

Artyści pańszczyźniani w Rosji

Bogusław Mucha

ABSTRACT: In Russian culture of the XVIII and XIX century turn, artists who derived from the peasant social class, played an important part. Until 1861 they have been deprived of their personal liberty and they were owned by the nobility. Very little can be found on the topic in literature. This article describes those artists' achievements in painting, architecture, theatre and music. They were active both in the country and in big cities.

KEY WORDS: Russia, XVIII—XIX century, culture, villein artists, a part in a Russian play

Gdy mówimy i piszemy o społeczeństwie rosyjskim pod berłem carów, musimy mieć na uwadze przede wszystkim najliczniejszą warstwę — chłopów. Ich liczba zawsze wykazywała tendencję wzrastającą, co było nie tylko skutkiem przyrostu naturalnego, ale także efektem rozszerzających się w wyniku podbojów (m.in. rozbiorów Rzeczypospolitej) granic Cesarstwa Rosyjskiego.

Możemy zresztą posłużyć się konkretnymi liczbami obrazującymi skalę tego zjawiska. Jeśli za rządów Piotra I zarejestrowano w Rosji ponad 5 000 000 „dusz” pańszczyźnianych (tj. mężczyzn), to na przełomie XVIII i XIX wieku było ich już około 16 000 000, a przed reformą uwłaszczeniową (1861) liczba ta przekroczyła 21 000 000 chłopów¹.

Rozporządzamy jeszcze innymi danymi, obrazującymi proporcje między statystyką włościan oraz ich właścicieli — szlachty obszarnej. Przeprowadzona w 1812 roku tzw. rewizja (tj. spis ludności zobowiązanej do płacenia podatków i odbywania służby wojskowej) wykazała, że w Rosji było 10 500 000 chłopów stanowiących własność prywatną oraz 7 000 000 włościan pozostałych kategorii

¹ L. Bazyłow: *Spoleczeństwo rosyjskie w pierwszej połowie XIX wieku*. Wrocław 1973, s. 54. Literatura naukowa dotycząca chłopów pańszczyźnianych jest bardzo obszerna. Z przedrewolucyjnych syntez na wyróżnienie zasługuje dzieło: В. Семеновский: *Крестьянский вопрос в России в XVIII и в первой половине XIX века*. Т. 1—2. Санкт-Петербург 1888.

(chłopów państwowych i apanażowych). W tym samym czasie we wszystkich guberniach imperium Romanowów mieszkało około 100 000 ziemian².

Wniosek z tej statystyki wydaje się oczywisty. Na jednego ziemianina przypadało około stu wieśniaków, nie licząc chłopów państwowych i apanażowych, których położenie było o wiele lepsze niż włościan prywatnych. Gdyby zatem teoretycznie założyć, że korzystali oni z tych samych przywilejów co stan szlachecki, wówczas można dojść do nader szokującej konkluzji: wkład chłopów do kultury rosyjskiej powinien być stokrotnie większy niż przedstawicieli warstw uprzywilejowanych.

Stało się wszakże odwrotnie, co jest najbardziej charakterystyczną anomalią w rozwoju kultury ojczystej: najlicniejsza warstwa społeczna miała w tworzeniu dóbr kulturalnych zaledwie symboliczny udział. Przyczyny są oczywiste — powszechny niemal analfabetyzm, całkowita zależność od właścicieli ziemskich, nędza i ciemnota mas chłopskich oraz brak perspektyw ucieczki od beznadziejnej wegetacji — to tylko najważniejsze udręki warstwy włościańskiej do 1861 roku.

Dzieje systemu pańszczyźnianego są zarazem historią zmarnowanych talentów rosyjskich „Janków Muzykantów”. Pozostając w niewolniczej zależności od swych szlacheckich gnębieli, nie mieli szans na rozwijanie wrodzonych zdolności artystycznych. Na szczęście dla kultury rosyjskiej były także wyjątki, chociaż nieliczne. Zdarzało się, iż ziemianie pomagali takim samorodnym talentom, kierowali młodych chłopów do szkół artystycznych i ułatwiali start na niwie literackiej, muzycznej, malarskiej lub aktorskiej³. Ale nawet i wówczas pozostawał otwarty problem ich zależności od dziedziców, którzy z reguły bardzo niechętnie i za duże pieniądze obdarzali swych utalentowanych poddanych aktem wolności osobistej⁴.

Losy inteligencji pańszczyźnianej⁵ były dostrzegane i poruszane w literaturze pięknej do czasu reformy chłopskiej. Utalentowani przedstawiciele ludu ro-

² В. Познанский: *Очерк формирования русской национальной культуры. Первая половина века*. Москва 1975, s. 11, 14.

³ Е. Коц: *Крепостная интеллигенция*. Ленинград 1926, s. 22. Autorka zwraca uwagę na okoliczność, że ziemianie rosyjscy niekiedy zapewniali wykształcenie swym utalentowanym chłopom, kierując się zwykłym snobizmem i chęcią zaimponowania sąsiadom posiadaniem kolekcji domowych artystów. Nierzadko też ciągnęli zyski, sprzedając namalowane przez nich obrazy albo zezwalając na wynajmowanie za wynagrodzeniem muzyków ludowych na różne uroczystości rodzinne.

⁴ Typowym przykładem jest los chłop pańszczyźnianego Tarasa Szewczenki, którego wykupiono za 2 500 rubli. Takiej bowiem ceny zażądał jego właściciel, hrabia Paweł Engelhardt. (Zob. Т. Ш е в ц е н к о: *Выбор поэзии*. Oprac. М. Я к ó б и е в. Wrocław 1974, s. XXI—XXII — *Wstęp*). Za zwykłą „duszę męską” płacono wówczas kilkadziesiąt rubli, a za chłopą piśmienenego — ponad sto.

