienie, jasne błękity oraz przelamana zieleń i czerwień. Quarenghi unika zarówno jaskrawych plam barwnych, jak i ciemnych kolorów.

Liryczny nastrój wprowadzony jest także poprzez sztafaż ludzki i roślinny. Przedstawiani przez artystę ludzie nie zajmują się codziennymi sprawami. Są to najczęściej wytwornie ubrane damy i kawalerowie, skupieni w parach lub kilkuosobowych grup-

kach. Oddają się beztroskim rozmowom, przechadzkom i wypoczynkowi. Pogodny i nieco odrealniony charakter przedstawień uzupełnia typowa dla Quarenghiego roślinność, czyli obficie oblepione liśćmi krzewy i drzewa. Zdają się one przywodzić na myśl raczej pejzaż śródziemnomorski, a nie surowy krajobraz rosyjski.

Wybór zabytków do serii moskiewskiej z pewnością nie był przypadkowy. Quarenghi ukazał budowle stanowiące symbole epoki przedpiotrowej. Wiele z nich wiąże się z osobami samodzierżawców: Iwana III i Iwana IV. Niektóre pełnią rolę ważnych pamiątek narodowych. Quarenghi szczególną uwagę poświęcił moskiewskiemu Kremlowi, tworząc ogólną panoramę tego ideowo najważniejszego miejsca starej Rosji (il. 3), jak i dwa bardziej szczegółowe widoki, odnoszące się do placu Soborowego (il. 4) oraz carskiego pałacu (il. 5). Dwa rysunki poświęcone zostały budowlom placu Czerwonego (il. 6 i 7). Artysta



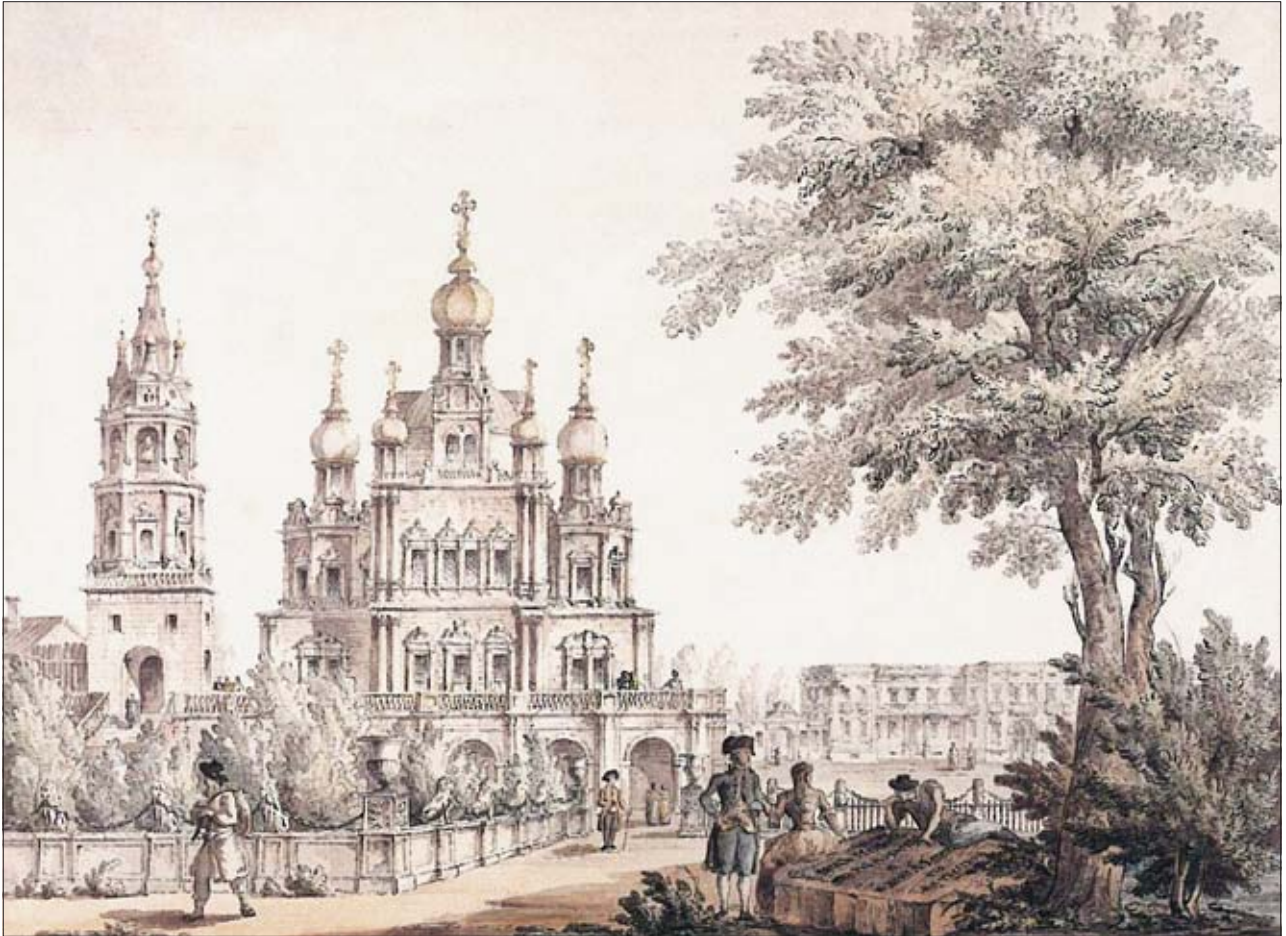
6. G. Quarenghi, widok soboru Pokrowskiego i Wieży Spasskiej w Moskwie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

6. G. Quarenghi, view of the Pokrovsky (Intercession of the Virgin) Cathedral and the Spasskaya (Saviour) Tower in Moscow, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.



7. G. Quarenghi, widok Magistratu i Woskriesieńskiej Bramy przy placu Czerwonym w Moskwie, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Architektury im. A.W. Szczusiewa w Moskwie. Źródło: V.I. Piljaskij, *Russkaja architektura v risunkach Kwarengi*, „Architektura SSSR”, 1971, nr 39.

7. G. Quarenghi, view of the Town Hall and the Resurrection Gate at the Red Square in Moscow, ca. 1797. Schusev State Museum of Architecture in Moscow. Source: V.I. Piljaskij, *Russkaja architektura v risunkach Kwarengi*, „Architektura SSSR”, 1971, no. 39.



8. G. Quarenghi, widok cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie i domu Gagarina w Moskwie, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Architektury im. A.W. Szczusiewa w Moskwie. Źródło: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

8. G. Quarenghi, view of the church of the Dormition and the Gagarin's house in Moscow, ca. 1797. Schusev State Museum of Architecture in Moscow. Source: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

w bardzo reprezentacyjny sposób ukazał zwłaszcza sobór Wasyła Błogosławionego, wystawiony w połowie XVI stulecia jako pamiątka zdobycia Kazania przez Iwana IV²⁷. Ważną rolę w historii Rosji przedpiotrowej odgrywało także podmoskiewskie Kołomienskoje będące wielkksiążęcą rezydencją. W szczególności odtworzonej przez Quarenghiego panoramie (il. 9) widoczna jest m.in. cerkiew św. Jana Chrzciciela znajdująca się w sąsiadującym z Kołomienskoje Djakowie. Świątynia ta wzniesiona została przez Iwana IV jako dziękczynienie za uzyskanie tytułu carskiego²⁸. Najważniejsza rola w tej kompozycji przypadła jednak cerkwi Wozniesieńskiej (Wniebowstąpienia), której namiotowy dach i szczegóły architektoniczne oddane zostały z wielkim pietyzmem.

Widoki wchodzące w skład serii moskiewskiej możemy także interpretować jako próbę przedstawienia narodowych cech architektury ruskiej. Quarenghi

z upodobaniem odtwarza namiotowe dachy oraz różnobarwne kopuły świątyń. W pomnikowy sposób ukazuje wybrane budowle moskiewskie: sobory i pałace Kremla i placu Czerwonego, barokową cerkiew Zaśnięcia na Pokrowkie, cerkiew Wniebowstąpienia w Kołomienskoje czy monastyr w Nowej Jerozolimie. Interesujące jest, że architektura antyczna, wpleciona do niektórych kompozycji, ukazana została jako rozsypujące się ruiny lub wręcz porośnięta roślinnością gruzowiska, podczas gdy zabytki staroruskie przedstawiane są w pełnej krasie, pozbawione jakichkolwiek znamion upływu czasu.

