

Paulina Adamczyk

Idylliczność akademizmu – wybrane obrazy i studia rysunkowe do „sielanek” i „idylli” Henryka Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 4, 143-154

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
THE ART OF EASTERN EUROPE
TOM IV

Paulina Adamczyk
Muzeum Narodowe w Warszawie

Idylliczność akademizmu – wybrane obrazy i studia rysunkowe do „sielanek” i „idylli” Henryka Siemiradzkiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Henryk Siemiradzki to jeden z tych dziewiętnastowiecznych malarzy akademickich, który z jednej strony czerpał z ówczesnego mitu i wiedzy o antyku, z drugiej zaś swoją twórczością kształtował popularny obraz starożytnego świata. Znany przede wszystkim ze swych malarskich „machin”, malowanych „spektakli”, obrazujących wydarzenia z czasów Cesarstwa Rzymskiego, wpłynął w znaczący sposób na panujące do dziś wyobrażenie o tej epoce. Prócz wielkoformatowych płócien, cenionych wysoko w akademickiej hierarchii tematów, takich jak *Pochodnie Nerona* (1876) czy *Dirce chrześcijańska* (1897), spuścizną artysty wypełniają cykle idealizowanych scen rodzajowych z życia starożytnych Greków i Rzymian, tytułowane przez niego „idyllami” bądź „sielankami”.¹ Stanowią one w dorobku malarza najliczniejszą i bardzo ważną część *oeuvre*.

Zainteresowanie Siemiradzkiego antykiem i recepcją jego motywów było niewątpliwie wynikiem wykształcenia zdobytego w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, uczelni, której program wpisywał się w powszechny w całej Europie system nauczania artystycznego, opartego na wypracowanej przez dziesiątki lat praktyce. Petersburski

ośrodek, założony o wiele później niż inne znaczące akademie europejskie, pozostawał aż do reformy w 1893 roku ostoją artystycznego konserwatyzmu.² Dziewiętnastowieczny akademizm utrwalił w polu zainteresowań artystów tematykę historyczną, w której dominowały tematy mitologiczne oraz historie i anegdota z czasów grecko-rzymskich.³ Zgodnie z przyjętymi regułami artysta winien był wybierać z natury najpiękniejsze elementy i łączyć je w doskonałą całość, winien eliminować przypadkowość i brzydotę. Zatem natura widziana oczyma twórców akademickich przez długi czas pełna była idealizacji.⁴ Narzucona przez Akademię tematyka obrazów sprzyjała przetwarzaniu motywów antycznych, ich opracowywaniu z wykorzystaniem wzorów wpojonych podczas nauki, zwłaszcza za pośrednictwem rysowania odlewów głów i rzeźb antycznych.⁵ W okresie studiów w Petersburgu student nabierał przekonania, że aby uzyskać harmonię w sztuce, należy naśladować *geniusz starożytnych* i idealizować rzeczywistość ponad miarę.⁶

¹ Król (2007: 23).

² Klimow (1998: 128).

³ *Świat namalowany* (2004: 12).

⁴ *Świat namalowany* (2004: 10).

⁵ Załęski (2001: 54).

⁶ Szubert (1998: 33).

Takie stanowisko Akademii umacniało postawę twórczą Siemiradzkiego, podtrzymującego „styl petersbursko-rzymski”.⁷ Autorytet petersburskiej uczelni, jako głównej szkoły artystycznej w Rosji, był przez długie lata niepodważalny, a jej rola nie ograniczała się jedynie do nauczania i określania kształtu sztuki rosyjskiej – Akademia była także arbitrem.⁸ Przyznawane przez nią nagrody i tytuły decydowały o losie artysty. Znaczyło to, że nawet po osiągnięciu twórczej samodzielności musiał on wciąż czuć się jej wiernym uczniem.⁹ Akademia zapewniała wysoki poziom umiejętności technicznych, ale w znacznym stopniu ograniczała twórczą indywidualność i nie dawała jej dostatecznej swobody rozwoju.¹⁰ Powstaje zatem pytanie, w jakim stopniu „idylle” i „sielanki” Siemiradzkiego były jedynie wytworem akademizmu, któremu malarz był niewątpliwie wierny, a na ile stanowiły owoc samodzielnych poszukiwań artystycznych twórcy?

Motyw antycznej idylli w akademickim malarstwie XIX wieku tłumaczy żywa wówczas teoria interpretacji antyku jako złotego wieku cywilizacji. Wyrażana w sielankowych scenach rodzajowych z życia starożytnych tęsknota za harmonijną epoką była próbą przywrócenia apollinińskiego ideału piękna i zgody człowieka ze światem natury.¹¹ Szlachetne tematy, a takich dostarczała antyczna mitologia i literatura, już teoretycy akademicy XVII wieku uważali za niezbędny warunek „wielkiego stylu”. Motywy odnoszące się do antyku miały ponadto tę zaletę, że były dość powszechnie znane, lecz nie pospolite.¹² Malarstwo historyczne, jak zauważają badacze, nieustannie balansowało między dążeniem do Prawdy, ucieleśnianej w pięknej formie, a Dobrem, rozpatrywanym w kategoriach nie tylko moralnych, ale też patriotyczno-narodowych.¹³ Dążenie do Piękna zyskiwało niekiedy bardziej autonomiczny wyraz, w przypadku oceny dzieł o tematyce antyczno-starożytnej, ponieważ ludziom XIX wieku towarzyszyło przeświadczenie, że świat antyku zmierzał do cielesnej, zewnętrznej, pogańskiej piękności, a obrazy ukazujące sceny, najczęściej rodzajowe, z czasów grecko-rzymskich winny