⁵ Termin „inteligencja pańszczyźniana” pojawił się w Rosji pod koniec XIX wieku. Zob. Ё. Л е т к о в а: *Крепостная интеллигенция*. «Отечественные записки» 1883, ном. 11, s. 157—198.

syjskiego interesowali wielu pisarzy: Aleksandra Radiszczewa (*Podróż z Petersburga do Moskwy*), Michała Pogodina (*Żebrak*), Wissariona Bielińskiego (*Dymitr Kalinin*), Mikołaja Pawłowa (*Imieniny*), Aleksandra Hercena (*Sroka-złodziejka*), Michała Michajłowa (*Skrzypek*), Dymitra Grigorowicza (*Kapelmistrz Suslikow*) i innych pisarzy pochodzenia szlacheckiego. Dzięki ich inicjatywie włościanie zdradzający uzdolnienia artystyczne byli wykupywani z zależności poddańczej i mogli jako wolni ludzie poświęcić się sztuce.

Subkultura pańszczyźniana miała swoich przedstawicieli we wszystkich dziedzinach sztuki: w literaturze pięknej (pomijamy tu ustną twórczość ludu rosyjskiego jako osobny problem), w malarstwie, muzyce, architekturze, rzeźbie, nauce i sztuce scenicznej.

Biografie chłopskich artystów są do siebie podobne, tworzone jakby na podstawie takiego samego schematu. A więc najpierw pojawiał się samorodny talent, któremu był łaskaw (rzadko jednak, niestety) patronować właściciel „szlacheckiego gniazda”. Przyszły artysta ludowy zdobywał wykształcenie, ale ciągle pozostawał w zależności poddańczej. Gdy taki uzdolniony włościanin miał trochę szczęścia i był dostrzeżony przez ludzi z kręgu sztuki, mógł liczyć na uzyskanie wolności osobistej, oczywiście za pieniądze. Ale takich sytuacji było jednak niewiele, co w konsekwencji musiało wpłynąć niekorzystnie na losy kultury rosyjskiej. Równie sporadyczne były wypadki dobrowolnego zwolnienia artysty pańszczyźnianego przez ziemianina, bez ekwiwalentu pieniężnego.

Stosunkowo najwięcej wiemy o pańszczyźnianych poetach, którzy pojawili się jeszcze w XVIII wieku, chociaż nie byli zbyt licznie reprezentowani. Nie doceniani przez ówczesnych krytyków i czytelników zostali z upływem czasu zapomniani i właściwie dopiero w XX wieku ich twórczość stała się tematem badań naukowych⁶. Nadal jednak zbyt mało wiemy o pańszczyźnianych artystach i dlatego niniejszy artykuł stanowi próbę usystematyzowania naszej wiedzy, z pominięciem pisarzy, o których wiemy stosunkowo najwięcej.

Zacznijmy od malarstwa, gdyż w tej dziedzinie kultury obecność artystów wywodzących się z warstwy chłopskiej jest zauważalna. Nazwiska takich samouków pojawiły się w połowie XVIII wieku. Z reguły byli to poddani ziemian rosyjskich, którzy umożliwili im samodzielny rozwój talentów, ale nadal traktowali ich jak swoją własność. Tego rodzaju „nadworni” malarze musieli wykonywać zamówienia swych właścicieli na malarstwo portretowe czy obyczajowe, bez skrupułów inkasując należność za zamawiane przez ziemian-sąsiadów własne wizerunki.

Listę tego rodzaju malarzy otwiera Iwan Argunow (1727—1802) — twórca ikon i portretów. Jego rodzina początkowo należała do książąt Czerkasskich,

⁶ Zob. m.in.: Л. Горссман: *Крепостные поэты*. Москва 1926; М. Курмачова: *Крепостная интеллигенция России (вторая половина XVIII — начало XIX века)*. Москва 1983; В. Муха: *Rosyjscy pisarze pańszczyźniani*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 1999, t. 1, s. 25—45.

a od roku 1843 stała się własnością hrabiego Piotra Szeremietiewa, który pojął za żonę jedną z księżniczek Czerkasskich. W rodzinie Argunowów, oprócz Iwana, był jeszcze rzeźbiarz Aleksy i architekt Fiodor. Ale największą sławę zyskał Iwan, głównie jako portrecista⁷.

Najwcześniejsze jego obrazy pochodzą z lat 50. XVIII wieku. Już pierwsze dzieło pańszczyźnianego malarza — *Umierająca Kleopatra* (1750) — było zarazem najwcześniejszą próbą w sztuce rosyjskiej uwiecznienia na płótnie znanego tematu z historii starożytnej, co już niedługo, po otwarciu w Petersburgu Akademii Sztuk Pięknych (1758), stanie się dominującym tematem malarstwa akademickiego. Obraz zwrócił uwagę stołecznych kręgów artystycznych. Na skutki autor nie musiał długo czekać. Już w trzy lata później młody Argunow otrzymał zamówienia na wykonanie ikon dla cerkwi dworskiej w Carskim Siole. W tym samym roku malarz otworzył pracownię, w której nauczał sztuk plastycznych trzech uczniów⁸.

Lata 50. były okresem erupcji twórczej artysty pańszczyźnianego. Zamieszkały w Petersburgu Argunow otrzymywał wiele zamówień na wykonywanie portretów członków rodziny Szeremietiewów oraz ich krewnych i znajomych ze sfer arystokratycznych. Rzadko malował z natury, gdyż utytułowany „wielki świat” nie chciał się trudzić męczącym pozowaniem do portretów. Artysta malował zatem tak, jak zapamiętał ich twarze widziane na uroczystościach dworskich. W każdym przypadku takiego zamówienia „z zewnątrz” musiał prosić o zgodę swojego właściciela. Także i wtedy, gdy otrzymał zlecenie samej carowej Katarzyny II. Książę Piotr Szeremietiew zazdrośnie strzegł swej własności i nie zwolnił Argunowa z zależności poddańczej. Podobnie postąpił syn księcia — Mikołaj, wielki teatroman. W wystroju wznoszonego jego kosztem teatru uczestniczył również wymieniony artysta, pozostający do końca życia własnością Szeremietiewów.