Kompozycja rysunków jest bardzo staranna. Odtwarzając drobniutko poszczególne budowle artysta starał się stworzyć rodzaj ich reprezentacyjnego portretu. Dlatego nie zawsze oddał wiernie wzajemne położenie zabytków względem siebie. Na jednym rysunku umieścił na przykład cerkiew Zaśnięcia na



9. G. Quarenghi, panorama wsi Kołomienskoje i Djakowo pod Moskwą, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

9. G. Quarenghi, panorama of the villages Kolomenskoye and Dyakovo, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Pokrowkie i dom kniazia Gagarina (il. 8), choć budowle te znajdują się w różnych częściach Moskwy. W ich identyfikacji pomaga napis umieszczony na kamiennej płycie widocznej w prawym rogu przedstawienia: „Vid [cerkvi] Uspenija, čto na Pokrovke i doma k[njazja] Gagarina, čto na Tverskoj [ulicy]” (Widok [cerkwi] Zaśnięcia na Pokrowkie i domu kniazia Gagarina na Twerskiej [ulicy]). Topografia naruszona została także w rysunku wyobrażającym sobór Wasyla Błogosławionego i Bramę Spasską (il. 6). Obie budowle zostały przedstawione obok siebie, choć w rzeczywistości znajdują się w większym oddaleniu. W podobny sposób postąpił Quarenghi w przypadku widoku Kołomienskoje (il. 9), gdzie starał się przedstawić wszystkie obiekty architektury w możliwie reprezentacyjny sposób. Dzięki temu w prawej części kompozycji widzimy całościowo ukazaną cerkiew Kazańską, która przy wiernym oddaniu rozmieszczenia poszczególnych budowli w terenie byłaby zasłonięta przez inne.

W panoramie tej Quarenghi dokonał innego jeszcze, dość niezwykłego zabiegu. Mianowicie wprowadził do przedstawienia dawny pałac wielkksiążęcy, który został z inicjatywy Katarzyny II rozebrany w latach 60. XVIII w. Artysta wiernie odtworzył formy drewnianej architektury pałacu ze spiczasto zwieńczonymi wieżyczkami oraz cebulastymi przyczółkami. Prawdopodobnie musiał korzystać z wykonanego przed rozbiorą budowli rysunku lub drewnianego modelu, który przechowywany był wówczas w Kremlu²⁹.

Warto zastanowić się nad funkcją, jaką pełnić miała seria widoków budowli staroruskich. Maria F. Koršunova wyraziła przypuszczenie, że rysunki te mogły być przeznaczone do wykonywania rycin³⁰. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Jak znacznie wcześniej zauważył German G. Grimm, możliwość taką zdają się wykluczać napisy objaśniające, włączone w poszczególne kompozycje (ryciny zaś podpisywano z reguły na dolnym marginesie)³¹. Dzieła te mają ponadto zbyt duży format (długość panoram przekracza znacznie 1 m), aby mogły być użyteczne jako podstawa do sporządzenia matryc graficznych. Trzeba raczej traktować te widoki jako skończone i zupełnie samodzielne dzieła, które – choć wykonane na niezbyt dobrej jakości podłożu – cechują się wysokimi walorami rysunkowymi i malarskimi.

Wyraz formalny rysunków serii moskiewskiej pozwala doszukiwać się związków tych dzieł zarówno ze sztuką europejską, jak również rosyjską. Szczególnie silne powiązania łączą akwarele Quarenghiego z włoskim rysunkiem i grafiką architektoniczną oraz malarstwem wedutowym. Odtwarzając budowle staroruskie, Quarenghi skupiał się przede wszystkim na ich monumentalizacji. Podobne dążenia zaobserwować można w pracach graficznych Giambattisty Piranesiego, z którym Quarenghi utrzymywał koleżeńskie relacje jeszcze przed wyjazdem do Rosji³². Obaj artyści stosują jednak inne środki formalne w celu uzyskania zamierzonego efektu. Piranesi często nadaje architekturze większą niż w rzeczywistości skalę poprzez jej skonstrastowanie

z małymi figurami ludzkimi (il. 11). Przedstawiane budowle wypełniają zwykle większą część jego kompozycji, co wzmaga wrażenie ich wielkości i potęgi³³. Quarenghi natomiast sytuuje swoje budowle na drugim planie, często na lekkim podwyższeniu terenu. Posługując się akwarelą, stosuje czysto malarskie środki, odpowiednio operując światłocieniem. Zabytki w jego dziełach wydają się być złocistym światłem. Ściany przedstawianych budowli utrzymuje w bardzo jasnej gamie barwnej, zaciemniając jednocześnie okna, nisze i portale.

Wydaje się, że od Piranesiego przejął Quarenghi także niektóre elementy rodzajowe. Zwracają zwłaszcza uwagę małe pieski towarzyszące przedstawianym figurom ludzkim. Pojawiają się one na przykład w przedstawieniach placu Soborowego w Kremle, Woskriesieńskiej Bramy, a także w panoramie Kołomienskoje oraz widoku soboru w Nowej Jerozolimie.

Także charakterystyczny sposób przedstawiania porośniętych roślinnością ruin antycznych wykazuje dużą zależność od grafik Piranesiego, choć elementy te u Quarenghiego występują jedynie jako sztafaż, nie zaś główny temat przedstawienia.

Ukazana w reprezentacyjny sposób architektura pojawiała się także na płótnach włoskich wedutystów. Wiadomo, że Quarenghi znał ich obrazy, szczególnie zaś cenił twórczość Antonia Canala za jej dokumentacyjny charakter³⁴. Budowle ruskie spełniają jednak zasadniczo inną rolę w akwarelowych rysunkach Quarenghiego aniżeli architektura Wenecji na płótnach Canaletta i jego uczniów. Niemal na wszystkich wedutach widoczne są próby oddania gwarnej życia miasta, ważnych wydarzeń i uroczystości, rozgrywanych na tle miejskiego krajobrazu. Dla Quarenghiego natomiast najważniejszym elementem kompozycji jest sama architektura.



10. G. Quarenghi, widok soboru Zmartwychwstania w Nowej Jerozolimie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

10. G. Quarenghi, view of the Voskresensky (Resurrection) Monastery in New Jerusalem, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Sztafaż ludzki jest jedynie dekoracyjnym dodatkiem. Nawet szerokie panoramy Kremla i wioski Kołomienskoje wydają się przede wszystkim obrazem wiernie oddanej architektury. Mistrzowie weduty, od Lievina Cruyla i Gaspara van Wittela poczynając, najczęściej malowali swoje obrazy z wysokiego punktu widzenia, niemal z lotu ptaka (il. 12), Quarenghi wprowadza natomiast punkt widzenia znacznie niżej położony. Dzięki temu zabiegowi dochodzi do monumentalizacji usytuowanych na drugim planie zespołów architektonicznych.

Od wedutystów różni także Quarenghi bardziej swobodne podejście do oddawania topografii terenu. Malarze weneccy, szczególnie Antonio Canal, zadawali sobie dużo trudu, stosując m.in. *camera obscura*, aby wiernie oddać stosunki przestrzenne pomiędzy poszczególnymi budowlami³⁵. Quarenghi rysował od ręki, nie stosując żadnych urządzeń pomocniczych, gdyż wierność topograficzna nie była dla niego aż tak istotna.

Wyraźnie nawiązuje natomiast do wedutystów sam pomysł serii przedstawiającej widoki architektury. Tego typu zbiory widoków przyjmowały we Włoszech często formę obszernych albumów graficznych. W XVII w. albumy takie tworzyli znani architekci, na przykład Giovanni Battista Falda³⁶. Cykl Quarenghiego liczy jednakże zaledwie osiem przed-

stawień i pod tym względem można go raczej porównać do mniej licznych serii obrazów tworzonych przez Bernarda Bellotta w Dreźnie i Warszawie³⁷. Zbieżności ze sztuką Bellotta jest zresztą więcej. Podobnie jak nadworny malarz Marii Teresy, Augusta III i Stanisława Augusta Poniatowskiego, Quarenghi ukazywał czasem budowle z drugiego brzegu rzeki. Znane są także dzieła obydwu artystów, w których uwiecznili oni samych siebie w czasie odrysowywania zabytków (*Widok Warszawy od strony Pragi* Bellotta oraz akwarela przedstawiająca Pałac Teremowy Quarenghiego).