niejako bezpośrednio przenosić ten pierwiastek do współczesności.¹⁴ Takie rozumienie antyku, sztuki akademickiej, misji malarstwa i „poszukiwania Arkadii” Henryk Siemiradzki wpisał w swe idylliczne przedstawienia. Ich bogaty zbiór, zarówno obrazów, jak i rysunków, znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jest to kolekcja dzieł na tyle reprezentatywna, iż pozwala na podjęcie próby scharakteryzowania i zinterpretowania podejmowanych przez malarza arkadyjskich tematów. Antyczne „idylle” to przede wszystkim pogodne sceny rodzajowe utrzymane w atmosferze beztroski, prezentujące bohaterów zajętych dość błahymi czynnościami. Naturalistycznie przedstawione postaci najczęściej oddają się łowieniu ryb, grze na instrumentach, nabieraniu wody do dzbanów, sennemu wypoczynkowi. Poza motywami architektury i wieloplanowym krajobrazem często na pierwszym planie pojawia się fontanna. Owe malarskie anegdoty najczęściej rozgrywają się w przestrzeni ocienionych tarasów patrycjuszowskich pałaców lub w otoczeniu śródziemnomorskich urwisk i wzgórz. Wydaje się, że malarz celowo pozbawiał przedstawione postaci aspektu psychologicznego, pierwiastka emocjonalnego, nie dopuszczając tym samym do przenikania w arkadyjskie sceny brutalności świata rzeczywistego. Nasycone światłem, świadomie konwencjonalizowane kompozycje poprzez swą plastyczność afirmują prostotę życia, piękno przyrody, realizując tym samym postulaty europejskiego akademizmu o idealizacji malowanej rzeczywistości. Wyjazd do Włoch, możliwy dzięki uzyskanemu stypendium, oraz założenie w 1873 roku samodzielnej pracowni w Rzymie było impulsem, który skłonił Siemiradzkiego do wyboru sielankowych tematów jako motywu wielu swoich płócien. Bezpośredni kontakt z zabytkami starożytnego Rzymu, artefaktami kultury antycznej oraz krajobrazem słonecznej Kampanii niewątpliwie wpłynął na wyobraźnię artysty. Rzym był miejscem, gdzie zmaterializowały się przyswajane przez malarza akademickie idee, dając zarazem możliwość rozwoju twórczości nie tyle w aspekcie ikonograficznym, ile formalnym. Tutaj artysta wprowadził do swych obrazów realizm, ocierający się o fotograficzną dokładność, który podkreślał, wprowadzając wrażeniowy światłocien.

W serii sielankowych przedstawień z życia starożytnych Greków i Rzymian na szczególną uwagę

⁷ Określenie użyte przez Stanisława Lewandowskiego: Lewandowski (1904: 19).

⁸ Klimow (1998: 128).

⁹ Klimow (1998: 128).

¹⁰ Klimow (1998: 128).

¹¹ *Akademizm* (1998: 130, poz. kat. 51 [oprac. Aneta Biały]).

¹² Poprzęcka (1989: 146).

¹³ Okoń (2002: 16).

¹⁴ Okoń (2002: 16).



Il. 1. *Rzymska Sielanka – łowienie ryb*, ok. 1879, olej, płótno, 55,5 × 75 [75,5 × 95,5 × 4] cm, Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW), nr inw. MP 4014, fot. Krzysztof Wilczyński

zasługuje *Łowienie ryb*¹⁵ z około 1879 roku (il. 1). Dzieło powstało w okresie, gdy Siemiradzki rozpoczął ze szczególną intensywnością malowanie „idylli”. Sumuje ono również doświadczenia artysty, tak do wyboru tematu, jak i sposobu kształtowania malarstwa pejzażowego ze spektrum zabiegów lumini- stycznych. Choć przedstawienia rzymskich sielanek zapełnione są postaciami kobiet, mężczyzn i dzieci, należy zadać pytanie, czy to właśnie one mają być głównymi bohaterami obrazów? Analizując sposób malowania płaszczyzn, na których artysta rozkłada światła i cienie, dostrzegalne jest, iż tym partiom poświęcał najwięcej uwagi, stosował róż- ne zabiegi i eksperymenty techniczne. W *Łowie- niu ryb* maestria w oddaniu efektów światłocienia jest uderzająca. Postać młodej kobiety, siedzącej na powalonym konarze drzewa, oraz towarzyszący jej chłopiec zdają się być jedynie pretekstem, materia, na powierzchni której artysta rozłożył świetlne niu- anse, uzyskując efekt realizmu, obrazu pełnego po- wietrza i naturalnego blasku, dekoracyjnego światła

¹⁵ Obraz o nrze inw. MNW MP 4014, olej, płótno, 55,5 × 75 cm.

i rozległego pleneru. Poza interpretacją środków plastycznych, warto również dostrzec elementy po- etyki obrazu. Rzymska idylla z połowem ryb usytu- owana na pograniczu realizmu i idealizacji ukazuje relację człowieka z przyrodą.¹⁶ Brak gwałtowności gestów, jak i mocnego wyrazu emocjonalnego po- staci wzmaga efekt spokoju i harmonii, płynącej z samej natury i kontaktu z nią.

Zbliżone problemy artystyczne Siemiradzki podjął również w kolejnych kompozycjach, znaj- dujących się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie – *Idylli*¹⁷ z 1881 roku (il. 2) oraz *Przy źródle*¹⁸ z końca lat 90. Pierwszy z obrazów, o monochromatycznym efekcie kolorystycznym, ukazuje scenę rodzajową z dwoma kobietami, zaba- wiającymi małe dziecko. Ponownie, przedstawienie figuralne pozornie stanowi główny motyw kompo-

¹⁶ Czulość na aspekty natury u Siemiradzkiego była szcze- gólnie żywa, m.in. z racji ukończonych studiów przyrodni- czych.

¹⁷ Obraz o nrze inw. MNW 183681, olej, tektura, 59,7 × 49,5 cm.

¹⁸ Obraz o nrze inw. MNW MP 5517, olej, płótno, 90,5 × 56,5 cm.



Il. 2. *Idylla*, 1881, olej, tektura, 59,7 × 49,5 cm, MNW, nr inw. 183681, fot. Krzysztof Wilczyński



Il. 3. *Sielanka rzymska – Przed kąpielą*, 1885–1890, olej, płótno, 153 × 91 [200 × 135 × 16] cm, MNW, nr inw. MP 260, fot. Piotr Ligier

