

2. N. W. posiada wyjątkowe znaczenie również jako jedno z najstarszych i głównych środowisk kult. i art. na Rusi. W pierwszych fazach swojego rozwoju gosp., polit. i ustrojowego związany z Rusią Kijowską, nie mógł N. także w swej twórczości art. nie rozwijać równoległych do kijowskich tendencji, a w dużej mierze nawiązywać wprost do ukształtowań powstających na południu Rusi, przede wszystkim w wielkksiążęcym Kijowie. Zmiany jednak, jakie znamionują rozwój środowiska nowogrodzkiego — związane z utratą przez ks. nowogrodzkich ich pierwotnego znaczenia, jak i z odmiennym charakterem i rozwojem hist. ustroju nowogrodzkiego — spowodowały w niemałej mierze wytworzenie się w dziedzinie sztuki swoistych rysów nowogrodzkich. Rysy te miały w przyszłości wzbogacić oblicze różnych dziedzin sztuki strus.: architektury i sztuki przedstawieniowej oraz zdobniczej.

Z okresu przed przyjęciem chrześcijaństwa zachowało się zbyt mało danych, by mówić konkretniej o formach i rozwoju najstarszej sztuki na terenie N. Pomimo tego ważna jest jednak wiadomość źródłowa o wzniesieniu z rozkazu kijowskiego ks. Włodzimierza I także w N. posągu Peruna (a więc o istnieniu w owym okresie rzeźby sakralnej o formach monumentalnych, stanowiącej plastyczną konkretyzację personifikacji bóstw wschodniosłow.). Z wiadomością tą można by do pewnego stopnia powiązać kamień słupowy-hermę z olbrzymią głową oraz różne fragmenty rzeźb (drewnianych) odkryte w ostatnich latach, jak również dane o wykopanych w r. 1950 we wsi Pieryni



pod N. fundamentach budynku drewnianego na planie okrągłym, z ośmioma gwiazdźście rozłożonymi łukowymi wypukłościami, w którym badacze dopatrują się świątyni Peruna. Typowe dla starszej fazy budownictwo nowogrodzkie, na wskroś drewniane, jak i urbanistyczne rozplanowanie miasta i rozbudowa poszczególnych dzielnic, wydobyte na światło dzienne przez wykopaliska ostatnich lat, stanowią w zestawieniu z nowszymi podobnymi odkryciami w Ładodze Starej (ob.), Kijowie (ob.)

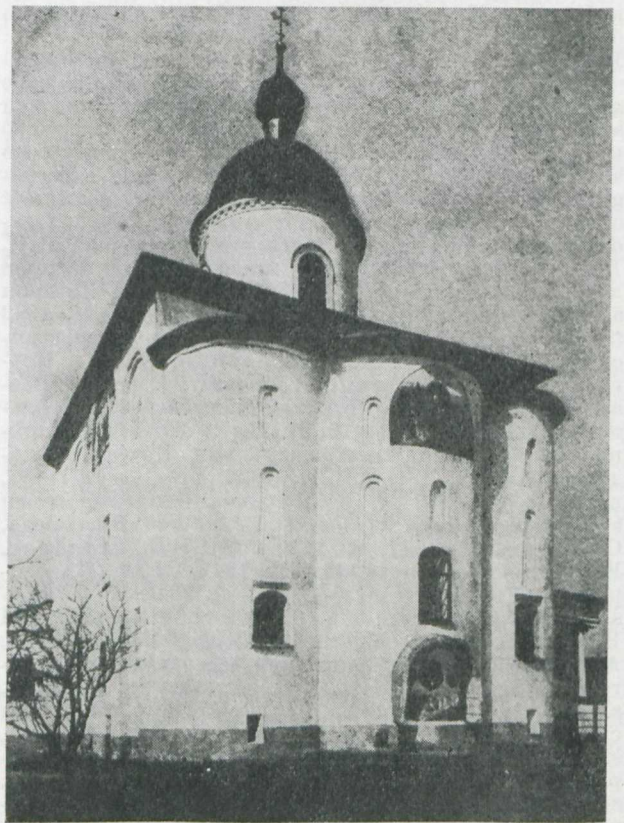


Ryc. 193. Nowogród Wielki. Sobór Św. Sofii. Widok ogólny, wg Grabarja

i innych centrach Starej Rusi żywą ilustrację i dokumentację najstarszej kultury materialnej miast rus.