Pomysł, aby tematem widoków uczynić zabytki minionych wieków o znaczeniu narodowych pamiątek nasuwa natomiast skojarzenia z pracami polskiego ucznia Bellotta, Zygmunta Vogla. Artysta ów, jak wiadomo, pracował na zlecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wśród utrwalanych przez Vogla budowli istotna rola przypadła zabytkom architektury średniowiecznej, zwłaszcza silnie symbolizującym narodowe treści zamkom obronnym (Tęczyn, Ojców, Pieskowa Skała)³⁸. Uderzają zatem tożsame u obydwu artystów ideowe nawiązania do okresów świetności kraju. Podobieństwa dotyczą także techniki oraz sposobu komponowania widoków, choć zaznaczyć trzeba, iż u Vogla większą rolę odgrywał krajobraz.



11. G.B. Piranesi, widok świątyni Antoniusza i Faustyny. Kwasoryt. 1749-1750 r. Źródło: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.

11. G.B. Piranesi, view of the temple of Antonius and Faustine. Etching. 1749-1750. Source: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.



12. G. van Wittel, Piazza del Quirinale w Rzymie. 1682 r. Muzea Kapitołińskie. Źródło: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.

12. G. van Wittel, Piazza del Quirinale in Rome. 1682. The Capitoline Museums. Source: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.

Podobieństwo artystycznego wyrazu cyklu rysunków Quarenghiego z akwarelowymi dziełami Vogla nakazuje zadać sobie pytanie, czy włoski architekt mógł zetknąć się z twórczością malarza gabinetowego ostatniego polskiego króla. Nie jest to pytanie bezzasadne, wiadomo bowiem, że przebywającemu od 1795 r. w Grodnie, a następnie w Petersburgu Stanisławowi Augustowi przysyłano prace Vogla. Nie były to wprawdzie widoki pamiątek narodowych, lecz akwarele przedstawiające warszawskie Łazienki. Już po śmierci króla, w październiku 1798 r. stały się one przedmiotem licytacji. Cykl składający się z 24 widoków Łazienek został zakupiony przez hrabiego Stroganowa. W XX w. większość tych akwrel trafiła do Ermitażu³⁹. Teoretycznie więc utrzymujący kontakty towarzyskie z elitami Petersburga Quarenghi mógł zapoznać się z tymi pracami w końcowym okresie życia Stanisława Augusta. Niewykluczone, iż był również obecny na wspomnianej aukcji, choć miała ona miejsce zapewne już po wykonaniu serii widoków budowli staroruskich. Możemy na ten temat snuć jedynie przypuszczenia. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jedną zbieżność pomiędzy włoskim a polskim artystą. Quarenghi początkowo uczył się malarstwa, a póź-

niej został architektem, Vogel – odwrotnie, najpierw kształcił się na architekta, a ostatecznie wyspecjalizował się w akwarelowych widokach architektury⁴⁰. Niewątpliwie przebyta edukacja artystyczna w przypadku obydwu twórców wywarła wpływ zarówno na postrzeganie architektury, jak i na jej obrazowanie.

Analizując serię widoków budowli staroruskich daje się także zauważyć znajomość przez Quarenghiego malarstwa XVII-wiecznego. Przejawia się ona w stosowaniu podobnych motywów, takich jak wytwornie ubrane figury ludzkie, ruiny budowli, malowniczo rozrzucone głazy oraz bujna roślinność, niekiedy w romantyczny sposób spowijająca resztki starych murów. Był to stały repertuar takich malarzy krajobrazu, jak Salvador Rosa czy Claude Lorrain. Jednym z weneckich kontynuatorów tego malarstwa w XVIII w. był Marco Ricci⁴¹, zamieszczający często na pierwszym planie swoich kompozycji fragmenty antycznych ruin oraz elementów architektonicznych, jak połamane kolumny czy leżące w nieładzie kapitele (il. 13). Podobne zabiegi stosowali także architekci w swoich fantastycznych rysunkach. Umieszczone w dolnej części kompozycji elementy architektoniczne czy stare głazy pozwalały

wprowadzać tam różnego rodzaju napisy, najczęściej dedykacyjne lub o charakterze informacyjnym. Występowały one m.in. u Piranesiego, Filippa Juvarry, Filippa Cesariego, Huberta Roberta.

Niewykluczone iż pewne inspiracje w zakresie sposobu ukazywania architektury staroruskiej zawdzięczał włoski architekt także znajomości sztuki rosyjskiej. Architektura Moskwy pojawiała się bowiem w różnego rodzaju przedstawieniach na długo przed tym zanim zainteresował się nią Giacomo Quarenghi. Szczególnie często wyobrażano budowlę Kremla oraz przylegającego doń placu Czerwonego. Można wymienić kilka typów źródeł ikonograficznych, w których występują budowle centrum Moskwy. Do najstarszych należą miniatury z XVI-wiecznych kronik staroruskich. Następnie wyróżnić należy aksonometryczne plany Moskwy, zawierające widoki najważniejszych budowli. Kolejną kategorię stanowią ryciny zamieszczane w opisach miasta, sporządzanych w XVII i XVIII w. przez zagranicznych podróżników. Wreszcie w XVIII stuleciu pojawiła się w Rosji grafika architektoniczna, popierana przez Piotra I i jego następców ze względu na jej zalety propagandowe⁴².

Mimo iż w 1714 r. oficjalnie przeniesiono stolicę Rosji do Petersburga, Moskwa nadal odgrywała ważną rolę w życiu politycznym i gospodarczym kraju. Na Kremlu często gościli carowie. Kontynuowano także tradycję koronacji kolejnych władców w soborze Zaśnięcia Marii⁴³. Właśnie sceny uroczystości koronacyjnych były często utrwalane w postaci albumów z rycinami. W ten sposób uwieczniono ceremonię koronacji Elżbiety Pietrownej w 1744 r. Na jednej z rycin, wykonanej przez Iwana A. Sokołowa, ukazany został tłum ludzi zgromadzony na placu Soborowym (il. 14). W centrum kompozycji widoczny jest Sobór Zaśnięcia, po lewej stronie Granowitaja Pałata, zaś po prawej dzwonnica Iwana Wielkiego. W porównaniu z obfitością małych figurek ludzkich ukazane budowle wydają się większe niż w rzeczywistości. Podobny sposób przedstawiania architektury widoczny jest w rysunku Quarenghiego (il. 4), na którym plac Soborowy pokazany został z innej strony, z włączeniem do kompozycji niewidocznego na rycinie Sokołowa soboru Archangielskiego. W 2. poł. XVIII stulecia podobne ryciny architektoniczne tworzył Michaił M. Machajew, który w porównaniu do Sokołowa znacznie ograniczył liczbę przedstawianych figur ludzkich. Machajew wykonał m.in. cykl przeznaczonych do rytowania rysunków, upamiętniających koronację Katarzyny II w 1763 r.⁴⁴

Cykl rysunków Quarenghiego wpisuje się zatem w tradycję wykonywania widoków związanych z carskimi koronacjami. W stosunku do wcześniejszych tego typu przykładów dzieła włoskiego architekta wyróżnia, oprócz techniki wykonania, znaczne ograniczenie sztafażu oraz położenie większego nacisku na przedstawianą architekturę. Quarenghi wprowadził także do swoich przedstawień budowlę okolic Moskwy, które nie były bezpośrednio związane z carskimi koronacjami, ale miały duże znaczenie ze względu na ich związki z władcami Rusi przedpiotrowej oraz istotny wpływ na rozwój architektury w całym państwie.

Wykonane przez Giacomą Quarenghiego akwarele składające się na cykl widoków budowli staroruskich pozwalają zaliczyć tego artystę do pionierów pejzażu architektonicznego w Rosji. Jego rola w tym zakresie niewątpliwie nie jest wystarczająco doceniona w opracowaniach naukowych. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że dzieła Quarenghiego znalazł najwybitniejszy twórca pejzażu miejskiego w Rosji, jakim był w owym czasie Fiodor J. Aleksiejew. Ten zafascynowany wedutami włoskimi malarz, który uwieczniał głównie reprezentacyjne fragmenty Petersburga, w pierwszych latach XIX w. wykonał na zlecenie Pawła I serię widoków Moskwy⁴⁵. Ewentualny wpływ wcześniejszego cyklu Quarenghiego na wybór oraz sposób przedstawiania zabytków Moskwy przez Aleksiejewa mógłby okazać się interesującym problemem badawczym, który warto w tym miejscu zasugerować.

Rysunki Giacomą Quarenghiego wobec recepcji sztuki epoki przedpiotrowej w Rosji w XVIII w.