zycji, gdy tymczasem dużą uwagę odbiorcy przyciąga otaczająca postaci przyroda, zwłaszcza potężne pnie drzew oraz wtopiona w nie architektura – świątynia na planie centralnym. Proste i łagodne w swym wyrazie, uporządkowane kompozycyjnie obrazy malarza na pozór przystają do „wytycznych” malarstwa epoki, bowiem sceny figuralne zdają się być jedynie pretekstem do poszukiwań w zakresie komponowania pejzażu i rozłożenia w nim światła, a także wykorzystania archeologicznej spuścizny minionych wieków. Za pomocą równie skromnych środków kompozycyjnych Siemiradzki stworzył sielankę *Przed kąpielą*¹⁹ (il. 3), scenę zbudowaną na „szkielecie” skalistego tarasu i ozdabiającej go hermy o dwóch obliczach. Motyw ten, podobnie jak elementy stroju kobiet, sposób drapowania tkanin, wazy służące być może do nabierania wody z pobliskiego źródła stanowią archeologiczne cytaty. Owe konkretne zapożyczenia odnoszą tę scenę do czasów istnienia niezależnych miast etruskich, przeciwstawionych późniejszym czasom cesarskim – pełnym bogactwa i zepsucia.²⁰ Zaznacza to pewien kontrast w twórczości Siemiradzkiego pomiędzy ukazywaniem scen męczeństw pierwszych chrześcijan, a barwnością życia pogańskiego w malowanych przez niego sielankach. Intrygującym wydaje się być założenie, iż w przeważającej większości postaci uwiecznianych w sielankach Henryk Siemiradzki przedstawiał młode, piękne kobiety. Są one uczestniczkami prozaicznych wydarzeń. Często opiekują się dziećmi, nabierają wodę do dzbanów, oglądają biżuterię, wypoczywają na pałacowych tarasach lub rozmawiają z przybyłymi do nich handlarzami. Nie można oprzeć się wrażeniu, iż ich obecność służy przedstawieniu kobiecego aktu lub namiastki kobiecego ciała widocznego pod antykizującymi draperiami. W drugiej połowie XIX wieku w malarstwie europejskim, w nurcie akademicko-idealistycznym, akt kobiecy wymagał tematycznego uzasadnienia.²¹ Mógł on być wprowadzony do sztuki pod warunkiem, że niósł ze sobą treści mitologiczne, religijne, alegoryczne lub historyczne – tu szczególnie pożądane były tematy zaczerpnięte z dziejów antycznych, sprzyjających kulturowaniu pogańskich uroków cielesności.²² Obrazy te nie naruszały poczucia moralności, za-

¹⁹ Obraz o nrze inw. MNW MP 260, olej, płótno, 153 × 91 cm.

²⁰ *Wokół Quo Vadis* (2001: 148, poz. kat. 156).

²¹ Okoń (1996: 38).

²² Okoń (1996: 38).

spakując zarazem potrzebę sentymentalnej czułości.²³ Pełniły funkcję malarskiego spektaklu, funkcjonującego na pograniczu łagodnej pornografii.²⁴ Uważano, iż wiek XIX i jego kultura zniszczyły naturalne, dawne piękno kobiecego ciała, przez co artyści zmuszeni byli sięgać do antycznej rzeźby i odlewów gipsowych, aby czerpać z nich idealny wzorzec.²⁵ Starano się za wszelką cenę ukazać ciało idealne, które stopniowo przeistaczało się w statyczne akademickie studium z modelu, pozbawione warstwy treściowej.²⁶ Teoria ta bardzo przystaje do tego, jak Siemiradzki ukazywał kobiece ciało w swych „idyllach”. Nie należy jednak sprowadzać postaci kobiety z tych kompozycji jedynie do umiejętnego odrysu z odlewu gipsowego, ilustrują one raczej (nie)zaistniałą relację pomiędzy światem kobiet i mężczyzn, relację pomiędzy obyczajowością ówczesnej epoki a duchowością przeszłości. Postaci kobiet są pełne wymowy, obsadzone przez malarza w wyznaczonych im od wieków rolach – opiekunek dzieci i strażniczek domowego ciepła. Kobieta zyskuje charakter „idylliczny”, podobny do scen, w jakich została uchwycona; to istota anielska w swym wdzięku i powabie, choć należąca niezaprzeczalnie do świata ziemskiego, w którym pełni funkcję opiekunki. Nie byłoby niczym dziwnym, gdybyśmy w idyllicznych obrazach Siemiradzkiego doszukali się symbolicznych znaczeń właściwych kształtującemu się w końcu XIX wieku modernizmowi – znaczeń, którymi sztuka Siemiradzkiego jest przesycona. W takim kontekście „idylliczna” kobieta mogłaby mieć związek z motywem źródła życia z uwagi na ich częstą obecność przy wodotryskach i innych ujęciach wody. Kobieta w jego twórczości może stanowić archetyp Matki Natury, która harmonijnie współgra ze światem arkadyjskiej przyrody, stanowi zewnętrzne, wizualne medium rozkoszy obcowania z nią. Gesty postaci z antycznych sielanek – delikatne muśnięcia kwiatów, wodzenie palcem po tafli wody, ujmowanie w smukłe dłonie drobnych przedmiotów – stanowią wyraźne dopowiedzenie, unaocznienie wewnętrznego stanu ducha, idealizowanego jednak zgodnie z założeniami

malarstwa akademickiego. Wspomniana powyżej sielanka rzymska *Przed kąpielą* jest jednym z piękniejszych i ciekawszych przykładów ujęcia postaci kobiecej i jej ciała przez malarza.

Niezwykle istotnym materiałem, wiele mówiącym o warsztacie malarza i tematyce jego prac, są zachowane szkice do obrazów, w tym liczne rysunki do rzymskich idylli i sielanek. Ten zespół prac podzielić można na dwie grupy, pierwsza to studia do zidentyfikowanych obrazów (pochodzących z różnych światowych kolekcji) oraz druga – zbiór szkiców niepowiązanych dotychczas z konkretnymi malowidłami. Pierwszym pod względem chronologii obrazem, dla którego szkice znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, jest *Elegia*²⁷ z 1876 roku, gatunkowo związana z „idyllami” artysty z uwagi na swoją rodzajową narrację oraz ujęcie postaci w antykizującym krajobrazie. Jak podaje Małgorzata Gorzelak,

Elegię [...] publikacje dotyczące twórczości Siemiradzkiego wymieniają jako jedno z ważniejszych dzieł artysty. Była bowiem kolejną w dorobku Siemiradzkiego „antyczną sielanką” rozgrywającą się w brawurowo malowanym, rozświetlonym krajobrazie. Płótno przedstawiało parę młodych Rzymian zadumaną przy starożytnym, małżeńskim grobowcu. Według „Kłosów” [Antoniego Pietkiewicza] treść tej kompozycji nie wydawała się dość jasną. „Zapytywano, jaki jest stosunek tej młodej pary [...] do osób, których wizerunki zdobią grobowiec, i czy to małżonkowie, czy oblubieńcy, czy wreszcie brat i siostra u pomnika rodziców?” Ostatecznie jednak szczegóły te nie wydawały się tak ważne. Wymowa artystyczna dzieła polegała bowiem na przeciwstawieniu „życia młodzieńczego, pełnego wdzięku i siły – śmierci, świata nadziei, szczęścia i rozkoszy – światu zagrobowemu i wieczności niedocieczonej”. Krytyka podkreślała także zalety malarskie płótna: „rozkołysanie zmy-

²³ Grzybkowska (1993: 67).