Podobnie ułożyło się życie innemu malarzowi wywodzącemu się z warstwy chłopskiej — Michała Szybanowa. Nie dysponujemy prawie żadnymi informacjami biograficznymi o tym samorodnym talencie. Nie udało się ustalić nawet dat jego życia. Natomiast wiadomo na pewno, że był chłopem pańszczyźnianym należącym do księcia Grigorija Potiomkina-Taurydzkiego, kochanka i faworyta carowej Katarzyny II. Ustalono także, iż towarzyszył swemu właścicielowi podczas słynnej na całą Europę podróży Katarzyny II na Krym (1787), z udziałem licznych dyplomatów i gości zagranicznych⁹.

⁷ И. Данилов: *Иван Петрович Аргунов*. В: *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век*. Ред. А. Леонов. Москва 1952, s. 51.

⁸ Wśród uczniów Argunowa znalazł się Antoni Łosienko (1737—1773), w przyszłości twórca licznych portretów i obrazów o tematyce biblijnej, mitologicznej i historycznej. W moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej zachował się obraz Łosienki *Pożegnanie Hektora z Andromachą* (1773).

⁹ А. Скворцов: *Михаил Шибанов*. В: *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников...*, s. 136.

Początek drogi twórczej Szybanowa wiązał się z malarstwem portretowym, co było niemal regułą w sztuce rosyjskiej drugiej połowy XVIII wieku. Powstają zatem w latach 70. wizerunki członków rodziny Spiridowów i Niestierowów. Wtedy też Szybanow namalował swe najwybitniejsze dzieła, wiążące się z dobrze mu znaną tematyką włościańską. Były to słynny *Chłopski obiad* (1774) oraz *Zaręczyny* (1777)¹⁰. Charakterystyczną cechą metody twórczej tego artysty jest wyraźnie dostrzegana idealizacja życia chłopskiego, co korespondowało z tendencjami literackimi i malarskimi rodzącego się wówczas sentymentalizmu. Jeden z krytyków dowodził, że Szybanow nie tylko dobrze znał życie i obyczaje ludu rosyjskiego, ale pod względem oryginalności dorównał „najlepszym mistrzom osiemnastowiecznego malarstwa”¹¹. Prawdą jest, iż twórczość tego artysty zapoczątkowała w Rosji malarstwo obyczajowe, rozwinięte później przez Aleksę Wenecjanowa oraz „pieriedwiżników”.

Im bliżej XIX stulecia, tym więcej pojawiało się w Rosji artystów pańszczyźnianych. Niektórzy z nich, za zgodą swych właścicieli, mogli doskonalić swe zdolności malarskie w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Było to jednak bardzo trudne z przyczyn niezależnych od woli szlachty obszarnej. Rzecz w tym, iż Aleksander I zobowiązał w 1817 roku ministra oświaty, aby do Akademii nie przyjmować studentów ze stanu chłopskiego nieposiadających dokumentu uwalniającego ich od zależności poddańczej¹². Dla takiej kategorii adeptów malarstwa, nieposiadających wolności osobistej, zarezerwowano status „zewnątrznych uczniów”, nadal uzależnionych od swych właścicieli.

Z takiej możliwości skorzystał hrabia Morkow (imienia nie znamy). W jego rozległych włościach znalazł się uzdolniony Wasilij Tropinin (1776—1857). Początkowo arystokrata nie zorientował się we właściwym powołaniu swego poddanego i wysłał go do Petersburga, aby zdobył zawód cukiernika. Gdy jednak z czasem hrabia przekonał się, iż więcej zysku będzie miał z Tropinina-malarza, postanowił wysłać go do Akademii Sztuk Pięknych, oczywiście jako „zewnątrznego ucznia”.

Już pierwsze jego obrazy zwróciły uwagę środowiska artystycznego Moskwy i Petersburga. Wówczas Morkow — zaniepokojony tą popularnością oraz możliwością wykupienia Tropinina z poddaństwa przez możnych mecenasów — zabrał go z Akademii, nie zezwoliwszy mu na ukończenie studiów. Odtąd malarz z woli właściciela zamieszkał w Moskwie, gdzie m.in. wykonywał portrety na zamówienie wielu klientów, a pieniądze za ten trud pobierał Morkow, który ponadto powierzył artyście upokarzające go obowiązki lokaja swego lokaja.

¹⁰ Na odwrocie obydwu obrazów widnieje adnotacja, że zostały one namalowane na wsi z okolic Suzdala.

¹¹ *История русского искусства*. Ред. Н. Машковцев. Т. 1. Москва 1957, s. 227.

¹² Н. Мольева, Е. Белютин: *Русская художественная школа первой половины XIX века*. Москва 1963, s. 21.

W latach 20. XIX wieku Tropinin należał do cenionych portrecistów rosyjskich swojej epoki. Namalował mnóstwo portretów. Nie wszystkie są jednakowo cenione. Za szczególnie udane uważa się *Autoportret*, *Gitarzystę*, *Portret syna*, portret Puszkina i jednego z najwybitniejszych malarzy tamtych czasów — Karola Briułłowa, oraz przede wszystkim znakomitą *Koronczarkę* (1823), która jeszcze dziś może zachwycić. Jego postacie są wyraziste i prawie zawsze uśmiechnięte, nasycone mgiełką sentymentalizmu. Aleksander Benois, przedrewolucyjny historyk sztuki, porównał Tropinina z francuskim malarzem i grafikiem Jean-Baptistem Greuze'em. Zachwyciła go zwłaszcza wspomniana *Koronczarka*. Jednak z biegiem czasu krytyk zaostrzył swoje sądy w stosunku do Tropinina, m.in. za portret Briułłowa: „to pospolita, cikliwa rzecz, bez jakiegokolwiek tonu, namalowana bojaźliwie...”¹³.

Na początku XIX wieku w murach Akademii petersburskiej kształciło się wielu młodych malarzy pańszczyźnianych. Ta pomyślna koniunktura uległa gwałtownej zmianie po 1817 roku. Prezydent Akademii, Aleksiej Olenin, usunął wówczas z uczelni wszystkich uczniów pochodzenia chłopskiego, stosując drastyczne środki policyjne. Wypędzeni adepci malarstwa musieli powrócić do majątków swych szlacheckich właścicieli, gdzie pełnili obowiązki malarzy domowych, kucharzy i lokajów.