Za najbardziej niezwykłą cechą serii widoków budowli moskiewskich uznać należy w pierwszej kolejności jej tematykę. Jak wiadomo, zdecydowana większość spuścizny rysunkowej Quarenghiego odnosi się do współczesnych artyście budowli klasycystycznych Petersburga i okolic. Włoski architekt zdradzał również pewne zainteresowanie architekturą okresu panowania Piotra Wielkiego. Znane są jego rysunki przedstawiające sobór św. Piotra i Pawła, pałac w Peterhofie czy Ławrę Aleksandra Newskiego⁴⁶. W przypadku serii moskiewskiej postanowił jednak uwiecznić budowle powstałe w zamierzonych czasach epoki przedpiotrowej, a więc przykłady architektury malowniczej, dekoracyjnej i zupełnie antyklasycznej.

13. M. Ricci, *Capriccio z ruinami rzymskimi*. National Gallery of Art, Waszyngton. Źródło: *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, red. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994.

13. M. Ricci, *Capriccio with roman ruins*. The National Gallery of Art, Washington. Source: *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, ed. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994.



Jak to już zostało wzmiankowane, bezpośrednim powodem wykonania serii widoków Moskwy była zapewne koronacja Pawła I. Znamienny jest fakt, iż uznano, że dla uczczenia carskiej koronacji najbardziej odpowiednie będą widok przedstawiające architekturę epoki przedpiotrowej. Było to niewątpliwie związane z wyraźną zmianą postawy w stosunku do czasów sprzed reform Piotra Wielkiego, jaka dokonała się w bezpośrednim otoczeniu cara Pawła I. Ten istotny zwrot ideologiczny można odczytywać jako wynik ścierania się dwóch tendencji w rosyjskiej historiografii i myśli społecznej XVIII stulecia: okcydentalnej i konserwatywnej.

Już w okresie panowania Piotra I wzrosło w Rosji zainteresowanie przeszłością własnego kraju. Towarzyszyły temu pierwsze poważne badania historyczne, prowadzone z wykorzystaniem bogatej literatury obcej oraz materiałów źródłowych. Duże zasługi położył na tym polu Wasyl N. Tatiszczew (1686-1750), który poczynając od 1720 r. pracował nad monumentalną *Historią rosyjską od czasów najdawniejszych*. Dokonał w niej periodyzacji historii Rosji, wydzielając 3 główne okresy: państwo samowładzy (862-1132), okres, w którym nastąpiło osłabienie samowładzy (1132-1462) oraz okres przywrócenia samowładzy (od 1462 r.)⁴⁷. Kontynuacją owego trzeciego okresu dziejów Rosji były rządy Piotra I. Sam Tatiszczew zaliczał się do apologetów reformatorskiej działalności imperatora⁴⁸.

W *Historii rosyjskiej* wyczuwalny jest duży szacunek dla pomników średniowiecznej kultury rosyjskiej. Autor wymienia daty licznych fundacji architektonicznych. Rzadko opisuje przy tym wzmiankowane budowle, co należy tłumaczyć faktem, iż łacińskie, z których korzystał, były z reguły pozbawione elementów deskryptywnych. W szerszy sposób opisał Tatiszczew okoliczności powstania najważniejszych budowli Kremla, w przypadku których zamieścił także oceny wartościujące. Bardzo szczegółowo zrelacjonował na przykład perypetie związane ze wznoszeniem soboru Zaśnięcia Marii (problemy rosyjskich budowniczych z przekryciem budowli oraz sprowadzenie włoskiego architekta Aristotela Fiorovantiego). Sobór, którego budowę zakończono 19 czerwca 1479 r. został przez Tatiszczewa określony jako: „cerkiew cudna swoją wielkością, wysokością, jasnością i przestrzennością. Drugiej podobnej w całej Rusi wcześniej nie było, poza cerkwią włodzimierską”⁴⁹. Za dość znamienne uznać należy, że rosyjski historyk doby Piotra I nie dostrzegał w soborze Zaśnięcia elementów włoskiego renesansu, lecz podkreślał tradycje architektury włodzimierskiej.

Charakterystyczna dla Tatiszczewa była ambivalentność postaw: z jednej strony fascynacja osobą Piotra I i sposobem sprawowania przez niego władzy, z drugiej zaś akcentowanie bogatych tradycji i przeszłości swojej ojczyzny. Historiografowie i myśliciele 2. poł. XVIII w. przeważnie zajmowali jedno

z tych dwóch skrajnych stanowisk, aczkolwiek bezwzględnych krytyków dzieła Piotra Wielkiego było bardzo niewiele.

Wśród zwolenników wprowadzonego przez Piotra I nowego porządku znaleźli się uczeni i oświeceniowi intelektualiści, którzy podnosili argument racjonalnego urzędnika państwa przez cara oraz jego zasługi w zakresie upowszechniania wiedzy i kultury. Najwybitniejszy rosyjski uczyony tego czasu, Michaił W. Łomonosow, wygłosił na posiedzeniu Akademii Nauk w 1755 r. „Słowo pochwalne dla Piotra Wielkiego”. Wielbicielką imperatora była również, jak wiadomo, caryca Katarzyna II. Bliskie władczyni było rozumowanie Denisa Diderota, który podkreślał zasługi Piotra I w zwalczaniu ograniczeń narzuconych przez tradycję. Dzięki temu XVIII-wieczna Rosja jawiła się myślicielom oświeceniowym jako kraj młody, mający przed sobą nieograniczone perspektywy rozwoju⁵⁰.

Jednocześnie jednak rozwijał się nurt krytyczny w ocenie rządów Piotra Wielkiego, a tym bardziej kolejnych władców absolutnych zasiadających na tronie Imperium. Jak trafnie zauważył Andrzej Walicki: „częściowo wybaczone Piotrowi jego despotyzm, ale nie wybaczone go już jego następcom”⁵¹. Michał M. Szerbatow w dziele *O zepsuciu obyczajów w Rosji* dostrzegał wprawdzie wzrost znaczenia kraju za czasów panowania Piotra Wielkiego, uznał jednak,

iż sukces ten został okupiony zbyt wysoką ceną, a mianowicie zepsuciem obyczajów, powierzchownością reform i wzrostem biurokracji⁵². Szerbatow bardzo mocno krytykował działalność Katarzyny II, twierdząc, iż rządy powinna sprawować arystokracja rodowa (sam chwalił się swoim pochodzeniem od Ruryka). Największym bodaj krytykiem samodziśzawia był Aleksander M. Radiszczew, autor słynnej *Podróży z Petersburga do Moskwy* (1790). W caracie upatrywał on wszystkiego, co najgorsze. Pisał: „car to złodziej sroższy od wszystkich złodziejów, przestępca ze wszystkich najpierwszy”. Jako przedstawiciel rosyjskiej myśli liberalnej za najlepszy ustrój uważał Radiszczew republikę⁵³.