W architekturze N. przeważało — tak jak zresztą na całej śr. Rusi — budownictwo drewniane, także w architekturze sakralnej, o czym świadczą m. in. dane kronikarskie o częstych pożarach w N., wymieniające liczne świątynie, które uległy przy tym zniszczeniu. Właściwe dzieje architektury monumentalnej zaczynają się jednak w N. ze wzniesieniem tamtejszego soboru Św. Sofii (ob.), kiedy po pożarze pierwszej cerkwi drewnianej zbudowano na jej miejscu w l. 1045—50 nową murowaną. Powtarzała ona w głównych rysach zasadniczą koncepcję kijowskiej cerkwi Św. Sofii (ob.), pięciokopułowej, ale była cięższa, masywniejsza, z wyraźnym uwypukleniem bryłowatości ścian, ich walorów i charakteru plastycznego, w przeciwieństwie do iluzjonistycznej malowniczości architektury Sofii kijowskiej. Do wzorów południoworus. nawiązują także dwie dalsze fundacje wielkksiążęce: sobór Nikoło-Dworiszczeński z r. 1113 oraz sobór Jerzego (Georgjewski) monasteru Jura z l. 1119—40. Pierwsza z nich, cerkiew nadworna ks. nowogrodzkich, typu krzyżowo-kopułowego, sześciofilarowego i pier-

wotnie pięciokopułowego, ujęta jest jako zwarta, masywna bryła kubiczna ze słabo wystającymi apsydami, ze ścianami zewnętrznymi rozczłonkowanymi przy pomocy występujących pilastrów i nisz oraz z pierwotnie falistym dachem „po zakomaram”, tj. kładzionym bezpośrednio nad sklepieniami. Zbliżony do tej cerkwi jest typ soboru drugiego, trójnawowy, o sześciu filarach, emporach i trzech kopułach, z których jedna wznosi się nad kwadratową wieżą, włączoną w kompozycję zach. fasady. Śmiała asymetria tej kompozycji i prosta, monumentalna zwartość całej konstrukcji wraz z wysokimi potężnymi apsydami wywołują wrażenie swoistej oryginalności tej architektury. Jak najbardziej spokrewniony jest z nią również sobór kl. Antoniego (na prawym brzegu Wołchowa) z l. 1117—9, być może także dzieło tego zmiestrza Piotra, co i ostatnio wymieniony sobór Jerzego; został on zniekształcony późniejszymi przebudowaniami. Fundacjami książęcymi były jeszcze dwie dalsze cerkwie: cerkiew Uspieńska „na Torgu”, założona przez ks. Wsiewołoda Mścislawowicza w r. 1135, i cerkiew Iwana na Opokach z l. 1127—30. Ostatnia została jednak wkrótce po wybudowaniu oddana najbogatszej wówczas organizacji kupców nowogrodzkich (kupcom „iwańskim”). Fakt ten posiada znaczenie przełomowe, oznacza bowiem pojawienie się nowej warstwy społ., która miała w dalszych dziejach architektury nowogrodzkiej odgrywać rolę decydującą.

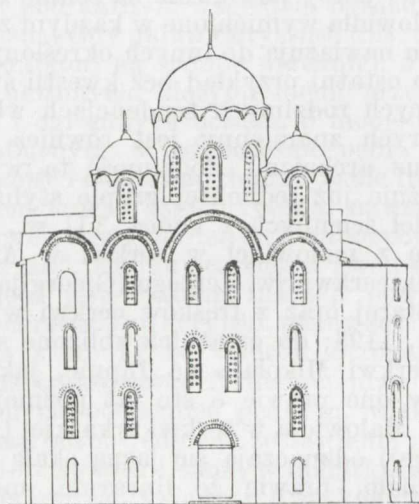


Ryc. 194. Nowogród Wielki. Cerkiew Św. Mikołaja Cudotwórcy. Stan przed zniszczeniem, wg Grabarja