²⁴ Grzybkowska (1993: 67).

²⁵ Okoń (1996: 42).

²⁶ Zarzut, dotyczący posągowego charakteru przedstawionej na obrazie *Fryne* antycznej hetery sformułował pod adresem Henryka Siemiradzkiego Stanisław Witkiewicz. Witkiewicz pisał, iż „jego ludzie to «piękne figurki», «obrazki» bez krwi i nerwów, szkielety obwieszane muskulami lub draperiami i nic więcej”. Witkiewicz (1971: 406).

²⁷ „Głośny i uroczyste obchodzony w całym kraju jubileusz pracy pisarskiej Sienkiewicza skłonił wielu wielbicieli jego talentu do ofiarowania pisarzowi licznych darów. Do najcenniejszych podarunków należały prace Henryka Siemiradzkiego. Pisarz posiadał dwa jego obrazy: *Elegię* i *Kapliczkę Quo vadis w Rzymie*. W 1876 roku obraz należał do Karola Lilpopa. Następnie *Elegia* została własnością Adama Krasińskiego, ordynata na Opinogórze, który w 1900 roku «ofiarował ją do Oblęgorka» Henrykowi Sienkiewiczowi. Pisarz powiesił ją w salonie, uważając, że «zdobi go kolosalnie». Przez następne lata, kolejne relacje reporterskie z Oblęgorka odnotowywały w pałacyku «prześliczną» lub «cudowną» *Elegię* Siemiradzkiego. W czasie okupacji obraz sprzedano «dla utrzymania rodziny». Cyt. za: Gorzelak (2006: 185–186).

słu wzrokowego najcudowniejszą harmonią kolorów, upojenie oka przepyszną grą światła i cieniów [...] poezję barw”.²⁸ Dzieło to wysoko oceniał także Wojciech Gerson.²⁹

Rysunki, które można powiązać z *Elegią*, znajdują się w szkicowniku Siemiradzkiego, zbierającym dość wczesne koncepcyjne studia do obrazów, choć ustalenie chronologii jego kart jest dość kłopotliwe z uwagi, iż nie są zagospodarowywane przez artystę w kolejności i regularnie.³⁰ Zaznaczyć jednak należy, że szkice do *Elegii* znajdują się w bliskim sąsiedztwie na kolejnych stronach notesu. Pierwszy szkic przedstawia parę – kobietę i mężczyznę objętych i siedzących przed dwufiguralnym pomnikiem z tablicą upamiętniającą(?) na cokole.³¹ Następnie artysta zmienił układ kompozycyjny i wykonał dwa szkice o bardzo zbliżonym do znanego z obrazu olejnego układzie figur (il. 4–5).³² Szkice te odznaczają się dynamiczną kreską i wyraźnym zaakcentowaniem kresek w partii głów postaci i niszy nagrobka. Dużo uwagi artysta poświęcił motywowi architektonicznemu steli, wykonując jej samodzielne studium.³³ Wydaje się symptomatyczne, że zarówno w szkicach do *Elegii*, jak i w innych próbach rysunkowych do obrazów Siemiradzki bardzo konsekwentnie opracowywał i komponował elementy architektoniczne oraz diagonalne układy ciał postaci. Nie podejmował jednak prób oddania stanu psychologicznego bohaterów sceny (co nierzadko stawało się powodem do zarzutu krytyków, oceniających ukończone obrazy malarza).

Uzupełnieniem wiedzy na temat „idylli” jest cykl rysunków do wczesnego obrazu *Wróżbita* (lub *Kapitan Izzyd*)³⁴ z 1878 roku. Proces powstawania pracy był podobny do tworzenia wielko-

formatowych obrazów, również tych wczesnych. Na kolejnych kartach szkicownika rozwijana jest scena, w której wędrowny wróżbita wróży z dłoni parze kochanków. Sekwencja szkiców dokumentuje warsztat artysty-akademika, dokładnie planującego kompozycję od zarysu po fizjonomiczne studia postaci. Na dużą uwagę zasługują właśnie te szkice Siemiradzkiego, które układają się w rodzaj logicznej sekwencji, pozwalającej na lepsze poznanie tajników jego pracy.

W *Tańcu wśród mieczów* – scena umieszczona została, wedle notatek syna artysty, Leona, w pejzażu okolic sycylijskiej Taorminy.³⁵ W warszawskiej kolekcji znajduje się szkic do obrazu, wykonany kredką na niebieskim papierze (il. 6).³⁶ Sygnowany przez Siemiradzkiego rysunek przedstawia grającą na lutni kobietę, okrytą gęsto udrapowaną tkaniną. Nie tylko instrument, analogiczny do tego, który trzyma kobieta na obrazie, pozwala łączyć to studium z *Tańcem wśród mieczów*. Ujęty na tym samym rysunku zarys dłoni, trzymających podwójny flet, wykazuje podobieństwo do dłoni jednej z patrycjuszek, przedstawionych na obrazie, co sugeruje, że jest to szkic do wspomnianego płótna. Pewne różnice wskazują na przekształcenia, dokonane w procesie twórczym. Dotyczą one m.in. zmiany układu postaci, która na szkicu jest zwrócona w prawą stronę, zaś na obrazie – w lewą. Artysta bardziej dekoracyjnie potraktował sylwetkę kobiety, ozdabiając ją lśniąca w słońcu biżuterią.

Ciekawym wydaje się szkic rzymskiej sielanki do kompozycji *Pokusa*³⁷ z 1883 roku, znajdującej się w Nowogrodzkim Państwowym Zjednoczonym Muzeum-Rezerwacie. Szkic ukazuje podobną postać kobietą stojącą z psem na nadwodnym urwisku, a także poniżej grupę mężczyzn w łodzi. Identyfikacja rysunku jako szkicu do *Pokusy* jest niemalże pewna, gdyż widać wyraźnie diagonalny układ kompozycji z dominantą w postaci zeschniętego drzewa, harmonijnie rozdzielającego kompozycję na dwie strefy – z postacią kobietą na wzniesieniu, oraz z mężczyzną w łodzi, wznoszącym w stronę kobiety wieniec kwiatowy, w geście powitania lub pożegnania. W studyjnej idei obraz miał mieć zdecydowanie bardziej dynamiczną kom-

²⁸ Pietkiewicz (1876: 387). Cyt. za: Gorzelak (2006: 185).

²⁹ Gerson (1890: 210). Za: Gorzelak (2006: 185).