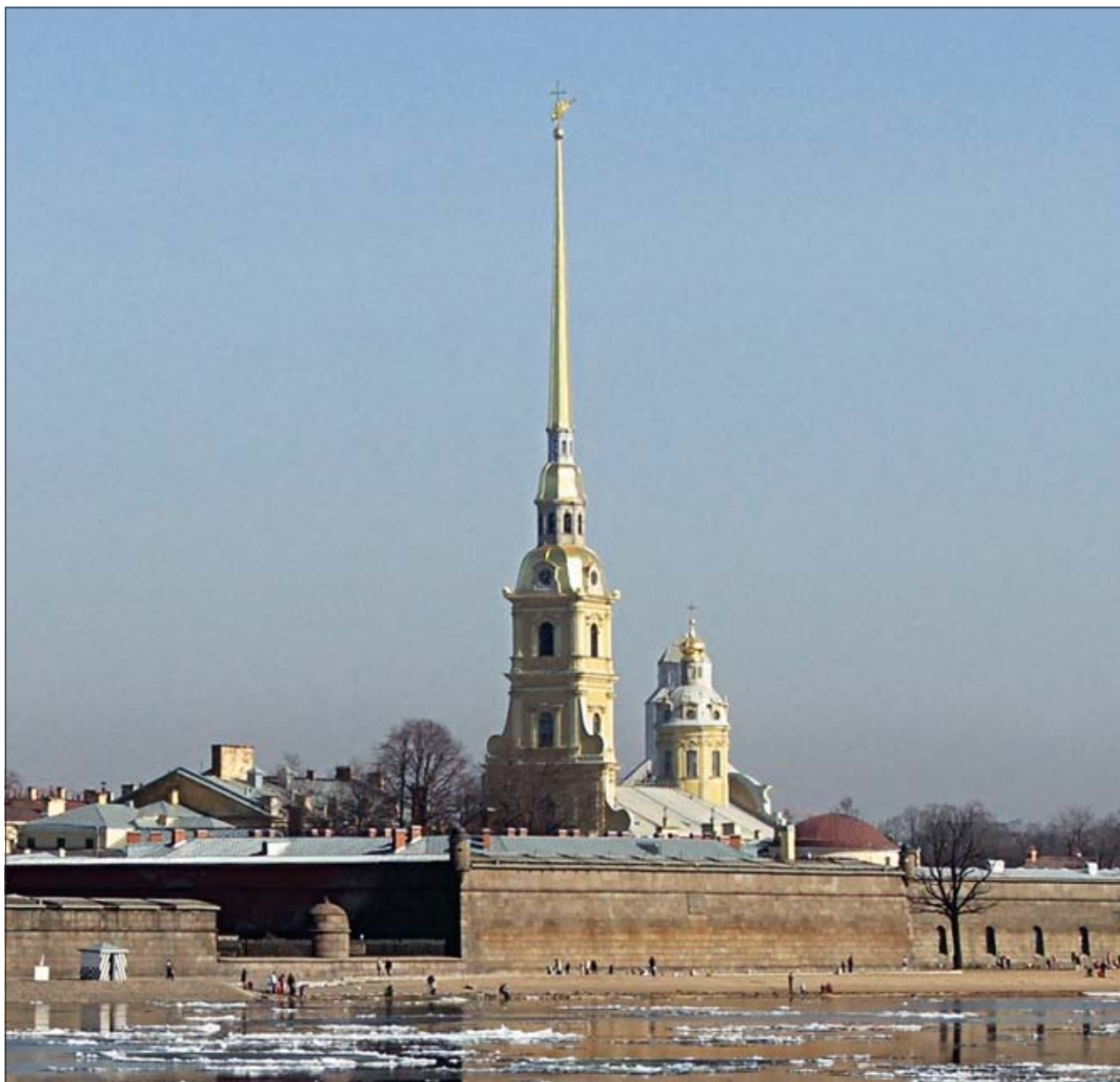
Warto zauważyć, że znaczna część przytoczonych wyżej poglądów zawiera w sobie pozytywny stosunek do epoki przedpiotrowej. W zależności od potrzeb akcentowano w starej Rosji albo absolutystyczne dążenia władców, od Iwana III poczynając, albo szlachecką wolność. Wydaje się, że w końcu XVIII stulecia, na skutek rosnącego niezadowolenia z rządów Katarzyny II, następowała coraz większa idealizacja czasów przed Piotrem I.

Stosunek poszczególnych władców XVIII-wiecznej Rosji do przeszłości i tradycji starego państwa również ulegał zmianom i nie był jednoznaczny. Świadczą o tym wyraźnie fundacje architektoniczne kolejnych carów.



14. I. Sokolow, widok placu Soborowego, 1744 r. Źródło: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zod-čich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

14. I. Sokolov, view of the Cathedral Square, 1744. Source: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zod-čich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.



15. Sobór św. św. Piotra i Pawła w Sankt Petersburgu. Arch. D. Trezzini, 1712-1733 r. Fot. D. Ziarkowski
 15. The orthodox cathedral of Saint Peter and Paul in Saint Petersburg. Arch. D. Trezzini, 1712-1733. Photo by D. Ziarkowski.

Piotr I postanowił zerwać z tradycjami architektury Wielkiego Księstwa Moskiewskiego. Charakterystyczne jest, iż do wznoszenia nowej stolicy sprowadził wyłącznie obcych architektów. Jak zauważył Igor E. Grabar, „nie chciał mieć w Petersburgu nic moskiewskiego”⁵⁴. Imperator chciał upodobnić swoją stolicę do wielkich miast Europy Zachodniej, które miał okazję zwiedzić w czasie podróży odbytej w latach 1697-1699. Szczególnie przypadł do gustu Piotrowi Amsterdam, który miał być wzorcem przy wznoszeniu Petersburga⁵⁵. Zerwanie z rodzimą tradycją architektoniczną najbardziej uwidacznia się w budowlach sakralnych powstałych za panowania Piotra I. Wznoszono wówczas obce ruskiej tradycji świątynie jednokopułowe (na przykład sobór św. św. Piotra i Pawła, il. 15). Łamano także ściśle przestrzegane wcześniej zasady

orientacji budowli sakralnych. Jako przykład wymienić można Ławrę Aleksandra Newskiego, która posiada wejście od strony wschodniej. Niektórzy badacze tłumaczą tego typu postępowanie cara konfliktem z przedstawicielami władzy duchownej⁵⁶. Wydaje się jednak, że istotniejsze w tej kwestii były artystyczne upodobania imperatora połączone z dążeniem do upodobnienia swojego państwa do krajów europejskich.

Caryca Elżbieta Pietrowna (1741-1761) preferowała innego rodzaju architekturę aniżeli jej ojciec Piotr Wielki. Głównym jej architektem był Włoch Francesco Bartolomeo Rastrelli, który wcześniej tworzył również na zlecenie carycy Anny. Rastrelli projektował dla Elżbiety oraz przedstawicieli jej dworu budowle o bardzo dekoracyjnym charakterze, wykorzystując przy tym bogaty repertuar zachodniej

ornamentyki rokokowej. Najważniejsze jego dzieła to pałac w Carskim Siole (1752-1757), przebudowa pałacu w Peterhofie (1747-1752), petersburskie pałace Stroganowa (1752-1754) i Woroncowa (1749-1757), a z budowli sakralnych – monaster Smolny w Petersburgu oraz sobór św. Andrzeja w Kijowie (1747-1753). W sakralnych realizacjach Rastrellego dopatrywano się odrodzenia architektury staroruskiej. Badacze wskazują przede wszystkim na nawiązania do budowli moskiewskiego Kremla⁵⁷ oraz soboru Sofijskiego i Peczerskiej Ławry w Kijowie, które to budowle zostały starannie pomierzone przez tego architekta⁵⁸. Formalnym wyrazem wspomnianych nawiązań było *piatigławie*, czyli zwieńczenie cerkwi centralnie położoną kopułą i czterema mniejszymi wieżami.

Dużą rolę w kształtowaniu architektury sakralnej odgrywała sama Elżbieta, wskazująca wzory, które Rastrelli zmuszony był uwzględniać w swoich projektach. W zachowanym liście z 12 lipca 1749 r. władczyni polecała swojemu architektowi, aby wznosił monaster Smolny „ne po rzymskomu maniru” (nie według gustu rzymskiego), ale wzorując się na moskiewskim soborze Zaśnięcia Marii. Umieszczona przed klasztorem dzwonnica miała natomiast nawiązywać do dzwonnicy Iwana III⁵⁹. Zdarzało się, iż Elżbieta w trakcie wznoszenia budowli żądała wprowadzenia zmian do projektu. W ten sposób wymogła na Rastrellim zmianę jednej kopuły, która miała pierwotnie wieńczyć cerkiew w Peterhofie na tradycyjne ruskie *piatigławie* (il. 16). Architekt powtórzył w mniejszej skali układ bocznych kopuł oraz formy bębnow cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie w Moskwie, która szczególnie podobała się carycy⁶⁰.

Znaczącym przemianom uległa architektura w Rosji za czasów Katarzyny II. Obowiązującym stylem stał się klasycyzm, w którym na próżno doszukiwać się elementów ruskiej tradycji architektonicznej. Zaslugą Katarzyny było ostateczne zorganizowanie w 1764 r. Akademii Sztuk, formalnie założonej jeszcze przez Elżbietę w roku 1758. Kadre dydaktyczną tej nowej instytucji tworzyli głównie artyści francuscy, wśród których pierwszoplanową postacią był Jean Baptiste Vallin de la Mothe, twórca gmachu Akademii⁶¹. Do ulubionych architektów carycy należeli także Antonio Rinaldi, Charles Cameron oraz sprowadzony nieco później Quarenghi.