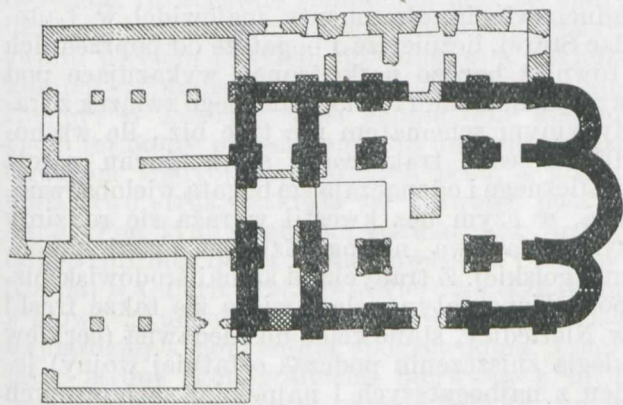


W przeciwieństwie do tradycji warstwy książęcej kupcy i bojarzy nowogrodzcy, którzy odtąd byli głównymi fundatorami, w większym stopniu pielęgnowali tradycje rodzime, a ich cerkwie w coraz większej mierze przybierały rysy odpowiadające nowym założycielom. Stawały się one mniejsze (zamiast sześciu filarów wewnętrznych posiadały odtąd z reguły tylko po cztery), miały tylko jeszcze jedną kopułę, a zmniejszyły się i obniżyły również ich apsydy, tak że ostatecznie cały budynek stał się jak najbardziej zwarty i w sobie zamknięty. Tego rodzaju uproszczenia należy niewątpliwie w dużej mierze przypisać temu, że budowniczowie nowogrodzcy, pracujący dla fundatorów pocho-

kopułą, przy czym trójdzielne rozczłonkowanie podłużnych ścian (odpowiednio do układu wnętrza) pozbawione jest symetrii; cerkiew Piotra i Pawła na Górze Sinicznej (1185—92); cerkiew Giorgjewska w Ładodze Starej z ósmego do dziewiątego dziesięciolecia XII w.; oraz cer-



a



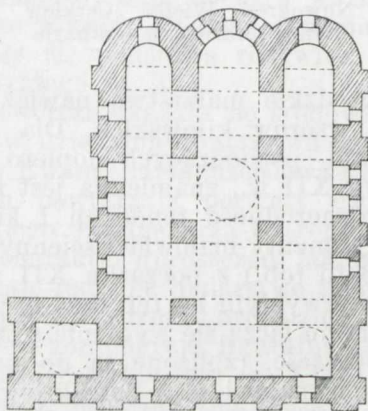
b

Ryc. 195. Nowogród Wielki. Cerkiew Św. Mikołaja Cudotwórcy. a) Fasada południowa i b) Plan. Projekty do rekonstrukcji, wg Nowgorod — k 1100-letiju goroda

dzących z nowej warstwy społ., nawiązywali do rodzimych tradycji budownictwa drewnianego i jego podstawowej formy, tzw. kleti. Poszczególne fazy tego rozwoju są wyraźnie widoczne na szeregu zabytków, jakie zachowały się przynajmniej w części w stanie pierwotnym: cerkiew w Arkażach (3 km na południe od N.) z r. 1179, stosunkowo niska, z czterema filarami oraz trzema jednakowymi apsydami i jedną



Ryc. 196. Nowogród Wielki. Cerkiew Św. Jerzego, wg Grabarja



Ryc. 197. Nowogród Wielki. Plan cerkwi Św. Jerzego, wg Grabarja

kiew Spasa Preobrażenia w Nieriedicy (3 km na południe od N.) z r. 1198. Nieriedica (ob.) jest wprawdzie fundacją książęcą, jej koncepcja archit. nawiązuje jednak do tradycji architektury drugiej połowy XII w. Należy dodać, że w stanie pierwotnym cerkwie nowogrodzkie nie były tynkowane (najwyżej lekko



bielone); dzięki połączeniu kamienia, łupku, cegły i szerokich warstw wapiennych z bitą cegłą sprawiały mocne kolorowe wrażenie, co nadało tej architekturze charakter swoistej swobody i ożywienia.