³⁰ Notatka na wewnętrznej stronie okładki informuje, iż szkicownik zbiera rysunki „od r. 1874”.

³¹ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8954/25, ołówek, papier, 18,4 × 25 cm.

³² Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8954/26, ołówek, papier, 18,4 × 25 cm, MNW Rys. Pol. 8954/27, ołówek, papier, 18,4 × 25 cm.

³³ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8954/28, ołówek, papier, 25 × 18,4 cm.

³⁴ Obraz repr.: Lewandowski (1904: 27). Szkice do obrazu o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8951/9, ołówek, papier, 30,2 × 22 cm, MNW Rys. Pol. 8951/10, ołówek, papier, 30,2 × 22 cm, MNW Rys. Pol. 8951/11, ołówek, papier, 22 × 30,2 cm, MNW Rys. Pol. 8951/12, ołówek, papier, 30,2 × 22 cm, MNW Rys. Pol. 8951/15, ołówek, papier, 22 × 30,2 cm.

³⁵ Dużyk (1984: 41).

³⁶ Rysunek o nrze inw. MNW Dep. 6026, kredka, papier niebieski, 40,2 × 27 cm.

³⁷ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8949/21, ołówek, papier, 28,4 × 41,5 cm.



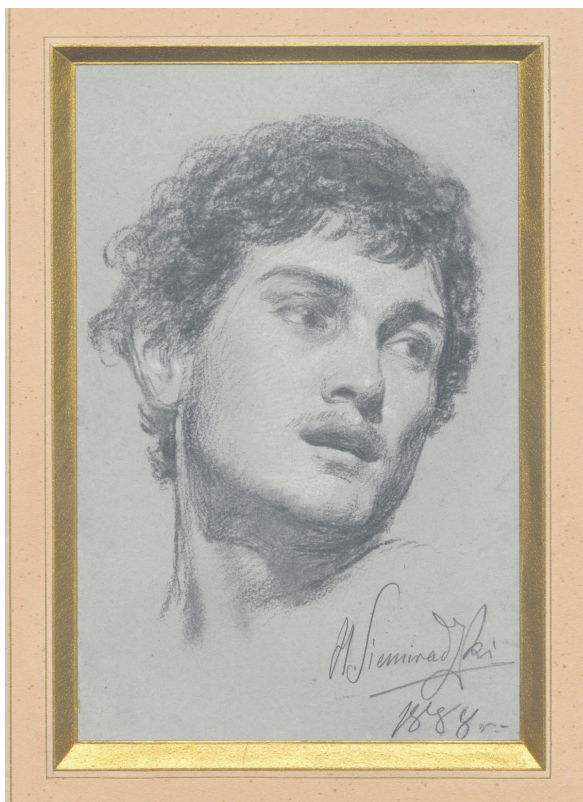
Il. 4. *Przed pomnikiem*, szkic kompozycyjny do obrazu *Elegia* z 1876 roku (miejsce przechowywania nieznane), ok. 1876, ołówek, papier, 25 × 18,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8954/26



Il. 5. *Przed pomnikiem*, szkic kompozycyjny do obrazu *Elegia* z 1876 roku (miejsce przechowywania nieznane), ok. 1876, ołówek, papier, 25 × 18,4 cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8954/27



Il. 6. *Kobieta grająca na lirze*, szkic do obrazu *Taniec wśród mieczów* z 1879 roku (Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa), ok. 1879, kredka, papier niebieski, 40,2 × 27 cm, depozyt MNW, nr inw. Dep. 6026



Il. 7. Studium głowy młodzieńca do obrazu *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis* z 1889 roku (Państwowe Muzeum Rosyjskie, Petersburg), ok. 1889, węgiel, kreda, papier niebieski na tekturze, 27,5 × 18 [w świetle *passepout*] cm, MNW, nr inw. Rys. Pol. 4411

pozycję, szczególnie za sprawą większej ilości postaci i rozleglejszego pejzażu.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się szkic ilustrujący zabieg, jakiego dokonywał artysta, podejmując decyzję o zmianie orientacji kompozycji. Szkic ten³⁸ odnosi się do obrazu *U źródła (Rzymianki u studni)*,³⁹ datowanego na lata 80. lub 90. XIX wieku z Muzeum Okręgowego w Toruniu. Szkic, jak i sam obraz pokazują niezwykle efekt, jaki uzyskał malarz poprzez uchwycenie spontanicznego gestu kobiety, nabierającej wodę do dzbana. Studium zostało obwiedzione wyraźnym konturem, co wskazuje na zamiar wykadrowania obrazu przez artystę. Sytuacja taka powtarza się w jego pracach rysunkowych wielokrotnie, m.in. na karcie jednego ze szkicowników,⁴⁰ gdzie artysta naszkicował dwa warianty do obrazu *Pogadanka przy źródle*⁴¹, oraz w próbie rysunkowej do obrazu *Po kąpielu* z 1895 roku w Saratowskim Państwowym Muzeum Sztuk Pięknych im. A. N. Radiszczewa.⁴² Analogicznym przykładem jest szkic⁴³ do obrazu *Przy studni (Scena przy studni)*⁴⁴ z 1890 roku, pochodzącego ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki. Siemiradzki wypróbował, jak kompozycja będzie prezentować się to w układzie horyzontalnym, to w pionowym. W tym celu zakresił na rysunku odpowiednie kontury, pełniące funkcję kadrów. Jak potwierdza to ukończony obraz, artysta zdecydował się w nim na kompozycję horyzontalną. Ciekawym elementem obrazu, jak i szkiców do niego⁴⁵ jest obecność motywu architektonicznego – fontanny o kielichowatej budowie. Podkreślić należy, iż ten element wodotrysku pojawia się również w innych płótnach Siemiradzkiego, m.in. w obrazie *Mały argonauta* z ok. 1880 roku i *Nowej bransolecie* z 1893 roku, czy *Tańcu wśród mieczów* z 1898 roku.

³⁸ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8953/27, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm.

³⁹ Kroplewska-Gajewska (2003: 240–241); Król (2007: 26, poz. kat. 7).

⁴⁰ Przykładem owego kadrowania jest również szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8953/1, ołówek, gwasz, papier, 23,1 × 34 cm.

⁴¹ Obraz datowany wstępnie przez autorkę artykułu na lata 90. XIX wieku repr.: Lewandowski (1904: 37).

⁴² Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8953/8, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm. Repr. obrazu: Карпова (2008: 188).

⁴³ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8957/26, czarna kredka, papier, 16,9 × 22,8 cm.