Katarzyna II, będąc z pochodzenia księżniczką niemiecką, odnosiła się jakoby z szacunkiem do tradycji i zwyczajów rosyjskich. Jeszcze przed zdobyciem

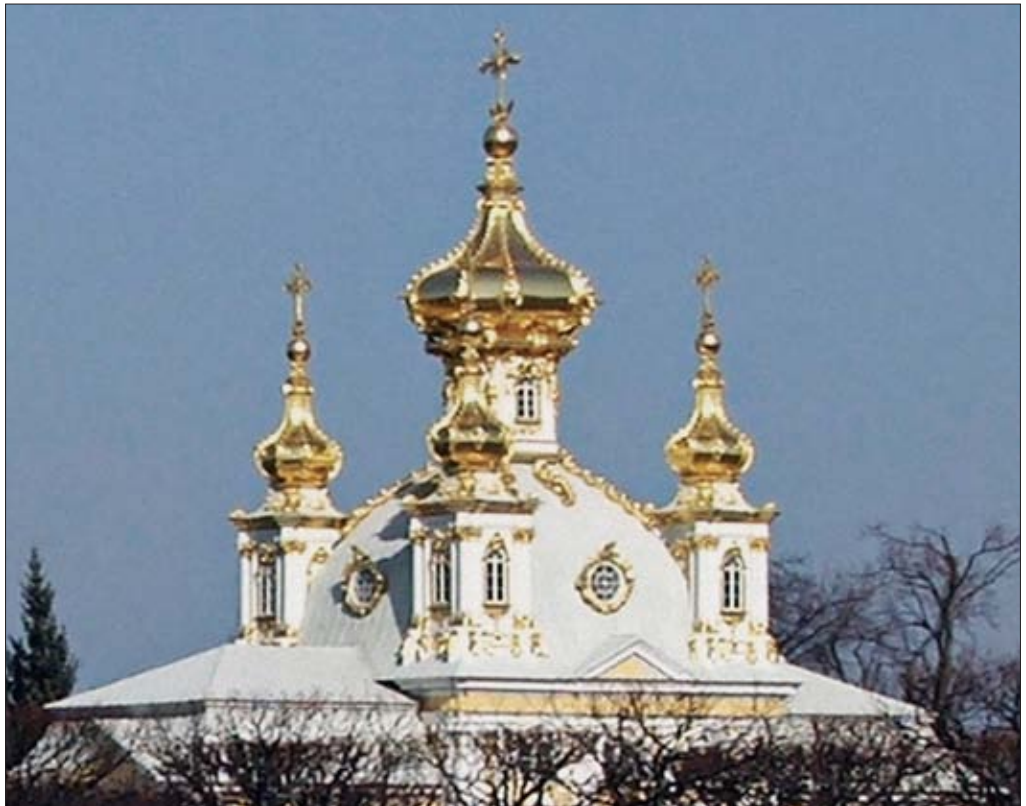
władzy interesowała się Rosją i gorliwie uczyła się języka rosyjskiego. Czytała także opracowania historyczne, a nawet oglądała zachowane w archiwach dokumenty, np. układ królowej angielskiej Elżbiety z Iwanem Groźnym. Wydaje się, że władca ów budził szczery podziw przyszłej carycy, która w liście z 27 sierpnia 1756 r. pisała o Iwanie Groźnym: „Car ten, chociaż był tyranem, był wielkim człowiekiem. Postaram się na tyle, na ile pozwoli mi moja przyrodzona słabość, postępować jak wielcy ludzie tego kraju i mam nadzieję, że kiedyś również upiększę wasze archiwa swym imieniem. Będę dumna z tego, że pobłądziłam idąc w ślady Piotra Wielkiego”⁶².

Zupełnie odmienny był natomiast stosunek Katarzyny do ruskiej tradycji architektonicznej. Architektura ruskiego średniowiecza nie wzbudzała jej zainteresowania. Wręcz przeciwnie, budowle powstałe przed okresem panowania Piotra I określane były mianem „bałwanów”, a sama caryca prowadziła nawet akcję systematycznego ich wyburzania. Pojawiały się hasła, iż „być wykształconym znaczy być najmniej ruskim” oraz postulaty „antyku jako jedyne centrum i ośrodka Prawdy i Piękna”⁶³. Znamiennym jest fakt, iż caryca planowała gruntowną przebudowę moskiewskiego Kremla. Na miejscu wiekowych budowli miał stanąć ogromny gmach pałacu carskiego, którego projekt na przełomie lat 60. i 70. XVIII w. sporządził Wasyl I. Bażenow. Ostatecznie Katarzyna wycofała się jednak z tego pomysłu⁶⁴.

Za czasów Katarzyny II zaczęły się wyraźnie uwidaczniać coraz większe rozbieżności pomiędzy carycą a czołowymi myślicielami i historiografami w kwestii podejścia do tradycji i historii. Do szerokiego grona oponentów Katarzyny należał także jej syn, późniejszy car Paweł I. Po wstąpieniu na tron chciał wyrzucić do góry nogami cały zbudowany przez poprzedników porządek. Nieprzemyślanymi decyzjami i ciągłymi zmianami zrażał do siebie poddanych. Paweł I doprowadził również do granic absurdu kult samodzierżawia⁶⁵. Istotne jest przy tym, iż ideał samodzierżawia ostatni z carów XVIII w. odnosił najwyraźniej nie do rządów swoich poprzedników, lecz do władców epoki przedpiotrowej. Trzeba także podkreślić, iż Paweł I jednoznacznie utożsamiał tradycję z zabytkami architektury staroruskiej, o czym świadczą nie tylko rysunki Quarenghiego, ale również powstałe na zlecenie imperatora widoki Moskwy tworzone przez Aleksiejewa i jego uczniów.

16. Zwieńczenie cerkwi w Peterhofie. Arch. B. Rastrelli, 1749-1752. Fot. D. Ziarkowski.

16. The finial of the orthodox church in Peterhof. Arch. B. Rastrelli, 1749-1752. Photo: D. Ziarkowski.



Rysunki Quarenghiego a problem legitymizacji władzy Pawła I

XVIII wiek to bardzo istotny okres w historii Rosji, która stała się wówczas mocarstwem światowym. Rozwojowi gospodarczemu i terytorialnemu kraju towarzyszył także rozwój nauk. Mimo ogromnych sukcesów polityki carskiej w rosyjskiej myśli społecznej podnoszona była często kwestia przeszłości i tradycji, która została zerwana wraz z reformatorską działalnością Piotra I. W końcu XVIII w. idealizacja starego państwa pojawiła się także na dworze carskim. Nie wiadomo, na ile postawa taka wynikała z niechęci Pawła I do rządów swojej matki, carycy Katarzyny II, na ile zaś odzwierciedlała rzeczywiste przekonania cara. Tak czy inaczej, za Pawła I doszło do zmiany zapatrywań na temat epoki przedpiotrowej. Następstwem owej zmiany była fascynacja materialnym dziedzictwem minionych wieków, przede wszystkim budowlami Kremla, stanowiącymi symbole samodzierżawia czasów Iwana III i Iwana IV.

Tworząc serię widoków budowli staroruskich, Giacomo Quarenghi pokazał, iż doskonale były mu znane zapatrywania Pawła I na temat dawnej Rusi i jej dziedzictwa. Nie powinno to jednak dziwić, gdyż w momencie śmierci Katarzyny II Quarenghi miał za sobą już kilkunastoletni pobyt w Rosji. Zdążył

poznać panujące na dworze carskim zwyczaje i słyszał zapewne o gwałtownych przemianach, które dokonują się przy każdorazowej zmianie głowy państwa. Zdawał sobie także doskonale sprawę z niechęci, jaką żywił do swej matki carewicz Paweł. Quarenghi, który należał do ulubionych architektów carycy Katarzyny, miał poważne powody, aby obawiać się utraty silnej pozycji jednego z najważniejszych architektów dworu. Serię z widokami pomników architektury ruskiej można zatem interpretować jako umiejętnie wykonany prezent dla cara.