Nie mniej wyraźnie swoiste są rysy, jakie wykazuje w ciągu swojego rozwoju nowogrodzkie malarstwo, i to zarówno ściennie, jak i sztalugowe, czyli ikonowe. Z okresu najstarszego, przypadającego na pierwszą połowę XI w., nie zachowały się wprawdzie żadne zabytki, nie trudno jednak domyślać się, że podobnie jak budownictwo sakralne, ściśle związane z działalnością fundatorską książąt, również najstar-



Ryc. 198. Nowogród Wielki, Cerkiew Narodzenia Panny Marii, wg Grabarja

sze nowogrodzkie malarstwo nawiązywało do tradycji i wzorów kijowskich. Dla zabytków zachowanych, pochodzących dopiero z pierwszej połowy XII w., znamieną jest natomiast znaczna różnorodność tendencji i kierunków. Tak np. fragmenty malowideł ściennych w cerkwi Św. Sofii (ob.) z początku XII w. zaznaczają się niezwykle na ten czas archaizmem, dzięki któremu łączą się wyraźnie z tradycjami wschodniochrześc. (zbliżone są do najbardziej archaicznych malowideł w Sofii kijowskiej i do mozaik w kl. Św. Łukasza w Focydzie w Grecji), nie wykazując żadnych związków z biz. sztuką Konstantynopola. W ocalałych zaś resztkach malowideł soboru Nikolo-Dworiszczęńskiego (z drugiego i trzeciego dziesięciolecia XII w.), opatrzonych napisami rus., łatwo stwierdzić bliski związek ze wzorami biz., być może poprzez malowidła kijowskie; jest on zwłaszcza wyraźny w postaci żony Hioba, stojącej przed swoim siedzącym mężem, zarówno w całym ujęciu proporcjonalnie zbudowanej figury i w ty-

pie twarzy, jak i w potraktowaniu całości i szczegółów. Za to freski soboru Narodzenia M. B. kl. Antoniego z r. 1125 wiążą się bez kwestii ze sztuką malarstwa rom. Rom. są zarówno typy figur, ich głowy i proporcje, jak i czerwono-brunatnawe konturowe linie twarzy oraz chłodna skala kolorów z przewagą tonu szarego. Jest to sztuka poważna i surowa, bliska malarstwu książkowemu szkoły w Reichenau i w Ratybonie. Znowu inne jest malowidło z r. 1144 w przedsionku Martirjewskim soboru Św. Sofii przedstawiające Konstantyna i Helenę. Szczególnie charakterystyczna jest głowa Heleny (napis: Olena): wsch. typ twarzy z dużymi oczyma, czysto linearnie graficznie ujęty, kolorystycznie delikatnie, jakby powiewnie na ścianę rzucony. Gdy malowidła wymienione w każdym z osobna wypadku nawiązują do innych określonych tradycji, to ostatni przykład bez kwestii świadczy o rosnących rodzimych tendencjach własnych, dla których znamieny jest również wymieniony już archaizm. Rodzimość ta wystąpiła w wyraźnie już jednolitej grupie stylistycznej malowideł ściennych z końca XII w., składającej się z malowideł w cerkwi w Arkazach z r. 1189, cerkwi Św. Jerzego (Georgija) w Ładodze Starej oraz z fresków cerkwi w Nieriedicy z r. 1198; do ostatnich zbliżone są także freski cerkwi Mikołaja na Lipnie, jakkolwiek powstały one prawie o sto lat później (około 1292 r.). Malowidła w cerkwi arkaskiej (w części ołtarzowej) odznaczają się jasną skalą barwną oraz śmiało, prawie że linearnie, miejscami czysto dekoracyjnie ujętymi oświetleniami, co nadaje twarzom wyraz skupienia i wielkiego uduchowienia. Fragmenty malowideł w Ładodze Starej, liczniejsze i bogatsze od poprzednich (również bardzo uszkodzone), wykazujące pod względem układu ikonograficznego związek z tradycyjnym schematem nie tyle biz., ile wschodniochrześc., traktowane są w duchu ujęcia graficznego i odznaczają się bogatą wielobarwnością, w czym bez kwestii wyraża się rodzimy rys malarstwa nowogrodzkiego epoki przedmongolskiej. Z tradycjami sztuki środowisk biz. poza Konstantynopolem wiążą się także freski w Nieriedicy, stanowiące do niedawna (cerkiew uległa zniszczeniu podczas ostatniej wojny) jeden z najbogatszych i najpełniej zachowanych zespołów malarstwa śr., z którym mogą współpracować chyba tylko niektóre zabytki śr. malarstwa serb. (np. Visoki Dečani z pierwszej połowy w. XIV). Malowidła te, pokrywające całe wnętrze cerkwi od dołu do góry, reprezentujące w pełni cały system ideowy i ikonograficzny ozdoby malarskiej wnętrza świątyni śr., przy czym umiejscowienie poszczególnych kompozycji nie jest konsekwentnie podporządkowane układowi archit. wnętrza, są dziełem około dziesięciu malarzy o różnych indywidualnościach. Pod jednolitym kierownictwem nie przeszkadzało to jednak powstaniu jak najbardziej jednolitej całości. Nawiązując do wszelkich już wcześniej w N. zdomowionych tra-