Tego rodzaju metody oburzyły znanego wówczas malarza — Aleksieja Wenecjanowa (1780—1847) — nazywanego ojcem rosyjskiego malarstwa obyczajowego. Za własne środki (był synem kupca moskiewskiego) nabył niewielki majątek w guberni twerskiej. Tam osiadł wraz ze swą rodziną i otworzył bezpłatną szkołę malarską z myślą o uzdolnionej młodzieży wiejskiej. Zdołał zebrać kilkunastu uczniów, których wykształcił na profesjonalnych malarzy, preferujących tematykę obyczajową, zaczerpniętą z życia wsi pańszczyźnianej. Dlatego z pełnym uzasadnieniem mówi się w dziejach malarstwa rosyjskiego o „szkole Wenecjanowa”¹⁴.

Wśród uczniów tej szkoły wyróżniał się Grigorij Soroka (1823—1864) — chłop pańszczyźniany należący do ziemian Milukowów z guberni twerskiej. Od dziecka pociągało go malarstwo, które mógł udoskonalić pod kierunkiem Wenecjanowa. Jego próby nakłonienia sąsiadów-ziemian, aby obdarowali Sorokę wolnością osobistą, nie odniosły pozytywnego skutku. Milukowowie

¹³ А. Бенуа: *История живописи в XIX веке*. Ч. 1: *Русская живопись*. Петербург 1901, s. 27. Z kolei współczesny historyk sztuki — Aleksiej Zotow — zbyt przesadnie pisał o „głębokim dramatyzmie” i „przeciwieństwach społecznych” w obrazach malarza, dodając, iż Tropinin „widzi w swoich modelach przede wszystkim ludzi, niezależnie od ich sytuacji społecznej”. (А. Зотов: *Русское искусство. С древних времен до начала XX века*. Москва 1971, s. 192). W 1823 roku, w wieku 47 lat, Tropinin uzyskał wolność osobistą. Od razu Akademia zaproponowała mu stanowisko wykładowcy, a później zaszczytne miano akademika.

¹⁴ З. Фомичева: *В.Г. Венецианов-педагог*. Москва 1952; Т. Алексеева: *Художники школы Венецианова*. Москва 1958; И. Голубева: *Школа Венецианова*. Ленинград 1970.

zezwolili jedynie na udzielanie lekcji malarstwa swemu poddanemu przez Wenecjanowa¹⁵.

Pozytywne skutki tej współpracy mistrza i ucznia zaowocowały albumem rysunków Soroki oraz wieloma jego obrazami: *Gumno*, *Portret syna*, *Gabinet w Ostrowkach*, *Rybacy*, *Kapliczka na wyspie* oraz innymi kompozycjami. Były to nie tylko portrety członków rodziny Milukowów i innych ziemian, ale także okoliczne pejzaże, malowane niewątpliwie pod wpływem płócien krajobrazowo-obyczajowych Wenecjanowa. Soroka miał też swoich uczniów, ale opłatę za udzielane im lekcje pobierali ich właściciele¹⁶.

Utalentowanych artystów ze stanu włościańskiego spotykamy także w innych rodzajach sztuk plastycznych, oprócz malarstwa. Wznoszony na przełomie XVIII i XIX wieku klasycystyczny Petersburg potrzebował także rzeźbiarzy i architektów. Sprowadzano ich najczęściej z zagranicy. Jednakże obok nich coraz częściej pojawiali się rodzimi artyści, wśród których nierzadko znajdowali się uzdolnieni przedstawiciele nizin społecznych.

W dziedzinie architektury zasłynął Andriej Woronichin (1759—1814) — z pochodzenia chłop pańszczyźniany należący do znanego protektora sztuki i prezydenta Akademii Sztuk Pięknych — Aleksandra Stroganowa. Został uwolniony przez niego z poddaństwa w wieku 26 lat, co stało się możliwe nie tylko dzięki jego talentowi, ale również okoliczności, iż był nieślubnym dzieckiem jednego z krewnych protektora i „temu zawdzięczał wyjątkową pozycję wśród pozostałych architektów ze stanu włościańskiego”¹⁷.

Początkowe nauki (w zakresie malowania ikon) pobierał Woronichin w majątku Stroganowów w guberni permskiej. Następnie oddano go pod opiekę znanego architekta moskiewskiego Wasilija Bażenowa. W 1782 roku Stroganow wezwał go do Petersburga, aby wraz z jego synem odbywał dalszą edukację. Po zwolnieniu od zależności poddańczej mógł już Woronichin bez przeszkód podróżować po krajach Europy Zachodniej (zapewne doskonalił wówczas swe zdolności architektoniczne).

Po powrocie do Rosji możny mecenas zlecił mu prace nad przebudową swego pałacu. Widocznie stał się już wówczas znanym artystą, skoro car Paweł I miał dla niego wiele odpowiedzialnych zadań. Spośród nich najbardziej

¹⁵ А. Савинов: *Григорий Василевич Сорока*. В: *Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников...*, s. 643—644. Uczniami i naśladowcami Wenecjanowa byli m.in.: Nikifor Kryłow, Ławr Płachow, bracia Czerniecowowie (Grzegorz i Nikanor), Aleksy Tyranow i Ignacy Szczedrowski. Podobno łączna liczba uczniów Wenecjanowa zbliżała się do 70, co wydaje się mało prawdopodobne.

¹⁶ М. Ракова: *Живописец Григорий Сорока*. «Художник» 1961, ном. 8, s. 54—56. Po złożeniu skargi na ręce cara w imieniu uciskanych przez Milukowów chłopów Soroka został skazany przez miejscowe władze na karę chłosty i miesięczny areszt. Nie mogąc znieść tego upokorzenia, malarz powiesił się w szopie.