⁴⁴ Susak (2007: poz. kat. 8); Król (2007: 25, poz. kat. 6).

⁴⁵ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8950/26, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm, MNW Rys. Pol. 8957/26, czarna kredka, papier, 16,9 × 22,8 cm.

Muzeum Narodowe w Warszawie posiada szkice do obrazu *Fryne na święcie Posejdona w Eleusis*, w zbiorach Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Petersburgu (1889). Temat przedstawienia nie jest *stricte* rzymską sielanką, jakie zwykł malować Siemiradzki, jednak w znacznym stopniu koresponduje z ideą tychże prac. Dzieło ukazuje tytułową bohaterkę obrazu, piękną ateńską heterę, uczestniczkę obchodów święta ku czci Posejdona w Eleusis. Wydarzenie, jakie artysta wybrał dla swojego obrazu, to chwila, gdy Fryne zrzuci szaty i ma zanurzyć się w wodach Zatoki Saronijskiej (zgodnie z mitem bohaterka później ukaże się zebrany jako wylaniająca się z morskich fal Afrodyta). Moment zrzucenia przez Fryne szat obserwowany jest przez żądny podniet tłum. Na drugim planie przedstawiona jest procesja z Eleusis, niosąca posąg Posejdona. Ta wielkoformatowa realizacja wymagała od artysty pogłębionych studiów. Ich wynikiem są zarówno sumaryczne szkice⁴⁶, jak i pojedyncze studia do postaci z obrazu. Największą uwagę przykuwają dwa rysunki węglem, będące rozwinięciem męskich postaci stojących obok dekorowanej kwiatami kolumny (po lewej stronie kompozycji). Są to mężczyzna trzymający wieniec⁴⁷ (il. 7) i ujęta z profilu postać z harfą w dłoni⁴⁸. Rysunki te odznaczają się bardzo dokładnym wykonaniem, walorowym potraktowaniem kreski i światłocienia. Ich forma i użyta technika wskazują, na jakim etapie prac nad obrazem zostały one wykonane; rysowanie węglem było typowe dla zaawansowanych prac studyjnych. Ołówkowe szkice postaci Fryne wraz z towarzyszącymi jej służącymi,⁴⁹ zebrane w dwóch szkicownikach, są nie mniej ciekawe. W pierwotnym zamysle Fryne miała być całkowicie naga.

W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajdują się dwa bardzo sugestywne i odpowiadające malarskiej realizacji szkice do obrazów: wspomnianego *Po kąpielu* z 1895 roku (il. 8)⁵⁰ oraz

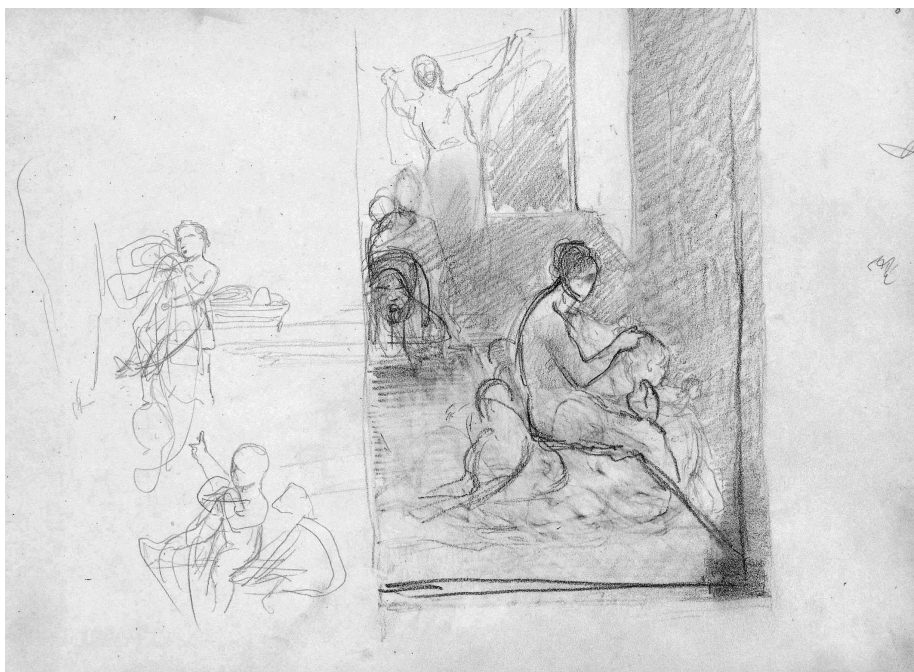
⁴⁶ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8949/1, ołówek, papier, 28,4 × 41,5 cm, MNW Rys. Pol. 8950/20, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm, MNW Rys. Pol. 8950/21, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm.

⁴⁷ Rysunek o nrze inw. MNW Rys. Pol. 4411, węgiel, kreda, papier niebieski na tekturze, 27,5 × 18 cm [w świetle *passerpartout*].

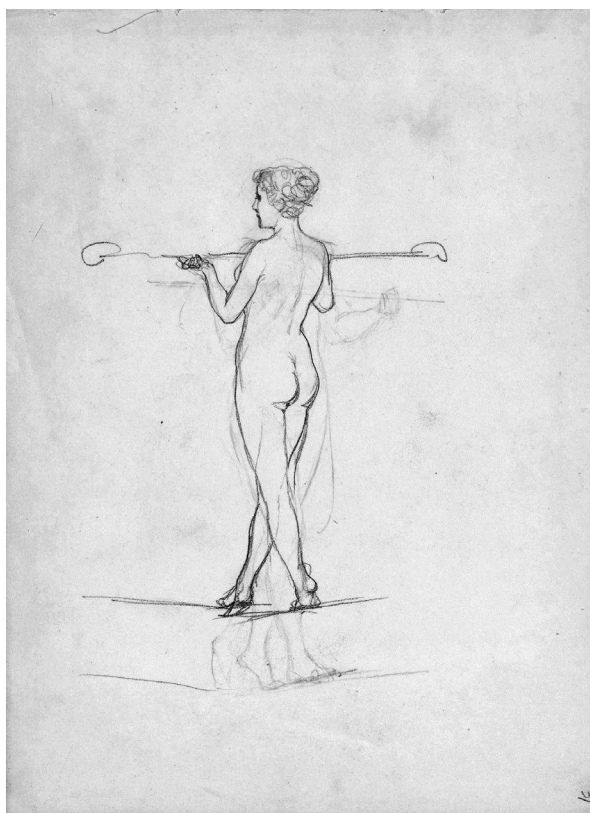
⁴⁸ Rysunek o nrze inw. MNW Rys. Pol. 623, węgiel, papier zeberkowy na tekturze, 51,2 × 40 cm.