dycji biz., wschodniochrześc. (w tym kaukaskich i małoazjatyckich) oraz rom., a przede wszystkim rozwiniętych już podówczas tradycji i tendencji rodzimych, malarze ci stworzyli arcydzieło monumentalnego malarstwa nowogrodzkiego, jak najbardziej swoiste i swojskie zarazem.

Obok malarstwa ściennego rozwinęło się w w. XII i XIII w N. także malarstwo ikon (ob.), osiągając już w okresie przedmongolskim jeden z punktów szczytowych swojego rozwoju. Już najstarsza, z całą pewnością powstaniem swoim związana z N., pochodząca z końca XII lub z początku XIII w., obustronna ikona „Zbawiciela Aheipopoiety” (Spas Nierukotornyj) jest pod każdym względem bardzo charakterystyczna. Gdy głowa Chrystusa (biz. odmiana typu Veraikon) na stronie przedniej, o dekoratywnie ułożonych, złotymi niemi przetkanymi włosach i ogromnych oczach, o modelunku raczej graficznym, a jednocześnie pełna delikatnych przejść i cieniowań, hieratycznie frontalna, a zarazem trochę asymetryczna, nawiązuje do klasycznych tradycji biz., to kompozycja „Adoracji krzyża”, znajdująca się na stronie odwrotnej, ujęta jest całkiem inaczej, powtarzając wczesnochrześc. typ syryjski, znany ze srebrnego naczynia z w. VI ze zbiorów Stroganowych, samo zaś traktowanie formalne, przy pomocy energicznych pociągnięć pędzlem, wielokolorowości oraz bezpośredniego zestawienia mocnych kontrastów światła i cieni, w dodatku wszystko to na białym tle, świadczy o wykonaniu przez innego malarza, stosującego swobodniej własną inwencję. Szczególnie znamienne jest, że figury obu aniołów tej kompozycji zbliżone są całym swoim ujęciem i stylem do aniołów w takiejże kompozycji umieszczonej w kopule cerkwi w Nieriedicy. W każdym razie jednak obie kompozycje tej ikony przesiąknięte są duchem bardzo dawnych tradycji najstarszych ikon, z jakimi malarstwo strus. zetknęło się w swoich początkach. Pod tym względem bardzo jest do tej ikony zbliżona ikona „Zwiastowania z Ustiuga” (dzisiaj w Galerii Tretiakowskiej), a także ikona z głową „Anioła” (w Muzeum Rosyjskim), jak najbardziej z poprzednią spokrewniona. Pomijając stronę ikonograficzną pierwszej z nich, powtarzającą rzadko w okresie tak wczesnym występujące przedstawienie „Wejścia figury Dzieciątka do łona M. B.”, zarówno figura Marii, jak i archanioła wykazują żywe zrozumienie tradycji biz.-hellenistycznych, widocznych w proporcjach obu ciał, układzie fałdów szat, jak i w typach twarzy oraz w modelunku i traktowaniu barwnym i światłocieniowym, co wszystko razem wskazuje na związki ze sztuką kijowską. W ikonie zaś z Muzeum Rosyjskiego, należącej do szczególnie cennych zabytków tej gałęzi malarstwa, dochodzi do tego wszystkiego jeszcze skupiony, uduchowiony wyraz twarzy. Sztuka reprezentowana zarówno w ikonach wymienionych, jak i w dwóch dalszych, w „Uśnięciu” z kl. Dziesięcinnego w N. oraz „Piotrze