Sympatia Pawła do Moskwy była powszechnie znana. Wynikała ona z faktu, iż społeczeństwo starej stolicy widziało w najstarszym synu Katarzyny II prawowitego dziedzica tronu. Katarzyna II nie pochodziła z rodu Romanowów, dlatego uznawana była za uzurpatorkę. Opozycyjni myśliciele i pisarze, jak np. Denis I. Fonwizin, nazywali carewicza „nadzieją ojczyzny”⁶⁶. Już po wstąpieniu na tron Paweł I mówił, że mieszkańcy Moskwy go kochają, a mieszkańcy Petersburga jedynie się go boją⁶⁷. Ofiarowanie carowi rysunków wyobrażających reprezentacyjne budowle Moskwy i okolic mogło być zatem doskonałym sposobem na zaskarwienie sobie jego przychylności. Wydaje się, iż architekt sam podjął tę inicjatywę, Paweł I nie zaliczał się bowiem do wielkich miłośników sztuki i trudno przypuszczać,

aby osobiście zlecił mu wykonanie cyklu. Wszystko wskazuje na to, że ten swoisty fortel, jakim posłużył się włoski artysta, odniósł pożądany skutek. Paweł I korzystał z usług Quarenghiego jako architekta, a w sierpniu 1798 r. odznaczył go orderem św. Jana Jerozolimskiego. Vladimir I. Piljaskij wysunął wprawdzie przypuszczenie, że Quarenghi wykonał dla cara serię widoków budowli moskiewskich jako wyraz wdzięczności za to zaszczytne odznaczenie⁶⁸, wydaje się jednak, że kolejność wydarzeń była odwrotna. Bardziej prawdopodobne jest, że omawiane akwarele powstały na okoliczność koronacji lub w niedługim czasie po tej uroczystości.

Manifestowanie swojego przywiązania do tradycji miało zapewne w przypadku Pawła I także wymowę propagandową. Władca chciał w ten sposób podkreślić poszanowanie dla narodowych tradycji, a także przedstawić siebie jako prawowitego dziedzica tronu. W kręgach dworskich panowało bowiem przekonanie, że Paweł nie jest synem Piotra III. W rzeczywistości jego ojcem był najprawdopodobniej Sergiusz Sałtykow, jeden z pierwszych kochanków Katarzyny II. Wiedział o tym także Paweł, który przejrzał notatki swojej matki, gdy ta leżała na łożu śmierci⁶⁹. Mimo to zaraz po dojściu do władzy zarządził ponowny pogrzeb Piotra III, połączony z koronacją zwłok (Piotr III nie zdążył koronować się za życia)⁷⁰. Widoczną na jednym z rysunków Quarenghiego chorągiew z dwugłowym orłem Romanowów (il. 1) odczytywać można jako poświadczenie prawa Pawła do carskiej korony.

Moskiewską serię widoków Giacomu Quarenghiego należy traktować jako wynik istotnych przemian w zapatrywaniach na przeszłość Rosji. Zabiegi artysty mające na celu idealizację przedstawianych budowli nasuwają skojarzenia z naukowymi wysiłkami Tatiszczewa, którego *Historię rosyjską* Quarenghi niewątpliwie znał. Można również traktować włoskiego artystę jako pioniera w zakresie poszukiwania elementów narodowych w architekturze rosyjskiej. Nurt ten rozwinął się dopiero w XIX w., za czasów panowania Mikołaja I, doprowadzając do wykształcenia tzw. stylu bizantyńsko-ruskiego, którego najważniejszym przedstawicielem był Konstantyn A. Thon, twórca soboru Zbawiciela w Moskwie⁷¹.

Nie ulega wątpliwości, że wykonana przez Giacomu Quarenghiego seria widoków budowli moskiewskich osadzona jest w szerszym kontekście historiograficzno-społecznym. Świadomość owego kontekstu pozwala lepiej odczytać wymowę tych dzieł, które stanowią jedno z najwcześniejszych

świadectw zmiany w rozumieniu i ocenie tradycji epoki przedpiotrowej, jaka dokonała się w końcu XVIII w. na dworze carskim.

Gdyby przyjąć, że miarą wartości dzieła sztuki jest mnogość dróg interpretacji, jakie pojawiają się w czasie jego badania, to niewątpliwie cykl widoków budowli staroruskich Giacomu Quarenghiego trzeba byłoby ocenić bardzo wysoko. Problemy wiążące się z tą niezwykle serią podzielić można na dwie grupy. W pierwszej należałoby umieścić kwestie czysto artystyczne, w drugiej zaś ideowe.

Rozpatrując rysunki Quarenghiego od strony formalnej, znajdujemy podobieństwa ze sztuką zarówno włoską, jak i rosyjską. Trudno jednakże wskazać źródło, do którego włoski architekt nawiązywał w największym stopniu. Tworząc widoki budowli staroruskich, Quarenghi czerpał z tradycji włoskiego rysunku architektonicznego i veduty. Wskazać w nich można liczne elementy, które występowały w twórczości Giambattisty Piranesiego, Antonia Canala i Bernarda Bellotta. Widoki Quarenghiego zdradzają także wpływ rosyjskiego malarstwa pejzażowego, a ich funkcja częściowo nawiązuje do okolicznościowych rycin, jakie wykonywano z okazji koronacji carskich. Autor cyklu czerpał zatem inspirację z wielu źródeł, co jednak nie wpłynęło negatywnie na oryginalność jego rysunków.

Oryginalność ta wynika nie tylko z reprezentacyjnego i pomnikowego sposobu ukazania architektury, ale także z podniesienia budowli moskiewskich epoki przedpiotrowej do rangi samodzielnego tematu. Z całą pewnością ogromną rolę odegrała w tym zakresie osoba Pawła I i jego zamiłowanie do starej stolicy. Za bardzo interesujące należy uznać zagadnienie recepcji sztuki staroruskiej w końcu XVIII w., seria rysunków Quarenghiego wydaje się bowiem świadczyć o istotnych zmianach w tym względzie.

Ciekawą i nierozstrzygniętą kwestią pozostaje stosunek samego Quarenghiego do budowli staroruskich. Trudno zgodzić się z poglądem wielu badaczy rosyjskich o fascynacji, jaką włoski architekt żywił w odniesieniu do tych zabytków. Wymowny jest fakt, iż nie znamy innych rysunków artysty przedstawiających budowle epoki przedpiotrowej. Nie można jednak na tej podstawie zakładać, że Quarenghi wykonał ten cykl wyłącznie z wyrachowania, w celu zyskania sobie łask nowego cara. Skoro w czasie podróży do Rosji ten zwolennik klasycyzmu w architekturze utrwał w rysunkach egzotyczne budowle wybrzeży Azji Mniejszej i Krymu⁷², to również budowle ruskiego średniowiecza musiały wydać mu

się interesującym motywem malarskim. Sądzę, że kwestie stosunku artysty do materialnego dziedzictwa Rusi przedpiotrowej można byłoby przynajmniej częściowo wyjaśnić, zapoznając się z dokumentami biograficznymi artysty przechowywanymi w jego rodzinnym Bergamo.

Nie jest dziełem przypadku, iż twórczość architektoniczna i rysunkowa Giacomina Quarenghiego doczekała się tak dużej liczby prac monograficznych. Świadczy to o bogactwie i różnorodności spuścizny artystycznej włoskiego architekta. Zachowane w ogromnej liczbie rysunki artysty z całą pewnością zasługują na nowe i szczegółowe opracowanie, które wykazałoby niezwykle miejsce, jakie w twórczości

rysunkowej Giacomina Quarenghiego zajmuje cykl widoków budowli staroruskich.

Mgr Dominik Ziarkowski ukończył studia z turystyki i rekreacji w Akademii Wychowania Fizycznego w Krakowie (2005) oraz historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2008). Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Historii Sztuki UJ pod opieką dr. hab. Piotra Krasnego. W swoich badaniach zajmuje się przede wszystkim sztuką nowożytną Małopolski oraz polską historiografią artystyczną XIX w. Interesuje się ponadto architekturą rosyjską XVIII stulecia, a także krajoznawstwem i związkami dziedzictwa kulturowego z turystyką. Zawodowo związany jest z Katedrą Turystyki Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie.