¹⁷ Н. Коваленская: *История русского искусства первой половины XIX века*. Москва 1951, s. 19.

prestżowe okazało się zaprojektowanie zachowanego do naszych czasów neoklasycystycznego Soboru Kazańskiego (pełna nazwa: Sobór Matki Boskiej Kazańskiej). To jedna z najwspanialszych budowli sakralnych Petersburga, zbudowana w latach 1801—1811. Na życzenie Pawła I nową świątynię zaprojektował Woronichin na wzór Bazyliki Świętego Piotra w Rzymie, z mistrzowskim wykorzystaniem kolumnad ukształtowanych w formie łuku zbliżającego się obu zakończeniami do Newskiego Prospektu¹⁸. Równocześnie architekt zrealizował drugi wielki projekt — Instytut Górniczy, umiejscowiony w południowej części Wyspy Wasiliewskiej, z dwunastokolumnowym portykiem i szerokimi schodami od strony Newy.

Równie cenieni jak architekci byli także rzeźbiarze. Wśród nich też znaleźli się przedstawiciele ludu. Na wyróżnienie zasługuje tu przede wszystkim Fiodor Szubin (1740—1805), syn chłopca zamieszkałego w pobliżu Chołmogorów (gubernia archangielska). Miał to szczęście, iż był spokrewniony z Michaiłem Łomonosowem — uczonym i pisarzem — również o włościańskiej proveniencji. Dzięki niemu młody Szubin trafił do Akademii Sztuk Pięknych, w której zdobył zawód rzeźbiarza.

Protectorów nie brakło mu ani wtedy, ani w późniejszym okresie. Znalazł się wśród nich zaprzyjaźniony z Łomonosowem hrabia Iwan Szuwałow — faworyt cesarzowej Elżbiety. Ta zaś okoliczność zagwarantowała utalentowanemu artyście sukcesy zawodowe. Za rzeźbę *Zabójstwo Askolda i Dira* (półlegendarne postacie z dziejów Rusi) Szubinowi przyznano wielki złoty medal, co dało mu prawo wyjazdu za granicę w charakterze stypendysty rządowego¹⁹.

Po trzech latach pobytu na Zachodzie (Paryż, Londyn) rzeźbiarz powrócił do Petersburga (1773) i rozpoczął działalność jako mistrz portretu — popiersi gipsowych, marmurowych i spiżowych znanych ówczesnych dostojników państwowych — wielkich książąt, generałów i carów — poczynając od półlegendarnego Ruryka (założyciela dynastii Rurykowiczów), a kończąc na cesarzowej Elżbiecie. Ogółem Szubin wykonał 58 marmurowych popiersi, m.in. cara Pawła I, Grigorija Potiomkina i Łomonosowa, stanowiących szczytowe osiągnięcie ornamentalnej rzeźby. Umieszczano je później w pałacach i świątyniach klasycystycznego Petersburga²⁰.

Na niezmiernych obszarach Cesarstwa Rosyjskiego znajdowały się setki majątków należących do szlachty i arystokracji. Wielu utytułowanych przedstawicieli tej kasty, kierowanych snobizmem, chęcią zysku czy bezinteresownością

¹⁸ L. Bazyłow: *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*. Warszawa 1986, s. 300—301.

¹⁹ *История русского искусства...*, s. 230—233.

²⁰ Przy tej okazji należy wspomnieć o innym rzeźbiarzu pańszczyźnianym — Borysie Orłowskim (właśc. Smirnow, 1792—1838), absolwencie petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, a następnie stypendyście w Rzymie. Tam wykonał wiele marmurowych rzeźb na tematy mitologiczne, a w Rosji — pomniki Michaiła Barclaya de Tolly i Michaiła Kutuzowa, bohaterów wojny z Napoleonem 1812 roku.

(co było jednak rzadkim zjawiskiem), wyławiało utalentowanych włościan, aby tworzyć z nich zespoły muzyczne, wokalne, choreograficzne czy teatralne. Tych ostatnich było najwięcej, na co wskazuje statystyka. Wiadomo, że w drugiej połowie XVIII wieku i w pierwszej następnego stulecia istniały w Rosji 173 teatry pańszczyźniane²¹. Zatrudniały one głównie młodych wieśniaków obojga płci, zamieszkałych w majątkach szlacheckich i zdradzających uzdolnienia artystyczne.

Nierzadkie były też przypadki zakupu pojedynczych aktorów lub całych zespołów teatralnych czy muzycznych. Na przykład pewien ziemianin, niejaki Kołogriwow, właściciel chóru śpiewaków (11 mężczyzn i 7 kobiet) oraz orkiestry (15 muzyków), wystawił ich wszystkich na sprzedaż, razem z instrumentami i nutami, za dziesięć tysięcy rubli²². Nie obeszło się przy tym bez dramatów osobistych. Sprzedawani artyści byli rozłączani ze swymi rodzinami i musieli się z tym pogodzić.

Największą sławę spośród rosyjskich teatrów pańszczyźnianych zyskał na przełomie XVIII i XIX wieku teatr magnata Piotra Szeremietiewa. Jego ojciec — Borys — zrobił wielką karierę wojskową za panowania Piotra I, osiągając rangę feldmarszałka. Syn Piotr powiększał stan posiadania, należąc do najbogatszych ziemian; był właścicielem 740 dziesięcin ziemi (1 dziesięcina — 1.1 hektara) w 62 powiatach oraz 147 000 chłopów pańszczyźnianych²³. Należał do arystokracji dworskiej. Ale w przeciwieństwie do ojca nie interesowała go kariera wojskowa. Wolał królować we własnych majątkach, których powierzchnia wzrosła po ożenku z księżniczką Barbarą Czerkasską. (Poddani nazywali go „Jego Wysokość hrabia car”). Żona wniosła mu w posagu 27 majątków z 44 000 chłopów pańszczyźnianych.