⁴⁹ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8949/1, ołówek, papier, 28,4 × 41,5 cm, MNW Rys. Pol. 8950/20, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm.

⁵⁰ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8953/8, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm.



II. 8.
Szkic do obrazu *Po kąpielii*
z 1895 roku (Saratowskie
Państwowe Muzeum
Sztuk Pięknych
im. A. N. Radiszczewa),
ok. 1895, ołówek, papier,
23,1 × 34 cm, MNW,
nr inw. Rys. Pol. 8953/8



II. 9. *Tancerka na linie*, studium do obrazu o tym samym tytule
z 1898 roku (Muzeum Fabergé w Petersburgu), ok. 1898,
ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW,
nr inw. Rys. Pol. 8953/29



II. 10. Studium do obrazu *Za przykładem bogów* z 1899 roku
(Lwowska Galeria Sztuki), ołówek, papier, 28,6 × 20,4 cm,
MNW, nr inw. Rys. Pol. 8955/17

Tańcząca na linie z 1898 roku z prywatnego Muzeum Fabergé w Petersburgu (il. 9)⁵¹. *Po kąpielu* jest pełnym niewinności i kobiecej czułości przedstawieniem kobiety czeszącej włosy dziecka siedzącego nad tarasową sadzawką. Rysunek przygotowawczy jest niemalże analogicznym ujęciem do zastosowanego w ostatecznej malarskiej realizacji, podobnie jak szkic postaci tancerki kroczącej po linie. Ponadto w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie znajduje się studium dłoni kobiecych,⁵² trzymających liściasty wachlarz wschodniego typu; według badaczy jest to przypuszczalnie rysunek do wskazanego właśnie obrazu. Wachlarz w podobnym typie pojawia się także na innych obrazach artysty, m.in. *On i Ona*, *Na greckim tarasie*, *Odstonięcie pomnika*, lecz układ dłoni ujmujących wachlarz jest najbardziej zbliżony do postaci patrycjuszki, oglądającej tancerkę na linie.⁵³

Idyllą, do której szkic również zasługuje na uwagę, jest kompozycja *Za przykładem bogów* z 1899 roku, znajdująca się w Lwowskiej Galerii Sztuki (il. 10).⁵⁴ Rysunek bardzo dokładnie oddaje sensualną scenę, rozgrywającą się w parku nad sadzawką, pod rzeźbą mitycznych kochanków Amora i Psyche.⁵⁵ Symetryczny względem kompozycji olejnej szkic pokazuje parę kochanków, łoż z dziobem w kształcie łabędzia, którą przybyli do ogrodu, by złożyć bogom ofiarę z kwiatów, a także pobliską grotę z posągami Wenus.⁵⁶ Przeprowadzona przez Annę Król analiza wskazuje, że posągi to znane rzymskie kopie greckich rzeźb. Amor i Psyche to kopia oryginału z III wieku p.n.e., pochodząca ze zbiorów Muzeum Kapitolińskiego, zaś figura Wenus Medycejskiej jest kopią oryginału z IV wieku p.n.e. z Galerii Uffizi we Florencji.⁵⁷ Sumarycznie potraktowany rysunek, którego główny akcent położony został na fragment pocałunku pary, nie umożliwia dokładnego rozpoznania rzeźb – możliwe jest ono jedynie dzięki porównaniu z ukończonym obrazem.

⁵¹ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8953/29, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm. Repr. obrazu: Карпова (2008: poz. kat. 97).

⁵² Rysunek o nrze inw. FC-ZKW 455. Rysunek studyjny do tejże kompozycji znajduje się również w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. rysunku 310439. Za: *Rysunki i akwarele* (1994: 302, poz. kat. 145).

⁵³ *Rysunki i akwarele* (1994: 302, poz. kat. 145).

⁵⁴ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8955/17, ołówek, papier, 28,6 × 20,4 cm. O obrazie: Susak (2007: poz. kat. 12).

⁵⁵ Król (2007: 36).

⁵⁶ Król (2007: 36).

⁵⁷ Król (2007: 36).

Obecny stan badań nie pozwala na przypisanie większej ilości szkiców ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie do konkretnych przedstawień. Zaznaczyć jednak należy, że wyodrębnić można jeszcze pewną liczbę studiów do „sielanek”.⁵⁸ Wszystkie cechuje spontaniczny zarys kompozycji, wielowariantowość poszczególnych koncepcji.

Osobną uwagę poświęcić warto szkicowi⁵⁹, przedstawiającemu scenę rodzajową pośród krajobrazu rzymskiego. Scena przedstawia kobiety, rozkładające na trawie materiał, w obecności przybyłej w lektyce patrycjuszki. Jest to schemat kompozycyjny niepowtarzający się w pozostałych rysunkach. Ikonografia tego szkicu w bardzo zbliżony sposób powtórzona została w obrazie *Nad morzem*, którego kopia pochodząca z końca XIX wieku znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.⁶⁰

„Idylle” i „sielanki” Henryka Siemiradzkiego wpisują się w europejski nurt malarstwa afirmującego antyk, nurt „antybizantyjskich neoklasycystów”.⁶¹ Jego szczególną recepcję obserwować można za pośrednictwem popularnego w owym czasie malarstwa tzw. angielskich „pompeistów”, eklektyków wyobrażających upragniony „złoty wiek”.⁶² U Henryka Siemiradzkiego wizja ta podparta była nie tylko artystyczną wyobraźnią, lecz także merytoryczną wiedzą, jaką zdobywał, poznając zabytki Rzymu oraz literatury starożytnej. Warto wspomnieć, iż artysta gromadził książki na temat antyku, w tym *Dizionario d'ogni mitologia e antichita*, sześciotomowe dzieło Girolamo Pozzoli i Felice Romaniego, a także wielotomowy *corpus* Luigiego Canina *Gli*

⁵⁸ Szkice o nrach inw. MNW Rys. Pol. 8949/34, ołówek, papier, 28,4 × 41,5 cm, MNW Rys. Pol. 8949/43, ołówek, czarna kredka, papier, 28,4 × 41,5 cm, MNW Rys. Pol. 8950/5, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm, MNW Rys. Pol. 8950/28, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm, MNW Rys. Pol. 8950/31, ołówek, papier, 31,8 × 47,6 cm, MNW Rys. Pol. 8953/1, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW Rys. Pol. 8953/14, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW Rys. Pol. 8953/17, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW Rys. Pol. 8953/20, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW Rys. Pol. 8953/22, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW Rys. Pol. 8953/24 (*r. i v.*), ołówek, papier, 23,1 × 34 cm, MNW Rys. Pol. 8956/26, ołówek, papier, 23 × 16,8 cm, MNW Rys. Pol. 8957/25, kredka, papier, 16,9 × 22,8 cm oraz rysunki o nrach inw. MNW Rys. Pol. 14799, ołówek, papier, 21,1 × 16,8 cm, MNW Rys. Pol. 11746, czarna kredka, biała kredka, papier niebieski, 26,1 × 15,3 cm.