i Pawle” z Biełooziera z pierwszej połowy XIII w., wyraźnie bizantynizująca, „grekofilska”, wiąże się bez kwestii z upodobaniami i nastawieniem środowiska książęcego. Inny jest natomiast charakter ikon pochodzących już z połowy albo jeszcze późniejszych okresów XIII w. Ikona św. Mikołaja z połowy XIII w. (w Muzeum Rosyjskim) powtarza wprawdzie rysy tradycyjne tego świętego typu biz., przekształca je jednak w sensie linearno-ornamentacyjnym, połączonym z bujną wielobarwnością. Jeszcze wyraźniej w tymże kierunku prowadzi sztuka ikon nieco późniejszych, w których należy się dopatrywać rodzimych rysów i tendencji nowogrodzkich, dochodzących silniej do wyrazu po utrwaleniu w mieście władzy warstw mieszczańsko-kupieckich. Już na stronie odwrotnej (jedynie zachowanej) ikony „Znamienija” (modlitwa apostoła Piotra i męczennicy Natalii przed Chrystusem), pochodzącej jeszcze z w. XII, występują tego rodzaju rodzime rysy nowogrodzkie, a już całkiem widocznie są reprezentowane w ikonie z Muzeum Rosyjskiego, przedstawiającej Jana Teologa (w napisie: Jewan) na czerwonym tle wśród Jerzego i Własa. Ikonę tę znamionuje pod każdym względem wielkie prymitywizujące uproszczenie, wyrażające się zarówno w frontalnym ustawieniu, nierównych wielkościach i płaszczyznowym traktowaniu figur z typowymi twarzami rosyjskimi, jak i w zestawieniu tylko niewielu czystych i mocnych kolorów. Powstała ona już w drugiej połowie XIII w., a swoiste jej rysy powtarzają się w szeregu dalszych ikon z tegoż czasu i z początku XIV w. Świadczy to o tym, jak w samym N. i w innych centrach ziem nowogrodzkich, które nie zaznały jarzma tatarskiego, z elementów swoistych, jakie zaznaczyły się już w ikonach w. XII, w ciągu w. XIII doszły do pełnego rozwoju rodzime tendencje i rysy, które stały się podstawą rozkwitu malarstwa nowogrodzkiego w. XIV.

Mniej twórcze okazało się środowisko nowogrodzkie w dziedzinie malarstwa książkowego. Miniatury Ewangeliarza Mściława z l. 1103—17 po prostu powtarzają portrety ewangelistów z kijowskiego ewangeliarza Ostromira, nadając im tylko charakter uproszczeń, jaki znamionuje w ogóle całe rodzime malarstwo nowogrodzkie. Cechami prymitywizmu i archaizmu odznaczają się również kompozycje figuralne pozostałych nowogrodzkich rękopisów z XII i XIII w. (Ewangeliarz Miliatina Łukinicza w Bibliotece Publicznej, jak również dwie księgi Miniei — Żywotów świętych z w. XII w Muzeum Historycznym oraz szereg rękopisów z w. XIII, coraz bardziej oddalających się od tradycji biz.). W przeciwieństwie do tego rodzaju skromnych miniatur figuralnych bez porównania donioślejsza jest nowogrodzka książkowa ozdoba ornamentacyjna. Kroczy ona początkowo w ślad za wzorami kijowskimi, gdzie motywy zoomorficzne, przejęte zwłaszcza poprzez Bułgarię z pierwotnych wzorów wschodniochrześc., stosowane