Jeszcze bardziej o fortunę rodzinną zadbał syn Mikołaj. Młody Szeremietiew zdobył wykształcenie za granicą, pasjonował się filozofią, muzyką i teatrem, dużo podróżował. Do Rosji powrócił w 1774 roku i wówczas powiększył odzie-

²¹ Т. Дынник: *Крепостной театр*. Москва 1933, s. 32. Autorka podaje, że w tym czasie wystawiono 114 komedii, 18 wodewilów, 94 opery, 12 dramatów, 6 tragedii, 28 baletów oraz wiele innych form dramaturgicznych, niezidentyfikowanych genologicznie. Píše też, iż „spektakl w majątku ziemskim był wydarzeniem, na które przyjeżdżali okoliczni właściciele dóbr ze swoimi żonami i dziećmi” (s. 38). Na temat teatrów pańszczyźnianych powstało wiele prac naukowych. Zob. m.in.: З. Шамурин: *Крепостные театры*. Москва 1923; К. Бестужев: *Крепостной театр*. Москва 1913; А. Голицын: *Из прошлого. Материалы для истории крепостного помещичьего театра*. Орел 1901; И. Дризен: *К Истории крепостного театра в России*. «Столица и усадьба» 1914, ном. 1, s. 14—15; В. Каллаш: *Крепостные театры и балеты XIX века*. «Русская мысль» 1889, ном. 5—7; В. Сахоевский: *Крепостной усадебный театр*. Ленинград 1924.

²² *Продажа концертной группы. (Из прошлого)*. Подготовил к печати С.В. «Советская музыка» 1949, ном. 2, s. 86. Propozycję sprzedaży zespołu złożono 27 marca 1833 roku. Rezultat nieznan.

²³ Н. Елизарова: *Театры Шереметевых*. Ред. В. Филиппов. Москва 1944, s. 15.

dziczony po ojcu majątek o 769 000 dziesięcin ziemi oraz 210 347 poddanych. Stał się zatem największym feudałem w Rosji, władcą „państwa w państwie”. Część chłopów oczynszował, a pozostali odrabiali pańszczyznę. Ogromne zyski z czynszów pochłaniało wielkoświatowe życie i teatry, powstałe w podmoskiewskich posiadłościach hrabiego.

W 1792 roku rozpoczęto budowę teatru w Ostankinie według wzorów paryskich. Przy wznoszeniu gmachu i jego wyposażeniu pracowali artyści pańszczyźniani — architekci, malarze, rzeźbiarze, dekoratorzy i inni. Równocześnie rozpoczęto kompletowanie zespołu aktorskiego, muzycznego i tanecznego. Wysłannicy Szeremietiewa wędrowali po jego licznych wsiach, poszukując odpowiednich kandydatów na aktorów, muzyków, śpiewaków i tancerzy. Po przesłuchaniu większość młodych włościan obojga płci była odsyłana z powrotem do miejsca ich zamieszkania, gdyż nie spełniali oczekiwań hrabiego. Jednakże wśród tej masy chłopstwa trafiały się czasem prawdziwe perły — samorodne talenty.

Należała do nich Praskowia Żemczugowa (właściwe nazwisko Kowalowa), którą natura wyposażyla szczerze w liczne talenty wokalne, aktorskie i choreograficzne, doskonalone pod kierunkiem najlepszych nauczycieli. Z czasem została wspaniałą artystką operową, podziwianą przez petersburski dwór na czele z rodziną carską, a potem — Stanisławem Augustem Poniatowskim, który ostatnie lata życia spędził z woli Pawła I właśnie w Petersburgu. Jeśli do tego dodać zniewalającą urodę tej ciągle pańszczyźnianej artystki, przestanie dziwić okoliczność, że zakochał się w niej „na zabój” sam hrabia Mikołaj Szeremietiew i uczynił ją swoją legalną żoną, poślubioną jednak potajemnie. Ich wielkie szczęście nie trwało jednak długo. Wybitna śpiewaczka i artystka dramatyczna zmarła w młodym wieku na gruźlicę, zdążywszy jeszcze urodzić hrabiemu syna. Szeremietiew urządził jej wspaniały pogrzeb, w którym nie wzięła udziału oburzona tym mezaliansem arystokracja. Za trumną szli tylko aktorzy pańszczyźniani²⁴.

Historia teatru Szeremietiewa odnotowała jeszcze inne nazwisko wybitnej artystki pańszczyźnianej. Była nią znakomita tancerka Tatiana Szłykowa-Granatowa (1773—1863)²⁵. Urodziła się w rodzinie ślusarza pańszczyźnianego (matka była pokojówką hrabiny Czerkasskiej). Od dziecka przygotowywano ją do zawodu aktorskiego. Była uzdolniona muzycznie i świetnie opanowała sztukę

²⁴ П. Бессонов: *Прасковья Ивановна графиня Шереметева ее народная песня и родное село Кусково*. Москва 1872. Szeremietiew zwolnił od zależności poddańczej całą rodzinę żony i zamierzał nawet wszcząć starania o nadanie jej praw szlacheckich, nie wiadomo jednak, z jakim skutkiem.

²⁵ С. Шереметев: *Татьяна Василевна Шлыкova 1773—1863*. Петербург 1889. Niektórym artystom Szeremietiew nadawał nazwiska urabiane od drogocennych kamieni szlachetnych. Kowalowa musiała się nazywać Żemczugowa (od „żemczug” — „perła”), a Szłykowej dodano do nazwiska „granat”.

choreograficzną. Uczestniczyła we wszystkich baletach wystawianych w teatrze Szeremietiewa, zazwyczaj w pierwszoplanowych rolach. Po likwidacji teatru została wraz z całą rodziną „wyzwolona”, tzn. otrzymała dokument zwalniający ją od zależności poddańczej. Ponadto Szeremietiew, gdy znudził go już teatr, wypłacił Szłykowej 30 000 rubli na posag. Do śmierci (przeżyła 90 lat!) mieszkała w domu подарowanym przez hrabiego swemu synowi, zrodzonemu ze związku z Praskowią Żemczugową.

Zatrzymajmy się jeszcze przy teatrach Szeremietiewów w Kuskowie i Ostanlinie. Zwłaszcza ten ostatni pod względem wyposażenia technicznego — jak podaje Jelizarowa — dorównywał najlepszym teatrom zachodnioeuropejskim. Dzięki temu można było wystawiać różnorodny repertuar muzyczno-komediowy. Ogółem zaprezentowano zawsze licznej publiczności (spektakle były bezpłatne) 73 opery, 25 komedii i 18 baletów. Aktorzy pańszczyńniani otrzymywali skąpe wynagrodzenie (50 rubli rocznie), a ich rodziny były zwalniane od płacenia czynszów²⁶. Koszty wyżywienia i zakwaterowania artystów pokrywał Szeremietiew z własnej szkatuły. Oprócz tego hrabia utrzymywał szkoły teatralne w swoich majątkach założone z myślą o kształceniu przyszłych artystów. Natomiast najzdolniejsi uczniowie kształcili się na koszt Szeremietiewa u znanych artystów scen państwowych.