Przypisy

1. Artykuł oparty jest na pracy magisterskiej, napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr. hab. Piotra Krasnego. Pragnę złożyć mojemu Promotorowi serdeczne podziękowania za jego cenne wskazówki, życzliwość oraz czas, który mi poświęcił w trakcie przygotowywania pracy.
2. A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek i J. Kamionka, Warszawa 1970, s. 135.
3. V.N. Taleporovskij, *Kvarengi. Materialy k izučeniju tvorčestva*, Leningrad 1954.
4. V.A. Bogoslovskij, *Kvarengi. Master architektury russkogo klassicizma*, Leningrad 1955.
5. Z lektury prac tych autorów można nabrać błędnego przekonania, iż Quarenghi zaczął odrysowywać budowle pochodzące z czasów przed Piotrem I niezwłocznie po przybyciu do Rosji. Zob. V.N. Taleporovskij, jw., s. 109-110; V.A. Bogoslovskij, jw., s. 6.
6. G.G. Grimm, *Grafičeskoe nasledie Kvarengi*, red. J.I. Kuznecov, Leningrad 1962.
7. M.F. Koršunova, *Džakomo Kvarengi*, Leningrad 1977, s. 155.
8. V.I. Piljavskij, *Džakomo Kvarengi: Architektor. Chudožnik*, Leningrad 1981, s. 54.
9. Tenże, *Russkaja architektura v risunkach Kvarengi*, „Architektura SSSR”, 39, 1971, nr 5, s. 54-59.
10. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 13-14.
11. Zob. A. Hauser, jw., s. 17.
12. J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 108-110.
13. E. Agazzi, *Quarenghi e Mengs nell'età di Winkelmann*, (w:) *Giacomo Quarenghi e il suo tempo: atti del Convegno*, red. S. Burini, Bergamo 1995, s. 150-151.
14. V.I. Piljavskij, *Džakomo Kvarengi...*, jw., s. 19.
15. V.N. Taleporovskij, jw., s. 5.
16. Tamże, s. 6.
17. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, s. 24; V.N. Taleporovskij, jw., s. 27.
18. V.A. Bogoslovskij, jw., s. 6.
19. J.M. Ovsjannikov, *Kvarengi (Quarenghi) Džakomo*, hasło (w:) *Illustrirovannyj slovar russkogo iskusstva*, red. N.A. Borisovskaja, Moskva 2001, s. 193.
20. Więcej na temat realizacji architektonicznych Quarenghiego z okresu panowania Katarzyny II zob. V.N. Taleporovskij, jw., s. 7-25; V.A. Bogoslovskij, jw., s. 36-50.
21. V.I. Piljavskij, jw., s. 48.
22. G.G. Grimm, jw., s. 133.
23. Tamże, s. 26 oraz s. 28, przyp. 7.
24. Tamże, s. 26-27.
25. Tamże, s. 80.
26. V.N. Taleporovskij, jw., s. 35-36; G.G. Grimm, jw., s. 27.
27. V.I. Piljavskij, A.A. Tic, J.S. Ušakov, *Istorija russkoj architektury*, Moskva 2004, s. 216-217.
28. M. Iljin, *Moskwa*, tłum. J. Dulewiczowa, Warszawa 1976, s. 170.
29. G.G. Grimm, jw., s. 109.
30. M.F. Koršunova, jw., s. 155.
31. G.G. Grimm, jw., s. 127.
32. V.A. Bogoslovskij, jw., s. 6.
33. A. Robinson, *Giovanni Battista Piranesi*, (w:) *The Glory of Venice*, red. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994, s. 388.
34. V.I. Piljavskij, jw., s. 30.
35. J. Wilton-Ely, *Veduta*, hasło (w:) *The Dictionary of Art*, vol. 32, London 1996, s. 111.
36. Zob. np. G.B. Falda, *Vedute di Roma nell'600. Chiese, strade e piazze: la vita quotidiana a Roma nell'opera di un grande incisore*, Roma b.d.w.
37. Cykl widoków Drezna liczył 14 obrazów, zaś cykl warszawski 26.
38. K. Sroczyńska, *Zygmunt Vogel rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 91.
39. Zobacz artykuł na ten temat S. Sawicka, *Nieznane widoki Łazienek i Belwederu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, 1958, s. 320-330.
40. K. Sroczyńska, jw., s. 53.

41. W. Barcham, *Townscapes & Landscapes*, (w:) *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, red. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994, s. 100-106.
42. N. Moleva, E. Beljutin, *Pedagogičeskaja sistema akademii chudožestv XVIII veka*, Moskva 1956, s. 31.
43. I.A. Bondarenko, *Krasnaja Ploščad' Moskvy. Architekturnyj ansambl'*, Moskva 2006, s. 142.
44. M. Iljin, *Moskva. Pamjatniki architektury XIV-XVII vekov*, Moskva 1973, s. 23-28.
45. N.N. Kovalenskaja, *Russkij klassicizm. Živopis, skul'ptura, grafika*, Moskva 1964, s. 174; A.A. Fedorov-Davydov, *Russkij pejzaž XVIII – načala XX veka*, Moskva 1986, s. 101.
46. Zob. V.I. Piljavskij, jw., s. 47-50.
47. Tatiščev, *Vasilij Nikitič (1686-1750)*, hasło (w:) *Bolšaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, red. B.A. Vvedenskij, wyd. 2, t. 42, Moskva 1956, s. 6.
48. J. Lotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. B. Żylko, Gdańsk 1999, s. 23.
49. V.N. Tatiščev, *Istorija rossijskaja*, t. 5 i 6, Moskva 1996, s. 66.
50. K. Chojnicka, *Osoba i dzieło Piotra Wielkiego w dziewiętnastowiecznych sporach doktrynalnych o miejsce i przyszłość Rosji w Europie*, Kraków 1988, s. 13.
51. A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973, s. 109.
52. K. Chojnicka, jw., s. 15.
53. J. Ochmański, *Dzieje Rosji do roku 1861*, Warszawa-Poznań 1986, s. 187.
54. I.E. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, t. 3: *Peterburgskaja architektura v XVIII i XIX veke*, Moskva 1909, s. 6.
55. N.A. Evsina, *Architekturnaja teorija v Rossii v XVIII veke*, Moskva 1975, s. 25.
56. J. Ovsjannikov, *Velikie zoddie Sankt-Peterburga (Dominiko Trezini, Frančesko Rastrelli, Karl Rossi)*, Sankt-Peterburg 1996, s. 109.
57. S.V. Bezsonov, *Architektura Andrejevskoj čerkvi v Kiev'e*, Moskva 1951, s. 18.
58. O.K. Mironenko, *Andrius'ka čerkva (istoriko-architekturnyj naris)*, Kiiv 1978, s. 18.
59. J. Ovsjannikov, jw., s. 280.
60. D. Arkin, *Rastrelli*, Moskva 1954, s. 72; J. Ovsjannikov, jw., s. 294.
61. W. Molè, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 190-191.
62. Cyt. za W. Serczyk, *Katarzyna II carowa Rosji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 72.
63. Por. B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa a historyzm w Rosji. Interpretacje Soboru Zaśnięcia Marii na Kremlu Aristotele Fiorovantiego*, „Ikonothea”, 11, 1996, s. 56.
64. N.J. Tichomirov, V.N. Ivanov, *Moskovskij Kreml'. Istorija architektury*, Moskva 1967, s. 189.
65. J. Ochmański, jw., s. 178-179.
66. H. Ragsdale, *Tsar Paul and the Question of Madness*, New York-Westport, Connecticut-London 1988, s. 39.
67. Tamże, s. 77.
68. V.I. Piljavskij, jw., s. 54.
69. H. Ragsdale, jw., s. 2-3.
70. W. Serczyk, jw., s. 127.
71. L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 333.
72. V.I. Piljavskij, jw., s. 42-43.

GIACOMO QUARENghi'S VIEWS OF RUTHENIAN MONUMENTS IN THE LIGHT OF THE PROBLEM OF THE ROMANOVs' RELATION TO THE HERITAGE OF RUSSIA BEFORE THE REIGN OF PETER THE GREAT

The subject of this article is the series of water-colour drawings made by Giacomo Quarenghi, an Italian architect working in Russia at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. The series consists of eight views showing the monuments in Moscow and its environs, built at the end of the fifteenth century and the next two centuries. The drawings were probably made in direct connection with the coronation of Paul I, who was crowned as tsar of Russia in 1797. At present, five drawings of this series are in the Hermitage, Saint Petersburg, while the remaining three are housed in the Aleksey Schusev State Museum of Architecture, Moscow.

Quarenghi's drawings of the monuments built before the reign of Peter the Great show his knowledge of Italian art. He was inspired by Italian architectural drawing as well as Venetian veduta. His

drawings indicate that he took his inspiration from the works of other artists, such as Giovanni Battista Piranesi, Antonio Canaletto and Bernardo Bellotto. It is also possible that Quarenghi knew watercolours made by the Polish painter Zygmunt Vogel, the court artist of King Stanisław August Poniatowski.

The article also makes an attempt to answer the question: why Quarenghi, a follower of classicism in architecture, decided to paint the picturesque buildings of the Ruthenian Middle Ages. It was undoubtedly connected with tsar's liking. Paul I idealized the old Russia and tried to refer to its autocracy before the reign of Peter the Great. At the end of the eighteenth century Russia witnessed changes in historical awareness and reception of art created in past centuries. Quarenghi's drawings are one of the earliest evidences of this process.