są jako barwny (czerwony-cynobrowy) rysunek na pergaminowym tle. Na terenie N. łączy się jednak ten motyw z motywami pochodzenia pln., skand., i to w sposób tak swoisty, że wytwarza się zupełnie oryginalna ornamentyka nowogrodzka. Już w w. XI i XII w inicjałach i winietach rękopisów przeplatają się wzajemnie motywy zoomorficzne i roślinne z zasadniczym motywem plecionki; każdy z wymienionych rodzajów ornamentyki zachowuje jednak przy tym swoją odrębność i samodzielność. W pierwszej połowie XIII w. łączy się już z plecionką także ludzka figura i twarz, co doprowadza do powstania typowej ornamentyki teratologicznej, która miała właśnie w malarstwie nowogrodzkim długą drogę rozwojową przed sobą.

Skromna jest, w porównaniu z malarstwem, nowogrodzka sztuka rzeźbiarska okresu wczesnego, tj. w. XII i XIII. Nieliczne są zabytki, początkowo niewątpliwie bardzo bogatej, rzeźby w drzewie, która nawiązywała do tradycji starszych. Zachowała się m. in. deska z bardzo płasko rzeźbionymi kompozycjami i figurami świętych i aniołów, prymitywnie uproszczonymi, uszeregowanymi w jednym rzędzie, wraz z postaciami lwów, wszystko dekoracyjnie ujęte. Różne wyroby rzeźby drobnej mają raczej tylko znaczenie dewocyjne. Wśród licznych natomiast przedmiotów importowanych z Zachodu zajmują pierwsze miejsce tzw. „Drzwi korsuńskie” w soborze Św. Sofii nowogrodzkiej, dzieło mistrzów magdeburskich Riquinusa i Weismutha, którzy umieścili na nich swoje własne podobizny, wykonane w Magdeburgu w l. 1152—54; są one wybitnym dziełem niem. rzeźby rom. W N., gdzie (w w. XIII) ponownie zmontowano ich płyty z brązu na podstawie drewnianej, „mastier Awram” dodał do podobizn mistrzów niem., naśladowując je, swój własny portret; powstał w ten sposób charakterystyczny dokument nowogrodzkiej rzeźby tego okresu. Z tegoż czasu (w. XI—XII) pochodzą również srebrne „syjony”, symboliczne przedstawienia cerkwi w kształcie rotundy z kopułą na łukach opartych na kolumnach, wśród których mieszczą się dwuskrzydłowe drzwiczki ozdobione delikatnie, reliefowo wykonanymi postaciami apostołów i z napisami rus. Zarówno sztuka tych „syjonów”, jak i nie mniej wykwintna sztuka srebrnych kielichów („kraterów”), które noszą również napisy rus. stwierdzające, kto jest ich właścicielem oraz kto wykonawcą, jest wyraźnie bizantynizująca, jakkolwiek wykonana w N.

Lit.: И. Толстой, Н. П. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. 6, СПб. 1899; А. Некрасов, Великий Новгород, М. 1924; А. Анисимов, Домонгольский период древнерусской живописи, Вопросы реставрации, М., т. 2, 1928; tenże, Автопортрет скульптора Авраама, Известия Академии Наук СССР, Отделение гуманитарных наук, 1928, nr 3; А. Goldschmidt, Die Frühmittelalterlichen Bronzetüren von Novgorod und Gnesen, Marburg 1932; Н. Г. Порфиридов, Древний Новгород, М.—Л. 1947; М. К. Каргер, Основные итоги археологического изучения Великого Новгорода, Сов. Арх., 9, 1947, s. 137—60; В. Н. Ла-

зарев, Искусство Новгорода, М.—Л. 1947; А. В. Арциховский, Раскопки 1952 года в Новгороде, Вост. Ист., 1953, nr 1, s. 113—20; История русского искусства, М.—Л., т. 1, 1954; W. Molè, Sztuka rosyjska, W-w 1954. [Wojślaw Molè]