Nadszedł jednak czas, gdy Mikołaj Szeremietiew miał już dość zabawy w teatr i rozwiązał go w 1800 roku. Niektórych aktorów uwolnił od zależności pańszczyńnianej, wiele aktorek wydał za mąż i dał im posag, a mężczyźni znaleźli zatrudnienie w jego majątkach jako kucharze, lokaje i muzykanci.

Podobne zespoły teatralne, chociaż na mniejszą skalę, istniały w wielu magnackich dworach Jusupowów, Woroncowów, Kurakinów, Golicynów i Demidowów. Do najbardziej znanych miłośników Talii, Melpomeny i Terpsychory należał hrabia S. Kamienski w mieście gubernialnym Orzeł. Do swego teatru, działającego od 1815 lub 1816 roku, zakupił cały zespół pańszczyńniani od innego ziemianina i miał jeszcze zamiar pozyskać za 12 000 rubli największego aktora, też wywodzącego się z warstwy chłopskiej, Michała Szczepkina, ale transakcja nie doszła do skutku²⁷.

Kamienski nie żałował pieniędzy na kostiumy i dekoracje. Zadbał również o zróżnicowany repertuar, wystawiając sztuki dramatyczne, widowiska operowe, komedie i balety. Natomiast w stosunku do pańszczyńnianych aktorów był okrutny. Podczas spektakli siedział w łoży (w której trzymał bicze!) i zapisywał uwagi o grających aktorach. Jeśli zauważył błędy, wzywał ich podczas antraktu za kulisy i rozprawiał się z nimi w sposób okrutny. Krzyki bitych aktorów były

²⁶ Zupełnie inaczej były traktowane faworytki hrabiego i utalentowani artyści, którym wypłacał nawet do tysiąca rubli rocznie. Oprócz tego za udane spektakle pobierali dodatkowe wynagrodzenie. (Н. Елизарова: *Театры Шереметевых...*, s. 322).

²⁷ В. Михневич: *Исторические эпюды русской жизни*. Т. 1. Петербург 1879, s. 345. Zob. także: Г. Ертаулов: *Театр Каменского в Орле*. «Дело» 1873, ном. 6.

słyszane na widowni²⁸. Najprawdopodobniej dlatego wspomniany Szczepkin, będący wówczas aktorem pańszczyńnianym, nie zgodził się na wstąpienie do teatru Kamińskiego, nawet za tak wysoką cenę.

Michał Szczepkin (1788—1863) — to najwybitniejszy aktor rosyjski wszystkich czasów. Uważa się go zgodnie za właściwego twórcę rosyjskiej realistycznej gry aktorskiej. Najpierw przez dwadzieścia lat występował na prowincji, na Ukrainie, w Kursku i Tule. W wieku 33 lat wykupiono go z poddaństwa²⁹, dzięki czemu mógł rozwinąć w pełni swój talent. Związał się aż do śmierci z moskiewskim Teatrem Małym. Tutaj odnosił największe triumfy. W każdej roli był znakomity, ale w komediach Gogola i Moliera osiągnął szczyty doskonałości. Uwielbiała go publiczność, cenili koledzy, którzy uznali go za wzór artysty i człowieka. Był niezastąpionym nauczycielem dla wielu młodych aktorów. Szanowano go także za postępowe poglądy.

Pozostała jeszcze jednak dziedzina kultury, do której artyści pańszczyńnianie wnieśli zauważalny wkład — muzyka. Wielu ziemian posiadało w swoich majątkach uzdolnionych muzycznie chłopów, z których organizowano zespoły, dające koncerty na scenie domowej. Według obliczeń statystycznych w latach 1780—1820 istniało w Rosji ponad sto pańszczyńnianych orkiestr³⁰. (Szczególnie popularne były zespoły rogowe). Tylko nieliczni z zatrudnionych tam muzyków zdobywali profesjonalne wykształcenie i trafiali do zespołów państwowych, zyskując niekiedy znaczny rozgłos. Zdarzało się to najczęściej w rezultacie sprzedaży uzdolnionego muzyka lub całej grupy instrumentalistów dyrektorom teatrów zawodowych.

Przegląd najbardziej znanych muzyków pańszczyńnianych rozpoczniemy od Iwana Chandoszki (1747—1804), który wyszedł ze środowiska chłopskiego i został „słynnym muzykiem [...] i dumą rosyjskich miłośników muzyki”³¹. Miał to szczęście, że znalazł się wśród uczniów nadwornej orkiestry i doskonale opanował grę na trzech instrumentach (skrzypcach, gitarze i bałajce). Pod koniec lat 50. XVIII wieku Chandoszkin został pierwszym muzykiem kamealnym, a później kapelmistrzem nadwornej orkiestry. Równocześnie pracował jako pedagog w petersburskiej szkole teatralnej. Zwrócił wówczas na siebie uwagę księcia Grigorija Potiomkina, organizatora Akademii Muzycznej w Je-

²⁸ Н. Евреинов: *Крепостные актеры*. Ленинград 1925, s. 85—86. O podobnym stosunku penzeńskiego ziemianina do swoich aktorów pańszczyńnianych pisał pamiętnikarz Filip Wigiel (Ф. Вигель: *Записки*. Ч. 2. Санкт-Петербург 1892, s. 69). Jest to druga edycja wspomnień; pierwsza: Moskwa 1864—1865. Autor opisywał czasy Aleksandra I (1801—1825).

²⁹ Л. Вазылов: *История новоżytной культуры росыjskiej*. Warszawa 1986, s. 374. O Szczepkinie zob.: Н. Кукольник: *Записки*. «Русская старина» 1888, ном. 11; М. Шепкин (сын): *Воспоминания о М. С. Шепкине*. «Исторический вестник» 1900, ном. 8—9.