⁵⁹ Szkic o nrze inw. MNW Rys. Pol. 8953/24 *v.*, ołówek, papier, 23,1 × 34 cm.

⁶⁰ Obraz o nrze inw. MNW MP 4999, olej, płótno, 91 × 152,5 cm.

⁶¹ Okoń (1996a: 73).

⁶² Okoń (1996a: 70–91).

edifici di Roma antica, poświęcony topografii i monumentom starożytnego Rzymu.⁶³

Bibliografia:

- Akademizm* 1998 = *Akademizm w XIX wieku. Sztuka europejska ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i innych kolekcji polskich*, Iwona Danielewicz (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998.
- Dużyk 1984 = Dużyk, Józef: *Henryk Siemiradzki. Życie i twórczość*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1984.
- Gerson 1890 = Gerson, Wojciech: „Henryk Siemiradzki”, *Tygodnik Ilustrowany*, 14 (1890): 210.
- Gorzela 2006 = Gorzela, Małgorzata: „Kolekcja Henryka Siemiradzkiego”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach*, 22 (2006): 178–195.
- Grzybkowska 1993 = Grzybkowska, Teresa: *Eros w sztuce polskiej*, Twój Styl, Warszawa 1993.
- Klimow 1998 = Klimow, Paweł: „«Jest on, rzecz jasna, Polakiem i Polakiem pozostanie». Kilka uwag do biografii Henryka Siemiradzkiego” [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998: 127–144.
- Kroplewska-Gajewska 2003 = Kroplewska-Gajewska, Anna: *Malarstwo i rzeźba polska od końca XVIII wieku do 1939 roku w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, t. 1: *Katalog Galerii Malarstwa i Rzeźby Polskiej*, Toruń 2003.
- Król 2007 = Król, Anna: *Henryk Siemiradzki (1843–1902)*, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007.
- Lewandowski 1904 = Lewandowski, Stanisław: *Henryk Siemiradzki*, Gebethner i Wolff, G. Gebethner i Sp., Warszawa-Kraków 1904.
- Miziołek 2004 = Miziołek, Jerzy: „Triumf Wenus Henryka Siemiradzkiego w Muzeum Narodowym w Warszawie” [w:] J. Miziołek: *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Neriton, Warszawa 2004: 220–249.
- Okoń 1996 = Okoń, Waldemar: „Ludzkie zadanie, czyli o kobiecie i sztuce w XIX wieku” [w:] Okoń 1996b: 27–47.
- Okoń 1996a = Okoń, Waldemar: „Wiktorianie i antyk” [w:] Okoń 1996b: 70–91.
- Okoń 1996b = Okoń, Waldemar: *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Seria: *Historia Sztuki IX*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1996.
- Okoń 2002 = Okoń, Waldemar: *Stygnała planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Pietkiewicz 1876 = [Pietkiewicz, Antoni] P.: „Elegia. Obraz H. Siemiradzkiego”, *Kłosy*, 598 (1876): 387.
- Poprzeczka 1989 = Poprzeczka, Maria: *Akademizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Rysunki i akwarele* 1994 = *Rysunki i akwarele*, Justyna Guze, Andrzej Dzieciolowski (oprac.), katalog, Fundacja Zbiorów Imienia Ciechanowieckich, Zamek Królewski, Warszawa 1994.
- Susak 2007 = Susak, Vita: *Henryk Siemiradzki we Lwowie. Dzieła ze zbiorów Lwowskiej Galerii Sztuki*, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2007.
- Szubert 1998 = Szubert, Piotr: „O Henryku Siemiradzkim i zmienności gustów estetycznych”, *Art & Business*, 10–12 (1998): 33–38.
- Świat namalowany* 2004 = *Świat namalowany. Sztuka akademicka w XIX wieku*, Iwona Danielewicz (red.), katalog wystawy, Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno 2004.
- Witkiewicz 1971 = Witkiewicz, Stanisław: *Pisma zebrane. Sztuka i krytyka u nas*, t. 1, Maria Olszaniecka, Jan Z. Jakubowski (red.), Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Wokół Quo Vadis* 2001 = *Wokół Quo Vadis. Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, Witold Dobrowolski (red.), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001.
- Załęski 2001 = Załęski, Krzysztof: „Siemiradzki a Siemiradzki” [w:] *Wokół Quo Vadis* 2001: 54–61.
- Карпова 2008 = Карпова, Т[атьяна] Л.: *Генрих Семирадский, Золотой век, Санкт-Петербург* 2008.

⁶³ Miziołek (2004: 225).

Paulina Adamczyk

The idyllicness of academicism – selected paintings drawing studies for "idylls" of Henryk Siemiradzki from the collection of the National Museum in Warsaw

Henryk Siemiradzki is one of those nineteenth-century academic painters, who on the one hand drew from contemporary myth and knowledge of antiquity, on the other hand shaped the popular image of the ancient world with his work. Known primarily for his painting "machines", painted "performances" illustrating the events of the Roman Empire, it contributed significantly to the today prevailing idea of this era. Interest in antiquity and the reception of his motives in creativity of Siemiradzki was undoubtedly the result of education gained at the Academy of Fine Arts in St. Petersburg. The nineteenth-century academic art immortalized, in the interests of artists, historical subjects that were dominated by themes and mythological stories and anecdotes from the times of the Greco-Roman. The theme of ancient idyll of the academic painting of the nineteenth century explains the theory of interpretation of antiquity, the golden age of civilization. Expressed in the idyllic genre scenes from the life of the ancient longing for a harmonious era was an attempt to restore the Apollonian ideal of beauty and harmony of man with the natural world. This understanding of antiquity, academic art, painting and mission "seeking Arcadia" Henryk Siemiradzki inscribed in his idyllic performances. An extensive collection of both paintings and drawings, is in the National Museum in Warsaw. Images of "idylls" illustrate the process of painting landscapes and chiaroscuro, the drawings are a source of knowledge on how to work on the planned compositions.