³⁰ *Краткий очерк истории русской культуры. С древнейших времен до 1917 года*. Ред. С. Волк и др. Ленинград 1967, s. 226.

³¹ *История русской музыки*. Т. 1. Ред. М. Пекелис. Москва—Ленинград 1940, s. 131.

katerynosławiu. Ten faworyt cesarzowej Katarzyny II zaproponował mu stanowisko wykładowcy w tej szkole, ale nie jest jasne, czy Chandoszkin skorzystał z tej oferty, gdyż mieszkał do końca życia w Petersburgu³². Zajmował się także działalnością kompozytorską, tworząc duety na skrzypce, altówkę i wiolonczelę, wariacje na tematy rosyjskich pieśni ludowych, balety oraz „sonaty koncertowo-kameralne”³³. Świadczą one o silnym związku autora z tradycjami rosyjskiej muzyki ludowej.

Entuzjastą takiej muzyki, jej kolekcjonerem i popularyzatorem, był Daniel Kaszyn (1769—1841) — chłop pańszczyźniany stanowiący własność dziedzica G. Bibikowa³⁴. Był on wszechstronnie uzdolnionym pianistą, kompozytorem, dyrygentem i pedagogiem, wykładającym także muzykę w Uniwersytecie Moskiewskim. Wszystko to zawdzięczał włoskiemu kompozytorowi Giuseppe Sartiemu, przebywającemu kilkanaście lat w Petersburgu (od 1784 roku). Szczególną predylekcję wykazywał Kaszyn w dziedzinie zbierania pieśni ludowych, które publikował w wydawanym przez siebie zbiorze „Żurnal otieczestwiennoj muzyki” (1806—1809). Jako kompozytor aranżował pieśni ludowe, tworzył też opery i romanse. Największym jego osiągnięciem było wydanie trzutomowej edycji *Rosyjskie pieśni ludowe* (1833—1834). Kaszyn uważany jest za „najlepszego znawcę i kolekcjonera pieśni ludowej na początku XIX wieku”³⁵.

Ze środowiska pańszczyźnianego wyszedł także Jewstigniej Fomin (1761—1800). Jego biografia pełna jest istotnych luk. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach trafił do klasy muzycznej w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Musiał być rzeczywiście uzdolniony, skoro władze Akademii wysłały go na dalsze studia do Włoch (Bologna), gdzie doskonalił swe umiejętności muzyczne. Również i wtedy Fomin musiał odnosić sukcesy, gdyż w 1785 roku wybrano go na członka honorowego Bolońskiej Akademii Filharmonicznej³⁶.

Po powrocie do Rosji Fomin rozwinął energiczną działalność, głównie na niwie operowej i symfonicznej. To właśnie on założył podwaliny pod rozwój opery rosyjskiej jako twórca wielu dzieł, m.in. *Orfeusza i Eurydyki*, *Nowogrodzkiego bohatera Bolesławicza*, *Amerykanów*, *Złotego jabłka* i innych. Dla jego twórczości charakterystyczna jest synteza tradycji europejskich z inspiracją rdzennie rosyjską o proveniencji folklorystycznej.

Na początku XIX stulecia urodził się pańszczyźniany kompozytor, poddany hrabiego Orłowa — Aleksander Gurilow (1802—1856). Jego ojciec — Lew

³² И. Ямпольский: *Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы*. Москва—Ленинград 1951, s. 82.

³³ В. Астафьев (Игор Глебов): *От начала XIX века*. Москва 1930, s. 157.

³⁴ С. Глинка: *Записки*. Санкт-Петербург 1895, s. 177. Kaszyn został zwolniony od poddaństwa dopiero pod koniec życia.

³⁵ *История русской музыки...*, s. 242—244.

³⁶ А. Дроздов: *На заре русской классической музыки. (Концерты из произведений Е. Й. Фомина)*. «Советская музыка» 1947, ном. 2, s. 90.

Gurilow (1770—1844) również był profesjonalnym muzykiem, uczniem Włocha Sartiego. Pod jego wpływem tworzył muzykę cerkiewną na wzór włoski. Był pierwszym nauczycielem swego syna, który później uczył się gry na fortepianie u sławnego Johna Fielda³⁷.

Karierę muzyczną rozpoczął Aleksander Gurilow w pańszczyźnianej orkiestrze hrabiego Orłowa jako skrzypek. Później udzielał lekcji śpiewu i gry na fortepianie w prywatnych domach moskiewskich. Uczestniczył również w koncertach organizowanych przez księcia Golicyna w jego pałacu. Po śmierci Orłowa Gurilow wraz ze swoją rodziną został zwolniony od zależności poddańczej. Miał zatem dobre warunki do rozwinięcia swej wszechstronnej działalności, do której doszła jeszcze praca kompozytorska. Pisał mazurki, walce, pieśni i romanse, których stworzył około stu. Dzięki nim stał się bardzo popularnym kompozytorem w Rosji, nie tylko za swojego życia. Wiele jego wokalnych kompozycji, tworzonych do romantycznych tekstów poetów rosyjskich, przetrwało do dzisiejszego dnia i jest chętnie wykonywanych przez wielu pieśniarzy i śpiewaków operowych.

³⁷ *История русской музыки...*, s. 282—290. Zob. również: Z. Lissa: *Historia muzyki rosyjskiej*. Kraków 1955 (strony według indeksu nazwisk).

Bogusław Mucha — profesor zwyczajny, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, kierownik Zakładu Literatury Powszechnej. Jest historykiem literatury rosyjskiej, interesującym się także polsko-rosyjskimi związkami literackimi, kulturowymi i politycznymi oraz literaturą powszechną. Publikacje monograficzne (ostatnie 10 lat): *Literatura francuska XIX wieku* (2005); *Literatura rosyjska XX wieku* (2008); *Kobiety na tronie rosyjskim. Szkice historyczno-obyczajowe* (2009); *Twórczość Mikołaja Gogola w kręgu pisarzy polskich* (2010); *Dawny Piotrków Trybunalski* (2012); *Leksykon artystów polskich w Cesarstwie Rosyjskim* (2014); *Dynastia Romanowów* (2015).